

<https://epistrophy.citizenjazz.com/l-epanouissement-du-free-jazz-en.html>



Caio Francisco

L'épanouissement du free jazz en RFA et les initiatives d'auto-organisation de ses musiciens (1960-1970)



Jazz en Europe au XXI siècle / Places for jazz in 21st-century Europe -
Date de mise en ligne : mardi 11 novembre 2025

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

Au-delà de sa sonorité cathartique et libératrice, le free jazz en Allemagne de l'Ouest s'est construit autour d'une réévaluation paradigmatique de la manière de penser à la fois la position de ses musiciens et celle de sa musique par rapport à ses ancrages dans l'espace et dans le corps social. Il a même été défini comme une variation inventive de l'idée d'action directe, transposée dans l'univers de la musique. En cherchant à mettre en place une économie parallèle affranchie des logiques du profit et de la consommation, et en privilégiant une approche collective de la musique, ses acteurs se sont investis dans la création de labels indépendants et l'organisation de leurs propres festivals. Ceux-ci se déroulaient souvent dans des lieux variés – des garages souterrains aux académies d'art – modifiant ainsi la relation entre la géographie urbaine et l'accès à l'expérimentation sonore. Par cette démarche, ils visaient également à oblitérer leur assujettissement et leur aliénation à la soif mercantile des entrepreneurs de la musique et des médias. En parallèle, ils ont développé des réseaux audacieux pour encourager une critique engagée et assurer la diffusion de cette musique auprès du public, à travers des revues, des workshops ou encore des répétitions publiques. Le but de cet article est de présenter un bref aperçu de cet épisode remarquable de l'histoire du jazz en Europe.

Beyond its cathartic and liberating sound, free jazz in West Germany was built around a paradigmatic re-evaluation of the way of thinking both the position of its musicians and that of its music in relation to its anchorage in space and in the social body. This approach has been defined as an inventive variation on the idea of direct action, transposed to the domain of music. In an endeavour to establish an alternative economic model unbound by the imperatives of profit and consumerism, these individuals have adopted a collective approach to music, investing in the establishment of independent record labels and the organisation of their own music festivals. These events frequently took place in a variety of venues, ranging from subterranean garages to art academies, thereby altering the relationship between urban geography and access to sound experimentation. In this manner, they sought to extinguish their subjugation and alienation to the mercantile thirst of music and media entrepreneurs. Concurrently, they cultivated audacious networks to promote dedicated criticism and ensure the dissemination of their music to the public through reviews, workshops and public rehearsals. The objective of this article is to provide a concise synopsis of this noteworthy episode in the annals of jazz in Europe.

Nous ne rentrons plus dans ces costumes

À partir des années 1950, le jazz connaît une expression particulièrement marquée en Allemagne de l'Ouest (RFA), notamment grâce à son adoption par la jeunesse, qui en fait l'un des symboles majeurs de la rébellion *Halbstarke* [1]. Cette révolte s'alimente à la fois du sentiment de désillusion face à la persistance d'une structure gouvernementale ayant tiré profit d'une grande partie du complexe militaro-industriel d'avant-guerre, et d'un rejet de toute forme d'autorité, [2] y compris celle incarnée par Adenauer. C'est précisément à cette époque, alors que les pustules de la guerre restent tièdes et que le traumatisme continue de hanter la conscience des nouvelles générations, que le jazz acquiert un nouveau statut dans la société allemande, désormais reconnu principalement par cette jeunesse comme une véritable forme artistique.

Dans ce contexte, l'expansion des clubs de jazz joue un rôle essentiel dans la popularisation du genre. La plupart de ces clubs n'avaient pas d'adresse fixe, mais attiraient néanmoins un public fidèle, devenant ainsi des lieux de rencontre où se mêlaient séances d'écoute et jam sessions privées. Le *Jazz-Club Berlin*, par exemple, dirigé par Hans-Wolf « Hawe » Schneider – alors propriétaire du club branché *Eierschale*, situé près de Breitenbachplatz et fréquenté par des figures emblématiques telles que Duke Ellington, Ella Fitzgerald et Louis Armstrong –, rassemblait chaque jour près de six cents personnes. Schneider était également tromboniste du groupe *Spree City Stompers*, qui

fusionnait la tradition *dixieland* avec le *bop*, témoignant ainsi de la diversité stylistique qui animait la scène jazz berlinoise de l'époque. Le même phénomène se produisait au *New Jazz Circle Berlin*, qui organisait des réunions hebdomadaires dans divers endroits, proposant des séances d'écoute de disques suivies d'analyses par des experts, ainsi que des lectures de textes abordant le jazz sous un prisme existentialiste [3].

Ces clubs constituaient avant tout de véritables « lieux de circulation du jazz », offrant une alternative significative de socialisation aux jeunes qui, au-delà de l'esthétique disruptive – manifestée par des cheveux longs, des jeans déchirés et des bottes d'ouvrier –, cherchaient à se plonger dans les inextricables discussions politiques et culturelles qui enflammaient l'époque.

Malgré sa popularité croissante, le jazz reste une musique au faible attrait commercial, en particulier lorsqu'il s'agit de productions allemandes. Celles-ci occupent une part relativement modeste du marché du disque et ne sont donc pas perçues comme un secteur prometteur par les labels, les annonceurs et, dans une certaine mesure, même par les organisateurs d'événements musicaux. Cependant, cette situation commence à évoluer dès la fin des années 1950 et connaît un véritable tournant au cours des années 1960, lorsque certains entrepreneurs s'efforcent d'intégrer le jazz dans la dynamique commerciale allemande. Leur pari repose alors sur un jazz plus expérimental, inventif et libre, nourri par une réflexion sur les mutations politiques et les aspirations d'une nouvelle génération.

Il convient de souligner que c'est précisément à ce moment-là que s'amorce un débat non seulement sur la valeur esthétique et culturelle du jazz, mais surtout sur l'originalité d'un jazz spécifiquement allemand, distinct par son approche et sa sonorité. Cette réflexion prend de l'ampleur parmi les critiques et les journalistes, qui commencent à évoquer une prétendue émancipation (*Die Emanzipation*) [4] du jazz allemand vis-à-vis des orientations dominantes en Amérique du Nord.

Dans ce contexte, l'une des figures les plus influentes dans la valorisation du jazz sur les plans culturel, économique et esthétique est celle de Joachim-Ernst Berendt. Écrivain, critique musical, animateur radio et producteur, il est rapidement surnommé le « pape du jazz » en raison de son omniprésence dans l'univers du jazz allemand durant ces années-là. Grand passionné, il découvre ce genre musical dans les années 1930 et, après la guerre, devient l'un des premiers employés de la *Südwestfunk* (SWF). En 1947, il y fonde la première rédaction radiophonique européenne entièrement dédiée au jazz. Son engagement intellectuel s'intensifie dans les années 1950 : il publie plusieurs essais sur le sujet, débat avec Adorno du statut culturel et social du jazz – notamment dans les pages de la revue *Merkur* –, écrit des ouvrages de référence et produit de nombreuses émissions consacrées au jazz, comme *Jazz – gehört und gesehen* (à partir de 1954).

Par ailleurs, il devient une personnalité influente sur le plan institutionnel, notamment en organisant, pour le compte de l'Institut Goethe, [5] des tournées de musiciens de jazz. En 1964, par exemple, il accompagne et introduit le *Mangelsdorff Quintet* – dirigé par le tromboniste Alfred Mangelsdorff, l'une des figures majeures du jazz allemand, avec Heinz Sauer au saxophone, Günter Lenz à la contrebasse, Rolf Hübner à la batterie et Günther Kronberg au saxophone baryton – lors de ses tournées en Europe et en Asie sous l'égide de cet institut.

