

Alexandre Pierrepont

collection eupalinos
série JAZZ ET MUSIQUES IMPROVISÉES
dirigée par Philippe Fréchet

La Nuée L'AACM : un jeu de société musicale

Postface de George E. Lewis

Éditions Parenthèses

Liminaire

« D'où une société tire sa substance d'intelligence et de rêve¹ »

« C'était au sein d'une assemblée où les hommes et les femmes qui n'avaient plus d'opaque que leur cœur évitaient avec le plus grand soin de se cacher les uns aux autres, afin que la musique fût toujours écoutée². »

André Breton

« Bâtis dans les différences ; détruis dans les similitudes³. »

Marcel Schwob

« Grande joie d'être vautre, abîmé dans la réalité⁴. »

Michel Leiris

D'entrée de jeu

J'en arrivai là.

Parce qu'il me semble vivre dans un temps assez proche de celui que Ralph Ellison décrivait à l'écoute de la musique de Louis Armstrong : « Le sens du temps, je dois l'expliquer, est légèrement modifié par l'invisibilité ; vous n'êtes jamais tout à fait au temps. Vous êtes tantôt en avance, tantôt en retard. Au lieu de l'écoulement rapide et imperceptible du temps, vous avez conscience de ces points où il s'immobilise, ou alors fait un bond. Et vous vous glissez dans les temps morts et vous regardez le monde⁵. » Ces temps ne sont pas « morts », bien sûr, c'est même là que nous habitons le monde, loin des progressions logiques.

En 1994, étudiant l'ethnologie, je jouai aux osselets le sujet sur lequel je jetterai mon dévolu. J'estimais alors, j'estime toujours, que l'ethnologie n'était qu'un moyen parmi d'autres de s'expliquer l'indivisible multitude des mondes, et d'agir de concert, un moyen qui devait en compléter d'autres et être conjugué à eux. Chaque sujet m'offrait la possibilité de *faire d'autres connaissances* que celles liées à mon in-discipline. Savoir-faire et savoir-vivre : gais savoirs. Suivant les injonctions d'une pensée joyeusement panique, il me fallait vérifier qu'il existât des hommes, des expériences partagées. Des hommes dans la foule planétaire et des expériences partagées dans l'interminable suite des événements, dans ce déferlement d'informations durcies en décor ou en monnaie d'échange. Cette lampe de bureau ? 23 informations. Cet immeuble ? 17 941 informations. Cette ville ? Plusieurs milliards d'informations. Je suis né à une époque

(et, peut-être encore, à un endroit donné) où l'immémoriale hésitation que l'on est en droit de nourrir sur les êtres et sur les choses — l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » d'André Breton reste, à cet égard, d'un incomparable secours — redouble chaque matin à force de « connexions ». Tout se passe parfois comme si nous vivions les uns sur les autres, électroniquement parlant, à communier aveuglément dans le tout-à-la-communication, sans plus rien pour nous éloigner et nous rapprocher, sans rythmes. Pour tout dire, le monde dans lequel je suis né m'a si bien délié de tant d'« attaches » usuelles qu'en retour je n'ai jamais vraiment pu croire en lui. C'est ainsi que, très naturellement, sans en tirer vanité, l'irresponsable qui parle ici peut-être ne vote pas, ne regarde pas la télévision, ne suit pas l'actualité sportive, ne conduit pas, a dû se résoudre bien tardivement à utiliser une carte de crédit, etc. Et se méfie de celles et ceux qui ont l'usante certitude de douter de tout, en font profession. Car, en dépit de ce tout, j'ai le curieux amour de la vie en société. Il m'intéresse aussi peu d'adhérer à certaines normes ou à certaines conventions que de les rejeter : elles ne me concernent seulement pas, pas mécaniquement, si ce n'est que l'ordre social et culturel qu'elles délimitent m'affecte comme n'importe qui.

Je nourris plutôt un sentiment mélangé sur ce qui est, sur ce qui n'est pas, sur ce qui serait — ce qui fait de moi quelque chose comme un contemplatif remuant. Depuis toujours, ce sentiment — celui d'une réalité disparate et succulente, belle comme la déhiscence de la grenade — guide ma relation à l'autre et ma démarche de connaissance. Un tel sentiment m'a d'abord conduit à chercher, fiévreusement, des alternatives à ce monde-ci, puis des altérités tapies derrière ce même monde, et à les cultiver, reprenant à mon compte la sommation de Georges Bataille : « Il m'est agréable d'opposer nettement le principe de la communauté élective à la fois à celui de la communauté traditionnelle à laquelle j'appartiens de fait mais de laquelle je tiens à me désolidariser, et, tout aussi nettement, aux principes d'individualisme qui aboutissent à l'atomisation démocratique⁶. » Voilà à peu près une filiation, qui va du mouvement surréaliste, pris dans ce qu'il a de plus convulsif et de moins imagé, et du Collège de sociologie (Bataille, Michel Leiris, Roger Caillois, Jules Monnerot), jusqu'à une certaine ethnologie active et prospective, et aux *cultural studies*. Si, plus jeune, j'avais eu vent des travaux de James Clifford, j'aurais également pu contresigner ces quelques lignes : « La préoccupation des fondateurs du Collège portait sur ces moments rituels où les expériences étrangères au déroulement normal de l'existence parviennent à trouver une expression collective, des moments où l'ordre culturel est à la fois transgressé et rajeuni. [...] Tout en partageant l'intérêt de Durkheim pour la constitution de l'ordre collectif, les membres du Collège de sociologie mettaient souvent davantage l'accent sur les processus régénérateurs

¹ Luce Giard, dans sa présentation du livre de Michel de Certeau : *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p. III.

² André Breton, *Poisson soluble II, texte 17*, in *Œuvres complètes* (tome I), Paris, Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 528.

³ Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* [1895], Paris, 10/18, 1979, p. 47.

⁴ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* [1934], Paris, Gallimard, 1988, p. 288.

⁵ Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* [1952], Paris, Grasset, 1994, p. 41.

⁶ Georges Bataille, conférence prononcée le 20 novembre 1937 lors de la séance inaugurale du Collège de sociologie et intitulée : « La sociologie sacrée et les rapports entre "société", "organisme" et "être" », recueillie par Denis Hollier in *Le Collège de sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, p. 54.

du désordre et les nécessaires irruptions du sacré dans la vie quotidienne. De ce point de vue, on pouvait considérer que les activités critiques et subversives de l'avant-garde étaient essentielles à la vie de la société ; la position circonscrite de "l'art" dans la culture moderne pouvait être transcendée, au moins comme un programme. [...] Les éléments surréalistes de l'ethnographie moderne ne sont en général pas reconnus par une science qui pense s'être engagée dans la réduction des incongruités plus que, simultanément, dans leur production. Mais tout ethnographe n'est-il pas un peu un surréaliste, le réinventeur et le réorganisateur des réalités ? L'ethnographie, la science du risque culturel, présuppose une volonté constante d'être surpris, de défaire les synthèses d'interprétation, et de donner toute sa valeur à l'autre — quand il survient — hors de tout classement et de toute recherche. Le surréalisme ethnographique et l'ethnographie surréaliste sont des constructions utopiques : elles parodient et refondent les définitions institutionnelles de l'art et de la science⁷. »

Le jeudi 28 décembre 1989, vers 10 h 30, au « moment » où James Clifford publiait ceci, je manquai me cogner la tête dans la proue de pirogue (était-ce la flèche faitière et maintenant inversée de quelque Maison des Hommes ?) qui pendait au plafond d'un appartement parisien, au 49 du boulevard Vincent Auriol, 3^e étage, porte 1. C'est là qu'habitait *Le Solitaire*, tant il est probable que Vincent Bounoure servit de modèle inconscient à Eugène Ionesco pour son unique roman. Il ne manque au livre que les Ulis de Nouvelle-Irlande, et encore. La grande perche qui me recevait était un ingénieur sorti de l'École des Mines, doublé d'un « expert en arts océaniques » (principalement mélanésiens⁸), d'un « poète théoricien », et surtout un diable d'homme, austère et brûlant. Ce fut grâce à Bounoure que je rencontrai Roger Renaud l'été suivant, square du Vert-Galant, pour parler des Mohawk menacés par l'extension d'un inepte terrain de golf au Québec, et pour parler du « Voile Pierre-Fendre ». Ce fut grâce à Renaud que je rencontrai Robert Jaulin — autant de diables et autant d'hommes — lors d'une conférence que ce dernier donna à la Maison des écrivains (53, rue de Verneuil), le lundi 11 mars 1991, vers 18 h 30, en introduction au séminaire « Louvert et le fermé : la rencontre de deux mondes ». Voilà avec eux ma filiation en ethnologie, ça et mes ancêtres de papier, mes lectures répétées de Victor Segalen, de Malcolm Lowry et d'Octavio Paz, de James Joyce, de Fernando Pessoa et d'Haldor Laxness, trois par trois ; s'absorbant dans l'infra-nuit de la bande à Brauner ou l'infra-noir des surréalistes roumains, lesquels firent le lien entre l'activité humaine, l'activité poétique et l'activité mythique ; se délectant de la « surabondance passionnelle de vivre » des situationnistes (œuvrant avec beaucoup de bon sens au dépassement de la philosophie, à la réalisation de l'art, à l'abolition de la politique et au déclin de l'économie spectaculaire-marchande) et de l'« art de vivre » exalté par Jaulin, mais aussi par Michel de Certeau. Et qui ne peut s'empêcher d'imaginer, tous les trente-six du mois, des corps initiatiques aspirant à agir socialement et/ou magiquement sur le monde.

⁷ James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle* [1988], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 143 et p. 148. Clifford insiste : « L'ethnographie, mâtinée de surréalisme, apparaît comme la théorie et la pratique de la juxtaposition. Elle étudie, tout en y participant, l'invention et l'interruption d'ensembles significatifs dans les travaux d'import-export culturel. » (*ibid.*, p. 148).

⁸ On peut consulter l'ouvrage écrit par Vincent Bounoure et édité par le Musée Dapper à l'occasion de l'exposition « Vision d'Océanie » du 22 octobre 1992 au 15 mars 1993.

D'une manière ou d'une autre, je me suis toujours demandé : quelles conditions doit remplir la société des hommes pour que ceux-ci parviennent à mener une existence selon les règles qu'ils se donnent et se redonnent ? De telles conditions n'impliquent-elles pas que ces règles, et l'existence qu'elles déterminent, ne seraient pas ce qu'elles sont *si leur caractère à la fois nécessaire et arbitraire n'était pas implicitement* reconnu en tant que tel par les intéressés, par les joueurs : un indispensable protocole qui permet le jeu et qu'il est toujours permis d'adapter si le jeu, la vie, dans leurs improvisations, l'exigent. Règles qui ne seraient pas non plus ce qu'elles sont sans la possibilité laissée à d'autres univers de formuler simultanément leurs propres règles du Grand Jeu, de devenir les partenaires (les adversaires peut-être, guère les ennemis), les partenaires ou les conjoints des toujours autres univers — au sein de cet ensemble abstrait que Robert Jaulin a conceptualisé comme «le champ des virtualités culturelles» ? Mais encore, quelle est la part d'autre — maudite ou désirée — que recèle et refoule notre expérience de la vie sur terre, cette réalité que l'on dresse à faire tous les tours, ce qui fonde et fait fondre les identités ? On n'entre guère en résonance quand on a fait de l'autre un toujours plus pâle reflet de soi-même, *a fortiori* quand on a remplacé les maisons de verre par des galeries de glaces. Si ce monde où je suis né manque cruellement d'alternatives, c'est peut-être aussi qu'il ne correspond plus à rien. Sur la patinoire des temps à venir, l'homme ne renvoie qu'à l'homme, et pire : il renvoie au même homme. En sorte que j'ai toujours été moins soucieux d'étudier une culture constituée, parfois même constituée par les études, que les entourures et les faux plis de «la nôtre», laquelle décidément taille trop grand, et le sort fait par ces mondes moins parallèles que transversaux à l'éventualité d'une vitale multiplicité d'univers — la «diversalité» dans la langue de Patrick Chamoiseau⁹.

