

MUSIQUE

Alexandre Pierrepont

Le Champ jazzistique

Préface de Roger Renaud

Marseille, Parenthèses, 2002, 184 p., bibl., discogr., fig. (« Eupalinos »).

LA PARUTION d'un ouvrage qui, de manière argumentée, ambitionne de balayer les conceptions dominantes dans un domaine donné constitue toujours un événement réjouissant. Saluons donc *Le Champ jazzistique* d'Alexandre Pierrepont.

L'affirmation fondamentale de l'auteur, ethnologue et critique, est que la musique que nous avons pris l'habitude d'appeler « jazz » porte en elle « le principe d'une autre société » (p. 14) ; il convient de scruter – aujourd'hui, hier – la pratique des musiciens afin d'en saisir les valeurs et le fonctionnement ; un tel examen entraîne une fin de non-recevoir à l'égard de toutes les définitions qui, de l'extérieur le plus souvent, n'ont rien fait d'autre que de fixer le mouvement du jazz, que de lui assigner des limites – que précisément cette pratique toujours déborde. Celle-ci s'enracine dans l'expérience historique des Noirs d'Afrique déportés et contraints à l'esclavage aux États-Unis. La musique est ce qui leur a permis de ne pas être réduits à néant par l'entreprise de déshumanisation mise en œuvre par la société américaine et de se construire en tant que communauté. Aussi, le « champ jazzistique », musique et sociabilité mêlées, apparaît-il à la fois comme une critique permanente de cette société et comme une alternative.

Aujourd'hui, cette musique et la pratique sociale qui l'accompagne se sont internationalisées. Il ne s'agit pas d'une universalisation mais d'une ré-invention, à chaque fois, de la communauté première puisque toute refondation est marquée par le génie du lieu où elle se produit. Cependant, partout, cette construction illustre la possibilité de, selon la formule-slogan du sur-réalisme, « changer la vie ».

En douze chapitres sans titre qui sont donnés comme des « Points » et que l'auteur invite à lire dans n'importe quel ordre, sont discutées certaines des questions traditionnellement abordées dans les ouvrages consacrés au jazz : la pertinence de cette désignation et le refus que lui opposent nombre de musiciens ; le rôle de l'Afrique, de l'esclavage et de la Nouvelle-Orléans dans la genèse de cette musique ; sa relation aux genres frères (blues, gospel et leurs dérivés) ; sa dimension populaire... Sont également présentés et analysés les caractères du « champ jazzistique », sa géographie et sa topographie (sa situation dans le monde et son organisation interne), son économie, ses modes de développement, les valeurs sociales dont il est porteur. Un intermède composé de deux volets qui eux portent un titre s'intercale entre les Points 6 et 7 pour évoquer, dans une rhétorique surréaliste

dont on avait perdu l'habitude, l'un (« Interlude to a Kiss ») la vision qu'a l'auteur de la société occidentale contemporaine, c'est-à-dire du monde dans lequel apparaît le « champ jazzistique », l'autre (« Intents & Purposes ») le cheminement qui l'a amené à sa fréquentation assidue. Une conclusion (« RPDD ») confirme ce qu'avait annoncé l'introduction (« Earthquation »)¹, à savoir que ce livre est à la fois une analyse et un manifeste.

Que gagne-t-on à passer du jazz au « champ jazzistique » ?

Peut-être une profondeur – profondeur de champ, précisément – qu'on aperçoit parfois dans les récits (interviews, souvenirs, autobiographies...) des musiciens, à travers l'évocation d'un pédagogue de province, d'un maître secret dont l'enseignement est resté le domaine, d'un pair admiré que les lumières du show-business ont toujours effrayé, ou ignoré, d'un frère d'armes que la mort a fauché avant toute notoriété... Des aperçus qui révèlent que le spectacle que nous admirons sur le devant de la scène (les concerts, les disques publiés, les articles dans les magazines...) n'est que l'écume de quelque chose de beaucoup plus profond et de beaucoup plus vaste. Alexandre Pierrepont utilise abondamment les déclarations des musiciens et il considérerait certainement comme un compliment le constat que le lecteur ne peut manquer de faire de l'accord entre celles-ci et l'analyse qu'il propose. Max Roach : « Ce que je retiens de la musique que nous avons inventée, [...] c'est qu'elle est la seule démocratie réalisée. » Et Bud Freeman, musicien né en 1906 : « J'ai réalisé que plus qu'une nouvelle forme d'art, c'était une nouvelle façon de vivre qui naissait. »

