Jim Black - L'Improvibatteur¹

Gilles Cloiseau et Caroline Cance²

« Musicien complet et compositeur superbement fertile » (The Wire), Jim Black s'exprime dans toutes les langues musicales, que ce soit dans ses nombreuses collaborations régulières (Chris Speed, Tim Berne, la violoniste Laurie Anderson...) ou au sein des formations qu'il dirige, AlasNoAxis depuis 2000, et Jim Black Trio depuis 2011 dont le prochain album sort chez *Intakt* en juillet 2016.

Il est à l'avant-garde d'une nouvelle génération de musiciens qui acheminent le jazz dans le 21^{ème} siècle, se livrant à des prouesses techniques, notamment l'usage d'une tablette numérique associée à son ordinateur portable, « une des facettes de ce musicien généreux, remarquable maître du temps et des structures rythmiques composées sans pesanteur » (<http://www.culturejazz.fr/>).

Sa recherche constante de nouveaux sons a été récompensée entre autres en 2015 par une bourse attribuée par la Chamber Music America (<http://www.chamber-music.org>) afin qu'il continue à composer de nouvelles musiques avec son trio et Malamute, nouvelle formation d'explorateurs sonores autour du saxophoniste Óskar Guojónsson, avec le bassiste Chris Tordini, et le pianiste Elias Stemeseder.

L'improvisation : un jeu d'enfant

Son père le confirme, dès l'âge de 4 ans, Jim improvise son set de batterie sur le sol de la cuisine où le jeu de l'enfant se confond déjà avec le jeu musical :

"my father told me I would pull stuff out of the cabinet and you know just jam on the kitchen floor and he'd put it all away and I would crawl back and pull it all out again and start over"

Cliquez sur l'image pour visionner la vidéo:

Jim Black âgé de 4 ans et son petit frère reçoivent chacun un tambour pour Noël.

Cela faisant écho aux premiers souvenirs de Jim, quand tout petit, à huit ou neuf ans, en jetant ses doigts sur le piano, il produisait des sons qu'il imaginait être des planètes,

"there was this old piano in the house, I remember jamming on this piano, just throwing my fingers on the piano, making sounds and imagining planets"

AUDIO – Planets

Extrait de l'entretien de Jim Black « making sounds and imagining planets »

(Pour l'écoute des fichiers audio, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

ou même à dix ans avec sa première batterie :

"when I got my first drum set, when I was 10 or something, there were always those moments where I would play with the radio, play with records and also, I would just jam"

Le plaisir du jeu remémoré qui explose de façon si suave dans la voix de Jim lorsqu'il prononce ce mot récurrent « jam » est aussi l'esprit du « jeu » musical que Jim cherchera à retrouver ou conserver plus tard :

"I think that spirit of just playing - even when I would practice in college, like there would be that point where you just get so sick of practising what you were supposed to do. I would just remember like "ok yeah just have fun, play" or the practicing would just dissolve into playing. It always would end up in that improvisational zone because it just felt different, it felt natural, it felt normal, it felt like that was the fun part about playing drums"

Cliquez sur l'image pour visionner la vidéo:

Reprise du solo de Neil Peart dans XYZ de Rush par Jim Black adolescent, au cours d'un concert donné dans son école en 1983.

L'exercice académique se dissout inexorablement dans cette « zone » d'improvisation où le jeu redevient jouissif. Afin de montrer l'importance de ce jeu de va-et-vient constant entre nature et culture, Jim esquisse son paysage mental artistique en posant le décor de la métaphore du livre de coloriage :

"like any other kid with a coloring book [. . .] you look at the way kids just scrub all over coloring books with their pens and they think it's amazing, they show their parents and you see these things on the wall. Eventually they'll learn to color in the lines and [. . .] they learn to do the right way and of course it has form and function, all those things, but was it still fun?"

Dès lors que les couleurs deviennent bien cadrées, l'enfant court le risque de perdre la dimension créatrice du « fun », et ce que la culture lui a apporté met ce qui est « naturel » chez lui en danger. C'est à l'adolescence qu'il faut déjà résister ou ne pas se laisser engloutir par la peur :

"And kids are great because they are in touch with that stuff before they get scared. So you take the energy of an eight-year-old, you harness them on an instrument and [. . .] they're hitting it like yeah they own the thing. And then you get the thirteen-year-old, when they become awkward, scared and self-aware and they are like poking at it"

Si l'enfant tape sur la batterie comme s'il la possède, l'ado, quant à lui, en devenant conscient du regard des autres, prend peur et ne fait plus que tapoter du doigt. L'improvisation semble donc avant tout résider dans ce plaisir naturel et original, qu'elle permettrait d'atteindre naturellement et sans stratégie :

*"I like having a good time [puis, Jim se corrige]
I don't even like having a good time, I have a good time naturally"*

Même si indéniablement on joue à partir de son « expérience », il s'agit de rester en contact avec ce « stuff », cette « énergie », que nous allons tenter de définir en décryptant l'entretien et les séances d'écoute de Jim Black.