Les osselets (les coquillages) me parlèrent de musique.

En faisant le choix de ce que je désignai à l'attention comme «le champ jazzistique», conservant la référence au «jazz» mais prenant mes distances avec cet «écran terminologique» dont se méfient tant de musiciens, avec le pouvoir d'«exnomination¹⁰» qu'exercent celles et ceux qui nomment l'autre sans avoir à se nommer, à se réfléchir, je me tournai vers la musique. Je me tournai vers la complexité d'un monde vivant et résonant, et vers les vies d'hommes et de femmes qui lui donnent *le la* — si la musique est bien l'équivalent d'un «fait social total» pour les Afro-Américains. N'ayant jamais contracté la manie saugrenue de tout ramener à une unité fondamentale ou une structure

⁹ Cf. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁰ «Exnomination» est un concept créé par John Fiske dans *Media Matters : Everyday culture and political change* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994) et qu'utilise George Lewis dans son article «Improvised Music After 1950 : Afrological and Eurological Perspectives», in *Black Music Research Journal*, vol. 16, n° 1, printemps 1996, pp. 99 à 103. Pour limiter un champ à une unité et une vérité, il faut commencer par le restreindre à un nom, *un fixatif* — ce qui revient à ôter la liberté aux hommes (aux musiciens) d'employer leur propre langage, un langage fluctuant, un flux, un *free style*, une langue qui soit «de l'âme pour l'âme»... Michel Vanni parle de son côté de «la maladresse des nominations comme lieu de genèse et de créativité sociale», des «mécanismes de pouvoir qui se focalisent autour de cette nomination de l'événement, et du contrôle de l'attention qui s'y joue. Il s'agit dès lors de résister à l'imposition extérieure de catégories ou de noms, venant inscrire *a priori* l'agent et ses gestes dans des grilles qui ne doivent rien à la nouveauté de l'événement, et qui en étouffent fatalement la puissance de déplacement et d'invention.» (Michel Vanni, *L'Adresse du politique, Essai d'approche responsive*, Paris, Cerf, 2009, p. 260).

élémentaire, une loi ou une théorie, mon ambition fut de dire quelque chose qui convie et conserve les enchantements d'une musique-monde sous les dehors du raisonnement, qui les fasse circuler dans d'autres organismes. Quelques premières recherches menant à un premier livre¹¹ visèrent à décaper l'appareil critique (le commentaire du «jazz», ses séculaires élucubrations), à lui faire «reprendre sa place entre les rêves et les événements¹²», à reconnaître les lieux. Car l'ennui, c'est que le «jazz» est célèbre ou médiatiquement célébré, pour ne pas dire connu — ce qui serait excessif — et la nature de ce renom, aussi vieux que l'émergence des nouvelles musiques populaires dans les temps modernes, est cause de brouillages. Peu de portraits sont autant encombrés de légendes. La plupart des histoires du «jazz», en prétendant nous révéler son essence et sa vérité (mais le métissage et le panachage eux-mêmes peuvent incarner des puretés secondes), en nous faisant assister à sa naissance et à sa croissance, à son épiphanie et à son écartèlement, voire à sa décadence et à sa ruine, à sa résurrection et à ses avatars, recourent à des critères de sens qui nous renseignent surtout sur l'univers de représentations et les catégories de l'entendement de ceux qui ont assuré la promotion de cette musique, «des origines à nos jours», et la relative fortune d'une étroite partie de l'industrie du divertissement. Ceux qui ont vite jugé que l'internationalisation précoce du champ jazzistique n'était pas un fait accessoire, mais le destin, voire le projet du «jazz», sa qualité foncière. Lequel pouvait dès lors être vanté pour son esprit d'indépendance, ou d'entreprise (consistant moins à se démarquer de la nation américaine, ou française, qu'à s'affranchir de la communauté afro-américaine), applaudi pour son réseau de «zones franches» (puisqu'il favorise la coopération entre les hommes de bonne volonté, des hommes sans attaches dans un monde de non-lieux, abandonnés aux visées l'art et aux menées du commerce). Autant de raisons pour que la plupart des observateurs s'estiment quittes envers «l'Amérique» et se dispensent d'aller y voir, sur place et sur la durée, comment les choses se font, sont vécues, perçues, conçues, repensées, dites, comprises, répercutées, bouleversées. «Sur place» d'ailleurs ne désigne plus rien, puisque c'est partout, partout où *passé* cette musique. Innombrables sont donc les articles et les ouvrages qui *grossissent* les performances, les aspects physiques et les traits de caractère de tel ou tel musicien, innombrables les fantasmagories ; rares sont ceux qui tentent de nous restituer la vie et la vision des hommes et des femmes jouant ensemble cette musique, quel sens ils lui donnent, en reçoivent, y partagent, comment l'accordent-ils à *toute* leur existence¹³.

¹¹ Alexandre Pierrepoint, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

¹² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 1964, p. 141.

¹³ Ben Sidran — même s'il n'est pas exempt de la fâcheuse tendance à l'explication unitaire (tout faire reposer sur la tradition orale dans laquelle il confine les Afro-Américains), attribuant l'implication émotionnelle aux «Noirs» et le détachement intellectuel aux «Blancs» — écrit par exemple : «Il a fréquemment été défendu que la musique — sa place dans la société, ses formes et ses fonctions — reflétait le caractère général de la société. Il a, toutefois, rarement été suggéré que la musique est potentiellement une base pour la structure sociale. Et pourtant je soutiens que la musique n'est pas seulement le reflet des valeurs de la culture noire mais que, dans une certaine mesure, elle est la base sur laquelle celle-ci est construite. [...] Dans la culture noire américaine, la musique populaire est une musique élevée ; c'est un art du commun au sens où il est la création, la responsabilité et la propriété de l'entière communauté. En ce sens, la musique commence à apparaître comme une fondation potentielle pour l'activité sociale.» (Ben Sidran, *Talking Black* [1971] Londres, Payback Press, 1985, p. xxi).

Champ jazzistique plutôt que « jazz », il me faut diligemment développer, refaire incursion dans le vif du sujet — à l'aplomb du nom. Comment négliger que, de Sidney Bechet à Don Byron en passant par Charlie Parker, la plupart des musiciens concernés¹⁴ ont dédaigné cette étiquette ? Leur suspicion n'est, selon moi, pas anodine. Elle est liée aux difficultés que l'on rencontre pour envisager l'actualité et la réalité de cette musique. Parce que la vignette « jazz » existe (et, dans la mesure où nous lui conservons une valeur approximative, ce terme n'est certes pas le plus mauvais — après tout, au dernier recensement, la matière première dont se servent les alchimistes pour élaborer leur pierre philosophale porte 497 noms), on croit devoir y reconnaître une « chose » et *jamais son contraire*. Cette vignette et certaines ressemblances formelles postulent l'intégrité d'un sujet. Les éventuelles variations sont méthodiquement triées et situées successivement sur la frise chronologique : le « jazz » étant une musique « évolutive », ses différentes expressions procèdent les unes des autres, coulent d'une unique source, aux alentours de La Nouvelle-Orléans et à l'angle du xx^e siècle, et de quelques affluents. Or, à bien les écouter, ce n'est pas spécialement après le mot « jazz » que les *musiciens créateurs* en ont quand ils renâclent, mais après n'importe quelle appellation générique *au nom de laquelle* on pourrait leur dicter leur statut (des musiciens : des saltimbanques, des marginaux ou des vedettes, avec un discours et une posture à l'avenant). Ce nom presque propre à partir duquel ils n'auraient plus qu'à abdiquer leur droit à une représentation culturelle selon leurs termes, plus *approchante*, et donc paradoxale. « La musique excède toujours sa définition, tout comme un être humain excède le nom qu'il porte. Un qualificatif est juste une poignée pour ouvrir une porte ; il ne nous permet pas d'expérimenter ce qui se trouve derrière la porte ; pour cela, nous devons la franchir et vivre derrière pendant de nombreuses années », prévient le contrebassiste William Parker¹⁵.

« Musiciens créateurs », d'ailleurs : cette expression a fleuri au milieu des années soixante, au moment où l'Association for the Advancement of Creative Musicians fut fondée, et signale moins un « genre » ou un « style » qu'une *philosophie* de la musique et du monde, c'est-à-dire un *complexe* d'attitudes, d'idées et de méthodes.

Selon le saxophoniste et multi-instrumentiste Anthony Braxton¹⁶ : « Jazz est le nom du système politique qui contrôle et dicte les dynamiques informationnelles entre Afro-Américains, mais aussi les dynamiques informationnelles entre Européens et autres qui pénètrent cette zone particulière¹⁷. » Le même, ailleurs : « L'une des armes les plus sophistiquées que les Blancs ont mise au point, est le langage — les mots — un langage unidimensionnel qui sert à évaluer et à distordre

¹⁴ Sur ce sujet, la lecture des entretiens réalisés par le batteur Art Taylor avec ses pairs s'avère indispensable. La plupart des musiciens sondés, de tous les âges et de tous les « styles », rejettent le qualificatif « jazz » pour décrire leur travail (cf. Art Taylor, *Notes and Tones : Musician-to-Musician Interviews* [1977], New York, Da Capo Press, 1993). Même chose, une génération ou deux plus tard, avec les musiciens interrogés par le contrebassiste William Parker dans un livre d'entretiens qui prend littéralement la suite du précédent : *Conversations*, Paris, Rogue Art, 2011.

¹⁵ William Parker, *Sound Journal* [1998] Paris, Sons d'hiver / Janan Publications, 2004, p. 33.

¹⁶ Les « membres de l'ACM » sont nécessairement et régulièrement convoqués ici, sans que cette mention soit toujours répétée. Je ne suppose pas pour autant le lecteur familier de chacun de ces musiciens : en cas de doute, celui-ci peut se reporter à la liste du « membership » mise en annexe.

