VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 2 | 2011

Sex Sells, Blackness too?

George LEWIS, *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music*

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2790>

DOI : 10.4000/volume.2790

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 280-293

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont, « George LEWIS, *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music* », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2790> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2790>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

George LEWIS, *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music*

Pierre Carsalade et Alexandre Pierrepont

RÉFÉRENCE

Chicago, The University of Chicago Press, 2008, 676 p.

1 GEORGE LEWIS, AVEC « A POWER STRONGER THAN ITSELF », explore *par le dedans* la poétique plurielle du champ jazzistique en faisant l'étude sociale et historique d'un seul « lieu propre » : l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), organisation de musiciens créée en 1965 à Chicago, constituée d'hommes et de femmes associés autour de valeurs, de logiques et de pratiques socio-musicales souvent qualifiées de « créatives », dont l'ambition aura notamment été de ménager un contre-espace où toutes ces virtualités pourraient se développer dans les creux de la société dominante. Le livre tâche par conséquent de dégager les valeurs, logiques et pratiques propres à cette « hétérotopie » (Foucault, 2001), si l'on veut bien rattacher l'AACM à la typologie proposée par Michel Foucault, face aux utopies qui,

par définition, n'auraient nul lieu où se réaliser. Lewis, lui-même membre de l'AACM depuis 1971, incarne la complexité culturelle afro-américaine, cette « double conscience », à la fois source de déchirement et d'équilibre, telle qu'elle s'est traduite dans la condition des artistes créateurs post-droits civiques : musicien *et* intellectuel, membre de l'AACM *et* professeur à l'université Columbia, jouant de sa subjectivité musicienne *et* de l'exigence de réflexivité qu'impliquent ses fonctions universitaires, et vice-versa. Depuis les années 1960 et 70, depuis l'époque du Black Power Movement et du « free jazz », les musiciens ont gagné le droit, la possibilité morale et matérielle, de parler pour eux-mêmes, sans en passer par les médiations habituelles¹. Cette « prise de parole » a été la conséquence d'années de luttes pour tenter de sortir réellement du temps de l'esclavage, de la ségrégation et du racisme, du temps de la mise sous silence et « sous relation ». À cet état de fait s'est opposée une musique qui *justement fait du bruit*, qui fait parler le bruit en faisant parler le monde, qui invite chacun à faire entendre sa voix, son bruit – son récit : « *saying something* ». Le livre de Lewis se présente comme une autobiographie collective, tramée de 90 entretiens formant comme un orchestre virtuel, un « *maelstrom of heteroglossia* », et destinée à tisser les liens d'un continuum qui renverserait le vacuum imposé, à attester de l'invention de nouvelles relations dans le champ jazzistique. Ainsi que nous l'assurait fièrement le saxophoniste Douglas Ewart, partenaire privilégié de Lewis au sein de l'AACM, et en dehors :

« Nous sommes d'un puissant continuum. Nous embrassons ce qui vient d'au-delà de nous et ce qui va au-delà de nous, et ce faisant nous sommes totalement à ce que nous faisons. Ce continuum est notre réalité et il nous dit de ne jamais mourir. »

