

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

Let My Children Hear Music

Pour une ethnographie des phénomènes de transmission dans le champ jazzistique

Alexandre Pierrepont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21669>

DOI : 10.4000/lhomme.21669

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 73-105

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Alexandre Pierrepont, « *Let My Children Hear Music* », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21669> ; DOI : 10.4000/lhomme.21669

Let My Children Hear Music

Pour une ethnographie des phénomènes de transmission
dans le champ jazzistique

Alexandre Pierrepont

— « Tu te fais du souci. Pourquoi ? S'il veut être un musicien, un chanteur, quel mal à ça ?
— Rien, répondit Paul, sauf que ça va le consumer, consumer chaque heure de sa vie, brûler sa chair jusqu'aux os, mon fils, et laisser à quelqu'un d'autre le soin de ramasser les cendres et de les enterrer et... »
— il termina son bourbon et me regarda — « ce quelqu'un sera très vraisemblablement toi. »

James Baldwin, *Harlem Quartet*.

RIVAGE DU VENDREDI 26 AVRIL 2002. Ce matin-là, à Hamilton Park (510 West 72nd Street), dans le South Side de Chicago, le « Griot Band » d'Ameen Muhammad (trompette, conque marine), avec Mwata Bowden (saxophone baryton, clarinette, didjeridoo), Louis Satterfield (basse électrique) et Avreeayl Ra (batterie, percussions, flûtes), donne un concert qui est en réalité un voyage à travers le temps, qui est en réalité une retraite spirituelle. Le public est constitué d'une soixantaine de collégiens entre douze et quinze ans, tous afro-américains, mais leurs gesticulations ne parviennent pas à remplir le hall immense et automnal en dépit du soleil insistant qui se frotte aux murs et fait vibrer les fenêtres. Nous nous asseyons derrière ces élèves turbulents pour la forme, finalement trop intimidés par les dimensions de la salle pour prêter attention à notre présence. Qui sait, nous faisons peut-être partie des « organisateurs » – et les « organisateurs » sont souvent des étrangers. Leur école ne pourrait d'ailleurs pas arranger de telles sorties sans le soutien du Chicago Jazz and Heritage Program, lancé par le Jazz Institute of Chicago, qui offre son aide financière et technique aux musiciens et aux professeurs. Or, ce matin-là, le soleil n'admet pas de réplique et l'électricité refuse de passer ailleurs que dans l'air. Les micros et l'ampli restent muets : Satterfield, l'ancien bassiste (et tromboniste) d'Earth, Wind & Fire, doit exhumer un piano à queue dans le fond de la scène. D'une voix tonitruante qui sied de toute façon à son physique de géant, Ameen Muhammad bat le rappel des esprits. Il commence par expliquer aux jeunes adolescents que le rap qu'ils écoutent dérive de la première des musiques noires, la plus ancienne : les *street songs*, qui annonçaient la couleur, toutes les couleurs, véhiculaient tous les sens qu'il fallait et se répandaient à la vitesse de la voix, laquelle est beaucoup plus

rapide que le son ou la lumière. Dehors, dans la rue et partout, il y avait une chanson par personne : une chanson pour chaque marchand et une chanson pour chaque promeneur. On ne sortait pas sans sa chanson. On ne rentrait pas sans de nouvelles chansons. Cette leçon correspond aux préceptes de Kelan Phil Cohran, autre trompettiste et cofondateur en 1965 de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), un collectif de musiciens qui tient à la fois de la coopérative et de la confrérie, auquel Ameen Muhammad est affilié. Kelan Phil Cohran enseigne que chacun doit avoir sa chanson et doit savoir la chanter, car la voix est ce qui nous relie au réel, à l'univers et aux forces cosmiques. Lester Bowie, un troisième trompettiste de l'AACM, qui fut également un modèle pour Muhammad, avait l'habitude de citer le batteur Jo Jones : « You can't join the throng until you sing your own song. » (« Tu ne peux pas te faufiler dans la cohue tant que tu ne chantes pas ta propre chanson. »)

Dans le hall d'Hamilton Park, pareil au ventre d'une baleine, Ameen Muhammad propose donc d'effectuer *The Hip Trip*, une traversée musicale de l'histoire des Afro-Américains – *puisque leur identité est musicale*. Les quatre hommes vont invoquer et incarner tour à tour la nuit des temps ; les cultures africaines, les tambours sabliers qui règlent ou dérèglent la course des nuages et la communication par les coquillages ; le Verbe sur les eaux qui est le cri étouffé dans le sillage d'un vaisseau négrier ; les bandes d'esclaves et leurs *field hollers* ou leurs *work songs* ; l'assemblée des fidèles et leurs *negro spirituals* ou leurs *gospel songs* ; le peuple du blues et sa *Great Black Music*... Et tout le temps la voix est dans la gorge, dans la conque ou dans la trompette qui voudrait sonner un immémorial rassemblement, la voix est dans le monde, avant que le monde ne finisse dans la voix. L'étendue de cette *Great Black Music* (notion avancée par Lester Bowie et l'Art Ensemble of Chicago, reprise par d'innombrables musiciens, de Sonny Rollins à Steve Coleman) coïncide avec toutes les facettes d'une personnalité, avec tous les membres d'une famille. Elle donne à chacun l'espace nécessaire pour entendre sa voix et celles de ses *Soul Brothers & Sisters*, qui sont aussi les parents et les ancêtres des collégiens, avant eux et avec eux. Le bluesman dans son couplet, le jazzman dans son solo ou le rappeur dans son flot de paroles racontent cette histoire vraie. Ils sont les griots modernes, les *storytellers* et les *truth-tellers*, les chroniqueurs et les visionnaires. Ils sont l'histoire et le présent. À chaque étape de sa démonstration, Ameen Muhammad insiste auprès des collégiens sur l'instruction et l'accès à la connaissance : d'où viennent-ils ? Qui sont-ils ? Où vont-ils ? Comme dans la morale de *The Koko Kingdom* – le conte pour enfants d'inspiration sud-africaine qu'il vient de publier –, il répète que l'éducation consiste autant à faire l'apprentissage de ses droits et de ses devoirs qu'à développer sa singularité et sa créativité. Il faut s'éduquer, s'affirmer positivement, assumer sa différence pour que l'autre puisse assumer la sienne, retrouver la confiante possession de soi-même dans un souci de réciprocité et de complémentarité avec toutes celles et ceux qui en font autant de leur côté. La musique dit et permet cela.

À droite de la pâtisserie mais avant le parking, juste avant le troupeau d'immeubles de bureaux ou d'appartements rénovés qui vident les rues du *near South Side* de toute vie, derrière les carreaux en verre cathédrale, une fois passée la porte où s'accroche encore une lourde grille en fer rouillé : le Velvet Lounge (2128 1/2, South Indiana), club de jazz élevé au rang de temple par Steve Lacy et l'ensemble de ses usagers. Ce n'est pas seulement le comptoir en bois qu'il faut longer pour atteindre l'authentique pénombre, la pénombre rougeoyante de la salle ou l'estrade de la scène. Ce ne sont pas les ampoules électriques défaillantes sur le lustre de saloon, ni les portraits fluorescents de Billie Holiday ou de Miles Davis. Ce n'est pas même le papier peint d'époque, d'une époque révolue ou incertaine, ce papier peint à fleurs et à soleils et à rayures et à rayons qui a fait le tour du monde du jazz, voyageant sur des photos de pochettes de disque ou des tableaux de Robert Guinan. C'est le gérant lui-même : Fred Anderson, un homme de soixante-quinze ans, petit et râblé, toujours pensif mais toujours attentif, avec une chéchia de préférence en cuir et des lunettes volumineuses, membre de l'AACM depuis sa fondation. En fin de journée, si vous passez par là et que vous regardez à travers la lucarne de la porte d'entrée, vous avez de fortes chances d'apercevoir Fred Anderson comme dans une boule de cristal, voûté sur son saxophone ténor et s'exerçant, s'exerçant, s'exerçant, tous les jours depuis soixante ans.

Ce jeudi soir, le trompettiste Corey Wilkes fête la musique, la sienne et celle de ses amis, dont Maurice Brown, son alter ego sur l'instrument, mais aussi Aaron Getsug au saxophone baryton, Kevin Nabors au ténor et Fred Jackson à l'alto, Isaiah Spencer à la batterie. Avec quelques autres qui ont une vingtaine d'années comme eux, ils forment une nouvelle bande sur le point de prendre la relève de leurs frères aînés en musique : le clarinetiste Kaliq Woods, les saxophonistes Greg Ward et Dennis Winslett, les trombonistes Tony Herrera et Norman Palm III, le batteur Kobie Watkins. Lesquels avaient eux-mêmes succédé au cours des années 1990 aux saxophonistes David Boykin et Matana Roberts, à la flûtiste Nicole Mitchell, au violoniste Savoir Faire, au guitariste Jeff Parker, aux contrebassistes Josh Abrams et Darius Savage ou au batteur Chad Taylor. Lesquels... Car voilà plusieurs décennies que Fred Anderson met en selle des aréopages d'improvisateurs, que ce soit dans ses groupes, dans ses clubs ou dans ses bars (autrefois le Birdhouse, aujourd'hui le Velvet), selon la licence qu'il obtient de la municipalité et les tracasseries administratives. Les jam-sessions qu'il *accueille*, en marge des concerts qu'il *programme*, sont de deux sortes : celles, occasionnelles, qui concernent une formation chevronnée venant se retremper dans une atmosphère propice aux effusions et aux révélations ; celles, dominicales, qui concernent de jeunes talents regroupés autour d'un ou deux hôtes auxquels le maître des lieux accorde déjà suffisamment de crédit pour leur confier la direction des travaux musicaux. Et Fred veille sur eux sans jamais les surveiller. Fred ne donne guère de leçons et ses rares conseils sont glissés en passant, si les circonstances s'y prêtent, comme d'alterner les moments où l'on

se retire pour s'exercer (litt. : où l'on va couper du bois en forêt, « woodshedding »), et les moments où l'on sort de sa retraite, c'est-à-dire du bois (« you come out of the woodshed ») pour s'exposer, avancer à découvert, tout tenter (litt. : aller vivre en brousse, « to live in the bush »). Fred donne plutôt l'exemple par son dévouement à la musique et aux hommes qui choisissent de s'y consacrer. Il leur offre la possibilité de jouer – ce qui est encore, croit-il, ce qu'il y a de mieux à faire. Ensuite, à chacun son destin.

Ce jeudi soir, dans les règles de l'art qui s'improvise, les musiciens sur scène se surpassent. Chaque solo est plus intense que le précédent. Corey Wilkes et ses invités n'en finissent plus de rivaliser d'adresse et d'audace tout en lorgnant vers le bar dans l'espoir que Fred Anderson entendra le message et les rattrapera. La chose se produit parfois et elle est toujours considérée par les aspirants comme une sorte d'adoubement. Car chacun sait que Fred garde son saxophone derrière le comptoir. Mais, ce soir-là, l'Ancien revient de Seattle, sur la Côte Ouest, où il s'est exceptionnellement produit avec l'Art Ensemble of Chicago, et il est exténué. Il essuie des verres, discute avec les clients, tient les comptes et, vers trois heures du matin, d'un pas traînant, Fred rapplique devant la scène en tapotant sa montre. C'est tout pour ce soir.

Rivage du dimanche 7 septembre 2003

Toute l'après-midi, j'assiste à une jam-session d'un autre genre, tenue par le saxophoniste Ernest Khabeer Dawkins et le tromboniste Steve Berry, tous deux membres de l'AACM. Avec Ameen Muhammad, qui est de leur génération, ils forment la section d'anches et de cuivres du New Horizons Ensemble depuis la fin des années 1970. Il fait une chaleur moite et c'est une après-midi de plus, perdue dans le South Side comme dans le temps, comme ces journées coupées ras de la fin de l'été. Le Nu Beginnings (7051 South Crandon) est un local repeint en blanc et garni de tuyauteries, une seule pièce qui donne sur la rue, qui est ouverte sur le dehors de la rue, sur de nombreux dehors, et où les musiciens se réunissent le dimanche, de 15 h à 19 h. Dawkins et Berry animent la séance, tout d'abord secondés par le vénérable Evod Magek, un ancien de l'AACM, qui laisse bientôt sa place derrière le synthétiseur multifonctionnel au jeune Justin Dillard, encore un adolescent, les lunettes de travers et un bras dans le plâtre (ce qui lui vaudra naturellement maintes plaisanteries et quelques défis impossibles à relever ce jour-là). Le vieil homme en boubou ne quitte cependant pas les lieux sans gratifier l'assistance d'un bref mais auguste sermon, rappelant aux musiciens présents et à leurs accompagnateurs que ce sont eux qui doivent contribuer au bon fonctionnement de ce local en lâchant quelques billets. Le saxophoniste et le tromboniste sont également relayés par d'anciens élèves (Savoir Faire, Corey Wilkes et Isaiah Spencer), devenus professionnels il y a quelques années. Ils sont à peine plus âgés que les participants à cette jam-session plus ou moins hebdomadaire, lesquels ont entre douze et vingt ans, tel Jabari Liu au saxophone alto.

L'histoire de cette musique fourmille de gamins passés de l'école publique à l'école des mélodies et des rythmes : la survie n'attend pas.

