

Georges Perec, « La chose », *Le Magazine littéraire*, n°316, décembre 1993 (rédigé probablement en 1967)

Je ne dispose d'aucun argument musicologique, historique, esthétique, sociologique, ou, pour tout dire, théorique, pour définir avec pertinence la distinction qui oppose peut-être le *free jazz* et la nouvelle chose, à supposer qu'il n'existe pas déjà de troisième terme pour cette ou ces nouvelles écoles : par conséquent, j'appellerai ici *free jazz* ce que d'autres, ailleurs, appellent ou pourraient appeler *new thing*, regroupant sous ce vocable unique l'ensemble des tentatives récentes faites dans le domaine de la libre improvisation, et puisque le terme de « libre improvisation » n'a rien d'évident, je propose tout de suite une définition opératoire du *free jazz* : musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de « tempo », la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de « grille » ; je laisse de côté la contrainte mélodique qui pose des problèmes que je ne suis pas en mesure de formuler correctement, ni, *a fortiori*, de résoudre.

Ces précisions terminologique et définitionnelle ayant été fournies, une troisième s'impose : elle concerne le savoir sous-jacent aux réflexions que j'émet : j'entreprends de parler du *free jazz*, il est juste de dire ce que j'en connais ; ma réponse sera brève : je n'y connais presque rien ; le corpus sur lequel je m'appuie comporte une trentaine de disques (Coleman, Ayler, Shepp, Rollins, Taylor, Tusques, Kirk, Dolphy, Cherry, etc.) à propos desquels il convient de préciser que :

a) une bonne dizaine ne correspondent qu'abusivement à l'appellation "*free jazz*" (par exemple *Tomorrow is the question* de Coltrane/Cherry [en réalité Ornette Coleman], pour ne rien dire du très joli *The Avant-Garde* de Coltrane/Cherry ;

b) une bonne dizaine, qui devraient faire partie du patrimoine de tout amateur digne de ce nom, me font cruellement défaut : je n'ai jamais entendu New York Contemporary Five ; j'ai à peine écouté un Charlie Lloyd ; je ne sais rien ou presque rien de ce qui a été produit récemment ;

c) un bon nombre, le tiers peut-être, des disques restants appartiennent sans doute au *free jazz*, mais ne soutiennent que médiocrement, quand ils ne démentent pas tout à fait, les « idées » que j'ai sur le *free jazz*.

Ajoutons que je ne vais pas aux festivals, presque pas aux concerts et beaucoup trop rarement aux *Jazzland*, *Chat qui pêche* et autres terres d'élection de ce que l'on appelle à Paris le « jazz moderne ». Et, pour finir de décourager le lecteur, précisons que je n'ai rien lu sur le *free*, ni déclarations de musiciens, ni études de critiques, sinon l'article de Eric Plaisance (ces mêmes *Cahiers*, n°15) qui ne m'a pas été d'un grand secours dans la mesure où il s'arrête précisément à l'endroit d'où je voudrais partir : une fois admis que l'idéologie ne suffit pas à rendre compte du *free jazz*, une fois admis la spécificité et l'autonomie relative du niveau esthétique, la place du *free jazz* dans la musique de jazz, l'intérêt esthétique du *free jazz* en tant que système, restent à envisager ; ce sont précisément les questions que je me suis posées.

La minceur de ma « culture » en matière de jazz ne signifie pas toutefois que je me considère vis-à-vis du *free jazz* comme un pur consommateur, ni même comme un amateur éclairé. Le *free jazz* est venu à temps pour réveiller un intérêt pour le jazz que 10 années (disons 6 ou 7 pour être plus juste) de soupe (Modem Jazz Quartet, Jazz Messengers, West Coast,

