

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 1 | 2011

Peut-on parler de musique noire ?

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la « Great Black Music » selon les membres de l'AACM

The Cultural and Political Phantom of Musical Colors: "Great Black Music"

According to the AACM

Alexandre Pierrepont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/135>

DOI : [10.4000/volume.135](https://doi.org/10.4000/volume.135)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 195-222

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Alexandre Pierrepont, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la « Great Black Music » selon les membres de l'AACM », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/135> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.135>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales

La « Great Black Music » selon les membres de l’AACM

par

Alexandre Pierrepont

Résumé : Le champ jazzistique ne peut être ramené à un genre ou un langage musical (le « jazz ») réductible à telle ou telle de ses formules (règles, structures). Il est bien plutôt constitué par un ensemble de déterminations – une matrice et un maelström – qu’il préserve en tant que tel, *en tant qu’ensemble de déterminations*, rendant possible la formulation de nombreux langages, de nombreux systèmes de langage, leurs conjugaisons et déclinaisons. En ce sens, les musiciens de l’Association for the Advancement of Creative Musicians n’ont pas créé de toutes pièces, mais recueilli, repiqué et récolté ce que certains d’entre eux ont formalisé sous l’intitulé « Great Black Music » : non pas une musique et une politique réitérées de la race, mais un nouveau spectre de couleurs musicales et politiques s’ouvrant derrière le signifiant ou le miroir “noir”.

Mots-clés : *Great Black Music – champ jazzistique – formation socio-musicale – dynamique combinatoire – identité multiple – invention culturelle*

L'expression « *Great Black Music* », forgée par certains membres de l'*Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), fondée en 1965 à Chicago, réutilisée par de nombreux musiciens du champ jazzistique qui historiquement les précédaient, tel Sonny Rollins, ou qui leur ont emboîté le pas, tel Steve Coleman, désigne l'ensemble composite des musiques créées et recrées par les Afro-Américains des temps (post-)modernes, ou créées et recrées par des hommes et des femmes de différentes origines s'inscrivant dans ce que George Lewis (lui-même membre de l'AACM) a qualifié d'*afrological perspective*¹. Au-delà de l'élément de fierté « raciale » originellement attaché à l'énoncé « *Great Black Music* », celui-ci vise d'abord et avant tout la « puissance de déplacement et d'invention » (Vanni, 2009 : 260), ce « déséquilibre perpétuel qui n'est qu'un autre nom pour dire réinvention et fécondité » (Vanni, 2009 : 79), récemment décrits par Michel Vanni dans « L'Adresse du politique ». Mais l'on pourrait tout aussi bien poser les termes de ce qui demeure un questionnement à la façon de Stuart Hall dans son article « *What is this Black in Black Popular Culture?* », et chercher à cerner « un nouveau type de positionnalité culturelle, une logique différente de la différence » (Hall, 2007 : 223). Hall précise : « Il y a la “différence” qui crée une séparation radicale et infranchissable, et il y a la différence positionnelle, conditionnelle et conjoncturelle. » C'est cette seconde qui caractérise « l'expérience noire [...] d'ordre diasporique, avec les conséquences que cela entraîne pour le processus de déséquilibre, de recombinaison, d'hybridation et de “*cut-and-mix*” (“découpage et mélange”) – en bref avec le processus de diasporisation² culturelle (pour utiliser un affreux néologisme) » (Hall, 2007 : 74-75).

1. Importance de la personnalité sonore (« *to jazz up the music* », c'est traiter et retraiter singulièrement les sons en permanence) et du récit personnel (entre autobiographie et fiction) dans une musique développée selon un modèle interactionniste à la fois social (invention collective) et structurel (polymorphisme) prêt à devenir des arts de faire, de musiquer, ouest-africains dans le Nouveau Monde.
2. Le saxophoniste ténor David Boykin, apparu dans les marges de l'AACM au cours des années 90, a peut-être été plus heureux dans le tirage de l'une de ses compositions : *Diasporadiation*. Stuart Hall, se référant explicitement à « l'esthétique du croisement » dans la musique « noire », élabore ailleurs : « L'expérience de la diaspora, comme je l'entends ici, est définie non par son essence ou sa pureté, mais par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité; par une conception de l'« identité » qui se vit dans

À dire vrai, les individualités qui composent l'AACM, initialement contemporaine du mouvement du « free jazz », du *Black Power* et du *Black Arts Movement*, mais irréductible à eux, ont toujours conçu leur *mise en commun* comme *le spectre d'un rayonnement*, formant, déformant et transformant une société de la musique – simultanément assemblée et rassemblement, coopérative et syndicat, fraternité et société secrète ou ouverte, mouvement socio-musical et école du monde. À tous ces titres, indivisibles, l'AACM exemplifie le double espace occupé par la musique, à la fois comme institution sociale alternative et comme imaginaire social, dans l'expérience et la pratique afro-américaines du monde. Basée à Chicago, installée à New York, diffuse et diffusée en Amérique du Nord et en Europe, à travers « l'Atlantique noir » (Gilroy, 2003), au long d'une chaîne d'inclusions locales, nationales et internationales, et d'une chaîne d'associations et d'organisations, elle propose une musique multidéterminée, multidirectionnelle et multidimensionnelle – une « matrice de créativité » dans les termes du batteur Hamid Drake – qui ne fait, à ses manières, que reprendre le vœu émis par Duke Ellington dès 1947 :

« Pour moi, le jazz signifie simplement : liberté d'expression musicale! Et c'est précisément grâce à cette liberté que tant de formes différentes de jazz existent. Et cependant, ce dont il faut impérativement se souvenir, c'est qu'aucune de ces formes, par elle-même, ne représente le jazz. Le jazz signifie simplement la liberté de prendre de multiples formes. » (Tucker *et al.*, 1993 : 256-257).

Revenons à la seconde moitié des années 1960, lorsqu'une poignée d'improvisateurs afro-américains, originaires ou résidents du *South Side* de Chicago, et que l'on dirait de « jazz » si ceux-ci n'avaient développé une autre intelligence de la musique qu'ils jouaient ou pourraient jouer, appréhendèrent l'ensemble des expressions et esthétiques à leur disposition pour les reconfigurer en ce que deux d'entre eux baptisèrent bientôt de « *Great Black Music* ».

et à travers, et non malgré, la différence; en un mot par *l'hybridité*. Les identités diasporiques sont celles qui ne cessent de produire et de se reproduire de nouveau, à travers la transformation et la différence. » (*ibid.* p. 240).

Le contrebassiste Malachi Favors Maghostut :

« Les Noirs ont fait des tas de choses dont on ne leur a pas pour autant attribué le mérite, et voilà d'où nous est venue l'idée de la Great Black Music. Puisque nous n'avions été reconnus pour rien de ce que nous avons fait, Lester [Bowie] et moi, après une longue discussion, en sommes arrivés à la conclusion qu'il fallait que les Noirs nomment eux-même ce qu'ils faisaient – sinon ils n'en recevraient jamais les fruits. Voilà ce que nous voulions dire. [...] Et quand nous disons "*Great Black Music*", nous ne désignons pas seulement la musique que nous jouons, nous désignons le jazz, nous désignons le rock, nous désignons le blues... tout ce qui a jamais jailli de la Great Black Music³. »

Le trompettiste Lester Bowie :

« Cette Grande Musique Noire n'appartient pas au seul Art Ensemble [of Chicago], nous ne sommes pas les seuls à en jouer, et pour en jouer il n'est pas nécessaire de jouer dans le style de l'Art Ensemble. Mahalia, Aretha, Woody Herman, Stan Kenton, Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, tous font de la Grande Musique Noire... Stan Getz joue de la Grande Musique Noire. Il a son style, ses formules, mais tout cela vient de la Grande Musique Noire. Il refuserait de l'admettre – "jazz", c'est plus facile à dire. D'accord, "le jazz est universel". Mais nous devons réaliser où les choses se situent réellement, avant – et afin – de pouvoir nous entendre. Les gens peuvent vivre ensemble, mais pour cela ils doivent d'abord réaliser qui est qui et se respecter les uns les autres pour ce qu'ils sont. Il n'est pas question de savoir qui est plus fort que qui. Il faut respecter les musiciens. Alors nous pourrions être ensemble dans l'art⁴. »

Remarquons d'emblée qu'il ne nous est pas demandé de nous positionner face à des « styles », mais par rapport à ce qu'en font des *opérateurs*. D'une part, on n'allègue aucune origine authentifiante, ce qui est « noir » n'est pas normé ou normatif; d'autre part, il semble crucial d'admettre que le signifiant « noir » puisse recouvrir *nombre de réalités*.

