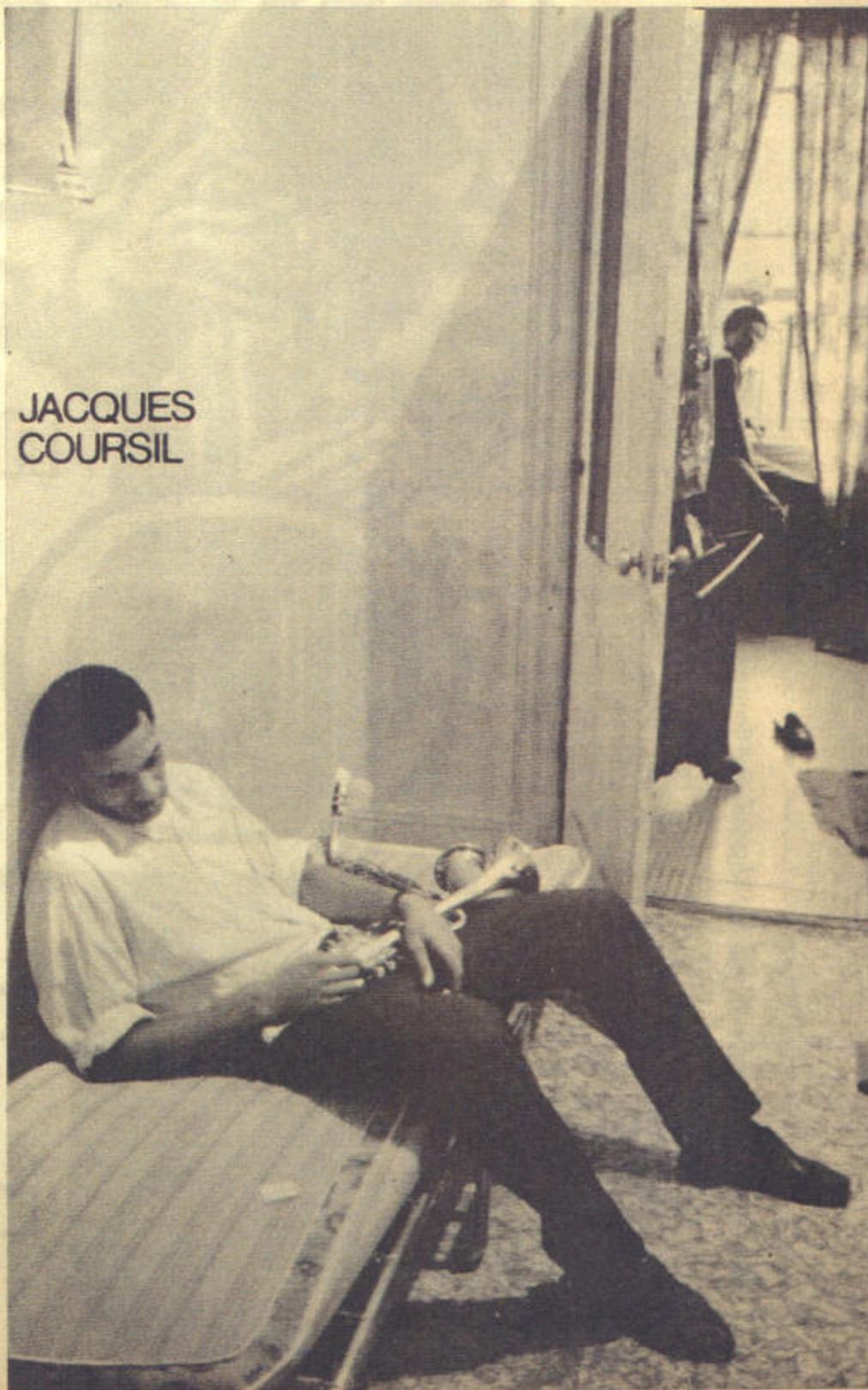


actuel

JAZZ
MUSIQUE
CONTEMPORAINE
THÉÂTRE
POÉSIE

*"ils ont
sondé
mon
opinion"*
WOLINSKI

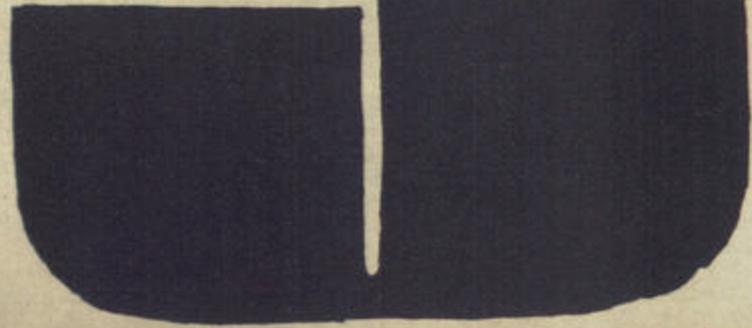
JACQUES
COURSIL



NUMERO 2
NOVEMBRE 1968
3,50 F

dir: John van Rymenant • 18 rue du Marché aux fromages
BRUXELLES - 1

le chat qui pêche
2 rue de la Huchette
PARIS-5 • DAN-23-06



nov-déc

club



jean-luc Ponty

charles Tolliver

NOVEMBRE 1968

N°2

JAZZ
MUSIQUE
CONTEMPORAINE
THEATRE
POESIE
etc...

Directeur de la publication :

Claude Delcloo
13, avenue Albert-Thomas
92-Plessis-Robinson

Directeur Administratif :

M. Durand

Secrétariat de direction :

A. Derroncourt

Secrétariat de rédaction :

P. Tallieu

Publicité :

J.-D. Dupasquier

Service commercial :

A. Porte

Maquette :

J. Tallieu - Y. Bernard

Photos :

X (couverture - 2) ; Horace (1 - 10) ;
C.A. Rivlin (2) ;
Latapie-Trombert (7 - 11) ; P. Gras (7 - 11)

Correspondants :

Jacques Coursil (New-York)
Richard Abrams (Chicago)
Steve Hugh (Philadelphie)
Lionel Grigson (Londres)
Peter Larsen (Copenhague)
Joachim Kuhn (Hambourg)
Robert Pernet (Bruxelles)
Ynque Berglund (Stockholm)
Jan Byrczek (Varsovie)
Michel Besson (Berne)
Alberto Alberti (Rome)

Imprimerie Ch-Bernard

27, rue des Cloys, Paris-18^e
Dépôt légal : 2/4/68 - 4.915
Commission Paritaire : 46664

Cette revue est
une tribune libre permanente.
Les articles inclus ne subissent
aucun changement
de termes ou de sens.

La Rédaction

Pays du Marché Commun : 3,50 F

U.S.A. - Canada : 1 \$

Abonnement 12 numéros : 40 F

(Compte bancaire :

Paris C.I.C. M 23277-28)

Abonnement pour étudiants : 35 F

(sur justification de l'état)

sommaire

1

Joachim Kuhn par lui-même

2

Jacques Coursil par lui-même

3

A.A.C.M. d'après « Down Beat »

4

La rubrique du mateur

5

Chorus de Wolinski

6

Sun Ra par Anthony Woodard

7

Disques par P. Blanc-Francard et J.M. Michel

8

Bande dessinée (A. Ayler) par J. Tallieu

9

Comment lire la musique moderne
par P. Greussay

10

Paradise Now par Gilbert M. Duprez

11

La poésie de Tommy Drayton

JOACHIM

Joachim Kuhn,
pianiste allemand,
durant son
séjour à Paris
le mois dernier,
expose
quelques-unes
de ses idées



KUHN



Je pense que nous sommes maintenant dans une période nouvelle, une période de création spontanée où tout musicien doit se servir de ses possibilités techniques, instrumentales et musicales, sans que celles-ci puissent le gêner dans son œuvre créatrice ou simplement le limiter. Il y a maintenant dix-huit ans, je me suis assis derrière un piano pour la première fois. Il va sans dire que j'ai donc étudié l'instrument, que je connais ses possibilités et que je sais l'utiliser selon toutes les théories échafaudées au cours des siècles précédents. A l'heure actuelle pour compléter mes moyens d'expression, je me suis mis à jouer du saxophone alto. Pourquoi? Pour la bonne raison que, les théories musicales demeurant, je n'en connais pas celles instrumentales. Je veux jouer de cet instrument, mais je ne veux pas l'étudier. La musique est un moyen d'expression qui doit être libéral, aussi je considère que la connaissance de la musique devient anodine si l'on joue avec un maximum d'énergie et de feeling, qui sont, à l'heure actuelle, les données impondérables de l'expression musicale. Le geste musical a une importance primordiale.

Mes sources d'inspiration sont toujours les mêmes : l'Amour, la Vie, le Mouvement. Je veux exprimer cela dans ma musique et je veux que les musiciens qui m'entourent l'expriment également.

Lorsque je joue dans un orchestre, les musiciens doivent me sentir libre. Ils me sentent libre uniquement si moi-même je les sens libres, libres de toutes contraintes, de toute théorie, si je les sens désireux d'exprimer ce qu'ils ressentent en faisant abstraction de toute considération qui irait en travers de leur liberté d'expression. Un orchestre est comme un office religieux : tout le monde s'exprime tel qu'il le ressent, tout le monde joue en écoutant les autres, en communiquant. Des amitiés se créent entre musiciens sans que ceux-ci ne s'adressent un seul mot, leur langage est la musique.

La musique est mon véritable moyen de réalisation sur le plan humain : je vis comme je joue de la musique, je marche de la même façon, je mange, je fais l'amour comme lorsque je suis derrière un piano ou un saxophone.

J'ai eu l'occasion de jouer un peu partout à l'Est (Pologne, Hongrie, Tchécoslovaquie, Allemagne de l'Est où je suis né), comme à l'Ouest et même aux Etats-Unis, et partout je me suis entouré de musiciens avec lesquels je me sentais à l'aise, musicalement et humainement. Jean-François Jenny Clark et Aldo Romano constituent pour moi la section rythmique idéale et de véritables amis. Tous les trois, nous nous aimons beaucoup tant sur le plan musical que sur le plan humain, ceci signifie obligatoirement que la musique que nous produisons est sincère.

Lorsque nous jouons ensemble, nous essayons donc de créer un événement musical et du fait de notre profonde compréhension mutuelle, nous y parvenons. Ceci est pour moi très important. J'aimerais pouvoir enregistrer un disque avec ce trio. J'en ai fait deux avec Aldo, pour Saba et pour Impulse, mais encore aucun avec Jean-François.

En dehors de cela, j'ai fait une expérience très intéressante au sein de l'« Amazing Free Rock Band » de Barney Wilen avec lequel nous avons d'ailleurs fait un disque. Il me semble que Barney ait compris la voie que doit prendre maintenant la « Beat Music ». Un très grand moment pour moi se passera au prochain festival de Berlin où je dois jouer dans la grande formation de Don Cherry. Dans ce groupe doit figurer Pharaoh Sanders qui est pour moi le plus important musicien de Jazz à l'heure actuelle. Je suis vraiment très heureux rien que de penser que nous allons jouer ensemble, Pharaoh : « He's my man », vous savez. Je crois que nous pouvons faire de très bonnes choses ensemble.

Joachim KUHN.





JACQUES COURSIL

Les musiciens sont placés du mauvais côté de l'instrument, du mauvais côté du micro et des haut-parleurs, du mauvais côté des projecteurs; ils se voient et s'entendent comme on lit un journal dans un miroir. Leur seul moment de vérité sont les enregistrements, mais les musiciens n'écoutent pas leurs propres disques; si bien que lorsqu'on leur demande de parler d'eux-mêmes, ils sont parfois difficiles à comprendre car les gens ne savent, ni ne sont sensés savoir lire à l'envers.

Admettons qu'au fond, l'ultime problème soit la communication. On demandait à Sonny Rollins pourquoi, s'il tenait tant à cette communication, il parlait tout seul jouer les bois. Il a répondu: « C'est paradoxal, mais pour communiquer, il faut pouvoir être un peu seul. Je crois que c'est ça, lire à l'envers en parlant de soi ».

Je suis né à Montmartre et j'ai été élevé dans la banlieue parisienne; mais pour moi, tout ça c'est au cœur de la Martinique, là où mes parents sont nés et où je ne suis malheureusement jamais allé. Les vieilles chansons créoles, la biguine et le grand clarinettiste Stellio, que mon père appelait Estellio, et qui était plus connu que le loup de la même couleur que les blancs qui n'en ont jamais entendu parler.

J'avais neuf ans quand mon père décida de me faire étudier la musique. Par manque de chance, il n'y avait dans mon quartier qu'un professeur de violon. Nous étions d'égal à égal: je n'avais jamais entendu de violon de mon existence et n'en étais pas curieux le moins du monde. De même, mon professeur ignorait qui était Stellio et n'en était pas davantage curieux. Nous restâmes sur nos positions et le pauvre homme ne réussit pas à me faire rentrer la gamme de Do dans la tête en une année.

Finalement, on me déclara amusical et je pus retourner à mes biguines martiniquaises.

Malgré tout, il a fallu assez longtemps pour que cet anathème d'amusicalité me sorte de la tête. Finalement, vers les quinze ou seize ans, j'allai frapper à la porte du conservatoire municipal avec l'intention d'étudier la clarinette, à l'image



du grand Stellio qui commençait d'ailleurs dans mon esprit, à être singulièrement concurrencé par Sydney Bechet et surtout Albert Nicholas.

Le directeur du conservatoire m'impressionna fort, et, comme je n'avais pas d'instrument, il ouvrit un grand placard, chercha longtemps et finalement en sortit un cornet à pistons. Il me dit: « Je n'ai plus de clarinette mais ça t'ira très bien. » Comme je suis très timide, je n'osai pas refuser: ma voie était toute tracée. Je n'ai jamais cessé depuis; j'ai oublié Stellio et je ne sais peut-être pas jouer une biguine.

J'ai eu de longues périodes de flottement pendant lesquelles il faut avouer que la trompette m'intéressait davantage que la musique elle-même. Mais ça, je crois que c'est le meilleur moyen d'apprendre à jouer d'un instrument. Je me sentais également attiré dans toutes les directions. J'ai composé, en France, une partition pour la scène qui est aussi éloignée du Jazz que possible.

Il a fallu que je rencontre le pianiste Patrick Greussay pour savoir à quoi m'en tenir. C'est lui qui m'a conseillé de partir pour les U.S.A., et, au fond, c'est là que je me suis réveillé.

A New York, j'ai étudié un an avec Jaki Byard et deux années avec le compositeur Noel Da Costa, mais j'ai commencé à jouer avec Sonny Murray à peine débarqué.

A partir de ce moment-là, mon option a été définitive; il n'a plus été question que de m'y installer.

L'instrument se met à parler tout seul

Au fond, il s'agit pour moi, de développer une optique de l'instrument dont la qualité première n'est pas nécessairement l'originalité, mais la parfaite correspondance avec soi-même; car je suis celui qui souffle dedans. Comme je ne peux pas, ni ne veux pas changer, ni ressembler à qui que ce soit, je fais en sorte que ce soit l'instrument qui change. L'originalité c'est comme l'inspiration, on ne court pas après, ça vient comme ça.

Ce qui réellement compte, c'est la parfaite unité entre le sujet, l'objet et la mécanique. Et tout à coup, l'instrument se met à parler tout seul, plus personne ne commande, la musique se crée d'elle-même.



JACQUES COURSIL

Bien sûr, la mécanique a ses petites singularités. Tout le monde joue legato, en ce moment; je déteste ça. C'est pourquoi je joue d'une manière très articulée. Evidemment, c'est plus difficile d'exécution, mais cela correspond mieux à ce que je cherche à faire. Une ligne mélodique, une phrase sonore, ont besoin d'être organisée sur le plan rythmique. Elle a besoin de nerf, de swing, sans pour autant, du reste, que ce swing s'encadre dans un mètre régulier. C'est à cela que servent mes articulations.

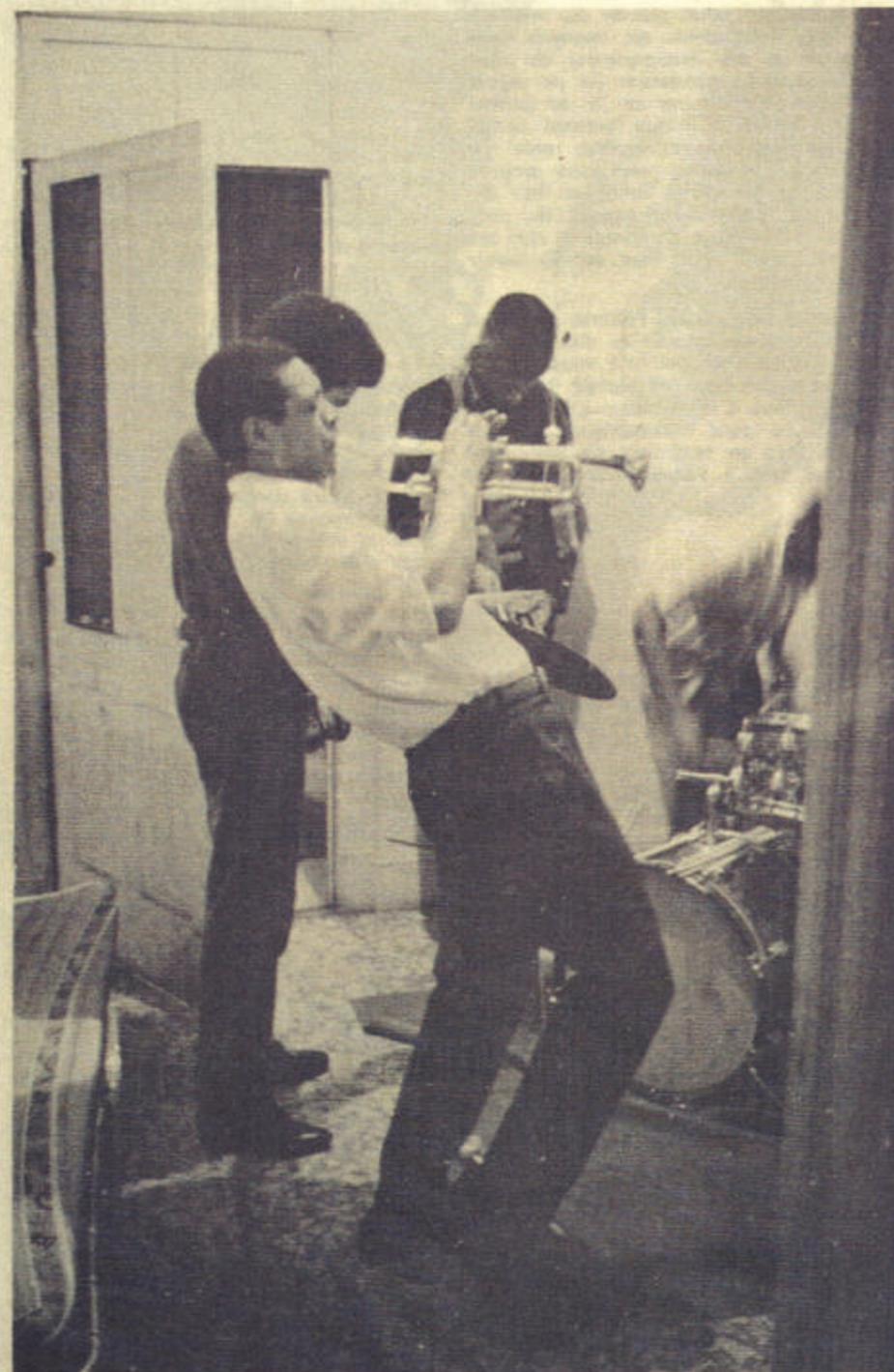
Une phrase atonale et arythmique doit contenir un certain swing si on ne veut pas la croire sortie directement du Zoo de John Cage. Même à son plus haut point de tension, il faut qu'elle balance un peu, à la manière des gosses de Harlem quand ils dansent le Bugaloo.