¹⁷ Anthony Braxton, cité par Graham Lock in *Forces in Motion : Anthony Braxton and the Meta-reality of Creative Music*, Londres & New York, Quartet / Da Capo, 1988, p. 92.

une musique multidimensionnelle. L'idée même que des mots puissent justifier ou valider la créativité est typiquement occidentale, et n'a rien à faire avec ce qui se passe réellement¹⁸. »

Selon le pianiste Muhal Richard Abrams : « La seule raison pour laquelle nous l'appelons musique noire est pour la distinguer de toutes les horreurs qui traînent par ici. Sinon, nous ne l'appellerions absolument pas musique noire. Nous l'appellerions juste musique. Parce que, en définitive, c'est de ça qu'il s'agit. D'une musique qui procède de l'univers¹⁹. »

Selon le batteur et percussionniste Famoudou Don Moye : « La Great Black Music est la musique qui reflète notre expérience d'homme noir — ça mêle tous les styles, du blues au jazz, de la salsa au reggae... Toutes ces formes combinées, mêlées, expriment précisément notre condition d'homme noir... Ce n'est pas du free jazz ou de l'"avant-garde"... C'est juste l'expression éclatée de notre vie²⁰. »

Selon le clarinetiste et saxophoniste Mwata Bowden : « Depuis le milieu des années soixante, les musiciens de Chicago — et d'autres après eux — ont pris l'habitude de dire qu'ils jouent de "la musique créative", plutôt que du "jazz" ou de "la musique avant-gardiste", ou encore de la "space music"... Toute musique qui se respecte est créative, bien sûr ; disons que nous en assurons l'existence au niveau de l'expérience afro-américaine²¹. »

La distance prise avec la dénomination « jazz » est donc une distance vis-à-vis de l'ordre de pensée qui s'y déploie : un système normatif « unidimensionnel », induit par le principe d'identité (la pauvreté d'imagination) et exclusif d'autres définitions possibles touchant la même réalité²², prompt à s'emparer de telle ou telle caractéristique « prépondérante » et à l'axiomatiser, au détriment d'une musique qui tend à rester « multidimensionnelle », c'est-à-dire vivante. À ce propos, la question de l'appellation vaut donc d'être retournée aux expéditeurs. Qui parle ? Qui est habilité à parler au nom du « jazz », et pour le ramener à quoi ? Quelles sont les instances nominatives ? Pour que le « jazz » devienne la propriété intellectuelle de ceux qui le défendent et le définissent, ne fallait-il pas qu'il fût présenté comme une musique en soi, hors du temps et de l'espace, comme un bien commun au-delà des « communautés » et des « particularismes culturels » ? L'unification du « jazz » (terme et genre musical) a ainsi escamoté la « diversité » des univers précis, particuliers et complémentaires qui constituent ensemble le champ jazzistique. Dans chacun de ces univers, la liberté mise en jeu par les musiciens au début du xx^e siècle — accentuée dans les années soixante, reconvertie depuis — ne concerne pas seulement leur art ; elle vise un certain usage de la parole, du pouvoir d'énonciation, un certain usage

¹⁸ Anthony Braxton, notes de pochette du disque « B-X°/N-O/47A » (Affinity / 1969).

¹⁹ Muhal Richard Abrams, cité par George Lewis in *A Power Stronger Than Itself : The ACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 394.

²⁰ Famoudou Don Moye, *Jazz Magazine*, n° 503, avril 2000, p. 25.

²¹ Entretien réalisé à Chicago en avril 2002. Sarita McCoy-Gregory, chercheuse en sciences politiques à l'Université de Chicago, s'est aventurée jusqu'à parler d'un « Creative Music Movement », qu'elle fait aller de 1965 à 1995, dans une intervention à la *Society for Ethnomusicology National Conference* (Detroit, 2001).

²² Et que James Baldwin envoya bouler admirablement : « Notre passion de la "catégorisation" (vous savez, la vie soigneusement rangée et étiquetée) nous a conduits à une angoisse imprévue, paradoxale : le désordre, une rupture du sens. Ces catégories, destinées à nous permettre de définir et de contrôler le monde, nous ont, comme un boomerang, renvoyés au chaos ; c'est dans ces limbes que nous tourbillonnons, agrippés aux épaves de nos définitions. » (James Baldwin, *Chronique d'un pays natal* [1955], Paris, Gallimard, 1973, p. 26).

du monde, une manière de le voir et de l'entendre, de le sentir et de le réfléchir en ses rapports, qui refuse l'objectivation de la pensée axiomatique et se réserve le droit d'être autre que ce qu'elle a été ou que ce qu'elle est. Tout y est toujours à reformuler ; rien n'y existe en dehors d'actes d'invention qui ne sont pas sans mémoire mais qui ne situent pas celle-ci dans un au-delà de l'expérience auquel il faudrait se conformer : « le jazz » ou « l'essence du jazz ». Ce pourquoi je me référerai constamment à la notion de *champ jazzistique*, afin de ne jamais perdre de vue et d'ouïe ce champ musical et socioculturel, ce champ socio-musical, le continuum des musiques afro-américaines et de celles et ceux qui les jouent, champ dont la cohérence interne est *une dynamique combinatoire et transformative* portant sur des contenus multiples et changeants. Au risque de choquer (?), je dois répéter que « l'art » n'a pour moi rien d'admirable (rien de détestable non plus) ; m'intéresse surtout la créativité sociale d'individus et de communautés doués pour l'invention et l'enchantement du quotidien et du monde, réciproquement, d'un être-le-monde, d'un vivre ensemble.

C'est à Lisbonne²³, en l'an 2000, lors d'une conversation aussi nonchalante que déterminante avec le batteur et percussionniste Hamid Drake, que je réalisai que mes premières recherches — des travaux d'approche, ni plus ni moins — m'avaient mis sur une longue, une très longue voie. Paradoxalement, ma circonspection fit le reste. Car je fais un piètre explorateur. Le moindre moment chargé de sens, la moindre personne chargée de vie, m'impressionnent trop pour que j'accumule les expériences sans éprouver une sensation de malaise. Il faut que j'y revienne, encore et encore. Je n'ai jamais compris que l'on se précipite au chevet des cultures, devant leur autel. Je ne me précipite pas. Je ne suis pas de passage. Il me faut du temps pour rencontrer quelqu'un, pour goûter cette rencontre, pour m'accoutumer un tant soit peu à l'autre — et je ne conçois pas de ne pas lui laisser ce temps. Après une série d'échanges avec Hamid Drake et avec le trompettiste Wadada Leo Smith, je décidai donc de « me rendre sur place », de tendre une oreille plus attentive vers l'une des sources de ces sons. Au printemps 2001, je partis pour Chicago, à la rencontre des membres de l'AACM, association de musiciens créateurs fondée là-bas en 1965 et ayant compté ou comptant plusieurs extensions, singulièrement à New York. De proche en proche, d'une expérience à l'autre (critique pour divers médias, conseiller artistique et directeur de projets pour diverses institutions), mais sans jamais avoir été un moraliste de l'expérience directe, sans avoir planifié la profonde et patiente sensibilisation à laquelle je n'avais pas fini de me livrer, j'étais passé du jalonnement des propriétés du champ jazzistique, pris dans sa globalité, à la découverte de l'un des univers précis de ce champ.

²³ Je tiens à saluer le rôle joué dans mes recherches, trois années durant, par le festival Jazz em Agosto et par son directeur artistique Rui Neves, un homme d'une rare sagacité. Trois étés de suite, entre 2000 et 2002, j'y fus invité en tant que critique et conférencier. Profitant d'un étourdissant sens de l'hospitalité, je frayai au Portugal avec Hamid Drake, Wadada Leo Smith, Anthony Braxton, Shaku Joseph Jarman, Leroy Jenkins, Henry Threadgill et George Lewis, autant de membres de l'AACM. Ce qui se reproduisit brièvement entre le 24 août et le 3 septembre 2005, en Sardaigne, pour la 20^e édition du festival Ai Confini Tra Sardegna E Jazz, à Sant' Anna Arresi, grâce au bon génie de son directeur Basilio Sulis. Francesco Martinelli profita ainsi de la présence de Muhal Richard Abrams, de Roscoe Mitchell et d'Anthony Braxton pour organiser un « symposium » autour de l'AACM (« AACM : L'Utopia Concreta di Chicago, L'influenza dell'AACM nella musica contemporanea »). Les festivals Banlieues Bleues et Sons d'hiver, en région parisienne, ont également fait d'excellents terrains de jeu, ainsi que l'Atlantique Jazz Festival, à Brest, et toutes les activités et énergies déployées par l'équipe de Penn Ar Jazz, dont Jannick Tilly et Christophe Mével.

Ma première frayeur ne tarda pas, mais elle fut de taille à minimiser toutes les complications à venir. Un jour que je m'apprêtais à lui dévoiler les plans que fébrilement j'élaborais, le tromboniste (et constructeur/concepteur de machines et de programmes informatiques, et professeur à la Columbia University) George Lewis m'annonça qu'il était lui-même en train de mettre la dernière main à un livre sur l'Association, à paraître aux presses universitaires de l'Université de Chicago. En dehors de sa participation aux activités collectives de l'AACM depuis plus de trente ans, il avait déjà mené une centaine d'entretiens, déjà dépouillé des tombereaux d'archives publiques et privées, déjà... Saisissant bientôt la nature de mon désarroi, il insista immédiatement pour que je ne renonce pas à mon projet, car un tel sujet réclamait plusieurs perspectives, de l'intérieur et de l'extérieur. En cours de route, George Lewis ne me ménagea jamais ses encouragements et me fournit les éclairages les plus appréciables. Dans les années qui suivirent, j'ai d'ailleurs pu constater à quel point, à quel degré la chaleur humaine était de mise chez les musiciens créateurs, chez ces hommes et ces femmes dignes et disponibles. Si, malgré de nombreuses démarches (ou à cause d'elles — Lewis, Shaku Joseph Jarman, Amina Claudine Myers, Douglas R. Ewart, Iqua et Adegoko Steve Colson ayant été, tour à tour, mes messagers ou mes avocats), Muhal Richard Abrams, co-fondateur de l'AACM et toujours président de son chapitre new-yorkais, me fit savoir qu'il ne souhaitait accorder aucun entretien sur ce sujet-là, je n'eus qu'à surmonter le gigantisme de mon admiration pour l'aborder et bavarder librement avec l'un des hommes les plus gracieux et les plus sages qu'il m'ait été donné de rencontrer. À l'occasion d'une conférence que j'organisai avec lui, du côté de Sciences Po, à Paris, le 14 février 2007, je réalisai qu'Abrams avait même suivi, de loin, le déroulement et l'orientation de mes recherches. Celles-ci le satisfaisaient dans la mesure où elles lui paraissaient exprimer honnêtement mon individualité face à l'AACM — seule manière selon lui d'appréhender et de respecter les individualités constitutives de l'Association, d'être dans la réciprocité. Autant je ne rencontrai aucune difficulté à fraterniser avec les membres de l'AACM, à jouer le jeu des relations interindividuelles, de « soliste » à « soliste », autant ceux-ci éprouvèrent-ils toujours quelque réticence à (me) donner à voir leur « groupe », autrement que comme une *association de solistes*, une unité plurielle et non unitaire, et à cautionner de la sorte son caractère d'« objet d'étude ».

Qu'est-ce donc, alors, que l'AACM ? Tournons-nous vers Shaku Joseph Jarman, pour un premier balayage : « L'ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF CREATIVE MUSICIANS, une organisation à but non lucratif enregistrée par l'État d'Illinois, a été fondée [...] quand un groupe de musiciens et de compositeurs de la région de Chicago a ressenti le besoin accru d'exposer, de faire la démonstration d'une Musique originale qui, dans l'état actuel des choses et des institutions (les promoteurs, les agents, etc.), ne reçoit pas l'attention qui lui est due. L'une des premières directions empruntées par notre ASSOCIATION a été de susciter une atmosphère propice à la Musique sérieuse et à la production de compositions nouvelles, jamais enregistrées²⁴. » Et vers George Lewis : « Depuis sa fondation en 1965 dans le South Side de Chicago — virtuellement noir dans son intégralité — par Muhal Richard Abrams, Jodie Christian, Steve McCall et Phil Cohran, le collectif de musiciens américains

²⁴ Shaku Joseph Jarman, notes de pochette du disque « As if it were the seasons » (Delmark / 1968).