Sensible aux diverses évolutions du jazz et fervent défenseur de l'émancipation du jazz allemand, Berendt s'engage tout naturellement aux côtés des musiciens qui, dès le milieu des années 1960, commencent à « radicaliser » leur approche du genre, ouvrant la voie à ce que l'on nomme aujourd'hui le *free jazz*. C'est à cette période que, selon Knauer, « la conscience de soi était bien établie, et la rhétorique consistant à trouver une voix propre [pour les musiciens de jazz allemand] fut remplacée par une rhétorique plus stridente et rebelle » [6].

Cette combinaison de facteurs a permis au free jazz de gagner en visibilité et de s'imposer progressivement. Bien sûr, Berendt, fort de son influence et de son vaste réseau de contacts, a joué un rôle essentiel dans la popularisation de cette facette ultra-expérimentale du jazz allemand, qui se développait progressivement. En 1966, avec le soutien

de la radio publique *Südwestfunk* (SWF), Berendt lance l'expérience hebdomadaire *Rencontres de Free Jazz*, qui se déroule dans la petite ville de Baden-Baden, au cœur de la Forêt-Noire. Ce projet, à la croisée des workshops, des répétitions, des enregistrements et des concerts, joue un rôle clé en facilitant les échanges entre des musiciens qui, bien que développant parallèlement cette nouvelle musique, évoluent dans différentes régions d'Allemagne et appartiennent à des traditions et des scènes de jazz distinctes. Parmi eux figurent le saxophoniste Peter Brötzmann, le pianiste Alexander von Schlippenbach, le trompettiste Manfred Schoof, le bassiste Peter Kowald et le clarinettiste Gunter Hampel. Ces rencontres s'ouvrent également à des artistes venus d'autres horizons, comme la pianiste suisse Irène Schweizer et le saxophoniste anglais Evan Parker, tous deux inscrits dans un nouveau circuit européen de musique expérimentale qui dépasse souvent une approche strictement centrée sur le jazz.

En outre, l'initiative de Berendt finira par en influencer d'autres, y compris des plus radicales, comme celle de Siegfried Schmidt-Joos, qui s'était fait un nom en tant que journaliste et documentariste de la scène émergente du jazz radicalisé et qui était chef du département musical de Radio Bremen – en plus d'être étroitement lié à la *Deutsche Jazz Föderation*, une fédération de clubs de jazz, ce qui a probablement favorisé la diffusion de cette nouvelle musique. Pendant l'hiver 1967, Schmidt-Joos commence à y animer un programme intitulé « Sessions de Free Jazz », dans lequel, selon lui, étaient invités « divers musiciens et groupes du nouveau jazz pour une nuit dans le centre de radiodiffusion, où, sans aucune préparation, règle ni contrainte de temps, un mélange entre jam sessions et pure improvisation avait lieu ». [7]

Le premier programme comptait la participation du Manfred Schoof Quintet (Manfred Schoof à la trompette, Gerd Dudek au saxophone, Alexander von Schlippenbach au piano, Jaki Liebezeit à la batterie et Buschi Niebergall à la basse) ainsi qu'un concert de la pianiste et violoniste Donata Höffer, l'une des rares femmes du free jazz allemand. Par ailleurs, selon l'historien Harald Kisiedu, le programme dirigé par Schmidt-Joos se distinguait également par le fait que les techniciens des « Sessions de Free Jazz » rompaient avec la tradition des techniques d'enregistrement jusqu'alors universellement utilisées dans le jazz, lesquelles mettaient les solistes au premier plan et les accompagnateurs en arrière-plan. Ils optaient plutôt pour une approche hétéroclite dans laquelle tous les musiciens étaient placés sur un pied d'égalité [8].

Néanmoins, les plans de Berendt pour la diffusion de la scène allemande du free jazz ne se limitaient pas aux seuls programmes radiophoniques et à l'organisation d'événements favorisant les échanges entre musiciens, qui faisaient fermenter cette nouvelle musique. Ses ambitions allaient bien au-delà : il voulait également les enregistrer en studio et en faire des artistes commercialement attractifs.

Le « pape du jazz » n'a pas reçu son surnom par hasard : depuis 1964, il dirigeait son propre festival, le *JazzFest Berlin* (à l'origine *Berliner Jazztage*), associé au *Berliner Festwochen* – un festival culturel fondé en 1951 avec le financement des Alliés et connu comme « une vitrine du monde libre » [9]. Ce festival avait rencontré un grand succès, et Berendt entretenait de solides relations avec plusieurs figures influentes du jazz en Allemagne, notamment avec les propriétaires de maisons de disques. Grâce à cela, il jouissait d'une réputation de respect et de confiance auprès des labels, ce qui lui a permis d'obtenir des contrats pour de nombreux musiciens de la scène free jazz.

C'est précisément cette position dominante sur la scène musicale allemande qui explique en partie son partenariat fructueux avec SABA/MPS, un label sur lequel il a produit plusieurs artistes. Certes, cette maison de disques, dirigée par Hans Georg Brunner-Schwer – héritier de la firme Saba, l'un des plus anciens fabricants de radios, basée dans la ville de Villingen, au cœur de la Forêt-Noire – était déjà largement reconnue comme l'un des piliers de l'essor du jazz en Allemagne, notamment parce qu'elle en avait fait l'un de ses objectifs centraux.

Aux côtés des productions de jazz ouest-allemand moderne du promoteur de jazz de Francfort, Horst Lippmann, pour le label CBS (Columbia Broadcasting System) [10] – géant du complexe médiatique nord-américain –, SABA

s'imposait comme l'un des principaux labels contribuant à l'exposition et à la visibilité internationale du jazz allemand (et européen, dans une perspective plus large) au début des années 1960. En mettant en avant ses spécificités et sa maturation sonore, il a fini par attirer l'attention d'autres labels prestigieux, tels que WERGO [11] et Philips.

Toutefois, Berendt apportait avec lui un précieux savoir-faire, mûri au fil de son engagement avec la scène free jazz, à laquelle il avait ouvert les portes grâce à son programme radio. Cet atout représentait un intérêt majeur pour les producteurs de SABA, toujours soucieux de la viabilité économique de leurs projets [12].

Un tel partenariat semble avoir porté ses fruits très rapidement. Après le succès de l'album *Heartplants* (1965) du Gunter Hampel Quintet (Gunter au vibraphone et à la flûte, Manfred Schoof à la trompette, Alexander von Schlippenbach au piano, Pierre Courbois à la batterie et Buschi Niebergall à la contrebasse), qui mêlait des éléments de hard bop et de jazz modal, tout en comportant des passages introduisant le nouvel idiome du free – notamment grâce à un enregistrement en direct laissant place à une certaine spontanéité –, Berendt insista pour que SABA investisse dans un nouveau format où un grand ensemble de musiciens jouerait librement. La maison céda à sa pression et, en 1966 – avec le parrainage et la collaboration de la radio RIAS Berlin (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*), [13] qui avait commandé au pianiste Alexander von Schlippenbach une composition à interpréter au *Berliner Jazztage* de Berendt cette même année –, elle enregistra le projet de Schlippenbach avec treize autres musiciens [14]. Parmi eux figuraient quelques grands noms de la scène free jazz en plein essor, tels que Peter Brötzmann, Peter Kowald, Manfred Schoof et Gunter Hampel, ainsi que des artistes issus d'autres scènes émergentes, comme le batteur Jaki Liebezeit, qui deviendra quelques années plus tard l'un des piliers du groupe de Krautrock *Can*. L'album, intitulé *Globe Unity* (1966), connut un succès honorable et bénéficia d'une place considérable dans les critiques de la célèbre revue *Jazz Podium*, [15] dirigée par Dieter Zimmerle, avec qui Berendt entretenait de bonnes relations.