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

4. *Jazz Magazine*, n° 220, mars 1974, p. 15.

L'expérience de l'hétérogénéité

Le groupe des fondateurs et des membres originels de l'AACM rassemble la plupart de celles et ceux qui participèrent de près ou de loin, à partir de 1961, aux expériences menées par l'Experimental Band, une grande formation polyvalente. Formés auprès des musiciens de Chicago, du *Midwest* et de l'après-guerre, les pianistes Muhal Richard Abrams et Jodie Christian, le trompettiste Kelan Phil Cohran et le batteur Steve McCall, les quatre architectes de l'AACM, sont précisément ceux qui avaient la plus grande expérience professionnelle – à l'instar de Christian, lequel avait déjà joué avec le bottin du « jazz », de Lester Young à Charlie Parker, et de Coleman Hawkins à Sonny Rollins. Cette génération et la suivante ont éveillé leur curiosité à l'écoute conjugulée de la « Grande Musique » et de la « *Great Black Music* » : à quelques mois de distance, dans le Chicago des années 1960, un jeune Shaku Joseph Jarman pouvait interpréter la composition que John Cage avait spécialement écrite pour le quartette du saxophoniste : « *Imperfections in a Given Space* » (les 26 et 27 novembre 1965, au Harper Theatre), tandis que son futur alter ego au sein de l'Art Ensemble of Chicago, Roscoe Mitchell, pouvait rejoindre sur scène le groupe devenu regroupement de John Coltrane, grâce à une vieille connaissance : le batteur Jack DeJohnette (le 4 mars 1966, au Plugged Nickel). Cette génération a assisté aux efforts de Sun Ra pour maintenir la tradition du grand orchestre (laquelle lui avait été transmise par Fletcher Henderson) – et pour la transformer en lui faisant remonter le temps jusqu'à l'Afrique, en la projetant dans l'hyper-espace. Cette génération a entendu de source sûre les polyrythmies des batteurs et percussionnistes de l'Arkestra (ou celles d'Art Blakey), ainsi que les mosaïques instrumentales tentées par son guide sonore et spirituel – à l'époque où Coltrane, Eric Dolphy et Rahsaan Roland Kirk se mettaient à « doubler » sur plusieurs saxophones, clarinettes et flûtes, et où Ornette Coleman passait à la trompette, passait au violon, redoublait son quartette, composait pour un quatuor à cordes, produisait ses propres concerts... Cette génération a vu et entendu les formes élargies ou ouvertes de Charles Mingus – empruntant au gospel, au blues, à Jelly Roll Morton, à Duke Ellington, à Charlie Parker, aux compositeurs impressionnistes et expressionnistes – et les changements de plateaux, les tournolements de rythmes de ses *workshops*, au gré d'un jeu collectif présageant autant du multi-thématisme des premières formations de Don Cherry que des constructions

énergétiques de Cecil Taylor. Cette génération a tenté de suivre Rollins ou Coltrane dans leurs cascades – l'éreintement des structures harmoniques sur lesquelles le discours des solistes était censé reposer, avant de se laisser porter par l'hypnotique musique modale que Miles Davis popularisa, en improvisant à l'infini sur un ou deux accords, ou de se passer d'accords de passage et de barres de mesure, d'une tonalité de référence et d'une division métrique, en s'inspirant plutôt de la liberté mélodique et rythmique de Coleman, lequel délivrait la forme du formalisme. Quitte à embrasser une certaine atonalité, tel Taylor, ou à s'intéresser aux vertus du son en tant que tel, aux « logiques des masses sonores » compulsées par Albert Ayler, dans l'irrespect le plus respectueux des règles les plus « fondamentales ».

Pour qu'autant de musiques puissent s'agencer et se réagencer, au lieu de se tenir à distance ou de se succéder inexorablement, et en évitant tout autant de « fusionner », il fallait que les présences qui habitent ou traversent ce champ fussent *rythmées* par une série de coexistences dynamiques, partant dans plusieurs directions à la fois. Coexistence dynamique avec l'héritage musical du « jazz », compris comme ce qui irait de King Oliver ou Louis Armstrong à Booker Little ou Bill Dixon; coexistence dynamique avec l'ensemble des musiques afro-américaines, celles de la *Great Black Music* ou du champ jazzistique, comprises comme ce qui irait des Negro Spirituals et des Gospel Songs jusqu'à, plus tard, le dub ou la techno – dont une illustration pourrait être la série « Dreaming of the Masters » de l'Art Ensemble of Chicago, et particulièrement le disque « Ancient to the Future » avec ses reprises de Duke Ellington, Otis Redding, Jimi Hendrix, Bob Marley et Fela Anikulapo Kuti... Philippe Carles et Jean-Louis Comolli ont jadis orienté les recherches vers les implications d'une telle multidétermination :

« Le double ancrage, africain et américain, du Noir, rend toutes ses productions complexe-ment et multiples déterminées. Mais cette multidétermination est elle-même le privilège des Noirs américains. Ce qui se joue dans les traces occidentales multiples du jazz, c'est un *travail* sur le caractère spécifique, original, de cette multiplicité, de la diversité des codes culturels qui constituent le jazz comme musique. Pour un musicien blanc, le travail est tout autre : il se fait non sur une dualité ou une multiplicité de codes culturels imposés en *bloc*, mais sur ce qui *peut* (et tout aussi bien peut ne pas) venir comme supplément à son inscription dans la seule culture occidentale. » (Carles & Comolli, 1971 : 59-60)

Radio et disques à la maison (quand l'un ou l'autre des membres de la famille ne joue pas d'un instrument), gospel à l'église, formations de blues et de rhythm'n'blues campant aux carrefours, parades dans les rues, éducation musicale plus « classique » à l'école : la plupart des membres de l'AACM ont expérimenté, durant leur enfance et leur adolescence, la variété de musiques dont ils ont mis l'équivalent, c'est-à-dire le principe, à l'honneur dans leur Association⁵. Cette *familiarité* avec les musiques immémoriales s'est prolongée du côté des musiques dites « actuelles », et par de très directes expériences : à l'adolescence, Sam Cooke monta un groupe avec Malachi Favors Maghostut; Kelan Phil Cohran fut littéralement l'inspirateur d'Earth Wind and Fire; le saxophoniste Chico Freeman chanta dans la même chorale que les sœurs Hutchinson, bientôt vedettes avec The Emotions; la chanteuse Iqua Colson et Chaka Khan furent intimement liées au lycée; au début de sa carrière, R. Kelly fit appel à une débutante comme lui : la flûtiste Nicole Mitchell... En dehors des musiciens de « jazz », habitants et habités de la « forme-espace » de Chicago, qui ont contribué à *instruire* leurs cadets, ceux-ci se sont produits avec des groupes de *doo-wop* ou de rock'n'roll, dans des orchestres de rhythm'n'blues ou de funk, au sein de leur section rythmique ou de leur section de cuivres, en studio ou sur scène, lors de leurs passages en ville ou en tournée – pour la forme ou pour la gloire. Et pour leur propre gouverne : apprendre les bases des musiques populaires afro-américaines, des musiques « primordiales » comme les appelle le saxophoniste Ari Brown. Depuis l'époque où, dans la seconde moitié des années 1960, Lester Bowie, fort de son expérience de directeur musical pour les productions de sa femme, la chanteuse de gospel et de soul Fontella Bass, se tailla la part du lion dans les studios Chess, jusqu'à nos jours et à la participation du guitariste Jeff Parker au groupe de post-rock Tortoise ou aux collaborations de la saxophoniste Matana Roberts avec d'autres avatars rock

