

chaos,

cosmos,

musique

Particularités des aventuriers de l'AACM

et du champ jazzistique
dans leurs courses.

Côtes qu'ils fréquentent ;

chasse-partie qu'ils font entre eux.

Leurs manières de vivre.

Alexandre Pierrepont

Éditions MF

Répercussions

Avertissement

Yves Citton

*Jes Grew needed its words to tell its carriers what it was up to.
Jes Grew was an influence which sought its text, and whenever
it thought it knew the location of its words and Labanotations
it headed in that direction.*¹

— Ishmar Reed

ATTENTION : Le virus circule toujours parmi nous. Il est dangereux. Appliquez les gestes-barrières ! Respectez les distances de sécurité ! Ne lisez pas ce livre de trop près ! Il pourrait vous contaminer.

Certains ont voulu faire croire que ce n'était qu'une méchante grippe. D'autres promettent un vaccin imminent. Tous ont peur de la contagion. Mais personne ne peut la contrôler.

On craint les porteurs asymptomatiques. On s'inquiète des jeunes gens qui dansent dans des boîtes surpeuplées. On frémit ou on s'indigne en les voyant se trémousser nonchalamment. Les autorités et les médias stigmatisent leur irresponsabilité.

Quelques cas isolés ont mis une ville en quarantaine. Le monde regardait, étonné et sceptique. Puis d'autres régions, d'autres pays, d'autres continents ont été touchés. L'épidémie est devenue pandémie. Aujourd'hui on ne parle que d'elle. Demain, on en parlera moins. Après-demain, on n'en parlera plus.

Et pour une bonne raison : au cœur de la pandémie, il y a un Secret. Tout est fait pour que nous parlions de la pandémie sans jamais évoquer ce Secret. Et surtout sans jamais l'écrire. Il faut qu'elle reste une rumeur, dont on parle, qui nous inquiète et nous ébranle, mais qu'on oublie. Une rumeur qui flotte en l'air, qui passe de bouche en bouche, sans jamais écrire son Secret.

Or voilà qu'un livre, celui qu'on tient dans les mains, le livre d'Alexandre Pierrepont, écrit ce Secret.

ATTENTION : Ce livre est dangereux. Il dévoile le Secret. Noir sur blanc.



ATTENTION : Un virus peut en cacher un autre. Tout est fait pour que nous parlions du virus sans parler du Secret. On parle depuis quelques mois d'une épidémie venue de Chine. On porte des masques et on ferme les clubs de danse. Tout cela nous distrait de la vraie pandémie – et de son Secret.

La vraie pandémie a commencé en Égypte. Il y a des milliers d'années. Osiris dansait avec son peuple. Ils se trémoussaient ensemble, hommes et femmes, ils jouaient, elles chantaient, ils swinguaient, elles pulsaient. Son frère Set était jaloux. Il n'aimait ni les rires du peuple, ni la sueur des danses. Set a tué Osiris, et a soumis le peuple à l'ordre de la loi et à la loi de l'ordre. Il a tout fait pour qu'on oublie les danses. Mais Toth, l'Homme-Oiseau Noir, avait noté les danses d'Osiris dans un Livre – que Moïse a tenté de détourner à son profit.

Le Livre de Toth a circulé, sous les toges, les jupes et les manteaux. Les fans de Dionysos l'ont introduit en Grèce. Les sorcières l'ont chanté dans les campagnes. Les révolutionnaires haïtiens l'ont dansé au Bois-Caïman en 1791. PaPa LaBas a enquêté sur sa circulation clandestine dans les USA des années 1920. Ishmael Reed a retracé la genèse, les périples et la disparition du Livre de Toth dans son roman *Mumbo Jumbo* de 1972.

En même temps qu'il expliquait comment le Livre avait été découpé, puis dispersé, puis traduit, et finalement détruit, Reed nommait le virus, tel que l'avait baptisé James Weldon Johnson, quelques années auparavant : *Jes Grew*. Le Secret restait dans le nom qui le masquait (Jazz Groove ? Jazz Craze ?).

Qu'est-ce que *Jes Grew* ? Une « épidémie psychique » (5), qui « infecte tout ce qu'elle touche » (13). « Ils disent que c'est une peste, un fléau, mais c'est une anti-peste (*an anti-plague*) » (25). « C'est peut-être une maladie, mais beaucoup d'entre nous essaient de l'attraper » (117). « *Jes Grew*, c'est la vie. Ils vont essayer de le réprimer et de le disqualifier, mais il va rebondir et prospérer » (204). « C'est le Quelque chose ou Autre qui a conduit Charlier Parker à l'ascension des Everests de l'Accord, qui a touché le ténor de John Coltrane, qui a tinté la voix d'Otis Redding » (211). « C'est la manie qui a saisi l'artiste préférant les glossolalies plutôt que la clarté propre et lucide » (211).

