



HAL
open science

L'espace des possibles avant-gardistes. Le free jazz à Paris, 1958-1968

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. L'espace des possibles avant-gardistes. Le free jazz à Paris, 1958-1968. Irina Kirchberg; Alexandre Robert. Bourdieu et la musique. Enjeux et perspectives, Delatour, 2019, Pensée musicale, 9782752103932. halshs-02437259

HAL Id: halshs-02437259

<https://shs.hal.science/halshs-02437259>

Submitted on 13 Jan 2020

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

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

L'espace des possibles avant-gardistes. Le free jazz à Paris, 1958-1968

Olivier Roueff, chargé de recherche au CNRS (CRESPPA-CSU)

Le présent chapitre vise à illustrer un usage de la théorie des champs pour l'analyse de la formation d'une avant-garde artistique. Une telle démarche n'est pas neuve¹ – au-delà certes de son objet : le free jazz en France dans les années 1960. Il s'agit plutôt ici d'explicitier distinctement ses attendus en termes d'articulation du matériel empirique, en insistant en particulier sur l'importance de la notion d'espace des possibles. Je forcerai ainsi la distinction des différents plans analytiques – l'espace des positions, celui des prises de positions, les dispositions partagées, la perception qu'elles déterminent des prises de position possibles, l'actualisation de ces possibles – quand une restitution plus réaliste conduirait à une articulation – voire un « enchevêtrement », pour reprendre la métaphore issue des traductions de Max Weber² – de ces plans au fur et à mesure du déroulement chronologique du processus étudié³. Je reviendrai pour conclure sur un questionnement formulé par Pierre Bourdieu, et peu remobilisé depuis, autour de la logique immanente des champs artistiques comme « abstrauteurs de quintessence ».

L'espace des positions : le court-circuit des positions établies

Au tournant des années 1960, un champ du jazz a été établi en France avec son marché, étroit mais stabilisé, ses musiciens spécifiques, spécialisés quoique tirant souvent l'essentiel de leurs revenus d'emplois pour le cinéma ou les variétés, et ses instances de consécration⁴. Ses agents agissent en référence à des normes relativement autonomes, polarisées entre un segment puriste ou « savant » (autour de la revue *Jazz Hot* et de la multipositionnalité de Charles Delaunay) et un segment commercial ou « juvénile » (autour de la revue *Jazz Magazine* et de l'émission *Pour ceux qui aiment le jazz* sur Europe 1, pilotées par Daniel Flipacchi et Frank Ténor, et de leur alliance avec l'Olympia, dirigé par Bruno Coquatrix).

La structure de ce champ est déterminée par sa position périphérique vis-à-vis du champ de production central situé aux Etats-Unis⁵ et par leur degré d'ajustement relatif⁶. L'éloignement des agents dominants du champ étatsunien durant

1 Niilo Kauppi, *Tel Quel : la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1990 ; Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, juin 1991, p. 2-40 ; Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999 ; Eric Brun, *Les situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « culture & Société », 2014.

2 Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002, p. 151-152.

3 C'est ce choix d'écriture que j'avais privilégié dans Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée au vingtième siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

4 Pour une clarification des processus en jeu dans l'autonomisation du champ littéraire : Gisèle Sapiro, « Autonomie esthétique, autonomisation littéraire », in Pierre Encrevé et Rose-Marie Lagrave (dir.), *Travailler avec Bourdieu*, Paris, Flammarion, 2003, p. 289-296.

5 Sur l'autonomisation de ce dernier : Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge University Press, 2002.

6 Sur la métaphore champ central / périphérique : Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; Johan Heilbron, « Echanges culturels

l'occupation et jusqu'à la fin des années 1940 a permis aux intermédiaires et aux musiciens français de prendre pied et de constituer un espace relativement autonome, marqué alors par l'opposition entre un pôle traditionnaliste et amateur (jazz « new-orleans »), autour duquel s'est constitué le marché avant qu'il soit marginalisé, et un pôle moderniste professionnalisé (jazz « bebop »), celui qu'incarne *Jazz Hot* et qui dès 1954 se voit concurrencé par *Jazz Magazine*. Les normes musicales étant essentiellement définies aux Etats-Unis, les agents français se positionnent les uns par rapport aux autres en fonction de leur relation à ce foyer normatif. Ils suivent les innovations et les débats du champ étatsunien et se saisissent de leurs marges de manœuvre relatives pour valoriser ou non – pour les intermédiaires –, s'appropriier ou non – pour les musiciens – les « nouveautés » qui se succèdent, c'est-à-dire l'association entre des propriétés esthétiques (« le style de Thelonious Monk », par exemple), des schèmes éthiques (« perpétuer la tradition » ou « explorer », « servir le jazz » ou « servir le public ») et des alliés professionnels étatsuniens (impresarios et tourneurs, musiciens et critiques, producteurs discographiques et annonceurs publicitaires).

Le sommet d'une carrière de musicien français consiste ainsi à associer la position de leader d'une formation française avec celle de *sideman*, c'est-à-dire d'accompagnateur d'une vedette étatsunienne. Cela se traduit par exemple par la composition des sessions d'enregistrement de Swing, de Vogue et de Blue Star, les trois labels français principaux, entre 1945 et 1963⁷. Sur 720 séances, les musiciens français sont certes plus nombreux mais les musiciens étatsuniens participent à la majorité (60%). Ces sessions qui comportent au moins un musicien étatsunien sont nettement plus souvent mixtes (47%) qu'exclusivement étatsuniennes (13%) et, alors que 24% des séances mixtes comportent plus de musiciens étatsuniens que de musiciens français, 36% sont dirigées par un musicien étatsunien. Les musiciens étatsuniens sont ainsi plus souvent *leaders* et trouvent leur personnel sur place.

Or, en quelques années à partir de 1957-1958, les agents dominants du champ central investissent le marché français de manière plus directe, en court-circuitant les positions établies par les intermédiaires et musiciens français – au sens propre (en se passant d'eux) ou au sens figuré (en leur dictant leurs choix). Les deux agents qui se partagent l'essentiel des vedettes étatsuniennes imposent en effet leurs catalogues : Norman Granz, avec le label discographique Verve créé en 1956 et les tournées Jazz at the Philharmonic interrompues aux Etats-Unis en 1957 pour être développées à l'étranger, notamment en Europe, et Georges Wein, avec le Newport Jazz Festival créé en 1954, ses enregistrements *live* et ses tournées notamment européennes. Ainsi, en 1957, le directeur de l'Olympia contracte avec les deux tourneurs afin de programmer les vedettes

transnationaux et mondialisation : quelques réflexions », *Regards sociologiques*, n°22, 2001, p. 141-154. Pour une analyse des jeux d'échelle à l'œuvre dans ces ajustements relatifs entre champs central et périphériques, voir le chapitre de Nicolas Robette dans le présent ouvrage.