À son comble, la jam-session réunit treize improvisateurs : les cinq « aguerris » ainsi qu'un saxophoniste alto, quatre trompettistes, un pianiste, un contrebassiste et un second batteur. Les percussionnistes se tiennent au fond, le dos au mur, à côté de Dawkins et de Berry qui les pilotent, tandis que les autres instrumentistes leur font face. Dans l'embrasure de la porte, un rideau rouge flotte au vent qui est vert. Le soleil s'invite sur la grande cymbale d'Isaiah et les abeilles virevoltent au-dessus des têtes. Les standards défilent, sans interruption ou presque : *They Can't Take That Away From Me*, *On Green Dolphin Street*, *Jordu* de Duke Jordan, *Well You Needn't* de Thelonious Monk, *Blue Train* de John Coltrane, *Jinrikisha* de Joe Henderson... Dès qu'un morceau approche d'une conclusion possible, Ernest Khabeer Dawkins en introduit un nouveau, sans l'annoncer, qu'il trafique volontiers mais que chacun doit reconnaître à l'oreille et sur lequel chacun doit savoir enchaîner. Les solos se décident sur l'instant – on se provoque mutuellement – et sont ponctués de commentaires, d'exclamations, de fanfaronnades. Même si quelqu'un s'égare dans l'exposé d'un thème ou s'abîme en plein solo, personne n'est jamais remis en place. Aucune critique n'est proférée en public. Tout est dit dans la pratique de la musique ou pendant les cours particuliers qui ont lieu en semaine. Vers la quatrième heure, deux thèmes sont joués simultanément par Dawkins et Berry (*Impressions* de Coltrane et *Odwalla* de l'Art Ensemble of Chicago), puis trois, cinq thèmes se surajoutent... Les registres – swing, soul-funk ou free – se télescopent : l'improvisation collective, ce moment cultivé entre tous, lorsque les limites ne sont plus tout à fait connues, cet espace d'affirmation réciproque où l'on vit enfin ensemble, est lancée pour les trente dernières minutes. Vécue comme une extrême discipline et une délivrance, elle bouleverse les échanges et élève les esprits, donne le ton et la profondeur. Tout le monde se tasse et se redresse, s'ébroue, se déploie, empiète sur l'autre, tous les autres. À tout moment, les joueurs entrent et sortent de la musique et du local, dérangent les chaises vaguement disposées en arc de cercle, y retournent : car, sans qu'on ait besoin de le leur rappeler, *ils se sentent tenus*, ils font partie de ce qui arrive, quoi qu'il arrive. Les gens du quartier eux-mêmes viennent faire un tour au Nu Beginnings. Ils s'installent quelques instants, dodelinent de la tête et battent du pied. « Yeah, yeah ! », approuve un homme qui se balance les bras croisés. « Allright, allright ! », s'écrie une petite vieille qui habite un peu plus loin et qui me confirme, pendant une pause, que la musique est la meilleure école après l'école, qu'elle a toujours servi à l'éducation populaire dans le ghetto : affirmation de soi, émulation collective, grandeur d'âme. La musique naît là, notamment, dans un local repeint en blanc et garni de tuyauteries, et elle se développe ailleurs. Mais ici, tout le monde a le sourire aux lèvres. Un air inspiré est un air qui respire la vie.

De passage chez Ernest Khabeer Dawkins, quelques jours plus tard, je discute avec lui du *line-up* de l'orchestre qu'il doit bientôt emmener en France, à l'invitation du festival Sons d'Hiver. Bien qu'il sache très bien à quoi s'en tenir, le

saxophoniste, encore affecté par la disparition soudaine de son trompettiste et ami d'enfance, Ameen Muhammad, sollicite mon avis sur quelques cas litigieux. Je sais que ce sont mes critères et mes valeurs qu'il jauge alors. Un musicien sera donc retenu de préférence à un autre qui a déjà eu la possibilité de se produire en Europe, car il faut faire tourner ceux qui tournent. Un autre est désigné par le sort : il est le plus prompt à répondre au message téléphonique qui a été laissé à deux instrumentistes de valeur égale et d'égal renom. Une séance de photographies est planifiée. Je suggère l'un de ces toits d'immeuble immensément plats autour desquels la ville s'étend et tourbillonne à perte de vue. Ils poseront à tour de rôle près d'un poteau indicateur dont la flèche « Chicago » est pointée sur eux. Le photographe s'appelle Don Getsug ; c'est le père d'Aaron, le saxophoniste baryton. Tony, son autre fils, dirige le label 8th Harmonic Breakdown, sur lequel un disque d'Ernest Khabeer Dawkins a paru.

Rivage du jeudi 29 janvier 2004

Ernest Khabeer Dawkins a donc reçu carte blanche du festival Sons d'Hiver pour occuper l'espace culturel Georges-Pompidou de la ville de Vincennes et commémorer les huit fauteurs de troubles qui furent jugés en juin 1968 pour avoir perturbé la Convention démocrate de Chicago. Il a choisi de se produire d'abord en trio, avec deux de ses pairs, avant d'inviter huit de ses protégés et le poète et rappeur Kahari B. (fils de Mwata Bowden) à les rejoindre pour interpréter une suite en hommage aux rebelles.

Le saxophoniste (alto et ténor), Harrison Bankhead (contrebasse) et Hamid Drake (batterie) entrent en scène. Ils sont là immédiatement, immédiatement à leur aise, vêtus de chemises, de boubous ou de chéchias évoquant un autre continent que celui où ils résident et que celui où ils œuvrent. Ils prennent place, plaisantant et s'apprêtant, ils habitent déjà l'espace de la scène et de la salle, depuis une éternité peut-être, ils nous y reçoivent. Près de Dawkins, sur une table recouverte d'un tissu africain, une vingtaine de petits instruments : rhombes, trompes, klaxons, sifflets, crécelles, cloches... dont, après une rapide inspection, le saxophoniste commence par se servir pendant que ses deux compagnons frottent, raclent, grattent et creusent la contrebasse et la batterie. Il s'agit là, précisera Dawkins, de « chasser les mauvais esprits », de « nettoyer la pièce ». Cérémonie propitiatoire pour préparer les lieux et créer les conditions du partage entre les musiciens et avec les auditeurs. Cette sorte d'ébruitement par la musique et à travers elle, *cet éveil de la musique*, n'est pas rare chez les improvisateurs de l'AACM – l'Art Ensemble of Chicago n'a fait qu'en répandre l'usage depuis la fin des années 1960. Notons toutefois que Shaku Joseph Jarman, l'un des deux saxophonistes de ce groupe, et Malachi Favors Maghostut, son contrebassiste, ont été respectivement le professeur et le partenaire d'Ernest Khabeer Dawkins. L'utilisation de bruits dits « parasites » est par conséquent l'une des pratiques communes de ce que Dawkins définira plus tard dans la soirée comme la tradition de la musique créative à Chicago. Il ne s'agit pas d'obtenir des effets incongrus,

mais d'étendre significativement le traitement du son qui est au cœur de cette tradition : la moindre vibration constitue la cellule de base de la musique – avant la note, la mélodie ou l'harmonie – qui peut donc retomber dans l'enfance des sons, dans le murmure ou dans le hurlement, et repartir d'une simple résonance. On retrouvera cette procédure *en cours de partie*, intégrée au déroulement d'une improvisation, lorsque le saxophoniste exhortera subitement ses équipiers à se séparer en *space solos*. Lui-même ralentit alors la cadence, désagrège progressivement sa phrase, espace ses traits jusqu'à ne plus émettre qu'un filet de son. Tout se passe comme si c'était autant la tâche du musicien de jouer ce qu'il connaît que de partir à la recherche de nouvelles sonorités.

Puis, c'est Fred Anderson qui est salué. Car « Big Fred » a également parrainé chacun des membres du trio quand les uns et les autres débutaient dans les années 1970 et 1980 – et Dawkins lui a d'ailleurs « emprunté » la section rythmique composée d'Harrison Bankhead et d'Hamid Drake. Le batteur considère d'autant plus Fred Anderson comme une figure paternelle que celui-ci l'a pris sous sa protection après le décès prématuré de son père. Le trio est disposé en triangle face au public : Dawkins au premier plan et, légèrement en retrait, Bankhead sur la gauche et Drake sur la droite. Ce qui traduit à la fois la nature égalitaire de cette petite formation sans réel meneur et la relative prépondérance du saxophoniste auquel la soirée a été offerte. Nul n'ignore dans le groupe que l'un des enjeux de cet événement est d'asseoir la réputation que Dawkins s'est forgée en région parisienne depuis son premier concert au festival Banlieues Bleues, en mars 2002. Auquel cas, le saxophoniste pourrait améliorer ses perspectives d'emploi en France et en Europe – et en faire bénéficier ses proches. Lesquels, Bankhead et Drake en l'occurrence, ont donc pleinement conscience de contribuer à cet effort : indépendamment des considérations artistiques ou professionnelles, c'est une attitude répandue chez les musiciens afro-américains que de se montrer solidaire du *leader* qui émerge et dont la réussite éventuelle rejallira sur tout ou partie de la communauté¹.

1. Ernest Khabeer Dawkins s'est d'abord produit le 9 mars 2002 dans la ville de Stains, avec l'Aesop Quartet (Jeff Parker, Rollo Radford et Hamid Drake). L'année suivante, il a été réinvité par le festival Banlieues Bleues pour donner un concert le 2 avril dans la ville d'Aubervilliers, cette fois avec le New Horizons Ensemble (Steve Berry, Maurice Brown, Jeff Parker, Darius Savage et Isaiah Spencer). Mais également pour exercer ses talents de pédagogue et mener le projet « Last Diaspora », un atelier réunissant pendant plusieurs semaines une fanfare amateur et environ cent cinquante lycéens de Seine-Saint-Denis – paroliers, chanteurs, percussionnistes et danseurs – dans le cadre des Actions Musicales de Banlieues Bleues. Il s'agissait d'utiliser l'expérience afro-américaine de la musique comme médium pour stimuler l'imaginaire social des participants et inventer un nouvel art de vivre ensemble à partir des expériences de chacun. Un film documentaire, *Watch Me!* de Xavier Baudoin, relate cette résidence. Le saxophoniste et Steve Berry ont également profité de leur séjour prolongé pour venir jouer et discuter à l'université Paris VII-Denis Diderot, au sein de l'U. F. Anthropologie, Ethnologie et Science des religions. En 2004, en dehors du concert évoqué ici, Dawkins est une nouvelle fois passé à Banlieues Bleues, le 2 avril à Tremblay-en-France, avec l'Ethnic Heritage Ensemble du percussionniste Kahil El' Zabar. Si l'on considère que ce trio (que complète le tromboniste Joe Bowie) a été programmé sur la base des excellents rapports désormais entretenus entre le saxophoniste et ce festival, le succès d'Ernest Khabeer Dawkins aura donc permis à dix-huit musiciens, plus ou moins connus, de se produire en région parisienne en l'espace de trois ans.

Derrière Dawkins, le contrebassiste et le batteur se dispensent de partitions : ils se repèrent à l'oreille, au fur et à mesure que leur interaction évolue – ou éventuellement à l'œil lorsque Dawkins leur indique un brusque changement de direction par les mouvements qu'il effectue avec son alto ou son ténor, voire en se retournant s'il comprend que l'un ou l'autre ne l'observait pas à ce moment précis. Cette forme d'autorité, même passagère, engendre une certaine tension que l'on sait nécessaire à la musique. Quiconque a déjà assisté à un concert de « jazz » peut s'imaginer à quel point le saxophoniste a besoin de la résistance que lui *offrent* le contrebassiste et le batteur, de leur liberté d'expression, d'interprétation – *d'altération*. Le moment venu, Dawkins sait même exploiter le filon de ces tiraillements en annonçant, sobrement et résolument, au début d'un morceau : « We're gonna create one right here ». Comme toujours en situation d'improvisation collective, l'interaction est à plusieurs niveaux, plusieurs conversations s'engagent simultanément : conversation de chaque musicien avec son instrument, avec ses souvenirs personnels et une mémoire commune, avec son imagination et l'imaginaire du groupe, conversation des musiciens entre eux et avec le monde. Que le soliste se retrouve réellement seul ou entouré d'autres solistes, les trois hommes gémissent, se parlent, s'interpellent, se relancent : « Come on ! » En rappel, Dawkins chante le blues, qui n'est pas l'indice de la perte et du manque, mais une ressource ou une richesse intérieure, puisque « Chicago is the home of the blues » et que « If you don't have no blues, you'll get a hole in your soul » (détournant au passage l'un des dictons qui courent les rues des ghettos : « If you don't eat chicken on Sunday, you'll get a hole in your soul »). Il tente de faire participer la salle. Pour galvaniser un public européen souvent récalcitrant quand il s'agit de reprendre en chœur, décousu quand il faut battre des mains en cadence, il prie ses musiciens de bien vouloir nous « envoyer au paradis ». Énième union du blues et du gospel, du matériel et du spirituel, de l'exacerbation et du recueillement – du scabreux et de la volupté.

Après les renvois aux Anciens, Ernest Khabeer Dawkins invite les cadets à le rejoindre, il leur fait profiter de sa notoriété naissante, il passe le relais à Aaron Getsug, Kevin Nabors, Greg Ward, Corey Wilkes, Norman Palm III, Justin Dillard, Josh Abrams et Isaiah Spencer – avec Bankhead et Drake, toujours présents, ainsi que Kahari B. Au cours de ce bref séjour, Dawkins ne procure pas seulement du travail à quelques protégés, ou l'opportunité de traverser l'Atlantique : il continue de faire leur éducation. La plupart des membres de son orchestre sont issus des quartiers pauvres du South Side ou du West Side de Chicago ; ils n'ont jamais voyagé. Bien qu'on évite d'en parler publiquement en ces termes, la musique représente à la fois une source d'orgueil communautaire et une chance à saisir pour chacun d'eux. Ceux qui sont déjà venus en Europe (à l'instar d'Isaiah Spencer qui affiche une décontraction diamétralement opposée à sa défiance systématique deux ans plus tôt) servent d'intermédiaires. Dawkins compte implicitement sur eux pour faire passer ses messages, car il doit en permanence rassembler et responsabiliser son orchestre, sans exercer de pressions trop

directes : de nombreux Afro-Américains ne se départissent jamais d'un certain quant-à-soi qui leur sert de protection spontanée contre toutes formes d'agression. Lors de la répétition générale qui a lieu dans un studio près de la place de la Bastille, et au cours des heures qui suivent, dans une ambiance à la fois survoltée et concentrée à laquelle contribue décisivement le zèle hyperbolique des aînés Harrison Bankhead et Hamid Drake, Dawkins prodigue quantité de mises en garde collectives (ne pas découcher la veille du concert, observer les règles de bienséance dans un hôtel, etc.) et individuelles (untel est repris parce qu'il n'a pas fait réviser son instrument et doit se faire accompagner chez un luthier parisien ; tel autre est prévenu contre le régime alimentaire des Français qui pourrait ne pas lui convenir, etc.). Fort de ses précédents passages en ville, sur lesquels il importe de rester évasif comme pour tout ce qui concerne les expériences passées, il leur communique quelques adresses utiles, que ce soit pour des achats ou des visites. Mais il ne partagera un véritable moment d'intimité avec ses musiciens que lorsque tout sera terminé, lorsqu'ils pourront passer des heures ensemble à se raconter des histoires et à exagérer le réel comme celui-ci le demande. Vingt-cinq ans plus tôt, les membres de l'Art Ensemble of Chicago n'avaient pas procédé autrement avec Ameen Muhammad, qu'ils emmenaient en tournée comme assistant et technicien.