Bien que l'influence de Berendt ait favorisé une certaine absorption du free jazz par les maisons de disques et que, grâce à ses efforts et à son engagement dans de nombreuses initiatives liées au jazz en Allemagne – en tant que producteur radio, producteur de disques pour MPS ou encore directeur artistique de plusieurs festivals –, de nombreux musiciens aient pu se produire sur des festivals prestigieux telles que le *JazzFest Berlin* et le *Donaueschinger Musiktage*, son autorité n'était pas unanimement acceptée. Ce dernier, ancré dans la tradition de la *Ernte-Musik* (musique sérieuse), [16] avait ouvert ses portes au free jazz exclusivement sous l'impulsion de Berendt, qui y dirigeait désormais le programme consacré. Si cette ouverture avait suscité une certaine gratitude de la part des musiciens envers Berendt, permettant à beaucoup d'entre eux de se produire dans des événements de grande envergure, sa posture autoritaire et son approche parfois condescendante avaient engendré un mécontentement croissant, notamment en ce qui concerne ses interventions jugées excessives dans la liberté créative des artistes.

Cela était particulièrement perceptible lors des enregistrements en studio où, bien qu'il ne tienne aucun instrument entre les mains, il aimait à dire qu'il « jouait » avec les musiciens, qu'il (les) jouait lui-même [17]. Son emprise ne s'arrêtait pas là : les festivals qu'il organisait étaient soumis à un certain nombre de règles vestimentaires et de codes de conduite qui suscitaient l'irritation de nombreux artistes. Car ces derniers, enfants de la guerre, baignés dans un mouvement politique en pleine effervescence – porté notamment par la SDS (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*) –, revendiquaient une liberté totale, une insoumission radicale à toute forme d'ordre, et plus encore à ceux dictés par des impératifs économiques au mépris de leur expression créative. À leurs yeux, leur musique devait s'engouffrer dans les brèches du système, échapper aux dynamiques productives qui étouffaient leur spontanéité et finissaient par instaurer une relation artificielle entre le free jazz et son auditoire potentiel.

C'est dans cet environnement saturé d'attentes, où chaque souffle créatif semblait déjà filtré par des pressions externes, que plusieurs initiatives, portées par les musiciens eux-mêmes, ont commencé à prendre forme, fondées sur l'idée de poursuivre un format d'« improvisation totale ». Ce format dépendait également du développement d'une relation nouvelle, tantôt entre les musiciens, tantôt avec le public du jazz, et surtout, avec celui qui n'était pas

encore familiarisé avec le free jazz. Dans ce sens, parmi les conséquences les plus fructueuses de la fondation du New Artists Guild à Berlin en 1966 ^[18] une guilde destinée à renforcer les liens de soutien mutuel entre les musiciens et à soutenir la scène allemande du free jazz, avec des figures comme Schlippenbach, Brotzmann, Kowald et d'autres artistes de la scène ^[19] le format du workshop *Freie Musik* s'est imposé comme un exemple marquant de ces initiatives créées par et pour les musiciens. En mêlant répétitions publiques et concerts, avec une multiplicité d'arrangements entre les artistes, ce workshop, dédié exclusivement au free jazz, a été pionnier dans la scène musicale allemande en pleine mutation.

Jost Gebers précise que l'idée du « workshop » était inspirée par Mingus, qui l'utilisait pour ses groupes afin de « définir » sa manière de travailler, ^[18] bien que cette terminologie fût également « quelque chose de vraiment tendance à Berlin à cette époque » ^[19]. Ce format ^[20] jamais clos, toujours en mouvement ^[21] influencera de nombreuses actions menées par les musiciens dans les années suivantes, dans un but d'élargir les possibilités d'interaction, non seulement entre eux, mais aussi avec les espaces traditionnels, tels que les salles de concert, et, bien sûr, avec le public. Dans cette lignée, Peter Kowald organisera quelques années plus tard, en 1973, un workshop avec les membres du « Globe Unity Orchestra », soutenu par le conseil municipal de Wuppertal. Ce workshop offrit à l'orchestre la possibilité de répéter pendant quatre jours d'affilée avant de présenter le fruit de son travail lors d'un concert final. Ce workshop ne se contentait pas de marquer un moment spécifique. Il s'inscrivait dans une dynamique plus large, influencée par les rencontres et festivals précédents. Une conception inédite du « concert » de jazz y prit forme, nourrie par l'esprit des workshops antérieurs : la liberté totale de l'improvisation collective. Mais ce format contrasté ne se bornait pas à l'improvisation pure. Il comprenait également des pièces composées, parfois de manière ironique et non conventionnelle. Prenons l'adaptation par Schlippenbach du « Wolverine Blues » de Jelly Roll Morton, ou encore la composition « Bavarian Calypso », ainsi que les arrangements ludiques et dansants de Willem Breuker, l'un des musiciens accompagnateurs du groupe. Ces choix avaient pour but d'éveiller la curiosité du public, de capter son attention et de l'amener progressivement à apprivoiser les aspects plus « dérangement » des sections d'improvisation pure. La partie du concert dédiée à ces « chansons », présentées sans aucune improvisation, visait à offrir des passerelles vers un public non préparé, à établir des liens avec son expérience musicale et à créer une pause, un moment de relaxation entre les sets d'improvisation libre qui exigeaient souvent une attention aiguë. ^[19].

Les workshops, conçus comme des répétitions ouvertes, ont donc offert un terrain fertile où les possibilités créatives ont pu mûrir grâce à l'interaction constante avec un public qui n'hésitait jamais à exprimer son approbation ou son rejet face aux idées explorées par les musiciens. Cette dynamique est rapidement devenue cruciale pour renforcer un réseau parallèle, essentiel à l'évolution de la scène free.

Ainsi, la création et l'investissement dans de nouveaux espaces musicaux et culturels ont pris une ampleur considérable. Ces lieux, souvent ouverts plutôt que confinés dans des clubs traditionnels, ont permis aux musiciens d'échapper aux carcans des normes établies ^[20]. À travers cette liberté d'expression, un public fidèle s'est formé, soutenant les artistes dans leur volonté d'explorer des formes nouvelles, loin des influences des hommes d'affaires, des festivals conventionnels et des maisons de disques.

Parallèlement, ces événements ont favorisé l'émergence de ce que Manfred Miller, ^[21] journaliste et ardent défenseur du free jazz, qualifiait comme *la face la plus radicale de l'émancipation musicale*. Selon lui, cette émancipation résidait dans la volonté des musiciens de forger des moyens autonomes pour produire, reproduire et distribuer le free jazz, en se dissociant des pratiques traditionnelles et de l'économie politique du jazz, souvent marquées par le parasitisme des détenteurs de moyens de production.

Les musiciens allemands ont, bien sûr, été influencés par les initiatives de leurs homologues nord-américains ^[22]. L'une des rencontres les plus significatives de cette époque fut celle entre Peter Brotzmann, Peter Kowald et la pianiste Carla Bley, lors de leur tournée de 1966. Bley, profondément impliquée dans la Jazz Composers Orchestra Association, un collectif marqué par l'influence de la Jazz Composers Guild de Bill Dixon, a permis aux musiciens

allemands de prendre conscience des modèles d'autogestion et de solidarité entre artistes. En parallèle, Brötzmann a rencontré Don Cherry à Paris, [23] au légendaire club Le Chat Qui Pêche, un moment qui a également marqué un tournant décisif dans l'histoire de la scène free. Ces rencontres ont probablement facilité un échange entre deux univers musicaux distincts, mais animés par une vision commune : celle de repenser les structures traditionnelles du jazz et d'explorer de nouvelles formes de collaboration créative. Les musiciens, tout en venant de contextes différents, cherchaient à établir des réseaux solidaires et à s'organiser de manière indépendante, loin des contraintes imposées par l'industrie musicale conventionnelle. C'est dans cet esprit que l'idée d'une autogestion collective a commencé à se diffuser, renforçant la conviction que le free jazz, tout en restant une musique profondément spontanée, devait aussi devenir un mouvement socialement engagé et structuré autour de principes d'égalité et de soutien mutuel.