⁷ Michel Ruppli, *Discographie Swing*, Paris, AFAS, 1989 ; Michel Ruppli, *Discographie Vogue*, Paris, AFAS, 1992 ; Michel Ruppli et Jacques Lubin, *Discographie Blue Star-Barclay*, Paris, AFAS, 1993.

étatsuniennes. Entre 1954 et juin 1957⁸, 283 soirées étaient consacrées à des formations dirigées par un musicien étatsunien pour 126 consacrées à des orchestres dirigés par un musicien français⁹; parmi les premières, 65 consistaient en vedettes étatsuniennes accompagnées par des musiciens français. Entre septembre 1957 et novembre 1965, le ratio est désormais de 179 soirées « étatsuniennes » pour 12 « françaises » dont 7 constituent une semaine d'engagement du même orchestre - et les vedettes étatsuniennes ne sont plus jamais accompagnées par des musiciens français. En 1960, le succès du premier festival de jazz récurrent, organisé à Antibes-Juan-les-Pins, est de même directement lié à son association avec les deux tourneurs centraux qui alimentent la quasi-totalité du programme dès la deuxième année. Plus largement, les décomptes effectués par Ludovic Tournès sur l'ensemble des concerts parisiens montrent que le point de bascule date de 1959-1960¹⁰. Jusqu'en 1959, les concerts ne comportant que des musiciens français sont moins nombreux que ceux qui ne comportent que des musiciens étatsuniens et que les concerts mixtes, quant à eux les plus nombreux (et presque toujours menés par des leaders étatsuniens). Après 1959, le nombre de concerts « français » connaît une augmentation sensible, dépassant celui des concerts « étatsuniens » en 1962, qui demeure stable quant à lui. Mais cette stabilité apparente masque deux évolutions : non seulement le nombre des concerts « mixtes » décroît sensiblement mais les concerts « étatsuniens » monopolisent désormais les grandes salles (en particulier l'Olympia et Pleyel), reléguant les concerts « français » aux jazz-clubs.

L'un des effets de ces investissements directs du marché européen par les agents centraux tient donc à la raréfaction relative, pour les musiciens français, des prestigieux emplois d'accompagnement des vedettes étatsuniennes en tournée - ils tournent désormais plus souvent avec leurs orchestres au complet et plus seulement comme solistes en quête de musiciens locaux à chacun de leurs concerts. Ceci clive le marché musicien français, entre les jeunes musiciens entrants sur le marché et les musiciens établis. A l'inverse de la plupart des premiers, ces derniers ont accès à la fois à ces quelques emplois d'accompagnement dans les salles de concerts et les studios d'enregistrement, et au statut de leaders d'orchestres français accaparant les pages des magazines, les programmes des concerts notamment en jazz-club et les catalogues des labels discographiques français. Lorsque les critiques de *Jazz Magazine* et de *Jazz Hot* tentent de réagir à la mainmise des agents centraux en faisant une place plus importante - quoique toujours minoritaire - aux musiciens

8 Comptages effectués à partir des relevés de Jean Rousseau : <http://jazzmusic-halls.monsite-orange.fr/>, consulté le 8 juillet 2012.

9 Durant cette période, les orchestres sont presque tous engagés pour deux à trois semaines d'affilée (ces soirées sont ainsi réparties en 20 engagements « étatsuniens » et 7 engagements « français »). J'ai converti en soirées pour permettre la comparaison avec la période suivante, où ces engagements longs disparaissent presque totalement - indice du changement d'économie : il s'agit désormais de « récupérer des tournées », selon l'expression du milieu, qui s'organisent à l'échelle internationale avec des stations d'un à deux jours dans chaque ville. Le plus souvent, afin de profiter au maximum des vedettes de passage, chaque soirée fait se succéder deux concerts.

10 Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Une histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 461.

français, c'est ainsi pour valoriser des établis ayant accédé à la reconnaissance dans les années 1940, dix à vingt ans auparavant¹¹.

L'espace des prises de position : une nouvelle offre esthétique

On ne comprend pas l'évolution de cet espace des positions sans lui associer celui de l'espace des prises de position. En effet, l'investissement accru des agents centraux se traduit par le lancement de trois offres esthétiques inédites, ceci en l'espace de deux années et de manière quasi-simultanée à New York et à Paris (alors que plusieurs années avaient séparé l'avènement du bebop aux Etats-Unis et sa réception en France). Les deux premiers styles sont reçus comme des renouvellements de l'esthétique « moderniste » du bebop.

Avec le *hard bop* (ou *jazz funky*), les conventions de ce dernier sont orientées vers un « retour aux sources noires et populaires » du jazz essentiellement par l'accentuation de la ferveur rythmique (ce que désigne la requalification en *funky* de la catégorie de *swing*) et des jeux d'appels et réponses (usage généralisé du *riff* notamment par les cuivres ou le piano). Identifié en grande partie à l'écurie du label Blue Note¹² (Art Blakey, Horace Silver, Max Roach, Sonny Rollins...), le style ouvre un créneau esthétique en France à partir des concerts des Jazz Messengers d'Art Blakey à l'Olympia les 22 novembre et 17 décembre 1958, avec entre les deux dates des prestations en jazz-club qui permettent aux musiciens parisiens une familiarisation directe, en plus des disques – la distribution dès la sortie étatsunienne des deux volumes d'*Orgy in Rhythm* (Blue Note, 1957) ayant en effet préparé la réception des concerts.

Avec le *jazz modal*, Miles Davis offre un nouveau cadre harmonique autorisant une technique d'improvisation, dite thématique, dont la combinatoire s'affranchit du système tonal, fondé sur les seuls modes majeur et mineur, au profit d'autres modes le plus souvent à la sonorité *bluesy*. Le label Columbia distribue en 1959 le disque fondateur du style, *Kind of Blue*, qui procède par simplification et élargissement harmonique, ralentissement du tempo, recherche de timbre et de placement rythmique. Le saxophoniste de l'orchestre dirigé par Miles Davis, John Coltrane, accède la même année au statut de leader avec le disque *Giant Steps*, distribué lui aussi en 1959 par Atlantic. Sur un même principe d'affranchissement harmonique par l'usage de modes alternatifs, Coltrane procède à l'inverse par complexification harmonico-rythmique, jouant d'une virtuosité à la fois instrumentale et combinatoire plus poussée encore qu'avec le bebop. Ce qui est alors considéré comme deux variantes d'un même style est présenté sur scène à

11 De janvier 1960 à juin 1961, Lucien Malson signe par exemple dans *Jazz Magazine* une série de portraits de musiciens apparus pour la première fois dans *Jazz Hot* soit avant-guerre (Léon Vauchant, Stéphane Grappelli, Alix Combelle) soit à la Libération : André Hodeir (1942), Claude Luter (1945), Martial Solal (1945), Georges Arvanitas (1946), Henri Renaud (1946), Roger Guérin (1947), Guy Laffite (1947), Pierre Michelot (1947), Maxim Saury (1947), à l'exception de Daniel Humair (1953).

