

## Préface à l'édition française <sup>1</sup>

On croit souvent très bien connaître les sujets auxquels on porte une prédilection toute particulière. Vous appréciez l'Art Ensemble of Chicago, et c'est la raison pour laquelle vous avez cet ouvrage entre les mains. Sa lecture va vous surprendre ! À coup sûr, vous y découvrirez certaines richesses de cette formation historique dont vous ne soupçonniez peut-être pas l'existence/l'effectivité.

Aussi étrange que cela puisse paraître, aucun ouvrage d'envergure n'a jusqu'alors été publié en France sur l'Art Ensemble of Chicago. En dehors des articles parus dans la presse spécialisée, ainsi qu'un livre d'Alexandre Pierrepont dont certains passages traitent ponctuellement de l'Art Ensemble of Chicago <sup>2</sup>, aucun auteur de langue française n'a en effet approché le sujet en profondeur. Et ce n'est qu'à partir de 2002 que le lectorat français put consulter l'excellent chapitre qu'Ekkehard Jost consacre à l'Art Ensemble of Chicago dans son *Free Jazz* – grâce à la traduction de Vincent Cotro – un ouvrage pourtant paru très précocement en 1975 <sup>3</sup>. Or cette formation et notre pays ont entretenu des rapports particuliers, très intenses. C'est en effet à Paris que le groupe prit véritablement son envol à la fin des années 1960, rencontrant un public qui n'a cessé de s'accroître ensuite à travers le monde. Plus étonnant encore, hors celle de Paul Steinbeck, les publications d'importance en anglais se comptent sur les doigts d'une seule main : Lincoln T. Beauchamp avait eu l'excellente idée de faire des entretiens approfondis avec chaque membre de la formation en 1998, mais ceux-ci furent publiés à compte d'auteur avec une distribution somme toute très confidentielle <sup>4</sup> ; dix ans plus tard, George E. Lewis publiait sa magistrale histoire de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), fournissant beaucoup d'informations sur l'Art Ensemble of Chicago – l'une des figures les plus emblématiques de l'AACM – là aussi souvent sous forme d'entretiens <sup>5</sup> ; et puis... rien d'autre ! Étonnant pour un groupe qui a vendu plusieurs centaines de milliers d'exemplaires de ses albums et qui a dépassé sa cinquantième année d'existence. Une première raison de ce quasi désert bibliographique pourrait être imputée à la musique même de l'Art Ensemble of Chicago. Elle ne se laisse en effet pas apprivoiser aisément par quelque « écrivain » que ce soit. « Multidimensionnelle », comme aime à le rappeler Roscoe Mitchell, elle

- 
1. Le préfacier dédie ce texte à la mémoire de Bernard Stiegler, amoureux des musiques issues du champ jazzistique, et phare dans le brouillard.
  2. Pierrepont, 2015.
  3. Jost, 2002.
  4. Beauchamp, 1998.
  5. Lewis, 2008

réclame de fait un examen approfondi pour en démêler les tenants et les aboutissants, ce qui exige de très nombreuses compétences. L'une d'elles repose sur un savoir-faire d'historien. Paul Steinbeck y a passé presque une décennie, du début de ses recherches sur l'Art Ensemble of Chicago (rassemblement, consultation et analyse d'informations d'origines écrites et orales) jusqu'au point final de son étude. Cet ouvrage offre ainsi une connaissance remarquablement documentée de la naissance du groupe jusqu'à ses activités les plus contemporaines. Outre les deux ouvrages étatsuniens cités, il a pu tirer avantage des archives de la formation, les cinq musiciens ayant pris soin de rassembler un nombre plus que conséquent de documents concernant leurs activités. De 1965 à 1971 (chapitres 2, 3 et 5), grâce aux abondantes investigations et à l'écriture alerte de Paul Steinbeck, le lecteur peut ainsi avoir l'impression de suivre jour après jour l'irrésistible ascension de l'Art Ensemble of Chicago.