La résilience du moi au travers de l'expérience

Retrouver le plaisir des origines ne signifie pas non plus une simple éternelle répétition de cette première musique « naturelle » effectuée par l'enfant. L'expérience est bel et bien là et Jim insiste bien sur son importance dans la création,

"Whoa - it's your life experience in terms of who you've hung with, what you've seen, the places you've gone, where your mind is opened up. Are you able to consider certain things, are you able to open yourself up to allow insecurity in your music? [...] Do you even have something to say?"

Or are you just a collection of what you've learned?"

La richesse de cette expérience est le terreau de la maturation, mais permet aussi à Jim de dépasser le simple stade de reproduction des formats traditionnels, qui doivent n'être qu'une étape vers la libération (*open up*) du moi et la singularisation :

"you know, where is the "you" in it? And some people have this from the beginning and they have a way of that energy passing through say the most traditional of formats, you know. But [...] you feel their heart, you feel their way. And other people discover this is the progress... to become bigger and more evolved humans, they find a way"

AUDIO – you feel their heart

Extrait de l'entretien de Jim Black « you feel their heart, you feel their way »

(Pour l'écoute des fichiers audio, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

Ce terreau de l'expérience sociale, musicale, celle des désirs et des goûts, forme un guide qui aide certes à la création (*all these processes help guide you*), mais qui doit aussi permettre cet épanouissement du moi (*something that's yours*) que Jim illustre bien par le terme "*hatching*", ou éclosion.

*"or their body starts saying "yeah [. . .] you're **hatching** now". and [. . .] I know that from experience, like beside socially and musically, and my taste and desires and you're hanging with your friends that help guide you and telling you: "you go like that", "don't like that", [. . .] you just want to fit in sometimes, all these processes help guide you, but hopefully at some point inside your voice either physically, yeah through the body, especially for a drummer, or through the mind, you create and you imagine new scenarios or situations that allow you to create something that's yours"*

Ce moi, c'est aussi cette voix intérieure qui est à la fois physique et corporelle (c'est le batteur qui parle !), mais aussi filtrée par le mental (*through the mind*). Jim ne perd jamais de vue que cette éclosion de nouveaux scénarios est assujettie à la tradition, ne serait-ce que dans l'instrument lui-même :

"I mean, I play a drum set, I didn't come up with that idea, it's very traditional in a sense"

instrument qu'il se réapproprie néanmoins, et cela par l'accumulation d'expérience :

"but the way I want to play it and the way I feel behind it, I feel like I created it in a way, not really but in the sense of like [. . .] after all this music processing body and brain wise through the years the body starts hatching answers to questions you know, it rhythms, things come out"

Car toutes ces années de traitement physique et intellectuel de la musique sont nécessaires au processus de création. Ancré au cœur du corps, ce moi transformé par l'expérience, couve et laisse éclore des "solutions". Ce qui revient aussi, pour Jim, à suivre ses instincts, laisser ce moi intérieur et corporel s'exprimer, car désormais, Jim peut lui faire confiance, le laisser prendre la barre. La dimension mentale du processus (*but I find it's not a physical thing it's a mental thing*) consiste à donner la permission, passer le relais à ce moi corporel, l'autoriser à battre la cadence, à donner le rythme (*it rhythms*):

"it's like allowing yourself to do something [. . .] no that's really how it is, you're allowing your body to do something [. . .] you're following your instincts mentally and you're following your instincts physically, you're letting your body call the shots in a way, you're controlling"

Le contrôle mental du transfert du pilotage au corps correspond à un passage d'un instinct réfléchi à un instinct corporel, d'impulsions électriques ressenties, à des actes, des gestes musicaux. Là réside la clef de la spontanéité dans la création selon Jim.