12 Le succès du label est aussi dû à l'ingénieur du son Rudy van Gelder et au choix de rémunérer les répétitions des orchestres en plus des sessions d'enregistrement : la constitution de « groupes » cohésifs relativement stables est l'un des arguments pour faire tourner l'ensemble des musiciens et recourir moins aux accompagnateurs locaux d'occasion. Voir David Grandadam, *Des réseaux, de la créativité et du jazz*, Thèse de doctorat en économie, Université Louis Pasteur, 2008.

Paris dès le 21 mars 1960 à l'Olympia, avec le quintet de Miles Davis. Si la soirée est un succès, les longues improvisations sinueuses et heurtées de Coltrane (réembauché le temps de la tournée) sont sifflées par une partie du public : ce clivage ira s'accroissant au point d'associer chacun des musiciens à des pôles antagonistes du champ, Coltrane s'orientant progressivement du côté du troisième style lancé au même moment, le *free jazz*.

Ce dernier n'est pas encore étiqueté de manière stable mais il est associé à la posture avant-gardiste adoptée par Ornette Coleman pour une salve de sept disques distribués entre 1958 et 1960 par Contemporary pour les deux premiers, puis par Atlantic : *Something Else* (1958), *Tomorrow is the Question* (1959), *The Art of Improvisers* (1959), *The Shape of Jazz to Come* (1959), *Change of the Century* (1959), *This is Our Music* (1960) et *Free Jazz* (1960) – ce dernier donnant finalement au style son nom vers la fin des années 1960, après qu'on eut surtout parlé de *new thing* ou *new music*. Outre le caractère explicite de ces titres, la posture de rupture avant-gardiste passe aussi par le registre d'expérimentation empruntée aux arts plastiques contemporains (la pochette de *Free Jazz* est signée Jackson Pollock, l'une des stars de l'art abstrait décédée quatre ans auparavant) et traduite dans les présentations de la démarche sur les pochettes¹³ comme dans les interviews ainsi que dans les dispositifs musicaux adoptés : compositions originales exclusives (et non reprise de standards communs¹⁴), double quartet, ruptures et asymétries mélodiques et métriques, progressions harmoniques affranchies des modèles de référence, intégration des instruments rythmiques aux exposés mélodiques, etc.¹⁵ Le poids prescriptif du champ central se mesure assez bien au fait que les disques de Coleman font polémique dans les magazines français dès 1960, alors que tous les critiques sollicités le disqualifient¹⁶, que *Free Jazz* ne sera officiellement diffusé en France qu'à partir d'avril 1965¹⁷ et que son premier concert français n'aura lieu qu'en novembre 1965. Au-delà de Coleman, il existe alors un réseau d'entrants sur le marché étatsunien, passés quant à eux par la cooptation par des aînés (en particulier Charles Mingus), engagés dans des recherches formelles démarquées des esthétiques bebop même renouvelées par le hard bop ou le jazz modal, et jouant régulièrement ensemble malgré la diversité relative de leurs solutions esthétiques – Albert Ayler, Don Cherry, John Coltrane, Eric Dolphy, Sunny Murray, Sonny Rollins, Pharoah Sanders, Archie Shepp, Cecil Taylor, etc. Leurs disques et

13 Voir : <http://www.plaisirsdujazz.fr/chapitre-cinq-sommaire/lexperimentation-avant-gardiste-selon-ornette-coleman-1960/>

14 Patrick Williams, « Standards et standardisation », *L'Homme*, 1 juin 2006, n° 177-178, p. 7-48.

15 Les deux principes qui constitueront l'identité esthétique du free jazz lorsqu'il sera stabilisé vers la fin des années 1960 ne font pas encore partie des possibles – abandon de la régularité rythmique et de la coordination harmonique par une grille d'accords pré-établie.

16 Dès novembre 1960 est organisée une table-ronde avec des musiciens établis français (Daniel Humair, Claude Luter, Guy Laffitte, Pierre Michelot et Martial Solal) et étatsuniens, ces derniers vedettes du hard bop (Sonny Stitt et Cannonball Adderley) ou des expérimentations formelles (Charles Mingus). Les avis y sont au mieux dubitatifs (Jean-Robert Masson, « Alors, faut-il le mettre au poteau ou sur un piédestal, ce fameux Ornette Coleman ? », *Jazz Magazine*, n°64, novembre 1960, p. 26).

17 L. Tournès, *op. cit.*, p. 392.

leurs paroles diffusées par la presse spécialisée contribuent à élargir peu à peu un espace d'expérimentations possibles pour les musiciens français.

Les dispositions : partage de l'expérience d'attente et socialisation expérimentale

Les musiciens français qui entrent sur le marché au tournant des années 1960 partagent ainsi la confrontation à la même structure de positions et de prises de position établies. Mais ils partagent aussi des dispositions forgées dans les expériences professionnelles que détermine leur position. Si leurs trajectoires antérieures sont en effet diverses – quoiqu'on repère une plus grande fréquence des parcours de formation musicale scolarisée par rapport aux générations précédentes – ils ont presque tous en commun, d'une part, la position d'attente face à la fermeture du marché des disques et des concerts dans les grandes salles, monopolisées par les vedettes étatsuniennes, mais aussi dans les jazz-clubs, monopolisés par leurs aînés établis, et, d'autre part, l'embauche ponctuelle ou régulière dans un des grands orchestres que deux leaders établis français ont constitués. André Hodeir crée le Jazz Group de Paris en 1954 – année où il quitte la rédaction en chef de *Jazz Hot* – afin d'interpréter ses compositions fondées sur la formalisation des conventions esthétiques du bebop par les moyens de la musique contemporaine (il a aussi fait partie des réseaux associés aux figures « sérialiste » de Pierre Boulez et « concrète » de Pierre Schaeffer et Pierre Henry)¹⁸. Surtout, Jeff Gilson, élève de Hodeir, crée en 1960 un orchestre où un grand nombre des entrants¹⁹ qui opteront pour la voie avant-gardiste se familiarisent avec des recherches et expérimentations formelles qui franchissent les limites des conventions du bebop²⁰. Cette socialisation esthétique diffuse aussi auprès d'autres entrants jamais embauchés par Gilson mais partageant d'autres expériences professionnelles avec ceux qui le sont²¹.

