

« **Portraits des Zaziris en photographes. L'aventure jazzistique entre gestes et programmes** » et
in Philippe Carles et Alexandre Pierrepont (dir.), *Polyfree. La jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*,
Paris, OutreMesure, 2016, p. 247-256

Yves Citton

Portrait des Zaziris en photographes : l'aventure jazzistique entre gestes et programmes

*Pour Gérard Terronès,
en amitié, admiration et gratitude*

Les artistes créent certes des « œuvres » mais, à travers elles, ils créent aussi des communautés. Communautés de pratiques entre musiciens ; communautés de goûts et de passions entre auditeurs. Les différents contributeurs de ce volume – qu'ils se connaissent et se fréquentent personnellement ou non – forment une telle communauté diffuse. Ils s'enthousiasment pour les mêmes expériences, partagent le culte des mêmes saints (Ornette, Dolphy, Braxton), dressent tous l'oreille en entendant prononcer les mots *jazz* ou *free* – et pourtant, on le sait, l'appellation *free jazz* qui désigne habituellement l'objet de leur passion commune en laisse plus d'un sceptique.

L'évocation d'une « liberté » au cœur du *free* bénéficie certes d'un prestige historique pour une musique née en résistance contre l'oppression raciste et classiste de l'Amérique d'après 1950 (Carles & Comolli 2000 [1971]). Elle renforce toutefois le stéréotype dépeignant des fous furieux qui soufflent dans leurs cuivres, battent leurs peaux et maltraitent leurs claviers sans s'astreindre à la moindre règle, heureux d'affirmer leur volonté de faire « n'importe quoi ». Parler de *polyfree* résout en partie ce problème : il n'y a plus à choisir entre « la » liberté et « la » soumission à des règles ; des multitudes de *free agents* ouvrent une large palette de modulations autour de doses variables d'écriture et d'improvisation, d'unissons et de diffractions, de rapprochements et de divergences. Ces musiques qui nous réunissent peuvent enfin se regrouper sans se trahir : nous sommes tous fous de *polyfree*.

Portrait des musicien(ne)s en Zaziris

Restent les embarras du *jazz*. On connaît les vieux débats, aujourd'hui rancés, mais dont on traîne toujours les vieilles casseroles dès qu'on essaie de nommer l'objet de notre amour commun face à des non-initiés. Oui, on aime le (*poly*)*free* même si c'est un certain art des structures et de la composition qui nous emballe au plus haut point. Oui, on aime le *jazz* même si certains morceaux ne manifestent aucun swing, se complaisent dans le silence ou le bruitisme, et ressemblent davantage à « de la musique contemporaine » (repoussoir suprême !) plutôt qu'à Duke Ellington ou à Charlie Parker. Alexandre Pierrepont (2002) nous a appris à esquiver ce piège en parlant de « champ jazzistique », accomplissant le même mouvement d'ouverture, de pluralisation et de reconfiguration créolisée que promeut aujourd'hui *polyfree*. Et pourtant, si son « champ » a – heureusement – élargi et assoupli ce qui peut s'identifier par une référence au « jazz », les combinatoires de métissages qui nous

aident à en arpenter les domaines résolvent des problèmes d'extension sans nous aider à cerner plus précisément le principe de rayonnement qui irradie l'exaltation jazzistique.

C'est ce noyau dur – ce cœur et ce *core* – de l'aventure jazzistique *polyfree*, telle qu'elle se déploie depuis un demi-siècle aux quatre coins du monde, que cet article aimerait (immodestement) tenter de circonscrire. Il ne s'agira nullement, bien entendu, de condamner ou d'exclure les expérimentations musicales qui prendraient leurs distances envers ce noyau dur. L'enjeu sera plutôt d'identifier le nouage propre à un « mode d'existence » très particulier (Latour 2012), qui apporte une contribution inestimable à nos cultures communes – sachant que ces cultures vivent de la créolisation et de la reconfiguration constantes des modes dont elles se nourrissent.