Il n'est évidemment pas anodin qu'Ernest Khabeer Dawkins ait choisi une formation aussi jeune pour revenir sur cet événement : « le procès des huit de Chicago ». Drapé dans une cape entre le velours et la bure, les yeux écarquillés derrière des lunettes de soleil pourpre, caressant sa marquise écarlate à l'index avant de bondir dans la fosse, panthère ou chauve-souris, Kahari B. prend bien le temps de répéter qu'il s'agissait du procès de « 7 + 1 » prisonniers politiques, puisque le tribunal jugeât bon de dissocier Bobby Seale, militant afro-américain, des autres accusés – et même de le ligoter et de le bâillonner, puisqu'il avait l'outrecuidance de vouloir assurer sa défense... À côté du grand chambellan, il y a le grand intercesseur, celui par lequel *passé* la musique : Dawkins a délaissé ses saxophones pour se consacrer à l'orchestre qu'il dirige énergiquement. Il *se met en mouvement*, s'exprime avec tout son corps pour réguler une musique qui semble le traverser, réagissant physiquement aux sons émis par ses musiciens qui réagissent eux-mêmes à ses indications et à ses postures, les contenant quand le moment n'est pas venu ou les portant à bout de bras, les projetant, précipitant les solistes, effectuant quelques pas de danse pendant que ceux-ci quittent l'orbite de l'orchestre, se tenant un instant à l'écart comme pour évaluer la distance parcourue... Les musiciens, dont l'attitude sur scène affecte une crâne assurance, bien qu'ils soient réglementairement assis devant pupitres et partitions, s'adressent des signes entre eux, se rappellent à l'ordre ou s'encouragent – et Ernest Khabeer Dawkins ne leur conteste jamais cette « double direction » tant leur musique est une action et une invention collectives qui doit naître des propensions de chacun, tant il est dans la nature de la composition de s'en remettre aux improvisateurs pour jouer son jeu. Chaque membre de l'orchestre s'en donne donc à cœur joie et se voit accorder un ou deux solos (trois pour Corey Wilkes

qui, de tous, a la plus grande expérience de la scène et des tournées) dans différentes situations. Car ces échappées ne se font jamais par-dessus le groupe : à chaque fois, l'orchestre se redispole et se réagence autour du soliste, lequel explore et modifie à son tour l'environnement sonore qui lui est soumis. Art de la conversation entre l'individu et le groupe, *one more time*.

Au cours d'une longue suite tout à fait représentative de la *Great Black Music* – à la fois introspective, rétrospective et prospective – sont convoqués : le blues, partie liée et beauté du diable, qui lanterne et s'emporte à plusieurs reprises ; la ferveur du gospel et les frottements *shuffle* ; l'exubérance des fanfares de La Nouvelle-Orléans ; l'énorme balancier swing des big bands ; la dextérité et la fluidité des boppers ; la polyphonie mingusienne et les rythmes cubains ou sud-africains... Toutes les existences que ces hommes-là ont en eux, réinsérées dans un continuum de musiques susceptible d'innombrables combinaisons et qui n'est pas sans rappeler les niveaux de sens superposés des tableaux de Jean-Michel Basquiat. L'organisation de ces éléments, qui ne sont ni des récurrences, ni des références, mais des habiletés et des virtualités, différents modes d'une même présence musicale au monde, témoigne du double mouvement de libération et de complexification dont le champ jazzistique est le lieu depuis une quarantaine d'années : reconnaissances préliminaires à partir du point du jour musical, patiente prospection du chemin qui mène au premier des thèmes prévus ou venus, entrebâillement puis ouverture – parfois aussitôt interrompue ou définitivement abandonnée – desdits thèmes, déclarations et enchères, complications et tournants, prolifération d'une composition où les énoncés se subdivisent et ne se comptent plus, long tapis roulant rythmique à toutes les vitesses, allées et venues qui tissent une toile autour du silence jamais oublié... Anthony Braxton, saxophoniste et poly-instrumentiste de l'AACM, qualifie les musiciens qui parcourent ce continuum de « restructuralistes. »

Round Midnight, le concert se termine dans la liesse d'une jam-session impromptue au cours de laquelle Dawkins présente les musiciens un par un, livrant une anecdote sur chacun d'eux, afin que la singularisation soit complète. Les plus jeunes membres de l'orchestre ne voulant pas *lâcher l'affaire*, il leur passe finalement les commandes et va s'asseoir au bord de la scène. À son retour à Chicago, de passage au Velvet Lounge, Ernest Khabeeb Dawkins est promu « général » par un Fred Anderson facétieux, mais comme toujours très réfléchi. En avril 2005, ils reviendront d'ailleurs ensemble au festival Banlieues Bleues, avec Harrison Bankhead et Hamid Drake. Et Corey Wilkes a été accepté au sein de l'Art Ensemble of Chicago.

Ressac

Une telle séquence, et des scènes comparables à celles rapportées ici, auraient pu être observées auprès des musiciens de Philadelphie, de Detroit ou de Los Angeles. Or, à de très rares exceptions près, le champ jazzistique n'a jamais fait l'objet en France d'une enquête empirique, d'usage courant par ailleurs. Sur une

telle chaîne d'événements, un tel réseau de relations, sur le rôle de la musique dans la formation de l'individu et dans le fonctionnement de la communauté afro-américaine : à peu près rien. En revanche, l'histoire du jazz et son commentaire regorgent d'expertises, qu'il s'agisse de faire le récit et l'analyse stylistique des très grandes heures et œuvres de ce *genre musical* ou de les ramener à un quelconque courant de philosophie esthétique qui y trouvera la confirmation de l'une de ses théories sur l'art contemporain. On trouve aussi pléthore d'études sur l'essor du jazz, considéré cette fois comme la première des musiques populaires et/ou commerciales dans les temps modernes. Selon les auteurs, ces interrogations débouchent sur une sociologie de la production, plutôt tatillonne et parfois soupçonneuse, ou se font revendicatives jusqu'à virer dans certains cas à la démonstration politique.

On est en droit de se demander, avec Christian Béthune dans son essai *Adorno et le jazz*, pourquoi une telle enquête n'a pas été menée et ce qui motive « ce niveau d'inconscience de l'ancrage social du jazz ». Ainsi que le remarque le philosophe :

« Dès le début des années 1910, c'est au sein du prolétariat noir, attiré par les grands centres urbains du Nord en pleine expansion, que le jazz puise ses ressources créatrices et invente son langage. Les *rents parties* que l'on organise pour subvenir aux frais de son loyer, les *cuttings contests* où talents naissants et gloires confirmées s'affrontent en de mémorables joutes sonores, les *joints*, les *honky tonks* et les *dance halls* que la foule des travailleurs noirs investit chaque fin de semaine, partageant étroitement ses émotions avec les musiciens, sans oublier les églises et les temples, théâtres d'une ferveur dominicale aux élans contagieux, sont autant de lieux d'invention où le jazz exacerbe ses forces vives, échappant massivement aux regards – et aux oreilles – de la classe dominante. Ce terrain fertile d'expérimentation et d'invention permanente constitue alors le laboratoire d'une expression inédite, comme le seront, dans les années 1940, les clubs de la fameuse 52^e rue d'où émergera le be-bop, puis les lofts et les entrepôts désaffectés quelque vingt ans plus tard, au moment du free jazz. Deux mondes séparés par une faille que rien ne saurait combler et qui va bien au-delà du seul clivage des races. En ces marges inaperçues de la société blanche s'élabore une vie du jazz foisonnante dont Adorno paraît loin de soupçonner l'existence. [...] Cette autre scène, incontrôlée, où le langage du jazz s'élabore de façon cruciale, hors de l'emprise médiatique, échappe aussi presque intégralement à la tyrannie de la valeur d'échange et de la circulation marchande. C'est à micros fermés – *after hours* –, et donc en marge des circuits commerciaux que les musiciens peaufinent leur technique, confrontent leurs trouvailles ou vérifient leurs connivences. »²

Tandis que « la vie du jazz » était romancée à souhait, suscitant la concupiscence des uns et la suspicion des autres, les pratiques de vie récapitulées par Christian Béthune passaient inaperçues ou étaient minimisées. Ce n'est pas le propos de cet article que de traiter directement des raisons profondes qui expliquent pareille

2. Christian Béthune, *Adorno et le Jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003 : 25-26. [Voir aussi l'À Propos que lui consacre Patrick Williams : « Le déni d'Adorno », *L'Homme*, 2005, 175-176 : 419-426. *Ndr.*]

méconnaissance. Je me bornerai à relever les deux allants de soi qui articulent notre compréhension des Afro-Américains et de leurs musiques. Il est généralement admis que : 1) le jazz aurait très tôt été voué à une diffusion et même une internationalisation qui, l'objectivant, le décontextualisait, le plaçait hors de tout univers particulier pour le faire entrer dans l'universel non-lieu des hit-parades commerciaux ou des hiérarchies de l'histoire de l'art. Cette commercialisation précoce, cette valeur d'échange qui constituerait le jazz en tant que phénomène artistique follement ambigu, occulte la fonctionnalité de la musique, sa valeur d'usage dans un environnement qu'on n'a d'ailleurs plus besoin de lui supposer. 2) Quoi qu'il arrive, l'ethnocide des Afro-Américains aurait été total ou presque, et ceux-ci ne formeraient pas un milieu social et culturel, mais une minorité raciale soudée par un sort commun et la même chimère ou la même fatalité d'intégration, d'assimilation et de fusion dans la nation américaine. *E Pluribus Unum*.

Tracé littoral

Si l'on considère dans un premier temps les relations entre l'individu et le groupe social au sein duquel il accède à la musique, la plupart des Américains blancs ou des Européens *qui optent pour le jazz* le font généralement en développant un goût personnel à l'écoute d'enregistrements qu'ils empruntent ou achètent, de concerts auxquels ils assistent durant leur adolescence – et en affinant ce goût dans d'éventuels conservatoires³. Chez les Afro-Américains, le milieu familial (tout le monde chante ou presque ; au moins un parent joue d'un instrument ; l'un ou l'autre possède déjà une appréciable collection de disques) et la vie quotidienne sont les principaux émetteurs de musique. C'est ce que le contrebassiste Willie Ruff et le pianiste Horace Tapscott ont surnommé « le conservatoire hors les murs »⁴ ou « l'université des trottoirs »⁵ et ce que Paul Berliner a analysé comme un « avantage communément accordé aux enfants des minorités en Amérique », lesquels sont à la fois « exposés à la musique de leur propre communauté et à celle du plus grand nombre »⁶. On rencontre la musique partout autour de soi, dans l'entourage et le voisinage immédiats, sur le palier, dans la cave ou à l'étage, dans les rues, le quartier et les boutiques, dans les bars

3. L'idée selon laquelle un apprentissage technique ouvert à tous – tout le monde peut *faire du jazz* – prouve l'universalité de cette expérience musicale, a été examinée par Frank Kofsky aux États-Unis (in *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960's*, New York, Pathfinder Press, 1998 : 32-46 [1^{re} éd. : *Black Nationalism and the Revolution in Music*, 1970]) et par Olivier Roueff en France (dans son article « Les mots du jazz. Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy », *L'Homme*, 2001, 158-159 : 239-260).

4. In *A Call to Assembly : The Autobiography of a Musical Storyteller*, New York, Viking, 1991.

5. In Steven Isoardi, ed., *Songs of the Unsung. The Musical and Social Journey of Horace Tapscott*, Durham-Londres, Duke University Press, 2001.

6. Paul Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 : 24. Reprenant le tromboniste et professeur David Baker, Paul Berliner insiste également sur le rôle joué par les orchestres des écoles et des lycées du ghetto, et par leurs directeurs. L'exemple le plus fameux à Chicago reste celui du Capitain Walter Dyett qui, entre 1935 et 1961, enseigna à la DuSable High School, où il eut pour élève : Von Freeman, Gene Ammons.../...

et à l'église – et on la fait sienne par imprégnation, comme l'ont expérimenté les trompettistes Don Cherry et Baikida Carroll :

« Quand vous naissez au sein d'une famille noire en Amérique, vous naissez à la musique. Vous êtes constamment entouré par les chants et les danses, vous jouez aux billes en musique, vous jouez aux dés en musique et quand vous vous rendez à l'église, c'est pour entendre de la musique »⁷ ;

« Quand on vit dans une communauté noire, il y a tout le temps de la musique autour de soi. Vous ne décidez jamais clairement que vous allez en jouer, parce qu'en même temps, ça vous entoure tellement, dans presque chaque aspect de la vie quotidienne. »⁸

Les visiteurs de la famille Tapscott, à Los Angeles, étaient ainsi tenus de s'asseoir au piano et de jouer un morceau pour être vraiment les bienvenus. Le saxophoniste Kalaparush Maurice McIntyre, membre de l'AACM, enjolive à peine son enfance à Chicago :

« J'ai grandi dans la musique. Quand j'étais un petit garçon, toute la famille de l'appartement du dessous jouait d'un instrument – la mère, le père, les enfants, les images sur le mur, même les souris dans les murs avaient leurs propres instruments [axes]. »⁹

Dans le même immeuble vivaient donc plusieurs familles, comme celle du cinéaste et désormais chef d'orchestre Melvin Van Peebles qui déclarait récemment : « Pour moi la musique est évidente, aussi nécessaire que les bruits qui nous entourent ou l'air que l'on respire. »¹⁰ Et comme celle du batteur et percussionniste Warren Smith à laquelle Kalaparush faisait allusion :

« Notre appartement était situé au premier étage : on ne pouvait donc pas ne pas passer devant notre porte et trente-six mille personnes la franchissaient en permanence. Mon père réparait les instruments de musique et toutes les visites qu'il recevait, de la part de toutes sortes de musiciens, ont contribué à ma formation. Non seulement ça, mais ma mère était harpiste et tous mes oncles, toutes mes tantes jouaient d'un instrument. Il y avait même des concertistes réputés parmi eux. C'est aussi dans ma famille que j'ai fait mes premiers pas de musicien, vers la fin des années 1940. Parmi les amis qui passaient nous voir, les jeunes formaient une véritable tribu, même si Kalaparush et moi étions les deux seuls qui songions à nous consacrer à la musique. [...] Nous

[Suite de la note 6] Johnny Griffin, Harold Ousley, Clifford Jordan, Eddie Harris, John Jenkins, Pat Patrick, Sonny Cohn, John Young, Dorothy Donegan, Benny Green, August Chapell, Julian Priester, Richard Davis, Ronnie Boykins, Wilbur Campbell, Walter Perkins, Donald Rafael Garret, Warren Smith, Jerome Cooper, Leroy Jenkins, Joseph Jarman (qui découvrit le nom de Nat [King] Cole gravé sur son pupitre), Fred Hopkins, James Johnson, Mwata Bowden..., de même que, outre Nat King Cole, Dinah Washington, Johnny Hartman et Bob Diddley. Encore aujourd'hui, de jeunes improvisateurs de l'AACM se renseignent sur son compte et recueillent des anecdotes.