Un espace des possibles diffus : le registre formaliste des jeunes critiques et sa politisation

Cette socialisation expérimentale, associée à l'attente de « nouveau » à la fois esthétique et professionnel, est accompagnée par des critiques qui entrent dans les magazines au même moment. Si les effets prescripteurs de ces écrits sont impossibles à mesurer, on peut néanmoins faire l'hypothèse qu'ils contribuent à définir l'espace des possibles des musiciens qui leur sont proches. En effet, d'une part, ils traduisent et ainsi rapprochent des musiciens l'espace des prises de position, par leur pratique rhétorique de mise en ordre – à la fois sélection et

18 Parmi les jeunes qui participent aux enregistrements de 1956 et 1957, seuls Jean-Pierre Drouet, Beb Guérin et Pierre Michelot seront associés à la jeune garde mais Hodeir compose au même moment de nombreuses musiques de film, dont je n'ai pu identifier le personnel.

19 Par ordre croissant de naissance : Jean-Louis Chautemps (1931), Bernard Vitet, Michel Portal, François Jeanneau, Jean-Charles Capon, Daniel Humair, Jean-Luc Ponty, Henri Texier, Bernard Lubat, Jacques Thollot (1946).

20 Le musicologue Vincent Cotro en fait un pionnier du free jazz français (Vincent Cotro, *Chants libres. Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999, p. 82-93).

21 En particulier : Jacques Di Donato, Roger Guérin, Jean-François Jenny-Clarke, Guy Pedersen, Aldo Romano, Gilbert Rovère, Charles Saudrais, Barney Wilen...

hiérarchisation – et d’attribution de sens aux différents éléments qui composent l’offre disponible, et ce qu’il s’agisse de traduire simplement les hiérarchies et les significations prescrites par les offreurs (musiciens et intermédiaires étatsuniens) ou de construire des cadrages décalés voire opposés à ces prescriptions. D’autre part, ces jeunes critiques sont placés dans une position d’*outsiders* homologue à celle des musiciens de leur génération²² et leurs propres socialisations partagées les portent pareillement vers le goût de l’expérimentation. Cette disposition commune aux uns et aux autres oriente la perception de l’offre objectivement disponible, et l’étude des commentaires critiques permet alors de profiter de leur caractère écrit et, ainsi, rationalisé pour saisir l’espace des possibles qui en résulte y compris, par homologie, du point de vue des musiciens.

La plupart de ces jeunes critiques partagent ainsi deux contextes de socialisation qui tranchent en partie avec les trajectoires de leurs aînés. Premièrement, nombre d’entre eux ont suivi (ou suivent encore) des études universitaires dans les facultés de lettres ou, pour quelques-uns, de commerce ou de médecine – mais aucun n’a suivi d’études scientifiques comme un certain nombre de leurs aînés (notamment des études d’ingénieur). Il faut y ajouter quelques écrivains qui contribuent régulièrement aux magazines – pour y évoquer presque toujours les styles avant-gardistes. Deuxièmement, nombre de ces critiques sont liés, par adhésion ou par simple sociabilité, aux réseaux militants parisiens constitués autour du Parti communiste français – ses périodiques et ses organisations de jeunesse – et assez souvent à sa gauche, *via* l’autonomisation de l’Union des étudiants communistes et l’expérience, directe ou indirecte, de la guerre de libération algérienne²³ – expérience partagée d’ailleurs avec certains de leurs homologues musiciens.

Cette double socialisation, lettrée et portée vers la critique des positions établies, oriente l’invention de positions nouvelles dans la presse spécialisée et se traduit en particulier par l’appropriation des schèmes rhétoriques *formalistes* inspirés des nouvelles théories en sciences humaines (« structuralisme » et « nouvelle critique » littéraire), et par leur politisation progressive au fil des années 1960²⁴. A cet égard, la création en 1959 par Lucien Malson²⁵ des *Cahiers du Jazz* sur un

22 Les relations personnelles entre musiciens et journalistes sont de plus fréquentes mais seule une enquête dédiée permettrait d’en établir les modalités.

23 Frédérique Matonti, Bernard Pudal, « Des Étudiants “révolutionnaires” (1956-1968). De l’autonomie confisquée aux engagements multiples », *in* Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68*, Éditions de L’Atelier, 2008, p. 130-143.

24 Suivant en cela un processus qui affecte l’ensemble du champ intellectuel, autour des débats « structuralistes », et notamment les champs contigus et quasi-synchrones du cinéma et de la littérature (j’y reviens plus loin). Voir Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, juin 2005, p. 49-71 ; « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°161-162, mars 2006, p. 66-79 ; Boris Gobille, « Les mobilisations de l’avant-garde littéraire française en mai 1968, Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 158, juin 2005, p. 30-61.

25 Né en 1926, agrégé de philosophie, auteur en 1964 de *Les enfants sauvages, mythe et réalité* (Paris, UGE), qui sera mis en film par François Truffaut, il fait partie des rédactions de *Jazz Hot* dès 1946, puis de *Jazz Magazine* en 1956, tout en animant plusieurs émissions de jazz à l’ORTF.

modèle universitaire crée un appel à la théorisation qui favorise l'entrée en critique de jeunes rédacteurs passés par les facultés de lettres. Le premier numéro inclut un court texte de souvenirs par Claude Lévi-Strauss. André Hodeir sollicite Hubert Rostaing (jazzman bebop) mais aussi Jean Barraqué (compositeur contemporain proche de Pierre Boulez et de Michel Foucault) dans le n°4 (1961). Michel-Claude Jalard (cofondateur en 1962 de la collection de sciences humaines 10/18 chez Plon) et Jean-Robert Masson (rédacteur en chef de *Jazz Magazine* en 1960 et 61, assurant à partir de 1961 la rubrique jazz des *Lettres Françaises*, hebdomadaire littéraire du PCF dirigé par Louis Aragon) signent dans ce même numéro « De l'art critique », le second ayant publié « Pour une sociologie du jazz » dans le n°2 (1960). Michel Delorme, Jean-Louis Comolli, Eric Plaisance, Jean Wagner, Alain Gerber, Benoît Quersin, Yves Buin... y trouvent de même un espace de théorisation plus étendu que dans leurs magazines respectifs. Apparaissent également avant 1968 Bernard Pingaud (écrivain, signataire en 1960 de l'Appel des 121 contre la torture en Algérie, collaborateur des *Temps Modernes* et de *L'Arc*), Michel P. Philippot (compositeur de musique concrète, collaborateur de *Critique*), Paul Louis Rossi (écrivain lié à *Change* et *Action Poétique*, adversaires de *Tel Quel*), Alain Corneau (cinéaste), Daniel Caux (collaborateur à *Combat* et *L'art Vivant*), ainsi que Gérard Genette (linguiste importateur des formalistes russes) et Christian Metz (sémioticien « structuraliste » spécialiste du cinéma).