Une histoire unique et rectiligne, celle du jazz avec sa succession de périodes, de styles et de grands noms, laisse place à un foisonnement de trajectoires, de communautés et d'individualités. Le jazz cesse d'être présenté comme un personnage. Les débats sur la mort du jazz y sont renvoyés à leur inanité : il suffisait de parler de cette

musique sans la personnifier ! Un des avantages du dispositif que décrit Alexandre Pierrepont est d'intégrer pleinement les trente dernières années ; elles apparaissent comme un moment du *continuum* créateur qu'est le « champ jazzistique » et non comme cette addition de ressassements et de dévoiements que de nombreuses voix autorisées nous présentent en se lamentant. On se demande d'ailleurs parfois si ce n'est pas la considération de ces trente dernières années, et plus particulièrement de certaines tendances qui y sont apparues, qui oriente tout le tableau composé dans ce livre.

Les contours du jazz sont redessinés. Mais la volonté d'élargir l'horizon en ne limitant pas son attention à ce qui se passe sur le devant de la scène ne signifie pas la porte ouverte à tous et à tout. L'auteur aime à dresser des listes (noms des musiciens, des « collectifs », des lieux de spectacle, des firmes, etc.²). Rien de plus exclusif qu'une liste, rien qui trace de manière plus nette des limites. Ainsi voit-on que le « champ jazzistique » n'est pas le

1. Tous ces intitulés renvoient, avec ou sans jeu de mots, à des titres de morceaux ou d'albums.

2. Voici la « liste des listes » qu'on trouve dans *Le Champ jazzistique* : liste des ethnies africaines déportées et anéanties en tant que telles (p. 29) ; liste des musiciens avec lesquels le jazz naît, ne cesse de naître (pp. 38-41) ; liste des lieux (clubs, salles de spectacles) où le « champ jazzistique » se déploie et des maisons de disques spécialisées (p. 58) ; liste d'une « nouvelle génération de producteurs » (p. 59) ; liste des musiciens exilés (pp. 62-63) ; liste des villes du « champ jazzistique » et des musiciens qui y sont attachés (pp. 65-68) ; liste des alliances fameuses entre musiciens (p. 71) ; liste des grands « passeurs » (p. 71) ; liste des maîtres restés dans l'ombre (p. 72) ; liste des musiciens qui ont exercé un autre métier (p. 73) ; liste des musiciens qui ont abandonné (p. 74) ; listes des « confréries, associations et collectifs » (p. 107, puis pp. 111-115) incluant la liste des participants à l'AACM (*Association for Advancement of Creative Musicians*) – que vient y faire Caroline Cellier ? – (pp. 108-109) et les listes des compagnies de disques associées, des « associations et compagnies en Europe », des musiciens musicothérapeutes, ethnomusicologues et enseignants, des écoles fondées par des musiciens (p. 115) ; liste des « collectifs à caractère ethnique ou national hors du jazz mais fécondés par le champ jazzistique » (p. 120).

lieu d'accueil de toutes les options du jazz, de toutes ses personnalités. Il y a dans les listes que présente Alexandre Pierrepont beaucoup de noms qui n'apparaissent jamais, ou très rarement, dans la presse – qu'elle soit la grande presse ou la presse spécialisée des magazines – ; il y a aussi des noms qui remplissent les pages de cette presse et qui sont absents des listes de Pierrepont. Le lecteur peut s'amuser à en faire, à son tour, la liste et voir ainsi comment les contours du « champ jazzistique » coïncident ou se distinguent de ceux du jazz des médias (mais ne savions-nous pas déjà qu'avec de l'attention, de la curiosité et de l'indépendance d'esprit, il était possible de découvrir le jazz autrement que le commerce ne nous le propose ?). Il se fera alors une idée plus précise des caractères de la musique de ce « champ ».