Comme son auteur le signale en introduction, *Message to Our Folks*, sous-titre de son ouvrage original, possède la particularité de se présenter sous la forme d'un essai tout à la fois contextuel et analytique. Pour ce qui concerne le premier aspect, Paul Steinbeck prolonge de la sorte l'approche de deux éminents Chicagoans, Paul Berliner et Ingrid Monson, dont la démarche scientifique consiste à comprendre pour partie les enjeux et significations de réalisations musicales collectives en interrogeant les aspects relationnels et culturels des performeurs qui jouent ensemble <sup>6</sup>. Cette démarche se voit ici enrichie par une conception redevable aux *performance studies*, Nicholas Cook et Richard Pettengill expliquant à ce sujet qu'il s'agit de s'intéresser à un

phénomène culturel, [en] englobant ses différents contextes de production et de réception, et souvent avec une attention particulière [...] aux contextes culturels et individuels. [...] La performance est perçue en termes, non seulement du produit artistique (comme un rituel, un concert, un enregistrement), mais du spectre plus large des activités qui, toutes ensemble, forgent une culture de la performance <sup>7</sup>.

Par ailleurs, Paul Steinbeck s'attache à délinéariser les parfois très longues performances de l'Art Ensemble of Chicago pour en faire comprendre les mécanismes internes, exemples musicaux à l'appui. En adoptant cette attitude, il évite deux écueils : oublier l'œuvre et/ou ne se concentrer que sur elle. Puisqu'il considère la production musicale de l'Art Ensemble of Chicago autant comme un acte créatif que comme un objet, il parvient en l'espèce à un équilibre remarquable entre éléments contextuels (l'avant de la musique), interprétations symboliques des événements présentant et/ou accompagnant la musique (soit l'intermédialité, sur laquelle il faudra revenir), et examen du produit lui-même (trois chapitres sont consacrés à l'analyse musicale d'autant d'albums du groupe). Pour le dire d'une formule, Paul Steinbeck aborde tant le processus que le produit. Ce positionnement scientifique découle de son objet d'étude, semble-t-il. En effet, comme cet auteur le révèle tout au long de son ouvrage, les réalisations de

6. Ces deux auteurs ont produit des ouvrages qui font aujourd'hui référence : Berliner, 1994 ; Monson, 1996.

7. Cook et Pettengill, 2013, p. 4 (traduction Laurent Cugny, cité dans Caporaletti, Cugny, Givan, 2016, p. 42-43).

l'Art Ensemble of Chicago relèvent autant de la préconception (élaboration du produit, conception du processus de création c'est-à-dire de la pièce en amont de l'exécution) que de la spontanéité dans la réalisation (qui réclame l'interrogation du processus à l'œuvre). D'une certaine façon, contrairement à un grand nombre de ses collègues américains (et en somme à l'image de l'Art Ensemble of Chicago), il ne verse absolument ni dans la *musicology*, ni dans la *music theory*, une originalité qu'il convient de souligner. Outre la somme d'informations présentées et la minutieuse contextualisation effectuée, Paul Steinbeck nous soumet donc des analyses musicales qui ménagent descriptions et propositions d'effets de sens qui, par leur qualité d'écriture, se lisent de surcroît comme autant de scénarios haletants. Ce phénomène – suffisamment rare pour le mettre également en relief – fait que l'on peut consulter l'ouvrage sans connaître les enregistrements, l'analyse suscitant alors l'écoute de la musique, de même que l'auditeur familier de la formation saisira ensuite réellement mieux les albums ici analysés après la lecture des chapitres 4, 7 et 9, tous emblématiques des pratiques de l'Art Ensemble of Chicago (portant respectivement sur *A Jackson in Your House* de 1969, *Live at Mandel Hall* capté en 1972, et la vidéo de 1981 intitulée *Live From the Jazz Showcase*<sup>8</sup>). Pour un non-anglophone, ces analyses comportent par ailleurs un intérêt supplémentaire puisqu'elles donnent à lire les textes déclamés, notamment ceux, poétiques, de Joseph Jarman, pas toujours parfaitement compréhensibles à la seule écoute des enregistrements. Or, cela s'avère souvent fondamental, en particulier pour une grande partie de *A Jackson in Your House*, puisque les événements musicaux qui le contre-pointent entretiennent des relations tantôt liées aux mots, tantôt éloignées, le tout ne prenant sens que si l'on comprend un tant soit peu la récitation des textes.