L'organisation

- 2 Plus de quarante-cinq ans après sa fondation, le rôle tenu par l'Association for the Advancement of Creative Musicians dans les développements contemporains du champ jazzistique – les musiques de ses membres excédant les limites du genre « jazz » – est unanimement reconnu, permettant à George Lewis de stipuler que « l'AACM, en tant qu'organisation, peut être considérée comme une articulation post-moderne du multi-perspectivalisme » (p. 194). Toutefois, peu de commentateurs ont pris la mesure de la manière avec laquelle les intéressés ont articulé la dimension esthétique et la dimension socioculturelle de leurs musiques. Ainsi, quand Lewis énumère quelques-unes des valeurs cultivées « dans la serre atmosphérique d'auto-réalisation que constitue l'AACM », à savoir : « une collectivité musicale et économique, une idéologie centrée sur le compositeur, une diversité méthodologique et une liberté de références culturelles » (p. 277), faut-il encore s'interroger sur le contexte d'émergence d'une telle *philosophie collective*.
- 3 D'abord et avant tout, il convient de rappeler que, en dépit de son aura et de son retentissement international, la musique créative dite de jazz a presque toujours été une activité économique en crise. Ses conditions de production, en marge des hautes sphères commerciales et en l'absence de soutien institutionnel notable, sont très couramment celles de la survie. Au cours des années 1960, les musiciens de Chicago et d'ailleurs furent ainsi confrontés, d'une part à de significatives pertes d'emplois dans leur secteur sous-capitalisé, d'autre part à une standardisation accrue de leur activité, en partie due à l'accentuation de la division du travail entre le compositeur, le leader ou soliste vedette, et les accompagnateurs ou interprètes. George Lewis déplore avec raison la naturalisation de « l'esprit du jazz », communément renvoyé à la conception « compétitive » (machiste et machinale) de la jam session de type be-bop, qui a notamment débouché dans les années 1980 sur la reconstruction unitaire d'un canon « jazz » avec les conséquences que l'on sait sur les aspirations des musiciens, sommés d'adhérer aux protocoles du bop, à des formes, structures et répertoires convenus, limitatifs... L'universitaire tromboniste n'hésite pas à attribuer cette évolution à la production de masse capitaliste. Il faut également rapporter une telle évolution à la transition qui lui fut contemporaine entre l'ancien « ghetto communautaire » et ses infrastructures, même de fortune, et ce que Loïc Wacquant a appelé l'« hyperghetto » (Wacquant, 2007), avec sa ceinture de sécurité carcérale. Jusqu'aux années 1960, l'un des paradoxes de la ségrégation avait été de renforcer la solidarité de l'ensemble de la population afro-américaine, unie par une « communauté de destin ». Lorsque la reconnaissance politique obtenue de haute lutte par le Mouvement des droits civiques se ramena à l'ascension sociale et économique de la bourgeoisie « noire », enfin autorisée à quitter l'enclave du ghetto et à prospérer ailleurs, la stratification par classes décousit peu à peu le tissu socioculturel afro-américain, détacha les plus riches de la fourmillante « lower class » des « inner cities », abandonnée à son sort. Le départ des classes moyennes, bientôt aggravé par la crise fiscale des grandes villes américaines, précipita le démantèlement du ghetto communautaire, la fuite des capitaux, la fermeture des entreprises, des commerces, mais aussi des salles de concert ou de spectacle, la disparition des emplois et des *moyens de vivre* en général. Ne resta plus que la survie.

- 4 Avec la création de l'AACM, en 1965, certains musiciens décidèrent de mutualiser leurs efforts, sur tous les plans, d'approfondir les rapports coopératifs caractéristiques de leurs pratiques socio-musicales, en regard des notions d'autodétermination et d'autogestion que le Mouvement du Black Power, sur le point de succéder au Mouvement des droits civiques, mettait à l'ordre du jour. Ainsi que le professèrent le pianiste Muhal Richard Abrams et le trompettiste John Shenoy Jackson en 1973 :
- « L'AACM entend démontrer que les défavorisés et les sans-grade peuvent s'unir et déterminer leurs propres stratégies vers la liberté économique et politique, et donc vers le contrôle de leurs propres destins. »
- 5 Avant même l'époque du Black Arts Movement, l'aile culturelle du Black Power, la coopération entre les musiciens était toujours venue complémentariser leur émulation – la communauté afro-américaine ayant pris l'habitude de pallier les *absences* du pouvoir politique en matière de justice sociale et économique, de solidarité et d'organisation, particulièrement dans le domaine de l'éducation. Dans le ghetto communautaire, tout le monde savait que *la culture populaire se doit d'être une expérimentation collective*. Et la musique, omniprésente (chacun en écoute et/ou en joue dans l'environnement immédiat : chez soi, dans les bars, à l'église, de jour comme de nuit, etc.), représentait un débouché socioprofessionnel autant qu'un mode de socialisation et de conscientisation alternatif, dont héritèrent les nombreuses organisations de musiciens apparues dans les années 1960. Déjà sensible dans l'apprentissage musical (autodidacte, interpersonnel et intergénérationnel, en situation), de même que dans la constitution de la formation socio-musicale (à la fois fluctuante et affermie, contraignante et libertaire, etc.), ce mode de socialisation et de conscientisation alternatif se perpétua et se renouvela dans des écoles parallèles (telle que l'AACM school of music) ou dans le grand orchestre qui précéda l'AACM, et qui connut par la suite de nombreux avatars, le bien nommé Experimental Band, conçu comme un forum, un lieu d'échanges, d'explorations, où chacun venait apprendre à lire et à écrire la musique, à composer, à diriger et à interpréter les pièces de ses partenaires, à *expérimenter*.