Pour esquiver les problèmes liés à la définition du « jazz » (et pour éviter le sexisme inhérent à l'appellation de « jazzman »), je désignerai par la suite les compositeurs-improvisateurs-instrumentistes praticiens du *polyfree* en reprenant le terme de « Zaziris » forgé par un écrivain du XVIII^e siècle aussi génial que méconnu, Charles Tiphaigne de la Roche (1722-1774), pour imaginer des esprits faits de feu et d'air, esprits joueurs, insaisissables et espiègles, supérieurs à nous par leurs facultés magiques et visionnaires, mais néanmoins humains trop humains dans leurs enfantillages enjoués (Tiphaigne 1761, Citton 2011). Pour parachever cet effet de décalage, je vais aller chercher du côté d'un théoricien de la photographie, Vilém Flusser, des bricolages conceptuels susceptibles de nous aider à discerner le cœur du *polyfree* dans une tension métastable entre gestes et programmes (pour un cadrage plus général sur cette tension, voir Citton 2013).

***Polyfree* : de multiples modes de libertés**

Commençons par formuler un *postulat de tension PG* : de Charles Mingus, Sun Ra et Ornette Coleman à Steve Lehman, Mike Reed et Mary Halvorson, en passant par Tim Berne, Steve Coleman et Gerry Hemingway, les créations des Zaziris ont été dynamisées par une tension centrale entre, d'une part, un pôle valorisant un travail de *programmation* (P), entendu au sens littéral où certains aspects du matériau musical ont été « écrits à l'avance » (sous forme de partition ou de consignes de composition, par des arrangements méticuleux ou par des règles de jeux partiellement aléatoires) et, d'autre part, un pôle valorisant le jaillissement de *gestes* (G) imprévisibles, cultivés pour une puissance de singularisation localisée dans le corps performant de l'instrumentiste.

Les modes de liberté cultivés par les Zaziris *polyfree* n'opposent donc nullement la liberté au conditionnement. Tout au contraire : on devient plus libre en organisant ses comportements au sein de systèmes de contraintes (Citton 2004 & 2014). Un standard à partir duquel on improvise, un thème joué à l'unisson en début et en fin de morceau de façon à cadrer les improvisations intermédiaires, un principe structurel de progression harmonique, un langage de consignes de conduction, une cellule de pulsation rythmique, une formule arithmétique abstraite, un poème, un dessin – tout type de programmation est bon pour soumettre la performance à une pression structurante qui pousse chaque participant à excéder la répétition de ses réflexes spontanés. Se réclamer du *polyfree*, c'est reconnaître à la fois l'ubiquité de ces modes de pré-conditionnements compositionnels au sein des pratiques des Zaziris, et la multiplicité de leurs formes de réalisation – et c'est donc rester fidèle au cœur de l'analyse du *Free jazz* proposée par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (2000 [1971]) il y a plus de 40 ans.

Un morceau « entièrement écrit à l'avance » relèverait-il encore du *polyfree* ? Sans doute, puisque certains Zaziris s'amuse parfois à composer de part en part les mélodies, contrepoints, rythmes et arrangements que jouent les membres de leurs ensembles. Quelle différence reste-t-il alors entre le *Knushoorn K-rino* de Misha Mengelberg qu'interprète le (mal-nommé ?) INSTANT COMPOSER'S POOL ORCHESTRA et la *Sonate pour deux pianos et*

percussions de Bela Bartok (que personne ne songe à compter au nombre des *Zaziris*) ? Une différence de degré qui franchit rapidement le seuil d'une différence de nature. Plus précisément : une différence d'attitude, qui distingue la *soumission* de la *stimulation*. Les règles du jeu classique soumettent hiérarchiquement la performance du musicien aux injonctions du compositeur ; la dynamique anarchiste des *Zaziris* accorde à la capacité de stimulation une valeur infiniment plus haute qu'au principe d'obéissance.

Cela peut s'exprimer sous la forme d'un *principe d'excédence performantielle* (EP) : chez les *Zaziris*, le programme n'a pas pour fonction première d'être respecté et reproduit à l'identique, mais de déclencher des performances excédant (voire contestant) ce qui les préconditionnait. Différence de nature, donc, qui justifie de voir dans le *polyfree* une culture disciplinée de l'anarchisme libertaire. Mais différence de degré, puisque personne, Bartok pas davantage qu'un autre, « n'écrit entièrement à l'avance » toutes les nuances qui caractériseront et singulariseront la performance de ses instrumentistes, dont le talent consistera *toujours* à excéder l'obéissance servile à la partition.