5. On pourra objecter que cette observation s'applique à l'AACM mais à virtuellement toutes les formes de musique. Certes, et c'est précisément l'idée : admettre que toute expression, « noire » notamment, est « trans-idiomatique », chaque fois d'une manière spécifique. Ainsi, la manière avec laquelle certains membres de l'AACM ont tiré leçon des compositeurs de la seconde école de Vienne n'est pas celle d'un Franz Koglmann, et blues et gospels n'ont pas agi sur eux comme sur Captain Beefheart & his magic band ou sur Nick Cave & the bad seeds... Ce qui ne signifie pas que les mêmes éléments sont communs à toutes les musiques mais que ceux qui le sont, ponctuellement, sont agencés en fonction de pertinences différentes.

comme Godspeed You! Black Emperor ou TV on the Radio, en passant par Hamid Drake qui a accompagné d'innombrables chanteurs et groupes de reggae (Michael Rose des Black Uhuru, Dave Anderson & the 1-Lites, The 1-Tals, The Heptones...) avant de lancer son propre projet « Reggaeology », on n'en finirait pas de dresser la liste de qui a fait quoi avec qui dans le monde surpeuplé des musique « populaires ». Le saxophoniste Anthony Braxton, par ailleurs émule de Karlheinz Stockhausen, subsume cette expérience de l'hétérogénéité :

« Quand j'ai eu quatre ou cinq ans, j'ai été exposé à ce que les gens appellent aujourd'hui le rock : le rhythm'n'blues. J'ai d'abord été attiré par la musique de Frankie Lymon, Little Richard, Bill Haley and the Comets, The Drifters et The Platters. C'est ce qui a fondé ma relation à la créativité, c'est ce qui a établi l'existence de la musique et que c'était quelque chose que je pouvais expérimenter. [...] LAACM a été créée pour traiter du spectre entier de la musique créative improvisée. Au départ, nous faisons plus particulièrement la jonction avec le moment post-alyerien, mais après notre première année d'existence, il est devenu clair que nous devons nous consacrer au spectre entier de la musique⁶. »

Depuis, Braxton a élaboré les notions de « *Continuum* Trans-Africain » et de « *Continuum* Trans-Européen », plutôt que de se référer à des genres ou à des identités fermées, plutôt que de parler de « jazz » ou de « musique classique », tandis que Muhal Richard Abrams a insinué que la vieille Europe aurait tout intérêt à se rouvrir à sa propre relativité, c'est-à-dire à sa propre variété, avant de se penser comme le ferment ou le principe actif de toute évolution. Christian Béthune a énoncé la condition de possibilité et de faisabilité pour que le degré d'exposition d'une musique sur l'autre se montre fécond :

« Chaque fois que des musiciens ont essayé de fusionner tradition afro-américaine et tradition classique occidentale, par la mise en œuvre de procédures délibérées (artifices de composition, manipulations orchestrales, recours à des personnalités adventices...), les résultats ne se sont jamais avérés à la hauteur des attentes. [...] Les confrontations les plus réussies adviennent [...] chaque fois que les musiciens, quel que soit leur milieu de référence, se servent de manière impromptue d'éléments *de leur expérience propre*, élaborant spontanément un matériau composite aux éléments issus des deux traditions. » (Béthune, 1988 : 103)

6. *Impetus*, n° 6, 1977, p. 248.

Encore faut-il pour cela disposer d'éléments disparates dans son expérience propre – d'une identité et d'une altérité interne, d'une double conscience – et souhaiter les cultiver⁷. La manière avec laquelle les membres de l'AACM rendent compte de leurs premières expériences montre à quel point celles-ci ont non seulement été formatrices, mais *analogues* aux pratiques qu'ils ont ensuite privilégiées. Animés par ces « multiplicités hétérogènes » qui leur étaient offertes, ils se sont inscrits et ont réinscrit leur(s) musique(s) dans une dynamique combinatoire : cette « merveilleuse tradition restructuraliste, la tradition qui ajoute des possibilités plutôt que d'en retirer », qui donne « non pas moins, mais plus d'options⁸ », selon Braxton. « Merveilleuse tradition restructuraliste » grâce à laquelle, pour le saxophoniste Ernest Khabeeb Dawkins, « chaque époque effectue une opération qui consiste en une redistribution originale des éléments et des structures qui caractérisent la musique, avec les moyens à sa disposition⁹ ». Encore corroborée par Matana Roberts :

« Certains sont persuadés que la musique créative peut se définir par un seul élément ou par une somme d'éléments – et qu'ils ont trouvé la formule. Mais cette musique est à l'image de tout ce qui est, elle est multidimensionnelle : elle est multiple et en plus elle est changeante. Ce qui change, ce sont notamment les éléments qui la constituent et qui dépendent de nous. Tout ce qui vous caractérise est le bienvenu du moment que vous en faites un usage créatif. Par exemple, ma génération s'est formée en écoutant les mêmes musiques que les générations précédentes; elle en connaît moins bien d'autres, qui se sont un peu effacées; mais elle a cultivé un goût pour certaines formes d'expression qui n'étaient pas encore associées avec ce que nos prédécesseurs faisaient¹⁰... »

7. N'est-ce pas le cas le plus fréquent chez les musiciens afro-américains, depuis les compositeurs de ragtime cherchant leur voie entre les polyrythmies africaines et l'art de la fugue, jusqu'à Charles Mingus, dans l'œuvre duquel *se rencontrent* les influences de Duke Ellington et d'Igor Stravinsky? En passant par Ray Charles qui se réclamait autant d'Art Tatum que de Frédéric Chopin, ou par Jimi Hendrix qui entendait sa musique comme la rencontre de Jean-Sébastien Bach et de Muddy Waters, sur fond de flamenco? Sur la « double conscience », cf. Du Bois, 2004.

8. Interviewé par Ted Panken à l'antenne de la station de radio WKCR, le 5 février 1995. Transcription disponible sur www.jazzhouse.org.

9. Entretien réalisé à Chicago en avril 2001.

10. Entretien réalisé à New York en mai 2004.

Nicole Mitchell's Black Earth Ensemble

Black Unstoppable

(Delmark 575 / www.delmark.com) *Mitchell (fl, alto fl, piccolo, voc), David Boykin (ts, perc), David Young (tp, bugle, voc), Justin Dillard (p), Jeff Parker (elg), Tomeka Reid (cello, shakere), Josh Abrams (b), Marcus Evans (dm), Ugochi Nwaogwugu (voc).*

Il y a, dans la musique *verdoyante* de Nicole Mitchell, un enjouement essentiel, une réponse par l'affirmative à quelques-unes des sempiternelles questions soulevées par des lustres d'art moderne, de classicisme et d'avant-garde, au choix. Oui, les formes les mieux cadrées ne seraient rien sans la possibilité inscrite en elles de *s'outrepasser*. Dans le champ jazzistique, chaque « œuvre » est actualité et potentialité. Et oui, les développements insensés auxquels *donne lieu* chaque « œuvre » redonnent à leur tour, avec un nouvel espace-temps, un sens au déjà-entendu, au déjà-vu. Alternent ainsi, dans la même musique foncièrement hospitalière, et sans que jamais se fasse sentir un éclectisme de bon aloi, maladroitement unificateur : la science harmonique certifiée conforme du « jazz » depuis le bop, les présences enchantées et enchanteresses de l'Afrique de l'Ouest, de Cuba et de la Jamaïque, les suavités du rhythm'n'blues, les très riches heures du swing et les déphasantes phases du soleil (*Sun Cycles* est une pièce maîtresse qui tient du concerto à la Duke Ellington et des explorations interplanétaires à la Sun Ra). Encore faut-il avoir le goût et la maîtrise de toutes ces formes et de l'informe qui va avec. « Je souhaite que nous mettions à l'honneur une musique qui corresponde au moment que nous vivons, se prend à rêver Nicole Mitchell. Un moment extraordinairement incertain, intéressant, horrifiant et magnifique. » Et d'ajouter : « Je pense que la musique est nourrissante et que les hommes en ont grand besoin. Le type de musique qu'ils écoutent fait en quelque sorte tenir leur réalité. » Dans le type de musique que crée Nicole Mitchell, il y a ce savoir-faire, l'art magique des Chicagoans sachant faire résonner un grand ensemble dans une moyenne formation grâce à la richesse des premiers et des seconds plans ; il y a ces mélodies trépidantes, en confettis parfois, qui se dégrafent et se débrident, flanquées de volets qui s'ouvrent et se ferment sur des paysages plus sombres ; il y a ces solos signés qui pénètrent en coups de vent dans la chambre des morceaux, telle la flûte sur la pointe des pieds de Mitchell, tel le ténor tremblé ou à rebours de David Boykin, telle la guitare électrostatique, la guitare au pochoir de Jeff Parker.

