

Pourquoi le Jazz? Pourquoi *ce* Jazz?

"Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?"

Ralph Ellison, *Invisible Man*

"Something new's happening. I don't know what it is, but it's new, and it's good, and it's just about to happen, and it's wonderful to be here in New York, right in the middle of it."

Eric Dolphy, rapporté par Joe Goldberg dans les notes de couverture de *Out There*

Marx écrivait dans l'Introduction de *Critique de l'économie politique* que « la difficulté n'est pas de comprendre que l'art et l'épos grec soient liés à certaines formes du développement social. La difficulté consiste dans le fait qu'ils continuent à susciter en nous une jouissance esthétique et constituant, sous un certain aspect, une norme et un modèle inatteignables. »

De la même manière, notre difficulté à comprendre le jazz n'est pas tant d'en comprendre les origines, le rôle social et le système complexe de rapports « avec le développement général de la société », notre problème lorsque nous nous trouvons face à ce jazz, spécifiquement celui de la « new thing », documenté par l'étiquette *Esj*, est de comprendre pourquoi il continue à nous plaire, à nous émouvoir, à nous enthousiasmer et pourquoi nous continuons à trouver dans le jazz, dans ce jazz, une aspiration, qui nous semble universelle, à une vie plus pleine, meilleure, digne d'être vécue jusqu'au bout.

Et nous nous demandons donc pourquoi le jazz et non, par exemple, la musique klezmer ou la country, a eu le sort non seulement de plaire à des multitudes diverses mais de s'étendre, de se régénérer, de se réinventer, de se reproduire et de faire des petits, de se transformer, de devenir - presque - un langage universel.

Le jazz, on le sait, est une musique cultivée et populaire à la fois, musique d'auteur et collective, il ne pourrait en être autrement ; musique qui annule - en réalité, elle ne la présuppose même pas - la distance entre compositeur et interprète.

Et des critiques attentifs et brillants nous ont expliqué que derrière le jazz, à ses origines, on trouve les caractéristiques de la culture afro-américaine : dire une chose pour en entendre une autre, les litanies en rimes obscènes et jouissantes, les chants de travail, la langue non écrite et donc moins codifiée.

Mais ces caractéristiques ne sont pas exclusives de la culture afro-américaine : elles se retrouvent, presque sans différences, dans toutes les cultures des classes subalternes des cités. Qui a eu le plaisir de lire les livres qu'Alice Becker-Ho (*Les princes du jargon* et *L'essence du jargon*¹) a consacrés à l'étude comparée des langues argotiques typiques des « classes dangereuses » y retraçant et mettant en lumière les influences communes sait, ni plus ni mieux que qui est né dans les quartiers populaires, que ces caractéristiques se retrouvent essentiellement inchangées à Rome comme à Paris, à Chicago ou à New York.

Alors, peut-être, ce qui rend spécial le jazz est cette égalité de fait entre race et classe : ce n'est pas seulement la musique d'une collectivité urbanisée de force dans un lieu différent mais c'est l'expression - une des formes possibles d'expression - d'une communauté qui se fonde non seulement sur une origine ethnique commune mais aussi sur une substantielle subalternité économique et culturelle.

Et c'est là une caractéristique unique et, tant qu'elle dure, explosive.

Et c'est peut-être alors dans l'aspiration au dépassement de cet état de faits que le petit groupe de

¹ Alice Becker-Ho, *Les princes du jargon*, Gallimard, Folio essais, 1995 ; *L'essence du jargon*, Gallimard, 1994

musiciens se constitue, d'autant plus dans ce jazz, en « une association dans laquelle le libre essor de chacun est la condition pour le libre essor de tous ».

Ce jazz, qui est défini d'avant-garde, ici documenté dans la belle anthologie de Wu Ming 1 au travers d'une étiquette qui a su représenter les aspirations, la recherche, les tensions d'un groupe de musiciens dans une situation historique particulière, nous dit aussi autre chose, nous montre une différence nette avec la culture occidentale : là où nos avant-gardes ont toujours eu la nécessité de faire table rase, de couper les cordons ombilicaux, de refuser œdipiennement les pères, les avant-gardes afro-américaines ont toujours maintenu un rapport dialectique et fécond avec la tradition, en créant un « continuum », un dépassement à travers la réalisation plutôt qu'à travers la négation.