La démesure des (hyper)gestes

George Lewis – dont le trombone a su stimuler mieux que personne les compositions d'Anthony Braxton dans les années 1970 et dont le disque « *Homage to Charlie Parker* » constitue l'un des enregistrements les plus exaltants et les plus émouvants du *polyfree* – passe de plus en plus de temps à composer de la musique jouée par des ordinateurs. Les résultats en sont du plus haut intérêt, mais est-il toujours un *Zaziri* ? Le postulat PG invite à répondre par la négative – et à énoncer un *principe d'exigence gestuelle* (EG) : lorsqu'un *Zaziri* confie la performance de ses compositions à une machine non-humaine, il abolit la tension entre programmation et gestes qui dynamise le *polyfree*.

Précisons : le trombone est un certain type de machine non-humaine, de même que les divers Moog synthesizers qu'utilisait Richard Teitelbaum sur « *Homage to Charlie Parker* ». Même une chanteuse performant *a capella* a été programmée par ses enseignants, ses modèles, les normes du chant qui ont dominé ses années de formation. Le principe EG ne vise pas à exclure les machines de l'empire des *Zaziris* (ce qui en ostraciserait toute musique). Il attend seulement de la programmation qu'elle déclenche des gestes humains dont la performance puisse excéder les pré-paramétrages – comme l'illustre de façon emblématique le travail de David Wessell (1942-2014), qui conçoit ses machines de façon à solliciter autour d'elles une gestualité comparable à celle qu'ont pu susciter les instruments traditionnels. Ce qui nous exalte dans le *polyfree*, c'est le moment où la programmation passe par un corps inspiré, dont les gestes imprévisibles remettent en jeu, en temps réel, les pré-paramétrages performantiels.

Guerino Mazzola (2009) a brillamment analysé et décrit le statut des gestes dans l'univers *polyfree*. Il montre en particulier que les gestes les plus mesurés, ceux qui émanent de la virtuosité la plus accomplie, sont des opérateurs de *démesure*, qui élèvent l'improvisation collective à des hauteurs insoupçonnables. C'est de leur fragilité constitutive, de leur risque de ratage, de leur confrontation aux limites des capacités corporelles que les gestes humains tiennent ce potentiel d'exaltation, qui les fait excéder toute programmation lorsque le performeur découvre dans son corps des pouvoirs qu'il ne se connaissait pas (Lewis 2008).

En tant que le *polyfree* est une musique généralement collective, la rencontre et la mise en commun de telles démesures gestuelles produit des effets proprement surhumains. Guerino Mazzola construit la notion d'« hypergeste » pour désigner la convergence de mouvements physiques très différents entre eux d'un point de vue corporel (souffler dans un saxophone, taper sur des cymbales et des peaux avec des baguettes de bois, tirer et frotter des cordes de contrebasse), qui participent d'un même mouvement collectif organique et intimement unifié

(jouer les *Fables of Faubus*). Ce que nous entendons à l'œuvre dans l'entrejeu des *Zaziris*, c'est la composition en temps réel d'un hypergeste tendu entre sa programmation intentionnelle et son excédence performantielle. À la lumière de tels hypergestes, l'expression *polyfree* paraît condenser remarquablement l'*axiome du collectif* (AC) : on ne peut être libres qu'à plusieurs.

Un ordinateur doté d'une carte-son peut sans doute « exécuter » une partition complexe plus fidèlement qu'un ensemble d'instrumentiste. On peut sans doute inclure dans son programme des fonctions aléatoires qui le conduisent à excéder les volontés ponctuelles de son programmeur. On peut certainement voir celui-ci « jouer » avec les possibilités insoupçonnées de sa machine, d'une façon tout à fait comparable à ce que fait un tromboniste en poussant son instrument au-delà de ses limites connues. Le principe EG ne s'en appliquera pas moins : l'enregistrement de cette « exécution » ne sera pas dynamisé par cette démesure (hyper)gestuelle dont l'accueil, la valorisation, la culture spécifie le mode d'interaction des *Zaziris*. (Est-il besoin de répéter que cela n'invalide nullement l'intérêt de la musique ne respectant pas le principe EG ? Elle relève simplement d'un autre régime que celui du *polyfree*.)