Empowerment

- 6 « A Power Stronger Than Itself » cherche à déconstruire l'idée reçue selon laquelle les musiciens afro-américains auraient été ballottés par et dans l'histoire. Il propose des membres de l'AACM, au contraire, une image volontariste et agissante, et rapporte les débats passionnants et pleinement conscients autour de la fondation et du maintien de l'organisation. En matière d'analyse politique, le trompettiste Lester Bowie se montrait implacable :
- « Afin qu'un groupe puisse en supprimer, en dominer ou simplement en contrôler un autre, il lui faut couper (ou au moins contrôler) les lignes de communication entre les gens. En d'autres termes, un peuple opprimé ne doit rien savoir de lui-même, ou sur quoi que ce soit, il doit se voir refusé les moyens par lesquels il pourrait entrer en communication avec quoi que ce soit. » (p. 190)
- 7 Afin de contrer ce mouvement et de se détacher le plus possible de « l'économie du jazz », les membres de l'AACM se donnèrent pour mission de rétablir les communications, entre les musiciens membres de l'organisation, sans cesse à échanger idées et projets, entre leur organisation et d'autres organisations de la ville et d'ailleurs (par le moyen, notamment, de séries de concerts où les uns et les autres se rendent les invitations reçues), entre les musiciens et la population, à la rencontre de laquelle les

premiers ne cessent d'aller en donnant des concerts dans des lieux inusités (églises, centres communautaires, associations de quartiers, restaurants bio, jardins publics, terrains de sport, etc.), en impliquant les familles et les proches des enfants et des adolescents inscrits à l'école de musique de l'organisation, dont les professeurs sont pour la plupart d'anciens élèves. Depuis plus de quatre décennies, les membres de l'AACM excellent dans la construction de situations, dans l'élaboration d'un *système de survie* que revendique Douglas Ewart :

« L'organisation existe comme un moyen de se soutenir soi-même et sa culture. Elle représente une institution importante pour la population noire. Nous fournissons une source de musique, de travail, d'éducation. Nous fournissons un système émotionnel, intellectuel et spirituel de soutien. » (p. 501)

