REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Frédéric VINOT,
" Les Erinyes, le free jazz et l'au-delà du principe de plaisir ",
Oxymoron, 1, ,
mis en ligne le 24 novembre 2010.
URL : http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3157

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepinière

Les Erinyes, le free jazz

et l’au-delà du principe de plaisir

Frédéric Vinot

A partir du repérage d’une jouissance vocalique, comme cri, à l’œuvre dans la clinique de l’exclusion sociale, l’auteur aborde le mouvement musical appelé free jazz et le propose comme paradigme d’un traitement sinthomatique de la voix. Plus largement, ce travail est l’occasion d’une première approche du jazz par les outils de l’anthropologie psychanalytique. Y sont évoqués la fonction de la grille comme mise en forme du rapport à l’Autre dans l’improvisation, et l’invention du swing comme mise en son inouïe du pulsionnel.

jazz, voix, cri, improvisation, lien social, swing, pulsion

Intervenant depuis plusieurs années en tant que psychologue clinicien, superviseur, ou chercheur, dans ce qu’il est convenu d’appeler les cliniques du champ social (accompagnement à l’insertion sociale et/ou professionnelle, hébergement d’urgence, accueil de nuit, maraudes, …), la présence de la dimension vocale dans ces rencontres ne cesse de m’interroger. Il s’agit d’entendre dans quelle modalité pulsionnelle le rapport à l’Autre social se fait ou se défait : que nous nous retrouvions à l’écoute de chômeurs de longue durée en recherche d’une vocation idéalisée[1], face aux vociférations de la clochardisation, à la monstration silencieuse de ceux qui n’appellent plus et qui s’asphaltisent[2], ou à la plainte sans cesse relancée de ceux auquel l’Autre social ne répond pas, quelque chose d’une jouissance vocalique[3] apparaît : un cri que Michel Leiris a pu justement décrire comme « déchirure dans le tissu de la vie civilisée »[4]. Jouissance vocalique non pas comprise dans sa fonction de plus-de-jouïr (c’est-à-dire comme reste, résultat de l’opération de négativation), mais bien plutôt dans son versant mortifère de déliaison[5].
Cette dimension du cri, comme surgissement de la voix, pourtant destinée par le refoulement à rester inaudible, est sans cesse travaillée dans le champ de la Kultur et c’est un de ces fils que je me propose de tirer ici.

L’entrée du free jazz dans l’Orestie de P.P. Pasolini

Commençons par la figure des Erinyes, et plus particulièrement telle qu’elles apparaissent dans l’Orestie d’Eschyle[6]. La dernière pièce de la trilogie eschyléenne, les Euménides, peut être comprise comme une modélisation antique d’un certain trajet de la voix. Partant d’une position d’exclusion (les Erinyes sont décrites par Apollon comme des « vieilles filles d’un antique passé que n’approchent ni dieu, ni homme, ni bête » v.69-70 ; et Oreste poursuivit par « le chant sans lyre » des Erinyes est lui-même en errance jusqu’à ce qu’il appelle Apollon), un fil de voix traverse en effet tous les personnages de la pièce pour aboutir, enfin, à une « insertion » possible des Erinyes, et donc à la modification du cri mortifère et surmoïque en chant d’allégresse célébrant le lien social. Cette pièce, souvent comprise comme évoquant le passage d’une loi archaïque à une justice instituée (la création par Athéna du tribunal de

[1] Vinot F., « De l’orientation professionnelle à la pulsion invocante : l’appel d’appel », *Filigrane*, vol.17, n°1, 2008, p.155-164.
[2] Quesemand-Zucca S., *Je vous salis ma rue – Clinique de la désocialisation*, Stock, p.77-82
[3] Pommier G., *Naissance et renaissance de l’écriture*, PUF, Paris, 1996, p.123.
[4] Leiris M., *A cor et à cri*, Gallimard, p. 24
[5] Vinot F., « Renoncement pulsionnel vocal et exclusion sociale », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, n°50, 2008.1, p.185-197.
[6] Ces éléments sont développés dans Vinot F. « Suivre la voix à la trace : de l’Orestie à la clinique de la rue », à paraître.

l'Aréopage) serait plutôt de notre point de vue, celle du passage de la voix à la parole, ce que n'est pas sans avoir remarqué J.-F. Mattéi lorsqu'il conclut au sujet des Euménides : « Nul ne criera plus vengeance sur le théâtre de la tragédie : on prononcera désormais la justice devant le tribunal du monde »[7]. Or, l'errance d'Oreste, poursuivit par les cris des Erinyes (« chantons sur notre victime le chant qui affole, qui égare, qui fait perdre l'esprit, l'hymne des Erinyes, qui enchaîne les âmes, hymne sans lyre, qui dessèche les mortels » v.330-331) n'est pas sans évoquer certaines rencontres cliniques où cette dimension effroyable du cri semble être la seule boussole subjective à même d'orienter les trajets des corps dans l'a-cité, pour reprendre l'expression d'Olivier Douville.