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales...

Restent à exposer deux types de coexistences dynamiques, complémentaires l'une de l'autre : un double mouvement en direction de la musique dite « classique » ou « contemporaine », *dans* la sphère occidentale, et en direction des musiques dites « du monde », *pour* la même sphère occidentale. *Étirement*, et non expansion ou écartèlement, qu'Ekkehard Jost fut l'un des premiers à analyser dans le chapitre consacré à l'AACM de son livre sur le « free jazz » :

« Il s'agit pour moi de mettre le doigt sur une tendance qui s'est davantage développée au sein du free jazz qu'à toute autre époque de l'histoire du jazz : un mouvement dans toutes les directions, vers tous les aspects de la musique du monde. Ceci ne pouvait être rendu possible qu'une fois balayés les canons formels, tonals et rythmiques du jazz traditionnel, et n'a pas conduit à la seule incorporation d'éléments musicaux empruntés au Tiers-monde, mais aussi à l'adaptation de matériaux et de concepts novateurs de l'avant-garde européenne. » (Jost, 2002 : 196)

Cet autre mouvement, à l'intérieur et au travers d'un champ déjà phénoménalement complexe, a écarté le risque d'un retour à une identité générique « noire » : ces éléments, matériaux ou concepts – l'ouverture *dans* la sphère occidentale et l'ouverture *sur* le monde – entrent dans la composition même du champ jazzistique. Loin de paraître « naturels » ou « exotiques » aux Afro-Américains, et d'être par conséquent instrumentalisés comme les objets d'un renouvellement esthétique, l'univers musical attitré de l'Occident et l'univers musical qui se veut ou que l'on veut son vis-à-vis – les musiques dites « du monde » – sont tous deux des éléments constituants de leur propre univers, de leur identité multiple. Ils n'y sont pas disjoints. Ces éléments demandent certes, et en permanence, de nouvelles traductions et contextualisations (de nouvelles combinaisons), mais ils n'ont nul besoin d'être absorbés, ni confondus : ils dialoguent dans la musique, y établissent des relations réciproques qui avivent les différences en eux et autour d'eux.

Muhal Richard Abrams :

« Nous n'étudions pas la musique classique : nous étudions la musique. Nous n'étudions pas la musique de "jazz" : nous étudions la musique, tout simplement. C'est là que nous en sommes. En vérité, nous sommes des musiciens issus de ce que l'on appelle le "jazz" – mais c'est une musique qui se développe sans arrêt, qui prend des formes de plus en

plus variées, qui nous rapproche de la vie. Je vois des gens de toutes cultures. J'entends toutes sortes de langues. C'est cela, la musique. Et si l'on pense ainsi, il tombe sous le sens que la musique peut prendre des formes différentes, ou peut rappeler des époques différentes¹¹. »

Anthony Braxton :

« On déforme l'histoire pour essayer d'isoler un composant afro-américain spécifique qu'on puisse contrôler. Or, je me sens partie prenante du défi des années 1960 qui a consisté à ne pas accepter ces définitions, mais à vouloir tout simplement s'assumer en tant qu'être humain. [...] Je rejette toute cette idée de Q.I. d'un côté, de rhythm'n'blues de l'autre! Ce sont des distinctions politiques : tout le monde a un sens du rythme et une forme d'intelligence. Je revendique le droit d'aimer Luciano Berio, l'opéra, Bach et Charlie Parker, et d'apprendre de chacun d'eux. C'est pourquoi j'ai dû rejeter ces définitions standards, et j'ai abouti à la notion de culture trans-idiomatique. Et elles le sont toutes : le blues et la country sont similaires, le jazz et la musique moderne le sont également. Stockhausen utilise l'improvisation, tout comme Boulez — qui emploie le terme "aléatoire", ce qui revient au même. Mais moi, si je n'utilise que de la musique écrite, on s'écrie : « Ce n'est pas noir! » Boulez prétend rejeter l'improvisation, parce qu'il a un problème avec tout ce qui vient d'Afrique. En confinant l'Afrique dans un endroit bien précis, on peut prétendre qu'elle est inférieure ou supérieure dans tel ou tel domaine, mais c'est ridicule! L'Afrique n'est qu'un continent et fait partie de l'expérience humaine dans son ensemble¹². »

George Lewis :

« Une conception de l'histoire culturelle noire qui nierait la confrontation avec les traditions pan-européennes, ou leur influence sur cette histoire, révélerait son ridicule si on l'appliquait aux écrivains ou aux plasticiens noirs. Une telle perspective ne peut rendre compte de la complexité de l'expérience qui caractérise de multiples vies noires contemporaines. » (Lewis, 2004 : 77)

11. *Jazz Magazine*, n° 256, juillet-août 1977, p. 23.

12. Entretien réalisé à Vienne et à Lisbonne, entre juillet et août 2000.

Coexistence dynamique avec les musiques qui ne sont pas dites « du monde »

« Tout commence » avec le système de Joseph Schillinger qui a tant inspiré Muhal Richard Abrams et les musiciens afro-américains qui y eurent accès, à Chicago, dans les années 1950. Soit les mathématiques appliquées à l'art musical comme méthode de composition, notamment grâce à l'emploi d'algorithmes pour redéfinir l'harmonie de manière non prescriptive mais associative, permettant de générer des variations à l'infini et d'envisager une forme de synesthésie entre son, science et monde physique, entre émotion et raison. Aux musicologues à venir de montrer comment les influences de Claude Debussy, Bela Bartók, Igor Stravinsky ou Charles Ives, toutes attestées, à des degrés divers, par tel ou tel membre de l'AACM, ont joué (c'est-à-dire : avec quels autres éléments se sont-elles combinées) dans le développement de leurs musiques respectives – ainsi que les formes du contrepoint, de la fugue ou de la suite. De même, dès que les membres de l'AACM conçurent de remettre en cause, par leurs propres moyens, la suprématie du système tonal, ils s'intéressèrent aux compositeurs de l'école de Vienne. Or, si la musique d'un Abrams *reflète* occasionnellement un chromatisme ou un pointillisme que Schoenberg dans un cas, et Webern dans un autre, n'auraient pas désavoués, celle de Shaku Joseph Jarman a parfois frôlé le sérialisme – et celles du saxophoniste Fred Anderson, de Roscoe Mitchell ou d'Anthony Braxton, *par accès*, ont exploré la polytonalité. Leurs musiques ne sont pas pour autant « atonales » ou « non-idiomatiques » : *elles ne sont pas soustractives*. Ainsi ont-ils très tôt pris conscience de la contemporanéité des formes ouvertes qu'ils parcouraient, de leur travail sur la discontinuité et les restructurations, sur la nature du son et l'échiquier des timbres, et des recherches du courant dit « post-webernien » : les paramétrages de Yannis Xenakis; les bruits trouvés, la musique aléatoire ou le « hasard guidé » selon Karlheinz Stockhausen ou selon John Cage; les compositions indéterminées¹³ et les instrumentations inusitées d'Earle Brown, ou les instruments