7. Don Cherry cité par Valerie Wilmer, in *As Serious As Your Life*, London, Serpent's Tail, 1992 : 133 [1^{re} éd. : 1977].

8. Baikida Carroll, cité par Benjamin Looker, in *Point from Which Creation Begins. The Black Artists' Group of Saint Louis*, Saint Louis, Historical Society Press-University of Missouri Press, 2004 : 5-6.

9. Cité dans le livret de son disque HUMILITY IN THE LIGHT OF THE CREATOR (Delmark DD-419/ 1969).

10. Van Peebles, in *Jazz Magazine*, 2002, 528 : 34.

connaissions tous les disques récents et nous reprenions les airs ou les solos en chœur. Nous mémorisions toutes les informations, toutes les parties, tous les instruments... Même ceux qui, parmi nous, ne jouaient pas de musique. »¹¹

Un autre ami de cette « famille », Anthony Braxton, raconte qu'il avait fait l'école buissonnière pour suivre une parade lorsqu'il aperçut un homme qui avait lui-même débrayé et

« qui semblait prendre autant plaisir que moi à suivre la parade... J'ai commencé à marcher dans sa direction, et au fur et à mesure que je m'approchais de lui je me suis mis à comprendre beaucoup de choses sur ma propre vie... parce que cet homme qui appréciait la musique autant que moi était mon père... »¹²

Et le batteur Elvin Jones se souvient de ses premières jam-sessions à Detroit :

« Tout le monde débarquait le lundi soir, Barry Harris au piano, Oscar Pettiford à la contrebasse, Kenny Burrell et ses frangins, les Jackson, la famille de Milt Jackson, toute la ville, on fumait gaiement, ma mère nous préparait des petits plats. Après quoi, elle s'installait dans un fauteuil et nous écoutait. »¹³

Le trompettiste Kelan Phil Cohran n'est pas moins sincère et savoureux :

« Je viens de Saint Louis et d'une grande tradition [...] C'est ce dont nous avons besoin. À Saint Louis, les musiciens formaient une famille très soudée. Je me souviens d'un matin, je pratiquais à la maison, alors que Shorty Baker, qui jouait avec Duke Ellington, était chez lui. Il vivait de l'autre côté de la rue. Il s'est relevé et a traversé la rue en robe de chambre et en chaussons parce que je m'y prenais mal. Il est arrivé devant ma porte et a frappé en rugissant : "Mon gars, tu ne peux pas faire ça. Chaque note dans cet exercice doit être magnifique. Et arrête de tricher. Je ne peux pas dormir dans ces conditions". Puis il a pris ma trompette et m'a montré comment faire. »¹⁴

Quant à Lester Bowie, d'abord pris en main par Bobbie Danzie, énième trompettiste de Saint Louis et ami d'enfance de Miles Davis, il s'entraînait les fenêtres ouvertes dans l'espoir que Louis Armstrong passerait par là, avant de faire dire à la notice biographique qu'il diffusait en France dès la fin des années 1960 :

« L'excellence musicale est une tradition dans la famille Bowie. Le père de Bowie était un trompettiste de grande envergure. Outre des douzaines d'oncles et de cousins musiciens, ses deux frères sont musiciens professionnels. Suite à une interruption forcée quand il perd ses dents de lait, Bowie fait un come-back remarqué et, à neuf ans, joue à nouveau à temps complet. »

Ces quelques citations n'ont rien d'exceptionnel. On mesurera mieux à quel point la musique constitue un héritage commun et une *fortune* pour la communauté afro-américaine en dressant la liste, nécessairement incomplète, des familles

11. Entretien réalisé à New York en mai 2004, dans le cadre de ma thèse.

12. Anthony Braxton, cité par Kevin Whitehead, in Graham Lock, ed., *Mixtery : A Festschrift for Anthony Braxton*, Exeter, Stride Publications, 1995 : 157.

13. Elvin Jones, cité dans *Le Monde* du 5 septembre 2003.

14. Propos rapportés par Carol Park dans le livret (p. 7) édité à l'occasion du 25^e anniversaire de l'AACM et du festival qui se tint du 30 novembre au 2 décembre 1990, au Getz Theatre de Chicago.

de musiciens *professionnels* qui émaillent cette communauté depuis l'époque de La Nouvelle-Orléans.

87

À commencer par celle de Lester Bowie Sr, de ses frères Roy et Walter (tous trompettistes), de ses fils Lester (trompettiste), Joe (tromboniste), Byron (saxophoniste et arrangeur), et de son petit-fils Bahnamous (claviériste), fils de Lester Jr. Par celle du pianiste Ellis Marsalis et de ses fils Branford (saxophoniste), Wynton (trompettiste), Delfeayo (tromboniste) et Jason (batter). Celle du batteur Charles Moffett, de ses fils Charles Jr (saxophoniste), Mondre (trompettiste), Charnett (contrebassiste) et Codaryl (batter), ainsi que de ses filles Angela et Charisse (chanteuses). Avant la disparition du patriarche, ils formaient même la Moffett family. Ces orchestres familiaux ne sont pas inhabituels chez les Afro-Américains. Citons les Woodman brothers du tromboniste William O. Woodman, d'entre lesquels se détacha l'un de ses fils, Britt Woodman, lui-même tromboniste. Les Montgomery brothers étaient notamment composés de Monk à la contrebasse, Wes à la guitare et Buddy au piano et au vibraphone. Les Freeman brothers sont notamment composés de Von au saxophone, George à la guitare et Bruz à la batterie. Le saxophoniste Chico Freeman est le fils de Von. Les Heath brothers se sont produits ensemble jusqu'à la fin : Percy à la contrebasse, Jimmy au saxophone et Albert « Tootie » à la batterie. Le percussionniste et producteur James Heath, alias M'Tume, est le fils de Jimmy. Mentionnons encore les frères Ray et Tommy Bryant, respectivement pianiste et contrebassiste, et leurs neveux Robin Eubanks (tromboniste), Kevin Eubanks (guitariste) et Charles Eubanks (pianiste). Le trompettiste Duane Eubanks est un nouveau venu dans la parentèle. La famille du chanteur de gospel Lonnie Liston Smith Sr, et de ses fils Lonnie Liston Jr (claviériste), Donald (pianiste, flûtiste et chanteur) et Ray (chanteur). Ou la famille du saxophoniste Thomas Turrentine et de ses fils Tommy (trompettiste) et Stanley (saxophoniste) ; celle du batteur Phineas Newborn Sr et de ses fils Phineas Jr (pianiste) et Calvin (guitariste) ; celle du saxophoniste Kidd Jordan, de ses fils Marlon (trompettiste) et Kent (flûtiste), de ses filles Rachel (violoniste) et Stephanie (chanteuse). Il y a aussi les frères Buckner : Ted (saxophoniste), Milt (pianiste) et George (trompettiste). Ou les frères Jones : Hank (pianiste), Thad (trompettiste) et Elvin (batter). Citons les frères (et sœurs) Nat et Julian Cannonball Adderley, Muhammed et Rashied Ali, Albert et Don Ayler, Bill et Kenny Barron, Paul et Bud Bascomb, Alvin et Harold Batiste, Cecil et Ron Bridgewater, Blanche et Cab Calloway, Addison et Art Farmer, Carl et Earl Grubbs, Duke et Slide Hampton, Fletcher et Horace Henderson, Alvin et Milt Jackson, Russell et Illinois Jacquet, Don et Stafford James, Hubert et Ronnie Laws, Carmen et Curtis Lundy, Lawrence et Wilber Morris, Pat et Hannibal Marvin Peterson, Bud et Richie Powell, Antoine et Wallace Roney, Ernie et Marshall Royal, Al et Marion Sears, Alan et Wayne Shorter, Andre et Ricardo Strobert, Lee et Lester Young... De père en fils, la vocation se transmet fréquemment : le saxophoniste Sam Rivers est le fils du chanteur de gospel Samuel C. Rivers et le petit-fils de Marshall Taylor, un pasteur méthodiste qui fut l'auteur de nombreux hymnes et se fit un devoir de recueillir les chansons d'esclaves du XIX^e siècle, avant même l'abolition. Le trompettiste Mercer Ellington est le fils du pianiste Duke Ellington, et le saxophoniste Gene Ammons celui du pianiste Albert Ammons. Le pianiste Kenny Drew Jr est le fils du pianiste Kenny Drew. Les batteurs Roger Blank et Ed Thigpen sont les fils du trompettiste Willie Blank et du batteur Ben Thigpen. Le contrebassiste Butch Warren est le fils du pianiste Edward Warren. La violoniste Maxine Roach est la fille du batteur Max Roach. L'organiste

Larry Young Jr est le fils de l'organiste Larry Young Sr. Oran et Ravi Coltrane sont saxophonistes comme le fut leur père John. Matthew Garrison est bassiste comme le fut son père Jimmy. Le batteur Denardo Coleman est le fils du saxophoniste Ornette Coleman. Le saxophoniste Rene McLean est le fils du saxophoniste Jackie McLean. Le batteur T.S. Monk est le fils du pianiste Thelonious Monk. Le saxophoniste Zane Massey est le fils du trompettiste et arrangeur Cal Massey. Et le trompettiste Gregory Davis, le fils aîné de Miles Davis, forma même un groupe de free jazz aujourd'hui oublié du nom de Musical Liberation Front! En dehors de ces quelques cas de notoriété publique, cette filiation se poursuit de nos jours : la tubiste Nedra Johnson est la fille du tubiste Howard Johnson ; le trompettiste Nicholas Payton est le fils du contrebassiste Walter Payton ; le saxophoniste Joshua Redman est le fils du saxophoniste Dewey Redman ; le batteur Gene Lake et le DJ Jahi Sundance sont les fils du saxophoniste Oliver Lake ; le cornettiste Graham Haynes est le fils du batteur Roy Haynes ; le batteur Nasheet Waits est le fils du batteur Freddie Waits. Les chanteurs de pop Neneh Cherry et Eagle-Eye Cherry sont les enfants de Don Cherry. Le DJ Djinji est le fils du saxophoniste Marion Brown. Le rappeur Nas est le fils du trompettiste Olu Dara. La chanteuse de folk-blues Pyeng Threadgill est la fille du saxophoniste et flûtiste Henry Threadgill... Ajoutons peut-être que la conservatrice responsable de la Jazz Oral History Project Collection aux archives de la Smithsonian Institution, qui se trouvent au National Museum of American History à Washington D. C., n'est autre que Katea Stitt, la propre fille du saxophoniste, célèbre disciple de Charlie Parker, Sonny Stitt.

Pour mieux rendre compte de cette intrication et faire ressortir une circulation autrement plus dense entre ces familles d'une part, et entre ces familles et l'ensemble de la communauté afro-américaine d'autre part, il faudrait faire rentrer des paramètres comme les relations de cousinage dans le champ jazzistique ; le nombre de musiciens *amateurs* (ou qui ont renoncé plus ou moins provisoirement à une pratique professionnelle) dans chacun de ces foyers ; ceux qui se sont consacrés à d'autres expressions que le « jazz » sur l'éventail de la *Great Black Music*. Cette étude demande encore à être menée.

De même, il faut savoir entendre les histoires que les musiciens afro-américains racontent sur le choix et l'acquisition de leur premier instrument : partout visible à défaut d'être toujours abordable, puis acheté d'occasion dans une kermesse ou une brocante, prêté ou loué par les écoles communautaires (quand leurs orchestres disposaient encore des budgets adéquats), soutiré au frère ou à la sœur qui n'en jouent plus... Les instruments de musique tournent dans les ghettos et leurs pourtours selon des modes d'échange et de rotation auxquels on s'est certes moins intéressé que d'autres trafics spectaculairement scandaleux. C'est ainsi que les parents d'Eric Dolphy, après sa mort, remirent la flûte et la clarinette basse de leur fils à John Coltrane, lequel confia la clarinette à Donald Rafael Garrett lors de la tournée de son groupe sur la Côte Ouest en 1965, avant de s'en servir lui-même lorsqu'il enregistra *My Favorite Things*, *Reverend King* et *Leo* en 1966, puis d'utiliser la flûte sur *To Be* en 1967. C'est aussi le saxophone ténor que John Gilmore légua à Yahya Abul Majid, son successeur au sein de l'Arkestra de Sun Ra. Il m'est arrivé de pénétrer dans la loge de Marshall Allen avant le début d'un concert et de le retrouver avec plusieurs membres de l'Arkestra assis autour de ce

ténor qui trônait comme une relique au milieu de leur cercle. C'est encore le trombone à pistons que Clifford Thornton se fit dérober, mais qu'il rétrocéda à son disciple Joe McPhee lorsque celui-ci le récupéra dans un mont-de-piété. S'il l'avait retrouvé, c'est que désormais cet instrument lui revenait. C'est la panoplie entière des saxophones que James Carter offrit à Frank Lowe, son ancien maître, lorsque celui-ci fut dans le besoin. C'est la contrebasse *repeinte en verte* que William Parker fit parvenir à Henry Grimes lorsque celui-ci resurgit après avoir disparu du monde de la musique pendant plus de trente ans... Cette étude demande encore à être menée.