Et on y trouve cependant, toujours présente, toujours évidente, une altérité déclarée et presque affichée, vis-à-vis de qui voudrait réduire à un pur fait musical ce qui le transcende parce qu'il ne peut pas s'en passer, ce qui ne peut se réduire à une succession de notes et d'accords, à un rythme changeant, à un timbre marqué ou chancelant, à une prononciation saugrenue. On entend comme l'écho de l'avertissement que René Daumal lançait au père du surréalisme : « *Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire, alors que si nous brigions quelque bonheur, ce serait d'être inscrits pour la postérité dans l'histoire des catachysmes.* ».

Radio3 RAI est heureuse d'associer son nom à cette initiative qui entend valoriser et faire découvrir un catalogue de disques réalisés par d'excellents musiciens.

Le jazz, ce jazz, est un vertige magnifique.

Pino Saulo, Radio3 Rai

La Vieille Nouvelle Chose est Plus Neuve que Jamais.

Dédié à Richard Pryor et à Stanley "Tookie" Williams, R.I.P.

1. La « musique noire » - la réaction musicale en chaîne entamée par la diaspora africaine - est un lieu de l'esprit et de l'imaginaire, continent entier qui n'est plus Afrique, n'est pas Amérique, n'est pas Europe. C'est un continent transversal, à la dérive sur une mer d'histoires, colossale péniche qui transporte des bois, des déserts, des hauts plateaux, des îles au milieu de lacs très vastes, de sommets couverts de neige.

Nous, européens, nous connaissons - nous nous leurrions de connaître - "assez bien" la musique afro-nord-américaine (y compris un brin d'Antilles), mais c'est en fait une petite région, en partie seulement explorée. L'immense Brésil-afro te cueille par surprise, sans défenses critiques, lorsque des modernes *quilombos* se répandent des rythmes qui frappent de biais, des notes de basses qui te prennent aux épaules, du funk déviant qui te fond les semelles. Pour ne pas parler des effets que la musique de la diaspora ont produits en retournant en Afrique et de là en repartant : afro-beat, afro-soul, James Brown qui s'inspire de Fela Kuti qui s'inspire de James Brown, le hip-hop des sénégalais de Dakar ou de Paris, jazz joué avec les koras aux confins du désert...

« Jazz », précisément. Parole qui veut tout dire et rien, aimée et refusée, tempête polysémique, micro-détonations sous les ongles pendant que tu fouilles, tu fouilles dans la terre en quête de racines. Aujourd'hui le jazz est « énergie musicale non identifiée ». Nous userons du terme par commodité, pour entendre : musiques de matrice afro-américaine basées en totalité ou en large partie sur l'improvisation.

Combien croient le connaître, le jazz, et ce n'est pas vrai ? Combien, même parmi les jeunes

mordus de musiques black, associent le mot "jazz" à un imaginaire de *bon vivant*², vieillot, bourgeois-beauf ? Dans beaucoup de villes, le jazz est une soupe nostalgique que tu feins d'écouter en un lieu bc-bg. L'expérience la plus belle, depuis quelques années, a été de porter le jazz dans les squats, dans les centres sociaux.

En cette année du Seigneur 2006, le B-boy de périphérie (de Bologne ou de Manille, de La Paz ou de Nairobi) ignore ce qui, de la musique et de la culture qu'il aime, est présent dans un certain jazz. Il connaît des bosquets, des torrents, des petits champs, cartographie d'un mouchoir de poche. Figurons-nous comme il pourrait s'exciter, en sentant sous ses pieds le roulis de la péniche continentale, la sentir sillonner la grande mer, assister au passage des Cap de Bonne Espérance, voir tout avec des yeux nouveaux, Bartolomeo Diaz, Vasco de Gama.

2. L'exploration pourrait partir du free jazz. Pourquoi précisément de là ? Pourquoi de la « new thing » ? La vieille nouvelle chose que peut-elle nous dire aujourd'hui ? Oui, elle fit « crier au scandale », il y a cinquante ans, mais le scandale d'hier est l'ennui d'aujourd'hui, le scandale est *cliché* et qu'est-ce qu'on s'en fout ?