Cliquez sur l'image pour visionner la vidéo:

Extrait d'une improvisation solo
batterie/electronique de Jim Black à iBeam,
Brooklyn, en Mai 2014. Enregistrement:
Amandine Pras, Vidéo: Grégoire Lavergne

L'improvisation comme contrôle de l'énergie créatrice

"you're controlling the energy flow and maybe that's what it is"

because we're all electrical animals, it's all a series of impulses and firings [. . .] the impulse to play anything physically [. . .] starts from the inside.

you don't play with your hands, you play from inside, your body and the electricity flows in your hand"

Jim réfute l'idée selon laquelle l'énergie créatrice viendrait comme par magie des mains. Elle part de cet intérieur du corps, et mentalement, le joueur la laisse s'écouler dans les mains, la laisse guider les mains, mais le joueur garde le contrôle de toutes ces impulsions électriques. Alors que tout processus par lequel le cerveau devrait rediriger l'énergie dans le moi, essayer de la décrypter, pour ensuite la retransférer au niveau des mains, ne permettrait pas la spontanéité nécessaire à l'improvisation :

"that type of things where you have to send the energy back into your self, try to figure out what's going out and then send it back to your hands"

Si Jim situe donc sa genèse en tant qu'improvisateur dans un temps macroscopique (ce passage à l'état adulte et cette résilience de cette capacité à écouter son moi intérieur), il situe bien la structuration de sa musique dans le moment, la propulsion de l'improvisation par l'écoulement du temps.

Prise de décision et Temporalité—in that space

"you're making decisions, even though it might be coming from a very honest place on the inside, a very spontaneous place on the inside, you're still making decisions so there is no such things as free improvisation, it's all spontaneous composition, you're composing things, you're responsible for every sound you make"

La nature de ces décisions successives qui forment l'improvisation est directement reliée à la durée réelle, vécue. Jim insiste sur le rôle central de sa volonté dans le processus, en reniant le terme "free". Même si tout vient spontanément de cet endroit "honnête" intérieur, l'improvisateur est celui qui au fil du temps, "en temps réel", permet ou non que ces impulsions se transforment en sons : il est responsable.

"just to set a process in motion is a decision [. . .] you've to take responsibility for that so [. . .] it's an interesting thing [. . .] the idea of free improvisation for me maybe it's more about the misnomer word, where it's not free, but you are free to do whatever you want"

Le simple fait de démarrer le processus n'est pas compatible pour Jim avec ce que "free" évoque, c'est le musicien qui décide. Ce qui demeure applicable à l'improvisation dans ce terme mal nommé "free" (ce *misnomer*), serait la liberté de jouer ce que l'on veut. Mais la composition elle-même n'est pas libre dans le sens où elle s'écrit selon une opération mystérieuse sans décisions du musicien.

"you're free to do things [. . .] you're allowing yourself that freedom to express what you need to express in that moment whether that's a very clear architected sort of line or shape or idea or whether it's a just an emotional outburst. But I think it's important to realize that that's what's going on: you are having an emotional outburst on your instrument and that's all good as long as you take responsibility for what you're doing"

Ces décisions sont prises au fil du temps, qu'elles soient l'expression clairement architecturée de formes ou la traduction de pulsions émotionnelles. La convergence de termes opposant émotion (non contrôlée) et contrôle est frappante : d'un côté *emotional/outburst/free/freedom/express* et, de l'autre *allowing/architected/responsibility/realize*. Cette opposition ou bi-pôle, ici reliée à la nature même du temps (les idées surgissent dans la durée mais le musicien décide de les acter ou non), est la base sur laquelle s'échafaude la conception de l'improvisation de Jim.

Improviser vs interpréter de la musique écrite, des émotions différentes ?

Plus que par esprit de contradiction, la réponse inattendue de Jim à cette question centrale est liée à sa conception de création spontanée :

*"Maybe that's why we work so hard at learning how to color within the lines, we learn all about melody, harmony, form, rhythm, color [. . .] and I've always looked for that, I want that same **playland**, I want that same freedom and all of these elements of music no matter what [. . .] the point of learning rhythms really well in time or say out of time, different shapes, it's just to be able to say what you want to say over these different shapes, they are containers, they are colors, you know. How much can I express myself in the rhythmic color of red? How much can I express myself of the rhythmic color of say light blue?"*

Jim conceptualise mélodies, harmonies, couleurs, formes et rythmes comme des éléments d'un terrain de jeu (*playland*), qu'il s'est approprié à force de travail, et dans lequel il peut désormais se sentir libre. Cette liberté est

celle de pouvoir dire ce qu'il pense, en mêlant (*to say what you want to say over these different shapes*) ce qu'il dit aux formes qui se présentent à lui, qu'elle soient écrites, ou qu'elles soient dictées par cette source créatrice intérieure. De façon plus précise, il faut maîtriser le champ du potentiel d'expression dans un cadre donné (*the rhythmic color of red, of light blue*) pour pouvoir prendre spontanément toutes les micro-décisions nécessaires à cette liberté d'expression:

"They are very different [. . .] but you need to be familiar with these things to have that freedom to say what you want to say. And even if that means exactly describing that color of light blue to somebody in precise details, it's a decision!"