Jes Grew fait danser. Jes Grew inspire les polyphonies qui déboussolent les harmonies. Jes Grew impulse les polyrythmies qui déroutent les métronomes. Jes Grew possède celles et ceux qu'il habite. Il les dépossède de ce qui les occupait jusque-là – métro, boulot, dodo. Ils ne bossent plus, elles ne dorment plus : tous dansent (dans leur tête), toutes chantent (dans leur âme), tous et toutes jouent (ensemble). Ils ne répondent plus aux ordres. Ils n'obéissent plus aux lois. Ils improvisent.

Attention : Jes Grew est dangereux. Il menace l'accumulation de profit. Il dévoie la production. Avec lui, la musique prime sur l'économie, la vie sur la finance. Noire sur blanche.



ATTENTION : Alexandre Pierrepont menace la loi et l'ordre. Jes Grew est endémique. Venu d'Afrique, il créolise et conquiert le monde de plus en plus rapidement (par le blues, le ragtime, le jazz, le be-bop, le free, le funk, le rock, le hip hop, le rap). Toute la planète en est aujourd'hui infectée. Mais il lui manquait son Livre dispersé, censuré, perdu dans les années 1920. Celui qui révélerait son secret. « Jes Grew est la liturgie perdue en quête de sa litanie » (211).

Alexandre Pierrepont a rédigé cette litanie. Patiemment, méticuleusement, il a retracé les fragments disséminés du Livre de Toth. À force de lectures, d'enquêtes, d'entretiens, de recoupages, de traductions, de voyages, d'expériences, d'imprécations, de cérémonies, de rituels, il a recousu les bandes sectionnées. Il a retrouvé les formules sacrées et les mots magiques. « Jes Grew avait besoin de ses mots pour dire ce qu'il manigance à celles et ceux qui en sont porteurs. Jes Grew était une influence qui recherchait son texte, et à chaque fois qu'il pensait savoir où étaient ses mots et ses transcriptions de mouvements, il se dirigeait dans cette direction » (211).

Jes Grew a trouvé son texte. Vous tenez le Livre entre vos mains. Tout le Secret est là.

Quand vous l'aurez lu, vous saurez (mieux) dans quelle direction nous orienter. Cette direction n'est pas celle de nos dirigeants. Ce n'est pas celle des Atonistes qui, depuis Set et Moïse, jusqu'à Trump et Macron, défendent la loi et l'ordre contre le « chaos » et le

« communautarisme ». C'est celle de la communauté noire de l'AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*) qui vit et se bat depuis un demi-siècle à Chicago pour la polyphonie et la polyrythmie – pour le pluralisme de multiples lois disparates et de plusieurs ordres superposés, animés de constantes discussions (*calls & responses*, chorus après solo) pour leurs enrichissements mutuels.

Nous avons tous l'influence de Jes Grew en tête. Duke Ellington, Charles Mingus, Elvin Jones, Sun Ra, Andrew Hill, John Carter, Anthony Braxton, Henry Threadgill, William Parker, Terry Line Carrington, Matana Roberts, mais aussi Aretha Franklin, Chuck Berry, Jimi Hendrix, Curtis Mayfield, Michael Jackson, Nona Hendryx, Nile Rodgers, Prince, Grandmaster Flash, Casey ou Kendrick Lamar : toutes et tous ont scandé, rythmé et modulé de l'intérieur la façon dont nous écoutons le monde, dont nous dansons dans les clubs, dont nous marchons dans la rue, dont nous infléchissons nos voix.

Mais le Secret qui leur a permis de contaminer toutes nos vies humaines sur toute la surface de la planète, ce Secret était resté caché. C'est le secret d'une lutte commune contre l'oppression et l'exploitation, pour le commun et la création. C'est de ce Secret que ce Livre nous fournit les formules.

Ces formules ne sont pas de vains mots. Ce sont des formules magiques, toujours un peu ésotériques et occultes, dont il faut prononcer méticuleusement les phrases et les intonations pour qu'elles fassent effet. Ces formules, nous ne les maîtrisons pas et nous ne les maîtriserons jamais. Ce sont elles qui nous maîtrisent. Nous serons d'autant mieux nous-mêmes (collectivement) que nous saurons nous laisser posséder par elles (individuellement). Elles menacent la loi et l'ordre parce qu'elles récusent toute souveraineté, de quelque humain que ce soit sur quelque vivant que ce soit.

Ces formules menacent surtout le pouvoir blanc, dont la loi et l'ordre ont progressivement colonisé la planète, en imposant partout une traque impitoyable de Jes Grew. Ces formules affirment, sous diverses formes, que les vies noires comptent, et qu'elles content la matière sonore la plus vive qui résonne sur cette planète.

Ces formules ne sont pas de vains mots. Elles obligent. Elles obligent celles et ceux qui les lisent. En particulier les blancs. Elles les obligent à accepter de jouer les seconds rôles, les blancs d'un Texte qui s'écrit en noir.