Chapitre 1

La traversée du continuum : l'AACM dans l'histoire

25 propositions sur la présence (et l'absence) des « Noirs » dans la société américaine : « Birth and Rebirth¹ : Chicago dadagram² »

Il ne peut plus être question de faire abstraction de *la culture afro-américaine* telle qu'elle s'est révélée par la musique — et en musique. Telle que n'ont cessé d'y faire référence les membres de l'AACM :

Lester Bowie : « Quelqu'un qui n'a jamais entendu de "jazz", ni même de musique, peut apprécier, aimer la musique de l'Art Ensemble [of Chicago]. Mais s'il ne connaît rien de l'histoire de la musique, du peuple noir, il y a beaucoup de choses qu'il ne comprendra pas³. »

George Lewis : « Le défi, dans l'œuvre de l'Art Ensemble of Chicago, de même que dans l'idée de "Great Black Music", peut être interprété comme un défi [...] d'explorer l'archéologie des sons en tant que partie intégrante de la formation historique de la culture⁴. »

Henry Threadgill : « Car ce qui est vrai pour les peintres, les architectes ou les philosophes, ce qui est vrai pour les populations et les cultures, est vrai pour nous : nous avons agi sur notre environnement et nous avons été agis par lui. Nous sommes quelque part dans le réel. Vous ne pouvez pas vous contenter de parler de la peinture impressionniste, des théories évolutionnistes ou des systèmes autocratiques sans les situer, car ce que dit un poète, ce que joue un musicien peut aussi trouver son origine dans le domaine éthique, dans une manière de se représenter le monde qui tient de la science et du mythe⁵. »

Douglas R. Ewart : « L'histoire a fait que nous envisageons différemment les relations humaines, notre rapport au monde, notre lien à la communauté et comment nos œuvres s'y rattachent. Nous avons toujours dû impliquer et galvaniser la réalité de notre communauté, ne serait-ce que pour la fortifier dans sa lutte pour la vie⁶. »

Kahil El'Zabar : « Or, nous avons aussi nos propres traditions, et c'est aussi grâce à elles que nous avons su nous ouvrir au monde — certainement pas avec l'aide de la société américaine. À cause de celle-ci, et des images qu'elle a véhiculées, nous serions plutôt l'un des rares groupes au monde dont on nie la spécificité : les Achantis, les Japonais, les Suédois, les Français ou même les Antillais peuvent bien avoir une culture, pas les Afro-Américains qui ne sont que des Américains. De seconde catégorie, mais des Américains. Et je ne dis pas cela, je n'affirme pas notre spécificité dans le sens d'une exclusion redoublée, mais bien parce que je crois à l'inclusion, et que la créativité vient du rapport entre les individus, entre

les communautés et entre les cultures, et se nourrit de leurs différences. Nous empêcher de revendiquer nos droits ou notre spécificité, c'est tout simplement nous empêcher d'avoir d'autre vis-à-vis que la société américaine⁷.»

Pour toutes ces raisons, il semble pertinent de remettre en perspective l'obnubilant vis-à-vis pointé par El'Zabar en émettant 25 propositions sur l'histoire et la culture des Afro-Américains, au cœur et en marge de la société américaine. Le *cas américain* ne représente qu'une station de plus sur la trajectoire de l'impérialisme ou du totalitarisme — trajectoire riche en recommencements, aberrations et anomalies⁸. Ces propositions seront ensuite réutilisées, réinsérées, comme des *samples* ou des boucles, dans le cours du livre. En contrepoint de cette longue histoire, sera également évoquée l'histoire « locale » de la ville de Chicago. Histoire fabuleuse : Jean-Baptiste Pointe Du Sable, négociant haïtien, fonde un avant-poste à la fin du XVIII^e siècle. Histoire monumentale : de simple poste de portage, la ville devient la 3^e agglomération nord-américaine et le 1^{er} port intérieur, grâce à l'essor industriel et commercial. Au-delà des temps modernes : désindustrialisation, déprolétarianisation. Si ce livre ne porte pas strictement sur Chicago, plusieurs considérations nous y ramènent. C'est là, dans les quartiers du *South Side*, que l'Association for the Advancement of Creative Musicians a été fondée en 1965, par des hommes et des femmes originaires du *Deep South* ou qui faisaient partie de la première et de la seconde générations d'Afro-Américains nés dans le Midwest (72 % des Afro-Américains de Chicago étaient natifs des États du Sud en 1930, 64 % en 1940, 59 % en 1949). La plupart des récits de vie des membres de l'ACM attestent que, pour reprendre le constat de George Lewis, « l'ACM est à sa façon une organisation populaire, presque un artefact de tous ces mouvements migratoires entre le Sud et le Nord des États-Unis⁹. »

¹ Titre de deux compositions (« Birth » et « Rebirth »), mais d'un seul disque du saxophoniste et poly-instrumentiste Anthony Braxton et du batteur Max Roach (Soul Note / 1978). Traduction : « Naissance et Renaissance ».

² Titre d'une composition de George Lewis, à partir d'un poème de Jerome Rothenberg, sur « Changing With The Times » (New World Records / 1993). Disque sur lequel Lewis raconte et fait raconter sa vie, ses vies, celles de sa famille et de quelques autres. Traduction : « Dadagramme de Chicago ».

³ Lester Bowie, in *Jazz Magazine*, n° 220, mars 1974, p. 16.

⁴ George Lewis, « Singing Omar's Song : A (re)construction of Great Black Music », in revue *Lenox Avenue, A Journal of Interart Inquiry*, vol. 4, Chicago, 1998, p. 71.

⁵ Henry Threadgill, entretien réalisé à Lisbonne en août 2001.

⁶ Douglas R. Ewart, entretien réalisé à Chicago en avril 2002.

⁷ Kahil El'Zabar, entretien réalisé à Chicago en avril 2002.

⁸ Et qu'il ne faut certes pas confondre avec « l'Occident », lequel n'est qu'une station un peu plus longue sur cette trajectoire. Il y sera toujours fait référence, au cours de ce travail, au sens très exactement circonscrit par James Clifford : « Quand nous parlons aujourd'hui de l'Occident, nous faisons d'ordinaire référence à une force — technologique, économique, politique — qui n'irradie plus, de quelque façon que ce soit, d'un centre géographique ou culturel discret. Cette force, si on peut en parler au singulier, est disséminée dans une diversité de formes provenant de centres multiples — dont le Japon, l'Australie, l'Union soviétique et la Chine font aujourd'hui partie — et est exprimée dans une variété de contextes "micro-sociologiques". Il est encore trop tôt pour dire si ces processus de changement aboutiront à une homogénéisation culturelle du monde ou à un nouvel ordre de diversité. » (James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle* [1988], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 269-270).

⁹ George Lewis, entretien réalisé à Lisbonne en août 2000.

De fait, Kelan Phil Cohran, Malachi Favors Maghostut, Alvin Fielder, Reggie Willis, Wadada Leo Smith, Ameen Muhammad et Isaiah Jackson sont nés dans le Mississippi. Fred Anderson, Vandy Harris, Hamid Drake et Thaddeus Exposé en Louisiane. John Shenoy Jackson, Donald Rafael Garrett, Kalaparusha Maurice McIntyre, Shaku Joseph Jarman, Amina Claudine Myers, John Stubblefield et Walter Henderson dans l'Arkansas, où a grandi Ajaramu. Quelques musiciens sont éparpillés sur l'axe qui va de La Nouvelle-Orléans à Chicago : Maia est d'Atlanta et Mwata Bowden de Memphis ; Lester Bowie a grandi entre l'Arkansas et Saint Louis, dans le Missouri, d'où sont originaires Wallace McMillan et Rasul Siddik ; Gene Dinwiddie et Malachi Thompson viennent du Kentucky ; Evod Magek, Rah-Bird et Edward Wilkerson, Jr. de l'Indiana ; Martin « Sparx » Alexander de Columbus, dans l'Ohio, Fred Jackson, Jr. du Texas. Sinon, à quelques exceptions près, la plupart des membres de l'ACM sont nés à Chicago ou dans l'Illinois : Muhal Richard Abrams, Jodie Christian, Leroy Jenkins, Steve McCall, Lester Lashley, Billy Brimfield, Troy Robinson, Roscoe Mitchell, Mchaka Uba, Christopher Gaddy, Pete Cosey, Leonard Jones, Ari Brown, Henry Threadgill, Charles Clark, Anthony Braxton, Rita Omolokun Warford, Iqua Colson, Bernard Mixon, Brian Smith, Fred Hopkins, Charles Wes Cochran, Edward House, Edward Daugherty, Thurman Barker, Dushun Mosley, Michael Logan, Chico Freeman, Avreeayl Ra, Art Turk Burton, Light Henry Huff, Dee Alexander, Shanta Nurullah, George Lewis, Kahil El'Zabar, Ernest Khabeeb Dawkins, Steve Berry, Reggie Nicholson, Hanah Jon Taylor, Vincent Davis, Taalib-Din Ziyad, Maia, Coco Elysses, David Boykin, Matana Roberts, Khari B., Jerome Crosswell, Saalik A. Ziyad, Corey Wilkes, Justin Dillard...

C'est à Chicago que l'ACM s'est développée, et certaines de ses spécificités socio-musicales découlent du fait de conscience, de la forme-espace que constituent la ville et sa région : « L'originalité de l'ACM est elle-même une caractéristique de Chicago, admet Muhal Richard Abrams. Il faut comprendre cet environnement. Vous ne trouverez pas deux musiciens identiques à Chicago. Parce que nous n'avons jamais été poussés à copier le style d'un autre pour décrocher un engagement ou quoi que ce soit¹⁰. » Et c'est à Chicago que l'ACM reste implantée, plus largement et plus profondément que dans aucune des extensions créées par ses membres depuis la fin des années soixante.

1

Le complexe de l'affranchissement (du libre arbitre, de la liberté de conscience, de la liberté d'appartenance, de la liberté d'entreprendre, de la réussite individuelle et matérielle, voire spectaculaire, etc.), au fondement de la nation américaine, s'est accompagné d'un assujettissement catégorique, d'une servitude exemplaire : l'esclavage de populations d'origines africaines, puis leur ségrégation.

2

Il est dans la « nature » de la société américaine de considérer la compétition entre des éléments semblables — le conflit d'intérêts entre groupes de pression — comme la force motrice de l'histoire et de l'économie, plutôt que la coopération entre des éléments dissemblables. En dépit du passage à vide que constitue l'expérience de l'esclavage, de la ségrégation et du racisme, la culture afro-américaine a régulièrement tendu à privilégier des formes de solidarité, de justice et de liberté — de création — collectives et différentialistes, où l'on *entendrait* autrement ce que signifie d'être un individu : une *singularité*. D'une certaine manière, d'une manière certaine, l'aventure de l'ACM est entrée

¹⁰ Muhal Richard Abrams, in *Down Beat*, 15 août 1974.