C'est bien sur ce point de la musique que l'on attend l'auteur. Reprenons son argumentation : une expérience historique tragique donne naissance à une musique ; celle-ci fonde une pratique sociale qui, en contexte, apparaît comme une alternative critique à la société coupable d'avoir perpétré puis entretenu l'événement tragique. Deux questions s'imposent alors : 1) Comment se fait-il que la musique ait été le vecteur entre cette expérience (une destruction) et cette pratique (une construction) ? 2) Comment se fait-il que cette musique (et la sociabilité qui lui est consubstantielle) constitue une alternative critique à la société dominante ? Pour répondre, il faut avoir défini les caractères de la musique en question. Mais Alexandre Pierrepont n'a-t-il pas trop fustigé les définitions et les définisseurs avec leur application à dresser des barrières, pour en proposer à son tour ? « L'intérêt esthétique se borne à apprécier ce qui se prête à faire œuvre et date, au mépris de ce qui fait la vie et voudrait la changer... » (p. 134). N'a-t-il pas trop insisté sur la dimension de la pratique pour qualifier autrement que par celle-ci le « champ jazzistique » ? Et ce « champ » n'est-il pas trop ouvert, trop divers pour qu'une expression soit caracté-

risable ? Tout de même, trois éléments à la fois pertinents et permanents se dégagent : le rythme, le traitement de la matière sonore, la place faite à l'improvisation, notamment l'improvisation collective. Ces traits sont ceux qui, classiquement, dans les traités consacrés au jazz sont mis en avant pour le définir – le définir notamment par rapport à la tradition occidentale savante. Il est dommage que l'auteur ne relève pas cette convergence avec ceux qu'il critique parfois sévèrement.

Du rythme, peu de choses sont dites sinon que s'y « répercutent et s'y logent les dernières formes musicales africaines » restées en possession des esclaves (p. 34). Le « travail des sons » rapproche les instruments de la voix humaine, et à travers elle des « bruits du monde », et impose la présence du corps des musiciens. Les travaux de Christian Béthune³, cités par Alexandre Pierrepont, ont exploré ces pistes. Enfin l'improvisation collective, « synthèse spontanée et vivante dont les élaborations réfèrent à des existences » (p. 123) fait l'objet de développements plus circonstanciés. Trois « vertus » se conjuguent en elle : l'« expressivité », l'« immédiateté », la « contemporanéité » qui définissent à la fois le rapport de cette musique au temps, et la relation qui en elle s'établit entre collectivité et individualité. « On ne propose pas seulement d'immortaliser l'instant : en le rétrocedant unique – c'est à dire daté, localisé et personnifié, vécu – on le réfère à une identité qui ne tolère que la singularité de chacun, [...] qui n'est en mesure que de raccorder des individualités. Chacun y est seul maître d'une parole collective. » (p. 158). Cette « manière de s'allier, se compléter et s'inclure dans une pratique musicale » (p. 134) apparaît comme la matrice des communautés qui constituent le « champ jazzistique ».