Dans ce cadre, cette dynamique parallèle en plein épanouissement, essentielle non seulement au renouvellement esthétique de leur musique, mais aussi à l'affirmation de leur indépendance, allait bien au-delà des simples concerts. Elle se traduisait également par des efforts déterminés des musiciens de free jazz pour s'engager définitivement dans des initiatives d'autoproduction de leurs disques. En 1967, Peter Brötzmann lança son album *For Adolphe Sax* sur son propre label, BRÖ, qu'il avait fondé grâce aux économies qu'il avait accumulées en tant que graphiste indépendant. Cet album deviendra l'incarnation parfaite de cette transformation radicale vers une improvisation totale.

Et lorsqu'on parle de « totale », cela signifie bien plus qu'une simple improvisation musicale : il s'agissait aussi de réinventer le processus même de diffusion de cette musique, en érigeant une infrastructure en dehors des circuits traditionnels du marché. La création de la revue non commerciale et à petit budget *Sounds* par le journaliste Rainer Blome, née au sein de la New Artists Guild dont Blome, Brötzmann et Kowald faisaient partie un an après la sortie de cet album, confirmait cet engagement bien au-delà du domaine musical. *Sounds* devint aussitôt le porte-parole de cette nouvelle vague de musiciens politiquement engagés, dont les ambitions radicales se traduisaient non seulement dans leurs performances, mais aussi dans la manière dont ils souhaitaient diffuser leurs idées.

Dans le premier numéro, orné d'une couverture où Brötzmann figurait, Blome précisa que l'un des objectifs de la revue était d'établir un « nouveau paradigme pour la critique du jazz », totalement antinomique à une approche intellectuelle figée, et il encourageait les lecteurs à soumettre des articles, des critiques et des essais. Il soulignait, avec conviction, que « quiconque aime la musique et sait s'exprimer est capable d'écrire sur le jazz ». *Sounds* offrait ainsi un espace inédit aux musiciens pour exposer librement leurs positions, que ce soit sur le jazz lui-même, la culture ou les tensions politiques de l'époque, sans aucune censure ni restriction.

Par ailleurs, les critiques de *For Adolphe Sax* publiées dans *Sounds* offrirent à Brötzmann l'opportunité de faire connaître sa musique à un public plus vaste, alors encore restreint à des cercles de niche. Malgré les nombreuses difficultés rencontrées dans l'enregistrement et la distribution de son album, ce fut le début d'une reconnaissance nouvelle, qu'il n'avait pas connue lorsqu'il n'était qu'accompagnateur d'autres projets. Il se vit ainsi invité à plusieurs festivals organisés par l'establishment, tels que le Deutsches Jazzfestival à Francfort et le Jazz Ost-West à Nuremberg. Grâce aux cachets reçus, Brötzmann parvint, en 1968, à réaliser son plus grand succès : l'album *Machine Gun*, enregistré avec un octet paneuropéen, regroupant le saxophoniste britannique Evan Parker, le batteur suédois Sven-Åke Johansson, le batteur néerlandais Han Bennink, le pianiste belge Fred Van Hove et le saxophoniste et clarinettiste néerlandais Willem Breuker.

Cet album fut enregistré quelques semaines avant l'emblématique mois de mai, une période de turbulences profondes pour l'Europe : en France, une vague de protestations, née des manifestations étudiantes, déboucha sur une grève générale massive qui mit De Gaulle dans une position délicate ; le Printemps de Prague suscitait l'espoir d'une libération face à l'étouffante bureaucratie du régime soviétique ; et, en Allemagne, la Fraction Armée Rouge (FAR) venait de lancer sa première attaque, un attentat incendiaire dans un grand magasin de Francfort.

Outre son nom, prétendument suggestif, qui, bien qu'il semblait évoquer directement l'escalade des tensions politiques, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Europe, était en réalité un surnom attribué à Brötzmann par Don Cherry, *Machine Gun* incarnait, à bien des égards, les nouvelles orientations que prenait la musique dite d'avant-garde en Allemagne. Ce titre ne se contentait pas d'être un écho à la situation politique du moment ; il signalait aussi une politisation de l'art, notamment en ce qui concernait sa réception par le public. Il semblait clair qu'une proposition artistique se réclamant de l'avant-garde et se détachant des secousses sociales et politiques de l'époque ne saurait avoir sa place. Le choix même du lieu d'enregistrement, un club légendaire comme la Lila Eule, renforçait cette idée. Ce club, qui avait accueilli une série de rencontres organisées par Rudi Dutschke – probablement la figure la plus marquante du mouvement étudiant allemand à l'époque –, était un espace symbolique. Quelques mois avant que Brötzmann n'y enregistre son chef-d'œuvre, il avait servi de centre stratégique pour orchestrer les prochaines étapes des manifestations étudiantes, qui avaient atteint leur paroxysme après l'assassinat du jeune étudiant Benno Ohnesorg par la police.

À ce moment où les turbulences politiques gagnaient tous les pans de la société, les clubs de jazz – particulièrement ceux qui hébergeaient un jazz jugé « subversif » – commencèrent à devenir des lieux de suspicion pour les courants conservateurs. Dans un article publié en 1968 dans *Der Spiegel*, l'un des journaux les plus influents en RFA à l'époque, ces établissements étaient décrits comme des foyers où « les jeunes sont sensibilisés à l'idée de révolution ».

Mais la question de savoir si l'album de Brötzmann réagit directement aux secousses politiques de son époque ou s'il s'agit simplement d'une proposition esthétique reste sans réponse claire, enveloppée dans une ambiguïté que l'artiste lui-même entretient dans ses déclarations. D'une part, il évoque parfois la musique comme le produit d'un chaos où se mêlent les ombres du passé nazi et les contradictions d'un présent marqué par une répression croissante et une remise en cause des libertés [24]. D'autre part, dans d'autres contextes, il refuse catégoriquement l'idée d'un lien programmatique, insistant sur le fait que sa démarche était avant tout une exploration purement musicale, sans prétention politique ou théorique (bien que ces éléments aient indirectement influencé le développement de cette radicalité sonore) [25].

En revanche, dès que la conversation s'élargit au free jazz dans son ensemble et à ses liens avec les turbulences politiques, économiques et sociales des années 1960, Brötzmann semble plus affirmatif. Lorsqu'on lui demande si le free jazz des années 1960 pouvait être perçu comme un « cri de libération », il confirme sans hésiter que « tout allait de pair » (« das ging alles Hand in Hand »), soulignant que les jeunes, déçus par leurs aînés qui n'avaient pas su répondre aux questions d'après-guerre, avaient dû « chercher des réponses dans tous les domaines possibles, de la politique à l'art » [26].

Il est essentiel de considérer cet effort de la jeunesse rebelle qui, en s'appropriant ce jazz en pleine radicalisation sonore, en fit la bande-son de sa révolution. Toutefois, cette appropriation ne doit pas seulement être analysée du point de vue des intentions des artistes, mais aussi, et peut-être surtout, sous l'angle de la réception de la musique. Knauer le suggère habilement en soulignant que « l'intention n'était peut-être pas principalement politique, mais le résultat, la manière dont la musique a été reçue et perçue, l'était. Parce que la musique ne s'exprime jamais dans un vide, elle propose toujours une perspective sur le présent » [27].

Il est évident que, si l'investissement dans le free jazz, par le biais du dépassement du tonalisme, de l'abandon des priorités mélodiques, du rejet de l'harmonie prédominante et de la dynamique dialogique question-réponse qui avait caractérisé le jazz standardisé, a précédé de peu les révoltes populaires qui bouleversaient les rues, il reste indéniable que le choix de nombreux musiciens de se produire dans des espaces où ces mouvements étaient en pleine effervescence a profondément influencé la manière dont le public percevait la musique. Ce choix n'a pas seulement redéfini la musique elle-même, mais a également incité à une réflexion sur ses modes de production et de réception.