Libertés des gestes, automatismes des programmes

En essayant de comprendre ce que les media apportaient de nouveau à nos modes d'existence, Vilém Flusser (1920-1991) a formulé la tension entre programmes et gestes d'une façon particulièrement éclairante pour saisir les enjeux du *polyfree*. Dans une série de textes brefs consacrés aux *Gestes*, il part de deux hypothèses : « Primo, l'être dans le monde (l'existence) se manifeste par des gestes, et, secundo, on peut observer aujourd'hui des gestes jamais observés jusqu'ici » (Flusser 1999, 185). Ces gestes inédits lui permettent de tirer une leçon articulée en termes de liberté : « L'analyse des gestes nous a montré en quel sens "exister" et "être libre" sont des synonymes : au sens de "signifier". Un geste est libre, et non un mouvement conditionné, quand il signifie quelque chose dans une relation intersubjective » (Flusser 1999, 193). Même si la nature exacte de la « signification » exprimée par un musicien ferait sans doute l'objet d'interminables débats, gardons-en une *formule générale d'existentialité signifiante* (ES) : notre créativité gestuelle affirme et accroît notre liberté en conférant de nouvelles significations à nos relations intersubjectives.

Cette formule gagnera en clarté dès lors qu'on précisera la façon dont Flusser définit la notion de *programme*, dont nous faisons ici l'opposé polaire de celle de geste. Dans son bref traité *Pour une philosophie de la photographie*, le penseur tchèque pose que « le programme qu'il s'agit de définir est pleinement automatique : c'est un jeu combinatoire se fondant sur le hasard » (Flusser 1996, 71) :

Les appareils ont été inventés pour fonctionner automatiquement, c'est-à-dire de façon autonome par rapport aux interventions humaines à venir. Mettre l'homme hors-circuit : telle est l'intention qui les a produits. [...] Chaque décision humaine est prise sur la base de décisions d'appareils ; elle s'est dégradée en décision purement « fonctionnelle ». En d'autres termes, l'intention humaine s'y est volatilisée. Si, à l'origine, les appareils étaient encore fabriqués et programmés selon une intention humaine, aujourd'hui, à la « deuxième et troisième génération » des appareils, cette intention a disparu de l'horizon du fonctionnement. Désormais, les appareils fonctionnent comme fins en soi – c'est-à-dire, précisément, qu'ils fonctionnent automatiquement – avec pour seul but de se conserver eux-mêmes et de s'améliorer. C'est cette automaticité entêtée, dénuée d'intention, fonctionnelle, qui doit faire l'objet de la critique. (Flusser 1996, 75)

Pour Flusser, la caractéristique principale de « ce qui a été écrit par avance » (les programmes) est d'induire une exécution automatique, dans laquelle les intentions humaines aient la plus petite part possible à jouer (idéalement : aucune part du tout). Et notre époque se caractérise par le fait que nous en sommes arrivés à programmer la plupart de nos comportements (à travers des appareils techno- et bureaucratiques ou à travers des machines idéologiques comme la croissance du PIB), de telle sorte que des logiques de pur fonctionnement ne laissent plus qu'une part minimale à l'affirmation de nos intentions et de nos interventions humaines. Avec pour conséquence d'automatiser nos gestes : « d'ores et déjà, les nouveaux gestes, les gestes robotisés, sont partout observables : aux guichets de banque, dans les bureaux, les usines, les supermarchés, dans le sport, la danse » (Flusser 1996, 73).

On comprend mieux pourquoi la « liberté du geste » tient à sa capacité à « signifier quelque chose dans une relation intersubjective » : la signification d'un geste manifeste une intention expressive en tant que celle-ci s'écarte de l'exécution automatique d'un programme (formule ES). Cette signification est relationnelle, collective, hypergestuelle, puisqu'elle a pour finalité d'exprimer un certain aspect d'une « relation intersubjective » (axiome AC).