Il se trouve qu'en 1970 Pasolini a tenté de filmer une Orestie africaine, tentant un audacieux rapprochement entre le passage de l'Argos archaïque à l'Athènes moderne et la « modernisation » que l'Afrique connaissait à la suite des mouvements de décolonisation. Cela a donné une œuvre filmée étrange « Carnets de note pour une Orestie Africaine »[8]. Alors qu'il traverse quelques pays à la recherche d'acteurs et de lieux, il modifie brutalement le cours du film : après avoir monté des images de guerres insoutenables, d'exécutions, de morts, de charnier, images pour lesquelles les mots lui manquent comme il le dit lui-même, il annonce tout à coup son nouveau projet faire chanter l'Orestie et non pas la jouer. Il commence donc l'enregistrement d'un passage (l'échange entre cassandre et le Coryphée) par le trio du saxophoniste Gato Barbieri, alors en pleine esthétique free jazz, accompagné de deux chanteurs. Pasolini, qui commente son film, expose le recours à des musiciens et chanteurs noirs américains par une sorte d'argument sociopolitique énoncé comme ceci : « les 20 millions de sous-prolétaires noirs d'Amérique sont les leaders des mouvements révolutionnaires du tiers Monde ». Une partie de cette musique est d'ailleurs montée en bande sonore lorsque Pasolini s'interroge sur la façon dont il pourrait représenter les Erinyes. Voici ce qu'il dit en voix-off : « Les Furies ne peuvent pas avoir un aspect humain. Je voudrais donc les représenter sous un aspect non-humain. Ces arbres, par exemple, perdus dans le silence de la forêt, monstrueux, d'une certaine façon, et terrifiants. Le terrifiant de l'Afrique est sa solitude, les formes monstrueuses de la nature, les silences profonds et terrifiants ». Il filmera ainsi des arbres monstrueux de silence, agités par le souffle du vent, accompagnés des sons déchirants et hurlants tirés du saxophone de Gato Barbieri.

Cette association des Erinyes pasoliniennes au free jazz n'est pas sans provoquer un effet saisissant sur le spectateur, mais elle n'est pas non plus sans interpeller le clinicien. Elle nous mène à nous intéresser à ce courant musical si particulier en ce qu'il a pu re/présenter le surgissement du cri sur la scène du jazz, cri ayant souvent un effet d'effroi sur l'auditeur à l'oreille « non préparée ». Les batailles critiques des années 60 et 70 l'ont suffisamment fait entendre : il peut y avoir de l'insupportable, de l'effrayant et de l'effroyable (au sens du schreck freudien[9]) dans cette production musicale, bruitage du réel. A tel point que nombre de commentateurs se sont empressés d'annoncer la mort du jazz, du fait du démantèlement des codes qui étaient censés le caractériser. Mort qui est loin d'être certaine. On le voit, pour qui rencontre au quotidien clochards, zonards et autres dits-SDF hurlants aux confins du lien social, le free jazz s'impose comme un terrain de recherche potentiellement heuristique, en ce qu'il laisse entrevoir un au-delà possible du cri.

[7] Mattéi J.-F., *Le sens de la démesure*, 2009, Sulliver, p.78.

[8] Réédité en DVD par Carlotta en 2009.

[9] Comme le rappelle P.-L. Assoun : « La frayeur, *fragor*, c'est littéralement un bruit violent, l'irruption sonore brutale d'un objet non identifié, qui introduit dans un sujet, jusqu'il y a un instant quiet, une peur soudaine, signalant un danger potentiel brusquement actualisé, une in-quiétude au sens physique (…) Voici le sujet livré, le temps de sa frayeur, au-dehors : elle est l'affect réactif à ce bruitage du réel », « De l'effrayant à l'effroyable – Figures freudiennes du *Schreck* », Apertura n°17, Hiver 2002, Erès, p.31.

Le free jazz bruitage du Réel ?

Pour avoir une idée de ce dont il s'agit, et surtout, des questions que ça peut nous poser, à nous, cliniciens, il nous faut faire un petit détour, du côté de cette musique qui s'appelle jazz[10].

Dans sa période « classique »— entendue à un sens très large, de 1925 à 1960 — La grande majorité des œuvres jazz obéit à quelques principes relativement identifiables. Pour construire un morceau de jazz on part d'une mélodie « tonale » (avec quelques inflexions « modales » — en particulier les fameuses *blue notes*[11]) de douze, seize ou trente-deux mesures, sur un tempo régulier presque invariablement à quatre temps, accompagnée d'une série d'accords.

Cette mélodie tonale signifie qu'on peut dire que tel morceau de jazz est joué dans telle tonalité (en Fa ou Si bémol, par ex) et qu'on va pouvoir accompagner la mélodie avec des accords construits à partir de cette tonalité. Cette série d'accords fournit ainsi une trame, une « matrice harmonique » — ce qu'en France on appelle une grille (qui n'est donc pas vraiment une partition). C'est à partir de cette grille qui est répétée, jouée en boucle par les musiciens qui l'accompagnent, que le soliste va construire son improvisation, son solo, lequel va durer une fois, deux fois, n fois la série d'accord. Cette matrice harmonique, qui préexiste à sa réalisation, forme ainsi ce qu'on pourrait appeler le pré-texte[12] de l'improvisation. J'y reviendrai. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la grille est là, avant l'improvisateur. Celui-ci va donc devoir faire avec tant sur le plan harmonique (choix des notes du solo) que sur le plan temporel (les accompagnateurs suivent une sorte de « curseur mental »[13] qui permet à tout le monde d'être au même moment sur la même mesure. L'histoire du jazz pourrait d'ailleurs être lue comme la suite des inventions harmoniques de plus en plus complexes que les musiciens ont mis en œuvre dans la construction de leurs improvisation.

Cette matrice est accompagnée d'une répartition, d'une distribution des fonctions assez rigide : par exemple un saxophoniste joue la mélodie, le piano joue derrière lui la série des accords, le contrebassiste joue les lignes de basse, soulignant en particulier les notes dites « fondamentales », et la batterie marque le tempo en visant ce qu'on appelle le swing (j'en parlerai plus bas).