L'initiation – appréhension de la musique, acquisition d'un instrument, début de la pratique – se fait donc *in situ*, au sein d'une famille, d'un quartier, d'une ville et d'une région, révélant les liens déjà noués dans ce premier environnement qui fait comme un revers au tissu urbain *pour laisser passer la musique* : sur la voie publique (terrains vagues, squares, rues, carrefours, ponts, gares, métros...) ou semi-publique (appartements, lofts, entrepôts, magasins, restaurants, galeries, centres sociaux, paroisses, écoles, universités...) et dans des lieux spécialisés (tavernes, cabarets, dancings, clubs, salles de concerts, festivals...). L'ensemble de ces occurrences signale toujours l'existence d'une scène locale, d'une communauté de musiciens, et manifeste ce que j'appelle une « forme-espace » : on peut effectivement considérer la plupart des « courants du jazz », non comme les séquences successives d'une seule et même chronologie, mais comme les sceaux de l'une ou l'autre de ces communautés qui ont toutes donné une formule complète, quoique spécifique, de cette musique, en puisant dans le réservoir ou le *continuum* de ses multiples traditions (le « continuum » est un terme employé par les musiciens afro-américains, que certains d'entre eux opposent même au « vacuum » de la vie en société aux États-Unis). Selon la dynamique combinatoire du champ jazzistique, savoir local et savoir global sont d'abord dans un rapport de réciprocité : chacune de ces formules ou « formes-espaces » représente une totalité possible de ce champ et celui-ci ne se constitue pas comme leur moyenne ou leur somme, mais comme leur réunion, leur *rassemblement*. Plutôt que de postuler une identité de structure entre toutes ces « formes-espaces », il faut donc aller à la quête de leur complexité réelle, car « seule chacune de ces communautés exprime la structure du système »¹⁵. Quand les conceptions et les tournures particulières à une « forme-espace » finissent par circuler et par rencontrer la faveur de musiciens venus d'ailleurs, elles sont reprises et transformées, éventuellement codifiées jusqu'à ordonner un « style » dont les moyens de communication modernes assureront alors, et alors seulement, la diffusion et la généralisation. Depuis les années 1960 et ce qu'on a appelé la philosophie de la libération, des collectifs comme l'AACM à Chicago ont tendu à prendre le relais de ces scènes locales et de leurs « formes-espaces » lorsqu'elles s'affaiblissaient.

15. Robert Jaulin, *Les Chemins du vide*, Paris, Christian Bourgois, 1977 : 154.

Il y eut les fanfares et les pianistes de *honky-tonks* de La Nouvelle-Orléans au début du siècle ; il y eut les pianistes de ragtime de Saint Louis, les pianistes de *boogie-woogie* de Chicago et les pianistes *stride* de Harlem ; il y eut le *middle jazz* des grands orchestres de Kansas City ; le be-bop de New York et de la côte Est dans les années 1940, puis son adaptation à Los Angeles et en Californie sous le nom de *West Coast* dans les années 1950 ; il y eut l'energy music des improvisateurs new-yorkais face aux improvisations plus espacées et détaillées de la nouvelle génération de Chicagoans dans les années 1960... Parmi les autres musiques afro-américaines, il y eut les musiciens du Delta blues, perdus quelque part entre Vicksburg et Memphis, au début du xx^e siècle, puis le blues urbain et électrique de Chicago ou *West side sound*, dans les années 1940 et 1950, qui est une invention des musiciens et des producteurs (Chess) de la ville. Il y eut le rhythm'n'blues façon *crescent style*, dans les années 1950 et 1960, qui est une invention des musiciens et des producteurs (Imperial, Sansu) de La Nouvelle-Orléans. Il y eut la *Southern soul*, dans les années 1960, qui est une invention des musiciens et des producteurs (Stax ou Hi Sound) de Memphis dans le Tennessee, et la *Northern soul* qui est une invention des musiciens et des producteurs (Tamla Motown) de Detroit dans le Michigan. Il y eut le *Philly sound* dans les années 1970, qui est évidemment l'œuvre de compositeurs et de producteurs (Philadelphia International) de Philadelphie. Le funk, dans les années 1970, fut aussi une invention des musiciens et des producteurs des villes de Cincinnati et de Dayton dans l'Ohio : autour des studios du label Westbound à Clayton gravitèrent Bootsy Collins & the Rubber Band, The Ohio Players, Lakeside, Slave & Steve Arrington, Dazz Band, Zapp des frères Troutman – même les frères Bell de Kool & the Gang sont originaires de l'Ohio... Et ainsi de suite : la ribambelle de chanteurs et d'instrumentistes que, depuis les années 1980, Prince a fait jaillir de Minneapolis (Minnesota) ; le mouvement hip hop né des Block Parties de DJs et MCs du Bronx des années 1970 et 1980, face au gangsta rap qui s'est imposé à Los Angeles dans les années 1990, etc. L'étude de ces « formes-espaces » demande elle aussi à être menée.

Toutes les formes-espaces qui se sont développées dans les grandes villes et leurs régions ont entretenu des lignées de musiciens qui constituent la légende et la généalogie du champ jazzistique.

Entre autres exemples : les batteurs de La Nouvelle-Orléans, de Baby Dodds à Ed Blackwell ; les saxophonistes texans qui reprennent l'héritage des « blues shouters » du début du siècle comme Texas Alexander, Henry Thomas ou Funny Papa Smith : Herschel Evans, Buddy Tate, Arnett Cobb, Illinois Jacquet, Booker Ervin, Thomas « Red » Connors, Ornette Coleman, John Carter, Dewey Redman, James Clay, Julius Hemphill, Charles Brackeen, Frank Lowe, Billy Harper... Les trompettistes de Saint Louis, longtemps issus des Drum and Bugle Corps de la région et reconnaissables à leurs notes coulées, à leur jeu sur l'enfoncement des pistons¹⁶ : Louis Metcalf, Harold Shorty Baker, Dewey Jackson, George Hudson, Clark Terry, Miles Davis, Earl Cross, Phil Cohran, Lester Bowie, Baikida Carroll, Floyd leFlore, David Hines, Rasul Siddik, Russell Gunn... Les pianistes de Philadelphie : « Red » Garland, Kenny Barron, Bobby

16. Faut-il l'attribuer au fait que les « chanteurs de blues du Missouri, et en particulier de la ville de Saint Louis, sont censés chanter du nez », comme le rapporte LeRoi Jones [Amiri Baraka] dans *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 : 157 ? [Cf. l'À Propos que lui a consacré Jean Jamin : « Fausse erreur », *L'Homme*, 1998, 146 : 249-263. *Ndlr.*]

Timmons, McCoy Tyner, Fred Simmons, Oliver Collins, Charles Eubanks, Marilyn Crispell, Matthew Shipp... Ceux de Detroit : Hank Jones, Tommy Flanagan, Barry Harris, Roland Hanna, Kenny Cox, Claude Black, Geri Allen, Craig Taborn... Les batteurs de Pittsburgh : Kenny Clarke, Art Blakey, Joe Harris, Beaver Harris, Roger Humphries, Jeff Watts... Le batteur Alvin Fielder, qui est retourné vivre dans le Mississippi où il fut l'élève d'Ed Blackwell, après avoir été membre de l'AACM à Chicago, s'est fait l'excellent interprète de cette psychogéographie :

« Si vous écoutez les batteurs de Boston et que vous les comparez à ceux de Philadelphie, à ceux de Pittsburgh et de Washington, aux batteurs de Chicago, aux batteurs du Midwest, aux batteurs de Saint-Louis... Il y avait à Saint-Louis un batteur phénoménal du nom de Joe Charles, un peu comme Wilbur Campbell [à Chicago]. Wilbur était légèrement plus strict que Joe. Mais si vous deviez prendre un batteur à Saint-Louis, vous choisissiez Joe. Et il y a quelqu'un comme ça dans chaque ville. Où que vous allez, vous trouverez quelqu'un de ce genre. À Pittsburgh, il y a Roger Humphries. À Philadelphie, c'est Mickey Roker. Edgar Bateman est encore là-bas. Mais Joe avait un rythme qui allait au-delà de ça. Billy Higgins m'avait parlé de lui. Kenny Washington parle tout le temps de lui. Elvin [Jones] parle de lui. Si vous pouvez vous représenter un batteur avec le tempo de Kenny Clarke sur la cymbale, avec la coordination pied gauche – pied droit – bras gauche d'Elvin Jones et qui pense comme Sunny Murray, vous pouvez vous faire une idée du son qu'il a. [...] Il fut le professeur de Ronnie Burrage, je crois bien, et celui de Philip Wilson. Un homme qui n'a jamais quitté sa ville. Un homme qui a élevé une grande famille, qui a travaillé dans un marché aux bestiaux et qui a joué avec Grant Green et Jimmy Forrest, et voilà tout. Mais quelqu'un de terrible. Il y a quelqu'un comme ça dans chaque ville. Il y a G. T. Hogan. Billy Boswell est là-bas à San Francisco. D'autres batteurs à Los Angeles. Et ils ont tous leurs propres rythmes. Je peux distinguer un batteur de Boston d'un batteur du Midwest. Je peux distinguer un batteur du Midwest d'un batteur de la Côte Ouest. Il peut s'agir de n'importe qui, même de Larence Marable. C'est caractéristique. Comme vous pouvez reconnaître un batteur des années 40 d'un batteur des années 50 et d'un batteur des années 60, et ainsi de suite. Bien sûr, il y a d'autres distinctions possibles. »¹⁷

Et l'étude de ces lignées de musiciens demande encore à être menée.

Quelle que soit l'évolution des moyens de communication, la propagation des idées, conceptions et tournures caractéristiques de chacune de ces « formes-espaces » tient surtout à la confrontation physique et aux divers croisements et regroupements que les musiques du champ jazzistique sont connues pour provoquer – sur place et en temps réel. Or, depuis les premiers *bluesmen*, depuis la fin du XIX^e siècle et les grandes migrations afro-américaines, le champ jazzistique s'est toujours distribué en lignées de musiciens résidents, circulant peu et tournés « vers l'intérieur » (dont on trouve néanmoins la trace dans les rythmiques locales qui accompagnent les solistes de passage ou parmi les présences tutélaires immanquablement attachées à chaque ville ou région), et en figures de musiciens itinérants davantage tournés « vers l'extérieur », au point parfois de s'identifier à cet « en dehors » ou de le confondre avec l'indépendance artistique (solistes voyageant

17. Alvin Fielder, in *Cadence*, 2004, 30 (5) : 11-12.

seuls ; candidats à une réussite professionnelle plus éclatante qui rallient les métropoles économiques où sont concentrés clubs, labels et médias ; prétendants déçus ou refoulés qui choisissent de s'exiler). Le saxophoniste et flûtiste Henry Threadgill, membre de l'AACM, l'avoue sans ambages :

« New York reste l'endroit au monde où vous avez le plus de chances d'être entendu et reconnu. New York est le cœur de l'industrie musicale américaine, c'est un immense marché, aussi au sens ancien du terme. Et, quelle que soit votre activité, à un moment ou à un autre vous vous tournez nécessairement vers le grand lieu d'échanges. Si vous êtes éleveurs de cochons, vous fréquentez le marché aux cochons. Si vous êtes écrivain, vous partez à la recherche d'un éditeur qui n'habite peut-être pas la maison d'à côté. C'est aussi simple que ça. »¹⁸

Ceux qui font ainsi le choix de s'installer à New York (ou, dans une moindre mesure, à Los Angeles) s'attirent ordinairement la volage reconnaissance du « monde de la musique » – lequel ne correspond donc pas aux différentes communautés de musiciens, mais à l'industrie culturelle. Les plus doués ou les plus chanceux obtiennent même des engagements et des contrats plus ou moins mirobolants, qui leur permettent de voyager au-delà de leur circuit habituel, jusqu'en Europe et ailleurs, voire de s'y perdre. C'est pourquoi ces marchés ou ces foires, aussi animés soient-ils, sont davantage des lieux de transit que de vie : ceux qui veulent y faire carrière sont plus les passagers que les habitants de ces métropoles – à moins de former des collectifs. Toutefois, le succès qu'ils rencontrent *de loin en loin* dans ce milieu peut leur servir à pointer dans la direction des lignées de musiciens résidents. Car, sur place et en temps réel, c'est l'incessante conjugaison des musiciens résidents et des musiciens itinérants qui contribue à la propagation des idées, conceptions et tournures. C'est elle qui définit l'organisation de l'espace dans le champ jazzistique : une multitude de scènes locales et leurs « formes-espaces », toujours complètes, toujours traversées par d'autres complétudes. Chacune d'entre elles fournit le premier univers de référence du jeune musicien, parallèlement aux repères historiques et stylistiques qui le marquent progressivement du dehors, comme l'explique le saxophoniste Byard Lancaster :

« Vous pouvez vous rendre dans n'importe quelle ville, vous trouverez toujours sur place un gars qui sera le meilleur musicien de jazz et un autre qui sera le principal violoniste. Il y a toute une catégorie de musiciens qui préfèrent gagner leur vie en jouant dans leur ville natale, et d'autres qui voyagent pour y parvenir [...] Chaque homme a une mission à accomplir et quand il réalise la nature de cette mission, il développe une technique personnelle pour travailler sur lui-même et cela ressort dans sa musique. La mission de certains est de rester au sein de la communauté, parce que leur savoir est nécessaire à l'éducation des jeunes guerriers. Si tous les guerriers quittaient le village, les jeunes gars n'auraient plus personne vers qui se tourner... »¹⁹

Le jeune musicien trouve son inspiration dans l'univers de cette scène locale, avec tous ses à-côtés : quelles autres musiques plus ou moins populaires (pop, rock and

18. Entretien réalisé à Lisbonne en août 2001, dans le cadre de ma thèse.

19. Byard Lancaster, cité par Valerie Wilmer, in *As Serious As Your Life*, *op. cit.* : 138.

roll, musiques latines, musiques électroniques, etc.) peut-on y jouer pour le plaisir et/ou pour compléter sa formation ? Quelles possibilités, même annexes (jouer lors de fêtes, de réceptions, de cérémonies, etc.), sont-elles offertes pour affiner son art et compléter ses revenus ? Il y développe sa voix et reste le plus souvent attaché à ces scènes, même quand il fait ensuite le choix de se rapprocher du « grand lieu d'échanges ».