Par la richesse même de son sujet d'élection, Paul Steinbeck en vient à d'essentiels développements sur des notions, aspects et dimensions attachés ou connexes à la production de l'Art Ensemble of Chicago. Au chapitre 2, on trouvera entre autres l'origine de l'emploi des « petits instruments » – habituellement classés dans la famille des percussions, mais couvrant un spectre organologique plus large, pour des usages loin d'être traditionnels – ainsi que la raison d'être de leur emploi. Bien sûr, à partir du chapitre 3, de nombreuses pages sont consacrées à l'élaboration, progressive et résolue, d'une éthique collaborative entre les cinq artistes, dimension fondamentale qui fait de l'Art Ensemble of Chicago plus qu'une « simple » formation musicale. Au-delà de l'élaboration collective de leurs performances, les cinq membres du groupe mirent en effet sur pied un schéma social fondé sur le partage strictement équitable des dépenses et bénéfices financiers, ainsi qu'une répartition du même ordre des diverses tâches à même de pérenniser leurs activités (administratives, organisationnelles, relationnelles, communicationnelles, etc.). À cet égard, l'Art Ensemble of Chicago deviendra une figure exemplaire de la philosophie portée par l'AACM, encourageant la création du

---

8. Au cours de son analyse, Paul Steinbeck emploie « structure d'intensité » (« *intensity structure* »), un syntagme emprunté à George Lewis. Aucun de ces deux auteurs ne le définissant vraiment, précisons qu'il renvoie ici aux passages totalement improvisés dont le principe repose sur le déploiement d'une texture évolutive, parfois sous forme d'un « expressionnisme *free* », d'autres fois par une plongée dans une matière musicale percussive, etc.

Black Artists Group à Saint-Louis, comme le démontre Paul Steinbeck, de même que le (peu connu) Boston Art Ensemble d'Arthur Brooks, Hayes Burnett, Syd Smart et Stan Strickland qui baptisa sa structure de production « Friends of *Great Black Music* ». Plus proche de nous, quoique de manière difficilement appréciable, on pourra citer le collectif M-Base autour de Steve Coleman, le Black Earth Ensemble de Nicole Mitchell <sup>9</sup>, l'Asian Improv aRts fondé en 1987, etc. Pour ce qui regarde la France, il vaudrait la peine d'effectuer une étude sur l'importance de cet exemple chicogoan dans la constitution et pour la vie de collectifs comme le Workshop de Lyon <sup>10</sup>, ou plus récemment sur celles du Tricollectif, d'imuZZic ou de Coax.

L'ouvrage de Paul Steinbeck révèle également la source d'une expression qui a fait florès depuis son apparition en 1968 : « *Great Black Music* ». Combien sont ceux qui l'utilisent – du moins en France – sans savoir qu'elle est le fruit d'un long débat entre Lester Bowie et Malachi Favors pour sortir de l'ornière du « jazz », mot trop restrictif selon eux, incapable de rendre compte de la diversité de leurs pratiques musicales ? Ce qui devint le slogan de l'Art Ensemble of Chicago – augmenté ensuite de « *Ancient to the Future* » – se retrouva au centre d'une controverse qui, née dans les années 1980, perdure encore au XXI<sup>e</sup> siècle : une forme de prise de pouvoir par Wynton Marsalis en tant que traditionaliste face aux « progressistes ». Paul Steinbeck dresse un tableau remarquablement synthétique du débat qui se développa à partir des années 1980 au travers des rapports entre Lester Bowie et Wynton Marsalis, le premier parlant de *Great Black Music* quand le second prônait, et prône toujours, un retour aux racines constitutives du « jazz ».