Deux articles de Michel-Claude Jalard parus en 1960 sont, à ma connaissance, les premiers à adopter le registre formaliste. Ils permettent de montrer comment, dans un premier temps, il s'agit de valoriser l'expérimentation en l'inscrivant dans une perspective de continuité d'innovation formelle vis-à-vis du bebop et de ses dérivés hard bop et jazz modal. L'idée d'une rupture avant-gardiste n'interviendra que dans un second temps. De plus, on y voit comment la recherche des principes esthétiques qui guideraient, en-deçà de leurs styles singuliers, les productions des musiciens sert la légitimation du commentateur et de son autorité d'intermédiaire : il est seul à entendre, et à rendre audibles, des logiques esthétiques qui dépassent le simple suivi de l'actualité décidée par les producteurs et distributeurs centraux. Ainsi, consacré au « cas Coltrane », le premier article veut restituer « *le tout d'une esthétique* » sans se focaliser sur les détails²⁶. Selon Jalard, les « *dissonances répétées dans l'aigu* » ne sont ni un « *ratage* » ni une « *provocation* » mais « *découlent d'une esthétique dont l'unité commence seulement à se laisser discerner* » et qu'il se propose donc de mettre au jour. Par exemple, « *certaines éléments formels viennent en droite ligne de l'art parkérien* », notamment le « *débit* » que Coltrane « *reprend et amplifie* », prolongeant une histoire formelle où « *l'unité, l'élément simple de perception [change] progressivement de nature, de la note à la formule [Louis Armstrong], de la formule à la phrase [Parker], de la phrase au trait [Coltrane]* ». Jalard conclut son analyse par une profession de foi on ne peut plus formaliste : « *ce qui est commun [à Monk et Coltrane], c'est la volonté de situer la création jazzistique sur le plan de la pure réalité sonore* ».

26 Michel-Claude Jalard, « Le cas Coltrane », *Jazz Magazine*, n°59, mai 1960, p. 22-25. Les citations qui suivent en sont extraites.

Son deuxième article est consacré à Duke Ellington, Thelonious Monk et Cecil Taylor, qu'il présente comme « *trois apôtres du discontinu* »²⁷. Le simple fait de rassembler ces musiciens attachés respectivement au jazz classique, au bebop et au free jazz sous la même catégorie formelle produit une continuité d'évolution afin de naturaliser les innovations les plus controversées. Cela manifeste aussi l'autorité que revendique le critique vis-à-vis des classifications qui organisent le travail de ces musiciens. Chacun est comparé à des compositeurs de musique contemporaine, les plus expérimentaux pour Taylor (Claude Debussy, mais surtout Bela Bartok et John Cage) puisqu'il est assigné à une posture de subversion formelle. On repère au passage dans la citation qui suit un prophétisme et un lexique qui donneront aisément prise à la politisation du commentaire quelques années plus tard : « *Si la continuité [Coleman, Hawkins, Coltrane...] incarne l'idéal d'un jeu qui s'épanouirait aux dimensions du temps intérieur et, par-là, le récupérerait, la voie de la discontinuité, au contraire, est de critique et de contestation : elle prend agressivement le parti du temps contre le matériel mélodique, le met en cause, le somme et le fait éclater. [...] C'est assez dire que par-delà les querelles du jazz traditionnel - et quoi de plus traditionnel, en un sens, que le bop, soucieux dans sa forme militante, d'enrichir la tradition la moins contestée du discours jazzistique - les pianistes du discontinu débouchent sur un engagement musical plus profond qui, dans les années à venir, pourrait bien conduire à de surprenants reclassements de valeur* ».

Il est difficile d'objectiver ce processus de politisation avant 1965 car il n'est pas encore public. On peut néanmoins relever que les agents du champ français du jazz sont structurellement attentifs à l'actualité du champ central, où l'association des musiciens de jazz avec les mobilisations pour les droits civiques est débattue et rendue visible par les interviews des vedettes, de Charles Mingus à Nina Simone, en passant par John Coltrane, Sonny Rollins, Archie Shepp, etc.²⁸ Les magazines de jazz français s'en font ainsi l'écho et plusieurs essais viennent alimenter cette perspective : la traduction du *Monde du blues* de Paul Oliver (Arthaud, 1962), la parution de *Décolonisation du Noir américain* de Daniel Guérin (Minuit, 1962) ou encore celle de *Les poètes nègres des Etats-Unis* de Jean Wagner (Librairie Istra, 1963), membre du PCF et rédacteur régulier de la presse communiste comme des magazines de jazz²⁹. Il est impossible d'établir dans quelle mesure ces écrits circulent, sont lus et appropriés mais ils témoignent de l'émergence d'un registre d'évocation du jazz qui imprègne peu à peu les pages des magazines.

En effet, les rédactions évoluent dans une double logique : faire entrer de jeunes rédacteurs meilleurs connaisseurs des innovations esthétiques qui font l'actualité du champ central, et remplacer les critiques aînés qui quittent un à un le

27 Michel-Claude Jalard, « Trois apôtres du discontinu : Cecil Taylor, Duke Ellington, Thelonious Monk », *Jazz Magazine*, n°65, décembre 1960, p. 42-46, 63. Les citations qui suivent en sont extraites.

28 Didier Levallet, Denis-Constant Martin, *L'Amérique de Mingus: musique et politique. Les « Fables of Faubus » de Charles Mingus*, Paris, France, POL, 1991.

