



HAL
open science

La Dynamique combinatoire de l'Art Ensemble of Chicago

Pierrepont Alexandre

► **To cite this version:**

Pierrepont Alexandre. La Dynamique combinatoire de l'Art Ensemble of Chicago. Presses Universitaires du Midi (PUM). Message to Our Folks – l'Art Ensemble of Chicago, 2021. ⟨hal-04395746⟩

HAL Id: hal-04395746

<https://hal.science/hal-04395746v1>

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La dynamique combinatoire de l'Art Ensemble of Chicago

Peut-être aura-t-il fallu attendre 2019 et vingt ans de plus, deux décennies frappées par les disparitions successives de Lester Bowie en 1999, de Malachi Favors Maghostut en 2004 et de Shaku Joseph Jarman en 2019, pour que se réalise la troublante annonce faite par Famoudou Don Moye : « *Quant à nous, nous répétons depuis dix ans ce qui sera sans doute notre sortie : finir en beauté trente années d'aventures en créant une extension de l'Art Ensemble of Chicago, le Great Black Music Orchestra. Toutes les formations que nous avons associées à l'Art Ensemble, celles que nous dirigeons séparément, mon groupe de percussions et mon sextette, le Brass Fantasy et le New York Organ Ensemble de Lester Bowie, les Leaders, le Note Factory de Roscoe Mitchell – et pourquoi pas celles de Jarman. Musiciens, danseurs, chanteurs, poètes... tous seraient réunis dans cet orchestre ! Nous attendons le bon moment, car ce sera notre dernier mot. Après... Adiós Amigos !¹* ». En 2019 finalement (?), Moye et Mitchell, les deux survivants de l'Art Ensemble of Chicago, ont crânement réaffirmé leur actualité, *motto* et *mojo*, en compagnie d'une quinzaine d'anciens et de nouveaux associés de plusieurs générations, plusieurs origines, plusieurs esthétiques, enregistrant sur scène et en studio « *We are on the Edge* », soit « *le royaume total de la musique diasporique africaine* », servi par « *les personnalités musicales et artistiques disparates du groupe, versées dans le jazz, les techniques de composition avancées, la performance théâtrale, la poésie, les percussions panafricaines, l'improvisation et l'exploration du son pur²* ».

Peut-être aussi l'histoire – *Ancient to the Future* – ne s'arrêtera-t-elle pas là, peut-être n'en auront-ils jamais fini, morts ou vifs, et nous avec eux, nous autres *folks*, de se joindre au corps complet ou complété d'*Odwalla*, d'après le titre de la célèbre composition de Roscoe Mitchell qui sert d'hymne final aux performances de l'Art Ensemble of Chicago depuis les années 1970, et qui a inspiré un texte à caractère mythologique à Shaku Joseph Jarman. Paul Steinbeck nous rapporte ici qu'*Odwalla* serait l'une des divinités au panthéon des *People of the Sun*, situé dans un *Ghost World* immanent, que nous dérobe une brume grise, attendant de faire retentir les instruments de musique et de magie pour qu'ensemble nous nous réunifions... Dans sa propre étude, *The Power of Black Music – Interpreting Its History from Africa to the United States*, Samuel A. Floyd, Jr. n'a-t-il pas positionné les membres de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), dont l'Art Ensemble of Chicago a longtemps (et parfois exagérément) été considéré comme le porte-flambeau, au carrefour central d'Esu-Elegbara, entre les mondes, africains, panafricains, africains-américains et autres, au carrefour des traditions, constructions, déconstructions et reconstructions d'une planète désormais entrée en collision avec elle-même ? Une intuition que développe Steinbeck tout du long de *Message to Our Folks*³, défense et illustration de ce que Mitchell n'aura cessé de marteler : « *Chacune des individualités qui compose ce groupe est trop campée pour que nous nous contentions de revisiter l'histoire, pour que nous cessions de vouloir explorer la musique. Pourquoi devrions-nous nous laisser enfermer dans une seule catégorie alors que tant de musiques font partie de nous ? Ce que l'on appelle le "jazz" a toujours été pour moi une musique en mutation permanente. Qui sait exactement ce*

¹ Entretien réalisé à Paris pendant l'hiver 1998/99.

² Extrait du dossier de presse.

³ Signalons, entre autres publications précédant ce livre, que la revue *Lenox Avenue – A Journal of Interart Inquiry* a consacré un numéro spécial (vol. 3, 1997) à l'Art Ensemble of Chicago, avec des contributions « *indisciplinaires* » de Bruce Tucker, Norman Weinstein, Robin D.G. Kelley, Jason Berry, Allan M. Gordon et Michael J. Budds – auxquels George E. Lewis a répondu dans le numéro suivant avec *Singing Omar's Song: A (re)construction of Great Black Music* (vol.4, 1998, pp. 69 à 92), pour alimenter « *une discussion intégrative, dialogique et selon de multiples perspectives.* » (p. 70).

*qu'est le "jazz", ou ce qu'il s'apprête à devenir ?⁴ ». Chacune des individualités, une étoile à cinq branches. Il y a la fascinante minutie de Roscoe Mitchell dans tout ce qui retentit, vibre et se fend, se zèbre, s'irise, sa science des *éléments de la musique*, de la répétition et des intervalles. Il y a la ferveur et le zèle de Shaku Joseph Jarman, digne héritier du dernier Coltrane, principal félibre et artificier – le *porte-parole* aussi des hommes et des esprits qui passent par là. Il y a l'exigeante extravagance de Lester Bowie, jamais avare d'une finesse ou d'une frasque, modèle de pertinence et d'impertinence. Il y a la passion pour l'arbre et la forêt, passant d'un pied sur l'autre, d'un continent à l'autre, de Malachi Favors Maghostut. Et il y a les mille tonnerres de Famoudou Don Moye, l'esprit frappeur, affairé au-dessus de sa ville de tambours. Il y a toutes leurs combinaisons.*

Depuis un demi-siècle ou pendant un demi-siècle, l'Art Ensemble of Chicago aura incarné la formation socio-musicale du champ jazzistique dans toute l'étendue de ses possibilités, le comble de l'expérience commune qu'il est possible de mener grâce à une Musique de Cocagne qui a recours à l'improvisation collective parmi ses modes d'élaboration, et qui ne se refuse rien. Expérience commune qui peut se lire en plusieurs phases, respectant presque les cinq décennies concernées : la gestation et la mise au point à Chicago dans les années 1960 ; l'affirmation expérimentale à Paris de juin 1969 à août 1970, puis en Europe jusqu'en avril 1971 ; la structuration et l'expansion en Amérique du Nord, et sur tous les circuits de l'aire occidentale, dans les années 1970 ; l'exploration méthodique des tenants et aboutissants de la *Great Black Music*, à travers le monde, dans les années 1980 et 1990 ; la perpétuation au-delà. Résumons, à l'aide de quelques sources supplémentaires, ce que cette histoire nous dit et ce que ce livre nous apprend.