J'étais encore très préoccupé par la trompette quand j'ai quitté le groupe de Sonny Murray pour celui de Franck Wright avec lequel j'ai aussi enregistré. Il y avait Arthur Jones au saxophone alto, Mohamed Ali à la batterie, Henri Grimes à la contrebasse et Franck bien sûr, qui est le plus violent saxophoniste ténor que j'ai entendu aux U.S.A. Il est avec Cecil Taylor en ce moment.

Un fa dièse pour l'équilibre du cosmos

Ensuite, j'ai eu une courte période chez Sun Ra. S'il ne s'agissait que de musique, je crois que j'y serais encore. Jouer avec John Gilmore, Marshall Allen, Pat Patrick, Robert Cummings, Jack Jackson, qui forment certainement la meilleure section d'anches depuis celle de Duke Ellington, est une impression vraiment exceptionnelle. Je jouais lead-trompette et j'aurais dû rester là.

Mais la philosophie de l'espace, de l'homme noir et des mythes qui l'entourent me déconcentrait et pratiquement m'empêchait de jouer. Pour ne citer qu'un exemple, le second trompette de la section, au cours de la lecture à vue d'une partition très difficile et surtout très rapide, rata une note: un Fa dièse. Le Boss arrêta l'orchestre et en parla pendant une demi-heure, dissertant l'argument selon lequel l'équilibre du cosmos n'admet pas la moindre erreur et que par conséquent le malheureux second trompette faisait partie de l'élément chaotique qui vouait l'univers à l'imperfection, donc à sa destruction.



Jacques Coursil et Byard Lancaster



J'ai remis mon instrument dans sa boîte, je l'ai mis sous mon bras et je suis parti. Je suis allé jouer avec Rashid Ali et c'est là que j'ai rencontré Marion Brown. Nous avons travaillé quelque temps ensemble et grâce à lui, on m'a proposé d'enregistrer sous mon nom.

Bien entendu, j'ai invité Marion à la session, plus le contrebassiste Scottie Holt et le batteur Eddie Marshall, qui est de très loin celui avec lequel je me sens le plus à l'aise.

C'est à cette époque que j'ai commencé à écrire sérieusement. J'ai composé pour ce disque six petites pièces. C'est à la sixième, « Bérénice », que j'ai finalement trouvé ce que je voulais : je me suis mis à faire de la sériellisation.

En partant du principe selon lequel l'importante partie de ma musique n'est pas de l'écriture mais de l'improvisation, il s'est agi pour moi de trouver une matière qui, tout en donnant toutes les libertés mélodiques et rythmiques possibles, me permette en même temps d'écrire et d'improviser sous la même chose.

Pour tâcher d'être clair, je veux écrire et improviser sur la même matière sonore. Je veux conserver dans toute la pièce le même degré d'atonalité tout en jouant sur les différentes relations de tension qui peuvent être déterminées soit par le volume sonore, soit par la vitesse d'écoulement des notes ou leur timbre, soit par la nature des intervalles employés.

Je compose donc deux séries de six notes que j'extrapole sous toutes leurs formes. Ces séries et leurs différentes formes doivent être étudiées sur l'instrument jusqu'à contrôle parfait. Puis je programme ma pièce en fonction des différentes relations de tension que je veux obtenir. Quand tout cela est fait, il ne me reste plus qu'à écrire tout ce que je ne veux pas improviser.

Cela ne plairait certainement pas au Pape

J'ai écrit en 1967 une suite de quarante minutes dont le titre est « Black Suite » et qui répond à ces principes. Je l'ai donnée en concert à New York à deux reprises, et ça a fantastiquement bien marché. L'ensemble était composé de Arthur Jones au saxophone alto, de Perry Robinson à la clarinette, Karlhans Berger au

vibraphone, Alan Silva à la contrebasse et Laurence Cook à la batterie. Nous avons enregistré une « master tape » qui est passée deux fois à la radio. J'avoue que j'aimerais bien faire un disque de cette suite.

Je viens de finir une messe, fort longue, avec chœur, trompette, saxophone alto, saxophone ténor, trombone, african drums, contrebasse et batterie et commencerai les répétitions incessamment pour un concert que je dois donner en décembre. Cela ne plaira certainement pas au Pape, ce vieux raciste qui a interdit le Jazz, donc la musique des Noirs dans les églises, comme si les présents

de Balthazar avaient quelque chose de dégradant. Mais passons.

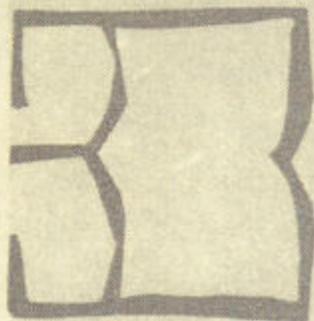
Je viens de faire un disque avec Burton Greene. Il y avait au moins dix musiciens plus des chanteurs, etc. C'était vraiment très intéressant.

En ce moment c'est calme, trop calme. Je travaille ma trompette quatre à cinq heures par jour et j'attends la chance. Ce peut être long à venir mais comme dit mon ami Paul Bley, avec qui je jouais dernièrement : « Tout le monde a sa chance; il ne s'agit que d'être prêt quand elle arrive. »

Jacques COURSIL.

Ramon Morris et Jacques Coursil





Dans le premier numéro, nous parlions de la création d'une « Fédération des Musiciens de Jazz en France ». Nous nous sommes mis en relation avec une association de musiciens de Chicago à peu près similaire à la nôtre ; l'A.A.C.M.

Richard Abrams, président de cette association s'est expliqué sur ses buts au cours de la deuxième conférence sur l'humanité organisée par l'Association du Great Lakes College à Racine dans le Wisconsin.

La conférence, à laquelle assistaient des enseignants représentant toutes les institutions de hautes études était ce jour-là en train de discuter de la vague de création dans le courant principal de la culture U.S. provenant du ghetto noir.

Sous la présidence du professeur Charles Teske, du département anglais de l'Oberlin College, la conférence avait sagement choisi Abrams comme la clé d'un entendement académique avec le phénomène. Etait président de l'A.A.C.M., Association for the Advancement of Creative Musicians, (Association pour l'avancement des musiciens créateurs), riche de trente membres, Abrams pouvait donc diriger cette séance, représentant une des forces les plus créatives de la communauté noire-américaine.

« Est-ce que l'A.A.C.M. a quelque chose à voir avec Black Power? » demanda un jeune homme à Richard Abrams.

« Oui, répliqua Abrams, l'A.A.C.M. a été faite dans le sens où nous avons l'intention de nous charger de nos propres destinées, d'être nos propres agents et de jouer notre propre musique ».

La réponse recelait deux réflexions, d'une part une sorte d'intellectualisme courant, et, d'autre part, une crainte durable parmi les segments d'une majorité concernant de nombreux groupes dont les activités sont mystérieusement contrôlées par le peuple noir.

Ce qu'il donne de lui-même

Cette réponse n'était pas seulement une réflexion sur la condition d'un grand nombre d'artistes noirs aujourd'hui aux U.S.A., mais elle indiquait probablement le front rude des sentiments qui règnent parmi les artistes dans tout le pays. L'artiste commence à voir que, avec un petit effort en plus, il peut non seulement recueillir une juste part des profits de ses propres efforts, chose qui était largement réservée à l'entrepreneur ou l'intermédiaire, mais, chose infiniment plus importante, contrôler aussi ce qu'il donne de son art au public (et de là, ce qu'il donne de lui-même).

Joseph Jarman, saxophoniste nous dit : « Après toutes ces années, Sun Ra est toujours en bas dans la deuxième rue de New York. Peut-être maintenant est-ce de sa faute, et peut-être est-ce de la faute du système : le système qui considère l'Art uniquement comme une commodité. »

La seule chose à dire à propos de la présence d'Abrams pour cette conférence est que l'association pour laquelle il parle, quoique n'étant pas la seule coopérative de musiciens de Jazz, mais, la seule présente, est la plus vieille, la plus grande et la plus prolifique de ce type aux U.S.A., et ceci après moins de trois ans d'existence.

Le germe de l'association fut inculqué dans l' « Experimental Band », un groupe

qu'Abrams organisa en 1961 pour explorer les voies de l'expression musicale. Le drummer Steve McCall et le pianiste Jody Christian, musiciens dans ce groupe, commencèrent à parler à Abrams des conditions de travail frappant les musiciens, et spécialement les musiciens noirs de Jazz, dans la ville.

« Ils suggèrent que nous formions une organisation coopérative de musiciens », dit Abrams qui partagea également cette idée. Abrams contacta un quatrième homme, le multi-instrumentiste Philip Cohran, qui était aussi avocat.

« Nous sortions du cadre de nos premiers tête-à-tête; dit Abrams, la chose principale que nous désirions était de discuter de nos divers points de vue et d'entendre les opinions. »

Un de leurs soucis primordiaux était d'éviter d'entrer en conflit avec les statuts de l'Union des musiciens.

« Nous voulions que chaque musicien maintienne son obligation individuelle comme membre de la Fédération des Musiciens de Chicago. Nous ne sollicitons aucune aide et ne faisons aucune promotion; nous représentons seulement nous-mêmes comme un groupe de musiciens utilisables pour jouer par toute partie intéressée, explique Abrams. » Les différentes pièces du puzzle de l'organisation furent rapidement mises en place, par le travail collectif des quatre musiciens, ou les connaissances personnelles acquises au cours

des diverses confrontations artistiques ayant eu lieu dans la ville. A la fin de la deuxième semaine, ayant formé un noyau, ils procédèrent à des élections; Abrams fut élu président et maintient ce poste depuis lors, Christian fut élu vice-président, McCall fut élu trésorier et Cohran secrétaire financier. Le groupe œuvra rapidement afin d'être reconnu. Le 5 août, l'A.A.C.M. était déclarée comme association à but non lucratif, par l'état de l'Illinois.

Abrams estime qu'au début, ils devaient être à peu près quarante membres. Aujourd'hui, après les tests de durée et de fidélité, le nombre de membres s'élève à 29.

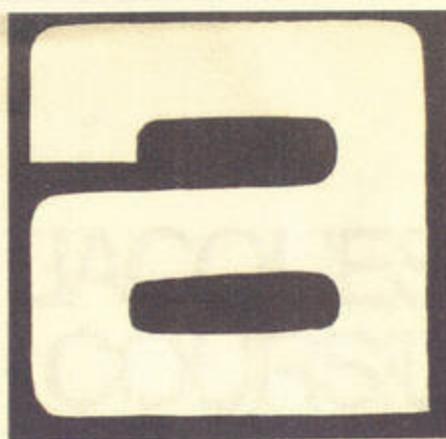
Chemise psychédélique et costume noir

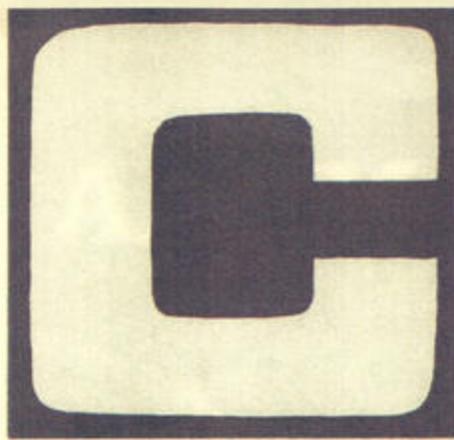
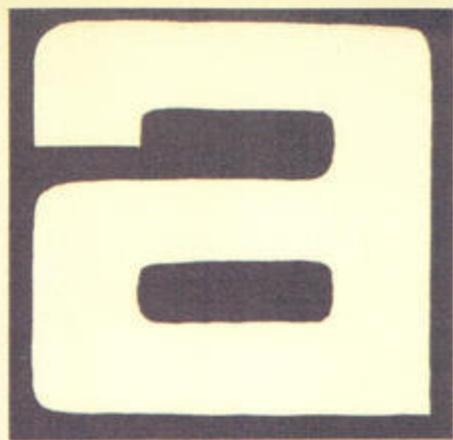
Maurice McIntyre, saxophoniste, nous dit : « Nous sommes intéressés par la confrérie, une chose qui n'existe pas assez dans la musique, et par la réalisation du moi. Cette organisation agit dans sa propre réalisation ». L'A.A.C.M., cela peut frapper certainement n'importe quel observateur, est composée entièrement d'individualités.

Une génération peut séparer un membre d'un autre; l'un porte des colliers, une barbe et des chemises psychédéliques, tandis qu'un autre porte un costume noir, chemise blanche et cravate hautement introvertie. Dans le privé, un membre peut être un anti-militant-national-socialiste-du-pouvoir-noir, ou bien ne pas se sentir concerné par autre chose d'extérieur à la sphère de ses préoccupations musicales. Il n'est pas obligatoirement noir: Gordon Emmanuel, vibraphoniste et emballer aux cuisines du Comité, département de l'aide public, est le seul membre blanc du groupe.

Ceci provient plutôt d'un fait extérieur à l'organisation, quoique certains membres aient formulé quelques remarques à ce sujet lors de son entrée. Emmanuel, qui vit très durement dans l'ancienne veine jugulaire du ghetto noir dans le quartier sud de la ville, occupant l'ancien appartement du bassiste Wilbur Ware, travaille en pleine harmonie et pour les mêmes buts que les autres membres du groupe. Ceux qui furent opposés à son entrée, ont, soit quitté le groupe, ou le considèrent maintenant comme un membre à part entière.

L'association a publié une série de projets qui rappellent un peu une assemblée politique présentant ses propositions utopiques, mais un certain nombre de ces buts ont une grande chance de succès total qu'aucun parti majeur n'a jamais eu en posant sa première pierre.





L'un des buts de l'association est de cultiver les jeunes musiciens et de créer de la musique de haute qualité pour le public en général, à travers les représentations et programmes désignés pour augmenter l'importance de la musique créative.

La première partie de ce but initial progresse admirablement, quoique l'association ait limité les moyens avec lesquels elle œuvre. « Actuellement, dit Abrams, jouer notre propre musique est la plus haute fonction par laquelle un membre peut aider notre association, aider les jeunes musiciens fait également partie de notre programme. »

Actuellement installée dans le quartier sud de la ville, au centre communautaire, Abraham Lincoln où, le dimanche parfois, des concerts sont donnés par des membres du groupe s'entourant de musiciens de leur choix, l'association a pris en charge dix jeunes garçons sous sa tutelle. Les membres ont décidé d'enseigner des jeunes dont l'âge varie entre dix et dix-sept ans, ceci entièrement gratuitement. Les étudiants désireux de profiter de cette instruction individuelle, sont sélectionnés soit par promesse spéciale, soit par leur désir de jouer de la musique. Ceux-ci ont de grandes facilités pour étudier les anches, la trompette ou la percussion. Abrams est réaliste, mais optimiste à propos des limitations du programme à travers les conditions courantes.

« Enseigner le piano est une terrible entreprise et nous ne sommes pas tout à fait placés pour cela maintenant, dit-il, mais nous pouvons enseigner le violoncelle, le violon ou n'importe quoi, tout ce que nous devons avoir, ce sont des étudiants. Les membres de l'association sont prêts à donner. »

La troisième génération de musiciens

La dernière moitié de ce premier but serait en elle-même la thèse d'un livre : les programmes sont-ils désignés pour augmenter l'importance de la musique créative? Peuvent-ils en vérité l'augmenter? Est-ce que la musique créée est d'une haute qualité artistique?

Premièrement, quelle est cette musique?

Joseph Jarman nous dit : « Maintenant nous sommes parmi la troisième génération de musiciens. Ce groupe a acquis une conviction toute puissante : c'est tout ou rien du tout, l'individualité comme héros n'existe plus. »



Richard...



...Abrams



La troisième génération se réfère donc à suivre les deux autres dont plusieurs observateurs avaient dit qu'elles étaient conduites pour la première par Ornette Coleman, Cecil Taylor et John Coltrane (parmi d'autres), et pour la seconde par plusieurs hommes tels que Albert Ayler et Archie Shepp.

Dans la première génération, on concède généralement qu'elle s'est aiguillée sur une sorte de but abstrait de virtuosité individuelle, (tel que le jeu rythmique sensitif d'Ornette Coleman ou les polyharmonies de Coltrane).