pasteurisation de Miles Davis, déclin un peu radotant de Monk) avaient presque irrémédiablement aboli. Sans doute parce que le *free jazz* s'inscrit dans une problématique générale de l'esthétique contemporaine qui intéresse aussi la littérature : pour paradoxal que cela puisse paraître, le *free jazz* se pose des questions que, « romancier » (le mot romancier ne veut plus rien dire, mais le mot écrivain ne vaut guère mieux), je me pose ; mieux encore : le *free jazz* constitue peut-être une réponse que l'écriture chercherait encore : de cette rencontre, d'ailleurs pas du tout fortuite, sont nées ces réflexions qui n'ont d'autre but que d'éclairer à la lumière du *free jazz* des questions qui appartiennent davantage aux problèmes de l'écriture. Cette étude ne saurait donc être considérée comme une approche esthétique du *free jazz* : elle ignore, d'ailleurs, le langage spécifique qu'une telle approche impliquerait : je ne parle pas du *free jazz* ; tout au plus le *free jazz* me permet-il de parler de l'écriture.

Contrainte et liberté

Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l'œuvre : la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte ; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. Certains systèmes peuvent apparaître comme davantage tournés du côté de la contrainte (par exemple : le sonnet, le roman par lettre, la fugue, la statue équestre) d'autres comme davantage du côté de la liberté (par exemple « l'œuvre », qu'elle soit récit, poème, toile, opus, numéro de catalogue, etc.) mais cette distinction est artificielle : n'importe quel morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques et crypto-rhétoriques ; n'importe quelle pièce musicale passe par un système tonal qui découpe l'échelle des sons et en régit les combinaisons. Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système ; on peut, par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet. « Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système » : plus dure est la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose.

Le danger qui guette le système provient principalement de l'affaiblissement de ce rapport : ou bien contrainte et liberté sont neutralisées au profit de ce que « l'artiste » appelle sa « nature », sa spontanéité, son inspiration, ou bien la contrainte cesse d'être perçue comme une convention, une règle, un fait de culture et se prétend naturelle, fondée sur le bon sens ou sur le génie national, ou bien enfin la liberté se veut irréductible, essentielle : ces trois distorsions ont la même fonction : enfermer la pratique esthétique dans un au-delà innocent, privilégier le spontané au lieu de l'élaboré, le « naturel » au lieu du « culturel », la « création » (irresponsable) et non la production (assumée).

La naturalisation menace tous les faits de culture (on en trouvera une démonstration définitive dans *Système de la mode* de Roland Barthes). Les formes se figent de plus en plus vite. Mais il ne suffit pas de dénoncer l'artifice d'une contrainte pour tirer de sa suppression l'occasion d'une quelconque liberté (par exemple, il est vain de prétendre se passer de toute ponctuation sous le seul prétexte que les Chinois n'ont jamais employé de virgule, car l'absence de virgule n'est pas plus naturelle que sa présence). Il est sans doute significatif que l'on rêve aujourd'hui de plus en plus fréquemment ou bien d'œuvres qui ne seraient que contraintes (Roussel bien sûr, mais, plus encore, ce « Don Quichotte » que dans une nouvelle de Borges, un nommé Pierre Ménard parvient partiellement à ré-écrire mot à mot, ou encore ces

aphorismes ultra-kafkaiens qu'à Stuttgart, Max Bense obtient en programmant un ordinateur avec un choix statistiquement significatif de mots et de tournures repérés dans l'œuvre de Kafka) ou bien d'œuvres qui ne seraient que liberté : de nombreux peintres l'ont tenté en se confiant au hasard, mais le hasard ne fait jamais que la moitié de l'œuvre : car le parfaitement aléatoire comme le parfaitement déterminé échappent à l'œuvre. Nulle solution n'existe en dehors de la restitution du rapport liberté-contrainte.