En résumé, ça marchait (presque) toujours comme ceci : on jouait le thème, puis les musiciens improvisaient un à un à partir des accords du thème, on rejouait le thème plus ou moins à l'identique, et c'était fini. La recette, vue comme ça, était des plus simples, ce qui n'empêchait pas d'infinies subtilités dans la façon de la mettre en œuvre. À tel point qu'on n'en a pas fini : une immense part de ce qui continue à se produire, à se jouer et à se vendre sous le nom de « jazz », aujourd'hui encore, continue de se conformer à ce schéma.

Ce modèle ci-dessus décrit fut à ce point hégémonique, entre 1925 et 1960, et au-delà, que nombreux sont ceux qui ont cru pouvoir croire que c'était ça, le jazz, l'être même ou « l'essence » du jazz, ce que G. Perec dans « La chose », un texte inachevé datant probablement de 1967 nommait « naturalisation de contraintes ».

Pour Pérec, cette naturalisation est un danger qui guette au cœur de tout système créatif, système qui se construit à la force du rapport contrainte-liberté. Il parle de naturalisation des

[10] Pour les paragraphes suivants, je me suis aidé de l'art pédagogique déployé par Benjamin Renaud, Paris VIII, dans son texte « Free Jazz : une musique révolutionnaire ».

[11] Les mélodies du folklore américain et les *spirituals* évoluaient sur les accords I, IV, et V7. Ce qui distingua le blues, ce fut la pollution de ces accords par les *blue notes* de l'échelle pentatonique noire-américaine. Sous leur influence, les accords I et IV devinrent des accords de septième déstabilisés par l'intervalle dissonant du triton (entre tierce majeure et septième mineure)

[12] Philippe Michel « La mémoire vive des feuilles mortes », *Textuel* n°41 (« Texte et partition »), Paris 7-Denis Diderot, 2002, p. 203, cité par B. Renaud.

[13] Cf. « De l'improvisation » Intervention d'Eric Barret au séminaire *Entretemps* « Musique / Psychanalyse », 6 avril 2002, IRCAM.

contraintes lorsque « la contrainte cesse d'être perçue comme une convention, une règle, un fait de culture et se prétend naturelle, fondée sur le bon sens ou le génie national … La naturalisation menace tous les faits de culture ».
Alors, en ce qui concerne le jazz ça donne ceci : « la naturalisation des contraintes, c'est-à-dire des formes dans lesquelles s'organisait l'improvisation, a fini par fermer presque complètement le système. Entre la mort de Parker […] et la naissance du free jazz (si tant est que le free jazz ait une date de naissance), aucune des tentatives faites pour renouveler le jazz (ou simplement l'aérer) n'a vraiment abouti […] L'ingéniosité, l'ambition, la virtuosité … n'ont pu empêcher le jazz de se figer, ramenant presque immanquablement n'importe quelle prestation à un schéma immuable : tyrannie de la mélodie, joliesse des arrangements, structure obligée de thème et du pont, emploi traditionnel des breaks, succession presque canonique des chorus qui, après le ou les principaux solistes, permettent au bassiste ou au batteur de montrer tout leur savoir-faire et finissent sur un stop-chorus avant la reprise du thème arrangé : ce modèle vaut ce que valent les modèles ; il ne met pas en cause la valeur des musiciens. Ce qui [les] limite ce n'est pas évidemment pas l'absence de talent, ce sont les formes dans lesquelles ils sont tenus d'improviser et qui les condamnent à la stagnation».
Alors le free jazz ?
Il va de soi que le free jazz, pas plus que le jazz, ne saurait être « défini » en toute rigueur, ne saurait être enfermé dans les contours nets d'une série finie de prédicats réglés. Cela n'empêche pas Georges Perec d'écrire en 1967 : « free jazz : musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de "tempo", la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de "grille" ». Bien entendu, le free jazz ne se résume en rien à cette définition apophatique — et c'est l'une des thèses du texte de Perec. Il n'en reste pas moins que le free jazz se fera en effet remarquer (et fera souvent scandale, voire effroi) par quelques traits parmi lesquels :

- (a) l'abandon du rythme régulier à quatre temps, quoique pas forcément pour autant l'abandon de tout tempo, ni même toujours l'abandon du sacro-saint swing : plutôt parfois une façon de le relativiser, voire de le contrarier de l'intérieur, d'abandonner le côté trop régulier, trop berçant du balancement, pour n'en retenir que le déséquilibre ;
- (b) l'abandon du principe selon lequel les improvisations se construisaient à partir d'une série d'accords, série elle-même issue d'un thème mélodique. Et, du même coup, l'abandon de l'harmonie fonctionnelle tonale. On remettra en cause alors, sinon tout thème, en tout cas bien souvent le schéma immuable thème-solos-thème, mais aussi la répartition traditionnelle des rôles des instruments entre eux. Donc auparavant, on se servait du pré-texte d'une série d'accord pré-établie; avec le free, on va tendre vers une improvisation supposément plus « libre », sans pré-texte : sans la convention préalable ni d'une matrice harmonique, ni même d'une tonalité.

On a donc cette musique, le jazz, qui s'est construite et transmise pendant des décennies sur ces codes, et voilà vers la fin des années 1950 quelques musiciens qui vont tenter de s'affranchir de l'hégémonie de ces principes (ou d'affranchir le jazz... ?). D'où la question de Pérec : « Que se passe-t-il quand des musiciens entreprennent de jouer (ensemble) en abandonnant tout ce qui auparavant, assurait nécessairement leur cohérence, quand ils se donnent pour seule règle l'absence de règles, quand ils décident de n'obéir à aucune contrainte et que l'unique précision du contrat qui les lie stipule en tout et pout tout que chaque musicien joue « ce qui lui passe par la tête » ? ». La formule est intéressante, puisqu'aux oreilles des analystes -comme aux oreilles de Perec- elle fait tout de même largement écho à la règle fondamentale, et qu'elle nous permet d'espérer, du coup, que jouer ce qui passe par la tête ne soit pas jouer n'importe quoi.
Au-delà des querelles d'esthétique, il y a quelques points extrêmement importants qui indiquent toute la valeur du jazz (et du free jazz) du point de vue de l'anthropologie

psychanalytique. En quoi les cliniciens peuvent-ils être intéressés ? Je vois, actuellement, 3 points mais j'en développerai surtout les deux derniers.