Jouer de la musique écrite : entre sécurité et acrobatie

Si la musique écrite repose sur des partitions (*scores / charts*) qui sont finies (*it's finite / it's limited*), l'exercice n'en demeure pas moins acrobatique. Jim se remémore que les sessions avec Peter Evans dont la musique est écrite sont parmi ce qu'il a joué de plus ardu.

De même que la musique ne vient pas d'une seule source lorsqu'on improvise, une multitude de sources interviennent dans la musique écrite :

"Your vision is constantly circling and cycling around everywhere. The room, your sound, the musicians around you, the chart before your eyes, you know. And yeah hopefully there is [a] guiding force"

Bien entendu, Jim nous « rassure » sur le fait que la musique écrite n'est pas le lieu de l'improvisation,

"I think when you play a score you know what's supposed to happen [. . .] there is a sort of safety

maybe because [. . .] when you know what you are going to play it's almost more relaxing because you don't have to invent the wheel right now [. . .] I shouldn't say written music is more relaxing, it's more about you know, what you're supposed to do, so your focus is partially on this"

Elle provoque des attentes, ce qui est plus sécurisant, permet d'être plus détendu. Mais au delà, cela la relie au concept de spontanéité, car elle ne nécessite pas d'inventer « the wheel right now », donc d'innover, de partir de rien, mais au contraire s'appuie sur une assise déjà consolidée, ce qui est antinomique au concept de génération (ou création) spontanée.

L'improvisation, acte de composition spontané

Jim résume parfaitement comment il oppose l'improvisation à la musique écrite par une simple formule : « *give me a suggestion I'll give you the rest* ». Il la contraste en posant une condition sine qua non pour la composition spontanée (lorsqu'il évoque certains adolescents qui l'ont perdu) : « *Are you able [. . .] to allow insecurity in your music* ».

Cette insécurité directement liée à la spontanéité, que l'on doit accepter, est le facteur qui consolide le « focus » dans l'improvisation:

"You're part of your focus [. . .] that's the word that you have to use to describe when people are in it, when people are [. . .] in that moment of playing or, like you can say "I turn the light switch and I am right in that moment"

Contrairement à l'improvisation où le musicien est « dedans » (*in it*), où il navigue avec le moment (durée évoquée ici par Jim grâce à l'analogie de l'interrupteur qui fait jaillir la lumière), la musique écrite, qu'elle permette ou non un processus de composition spontanée, divise le focus, disperse l'esprit :

"if you have a chart in front of you, [. . .] your focus is divided now with the expectation of doing something along with shaping in a spontaneous way or not, depends on the parameters, so you're taking [. . .] the composition, you're taking the points into consideration, so your mind is more divided at that moment"

Jim le proclame, « focus » est le terme qu'il faut utiliser pour parler de sa conception de la spécificité de l'improvisation.

Peur vs Focus ou comment atteindre la « zone »?

Jim glisse une référence à Jiddu Krishnamurti pour éclairer la relation qu'entretiennent les concepts de *peur* et de *focus* dans l'improvisation. Comme nous l'avons vu précédemment, le focus est très prononcé dans l'improvisation, et moins dispersé que pour la musique écrite.

"His (Jiddu Krishnamurti) basic concerns about fear and how is it possible to live life without fear because when you have fear you have division and when you have division you have conflict"

Cette division que la peur entraîne et ce conflit qui en découle semblent être radicalement antithétiques au focus qui est l'essence de l'improvisation:

*"you are focusing on something so much, there is no room for the fear [. . .] there is no room to be afraid because **you are that music** [. . .]*

*and it's amazing if you actually **focus on what is there** it can be great"*

Lorsque l'on focalise avec une telle intensité, il n'y a plus de place pour la peur, ni pour rien d'autre d'ailleurs, puisqu'on a atteint un tel degré de communion, une identification avec la musique que l'on joue (*you are that music*) que c'est l'extase (*it can be great*).

Le concept de focus est directement lié à un autre qui fleurit dans la culture de l'improvisation : la « zone ».