A Power Stronger than Itself : l'art ensemble et séparation

Ce sont d'abord des amis d'enfance, ou de longue date : Roscoe Mitchell, Shaku Joseph Jarman et Malachi Favors Favors furent élèves au Woodrow Wilson Junior College, dans le South Side de Chicago. Tous trois participèrent à l'aventure de l'Experimental Band de Muhal Richard Abrams, où tout déjà s'essayait, lequel précéda immédiatement la création de l'AACM, en 1965, dont ils devinrent des membres actifs, suractifs même. Ils y furent bientôt rejoints, pendant l'hiver 1965/66, par Lester Bowie, venu de Saint Louis pour écumer les studios Chess avec sa femme, la chanteuse Fontela Bass. Tandis que Jarman se dépensait encore au sein de ses propres formations polyvalentes, Bowie, Mitchell et Favors constituèrent le premier noyau de ce qui allait devenir l'Art Ensemble of Chicago, avec une direction tournante et différents musiciens de l'AACM, différents batteurs notamment, dont Philip Wilson. Leur quartette est annoncé pour la première fois comme le "Roscoe Mitchell Art Ensemble" à l'occasion d'un concert à minuit, au Harper Theater, le samedi 3 décembre 1966. En 1967 et 1968, le groupe se produisit régulièrement à Chicago, dans le cadre notamment des séries de concerts de l'AACM, mais aussi dans tout le *Midwest*, et jusqu'en Californie. Lorsque, fin 1968, l'AACM reçut une invitation pour envoyer l'un ou l'autre de ses ensembles profiter des nombreuses opportunités qu'offrait alors une ville comme Paris, Lester Bowie et Roscoe Mitchell furent parmi les premiers à réagir : ils convainquirent Malachi Favors Maghostut de les accompagner et incorporèrent définitivement Shaku Joseph Jarman (désemparé après les décès précoces et coup sur coup de son pianiste Christopher Gaddy et de son contrebassiste Charles Clark). Les quatre hommes achetèrent une fourgonnette Volkswagen grâce à la vente d'une partie des biens personnels de Bowie et de Fontella Bass, y chargèrent autant d'instruments que possible, prirent la route, puis la mer, le 28 mai 1969, pour l'Europe.

⁴ Entretien réalisé à Paris pendant l'hiver 1998/99.

C'est pendant la traversée de l'Océan Atlantique que la décision fut prise de mettre en commun la musique et la vie – l'*Art Ensemble*, qui devint d'ailleurs *of Chicago* dès le mois de juin, à Paris. Arrivés dans le vieux monde, les quatre hommes (et la famille de Bowie) vécurent en communauté dans un hôtel du centre-ville à Paris, dans un asile d'aliénés en périphérie à Maison Blanche, dans une grande maison en grande banlieue à Saint-Leu-la-Forêt. Dorénavant, la formation serait sans leader et coopérative : toutes les décisions et orientations artistiques et professionnelles se prendraient à l'unanimité des voix ; les risques financiers seraient partagés (on commencerait par rembourser Bowie, par se pourvoir en nouveaux instruments pour chacun et pour tous, par acquérir d'autres véhicules qui leur permirent ensuite de former un convoi de plusieurs fourgonnettes, jusqu'en Scandinavie, puis jusqu'à Gênes...), les dépenses et les profits partagés jusqu'à ce que cette coopérative puisse se constituer en petite entreprise. Face à l'industrie de la musique, l'*Art Ensemble of Chicago* s'imposa une discipline quasi militaire, pour imposer le respect. Et y parvint : pas moins de quinze disques furent enregistrés pendant ce long séjour européen, outre les innombrables performances, concerts, tournées et collaborations des uns et des autres avec Don Byas, Philly Joe Jones, Memphis Slim comme avec Archie Shepp, Dewey Redman, Cal Massey, Grachan Moncur III, Alan Silva, Sunny Murray, Beaver Harris... Quatre hommes qui plus est vite rejoints par un cinquième : le batteur et percussionniste Famoudou Don Moye, que Jarman avait connu à Detroit, et qui circulait en Europe depuis 1968. D'abord repéré pour son habileté aux congas, puis recruté en mars 1970 pour ses compétences trans-idiomatiques, des percussions à mains aux percussions à baguettes.

L'*Art Ensemble of Chicago* continua d'abord à vivre en communauté à leur retour aux États-Unis, en avril 1971, à Chicago ou à Saint Louis, auprès de leurs amis du Black Artists' Group, avant d'opter pour un autre mode d'organisation, *en habitat dispersé*. Chacun poursuivrait sa voie, son itinérance éventuellement, mais Chicago resterait leur base arrière, leur point de ralliement, et pour certains leur lieu de résidence. C'est là que, avant les tournées, montées comme des expéditions, ils se retrouveraient (là qu'ils honoraient chaque année de leur présence les jubilés de l'AACM), pour plusieurs jours de répétition. Pourvu que le temps et les moyens leur fussent offerts, particulièrement dans le monde des *performing arts* de plus en plus attiré par l'aspect "multimédia" de leurs prestations, l'*Art Ensemble* quittait Chicago une semaine à l'avance, louait une maison dans les environs de la salle de spectacle, et s'exerçait du matin au soir jusqu'au jour du concert. Au cours des années 1970, le quintette partit "à la conquête du marché américain", fort du prestige que lui avait conféré son séjour européen (où ils ne cessèrent plus de revenir régulièrement, pour quantité d'escapades, parfois de plusieurs semaines, dont certaines avec les pianistes Muhal Richard Abrams, Cecil Taylor ou Don Pullen). C'est à cette époque qu'ils se procurèrent un bus Greyhound qu'ils aménagèrent pour sillonner l'Amérique du Nord avec tout leur *instrumentarium*. Pour chasser les mauvais esprits, le bus fut repeint en noir et en argent, avec des éclairs dorés et une pyramide, et baptisé *Ujibkum Chariot*. Pour éviter les problèmes et les violences raciales, on le garnit de chiens, de pistolets et de fusils.