Le soliste de jazz, un sujet inouï ?

Premièrement en mettant en avant de la scène, même brièvement, un soliste accompagné d'une section rythmique, le jazz nous met en présence d'un dispositif relativement récent qui met en acte et en pensée l'articulation du sujet au groupe, c'est-à-dire la façon dont un détachement, une séparation est possible pour le soliste, à condition que celui-ci reconnaisse dans le même mouvement ce qui continue à l'unir au groupe. Il faudrait peut-être se pencher en détail sur la « naissance du soliste de jazz », sur la façon dont on est passé de l'improvisation collective telle qu'elle se pratique dans le style Dixieland, à l'apparition d'un soliste qui improvise avec des musiciens qui l'accompagnent, les sidemen. Peut-être y aurait-il là de quoi en apprendre sur la naissance du sujet, de la structure et du lien social… Les principes que j'évoquais plus haut montrent bien qu'il ne s'agit pas d'un arrachement, d'une autonomie complète puisqu'il y a bien aliénation temporelle et harmonique. Avec cette organisation, nous ne sommes pas très loin d'un modèle de lien social, tel que peut le définir par exemple notre collègue Marie-Jean Sauret lorsqu'il écrit : « le lien social implique un certain usage du langage. Cet usage permet de résoudre un problème qui se pose à chacun, et rappelé au départ : comment loger sa singularité dans le commun ? Comment la loger, d'une part, sans la sacrifier aux autres – sous prétexte de se faire accepter, aimer, désirer, d'être discret, etc. – , et d'autre part, sans que le collectif ne vole en éclats sur le roc des singularités – du type « à chacun selon son désir, sa volonté, sa jouissance, sa liberté, ses opinions…» ? »[14].

On retrouve d'ailleurs une question assez proche avec ce qu'on appelle les « standards ». Les standards sont soit des chansons généralement issues de la tradition populaire (comédies musicales de Broadway, répertoire traditionnel du negro spiritual, etc.), soit des morceaux composés par des musiciens de jazz, qui obéissent à une structure classique (thème et grille) et à partir desquels les musiciens peuvent construire leurs improvisations. Le fait que le matériau mélodique et harmonique soit partagé par tous les musiciens ouvre à deux remarques : d'une part connus de tout un chacun, les standards constituent la base inévitable des jam sessions, jam par lesquelles se faisait (et se fait encore de nos jours) l'apprentissage du jazz (rôle dans la transmission); et d'autre part c'est précisément sur ce fond commun que se dégagent les qualités d'invention d'un jazzman. L'usage que le jazz fait du terme « standard », loin de se confondre avec une standardisation[15], est donc une piste non négligeable pour aborder la question de l'articulation du singulier et de l'universel.

Ces points, je ne les développerai pas, mais je pense qu'ils renvoient d'une certaine manière aux points suivants :

La grille et la structure.

Donc deuxièmement, il y a cette question de la grille. D'un point de vue clinique, c'est très intéressant parce que face à une grille, l'improvisateur se retrouve confronté à des messages, à des chiffres qui lui viennent d'où ? qui lui viennent de l'Autre.

Avec la grille, on a une invention culturelle extrêmement intéressante qui remet à jour la question du rapport à l'Autre du signifiant, cet Autre dont le sujet reçoit le message. La grille instaurée autour de la barre (de mesure) induit en effet le fonctionnement suivant : à chaque mesure le sujet improvisateur doit faire avec le nouveau texte qui lui vient de l'Autre, à savoir un accord chiffré. Chaque barre de mesure est l'occasion pour le sujet d'être confronter de

[14] Sauret M.-J., « Adolescence et lien social : le moment adolescent », *Adolescence* 2009/2, Tome 27, p. 314.
[15] Sur ce point, voir J. Jamin et P. Williams *Une anthropologie du Jazz*, CNRS Editions, Paris, 2010.

nouveau à un chiffre, préétabli, cette question du pré-texte, venant de l'Autre avec lequel il va devoir « composer » (dans tous les sens du terme) pour inventer un discours subjectif. A chaque mesure, voire à chaque temps auquel est assigné un accord, la grille pose donc au musicien la question suivante : « Comment vas-tu faire avec le texte de l'Autre ? Quel choix vas-tu faire face au signifiant qui te vient de l'Autre ?». Le musicien de jazz se trouve donc en position de répondre à l'appel du chiffre contenu par la grille. Cette dimension d'appel/réponse n'est d'ailleurs pas sans évoquer un des points d'origine du jazz dans la mesure où celui-ci est – pour une part- issu des work songs, ces chants qui accompagnaient le travail des esclaves dans les plantations, puis dans tous les endroits où s'effectuaient des travaux pénibles et collectifs. J. Jamin et P. Williams indiquent que ces « chants de travail » ont été, jusqu'à l'émancipation des Noirs américains, la seule expression musicale autorisée (avec les hymnes religieux et les réunions sur Congo Square). Ces work songs se réglaient sur le modèle appel/réponse, soliste/collectif[16].