Flusser fournit ici des clés qui nous permettent de pénétrer au cœur du *polyfree*. Des musiciens s'assemblent pour traduire en sons (et par là-même donner sens à) des relations inter-humaines (et plus largement cosmopolitiques) qui trament leurs existences. Ils ne peuvent le faire que dans le contexte général de la fonctionnalisation de nos comportements : notre monde est peuplé d'appareils et structuré de programmes (programmes d'ordinateurs, de gouvernement, de festivals), dont nous ne sommes habituellement que des instruments serviles. Il est significatif à cet égard que la périodisation du *polyfree* corresponde à l'émergence de la cybernétique, dans ses aspects technologiques (les machines informatiques), mais aussi dans ses aspects technocratiques (standardisation, gouvernance, évaluation) et psychogénétiques (mass-médias, publicité, sociétés de contrôle). La lutte contre les hiérarchies raciales, qui persistent à structurer l'espace social nord-américain, s'est élargie en une lutte plus générale contre les « asservissements machiniques » (Deleuze et Guattari 1980, 570 ; Lazzarato 2011, 110) qui soumettent tous les agents sociaux à un fonctionnalisme toujours plus pressant et plus envahissant depuis 1960.

Le *polyfree* apparaît ainsi comme une valorisation de la liberté du geste contre la standardisation opérée par des programmes imposant leurs pré-paramétrages et leurs automatismes. Même si l'on rejette une conception mimétique ou représentative de l'expression musicale, l'art des Zaziris est bien l'affirmation d'une « signification », en ce qu'elle réinjecte de l'intentionnalité personnelle émanant de relations intersubjectives au sein de machinismes qui tendent à « volatiliser » cette intentionnalité et à « mettre l'homme hors-circuit ».

Intégrations analogiques

Pour comprendre plus précisément les enjeux du postulat de tension PG dont nous proposons de faire le ressort central de l'art des Zaziris, revenons à ce qu'écrit Flusser du caractère « pleinement automatique » des programmes : « c'est un jeu combinatoire se fondant sur le hasard » (Flusser 1996, 71). L'essence d'un programme est d'« écrire à l'avance » une combinatoire vouée à épuiser ses possibilités au cours de son déploiement spontané (automatique). En soulignant « la structure quantique (calculatoire) de tous les mouvements et de toutes les fonctions propres aux appareils » (33), en précisant que « même les fonctions de l'appareil qui semblent glisser (par exemple les images de films et de télévision) se fondent en fait sur des structures de points » (69), Flusser nous invite à assimiler la fonction des programmes à un univers numérique (digital), c'est-à-dire à un « type d'existence où toute expérience, toute connaissance, toute évaluation et toute action peut être décomposée en éléments ponctuels (en "bits") » (72 ; voir aussi Flusser 2006). Ces définitions

des appareils qui régissent notre monde contemporain éclairent à la fois l'importance des gestes et le statut des programmes qui dynamisent l'art des Zaziris.

D'une part, l'émergence et la persistance (fragile) du *polyfree* à la charnière du troisième millénaire peut se lire comme une forme (parmi d'autres) de la résistance qu'effectuent nos gestes envers la numérisation croissante de notre tissu existentiel – résistance qui constitue en réalité une force d'affirmation inventive, bien davantage que de refus nostalgique (voir sur ce point Bove 1996). La psychophysiologie souligne à juste titre la fonction *intégratrice* des gestes humains : si l'on essaie de décomposer les micro-mouvements accomplis par notre corps pour descendre un escalier, on perd rapidement l'équilibre et on se casse le nez. Nous donnons sens aux flux sensoriels dans lesquels nous baignons en constituant des schèmes gestuels dont le fonctionnement *analogique* est le contrepoids indispensable à l'analyse cognitive et programmatrice qui décompose ces flux en éléments ponctuels (*bits, digits, nombres*).

Il ne faut pas s'étonner que Guerino Mazzola, dans son effort pour rendre compte de la gestualité musicale des Zaziris, mettent la notion de *flow* au cœur de son étude : au-delà du rôle central qu'a pu jouer le swing dans l'histoire du jazz, c'est comme un interminable travail sur les continuités, les enchaînements, les transitions et les rythmes comme *fluences* que peuvent se lire les développements du *polyfree*. Sa force vitale est une force de liaison, émanant de gestes corporels opérant comme des schèmes analogiques qui insufflent de la signification en intégrant les relations que la numérisation analyse en *bits* reprogrammables.