Et pourtant cette musique nous parle à « nous », « ici », « aujourd'hui ». Elle parle de « nous », « partout où nous serons », « demain ». Beaucoup croient qu'elle n'a pas eu d'héritiers. Au contraire, elle a influencé tout ce qui est venu après.

Elle naît à la fin des années '50, avec des musiciens comme Cecil Taylor et Ornette Coleman. Ce premier jazz « libre », écouté aujourd'hui, ne semble pas très radical, mais à l'époque il fut considéré comme hérésie : hérésie cacophonique, dissonante, « fausse ». Dans les années '60 arrivent des musiciens encore plus radicaux, leur production sonne, aujourd'hui encore, comme *extrême*. Albert Ayler. Archie Shepp. Les albums free de John Coltrane. « Trane », vétéran du hard-bop et du « modal », descend dans le nouveau champ et court plus loin que tous, il dépasse même les descendants, nous laisse bouche bée. *Ascension, Live in Japan*, et la cime, le pic, *The Olatunji Concert*. Musique qui va au-delà des notes et, dans le timbre (dans le *sound*), contient déjà le « noise », le « death metal », le « grindcore », le « nu metal »... Le sax de Trane « érafle » comme la voix de Corey Taylor des Slipknot et autres de ce filon.

Une *boutade* et rien de plus ? Pensez-y bien. Un jour, on a demandé à James Brown quelles différences il y avait entre le blues, la soul, le funk et le jazz. Il répondit : « Aucune ». *Boutade* celle-là aussi, mais le sens c'est : les clôtures et palissades n'aident pas à comprendre. Il n'existe pas un rapport de descendance directe, linéaire, entre ces assauts sonores et ceux d'aujourd'hui. Mais les parentés s'y trouvent, les os se combinent, l'évolution se voit. Le chaînon manquant doit être cherché dans le punk et les immédiats alentours : la furieuse improvisation collective des Velvet Underground dans *Sister Ray* ; la seconde face de *Funhouse* des Stooges, avec le sax de Steve McKay hors-contrôle ; le cover de *Starship* de Sun Ra qui conclut *Kick Out the Jams* des MC5. Un article de Lester Bangs de '79 - resté en dehors des recueils de ses écrits - s'intitulait « Free Jazz/Punk Rock » et parlait de tout ceci, citant même Contortions, PIL et Père Ubu, et les « intermédiaires » comme Zappa et Beefheart.

Nous nous déplaçons en sous-sol, à des dizaines de mètres sous la route, mais c'est à cette profondeur que le free jazz a répandu sa semence. Les plantes ont cru et sont sorties entre les crevasses de l'asphalte, elles ressemblent à tout autre chose, et il faut bien les regarder (les écouter). Nous pensons également au jazz électrique des Seventies, le jazz-rock... Les critiques militants d'antan - à la Valerie Wilmer pour bien nous comprendre, ou à la Frank Kofsky - diraient que ce n'est pas vrai, et même Miles Davis nierait l'évidence, mais si tu écoutes aujourd'hui *On the Corner* ou encore *Bitches Brew*, chose qui à l'époque semblait (se déclarait) sidéralement distante du free, et bien, tu entends aussi la *new thing*, là-dedans. Aujourd'hui nous avons le détachement, la perspective, la maturité pour comprendre que ces albums, sans le free, n'auraient pas existé. Même

² NdT : en français dans le texte

chose pour les disques de Herbie Hancock comme *Sextant* ou *Crossings*. La leçon de la *new thing* est assimilée, transformée, d'aucun dirait « pervertie », mais elle s'y trouve. Et il y a aussi le free dans Parliament/Funkadelic, manifestement influencés par Sun Ra et l'Art Ensemble of Chicago, même du point de vue scénique.