C'est encore une fois la coïncidence du musical et du social qui requiert l'attention de l'auteur. Remarquons aussi que de ces

3. Christian Béthune, « Body and Soul », *Les Cahiers du jazz*, 1994, 2 : 55-66 et 4 : 71-81.

caractères, les deux derniers au moins (le rythme aussi peut-être, mais pour l'affirmer une analyse plus poussée que celle ici proposée serait nécessaire) participent autant de la manière que du contenu (ou, pour reprendre les termes utilisés par Laurent Cugny, du « geste » que de l'« idiome »⁴). Ils mettent manière et contenu à la même hauteur, ils tirent la musique plus vers la variation que vers l'établissement et produisent ainsi un effet immédiat de mise à distance de toute norme. Cette relation entre, d'un côté, le rapport individu-collectivité et, de l'autre, le rapport à un ordre établi, aurait mérité un examen plus approfondi. Les exemples qui pourraient servir à une telle analyse ne manquent pas ; pensons aux évocations de la vie de l'orchestre de Duke Ellington et de bien d'autres petites ou grandes formations.

Porter attention à cette relation apparaît également comme un moyen d'avoir une vue plus exacte de la complexité d'une autre relation, celle des musiciens de jazz (ou des animateurs du « champ jazzistique ») à la société – à toute société mais d'abord à la société américaine, cet « environnement qui ne lui est peut-être pas aussi naturel que l'on a prétendu » (p. 14). Alexandre Pierrepont ne sous-estime-t-il pas le fait que le « champ jazzistique » est toujours inclus dans la société à laquelle il propose une alternative ? Son examen privilégie les musiciens qui ont choisi de ne pas participer au système et il laisse penser que l'édification d'une autre sociabilité par ceux qui habitent le « champ jazzistique » est toujours une réussite. C'est oublier la vie brisée de nombreux hommes et femmes du jazz, vie brisée dont on ne peut s'empêcher de penser (de manière romantique sans doute – mais ce n'est pas forcément un gage d'erreur) qu'elle est un ressort de leur art.

Comment l'héritage de l'expérience fondatrice des Noirs déportés et esclaves s'est-il maintenu dans toutes les occurrences du « champ jazzistique » (puisque c'est là la thèse défendue) ? Et comment cet héritage passe-t-il de cette communauté première – communauté dispersée déjà,

mêlée déjà – à d'autres, en d'autres lieux, d'autres temps ? L'auteur ouvre une piste : « L'invention musicale et culturelle afro-américaine réside dans la conjugaison incessante de ce qui lui serait propre avec ce qui ne le serait pas, [...] dans le cumul de sources et d'origines apportées par chaque époque, chaque lieu » (p. 56). On le voit, la question du développement et de la pérennité du « champ jazzistique » n'est pas différente de celle de la relation à la norme. Il n'y a là, objectera-t-on, qu'une manière différente de poser la sempiternelle question : « Comment fait-on pour jouer du jazz quand on n'est pas un Noir américain ? » Quand bien même il s'agirait de cela, la démarche d'Alexandre Pierrepont resterait féconde du fait qu'elle montre que la seule manière possible de trouver des réponses est non pas de disserter sur les « aptitudes » ou le « génie » des uns ou des autres, pas plus sur l'« essence » de la musique, mais tout simplement d'aller voir comment ça se passe. Le mérite de ce livre est d'imposer une perspective ethnologique.

Les propositions d'Alexandre Pierrepont ne sont peut-être pas aussi neuves que leur mode de présentation invite à le croire – c'est là que la rhétorique surréaliste, parfois emphatique, toujours péremptoire (on ne se place pas sous le patronage d'André Breton sans conséquences), révèle son efficacité. D'autres avant lui ont parlé de « jazz attitude ». Il aime d'ailleurs à citer, parfois longuement, certains auteurs qui l'ont précédé dans la voie qu'il trace, montrant ainsi que le discours savant sur le jazz n'est pas monolithique. Car c'est bien de jazz évidemment, et d'histoire du jazz, qu'il est question dans *Le Champ jazzistique*. Il n'empêche que ces propositions mettent à mal certaines postures des spécialistes et peut-être aussi des amateurs. En attirant l'attention sur d'autres événements, d'autres personnalités, d'autres modes de fonctionnement, elles invitent à un chan-

4. Laurent Cugny, *L'Analyse de l'œuvre de jazz : spécificités théoriques et méthodologiques*. Thèse de doctorat, université Paris IV-Sorbonne, 2001.

gement d'angle, comme on le dit pour une prise de vue. Ne mésestimons pas l'ampleur des effets d'un tel pas de côté. Après tout, la différence entre l'interprétation *straight* d'une ligne mélodique écrite sur une parti-

tion et l'interprétation *jazz* tient tout entière dans la seule distribution des accents. Mais cet écart les rend incommensurables.