Par ailleurs, le franchissement de cette barre de mesure a structure de répétition, le sujet improvisateur n'a de cesse de répéter ce franchissement[17]. Il répète donc sans cesse l'accueil de cette interrogation venant de l'Autre. Sur ce point, Gérard Genette fait cette confidence : « le plus heureux équilibre entre transformation et répétition, c'est peut-être dans la variation jazzistique que je le trouve, où le principe (free jazz mis à part) est d'improviser chaque chorus, c'est-à-dire chaque série de trente-deux mesures (douze dans le blues) en s'appuyant sur la suite d'accord donnée par le thème, suite dont la réitération incessante, basse obstinée comme dans la chaconne et la passacaille baroque, autorise un nombre indéfini d'illustrations mélodiques »[18]. Ainsi, le jazz pendant des décennies a consisté en une mise en forme des enjeux du même et du différent.

Or, par le démantèlement de la trame harmonique et des lois répétitives de la grille, le free jazz soustrait à l'improvisateur un support, un cadre non négligeable au traitement de la répétition et du rapport à l'Autre. Il pose ainsi à l'audacieux improvisateur une redoutable question : « D'où, cette fois-ci, vas-tu tirer le squelette de ton discours ? ».

Je crois bien que c'est ce qu'approche Pérec lorsqu'il écrit : « Au début de tout morceau free, chaque musicien est au bord du gouffre, il n'a rien derrière lui, sinon le système qu'il renie ; ce qui est plus grave, c'est qu'il n'a encore rien devant lui, et qu'il devient de plus en plus urgent de trouver une solution, une issue, de jeter un pont, c'est-à-dire de trouver à l'intérieur des moyens dont il dispose (comment les trouverait-il ailleurs ?) et qui, c'est justement là le drame, sont presque entièrement constitués par l'héritage qu'il rejette, un cadre culturel qui lui permettra d'avancer ». Donc on voit bien que Perec a très bien compris qu'il ne s'agit pas de jouer « n'importe quoi ». Il s'agirait de trouver – à l'intérieur des moyens dont il dispose- un « cadre culturel », ce qui implique tout de même le risque d'un hypothétique basculement « hors culture »…

Swing et pulsion

Enfin, troisième point, il y a ce fameux swing… c'est peut-être le plus ardu à circonscrire. Littéralement swing veut dire « balancement », « oscillation », « va-et-vient »... Pendant

[16] Jamin J. & Williams P., *Une anthropologie du jazz*, CNRS Editions, Paris, 2010, p.15-16.

[17] Ce point nécessiterait d'être approfondi, si l'on pense à cette remarque du philosophe Colas Duflos : « la grille n'est pas contraire à ce mouvement. C'est nous, musiciens amateurs, qui nous la représentons comme cela, qui sommes obligés de garer les yeux sur le défilement des barres de mesure dans la page de la partition. Mais pour qui l'a assimilée, dans le travail d'un apprentissage paar cœur nécessaire pour l'intégrer, elle est autant une contrainte qu'un support du mouvement, à peu près comme la grammaire française n'a pas besoin d'être actuelle à l'esprit de celui qui écrit, bien qu'il soit nécessaire qu'il la sache. Le musicien ne se demande pas où il en est dans la grille d'un blues, il le sait de façon non thétique » C. Duflos & P. Sauvanet, *Jazzs*, Editions MF, 2008, p.43.

[18] Gérard Genette, « L'autre du même », *Figues IV*, Paris, Seuil, 1999, p.104-105. Nous soulignons.

longtemps le swing fut considéré comme une qualité propre au jazz. Est-il ce qui définit le jazz ? De nombreux amateurs et spécialistes l'ont pensé. Duke Ellington aussi : It don't mean a thing if it ain' t got that swing. Le problème que pose le swing est qu'il n'est pas possible d'en donner une définition musicologique. Il est dans la musique mais il n'est perceptible que dans le résultat du travail musical, ou plus exactement dans l'effet que provoque ce résultat : cette envie irrépressible de se balancer qu'entraîne chez l'auditeur la musique qui swingue. Les musiciens et musicologues s'accordent pour dire qu'il n'y a aucune recette, aucune formule, aucune notation qui entrerait dans le processus de création pour garantir que « ça va swinguer »[19].

Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est ce balancement du pied, de la tête, de l'épaule, balancement dans un va-et-vient in-anticipable et bien souvent immaîtrisable, balancement qui a à voir aussi avec le rebond, ce qui lie le swing indéfectiblement à la danse[20]. Souvent appréhendé comme « mixte de tension et de détente », le swing atteste que quelque chose du corps acquiesce, dans un mouvement. Lors d'une discussion à Insistance, le batteur Aldo Romano avait porté l'attention sur l'importance du retrait de la baguette et non du moment de la frappe. Si je « tape du poing » sur la table pour, tel un juge avec son marteau, exiger le silence, il n'y a pas rebond, il n'y a pas swing. Dans le thème de Charlie Parker Si-Si, le swing est présent dès le début du thème, dans le silence d'après la première note du thème, silence qui provoque d'emblée un retrait et un rebond. Le retrait de la baguette est cette absence qui appelle à une présence. Le swing naît dans un retrait, une suspension, créant une tension, et ouvrant véritablement à une quête, « la quête du swing » (que M.-C. Jalard a pu définir comme caractéristique essentielle du jazz[21]). Cette quête a son domaine dans la musique puisque le swing se trouve être indéfinissable par les mots (dans son versant Symbolique) aussi bien qu'irreprésentable graphiquement (versant Imaginaire). Reste donc le corps et sa part de Réel.