29 On pourrait compter aussi un article de Leroi Jones paru dans *Downbeat* (principal magazine spécialisé anglais) en 1963, « Jazz and the White Critic », contemporain de son essai remarqué *Blues People*, traduit en français en 1968 par Gallimard.

journalisme, notamment pour des postes mieux rémunérés et plus proches des foyers de prescription de l'industrie discographique³⁰. Jean-Louis Ginibre, rédacteur en chef de *Jazz Magazine* de 1962 à 1971, recrute de nouvelles plumes en 1964 à la faveur du rapprochement avec la rédaction des *Cahiers du Cinéma* – ces derniers sont en effet rachetés aux trois quarts par Daniel Filipacchi, cofondateur de *Jazz Magazine* devenu directeur de l'Union des Editions Modernes, en pleine croissance avec *Salut les Copains* et *Lui*³¹. Ce sauvetage a été permis par les sociabilités de sorties de la « bande de la Cinémathèque » qui est aussi une « bande des jazz-clubs » : Jean-Pierre Biesse, Jean Eustache, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Jean-Pierre Léonardini, Pierre Zucca, ainsi que Jean-Louis Comolli, auteur d'un article marquant la réorientation théorique des *Cahiers* en 1963 (vers la politisation du formalisme « structuraliste »³²) et passant avec son camarade d'études de médecine et beau-frère Philippe Carles à *Jazz Magazine*. Dès juin 1965, ils publient des articles l'un sur Eric Dolphy, l'autre sur l'engagement politique d'Archie Shepp, puis ils cosignent la majorité des papiers consacrés à l'avant-garde et au free jazz, le premier servant en quelque sorte de manifeste, « L'époque de la renaissance » (décembre 1965).

Du côté de *Jazz Hot*, Philippe Koechlin, rédacteur en chef de juin 1962 à avril 1968, recrute lui aussi de jeunes critiques amateurs d'avant-garde malgré ses propres réticences esthétiques – mais il partage avec eux une sensibilité politique située entre le PCF et l'extrême-gauche, autour des mobilisations anticoloniales et de la crise de l'Union des Etudiants Communistes en 1965 : Yves Buin, Jef Gilson, Jean Wagner, Michel Le Bris, Siné. Si, à partir de 1966, le noyau rédactionnel (Buin, Le Bris, Guy Kopelowicz, Daniel Caux) politise systématiquement le goût pour l'avant-garde, dès 1965, une série d'articles annonce déjà la revalorisation du free jazz³³.

L'actualisation des possibles : l'occasion Cherry et la « libération »

L'actualisation en possibles objectifs, en « choses à faire »³⁴, des dispositions expérimentales des musiciens, de leur position d'attente face à leurs aînés établis et de la montée du registre critique formaliste se cristallise essentiellement à travers les activités parisiennes du trompettiste Don Cherry en 1964 et 1965. Membre des formations dirigées par Ornette Coleman de 1958 à

30 Voir <http://www.plaisirsdujazz.fr/chapitre-quatre-sommaire/le-deploiement-du-hot-club-de-france-dans-ledition-et-la-production-a-partir-de-1948/>

31 Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma, histoire d'une revue. Tome II : Cinéma, tours-détours 1959-1981*, Paris, Editions des Cahiers du Cinéma, 1991, pp. 96sq.

32 Frédérique Matonti, *art. cit.*

33 Gérald Merceron, « Face à la New Thing », *Jazz Hot*, n°209, mai 1965, p. 22 ; Guy Kopelowicz, « Voyage au cœur de la New Thing : Autumn in New York », *Jazz Hot*, n°214, novembre 1965, pp. 28-31, n°215, décembre 1965, pp. 38-43.

34 Entre les positions et les prises de position « s'interpose, en quelque sorte, l'espace des possibles, c'est-à-dire l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus, c'est-à-dire comme un espace orienté et gros des prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses "à faire", "mouvements" à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à "dépasser", etc. » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998 [1992], p. 384).

1961, des New York Contemporary Five en 1962-1964 (avec Archie Shepp, John Tchicai, Don Moore et J.C. Moses) puis des formations dirigées par Albert Ayler en 1964-65, il accède au statut de leader avec quatre disques parus en 1965 et 1966 chez Durium (*Togetherness*) puis Blue Note (*Complete Communion*, *Symphony for Improvisers* et *Where is Brooklyn ?*). Ses séjours parisiens contribuent directement à cette accession³⁵. Après avoir accompagné Sonny Rollins les 15 et 19 janvier 1963 sur les scènes de la Salle Pleyel et de l'Olympia – sous les sifflets, d'après la pochette des disques qui en seront tirés selon la stratégie de promotion par le scandale – il revient en septembre-octobre avec le New York Contemporary Five puis en septembre 1964 avec la formation dirigée par Albert Ayler (avec aussi Gary Peacock et Sunny Murray). Quelques semaines plus tard, il est de retour à Paris, seul, hébergé par la mère de Jacques Bisceglia³⁶ qui lui cherche des musiciens d'accompagnement. En décembre, ils se rendent à la Vieille Grille, l'un des clubs, avec le Chat Qui Pêche et le Requin Chagrin, de sociabilités et de prestations d'une bande de jeunes musiciens dont une partie joue dans l'orchestre de Jeff Gilson déjà mentionné. Cela se traduit immédiatement par l'enregistrement de *La maison fille du soleil* avec François Tusques, Beb Guérin et Jean-François Jenny-Clarke, à l'occasion d'une prestation pour une exposition consacrée à Le Corbusier à Nantes (ville d'origine de Tusques)³⁷. Jusqu'en avril 1965, Cherry continue de se produire dans les clubs avec Tusques, Guérin, Jenny-Clarke, Aldo Romano, Bernard Vitet, Jacques Thollot, Alain Tabar-Nouval, Henri Texier et/ou Jean-Max Albert. Un passage à Rome lui fait découvrir le saxophoniste Gato Barbieri, qu'il fait venir à Paris pour jouer et enregistrer au Chat Qui Pêche avec Karl Berger (pianiste allemand à Paris depuis un an), Jean-François Jenny-Clarke et Aldo Romano – il s'agit de *Togetherness*, premier disque de Cherry en tant que leader.

La même année 1965, dont on a déjà vu qu'elle marquait la revalorisation du free jazz au sein de *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, voit la distribution officielle en France à partir d'avril du *Free Jazz* d'Ornette Coleman paru en 1960, en prélude à ses premiers concerts parisiens en novembre : le 4 novembre à la salle de la Mutualité, où il partage l'affiche avec le quartet de Sonny Rollins, puis pendant une semaine au Jazzland, club de jazz « classique » dont la programmation vient d'être reprise par Bisceglia (Coleman occupe ainsi les deuxièmes parties de soirée). Autre événement concomitant qui oriente la rencontre entre dispositions et espace des prises de position – soit l'espace des possibles – vers l'actualisation d'un possible avant-gardiste : la parution en avril 1965 d'un article de *Jazz*

35 Je reprends ici les données produites par Jedediah Sklower, *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006, notamment p. 149sq. Il relève aussi les passages d'Eric Dolphy, soliste et leader en vue de l'avant-garde, en mai-juin 1964 notamment au Chat Qui Pêche, lieu de sociabilité et de prestations de la jeune garde française, et ce juste avant sa mort le 29 juin 1964.