Des programmes aux paragrammes

Mais les riches intuitions de Vilém Flusser nous aident également à préciser la fonction des programmes dans l'art des Zaziris. On aura peut-être relevé le paradoxe de notre postulat de tension PG : en situant le *polyfree* entre les polarités des programmes et des gestes, il exclut de fait ce qui paraît devoir en être le paragon – la *free improvisation*. Des musiciens qui se rencontreraient en pleine liberté, sans la moindre préméditation programmatrice, se trouveraient aussi dogmatiquement exclus de l'empire des Zaziris qu'un morceau sortant de la carte-son d'un ordinateur sans s'incarner dans la puissance d'excédence de gestes humains. La pluralité revendiquée pour l'empire des Zaziris en prend un sale coup : que reste-t-il du *poly*- si on ampute le *free* de la *free improv* ?

Ce paradoxe apparent résulte d'un faux problème. Il est aussi oiseux d'imaginer une improvisation « en pleine liberté, sans la moindre préméditation programmatrice », que d'imaginer un morceau de musique classique « entièrement écrit à l'avance ». De même que chaque instrumentiste doit nécessairement apporter du sien à la partition envers laquelle il essaie d'être parfaitement fidèle, de même chaque (ensemble d') improvisateur(s) doit-il nécessairement préméditer les gestes qu'il accomplit et les situations dans lesquelles il se place – ne serait-ce qu'en programmant une session avec certains partenaires dont on espère qu'ils sauront ne pas (trop) pré-paramétrer leurs interactions.

La force propre du *polyfree* tient précisément à ce qu'il ne croit *qu'à moitié* aux vertus de la spontanéité. Il a besoin d'une certaine spontanéité des gestes, de leur inertie corporelle et de leur ancrage dans les habitudes de nos schèmes sensori-moteurs, afin d'investir une signification existentielle dans un univers toujours plus atomisé par nos divers appareillages numériques. Il croit donc bien à une certaine spontanéité des gestes, qu'on laisse libres de déstabiliser les programmations pour les stimuler à excéder leurs pré-paramétrages (et c'est ce qui distingue le *polyfree* des musiques dites « classiques »).

Il partage toutefois avec le spinozisme l'intuition fondamentale que la liberté n'est jamais donnée *par défaut*, mais s'acquiert par *intelligence* collective – à comprendre étymologiquement (*inter-legere*) comme un art de l'entre-sélection et de l'entre-lecture, à savoir comme un art de l'interprétation. La spontanéité apparaît alors comme doublement

déceptive (ce qui incite à ne croire qu'à moitié en ses vertus). Elle relève du paradoxe communicationnel et du *double bind*, si on prétend l'instaurer velléitairement (*Sois spontané !*). Elle nous condamne à répéter des programmes intériorisés en habitudes ou en tics, si on la prend pour moteur de nos pratiques. Le *polyfree* a donc besoin de programmes intentionnels et artificiels pour contrecarrer la répétition des programmes intériorisés et naturalisés qui font le ressort (caché) de notre (apparente) spontanéité.

Le moment est venu de renommer plus précisément le « P » du postulat de tension PG. Pour évoquer ces programmes (partitions, standards, consignes, dessins) dont la finalité est de libérer nos gestes des programmations solidifiées au sein de nos *habitus* spontanés, on proposera le terme de *paragramme*, puisqu'il s'agit de prescrire des modes de comportement capables d'aller *contre* (*para-*) nos automatismes spontanés. En tant qu'ils associent gestes et paragrammes, les ensembles de musiciens pratiquant le *polyfree* constituent donc des formes très particulières d'appareils – des appareils voués à déjouer l'automatisme des appareils. C'est ce jeu-pour-déjouer que théorisait puissamment Derek Bailey en parlant de formes « non-idiomatiques » d'improvisation (1993, xi-xii ; voir ici même la contribution de Matthieu Saladin). C'est ce principe d'insoumission qui anime l'anarchisme des *Zaziris*, dont Gérard Terronès a illustré les vertus au cours de sa longue carrière de programmateur de concerts et de producteur de disques : « Être libre, c'est jouer contre les appareils » (Flusser 1996, 83 ; sur le besoin de faire jouer les appareils contre les appareils, voir les travaux de Pierre-Damien Huyghe 2012).