Ayant donc procédé à une juste estimation de ce que l'industrie de la musique était en capacité de leur offrir, aucun des cinq hommes n'attendait plus que l'*Art Ensemble* subvînt à leurs besoins : chacun pouvait et devait désormais mener ses propres projets, tout en pouvant compter sur leur projet commun. L'*Art Ensemble of Chicago* fut donc réorganisé pour durer, une *union* plutôt qu'une *unité* (comme l'AACM est une *association* plutôt qu'un *collectif*), le rassemblement permanent, toujours en train de se faire, s'effectuer, s'opérer, de cinq personnalités irréductibles qui, toutes, avaient poursuivi, poursuivaient ou poursuivraient d'autres desseins. Entre 1975 et 1977, Lester Bowie mena ainsi une vie nomade, en Jamaïque, au Nigeria (où il s'installa à Lagos, dans l'hôtel dont Fela Kuti et Afrika 70 avaient fait leur résidence après l'attaque de la "République de Kalakuta", jouant et enregistrant avec eux) et

en Italie, provoquant un intérim du tromboniste George E. Lewis, membre de l'AACM, pendant l'été 1977. C'est en définitive à New York que le trompettiste posa son étui – New York où il fut rejoint en 1982 par Shaku Joseph Jarman qui y anima avec lui le Musicians Of Brooklyn Initiative (MOBI). Roscoe Mitchell resta quant à lui dans les parages de Chicago : il commença par fonder le Creative Arts Collective à East Lansing, dans le Michigan, en 1974, avant de s'établir dans le Wisconsin à la fin de la décennie, partageant son temps entre le *Midwest* et les deux Côtes. Partageant plus concrètement encore son temps à partir de 2007 et de sa nomination au Mills College d'Oakland, en Californie. Ce sont Malachi Favors Maghostut et Famoudou Don Moye qui représentèrent longtemps les piliers de l'Art Ensemble à Chicago, jusqu'à la disparition du premier et au départ du second pour le Maroc puis la France dans les années 2010. C'est dans leurs appartements ou leurs maisons que l'Art Ensemble basa ses bureaux, entreposa ses archives.

Tâchant en revanche de parer à tous leurs besoins logistiques, ils commencèrent dans les années 1970 par recruter un assistant parmi le *membership* de l'AACM. Le claviériste Evod Magek devint le premier conducteur du groupe en tournée, et leur secrétaire le reste du temps, s'occupant de la promotion et de la programmation (aidé de Moye), du *merchandising* et des contrats (aidé de Bowie). John Shenoy Jackson, trompettiste et trésorier de l'AACM, enseigna à Moye le bon fonctionnement de leur association, enregistrée en 1979. L'*AEC Operations* (dont chaque membre du quintette détenait 20%) englobait la formation-phare mais aussi les autres ensembles des cinq musiciens, de plus en plus actifs par eux-mêmes (le Space Ensemble, le Sound Ensemble ou le Note Factory de Mitchell, les nombreux duos et trios de Jarman, le Brass Fantasy ou le New York Organ Ensemble de Bowie, Projection (ou Many Flavors) de Favors, Jam For Your Life ou le Sun Percussion Ensemble de Moye, The Leaders, From The Roots To The Source, etc.), une compagnie de disques (AECO Records, fondée dès 1975) et une compagnie d'édition, avec leur budget de fonctionnement. Quand, après avoir couvert et recouvert l'Amérique du Nord et l'Europe, ils se mirent à prolonger leurs tournées jusqu'au Mexique et à l'Amérique du Sud, jusqu'à la Russie, au Japon et à l'Australie, dans les années 1980 et 1990, ils poursuivirent cet effort de structuration : achat de 36 valises pour l'avion, avec un code de couleurs (noir pour Bowie, bleu pour Jarman, vert pour Mitchell, rouge pour Favors et jaune pour Moye) ; recrutement d'un directeur technique, toujours proche de l'AACM (défilèrent à ce poste : le trompettiste Ameen Muhammad, le percussionniste Enoch Williamson, Larry Stevenson ou Kevin Beauchamp), placé sous le contrôle de Moye, tandis que John Shenoy Jackson demeura longtemps leur agent et leur administrateur.

Ce fonctionnement dut malheureusement s'adapter aux défections et disparitions qui bouleversèrent leur union à partir de septembre 1993 et, d'abord, le retrait de Shaku Joseph Jarman qui décida alors de se consacrer au zen (après avoir été initié dès 1968 au temple bouddhiste de Chicago, il était devenu prêtre bouddhiste Jōdoshinshū en 1990 et dirigeait désormais la Brooklyn Bhuddist Association à New York) et aux arts martiaux (il était également devenu Godan, ceinture noire du 5^{ème} degré d'Aïkido, et avait ouvert le Jikishinkan Aïkido Dojo à Brooklyn). Après les disparitions de Bowie, de Favors et de Jarman (revenu pour un temps, en 2003), le "groupe" continua en trio ou en quartette, s'entourant parfois de proches, de Chicago et de l'AACM en particulier, tels les saxophonistes Ari Brown ou Fred Anderson, les trompettistes Corey Wilkes ou Hugh Ragin, les contrebassistes Jaribu Shahid ou Junius Paul, et avec Joe Bowie, le frère tromboniste de Lester.

Ancient to the Future : dans toutes les règles de tous les arts

À l'initiative de Malachi Favors Maghostut, qu'avaient fasciné une photo de Charlie Parker, le torse nu et le visage peinturluré tel un guerrier mau-mau lors d'une soirée

surréaliste organisée à New-York au début des années 1950, mais surtout un spectacle donné à Chicago, en 1959, par les Ballets africains, la compagnie de danse nationale de Guinée, les percussions, grandes ou petites, et la ribambelle des « *miscellaneous instruments* », bruiteurs et ébrouisseurs, firent peu à peu leur apparition et proliférèrent bientôt, joués par chacun et par tous, dans *le corps de la musique* de l'Art Ensemble. Favors se souvient : « *Les musiciens étaient sur scène et ils ont commencé par une procession, dans un premier temps sans les percussionnistes... puis les percussions se sont mises à pleuvoir et ça m'a bouleversé. Les musiciens passaient d'un instrument à l'autre, et j'y ai trouvé l'inspiration. Je travaillais alors avec le trio d'Andrew Hill, et c'est là que j'ai d'abord rapporté certaines de ces idées, d'autant qu'il était difficile de garder un batteur à cette époque, parce qu'il y avait tant de propositions, tant de travail dans la communauté... Et donc nous utilisons souvent Pepe Brown, un joueur de congas, dans le trio d'Andrew Hill. Après ma découverte du ballet africain, j'y ai également apporté les influences que j'en avais tirées, et de là, j'ai rejoint Roscoe Mitchell avec lequel je me suis autorisé à mettre dans notre musique tout ce que je pensais devoir y être⁵.* » D'autant que Mitchell et Jarman cultivaient de leur côté la multi-instrumentalité, des instruments à vent et à anche, simple ou double, une forêt de saxophones, clarinettes, flûtes, haut-bois et autres bassons qui allait bientôt prendre de fabuleuses proportions au sein de l'Art Ensemble of Chicago.

