

## Introduction

« Ainsi unissons-nous », promulgue l’AACM,  
« GREAT BLACK MUSIC POWER  
et agissons ; faire de nos rêves des réalités <sup>1</sup>. »

Le Ann Arbor Blues & Jazz Festival de 1972 avait élu domicile près de la University of Michigan, dans un champ auquel on avait donné pour nom celui du bluesman Otis Spann. C’était la troisième édition du festival, lequel était passé du statut de petit concert de campus à un événement musical majeur attirant plusieurs dizaines de milliers d’auditeurs. Les deux premières éditions du festival proposaient exclusivement des formations de blues, mais en 1972 la programmation s’était ouverte à des performeurs venus du monde du jazz contemporain. Une remarquable série de doubles concerts fut ainsi présentée : Miles Davis et Otis Rush, Sun Ra et Howlin’ Wolf, et, par le bel après-midi du 9 septembre, l’Art Ensemble of Chicago et Muddy Waters <sup>2</sup>. Les membres de l’Art Ensemble se trouvaient déjà à Ann Arbor depuis plusieurs semaines, répétant chaque jour à l’heure précise à laquelle leur concert programmé au festival devait commencer, et cette préparation méticuleuse les avait aidés à délivrer une performance explosive, tambour battant <sup>3</sup>. Ils débutèrent avec « N’Famoudou-Boudougou », une pièce de percussions dédiée au maître guinéen Famoudou Konaté, suivi aussitôt par « Immm », une saynète théâtrale saisissante au cours de laquelle les musiciens semblent pris d’une collective quinte de toux avant d’entonner une complainte écologique :

*The air, you is a-killing me  
I can't feed my children in the sea  
And the flowers, they cry all day*

Toi l’air, tu m’assassines  
Je ne peux plus nourrir mes enfants par la mer  
Et les fleurs pleurent à longueur de journée

Lorsque l’Art Ensemble monta sur scène, en faisant sonner des cloches et en psalmodiant, les spectateurs s’étonnèrent des costumes de chacun des membres : la veste de smoking et la casquette de conducteur de train arborées par Lester Bowie, les visages grimés de Malachi Favors et Don Moye, l’équipement d’arts martiaux asiatique porté par Joseph Jarman, et la soutane blanche de Roscoe Mitchell. Après « Immm », l’Art Ensemble se lança à corps perdu dans la réalisation de trois compositions, notamment

---

1. Jarman, 1977, p. 99.

2. Calloway, 1972, p. 19.

3. Moye, e-mail à l’auteur du 22 octobre 2005.

l'incandescent « Ohnedaruth », joué au *tempo* effréné de 400 à la noire. La performance s'acheva par un thème chanté du groupe, « Odwalla » – d'abord bluesy, puis swinguant, léger, et *in fine* silencieux après que chaque musicien, l'un après l'autre, eut posé son instrument et fut sorti de scène <sup>4</sup>.

Cette performance spectaculaire valut à l'Art Ensemble une *standing ovation*. Quelques festivaliers crièrent avec tant d'allégresse que Malachi Favors eut l'impression que lui et les membres du groupe venaient de « baptis[er] » tout Ann Arbor <sup>5</sup>. Muddy Waters, dont le concert devait suivre celui de l'Art Ensemble, attendit en coulisses pour féliciter ces types de Chicago. « Je ne sais pas ce que vous avez fait », a-t-il dit à Favors, « mais vous l'avez *vraiment fait* <sup>6</sup>. »

La fascination de Muddy Waters pour le jeu virtuose des musiciens et leur art audacieux de la mise en scène le conduisit à assister à plusieurs autres concerts de l'Art Ensemble après celui d'Ann Arbor <sup>7</sup>. Il cherchait à saisir de manière plus profonde ce que l'Art Ensemble avait « *vraiment fait* », sa curiosité n'ayant pas été satisfaite à l'issue de cette seule performance. C'est que rien n'avait préparé Waters à ce qu'il avait expérimenté en ce jour de septembre 1972, parce qu'il n'avait jamais entendu – ou vu – une formation comme l'Art Ensemble. Durant leurs concerts, les cinq membres du groupe jouaient des centaines d'instruments, créant un vaste espace de sons et de formes musicales. Ils récitaient aussi des poèmes et effectuaient des saynètes théâtrales, le tout avec des visages peints et des masques, une blouse de laboratoire, et des coiffures traditionnelles d'Afrique et d'Asie. Leur musique pouvait être alternativement calme et tapageuse, imaginaire et politique, humoristique et violente. Comme Lester Bowie avait l'habitude de le dire, les performances de l'Art Ensemble étaient « sérieusement drôles <sup>8</sup> ».