Le hip-hop serait-il concevable sans ces noms qui peuplèrent son néolithique, Miles Davis, Herbie Hancock, George Clinton... ? Transmis au hip-hop par des « porteurs sains », aujourd'hui le virus du free se manifeste en des musiques « infectées », breakbeats toujours plus tortueux et syncopés, bases chargées de dissonances, freestylin' déraillé. La vieille « nouvelle chose » est plus neuve que jamais.

Mais pourquoi le free jazz n'a-t-il pas eu de descendance directe, et l'a-t-il eue presque uniquement illégitime, *mutante* ? Du temps au temps.

3. Musique que les détracteurs définissaient « inarticulée » et « de dilettante » (dans la pire acception), elle était en réalité structurée, Georges Perec le fit remarquer, quelqu'un d'autre l'écrivit à propos du dernier Coltrane, peut-être dans les notes de couverture de *New Thing at Newport* : « structure sur structure sur structure ».

Le free jazz n'était pas innovation suspendue dans le vide : il se dressait sur la tradition musicale noire, de ses pieds partaient des racines qui se plantaient dans un terreau plein d'humus. C'est là l'aspect le plus intéressant : un rapport non « traditionaliste » avec la tradition. Défi qui vaut même pour aujourd'hui, d'ailleurs : plus que jamais nous servirait sans doute une approche qui ne repropose pas la tradition telle quelle mais qui en même temps ne soit pas complètement arbitraire, qui ne voie pas la tradition comme un hypermarché dans lequel entrer et, attirés par le coup d'œil, prendre des marchandises au hasard des étagères, comme cela arrive à l'Hyper-Carrefour de la *world music*. Un artiste comme Albert Ayler, apparemment anarchoïde et iconoclaste, *respectait* la tradition, citait les *bands* de rue et les petits orchestres de bordel, mais bien loin des décalques serviles, d'ailleurs typiques du *revival* dixieland. En outre, la musique d'Ayler avait une dimension spirituelle, héritage direct du baptême noir.

Un autre aspect du free, en apparence « de rupture », venait de la tradition : son essence « récalcitrante », conflictuelle. Dans la culture afro-américaine, et dans le jazz en particulier, il y a toujours eu identité entre jouer et résister, entre improviser et lutter. La « différence noire », la « double conscience » (être américains *et* africains) a donné vie à une musique pleine de *nuances*, de sous-entendus subversifs, de messages codés incompréhensibles au blanc, *Chuck, honkey, the man*. Comme l'a écrit Ben Sidran : « Si le noir était engagé dans la musique noire, il était engagé dans la révolution noire. La musique noire est par elle-même révolutionnaire, ne serait-ce que parce qu'elle maintient une orientation non-occidentale dans les champs de la perception et de la communication » (*Black Talk*, 1971).

Jetons un coup d'œil aux titres des morceaux de jazz aujourd'hui devenus des standards et considérés « inoffensifs ». *Now's the Time*. Il est temps maintenant. Mais temps de faire quoi ? De cesser de baisser la tête.

Si cela nous semble peu de chose, c'est parce que le contexte nous échappe, il frétille et glisse des mains, savonnette rebelle. La communauté noire a toujours correctement interprété ces messages. Ne jamais oublier que les noirs, déjà du temps des plantations, avaient perfectionné une communication codée basée sur l'allégorie, les paraphrases, les références obliques. Toutes choses qui avaient traversé l'Atlantique sur les navires négriers. Toujours Ben Sidran : « La tradition africaine tend à la circonlocution... L'assertion directe est considérée crue et dépourvue de fantaisie. Sur tous les contenus descendent les voiles de paraphrases en constante mutation... »

Dans les *work songs*, dans les *spirituals*, dans le *gospel*, passaient des messages radicaux. L'Exode biblique c'était la fuite de l'esclavage. Les références à la mort et au paradis véhiculaient des messages d'espoir, clairs et puissants, espoir de fuite.

La *new thing* adapte tout cela aux temps qu'elle vit, temps de la colère qui rompt les digues et inonde la plaine. « Il est temps maintenant », mais il est temps d'en passer par moins de paraphrases. Discours plus direct : « Black Power ! »

4. Les Sixties américains. Période où la parenté entre musique et mouvements est visible, limpide, cristalline, « chaque chose est illuminée ».