Le musicien du champ jazzistique peut rarement se contenter d'un seul projet, ni même de quelques-uns, pour subvenir à ses besoins. Il doit ajouter à son activité principale mais irrégulière (où alternent répétitions, concerts, enregistrements et périodes de vacuité), la profession d'enseignant, la participation à des séances de studio, à des tournées avec des groupes plus commerciaux (dans le *rhythm'n'blues* pendant longtemps, dans la *soul* ou le *funk*), voire l'exercice d'un second métier qui n'aura rien à voir avec la musique. Ces activités parallèles sont soit mal vécues (le « *day job* » étant alors qualifié de « *slave* » : esclavage), soit recommandées comme une hygiène de vie, généralement par certains des musiciens que j'ai qualifiés de « *résidents* ». C'est précisément le cas de Fred Anderson :

« J'ai toujours eu un boulot à côté de ma carrière de musicien, que ce soit tenir un club ou autre chose, et cela ne m'a jamais gêné dans ma pratique... Ça m'a libéré ! Ainsi, je ne suis tributaire de personne et je ne me retrouve jamais dans des contextes qui ne me conviennent pas. Je n'ai jamais eu à mendier pour quoi que ce soit ou à faire ma "promotion". Je trouve ça plutôt triste d'ailleurs, tous ces musiciens qui cachent leur misère en proposant leurs services comme si c'était une aubaine pour vous. Ils ne trompent qu'eux-mêmes. Si quelqu'un vient me voir et me propose un engagement qui ne me dit rien qui vaille, je ne suis pas tenu d'accepter, je n'en ai pas besoin pour vivre. Chacun doit consentir à des sacrifices au cours de sa vie. La vraie question est de savoir quels sacrifices vous allez faire... J'ai moi aussi pris ma décision il y a longtemps de cela et je ne suis jamais revenu dessus, je ne l'ai jamais regrettée. Au contraire ! Je me suis toujours débrouillé pour avoir assez d'argent pour subvenir à mes besoins, et pour savoir où était l'essentiel. Et l'essentiel n'était pas de gagner plus d'argent ! Aujourd'hui, je suis officiellement à la retraite et je reçois régulièrement mon petit chèque – mais ça ne veut rien dire pour moi : je continue d'agir comme j'ai toujours agi, sans me vanter et sans me plaindre. Les années les plus intéressantes sont devant moi. »²⁰

Même discours chez un vieil ami de Fred Anderson, le pianiste Jodie Christian, cofondateur de l'AACM :

« Vous savez, je suis un homme traditionnel, et ennuyeux avec ça [rires]. J'ai toujours cru qu'il était plus important de mener une vie sociale équilibrée, que de tout sacrifier à la musique ou à autre chose. La famille, les amis, passer du bon temps avec ceux que l'on aime, se lancer dans des discussions interminables où l'on parle de tout et de rien, se confier à quelqu'un qui vous est cher ou plaisanter avec lui, œuvrer pour le bien de tous... C'est plus important que de courir après la gloire. Cela fait de vous un individu à part entière, à la fois indépendant et utile à la communauté. Tous les parents souhaitent que leur enfant devienne quelqu'un de bien. Je connais des musiciens qui n'ont rien d'autre que la musique : en réalité, il leur manque quelque chose, et leur talent est

20. Entretien réalisé à Paris en janvier 2002, dans le cadre de ma thèse.

souvent perverti par un système qui ne propage pas les mêmes valeurs. C'est comme ça, par exemple, que certains tombent dans la drogue ou dans ce qu'ils prennent d'abord pour "la belle vie". Mais cela les détruit petit à petit : regardez Phineas Newborn. Après avoir quitté Memphis où il était entouré de sa famille et de ses amis, qui prenaient soin de lui, il a été broyé par le mode de vie qu'il a rencontré à New York, puis à Los Angeles. Sonny Rollins a réussi à se sortir de ce guêpier, mais combien ont craqué ? Il faut avoir une forte personnalité pour tenir le coup, car beaucoup s'imaginent que ce mode de vie est le seul qui permette de jouer à un certain niveau. [...] Certains musiciens ne tiennent pas en place. Deux semaines passées à la maison, et il faut qu'ils repartent sur la route. Mais ce dévouement qu'ils ont pour la musique est aussi un sacrifice. Ils font l'impasse sur d'autres aspects de l'existence. Car l'existence a plusieurs dimensions, c'est une combinaison d'aspects. Je peux être dévoué à la musique et connaître les gens qui travaillent à mon bureau de poste ! Aussi banal que cela puisse paraître, je le vis comme un enrichissement. Je sais bien que des musiciens ont réussi à vivre en étant toujours sur la route, depuis l'époque des grands orchestres de Duke Ellington et de Count Basie. Parfois ils n'avaient pas le choix. Je n'aurais pas pu vivre ce genre de vie. Donner un concert, repartir tout de suite après, dormir dans le bus, manger n'importe quoi, répéter à la va-vite... Ce n'était définitivement pas pour moi ! À Chicago, j'ai une femme qui m'a toujours soutenu, même dans les périodes de vaches maigres, une famille, des amis (et pas seulement des « relations »), des possibilités de jouer régulièrement... Cela me convient. »²¹

Qu'on juge si Jodie Christian a eu l'occasion de s'ennuyer au cours d'une existence qui lui a permis de jouer avec Benny Carter, Coleman Hawkins, Don Byas, Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, Milt Jackson, Stan Getz, Chet Baker, Art Farmer, Sonny Rollins, Yusef Lateef, Dewey Redman, Gene Ammons, Johnny Griffin, Eddie Harris, Clifford Jordan, John Gilmore, Von Freeman, Fred Anderson, Roscoe Mitchell, Vandy Harris, Kahil El'Zabar, Ernest Khabeer Dawkins... L'expérience de Jeff Parker, guitariste de la nouvelle génération de l'AACM à Chicago et disciple de Fred Anderson, est peut-être plus courte mais elle confirme déjà les propos du pianiste :

« Par exemple, la vie de musicien est tellement difficile à New York, tellement frénétique, qu'elle n'encourage pas l'entraide. Les livres d'histoire racontent souvent le même destin, même s'ils ne font pas le rapport de cause à effet : celui d'un musicien montant à New York pour se faire connaître, bataillant dur et vivant dans l'urgence, mourant jeune. Ou alors il repart. Ici, à Chicago, tu peux mener une vie normale, prendre ton temps – et il y a tout simplement plus de musiciens âgés. Albert Ayler était plus jeune que Von Freeman ou Fred Anderson, mais il n'est plus là pour montrer la voie aux jeunes musiciens de New York. Tandis que Fred est vivant, Fred est avec nous. S'il était parti pour New York, qui sait ce qui se serait passé, pour lui et pour nous... Mais ne va pas croire pour autant que je déteste New York ! J'adore New York ! C'est juste que je sais maintenant que je n'y vivrai jamais. J'aime trop la vie pour m'installer là-bas. Et puis, je ne suis pas si ambitieux que ça... »²²

21. Entretien réalisé à Chicago en novembre 2002, dans le cadre de ma thèse.

22. Entretien réalisé à Chicago en septembre 2003, dans le cadre de ma thèse.

Parmi les musiciens « itinérants » les plus actifs, beaucoup n'ont pas qu'à se féliciter des cadences infernales de la vie en tournée, comme l'explique le tromboniste George Lewis, membre de la seconde génération de l'AACM, et aujourd'hui professeur à Columbia University, énième disciple de Fred Anderson : ces musiciens

« ne sont pas prêts d'oublier les longues absences loin de la famille et des amis, les mornes voyages en train, en bus ou en voiture, la dislocation du temps et de l'espace, les microscopiques lits d'hôtel et les promoteurs parfois indifférents, sans égards ou même sans scrupules. »²³

Le saxophoniste Eric Person renchérit :

« Certaines des tournées que j'ai effectuées étaient quasiment militaires, sans plaisanter, comme les premières que j'ai faites avec le groupe de Ronald Shannon Jackson, qui étaient aberrantes ! La musique était différente et excitante, mais passer douze à treize heures dans un car, en allant d'un engagement à un autre en Europe, ne l'était certainement pas. Je me souviens de la dernière tournée – et je ne dis pas ça contre Ronald – mais nous avons roulé vers le prochain concert, nous avons pris un ferry pendant dix heures, nous avons donné ce concert, repris le ferry et repris la route, totalisant 31 heures de voyage quasiment non-stop... Comment pouvez-vous jouer et profiter de la musique dans ces conditions-là ? »²⁴

Le cas de John Coltrane, mort à quarante ans d'un cancer du foie et d'éreinte-ment, d'un excès de musique, a fait l'objet de nombreuses réflexions. Aussi insatiable que fût sa quête, rappelons que Coltrane lui-même admettait souffrir du rythme qu'il s'était imposé ou qui lui était imposé. Parlant du *soutien* que lui apportait Pharoah Sanders, il déclarait peu de temps avant sa disparition :

« Cela m'aide à rester en vie parfois, parce que, physiquement, la voie que j'ai suivie a été si dure, et j'ai pris tellement de poids, que parfois c'est un peu difficile pour mon organisme. Et je sens que j'ai besoin d'avoir quelqu'un à mes côtés sur scène, au cas où je n'aurais pas la force. J'aime ressentir cette force quelque part dans le groupe. Et Pharoah a un esprit et une volonté de fer, cela fait partie des choses que j'aime bien avoir avec moi. »²⁵

Le commentaire suivant, émanant de Leroy Jenkins (violoniste de l'AACM), illustre des conversations courantes parmi les musiciens :

« C'est la vie sur la route et les tournées qui ont tué tant de musiciens. Pensez à tout ce que John Coltrane a accompli durant son existence, à tous les concerts qu'il a donnés... Et il est mort à quarante ans ! Ce n'était pas seulement dans sa nature, c'était aussi la seule manière de gagner sa vie, de faire vivre sa famille : répondre à la demande. L'un

23. Cf. « *Improvised Music : an ethnographic memoir* », in John Zorn, ed., *Arcana : Musicians on Music*, New York, Granary Books, 2000 : 108. Dans le cadre du séminaire « Jazz et Anthropologie » animé par Jean Jamin & Patrick Williams à l'École des hautes études en sciences sociales, et en partenariat avec le festival Sons d'hiver, George Lewis donna une conférence à l'Ehess, le lundi 14 février 2004, sur le sujet : « Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in Paris ».

24. Eric Person, in *Cadence*, 2003, 29 (1) : 6.

25. John Coltrane, interviewé par Frank Kofsky, in *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960's*, op. cit. : 441-442.

des rares musiciens de cette époque qui a su s'économiser, c'est Sonny Rollins. Et c'est pourquoi il est toujours là, à jouer aussi bien. Il a commis quelques excès, mais il a appris à temporiser. Il ne s'est pas tué à la tâche, comme Coltrane. Peut-être que s'ils avaient repoussé Coltrane comme ils nous ont marginalisés, il serait toujours parmi nous, à dispenser sa musique et ses lumières... En tout cas, je sais que c'est vrai pour moi : si je suis toujours vaillant et actif, c'est parce que je ne suis pas accepté, parce que je ne suis pas en permanence sur la route. »²⁶

L'étude de ces modes de vie, celui du musicien résident et celui du musicien itinérant, et de leurs relations, demande encore à être menée.

Si, dans un second temps, on considère les relations à l'intérieur du groupe sociomusical, le rôle déterminant des anciens ou des aînés dans la formation du novice apparaît plus nettement encore : les lignées de musiciens de la ville ou de la région d'abord, ceux de « l'extérieur » et de tout le champ jazzistique ensuite. On se forme auprès de ces aînés (la référence aux *elders* est omniprésente), quels qu'ils soient, et de leurs émules – et si l'on accepte qu'un nouveau venu se lance très tôt dans ses propres projets, il est en revanche mal vu qu'il s'y consacre exclusivement.

Quiconque s'attarde sur l'itinéraire d'un musicien apprenant son métier, fréquentant les clubs, les répétitions publiques et les *jam-sessions*, acceptant la tutelle d'un *elder* et d'un *leader* au sein d'un groupe confirmé (le cas des Jazz Messengers du batteur Art Blakey n'est que le plus célèbre) peut glaner quantité de témoignages sur la valorisation de la disponibilité, voire de l'assiduité : le meilleur moyen *pour en savoir plus* est de « traîner dans les parages » (« to hang out ») et donc « d'être là où ça se passe ». Sachant que l'on avertira rarement le nouveau venu que tel ou tel événement a lieu, et où : à lui de deviner, de montrer qu'il est au courant/dans le courant. Le saxophoniste Dexter Gordon a vécu de tels moments :

« J'écoutais tous les groupes, le moindre musicien, et je traînais là où se trouvaient les gars, quand les groupes venaient en ville, et je trimballais leurs instruments jusqu'au pied de la scène. Plus tard, j'ai laissé Sonny Rollins et Jackie McLean me rendre le même service, quand ils étaient encore gamins. Je savais où ils en étaient, car j'avais fait la même chose. »²⁷

Vérification faite par Lester Bowie :

« La plupart de mes influences sont ce que j'appelle des "influences à l'air libre" ["outside influences"]. Le jazz qui m'a réellement influencé est celui de Johnny Coles, de Marcus Belgrave, des gars avec qui je traînais. Des gars qui travaillaient dans le circuit des shows. Nous avons fait ensemble les dernières tournées sur le chitlin' circuit. [...] Dans ces orchestres, on trouvait des musiciens comme Blue Mitchell, Marcus ou Johnny. Et c'est là que je les ai rencontrés pour la première fois. C'est là qu'ils ont exercé une grande influence sur moi, pratiquement. Ils m'aidaient. Je leur demandais : "Okay, Johnny, est-ce comme ça que l'on fait ?" Et il me répondait : "Absolument pas"

26. Entretien réalisé à New York en mai 2004, dans le cadre de ma thèse.

27. Propos cité dans le livret du disque MANHATTAN SYMPHONY par le Dexter Gordon Quartet (Columbia JC 356 DTY).

[rires]. Je le rejouais et je demandais : “Johnny, et comme ça ?” Il répondait : “Toujours pas” [rires]. Voilà comment ces gars m’ont directement influencé. »²⁸

Vérification faite encore par le saxophoniste ténor Frank Lowe :