Tout le temps qu'il fût ancré dans l'Illinois, le groupe travailla en réalité avec plusieurs batteurs, principalement Alvin Fielder, Leonard Smith et Philip Wilson, qui fut même intégré pendant plusieurs mois à la formation et revint leur prêter main forte à plusieurs reprises, jusque dans les années 1970 et 80. Jugé unique en son genre, il ne fut d'abord pas remplacé. Aussi, avant l'arrivée de Moye, quand ils ne faisaient pas appel à un batteur *d'appoint*, les membres de l'Art Ensemble préféraient développer et déployer le jeu collectif des percussions qu'ils s'étaient réparties. Shaku Joseph Jarman s'en est expliqué plus tard : « *L'important, c'est que nous ayons été en mesure d'établir des principes rythmiques viables sans pour cela faire appel à l'identité spécifique d'un percussionniste, d'un batteur. Nous baignons tous profondément dans le rythme, ne serait-ce que par l'histoire de la musique : apprendre telle ou telle forme, c'est apprendre cette forme sur le plan rythmique autant que sur les plans harmonique et mélodique⁶.* ».

Non seulement toutes ces percussions, tous ces ébrouisseurs, toutes ces *sources sonores*, mais, à partir de 1967, sur scène, les peintures faciales, les masques (qui seront parfois fabriqués par le multi-instrumentiste Douglas R. Ewart, de l'AACM) et les costumes. Malachi Favors Maghostut a également détaillé les raisons pour lesquelles les membres de l'Art Ensemble of Chicago se déguisent (de façon plus ou moins explicite) et se maquillent (pour certains) : Mitchell, l'air sévère, est presque toujours en costume trois pièces, élégant ou fantaisiste ; Jarman arbore une improbable tenue de "shaman afro-asiatique" ; Bowie porte une blouse blanche de cuisinier ou de scientifique, comme s'il était dans sa cuisine ou dans son laboratoire ; Favors campe un vieux sage africain, cultivateur, forgeron ou leveur de pierres ; Moye serait plutôt l'Africain moderne, de l'autre côté du miroir, voire le premier Pan-Africain. Les noms que certains d'entre eux se sont ajoutés en rajoutent dans le même sens, dans tous les sens : "Shaku" qui désigne le prêtre chez les bouddhistes ; "Famoudou" d'après Famoudou Konaté, joueur de djembé des fameux Ballets africains ; "Maghostut" pour « *I am the host* », en référence à Hermès Trismégite et à Toutankhamon... « *Eh bien, il s'agit d'une tradition de mes ancêtres, d'utiliser la peinture pour ôter sa personnalité habituelle lors de la performance et d'en revêtir une autre, spirituelle ou quoi que ce soit qui se présente. Beaucoup de gens m'ont dit que j'avais vraiment l'air différent avec cette peinture*

⁵ Propos tirés du documentaire de Steven Tod sur Malachi Favors Maghostut : « *Keep Playin', 'til the Lord Says Stop* » (Silver Measure / 2004).

⁶ in *Jazz Hot*, n° 356 / 357, décembre 1978 / janvier 1979, p. 25.

sur moi, que j'avais l'air de quelqu'un d'autre, et c'est précisément pour cela que l'on se peint le visage, pour retrouver l'esprit de qui nous sommes. Mais quand j'ai commencé à le faire, de nombreux Blancs sont venus me trouver pour me demander pourquoi je portais des peintures de guerre... Et, bon sang, c'étaient ces commentaires qui me mettaient hors de moi... Quand, aujourd'hui, je regarde un match de football, je les vois tous peints et personne n'y trouve rien à redire... Quel est donc le vrai problème avec ces "peintures de guerre" ? C'est ce que j'aimerais leur demander maintenant. Parce que c'est une tradition en Afrique, dès qu'il y a un événement significatif, de sortir les masques – mais c'est une tradition spirituelle. Si vous avez jamais assisté à un l'un de ces événements ou à un spectacle du ballet africain, vous savez que le visage peint est censé vous emmener dans une autre dimension pendant la performance : où que soit cette dimension, c'est là que ça se passe⁷. ».

On sait que l'Art Ensemble of Chicago a tendu à faire du concert un rituel, une fois n'est pas coutume⁸. Comme lors des réunions de l'AACM, la scène s'ouvre par un salut collectif et silencieux vers l'Est et le soleil levant, afin d'ouvrir et de clarifier la voie, suivi le plus souvent par une cascade ou un déluge de percussions propitiatoires. La scène reste le lieu privilégié de cette étendue, par d'autres traits que musicaux : le maquillage, les masques et les costumes, mais aussi les apostrophes, les plaidoyers et les proclamations, les mises en scène qui sont surtout des mises en jeu. En vérité, il importe peu de savoir si l'art ensemble "s'enracine", ce faisant, dans une certaine idée de l'Afrique, ou si cette place publique transposée et fantasmée sur scène, à la croisée de tant de modes d'expression, renvoie à celle d'un village africain ou à celle de Congo Square à La Nouvelle-Orléans. Si ce drame est davantage celui des vaudevilles et des spectacles de *minstrels*, d'équivoque mémoire, ou celui des *happenings* tel que le Living Theater et d'autres les mirent au goût du jour à partir des années 1960... D'autres filiations existent encore, et complémentaires au continent mythique. On sait aussi que c'est Shaku Joseph Jarman qui introduisit dans l'Art Ensemble la poésie (par des récitations, des déclamations, ou par ses notes de pochette) et des éléments dramaturgiques (dialogues écrits ou pas, saynètes, performances – auxquels Malachi Favors Maghostut n'eut aucune peine à contribuer avec ses pantomimes). On sait moins que, au début des années 1960, lors d'un premier séjour à Paris, Jarman avait fréquenté William Burroughs, Allen Ginsberg et Gregory Corso, avant de recevoir l'influence d'Amiri Baraka et de son « *black urban surrealism* », comme nous le rappelle Paul Steinbeck. Le saxophoniste s'était ensuite fait connaître à Chicago, non seulement comme musicien, mais comme poète, comédien et metteur en scène, utilisant conjointement les ressorts de la musique, de la danse et du théâtre⁹. Grâce à lui, l'Art Ensemble of Chicago devint une assemblée tonitruante, ainsi qu'en attestent les éclats de voix qui défrayent tant de grands moments du groupe et que l'on peut entendre comme des sermons prononcés par tous et pour tous, comme de sensées divagations d'adeptes du langage perdu dans le langage, comme des adjurations d'apprentis sorciers, comme des cris d'émeutiers de la musique...

⁷ Propos tirés du documentaire de Steven Tod sur Malachi Favors Maghostut : « Keep Playin', 'til the Lord Says Stop » (Silver Measure / 2004).

⁸ Cf. le descriptif de l'un de ces moments, par Shaku Joseph Jarman lui-même, dans les notes de pochette d'« Urban Bushmen » (ECM / 1980/82).