Alexandre Pierrepont a montré la voie par la façon dont il a agencé ce Livre. Il a su écouter – la musique et les mots, les sons et les idées, les rythmes et les revendications. Il a su mettre le blanc de son savoir, de son érudition et de ses pages au service des voix noires dont il multiplie les apparitions. Il a su créoliser, sans aplatir ni essentialiser.

ATTENTION : Ce texte contagieux n'est pas aveugle aux couleurs. Il s'écrit en noir sur blanc.



ATTENTION : Les gouvernants vont utiliser Covid-19 pour contenir Jes Grew. Dans *Mumbo Jumbo*, Ishmael Reed met en scène un dialogue avec le banquier Walter Mellon, qui s'inquiète de voir se multiplier les clubs de jazz, les danses, les disques, les radios qui diffusent Jes Grew à tout vent. Il sent que le contrôle de la situation peut échapper aux Atonistes. Pour casser les chaînes de contamination, il propose un plan sanitaire d'urgence : imposer des taxes sur les clubs, les boîtes et les salles de danse ; arrêter les musiciens sous prétexte de consommation ou de vente de drogue ; subventionner des centaines d'orchestres classiques. Mais surtout, si tout cela ne suffit pas : faire plonger quelques banques. Et lorsqu'on pointe le risque de déclencher une dépression économique : « Peut-être, mais ça mettra un terme à la résilience de Jes Grew, et si une panique s'ensuit, ce sera une panique contrôlée. Ce sera *notre* panique » (155). On est à la fin des années 1920. On connaît la suite...

La fin des années 1960 a aussi vécu une vague particulièrement forte de contagion. Miles Davis, John Coltrane, James Brown, Motown : Jes Grew faisait danser toute une jeunesse blanche à cheveux longs qui refusait les guerres atonistes du Vietnam. Une grippe de Hong Kong a passé par là en 1968–1970 et fait un million de morts (dont 40 000 en France). Mais personne n'y fit attention. CoIntelPro, le programme du FBI lancé pour infiltrer et décapiter la dissidence politique, aura multiplié en vain les attentats, les coups montés, les meurtres, sans parvenir à étouffer la contagion. Il faudra attendre, là aussi, une bonne crise économique – bégayée depuis cinquante ans – pour empêcher que la révolution musicale ne précipite une révolution sociale.

Comment s'étonner que Covid-19 déclenche à son tour, en 2020, une crise économique « sans précédent » ? Toute une jeunesse descend dans les rues, contre le saccage climatique de la planète, contre le racisme et ses violences policières. Jes Grew continue à faire son œuvre. Une jeunesse ne baigne pas impunément dans 30 ans de rap. La fièvre remonte. C'est le moment de vérifier la température de tous les étrangers qui entrent sur le territoire, de tous les jeunes qui dansent n'importe où, de toutes les manifestantes qui ne veulent plus d'une loi et d'un ordre féminicide.

Attention : Jes Grew peut causer des fièvres conspirationnistes. Il fait voir le monde en noir et blanc.



ATTENTION : Alexandre Pierrepont est un super-contaminateur. Jamais Jes Grew n'a été plus virulent que dans les pages de ce livre. Le virus y pullule sous sa forme la plus concentrée. Pas besoin de tousser : la vue suffit. Il contamine à la mesure des multiples activités de son super-porteur. Alexandre Pierrepont contamine tout le monde parce qu'il est en contact avec tout le monde qui compose le Tout-Monde.

C'est un ethnographe de l'AACM à Chicago. Un anthropologue des créolisations culturelles. Un promeneur dans le champ jazzistique. Un épidémiologiste en chef des danses virales.

Mais c'est aussi un enseignant, un critique, un activiste (The Bridge, *a transatlantic network for jazz and creative music*, acrossthebridges.org), un organisateur d'événements, un tourneur de musiciens, un producteur de label.

Mais c'est aussi un poète-chamane, un écrivain doublé d'un performeur, qui parle des disques des autres, qui produit ceux des musiciens qu'il accompagne, et qui réalise les siens propres. Le Livre est fidèle au Jes Grew parce qu'il est en lui-même une performance (d'écriture). Les phrases chantent autant qu'elles expliquent. Les mots des formules magiques sont la poésie du Jes Grew. Les noms propres des héros de sa légende sont mis en listes pour servir d'incantation à leurs esprits immortels. Ceci n'est pas un livre sur la musique. C'est le Livre de la création musicale collective. C'est une partition à chanter durant des rituels de sorcellerie écoféministe.