Le mot « intermédialité » et ses déclinaisons reviennent une bonne cinquantaine de fois dans *Art Ensemble of Chicago*. Dans son introduction, Paul Steinbeck explique qu'il adapte « ce terme de Dick Higgins <sup>11</sup>, 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 ». Depuis 1966, date de parution d'*Intermedia*, l'article de Dick Higgins, les recherches sur les pratiques intermédiales se sont déployées. Pensées pour contrecarrer l'hyperspécialisation en vigueur dans le domaine des sciences humaines, notamment au sein des universités, à partir des années 1990, les études intermédiales s'intéressent tout à la fois au contenu de la production artistique et à sa matérialité, c'est-à-dire aux conditions de sa mise en forme et de son partage. À cette définition première, simple, s'en sont cependant agrégées d'autres, aux multiples nuances, par manque de consensus autour du terme de « média », avec pour conséquence un sens à présent polysémique du terme « intermédialité ». Dans un

9. Sur son site internet, Nicole Mitchell précise au sujet de cet ensemble fondé en 1998 : « La musique du BEE embrasse le passé ancien et peint des visions d'un avenir positif. » (« *BEE's music embraces the ancient past and paints visions of a positive future* »), nicolemitchell.com/black-earth-ensemble (consulté le 22 août 2019, traduction personnelle).

10. À leur sujet, Franck Bergerot écrit par exemple : « [...] l'ensemble évoque la rupture avec le *free jazz* historique et le penchant pour le théâtre musical de l'Art Ensemble of Chicago » (dans Bergerot, 2017, p. 40).

11. Poète, compositeur et écrivain, Dick Higgins (1938-1998) fut l'un des cofondateurs de Fluxus en 1961, après avoir été élève de John Cage et Henry Cowell, et participé à divers *happenings* dès 1958.

article éclairant, Rémy Besson pose trois acceptions possibles du terme, dont la première semble correspondre à la conception de Paul Steinbeck. Elle énonce qu'« un média est une production culturelle singulière », et qu'alors « la notion clef à travailler est la **coprésence** <sup>12</sup> ». L'approche ici adoptée par Paul Steinbeck repose toutefois non sur la coprésence de différents médias (la diffusion d'une musique par des haut-parleurs au cours d'une pièce de théâtre par exemple), mais sur le rapport entre différentes pratiques artistiques, ce que Walter Moser nomme l'interartialité, soit « [ce] qui se réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture <sup>13</sup>. » Même si Paul Steinbeck aborde la disposition scénique, l'impact visuel de leur instrumentarium pléthorique ou le maquillage des musiciens de l'Art Ensemble of Chicago, c'est moins dans une perspective d'étude intermédiaire qu'il faut lire les passages concernés que dans celle de considérations signifiantes de leur pratique. En effet, ses analyses s'attachent surtout à montrer comment l'interaction de la poésie, du théâtre et parfois de la danse avec la musique participe d'une performance essentiellement musicale.

Il est alors nécessaire de préciser que les productions de l'Art Ensemble of Chicago ne sont ni du théâtre musical ni du théâtre instrumental. Ou plutôt pas absolument, du moins jamais totalement. Si celles-ci comprennent d'évidentes mises en tension dialectiques entre élément musical et élément théâtral (théâtre musical), tout comme elles comportent des interférences du sonore et du visuel (théâtre instrumental), l'Art Ensemble of Chicago fait naviguer ces éléments d'un état à l'autre au cours d'une performance largement dominée par la musique. En ce sens, il y a des « moments » de théâtre musical, des « moments » de théâtre instrumental qui interviennent avant, pendant ou après la musique, exemple en ces occasions de la conception de Muriel Plana du dialogisme, soit « une relation *réelle* et *effective* (agissante, exerçant un effet perceptible sur les parties en jeu), *libre* (préservant l'autonomie des mêmes parties en jeu) et égalitaire (n'instaurant aucune hiérarchie entre eux) <sup>14</sup> ». Raison pour laquelle on peut lire sous la plume de l'auteur d'*Art Ensemble of Chicago* que l'écoute de l'album *A Jackson in Your House* « peut s'approcher d'une expérience tout à fait visuelle », en référence aux saynètes qui parsèment leurs performances discographiques/filmées. Comme l'illustre Paul Steinbeck, il y a toujours signification multiple dans les productions de l'Art Ensemble of Chicago : ses cinq membres donnent ce qui paraît être un « concert », tout en créant des modalités d'altération du rituel du concert, par le théâtre ou la poésie. Cette distanciation de la pratique du concert se rapproche parfois de manière inattendue d'une pratique brechtienne, celle du *gestus* qui consiste à « montrer qu'on montre <sup>15</sup> ». En ce sens, il y a du politique dans la démarche de l'Art Ensemble of Chicago. Or, sur ce plan, le positionnement de ses membres peut passer pour paradoxal.