Chapitre 3

L'AACM comme société de la musique ou «the AACM's self-realized atmospheric hothouse¹»

« Aussi le moment est-il venu de faire comprendre à qui ne s'y refuse pas, par intérêt ou par peur, que les individus vraiment décidés à entreprendre la lutte, à une échelle infime au besoin, mais dans la voie efficace où leur tentative risque de devenir épidémique, doivent se mesurer avec la société sur son propre terrain et l'attaquer avec ses propres armes, c'est-à-dire en se constituant eux-mêmes en communauté, plus encore, en cessant de faire des valeurs qu'ils défendent l'apanage des rebelles et des insurgés, en les regardant à l'inverse comme les valeurs premières de la société qu'ils veulent voir s'instaurer et comme les plus sociales de toutes, fussent-elles quelque peu implacables². » Roger Caillois

L'AACM est *donc* une association, une coopérative et un syndicat ; une association, une assemblée et un rassemblement ; une association, une fraternité et une société secrète et ouverte — une association, un mouvement socio-musical et une école du monde, un marais salant et un amas d'étoiles. Les activités de ses membres, hommes et femmes vivant à travers leur musique, sont par définition publiques, libres d'accès ou à peu près. Et les musiciens, souvent en verve, ne se privent pas de s'exprimer, d'une manière ou d'une autre : la culture afro-américaine est une culture expressive comme l'a fait remarquer Paul Gilroy à la suite d'Amiri Baraka. Pourvu que vous ne soyez pas engoncé dans votre bonne ou dans votre mauvaise conduite, dans votre bonne ou dans votre mauvaise conscience, la fraternisation va vite, aussi fugitive soit-elle. Ensuite, le fait que vous soyez là, que vous y soyez encore, parle pour vous. Lors de mes deux premières visites à Chicago, alors que je stationnais dans le North Side, j'ai « perdu » des journées entières à attendre que l'on veuille bien répondre aux messages que je laissais de-ci de-là, aux généreuses intentions que j'affichais en discutant avec les musiciens (la plupart du temps tout à fait chaleureux) après leurs concerts en centre ville, à attendre que l'on m'oriente vers ce qui me faisait l'effet — « éloignement » oblige — d'une immense communauté urbaine, au-delà de l'horizon. Et subitement, parfois à quelques jours du départ, j'étais convié aux quatre coins de cette ville au-delà de la ville. Avec le temps, et après plusieurs allers et retours, je demeurais dans le South Side. Je n'étais pas

pour autant prévenu de *ce qui se passait*, et où, en temps et en heure, mais lorsque je finissais par le découvrir, par mes propres moyens ou par personnes interposées, de préférence à la dernière minute (comme l'a noté Blanchot, « le peuple [...] est là, il n'est plus là ; il ignore les structures qui pourraient le stabiliser³ »), on m'accueillait les bras ouverts : ma présence allait de soi ; mon absence serait passée inaperçue.

Autant je ne rencontrais aucune difficulté, ou presque, à partager des moments de vie avec les musiciens (le mode de la « confiance » étant superflu parmi des hommes et des femmes qui se racontent sans arrêt des histoires), autant, dès que je cherchais à savoir en quoi consistaient plus précisément les activités collectives au sein de l'ACM, en dehors de l'école de musique, des séries de concerts et des jubilés — dès que j'émettais l'hypothèse d'une part non publique de ces activités —, le franc-parler faisait place à la réserve, les réponses devenaient évasives, ou d'une banalité désarmante. L'exemple le plus frappant demeurera pour moi, côté New-Yorkais, celui de Muhal Richard Abrams, lequel s'est toujours montré d'une haute civilité, avec la hauteur de ton qui sied aux investis, avec l'humeur débonnaire aussi de ceux qui n'ont plus rien à prouver, faisant spontanément appel à ses souvenirs dès lors qu'il s'agissait d'une « simple » conversation, mais se refermant toujours dès que le sujet de ma recherche était trop précisément abordé. Alors, il s'en tenait aux généralités d'usage, à la manière de cette « déclaration à la presse » de Wadada Leo Smith : « L'ACM est constitué sur la même base que la plupart des groupes coopératifs. Nous avons un programme particulier et un ensemble de projets et de desseins que nous espérons accomplir. Certains sont plutôt axés sur l'éducation, d'autres sur la culture, comme assurer une série de concerts au sein de la communauté, des choses de ce genre. Certains aspects de nos travaux sont davantage basés sur la recherche dans la mesure où ce que nous faisons résulte de recherches. Cela couvre donc un vaste champ⁴. » L'un des élèves new-yorkais d'Abrams préféra même s'abstenir de répondre à mes questions et m'écrivit : « La vérité est que je ne suis pas membre de cette organisation et que je n'ai pas l'autorité (ni la permission) de parler de l'ACM de quelque manière que ce soit. Mes interactions avec l'ACM ont surtout eu lieu en privé (par rapport à la scène et aux concerts), et je crains qu'elles ne doivent rester privées. Il ne fait aucun doute dans mon esprit que les choses que les membres de l'ACM ont partagées avec moi ne l'ont pas été dans le but que j'en discute avec d'autres personnes — ces choses me furent confiées pour mon usage personnel. Si certains ont bien voulu se confier à vous, cette décision les regarde. Pour ma part, je me dois de respecter la discrétion de ceux qui se sont montrés si généreux avec moi⁵. »

Et, l'un dans l'autre, le fait est qu'il n'y a peut-être rien de plus à savoir par l'intermédiaire des entretiens ou de la méthode discursive. L'ethnologue qui parcourt ce « vaste champ » n'a que l'embarras du choix, au gré d'un afflux d'événements qui viennent le combler jour après jour, nuit après

¹ L'expression est de George Lewis, « The ACM in Paris », in *Black Renaissance / Renaissance Noire*, vol. 5, n° 3, printemps-été 2004, p. 120.

² Roger Caillols, *Le vent d'hiver*, texte recueilli par Denis Hollier, in *Le Collège de sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 335-336.

³ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 56.

⁴ Wadada Leo Smith, in *Impetus*, n° 6, 1977, p. 259.

⁵ Correspondance avec l'auteur.

nuit, et au cours desquels les musiciens se livrent plus et mieux que nulle part ailleurs : les concerts, éventuellement les séances d'enregistrement. Qu'ai-je d'autre moi-même à rapporter que ces moments de grâce, auxquels tout vous ramène ? À plusieurs reprises, pourtant, je me retrouvai dans l'inconfortable position de celui qui « doit » soutirer des informations. Vérifier des faits, des dates, des noms — des allures. On concevra par conséquent que ce chapitre, le moins approximatif possible, se veuille indicatif, ni plus ni moins. Lorsque je fis la demande de visiter les « bureaux » de l'Association, à Chicago, vers Lake Shore Drive, on me déconseilla d'abord d'y perdre mon temps : beaucoup de pape-rasse et de poussière ; puis, on n'avait pas les clefs, on les avait perdues, on avait été victime d'un cambriolage, on était en plein déménagement, etc. Lorsque, à mon cinquième voyage, le 8 septembre 2003, on m'autorisa à pénétrer dans l'enceinte d'une réunion de l'ACM, ce ne fut pas en tant qu'observateur — voilà qui eût été inacceptable —, mais parce que je tenais à présenter mon travail à l'assemblée réunie. Je ne fus donc pas admis lors de la première partie de la séance, où l'on traitait des « affaires courantes », et patientai dans un couloir de la Chicago State University, entre les distributeurs de boissons chaudes et de sucreries aux yeux exorbités. Je fus ensuite introduit dans un petit amphithéâtre sur les gradins duquel étaient perchés une quinzaine de musiciens, hommes et femmes de vingt à soixante-dix ans, que je connaissais pour la plupart, pris séparément, avec lesquels j'entretenais parfois d'excellents rapports, et qui écoutèrent ce que j'avais à dire, en contrebass, comme si j'étais un parfait inconnu. Malachi Favors Maghostut, en guise d'*elder*, ne prononça pas un mot, sauf pour lever la séance, quand il estima que j'avais été suffisamment soumis à la question. Dans l'heure qui venait de s'écouler en quelques minutes, on s'était nettement moins penché sur les idées que j'étais naïvement venu défendre, auxquelles tout le monde ou presque dans cette pièce était habitué, sur ma sympathie ou mon empathie, qu'au « pouvoir » que mes « entreprises » me confèreraient éventuellement. Comment allais-je en user et comment l'Association allait-elle en bénéficier ? Nul doute que je devais d'ailleurs moins cette invitation unique à quelques vagues perspectives universitaires qu'au travail concret que j'avais déjà réalisé en France pour l'ACM, dans les magazines, auprès de quelques labels, clubs et festivals. Quand les membres de l'Association qui n'étaient pas là ce soir-là, du *chapter* de Chicago comme du *chapter* de New York, apprirent ce qui s'était passé — rien d'autre que mon passage —, certains marquèrent leur surprise ou leur désapprobation. Cette prudence, ces précautions, au revers de tant d'effusions, ne cachent pas nécessairement « quelque chose ». Elles préservent des regards indiscrets une association dont le bon fonctionnement a toujours dépendu des forces en présence — c'est-à-dire des forces et faiblesses des participants. Elles préservent le pari qu'ils ont pris, celui d'une unité sociale d'une extrême délicatesse, étant entendu, avec Spinoza ou avec Michel de Certeau, que celle-ci « n'existe que lorsqu'elle prend le risque d'exister⁶. »

⁶ Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, 1993, p. 133.

L'ACM en tant qu'association, coopérative et fraternité (les droits et les devoirs) : «Playing Fields of the Celestial Giants⁷»

Muhal Richard Abrams : « D'abord, vous vous créez une atmosphère dans laquelle la survie devient possible, en dépit du contexte — simplement grâce à ce que vous savez en commun⁸. »

Statut et financement

Le statut de l'Association for the Advancement of Creative Musicians est celui d'une association à but non lucratif, enregistrée dans l'État d'Illinois le 5 août 1965 (et en novembre 1982 pour le chapitre new-yorkais), avec un « président », un « vice-président », un trésorier et un secrétaire (parfois aidés d'un greffier, d'un correspondant, voire d'un « responsable des affaires »), élus parmi les musiciens et les musiciens seulement ; avec aussi un comité directeur et un conseil d'administration, ce dernier constitué de non-musiciens, de proches ou d'amis de la famille. Chaque membre de l'association verse sa quote-part, une cotisation devenue annuelle au fil du temps, les autres rentrées d'argent étant principalement assurées par les événements organisés au nom de l'ACM, et par les aides perçues à ces occasions. Depuis les années soixante, certains membres se sont fait connaître pour leur générosité, en reversant spontanément tout ou partie de certains de leurs cachets à la collectivité, tandis que d'autres ont été exonérés de leurs contributions, en raison des difficultés matérielles qu'ils rencontraient, ou parce qu'« ils en avaient suffisamment fait ». Cet argent sert d'abord et avant tout au fonds de roulement de l'ACM (l'administration, le secrétariat, la logistique de l'école et des concerts, etc.), mais, de manière infiniment plus discrète, il peut également alimenter une caisse qui permet, le cas échéant, d'acheter des instruments pour celles et ceux qui en auraient besoin, de venir en aide aux membres ou aux aînés en difficulté, de payer des frais médicaux, voire des funérailles. Ces usages et ces nécessités se répercutent sur les tarifs pratiqués par l'ACM dans le « monde de la musique », lesquels paraissent parfois exorbitants ou irréalistes à ceux qui ignorent tout de cette dimension de coopérative. Au fil du temps, l'ACM a pu compter sur le mécénat privé (Mobil Oil Corporation ; Playboy Enterprises ; Boeing ; Der Travel Service, Inc. ; WBEE radio station ; Soft Sheen, une marque de cosmétiques afro-américains, etc.) et sur de nombreux donateurs, remerciés dans les programmes des jubilés où figurent fréquemment des bons de soutien. La raison sociale et l'implantation de ces membres bienfaiteurs est révélateur des liens que les membres de l'ACM continuent de tisser dans le *South Side* de Chicago : organisations culturelles et économiques afro-américaines (Osun, Kuumba Theatre, Black Arts Celebration, South Side Community Art Center, Performing Artists Collective of Chicago, ETA's Creative Arts Foundation, Boulevard Arts Center / School of the Arts and Cultural Center, Community College of Law and International