Mais c'est aussi un théoricien du politique. Non pas de la politique du pouvoir des gouvernants, mais de la puissance des multitudes, qui permet à des singularités de nourrir leurs singularités de la puissance du commun et de nourrir le commun de leur irréductible singularité. Être un super-contaminateur n'est toutefois pas de tout repos, par les temps qui courent. Les institutions préfèrent ceux qui dissèquent Jes Grew de loin à ceux qui l'embrassent sur la bouche. Les gestes-barrières préexistent au Covid, et lui survivront. Se mettre du côté des vies noires qui font la matière sonore de nos libertés vous conduira plus vite dans les culs de basse fosse que dans les tours d'ivoire. Même pas besoin de CoIntelPro pour museler les dissidents. Les « commissions de spécialistes » s'en chargent. Les super-contaminateurs font peur aux prêtres atonistes érigés partout en gardiens du temple.

C'est pourquoi ce livre est dangereux. Pour les gardiens, pour les temples, et pour vous, lecteurs et lectrices, si vous êtes en mal d'insertion professionnelle dans les rets de l'État ou du marché.

Alors Attention : Ce livre peut sur-dimensionner votre vie commune – au point que ses noires intensités excèdent les petites cases blanches censées les formater.



Vous voilà avertis et averties, lecteurs et lectrices, toutes autant que vous serez :

*Jes Grew a trouvé sa litanie
Vous la tenez entre vos mains
Laissez-vous contaminer
Rien n'est impossible
À qui voudra la danser*

1. Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo* (1972), New York, Scribner, 1996, Épilogue, p. 211. Une traduction française par Gérard H. Durand a été publiée aux Éditions de l'Olivier en 1998.

En-chanté 25

The Birth of a Notion : musique de la communauté,
musique en commun, communauté de la musique 41

The Birth of a Nation : le principe d'identité
et l'univers de la contradiction 59

Continuum vs. Vacuum : le principe de complémentarité
contradictoire 69

Réinvention et réarticulation des différences :
la triple conscience 101

De la formation à l'organisation socio-musicales :
du « groupe » ou « grappe » à la « multitude » ou « nuée » 129

Triangler la société (de la musique) 165

Une anthropologie de la singularité et de l'être-en-commun
– reprises et réagencements 193

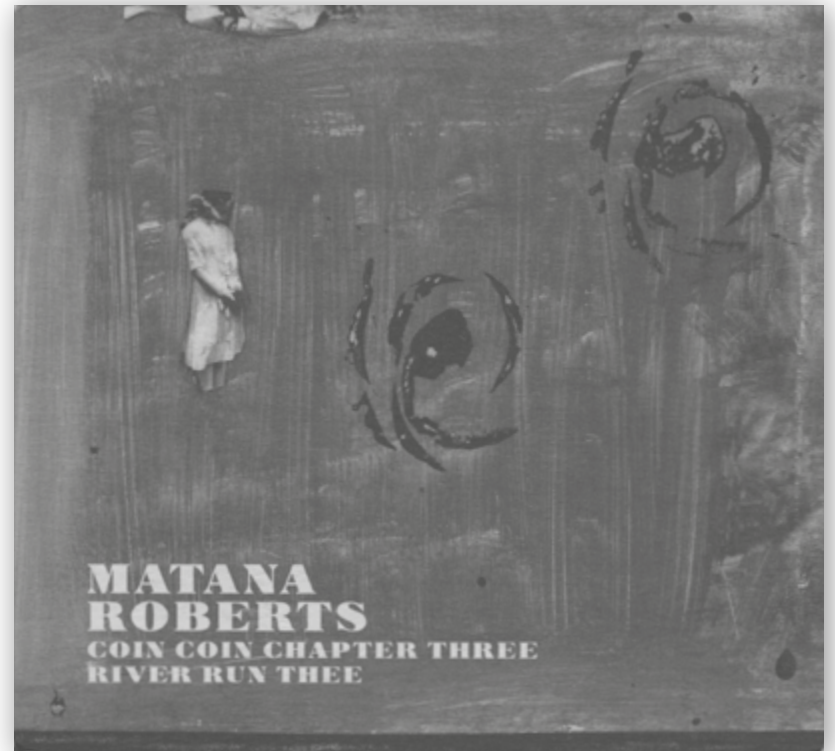
Triades – coda 209

Matana Roberts

COIN COIN Chapter Three: River Run Thee

(Constellation CST110-2/2015)

Roberts (as, p, claviers, samples, voix)