Le retour d'Archie Shepp aux influences traditionnelles, ses unions avec l'abstraction, et l'humour moderne d'Ayler sont souvent cités comme caractéristiques de la deuxième génération.

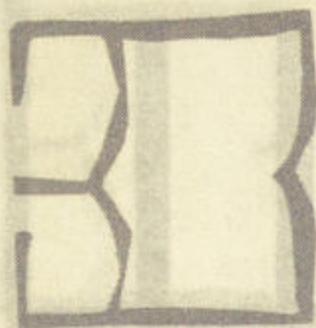
Dans la génération à laquelle appartient Jarman, il ne semble y avoir aucune interdiction contre quelconque procédé de travail de son. Les trompes, sifflets, gongs, gourdes, tambourins, énormes lamelles d'aluminium vibrant, et plusieurs autres accessoires inimaginables, (en addition à ce qui est nommé « instruments légitimes », sont employés, parfois d'une manière charmante, parfois alarmante, pour compléter les fins de la musique.

Philosophiquement, la musique demande moins au musicien et plus à l'esprit commun. « Le concept de chef d'orchestre sépare un homme de lui-même », dit Jarman.

Un autre des buts de l'A.A.C.M., est de stimuler le courant spirituel parmi les artistes créateurs à travers leur participation à des programmes, concerts, récitals, etc... Ceci est une visée de l'association tendant à dire que chaque membre ne crée pas seulement sa propre musique, mais qu'il dirige une action de travail avec un groupe de membres de l'A.A.C.M. de son choix. La totalité des membres n'a pas encore fait cela, mais, malgré tout, ceux qui l'ont fait, l'ont fait d'une manière très prolifique.

La « Contemporary Music Society » située à l'Université de Chicago a aidé le groupe en lui offrant aussi bien un endroit pour les répétitions que des concerts au campus. Les membres de l'association ont également donné des représentations à la « Northwestern University », à la « Roosevelt University » et au campus de Chicago de l'Université de l'Illinois, ainsi que dans de nombreux lycées blancs de la ville. Durant l'année dernière, les troupes de choc de l'association ont été entendues au « Cranbrook Institute » et à la « Wayne State University » à Detroit ; à la « Washington





University » à Saint Louis et en divers autres endroits allant de San Francisco à New York. Il est utile de dire que l'A.A.C.M. n'est pas fermé au monde extérieur, quoiqu'il y ait encore plus de rêveurs aux Etats-Unis que de gens qui ont entendu un groupe de l'association.

Heureusement, pour aider à élargir le cercle des gens initiés le trompettiste Lester Bowie et les saxophonistes Joseph Jarman et Roscoe Mitchell ont dirigé des séances d'enregistrement l'année dernière, sous la reconnaissance de l'association. En plus, bien que non encore réalisé, Abrams a dirigé le pressage d'un disque des membres de l'association.

Toutes les séances, à part celle de Bowie, ont été faites pour la marque de Chicago « Delmark ». Celle de Bowie fut faite pour « Nessa Records ». Chuck Nessa, un fan de Jazz depuis sa plus tendre enfance, fut tellement enthousiasmé par la musique produite par l'association, qu'il ne se contenta pas de contacter son ancien employé Bob Koester, directeur de Delmark, mais il fut prêt à vendre sa chemise pour enregistrer le groupe de Bowie. « Quelqu'un devait les enregistrer, dit Nessa, Lester Bowie, Malachi Favors et Roscoe Mitchell étaient arrivés à un niveau incroyable de création ; cela devait être justement enregistré. »

Vraisemblablement, Nessa n'émet aucune réserve à propos de l'association : « L'A.A.C.M. est la seule sorte d'organisation qui stipule un croisement d'idées parmi les siens : c'est la seule chose qui fait évoluer la musique. »

Créer quelque chose de significatif

Un autre but de l'A.A.C.M. est de créer une atmosphère contribuant aux efforts artistiques pour la tendance actuelle en conservant un atelier visant expressément à rallier entre eux les musiciens de talent.

Les conversations, lectures, traités d'enseignement et débats animés encerclent donc le pôle d'attraction de la nouvelle musique. Anthony Braxton, saxophoniste, dit : « Ce pourrait être si facile pour quelqu'un d'entraîné si je pouvais dire aux auditeurs ce qu'est la nouvelle musique ; mais, aussi longtemps que l'on s'approchera d'une simple compréhension, je ne pourrais seulement donner que des informations (mathématique, théorie harmonique), sur tout ce qui est technique. Depuis que la musique n'est plus seulement composée de « choses techniques »,

il n'y a plus aucun besoin d'explorer cette voie. Cependant je peux dire ceci : la musique qui se fait ici est le résultat d'un honnête amour de la musique et du désir de créer quelque chose de significatif. Il me semble que la civilisation occidentale est au point où aucune tentative de signification (réalisation personnelle, amour), ne peut au moins être cherchée. »

Ces idées semblent parfois favoriser étrangement ceux qui désirent une totale rationalisation ou une explication mécanique.

Un exemple : quatre cents personnes très importantes (militaires, politiciens et scientifiques), restant plus d'une heure dans le froid d'une journée d'automne dans le campus de l'Université de Chicago. Ils étaient là pour la découverte d'une sculpture d'Henry Moore dédicacée à l'âge atomique. Quand la veuve du savant Enrico Fermi tira finalement le voile de la sculpture, quatre mètres d'une masse ondulante ne révélant rien aux esprits rassasiés, affamés de réalisme, tous ces gens à demi-frigorifiés applaudirent. En dehors du fait qu'ils savaient maintenant que ce qui était sorti du froid ne ressemblait pas à de l'anti-art, le sens de leurs applaudissements n'était pas plus hors de raison que ceux qui saluent le travail de recherche d'un musicien.

Charles Clark, bassiste, dit : « La seule différence entre la liberté et la détention est une question de degré : on dit que je suis un musicien « free ». Al Fielder a un fils de trois ans qui joue à la batterie. Quand je joue avec lui, je réalise combien je suis prisonnier. »

Aucun homme sain ne passe une journée sans raison. Les raisons qui font marcher ces hommes et ces femmes avec l'association sont aussi nombreuses qu'il y a de membres. Cependant à chaque postulant au titre de membre de l'A.A.C.M., deux questions sont toujours posées : « Pourquoi venez-vous dans cette association ? » et « Combien de temps pensez-vous rester membre ? » Les réponses essentielles sont : « Pour l'avancement de la musique créative » et « Aussi longtemps qu'elle existera ».

Quand les membres font leur profession de foi, l'individualisme se révèle de lui-même. « Je suis en train de chercher une nouvelle approche harmonique avec la puissance et la discipline ultimes, dit le saxophoniste ténor Maurice McIntyre âgé de 31 ans. Il est



Steve MacCall



Maurice MacIntyre



AACM



Joseph Jarman

nécessaire de détruire les harmonies du passé, les harmonies conventionnelles, dans le but de donner ce que je fais par la suite. Au lieu d'utiliser un accord de La 7°, je veux le remplacer par un son qui défie toute identification par le système des clés. C'est une harmonie anti-conventionnelle ».

Lester Bowie commença à jouer de la trompette à l'âge de neuf ans et se produisait dans les collèges autour de Saint Louis avant de passer dans divers orchestres de la région qui le firent choisir la profession. « Je suis arrivé à Chicago en 1966, dit-il, j'écoutais, travaillais mon instrument et bœuffais avec des musiciens locaux. Ils jouaient toujours les mêmes vieilles choses.

J'étais tellement écœuré que j'achetai un lot de disques d'accompagnement Music Minus et je pus enfin être heureux de jouer. Puis Del Hill me prit pour un remplacement dans l'orchestre de Richard Abrams. J'avais finalement trouvé quelqu'un qui jouait réellement quelque chose, et je pus revendre mes Minus. »

Alvin Fielder est né en 1935 à Meridian dans le Missouri. Il commença à étudier la batterie en 1948. Plus tard il entra dans le « All State Mississippi Band », dans lequel se trouvait également le trompettiste Bobby Bryant. Il étudia avec James Yestadt, professeur de l'orchestre de la « Xavier University of New-Orleans » et à la « Texas Southern University », en compagnie notamment d'Ed Blackwell.

Il partit ensuite pour Houston où il travailla avec Eddie Vinson et avec le chanteur de blues Lowell Fulson, ainsi qu'avec de nom-



Jodie Christian

breux groupes de Gospel. Il vint à Chicago en 1958 où il travailla avec Sun Ra et James Spaulding parmi d'autres. En 1960, il rencontra Abrams.

Aujourd'hui, travaillant avec le ténor Fred Anderson et le multi-instrumentiste Lester Lashley, il est également un des membres du « Trio », un petit groupe de l'A.A.C.M. « Je ne suis pas très spirituel, dit Fielder, notre but est de combiner le vieux avec le neuf : de jouer carré et libre en même temps. Nous concentrons nos tentatives afin d'essayer de traverser les gens qui nous écoutent par notre musique ».

La tradition de culture transmise par le passé

La « chose » de Roscoe Mitchell est de jouer de la musique. En effectuant son service militaire en Allemagne, il étudia la clarinette avec le premier clarinettiste de l'orchestre symphonique d'Heidelberg.

A l'heure actuelle il joue de neuf instruments à anches, et est plus spécialement connu comme altiste. « C'est une nouvelle période dit Mitchell, mais ce n'est pas pareil pour la nouvelle musique, la bonne musique. C'est une période où les musiciens font plus dans leurs représentations que de jouer de la musique, incorporant toute chose valable, classique, européenne, hindoue, africaine, toute chose. »

Lequel rappelle en disant cela, un autre but de l'association : de soutenir la tradition de culture élevée des musiciens transmise par le passé.

« Jusqu'à l'arrivée de l'influence anglaise, dit Jarman, les musiciens africains étaient aussi acteurs, danseurs, etc... Nous ne faisons que rétablir une vieille tradition. »

Jarman travaillait avec des groupes latin et de Bop autour de Chicago avant qu'il ne rencontre Mitchell. Alors il rejoignit l'association parce qu'il avait trouvé un groupe d'hommes assez d'hommes assez sérieux à propos de la musique pour la vivre.

« Depuis janvier 1966, à l'exception d'un concert dans la tradition de la musique de John Coltrane, nous avons fait un effort pour inclure des aspects visuels à la musique au cours de nos représentations, dit Jarman à propos du quartet qu'il dirige. Nous avons fait cela à travers des sets théâtraux, puis par la danse... Ce que nous essayons de faire à présent est une totale expression qu'une audience doit recevoir avec le plus grand entraînement que simplement l'écoute. Lentement, nos idées commencent à œuvrer en notre faveur, mais la musique est quand même le principal élément. Si nous trouvons que ces autres éléments altèrent notre fonction musicale, nous les supprimerions tout de suite. »

Un des leaders les moins fréquents en concert, le batteur Jerol Ajay, manager de l'association, est un vétéran ayant travaillé dans divers orchestres sous un autre nom. Comme Gerald Donavon, il a enregistré avec Gene Ammons, Sonny Stitt et Eddie Harris. Il vint à l'association parce qu'il trouvait que les propriétaires de clubs ne pouvaient supporter la musique créative.

Son objectif, en tant que leader musical, est la création de rythmes et de sons. La composition de son groupe, lors de son dernier concert, était de deux batteries et trois voix. Il y en a plusieurs autres, enseignants dans la journée comme le violoniste Leroy Jenkins et le saxophoniste Nate Vincent, et d'autres qui dédaignent un travail de jour parce que pour eux il n'y a pas de travail, il y a de la musique telles que la violoncelliste Caroline Cellier et les chanteuses Sandra Lashley et Sherri Scott et tel qu'Abrams lui-même.

Quoique le président de l'association dédaigne calmement le culte de la personnalité, aucun membre n'a jamais formulé quoi que ce soit contre lui, et, au contraire, tous émettent les plus grandes louanges quant à sa musicalité ou ses efforts en faveur du groupe.

« Richard est comme un père, dit Sherri Scott, il ne dit jamais de faire ceci ou de ne pas faire cela. Il a assez de connaissances pour savoir si vous êtes capables et il vous donne. »



The AACM logo consists of the letters 'AACM' in a bold, white, sans-serif font, centered on a solid black rectangular background.

Charles Clark



Lestev Bowie



Anthony Braxton

Pendant que le saxophoniste ténor Eddie Harris loue les intentions du groupe, il pense que leur pratique de jeu parmi eux, la plupart du temps, limite l'expérience de ses membres. « Ils essaieraient de gagner de l'expérience partout où ils peuvent, dit-il, surtout les plus jeunes du groupe. »

« Beaucoup de vieux musiciens savent que je suis batteur, dit Thurman Barker âgé de 21 ans, mais ils savent cela parce qu'ils m'ont vu jouer dans les concerts de l'association. Pensez-vous que n'importe quel nom de musicien peut être loué autrement? Oui, simplement si je lui disais que je voudrais jouer avec lui. »



Alvin Fielder

Enseigner et apprendre en même temps

Un autre but de l'association est de pourvoir une source d'emplois pour les musiciens créateurs dignes.

« Les anciens, qui ont la plupart des « jobs » ne sont pas pressés pour offrir du travail à un jeune, dit Charles Clark âgé de 22 ans. Peut-être pensent-ils que nous devrions payer plus de droits. Mais avec l'association l'ancien fréquente le jeune et vice et versa, parce que enseigner est apprendre en même temps. » Il est significatif que du quatuor de lancement, seul Abrams reste une force dirigeante de l'organisation. Le batteur Steve McCall est parti pour l'Europe avec sa famille. Le

pianiste Jody Christian n'a fait qu'un concert sous l'égide de l'association et n'est plus maintenant que semi-actif, ceci étant dû à ses tournées avec le quartet d'Eddie Harris. Quant au multi-instrumentiste Philip Cohran, il est parti de l'organisation dans le but de se concentrer plus pleinement aux activités de son « Artistic Heritage Ensemble ».

Cohran, qui se caractérise volontiers comme un raciste musical, déclare simplement : « Sous la structure de l'A.A.C.M., l'achèvement de mes projets à long terme était trop limité pour que je puisse tester comme membre. »



Sous Abrams et plusieurs autres des dirigeants du groupe, l'approche la plus souvent employée est thématique seulement à l'étendue d'une ambiance, d'un cadre ou d'une référence. L'improvisation et l'invention spontanées, la plupart faites en ensemble, est un sigle des représentations de l'association. Gordon Emmanuel, vibraphoniste, dit : « Nous ne sommes attachés à rien musicalement. Tout au moins, pas dans les termes de votre optique technique ou de vos idées. C'est une chance de ne rien jouer. »

Une organisation de la nature et de la taille de l'A.A.C.M. avec tant de méthodes et de buts fermement établis, ne vit pas sans critiques, quoique pour la plupart, ils lui souhaitent simultanément du bien.

Cependant plusieurs buts de l'A.H.E. sont similaires à ceux de l'A.A.C.M., et entre autres l'occupation d'un local permanent pour les musiciens du groupe. Le groupe de Cohran a été créé en novembre 1967. « Quoique je ne sois plus membre de l'A.A.C.M., je suis toujours heureux d'entendre parler de leurs succès », dit Cohran. Le saxophoniste Jimmy Ellis, un des plus anciens membres de l'association, débuta comme trompettiste en 1942.

Etant passé dans divers orchestres, tels que ceux d'Earl Hines, Pearl Bailey-Louis Bellson Lil' Green, Morris Green et le Sun Ra's Arkestra, Ellis changea entre temps d'instrument et acquit une expérience du monde musical qui fut très utile quand il rejoignit l'A.A.C.M. en 1966.

« Qu'est-ce que les musiciens ont oublié? » dit Ellis en parlant de l'objet de sa concentration exclusive sur la nouvelle musique au



Roscoe Mitchell

sein de l'A.A.C.M. » Ils ont oublié la tradition de la musique. W.C. Handy par exemple. Si un musicien peut seulement jouer bop, il ne peut bien le faire, n'est-ce pas? Sans une connaissance du passé, il n'y a pas de futur. Comment puis-je savoir où je vais, si je ne sais pas où j'étais? Billie Holiday, Sydney Bechet, nous ne pouvons oublier. »

Dans le même esprit, le pianiste Jody Christian, lui-même vétéran de disques avec Johnny Griffin, Stan Getz, Nicky Hill, Ira Sullivan et d'autres, observe que : « la musique jouée par l'association est le choix

de ses membres. Nous choisissons de jouer de la musique originale. Rock original, bop original ou je ne sais quoi, du moment que c'est la propre composition du musicien. Le fait le plus probant pour dire que la musique est nouvelle est certainement les résultats obtenus par les jeunes musiciens de l'association. »

Nouvelles musiques ? Nouvelles idées

Le saxophoniste baryton Les Rout fut aussi questionné à propos des directions musicales de quelques membres. « Je ne suis pas amoureux de ce qu'ils appellent leur nouvelle musique, dit-il. Il y a seulement quelques types à l'intérieur du groupe auquel je me fie. J'ai écouté plusieurs fois le « Mitchell's Sound » et je le trouve impressionnant, ainsi que Lester Lashley et Abrams. Mais la chose la plus impressionnante à propos de l'A.A.C.M. est en fait qu'ils sont organisés. Beaucoup de types sont musiciens de Jazz parce qu'ils ont entendu que la musique était désorganisée; pour cette raison, le groupe mérite une médaille. »

Ancien membre du Paul Winter sextet, et compagnon d'Abrams depuis 1952 quand ils partageaient leur pupitre autour du quartier sud, Les Rout est maintenant professeur d'histoire à l'Université d'Etat du Michigan.

Il a récemment publié un article provocateur dans la revue trimestrielle « Journal d'une Culture Populaire », intitulé : A.A.C.M., Nouvelle Musique (?) Nouvelles idées (?). Strictement objective, au point où certains partisans de l'association peuvent la considérer comme une critique négative (ce que je ne crois pas), l'étude explore les buts de l'association sous divers plans, tel que le



Leroy Jenkins

réalisme bien fondé avec lequel l'A.A.C.M. voit le commercialisme dur et mordant de la musique de scène aujourd'hui. Aussi intéressante est la proposition de Rout qui conclut : que l'A.A.C.M., en vertu de son imposition militante raciale, doit être vue favorablement comme un index, un signe de l'état d'esprit du noir sur le plan national. Il se conçoit que le groupe peut servir d'index pour plusieurs choses : le succès relatif ou la faillite de la nouvelle musique à intéresser un plus grand nombre d'auditeurs, également comme mesure d'acceptation de la troisième vague de nouvelle musique à travers l'acceptation de la première ou de la deuxième.