Diversité de la Great Black Music

- 8 L'une des thèses principales de l'ouvrage de George Lewis, sous-titré « The AACM and American Experimental Music », consiste à établir que certains musiciens afro-américains se sont tenus aux avant-postes d'un projet de société pluraliste. Pour ce faire, l'auteur doit d'abord déconstruire deux identifications, racialisée et populiste : celle de la musique expérimentale à la seule musique d'obédience occidentale ; celle de la musique noire à la seule musique dite populaire.
- 9 Sur sa droite, George Lewis rappelle plusieurs fois que l'un de ses objectifs est de faire admettre et comprendre la spécificité de la contribution des Afro-Américains à la « musique expérimentale américaine », de battre en brèche le centralisme pan-européen en matière de culture « savante ». Ne pas admettre la possibilité d'une « *musique savante moderniste basée sur la culture noire* », c'est d'une part confiner le musicien noir dans son rôle de « jazzman », ou apparenté. C'est d'autre part homogénéiser et axiomatiser le jazz, éternellement redevable de ses « racines », et attribuer l'expérimentation en musique aux seuls compositeurs blancs, seuls libres de leurs références et de leurs mouvements – seuls bénéficiaires des substantielles subventions accordées à la « haute culture ». Sur sa gauche, George Lewis défend les expérimentations des membres de l'AACM et de leurs proches contre l'assimilation de la musique noire à la musique faite sur mesure par et pour le peuple noir, c'est-à-dire une certaine idée du peuple noir, appelant à ne pas confondre culture populaire et culture de masse. Sous couvert de *blackness* – d'authenticité – et, dans une moindre mesure, sous couvert du canon « jazz », on en est effectivement venu à dénier au sujet musical afro-américain la possibilité d'assumer une mobilité esthétique équivalente à sa diversité positionnelle dans la société américaine et occidentale. Si Lewis est prêt à reprendre la critique du Black Arts Movement dès qu'il s'agit de remettre en cause l'hégémonie de la conception occidentale ou marchande de l'art, il s'en éloigne à partir du moment où ce mouvement tend à essentialiser la culture et la personnalité afro-américaines, à négliger sa complexité et sa multiplicité d'expériences, courant ainsi le risque de retomber dans les problématiques éculées – et pour le coup typiquement occidentales – d'un art moins fonctionnel qu'engagé (réaliste, naturaliste, explicite). Là encore, recoupant et surpassant les anciennes querelles entre populisme et élitisme, tradition et innovation, de salubres débats n'ont cessé d'animer la vie de l'AACM, entre celles et ceux qui se préoccupaient d'illustrer les nouvelles formes d'expression et celles et ceux qui voulaient inaugurer un rapport différent au public du ghetto, dans les années 1960 ; entre les tenants d'une progression continue et les tenants d'une large

récapitulation à partir des années 1980, etc. Le concept même de « Great Black Music », forgé par Lester Bowie et le contrebassiste Malachi Favors Maghostut, repris ensuite par la plupart des membres de l'AACM, doit d'ailleurs s'entendre au sens où il suppose l'intégration de musiques qui ne sont pas de « jazz » et de musiciens qui ne sont pas « noirs ». Muhal Richard Abrams avait très tôt posé l'équation :

« Il y a différentes sortes de vies noires, et ainsi savons-nous qu'il y a différentes sortes de musiques noires. Parce que les musiques noires viennent des vies noires. »
(p. 214)

- 10 Ces manières différentes d'être soi-même – cette puissance d'altération et d'expérimentation collective, cette poétique plurielle – sont fondatrices de l'identité afro-américaine. Que les descendants d'hommes et de femmes néantisés par l'expérience de l'esclavage, de la ségrégation et du racisme, rendus interchangeables et invisibles en tant qu'individus et en tant que groupe, aient réussi à se rendre audibles, à *se faire entendre*, à travers une musique fondée, d'une part sur la plus exigeante *mise en je* (ou subjectivation : chacun doit développer sa propre sonorité et son propre langage, se montrer capable de tenir tous les rôles, meneur, accompagnateur, soliste, *ensemblier*), d'autre part sur la plus radicale *mise en commun* (chacun doit maîtriser les langages développés par les autres et participer aux créations et improvisations collectives), n'est certes pas anodin. Lewis détaille systématiquement les origines sociales et culturelles des membres de l'AACM, leur organisation étant l'organisation d'hommes et de femmes noirs dont les familles sont issues de la Grande Migration, et appartiennent pour la plupart à la classe ouvrière du ghetto de Chicago. Dès lors que les musiques créées par des hommes et des femmes issus du peuple n'étaient pas couronnées d'un sensationnel succès commercial, pouvaient-elles être décriées « non-vernaculaires » ? Et que nous révèle un tel raisonnement, que n'hésita pas à tenir Amiri Baraka, sur la construction en vérité idéologique d'un moyen d'expression vernaculaire, naturalisé, essentialisé ? En lieu et place, « l'AACM représente une tentative indigène de la classe ouvrière pour ouvrir l'espace de la culture populaire à de nouvelles formes d'expression, en brouillant les frontières entre culture populaire et culture savante. » (p. 370)