---

12. Besson, 2014 (« coprésence » en gras dans le texte).

13. Moser, 2007, p. 70.

14. Florin, Plana, Sounac, *et al.*, 2019, p. 13.

15. Brecht, 2010, p. 71.

À de nombreuses reprises, en effet, ils revendiquèrent leur apolitisme, Joseph Jarman déclarant par exemple en 1971 : « [...] Nous, l'Art Ensemble, ne faisons pas de politique. » En réalité, comme l'illustre parfaitement Paul Steinbeck, la dimension politique de la formation se situe non pas au niveau de l'affirmation d'une idéologie, mais dans leurs actions artistiques elles-mêmes, engagées sans être dogmatiques, celles-ci découlant de leurs pratiques sociales (sur ce point, voir chapitre 3 d'où est tirée la déclaration de Joseph Jarman). Par un examen serré des critiques et textes publiés en France à la fin des années 1960, Paul Steinbeck en vient d'ailleurs à déconstruire la signification généralement donnée par leurs auteurs aux productions de l'Art Ensemble of Chicago, cela en décrivant les raisons historiques d'une réception politisée aux racines anciennes, celles de la *black exotica*, selon l'expression d'Anthony Braxton.

De fait, Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors et Don Moye aiment à se situer sur un autre plan, relativement peu abordé dans l'ouvrage : la spiritualité. On la retrouve d'abord par le biais du mantra sanskrit « *Hari Om* » clamé par Joseph Jarman dans « Erika » (*A Jackson in Our House*), et de manière plus explicite par une déclaration de Lester Bowie : « Tu répètes, tu t'exerces au mieux pour être en capacité de te laisser traverser par une certaine spiritualité <sup>16</sup>. » Si la *Great Black Music* relève d'une politique non politicienne <sup>17</sup>, elle véhicule peut-être d'abord une dimension spirituelle en ceci qu'elle manifeste/témoigne d'une conception du monde, de la vie. C'est pourquoi la musique « passe à travers » Bowie, pourquoi elle apparaît « infinie » pour Roscoe Mitchell <sup>18</sup>. La *Great Black Music* de l'Art Ensemble of Chicago affirme autant la possibilité d'une musique noire personnelle qu'une aspiration à l'universalité, à savoir communiquer une pensée intérieure qui va nécessairement être interprétée (et non comprise universellement). Chaque performance de l'Art Ensemble of Chicago, surtout vécue en concert, relèverait alors d'un acte initiatique. En ce sens, comme l'affirme Raphaël Imbert, cette « relation inédite à la culture initiatique [...] nous enseigne en fait [que le jazz <sup>19</sup>] est résolument une musique du présent, qui est le "moment" initiatique par excellence. L'initiation, comme le jazz, ne subit en aucun cas le poids du passé ou l'obligation de la nouveauté, mais en joue sans ambages pour créer dans l'instant <sup>20</sup> ». Entre le *Ancient* et le *Future* se trouve bien le présent, un présent où la musique « devient une porte d'accès vers une autre réalité, le concert une cérémonie <sup>21</sup> », cérémonie dont le rituel se trouve toutefois interrogé dans sa manifestation occidentale.

Il n'était pas possible de tout dire du foisonnement et des productions nombreuses de l'Art Ensemble of Chicago, même dans un ouvrage du calibre de celui-ci. En toute logique, quatre chapitres sur neuf s'arrêtent et scrutent une décennie (de 1961 à 1971,

16. Voir chapitre 6 pour cette citation.

17. Don Moye affirma même : « Je n'ai jamais cru à une dimension politique de la musique, la politique a été confisquée par les politiciens qui en ont fait une merde irrécupérable » (Moye, 2000, p. 25).