Diplomacy, lié à la National Conference of Black Lawyers, etc.) ; commerces et services du South Side (banques, agences de voyages, galeries d'art, ateliers de reprographie ou de photographie, coopératives d'éditions, librairies, quincailleries, épicerie et restaurants de produits biologiques, tabacs, pharmacies, gymnases, salons de coiffure et de beauté, magasins de cosmétiques ou d'habits, standards téléphoniques et compagnies informatiques, centres de formation et écoles préparatoires, etc.), voire quelques particuliers (avocats, courtiers d'assurances, agents immobiliers, docteurs, chirurgiens, nutritionnistes, graphistes, etc.). Lors du jubilé de 1985, une brochure dressait la liste de ce dont l'ACM avait besoin — « ACM's Horn of Plenty is in need of : » de l'argent, des instruments de musique, du papier à musique, des ordinateurs, des projecteurs de diapositives ou de films, des tableaux, des chaises, des rideaux, des plantes, un immeuble, des volontaires... Vingt ans plus tard, en 2005, c'est une vente aux enchères, principalement d'objets d'art offerts à l'Association, qui est organisée. Outre les cotisations et les donations, restait la « solution » des financements publics ou des subventions, sujet longtemps épineux au sein de l'ACM, certains membres dénonçant l'aumône qui leur serait ainsi faite, énième incarnation d'un paternalisme exécuté. En acceptant la charité ou la paix des « Blancs », ceux-ci craignaient de perdre le contrôle artistique et sociopolitique de l'ACM. On déposa néanmoins quelques timides demandes, quasiment infructueuses jusqu'en 1977, pour le jubilé du 12^e anniversaire — ironie du sort : l'année même où se parachevait la grande migration vers New York. Depuis cette époque, l'ACM a régulièrement pu compter sur l'appui de l'Illinois Arts Council, du Chicago Council on Fine Arts, du Chicago Community Trust et du Jazz Institute of Chicago. Toutefois, le chapitre chicagoin n'a jamais obtenu que des aides sporadiques, sans cesse à renégocier, tandis que le chapitre new-yorkais, dès qu'il se fût détaché, et grâce à la réputation de la plupart des musiciens rattachés à cette nouvelle « branche », obtint des subventions pour son activité propre — l'organisation de concerts, essentiellement — du New York State Council of the Arts, du National Endowment for the Arts et de quelques fondations privées, comme la John D. & Catherine T. McArthur Foundation.

Plusieurs musiciens se relayèrent dès 1965 au poste de trésorier, à commencer par Steve McCall et Leroy Jenkins, jusqu'à ce que la gestion de ces fonds, parfois aussi leur levée, fût confiée à John Shenoy Jackson, trompettiste mais aussi travailleur social, qui s'en acquitta irréprochablement jusqu'à sa mort, en 1985. Famoudou Don Moye a décrit l'homme à travers les services qu'il rendit également à l'Art Ensemble of Chicago : « C'était un administrateur professionnel de la vieille école. Jamais en retard, jamais absent, pas un seul jour de vacances en trente ans. Dévoué à sa fonction. Il a commencé à travailler pour nous à temps partiel pendant quelques années, jusqu'à ce qu'il prenne sa retraite et s'engage totalement à nos côtés. Ce fut une grande période de croissance, dès lors que nous fumes enregistrés en tant qu'association en 1979. Il régularisa notre situation, nos opérations bancaires, la tenue de nos livres de comptes, la gestion générale de nos bureaux — jusqu'à s'occuper de nos engagements. [...] Il a consacré sa vie à ses principes et à ceux de l'ACM ou de l'Art Ensemble. Jackson a travaillé jusqu'au jour de sa mort. Il est venu ce jour-là, a fait son travail, a déclaré qu'il ne se sentait pas bien, est allé à l'hôpital et est parti vers 4h du matin le lendemain. Dévoué jusqu'à sa toute fin⁹. » Et Iqua Colson : « John était "l'organisateur", le secrétaire de l'ACM à Chicago. Il adorait cette musique, jouait de la trompette et répétait toujours : "Il faut s'organiser !" Et je suis quasiment certaine que

⁷ Titre d'une composition de Mwata Bowden, dont on peut entendre une version sur le premier disque de son orchestre « universitaire », le Jazz X-Tet : « In Retrospect '97 » (The University of Chicago / 1997). Traduction : « Terrains de jeu des Célestes Géants ».

⁸ Muhal Richard Abrams, cité par George Lewis in *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 511.

Postface

Une assemblée, un assemblage

par George E. Lewis

Vers 1988, je me trouvais à Tokyo, où j'avais retrouvé l'artiste néerlandaise Merel Mirage qui habitait au Japon à l'époque. Merel est une amie de longue date du pianiste Misha Mengelberg, avec qui j'avais commencé à jouer lorsque je vivais moi-même à Amsterdam. Elle me conduisit dans deux lieux exotiques : dans une salle du quartier de Ginza, construite sur mesure pour une performance du duo de circassiens Siegfried et Roy ; et dans le Goruden Gai, un réseau de bars nocturnes miteux et d'appartements délabrés pouvant passer pour les « coulisses » du quartier de Shinjuku où se trouve l'immobilier le plus cher au monde, et duquel il est limitrophe.

Merel ayant un sixième sens pour l'insolite, elle nous dénicha un bar dans lequel les clients écoutaient des ballades populaires sentimentales, nommées *enka*. Assis dans des fauteuils confortables, buvant du *shochu* et regardant des vidéos des années cinquante, nous y discutâmes avec un jeune adepte de ces ballades, nous engageant dans une conversation hésitante grâce à Merel qui parle couramment japonais. Puis, soudainement, la discussion prit une tournure inattendue lorsque notre jeune ami se tourna vers moi et me demanda : « Connaissez-vous la musique de Roscoe Mitchell ? ».

Je ne me rappelle plus exactement de la suite des événements, mais la surprise que j'ai ressentie ne m'a pas quitté. La conversation qui suivit me confirma que les diverses formes de la musique afro-américaine continuent de se disséminer à l'échelle internationale ; cette irruption locale de culture afro-américaine, parallèlement à l'univers *enka*, démontrait même que les subjectivités musicales et les thématiques de cette culture sont continuellement en usage, quand bien même il n'y aurait pas d'« Afro-Américains » dans les parages. Les imaginaires cosmopolites de la musique américaine, groupés en fonction d'interactions extrêmement complexes, à mi-chemin de l'histoire, de la mémoire, de l'identité, de l'authenticité, de la race, de l'ethnicité, de la tradition, du sexe, de la classe, de la méthode et de l'esthétique, ainsi que la dialectique de l'ordre et du désordre, de la liberté et de la forme, tout cela fait partie des perspectives incisives d'Alexandre Pierrepont dans ce livre sur l'Association for the Advancement of Creative Musicians.

Mon propre livre sur l'organisation, paru en 2008, fonctionnait davantage comme l'autobiographie d'un collectif, bien qu'il n'y ait qu'un seul auteur, moi¹. Depuis, je tombe souvent sur des occurrences l'évoquant comme « l'histoire officielle de l'AACM » — une affirmation tendant à prouver que celle ou celui qui s'y risque n'a pas lu le passage (apparaissant assez tôt dans le livre) où je rejette tout point de vue hollywoodien, tel qu'on les trouve dans les films précisément. Par exemple, quelqu'un fait un film sur Malcolm X, et plus personne n'a le droit d'en faire un autre, avec un point de vue différent. Il serait vraiment futile pour moi d'adopter une telle position, au vu de ma proximité avec le collectif en question. Pareillement, même si le cœur de l'essai de Pierrepont est son archivage sans équivalent d'entretiens publiés des membres de l'AACM, il n'y a aucune raison de supposer que ce livre extraordinaire fera de lui « l'ethnologue officiel de l'AACM. » Plutôt, et à l'instar de ses interlocuteurs, Pierrepont co-dresse efficacement un portrait de l'AACM qui s'inspire de la même tradition critique, de la même tradition d'ouverture qui a fait la réputation de cette organisation.

Ainsi que l'ont montré les sociologues de la musique Antoine Hennion et Pierre-Michel Menger, l'étude de regroupements du type de l'AACM nous livre un aperçu sur certaines luttes complexes impliquant bien d'autres problématiques que celles de l'art. Depuis les premières réunions qui se sont tenues en 1965 à Chicago, l'AACM a fonctionné comme une unité ou une union gouvernée collectivement, tandis que les modèles artistiques basés sur la compétition, qui tendaient à reléguer la collectivité et la solidarité entre musiciens au second plan, étaient peu à peu supplantés par des approches plus collaboratives de la relation même entre individualité et communauté. Ces modèles de gouvernance collective étaient grandement appréciés au sein de la communauté afro-américaine et s'étendaient bien au-delà des expressions artistiques ; l'articulation collective de la forme musicale telle qu'on la trouve dans l'AACM reflétait non seulement ces hautes conceptions sociétales, institutionnelles et politiques, mais constituait une partie de leur mise en jeu.

Cette collectivité invoquée, avec l'ethos généralement égalitaire et non hiérarchique de l'AACM, n'empêche pas que de fortes personnalités ont eu un rôle moteur dans sa direction. Tout collectif opérant de cette manière est obligé de faire avec des individualités on ne peut plus diverses, avec des aspirations, des orientations musicales, des façons de participer et de présider dissemblables, et les entretiens menés par Pierrepont, doublés de ses aperçus perspicaces, mettent en évidence les démêlés des artistes de l'AACM avec la dynamique floydienne de l'individu au sein de (autour, contre) l'ensemble². En négociant ces démêlés au fil des ans, les deux branches de l'AACM à Chicago et à New York³ ont réussi à rester fidèles aux pratiques qu'un autre membre de l'AACM, récipiendaire du

¹ George E. Lewis, *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

² Samuel A. Floyd Jr., *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*, New York : Oxford University Press, 1995, p. 228.

³ The AACM's Chicago Chapter (<http://www.aacmchicago.org>) and New York Chapter (<http://aacm-newyork.com>).

Prix MacArthur, Anthony Braxton, a décrit dans sa somme de trois volumes et mille huit cents pages, *Tri-Axium Writings*, publiée en 1985 :

« Il est important de saisir que, bien que le niveau de communication au sein de l'organisation fût élevé, je ne veux pas insinuer que l'AACM promouvait une approche unifiée de la musique en tant que telle, car ce n'était pas le cas. En fait, c'était plutôt le contraire. Cela veut dire qu'aucun musicien — ou groupes de musiciens — n'utilisait la même approche pour faire de la musique. Au contraire, la diversité de ces recherches composites est la force même de cette organisation. La communication et les échanges d'idées au sein de l'AACM ont produit une attitude vibrationnelle composite transcendant tout style particulier⁴. »

Cette absence de dogme imposé est en réalité ce qui a permis à l'organisation de se maintenir, tout en gérant les inéluctables conflits entre individualisme et collectivité. Pour ma part, la lecture des longues citations tirées des entretiens réalisés par Pierrepont m'a presque précipité en plein meeting de l'AACM. Quelqu'un pouvait dire quelque chose, et moi de penser : « Non, je ne suis pas du tout d'accord avec ça ! » Ce qui vaut aussi pour mes propres citations — même si ces assertions parfois anciennes, avec lesquelles je ne suis plus tout à fait d'accord aujourd'hui, donnaient sens aux aspirations d'une jeunesse rebelle cherchant à gagner sa place, et aux dynamiques de développement personnel et de changement, plus largement encore aux expériences continues et radicales de l'AACM en matière de démocratie et d'auto-détermination. Comme le dit Matana Roberts dans ce livre : « Il peut s'agir... de porter vos vêtements étrangement à l'envers... Sans cette idée de voir quelque chose de créatif dans tout ce qui est, je pense vraiment que j'aurais perdu la tête à ce stade de ma vie, et cela veut dire quelque chose, car je n'ai pas encore trente ans. »

Ainsi que les célèbres rêveries de Michel Foucault au sujet de la paternité l'expriment, « à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu'on lui accorde, le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions⁵. » Pour Foucault, l'auteur devient « un champ de cohérence conceptuelle et théorique », « une unité stylistique » au fil du temps et, en fin de compte, « une figure historique au croisement d'un certain nombre d'événements⁶. »

Mais dans ce livre, le saxophoniste Edward Wilkerson Jr. observe que « l'AACM est plus un état d'esprit qu'une marque de fabrique. » Il est de fait que la première génération de musiciens de l'AACM a cherché de manière explicite, comme l'indique l'un des neuf objectifs de cette organisation sur le point de prendre son essor, à « créer une atmosphère stimulante pour les démarches artistiques, à l'attention de celles et ceux qui

⁴ Anthony Braxton, *Tri-Axium Writings, Vol. 1*, Dartmouth, Synthesis/Frog Peak, 1985, p. 420.