13. Quoique George Lewis tienne à préciser, au sujet de sa série de compositions *Shadowgraph*, qu'« *il ne s'agit toutefois pas d'indétermination, puisque dans la tradition afro-américaine, l'articulation de la volonté créative individuelle et de l'analyse autonome est la bienvenue ; on demande aux improvisateurs de négocier la partition et leur propre volition.* » (Dans les notes de pochette de son disque « Endless Shout », Tzadik / 2000).

inventés et superposés d'Harry Partch ; l'exploitation de l'espace sonore par Morton Feldman, les partitions dessinées ou sans fin de Christian Wolff... Leurs musiques ayant ainsi pu *prendre telle ou telle forme* associée avec le « classique contemporain », certains ensembles reconnus, comme le Kronos Quartet, l'Ensemble Modern de Francfort (direction Diego Masson) ou le S.E.M. Ensemble (direction Petr Kotik) se sont plusieurs fois mis aux service des principaux *compositeurs* de l'AACM : Abrams, Braxton, Lewis, mais aussi la pianiste et chanteuse Amina Claudine Myers, le violoniste Leroy Jenkins, le trompettiste Wadada Leo Smith ou le saxophoniste Henry Threadgill. Les uns et les autres ont créé des opéras, des œuvres pour quatuor à cordes, orchestre de chambre ou orchestre symphonique, quitte à en changer la donne. Tel Leroy Jenkins avec son Mixed Quintet détournant le traditionnel quintette à vent en substituant son violon et une clarinette basse au hautbois et au basson. Tel Wadada Leo Smith travaillant avec les New Century Players, sous la direction de David Rosenboom, et mélangeant instruments à vent et à cordes de tradition « classique » avec des percussions du monde entier : marimba, *axatse*, *mbira*, cloches tibétaines, gamelans, grosses caisses... Et sa composition *Black Church : A First World Gathering In The Spirits*, créée à New York pour les trente ans de l'AACM, juxtaposait un quatuor à cordes, un trio trombone, trompette et percussions, et les bandes enregistrées de quatre pianos. En marge de ses autres formations, Roscoe Mitchell a quant à lui fondé le Space Ensemble (avec Thomas Buckner, voix baryton et Gerald Oshita, instruments à anches de tessiture grave), puis le New Chamber Ensemble (avec Buckner, Joseph Kubera au piano et Vartan Manoogian au violon). Si ce *domaine de recherches* reste ouvert, la coexistence avec la sphère des musiques dites « classiques » ou « contemporaines » s'est révélée laborieuse. Ne serait-ce que parce que ces musiques ont été posées comme un absolu en matière d'art et qu'il est toujours délicat de se lier avec ce qui a son séjour dans l'absolu et jouit de ses faveurs. George Lewis, grand concepteur en matière d'informatique musicale, notamment à l'IRCAM, ne s'est pas privé de dénoncer l'hégémonie de certaines notions compositionnelles comme la traduction de l'absolutisme occidental :

« L'attitude type des tenants, même inconscients, de l'«*Eurological*» à propos de l'improvisation est qu'il n'y a rien de neuf à en attendre – sauf si les improvisateurs s'inspirent des méthodes mises au point par les compositeurs contemporains! (rires) En bref, d'une manière ou d'une autre, vous ne jouez que ce que vous savez déjà jouer. C'est toujours la même rengaine. Parce que c'est aussi devenu un "truc" pour les journalistes d'inviter des

musiciens “sérieux” à donner leur avis sur le “jazz” et les musiques improvisées. Dans mon article, je cite donc Michael Zwerin qui avait posé la question à John Cage pour s’entendre répéter la même chose. Le tout dernier que j’ai lu comme ça, c’était Ligeti dans *Jazz Magazine*, où il ne faisait à son tour que répéter ce que tous les autres disent... (rires) En réalité, il faudrait refaire une compilation comme celle qui existe déjà sur “*La musique post-sérielle et le free jazz*”, où Xenakis, Stockhausen, Vinko Globokar et d’autres avaient tous fait leur laïus sur les redites de l’improvisation! On apprendrait certainement plein de choses sur le sens commun et la sagesse populaire! (rires) Plus sérieusement, ce qui est révélateur ici n’est pas tant ce que ces gens-là pensent, mais que d’autres estiment qu’il est important que nous sachions ce qu’ils pensent – même s’ils n’écourent absolument pas cette musique, même s’ils n’ont aucun lien réel avec elle. C’est vrai que, dans le monde moderne, on vous demande d’avoir une opinion sur tout et n’importe quoi, même et surtout quand vous n’avez rien de spécial à dire. Mais la vraie question est : pourquoi se sent-on obligé de publier régulièrement leurs impressions négatives sur le “jazz”, pourquoi se sentent-ils obligés de lui adresser ces critiques? Parce que celui-ci vient les concurrencer sur leur propre terrain peut-être? Parce que des musiciens de “jazz” sont effectivement capables de se servir de certaines des ressources de la musique classique contemporaine, ou qu’ils ont en commun, pour créer des œuvres d’un autre type? Et donc : sont désormais en mesure d’obtenir des financements et des aides d’habitude réservés aux musiciens classiques? Voilà ce que j’ai également voulu dénoncer dans mon article, ce qui se cachait derrière un débat d’idées en vérité inconsistant. Et cette réaction colle bien avec la mentalité que j’associe à l’“*Eurological*”, qui se sent poussée dans ses derniers retranchements dès que la figure de l’autre surgit. Il y a des gens qui cherchent partout à imaginer un autre monde, mais en attendant, celui dans lequel nous vivons fonctionne comme ça et pour agir nous devons essayer de comprendre ses mécanismes, et ainsi mettre en perspective les différentes conceptions de la spontanéité. Certains compositeurs contemporains affirment que la spontanéité n’existe pas en musique. John Coltrane disait que Dizzy Gillespie jouait toujours le même solo différemment. Qui a raison, qui a tort? On peut toujours trancher a priori en faveur de l’un ou l’autre de ces deux points de vue. Ce sera un parti pris de plus. On peut aussi se demander qui de Coltrane ou des compositeurs en question a le mieux écouté Gillespie¹⁴... »

14. Entretien réalisé à Lisbonne en août 2000. Cf. l’étude mentionnée dans cette citation : « *Improvised Music After 1950 : Afrological and Eurological Perspectives* ».

Dans la perspective afrologique ébauchée par Lewis, comme dans ce qui attira Muhal Richard Abrams vers le système de Joseph Schillinger, l'intellect et le sensible vont de pair, à l'instar du formalisme et de l'expressionnisme, ou de la pensée « critique » et de la pensée « magique ». Au-delà de l'ordinaire, de l'harassante fonction des « Noirs » dans la société américaine, censés personnifier, directement ou indirectement, l'une des catégories produites par la logique manichéenne (ce qui se rattache à la nature, à la sauvagerie, à l'irrationnel), peut-être est-ce l'idée même que les choses puissent *aller de pair*, dans la lumière noire, qui dé-range un certain ordre des choses, symbolique et politique.