*"I make the best music when I go off the street into a situation and I [Slaps his fingers-] switch on the light switch, and I focus in that moment, and **I am in the music zone** and we play"*

Cette zone correspond à un basculement dans cet état de focalisation, basculement qui se fait aussi instantanément que lorsqu'en revenant de la rue on allume la lumière dans la pièce où l'on va jouer, et ça y est, on est focalisé sur la musique, on s'est ouvert pour devenir réceptif, de façon à être capable de canaliser les sons, de composer:

*"because it's [. . .] how reality works, a million things are going around, you are hungry but when you play [Slaps his fingers] **you're in that zone**"*

"and then it's still, you haven't changed except that everything is within this perspective"

*"you can have fun, you can laugh [. . .] you're not a different person but **you are focused** [. . .] **you are open to channel sounds and to make things happen**"*

Lorsque tout est réuni, le focus, l'absence de peur, la zone créatrice est atteinte.

Focus et Processus Physique

Dans les sessions de remise en situation où Jim commente en direct son enregistrement vidéo de la séance d'improvisation qu'il a réalisée, quelques instants auparavant, on se trouve en présence d'une sorte de traduction de la musique sous forme de commentaires... en direct ou improvisés !

Cliquez sur l'image pour visionner la vidéo:

Extrait au cours duquel Jim Black commente la première improvisation qu'il vient de réaliser. iBeam, Brooklyn, Mai 2014. Enregistrement: Amandine Pras, Vidéo: Grégoire Lavergne

Cliquez sur l'image pour visionner la vidéo:

Extrait au cours duquel Jim Black commente la seconde improvisation qu'il vient de réaliser. iBeam, Brooklyn, Mai 2014. Enregistrement: Amandine Pras, Video: Grégoire Lavergne

Par le biais de la mémoire et de cette auto-confrontation (Theureau, 2010), le musicien est replongé dans son expérience, la revit avec une forte intensité, et n'étant plus « focalisé », il est désormais capable de commenter mais aussi d'élucider. Dans l'enregistrement qu'il commente, Jim joue de la batterie en duo avec une source de musique électronique, et il peut enregistrer et faire des boucles. Il y a donc une composante aléatoire à laquelle Jim réagit musicalement:

"basically I'm jamming I don't think I have any real sense of destination [. . .] just responding to whatever this random loop is playing back now" (séance d'écoute Impro 1)

Cette réaction est, comme on l'a vu, physique et mentale, mais aussi régie par la respiration,

"and obviously I'm following my breath which I do a lot (tap) it's for phrasing" (séance d'écoute Impro 2)

Le signal sonore du commentaire de Jim s'aligne, lui, à la musique, et dans sa forme même, fait écho à ce que le commentaire nous dit (*it's for phrasing*), à savoir des petits groupes de souffle espacés de pauses petites ou longues, mais identiques.

"I'm just shaping those sounds rhythmically, I don't really know every pad I'm hitting but I know the patch" (séance d'écoute Impro 1)

Ces commentaires en groupes de souffle espacés, régis par la respiration, tendent à montrer que Jim est à l'écoute de sa musique « en direct », comme il est à l'écoute « en direct » de son corps dans ses impros. Dans l'utilisation des termes « hear » et « listen », Jim va donner des éclairages sur sa représentation de la nature de ce qui est à la source de sa musique :

"on the inside I'm still hearing that that energy or space" (séance d'écoute Impro 1)

Cette réaction au corps qui évolue et à la corporalité de la musique est là encore reflétée dans les commentaires en direct, qui accélèrent, marquent le tempo et marquent des emphases tonitruantes en une forme de « batterie vocale »! (voir l'extrait sonore p.10)

Comme établi ci-dessus, le processus est autant physique que mental:

"you're letting your body call the shots in a way, you're controlling the energy flow [. . .] the impulse to play anything physically starts [. . .] from the inside"

Focus, concentration et activité mentale

"ok obviously I was screening around before, now I'm actually performing, so there's a total kind of concentration going on."

I have no idea what's happening that's for sure, well I mean I know what's happening, I'm listening" (séance d'écoute Impro 1)

La performance commence quand la concentration qui va avec la focalisation est atteinte. Cette concentration implique d'être totalement à l'écoute:

"I mean I'm really listening to what's going on, I'm reacting after every single sound I make there is a [. . .] that's all response" (séance d'écoute Impro 2)

Ces réponses, réactions, sont ces prises de décisions vues plus haut:

"a million decisions like micro decisions [...] you're on fire [...] you are perceiving things [...] you are going [...] you see an instinct coming [...] you're composing [...] and it's all in the real time"

Dans son entretien, Jim fait aussi l'analogie avec le skieur qui décide de prendre tel ou tel virage (*how does a skier know when to make that turn*), le peintre qui décide d'apposer telle ou telle couleur (*how does a painter know when to put this there*).