Nécessité du free jazz

Le jazz n'échappe évidemment pas à ces règles : s'il a pu apparaître aux yeux de certains comme plus « libre » que le reste de la musique occidentale, c'est uniquement au nom d'un contresens sur la notion d'improvisation : ce n'est pas parce que l'improvisation rassemble en un même moment deux opérations (composition, exécution) que la musique occidentale avait coutume de dissocier, que le jazz échappe aux lois de la composition et de l'exécution ; ce n'est surtout pas (et ce contresens est encore plus fréquent) parce que les cadres dans lesquels s'instaure cette improvisation ont fini par nous paraître naturels qu'ils ne constituent pas de contrainte : pour que cinq musiciens (ou davantage) jouent ensemble, il faut bien qu'ils adoptent un découpage commun du temps, et pour préserver une certaine unité, il faut bien (tout problème de mélodie mis à part) qu'ils choisissent un code harmonique, mais cette contrainte rythmique (le tempo) et cette contrainte harmonique (la grille) ne constituent pas les fondements naturels d'une musique dont la seule réalité serait l'inspiration superbe et souveraine, mais des cadres régissant les pouvoirs des musiciens avec la même rigueur que ceux de la fugue ou de la forme-sonate. Wolfgang Amadeus Mozart a autant de liberté que Clifford Brown ou, si l'on préfère, Clifford Brown est soumis à autant de contraintes que Wolfgang Amadeus Mozart. Et vice-versa.

De King Oliver à Miles Davis le jazz a vécu dans le respect absolu de ce système et en a exploré les remarquables possibilités. Il est vrai que la contrainte rythmique a toujours été assez malléable (ce dont rend compte la notion même de « swing »), que la grille harmonique a toujours fait preuve de la plus grande largesse d'esprit, et que le système dans son ensemble est toujours resté ouvert à des influences extérieures où il pouvait trouver des sources de renouvellement (par exemple dans le folklore « non-noir », dans les « rythmes » sud-américains, dans la « subtilité » des arrangements écrits, etc.). Néanmoins, la naturalisation des contraintes, c'est-à-dire des formes dans lesquelles s'organisait l'improvisation, a fini par fermer presque complètement le système. Entre la mort de Parker (qui fut le dernier à maîtriser complètement les matériaux dont il disposait) et la naissance du *free jazz* (si tant est que le *free jazz* ait une date de naissance), aucune des tentatives faites pour renouveler le jazz (ou simplement l'aérer) n'a vraiment abouti. Curieusement, il semble que ce soient les grandes formations, Ellington ou Basie, héritières du Middle Jazz, qui aient le mieux survécu. L'ingéniosité, l'ambition, la virtuosité de tous les autres, du pseudo-classicisme du MJQ au pseudo-africanisme des Jazz Messengers, de l'ultra-cultivé au simili-sauvage, n'ont pu empêcher le jazz de se figer, ramenant presque inmanquablement n'importe quelle prestation à un schéma immuable : tyrannie de la mélodie, joliesse des arrangements, structure obligée de thème et du pont, emploi traditionnel des *breaks*, succession presque canonique des chorus qui, après le ou les principaux solistes, permettent au bassiste ou au batteur de montrer tout leur savoir-faire et finissent sur un *step-chorus* avant la reprise du thème « arrangé » : ce modèle vaut ce que valent les modèles ; il ne met pas en cause la « valeur » des musiciens : ce qui limite Donald Byrd, Cannonball Adderley, Clark Terry, Johnny Griffin ou Jay Jay Johnson (etc.) ce n'est évidemment pas l'absence de « talent », ce sont les formes dans lesquelles ils sont tenus d'improviser et qui les condamnent à la stagnation.

Je ne suis pas sûr que ce soit le besoin de nouvelles contraintes (dans ce cas, au sens presque physique du terme), qui ait poussé Roland Kirk à souffler dans plusieurs instruments à la fois (ce serait sans doute une question à lui poser), mais, assurément, le *free jazz* n'est pas un paradoxe : il témoigne à la fois de la nécessité d'un renouvellement des formes et de l'impossibilité de ce renouvellement dans les cadres existants : le « radicalisme » du *free jazz* est d'abord ce qui surprend la plus : je vois, pour ma part, plus de différence entre Sonny Rollins « avant » et « après », qu'entre Tatum et Monk, Armstrong et Clifford Brown : le *free jazz* constitue un bond en avant irréversible, après lui, le jazz ne peut plus survivre dans les formes qu'il avait jusqu'alors connues, à tel point que les musiciens que le *free jazz* n'a pas encore conquis (ou simplement contaminés) nous semblent repoussés dans une ancestralité que nul revival ne saurait ranimer, à tel point qu'entre Parker et le *free jazz*, il n'existe déjà plus rien, sinon du sirop, de la soupe ou du tambour.