C'est dans cette optique que la question de l'autoproduction prend toute sa signification. Bien que la relation entre musique et politique puisse sembler ambiguë dans certains aspects de leur travail, dans la praxis des musiciens du free jazz, cet engagement devient une évidence. Le rejet des pressions commerciales et la recherche d'une forme de gestion autonome de leur art étaient des enjeux essentiels pour eux. En 1968, l'année même où *Machine Gun* surgit comme une bande-son d'une *Scheinrevolution* [28] (pseudo-révolution), plusieurs artistes suivent l'exemple de Brötzmann et choisissent de se soustraire à l'emprise du marché. Alexander von Schlippenbach, avec son label Quasar Records, publie *The Living Music* de manière autonome ; Pierre Kowald, de son côté, transforme son garage en studio pour enregistrer l'album *Santana*, un projet mené par le batteur suisse Pierre Favre. Quant à Gunter Hampel, après des collaborations régulières avec de grandes maisons de disques, il fonde *Birth Records*, à travers lequel il publiera plus de soixante disques d'artistes du free jazz jusqu'en 2014.

Donc, même pour des artistes comme Hampel, qui avait travaillé de manière régulière avec des maisons de disques de première ligne – étant l'un des acteurs clés de l'effort de Berendt pour faire de Saba un label soutenant l'épanouissement du free jazz, soulignons-le – il était nécessaire qu'une musique qui prenait des contours « destructeurs » [29] mette également à bas la structure productive qui la contrôlait. Pour les musiciens, il s'agissait avant tout de transposer l'espace réducteur des grands studios où ils étaient habituellement dirigés, et de créer des espaces dans lesquels leurs performances seraient entièrement laissées à l'imprévisibilité, où l'essor de la musique ne dépendrait plus d'un circuit fermé dont la prise de décisions était souvent indifférente à leurs souhaits.

À cet égard, une étape décisive est franchie lorsque les musiciens du free jazz cherchent à s'affranchir non seulement des maisons de disques traditionnelles, mais aussi des festivals dominés par les figures établies, comme le souvent mentionné Joachim-Ernst Berendt. Au départ, cette émancipation passe par des jams improvisées après leurs concerts officiels, à l'image de celle organisée en marge du festival *Jazz am Rhein*, produit par Gigi Campi à Cologne. Ce soir-là, des artistes comme Gunter Hampel, Peter Brötzmann, Irène Schweizer, Mani Neumeier et Alexander von Schlippenbach se retrouvent dans un garage souterrain pour un concert non programmé, explorant un répertoire totalement distinct de celui présenté quelques heures plus tôt sur la scène principale.

Peu à peu, ces initiatives gagnent en ampleur et se muent en une revendication collective visant à remplacer le monopole des « grands » festivals par des rencontres plus confidentielles, ancrées dans des lieux et auprès de publics ayant, depuis les débuts du free jazz, soutenu cette musique. C'est dans cet esprit qu'à l'automne 1968, Brötzmann, Peter Kowald et Jost Gebers organisent une véritable riposte au *JazzFest Berlin*, en créant un événement parallèle au club historique *Quasimodo*, à Charlottenburg. Cette rencontre bruyante, qui réunit des figures majeures de la scène free, devient le *Total Music Meeting* (TTM), rapidement perçu comme un « anti-festival ». [30] Selon Brötzmann, l'initiative était « une réponse vigoureuse à la politique du *JazzFest* », [31] jugée trop mercantile. Un article de la revue *Sounds* renforce cette critique en dénonçant un « événement commercial dont les organisateurs veulent s'enrichir tandis que la musique est clairement négligée dans ce processus » [32]. Ainsi, le premier TTM naît d'un double rejet : d'une part, celui d'un modèle de festival où le free jazz est traité comme un simple produit de nouveauté mis en vitrine ; d'autre part, celui d'un circuit où la rentabilité prime sur l'engagement artistique [33].

Étant donné que le festival dirigé par Berendt accueillait de grandes figures du free jazz nord-américain – Don Cherry, Archie Shepp, Cecil Taylor –, il était naturel, au début, que les organisateurs du Total Music Meeting patientent jusqu'à la fin du *JazzFest*. La Philharmonie de Berlin était pleine à craquer, et il fallait bien attendre que cette marée humaine se disperse pour espérer capter un peu de son flot. Mais cette dépendance ne dura pas. Rapidement, le TTM attira et fidélisa son propre public, établissant avec lui une relation d'un tout autre ordre. Comme l'explique Jost Gebers, l'un des instigateurs de l'événement : « Un aspect important de ce festival, c'est que les musiciens étaient toujours présents. Vous pouviez leur parler. Au début, nous avons même intégré cela dans nos accords et contrats : les artistes devaient rester sur place, même lorsqu'ils ne jouaient pas, pour échanger avec le public » [34].

Ainsi, le TTM offrait aussi aux musiciens une chance unique de perfectionner et de remodeler leur musique à travers

cette interaction. Le public, placé au cœur du processus, ne se contentait pas d'écouter : il commentait, discutait, critiquait. Là où le *JazzFest* imposait ses cadres et décidait à l'avance des formations, ici, tout se jouait sur l'instant. Le TTM était un organisme mouvant, une expérience en perpétuelle recombinaison, un laboratoire où l'improvisation atteignait un niveau d'ouverture inédit. Peu à peu, une évidence s'imposa : il était possible de bâtir des alternatives solides aux rouages du marché musical, sans céder à ses contraintes ni se laisser enfermer dans des formats rigides ; sans avoir à danser la danse du marché ou à porter des costumes étriqués [35].

Il faut dire aussi que si un événement comme le TTM a pu voir le jour, c'est en grande partie grâce au contexte singulier de Berlin. La ville vivait dans une tension permanente entre deux mondes, tiraillée entre l'Est et l'Ouest, entre la tradition et l'avant-garde, entre le poids du passé et l'urgence de l'invention. Dans cet espace où tout semblait encore à réécrire, la musique trouvait un terreau idéal pour expérimenter et réinventer ses propres règles – un foisonnement créatif dont l'intensité ne trouvait guère d'équivalent ailleurs en Europe [36].

Le succès du festival, guidé par une politique anticapitaliste et un désir d'ancrer le free jazz dans le tissu social, ainsi que l'engouement pour le format des workshops, ont nourri l'ambition des musiciens de pousser plus loin leur indépendance. Rassemblés dans le New Artists Guild, ils rêvent d'une plateforme qui ne se limiterait plus aux concerts, mais qui intégrerait répétitions ouvertes, ateliers, enregistrements, production et distribution de disques, publications et autres formes de circulation musicale. L'idée mûrit et, en septembre 1969, elle se concrétise avec la naissance de *Free Music Production* (FMP), [37] que Knauer qualifiera de « manifeste action politique » [38]. Portée par des figures comme Brötzmann, Schlippenbach, Manfred Schoof, Peter Kowald et Jost Gebers, FMP s'impose d'emblée comme une coopérative [39], affirmant haut et fort « la codécision et la démocratisation dans le domaine musical » [40]. Pour Brötzmann, la formalisation des initiatives collectives, avec la création de Free Music Production, n'était pas seulement une réponse artistique, mais aussi une prise de pouvoir sur les moyens de production. « En bons marxistes de vieille école, nous voulions nous affranchir des structures économiques établies... créer notre propre entreprise. » [41]. Ainsi, cette initiative visait à contourner les logiques capitalistes du marché musical, qui commençaient à envahir même les espaces les plus expérimentaux, et à reprendre le contrôle sur toutes les étapes du processus de création, depuis l'enregistrement jusqu'à la distribution de la musique.