36 Alors jeune amateur de jazz (né en 1940), il tire ses revenus à partir de 1964 de la photographie de jazz, tout en multipliant peu à peu les activités d'intercesseur de l'avant-garde – organisation de concerts et de sessions d'enregistrement, programmation de clubs.

37 Edité par le Studio Scriptone Nantes, il reste confidentiel.

Magazine consacré aux « Nouveaux noms du jazz français »³⁸, en l'espèce trois jeunes musiciens inscrits au pôle des esthétiques « bop » (Alby Cullaz, Michel Roques et Jacky Samson) et quatre « expérimentateurs » (Jean-François Jenny-Clarke, Aldo Romano, Jacques Thollot, François Tusques) – cette classification est relative : à l'exception de Cullaz, Samson et Tusques, chacun exclusif dans son orientation, les autres circulent parmi les styles selon les opportunités d'emploi. Avec les articles consacrés à Jean-Louis Chautemps, François Jeanneau, Michel Portal ou Bernard Vitet dès 1964, les musiciens de la jeune garde acquièrent ainsi une première reconnaissance décisive.

Cette série d'événements, éprouvés sous le patronage ou le parrainage de la vedette étatsunienne Don Cherry, lui-même accédant à cette occasion au statut de leader, constitue autant de signaux vers un possible avant-gardiste, favorisant le sentiment qu'il est temps de passer à l'action – une sorte de condensation ou de précipitation de l'espace des possibles. Le premier acte public collectif de la jeune garde – au-delà des prestations confidentielles en club – date ainsi de décembre 1965. Une formation menée par François Tusques enregistre des compositions (avec improvisations collectives) de ce dernier – pratique qui, à elle seule, signale la posture de rupture : aucune reprise de standard. Le disque, intitulé *Free Jazz* lui aussi, paraît dans la foulée sur le label Mouloudji (chanteur compagnon du PCF, contacté par l'intermédiaire de Colette Magny, que Tusques accompagne régulièrement sur scène)³⁹. La promotion est assurée par de jeunes critiques proches, sous forme d'entretiens, où la dimension politique du projet esthétique est mise en avant⁴⁰. Cette politisation de l'expérimentation s'intensifie par la suite jusqu'en mai 1968⁴¹. On peut y compter notamment des concerts de soutien : le 22 mars 1966, un concert est organisé à la Mutualité par le Comité d'Action Musicale pour la paix au Vietnam⁴² ; le 14 juin 1967, un Jazz Meeting pour le Vietnam est organisé par les Comités Vietnam de base⁴³. Entretemps, des concerts ont lieu dans les clubs mais aussi au Musée d'art moderne ou à l'ORTF (dès fin 1965 dans ces deux lieux, là encore) ainsi que, pour les prestations exhibant le caractère collectif de la jeune garde : le 7 novembre 1966, un concert « Manifeste de l'avant-garde » au Théâtre de l'Alliance Française⁴⁴, ou le 17

38 Jean-Pierre Leloir & Denis Lémery, « Les nouveaux noms du jazz français », *Jazz Magazine*, n°117, avril 1965.

39 La formation est composée de Beb Guérin, François Jeanneau, Michel Portal, Charles Saudrais, Bernard Vitet. Pour une analyse musicologique du disque, voir Vincent Cotro, *op. cit.*, p. 96sq.

40 Paul-Louis Rossi, « Silence, on enregistre. Entretien avec François Tusques », *Jazz Magazine*, n°125, décembre 1965, p. 20-21 ; Yves Buin, « Le rêve et la liberté. Entretien avec François Tusques et Bernard Vitet », *Jazz Hot*, n°216, janvier 1966, p. 16-17.

41 Les « événements » transforment la donne dans le monde du jazz comme ailleurs avec, notamment, l'émergence d'une deuxième génération d'expérimentateurs, autour de collectifs de musiciens, et l'inscription du free jazz dans les réseaux de programmation et les médias de la « contre-culture ».

42 Avec entre autres Claude Nougaro, Colette Magny, Jean-Louis Chautemps, François Tusques et les musiciens de *Free Jazz*.

43 Avec Jean-Louis Chautemps, Jean-François Jenny-Clarke, Renaud Garcia, Roger Guérin, Bernard Vitet, Eddy Louiss, Bernard Lubat, Michel Portal, Gilbert Rovère, Jacques Thollot, François Tusques, Barney Wilen et Ivan Jullien.

44 Avec Jean-Marie Dariès, Eddie Gaumont, François Jeanneau, Michel Portal, Michel Ripoché, Aldo Romano, Alain Tabar-Nouval, Jacques Thollot, François Tusques, Jean Vern,

janvier 1967, le premier Festival de jazz d'avant-garde organisé par Félix Vitry au Théâtre Bobino⁴⁵.

Vincent Cotro a bien résumé le registre du possible avant-gardiste des musiciens « passés à l'acte » en tirant des interviews qu'il a rassemblées des *formules* au sens fort du terme : une perception des « choses à faire » comme problématiques ou problèmes à résoudre, comme pense-bête ou préceptes d'action. Sous le signe du terme générique de « *libération* », ces musiciens cherchent ainsi à « *jouer leur propre musique* », « *élargir le champ expressif* », « *conquérir une nouvelle liberté* », en rapport à l'expression d'une intériorité artistique qu'aucune convention pré-établie ne devrait limiter, en rapport aussi à la domination du modèle étatsunien sur les « imitateurs » français, en rapport enfin à la subversion du « goût bourgeois » et de ses habitudes sonores⁴⁶.