En tant que phénomène éprouvé corporellement, Michel-Claude Jalard lui donne une inflexion qui m'a intrigué : « le swing, mixte de tension et de détente, est on le sait un phénomène qui relève d'un sentiment biologique »[22]. Un sentiment biologique…voilà une curieuse expression qui se situe non loin de l'expression freudienne de la pulsion comme concept à la limite du psychique et du physique[23]. D'autant que Jalard précise : « le swing n'est pas une qualité intérieure à l'exécution (tout ce qu'on peut dire c'est qu'une exécution fait naître plus ou moins de swing), c'est un phénomène éprouvé par le public qui l'écoute, ou plus précisément, une phénomène qui circule à l'intérieur de la relation participative unissant le musicien qui provoque un auditoire et l'auditoire qui laisse refluer son exaltation

---

[19] Les dernières lignes sont issues de l'entrée *swing* du glossaire établi par Jamin J. et Williams P., « Glossaire et index des musiciens de jazz », *L'Homme* 2001/2-3, N° 158-159, p. 333.

[20] « On n'insistera jamais assez sur son rapport avec la danse, sur le fait que swinguer c'est aussi danser et sinon s'adonner soi-même à cette élastique et ardente géométrie du corps dans l'espace, en recevoir, par l'intermédiaire d'une musique dont c'était le but, une sorte d'équivalent cénesthésique, mental et peut-être d'avantage. Le swing apparaît alors comme l'état supérieur, impossible à fixer mais puissant et irréfutable, de ce retournement du pas humain en danse que le jazz a produit. En prenant appui sur la terre lourde et hostile qui fut celle des esclaves, en la faisant malgré tout le tremplin d'une jubilation et d'un jeu, ce pas devenu danse nous réconcilie avec elle, et en même temps, nous en délivre, pour un instant fugace qui est la transcendance concrète du swing ». Jacques Reda, *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1994, p.1136.

[21] Jalard M.-C., *Le jazz est-il encore possible ?* Marseille, Parenthèses, 1986, p. 179.

[22] Jalard M.-C., *Ibid*., p.170.

[23] « Par pulsion, nous désignons le représentant psychique d'une source continue d'excitation provenant de l'intérieur de l'organisme, que nous différencions de "l'excitation" extérieure et discontinue. La pulsion est donc un concept à la limite du psychique et du physique (...) Ce qui distingue les pulsions les unes des autres, et les marque d'un caractère spécifique, ce sont les rapports qui existent entre elles et leurs *sources* somatiques d'une part, et leurs *buts* d'autre part. La source de la pulsion se trouve dans l'excitation d'un organe, et son but prochain est l'apaisement d'une telle excitation organique » Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, p.83.

euphorique vers le musicien »[24]. Mouvement circulaire, aller-et-venu, quête incessante d'un objet qui échappe à toute représentation symbolique ou imaginaire, vous l'aurez compris le swing à avoir avec la pulsion. Je ne parle pas d'une pulsion du swing (!), je dis que le swing est une invention culturelle qui a permit à un groupe humain de métaboliser et de « mettre en son » de façon inouïe[25] leur expérience de la pulsion (tout comme l'Incarnation dans le dogme catholique).
Et c'est précisément cette mise en son inouïe, ce choc d'un certain type de syncope, qui petit à petit, au fur et à mesure des décennies, s'est trouvée domestiquée, « naturalisée » écrit G. Perec. Domestication moïque du pulsionnel, autrement dit : bercement lancinant du principe de plaisir. On retrouve des choses comme ça chez Adorno et la critique qu'il adresse au jazz. Or, avec le free jazz, la remise en cause de ce carcan rythmique se fait dans un geste, un acte qui, tentant de retrouver quelque chose du choc initial, ne peut être que choquant. Ce dont témoignera l'accueil réservé à cette musique et surtout aux musiciens qui la jouèrent et la jouent encore. Nulle musique n'a déchaînée autant de haine, de rejet, dans le petit monde des jazzfans, qui pourtant était coutumier du fait.
Donc pour résumer, avec le free jazz, on a d'un côté remise en cause de la grille harmonique qui permettait aux auditeurs et musiciens de percevoir le rapport de l'improvisateur au pré-texte tonal, et d'autre part remise en cause de la régularité rythmique, relance à nouveaux frais de la quête du swing de la pulsion. Bref, une remise en cause radicale des modes de régulation qui avaient permis ce lien social particulier qui s'appelle « jouer du jazz ». On l'aura compris, avec l'arrivée, puis le développement du free jazz, nous sommes dans un moment clé non seulement du jazz, mais de la musique occidentale. Le clinicien sera, pour sa part, sensible à cette question : lorsque les codes sont remis en cause et transgressés, lorsque ce qu'une partie importante de ce qui faisait communauté se trouve radicalement démi de sa fonction de repère commun, qu'est-ce qui surgit alors ? Au-delà du principe de plaisir, qu'y a-t-il ? Ce ne peut être qu'un hurlement terrible, terrible à tel point que se posera une question cruciale : pas seulement est-ce du jazz, mais surtout « le jazz est-il encore possible ? » [26] après cela, après ça, puisqu'un des noms du free jazz fut The New Thing.
La question, éminemment clinique, que nous pose le free jazz serait celle-ci : qu'est-ce qui apparaît suite à ce franchissement de l'au-delà du principe de plaisir ? Là où le signifiant reçu de l'Autre et les modes de régulation pulsionnelle partagés se dissolvent dans un cri, que reste-t-il pour maintenir l'espace vide d'une subjectivité et d'une communauté possible?

Le jazz aurait-il réussi là où l'opéra a échoué ?