Liberté et rhétorique

Ces considérations une fois admises, il devient beaucoup plus difficile de parler du *free jazz*. En fait, les termes qui nous viennent d'abord à l'esprit se révèlent à peu près inutilisables : ils sont généralement idéologiques, donc tautologiques par excellence : on peut parler de négritude, de révolte, de liberté, de spontanéité, de refus, de revendication, de colère, de viscéralité (etc.) mais aucun de ces termes ne constitue un outil efficace pour entamer la notion de *free jazz* : le *free jazz* est libre, mettons, mais qu'est-ce que la liberté en jazz ? La nouvelle chose est nouvelle, certes, mais en quoi consiste et sur quoi débouche sa nouveauté ? Le *free jazz* exprime la révolte des musiciens noirs, sans doute, mais que veulent dire « exprimer », « révolte », « musiciens noirs » ? La « motivation » des musiciens, leur désir ou leur besoin de faire autre chose ne peuvent suffire à décrire en quoi précisément consiste cet « autre chose » ; or, c'est la seule question possible : nul « pourquoi » du *free jazz* ne peut épuiser son « comment » et c'est pourtant là seul que réside la vérité du *free jazz*. Le *free jazz* pose donc une question et une seule : que se passe-t-il quand des musiciens entreprennent de jouer (ensemble) en abandonnant tout ce qui, auparavant, assurait nécessairement leur cohérence, quand ils se donnent pour seule règle l'absence de règles, quand ils décident de n'obéir à aucune contrainte et que l'unique précision du contrat qui les lie stipule en tout et pour tout que chaque musicien joue « ce qui lui passe par la tête » : ils peuvent jouer ou ne pas jouer, ou jouer plus vite, plus fort, s'interrompre, intervenir, accélérer, ralentir, etc., le seul critère de leurs prestations étant, avec toute son ambiguïté, l'immédiateté de l'improvisation, sa seule « existence » libérée (sic) des bases rythmiques, harmoniques et mélodiques auxquelles on avait coutume de la rattacher. Mais justement, que leur passe-t-il donc par la tête ? On aimerait, pour la beauté de la chose, croire aux vertus de l'ambiance et de la communion, aller jusqu'à se faire les apôtres de la transmission extra-sensorielle pour rendre compte de l'unité qui, quoi qu'en disent ses détracteurs, reste évidente, essentielle dans le *free jazz* : mais la communion mystique, si elle est parfois revendiquée, au niveau du métalangage, par les consommateurs ou même par les producteurs de *free jazz*, ne saurait prendre valeur de concept esthétique : la structuration spontanée n'existe pas ; toute structure esthétique est d'abord culturelle, c'est-à-dire fondée sur un code de contraintes et de subversions : le hasard, le « viscéral », les « forces sourdes de l'instinct » (qui, justement, sont sourdes, donc peu douées pour la musique) ne peuvent y prendre place que soumises à un choix, à une imagination, à une règle, à une sensibilité, c'est-à-dire à une histoire : si le *free jazz* est une forme, c'est qu'il est régi par un cadre et que ce cadre est culturel.