Patrick Williams

277

Emma Lavigne et al., eds
Electric Body, le corps en scène
Exposition, Musée de la musique, du 19 octobre 2002 au 13 juillet 2003
Paris, Cité de la musique – Beaux-Arts magazine, 2002, 145 p., bibl., ill.

L'EXPOSITION *Electric Body* s'inscrit dans le cadre de la création de la nouvelle galerie contemporaine, galerie venue combler une lacune dans les collections du musée qui, jusque-là, ne retraçait l'histoire de la musique que de la Renaissance au début du xx^e siècle avec un « aperçu représentatif du domaine extra-européen ». Elle comprend deux volets, dont *Jimi Hendrix Backstage*, consacré au parcours et au caractère exceptionnels de cet artiste, musicien et compositeur. Mais, c'est à l'autre volet que nous nous intéresserons ici, celui intitulé *Le corps en scène*, et qui souhaite rendre hommage au premier des instruments : le corps.

Le corps en scène se veut en effet une invitation à « découvrir les expériences – hors limites – menées par les artistes de ces dernières décennies pour réaffirmer la présence du corps et du geste en musique » (p. 4). L'objectif est, comme l'indique l'un des panneaux de l'exposition, d'analyser comment, « loin d'avoir été occultée par les révolutions musicales du xx^e siècle, la dimension percussive du corps se manifeste de façon renouvelée dans la musique contemporaine ». En présentant des œuvres d'art, des éléments scéniques, des costumes, des instruments de musique, des « clips » vidéo, cette exposition tente une approche esthétique qui vise à faire voir comment la musique se confronte « aujourd'hui de plus en plus fortement aux expressions plastiques et aux émergences du multimédia »

(*ibid.*). Et les thèmes abordés tels que « Le corps machine », « Le corps spectacle », « Le jazz au corps » pourraient permettre d'aborder la question de la place et de la fonction que remplit le corps dans la musique, de montrer comment celui-ci, ses énergies, sa vie, déterminent la force, la portée, le rythme d'une musique.

On a pourtant l'impression que les clips, les instruments ou les éléments scéniques présentés renvoient plus aux artistes (tels que David Bowie ou Alan Berg!) qu'à l'interaction corps/musique, ou à la manière dont le corps se met en scène dans une performance. Et on est tenté de se demander en quoi ces objets évoquent la place du corps, ou encore comment ils parlent de la prégnance de la physiologie dans le rythme, de l'interaction entre le corps, l'instrument et la musique produite. Car la façon dont la musique apparaît comme prolongement du corps n'est ici perceptible ni dans les œuvres d'art contemporain ni dans les accessoires. Comment le visiteur doit-il en effet s'y prendre pour percevoir dans l'œuvre de Nam June Paik, *TV Cello*¹, dans le costume de Madonna conçu par Gauthier ou dans l'œuvre de Sarkis, *I Love my Lulu*², la manière dont le corps se met, est mis en scène ? De même, en quoi l'*Homme-Tambour* – s'il est la

1. Nam June Paik, *TV Cello*, 1974, Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Bochum.

2. Sarkis, *I Love my Lulu*, 1984, Musée national d'art moderne, Paris.

réponse de Mauricio Kagel dans un contexte donné – renvoie-t-il aux origines corporelles de la musique ? En quoi, en fait, l'implication du corps peut-elle se déduire de la transformation d'un instrument en sculpture (*L'Homme-Tambour*) ou de la représentation de tel autre par des téléviseurs (*TV Cello*) ?