Ce livre, *The Art Ensemble of Chicago*, est la première histoire de l'Art Ensemble tout autant que la première étude en profondeur de la musique du groupe. L'histoire de l'Art Ensemble commence – cela aurait-il pu se produire ailleurs ? – à Chicago. Les membres de l'Art Ensemble étaient membres de l'Association pour l'avancement des musiciens créatifs (AACM), une organisation communautaire afro-américaine du South Side de Chicago. Après sa constitution en 1965, l'AACM devint le collectif d'artistes le plus influent du champ jazzistique et de la musique expérimentale. Roscoe Mitchell fonda l'Art Ensemble un an plus tard, et son groupe imprima une dynamique à l'ensemble de l'Association. À la fin des années 1960, l'Art Ensemble quitta Chicago pour Paris, devenant le premier groupe issu de l'AACM à obtenir une « audience mondiale <sup>9</sup> ». Au cours de la décennie 1970, le groupe commença à enregistrer pour des labels importants, ouvrant la voie à des collègues de l'AACM tels qu'Anthony Braxton. De

4. Art Ensemble of Chicago, *Bap-tizum*, 1973, Atlantic SD 1639 (LP).

5. Malachi Favors, cité dans Beauchamp, 1998.

6. Muddy Waters, cité dans Beauchamp, 1998.

7. Beauchamp, 1998.

8. Lester Bowie, *Serious Fun*, 1989, DIW 834 (CD).

9. Lester Bowie, cité dans Beauchamp, 1998.

plus, la composition des membres de l'Art Ensemble resta stable bien plus longtemps qu'aucune autre formation de l'AACM, continuant de se produire pendant plus de 40 années. Pour ces raisons, beaucoup considèrent l'Art Ensemble comme le « groupe phare » de l'AACM, l'ambassadeur de l'Association à travers le monde <sup>10</sup>.

Le modèle distinctif des relations sociales de l'Art Ensemble, adapté de celui de l'AACM, a rendu tous ces accomplissements possibles. Alors même que les musiciens de l'AACM composaient et jouaient dans de nombreux styles différents, ils se trouvaient limités par un engagement partagé à soutenir les explorations créatives des uns et des autres. Encouragés par l'exemple de l'Association, les membres de l'Art Ensemble établirent leur propre modèle social basé sur les principes de coopération et d'autonomie personnelle. Comme George E. Lewis l'a écrit dans son histoire de l'AACM, *A Power Stronger Than Itself*: « L'Art Ensemble of Chicago [...] exemplifia de manière radicale la conception collective de l'AACM dans son ensemble <sup>11</sup>. »

Les pratiques musicales révolutionnaires de l'Art Ensemble prennent aussi racine dans les premières découvertes de l'Association. Dans les années 1960, les membres de l'AACM conçoivent de nouvelles manières d'unir improvisation et composition, de nouveaux modes « hybrides » de faire de la musique jamais auparavant imaginés par des musiciens de jazz ou des compositeurs expérimentaux <sup>12</sup>. L'Art Ensemble porta l'hybridité stylistique propre à l'AACM à un stade inédit, développant une pratique performative unique qui combinait l'improvisation en groupe à une pratique intermédiaire (poésie, théâtre, costumes, mouvement) et à un large répertoire de compositions écrites.