On ne saurait se débarrasser du problème en estimant (c'est une opinion assez répandue) que le *free jazz* n'a d'autre vocation que de détruire et que « l'art » viendra ensuite : il est vrai que

les musiciens *free* ne l'ont pas toujours été et que, par conséquent, l'une de leurs principales hantises semble être de ne pas retomber dans ce qu'ils faisaient avant. L'un des reproches que l'on fait le plus fréquemment au *free jazz* est que les musiciens n'y suivent pas ce qu'on pourrait penser être « leurs plus belles idées » ; si le musicien ne les casse pas de lui-même, l'un de ses partenaires se chargera de le faire, voire tout le reste de la formation ; une bonne partie de la musique *free* prend ainsi l'aspect d'un duel (par exemple Don Cherry contre Sonny Rollins dans *Our man in Jazz : Sonny Rollins*) et parfois d'une véritable bataille rangée (tel le fameux *Free Jazz* d'Ornette Coleman en double quartet) : c'est que ces trop belles idées font nécessairement partie de l'héritage dont le musicien *free* entend se libérer, même (et surtout) si elles en constituent l'élément le plus positif, tant il est vrai que c'est le système entier qui est en cause et qu'il s'agit d'élaborer une forme nouvelle. La destruction est donc nécessaire, dans la mesure où presque tous les musiciens *free* sont passés au *free jazz* après avoir éprouvé les limites du système dans lequel étouffait de plus en plus le jazz. Mais la destruction, le refus des conventions traditionnelles, ne sont pas, à eux seuls, des contraintes : ils interdisent, ils définissent un point de non-retour. Pour qu'au-delà de ces interdictions, quelque chose soit possible, il faut qu'un élément nouveau intervienne, il faut, nécessairement, qu'un nouveau code, un nouveau cadre s'institue.

Au début de tout morceau *free*, chaque musicien est au bord du gouffre : il n'a rien derrière lui, sinon le système qu'il renie ; ce qui est plus grave, c'est qu'il n'a encore rien devant lui, et qu'il devient de plus en plus urgent de trouver une solution, une issue, de jeter un pont, c'est-à-dire de trouver, à l'intérieur des moyens dont il dispose (comment les trouverait-il ailleurs?) et qui, c'est justement là le drame, sont presque entièrement constitués par l'héritage qu'il rejette, un cadre culturel qui lui permettra d'avancer.

Cette situation inconfortable est partagée à l'heure actuelle par presque toutes les disciplines esthétiques : l'affaiblissement, puis l'effondrement, tout au long du XIXe siècle, de ce code des contraintes et des subversions qu'était, pour la littérature, la rhétorique, assigné au romancier une place de plus en plus difficile : le trajet balisé qui, de la page blanche à l'écriture, permettait à l'écrivain de « trouver des idées », de les émettre, de les organiser, de les rendre convaincantes, etc., bref de produire un discours susceptible d'être entendu, s'est trouvé soumis à des morcellements qui ont fini par n'en rien laisser subsister : on peut repérer, dans l'histoire du roman, les étapes de cette désintégration des formes romanesques ; la première serait, sans doute, Bouvard et Pécuchet ; la dernière, le point final, est, évidemment, *Finnegans Wake* : au-delà, tout a éclaté, le temps, l'histoire, l'ordre, le personnage, le véridique et le vraisemblable, au-delà, toute lecture devient soupçon et tout langage devient terreur. L'écriture (l'acte d'écrire) est désormais un péril que rien ne vient sanctionner : tout est permis, c'est-à-dire que rien n'est possible. On pourrait, sans doute, parler dans des termes identiques de la peinture, de la musique, du théâtre et analyser à la lumière de cette situation un bon nombre d'expériences récentes sinon tout à fait contemporaines : chaque fois nous y verrons s'accomplir un effort de renouvellement radical, portant en germe, d'une manière parfois mal précisée ou peut-être difficilement précisable, les bases d'un nouveau langage, d'un cadre culturel dans lequel une nouvelle forme pourra s'instaurer. Il me semble évident, par exemple, que les actuelles expériences de *happening* ou certaines manifestations du pop art permettent déjà, quelles que soient la faiblesse ou (surtout) la complaisance des productions d'aujourd'hui, de pressentir ce que pourraient être bientôt un théâtre, un art plastique, dont les principes esthétiques n'auraient presque plus rien à voir avec ceux qui régissent encore la majorité des productions théâtrales et picturales. En associant de plus en plus étroitement le spectateur à l'œuvre, en détruisant la singularité (productions en série) et même la spécificité de l'œuvre (œuvres synthétiques associant, par exemple, l'architecture, la