⁹ Un disque en témoigne, moins les aspects visuels : « As If It Were The Seasons », enregistré en juin et juillet 1968 pour Delmark. Cf. *Imperfections in a Given Space*, avec son quartette en novembre 1965 ; *Winter Playground*, avec le poète David Moore fin 1965 ; *Tribute to the Hard Core*, avec chanteurs et danseurs et son nouveau quartette (Gaddy, Clark et Barker) en mai 1966 ; *Bridge Piece*, un vrai happening avec éclairages, vidéos, circassiens, déambulations, déguisements, pour le public aussi, en février 1968 ; la performance avec les danseuses Pamela Hunt et Jeanne Nüchtern de la compagnie de Martha Graham au printemps 1968 ; *The Tibetan Book of the Dead*, avec la compagnie de Kim On Wong et cette fois-ci Mitchell, Bowie et Favors, en décembre 1968...

Great Black Music : le polymorphisme et le métamorphisme d'une musique-monde

C'est lors de son séjour européen que l'Art Ensemble of Chicago amplifia décisivement le concept séminal de « *Great Black Music : Ancient to the Future* », forgé par Lester Bowie et Malachi Favors Maghostut (ce dernier responsable du second corps de phrase) en 1968 à Chicago, dans le cadre de l'AACM. Déjà, lors de la première moitié des années 1960, le quartette originel de Roscoe Mitchell (avec Favors, Fred Berry à la trompette et Alvin Fielder à la batterie) était parti d'un répertoire allant du hard-bop d'Art Blakey et d'Horace Silver aux explorations architecturales ou énergétiques de John Coltrane, d'Ornette Coleman et d'Albert Ayler, pour peu à peu réimaginer l'espace sonore et l'improvisation collective, de moins en moins linéaire, de moins en moins dense (sauf sur décision ponctuelle, comme une ressource possible, parmi d'autres : ce qu'ils qualifieront plus tard d'« *intensity structures* »), et de plus en plus multi-centrée ou multidirectionnelle, de plus en plus texturale. L'automatisme de la hiérarchie du personnel musical – les solistes préférentiellement choisis du côté des instruments dits mélodiques, la section rythmique en soutien, etc. – fut remise en question (sauf sur décision ponctuelle toujours), et de nouvelles « stratégies interactives », selon l'expression de George E. Lewis, furent essayées, comme le montre le premier disque de Roscoe Mitchell, « *Sound* », paru en août 1966, magistral prélude de tout ce qui allait s'ensuivre et que nous raconte par le menu Paul Steinbeck.

La tentation est toutefois trop grande de ne pas relayer, de ne pas interroger, ce qui nous est divulgué dans « *Message to Our Folks* » avec quelques-unes des plus parlantes descriptions des us et coutumes de l'Art Ensemble of Chicago. Et d'abord celle de George E. Lewis : « *De rapides changements d'ambiance étaient la règle, de la révérence à l'irrévérence. Une texture « spirituelle », calme et soutenue, proposée par un musicien, pouvait être brutalement interrompue par un saxophone ensauvagé ou par le field holler de quelqu'un d'autre encore. Une fanfare dans le style New Orleans pouvait être noyée dans un déluge de bruits provenant d'un assortiment de poubelles métalliques. Un faux thème bebop, ironiquement démenti, pouvait être découpé en autant de miniatures, ponctuées de longs silences, et conclu d'un air moqueur par une flatulence digne des Marx Brothers. C'était en effet le détournement d'une grande maîtrise. Aucun son n'était exclu et nulle tradition n'était sacro-sainte*¹⁰. ». Le musicologue Ekkehard Jost se pose pareillement en fin observateur :

¹⁰ *The AACM in Paris*, in *Black Renaissance / Renaissance Noire*, vol. 5, n° 3, printemps / été 2004, p. 111. Et nous aurions pu également citer Francis Hofstein, qui assista à de nombreuses performances parisiennes, et dont l'acuité des compte-rendu vient nuancer le soupçon d'"exotisme" (ce « *Black exotica phenomenon* ») que Paul Steinbeck fait peser sur la critique française de l'époque : « *Usant d'une grande variété d'instruments (trompette, bugle, saxos, flûtes, basson, contrebasse, guitare électrique, grosse caisse, cymbales, tambours de bois, tambourins, congas, washboards, gongs, xylophones, cloches, grelots, sonnettes de bicyclette, trompes de voitures, sifflets, cithare, etc.), s'aidant d'une mise en scène (costumes africaino-hindous, peintures sur le corps, bâtonnets d'encens), empruntant à la musique sérielle, aux cérémonies initiatiques, aux procédés du Living Theatre, aux rites religieux, ils cherchent une ambiance, emplissant l'espace. Ils partent d'une ligne mélodique très simple, de celles qui traînent dans toutes les mémoires et s'élancent, laissant les associations se faire, l'œuvre s'élaborer, la rigueur sous-jacente. La même ligne ou un autre thème aussi simple, un tempo de valse ou de marche qu'introduit un rôle de saxo, un éclat cuivré de trompette à la Freddy Keppard, servent de point de rencontre, de repère et de nouveau tremplin à Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors et aux participants de ce culte aléatoire et risqué à l'expression musicale. » (in *Présence Africaine*, n° 71, 30 juin 1969). « *Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Malachi Favors n'ont rien oublié. La trompette parle comme celle de Bubber Miley, la mélodie chante doucement comme chez Jimmy Noone, le saxo ronchon comme chez Rollins et le souffle succède à la voix sans hiatus. Ils ne renient rien et ne détruisent que pour ressusciter. Leur art se forge à travers, avec et contre les œuvres qu'ils aiment ou ont aimé, ils ne reculent devant aucune accumulation ni d'ustensiles ni de souvenirs et, de ces multiples références, ils bâtissent leur originalité. Passé ou présent, proche ou exotique, tout leur est bon. Sans unité formelle apparente, leur musique procède par épisodes et insiste sur le donné-à-voir, comme la topographie des instruments et de leurs**