Coexistence dynamique avec les musiques qui sont dites « du monde »

Coexistence dynamique, pacifique celle-là, avec les musiques dites « du monde », toujours re-contextualisées selon les individus et les itinéraires. Kelan Phil Cohran et le contrebassiste Donald Rafael Garrett, versés dans les musiques éthiopiennes ou indiennes depuis les années 1950, entamèrent certainement un processus qui n'a fait que se généraliser au sein de l'AACM. Wadada Leo Smith, dans son essai sur la « *creative music* » considérée comme « *New World Music* », se prend à rêver du nouvel ordre politique dont celle-ci pourrait être la préfiguration. Le trompettiste s'est intéressé de très près à différentes musiques africaines, arabes, indiennes et balinaises, dont il a attendu qu'elles « finissent d'éliminer la domination euro-américaine ici-bas » et qu'elles apportent un nouvel « équilibre dans le domaine des musiques du monde (entre l'Afrique, l'Asie, l'Europe, l'Euro-Amérique, l'Afro-Amérique) », voire « des réformes politiques significatives dans le monde : la culture étant notre mode de vie ; la politique, comment notre mode de vie est gouverné » (Smith, 1973 : s.p.). Certaines de ces rencontres socio-musicales ont eu lieu « à distance », par les jeux d'influences que facilitent les moyens modernes de communication et de diffusion. Ainsi, le saxophoniste Douglas Ewart n'a jamais caché sa passion pour les musiques des Shona du Zimbabwe (à base de *mbira* ou *likembe*, d'*hosho* et de chants épurés et intriqués) – imité en cela par le batteur Chad Taylor dans la nouvelle génération ; le saxophoniste Edward Wilkerson, Jr. n'a jamais caché sa passion pour la musique des pygmées Ituri, ou le

contrebassiste Fred Hopkins sa passion pour les cithares du Burundi – mais ils ne se sont jamais rendus sur place. Ewart a pu composer *Bira*, une suite en neuf mouvements pour didgeridoos, bâtons de pluie, shakuhachi et percussions, et imaginer une installation sonore autour d’une exposition de pierres gravées Chapungu. Roscoe Mitchell a pu composer *The Bells of Fifty Ninth Street*, une pièce pour saxophone alto et orchestre de gamelans. Mais ces œuvres étaient les leurs, strictement. Quant aux rythmes des Antilles et du Brésil, ils ont des ambassades dans toutes les « formes-espaces » de la musique afro-américaine aux États-Unis, et depuis si longtemps qu’il paraît presque anodin de les croiser au détour de telle ou telle composition fourmillante d’Henry Threadgill (et sa prédilection pour le paso doble et les musiques du Venezuela, notamment), des saxophonistes Chico Freeman et Vandy Harris ou du trompettiste Malachi Thompson (et leur prédilection pour la samba, la bossa nova et les musiques du Brésil, notamment). Toutefois, la plupart de ces rencontres furent et demeurent des collaborations effectives avec des hommes et des femmes « du monde », que les musiciens de l’AACM ont rencontrés en Amérique du Nord ou au gré de leurs déplacements. Ces musiques dont l’industrie culturelle fait aujourd’hui si grand cas ne peuvent se permettre de vivre retirées, contrairement à la musique dite « classique » : elles doivent « lutter pour survivre », elles sont soumises aux lois du marché et aux effets de mode qui les font connaître, les classent et les déclassent. Elles sont *disponibles*. Lester Bowie le savait bien, lui qui fut accueilli dans la commune libre de Kalakuta, à Lagos au Nigeria, par Fela Anikulapo Kuti. Le trompettiste enregistra trois disques avec l’inventeur de l’*afrobeat*. Douglas Ewart, originaire de Jamaïque, n’a eu besoin de l’aide de personne pour monter sa propre formation de percussions « traditionnelles », le Nyhabingi Drum Choir. Et Cohran, et Jarman, et Threadgill ont voyagé jusqu’en Asie et jusqu’en Inde ces dernières années – de multiples influences musicales et spirituelles peuvent s’entendre dans leurs œuvres récentes. De même que dans celles de Leroy Jenkins avec son World Quartet, constitué de son violon, du komungo de Jin Hi Kim, venue de Corée, du sarangi de Ramesh Misra, venu d’Inde, et de la kora de Yacouba Sissoko, venu du Mali. Dès les années 1970, Hamid Drake avait créé une formation de ce type – parrainée par Don Cherry – avec le joueur de kora Foday Musa Suso, venu de Gambie, et le percussionniste Adam Rudolph : la Mandigot Griot Society. Les échanges avec l’Afrique de l’Ouest et du Sud ont certainement été les plus nombreux : vers 1990, l’Art Ensemble of Chicago s’est adjoint les services de l’Amabutho Zulu Male Chorus pour se transformer en Art Ensemble of Soweto, puis

ceux de l'Amakhono We Sintu Choir en l'an 2000, également venue d'Afrique du Sud, ainsi que de plusieurs musiciens de différentes cultures ouest-africaines, pour se transformer en Art Ensemble of Africa. Ernest Khabeer Dawkins s'est également frotté au « kwela jazz », insistant, emporté, processionnel, des musiciens d'Afrique du Sud (dont le saxophoniste Zim Ngqawana et le trompettiste Feya Faku) et du Mozambique (dont le saxophoniste Moreira Chonguica et le saxophoniste et percussionniste Ze' Marie), tandis que Wadada Leo Smith a poursuivi ses explorations de « l'Atlantique noir » en s'associant avec Thomas Mapfumo, l'inventeur du *chimurenga* au Zimbabwe, à base de mbiras et de guitares électriques tournoyantes. Quant à Anthony Braxton, c'est avec Abraham Kobena Adzinyah, percussionniste akan du Ghana, qu'il s'est produit en duo au milieu des années 1990, avant de se lancer dans son cycle de « *Ghost Trance Musics* ».

La Great Black Music, une dynamique combinatoire : les « restructuralistes »

Les membres de l'AACM ne se sont donc pas approprié un genre, ils ont réinvesti un champ, fertilisé par autant de traditions que d'hybridations : le continuum ou la matrice de créa-



Fig. 1 : Art Ensemble of Chicago, Paris, mars 1980,
© photo Jacques Bisceglia.

tivité du champ jazzistique. Tous les gospels, blues, rhythm'n'blues et jazz, toutes les musiques classiques ou folkloriques, populaires ou savantes, sacrées ou profanes qui faisaient partie de leur histoire comme de leur appétit socioculturels. À cet égard, la précision de George Lewis s'avère indispensable :

« Le signe “black”, dans “Great Black Music”, peut être lu comme le marqueur d'une conception diasporique et internationaliste de la place des Afro-Américains

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales...

dans la culture musicale du monde, reliant la formation d'une identité américaine plurielle avec les Antilles, l'Amérique du Sud et d'autres espaces géographiques où les descendants des esclaves africains continuent de lutter pour formuler des stratégies de résistance. » (Lewis, 1998 : 86)

Pareillement, dans la description faite par Shaku Joseph Jarman des tenues de scène de l'Art Ensemble of Chicago, il y a la meilleure glose concevable sur la notion d'une identité plurielle, accessible par l'expérience « noire » :

« Malachi a toujours incarné l'entité la plus ancienne, avec ses longues robes, amples et flottantes. Et il a l'allure d'un shaman afro-égyptien. Sa personnalité en est l'expression même, tout comme sa musique et son style. Malachi est un Grand Ancien. Puis Moye est vraiment au cœur des traditions africaines. Son jeu de batterie, sa technique, son approche, ses centres



Fig. 2 : Art Ensemble of Chicago, Paris, 30 octobre 1984,
© photo Jacques Bisceglia.

d'intérêts et sa sensibilité ne témoignent pas d'une tradition africaine en particulier, mais de toutes à la fois. Et lui aussi recouvre l'identité d'un shaman, quoique à la façon du musicien guérisseur africain. J'ai toujours perçu Don comme "shamanistique". J'occupe une position plus "contemporaine", étant tourné vers l'Orient. Nous trois représentons donc les éléments panthéistes de l'Afrique et de l'Asie. Roscoe est plutôt un shaman plongé dans le courant principal, le Messenger Urbain, qui délivre des qualités vulnérables. J'aime cette photographie de lui avec le couteau et le dé. L'image du couteau et du dé renvoie au voleur, à l'arnaqueur, à l'aigrefin [au trickster?]; mais c'est en réalité la chance qui nous est offerte de jouer pour vivre. Et le fait que Roscoe porte des costumes impeccables est la preuve qu'il est possible de s'en sortir dans un monde menaçant et hasardeux. Lester a toujours représenté l'investigateur, avec sa tenue de cuisinier, qui est aussi celui qui soigne, qui donne la nourriture et l'énergie. Ensuite, il a avancé sur le chemin de la sagesse, et il est devenu le docteur dans son laboratoire expérimental. Toute cette imagerie noire, qui va de "l'Ancient to the Future", peut se lire dans nos tenues de scène. » (Beauchamp, 1998 : 74-75)