Une remarque sur l'intermédialité : j'ai adapté ce terme de Dick Higgins, qui l'employa pour décrire les fusions de multiples formes de médias entre des créations artistiques expérimentales dont le tout surpasse la somme de ses parties constitutives. Selon Higgins, le principal exemple d'intermédialité fut le « *happening* » d'après-guerre – « un pays sans carte », dans sa description, « qui se situe entre collage, musique et théâtre <sup>13</sup> ». Les *happenings* intermédiaires des années 1950 et 1960 eurent une influence majeure sur l'Art Ensemble, dont les performances intégraient du son musical à du texte, du geste et de l'image d'une manière absolument inédite. Dans cette perspective décisive, aucune performance de l'Art Ensemble ne ressemble à une autre : un concert pourra être particulièrement théâtral, tandis qu'un autre pourra accentuer les visuels créés par le groupe sur scène. Bien évidemment, les membres du groupe sont d'abord musiciens, et dans leurs performances les rapports intermédiaires les plus significatifs se construisent toujours dans le dialogue entre la musique et d'autres formes artistiques. En conséquence, j'emploie en règle générale *intermédialité* (davantage que des termes apparentés comme *multimédia* ou *mixed media*) en référence à tous les éléments des

---

10. Radano, 1993, p. 87.

11. Lewis, 2008, p. 227

12. Lewis, 2008, p. 103.

13. Higgins, 1966, p. 3.

performances du groupe qui s'étendent au-delà de la musique pour atteindre à un autre domaine artistique. Dans les concerts et enregistrements de l'ensemble, l'imagerie visuelle, les postures physiques, les récitations poétiques et les scénarios théâtraux ne sont jamais présentés isolément. Au contraire, ces éléments intermédiaires émergent toujours de – et demeurent intégrés aux – sons joués par l'Art Ensemble.

Les pratiques musicales et sociales de l'Art Ensemble sont des thèmes centraux de ce livre. J'ai pu observer comment le modèle social et les techniques musicales du groupe ont évolué des années 1960 jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, en même temps que les musiciens restaient fidèles aux idéaux fondateurs de l'AACM. De plus, j'examine les implications sociales des performances du groupe, au cours desquelles les musiciens transformèrent leurs pratiques sociales de coopération et d'autonomie en stratégies d'improvisation de groupe.

Je n'aurais pu rendre justice à chacun de ces sujets sans la participation de l'Art Ensemble. Lorsque j'ai commencé ma recherche, Don Moye m'a donné accès aux archives du groupe, parmi lesquelles j'ai trouvé des partitions, des brouillons de compositions et des documents disponibles dans aucune bibliothèque. J'ai aussi mené une douzaine d'entretiens avec les musiciens aussi bien qu'avec leurs familles, leurs amis, leurs collaborateurs et leurs associés d'affaire. À de très nombreuses et inoubliables reprises, j'ai écouté les enregistrements de l'Art Ensemble avec les membres de la formation, ce qui ouvrait de précieuses perspectives sur tout ce qui avait permis aux performances de prendre forme : leurs procédures de répétition, la genèse des compositions, les décisions prises sur le moment et les contextes culturels dans lesquels se sont déroulés leurs concerts et leurs sessions d'enregistrement. Les contributions de l'Art Ensemble furent absolument essentielles à ce livre que je conçois en tant que producteur comme un « mode collaboratif d'écriture historique », à la manière de *A Power Stronger Than Itself*, l'autobiographie collective de l'AACM réalisée par Lewis<sup>14</sup>.

En fait, il y a un grand nombre de liens entre ce livre et *A Power Stronger Than Itself*. Les membres de l'Art Ensemble ont joué un rôle majeur dans l'Association, et chaque chapitre de cet ouvrage est en dialogue avec les recherches d'archives et les histoires orales faisant autorité de Lewis. *The Art Ensemble of Chicago* s'appuie par ailleurs sur trois autres textes importants : l'*Art Ensemble of Chicago* de Lincoln T. Beauchamp, une série d'entretiens avec les membres de la formation publiée à compte d'auteur ; *New Musical Figurations* de Ronald M. Radano, une biographie du compositeur de l'AACM Anthony Braxton ; et, de Benjamin Looker, *Point From Which Creation Begins*, une histoire du Black Artists' Group (BAG), une organisation collective de Saint Louis dont l'AACM fut le modèle<sup>15</sup>. Pour de nombreux lecteurs, *The Art Ensemble of Chicago* sera un manuel introductif au travail révolutionnaire de Lewis, Beauchamp, Radano et Looker.

---

14. Lewis, 2008, p. XXVII.

15. Beauchamp, 1998 ; Looker, 2004 ; Radano, 1993.