Conclusion

L'avènement de l'avant-garde du free jazz en France permet de ressaisir une piste d'analyse ouverte par Pierre Bourdieu, notamment dans *Les Règles de l'art*, et peu mobilisée depuis. La naissance du champ littéraire marque selon lui la victoire d'une esthétique « pure » (celle définie par Flaubert : art pour l'art ou intérêt exclusif pour la forme) que l'évolution ultérieure, déterminée essentiellement par la dialectique entre établis (portés vers l'orthodoxie) et *outsiders* (portés vers l'hétérodoxie, voire l'hérésie), ne cesserait d'approfondir. Un champ autonome fonctionne en effet à la manière d'un « *abstracteur de quintessence* » : « *d'épuration en épuration, les luttes dont les différents champs sont le lieu conduisent à isoler peu à peu le principe essentiel de ce qui définit en propre chaque art et chaque genre, la "littérarité", comme disent les formalistes russes, ou la "théâtralité", avec Copeau, Meyerhold ou Artaud* » - il pousse plus loin le principe de purifications successives jusqu'au Nouveau roman des années 1960⁴⁷. Cette hypothèse fait écho à celle d'une autonomisation de la question du formel et de sa trajectoire décisive dans les arts et dans les sciences du vingtième siècle telle que Michel Foucault l'avait posée dans un commentaire sur Pierre Boulez⁴⁸. L'idée est celle d'une sorte d'extraction, sous la gangue des préoccupations secondaires (le sens, la morale, le bon goût, etc.), du principe sémiologique qui serait spécifique d'une pratique de production esthétique : traits et couleurs en deux dimensions, agencements de mots, compositions de sons...

Barney Wilen.

45 Avec entre autres François Jeanneau, Bernard Guérin, Jean-François Jenny-Clark, Aldo Romano, François Tusques et Barney Wilen.

46 Vincent Cotro, *op. cit.*, p. 55-63.

47 Pierre Bourdieu, *Les Règles...*, p. 230-232 et 394-398.

48 « Le combat des formes en Occident a été aussi acharné, sinon plus, que celui des idées ou des valeurs. Mais les choses, au vingtième siècle, ont pris une allure singulière : c'est le "formel" lui-même, c'est le travail réfléchi sur le système des formes qui est devenu un enjeu. Et un remarquable objet d'hostilités morales, de débats esthétiques et d'affrontements politiques » (Michel Foucault, « Pierre Boulez, l'écran traversé » (1971), repris dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1039.

A son échelle, le free jazz semble ajouter sa pratique propre à cette série des purifications : au fil des expérimentations au-delà des conventions du bebop, l'abandon de la pulsation régulière, et donc du *swing*, et celui de la grille harmonique pré-établie, et donc de la hiérarchie entre solistes et accompagnateurs comme de la distinction entre compositions et improvisations, aboutit à un principe d'improvisation collective où - en théorie - des individualités stylistiquement incommensurables, car délaissant tous les principes de consonances fondées sur des conventions partagées, se coordonnent sur le vif et sans repères préalables. La règle constitutive du jazz instituant l'interprète instrumentiste en artiste *via* la personnalisation du timbre instrumental et l'improvisation s'en voit ainsi portée à sa quintessence : dans l'improvisation dite « totale », sa subjectivité créatrice traduite en style singulier devient le seul élément préétabli. Cependant, cette tentation d'inscrire le free jazz dans l'histoire téléologique des « *abstractions de quintessence* » permet d'en révéler l'implicite normatif. Après tout, le hard bop et le jazz modal consistent eux aussi en des réinvestissements sélectifs et en des purifications de principes fondateurs du genre jazz - le swing et la production d'œuvres dont l'ensemble des autres paramètres est tournée vers l'intensification de l'effervescence rythmique, ou l'improvisation soliste, ses recherches de personnalisation du timbre instrumental et ses combinatoires harmoniques démultipliées par l'abandon du système tonal au profit de modes inusités, où la *blue note* n'apparaît plus comme une altération voire un accident mais comme un élément constitutif. Ces styles de jazz n'ont pas été produits, développés, mis en scène dans un registre avant-gardiste ou « radical » mais plutôt comme des « retours à », favorisant la qualification de « réactionnaire » malgré le même mot d'ordre de « libération » des instrumentistes et de « progrès » par rapport au jazz antérieur. On peut ajouter que si chacun de ces styles réinvestit et approfondit, sous des modalités variées, certaines des règles constitutives du genre jazz, ces « purifications » n'en engagent pas moins des rapprochements et des échanges avec d'autres genres musicaux qui subvertissent, plutôt qu'ils raffermissent, les frontières esthétiques entre genres : du côté de la musique contemporaine et de la *pop music* et du rock progressif, pour le free jazz, du côté de la funk et de la soul pour le hard bop et le jazz modal - jusqu'à l'institution du sous-genre « jazz-rock » dans les années 1970, espace d'hybridations entre tous ces styles.

Il me semble que se loge ici l'ambivalence de l'hypothèse. D'un côté - versant normatif - elle met en série certaines avant-gardes plutôt que d'autres - pour le dire vite : des avant-gardes portées vers la purification formaliste et la séparation institutionnelle des pratiques artistiques (l'autonomisation de l'art) plutôt que des avant-gardes portées vers la dissolution des frontières entre disciplines artistiques, entre art et politique voire entre « l'art et la vie » (avant-gardes que Pierre Bourdieu a pu se laisser aller à railler⁴⁹). Ainsi, dans la littérature de l'après-guerre, il évoque le Nouveau roman, dont le caractère d'avant-garde est discuté, plutôt que, par exemple, le lettrisme - l'un des foyers de gestation du situationnisme, construit comme un modèle d'avant-garde portée vers la

49 Par exemple dans Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, septembre 1991, note 70 p. 31.

dissolution de l'art - dont le pur jeu sur les sonorités de lettres semblerait pourtant un bon candidat. De l'autre côté - versant analytique - elle offre une manière suggestive d'articuler les logiques internes de la pratique esthétique et les enjeux déterminants de la concurrence pour les positions dans le champ. Il s'agit simplement de ne pas voir une flèche à sens unique traverser la succession des coups de boutoir avant-gardistes, et de dissocier la notion d'une abstraction d'essence de celle d'une purification formaliste. La plupart des pratiques artistiques repose sur plusieurs principes fondateurs (pour le jazz : swing, personnalisation du timbre, improvisation, pour certains *blue notes*, parfois expression sonore d'une condition minoritaire) et l'invention de positions nouvelles consiste le plus souvent à réinvestir l'un ou plusieurs de ces principes, c'est-à-dire à l'isoler, à le constituer en problème irrésolu et à offrir des solutions inédites pour le résoudre. Que ces dernières s'orientent vers une purification formaliste n'est qu'une possibilité parmi d'autres. Elles peuvent tout autant s'apparenter à des désépécifications (autour du principe de dissolution de l'institution de l'Art) ou encore à d'autres manières moins lettrées d'approfondir une règle esthétique constitutive. Par exemple, à la même période, l'articulation entre swing, personnalisation du timbre et engagement politique a connu d'autres solutions esthétiques inédites autour du rhythm'n'blues et de la soul music (James Brown, Sam Cooke, Nina Simone...) - mais il s'agissait d'industrie de masse et non de formalisme lettré.