⁵ Michel Foucault, translated by Robert Hurley and others, « What Is An Author ? », in *Essential Works of Foucault, 1954-1984, Volume Two : Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James D. Faubion, New York, New Press, 1998, p. 213.

⁶ *Ibid.*, 214.

se sentent attirés par elles, en faisant perdurer un atelier dont le but exprès serait l'expression collective de musiciens de talent ⁷. » Chemin faisant, l'AACM illustre la notion de "fantasme", telle que développée par l'informaticien et théoricien des médias afro-américains D. Fox Harrell,

« une sorte d'imaginaire tout particulièrement répandue, qui englobe les phénomènes cognitifs tels que le sens de soi, la métaphore, la catégorisation sociale, les narrations et la pensée poétique. Ce genre d'imaginaire influence presque toutes nos expériences quotidiennes, dans des domaines d'expérience variés dont les arts, les loisirs, les échanges, la culture et les relations de pouvoir ⁸. »

Harrell considère les fantasmes comme des sources primordiales de pouvoir et de connaissance :

« Quand ils sont utilisés pour donner un sens au monde, les fantasmes héritent des suppositions idéologiques, des préjugés et des innovations des espaces épistémiques (et donc des domaines épistémiques) dont ils sont tirés. Ces suppositions, préjugés ou innovations peuvent être valorisants ou dévalorisants. Ils peuvent aider à renforcer d'autres fantasmes existants ou à en créer de nouveaux. Ils peuvent être très individuels ou largement ancrés dans, et au travers de plusieurs cultures. Enfin, ils peuvent se révéler subjectifs, et mettre en valeur le rôle de l'imagination dans la construction de beaucoup de choses que les gens acceptent comme étant "réelles" parmi les réalités individuelles et sociales ⁹. »

Ainsi, la notion de collectivité au sein de l'AACM devient un fantasme valorisant, créant de « nouvelles visions et des possibilités d'auto-détermination ¹⁰. » Ou, comme l'a écrit Jacques Attali : « Tout bruit, quand deux personnes décident d'y investir leur imaginaire et leur désir, devient une relation potentielle, un ordre futur ¹¹. »

Pierrepoint possède une riche compréhension postcoloniale de la culture, de la musique, de la littérature, et de l'histoire politique afro-diasporique contemporaine. Son travail situe l'expérimentalisme en musique en tant que phénomène multiculturel, à une époque où presque toutes les histoires canoniques sur l'expérimentation musicale, tantôt omettent complètement la présence de communautés de couleur parmi ses acteurs, tantôt se bornent à leur reconnaître un statut marginal, en contraste frappant avec leur influence réelle dans le domaine. La méthodologie du livre conjoint diachronicité et synchronicité, intersection au gré de laquelle les esprits des musiciens de l'AACM au passé imprègnent la représentation que l'auteur donne du présent. Les ancêtres ne sont jamais loin, comme dans le titre de l'album de Muhal Richard Abrams, *Things to Come from Those Now Gone* ¹².

⁷ George E. Lewis, *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 116.

⁸ D. Fox Harrell, *Phantasmal Media: An Approach to Imagination, Computation, and Expression*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. IX.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Jacques Attali, trans. Brian Massumi, *Noise: The Political Economy Of Music* [1977], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 143.

En outre, le livre lui-même est destiné à prendre place dans la communauté des artistes ; ici, les musiciens prennent part au dialogue sur leur place dans l'histoire. Un trait marquant du livre, au moment où il a été écrit, est effectivement la description de l'AACM un demi-siècle après la création de l'organisation, alors qu'une génération dotée d'une musique et de points de vue culturels différents en a pris les commandes. Ainsi qu'Ernest Khabeer Dawkins l'exprime : « Nous avons la responsabilité de ne pas figer en formules ce que les premières générations de musiciens de l'AACM avaient fait, nous devons prendre nos propres libertés avec cette histoire dont ils faisaient dorénavant partie. »

Mon livre, comme celui de Pierrepoint, prend le point de vue de l'observation participante, ethnographiquement et historiquement, mais l'écriture de Pierrepoint est pleine de passion, esthète même, elle est en quête de poésie à travers l'exercice académique, en une démarche qui n'est pas sans rapport avec celle d'un penseur anthropologique radical comme Michel Leiris. La théorisation réflexive, méditative, de Pierrepoint sur la nature de la musique et des formations sociales accumule son pouvoir descriptif par accréation précisément, d'une manière comparable à l'esthétique des bases de données (*database aesthetics*) élaborée par les artistes-théoriciens des médias Lev Manovich, Victoria Vesna et Joel Ryan. Cette approche donne à Pierrepoint la latitude érudite de décrire poétiquement l'AACM comme « une coopérative et un syndicat, une assemblée et un rassemblement, une fraternité et une société secrète ou ouverte, un mouvement sociomusical et une école du monde. Une institution sociale alternative et un imaginaire social. »

Ce langage rappelle aussi, et fortement, l'esthétique de l'*assemblage* du mouvement artistique afro-américain de Californie du Sud, incluant Noah Purifoy, Betye Saar, John Outterbridge, David Hammons et bien d'autres ¹³, lesquels ont formalisé une pratique multimédia de la création artistique, comme a pu faire l'Art Ensemble of Chicago, un groupe qui exemplifie la promesse de l'AACM dans son extension la plus large. Les costumes et les masques de l'Art Ensemble ont fait couler beaucoup d'encre ¹⁴, mais leur penchant pour l'assemblage comprenait aussi quantité de matériaux utilisés dans la production de sons. Lors de chaque prestation, les cinq membres de l'ensemble — Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Malachi Favors Maghostous et Famoudou Don Moye — créaient chacun sur scène sa propre station sonore individuelle. Ces stations, elles-mêmes des assemblages dotés d'esthétiques visuelles fortes, combinaient les performances individuelles des musiciens sur des instruments occidentaux conventionnels, instruments à vent, instruments à cordes et sets de batterie, et la pratique courante dans

¹² Muhal Richard Abrams, *Things To Come From Those Now Gone* (Delmark Records DD-413, compact disc, 1975).

¹³ Cf. Daniel Widener, *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 64-65.

¹⁴ Cf. Lincoln T. Beauchamp Jr. (ed.), *Art Ensemble of Chicago: Great Black Music, Ancient to the Future*, Chicago, Art Ensemble of Chicago, 1998, p. 74-75.

l'AACM de se servir de « petits instruments » — des harmonicas, des tambourins, des sifflets, des cloches, des gongs, des frottoirs, des objets trouvés, des instruments faits-maison à partir de déchets urbains, et de multiples percussions en complément. La musique mettait l'accent sur des multiplicités de timbres, illustrant ce que les membres de l'AACM ont désigné comme le « multi-instrumentalisme ».

La métaphore de l'assemblage nous invite par ailleurs à considérer comment des processus fondamentaux de médiation et de re-médiation, de bricolage et d'improvisation, se déploient non seulement à travers le son et l'image, mais dans des formations sociales et épistémologiques plus vastes encore. Dans une perspective d'acteur-réseau, ces sons et ces matériaux que l'on rencontre à des niveaux architectoniques spécifiques peuvent être considérés comme des actants avec une puissance d'agir (*agency*). Les assemblages d'actants, que ce soit dans une œuvre d'art physique, dans un morceau de musique, ou dans d'autres formations sociales / matérielles articulées mutuellement, font preuve d'adaptabilité, d'hétérogénéité, de non-linéarité et de capacité à laisser se former un agencement global¹⁵. Vues et entendues dans leur globalité, les performances esthétiquement cosmopolites de l'AEC avec les stations sonores tiraient leurs sources matérielles de ces processus d'assemblage, tout en mettant en valeur l'image de l'Ensemble lui-même comme assemblage¹⁶. De plus, si l'on considère l'AACM comme un tout, la métaphore de l'assemblage amène à coordonner les contingences liées à toute situation matérielle, à l'endroit où la relation entre l'art et la vie devient perceptible, dans la rencontre émergente avec la structure et l'affect d'une performance donnée.

Nous pouvons donc reprendre l'identification par Pierrepont d'un « champ jazzistique », lequel inclurait une fois de plus un autre assemblage d'actants. Ce livre, bien plus encore que sa précédente exploration d'une telle notion¹⁷, illumine le processus mis en jeu par ce *champ jazzistique*. Le *champ jazzistique* devient ici un assemblage ouvert, inéluctablement improvisateur, qui ancre l'expérience sans la canaliser, ni trop la déterminer. Ensuite, cette improvisation invoquée, donnée fondamentale de la condition humaine dépassant en portée la seule création artistique, nous rappelle la comparaison faite par le philosophe J. David Velleman d'une humanité comme « une troupe de théâtre d'improvisation qui, au fil d'années de travail en commun, a développé un vaste répertoire de scènes que n'importe quel membre de la troupe peut amorcer ou réamorcer en espérant que les autres suivront... La totalité du répertoire que nous avons en commun est ce qu'il est peut-être possible d'appeler notre mode de vie¹⁸. »

De plus, pour Velleman, ce mode de vie est explicitement expérimental :

¹⁵ Cf. la discussion de l'« agency » des objets in Bruno Latour, *Reassembling the Social : An Introduction to Actor Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 63-86.

¹⁶ Écouter, par exemple, *Art Ensemble of Chicago : Live in Paris* (Fuel 2000 Records 302-061-383-2 [2 compact discs], 1969).

¹⁷ Cf. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

¹⁸ J. David Velleman, *How We Get Along*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 76.

« Souvent, nous ne savons pas à l'avance si nous allons produire de manière authentique un mode de vie qui diffère par certains aspects du nôtre ; nous ne savons pas à l'avance si un changement dans notre mode de vie va nous forcer à en imaginer d'autres, ou si nous nous redécouvrons, grâce à une compréhension de nous-mêmes encore plus claire et plus cohérente, une fois que l'avalanche des changements provoqués aura fini par se tasser. Nous ne savons pas, du moins tant que nous n'avons pas essayé. C'est par tâtonnements, et au travers d'épreuves, que l'on apprend à vivre, et ces épreuves sont ce que Mills a appelé des expérimentations de vie¹⁹. »

De plusieurs manières, le livre de Pierrepont fait écho à l'hétérogénéité tentaculaire de l'AACM elle-même. En effet, la panoplie féconde de philosophies, d'esthétiques, de modes de vie, et de méthodologies que Pierrepont associe à l'AACM semble difficile à imaginer venant d'un groupe si compact — mais la taille est trompeuse dans ce cas. L'AACM est aussi illimitée que le *champ jazzistique* peut l'être, si l'on mesure qu'elle accumule continuellement du pouvoir en se relançant de manière récursive, à chaque moment — en d'autres termes, une force plus puissante qu'elle-même.