« Les thèmes de l'Art Ensemble extraits du jazz traditionnel comme *Dexterity* de Charlie Parker (« Message to Our Folks ») ou la pièce soul *Thème de Yoyo* (« Les Stances à Sophie ») sont délibérément parasités par des interpolations de sons ou de bruits dénaturés. Il se produit de semblables événements durant certains solos « lyriques » de Lester Bowie où la beauté du timbre et de la mélodie se trouve mise en présence d'un ferraillement et d'un cliquetis de « petits instruments ». Une part fondamentale de la conception musicale de l'Art Ensemble repose sur cette confrontation de niveaux distincts d'expression et de style venant se compenser et se relativiser mutuellement (...) On observe un penchant pour des éléments traditionnels empruntés à toutes les aires culturelles et musicales imaginables. Ceci peut s'illustrer par une courte liste : Reese and the Smooth Ones débute par une valse enjouée qui évoque la scène féérique dans *Petrouchka* de Stravinsky. La structure et la mélodie d'un autre thème de la même pièce évoquent le Mingus mélancolique de *What Love*. Construit sur le même principe de suite, *A Jackson in Your House* débute par une ouverture popeuse dont la grâce baroque est passablement atténuée par des interjections et des rires. Plus loin, on entend une pièce Dixieland avec une basse en slap et une clarinette au phrasé syncopé obstinément désuet. Vient pour finir un épisode imitant le style swing. Sur le même disque, la marche *Get in Line* avance avec une précipitation peu militaire avant de sombrer dans le pandémidium total d'un fracas collectif de cymbales ; on y trouve encore une valse (*The Waltz*) dont le charme viennois est plutôt contrarié par les accents hachés de l'accompagnement à la contrebasse. Les deux pièces dans le style du rock contemporain, *Thème de Yoyo* (« Les Stances à Sophie ») et *Rock Out* (« Message to Our Folks ») sont traitées chacune d'une façon différente. Alors que la première (que sa fonction de musique de film protège sans doute d'une dénaturation excessive aux mains des Chicagoans) est seulement fragmentée par des breaks d'improvisation libre collective, *Rock Out* s'affirme comme une parodie humoristique : son pattern de basse ingénu est progressivement noyé dans le bruit jusqu'à la fin¹¹. ».

L'Art Ensemble of Chicago semble donc jouer sur tous les tableaux – et sur tous les registres, nous y reviendrons. Sur tous les tableaux, tels ceux énumérés par Lewis et par Jost, auxquels on pourrait adjoindre à notre tour le chant sacré et le chant profane, antédiluviens, d'*Old Time Religion* et d'*Old* ; la locomotive soul de *Barnyard Scuffel Shuffel* ; le swing en bonne et due forme de *Zero* et les vapeurs bop qui saturent *Old Time South Side Street Dance* ou *We Bop* ; les Antilles à demeure de *What's To Say* et de *Ja* ; le passage à l'improvisation libre de *Full Force* ou d'*Alternate Express* ; les explorations « statiques » de timbres et les *soundscapes*, des sons les plus congrus aux sons les plus incongrus, de *Tutankhamun*, *Intro To Fifteen* ou *He Speaks to Me Often in Dreams...* À chacun d'effectuer ses relevés, ses traversées : ils ne donneront jamais que ce fameux ordre d'idées qui est un ordre de grandeur. Relevons tout de même que, à partir de la seconde moitié des années 1980, l'Art Ensemble of Chicago entreprit de parcourir méthodiquement la *Great Black Music*, avec d'abord la série « *Dreaming Of The Masters* » au fil de laquelle les cinq hommes et quelques alliés imaginèrent plusieurs suites autour de compositions recontextualisées de Thelonious Sphere Monk ou de John Coltrane, mais aussi de Duke Ellington, d'Otis Redding, de Jimi Hendrix, de Bob Marley ou de Fela Anikilapo Kuti. Leur tournée de 1993 (avec le renfort de Chicago Beau, Herb Walker, James Carter, Frank Lacy et Amina Claudine Myers) annonça encore une autre couleur : « The Art Ensemble of Chicago salutes the Chicago Blues Tradition », alors qu'ils avaient déjà revisité la tradition africaine-américaine du conte musical en 1991 avec *Women of the Calabash* (Madeleine Yayodele Nelson, Marsha Perry Starkes et Mayra

utilisateurs, tentative de jouer sur la signification d'un spectacle de jazz. » (in *Présence Africaine*, n° 74, 12 avril 1970).

¹¹ in « Free Jazz – une étude critique et stylistique du jazz des années 60 », Paris, Éditions Outre Mesure, 2002 [I / 1975 : « Free Jazz. Stilkkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre »], pp. 199-200.

Casales) et celle de la danse dans tous ses états avec la compagnie de Dianne McIntyre en 1987. Une pleine conscience de la diaspora africaine leur fit prendre les proportions d'un Art Ensemble of Soweto avec l'Amabutho Zulu Male Chorus d'Afrique du Sud, entre 1989 et 1992, et même d'un Art Ensemble of Africa avec l'Amakhono We Sintu Choir d'Afrique du Sud et différents musiciens et danseurs d'Afrique de l'Ouest, en l'an 2000. La diaspora africaine, le panafricanisme, mais aussi la composante occidentale dont ils relèvent également en tant qu'Africains-Américains, comme lorsqu'ils collaborèrent avec trois compositeurs (Wilfried Maria Danner, Klaus Obermaier, Robert Spour) et le Deutsche Kammerphilharmonie pour créer une série de concertos à partir de leur matière première, en 1993.

On comprend pourquoi leur demi-siècle d'aventures est jalonné d'orgueilleuses déclarations, telle que de celle-ci, caractéristique, de Shaku Joseph Jarman : « *Nous jouons le blues, nous jouons le jazz, le rock, la musique espagnole, gitane, africaine, la musique classique, la musique européenne contemporaine, vaudou... tout ce que vous voudrez... parce que finalement, c'est "la musique" que nous jouons. Nous créons des sons, un point c'est tout*¹². ». À cet endroit, cependant, il est crucial de relever que l'Art Ensemble of Chicago n'a que rarement employé des musiques auxquelles les multiples expériences socio-culturelles de ses membres ne les auraient pas préparés, d'une manière ou d'une autre, sur un plan personnel, professionnel et/ou artistique – nulle esthétique du collage post-moderne dans leur approche, contrairement à ce qui a pu être déduit parfois. Ils font plutôt le lien, réinventent toutes sortes de liens entre ces musiques et ces mondes qu'ils ont en eux ou qu'ils ont pénétrés, qui jaillissent et rejaillissent les uns sur les autres, sans jamais proposer de "synthèse". Souvenons-nous de Roscoe Mitchell : « *Tant de musiques font partie de nous.* ». Qu'ils s'agissent de musiques du champ jazzistique dont ils seraient censés avoir hérité culturellement (des *work songs* à la soul, en passant par le reggae) ou de musiques qui seraient moins importées qu'acquises, culturellement encore (de la fugue ou du contrepoint selon Jean Sébastien Bach aux jeux de timbres et aux bruits trouvés du "classique contemporain"), elles affleurent et affluent à volonté, comme si Mitchell, Jarman, Bowie, Favors et Moye avaient découvert l'inépuisable source (le "réservoir") de toutes leurs musiques. Music, Great Music, Great Black Music – *America's* ou *African American Classical Music* comme on le trouve aussi parfois : musiques multiples pour personnalités et identités multiples. Eric Lewis en livre l'analyse : « *L'expression contient trois mots : "Grande", un terme évaluatif qui est profondément et manifestement ancré dans le discours esthétique traditionnel ; "Noir", une catégorie raciale ; et "Musique", un terme artistique qui, logiquement, fonctionne à bien des égards comme un genre ou un méta-genre. (...) Oui, la musique de l'AACM critique les relations raciales, et elle fait des commentaires universalistes sur la musique et sur la culture, et elle contribue aux débats en cours sur la musique d'art, et elle revisite l'histoire admise du jazz, et elle explore toutes les facettes de l'identité noire. Il ne s'agit tout simplement pas de mener l'une ou l'autre de ces activités aux dépens des autres. C'est de la musique politique, et c'est de la musique pour elle-même*¹³. » Quant à Samuel A. Floyd, Jr., il s'est servi de leur découverte pour réinterpréter, en musique, la notion de *Signifyin(g)* avancée par Henry Louis Gates, Jr. – cette manière de manipuler plusieurs sens à la fois et de les faire naître les uns des autres : « *Dans la musique africaine-américaine, les figures musicales signifient en commentant d'autres figures musicales, en se commentant elles-mêmes, ou d'autres interprétations d'autres musiques, d'autres interprétations de la même pièce, et des œuvres musicales complètement nouvelles. De plus, les genres signifient sur d'autres genres – le ragtime sur la musique de danse européenne et américaine, archaïque ou moderne ; le blues*