« Vous suivez ces musiciens partout où ils vont pour leur savoir, parce qu’ils ont un tel savoir et qu’ils vont le communiquer. C’est un héritage et c’est une musique que l’on doit étudier. C’est pourquoi je recherche leur compagnie, parce qu’ils sont les professeurs et que je suis l’élève. C’est pour qu’ils me transmettent une partie de ce savoir qui m’a initialement attiré vers eux et me les rendait si grands et si fascinants. Et cela se fait dans la discrétion, pas dans le secret. »²⁹

Le tromboniste George Lewis raconte pour sa part son expérience et son interaction avec l’orchestre de Count Basie, pendant deux mois d’une tournée qui les conduisit jusqu’au Japon :

« Et [Basie] ne m’a jamais rien dit au sujet de la manière dont je devais jouer, ou sur la façon dont je jouais. Je disposais d’une liberté d’expérimentation absolument totale : exactement ce que je recherchais. Je trouvais le même esprit dans l’AACM³⁰. Cela me fit comprendre qu’il n’y a pas de différence essentielle entre ce que font les membres de l’AACM d’une part et Count Basie de l’autre [...] Cela me permit de me livrer à pas mal d’expériences sur un matériau que je retrouvais tous les soirs. Je prenais un solo chaque soir sur *In A Mellow Tone*. Cela me permit d’approcher cette musique de différentes façons. Parfois je l’abordais d’un point de vue disons “atonal”, d’autres fois je cherchais plutôt à travailler sur les accords, d’autres fois encore je considérais les possibilités offertes par ce matériau sur le plan spatial, etc. Je crois que cela a plus ou moins contraint les autres musiciens à examiner de plus près ce qu’ils jouaient : au bout de quelque temps, les gars ont commencé à jouer de façon plus libre, moins conventionnelle [...] Et si d’aventure quelqu’un se mettait à leur faire de gros yeux, ils se retournaient vers moi en déclarant : “C’est de sa faute !” [rires]. Ce n’est pas que j’aie souhaité créer des discussions à propos du free jazz, car bien évidemment free jazz, cela n’a aucun sens, cela ne recouvre rien, mais certains gars essayaient de jouer de façon plus moderne. Alors Jimmy Forest prenait son ténor et disait : “Moi aussi je peux jouer des trucs comme ça !”, et du coup tout le monde se mettait à rugir sur son instrument. Un jour Basie est rentré, en plein milieu de vacarme ; il nous a regardés en demandant : “Quelle mouche vous a piqués ?” Il m’a fixé droit dans les yeux puis il est allé tranquillement rejoindre le tabouret de son piano. »³¹

C’est cette approche que perpétue le saxophoniste Steve Coleman :

« J’ai toujours privilégié l’apprentissage sur le terrain, notamment auprès des anciens. C’est une démarche difficile, parce que tu récoltes des informations éparpillées et que tu dois rencontrer les gens, passer du temps avec eux. »³²

Eric Person se montre catégorique :

28. Lester Bowie, in *Cadence*, 2001, 27 (1) : 8.

29. Frank Lowe, cité par Valerie Wilmer in *As Serious As Your Life*, op. cit. : 146.

30. Cf. *supra*, p. 94.

31. George Lewis, interview in *Jazz Hot*, 1978, 351-352 : 18.

32. Steve Coleman, interviewé dans *Fréquence Selmer*, 2003, 15 : 3.

« Je suis très idéaliste sur certains sujets, et notamment sur la voie qui nous a été montrée, depuis Lester Young jusqu'à Bird [Charlie Parker], jusqu'à Miles [Davis] et Trane [John Coltrane] et au-delà. Voilà comment ça se passe. Vous jouez avec les maîtres de cette musique ; pas seulement l'un d'entre eux, plusieurs. Vous apprenez votre métier, et vous apprenez les astuces du métier : comment affronter les problèmes, musicaux et autres. Quand votre voix s'est développée, vous prenez votre indépendance. Je crois que c'est l'itinéraire que vous devez suivre pour acquérir une plus grande connaissance et vous accomplir dans la musique, et c'est ce que j'ai voulu vivre. J'ai joué avec des musiciens absolument fantastiques et je me suis rendu à chaque concert pour apprendre et participer. Je me suis retrouvé dans toutes sortes de situations, des bonnes et des mauvaises. [...] Beaucoup de musiciens, au cours de leur apprentissage, sautent l'étape du sideman, et cela se ressent quand ils montent un groupe. Certains des jeunes gars qui jouent aujourd'hui n'ont aucune idée de la manière de diriger un orchestre, comment monter un programme musical intéressant et distrayant, comment associer les bons musiciens, comment s'adresser au public ou créer son propre concept. Cela prend du temps pour apprendre et développer ses capacités aux côtés des maîtres avec lesquels vous vous êtes engagé. Surtout qu'ils y sont parvenus, et qu'ils y excellent depuis des années. »³³

L'étude de ces modes d'apprentissages auprès d'un ancien ou d'un aîné demande encore à être menée.

Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte dans l'appréciation de l'aîné qui deviendra un « maître » ou un « mentor ». S'agissant du grand musicien de la ville ou de la région, son prestige et son autorité ne reposent pas uniquement sur l'excellence à laquelle il est parvenu ; encore faut-il qu'il soit un membre actif de la communauté et un exemple pour elle.

« Nous faisons les choses comme il faut, parce que les jeunes commençaient à nous écouter. Ils nous voyaient tout le temps et pouvaient s'adresser à nous quand ils voulaient. Nous ne nous contentions pas de leur faire un grand discours, et puis de partir. Ils pouvaient nous poser une question en nous croisant dans la rue ou chez l'épicerie. Ils savaient que nous nous soucions vraiment d'eux et qu'ils pouvaient venir nous trouver à n'importe quel moment. Tout comme lorsque j'ai grandi : vous pouviez tomber sur votre professeur à l'épicerie et lui demander quoi que ce soit. Vous pouviez aller les trouver chez eux, parce qu'ils habitaient dans votre quartier. C'est une chose déterminante pour qu'un jeune prenne quelqu'un en considération : sentir qu'il est présent. Cette personne peut être connue à travers les États-Unis ou dans le reste du monde, mais dans le quartier elle fait partie des nôtres, elle fait partie de la communauté. Et c'est comme ça que les gamins, les jeunes, prennent confiance. "Si vous voulez m'apprendre quelque chose, je suis disposé à vous écouter à présent, parce que je vous crois. Je vous crois, parce que vous êtes ici". Ils ne diront pas : "Oh, il est parti pour Beverly Hills. Il ne pense plus à nous maintenant". »³⁴

Corollairement, le succès rencontré en dehors de la communauté immédiate, voire

33. Eric Person, in *Cadence*, 2003, 29 (1) : 6.

34. Horace Tapscott, *Songs of the Unsung. The Musical and Social Journey of Horace Tapscott*, op. cit. : 109.

en s'imposant à plusieurs publics dans le cas du *crossover*, est un critère de sélection évident pour cet autre mentor, et donc *leader*, dont l'influence se sera faite sentir à travers tout le champ jazzistique : auprès de quels maîtres plus anciens encore s'est-il affirmé et illustré (a-t-il été légitimé) ? A-t-il voyagé et est-il reconnu sur la scène nationale ou internationale (à ce titre, les biographies que font circuler certains musiciens afro-américains sont parfois édifiantes, dès lors qu'ils ont mis le pied à l'étranger) ? Mais encore : quelle vie passionnante a-t-il menée ? Car le statut de musicien professionnel est enviable dans la mesure où il permet au postulant de « s'en sortir » en faisant ce qui lui plaît. Comme l'a repéré Paul Gilroy :

« Dans la pensée critique des Noirs du monde occidental, le rôle que joue le travail dans la construction de l'individu social n'est pas au centre des espoirs d'émancipation. Pour les descendants des esclaves, le travail ne signifie que servitude, malheur et subordination. L'expression artistique qui, partant des dons faits à contrecœur par le maître, s'est transformée pour devenir un substitut symbolique à la libération de la servitude, devient ainsi un moyen de construction de l'individu aussi bien que de libération communautaire. »³⁵

Le musicien considérera donc son moyen d'expression avec tout le sérieux d'une vocation ou d'une mission, mais également et sans gêne aucune comme une activité rémunératrice, un gagne-pain, voire comme une revanche aussi symbolique que matérielle (face à la suprématie blanche dans la société américaine, face à la dévalorisation des musiques noires par rapport aux musiques blanches, face à la dévalorisation des musiciens noirs par rapport aux musiciens blancs, face à la mainmise séculaire des Blancs sur les moyens de production de toute musique, etc.). Que cela se traduise par un désarmant pragmatisme :

« Je dis toujours à mes élèves : "Si vous voulez devenir un homme du jazz, apprenez d'abord à dénicher de quoi manger avec votre instrument." Et par là je veux dire très concrètement : quoi que ce soit que vous ayez à faire pour vous nourrir, pour habiller votre famille – apprenez à le faire avec votre instrument. Gagnez d'abord votre vie comme musicien professionnel. Ensuite, si vous avez de la chance et que vous êtes un professionnel, alors vous pourrez vous spécialiser. Vous pourrez devenir un artiste et jouer uniquement ce que vous avez envie de jouer. [...] Il est important de bien avoir conscience que c'est ce qui paye les factures. Parce qu'à ce moment-là vous jouez avec une insistance particulière. Vous jouez davantage dans l'urgence. Parce que vous savez que vous devez être à votre meilleur niveau. Vous devez vraiment dire quelque chose. »³⁶

Par un cynisme assumé face aux catégories :

« Je me contrefiche des étiquettes, ils peuvent me les coller les unes après les autres du moment que ça me procure du travail. En revanche, si cela m'empêche d'en trouver, je préfère ne pas être catalogué. »³⁷

35. In *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo, 2003 : 64 [éd. orig. américaine : 1993 ; trad. française par Jean-Philippe Henquel].

36. Lester Bowie, in *Cadence*, 2001, 27 (1) : 8.

37. Leroy Jenkins, in *Cadence*, 1997, 23 (11) : 6.

Par une adéquation entre recherche de liberté et recherche d'argent :

100

« La musique est une matière première, que ma communauté possède et peut exporter, comme les Arabes exportent du pétrole... [...] Le musicien le plus "commercial" de ma ville, Kenny Gamble, a dépensé plus de cent millions de dollars afin de construire des maisons pour notre communauté, pour qu'elle soit la plus forte communauté africaine du monde. Bien sûr, nous voulons gagner de l'argent, pour le réinjecter... À Philadelphie, nous avons créé une école de jazz à partir de rien, et formé plus de six mille musiciens. On doit comprendre l'argent, en parler, le maîtriser. Duke Ellington, Count Basie ont gagné beaucoup d'argent – ils ont été les Michael Jackson des années 1930. »³⁸

Dans tous les cas, cette attitude et ses conséquences sur « le monde du jazz » et son économie heurtent fréquemment la sensibilité des Européens et l'idée qu'ils se font du pur désintéressement de l'artiste. Faute de recul, et d'une étude du « rôle que joue la musique dans la construction de l'individu » chez les Afro-Américains, leurs exigences ou prétentions sont souvent interprétées comme de l'âpreté au gain.

Si le respect est dû aux aînés en même temps qu'ils sont « sondés » par leurs disciples, ceux-là attirent ensuite ceux-ci dans leur entourage où ils bénéficieront d'un meilleur « éclairage » et de certaines « ouvertures ». Quand tout se passe bien, les maîtres plébiscitent souvent leurs élèves, les parrainent et contribuent personnellement au lancement d'une carrière – ce qui accroît leur propre réputation de formateurs. Auprès de ces mentors, on apprend la patience, la discipline et l'écoute par l'exemple et la pratique, on insiste sur l'expression personnelle et la création collective, on découvre un répertoire modulable selon les personnalités et les formes-espaces auxquelles elles se rattachent plus particulièrement, certaines techniques de jeu (non limitatives) et certains préceptes moraux, ainsi que les ficelles du métier (comment travailler avec un ingénieur du son ; comment négocier avec un producteur ou un programmeur ; comment s'adresser aux journalistes et aux photographes ; comment se comporter sur scène ou en tournée, etc.)³⁹. Cet enseignement ne se borne jamais à être technique, il peut être historique, politique, philosophique et spirituel, il est un savoir-vivre : il socialise celui qui s'initie, contrairement à l'idée reçue qui fait de « l'artiste » un marginal, faute d'une étude sérieuse de cet enseignement et des phénomènes de

38. Cf. le saxophoniste et flûtiste Byard Lancaster (*Jazz Magazine*, 2003, 541 : 7). Cette adéquation a notamment hanté et hante encore toutes les musiques populaires issues du jazz et du rhythm'n'blues, sous la forme du *crossover* au sujet duquel Marvin Gaye n'hésitait pas à confier : « Le marché Pop était celui de la variété du grand public blanc. Le marché rhythm and blues se limitait en revanche aux frères et sœurs noirs des ghettos. On espérait tous parvenir à s'introduire sur le marché Pop et vendre aux Blancs parce que ça voulait dire gagner plus d'argent. On voulait juste une part du gâteau, c'est aussi simple que ça » (cité par Sebastian Danchin, in *Encyclopédie du Rhythm'n'blues et de la Soul*, Paris, Fayard, 2002 : 156).