sculpture et la musique, ou l'espace, le temps, le mouvement), en contestant l'individualisme de l'artiste (œuvres collectives), les arts plastiques et le théâtre entrent dans un processus de transformation qui affecte principalement leur fonction (en dépit des stupides collectionneurs qui s'obstinent à les accrocher comme des Boudin dans leurs *living-rooms*, les « peintures » de Warhol ne sont pas faites pour être regardées), mais du même coup la relation, jusque-là univoque et intangible, qui unit « l'artiste » à l'œuvre, l'œuvre au monde. Et l'on voit bien que si cette métamorphose est possible, c'est qu'elle s'opère à partir d'un cadre culturel concurrent, ici les *mass-media*, qui a fait éclater les structures de la peinture et du théâtre et a permis ensuite leur transformation ; même si le *happening* n'est encore qu'ancien théâtre + *mass-media*, il ne me semble pas exagéré de dire qu'il sera théâtre trouvant dans les techniques des *mass-media* le cadre nécessaire à son renouvellement. Le *pop art* et le *happening* sont sans doute des exemples trop bien choisis : tout art du spectacle trouve aujourd'hui dans la culture de masse la base d'un nouveau code possible. Mais on peut difficilement généraliser. Sans doute, les techniques issues des *mass-media* peuvent-elles permettre à l'écriture de retrouver les principes de la discontinuité et de la simultanéité (tels qu'ils apparaissent, par exemple, dans les bandes dessinées) qui étaient abondamment employés au XVIII^e siècle (chez Diderot, chez Sterne, dans les romans par lettres, dans les récits « à tiroirs ») et dont l'actuelle structure du récit a un besoin évident. Mais les *mass-media* ne constituent pas le seul horizon de l'écriture, et le recours à un autre système n'est pas nécessairement la seule ouverture possible : Bartok et Ravi Shankar (pour en revenir au sujet dont je suis censé parler) ont sans doute influencé le *free*, mais le *free* ne saurait se définir seulement comme jazz repensé à la lumière de Bartok et/ou de Ravi Shankar.

L'originalité du *free* vient principalement, il me semble, de ce qu'il a entrepris un nouveau langage à partir de ses propres traditions. On peut, en gros, repérer dans un morceau *free*, deux types d'éléments caractéristiques : des éléments que l'on pourrait appeler « négatifs » et dont le rôle est de casser la structure traditionnelle sous-jacente (sabotage des chorus, rupture de rythmes, etc.), et des éléments « positifs », véritables « opérateurs d'unité », tant il me semble que c'est à partir de ces éléments que le morceau se développe. A ma connaissance, il y en a au moins deux et ce sont deux des plus célèbres figures de rhétorique : la répétition (*riff*) et la citation.

La fonction des *riffs* est presque identique dans le *free* de celle qu'ils ont dans le reste du jazz : c'est la figure élémentaire de la cohésion, celle qui soude momentanément l'ensemble des musiciens, une figure d'attente, en somme, dans laquelle se résout l'improvisation. La fonction de la citation est plus complexe ; la citation peut être pastiche (Archie Shepp jouant *The Girl from Ipanema*), hommage, appel ou convention. En tout cas, elle constitue la figure privilégiée de la connivence ; la citation provient d'une réserve commune à tous les musiciens ; c'est là et là seul, qu'en l'absence de tout cadre harmonique, les musiciens peuvent puiser ; la citation est donc le lieu (au sens plus rhétorique que spatial) élémentaire de l'improvisation, le chemin ou, au moins, le relais nécessaire de toute invention.