Mais Rout et plusieurs autres à l'intérieur et à l'extérieur de l'association sont assez embarrassés quand ils parlent du but général. La chose la plus vitale pour l'association, dans l'esprit de Rout, est que ces musiciens de Jazz noirs soient organisés.

Ils sont entièrement autonomes et savent et sauront se servir de leur puissance.

Cela est une belle promesse de Black Power.

D'après "Down Beat".

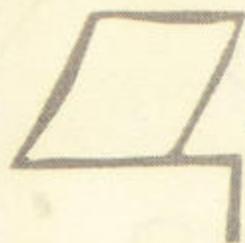


Thurman Barker





est-ce une question de bec ?



LA RUBRIQUE DU MATEUR

Dans le cadre de ses activités, la **Fédération des Musiciens de jazz en France** patronnera un concert, le 22 novembre prochain, au Centre Culture Américain, 9, rue du Dragon, Paris-6°. Au programme, un quartet composé de Richard Raux au saxophone alto; Patrick Greussay au piano; Jacques Tallieu à la contrebasse et Claude Delcoco aux drums.

JACQUES TALLIEU a composé la musique d'un court métrage, qui sortira début 69. Un groupe de membres de la Fédération des Musiciens de Jazz en France a été constitué pour enregistrer cette musique: Pia Tallieu au violon et percussion; Jacques Tallieu au saxophone alto, contrebasse et percussion; Patrick Greussay au piano, à la flûte et percussion; Jean-Daniel Dupasquier et Claude Delcoco aux drums et percussions.



DON ELLIS continue à faire parler de lui grâce aux accoutrements dont il avait affublé ses musiciens, et non par sa musique. Qu'en sera-t-il à Berlin?

HOWARD JOHNSON a constitué son propre groupe: « Howard Johnson's Substructure ». La formation est passée plusieurs fois au Slug's Saloon et se compose de cinq tubas, Johnson, Morrie Edwards, David Bergeron, Jack Jeffers et Robert Stewart, du pianiste Georges

Cables, du bassiste Herb Bushler et du drummer Warren Smith.

PHARAOH SANDERS n'a pas du tout été apprécié par le « maître » Claude Bolling, qui aurait confié à notre ami Cullaz que les musiciens de couleur de la New Thing lui paraissent extrêmement agressifs à l'égard de tous les Blancs. Ce qui fit rire énormément le drummer Majid Shabazz qui a trouvé durant son séjour en France plus de « soul brothers » (frères de cœur) qu'il est possible d'imaginer.

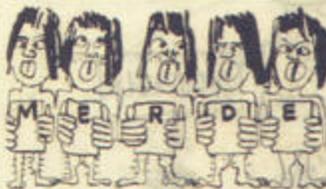
SLIDE HAMPTON est, en vérité, l'un des meilleurs trombonistes que le Jazz nous ait donné. Il est regrettable, sa musique n'entrant pas dans les vues de notre magazine, qu'aucun de nos confrères n'ait consacré jusqu'à présent un « véritable » article de fond sur ce merveilleux musicien. Peut-être devrions-nous le faire nous-mêmes.

Le drummer **CHUCK SPIES** dirige un groupe qui commence à faire parler de lui à New York: l'« American Jazz Septet ». Les autres membres en sont John Glasel à la trompette; William Motzing et Rod Levitt au trombone; Georges Zinsser aux anches; Jaki Byard au piano et Major Holley à la basse.

ANTHONY BRAXTON, saxophoniste et membre de l'A.A.C.M. de Chicago, a récemment enregistré sous son nom pour Delmark.

GROTTOWSKI, le directeur du « Théâtre Laboratoire de Rezdow » est passé durant un mois avec sa troupe au Théâtre de l'Épée de Bois, à Paris. Un article sera consacré dans le prochain numéro au spectacle qu'il a présenté.

MAJID SHABAZZ, le drummer de Pharaoh Sanders cette année au festival d'Antibes-Juan-les-Pins, joue en ce moment dans le trio du pianiste Numa Woods avec William Bennett à la contrebasse. Il doit, en janvier prochain, faire une tournée au Japon au sein de l'orchestre de Sil Austin.



Les **MOTHERS OF INVENTION** semblent avoir choqué l'esprit du Français moyen et ceci par trois points extrêmement distincts: leur allure d'une part, leur musique d'autre part et leur comportement sur scène (crachats, rôts, etc...). Attendons maintenant le passage des FUGS.

JACKIE MAC LEAN, selon certains bruits, se serait fait fracturer la mâchoire par un coup de poing. Cette effroyable histoire se serait passée à la sortie du « Slug's Saloon » entre Jackie et le portier de l'établissement et tout cela pour une sordide affaire d'argent.

JULIAN BECK, quant à lui, est en ce moment à l'ombre sous les verrous à New-York. Celui-ci s'est, en effet, promené tout nu dans le Campus de l'Université de Yale. Inculpé d'outrages aux mœurs en compagnie de Judith Malina, leurs amis tentent en ce moment de réunir la caution nécessaire pour leur relaxation.

BURTON GREENE a donné récemment un concert à Town Hall, avec notamment Jacques Coursil à la trompette. Le critique de service du **New-York Times** ce soir-là, n'ayant pas eu l'air d'ap-

précier a, paraît-il, « saigné à blanc » cette manifestation.

JACQUES COURSIL, de son côté, a refusé une proposition de John Hammond (C.B.S.) qui l'aurait invité à faire de la musique commerciale, après avoir refusé celle présentée par notre ami Hammond aurait tenté d'introduire Coursil au sein d'un orchestre symphonique, par le truchement de Leonard Bernstein.

SUN RA a été définitivement écarté de la tournée du festival de Newport en Europe. Ceci est dû à une certaine inimitié entre George Wein et Sun Ra. De plus, George Wein craignait que Sun Ra prenne la scène pour toute la soirée, d'autres orchestres ayant été prévus, au cours des mêmes représentations. Il est regrettable que Wein n'ait pas assez de courage et trop d'antipathie envers Sun Ra, pour lui consacrer une soirée entière. Le public européen a perdu l'occasion d'entendre le plus et l'un des rares orchestres intéressants à se produire cette année au festival.

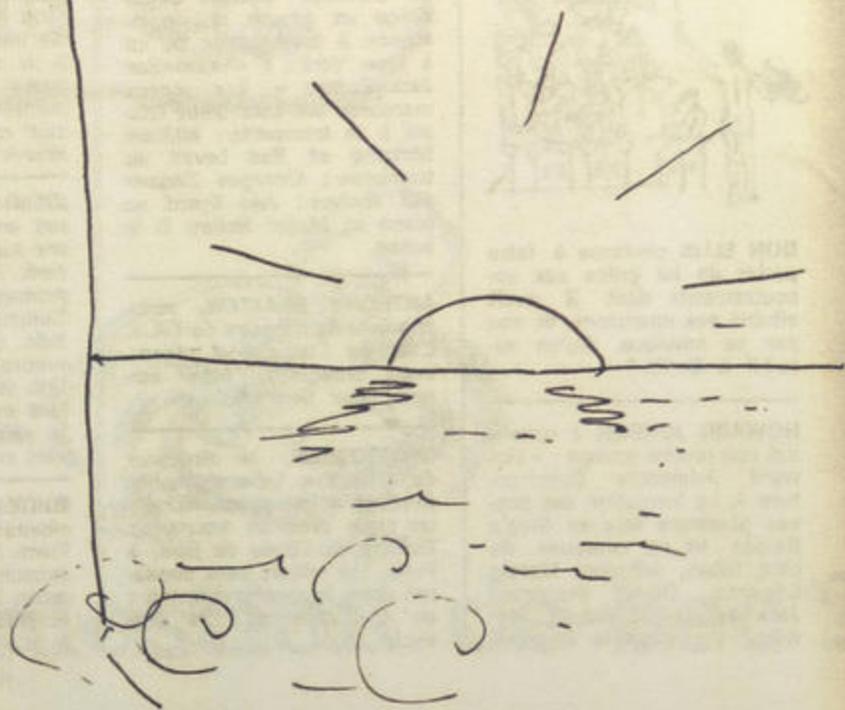


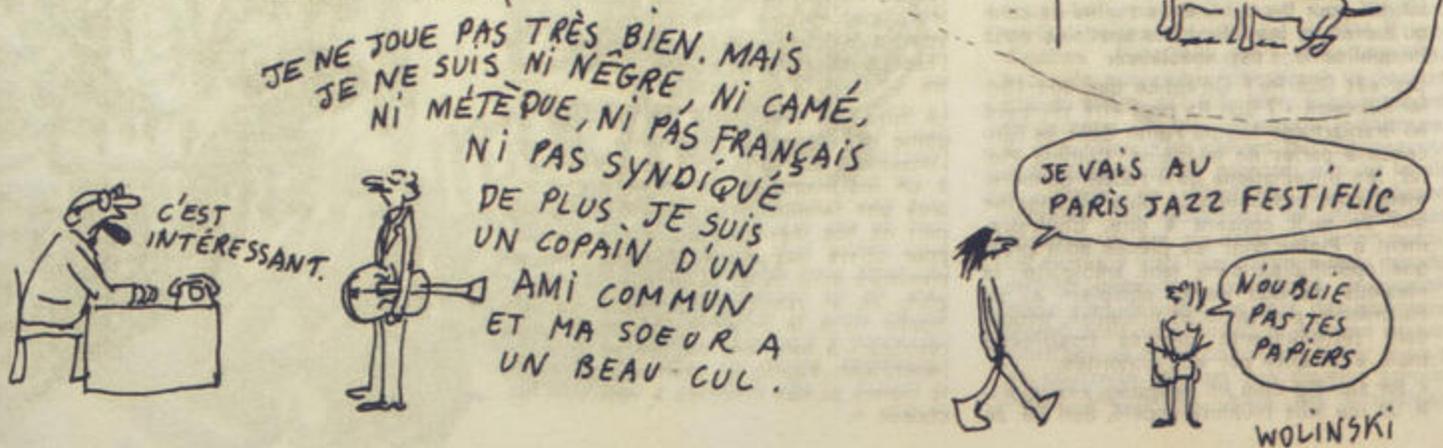
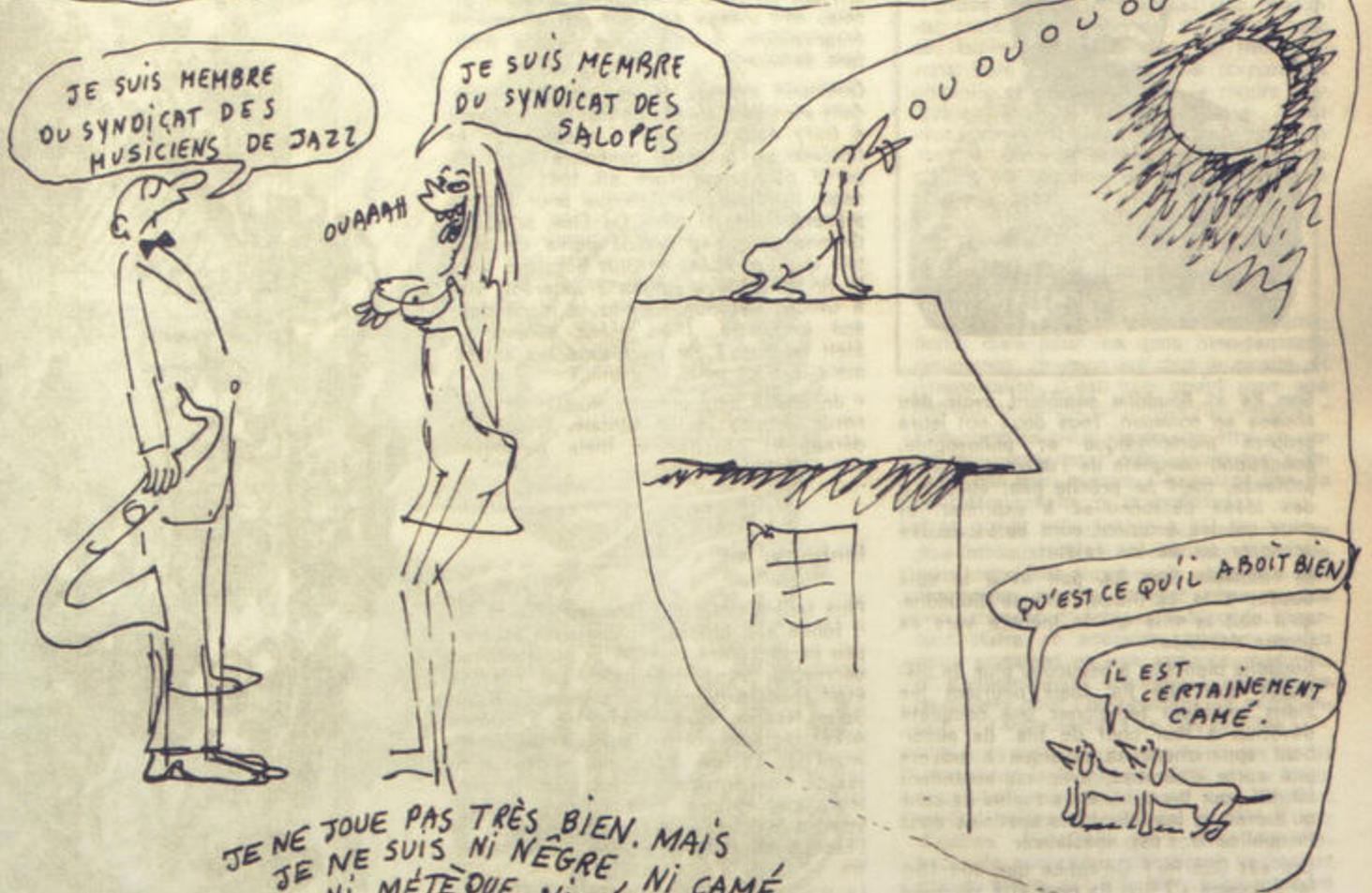
CECIL TAYLOR s'est produit lors du dernier festival de Bologne. Celui-ci était arrivé tout seul des U.S.A. et a joué en solo pendant toute sa prestation.

DAVE HOLLAND, le contrebassiste britannique qui était entré chez Miles Davis, a quitté le groupe, ne voulant pas être envoyé au Viet-Nam par l'armée américaine.

CHORUS

de
WOLINSKI







Sun Ra et Bouddha semblent avoir des choses en commun. Tous deux ont leurs propres métaphysique et philosophie, conception complète de l'univers. Chacun professe, mais ne prêche pas; chacun a des idées personnelles à exprimer, et ceux qui les écoutent sont libres de les accepter ou de les rejeter.

Et l'aimable Sun Ra, poli et à la voix douce, a la certitude, comme Bouddha, qu'il suit la voie qui le mènera vers sa propre destinée.

Bouddha bien sûr, a beaucoup plus de disciples que Sun Ra, mais pourtant les siens semblent témoigner une complète dévotion à leur chef de file. Ils absorbent apparemment sa musique à travers une sorte d'osmose, avec un sentiment intuitif pour les complexes cycles de sons qu'il crée et les vibrations spatiales dans lesquelles il s'est spécialisé.

Qui est Sun Ra ? Qu'est-ce que son (Solar Arkestra) ? Sun Ra peut être comparé au dramaturge Harold Pinter dans sa réticence à parler de lui-même. Comme Pinter, les informations qu'il recèle délibérément sont probablement plus pertinentes que ce qu'il consent à dire. Contrairement à Pinter dont les pièces sont presque spécifiques dans leur ambiguïté, la musique de Sun Ra se complète et se concrétise, puissante et houleuse, cependant refroidissante par sa complexité mais étonnante par ses sonorités.

« Ra signifie dieu en égyptien, explique-t-il. Je me suis toujours appelé, Sun Ra. Je

ne me souviens pas avoir porté un autre nom. »

Ses origines, il les garde volontairement vagues. C'est un homme génial, court et rondouillard qui paraît 40 ans ou à peu près, mais tout ce qu'il veut bien admettre s'est qu'il est né au moins de mai, en arrivant en zone américaine. Lorsqu'il dit cela, son visage se fend en un sourire énigmatique, il sait; nous devons pourtant découvrir.

Quelques aspects de ses débuts cependant sont vérifiables. Il passa son enfance à Gary dans l'Indiana, à Washington et Chicago où il se fit connaître avant de partir pour New York en 1961. A Chicago, il écrivait la musique pour les représentations du Club De Lisa, puis des thèmes pour des grands noms du Jazz, tels que Earl Hines et Billy Eckstine. Vers la fin de 1940, Fletcher Henderson vint à Chicago et Sun Ra tint le piano dans son orchestre. (Fait assez étrange, il était Le Sony'r Ra pour tous les autres, mais Sun Ra pour lui-même.)

« Je jouais mes propres inversions d'accords comme je les sentais, dit-il. Cela dérangeait l'orchestre, mais n'ennuyait pas Fletcher. »

Ihnfinity, Inc.

Plus tard à Chicago, dans les années 50, il fonda son propre orchestre et joua un peu partout dans la ville, là où il pouvait décrocher un engagement. La musique était appelée de plusieurs façons : Solar, Solar Nature, mais l'orchestre s'appelait Arkestra, tout comme aujourd'hui. Et aujourd'hui à New York, où la formation réside en permanence, les musiciens et leurs conceptions sont connus collectivement en tant que : « La Musique de l'Espace de Sun Ra et son Solar Arkestra. »

Le noyau de l'orchestre est composé d'à peine une douzaine d'éléments, bien que l'ensemble ait varié d'un minimum de 8 à un maximum de 22 musiciens. C'est plus une famille qu'un orchestre. La plupart de ses membres quittèrent Chicago pour suivre leur maître à New York, et plusieurs sont avec lui depuis 10 ans et plus, ils se rassemblent autour du Sun Studio dans le quartier Est de la ville, résidence à fonctions multiples : salle de répétitions, studio, et station spatiale où le maître et ses disciples « résolvent les choses ».