Un point important que l'on doit retenir de ce livre est que, lors de l'analyse finale, ni les communautés imaginées de « blackness », ni les traditions musicales afro-américaines inventées n'ont suffi à maintenir l'AACM en vie. Pas même le *champ jazzistique* ne pouvait fournir une source stable d'origine ou de subsistance spirituelle pour le mélange de critique radicale, de célébration de la différence et de passage à l'acte en concert qui ont été cruciaux dans la survie du collectif. Ainsi que le philosophe Garry L. Hagberg l'observe, « l'acte de travailler ensemble n'est pas un moment, mais un processus, au cours duquel nous coordonnons nos actions individuelles en une unité cohérente qui transcende la capacité de l'action en solitaire, et qui implique de veiller, en cours de création, à la progression et à la répartition des actions consenties au préalable²⁰. »

Le point de vue d'Hagberg, comme celui d'Alexandre Pierrepont, nous rappelle qu'une pratique d'existence dans la créativité, telle que celle de l'AACM, devient autant une pratique critique que le moyen d'une affirmation esthétique, un espace où la discontinuité, le dérèglement, le conflit et le soutien suggèrent le chemin vers une nouvelle expérience. L'exemple de l'AACM nous montre qu'une vie en improvisation, tout comme la vie en général, relève d'une hybridité expérimentale, à la fois instable, complexe, dangereuse, faite de puissance d'agir, d'indétermination, d'analyse des conditions et de l'ineffabilité du choix. Se lancer à sa poursuite requiert de la prudence, mais les récompenses peuvent être florissantes et abondantes.

G. L.

Traduit de l'anglais par Romain Tesler

¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰ Garry L. Hagberg, « Playing as One : Ensemble Improvisation, Collective Intention, and Group Attention », in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. George E. Lewis and Benjamin Piekut, Oxford, Oxford University Press.

Annexe

Liste des membres de l'AACM

**163 musiciens,
dont 131 déclarés dans le recensement de 2015**

♦ membres décédés.
[membres déclarés à d'autres époques,
qui n'apparaissent pas dans le recensement de 2015]

Muhal Richard Abrams
 Peggy Abrams
 Soji Adebayo
 ♦ Willel Afifi (Phillard)
 ♦ Ajaramu (Joseph Shelton)
 Dee Alexander
 ♦ Martin Sparx Alexander
 ♦ Fred Anderson
 Leon Q. Allen
 Khari B.
 Harrison Bankhead
 Renée Baker
 Thurman Barker
 Fred Berry
 Steve Berry
 Felix Blackmon
 [Clovis Bordeaux]
 Mwata Bowden
 Byron Bowie
 ♦ Lester Bowie
 [David Boykin]
 ♦ Joel Brandon
 Anthony Braxton
 ♦ Billy Brimfield
 [Conchita Brooks]
 Ari Brown
 Art Turk Burton

♦ Ken Chaney
 ♦ Jodie Christian
 ♦ Charles Clark
 [Walter Clark]
 ♦ Chet
 ♦ Charles Wes Cochran
 Kelan Phil Cohran
 Adegoke Steve Colson
 Iqua Colson
 ♦ Pete Cosey
 ♦ (Gordon) Emmanuel Cranshaw
 Jerome Croswell
 ♦ Michael Danzy
 Edwin Daugherty
 Rahmlee Michael Davis
 Vincent Davis
 Ernest Khabeer Dawkins
 Justin Dillard
 ♦ Gene Dinwiddie
 [Bob Dogan]
 [Hamid Drake]
 [Betty Dupree]
 ♦ Eugene Easton
 Kahil El'Zabar
 Jimmy Ellis
 Coco Elysses-Hevia
 Douglas R. Ewart
 [Thaddeus Exposé]
 ♦ Malachi Favors Maghostut
 Alvin Fielder
 Benjamin Ford
 Chico Freeman
 ♦ Christopher Gaddy
 T.S. Galloway
 Sarnie Garrett
 Ben Lamar Gaye
 [Floradine Geemes]
 Aaron Getsug
 Aquilla Graves (Honorary Member)
 Frank Gordon
 Robert Griffin
 [Loretta Hall]
 ♦ Vandy Harris

[Clifton Haywood]
 Walter Henderson
 [Master Henry (Gibson)]
 Tony Herrera
 ♦ Fred Hopkins
 Edward House
 Billy Howell
 ♦ Light Henry Huff
 Fred Jackson
 Isaiah Jackson
 ♦ John S. Jackson
 [Melvin Jackson]
 [Skip James]
 Shaku Joseph Jarman
 ♦ Leroy Jenkins
 James Johnson
 Shaun Johnson
 Leonard Jones
 Edward Kidd Jordan
 ♦ Kalaparusha Maurice McIntyre
 Drasheer Khalid
 Buford Kirkwood
 [John Koger]
 Janis Lane-Ewart
 Lester Lashley
 ♦ Sandra Lashley
 [Alden Lee]
 [James Lee]
 George Lewis
 [Rah Bird Robert Lewis]
 [Gerald Lindsey]
 [Michael Logan]
 ♦ Evod Magek
 ♦ Steve McCall
 Wallace McMillan
 Maia (Sonjia Hupert Harper)
 [Calvin Mayfield]
 Nicole Mitchell
 Roscoe Mitchell
 Bernard Mixon
 [Amus Mor (David Moore)]
 Dushun Mosley
 Famoudou Don Moye

♦ Ameen Muhammad
 ♦ Amina Claudine Myers
 Reggie Nicholson
 Gip Noble, Jr.
 Seitu «Rah Bird» Nurullah
 Norman Palm
 Jeff Parker
 Junius Paul
 [Willie Pickens]
 John Powell
 Carlos Pride
 [Julian Priester]
 Amon Ra
 Avreeayl Ra
 (Paul) SuRa Ramses
 Mike Reed
 [Theophelus Reed]
 Tomeka Reid
 [Matana Roberts]
 ♦ Troy Robinson
 ♦ Bata Rutlin
 [Savoir Faire]
 Shanta (Nurullah)
 Sherry Scott
 Abshalom Ben Shalomo
 Rasul Siddik
 [Brian Smith]
 Wadada Leo Smith
 Isaiah Spencer
 ♦ John Stubblefield
 [Art Taylor]
 [Chad Taylor]
 Hanah Jon Taylor
 ♦ Malachi Tompson
 Henry Threadgill
 Mchaka Uba
 [William Van Allen]
 [Nate Vincent]
 Frank Walton
 Ann Ward
 Rita Omolokun Warford
 Alvin Washington
 Jesus Wayne

Edward Wilkerson, Jr.
 Corey Wilkes
 Jose Williams
 Reggie Willis
 Sabu Zawadi
 Saalik A. Ziyad
 Taalib-Din Ziyad

Table

<i>Liminaire</i>	
« D'où une société tire sa substance d'intelligence et de rêve »	7
D'entrée de jeu	7
L'abstraction faite	19
Diversions n° 1 : où les « Noirs » sont remerciés	21
Diversions n° 2 : où la culture populaire est le jouet du sort	32
Sous un autre jour	38
<i>Chapitre 1</i>	
La traversée du <i>continuum</i> : l'ACM dans l'histoire	45
25 propositions sur la présence (et l'absence) des « Noirs » dans la société américaine :	
« Birth and Rebirth : Chicago dadagram »	45
L'histoire dans le sens de la musique : « Modern Mythology »	65
Du champ jazzistique comme table des matières sonores (de la survivance de certains mythes et de quelques autres en croissance ou en formation) : « Discovery, The House of Jaz »	66
Du champ jazzistique comme table d'orientation (pour une histoire de la musique à Chicago) : « Non-Cognitive Aspects of the City »	91
Du champ jazzistique comme table de multiplication (les organisations de musiciens ou le devenir multiple du champ jazzistique) : « What to do, what to do »	103
<i>Chapitre 2</i>	
La traversée du <i>continuum</i> : l'histoire de l'ACM	117
Un contexte d'avènement : « 47th Street Ghost »	117
Les faits et la geste. Formations, déformations et transformations de l'ACM : « As If It Were The Seasons »	135
« Birth of a Notion » / la nuit des temps, de 1961 à 1965	136
« Unity (Dedicated to the AACM) » / Chicago, de 1965 à 1969	139
« A Brain for the Seine » / Paris et l'Europe, de 1969 à 1974	146
« Keep Right On Playing Thru The Mirror Over the Water » / (de) retour à Chicago et ailleurs, de 1969 à 1977	152
« Triumph of the Outcats, Coming » / New York 1977 — et au-delà	159
« The Lighthouse Keepers » / New York et Chicago, de 1977 à 1990	164

« Last Year's Ghost » / Chicago à la sortie de l'ornière, de 1990 à nos jours	183
Une chaîne d'inclusions et une chaîne d'associations : « And All the World Moved »	192
Une chaîne d'inclusions locales, nationales et internationales : « Think All, Focus One »	194
Une chaîne d'associations : les organisations parallèles, ou perpendiculaires : « We Move Together »	208

Chapitre 3

L'ACM comme société de la musique ou « the AACM's self-realized atmospheric hothouse »	225
L'ACM en tant qu'association, coopérative et fraternité (les droits et les devoirs) : « Playing Fields of the Celestial Giants »	228
Statut et financement	228
La direction des affaires	231
Constitution et reconstitution du <i>membership</i>	234
Les pratiques solidaires	238
L'ACM en tant qu'association, assemblée et rassemblement (les règles et les responsabilités) : « Respectful Anarchy »	244
La formation socio-musicale face à l'organisation politique	244
La société des musiciens, entre communauté de fait et communauté élective	250
Le « compas moral » : autoréalisation et autodétermination	252
L'ACM en tant qu'association, société secrète et ouverte (les valeurs et les catégories d'entendement) : « Return of the Lost Tribe »	256
Limites non frontières de l'ACM : le « plan identitaire »	258
Rites et usages d'une unité composite	261
Affirmation du sujet individuel	264
Affirmation du sujet collectif	272
Concordance des sujets : hétérogénéité, mutabilité et créativité	276
Concordance des sujets : être(s) en mouvement(s), en rapport(s), en présence(s)	277
L'ACM en tant qu'association, mouvement socio-musical et école du monde (inventer son temps, durer d'inventer) : « Know Your Advantage (The Great Tradition) »	282
L'ACM School of Music : « Certain Blacks Do What They Wanna ! Join Them ! »	284
L'ACM à l'école : « Mama's House »	290
L'ACM à l'université : « Papa's Bounce »	294
L'ACM dans la nature, passages et passeurs du Continuum : « Teachers/World Heroes »	297

Chapitre 4

**La musique dans tous les ordres
(ordre et désordre musicaux, sociaux, cosmiques)** 329Dynamique combinatoire, dynamique transformatrice
des musiciens créateurs : « The And of 2 » 329Musique multidéterminée :
« The Sweet Nectar of Cacophony ». 334Musique multidirectionnelle :
« The Corner of Walk and Don't Walk » 343Polarités des pratiques musicales créatives :
« Ode To The Imagination » 370Musique multidimensionnelle (à travers le temps et le continuum) :
« Space Minds, New Worlds, Survival of America » 391Rapport au temps *lointain* et continuum :
« Dance of the Circles » 394Rapport au temps *proche* et continuum :
« The Circle of Time » 408

Coda

«Unity And Diversity, In The Secret Garden Of Life» 417

Postface

Une assemblée, un assemblage 425

par George E. Lewis

Annexe

Liste des membres de l'ACM 433