Racontons une histoire, un devenir. Enfant, Matana Roberts entendit souvent parler de Marie-Thérèse Coincoin, «négresse libre de Louisiane», son ancêtre par alliance. Esclave d'ascendance Éwé (culture de la bande côtière actuellement occupée par le Togo, à laquelle le découpage colonial de l'imaginaire, aussi efficace que celui du territoire, a assigné de sulfureuses pratiques de magie et de sorcellerie), Coincoin réussit le prodige de racheter sa liberté et celle de plusieurs de ses enfants, puis de fonder en Louisiane une lignée de «gens de couleur libres» et de *guérisseurs* (thérapeutes, éducateurs, musiciens). Depuis plusieurs années, Matana Roberts mène des recherches généalogiques grâce auxquelles elle a pu remonter jusqu'en 1685, suivant des racines traçantes de toutes parts de l'Atlantique noir, déconstruisant chemin faisant les catégories de la race, du genre et de la classe, à la façon d'Angela Davis dans les années 1970. Elle a organisé ses découvertes en un cycle de dix chapitres, pour dix formations différentes, chacune avec une instrumentation et un répertoire spécifiques, précédés et suivis d'un prologue et d'un épilogue en solo, s'appuyant sur l'ensemble des techniques de jeu et d'improvisation, de construction socio-musicale, mises au point par ses pairs et ses pareils, et sur un composé de notation conventionnelle et de partition graphique: COIN COIN, sous-titré «Sound & Blood narrative». Avec, selon les épisodes, scénographie, costumes, récitations, vidéos: «Cette musique est à l'image de tout ce qui est, elle est multi-dimensionnelle: 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.» Cas de figure, comme sur ce disque où *transparaissent* les voix de Malcolm X et de la multitude d'anonymes et d'actives qui ont *rythmé* cette histoire, ce devenir.

Il est midi-minuit, jeudi 4 septembre 2008, et Matana Roberts remonte le temps au McDonald Stewart Art Centre, dans la ville universitaire de Guelph au Canada. Derrière trois bougies cylindriques, sous plusieurs couches de vêtements troués et pailletés de poussière de temps, Matana Roberts chante au regard de ses ancêtres dont elle scrute les images qui défilent sur l'écran, dans un désordre surclassant l'ordre. Des photos d'inconnus, de proches, chez eux, au travail, en va-

cances, seuls avec le monde, des photos d'il y a vingt ou cent ans, des photos où le temps est *sous-exposé*, est *surexposé*. Elle chante dans un souffle parcheminé qui éclot et se fane – un chant d'éphémères. Elle reprend ses respirations comme si ces respirations étaient des objets oubliés. Elle bat les cartes du passé à la vitesse d'une histoire intime et arachnéenne, elle passe en fraude toutes les histoires qu'elle entend dans la musique. Elle écarte les branches, trouve un saxophone autour de son cou, ses phrases soufflées s'affolent comme des aiguilles aimantées et ébranlent les esprits, ébranlent les cœurs. Le cœur est l'aimant. Elle s'élançait et joue avec l'attraction terrestre, ou l'attraction céleste, irrésistiblement attirée, aspirée et inspirée. Elle accomplit une cérémonie qui n'a jamais eu lieu. Elle revient chez elle, chez les siens et chez les autres, par le chant.

En-chanté

Entre le réel et le possible : une énergie relationnelle

Tel André Breton appréhendant *le peu de réalité*, tel Philip K. Dick déclarant tout de go : « Mais je n'ai jamais eu une très haute opinion de ce qu'on a coutume d'appeler la 'réalité'¹ », mon rapport au monde est moins marqué par la certitude ou par le doute que par l'étonnement. Je suis assez couramment porté à éprouver des écarts et des décalages plutôt que des adéquations, un décollement plutôt qu'une adhérence : j'éprouve qu'il y a du jeu. Je ne saisis guère des êtres ou des choses (ou des mots) en concordance, je saisis des élaborations, des flux et des magnétismes – une *énergie relationnelle* pour reprendre la précieuse et périlleuse formule de Patrick Chamoiseau.

Ainsi ai-je peu à peu été enclin, à la suite de James Clifford et non sans valse-hésitation, à envisager l'opportunité d'une ethnologie surréaliste comme *théorie et pratique de la juxtaposition*, entre disparités qui ne sont pas dissemblables, quitte à détourner la méthode préconisée par Marcel Détienné et à *comparer l'incomparable*, pour viser juste, pour rendre compte d'un « réel » intenable. Une telle ethnologie situerait toute réalité, toute identité, toute culture, à la fois en elles-mêmes et en dehors d'elles-mêmes, c'est-à-dire dans *un domaine du possible enserrant le réel* (le manifesté, l'avéré), plutôt qu'en arrière d'elles-mêmes, dans les soubassements d'une structure fondatrice ou dans les linéaments d'une origine unique – monogénisme dans lequel Jean-Paul Demoule a récemment reconnu un modèle interprétatif, quant à lui véritable pierre angulaire du mythe identitaire en Occident : un « modèle indo-européen canonique, arborescent, centrifuge et invasionniste² ». Ou encore : adamique, diffusionniste et colonisateur.