Nonobstant la concurrence d'autres maisons de disques apparues à la même époque, comme ECM [42], et des labels déjà établis et consolidés sur le marché, tels que Saba/MPS, la FMP a rapidement su s'imposer comme l'un des vecteurs les plus prometteurs en matière de documentation sonore pour cette génération de musiciens expérimentaux allemands [43]. En 1969, le disque *European Echoes* de Manfred Schoof, qui connaîtra un succès considérable et recevra de nombreuses critiques positives, est sorti sous ce label et, au cours des années 1970, la FMP publiera plus de 50 albums d'artistes plus ou moins connus de la scène free [44].

Cependant, en plus de s'établir comme une coopérative dédiée à la protection et à la projection des musiciens collaborateurs, et comme une plateforme d'enregistrement et de distribution de leurs disques dans le but de « présenter le nouveau jazz de manière totalement indépendante », la FMP insistera sur diverses autres activités qui viendront consolider cette structure parallèle, visant à atteindre une indépendance de plus en plus affirmée par rapport à l'idée commerciale de la musique free, tout en cherchant à s'inscrire de manière engagée dans différentes sphères de la société.

Ainsi, les répétitions ouvertes au public, dans les galeries ou dans les clubs du Quartier Latin (à Postdamer Straße), se multiplient, tout comme les concerts dans des espaces où le public n'était pas forcément réceptif ou adepte de cette musique. C'est le cas, par exemple, d'une semaine de concerts à l'Institut Polytechnique de Berlin (Technische Universität Berlin), où les musiciens devaient souvent quitter la scène sous les huées de spectateurs qui les accusaient de jouer une musique « petite-bourgeoise » [45]. Un autre exemple illustre cette résistance : une représentation dans un club de blues et R&B, où des verres de bière volaient dans tous les sens et finissaient par frapper les musiciens, qui, au lieu de se laisser décourager, en profitaient pour augmenter le volume de leur musique [46]. Cela remet en cause l'imbroglio classique qui s'établit souvent entre les initiatives esthétiques en rupture et en

avant-garde, et la manière dont elles sont reçues par les couches dites « progressistes » d'une société qui réclame des changements substantiels, comme les étudiants dans une Allemagne en pleine effervescence de mouvements universitaires.

D'ailleurs, la formalisation engendrée par la création d'une coopérative a permis de concrétiser plus aisément les initiatives des musiciens qui ont trouvé un meilleur accueil. Le projet innovant du Freie Musik, par exemple, a trouvé, dès les années 1970, un espace permanent au sein de l'Académie des Arts, où il a pu se déployer pleinement. Les billets étaient vendus à un prix symbolique d'un Deutschemark, attirant en moyenne 5000 personnes pendant les 4 jours de workshop. Ce format innovant ouvrait ainsi une nouvelle voie dans la présentation du jazz. Un article d'un auteur anonyme, publié dans la revue *Sounds*, décrit l'événement de la manière suivante :

L'écoute concentrée du public et des musiciens en pause, favorisée par l'atmosphère décontractée - il n'y avait pas de sièges, on était debout, assis ou couché par terre autour des scènes - était réjouissante. Le contact entre les musiciens et les auditeurs était très étroit, un échange de points de vue s'est établi en permanence, ce qui a profité à tous les participants [47].

Peu à peu, les workshops ont évolué, transformant leur programme pour inclure des activités de plus en plus diversifiées, à la recherche d'interactions nouvelles, à la fois avec les jeunes générations et d'autres publics. À partir de 1971, ils ont commencé à développer des ateliers de pédagogie musicale pour les enfants, un pas qui, en 1973, donnera naissance à un projet audacieux : *Free Jazz und Kinder* (Le Free Jazz et les enfants). Ce projet, mené par Brötzmann, Kowald, Han Bennink et Fred van Hove, consistait en une série d'exercices ludiques et créatifs sur une semaine, pour encourager des enfants de 5 à 10 ans – souvent sans aucune expérience préalable en théorie musicale – à s'exprimer librement à travers des instruments faits maison, fabriqués à partir d'objets du quotidien : ballons, tubes en plastique, sifflets, voire objets récupérés. Du premier au dernier jour, l'expérience allait de l'expression brutale et spontanée des sons à une découverte progressive de structures musicales simples, selon un processus où l'improvisation se mêlait à l'apprentissage. L'ensemble de ce processus était minutieusement documenté par les musiciens, eux-mêmes transformés par cette interaction. Ce travail avec les enfants leur permettait aussi de repenser leur propre pratique musicale et, à travers cette expérience partagée, de redéfinir ce que l'éducation musicale pourrait être. Un rapport de fin d'activité résumait : « nous, musiciens, avons acquis au cours de ces sept jours des expériences qui ont nourri notre propre travail dans certains domaines » [48], et soulignait, au-delà de l'aspect musical, les inégalités sociales existantes en matière d'accès à la culture musicale, tout en critiquant l'élitisme du système éducatif musical allemand [49], qui excluait une large part de la population de la possibilité d'explorer ses talents.

Ainsi, à travers un éventail d'initiatives qui, progressivement, dépassaient les attentes de leurs promoteurs, les musiciens du free jazz se sont engagés à inscrire leur art dans une dynamique plus large, bien au-delà de la simple libération économique de leur musique par rapport à la chaîne de production capitaliste qui la conditionnait. Ce processus, loin de se limiter à une simple libération des contraintes industrielles, a également permis une insertion de plus en plus profonde des musiciens dans les différents contextes sociaux auxquels ils étaient liés. Mais au-delà de cet ancrage social, ce qui s'est révélé fondamental fut la consolidation d'une véritable communauté de free jazz, qui, en ouvrant la voie à de nouveaux artistes au discours radical, a simultanément renforcé la relation entre les musiciens et les dynamiques internes de leur propre mouvement, tout en répondant aux exigences d'un environnement social en perpétuelle évolution. Qu'il s'agisse de clubs, d'universités [50], d'académies d'art ou d'espaces publics ouverts, les musiciens de free jazz ont ainsi cherché à articuler leur pratique avec les aspirations sociales qui bouillonnaient autour d'eux, à une époque où la transformation de la société semblait être une cause indiscutable, une cause que l'art devait embrasser avec une énergie et un engagement inébranlables [51]. Cependant, cette quête sociale s'accompagnait d'un processus parallèle d'affinement de leur propre esthétique. En articulant leur musique avec des aspirations sociales, les musiciens ont pris conscience des défis pratiques et idéologiques qui se présentaient à eux pour faire exister cette musique expérimentale, tout en affinant leurs propositions artistiques face aux contraintes externes et internes du mouvement.

Bien sûr, certaines de ces propositions n'ont pas trouvé de terrain propice pour se développer, d'autres se sont heurtées à des impasses impossibles à surmonter, obligeant certains membres de la coopérative à se consacrer entièrement à des tâches administratives pour assurer sa pérennité – comme ce fut le cas de Jost Gebers, qui, en 1976, abandonna sa contrebasse pour prendre la direction de la coopérative. Toutefois, d'autres projets ont perduré, changeant en profondeur non seulement la dynamique sociogéographique du « côté ouest » de l'Allemagne, mais aussi le contenu même de la musique free. Cet épisode demeure, en tout cas, un exemple inégalable du fait que la posture courageuse des musiciens de free jazz a créé un précédent important et inédit en Europe lorsqu'il s'agit de réfléchir historiquement à l'impact du jazz en tant que force sociale.

Post-scriptum :

Caio Francisco est étudiant en master d'Histoire Sociale (Université de São Paulo), où il mène une recherche sur les relations entre l'émergence et la décadence du Free Jazz et du Mouvement des Droits Civiques aux États-Unis dans les années 60 et 70, ainsi qu'en Philosophie (Université Fédérale de São Paulo/Université Paris 8), où il explore les liens entre l'Esthétique et la Politique dans le développement du Surréalisme aux Antilles. Il est membre du comité éditorial de la revue *Brasil(s)*, publiée à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, ainsi que de la revue en ligne de théorie critique contemporaine *Zero à Esquerda*, où il publie des essais sur divers sujets. Parallèlement, il mène des recherches sur le Free Jazz en Europe, ainsi que sur l'Histoire et la Culture Sonores, la Philosophie de la Musique et les *Cultural Studies*.