LE XXI^E SIÈCLE DE



SUN RA



Aussi encombré par les vêtements et accessoires qu'une boutique, le Studio est peint de couleurs joyeuses telles que orange brillant, argent étincelant et or soutenu. Clouée sur un mur se trouve une pièce intéressante sur papier officiel délivrée par l'état l'illinois le 10 avril 1967 pour « lhnfinity, Inc. ».

« L'idée d'lhnfinity, Inc. est que chacun sur cette planète devrait avoir une part de l'univers, explique Sun Ra. Nous devons faire cela comme une corporation officielle et nous voudrions le rendre profitable dans un but humanitaire. Aussi avons-nous fait des démarches et l'état nous a accordé notre charte. Personne d'autre ne possède de charte sur notre propre espace.

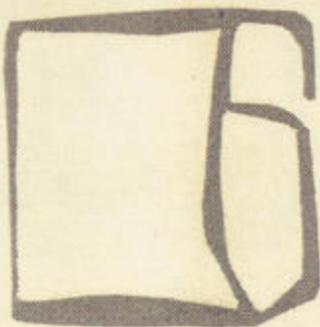
Quand Sun Ra discute...

Les églises parlent toujours de l'immortalité, mais pour les gens bien-pensants seulement. Je veux que tout le monde ait l'immortalité. C'est trop grand pour une nation, un peuple ou même une planète. »

L'immortalité peut justement être un sujet trop vaste pour être résolu par n'importe qui avec succès. Cependant Sun Ra peut être crédité de la tentative.

Quand Sun Ra discute des aspects les plus introspectifs de sa métaphysique, ses yeux regardent doucement, alors que son expression faciale devient sérieuse; sa voix change et devient subjuguée, pourtant claire et articulée, comme si les mots sortaient en une cadence mesurée, et s'assemblaient eux-mêmes comme les musiciens pour l'éclairement de notre esprit et l'entraînement de nos oreilles.

« Je suis en contact avec la nature et les vibrations de la nature, dit-il, mais beaucoup de gens ne le sont pas. Ils font toutes sortes de choses motivées par d'autres vibrations que celles de l'Espace, de mauvaises vibrations. Le but de ma musique est de leur faire prendre conscience de ces vibrations mauvaises. Si une force d'en dehors de l'Espace venait attaquer cette planète, elle le ferait au moyen de vibrations. Ma musique conteste ces vibrations. La planète est confuse, et les musiciens le sont aussi. La musique est une partie d'une grande source, cependant la plupart des musiciens s'en détache. Le Jazz des premiers temps était une musique joyeuse et aujourd'hui ce n'est plus rien. Il n'y a plus de confrérie, chacun est devenu mercenaire. Maintenant, tous les musiciens



parlent de ce qu'ils font, de leurs propres choses. *

Ironiquement, Sun Ra fait sa propre « chose ». Et pour ajouter encore une note paradoxale, c'est essentiellement « une nouvelle chose » qu'il fait, bien que sa musique n'ait jamais été représentative de ce courant.

Des gens comme Albert Ayler, Roswell Rudd, John Coltrane, Parach Sanders, etc., sont reconnus adeptes de cette voie, alors que peu de gens y cataloguent Sun Ra.

Pour beaucoup également, sa musique semblent étrange. Sa Musique de l'Espace, avec son emphase et ses vibrations extra-terrestres, semble être plus que de la musique; spirituelle, toujours reli-



gieuse sentimentalement, comme si quelque chose, comme les vagues d'une étoile pulsative éloignée de plusieurs années lumière revenait vers nous des plus lointaines frontières de l'immense Espace, lui accordait une conscience cosmique.

Une grande partie de cette musique est disponible sur des enregistrements des marques Saturn, ESP et Delmark. Mais c'est à New York que les sons de la Musique de l'Espace sont le plus fréquemment entendus (dans Central Park et au Carnegie Hall, par exemple).

L'affaire la plus régulière de toutes est celle du Slug's Saloon, pas très loin du Sun Studio. Café sombre, décoré de bois, le Slug's permet à Sun Ra le maximum de liberté qu'il en oublie la plupart des éléments des premiers jours du Jazz. Sun Ra y joue tous les lundis depuis 18 mois. Ses hommes montent sur l'estrade en file indienne, vêtus des vêtements les plus sauvages que l'on puisse trouver dans les boutiques de l'East Side, chapeaux de fourrure, robes flottantes, chemises africaines imprimées, colliers et clochettes. Leurs instruments et valises se trouvent en dehors de l'aire réservée à la boisson.

Sun Ra, qui est peut-être dans le Jazz le leader demandant le moins de place, est assis au milieu de son trio d'instruments: piano, clavinette, et son orgue construit spécialement pour lui-même. Occasionnellement, il joue d'un instrument à une corde qu'il appelle violon chinois.

Ses hommes frappent sur leurs instruments, qui représentent un véritable musée musical des Nations-Unies: flûte en bambou chinoise, clarinette basse et basson, koto japonais, clarinette basse et basson, koto japonais, koru africain, hautbois et cor anglais, harpe du soleil, pour en nommer quelques-uns. Les percussions aussi, étant donné que chaque homme double au moins sur un tambour ne sont pas communes: bongos, cloches, maracas, congas, gongs, et assez d'authentiques tambours africains pour équiper une tribu.

Le public, aussi hétérogène que la musique qu'ils viennent écouter, est calme, respectueux et attentif. Et si Sun Ra parlait à la foule, il dirait probablement: « Je crois en la beauté et ma musique est joyeuse. »

Sa musique est aussi un « happening », dans le sens le plus positif du mot. Comme dans le vieux Jazz, il explore toutes les voies partant du blues primitif, voyageant à travers le temps aussi bien que dans l'Espace pour y recueillir de

multiples signes, ensemble de voix serré fugues de cuivres, changeant constamment les variations harmoniques et les signes de temps, les dissonances atonales et les mélodies astringentes qui éclatent aux oreilles comme des vagues d'assaut de sons, modifiant et ombrant les volumes et sonorités: une sorte de chaos contrôlé.

Les solistes de l'orchestre sont des hommes tels que Marshall Allen à l'alto, au hautbois et flûte en bambou; le baryton Pat Patrick; le trombone Dick Griffin et le merveilleux ténor John Gilmore. Le bassiste Bill Davis et le drummer Clifford Jarvis constituent la section rythmique de l'Espace.

Anthony WOODARD.





IMPULSE A 9110

Impulse nous sort une fois de plus un chef-d'œuvre. En effet, bien qu'ayant été enregistré voici exactement trois ans, ce disque, nous confirme la voie dans laquelle s'était orienté Coltrane depuis « Love Supreme ». Au point de vue formation, ce disque situe vraiment l'époque à laquelle, pour poursuivre ses recherches, il avait décidé de modifier la structure de son groupe. Nous trouvons ici un mélange de l'ancien quartet avec McCoy Tyner, Jimmy Garrison et Elvin Jones, auquel s'ajoutent deux éléments du dernier groupe : Pharaoh Sanders et Rashid Ali.

Il est très intéressant de noter que nous avons là, la seule rencontre discographique entre Elvin Jones et Rashid Ali, qui est vraiment une réussite par rapport au jeu complémentaire de chacun d'eux vis-à-vis de l'autre. **MEDITATIONS** est une pièce à tendance religieuse, présentée comme une suite d'événements continus. Une méditation à travers la musique qui nous mène par différents stades à un repos de l'âme et une prise de conscience continue jusqu'à la fin de ce disque. Le message que nous transmet Coltrane est beaucoup plus profond, et va beaucoup plus loin que la seule écoute de ce disque.

Le premier stade de ces méditations est l'évocation du Père, du Fils et du Saint-Esprit. **THE FATHER, THE SON AND THE HOLY GHOST** débute donc musicalement par un motif commun qui rappelle un peu « Love Cry ». Ce motif est en effet constitué d'une note très courte en durée répétée très rapidement. Cela nous mène à une sorte de balancement rythmique qui ensuite se déclare violemment en une improvisation collective libre. John Coltrane évoque ensuite les trois personnages : improvisation libre, tempo ultra-rapide. Le jeu des deux batteurs efficace et complémentaire, se décompose de la manière suivante : Elvin joue en rafale sur les toms et fait éclater ses cymbales, et Rashid Ali effectue son travail, qui paraît délicat mais qui n'en est pas moins très puissant, sur la caisse claire et les cymbales, et emploie également le tambourin. Quant à McCoy Tyner, il dispense derrière Coltrane un foisonnement d'accords et emploie continuellement la pédale de résonance.

Pharaoh suit Coltrane et continue l'évocation dans son style habituel à exprimer ce qu'il ressent : emploi de l'aigu et des harmoniques. Les deux ténors se joignent ensuite en une

disques

improvisation collective et prennent le motif de départ qui nous amène au second stade de la méditation : la **COMPASSION**.

La **Compassion** est traitée par McCoy et se réalise au moyen d'un tempo médium 6/8 sur lequel il improvise. John Coltrane compatit également pendant un très court moment, puis McCoy reprend. Garrison, par un solo de basse, nous emmène à la troisième phase : l'Amour.

LOVE est donc introduit par Garrison qui, très posément, a l'air de faire un monologue. Il donne vraiment l'impression de savoir de quoi il parle. Coltrane nous fait part ensuite de ses méditations sur l'Amour, toujours très lyrique. D'abord seul, viennent s'ajouter à lui par la suite la basse, puis les drums et enfin le piano qui accompagnent librement sur un tempo de ballade. Coltrane voit l'Amour comme une chose concrète qu'il personifie par un motif musical qu'il fait intervenir tout au long de son improvisation.

La quatrième phase est exposée par Pharaoh et évoque les **CONSEQUENCES** des trois premières. Il improvise ici librement et emploie tout au long le staccato et ses habituels effets spéciaux. Les conséquences sont nombreuses aussi Pharaoh se montre-t-il très volubile et Coltrane doit vers la fin venir l'appuyer en second plan afin de pouvoir tout exprimer.

La cinquième et dernière phase nous amène au résultat de ces méditations, nous amène à la sérénité.

SERENITY est évoquée par McCoy accompagné uniquement sur les cymbales par les deux batteurs et par Garrison très posé, très calme.

Coltrane nous montre ensuite tout ce qu'il a pu tirer de ces méditations. La fin est effectuée par l'archet de Garrison, une résonance continue de cymbales et une série de courtes notes aigues du piano, qui semblent vouloir nous inviter à continuer la méditation au-delà du disque et de la musique.

Jean Max Michel

COLTRANE RECORDING CORPORATION AU 2943

Voici le premier des deux disques qu'a publiés Alice Coltrane sous sa propre marque. Les bandes viennent d'ailleurs d'être rachetées par Impulse qui nous promet encore une production d'inédits de Coltrane pendant

quatre ans, ceci à raison d'un disque tous les trois mois. Réjouissons-nous mes frères. Cette séance ne figure à aucune discographie, ainsi que celles à venir, pour la bonne raison que ce sont soit des bandes de concerts, soit, comme c'est le cas ici, des enregistrements faits en privé. Nous pourrions d'ailleurs regretter un certain manque de volume du piano.

Le groupe présenté ici se compose naturellement de John et Alice, de Pharaoh Sanders, Rashid Ali et Jimmy Garrison, c'est-à-dire le quintet dernière formule, à propos duquel nous n'avons rien à dire de plus que ce qui a été dit, tout du moins dans le cadre de ce disque. Mais, chose surprenante, nous trouvons en plus deux autres drummers : Ben Riley et Otis Ray Appleton. Il est amusant de noter ici les différences de style entre les trois batteurs : Rashid Ali, résolument tourné vers les nouvelles possibilités drummistiques ; Ben Riley, adepte du style « bop » (cf. son travail avec Monk entre autres) et Otis Ray Appleton, spécialiste quant à lui d'un drumming plutôt Rhythm and Blues (cf. son disque avec Freddie Hubbard). Et tout ceci nous donne un ensemble très homogène d'autant que le climat de ce disque nous porte aux nues : celui-ci étant, je le répète, une séance privée, c'est-à-dire ne subissant aucune contrainte, une séance où tous les musiciens ont joué pour le « pied » avec un feeling pas possible.

Passons un peu en revue ce chef-d'œuvre. Quatre morceaux, deux originaux de John, deux d'Alice, le composent.

MANIFESTATION de John. Manifestation est Dieu, manifestant tant de puissance et de force à travers l'univers : énergie cosmique, atomique, la substance primaire composant la matière et l'esprit.

La pièce part « monstrueusement » sur un tempo ultra-rapide des batteurs, sur lequel John improvise librement. Garrison dispense un accompagnement/solo d'une très grande puissance et efficacité. Le style de Coltrane ici est tout à fait différent de ce qu'il nous a habitué à entendre : tout est très puissant, très violent, très agressif même. Beaucoup plus que dans « Ascension » ou « Om ». Derrière John, Pharaoh maintient un contrechant improvisé au piccolo, (son cher piccolo), et continue en solo juste après. Ce qui nous mène alors dans un climat très aérien jouissant cependant d'un soutien rythmique très puissant. Pharaoh nous rappelle un peu ses improvisations du disque de Don Cherry : « Symphony for Improvisers », avec cependant une nette tendance à l'incantation.

Alice Coltrane poursuit dans un solo qui nous remémore les meilleurs instants de McCoy Tyner avec John : longues échappées de la main droite, accords plaqués violemment et emploi en masse de la main gauche.

John reprend ensuite au ténor très puissamment et nous amène dans une improvisation collective très violente, durant laquelle Pharaoh alterne le ténor et le piccolo. La pièce s'arrête sur une note tenue longuement en résonance par le piano et la basse à l'archet.

LORD, HELP ME TO BE d'Alice. Seigneur, aidez-moi pour être, est un pathétique procès





John Coltrane

de dévotion et d'amour pour Dieu, lui demandant qu'Il nous aide à être maintenant.

Après une introduction de la basse prise en 6/8 sur un tempo medium, à laquelle vient s'ajouter le piano, Pharaoh part au ténor dans un très beau solo, toujours en improvisation libre, durant lequel il nous gratifie d'envolées vers l'aigu en harmoniques et de cris de souffrance très violents. Durant ce morceau, en fermant les yeux, nous avons l'impression d'entendre très exactement Pharaoh improvisant sur l'estrade de l'« Early Bird » de Juan-les-Pins. Des superpositions de rythmes en 4/4 et 6/8 s'effectuent entre les batteurs.

Pendant le solo d'Alice Coltrane qui suit, toujours très Tynérienne, la rythmique dispense un accompagnement très régulier sur le plan tempo, ce qui nous laisse supposer la prise en main du rythme par Ben Riley. Garrison, puis Alice, reprennent ensuite le motif d'introduction sur lequel John effectue un très court solo composé presque uniquement de petits sons.

REV. KING a été écrit par John après avoir été inspiré par un article à propos du grand leader.

A-UM-MA-NI-PAD-ME-HUM, pris en incantation dans la pièce, symbolise les sept souffles d'un homme et la vérité que l'humanité est la Divinité ensevelie dans la chair ou dans la terre. Dans le cœur de chacun d'entre nous est contenu l'Identité.

Sur une masse sonore fournie par le piano, l'incantation citée plus haut est récitée oralement. Un rythme de basse de tendance très africaine naît alors sur lequel Coltrane prend un très joli thème. Les batteries entrent dans le jeu et Pharaoh improvise en second plan derrière John, puis part en un libre solo très violent sur tempo rapide. Coltrane prend le solo, suivant à la clarinette basse dans un style tout à fait différent de celui du ténor. Tout en étant très original, il n'est pas sans nous rappeler les envolées d'Ayler dans ses

plus violents moments. Il est assez surprenant d'entendre John jouer ainsi et nous en regrettons d'autant plus sa mort prématurée : il nous aurait encore très souvent étonné et apporté de nouveaux éléments pour l'évolution de la musique. La clarinette basse me semble être l'instrument sur lequel il s'exprimait le plus violemment, et dont il avait acquis une technique assez conséquente.

Une improvisation collective toujours très violente suit cet événement. Ce qui nous amène à la reprise du thème par John à la clarinette basse, toujours accompagné en second plan par Pharaoh au ténor.

La reprise des incantations nous signale la fin de cette très belle pièce.

THE SUN par Alice Coltrane. Le seul « Soleil » engendré. L'Amour de Dieu, manifeste chez l'homme, est le Soleil brillant pour réchauffer nos cœurs. Il émergera un jour avec assez de luminosité pour éclairer le monde, mais à présent c'est seulement une étincelle.

La pièce débute par un court poème pris oralement en duo par Pharaoh et John, tout à fait dans l'esprit « Om ». Alice joue ensuite le Blues, mais dans un climat très métaphysique. The Sun est une très belle ballade accompagnée régulièrement par Garrison et plus librement par les drummers qui utilisent là divers accessoires, (tambourins, clochettes, cymbales-gong, etc.). Alice s'envole de temps en temps en tempo rapide, toujours suivie de Garrison comme son ombre, alors que les batteurs conservent le même accompagnement.

Le seul soliste dans ce morceau est Alice, les ténors ne se manifestant pas de toute la durée de la pièce.

Et bien voilà, je viens de réécouter ce chef-d'œuvre. Je dois dire qu'il n'y a que peu de disques qui font naître en moi des frissons. Celui-ci en fait partie. Je ne pense pas avoir autre chose à dire.

Jean Max Michel



ESP 1032. - Phase 1, 2, 3, 4
Hilariously
Angels and Devils - Giblets

Philly Joe Jones est fou, Elvin Jones, fou, Sonny Murray, encore plus fou. Voilà ce que pourront vous dire les musiciens que vous pourrez rencontrer çà et là, à l'occasion de tel ou tel festival, dans telles ou telles boîtes. Voilà qui est envoyé. Situés en dehors de la normalité, qu'ils sont les batteurs.