Linéarité musicale et gestion du temps

Définir la nature spécifique du geste d'improvisation implique de définir la conception du temps de l'improvisateur:

"free is a misnomer, it's more of a feeling of can I express myself can I say what I want to say in the moment"

L'expression « in the moment » signifie être corps et âme dédié à ce que l'on vit, sans se soucier du passé ni du futur, tout entier ici et maintenant. On trouve un écho de cette conception du temps dans l'expression « in it » vue plus haut.

La spontanéité et les prises de décisions de l'improvisation sont liées avec cette nature linéaire de la musique,

*"music is a pretty linear thing you can't go back
you can't erase things it's a forward motion process"*

lorsque la décision est prise, que le son est inscrit dans le temps, il faut aller de l'avant:

*"what is that allows us to like take an object and even if it goes even if it falls apart in your hands
you learn to make music with it"*

*"you are focused you are you are open to channel sounds and to make things happen and
things can go wrong and you drop drumsticks and it's all good there is no wrong about it this, it's
all good".*

Le focus et la zone correspondent donc aussi à une dictature du temps, avec lequel on avance inexorablement. Il faut donc aussi composer avec ce qui marche moins bien (« *things can go wrong* »). Cet aspect est présent en miroir, dans les commentaires en direct de Jim sur sa musique, et illustré par les mots tronqués (« *Sss interesting----ly not interesting* »), les accélérations du débit d'élocution et les pauses régulières qu'on peut entendre dans cet extrait sonore.

AUDIO – batterie vocale [Glissez le curseur sur le texte ici pour lire la transcription.]

Extrait d'une improvisation commentée par Jim Black illustrant la parfaite synchronisation entre ce qu'il joue et son commentaire, tel une batterie vocale.

(Pour l'écoute des fichiers audio et la lecture des transcriptions, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

*"ten seconds by ten seconds I'm not really thinking about where it started right now I'm just
going forward"* (séance d'écoute Impro 1)

L'improvisateur ne peut qu'appréhender la forme de la musique qu'il est en train de composer par rapport à une matrice relativement courte (dix secondes selon Jim).

Cette matrice temporelle créatrice qui avance avec le temps est elle-même définie par Jim comme une « poche de temps » (*in and out of a sort of time pocket*).

Ici l'intonation de Jim sur le mot « *pocket* » montre l'importance, la vivacité métaphorique qu'il assigne à ce terme: il s'agit à la fois d'une durée de temps, mais aussi d'une « poche » dans laquelle Jim « rentre et sort », qu'il meuble ou non de sons.

La nature de ces « poches temporelles » est elle-même définie par une pulsation (« *pulse* »), là encore reproduite dans les commentaires par des groupes de souffle plus ou moins accélérés pour tenir dans la matrice séparée par les battements. Cette pulsation, qui est aussi un avatar du *focus*, est liée avec le corps, la respiration, et décrite comme n'étant pas forcément métronomique.

Le silence lié au focus

Le silence est présent dans la zone:

"and who is to say that you aren't on when there is silence

I mean it's active silence, you are not playing, you are not making a sound [. . .] that's why I think like once improvisation begins whether you are making sound or not making sound it's on"

Il est silence actif, créatif:

"so the silence is just as heavy as the positive events

the black print of the white background"

Mais surtout, il correspond lui aussi à des décisions, il a autant de poids que les événements sonores. Il est « on », dans son sens de correspondance, de mode connecté. Il s'inscrit sur un arrière plan vierge. Le silence va plus loin, il vient au secours de l'improvisateur :

"silence is your good friend throughout, it's whatever the negative sonic spaces of sound [. . .] it's not always doing doing doing"

Il s'agit des espaces soniques négatifs, là où l'improvisateur décide d'enlever le son. Le silence est problématique pour Jim, qui avoue qu'élucider cette question pourrait lui prendre le restant de ses jours. Car s'il est plus aisé de continuer à avancer que de laisser des silences:

"what always blows me away is when you think you're leaving a lot of silence it's nothing,

I know it's a common thing but I'm still just knocked out by that

I know that real performers in performance arts theater they exaggerate things [. . .]

I should learn to do that at some point but it just gets so

theater-like,

I don't know maybe there is no need for it [. . .]

there's such different schools of constant sound and then no sound like too much space what's in between

XXXX the rest of my life trying to figure out that one, it's easy to just go go go go go go it's hard to leave silence and make it sound good and not have it be like some minimalistic show"
(séance d'écoute Impro 1)

l'introduction forcée de silences pourrait vite aboutir à un show théâtral minimaliste, caricatural.

On peut noter que les commentaires de Jim tout comme son entretien sont aussi parsemés de silences réguliers entre les groupes de souffles.

AUDIO – Was it Still Fun [Glissez le curseur sur le texte ici pour lire la transcription.]