Lorsqu'un commando de killers de la police tue dans son lit Fred Hampton, leader des Black Panthers de Chicago, sur le plancher de la chambre il y a une pile de disques, couvertures souillées de sang et de matière cérébrale. Sur une photo on distingue *Out To Lunch* d'Eric Dolphy. Image-Symbole, plus éloquente que cent traités du style *Free Jazz/Black Power* de Caries et Comolli. Musique et politique, jam-sessions et Black Power, mouvements et jazzmen constituaient une seule expression collective. Tonalité émotive de la musique, titres de disques et compositions, déclarations d'artistes, soirées *benefit* pour la cause noire, le jazz pris comme exemple de culture noire antagoniste dans les discours et les écrits des grands leaders, de Malcolm X à Stokely Carmichael... Tout nous parle de cette symbiose, de cet être une seule chose.

Ce lien, la *new thing* le paya cher. L'assassinat de Malcolm X et de Martin Luther King, la sauvage répression anti-Panthères, les ghettos arrosés d'avalanches d'« héroïne d'état »...

Un mouvement culturel peut difficilement prospérer ou même seulement survivre si l'on réprime (voire *anéantit*) les ferments sociaux qui l'ont engendré. Au Chili, après '73, disparaît la scène folk ainsi que les compositeurs-interprètes, pour d'évidentes raisons : les musiciens sont tous dans les fosses communes (Victor Jara) ou en exil (Inti Illimani, Quilapayùn).

Un exil, une diaspora, se vérifie aussi dans le jazz d'avant-garde. Divers artistes déplacent leur activité en Europe, où les ferments y sont encore. Non seulement pour cette raison, mais aussi par la croissance de scènes autochtones non dérivées, à partir de là le jazz, *un certain jazz*, devient une affaire plus européenne qu'américaine.

5. Ceux de l'AbraXas/Goodfellas me contactent et me disent : - Tu as écrit une sorte de roman sur le free jazz, nous avons les droits du catalogue ESP, pourquoi ne t'y mets-tu pas à proposer une compil, un *sampler*, quelque chose, et à penser quelque chose, et à écrire *quelque chose* ?

ESP de New York. « You never heard such sounds in your life. ». Fondée en '64, en bien et en mal étiquette-symbole de la *new thing*, plus que Impulse ! (qui publia seulement une poignée d'album, quoique faisant date). Des dizaines et des dizaines de disques outranciers, l'aile extrême du jazz extrême, des gens comme Giuseppi "Où a-t-il fini ?" Logan, Milford Graves, Sunny Murray, l'inévitable Ayler, les album variés de Sun Ra et en général *un tas de choses*. Pourquoi te le dire ? J'accepte. Un *sampler* oui, un sampler en deux cd, quelque chose qui démembrer et réduise et remixe, quelque chose qui présente, qui introduise, en mode non-académique. Quelque chose qui fasse des stéréogrammes pour les oreilles, qui fasse sentir le futur dans ces tornades et jam-sessions d'il y a longtemps, ces concerts dingues pour appels de cors de chasse. Quelque chose qui fasse reconnaître, dans la marasme, le punk, le metal, le break-beat, le drum'n'bass, la techno noires de Detroit... Quelque chose de *non philologique*, d'hérétique comme la musique qu'il célèbre. Du reste, les « jazzophiles » ces choses, ils les ont déjà, ce n'est pas à eux que nous devons nous adresser, juste ? Juste. Quelque chose d'autre !, pour le dire avec Ornette. Une action de guérilla, pour positivement frapper qui ne connaît pas le jazz, en a une idée stéréotypée, mais apprécierait assurément certaines sonorités « acides » et secousses iconoclastes, si quelqu'un les lui mettait traîtreusement dans son i-Pod. Et au milieu jeter des scories de lave de discours, Malcolm, MLK, des chants du *movement* des droits civils, produire des contradictions, des mots comme des tapis de charbons ardents. Et écrire un texte. Pas seulement des *liner notes*, mais un texte qui, par le contenu et l'expression, rende l'idée de ce que j'ai fait, de comment j'ai choisi, du poids de la hache dans les mains du *bricoleur*.