Il y a pourtant une bonne part de vérité dans ces jugements à l'emporte-pièce ; il est vrai que le batteur de par son rôle au sein de l'orchestre, de par le fait qu'il assume le rythme, (pas question ici de continuité), est le plus apte à frôler et même à connaître l'état de transe. Il est détenteur du pouvoir, instigateur des moments sacrés, en un mot maître du rituel.

Si cela n'était que peu sensible dans le Jazz ancien, en revanche, depuis Coltrane et l'avènement du Jazz libre, le rôle des batteurs n'a cessé de grandir jusqu'au règne incontesté des « grands » que sont dans l'ordre nouveau, et parmi bien d'autres, Milford Graves, Beaver Harris et, j'y arrive, Sonny Murray.

À côté de Milford, intellectuel, chercheur de sons, de Beaver Harris, qui, à l'instar de Shepp, tente une synthèse rythmique des musiques des peuples opprimés et de la tradition du Jazz, Sonny Murray apparaît comme le plus sauvage, dans tous les sens du terme, des drummers d'aujourd'hui.

Il existe certains disques privilégiés dans lesquels « passe » quelque chose que, faute de mieux, il est convenu d'appeler une atmosphère. Celui-ci est du nombre, et de quelle manière. Il est rare qu'un album laisse une telle impression d'homogénéité, sans chutes de tension.

L'équipe réunie par Sonny Murray pour cette session E.S.P. est constituée de Jacques Coursil à la trompette, Jack Graham et Byard Lancaster au saxophone alto, et du bassiste Alan Silva, habituel chez Cecil Taylor et que l'on trouve en ce moment dans tous les « grands coups », notamment avec Albert Ayler. Ajoutons encore que ce groupe fut pendant assez longtemps la formation attirée de Sonny Murray.

Les compositions de cet album sont toutes des œuvres originales : Phase 1, 2, 3, 4 ; Hilariously et Giblets ont été écrites par Sonny Murray et Angels and Devils est un original de Jacques Coursil.

disques

Phase 1, 2, 3, 4 commence par une introduction de Sonny Murray, suivie d'une longue improvisation collective dans laquelle Jack Graham, Byard Lancaster et surtout Sonny qui pousse comme un fou, font monter la tension jusqu'au paroxysme. Puis celle-ci se résoud en une pause superbe amenée par Alan Silva dans les aigus. A noter l'admirable fin sur la grosse caisse de Sonny.

Les autres morceaux ont une structure différente, mais se découpent de la même façon : thème, alto, trompette, alto, thème. Une exception cependant pour « Angels and Devils » qui comporte un très beau solo d'Alan Silva à l'archet.

L'enregistrement, assez mauvais, favorise surtout Jacques Coursil au détriment des autres musiciens, ce qui donne une couleur tout à fait particulière, à cette séance. Coursil, toujours très présent, apparaît par son discours lucide et grave comme fortement distancé par rapport à la violence convulsive des altos et du batteur, créant ainsi un élément supplémentaire de tension; la musique se situe alors sur deux plans : — les deux altos, Graham et Lancaster, longues plaintes distendues et folles, drumming halluciné de Sonny Murray, interventions d'une étrange beauté d'Alan Silva dont l'archet s'unit au chant des altos;

— et en retrait de ces maîtres-fous, mais toujours cependant au premier plan sonore, Coursil. Sauf à de très rares moments où le trompettiste participe au déchainement général, il reste l'observateur, le commentateur, il est le lien, celui par qui nous savons, par qui nous pouvons pénétrer l'agressivité forcée de cette musique « impossible ». Sans entrer dans le détail des solos, ce qui d'une part serait fastidieux, et d'autre part me permet de ne pas montrer jusqu'à quel

point je suis dans l'impossibilité de reconnaître Jack Graham de Byard Lancaster, il faut cependant citer le très beau thème « Angels and Devils » dû à Coursil, le superbe solo du même Coursil dans le même morceau, et le caractère presque exclusivement mélodique de la partie de basse d'Alan Silva, ce qui, en toute logique, me permet d'affirmer cette incontestable vérité, à savoir que la quasi-exclusivité de l'élément rythmique est assumée par la percussion de Sonny Murray.

Il est vraisemblable que cet album E.S.P. enregistré sous son nom est le plus représentatif du style de Sonny, plus encore que les disques avec Cecil Taylor ou Ayler qui l'ont fait connaître. En effet, aucun batteur n'a à ce point révolutionné le style de l'instrument. Il existe des gens, et enconnais, pour qui le fait d'écouter Sonny Murray au-delà d'une certaine limite de temps, généralement très courte, constitue une contrainte difficile à supporter. Le reproche le plus souvent adressé est naturellement le fameux stéréotype : « y fait n'importe quoi », à propos duquel il faut d'ailleurs remarquer une nette tendance à la baisse.

Gary Peacock répondait en juin 1965 à une interview du National Observer : « Les éléments fondamentaux et essentiels de la musique sont dans notre musique; vous les entendrez si vous écoutez ».

Ecouter Sonny Murray peut ne pas sembler facile, son jeu n'est pas aisé à suivre lorsque l'on est habitué à un style plus ancien, mais il n'est pas non plus très complexe. Il est en quelque sorte naturel. Depuis Elvin Jones, quelque chose de très grand s'est passé dans la façon de « taper sur un tambour », les musiciens n'écoutent plus seulement du Jazz mais aussi énormément d'autres musiques, des musiques de tous les pays du monde.



Sonny Murray

Le Jazz qui commençait à tourner en rond, à fabriquer son histoire à partir de lui-même, qui tendait à devenir glose éternelle de son propre langage, s'ouvrait enfin à la totalité de la musique. La batterie, de par ses origines, s'est trouvée émancipée presque tout de suite, libérée de cette « intellectualisation » qui guettait le Jazz.

Elvin Jones le premier jouait « n'importe comment » : roulements à l'envers, grosse caisse martyrisée, etc...

Sonny Murray, à son tour, ne respecte aucune règle, ne joue plus le jeu. Il met en rage les batteurs orthodoxes, en les contestant d'une manière si délibérée qu'ils en sont réduits aux arguments les plus mesquins, rien d'étonnant à cela. Comme l'écrivait dans une lettre à Jazz Hot, Frédéric Robert, on leur a détruit leur jouet, leur beau jouet qu'ils avaient mis si longtemps à construire; et non seulement on leur a cassé, mais encore d'autres batteurs prennent leur place sans même la leur demander.

Sonny Murray ou la contestation permanente?

Revenons au style : la façon de jouer de Sonny défie, semble-t-il, toute description. Si vous rencontrez un jour Pierre Lattes, (Pop-Club, France-Inter), qui l'a vu à New York, il vous fera une démonstration. On peut remarquer, à l'écoute de ses disques et particulièrement de celui-ci, la sollicitation constante de la grosse caisse dont le rôle est primordial, et à un degré moindre, l'utilisation de la caisse claire et de la grande cymbale. Peu et même pratiquement pas de roulements, un rythme halluciné, sorte de « bam-bam-bam-bam » de plus en plus appuyé, qui propulse le ou les autres instruments dans une effarante polyrythmie. Dans « Angels and Devils » après le solo de Coursil, Sonny se déchaîne derrière Byard Lancaster (ou Jack Graham, je ne saurais jamais).

Percussion sauvage parce que presque idéalement détachée de toute influence, irrécupérable par ce qu'elle refuse, révolutionnaire parce que vraie.

La distribution des disques E.S.P. étant encore assez incohérente en France, il vous faudra peut-être chercher longtemps. Cela en vaut la peine.

Patrice Blanc-Francard.

Alan Silva



UN JOUR, UN JOUR, UN JOUR
AU JOUR DU JOUR
LA COMPAGNE







ALBERT AYLER NE VOYAIT PAS LES FANTOMES QUI EUX VOYAIENT ALBERT, ET ILS S'APPRETAIENT A LUI FAIRE PEUR!

UN SQUELETTE ALBERT AYLER





ALBERT PITSON SAXOPHONE ET



LA LUNE ETAIT HEUREUSE !



LES FANTOMES AUSSI.





AINSI SE
TERMINE
CETTE
BELLE
HISTOIRE
D'AMOUR
ILS FURENT
HEUREUX ETEURENT
BEAUCOUP DE PETITS
FANTOMES!



MUSIQUE

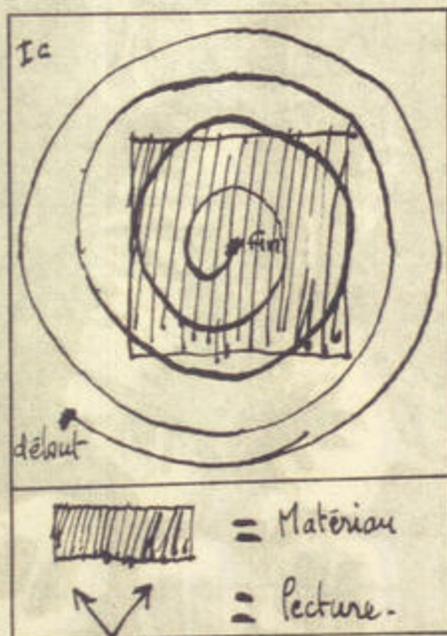
Je me propose d'exposer ici quelques difficultés liées à la lecture de certaines partitions contemporaines. On trouve chez Boulez (Penser la musique aujourd'hui, 1964), le jugement que voici : « Il y a une forme de paraphrase qui consiste à transcrire graphiquement les symboles notés sur partition... cette manie graphique tourne aisément à la pratique d'analphabète. »

Revendiquons d'être analphabète pour nous instruire à explorer le champ de cette pratique. Dans le texte qui suit, nous distinguerons trois problèmes de transcription : noter des éléments; noter des ensembles; noter des relations.

Il est clair que l'ordre d'exposition est complètement arbitraire : il va sans dire que les relations jouent à tous les niveaux, qu'on ne peut pas relier n'importe quoi (c'est moi qui le dis, mais ça ne semble pas être une opinion universellement partagée), et que ce sont les ensembles qui spécifient les éléments. Mais comme nous allons travailler sur des exemples, ce cheminement des idées est fort commode.

C'est un fait qu'un morceau, c'est un ensemble d'éléments inscrit dans le temps. La notation traditionnelle en fait foi, à s'inscrire sur le support de cinq barres horizontales superposées. De plus, on lisait en principe de gauche à droite. Le sens de lecture reste intact dans la musique récente, même à se généraliser comme voici : exemple Ia.

Si on conserve le même sens de parcours, on peut rencontrer des itinéraires bouclés (ex. Ib), l'interprète ou le lecteur aussi bien, prend alors quatre visions successives du même matériau in-



térieur au parcours. On a pu surenchérir sur cette idée, en proposant une lecture en spirale rentrante (ex. Ic). Cas extrêmes. La plupart des rencontres que nous ferons seront ordonnées selon un axe horizontal sagement orienté de gauche à droite, (ex. Id).

NOTER DES ELEMENTS

Il faut pouvoir transcrire deux classes : des sons ; des actions sur ces sons. Les sons dont il s'agit ont une certaine hauteur. Cette hauteur n'est évaluable

que par rapport à un repère. Impact ici de l'action : on peut désirer de l'interprète qu'il se donne une certaine marge de liberté. Prenons l'exemple de l'œuvre de Luciano Bério intitulée « Laborintus » : ce morceau débute ainsi : une chanteuse émet un motif, mélodiquement déterminé, pendant environ six secondes ; dans le moment qui suit immédiatement ceci, l'auteur, désirant augmenter l'initiative de son interprète, affaiblit la directivité de ses repères comme voici : Ex. IIa. La seule demande de l'auteur est alors le respect des positions relatives des sons. On remarque que dans cet exemple, les valeurs de durée ne sont pas indiquées ; les notes ne sont cependant pas placées au hasard, mais leur inscription dans le temps est suggérée visuellement par leurs distances relatives sur le papier.

De plus, pour chaque son, on peut souhaiter qu'il soit prolongé un certain temps, ou au contraire limité à un temps d'émission le plus bref possible. Bério, pour ce faire, propose la notation que voici : Ex. IIb. Si on ajoute à ceci une écriture mi-normale, mi-phonétique du texte chanté proprement dit, le passage prend l'aspect définitif suivant : Ex. IIc.

Comme on le voit, les notations d'intensité, bien qu'ajoutant à la qualité graphique du texte, restent traditionnelles encore que fort détaillées.

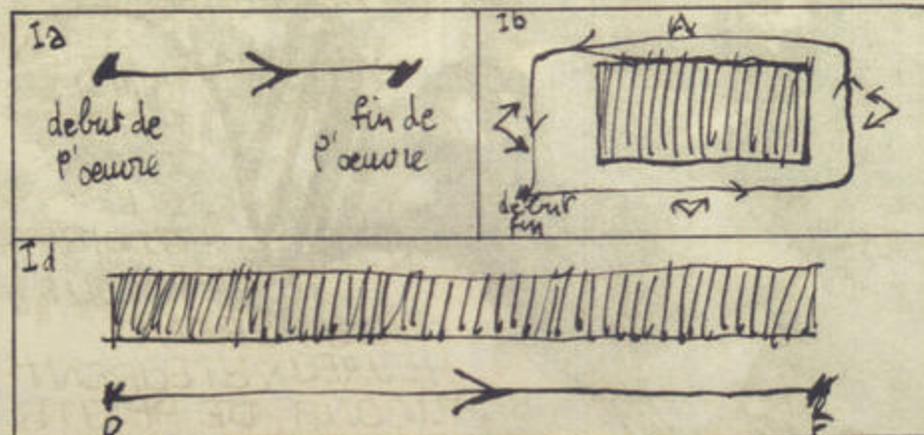
Conservons cet exemple pour en présenter une autre, à l'aspect évocateur : Ex. IId.

On voit que ce passage nous propose plusieurs réflexions. En premier lieu, il est net qu'on peut avoir affaire à deux types de notations.

De même que les calculatrices, celles-ci peuvent être analogiques, digitales.

On rappellera qu'une notation analogique s'efforce de ressembler aux objets qu'elle transcrit. La notation IId en est un cas, encore qu'il y ait quelque arbitraire à faire correspondre une forte intensité et une hauteur relative par rapport à l'axe de référence, mais il n'y a pas moins d'arbitraire à dire qu'une intensité est « forte », ou à dire qu'une intensité est une intensité. Dans tous les cas, à tout événement correspond un signe qui a un rapport analogique avec cet événement.

Tout au contraire, la notation digitale, disons à présent symbolique, s'efforce à l'économie de moyens. Un signe isolé peut représenter un nombre indéfini d'objets, comme un seul, et de même plusieurs propriétés de cet objet. Il y a entre le symbole et son objet un rapport



CONTEMPORAINE

conventionnel, c'est bien connu. Cas donc de la notation IIb. Dans la suite du texte, on ne s'occupera que des notations symboliques.

Pas de rapport immédiat, donc, du symbole à son objet: on va alors pouvoir travailler ce symbole comme s'il était lui-même un objet. Objet d'une action. Prenons une flèche, admettons qu'elle signifie: « allez à droite »; cela ne nous dit pas d'où partir, ni où arriver, ni où arrêter; cela ne désigne qu'un mouvement. Si on lui donne pour origine une

activité purement gestuelle à un objet sonore plus strictement déterminé comme tel.

En fait, ce qui est à remarquer, c'est que dans l'extrait de « Laborintus », Bério supprime les queues et garde les notes; dans « Sincronie », il garde les queues, mais fait sauter les notes.

Tout cela signifie que l'on peut toujours procéder par enrichissement ou dénégation sur un donné: la notation courante. Mais cela n'indique pas que cette notation est repensée, tout au plus est-elle

IIb ● = Son tenu jusqu'à l'émission du son suivant
 ♯ = Son très bref, soit stoppé qu'émis.
 sffz . f . > . p . pp = notation traditionnelle des valeurs d'intensité
 + = Son tenu bouche fermée.
 □ = léger temps de repos
 > = l'accent indique une émission plus affirmée du son qu'il désigne.

10-15 secondes. Bério ayant laissé en plus des espaces vides de silence. I.e. lecteur en sait à présent assez pour chanter lui-même cet exemple s'il lui plaît.

On voit bien que rien de tout ça n'est obscur, il suffit de s'entendre. On peut toujours se plaindre qu'il y a des ambiguïtés dans des notations pareilles, cela ne sera pas justifié: là où c'est ambigu et difficile, c'est dans les problèmes qui ont provoqué ces notations. Des graphismes pareils, c'est sympathique, mais ça indique que le compositeur à l'heure actuelle n'est pas très éclairé par son statut, ni sur le rapport qu'il peut avoir avec son interprète. Peut-être qu'il n'y a plus besoin de compositeur, ou inversement plus besoin d'interprète, si à la limite, toute écriture peut devenir un stimulus à accomplir une action sonore. Chanter un vermicelle, ce n'est pas désagréable, mais cela ne signifie ni « chante ce que moi l'auteur je veux que tu chantes », ni « je cautionne d'avance tout ce que tu pourras chanter dans un temps donné ». C'est entre les deux, c'est au fond très comparable à ce qui se passe, après qu'un compositeur ait commencé la réalisation d'une œuvre, et bien avant que cette œuvre ait pris une forme définitive.

Les problèmes de notation n'étaient qu'un prétexte. Ce qui est intéressant, c'est d'explorer cet « entre les deux » de tout à l'heure. Ou'est-ce qu'un morceau? Quels

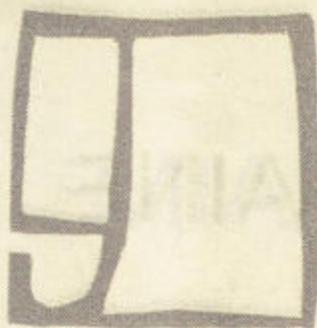
note de Bério. (Ex. IIIa), cela veut alors dire: démarre sur cette note et monte le plus haut possible dans l'aigu, ou descendent le plus bas possible dans le grave. Mais cela peut vouloir dire aussi: émetts une telle note extrême directement. Ce n'est pas toujours facile de décider.

Restons chez Bério, et voyons son quatuor à corde: « Sincronie » (1964). Au numéro 27 de la partition, on trouve une belle chose comme ceci: Ex. IIIb.