Si « philosophie » de la *Great Black Music* il y a, c'est celle de la réinitiation, de la réactualisation, de la réinvention permanentes, non d'une douteuse « essence du jazz », mais de la *dynamique combinatoire du champ jazzistique*, quelles que soient les formes et les configurations, toujours ponctuelles, vouées à se différencier et à se correspondre, qu'elle *présente*. Depuis l'expérience fondatrice du dédoublement de la conscience sociale, la culture expressive des Afro-Américains est frappée au sceau de la profonde hétérogénéité de ses composantes, tantôt discrètes, tantôt expressément évoquées/invoquées – rarement laissées seules – et par ses puissances altératrices¹⁵. Revenant sur cette « merveilleuse tradition restructuraliste », Anthony Braxton insiste :

« Car, en fait, aucune forme de musique n'a jamais représenté l'AACM. C'est une alliance trans-idiomatique qui s'est nouée pour relever le défi des percées restructurales effectuées

15. Pour sa part, Steve Coleman a employé la notion de stratification, notamment dans la formation Strata Institute qu'il animait au tournant des années 1990 avec Greg Osby, son alter ego au sein du mouvement M-Base, et dont il expliquait la notion comme suit : « *Strata (a series of layers, levels of gradations in an ordered system); Institute (an organization for the promotion of a cause)* ». Soit la formation socio-musicale en tant qu'institut pour la défense de la complexité du vivant.

dans les années 1960, percées restructurales liées aux musiques changeantes d'Ornette Coleman, de John Coltrane ou de Charles Mingus, également liées aux percées de la Jazz Composers' Guild¹⁶. »

Alliance trans-idiomatique que traduisait dans les années 1980, parmi tant d'autres exemples possibles, Cosmic 3D, la formation du trompettiste Ameen Muhammad, du saxophoniste Light Henry Huff, du contrebassiste Yosef Ben Israel et du batteur Dushun Mosley. Trois dimensions : *Ancient*, les racines « tribales » africaines ; *Present*, le contexte contemporain de l'AACM, de Chicago, de l'Amérique du Nord et du monde ; *Future*, les limites traditionnellement repoussées par la *Great Black Music*. S'il l'on peut rattacher de telles approches de *l'afro-futurisme*¹⁷, il faut en revanche les détacher de *l'afro-centrisme*, car elles ne préjugent d'aucune identité enfermée dans le passé ou dans l'histoire. Pour bâtir leur nouvelle et multiple identité, aussi fameuse que fabuleuse, les Afro-Américains ont emprunté à un passé « reculé » (jusqu'aux civilisations disparues) comme à un futur « avancé » (jusqu'aux civilisations extra-terrestres), ils ont dû faire *appel* à l'idée d'un autre espace-temps qui en *réponse* conforterait le leur. En termes anthropologiques, les descendants d'esclaves n'ont pu rebâtir un « univers en contrepoint », pour reprendre une expression de Robert Jaulin, rebâtir un monde qui « élargisse, améliore, donne la réplique et fasse dialogue, réponse et appartenance à celui qui vous entoure » (Jaulin, 1980 : 37), que par la construction historique et l'invention mythique, simultanément et réciproquement. Pour éviter de faire corps avec l'esclavage, avec le vide ou l'Occident, il leur a fallu *reprendre leurs distances symboliques* en invoquant parfois une Afrique talismanique, une Afrique qui constitue autant une référence historique qu'un matériau mythologique, une altérité interne *donnant du jeu* dans la construction identitaire.

16. Interviewé par Ted Panken à l'antenne de la station de radio WKCR, le 5 février 1995. Transcription disponible sur www.jazzhouse.org.

17. Le terme a d'abord été employé en 1994 par Mark Dery afin de désigner la *tournure* particulière donnée par la culture afro-américaine, surtout musicale, aux modernes utopies et technologies, avant d'être repris par Kodwo Eshun dans la perspective de W.E.B. Du Bois et de Paul Gilroy (mais aussi de Gilles Deleuze), cette fois-ci pour mettre en perspective, en série, la double conscience des Afro-Américains et la conscience fragmentée, fractale ou « rhizomorphique », à l'âge de la technoculture. Cf. bibliographie.

Nicole Mitchell's Black Earth Ensemble

Xenogenesis Suite

(Firehouse 12 Records FH12-04-01-006 / www.firehouse12.com) *Mitchell (fl), David Boykin (ts), David Young (tp), Justin Dillard (p), Tomeka Reid (cello), Josh Abrams (b), Marcus Evans (dm), Avreeayl Ra (perc), Mankwe Ndotsi (voc).*

Des paysages plus sombres... Qu'une musique aussi printanière puisse s'assombrir, et ce jusqu'à l'épouvante, à seulement un mois de distance (« Black Unstoppable » a été enregistré en mai 2007 à Chicago, « Xenogenesis Suite » en juin à New Haven), trouve sa justification dans le thème du second disque : une adaptation de *Dawn* d'Octavia Butler, romancière qui a essentiellement sondé, sous couvert de (science-)fiction, le tréfonds du désespoir et les ressources inespérées des *rescapés*. Selon Butler, la survie de celles et ceux qui ont été confrontés à l'*effroyable* est au prix d'une cruelle acclimatation à un environnement par définition hostile. Ils sont tenus de s'accommoder d'un désarroi à peu près complet, d'accepter une dose de curiosité morbide, tout en apprenant à trouver refuge dans leurs rêves au moment opportun et au moment opportun seulement. À ce prix, la force de la fascination qui se tapit derrière le sentiment de la peur, et plus encore derrière celui de la terreur, peut être retournée au bénéfice d'une inconcevable vie à venir. Les rescapés n'ont d'autre choix que de *vouloir leur transformation*, sans se transformer exactement en ce en quoi leur nouveau milieu voudrait les changer. « *La seule manière de survivre est d'être Altéré* », commente Nicole Mitchell. Nul besoin d'insister sur le parallèle avec le destin de quelques millions d'Africains dans le « Nouveau Monde ». Mitchell explique encore que, pour exprimer sa compréhension du roman de Butler, et notamment l'instabilité émotionnelle des expériences-limites dont s'est emparé l'écrivain, elle s'est efforcée de déjouer ses automatismes de compositrice – de se dépayser dans son propre univers, de se sentir étrangère dans sa propre pensée. « Xenogenesis Suite » *couvre des spectres*, et l'expression peut donc s'entendre au sens propre et au sens figuré, qui sont comme les zones d'ombres de la luxuriance musicale habituelle de la flûtiste – les parasites et les prédateurs de son paradis terrestre. Ainsi *la voix écarquillée* de Mankwe Ndotsi, entre cris et pleurs, est-elle le point de mire de cette suite, où elle avance en terrain miné. Les instruments font corps, mais un corps étranger, pour elle, contre elle, sous elle, sur elle. Ils

constituent le milieu dans lequel sa voix se débat, jusqu'à ce qu'elle parvienne à se mettre au diapason de leurs irrégularités et de leurs protubérances à partir d'*Oankali*, et qu'elle articule enfin quelques paroles intelligibles dans les derniers morceaux. Entre les lancinances et les élancements des instruments à vent et à cordes, la dispersion et les fixations des instruments à percussion, il n'y a quasiment nulle part pour elle où se poser et où nous accueillir. *Mais elle peut creuser une nouvelle différence.* À ce prix seulement, celui de l'intranquillité.