Extrait d'une improvisation commentée par Jim Black illustrant son utilisation particulière des silences en discours.

(Pour l'écoute des fichiers audio et la lecture des transcriptions, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

Et puis il y a ces longs silences allant jusqu'à vingt secondes où Jim montre qu'il ne se sent pas forcé de commenter ce qui ne demande pas de commentaire, où il semblerait presque que Jim s'adonne à l'exercice du silence qu'il nous a vanté dans ses propres commentaires. Jim fait son autoportrait musical dans cet exercice de remise en situation, et cela avec une honnêteté critique indéniable.

L'exercice de la corde raide

Enfin, dans la caractérisation de cette zone que le batteur aime à atteindre lorsqu'il improvise, il est intéressant de repérer les endroits des commentaires de Jim où celui-ci marque une intonation bien spécifique, correspondant à des motifs qui sont la trace sonore de la volonté du locuteur d'attirer l'attention de l'interlocuteur sur un sens plus intense (Cloiseau, 2007):

*"this is more about kind of just jamming and swimming and one sound and just letting it organically evolve wherever the muse **takes** you"*

*"the high hat's just on [. . .] **autopilot** somehow" (séance d'écoute Impro 2)*

AUDIO – autopilot

Extrait d'une improvisation commentée par Jim Black « autopilot »

(Pour l'écoute des fichiers audio, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

Ici ces termes mis en emphase montrent tous deux cette ambivalence entre la prise de décision développée ci-dessus et le fait de se laisser « nager », d'être en pilote automatique, ou même de laisser le son évoluer *organiquement*, d'être dirigé par sa muse. Quelques exemples viennent compléter ce paradoxe musical, cet exercice de corde raide qu'est l'improvisation selon Jim:

*"in and out of a sort of time **pocket** [. . .]"*

*move the energy here and enjoy what goes **on**" (séance d'écoute Impro 1)*

AUDIO – time pocket [Glissez le curseur sur le texte ici pour lire la transcription.]

Extrait d'une improvisation commentée par Jim Black « time pocket »

(Pour l'écoute des fichiers audio et la lecture des transcriptions, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

Ici Jim montre l'importance des décisions de meubler ou non ces « poches de temps ». Mais il montre aussi comment cette connexion aux commandes est également passive (« *and enjoy what goes on* ») :

"I've looped this thing and I'm letting the loop go

Basically I'm jamming I don't think I have any real sense of destination" (séance d'écoute Impro 1)

La définition d'un espace pour funambule musicien

On touche ici à ce que l'improvisateur batteur peut moduler « *let's move the energy here* » mais de façon modérée, sinon, cela devient forcé « *the more I try the more it sucks* ». Exercice subtil que Jim mène jusque dans les pauses.

AUDIO – pauses (energy)

Extrait d'une improvisation commentée par Jim Black illustrant son utilisation des pauses en discours.

(Pour l'écoute des fichiers audio, il se peut que vous deviez utiliser le lecteur Adobe et donner votre permission pour accéder aux fichiers.)

"let's move the energy here, if we try to do this, then it sucks but if we can move the energy right here and enjoy what goes on, don't try anymore you've moved it to a certain place then back off and just let it sip" (séance d'écoute Impro 1)

Par deux fois, Jim met un accent d'emphase sur « try », qui semble être le geste proscrit. Une fois l'énergie déplacée, la marche à suivre - « alors retire-toi » (*then back off*) - illustre bien ici cet équilibre à atteindre qui correspond aussi à un sentiment de jouissance (*enjoy what goes on*). De même que la connexion à ce qui se passe, tant au niveau des autres instruments que de son jeu lui-même, ne doit pas être tendue, forcée, mais très intuitive, instinctive, relâchée. Il importe plus d'être dans le flot (*flow*), et aux aguets de ce qui est sur le point de se produire, comme si l'improvisateur se découvrait lui-même, en gérant ces laps de temps qu'il évalue aux alentours de dix secondes (*ten seconds by ten seconds, I'm not really thinking about where it started right now, I'm just going forward*).

Cet équilibre se retrouve aussi dans cette contradiction entre le besoin de faire sens (*you've added a new sound and you have to make sense of that ...*) et celui de ne pas être esclave de cet élan (*... or [...] it can just be one sound*).

En somme une création oxymorique mêlant visée et passivité

"and create something which is contrasting to anything else that's happened so far which felt like the right place to put it (pause) energy-wise" (séance d'écoute Impro 1)

Il est significatif qu'à la ré-écoute, Jim utilise la forme continue (-ing), évoquant qu'il y a une volonté d'établir ce contraste, que c'était le bon endroit, et cela sur le plan de cette « énergie », qui régit tout ici.