Expérimentation socio-musicale et créativité collective

- 11 Cette « conscience de soi » ne date certes pas du « free jazz » et des années 1960, mais c'est alors qu'elle prit une tout autre ampleur. Aujourd'hui encore, une partie de la critique et le sens commun continuent à n'y entendre que du bruit, du désordre, de « l'informe », là où le « free jazz » a été vécu comme une ouverture sur soi-même et sur soi-même, sur *d'autres possibilités d'organisation* de la musique et des relations sociomusicales – sur le domaine du possible. Lewis confirme encore une fois le degré de conscience des musiciens : dès les premières réunions de l'AACM (et sans cesse depuis), la question d'une musique « originale » et « créative » fut soulevée, jusqu'à l'obtention d'un consensus. Être un musicien créateur, c'était composer et interpréter une musique originale, quand bien même celle-ci contiendrait des formes et structures connues, à charge pour le musicien de les réassembler, de les recombinaisonner. Le batteur Ajaramu eut cette formule heureuse :

« Toute la musique qui a été jouée jusqu'ici mène au point où nous en sommes, à pouvoir créer de nouveaux sons et de nouvelles compositions. Notre héritage musical est avec nous à chaque instant, je ne vois donc pas pourquoi nous aurions à nous en inquiéter. » (p. 124)

- 12 En outre, l'organisation ne devait pas être (n'a jamais été) conçue comme ce qui rendrait les musiciens « meilleurs », mais comme le rassemblement sans cesse à renégocier de musiciens créateurs – désormais, en 2011, de plusieurs générations de musiciens créateurs. De même, quand les membres de l'AACM mirent au point des stratégies d'alliance avec d'autres organisations dans d'autres villes, puis quand ils se mirent à essaimer au-delà de Chicago et de l'Amérique du Nord, à la recherche de travail, mais au risque de l'éclatement, ils se posèrent la question parfois houleuse du rapport entre reconnaissance artistique et implication socioculturelle, se faisant peu à peu une morale du rapprochement entre une démarche communautaire et une démarche cosmopolite, apprenant à articuler les échelles locales, nationales et internationales. Sur tous ces sujets, Lewis cite régulièrement l'imparable Muhal Richard Abrams :

« Cette musique entretient de nombreux rapports avec le fait de déranger tout statu quo ou tout système, mais je ne dis pas que c'est le but que nous poursuivons. Comme je l'ai dit plus tôt, notre but est d'éveiller les consciences. » (p. 124)

« Les nouveaux musiciens éprouvent un besoin d'expansion mentale... L'expérience et l'environnement déterminent différemment ce besoin – mais ce besoin d'expansion est ce que nous avons tous en commun. » (p. 154)

- 13 S'il faut résumer sur le plan musical certaines des innovations apportées par les membres de l'AACM, la plupart tournent autour de la déclinaison de l'idée de liberté. Dorénavant, on ne se contenterait plus de l'harmonie fonctionnelle mais on rouvrirait le champ des sonorités, des *sources sonores*, en s'autorisant tous les traitements, toutes les manipulations ; on diversifierait l'instrumentation (sachant qu'on peut *produire de la musique* à partir de la voix, du corps, d'instruments, acoustiques ou électriques, de machines et de programmes, etc.) ; on diversifierait les méthodes et structures mélodiques, harmoniques ou rythmiques pour créer des musiques éventuellement tonales, micro-tonales, pantonales, polytonales, atonales, sérielles ou modales ; on répartirait la charge rythmique à tout l'orchestre, quitte à émanciper les batteurs, quitte à démultiplier les rythmes, à jouer sans tempo ou sur des tempi irréguliers ; on déploierait de nouvelles interactions, plus fluides et plus variables, entre les musiciens, solistes et/ou accompagnateurs, « à l'avant » et/ou « à l'arrière », afin de privilégier une articulation et une responsabilité collectives – immanentes – des sons, des formes et des espaces ; on chercherait de nouvelles formes, des formes étendues ou changeantes, et une nouvelle « intégrité structurelle », en faisant de la composition un environnement auquel chacun contribuerait. Etc. Les membres de l'AACM assumèrent *tous leurs héritages* en refusant la spécialisation, les limitations de l'assignation à demeure esthétique (le « jazz ») ou politique (les « Noirs »), de l'assignation à demeure identitaire. La Great Black Music étant censée être le garant de cette polyvalence, d'une musique virtuellement totale envisagée d'une multitude de points de vue particuliers. En déconstruisant certaines identifications et en dynamisant la complémentarité entre ce qui les définissait (les rapports entre l'individualité et la collectivité, entre l'approche communautariste et l'approche cosmopolite, entre les musiques « africaines » et les musiques « européennes », entre le passé le plus reculé et le futur le plus avancé, entre les éléments apparemment les plus rudimentaires et les éléments apparemment les plus sophistiqués, entre le silence et le chaos, entre la composition et