En lieu et place, une telle ethnologie situerait tout phénomène dans le décidé, le décisif et l'indécidable, le résolu et l'irrésolu, le permanent et l'impermanent, ce tremblement dont parlait Édouard Glissant et sur lequel riffe Chamoiseau pour dire que, dans le vivant, « il n'y a pas de véritable commencement au sens où nous l'entendons, seulement une alchimie de mutations aveugles, d'émergences imprévisibles, de combinaisons proliférantes (...) une effervescence salvatrice de l'imaginaire³ ». Toute réalité, toute identité et toute culture seraient non seulement des constructions – c'est entendu – mais ces constructions seraient elles-mêmes processuelles, oscillant entre ce dont elles se servent et ce dont elle ne se servent

pas, à tout moment, mais dont elles savent l'existence. Ce qu'elles *donnent* ponctuellement, et que nous prenons assez commodément, assez docilement, pour la charpente de nos existences et de nos connaissances, n'est jamais qu'une *synthèse d'interprétation* faisant consensus, ayant pris force de coutume, détournant un sens commun. Synthèse que l'on peut donc défaire.

Toute culture douée d'elle-même, douée d'elle-autre, se définirait ainsi par *le coefficient de liberté* qui permet à ses membres ou à ses joueurs, quand le besoin s'en fait sentir, de se ressourcer dans le domaine du possible afin de procéder à de nouvelles « synthèses imaginaires⁴ »
— Jean François Billeter

« La clôture arbitraire du statut fictionnel ou narratif de l'identité »

De ces quelques considérations préliminaires, on pourra déduire que toute organisation du réel (par distinction, sélection, distribution et articulation d'éléments et de critères) est une construction non seulement processuelle, mais en grande partie arbitraire, laquelle se justifie néanmoins dès lors qu'elle sait à quoi elle procède et comment. On admettra le caractère à la fois arbitraire et nécessaire des critères de distinction et de sélection, des règles que l'on se donne (et redonne) pour vivre comme pour jouer.

Qui plus est, synthèse imaginaire s'assumant telle, toute identité, dans l'organisation arbitraire et nécessaire du réel, est à la fois une construction processuelle et une invention continue, une histoire que l'on se raconte (que l'on se raconte *de préférence*), par les effets « structurants » de laquelle on se laisse sciemment convaincre, sans surestimer sa véracité, sans encenser son essence. Soit une *fonction fabulatrice* qu'Henri Bergson avait mise en lumière et que Paul Gilroy aborde sous couvert de « continuité entre autobiographie et fiction » : d'incessantes transactions entre mémoire et imaginaire s'exercent dans l'édification du sujet individuel comme dans l'édification du sujet collectif – « la clôture arbitraire du statut fictionnel ou narratif de l'identité ». Nous sommes aussi bien ce que nous nous racontons que nous sommes, et nous demeurons libres de le ressaisir.

Toute culture ou invention de vivre ne peut donc se déployer qu'en partant du postulat que d'autres inventions ou synthèses d'interprétation sont possibles – pour soi-même aussi :

organisations du réel que l'on n'a pas conçues ou retenues, pas encore ou pas à nouveau, parce qu'elles semblaient impénétrables ou impraticables. En d'autres termes, toute identité et toute culture ne *s'équilibrent* qu'à partir du moment où elles font *un sort bienveillant au déséquilibre*, à la divergence et à la différence, à la possibilité déstabilisante de l'autre (d'une altérité, d'une altération, d'une alternance, d'une alternative...), aux solutions qu'elles ont laissées de côté, plus ou moins définitivement, plus ou moins momentanément. Il leur faut en accepter l'éventualité et le bien-fondé, par principe, qu'elles en reçoivent ensuite la confirmation ou pas. Elles doivent accepter, quand ce serait inconfortablement, la possibilité de différer d'elles-mêmes, cultivant en soi et pour soi *un potentiel d'altérité*. Passant sans cesse du potentiel à l'actuel, et de l'actuel au potentiel, parmi *un champ des virtualités culturelles* (Robert Jaulin), *une diversalité* (Patrick Chamoiseau), parmi d'autres choix ou mondes possibles, que d'autres ont sans doute effectués par ailleurs (leurs partenaires d'échanges, même conflictuels, mais surtout de jeu, que Stuart Hall subsume en « extérieur constituant »), comme elles les ont peut-être effectués dans le passé ou les effectueront peut-être dans le futur (ou dans un univers en contrepoint, dans un univers parallèle...). Ainsi peuvent-elles *se comprendre*, être libres d'elles-mêmes, en se positionnant à la fois en elles-mêmes et en dehors d'elles-mêmes, dans ce qu'elles réalisent du domaine du possible en y effectuant les traversées qui les spécifient à tel instant. Ainsi fonctionne, pour toute société réticulaire, selon Barbara Glowczewski, le « principe ontologique qui pense l'Autre et l'Ailleurs comme nécessaires dans la configuration du monde et de la société, et aussi comme intrinsèques à toute personne porteuse d'identités multiples reliées entre elles en réseaux⁵ ».