Etre connecté

Cet exercice de corde raide musical ne peut se faire qu'en l'état de « connexion ». Celle-ci est déjà illustrée par les expressions vues plus haut « *in the moment* », et « *in it* ». Dans ces deux expressions, le « in » est primordial. Il est le « in » de l'identification, de l'immersion totale que l'on retrouve en anglais dans les expressions « *in love* », « *in anger* », « *in a good mood* ». Il correspond à l'identification, l'assimilation (« *there is no room to be afraid because you are that music* »). En effet, le musicien va se confondre presque avec sa musique, de façon à pouvoir prendre des décisions quasi-instantanées et apporter des solutions ponctuelles:

"how much can I express myself in the rhythmic color of red?"

On peut aussi considérer que l'improvisateur Jim Black se voit métaphoriquement embarqué dans « it », à savoir ce qui ce passe (qui passe dans le flot) musicalement.

Cet embarquement se retrouve dans l'ubiquité du terme « flow »:

"so instead of leaving so much space, I try to just play constantly or just let myself play constantly and just change the flow, so maybe some of that droning, the high hat was to keep the flow but not necessarily the best music sometimes" (séance d'écoute Impro 2)

L'improvisateur est à la fois dans et sur le « courant » qui avance, donc totalement connecté. Dans l'extrait qui suit, Jim relie le concept de « flow » à celui de « direction » et d'« autopilote »:

"but notice the high hats still going like, there's still the idea of a kind of flow going on. But if your sticks fall out of your hands you can't continue these ideas so I try to add a little layer, a little more colour on that clicky clacky stuff obviously [...] the direction is going down, the high hat's just on autopilot somehow" (séance d'écoute Impro 2)

Le musicien avance avec la musique, laisse certaines composantes en pilote automatique, en modifie d'autres, dans une sorte de concentration, d'immersion, qui permet à la fois de répondre et réagir à ce qui ce passe tout en disant ce qu'il a à dire.

Il est cohérent qu'au vu de la difficulté à atteindre cet état de grâce de la « zone », et probablement aussi de la mettre en mots, Jim va tour à tour, au gré de la remise en situation, regretter une utilisation accrue des pauses, le souhaiter pour l'avenir, apprécier certains motifs (*which doesn't sound bad*). Au détour de phrases rythmiques qu'il commente laconiquement, en battant la mesure de ses descriptions saccadées, il peut aussi dans ses commentaires, improviser sous forme d'humour, d'auto-dérision descriptive

"and I don't know why I hold my breath, I look like a puffin" (séance d'écoute Impro 1)

petits écarts qu'il décoche de façon pince-sans-rire, et qui semble être l'équivalent verbal de ses petites « pépites » musicales qu'il sait apprécier dans ses impros.

Notes

¹ Ce portrait se base, pour la première partie, sur l'entretien réalisé le 22/04/14 par Amandine Pras ainsi que, pour la seconde partie, sur une séance d'enregistrement d'improvisations solo percussions et électronique suivie des commentaires de Jim Black à l'écoute de ses improvisations, réalisée le 7/05/2014 au studio iBeam, espace alternatif à Brooklyn, par Amandine Pras et Grégoire Lavergne. Ces échanges s'inscrivent dans le cadre de l'enquête ethnographique d'Amandine sur l'improvisation au sein de la scène Jazz New-Yorkaise. Les différentes sessions ont été entièrement conduites en anglais. Le portrait rédigé en français reprendra les citations originales

de Jim, majoritairement issues de son entretien. Lorsque les citations sont extraites des séances d'écoute, nous le précisons.

² Nous tenons à remercier Jim Black pour ces documents uniques dans leur genre, Amandine Pras pour tout son travail de collecte, son aide, et pour nous avoir permis de collaborer à ce projet, et Grégoire Lavergne pour sa collaboration au niveau de la prise d'image.

Références Bibliographiques

Cloiseau, Gilles. « Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral: Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive. » Diss. Université d'Orléans, 2007. Imprimé.

Giard, Thierry. « Jim Black et AlasNoAxis au DOC ». *The Wire* Nov. 2000 : 46. Imprimé.

« Jim Black : Biographie ». *Jazz Musiques Productions*. Jazz Musiques Productions, n.d. Web. 12 août 2015. <http://www.jmp.fr/styles/item/jazz/jim-black.html>.

Theureau, Jacques. « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche 'cours d'action'. » *Revue d'anthropologie des connaissances* 42.2 (2010): 287-322. Imprimé.