Portrait des *Zaziris* en photographes

Telle est donc la tension que nous proposons d'identifier au cœur de la dynamique définitoire du *polyfree* : d'une part, mobiliser la force d'intégration analogique des gestes pour résister à l'atomisation fonctionnelle induite par les programmes automatiques de nos appareillages numériques ; d'autre part, mobiliser l'intelligence des paragrammes pour déjouer les automatismes gestuels qui hantent nos spontanés. C'est en poussant cette tension à son plus haut point et dans les directions les plus diverses que le *polyfree* balise, creuse, laboure, fertilise et vivifie le champ jazzistique – et que, ce faisant, il apporte une contribution cruciale à l'intellection et au réaménagement de notre vie sociale au seuil du troisième millénaire (Pierrepont 2015 ; Citton 2014).

La description la plus suggestive de ce que font les *Zaziris* avec leurs improbables appareils (saxophones, pianos, batteries, Moog, samplers, trios, quartets, octets, concerts, festivals, CDs, mp3) est peut-être à chercher dans les maximes caractérisant, selon Vilém Flusser, l'attitude des photographes (expérimentaux) envers leur appareil-photo : « Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif » (Flusser 1996, 83).

La pratique des *Zaziris*, comme celle de la photographie selon Flusser, « fait apparaître un modèle général de la liberté dans le contexte post-industriel ». Elle « met en évidence que la liberté humaine n'a aucune place dans le domaine des appareils automatiques, programmés et programmant, pour finalement montrer comment il est néanmoins possible d'y ouvrir un espace à la liberté » (Flusser 1996, 84). Entre le *Free at last*, conquis par les populations afro-américaines résistant contre l'oppression raciste, et la liberté d'appareils-jouant-contre-les-appareils, qui est au cœur des luttes politiques contemporaines, l'aventure du *polyfree* apparaît bien comme une photographie en mouvement des multiples avatars d'une liberté indissociablement esthétique et politique.

Références bibliographiques

- Bailey, Derek, 1993. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* [1980], New York, Da Capo.
- Bove, Laurent, 1996. *La stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*, Paris, Vrin.
- Carles, Philippe et Comolli, Jean-Louis, 2000. *Free Jazz, Black Power* [1971], Paris, Gallimard, « Folio ».
- Citton, Yves, 2004. « L'utopie Jazz entre liberté et gratuité », *Multitudes*, n° 16, p. 131-144 (en ligne <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1377>)
- Citton, Yves, 2011. *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Citton, Yves, 2013. *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin.
- Citton, Yves, 2014. « Politics as Hypergestural Improvisation in the Age of Mediocracy » in George Lewis and Benjamin Piekut, *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford University Press.
- Deleuze, Gille et Guattari, Félix, 1980. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Flusser, Vilém, 1996. *Pour une philosophie de la photographie* [1983], traduit par Jean Mouchard, Belval, Circé.
- Flusser, Vilém, 1999. *Les Gestes* [1991], Cergy, HC-d'Art.
- Flusser, Vilém, 2006. *La civilisation des médias* [1997], Belval, Circé.
- Huyghe, Pierre-Damien, 2012. *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éditeur.
- Latour, Bruno, 2012. *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte.
- Lazzarato, Maurizio, 2011. *La fabrique de l'homme endetté*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Lewis, George E., 2008. *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music*, University of Chicago Press.
- Mazzola, Guerino B. et Cherlin, Paul B., 2009. *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Berlin, Springer Verlag.
- Pierrepont, Alexandre, 2002. *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses.
- Pierrepont, Alexandre, 2015. *Théorie des ensembles créateurs*, Marseille, Parenthèses.
- Tiphaigne de la Roche, Charles, 1761. *L'Empire des Zaziris sur les humains ou la Zazirocratie*, Pékin [Paris], Dsmgtlfpqxz.