Conjuguons. C'est grâce à de telles traversées dans le domaine du possible que Kelan Phil Cohran, l'un des fondateurs de l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), a pu affirmer que la musique est « la clef du monde, spirituellement » et que « le musicien créateur est le prêtre de cette société, parce qu'il a accès à l'infini⁶ » (le « prêtre » ici, l'« intellectuel organique » chez Antonio Gramsci). Démesure apparente des missions confiées à la musique. Quand on demanda un jour à Muhal Richard Abrams, un autre fondateur de l'AACM, s'il se considérait comme un musicien

politique et dans un quel sens, le pianiste fit cette réponse : « Dans un sens spirituel, oui, car le grand politicien, c'est le politicien doué de spiritualité. Les politiciens que nous appelons des politiciens sont des gens périssables qui s'occupent de denrées périssables et qui les traitent comme des infinités – alors que, quand on s'occupe de musique, surtout de manière honnête, et aussi quand on s'occupe des gens, de manière honnête, on s'occupe de l'infinité d'une manière qui lui convient⁷ ». Gilles Deleuze et Félix Guattari ne suggéraient-ils pas de « donner consistance sans rien perdre de l'infini⁸ » ? Car cet accès à l'infini, au domaine du possible, se fait à travers la finitude prismatique d'une culture (en l'occurrence musicale ou socio-musicale) – c'est-à-dire sa complétude en tant que « cosmicité présente, limitée et ouverte » (Jaulin) – et son organisation arbitraire et nécessaire du réel qui la laisse accéder à d'autres cultures elles-mêmes délimitées, elles-mêmes diversifiées, en un commun univers du jeu. La finitude toujours transitoire des cultures, et non leur fermeture, est le gage de leur pluralité et de leur complémentarité, tandis que les groupes aux prétentions universalistes, capitalisant *l'in-fini*, tendent à l'uniformisation, à l'unitarisme et à l'absolutisme.

Possibilité/impossibilité d'un commun aujourd'hui : le cas de l'AACM

We simply were turning to each other for support, and that was all it took. The resources were within us.⁹

— Muhal Richard Abrams

Il est clair que les carrefours d'Esu se sont multipliés au cours de cette seconde renaissance, des branches individuelles de certaines de ces routes en croisant d'autres. Au carrefour central se trouvait l'Association for the Advancement of Creative Musicians, qui embrassait toutes les perspectives (sa devise n'est-elle pas « Great Black Music: Ancient to the Future »), bouleversant les constructions présentes, jetant les fondations de développements complémentaires par un étalage spectaculaire d'œcuménisme musical forgé grâce à son esthétique d'extraction africaine et tout autant panafricaine, révélant sa capacité à embrasser, ou au moins à saluer respectueusement, les valeurs et les systèmes musicaux de plusieurs cultures du monde¹⁰.

— Samuel A. Floyd, Jr.

À cela se greffent de nos jours quelques interrogations lancinantes, et parfois parasitaires, qui jettent la suspicion sur tout ce qui serait de l'ordre d'un « communautarisme » fatalement sectaire sur le plan religieux et culturel, ou de l'ordre d'un « collectivisme » fatalement liberticide sur le plan social et politique. Le plan économique demeurant, lui, au-dessus de tout soupçon. Or, comment fait-on commun (auté) aujourd'hui ? Quelle est l'expérience commune ? En dehors des obsédantes quittances de l'Histoire, perpétuellement rabattue sur elle-même, quelles pratiques d'existence fonderaient encore une identité collective ? Celle-ci est-elle un état de fait ou une activité ? Comment est-on membre d'une culture (et non-membre d'une autre ?) dans des espaces de plus en plus disjointes, territorialement discontinus, dont plus personne ne saurait dire avec exactitude le dedans et le dehors, et alors que l'économie de marché bio-numérique nous agglutine dans les mêmes confins ou non-lieux, aussi peu utopistes que possible ? Mieux encore : comment certaines manières de faire, comment certains modes de penser et de sentir nés communautairement (dans la musique par exemple – sa place, sa fonction et sa valeur au sein de la société) et reformulés trans-communautairement, hors espace et hors temps quotidiens, peuvent-ils redéployer des espace-temps où il serait possible de vivre sa vie ? Comment serions-nous les membres de telle ou telle « trans-communauté » (Anthony Braxton) ?

Et s'agissant des Afro-Américains des États-Unis d'Amérique du Nord et de leur... communauté ? peuple ? nation ? culture ? sous-culture ? contre-culture ?... ces interrogations peuvent aisément être transposées. Qu'est-ce qu'être afro-américain ? Être « Noir » et inférieur ? Être « Noir » et supérieur ? Être « Noir » et Américain ? Être Africain en Amérique ? Être Américain en Amérique ? N'être plus qu'un ? Être pleinement soi ? Sur quoi s'étoffe le sentiment collectif ? À partir des origines communes, des traditions communes, des usages communs ? À partir de la perte et du manque de ces origines, traditions et usages ? À partir de l'asservissement commun, de la résistance commune ou de la commune émancipation ? Comment se réinventer ? Sachant, avec Greg Tate, que « la suprême ironie est de constater à quel point la question de l'identité culturelle est sujette à débat parmi la

communauté noire, laquelle est pourtant cataloguée comme une sorte de monolithe culturel par ceux qui nous dénie la complexité et la complexion d'une communauté¹¹ ».