18. Voir les propos de Roscoe Mitchell au chapitre 8 : « La musique n'a pas de couleur, la musique est infinie. »

19. « Jazz » que l'on peut remplacer ici par *Great Black Music*.

20. Imbert, 2014, p. 171.

21. Pierrepont, 2015, p. 402.

globalement), la plus euphorique, celle qui voit la floraison et la montée en puissance de la formation. Paul Steinbeck consacre moins de pages à la collaboration entre la formation et le label ECM, de 1978 à 1985. Il souligne cependant combien cette association coïncida avec une des fortes phases de popularité du groupe, ceci relevant autant du travail de l'Art Ensemble of Chicago que, rappelons-le, de la réputation du label (bonne ou mauvaise) et du fameux « son ECM » pour la « musique contemporaine ». Même si le principe qui, chez ECM, consiste à véritablement accompagner leurs artistes (organisation de tournées, distribution, etc.) joua un rôle important dans cet état de fait, les quatre albums qui constituent le corpus de l'Art Ensemble of Chicago produit par ECM au cours des décennies 1970-1980 furent appréciables dans ce phénomène, du moins à apprécier. Paul Steinbeck souligne, à juste titre, la qualité des enregistrements de la formation par Martin Wieland<sup>22</sup>. Jamais avant de signer chez ECM, en effet, l'Art Ensemble of Chicago n'avait été aussi bien enregistré. Loin des enregistrements mal mixés ou sans relief, il semble qu'une telle lisibilité ou « transparence », selon le terme employé par Manfred Eicher<sup>23</sup>, de nature identique à la très haute qualité de captation dont bénéficie la musique occidentale de tradition écrite, ait joué en faveur de l'Art Ensemble, auprès des audiophiles comme des critiques, ce pour plusieurs raisons. En premier lieu parce qu'à la sortie de *Nice Guys*, premier opus paru chez ECM, les commentateurs s'étaient accoutumés aux pratiques singulières de l'Art Ensemble of Chicago (et ses 18 albums depuis 1969). Ensuite, comme le souligne Steve Lake : « L'équivalent audio de l'expérience d'une immersion totale de l'Art Ensemble en concert a dû attendre les productions ECM pour un profond [rendu] de l'espace, de la clarté et du détail [...] »<sup>24</sup>. En effet, l'image stéréophonique sur cet album est large, avec Lester Bowie en avant, Roscoe Mitchell et Joseph Jarman respectivement à gauche et/ou à droite, Malachi Favors et Don Moye au centre, comme en configuration de concert, le tout profitant d'un mixage remarquable qui rend justice à la richesse timbrique de l'ensemble. Contrairement aux précédents albums gravés par le groupe, et en même temps dans la continuité des productions discographiques d'ECM, pour la première fois *Nice Guys* donne à entendre la musique de l'Art Ensemble of Chicago nimbée d'une réverbération discrète (comparée aux enregistrements de bien d'autres artistes produits par le label), ce qui lui confère cette sorte d'aura propre au « son ECM ». L'épure de conception de la pochette, qui correspond à la ligne éditoriale générale du label, participe, à parité avec les éléments précédents, à une mise en exergue symbolique de la dimension artistique de cette production de l'Art Ensemble. La couverture d'un disque joue en effet une fonction autant esthétique qu'informative. Celle de *Nice Guys* semble vouloir, si ce n'est tranquilliser, du moins ne pas effaroucher son public potentiel – le choix du titre du disque étant en ce cas très révélateur. Contrairement aux couleurs vives des albums de la décennie 1970<sup>25</sup>, *The Spiritual* excepté, la couverture de *Nice*

22. Abstraction faite de *Tribute to Lester*, enregistré par James Farber en 2011.

23. « J'avais envie de plus de transparence dans le son, plus de précision, que l'on entende tous les détails, la spécificité des timbres des instruments, [...] la rondeur de la contrebasse. », Eicher, 2017, p. 21.