l'improvisation, etc.), les musiciens créateurs ont aussi refusé le système binaire – *l'ordre établi* – d'une modernité « à l'occidentale » (« noir/blanc », « jazz/classique », « populaire et accessible » contre « savant et incompréhensible », etc.). À l'instar de Christian Béthune avec son concept d'« éclectisme fonctionnel », Lewis fait ainsi le lien, d'une part, entre les pratiques sociomusicales hybrides et mutantes des membres de l'AACM et les qualités de « *mobility* » (adaptabilité buissonnière et braconnière, et non corvéable flexibilité) et d'« *agency* » (capacité à agir : à interpréter et transformer) que les Afro-Américains, selon Farah Jasmine Griffin (1995), ont dû développer pour survivre et pour vivre en Amérique du Nord. Il reprend d'autre part les concepts d'« esthétique diasporique » et de « dialogisme critique » mis en place par Kobena Mercer (1994), théorisant la « puissante dynamique syncrétique qui s'approprie critiqueusement certains éléments des codes majeurs de la culture dominante et les créolise, désarticulant les signes donnés et réarticulant autrement leur signification symbolique ». Puis vantant « le potentiel d'outrepasser certaines relations binaires liées à la maintenance des frontières hégémoniques en multipliant les dialogues critiques à l'intérieur de communautés spécifiques et entre les différentes composantes qui font la "communauté imaginée" d'une nation... Un tel dialogisme montre que notre "autre" est déjà à l'intérieur de nous, que les identités noires sont plurielles et hétérogènes » (p. 208). Tout au long de son livre, George Lewis insiste sur la diversité et la mobilité méthodologiques (et référentielles) cultivées par les membres de l'AACM, lesquels auront réussi à imaginer des musiques moins « non-idiomatiques », comme on l'a dit et répété au sujet d'une improvisation libre apparue en Europe et se voulant la plus démarquée possible, que *trans-idiomatiques*. Rompant avec l'hégémonie pan-européenne et renonçant au nationalisme pan-africain, ils ont remis en jeu et en circulation les « traditions » de ces deux univers, d'autres encore, pour créer leur lieu de vie, leur entre-deux-mondes, une bi-musicalité (Mantle Hood) comparable à la double conscience de la condition afro-américaine et qualifiée par eux de trans-européenne et de trans-africaine. Selon le saxophoniste et clarinettiste Anthony Braxton :

« L'AACM a été trans-idiomatique. Il ne s'agissait pas d'un style que tout un chacun pourrait reprendre, auquel tout le monde pourrait s'identifier. C'était un mode de penser. C'était la reconnaissance des dynamiques transformatrices d'une plateforme globale émergente, et de tout ce que cela impliquait pour mettre au défi les définitions identitaires. » (p. 506)