Fig. 3 : Nicole Mitchell's Black Earth Ensemble.
© photo Michael Jackson

Le modèle contradictoire de la continuité culturelle *ou* de la discontinuité culturelles est alors rendu caduque, ainsi que l'a suggéré Stuart Hall au sujet des identités caribéennes noires, encadrées « par deux axes ou vecteurs opérant simultanément : le vecteur de similarité et de continuité, et le vecteur de différence et de rupture. Les identités caribéennes ont toujours été pensées en termes de relation dialogique entre ces deux axes. Le premier nous ancre dans le passé, nous inscrit dans une certaine continuité. Le second nous rappelle que ce que nous partageons est précisément l'expérience d'une discontinuité profonde » (Hall, 2007 : 223). Craig Hansen Werner s'est risqué à faire de ces processus dialogiques, au cœur des formations sociomusicales du champ jazzistique, « la tradition sacrée » des Afro-Américains. Voilà à peu près cerné la perspective afrologique en musique : « *Great Black Music, Ancient to the Future* » n'indique pas le sens de l'histoire, une tension ou une direction, mais l'union de modes d'être historiques et mythologiques en une parenté spirituelle généralisée voulant damer le pion aux logiques de séparation et d'exclusion. Werner écrit ainsi :

« Pour être totalement efficace, ce processus demande aux individus qu'ils ne cherchent aucune synthèse, qu'ils ne nient pas les aspects plus extrêmes de leurs expériences personnelles, mais qu'au contraire ils affirment leur subjectivité en réponse aux affirmations, aussi personnelles et aussi extrêmes, d'autres expériences. L'appel et réponse est par conséquent la forme d'analyse afro-américaine : un processus qui, en admettant diverses voix et diverses expériences, soutient une pensée critique plus inclusive que n'importe quelle forme d'analyse individualiste. » (Werner, 1994 : xvii-xix).

Comme en réponse, à son tour, au constat dressé par James Clifford selon lequel, « aspirer au pouvoir universaliste qui parle pour l'humanité, pour les expériences universelles de l'amour, du travail, de la mort, etc., est un privilège inventé par le libéralisme occidental totalisant » (Clifford, 1996 : 260), George Lewis a pointé les méfaits de cette captation de pouvoir dans le champ jazzistique :

« C'est en effet la présence même des Blancs dans la tradition du jazz qui garantirait "l'universalité" de la musique. [...] la construction du trope qui fait de l'élément blanc dans le jazz le garant de son américanité (et, par extension, de son universalité) amène à confondre la reconnaissance d'un phénomène historiquement émergent et un racialisme essentialisant.

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales...

Quoi qu'il en soit, même si nous acceptons la prémisse questionnable selon laquelle quelque chose comme une musique "universelle" existerait, l'idée qu'une musique puisse être à la fois noire et universelle semble avoir échappé au regard scrutateur de la théorie universaliste à l'américaine. [...] La plupart des musiques peuvent être dites "universelles", bien que peu de musiques du monde soient en mesure de faire valoir un éventail de praticiens aussi divers culturellement que le jazz. La musique afro-américaine, comme toute musique, peut être jouée par des hommes de toutes les "races", sans perdre son caractère historiquement afrologique, de même qu'une performance de musique vocale Hindustani par Terry Riley ne transforme pas un raga en forme musicale eurologique. » (Lewis, 1998 : 84)

L'idée de la *Great Black Music* paraît donc moins de revendiquer une identité, ancienne ou nouvelle, d'ici ou d'ailleurs, mais toujours sur le même moule, qu'exprimer enfin et concurremment une personnalité multiple et de multiples appartenances – auxquelles donne accès l'expérience et la pratique afro-américaines du monde. L'invention culturelle des Afro-Américains a été de *jouer* (d'improviser) leur identité, plutôt que de concevoir l'individu et le groupe sur le modèle de l'unité et de l'intégrité du moi (lequel, en l'occurrence, a très tôt volé en éclats) ou sur le modèle d'une identité collective unique et invariable, avec son territoire, ses annales, ses catégories logiques séparant et hiérarchisant les êtres et les choses, les essences et les existences. « *Black* », comme dans les romans de science-fiction d'Octavia Butler, signifierait alors ce qui (vous) forme, déforme et transforme, non pas tout à fait l'autre mais *cette* puissance originale d'altération.

Bibliographie

- BEAUCHAMP Lincoln T. (1998), *Art Ensemble of Chicago : Great Black Music – Ancient to the Future*, Chicago / Rome, AEOC Publishing.
- BÉTHUNE Christian (1988), *Charles Mingus*, Montpellier, Éditions du Limon.
- CARLES Philippe & COMOLLI Jean-Louis (1971), *Free Jazz Black Power*, Paris, Champs Libres.
- CLIFFORD James (1996), *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Espaces de l'art » [I / 1988 : *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*].
- DERY Mark (1994), « Black to the Future : Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose », *Flame Wars : The Discourse of Cyberculture*, Durham / Londres, Duke University Press.
- DU Bois W.E.B. (2004), *Les âmes du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises » [I / 1903 : *The Souls of Black Folk*].
- ESHUN Kodwo (1998), *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books.
- GILROY Paul (2003), *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, s.l., Kargo [I / 1993 : *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*].
- HALL Stuart (2007), *Identités et Cultures – Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam [édition établie par Maxime Cervulle].
- JAULIN Robert (1980), *Mon Thibaud – le jeu de vivre*, Paris, Aubier-Montaigne, Paris.
- JOST Ekkehard (2002), *Free Jazz – une étude critique et stylistique du jazz des années 60*, Paris, Outre Mesure, [I / 1975 : *Free Jazz : stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*].
- LEWIS Georges (1996), « Improvised Music After 1950 : Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, vol. 16, n° 1.

Le spectre culturel et politique des couleurs musicales...

LEWIS Georges (1998), « Singing Omar's Song : A (re)construction of *Great Black Music* », *Lenox Avenue*, vol. 4.

LEWIS Georges (2004), « Experimental Music in Black and White : The AACM in New York, 1970-1985 », in Robert G. O'Meally, Brent Hayes et Farah Jasmine Griffin, *Uptown Conversation*, New York, Columbia University Press.

SMITH Wadada Leo (1973), *Notes (8 Pieces) Source A New World Music : Creative Music*, New Haven, Kiom Press.

TUCKER Mark, et al. (1993), *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press.

VANNI Michel (2009), *L'Adresse du politique – Essai d'approche responsive*, Paris, Cerf.

WERNER Craig Hansen (1994), *Playing the Changes – From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, Chicago, Illini Book / University of Illinois Press.

Numéro spécial de *Géographie et Cultures*

N° 76

**GÉOGRAPHIE DES
MUSIQUES NOIRES**
Sous la direction de
Yves Raibaud

Le jazz, le reggae, le rap mais aussi le *maloya* réunionnais ou la rumba congolaise sont-ils des musiques noires ? Quelle est donc cette musique qui serait liée à la couleur de la peau ? Est-ce la façon de désigner la musique des Africains, des Afro-Américains, est-ce une musique mondiale ? Les auteurs choisis pour ce numéro apportent un éclairage sur des lieux et des situations particulières dans lesquels l'expression «musique noire» peut avoir un sens. En Colombie, dans le quartier new-yorkais de Harlem, sur l'île de la Réunion, au Bénin, en Angola ou dans l'Océan indien se développent des scènes musicales qui participent aujourd'hui à l'élaboration de ces musiques et des récits qui les accompagnent.

Sommaire du numéro :

Introduction. Musique noire : la musique des Afriques dans le monde

Yves Raibaud

Musiques actuelles et religion vodoun au Bénin

Mélaine Poda

Jazz et tourisme : construction et patrimonialisation d'une musique noire aux États-Unis

Pauline Guedj

Musiques afrocolombiennes : création musicale, imaginaire identitaire et patrimonialisation

Violeta Joubert-Solano

Le passé des origines, le présent de l'action culturelle : sur l'ancrage de la musique (noire ?) à La Réunion et en Guyane française.

Bernard Chérubini

Les «désirs d'être» du hip hop angolais : quand la musique invente la ville

Chloé Buire et Arnaud Simezière

« Black waters » et « black atlantic » : quel teint pour la musique indienne de diaspora ?

Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber

Habiter le monde avec des sons : Le grain de la voix noire

Emmanuel Parent

Lectures

Quand le rap sort de sa bulle

Peaux blanches et masques noirs

Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice

ISBN : 978-2-296-54657-8

L'Harmattan