¹² in *Jazz Hot*, n° 254, octobre 1969.

¹³ « What is "Great Black Music"? The Social Aesthetics of the AACM in Paris », in *Improvisation and Social Aesthetics* (Georgina Born, Eric Lewis & Will Straw, éditeurs), Durham & London, Duke University Press, 2017, pp. 156-157.

sur la ballade ; les Spirituals sur les cantiques ; le jazz sur le blues et le ragtime ; le gospel sur les cantiques, les Spirituals et le blues ; la soul sur le rhythm'n'blues, le rock'n'roll et la musique rock ; le bebop sur le swing, les rythmes du ragtime et le blues ; le funk sur la soul ; le rap sur le funk, etc.¹⁴. »

Reste à mieux cerner la méthode employée. Redemandons quelques éclairages à George E. Lewis puisque, en juillet 1977, le tromboniste assura l'intérim d'un Lester Bowie baladin, et qu'il a relaté son expérience, par conséquent de l'extérieur autant que de l'intérieur : celle de la *multi-méthodologie* mise au point par l'Art Ensemble of Chicago. « *Dans la perspective des événements new-yorkais, une semaine de répétitions quotidiennes fut organisée à Chicago, dans l'appartement occupé par Famoudou Don Moye, dans ce qui fut jadis le « Musicians' Building », sur la 53^{ème} Rue et Drexel. À titre personnel, ces répétitions, qui prenaient toute la journée, me permirent de recontextualiser un répertoire que je connaissais en tant qu'auditeur. Nous répétâmes à la fois les compositions habituelles du groupe et de nouvelles pièces écrites pour l'occasion par Mitchell et Jarman, afin d'explorer les possibilités offertes par ce changement provisoire dans l'équilibre instrumental et intersubjectif de la formation. Une fois à New York, nous poursuivîmes ces intenses répétitions quotidiennes, qui commençaient dès 10h du matin. Mais il était rare que nous improvisions réellement, même pour venir en aide au nouveau-venu (...). Ces répétitions s'étiraient jusqu'à 15 ou 16h. Nous devons monter sur scène à 21h, ce qui nous laissait le temps de prendre une pause pour dîner, voire pour faire un petit somme, avant les trois sets de la soirée. Comme chez Ellington, les "suites" fournissaient l'organisation formelle d'un concert de l'Art Ensemble. Elles étaient également fidèles au modèle structurel couramment utilisé dans l'AACM. Ces suites étaient composées de plusieurs pièces, liées les unes aux autres par un tissu conjonctif, sous la forme d'une musique transitionnelle. Lesquelles transitions étaient considérées comme cruciales et traitées avec une grande attention, qu'elles fussent planifiées ou improvisées. La liste des pièces qui allaient être jouées durant la suite n'était établie que juste avant le concert. Une fois que la musique avait commencé, les suites étaient agencées grâce à l'improvisation ; la plupart du temps, une performance continue de plus d'une heure était la règle, donnant un cadre souple et détendu pour l'articulation des récits. Plus encore, et comme pour souligner la correspondance souvent invoquée entre l'art et la vie, la méthode des "suites" était un mode de résistance concret à la notion de "set", imposée par les clubs, avec toutes ses restrictions temporelles, et qui contribuait, selon les membres de l'AACM, à l'instrumentalisation et à l'objectivation de la musique¹⁵. ».* Et Lewis d'insister ensuite sur cette sorte de « double conscience » qu'il fallait développer au sein de l'Art Ensemble of Chicago pour pouvoir, simultanément, s'absorber dans l'instant présent et ses effusions, et se projeter dans l'instant suivant et ses virtualités, vers la forme générale que prend progressivement la musique. Entre ce qui a lieu immédiatement et ce qui pourrait avoir lieu, avoir un lieu, prochainement. Revenant sur une erreur *tactique* qu'il commit un certain

¹⁴ in *The Power of Black Music – Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 95. Ce qui n'est pas sans évoquer la position tenue par Pierre Sauvaget, après Paul Gilroy : « *Il ne s'agit pas de dire que le jazz n'a pas de tradition(s), au sens large, mais qu'il n'en est pas une, au sens strict. En tant que pratique musicale née en un temps et un lieu déterminés, le jazz a bien une ou des traditions afro-américaines, dans tous les champs esthétiques, sociaux et politiques convoqués ou invoqués ; en tant que genre musical susceptible d'évoluer selon des temps et des lieux non déterminés, le jazz n'est pas une tradition, au sens où c'est bien plutôt son ouverture sur d'autres genres et d'autres musiques qui est devenue en elle-même spécifique. Certes, il y a bien une tradition du jazz, et d'ailleurs il existe bien un genre "jazz traditionnel", ou inversement une "tradition jazzistique", mais cela signifie précisément que, pris dans son ensemble et en tant que tel, le jazz n'est pas une musique traditionnelle. Soit encore, pour le dire avec Paul Gilroy : une « tradition non-traditionnelle ».* » (« Jazz et... « Musiques traditionnelles » », in *Polyfree – La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2016, p. 40).