Dans le texte de Jean-Michel Vivès « A cor et à cris. La mise à mort de l'opéra : un acte contemporain »[27] l'apparition obscène du cri signe « l'arrêt de mort du genre opéra ». Je le cite : après Lulu, « le genre opéra se trouvera désormais essentiellement soumis au registre de la reprise, à la répétition ». Et c'est aussi ce qui semble se passer du côté du jazz avec l'apparition dans les années 80 du revival bop ou néo bop. Le « jazz revival » qu'on pourrait

[24] Jalard M.-C., *Ibid*., p.172.
[25] Art Blakey, lors de son premier voyage en Afrique s'était étonné de ne pas retrouver le *swing* dans les rythmes qu'il y entendit.
[26] « On doit donc moins parler de césure que de *déchirure progressive*. Mais cette déchirure une fois entamée, rien ne peut l'arrêter que sa propre extinction. Avec elle, c'est l'ultime phase de l'aventure si conflictuelle du jazz qui se conclut (…) Lorsque les « nouveaux musiciens » par delà leur désir éthique d'émanciper et désaliéner l'art afro-américain, s'en prennent aux contraintes formelles liées à l'esprit de variation ainsi qu'à la pulsation rythmique régulière (et donc à la contestation swinguante que lui apporte le discours mélodique ou structurel qui se greffe sur elle) c'est bien le jazz lui-même, au contraire, qu'ils mettent en cause au nom d'un idéal artistique neuf, qu'ils ne conçoivent, du reste, qu'au revers de ce qu'ils rejettent, d'où leur impossibilité à le nommer autrement que « New Thing ». Il s'agit donc, véritablement, d'un *passage à la limite…* » M.-C. Jalard, p.165. Nous soulignons.
[27] *Oxymoron*, numéro zero.

traduire, avec Jean-Pierre Moussaron, par jazz revécu se propose de « faire renaître, de réanimer un objet « ancien » pour le restituer identique à lui-même »[28]. Ignorant le mouvement désirant de re-trouvaille d'un objet perdu, cette visée sous-entend que l'histoire n'aura été qu'une suite de bouleversements superficiels face à un objet immuable, ici le jazz, et comme refermé sur soi, miraculeusement préservé et évidemment définissable selon le dogme. Un mouvement musical revival avait déjà éclot au sein du jazz, dans les années 50, il s'agit d'un revival du style Nouvelle Orléans (certains d'entre vous, peut-être, se souviendront de s'être déchaînés au son de Claude Luter). Mais ce revival là, ne s'était pas présenté dans une posture d'exclusion d'autres styles, lançant des anathèmes… Or, à partir des années 80, c'est bien ainsi que se présenteront certains de ces gardiens du temple (W. Marsalis en tête[29]), héritiers surdoués de qu'ils considèrent comme un passé à défendre. C'est ici la figure du censeur qui reprend ses droits, avec d'une part sa face de compulsion de répétition et d'autre part le retour mortifère aux commandes du principe de plaisir : ramener à un état antérieur. Il y aurait donc du traumatisme, mieux : de l'effroi, dans le free jazz. Dans cette optique, le jazz aurait pu alors se réduire, suivant l'expression de MC Jalard, à une musique de répertoire, même « s'il n'y a pas ici de partitions à réveiller » (p.182). C'est d'ailleurs cette hypothèse qui lui a fait écrire : « le jazz a sans doute de belles et brillantes années devant lui, mais, on doit s'y résoudre, il ne peut vivre qu'au passé : le temps des créateurs est à jamais clos » (p.183). Le free aurait ici signé l'arrêt de mort du jazz.

Or, il n'est pas certain que la création vivante se soit définitivement échappée du « champ jazzistique ». En effet au moment même où des gardiens du temple réagissaient à l'effroi du free en décrétant une doxa jazzistique, de nouveaux cadres musicaux se sont fait entendre, je pense par exemple au mouvement M'Base, autour de Steve Coleman qui a développé une approche rythmique jusque là inouïe relançant ainsi l'inspiration et la créativité de nombreux jeunes musiciens actuels ; d'autres musiciens se sont décidés à approfondir, à travailler avec l'aide de la technologie électro-acoustique, cette dimension fondamentale du cri qu'est le timbre. Il faut se rendre à l'évidence, malgré les censeurs le jazz est resté une musique vivante, dont les formes créatrices sont toujours en contact avec le public et se diffusent. Ma question est donc celle-ci : comment cela a-t-il été possible ? En quoi le free n'a-t-il pas signé l'arrêt de mort du jazz ? Qu'est-ce qui a permis à ce lien social nommé jazz de traverser le cri et non seulement de survivre, mais de s'en saisir dans une relance créatrice ? Vous saisissez l'enjeu clinique et théorique : face au cri, l'effroi ou l'acharnement surmoïque ne seraient pas les seules réponses…

A ce stade, j'en suis réduit à émettre des hypothèses. Certes, l'abandon de la naturalisation des contraintes ne s'est pas fait sans le recours à de nombreuses références, quelles soient politiques (activisme et lien avec le mouvement des Black Panthers, par ex. Archie Shepp, cf. free jazz/black power), mythiques (retour à une Afrique ancestrale : Art Ensemble of Chicago), ou mystiques (Sun ra, Pharoa Sanders, etc). Mais est-ce là tout ? Ces repères identificatoires peuvent-ils être suffisants face au cri ? Qu'est-ce qui a permis à ces musiciens d'insister dans cette voie, sans que ça devienne « n'importe quoi » ?

[28] Moussaron Jean-Pierre, *L'Amour du Jazz - I. Portées*, Paris, Galilée, p. 36.

[29] « Aux remises en question des fondements rythmiques du jazz, survivait un jazz *straight ahead* (« droit devant »). Par ce qualificatif qui faisait écho à celui de *Mainstream*, on désignait un jazz reposant encore sur l'expression, plus ou moins claire, du chabada ternaire, de la *walking bass*, et sur le schéma thème – improvisation – thème », F. Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, 2007, p.233.