[1] Ce terme désigne la contre-culture adolescente d'après-guerre en Allemagne, dont l'activité a été particulièrement intense dans les années 50 et 60. Sur ce thème, voir le deuxième chapitre de : Siefried, Detlef, *Time is on my side : Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Berlin, Wallstein Verlag GmbH, 2017.

[2] La perspective politique prédominante au sein des mouvements de gauche de l'époque, auxquels les jeunes étaient le plus étroitement liés, reposait principalement sur l'idée que l'Allemagne d'après-guerre traversait une phase « pré-fasciste », c'est-à-dire une période marquée par un danger imminent de retour des régimes autoritaires qui avaient autrefois balayé l'Europe. Il était donc impératif de s'opposer avec véhémence à toute forme d'autoritarisme ou à tout individu considéré comme « potentiellement fasciste », c'est-à-dire celui dont la structure psychologique le rendait particulièrement réceptif à la propagande antidémocratique. Adorno, Theodor W., *Études sur la Personnalité Autoritaire*, 2017, Paris, Éditions Allia, p. 7.

[3] Poiger, Uta G., « Searching for Proper New Music : Jazz in Cold War Germany » , In : Mueller, Agnes (org.), *German Pop Culture*, Ann Arbor, Michigan, 2004, pp. 83-95.

[4] Terme créé par Berendt pour désigner, à l'origine, un nouveau mouvement de musiciens de jazz cherchant à rompre avec la tradition du jazz nord-américain et à élargir les possibilités d'improvisation. Le free jazz en deviendra rapidement la principale expression. Pour l'histoire de ce terme et son appropriation par les musiciens de free jazz, voir : Berendt, Joachim-Ernst, *Ein Fenster aus Jazz : Essays, Portraits, Reflexionen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, p. 215.

[5] Fondé en 1952 en Allemagne de l'Ouest, le Goethe-Institut – malgré son objectif initial de proposer des cours d'allemand aux étrangers – est rapidement devenu un acteur majeur de la promotion de la culture allemande à travers le monde, notamment dans le but de réhabiliter l'image internationale du pays après la guerre. Le jazz, en particulier, s'est imposé comme une expression essentielle de cette « nouvelle culture allemande », rompant avec l'idée conservatrice de culture qui avait prévalu sous le national-socialisme.

[6] Knauer, Wolfram. « Emanzipation wovon ? Zum Verhältnis des amerikanischen und deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren ». In : *Jazz in Deutschland*, ed. Knauer. pp. 150-155.

[7] *Sounds*, no. 4, Hiver 1967, p. 42.

[8] Kisiedu, Harald, *European Echoes : Jazz Experimentalism in Germany (1950-1975)*, Wolke Verlag, 2020, p. 141.

[9] Traber, Habakuk. 2000. « Eine Epoche. Die Berliner Festwochen – Ein Musikfest » In *50 Jahre Berliner Festwochen*, ed. Krüger, pp. 168–79.

[10] Hurley, Andrew, *The Return of Jazz : Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, Berghan Books, 2011. p. 84.

[11] Fondé en 1962 par l'historien de l'art Werner Goldschmidt et le musicologue Helmut Kirchmayer, le label WERGO, en particulier sa série *Studio-Reihe Neuer Musik* (Série studio pour la nouvelle musique), a joué un rôle essentiel tant dans l'enregistrement que dans la documentation de la musique d'avant-garde et expérimentale du XXe siècle. En 1967, l'éphémère *WERGO Jazz Series* a été créée et a publié des albums tels que le premier disque du *Manfred Schoof Sextet* (éponyme) ainsi qu'une collaboration entre Gunter Hampel et la chanteuse de jazz vocal Jeanne Lee.

[12] Comme le soulignait Brunner-Schwer en 1968 : « en plus d'un engagement passionné pour la musique, la viabilité économique doit également être assurée, car ce n'est qu'ainsi que l'on peut trouver une relation saine entre l'art, la technologie et l'économie ». In : Hoehl, Egbert, « Neues von Saba », *Jazz Podium*, Mai 1968, p. 160.

[13] La radio, fondée par les autorités de l'occupation américaine, a contribué de manière incomparable à y placer les syncopés du jazz dans le cœur de la population allemande pendant les années 40 et 50.

[14] Selon Jürgen Schwab, le succès commercial de *Heartplants* a été le facteur déterminant pour que le label accepte d'enregistrer le projet le plus ambitieux de Berendt avec le Globe Unity Orchestra, étant donné que le free jazz n'était pas du goût de Brunner-Schwer, le propriétaire du label lui-même. Nous ne savons pas dans quelle mesure cela est vrai, mais on ne peut s'empêcher de soupçonner que le succès commercial ait pu exercer une influence décisive sur les dirigeants du label, puisque, selon cet auteur, il n'y avait pas d'intérêt personnel pour le genre – contrairement au cas de Berendt. Schwab, Jürgen, *Der Frankfurt Sound : Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte*. Frankfurt, Societätsverlag, 2004, p. 131.

[15] Il est important de noter que, bien que *Jazz Podium* ait documenté la scène du jazz allemand, il n'a finalement accordé que peu d'importance aux musiciens de free jazz allemands, mettant plutôt l'accent sur la production de free jazz américaine. Il est donc clair que l'espace important consacré au *Globe Unity* était strictement lié à l'influence de Berendt. Sur ce sujet voir : Lewis, George, *A Power Stronger Than Itself : The AACM and American Experimental Music*, Chicago, 2008, pp. 254-257.

[16] Dans l'Allemagne de l'Ouest de l'après-guerre, les paramètres des débats sur le jazz s'inscrivaient dans un paysage composé des oppositions rigides entre l'Ernst-Musik (musique « sérieuse ») et l'Unterhaltungs-Musik (musique « de divertissement »). Sur ce débat voir : Adorno, T.W., *Introduction to the Sociology of Music*. trad. E.B. Ashton, New York, Seabury Press, 1976 [1962] et Berendt, Joachim-Ernst, « Die Unterhaltungsmusik und der Rundfunk », *Melos* 17, 1950, pp. 213–18. Pour mieux comprendre pourquoi les défenseurs de la musique « sérieuse », en particulier Adorno, ont rejeté le jazz en tant que tel, voir : Béthune, Christian, *Adorno et le Jazz : Analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, 2003.

[17] Berendt, Joachim-Ernst. *Das Leben : Ein Klang*. Munich : Droemersch Verlag, 1996, p. 389.

[18] Gebers, Jost. In : Jänichen, Lothar. 10 years of free music production in Berlin, 1979.

http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/index_en.html

[i] Idem.

[19] Jost, Ekkehard. European Jazz Avant-Garde : Where Will Emancipation Lead ? In : *Eurojazzlad : Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts*, Boston, Northeastern University Press, 2012, p. 286.

[20] Cette initiative de remplacer les performances dans des lieux fermés (comme la plupart des clubs) par des espaces ouverts est décrite par Jost Gebers dans : Knauer, Wolfram. « Play Yourself, Man ! » : *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*, Ditzingen, Reclam-Verlag, 2019, p. 401 (ebook).

[21] Miller, Manfred. « Die Produktionsmittel den Produzierenden oder : ICP, BRÖ & Co. Werden Aktiv », *Neue Musikzeitung*, 3, n°18, 1969.