S'agissant enfin de l'AACM, il importe de relever comment, dans l'histoire des musiques du champ jazzistique, une « nuée » pareille, résultant de *la seconde multitude* (les collectifs de musiciens à valeur d'*institutions sociales alternatives*), née dans les années 1960 de l'expérience environnementale de « l'hyperghetto » (Loïc Wacquant) et de l'expérience cosmopolite de la transculturalité, est venue relayer et redoubler le sens et la portée d'une *première multitude* (les groupes ou formations socio-musicales à valeur de *forums*), apparue du temps du « ghetto communautaire » (Wacquant), dans la première moitié du siècle, pour proposer *une autre organisation du réel (sonore)*, l'éventualité et la validité de mille et une synthèses imaginaires. Faisant du champ jazzistique le domaine musical du possible. En tant qu'institution sociale alternative, l'AACM se présente comme une association (une *association de creative musicians* et non une organisation pour la *creative music*, ont-ils pris soin de préciser), une coopérative et un syndicat ; un rassemblement, une assemblée et un assemblage ; une fraternité, une sororité, une société secrète et ouverte – un mouvement socio-musical et une école du monde, un marais salant et un amas d'étoiles. Dont on pourrait poser la formule (magique), en réutilisant certains de leurs propres termes, certaines de leurs propres notions :

*Individuals coming together, and looking for outlets,
for the right atmosphere, to play original music using inclusive methodologies,
based on the practices/principles of heterogeneity, mutability,
and creativity, asserting multiplicity and mobility,
and on the reality of change.*

1. « Androïde contre humain », in *Si ce monde vous déplaît... et autres essais*, Paris, L'Éclat/poche, 2015, p. 63. Dick ajoute : « Les deux sujets principaux qui me passionnent sont : 'Qu'est-ce que la réalité?' et 'Qu'est-ce qui constitue un être humain authentique?' [...] Que sommes-nous? Qu'est-ce qui est autour de nous, que nous appelons le non-moi, le monde empirique ou phénoménal? » (« Comment construire un univers qui ne tombe pas en morceaux au bout de deux jours », in *Si ce monde vous déplaît... et autres essais*, op. cit., p. 171).
2. *Mais où sont passés les Indo-Européens? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil/La Librairie du XX^e siècle, 2014, p. 593.
3. In *La matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016, p. 39 & p. 41.
4. In *Notes sur Tchouang-Tseu et la philosophie*, Paris, Éditions Allia, 2010, p. 90 à 92.
5. In *Rêves en colère – Alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris, Plon/Terre Humaine, 2004, p. 40–41. Principe ontologique qui serait, chez la personne, celui de l'amour, d'après Jean François Billeter : « L'activité dont je suis fait, qui peine à s'appréhender elle-même comme un tout, s'éprend : elle adopte la forme de la personne aimée et accède par là à un degré d'unité qui lui manquait. Elle se perçoit elle-même sous la forme de l'autre, elle est habitée par elle. On a l'autre en soi et hors de soi, ce qui crée une surréalité, un vertige. » (in *Une autre Aurélia*, Paris, Éditions Allia, 2017, p. 69).
6. Propos rapportés par Carol Parks dans le livret édité à l'occasion du 25^e anniversaire de l'AACM et du festival qui se tint du 30 novembre au 2 décembre 1990 au Getz Theatre, p. 8 & p. 9. Prêtre de cette société, mais aussi philosophe, héros culturel et faiseur de mythes : ce sont les termes d'Askia Muhammad Touré, du côté des nationalistes culturels, pour qualifier le musicien au sein de la « nation noire » (cf. « We are on the move and our music is moving with us » et « We must create a national black intelligentsia in order to survive », in *Black Nationalism in America*, édité par John H. Bracey, Jr., August Meier & Elliott Rudwick, New York, Bobbs-Merrill, 1970).
7. In *Jazz Magazine*, n° 256, juillet/août 1977, p. 24.
8. In *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 45.
9. Cité par Howard Mandel in *Muhai Richard Abrams, jazz champion and innovator, dies at 87*, www.chicagotribune.com/entertainment/music/ct-ent-muhai-richard-abrams-obit-1102-story.html.
10. In *The Power of Black Music – Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 269.
11. « Yo! Hermeneutics! Henry Louis Gates, Houston Baker, and David Toop », in *Flyboy in the Buttermilk – Essays on Contemporary America*, New York, Fireside/Simon & Schuster, 1992, p. 153.