- 14 Ce que d'aucuns rapporteraient ainsi à une « créolisation de l'expérimentation » correspond davantage, en réalité(s), à une affirmation de l'hybridité native, de la multiplicité intérieure de toute identité, à commencer par l'identité afro-américaine, laquelle a su réactiver cette multiplicité dans les musiques et chez les musiciens, pour entretenir la notion et le rêve – musicalement réalisé – d'une société pluraliste, polyphonique.
- 15 Il est dans la nature de cette hybridité native et des hybridations subséquentes d'autoriser l'ordre comme le désordre, les régularités comme les irrégularités, tous les décalages. Si l'analyse que Daniel Belgrad (1998) fait de l'intersubjectivité dans le bebop, en termes de démocratie directe et participative, a souvent été reprise, le « free jazz » a montré que ces modes de socialisation et de conscientisation ne reposaient pas sur un égalitarisme de bon aloi, mais sur un rapport de forces créatives, sur des contrastes, des tiraillements et des métamorphoses. Lewis invoque l'anthropologue John Szwed (1980) :

« L'esthétique du jazz attend d'un musicien qu'il fasse preuve d'une complète originalité, qu'il joue en affirmant son individualité musicale propre... En même temps, le jazz demande aux musiciens de se montrer capables de fondre leurs voix uniques dans l'improvisation collective et totalisante de la polyphonie et de l'hétérophonie. Les implications d'une telle esthétique sont non seulement profondes, mais plus que vaguement provocatrices, car aucun système politique n'a encore été conçu sur des principes sociaux privilégiant l'expression la plus individuelle à l'intérieur d'un cadre d'interactions égalitaires et spontanées. » (p. xi-xii)

16 Et Lewis d'insister :

« L'AACM utilise le trope de l'individualité dans la collectivité, non seulement au niveau de la facture et de la fabrique de la musique, mais au niveau de l'organisation politique du collectif, fournissant ainsi un possible symbole du système socio-politique utopique décrit par Szwed. » (p. xii)

17 En ce sens, la créativité collective dans l'expérimentation musicale peut être comprise comme une expérimentation sur le social, le sociomusical. Selon la sagesse du pianiste Jodie Christian, l'un des fondateurs de l'AACM :

« Quand vous faites partie d'une communauté, vous *agissez*. » (p. 21)

18 Cette singulière intrication des sphères sociales et musicales, diversement interprétée par Christian Béthune et par George Lewis, court comme la sève d'un ouvrage à l'autre – leur principale différence étant à chercher du côté du rôle accordé à l'altérité dans le dispositif conceptuel, un rôle fortement conditionné en définitive par les positions sociales et culturelles respectives des deux auteurs : l'un est « blanc », européen, auditeur et philosophe ; l'autre est « noir », américain, musicien et *jazz scholar* ².

19 Le premier, sur le modèle des fondateurs et *armchair anthropologists* français qu'ont été Émile Durkheim ou Marcel Mauss, trouve dans les multiples expressions d'une culture *autre* la matière d'un profond renouvellement intellectuel, théorique, mais aussi éthique, du *même* – le jazz étant envisagé comme la transvaluation en acte du projet occidental, tel que la philosophie l'a d'une certaine manière justifié depuis Platon jusqu'à Hegel. Ce rôle accordé à l'altérité conduit Béthune à en surdéterminer parfois l'importance, à accentuer les différences ou à les essentialiser, par un effet de sources historiques privilégiant celles immédiatement liées à l'ethnogénèse afro-américaine durant l'esclavage, ou au jazz d'avant les années 1960.

20 Le second trouve l'altérité en lui-même, en un soi-même doublé d'un soi-autre, double conscience obligeant, ou tout au moins la voit proliférer dans les relations qu'il recueille (qu'il a en partie vécues), dans les processus de création socio-musicale dont il se fait le relais. Il croise les démarches réflexives rendues nécessaires par son statut ambigu d'acteur et d'observateur (d'entendeur), tant au sein de l'association dont il fait l'histoire et la légende que du champ musical dont il se réclame (la musique expérimentale américaine dans la perspective afrologique, ou la *Great Black Music*, plutôt que le « jazz »). À partir d'un espace et d'un temps circonscrits (l'AACM comme *terrain* – terrain de jeu, territoire convoité et terre promise), et par la vertu d'une autobiographie collective, polyphonique, que seul un membre de cette association pouvait réaliser (avec les avantages et les inconvénients d'une telle appartenance), Lewis donne une matière à la fois narrative et conceptuelle – c'est-à-dire explicitement *située* – aux logiques d'expérimentation sociomusicales que Béthune relève à *distance*.