24. Lake, 2018 (traduction personnelle).

25. *Art of Chicago with Fontella Bass, Phase One, Chi Congo, Bap-Tizum, Live at Mandel Hall, Fanfare for the Warriors, Tutankhamun, Kabalaba*.

*Guys* propose une photographie noir et blanc, le bord de la pellicule servant de cadre. L'image prise donne à voir les membres de l'Art Ensemble of Chicago non pas grimés et dans des positions quelque peu insolites comme sur *Chi Congo* ou *Phase One*, mais lors d'une pause faisant sans doute suite à une séance d'enregistrement, installés autour d'une table, discutant tranquillement, buvant un café, feuilletant les dernières nouvelles d'un journal. La face arrière de la pochette montre par ailleurs les musiciens en pleine action musicale, concentrés, au milieu de leurs innombrables instruments disposés dans le studio. Message préalable à l'acte d'écoute, l'*ethos* prédiscursif que véhicule cette pochette d'album réalisée par ECM relève de la distinction – dans le sens de « élégant » et « respectable <sup>26</sup> » –, voire même du spirituel. Précisons ce dernier point.

Les conceptions de la spiritualité des membres de l'Art Ensemble et de Manfred Eicher ne coïncident certainement pas en tous points ; et au-delà de cette relation entre les performeurs et leur producteur, « art » et « spiritualité » diffèrent le plus souvent de sens et de significations que l'on soit des individus de communauté culturelle occidentale d'origine européenne ou de communauté culturelle africaniste. Il suffira d'évoquer la place accordée au corps par la plus grande partie des individus de ces champs respectifs pour souligner cette dissociation (non absolue, de toute évidence) : dans le second cas, le corps agit et participe à l'élévation de l'âme <sup>27</sup> ; en revanche, dans le champ des musiques occidentales de tradition écrite, la fonction et les emplois des arts résultent au moins pour partie des idées des religions dominantes nées sur le Vieux Continent où le corps, source de péché, doit, autant que faire se peut, s'effacer au profit d'une communication plus directe de l'âme avec Dieu <sup>28</sup>. Ce n'est pas le lieu ici ni d'approfondir ce point, ni d'examiner les liens entretenus entre art et spiritualité dans l'esprit de Manfred Eicher. En revanche, il vaut la peine de rappeler ceux établis par l'Art Ensemble of Chicago,

26. De façon assez militante, Francis Marmande écrivait malgré cela dans un article intitulé « ECM à Lyon » : « Les amateurs de hi-fi, ce n'est pas pire qu'autre chose. Professions libérales, cadres et jeunes élégants. Mais l'illusion a ses limites : ils veulent, au moins une fois par an, vérifier *de visu* que leurs idoles (de son) ont un vrai corps. [...] Ils ont enfin leur musique, présentable, correcte, audible par tous. » (Marmande, 1979, p. 70)

27. Ce que suggère le succès d'un des standards les plus repris du champ jazzistique, *Body and Soul*.

28. Sur ce point, voir notamment Charles-Dominique qui pose les sources de la distinction entre musique populaire et musique savante (la musique occidentale de tradition écrite) et écrit par exemple : « Cette conception dualiste de la gestuelle et de la corporéité va avoir des conséquences sur la pratique musicale. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, celle-ci dépend, en effet, fortement des mimes et des jongleurs. Or, à travers la condamnation de leur "gesticulation" d'histrions, c'est tout leur art qui va s'en trouver entaché. Les anathèmes remontent loin, puisque saint Augustin fustige "les paroles obscènes et les déhanchements d'histrions" [...]. Chez saint Jean Chrysostome, on peut lire que "Dieu ne nous a pas donné des pieds pour danser, mais pour marcher modérément" [...]. Dès lors, une certaine forme de gesticulation (et de danse) évoquera la lascivité, l'immoralité, l'impiété, la sensualité [...]. » (p. 59) ; « [...] au XVIII<sup>e</sup> siècle la notion d'*ethos* est toujours d'actualité. À chaque type de son correspond un état particulier, intérieur mais aussi extérieur, dont la perception se lit à travers les attitudes corporelles et les gestes. En 1641, un oratorien de Bourges, le père Bourgoing, établit une corrélation significative entre la dissonance (l'anti-harmonie) et la mauvaise gestuelle [...] » (p. 117) ; « Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, l'un des plus grands maîtres franciscains de l'université de Paris, Alexandre de Halès (ca 1185-1245), publie une somme théologique dans laquelle il définit trois classes de péchés : les "péchés de cœur", les "péchés de bouche" et les "péchés de faits et gestes" comprenant le péché de *joculatio* qui est un mouvement du corps entier » (p. 118).