Cela rassemble plusieurs données: d'abord une action sur l'instrument. Les chiffres désignent une des quatre cordes du violon/alto; comme les barres verticales ne sont pas très lisibles, il y a en dessous de chaque groupe de telles barres un nombre qui indique la quantité de coups d'archets à donner. On connaît déjà le sens de la flèche. L'extrémité supérieure vide des queues verticales indique que les notes sont laissées au choix de l'instrumentiste: le compositeur le permet si on ne descend pas plus bas que le sol, ligne supérieure de la portée. En fait Bério voulait ici une action, non pour elle-même, mais pour son effet sonore: une certaine neutralité mélodique, qui permettra aux sons déterminés (només) du violoncelle de ressortir plus nettement dans ce qui suit. On peut d'ailleurs donner de ceci une interprétation opposée, à savoir qu'il fallait brouiller le violoncelle; ou encore qu'il était souhaité d'obtenir la superposition d'une

adaptée tant bien que mal (plutôt bien chez Bério), à des nécessités locales. Restons encore chez Bério, puisque c'est beau. Dans « Laborintus », si je veux chanter quelque chose, à la lettre R de la partition, j'aurais à faire ceci: Ex. IIIc.

Ici il fait simplement sauter l'axe de repérage des hauteurs. On n'a plus à savoir si on chante dans un registre aigu ou grave, puisqu'il n'est pas indiqué si c'est un homme ou une femme qui doit chanter. Ça doit simplement bouger, en respectant autant que possible les directions, car tout ceci se déroule dans un intervalle de temps fort court: environ



sont les éléments de construction et où sont les règles d'assemblage de ces éléments? C'est tout à fait illé comme on va le voir, avec les questions de notation qui n'en sont que la périphérie, disons la **surface**.

Je pourrais continuer longtemps à aligner des exemples, mais j'en ai assez. Vous n'avez qu'à acheter les partitions et vous les expliquer vous-mêmes. Je préfère passer à la méthode inverse : partir de rien, et **construire** autour de ce rien ce qu'il est possible d'en faire. On laissera sûrement échapper beaucoup de choses à procéder ainsi, mais pour celles qui resteront, on sera assuré de parler des mêmes.

Je me donne des sons. Que vais-je pouvoir en faire? Admettons provisoirement que j'ignore ce que c'est qu'une intensité, qu'une durée, et que ce son est unique et homogène. Je peux décider que ce son monte, ou descend, ou reste stationnaire, (Ex. IVa). Trois cas élémentaires donc, que je peux combiner. Certaines de ces combinaisons seront dans les trois cas, (Ex. IVc), ne signifie rien d'autre. Poursuivons, en admettant que je dispose de plusieurs sons. J'aurais alors plusieurs cas; dans le premier, je me ramène aux précédents : Ex. IVd; si je précise de plus la **date** d'apparition de ces sons, l'ensemble des origines s'y ramène également : Ex. IVe. (Tiens, cela ressemble fort aux diagrammes didactiques de Paul Klee, je dois être en train d'inventer le crayon.) Exercice : Construire le diagramme IVf, si ces sons sont de plus munis d'une **date** d'extinction.

Bien. Admettons à présent que ces sons sont munis d'une date d'origine, d'une date d'extinction, je peux alors en ré-

duire la durée, jusqu'à la limite au-delà de laquelle il n'y aura plus rien; appelons **point** cette limite : on est dans le cas de la notation de Bério, (Ex. IVg). Si j'ai plusieurs sons ainsi réduits à leur point, et que ces sons distincts apparaissent simultanément : j'aurais affaire à un **bloc (cluster)**, (Ex. IVg).

Comme par hasard, cette notion a un répondant dans la littérature musicale : Ex. IVi. On peut frapper à volonté les touches du piano, toutes si l'on veut entre le mi bémol et le ré. Un bloc est ainsi une bande instantannée. Exercice : Exemple IVj. D'après IVb et IVe, construire des bandes de blocs.

Ceci étant acquis, convenons de nommer **cas linéaire** le cas où je n'ai qu'un seul son à ma disposition, **cas polyphonique** le cas où j'en ai plusieurs. Je peux faire une **projection** de la polyphonie sur le linéaire : Ex. IVk, (disposant d'un ensemble de sons distincts : a, b, c, d, ..., je peux simplement les aligner). Dans le cas de l'ex. IVb, on a une projection du linéaire sur la polyphonie.

Le lecteur, muni de ces indications, peut alors s'instruire de la construction de différents airs de sa connaissance, se placer dans un environnement particulièrement riche en son divers (pas nécessairement musicaux), et tâcher de s'y reconnaître; ou, mieux encore, construire



lui-même les combinaisons d'éléments simples, de bandes, et de projections qui lui paraîtront intéressantes.

NOTER DES ENSEMBLES

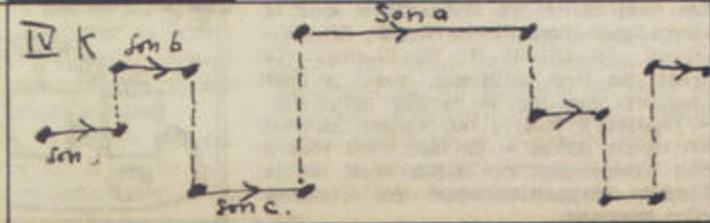
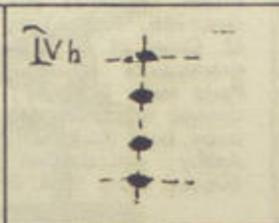
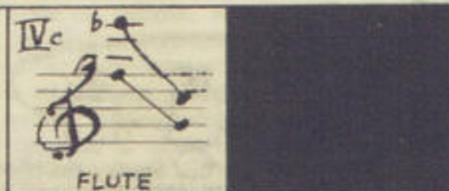
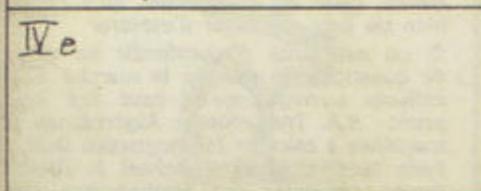
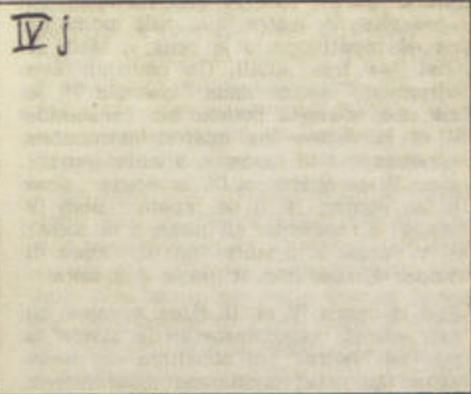
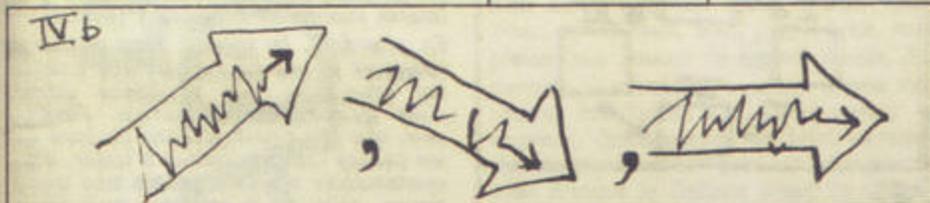
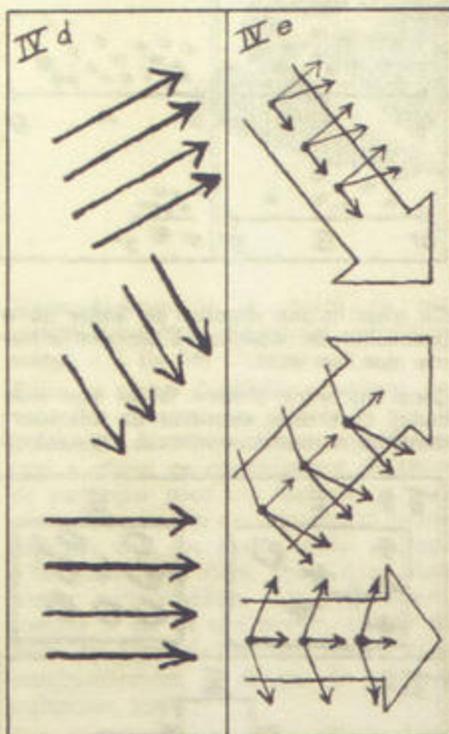
Jusqu'ici, on s'est limité à enchaîner, bout à bout des éléments simples; si je désire constituer un ensemble tel qu'aucun élément n'ait une priorité spéciale d'exposition sur un autre, je serais dans un cas comparable à un sac d'éléments, cas de notations telles que celle-ci: Ex. Va. On peut en tirer des séquences telles que: 1234567, ou 3756124, ou 4356, ou 5, ou 3334, ou 5651, ou toute autre, sans s'écarter de ce que la notation désigne. Dans l'exemple, j'ai donné des points comme contenu du rectangle-sac. J'aurais pu aussi bien donner des blocs, des bandes, ou un mélange de tout cela. Le nombre de séquences possibles est infini, puisqu'on peut répéter indéfiniment un même élément (32555555...), dans une même séquence.

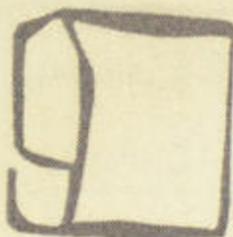
Exercice: Exemple Vb. Construire quelques sacs contenant des bandes qu'on numérottera, quelques autres qu'on numérottera de même, et construire un sac de sacs, et pour chaque élément (sac) de ces séquences, produire une séquence d'éléments contenus et enchaîner le tout. Si le lecteur n'en était pas persuadé, confirmons-lui qu'il n'a pas construit un

morceau, mais il en a produit une détermination logique minimum, monoïde libre, langages formels, et la suite.

Oublions maintenant la nature des éléments contenus dans les sacs-rectangles, que j'appelle maintenant **ensembles**. Tout ce qui nous intéresse, c'est de savoir qu'on a des éléments quelconques, plusieurs, regroupés de certaines façons. Prenons un ensemble A de, mettons, 18 éléments, et un autre B de 6 éléments: Ex. Vc. J'ai maintenant deux ensembles A et B de densité inégale. Je puis considérer cela de plusieurs façons si j'assimile les rectangles à des intervalles de temps (Ex: A = 3", B = 3" - Ex: Vd), il est très clair que si je dois jouer mes éléments, je devrais me remuer davantage pour jouer A que pour jouer B. En moyenne je devrais jouer, pour A, 6 éléments par seconde, et pour B, 2 éléments par seconde. Mais si par contre je me donne A = 6" et B = 2" (Ex. Ve), dans les deux cas A et B je devrais jouer en moyenne 3 éléments par seconde. Alors mes deux ensembles A et B ont la même densité: on est dans le cas d'une densité d'action.

Tout cela est très simple, trop selon certains. Il n'empêche qu'on a déjà à ce niveau un début de relation entre la composition proprement dite du morceau et son interprétation par un instrumentiste.





NOTER LES RELATIONS

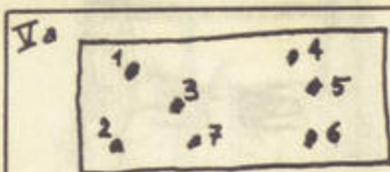


Dans ce qui précède, on s'est occupé d'une densité d'événements, sur fond de silence. On peut envisager des densités relatives : voilà deux ensembles d'événement A et B (Ex. Vg). Je peux alors constituer des mélanges, c'est-à-dire de nouveaux ensembles ayant des dosages différents, (Ex. Vg). Les cas I et II sont remarquables : il est clair que dans I c'est l'objet rond qui ressortira, on n'entendra que lui, et de même en II pour l'objet croix. Dans le cas III, il y a équilibre, peut-être instable, il faudra décider lequel des deux objets est le plus important. On voit déjà qu'il se présente un nouveau problème : comme je ne peux rien changer à mes ensembles, pour faire pencher la balance en faveur d'un des deux objets, il faudra que je constitue un nouveau ensemble, et que je trouve un moyen d'indiquer comment mes quatre ensembles (I, II, III, IV) se succèdent. Il y a une façon simple de le faire : les relier par des flèches, (Ex. Vh). J'ai alors un ordre : I-II-III-IV, que rien n'empêche de boucler : I-II-III-IV-I. J'aurais pu choisir un autre ordre, par exemple : II-IV-III-I-II, ou d'autres encore.

Je peux même vouloir que dans mon parcours, il y ait des répétitions, par exemple : III-I-IV-IV-IV... - IV-II-III. Cela s'indique comme : Ex. VI. J'ai alors une boucle de boucle.

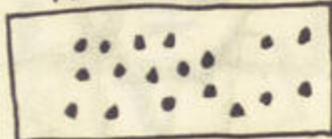
Mais mon exemple IV, si je le répète, n'a aucune règle qui m'ordonne d'arrêter cette répétition. Il faudra encore une règle pour l'arrêter : on peut dire « je répèterai quatre fois », par exemple, ou « pas plus de quatre fois, mais moins ou pas de répétitions si je veux ». Mais ce n'est pas très subtil. On pourrait faire autrement : comme dans l'exemple Vj. Je fais une nouvelle boucle sur l'ensemble III et je donne les quatre instructions suivantes : si III passe à la suite (en I) : alors IV se répète ; si IV se répète : alors III se répète ; si III se répète : alors IV stoppe la répétition et passe à la suite ; si IV passe à la suite (en II) : alors III stoppe la répétition et passe à la suite.

Et si je munis IV et III d'une antenne qui leur permet respectivement de savoir ce que fait l'autre : j'ai constitué un mécanisme qui peut fonctionner indéfiniment. On peut écrire les instructions sous la forme que voici : III+I-IV+IV ; IV+IV-III+III ; III+III-IV+II ; IV+II-III+I. Ce n'est pas très astucieux, mais ça l'est toujours plus que de décider bêtement : « répétez n fois », ou répéter pendant un temps donné ». En fait, c'est tout à fait indépendant du temps réel, ou de l'ordre d'exposition réel des éléments d'un morceau.

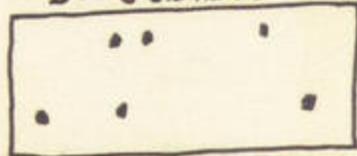


Vb

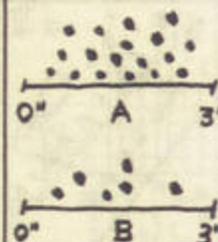
Vc A = 18 éléments



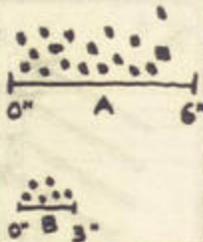
B = 6 éléments



Vd



Ve



pas qu'il ne s'agit pas de l'exécution du morceau, mais des processus qui ont lieu pendant sa composition.

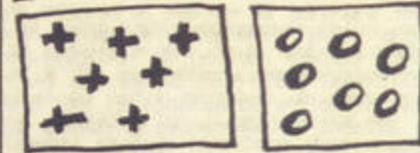
Quant à mes flèches à sens unique, je peux les inverser, ou permettre le parcours dans les deux sens. Et si j'oublie que c'est un parcours, je dis simplement qu'il y a des relations entre éléments quand il y a une possibilité de parcours.

Bien sûr, il faudrait encore parler des autres types de densité, des durées, de la variation, des degrés d'ordre, du tra-

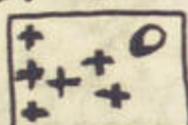
Ce n'est qu'une manière de forcer cette possibilité de répétition à prendre la forme que l'on veut.

Dans cet ordre d'idées, la fin d'un morceau, c'est une répétition de silences : dernière note-silence-silence... N'oublions

Vf



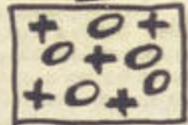
Vg I



II



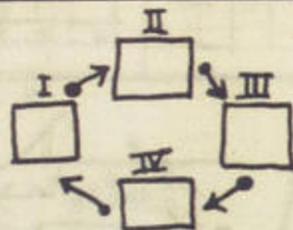
III



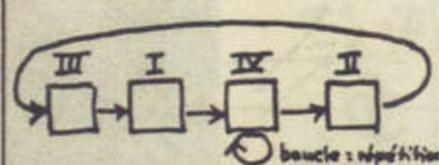
IV



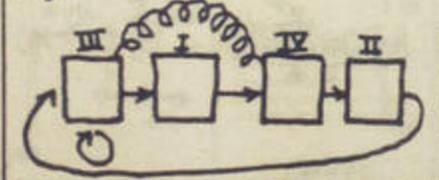
Vh



Vi



Vj

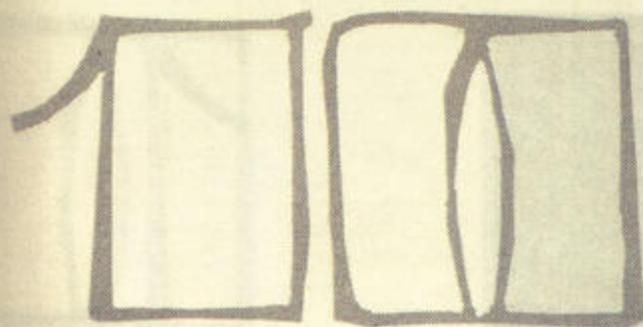


vail sur les hauteurs au moyen des jeux hiérarchisés de registres, tout cela a un intérêt énorme et il faudra y revenir.

En attendant, je conclus mon papier en indiquant qu'une bonne part des travaux graphiques des musiciens actuels n'est qu'un effet de surface. J'indique ceci, que ces manifestations ne sont que les parties les plus faciles à isoler, d'une combinatoire originale encore très mystérieuse, celle de la musique, qu'il faudra bien un jour envisager d'explorer.