21 Toutefois, ces positions ne sont pas contradictoires, mais complémentaires : et l'un, et l'autre pensent les pratiques musicales du champ jazzistique comme des expériences

sociales et comme des expérimentations sur le social, supposant de nouvelles ontologies, de nouvelles cosmologies pour notre « modernité » – l'actuelle, déjà hétérogène, et celle qui reste encore à venir. Telle est certainement l'une des raisons que l'on peut avoir d'aimer le jazz, pour sa folie et sa sagesse, pour ses communautés imaginées et à venir.

BIBLIOGRAPHIE

BELGRAD Daniel (1998), *The culture of spontaneity. Improvisation and the arts in postwar America*, Chicago & Londres, University of Chicago Press.

CHAMOISEAU Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard / Folio.

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].

FOUCAULT Michel (2001), « Des espaces autres », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, p. 1571-1581.

GATES Henry Louis, Jr. (1988), *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.

GILROY Paul (2003), *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, s.l., Kargo, [I / 1993 : *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*].

GRIFFIN Farah Jasmine (1995), « *Who Set You Flowin' ?* » : *The African-American Migration Narrative*, New York, Oxford University Press.

MERCER Kobena (1994), *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge.

MOUSSARON Jean-Pierre (2009), *L'amour du jazz*. Tome 1, *Portées*, Paris, Galilée, « Débats ».

ONG Walter (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, New York, Routledge.

PARKER William (2011), *Conversations*, Paris, Rogue Art.

SIRAN Jean-Louis (1998), *L'Illusion mythique*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de penser en rond.

SZWED John (1980), « Josef Skvorecky and the Tradition of Jazz Literature », in *World Literature Today* 54, n° 4.

TAYLOR Arthur (1993), *Notes and Tones : Musicians to Musicians interviews*, New York, First Da Capo Press Editions.

WACQUANT Loïc (2007), *Parias urbains. Ghetto, banlieues, État*, Paris, La Découverte.

ZORN John (ed.) (2000, 2007, 2008, 2009, 2010), *Arcana. Musicians on music*. vol. I, II, III, IV & V, New York, Granary Books / Hips Road & Tzadik.

NOTES

1. Citons *Notes and Tones*, le livre d'entretiens « *inter pares* » du batteur Arthur Taylor, publié en 1977 (Taylor, 1993) et celui du contrebassiste William Parker (Parker, 2011) : *Conversations*. Ou la série des *Arcana*, cinq volumes anthologiques de textes de musiciens créateurs, publiés sous la direction du saxophoniste John Zorn (Zorn, 2000, 2007, 2008, 2009, 2010).
 2. C'est-à-dire universitaire dans le domaine pluridisciplinaire des *Jazz Studies*.
-

INDEX

Index géographique : Chicago, États-Unis / USA

Thèmes : africaine-américaine / African-American music, free jazz / Great Black Music, jazz, noire / Black music

nomsmotscles Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM)

Keywords : association / organization, collective creation / interaction, experimentation, politics / militancy, DIY / self-production / self-organization

Mots-clés : associations / milieu associatif, DIY / autoproduction / auto-organisation, création collective / interaction, expérimentation, politique / militantisme

AUTEURS

PIERRE CARSALADE

Ethnologue et musicien ayant consacré son travail de thèse aux débuts de la reformulation du « free jazz » américain en France, dans les années 1960-1970 – selon une perspective locale d'une part, en termes de pratiques sociales et musicales comme de représentations de l'altérité ; selon une perspective comparative d'autre part, en termes de logiques socio-musicales mises en œuvre dans les diverses musiques du champ jazzistique.

mail

ALEXANDRE PIERREPONT

Ethnologue travaillant sur les altérités internes aux sociétés occidentales et plus particulièrement sur les musiques afro-américaines en tant qu'institution sociale ; conseiller artistique et directeur de projets pour des festivals et des labels de jazz et de musiques improvisées ; écrivain et critique musical ; traducteur.

mail