À part les indications de base de la track list, j'ai choisi de ne pas user de trop de mots pour les

biographies et œuvres des artistes. Ceci est un *sampler*, un *remix*, une invitation à la recherche, non une édition critique. Du reste, je ne suis pas un critique ni un essayiste ni un « expert ». Je suis un chanteur ambulant. Je suis un conteur. Je suis un *griot*. Je suis le coq armé de luth du *Robin des Bois* de Disney. Je me limite donc à quelques suggestions, à quelques mises en épingle comme elles viennent, et à des notes d'atmosphère.

6. Une partie de la colonne vertébrale de cet recueil est formée d'artistes disparus, oubliés, des artistes depuis toujours effacés, ou à la limite de l'effacement, confondus dans la pénombre, tu les vois en plissant les yeux. L'histoire du free jazz est faite (de beaucoup) de disparitions, de (sporadiques) réapparitions et d'activités qui se poursuivent souterrainement. Sonny Simmons et Henry Grimes réapparaissent après vingt, trente ans et se demandent : « Où étions-nous restés ? ». Sunny Murray tire sa charrette chargée de cymbales et de tambours, et donne des concerts à Paris devant vingt personnes si tout va bien. Milford Graves, explorateur de la percussion, enseigne la musicothérapie loin des feux de la rampe (il n'y a d'ailleurs jamais vraiment été...). Et combien ont fini dans le ventre du requin, ou dorment couverts de journaux s'ils sont encore vivants, ou sont enfermés quelque part, où on ne peut les entendre hurler ? C'est la patrouille perdue de la musique qui osait.

Le cas de Giuseppe Logan est tout à fait proverbial, on en a même fait un monologue au théâtre, *La disparition de Giuseppe Logan*, écrite par Guido Michelone. Logan est le disparu par antonomase, protagoniste d'un unique et infini épisode de *Qui l'a vu ?* en onde sur les fréquences du bouche à oreille. On ne sait plus rien de lui. Dernières nouvelles : fins des années 70, peut-être début 80, à l'Ali's Alley de New York, club géré par le batteur Rashied Ali. Pendant que ce dernier joue, se matérialise dans le local une espèce de loqueteux, sale, en mauvais état, avec une barbe très longue, le regard perdu dans le vide. Quelqu'un chuchote : « Vous le voyez celui-là ? C'est Giuseppe Logan ». Cette histoire je l'ai trouvée sur un newsgroup, *rec.music.bluenote*, un commentaire du 22 novembre 1996. Le témoignage concorde avec celui de Milford Graves, qui dans interview de 2003 dit : « La dernière fois que je le vis ce fut dans les années 70. Il était mal en point, vivait à la rue. Je ne saurais pas dire s'il est encore en vie ». Graves, pourtant, fait aussi allusion à une reconnaissance récente. « Quelqu'un l'a vu [à Harlem], dans une auberge de la 125ème rue ». Quelqu'un est-il allé contrôler ? Je ne sais pas, et le mystère perdure.

Et Marzette Watts quelle fin a-t-il eu ? Dans les années 70 il s'était créé un lieu pour jouer précisément dans l'ex-siège de l'ESP, au Cooper Square. Après, c'est l'obscurité. *L'idiot savant* du XXIème siècle (c'est-à-dire Google, selon une définition de Stephen King) ne restitue rien d'actuel.

7. Ensuite il y a les noms connus.

Albert Ayler. *Ghosts* et *Spirits* sont des morceaux plus que célèbres. À l'époque, ce qui frappa beaucoup, c'est le rapport non-dialectique, imprédictible (« rhizomique », diraient les intellectuels) entre thème *catchy*³ - écoutable, mémorisable - et improvisation illimitée. L'improvisation n'était pas construite « sur » le thème, non plus qu'une déviation « du » thème ou une périple « autour » du thème. Au contraire, le thème était une des multiples, possibles articulations de l'improvisation. Difficile de dire quand et par quel chemin on en serait revenus, étant convenu qu'on était bien partis de là. Dans le marasme du trafic de sons tu tournais à l'angle et le voilà, le thème, à un doigt de ton nez, et qui se l'attendait ? Dans les années suivantes, nos oreilles ont capté de tout, chaque genre et sous-genre de musique aléatoire, fractale, *loop* en disharmonie l'un avec l'autre. Aussi étrange que cela soit, ce qui « perturbe » reste encore le *timbre* du sax d'Ayler. Il sonne... « faux ». Intentionnellement strident et en même temps ludique, jouette. Par moments barbotant, il semble presque contenir de l'eau, bouillante et fumante.