A ce titre, il n'est pas anodin que dans son texte, Perec repère que cette avancée dans l'art du jazz, ce point de non-retour[30] que constitue le free, se retrouve au moment où il écrit (en 1967) dans presque toutes les disciplines esthétiques et notamment l'écriture :
« l'affaiblissement, puis l'effondrement, tout au long du XIX° siècle, de ce code des contraintes et des subversions qu'était pour la littérature, la rhétorique, a assigné au romancier une place de plus en plus difficile : le trajet balisé qui, de la page blanche à l'écriture, permettait à l'écrivain de « trouver des idées », de les émettre, de les organiser, de les rendre convaincantes, etc., bref de produire un discours susceptible d'être entendu, s'est trouvé soumis à des morcellements qui ont fini par n'en rien laisser subsister : on peut repérer dans l'histoire du roman, les étapes de cette désintégration des formes romanesques ; la première serait sans doute Bouvart et Pécuchet ; la dernière, le point final, est évidemment, Finnegans Wake : au-delà tout a éclaté, le temps, l'histoire, l'ordre, le personnage, le véridique et le vraisemblable, au-delà toute lecture devient soupçon et tout langage devient terreur».
La référence à Joyce, ici faite en 1967, n'est pas sans nous interpeller. Bien avant Lacan, Perec semble nous dire que quelque chose retient Joyce de basculer dans la terreur du langage, tout comme quelque chose retiendrait le free jazz de sombrer dans la bouillie du n'importe quoi, dans la terreur non pas du langage, mais de la voix. Le free jazz nous mettrait donc sur la piste d'un traitement culturel sinthomatique et non plus mélancolique (cf. le destin funeste de l'opéra) de la voix. Et en effet, ce que nous révèlent sans cesse les œuvres, c'est que dans le free jazz, le swing on peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir, de même la tonalité on peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir…Bref, c'est précisément le sort que Lacan indique qu'il est possible de réserver au Nom-du-Père dans son séminaire du 13 Avril 1976. La question clinique que recèle le free jazz serait donc celle-ci : à quelle(s) condition(s) le cri peut-il surgir sans dissoudre la scène qui l'accueille ?

- ASSOUN P.-L. « De l'effrayant à l'effroyable – Figures freudiennes du *Schreck* », Apertura n°17, Erès, 2002
- BARRET E., « De l'improvisation » Intervention au séminaire *Entretemps* « Musique / Psychanalyse », 6 avril 2002, IRCAM, consultable sur http://www.entretemps.asso.fr/Psychanalyse/Musicanalyse/Barret.html
- BERGEROT F., *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, 2007.
- CARLES P. & COMOLLI J.-L., *Free jazz/Black Power*, Gallimard, 2000.
- CARLES P., CLERGEAT A., COMOLLI J.-L., *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, 1994
- DUFLOS C. & SAUVANET P., *Jazzs*, Editions MF, 2008
- JALARD M.-C., *Le jazz est-il encore possible ?* Marseille, Parenthèses, 1986
- JAMIN J. & WILLIAMS P., *Une anthropologie du Jazz*, CNRS Editions, Paris, 2010.
- JAMIN J. & WILLIAMS P., « Glossaire et index des musiciens de jazz », EHESS, *L'Homme* 2001/2-3, n°158-159.
- LEIRIS M., *A cor et à cri*, Gallimard, Paris, 1988
- GENETTE G., *Figues IV*, Paris, Seuil, 1999
- MATTEI J.-F., *Le sens de la démesure*, Sulliver, 2009
- MICHEL P. « La mémoire vive des feuilles mortes », *Textuel* n°41, Paris 7-Denis Diderot, 2002.
- MOUSSARON J.-P., *L'Amour du Jazz - I. Portées*, Paris, Galilée, 2009.
- PEREC G. « La Chose », *Le Magazine littéraire* n°316 (décembre 1993), p. 57-63.
- PIERREPONT A., *Le champ jazzistique*, Parenthèses, 2002.
- POMMIER G., *Naissance et renaissance de l'écriture*, PUF, Paris, 1996

[30] « La destruction est donc nécessaire, dans la mesure où presque tous les musiciens *free* sont passés au *free jazz* après avoir éprouvé les limites du système dans lequel étouffait de plus en plus le jazz. Mais la destruction, le refus des conventions traditionnelles, ne sont pas, à eux seuls, des contraintes : ils interdisent, ils définissent un point de non-retour. Pour qu'au-delà de ces interdictions quelque chose soit possible, il faut qu'un élément nouveau intervienne, il faut, nécessairement, qu'un nouveau code, un nouveau cadre s'établisse » Perec G.

- QUESEMAND-ZUCCA S., *Je vous salis ma rue – Clinique de la désocialisation*, Stock, 2007
- RENAUD B., « Free Jazz : une musique révolutionnaire », consultable sur http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article275
- SAURET M.-J., « Adolescence et lien social : le moment adolescent », *Adolescence* 2009/2, Tome 27.
- FREUD S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard
- VINOT F., « De l'orientation professionnelle à la pulsion invocante : l'appel d'appel », *Filigrane*, vol.17, n°1, 2008, p.155-164.
- VINOT F., « Renoncement pulsionnel vocal et exclusion sociale », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, n°50, 2008.1, p.185-197.
- VINOT F, « L'improvisation en franchissement et affranchissement : d'un enseignement du free jazz pour la pratique analytique », *Insistance* n°5, 2011 (à paraître).
- VIVES J.-M., « A cor et à cri, la mise à mort de l'opéra : un acte contemporain », *Oxymoron*, numéro zero, consultable sur http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3115