Si on est tenté d'approfondir ce genre de questions, il y a sur le marché d'excellents ouvrages qu'on peut lire avec profit : B.A. Trahtenbrot : Algorithmes et machines à calculer (Monographie Dunod, Paris 1963, 16,30 F) ; Michael A. Arbib : Brains, Machines and Mathematics (Mc Graw-Hill, New York 1965, 16,50 F) ; M. Gross et A. Lentin : Notions sur les grammaires formelles (Gauthier-Villars, Paris 1967, 39,70 F) ; Mendelson : Introduction to mathematical logic (Van Nostrand, New York 1964, 23,50 F) ; W. Ross Ashby : Introduction à la cybernétique (Dunod, Paris 1958, 19,50 F).

Patrick GREUSSAY



LIVING-THEATRE PARADISE NOW



Vaison-la-Romaine, à moins de cinquante kilomètres d'Avignon, affiche ce soir-là « L'Île des Chèvres ».

Dans les ruines du Théâtre antique, devant une maisonnette plantée là par la grâce du décorateur, une comédienne (qui a choisi en connaissance de cause de participer pour son meilleur et pour son pire au succès de l'entreprise) monodialogue avec son amant tombé au fond d'un puits. Des rires, épars dans l'immense amphithéâtre. La comédienne, comme il est de son devoir, autour du puits au fond duquel son amant geint continuellement, se défend de toute sa technique, rugit.

Des rires toujours. Noir. Pleins feux. Noir, pleins feux, noir, pleins feux, noir pleins feux : autant de rappels forcés. Au dernier, la comédienne et son amant ressuscité bondissent DANS le public et cognent. Quelques-uns de leurs camarades, dont un célèbre pour sa belle gueule vide comme le Sahara avant la découverte du pétrole, vous me direz que ça ne désigne personne, et qui a eu la joie de se faire tomater en Arles, se joignent à ce passage à tabac consciencieux du public. Qu'on redoutât pour ce soir précisément la venue de quelques contestataires, qui ne vinrent pas d'ailleurs, ne change rien à ce rôle que les comédiens pensent, si on ose employer ce verbe, assigner (arguments à l'appui) aujourd'hui au public : paie, tais-toi et sors dans l'ordre; nous ferons le reste.

Le Living-Théâtre, à moins de cinquante kilomètres de là, le même soir, manifestait une autre conception : PARADISE NOW.

TENTATIVE DE DESCRIPTION.

Le Living a donné « Paradise Now » quatre fois en Avignon : pour être précis trois fois au Cloître des Carmes, dans le cadre du Festival et une dernière, conséquence de l'interdiction qui lui a été signifiée de jouer gratuitement dans la rue (quand Béjart, lui, dès après le départ du Living, a dû se produire à la demande de la même municipalité qui venait de chasser Julian Beck, gratuitement sous le pont : on y danse, on y dan-se tous en rond), et ce fut dans la banlieue toulonnaise, au Centre culturel de Chateaufallon.

Quatre représentations (nous n'employons ce mot que pour demeurer dans l'ordre conceptuel habituel à la critique dramatique) aussi différentes les unes des autres que l'étaient les publics qui y ont assisté-participé, ou les aires de jeu dans lesquelles elles se sont déroulées.

C'est assez dire qu'il est pour le moins assez vain de vouloir tenter une description prototypique de cet événement dont on ne peut affirmer avec certitude, bien qu'il tire toutes ses ressources et toutes ses fascinations de l'acte théâtral même (et c'est peut-être ce même qu'il conviendrait de mettre en discussion), bien qu'il soit à proprement parler théâtral : on connaît assez le Living-Tréâtre pour savoir au moins que l'exercice de la théâtralité lui est insécable de celui de l'humain, individuel et collectif, quand même théâtralité et humanité sont concepts assez ouverts pour être, de nos jours, battus en brèche et remis en chantier.





Julian Beck

Car, fondé sur une dé-structuration continue (qu'on peut à la limite regarder comme une atomisation pure et simple) du public et des rapports qu'il est contraint — voir plus haut — d'entretenir habituellement avec le plateau et le comédien, je dis bien LE comédien pris individuellement, pris comme unité, et non avec l'ensemble des acteurs, avec le collectif de scène, « Paradise Now » vise à rien moins qu'à détruire, au moyen de l'acte théâtral, la notion même de théâtralité, mais peut-on dire pour autant qu'il organise une cérémonie ?

Il faut bien, maintenant et quoi qu'on y répugne, en arriver pour la compréhension de notre propos, à l'analyse de ce « Paradise Now », dont la seule présence en Avignon a fait que le Festival sera ou plus que jamais de consommation et bourgeois, ou mieux que jamais de contestation et populaire. C'est une alternative à laquelle Jean Vilar, quelque estime qu'on lui témoigne, ne pourra pas échapper, quoi qu'il tente. « Paradise Now » se compose de huit séquences toutes ouvertes vers le haut, je veux dire qui ne trouvent de définition qu'autant qu'elles atteignent leur objectif, ou comme dans un voyage en chemin de fer que par la gare terminus (partant ici, également, par chacune des sept gares-arrêts), soit, dans leur ordre progressif : révolution des cultures; révo-

lution de révélation, la destination doit être rendue; révolution des forces unies; révolution sexuelle, l'exorcisme de la violence; révolution d'action, brûlez l'argent; révolution de la transformation, la période de lutte; révolution de l'être, étincelles du monde post-révolutionnaire; révolution permanente, changez. Chacune de ces huit séquences s'articule en trois sous-structures permanentes et qui sont une manière de guide de la manifestation :

— un RITE, qui est une invitation à sortir de sa condition strictement contemporaine (dans le spectacle et conséquemment à la société prise en bloc qui autorise et sanctionne le spectacle), adressée à chaque spectateur et donc au public dans son ensemble;

— une VISION, manifestation d'une liberté que le Living exerce et qu'il propose au public de récupérer à son tour;

— un SCHEMA D'ACTION individuel, social et politique, bref : révolutionnaire (à projeter imaginativement dans des lieux instables : New York, Bolivie, Avignon, Jérusalem, Paris, etc.) commun à tout le théâtre dans un bouleversement total des rapports dramatiques et dans une communion activiste de l'acteur et du spectateur, de la salle et du plateau. On peut à la rigueur se satisfaire de cette analyse, dont le Living Théâtre lui-même fournit les informations, (1) qui

traduit certes, mais n'explique rien : la vocation des « représentations » est dans un ailleurs, voire dans un au-delà du théâtre (et, forcément, de l'homme), et ce n'est pas l'amas du discours qui en peut épuiser les significations (pour autant qu'il y ait, par-delà l'organisation de la FETE, des significations potentielles).

LEÇONS POUR UNE ACTION THEATRALE FUTURE.

Le vrai, le seul problème aujourd'hui, celui auquel naguère selon des voies propres aux nécessités historiques de son époque, s'était attaqué Brecht : savoir si le théâtre a pour fonction de façonner un objet, un produit culturel, commercialisable comme n'importe quel autre, ou de susciter une culture, immédiate et immédiatement vécue, et par quels moyens.

On oublie généralement trop que la plus haute expression d'une culture ne se trouve, et pas ailleurs, que dans la vie quotidienne de ses pratiquants. Le Living, seul contre les notables, s'en est souvenu, et a offert au public la possibilité de magnifier sa vie quotidienne en la réinstallant dans le JEU. Le fait que le public avignonnais ait pratiquement refusé cette invitation ne condamne que lui, qui n'a plus de vie quotidienne (conséquent de culture), ou qui n'a plus la conscience d'en avoir une, ce qui revient pratiquement au même quant au rôle de la culture dans son existence.

De l'expérience avignonnaise du Living, et surtout de celle de Chateaufvallon, on peut tirer un certain nombre de conclusions provisoires, relativement aux remanences culturelles du public : en particulier, son sens de l'organisation de l'espace scénique (en définitive, son propre espace et de jeu et de regard, en définitive, l'expression de son entière et spontanée responsabilité).

On peut s'étonner de la pérennité d'une telle donnée de la conscience collective et se réjouir, dans le même temps, de sa rébellion d'autant plus vivace que la

Savoir si le théâtre a pour fonction de façonner un produit commercialisable ou de susciter une culture immédiatement vécue

vie moderne la séduit le moins, au contraire de tant d'autres, et la contraint le plus. Il faut cependant observer que cette donnée n'a pas ou plus la puissance de forcer les structures qui lui sont imposées : ici, la complexe relation scène-salle. Et ce qui explique en partie la réussite de la manifestation de Chateauballon, c'est que l'affluence du public l'a conduit, PREALABLEMENT AU JEU, à défigurer, de soi-même, cette relation, investissant la scène (l'orchestre), et imaginant ainsi une aire libre de jeu, libertaire, dans laquelle il avait loisir de projeter et d'exercer ses propres pulsions. Ceci est un fait qui ne peut pas aller sans modifier singulièrement la méditation scénographique habituelle : on se doutait déjà que la machinerie (de la scène et de la salle) menait à l'asphyxie du public et, forcément, du théâtre; on sait maintenant, à condition de ne pas travestir les faits, qu'il faut que la

conquête que Vilar, par exemple, a fait faire au comédien de son espace, étende ses bénéfices au public : le garage vide apparaît comme le creuset de la meilleure réflexion

Au comédien, pour autant que la notion de comédien, de l'individu-comédien, puisse encore se concevoir : on n'est jamais comédien que parmi les siens, que par et pour une collectivité, dans son CORPS (terme qui, pour avoir singulièrement plus de résonances militaires que celui de « troupe », n'en est pas moins explicite), il n'y a que les onanistes, les branleurs pour mieux dire, à pouvoir jouer seuls; au comédien donc, cette évidence assez nouvelle ne va pas

sans imposer de nouvelles tâches : il se retrouve le médiateur obligé de l'espace, du temps. Peut-être d'ailleurs ces nouvelles tâches ne sont-elles que d'anciennes fonctions, le fond même de sa condition de comédien ? Les renoncements, je veux dire les dépouillements, successifs constituent sa seule perspective de s'y réhabiliter.

D'autres leçons seront à tirer de ces quatre manifestations du Living, ultérieurement. D'ores et déjà, celles-ci, auxquelles nous nous sommes attachés, nous paraissent devoir aiguillonner notre travail : il est assez stimulant, et rafraîchissant, que la réflexion théâtrale passe enfin par l'analyse du talent du public — cette trace à travers un spectre dont il faut recomposer la lumière.

Pour le Théâtre de Guérilla,
Gilbert-Maurice Duprez.



THOMAS DRAYTON



UN HOMME NOIR ETAIT DANS UNE PIECE
AVEC CINQ HOMMES BLANCS
UN HOMME SE LEVA ET DIT

TUEZ CET HOMME NOIR
ET ILS LE FIRENT
ET UN NEGRE SE LEVA
ET PARTIT POUR AILLEURS



JE VOYAIS DIEU
ASSIS SUR UN
DETALE DE ROSE
ET JE PARLAIS
AVEC LUI
JE DISAIS
HALLELUYAH
DIEU
ET IL DISAIT
ABANDONNE

JE SUIS NU COMME UNE FLEUR
JUSTE AVANT LE PRINTEMPS
ARRIVANT ET MONTRANT
TOUT DE MOI

JE ME TIENS HAUT
COMME UN ARBRE
FIER DE TOUTES MES BRANCHES
MAIS SACHANT QUE JE VEUX
AVOIR DES FEUILLES

JE ME SENS COMME UNE RIVIERE
COULANT VERS LA MER

OUI
JE SUIS **NU**
ET PERSONNE NE PEUT LE VOIR



Thomas Drayton, comme sa poésie, est un produit de la jonction unique des forces les plus significatives sur le plan social et culturel de l'Amérique d'aujourd'hui. Né il y a 25 ans à Alexandrie en Virginie, il fut un enfant de la guerre, puis un jeune dans les ghettos noirs de Los Angeles, et puis un adolescent traçant son propre chemin dans les territoires de rêve des Etats-Unis : Hawaï, Hollywood et Las Vegas.

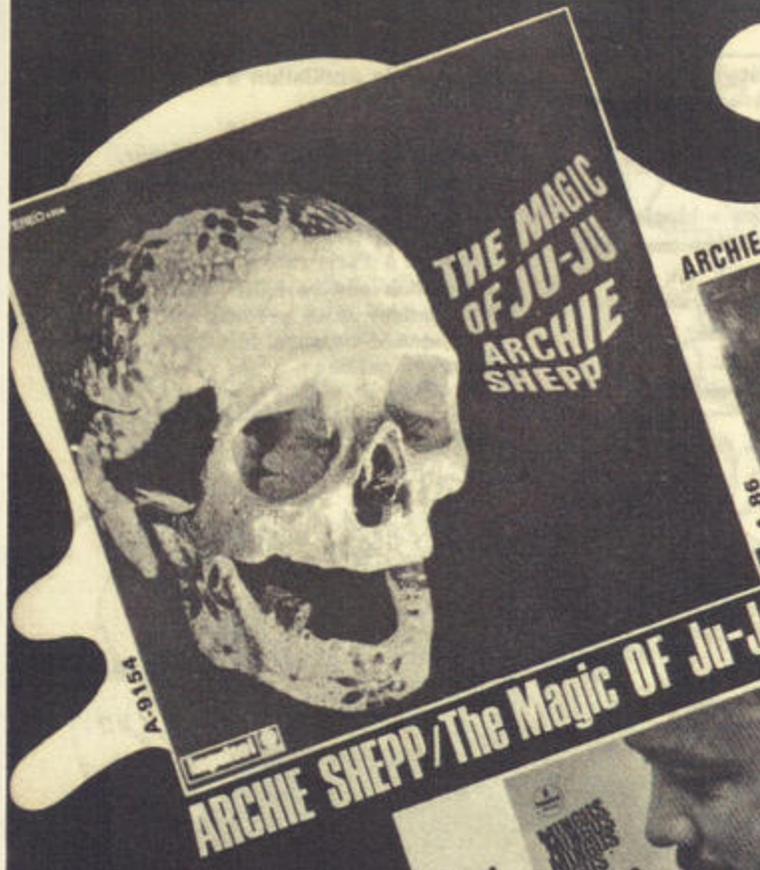
Il a connu les Etats-Unis de haut en bas; il a vécu la haine et passa sa ceinture noire de Karaté; il a vécu l'Amour et gagna la haute estime de la « Love Culture » hippie. Sa poésie, contenant son message clair et compatissant, a été entendue à San Francisco, New York, Paris, Rome, Zurich et Amsterdam. La sagesse de sa poésie,

représente la distillation d'une énorme expérience. Le noyau de sa poésie est destiné à tout le monde : l'Amour. Un tirage limité de son premier recueil de poèmes, « Looking it Over », fut publié à Paris en 1967. Une édition new-yorkaise est actuellement en préparation et un second ouvrage doit être également publié : « A Grain of Sound ».

LE MUR QUE J'AI FAIT
SANS PORTE
JE ME PROMENAIS
DANS MON UNIVERS
D'UN CERCLE SANS FIN
VOYANT SEULEMENT
CE QUI ETAIT AUTOUR DE MOI
ET CE QUE J'ETAIS
MACHANT SANS CESSER
UN TROU APPARUT
QUE J'APPELAI UNE PORTE
DANS MON MUR D'UNE NUIT ETERNELLE
MAINTENANT JE PEUX VOIR
UN PEU DE LUMIERE

JE SUIS AU SOMMET
DE LA MONTAGNE
REGARDANT TOUT
AUSSI LOIN QUE MES YEUX FATIGUES
MAINTENANT QUE JE SUIS ICI
JE REALISE QUE JE PEUX VOIR
CE QUE JE REGARDAISEN BAS POUR
COMPRENDRE

LE MOT AMOUR
EST FACILE A DIRE
MAIS QU'EST CE QU'IL SIGNIFIE
LORSQUE LES NUITS SONT LOIN
LES DECHIRURES VIENNENT
VOUS FAIRE SOUFFRIR
ALORS VOUS POUVEZ DIRE
LA SENSATION EST REELLE



ARCHIE SHEPP/Fire Music

archie shepp



ARCHIE SHEPP/The Magic Of Ju-Ju



CHARLIE MINGUS Mingus x 5



JOHN COLTRANE Africa/Brass



JOHN COLTRANE Meditations

nouveautés
PATHE MARCONI



BLUE NOTE

BST 84277

HORACE SILVER



HERBIE HANCOCK

BST 84279

HERBIE HANCOCK



Tender Moments
McCoy Tyner

BST 84275

McCOY TYNER



PUTTIN' IT TOGETHER
ELVIN JONES TRIO

BST 84282

ELVIN JONES



the blues is where
it's at
Otis Spann

CSSX 240759

OTIS SPANN

BLUESWAY

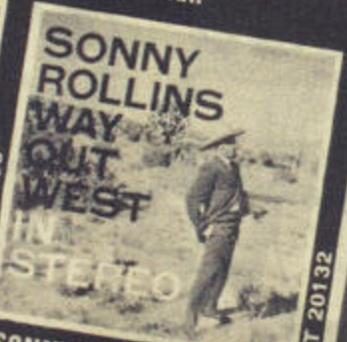


SOUL IN THE MOODS
THE MILES DAVIS QUINTET
JOHN COLTRANE
vol. I

CPRX 240757

MILES DAVIS

PRESTIGE



SONNY ROLLINS
WAY OUT WEST
IN STEREO

CHTX 240766

SONNY ROLLINS

CONTEMPORARY



PACIFIC JAZZ

ST 20132

GERALD WILSON

POUR 44 REPRÉSENTATIONS À PARTIR DU

THÉÂTRE DES ARTS

26 NOV

66 RUE
ROCHEFOUART
TRU 14 38

JE
NE VEUX
PAS MOURIR
IDIOT

PIÈCE
DE
WOLINSKI
MISE EN
SCÈNE PAR
CONFORTES
CHANSONS
ÉVARISTE

WOLINSKI

AVEC
G. BELLER - C. CONFORTES - ÉVARISTE
G. CROCE - Hermine KARAGHEUZ - P. OGDUZ
PRIX UNIQUE - 15F - ETUD - LYC 7F50
JEUDI MAT - 5FRS -



où court-il
comme ça ?
Il paraît que dans
le numéro 3
actuel
se déshabille !
Alors il court acheter
le numéro 3