³ NdT : entraînant

Ornette Coleman. Qu'en dire ? Il y a là-bas un Karakoram⁴ de mots sur son compte. Crampons, piolet, cordages, pitons : voyez par vous-mêmes. Curieux que le timbre du sax d'Ornette [Ornette est comme Fidel Castro, d'ordinaire, on ne l'appelle pas par son nom de famille], notoirement en plastique, sonne moins « jouet » que celui d'Ayler. Exception faite pour Sun Ra, Ornette est le jazzman de la *new thing* le plus influent dans d'autres territoires musicaux, plus même que Coltrane. Ce dernier est très cité par les musiciens de rock et de pop, mais surtout en référence à la période du quatuor classique, jusqu'à la suite *A Love Supreme*. Celui d'Ornette est le concert de '62 dans lequel Ornette débute avec le quatuor d'archets, mais *The Ark* est plus apte à cette opération, plus « représentatif ». Il dure vingt trois minutes et quelques, ici j'ai seulement mis un extrait.

Sun Ra. J'ai inclus divers morceaux du shaman cosmique disponibles sur ESP. Certains sont des pilules voire des microcapsules. Un exotisme/orientalisme tout terrestre, *endoplanétaire*, perd vite de la pesanteur, monte aux cieux, abandonne l'orbite, flotte loin, dans le vide. Des vagues radio nous apportent des voix et des applaudissements. Même avec les pieds en l'air, ce jazz *saturnien* est fidèle aux racines. Comme l'Exode, comme la résurrection, le voyage spatial est un parcours de libération chanté en forme allégorique. Ce sont aussi les années du Coltrane « interstellaire » (et posthume) et, sur l'autre côte des States, couve le projet *exoplanétaire* de *The Jefferson Starship Blows Against the Empire*.

Le *Free Music Quintet* fait en soi l'histoire, on est en Europe, de marquer le début d'une autre histoire. L'improvisation radicale prend possession des blancs et du vieux continent. La diaspora noire ne pouvait pas porter plus loin.

9. Dans une interview, il y a un certain temps, en parlant de l'*Olatunji Concert* de Coltrane, j'ai dit : « Avant de décider s'il vous plaît ou non, écoutez-le au moins trois fois. La première, comme simple fond sonore pendant que vous faites autre chose (ce n'est pas très adapté pour le sexe). La deuxième, avec attention, des baffles de la chaîne stéréo ou de l'ordinateur. La troisième, écoutez-le avec écouteurs, en vous baladant par les rues de votre ville. Faites en sorte de vous trouver en un lieu élevé, avec vue panoramique, pendant le solo de basse de Jimmy Garrison qui ouvre *My Favorites Things*. »

Le conseil est ici le même. Il n'y a pas ce solo, mais le *sampler* abonde d'instant-en-à-pic. Faites en sorte que la troisième écoute soit un voyage initiatique vers le haut, une ascension vers un sommet, une tour, un faite, un haut plateau, le toit d'un gratte-ciel. Un endroit duquel regarder et se saouler du monde alentour, découvrant les merveilles de la vieille nouvelle chose.

Wu Ming 1, novembre 2005

Wu Ming 1 fait partie du collectif d'écrivains Wu Ming (www.wumingfoundation.com) et est l'auteur de *New Thing* (Editeur, Métailié, 23/8/2007).

Textes publiés dans Wu Ming 1, *The Old New Thing, A Free Jazz Anthology*, written and selected by Wu Ming 1, double CD edited by Pankow. Ed. Abraxas/ESP-Disk', introduction by Pino Saulo

Traduit de l'italien : Vanni Della Giustina



⁴ NdT : massif montagneux himalayen qui rassemble une très forte concentration de hauts sommets