qui prolongent et s'inscrivent dans une conception partagée par tous les membres de l'AACM, elle-même relevant d'un africanisme à l'honneur chez les Afro-Américains. À ce sujet, Ronald M. Radano précise ainsi :

La notion de créativité d'inspiration africaine de l'AACM était intimement liée à un concept collectif de spiritualisme esthétique. Le « spiritualisme » devint le critère esthétique premier pour identifier la grandeur dans l'art. [...] Le spiritualisme en tant que catégorie esthétique peut sembler désespérément subjectif au critique formaliste qui cherche à mettre le doigt sur les attributs musicaux de la grandeur artistique. Pourtant, ce genre d'identification était précisément ce que les musiciens de l'AACM (et de nombreux jazzmen traditionnels) essayaient d'éviter. Tout en reconnaissant les différents niveaux d'habileté technique et d'originalité créative, ces musiciens ont cherché à mettre fin aux efforts critiques pour objectiver l'art, une pratique qu'ils considéraient comme étrangère à leur conception africaniste de l'art fusionnant avec la vie<sup>29</sup>.

Or, les albums publiés par ECM semblent générer une ambivalence particulière des liens entre art et spiritualité, tout au moins différente de celle des albums parus sur les labels précédents, multipliant les modes de réception potentiels. En effet, les productions ECM semblent ménager une écoute de l'Art Ensemble of Chicago pour des oreilles coutumières du champ jazzistique autant que pour celles formées à l'art occidental. En un sens, les producteurs d'ECM auraient pris au pied de la lettre le nom de la formation chicogoane. La chronique rédigée par Daniel Soutif dans *Jazz Magazine* suite à la diffusion française de *Nice Guys* en 1979 témoigne en tout cas d'une perception de la musique de l'Art Ensemble of Chicago reposant sur des conceptions propres à l'art tel qu'il est considéré par les individus issus de communautés culturelles occidentales, et notamment une certaine critique de la vieille Europe. C'est ce que confirme une analyse sommaire du champ lexical employé dans son texte :

Eh oui ! Tout finit par arriver : *Ecm* ouvre ses studios et ses précieux sillons à la *Great Black Music* de l'*Art Ensemble*. Qui sait ? Peut-être les producteurs munichoïses sont-ils plus las que quiconque des brises nordiques et languissantes qu'ils sont parvenus à imposer sur tous les marchés phonographiques du monde (ce qui n'est certes pas une mince performance...).

Pour cette première surprenante, l'*Art Ensemble* a opéré une sorte de rajeunissement – au point que l'enregistrement a comme un petit goût de revival... – et retrouve, par-delà l'esthétique écorchée des albums *Atlantique* [*sic*], la subtilité des climats et des jeux des disques parisiens (*BYG* particulièrement) de la fin des années soixante. À la qualité d'enregistrement et de pressage près, on s'y croirait. Une pointe de réflexion ou de distance supplémentaire, peut-être, indique aussi que presque dix années se sont écoulées. « *Nice Guys* », en tout cas, réinstalle cette pratique collective de la percussion qui, en partie, définissait l'*Art Ensemble* avant que l'arrivée de Don Moye ne tende à rééquilibrer de façon plus conventionnelle la musique du groupe. *Folkus* notamment renoue avec ces

29. Radano, 1992 (p. 88-89 dans l'édition papier. Traduction personnelle).