- [22] « Leur musique [des musiciens de free jazz] est infiniment moins récupérable par le commerce et l'idéologie. Elle se joue dans les mêmes contradictions économiques que le reste du jazz, mais elle s'efforce d'en annuler les effets ». Comolli, Jean-Louis et Carles, Philippe, *Free Jazz, Black Power*. Paris, Folio, 2000, p. 83
- [23] Cette histoire est racontée par Harald Kisiedu. *Op. cit.*, p. 20
- [24] Shoemaker, Bill. Hann Bennik & Peter Brötzmann. First Entrances and Last Exits. In : *Down Beat* 54/1, Janvier 1987. pp. 24-25 ; « Peter Brötzmann : Machine Gun Etiquette » In : Corbett, John. *Extending Play : Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. London : Duke University Press, 1994, p. 249.
- [25] Noglik, Bert. *Jazz-Wersktatt International*, Berlin : Neue Musik, 1981, p. 198.
- [26] Brötzmann, Peter et Wagner, Christoph. « Man Muss Immer Kämpfen » : Peter Brötzmann Ist Einer Der Profiliertesten Freejazzmusiker Deutschlands - Jetzt Wird Ihm Weltweite Anerkennung Zuteil. *Neue Zeitschrift Für Musik* (1991-) 165, no. 1 (2004), p. 56.
- [27] Knauer, Wolfram. 1968 – Bremen – Brötzmann. Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums. In : *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Verlag Editions, Berlin, 2019. pp. 79-101.
- [28] Poiger, Uta G, Generations : « The Revolutions of the 1960's », In : *The Oxford Handbook of Modern German History* (Ed. Helmut Walser), New York : Oxford University Press, 2011, p. 716.
- [29] Jost, Ekkehard, *Free Jazz*, Da Capo Press, 2011, p. 112.
- [30] Hurley, Andrew, *The Return of Jazz : Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, Berghan Books, 2011, p. 146.
- [31] Kisiedu, Harald. *Ibid*, 176.
- [32] « Eine kommerzielle Veranstaltung, an denen [sic] sich die Organisatoren bereichern wollen...die Musik kommt dabei eindeutig zu kurz », « Anti Festival Berlin », *Sounds*, no. 9, 1968.
- [33] Ainsi, selon Jost Gebers, c'est dans le but principal de « réduire au minimum la tendance à rendre les festivals de jazz commerciaux et rentables » que sera organisé le premier TTM. In : Jänichen, Lothar, "10 Jahre Free Music Production in Berlin : Ein Gespräch mit Jost Gebers." *Jazz Podium*, Octobre 1979, p. 15–17.
- [34] Gebers, Jost. "10 Jahre FREE MUSIC PRODUCTION (FMP) in Berlin" : Ein Gespräch mit Jost Gebers. In : *Jazz Podium*, no 10, Octobre 1979.
- [35] Gebers raconte qu'à l'une des occasions où Berendt avait exigé que l'octet de Brotzmann s'habillât en costumes, celui-ci avait répondu « nous ne rentrons plus dans ces costumes ». Markus Muller interview Jost Gebers. 1992. In : *Jazzthetik* no 12, Decembre 1992.
- [36] Un fait reconnu par Berendt lui-même en ce qui concerne ses initiatives avec la scène du free jazz. Selon lui, « Ce que les musiciens de jazz appellent leur « mouvement de liberté » trouvera un écho dans une ville comme *Berlin*, où le problème de la liberté est plus urgent que dans d'autres villes européennes. ». Berendt, Joachim-Ernst. *Jazz Days program notes*.
- [37] Pour un aperçu historiographique complet et approfondi sur FMP, voir : Müller, Markus, *Free Music Production : The Living Music*, Wolke Verlag, 2022.
- [38] Knauer, Wolfram. 1968 – Bremen – Brötzmann. Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums. In : *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Verlag Editions, Berlin, 2019, p. 97.
- [39] Le document de fondation de la FMP la définissait comme « une coopérative de musiciens de jazz sur la base d'associés » ("Eine

Cooperative von Jazzmusikern auf Gesellschafterbasis."). Free Music Production, Company agreement, FMP Archive.

[40] Gebers, Jost, Lettre in Jazz Podium, Novembre 1972, pp. 6–7.

[41] Brötzmann, Peter, 2004. Interview avec Andrew Wright Hurley, 25 Septembre.

[42] En 1969, le label indépendant ECM, basé à Munich, est fondé. Berendt aurait proposé de prendre en charge la production des disques du label, laissant entendre que son succès dépendrait de lui. Toutefois, Manfred Eicher, le fondateur d'ECM, déclina cette offre, affirmant que l'une des principales motivations derrière la création du label était justement d'offrir une alternative à l'influence de Berendt. Se sentant lésé par ce refus, ce dernier en vint à critiquer ouvertement l'entreprise. Voir : Gruntz, George, *Als weißer Neger geboren : Ein Leben für den Jazz*, Berneck, Corvus Verlag, 2002.

[43] En fait, selon certains auteurs, comme Knauer, le soin apporté à la documentation et à la présentation des musiciens, la richesse des informations sur leurs productions ainsi que l'excellence du travail graphique seraient précisément les principaux facteurs qui distinguent la FMP des autres maisons de disques. Voir : Knauer, Wolfram, « *Play Yourself, Man !* » : *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*, Ditzingen, Reclam-Verlag, 2019, p. 403 (ebook).

[44] Comme l'explique Jost Gebers dans une interview, une grande partie des fonds ayant permis à la FMP d'enregistrer des disques provenait de dons de fans et de propriétaires de clubs dédiés au free jazz, tels que le Quasimodo. Müller, Markus. Op. cit.

[45] Noglik, Bert. 1991. « Danke Und Guten Weg : Peter Brötzmann Zum 50. », *Neue Zeitschrift Für Musik*, no. 6, 30–35. En dépit de ces accusations, les musiciens tentaient également de toucher la classe ouvrière avec leur musique. Gebers raconte que pendant quelques semaines, le trio de Brötzmann (avec Han Bennik et Peter Kowald) a joué dans un bar provisoire dans la *Richard-Wagner-Platz*, où une ligne de métro était en cours de construction. L'endroit était principalement fréquenté par des ouvriers du bâtiment qui appréciaient la musique « violente » qui y était jouée. Beaucoup d'entre eux étaient déjà familiarisés avec d'autres styles de jazz et encourageaient avec enthousiasme le retour des musiciens de free. Voir aussi : Markus Müller, op. cit.

[46] Brötzmann, Peter et Wagner, Christoph, op. cit, p. 57.

[47] « Free Music Workshop in Berlin 1970 ». In : *Sounds* no 18, mai 1970.

[48] Citation extraite du livret de l'album « Free Jazz und Kinder », publié par la FMP en 1973.

[49] Cette initiative mettait déjà en évidence une tendance au développement d'un jazz plus « engagé », en fonction des lieux où il cherche à s'insérer. Comme l'explique Kimberly Hannon Teal : « jazz performances and formal jazz education now regularly go hand in hand. To teach people what jazz is, why it is important, and how to play it has become a larger and larger part of the operation of a typical jazz venue, a shift that frames the music not as entertainment but instead as personal and societal enrichment. The places in which jazz is performed give shape to the sounds they contain, defining the music's present as well as current understandings of its past and its potential value for the future. » Teal, Kimberly Hannon, *Jazz Places : How Performance Spaces Shape Jazz History*, Oakland, University of California Press, 2021.

[50] Pendant de nombreuses années, les musiciens de cette scène free ont organisé des festivals pour soutenir les boursiers du DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Voir : Hübner, Klaus, *Totale Musik, triebgesteuert : das Label FMP steht für 40 Jahre Jazz und Improvisation in Deutschland*, dans *Neue Zeitschrift für Musik*, Schott Music GmbH, 1991.

[51] Comme l'a dit Brötzmann dans une interview : « Nous sommes allés partout où nous pouvions ! », Brötzmann, Peter et Wagner, Christoph, op.cit.