39. Il arrive aussi que les maîtres soutiennent matériellement, financièrement, leurs élèves dans le besoin. La générosité de John Coltrane, à cet égard, fut aussi fréquente que discrète. Dans la discrétion toujours, certains musiciens afro-américains reversent parfois une partie de leurs cachets, surtout quand ils reviennent d'Europe, à ceux de leurs proches qui n'ont pas eu l'opportunité de partir en tournée.

transmission entre musiciens, entre la musique et le monde. Car la musique ne concerne pas que l'émission et l'organisation des sons, comme en atteste le saxophoniste Archie Shepp :

« Ce n'est pas pour dire que nous n'avions pas d'obsédantes questions musicales à poser [à John Coltrane]. Mais les questions elles-mêmes n'étaient qu'un aspect d'une matrice spirituelle dans laquelle la personnalité du maître était bien plus importante pour la relation que la manipulation rhétorique de pourquoi et de comment académiques. Elle correspondait davantage à l'esprit dans lequel s'initie un apprenti sculpteur Yoruba qu'à la production d'un objet de conservatoire. »⁴⁰

Les aînés n'attendent d'ailleurs pas que l'on se comporte comme eux : il est permis de suivre l'exemple d'un modèle, d'essayer de capter ce que celui-ci a reçu et transmis, de s'entraîner à sa manière et de se mettre dans les mêmes conditions – mais, passé un stade, l'imitation est réprouvée. Ce pourquoi l'*elder* ou le *leader* ne montre jamais comment « faire du jazz », comment reproduire une musique dont la justesse n'est pas de l'ordre de l'exactitude : il introduit au système de langage qu'il a créé à partir d'un continuum de traditions, il introduit à un domaine du possible qui est l'autre nom du champ jazzistique. Dans ce champ, l'absence de théorie unifiée, de méthodes instrumentales, de méthodes de composition ou d'improvisation uniformisées qui transcenderaient l'assemblée ponctuelle des joueurs et ce qu'ils ont à mettre en commun, est aussi la garantie que chacun pourra et devra donner sa propre formule de ce qui se présente encore comme une dynamique combinatoire. On l'a assez répété, ici ou là : cette musique ne tient pas à ses œuvres qui ne sont jamais fixées une fois pour toutes ; elle est plutôt un infini processus (les musiciens aiment à dire « a work in progress ») qu'un produit fini, le résultat d'une interaction de groupe toujours à recommencer, toujours en train de se faire, dans un ici et un maintenant qui embrasse passé, présent et futur, logiques de perpétuation, d'exploration et d'instauration. Le groupe sociomusical incite donc l'individualité créatrice à se déployer dans chaque « forme-espace » et au-delà, car il s'étend en même temps qu'elle. En d'autres termes, l'épanouissement de la singularité – *que l'on veut entendre* – affûte le sens du collectif. Cette sonorité personnelle est à la fois ce qui émane distinctement de l'individu (le son est égal à la voix qui est égale au cœur ou à l'âme) et ce qui, le traversant, lui confère une identité propre (avant de la jouer, il faut pouvoir entendre sa musique, une musique qui associe à l'univers, qui ouvre sur l'inouï et l'inconnu, avec des « oreilles internes »).

« Je reconnais un individu à sa contribution », expliquait John Coltrane, « et quand je connais la sonorité d'un homme, et bien, pour moi, c'est lui, c'est cet homme même. Voilà comment je vois les choses. Je ne me préoccupe pas des étiquettes. »⁴¹

40. Archie Shepp, préface à Ben Sidran, *Black Talk*, Londres, Payback Press, 1985 : xv [1^{re} éd. : 1971].

41. John Coltrane, interviewé par Frank Kofsky, in *John Coltrane & the Jazz Revolution of the 1960's*, op. cit. : 433.

Le saxophoniste Von Freeman précise :

« Tout musicien a un son “intérieur”. Tant qu’il ne l’a pas trouvé, sa créativité ne s’exprime pas totalement. Quand on y parvient, on peut créer dans n’importe quelle forme musicale. [...] Il faut d’abord trouver votre son, celui qui libère votre créativité, vos possibilités, vos aptitudes. Tout souffleur, tout pianiste, tout bassiste est différent. Chacun a son toucher, qu’il doit trouver. Comme les voix, qui ont chacune leur timbre. Et quand un musicien réalise son potentiel, ça s’entend. Et c’est merveilleux. »⁴²

L’aîné est celui qui lance le jeune musicien à la recherche de ce son intérieur qui l’unira aux autres. À cette fin, il l’incite toujours à *vivre sa vie*, car sa singularité ne se manifestera pleinement qu’à travers les enseignements qu’il aura tirés de ses expériences. C’est le sens de la fameuse déclaration du saxophoniste Charlie Parker :

« La musique consiste en votre propre expérience, vos pensées, votre sagesse. Si vous ne vivez pas votre propre vie, elle ne sortira pas toute seule de votre saxophone. »⁴³

Il s’ensuit que les musiques du champ jazzistique sont de nature autobiographiques tout en étant œuvres d’imagination : de même que la musique s’invente au fur et à mesure que la vie se joue, la vie s’invente au fur et à mesure que la musique se joue.

Si chaque individu doit affirmer sa personnalité sur l’instrument et dans la musique, l’individuation se poursuit au niveau des orchestres, lesquels doivent tous proposer un son d’ensemble spécifique qui sera notamment fonction des personnalités rassemblées. Indépendamment du répertoire et du système de langage adoptés/inventés par tel ou tel *leader*, ou par une direction collégiale, cette idée d’un *rassemblement* (« gathering of the spirits » ou même « gathering of the tribes » : l’image est fréquente pour désigner *la mise en jeu et en commun*) que rend possible une différenciation extrême à tous les niveaux du champ jazzistique, cette idée d’un brassage qui ne sera jamais définitif des « sonorités personnelles » et des expériences uniques dont elles sont à chaque fois l’expression, cette idée est fondatrice du groupe sociomusical. Et le fait que les musiciens du champ jazzistique participent presque toujours à plusieurs orchestres à la fois, en tant que *leader* et/ou *sideman*, à des formations régulières et à des ensembles *ad hoc* où ils sont alternativement soliste et accompagnateur, complète encore, par propagations simultanées des informations, leur éducation. Ces croisements et ces

42. Von Freeman, in *Jazz Magazine*, 1977, 257 : 29. James Baldwin a décrit ce son intérieur dans un de ses romans (*Un autre pays*, Paris, Gallimard, 1996 : 340) : « Ce qui lui manquait de puissance dans la voix et, pour le moment du moins, de métier, elle le compensait par cette qualité si mystérieusement et si implacablement personnelle à laquelle personne n’a jamais su donner un nom. Cette qualité qui comporte un sentiment du moi si profond et si puissant que, non contente de franchir les barrières, elle les réduit en atomes – tout en les laissant encore debout, toujours solides, là où elles étaient ; et ce terrible sens est personnel, incommunicable, car il est, littéralement, le reflet de tout autre chose. Il transforme et ravage ; il donne la vie et il tue. »

43. Cité par Robert G. Reisner, in *Bird. The Legend of Charlie Parker*, New York, Citadel, 1962 : 27. Et c’est le sens de l’aphorisme d’Horace Tapscott : « You walk it, you talk it », que l’on pourrait traduire par : « Vous le vivez, vous le parlez » (in *Song of the Unsung. The Musical and Social Journey of Horace Tapscott*, *op. cit.* : 200-201).

regroupements incessants à l'intérieur des orchestres, entre orchestres, entre collectifs ou communautés, dont l'étude demande encore à être menée, caractérisent non seulement le « jazz », mais l'ensemble des musiques afro-américaines, jusqu'au rap, au r'n'b et à la nu-soul aujourd'hui, où il est d'usage de s'inviter les uns les autres, quitte à ce que chaque morceau d'un même disque accueille un ou plusieurs invités différents, tandis que l'enregistrement lui-même est supervisé par un énième musicien. Dans les limites d'un morceau ou d'un orchestre, la mise en jeu et en commun implique finalement que chaque musicien prenne l'autre pour source et pour cible, quels que soient son âge et sa fonction, transposant cet art de la conversation et cette dialectique des appels et des réponses qui traverse work songs, gospels, blues, jazz, rhythm'n'blues, soul, funk ou rap⁴⁴. Comme l'a remarqué Ralph Ellison, ce qui décentre l'un recentre l'autre, et les rééquilibrages sont permanents :

« En effet, le véritable jazz est un art d'affirmation individuelle au sein d'un groupe et contre ce groupe. Chaque instant du jazz véritable [...] jaillit d'une lutte dans laquelle l'artiste met tout le monde au défi ; chaque envolée d'un soliste, ou improvisation, représente [...] une définition de son identité : en tant qu'individu, en tant que membre d'une collectivité et en tant que maillon de la chaîne de la tradition. »⁴⁵

Cette identité multiple renvoie aux caractères forgés par la culture de la rue, tels que Loïc Wacquant les a lui-même observés autour d'un gymnase du South Side de Chicago :

« Un mixte de solidarité avec le groupe des pairs et de défiance individualiste, la dureté et le courage physique (“le cœur”), un sens infrangible de l'honneur masculin et une accentuation expressive de la performance et du style individuel. »⁴⁶

Elle pose le modèle d'une manière d'être soi-même et d'être en intelligence avec les autres en soi et autour de soi, avec le monde, dans le partage de la musique. C'est ce que voulut transmettre Horace Tapscott à ses enfants et aux membres de son Pan Afrikan Peoples Arkestra⁴⁷ : l'envie

« d'atteindre cette zone où vous pouvez être respecté pour ce que vous êtes et pour votre contribution, et parce que vous faites autant partie de cette société que n'importe qui d'autre. Et aussi apprécier les différences, parce que la nature ne nous parle que de ça : des différences. Toutes ensemble, elles font un paysage magnifique. Toutes ces couleurs différentes peuvent être associées pour composer l'image que nous recherchons. Mais les gens doivent être traités équitablement, avant que l'on puisse tirer le meilleur de

44. C'est aussi en transposant la pratique sociomusicale des appels et réponses que Craig Hansen Werner a bâti son essai : *Playing the Changes : From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1994.

45. Ralph Ellison, *Shadow and Act*, New York, Random House, 1964 : 234.

46. Loïc Wacquant, *Corps et Âmes. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Comeau & Nadeau, 2000 : 42.

47. Arkestra est un jeu de mot (« arche-stre » au lieu d'« orc-hestre ») qui fait de l'orchestre une arche, tel que chez Sun Ra & His Solar-Myth Arkestra ou, plus récemment, chez le collectif Burnt Sugar – The Arkestra Chamber.

chacun. [...] Il faut comprendre ce qui arrive à l'espèce humaine comme un tout, et quel est votre rôle là-dedans. Cette manière de penser vous jette parfois dans la confusion, comme si vous couriez dans un labyrinthe. Mais c'est le mode de vie que je pense avoir délibérément choisi, parce qu'il demeure flexible. Il doit être flexible, et il doit aussi disposer d'une base à partir de laquelle se montrer flexible. Ce n'est pas comme l'un de ces flashes qui transpercent et illuminent tout brutalement, avant de disparaître. Cela doit avoir une fondation. C'est comme l'Arkestra lui-même – une attitude qui préserve et qui entretient, comme les arbres. Les racines sont toujours là, mais l'arbre est flexible. Il peut pousser dans cette direction ou dans celle-là. »⁴⁸

Rivage du mardi 30 avril 2002

Il est huit heures du matin à la Betty Shabazz International Charter School (7823 South Ellis), du nom de la veuve de Malcolm X, qui a été fondée en 1998, par le poète et activiste Haki R. Madhubuti notamment. Je viens de bricoler les premiers éléments d'un dictionnaire phonétique et loufoque de la langue française à l'usage de quelques enfants impatients *d'en savoir plus*. Au signal, les deux cents élèves, enseignants, surveillants, cuisiniers et le personnel administratif de l'établissement, tous afro-américains, forment un cercle sinueux dans le cube du réfectoire. Mon réflexe est de me tenir en retrait, dos au mur, pour ne pas gêner cette communion. On me rattrape ; on me relie. Comme chaque jour, tout commence et se passe en musique : le cercle s'ouvre bientôt pour laisser entrer un groupe de jeunes percussionnistes survoltés qui entourent le porteur du drapeau afro-américain, de l'unité de cette diaspora africaine dont il est tant question dans les chants en anglais ou en swahili qui suivent la levée du drapeau. On proclame « Self Determination », « Self Respect » et « Self Defense » ! Après ces exhortations, quelqu'un annonce les tâches et les événements de la journée, puis on présente et on salue officiellement et chaleureusement les visiteurs. Vivats, dispersion, chacun regagne sa classe. Je suis venu suivre le cours Arts & Humanities Music d'Ann Ward, par ailleurs pianiste et chanteuse de l'AACM, et je suis instantanément abasourdi par l'ardeur de ses élèves d'une dizaine d'années qui se balancent comme les fleurs de tournesol en chantant à tue-tête : « *Deep inside the ghetto, there is a unity* ». Ann Ward ne leur laisse aucun répit et mène *tambour battant* la leçon du jour qui porte sur « Stories in Song : Early African-American Song Form ». Cette histoire en chansons et en rythmes a connu trois époques préliminaires : celle des *field hollers* (qu'il s'agisse d'envoyer des messages ou des signaux d'alerte), celle des *work songs* (qu'il s'agisse de passer le temps ou de garder la cadence) et celle des *vending calls* (qu'il s'agisse de proposer ses services ou de vendre ses produits). C'est ainsi que la musique se cultive et que la culture propage le son : « *You can't join the throng until you sing your own song.* »

48. In *Songs of the Unsung. The Musical and Social Journey of Horace Tapscott*, op. cit. : 188-189.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Afro-Américains/*Africans-Americans* – *Great Black Music* – Forme-espace/*musical landmarks* – mode d'apprentissage/*way of learning* – groupe sociomusical/*sociomusical group jazz*.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Alexandre Pierrepont, *Let my Children Hear Music. Pour une ethnographie des phénomènes de transmission dans le champ jazzistique.* — Quand LeRoi Jones (Amiri Baraka), se faisant le rapporteur du « peuple du Blues », des Afro-Américains et de leurs musiques, écrit que « la musique du Blanc n'était pas le produit des mêmes conditions culturelles, c'était [...] un art appris », deux problèmes se posent : celui des modes d'existence de ces conditions culturelles ; celui de la valeur socioculturelle des modes d'apprentissage. Car la « musique des Noirs » est tout autant apprise, ce sont d'ailleurs les conditions dans lesquelles elle se transmet qui peuvent nous renseigner sur sa culture ; ce sont elles qui font l'objet de cet article à travers une étude ethnographique de musiciens de Chicago.

Alexandre Pierrepont, *Let my Children Hear Music. For an Ethnological Study of How Jazz is Transmitted* — As spokesman of the « Blues people », of Afro-Americans and their music, LeRoi Jones (Amiri Baraka) wrote that the white man's music did not come out of the same cultural conditions since it was a learned art. This raises two questions about the modes of existence of these cultural conditions and the sociocultural value of modes of learning. After all, « black people's music » is also learned. In fact, the conditions for transmitting it can help us understand its culture and invention of the world. This lies at the center of this study of musicians in Chicago.