¹⁵ *Singing Omar's Song: A (re)construction of Great Black Music*, in *Lenox Avenue*, vol. 4 / 1998, p. 75.

soir (s'amalgamant à un virulent duo des saxophonistes), Lewis ajoute ce commentaire précieux sur l'art dialogique de l'improvisation collective, qui ne doit pas nécessairement coïncider avec la recherche du consensus : « Réduire la complexité et l'ouverture de la texture sonore avait eu pour effet d'introduire une sorte de méprise dans la performance. Après un tel moment, en passant de la scène aux loges, où j'avais laissé branché mon appareil enregistreur, j'ai capté la voix de Malachi Favors m'adressant un amical reproche : « Quand nous avons joué ce truc, j'ai pensé que tu ferais autre chose » – c'est-à-dire que certains signaux sonores avaient été émis, qui demandaient l'élaboration d'une réponse¹⁶. ».

Ainsi, de même que la formation socio-musicale dans le champ jazzistique, valorisant chaque singularité, les branchant les unes sur les autres, est *composite* au plus haut degré, la forme de la *suite*, cette séquentialisation plus ou moins aléatoire adoptée dans le principe mais mouvante dans la pratique, sujette *in situ* à toutes les triturations et diversifications, tous les étirements et raccourcissements, fait de la composition musicale un *composé*. Une *structure interactive* faite de stratégies interactives, parfois même confrontationnelles ou oppositionnelles, née de l'interaction entre les forces en présence, et en suscitant de nouvelles. Sous cet aspect métamorphique, toutes les formes disponibles communiquent, peuvent procéder ou surgir les unes des autres, quand ce serait par insinuation ou par effraction, plutôt que d'être accolées ou fusionnées. Tout se passe comme si elles revenaient en mémoire, de façon élémentaire, fragmentaire ou entière – segments plus ou moins complets de mélodies, d'harmonies et de rythmes, agencements. Perspective modulaire commune à de nombreux membres de l'AACM, tel le saxophoniste et flûtiste Henry Threadgill : « Nous pouvons improviser sur la forme d'une pièce. Nous pouvons improviser à partir de la structure rythmique d'une pièce. Nous pouvons improviser sur les implications d'une pièce. Nous pouvons simplement broder sur la sous-structure d'une pièce ou sur ses harmoniques. Nous pouvons improviser une ambiance. Nous pouvons improviser hors de portée¹⁷. »

La musique même, la musique autre, la musique-monde de l'Art Ensemble of Chicago postule un continuum d'expressions stylistiques, avec les codes et les règles desquelles il est permis de jouer, littéralement et dans tous les sens. Sur tous les tableaux, mais donc aussi sur tous les registres : de l'élégie à la parodie, du grotesque à l'épique, de la force incantatoire à la gravité méditative... Un autre aspect du *Signifyin(g)* en musique, selon Samuel A. Floyd, Jr. (qui le fait remonter à ce verbe haut et scandé que le cri n'effraie pas, à ce flot qui va des *dirty dozens* au rap, à cette insistance à vouloir témoigner, faire sonner et résonner), soit « l'utilisation rhétorique d'un matériel préexistant comme moyen de montrer du respect ou de se moquer d'un style, d'un processus ou d'une pratique musicale par la parodie, le pastiche, l'implication, l'indirection, l'humour, le jeu sur les tons ou sur les mots, l'illusion de la parole ou de la narration, et d'autres mécanismes de création de tropes¹⁸. » Voilà pourquoi, dans l'omnivers de l'Art Ensemble of Chicago, on peut passer des jappements et grommellements de quelque animal sauvage ou fantastique à une berceuse pour enfants et fantômes, de chants octroyés aux Yoruba réels ou imaginaires qui vivent en chacun de nous à des résonances diaphanes de gongs tibétains ou de musique spectrale. Un embouteillage instrumental *monstre* peut se traduire par un très concret concert de klaxons. Il n'y a aucune séparation, mais de l'espace entre un banjo cisailé par Favors et un basson moulu par Jarman. Il n'y a aucune séparation, mais de l'espace entre le plein solo d'un homme livré à lui-même, d'un homme qui a l'éternité devant lui, et les poussées de fièvre, de fureur poétique des cinq hommes multiples d'eux-mêmes et de leurs instruments. Il n'y a aucune séparation, mais de l'espace entre ce recueillement (qui peut aussi être celui des cinq hommes) et cette outrance

¹⁶ *ibid.*, p. 76.

¹⁷ Entretien avec Radhika Philip in *Being here. Conversations on creating music*, New York, Radhika Philip, 2013, pp. 88-89.

¹⁸ in *The Power of Black Music – Interpreting Its History from Africa to the United States*, *op. cit.*, p. 8.

(qui peut aussi être le fait d'un seul), entre le silence et le bruit, l'ordre et le désordre, les forces constructives et les forces destructives de la musique et du monde. Musique-monde, car il n'y a aucune séparation, mais de l'espace entre le même et l'autre, entre tous les événements qui les séparent et qui les associent. En définitive, en infinitive, toutes les formations, dé-formations, re-formations et trans-formations de l'Art Ensemble of Chicago ont moins produit un corpus que susciter une *étendue* où il est possible de mobiliser, rapprocher et recontextualiser en permanence, en fonction des besoins et des désirs, des présences et des relations, tout ce qui se trouve à portée d'imagination. Une musique d'invocation et d'anticipation qui, de séquences en séquences, maintient la tension et *le courant* entre ancestralité et utopie, construites, déconstruites et reconstruites incessamment, vécues ici et maintenant au gré de *suites* ouvertes et combinatoires où se reconnaît la forme en patchwork si prisée dans "les arts et traditions populaires" des Africains-Américains. Une musique contradictoire et de non-contradiction, une musique holistique, une musique-monde.

Alexandre Pierrepont

Floyd 1: « In African-American music, musical figures Signify by commenting on other musical figures, on themselves, on performances of other music, on other performances of the same piece, and on completely new works of music. Moreover, genres Signify on other genres – ragtime on European and early European and American dance music; blues on the ballad; the spiritual on the hymn; jazz on blues and ragtime; gospel on the hymn, the spiritual, and blues; soul on rhythm and blues, rock'n'roll and rock music; bebop on swing, ragtime rhythms, and blues; funk on soul; rap on funk; and so on. ».

Floyd 2: « Musical Signifyin(g) is the rhetorical use of preexisting material as a means of demonstrating respect for or poking fun at a musical style, process, or practice through parody, pastiche, implication, indirection, humor, tone play or word play, the illusion of speech or narration, or other troping mechanisms. »

Eric Lewis: “The expression contains three words: “Great,” an evaluative term that is deeply and obviously grounded in traditional aesthetic discourse; “Black,” a racial category; and “Music,” an art-kind term that logically functions in many ways like a genre or meta-genre. (...) Yes, the music of the AACM is critiquing race relations and making universalist comments about music and culture, and contributing to ongoing debates about art music, and commenting on the received history of jazz, and exploring aspects of black identity. It simply is not doing just one of these or any of these at the expense of the others. It is political music, and it is music for its own sake.”