Si l'idée est de présenter les expériences des artistes, comment peut-on dire de celles-ci qu'elles « réaffirment la présence du geste et du corps en musique » ? Ce sont plus des conceptions qui sont ici mises en scène. Elles signalent qu'on peut inventer des formes en rapport avec la musique, et qu'on peut en donner diverses matérialités. Et ce qu'on voit exposer c'est d'ailleurs plus la façon dont se matérialise une idée de la musique que celle dont le corps peut s'imposer à la scène par ses propres sonorités, qu'elles proviennent du fait qu'il puisse être libre ou frustré, heureux ou non. La partie consacrée au jazz, qui le présente comme « une musique dont les qualités essentielles sont liées au corps », se limite à la représentation du jazz au cinéma. Là non plus on ne ressent pas les enjeux corporels qui conduisent à la création et à « la présence du geste et du corps en musique ».

Electric Body fait référence à l'expression de Walt Whitman qui posait le corps comme unité première de mesure de l'univers. Mais l'impression donnée est que l'adjectif « électrique » renvoie plus à la musique technologique, voire électronique, qu'à l'« électricité » vitale du corps et à sa fonction créatrice. Elle ne renvoie pas, en fait, à « l'implication essentielle radicale et plurielle du corps dans la musique » que nous annonçait le dépliant de l'exposition. L'exposition veut présenter la question du corps sous un angle pluridisciplinaire (p. 4), mais elle limite la notion de corps électrique à la notion de musique électronique. Avec l'idée d'une lecture « instrumentale » du corps avait-on tort de s'attendre à entrer en contact avec l'aspect « sacré [...], intime [...] ou bouleversant » du corps dans la musique, qu'elle soit ancienne ou très actuelle ? Examiner

cette question du corps-instrument (du corps instrumentalisé ou de l'instrument corporel) sous-entendrait de montrer le va-et-vient, l'échange entre le corps et l'instrument, ce qui n'est pas simple parce que cela nécessite de tenir compte des spécificités, des possibilités et des limites de l'un et de l'autre.

On peut débattre, presque à l'infini, de la difficulté de muséographier la musique, mais cela signifierait que ce sont les médias utilisés qui la rendent difficile à présenter comme objet. Sur ce point, il convient de préciser que ce n'est pas l'approche artistique qui pose problème. Si cela doit passer par l'art contemporain, on peut songer à utiliser ces artefacts pour montrer la façon dont elle est renouvelée dans la musique contemporaine. Pour pouvoir avancer, par exemple, que l'œuvre de Mauricio Kagel traduit « le temps où le corps seul suffisait à faire naître la musique », n'aurait-il pas fallu que l'on fit ressentir ce qui, dans cette œuvre, conduit justement à voir ce « temps » pour ainsi dire originaire ? Pour montrer en quoi les particularités du jazz sont liées au corps, n'aurait-on pas dû envisager de donner à voir la manière dont non seulement cette forme musicale *incorpore* le son mais fait sonner différemment les instruments, ceux-ci étant parfois volontairement détimbrés ou utilisés à contre-emploi ? Et pour cela, n'aurait-il pas été utile de reconsidérer ces façons de voir et de tenir un peu plus compte de la matérialité physique et acoustique des instruments, voire de leurs requisits physiologiques (souffle, lèvres, doigté, frappe, tension), plutôt que de ce qui fait du corps un instrument ? Car ce que l'on découvre en premier lieu dans toute exposition sur la musique, c'est, *de visu*, ce qui est conçu et fabriqué pour la produire, soit les instruments qui permettent de générer, enchaîner et moduler des sons en fonction des matériaux utilisés, des gestes accomplis, des besoins supposés, des symboliques mises en œuvre, et cela devrait trouver sa place dans des expositions de ce type.

Electric Body: le corps en scène est une exposition qui avait des objectifs multiples. Et l'on peut se demander si ce n'est pas cette diversité qui fait que l'on est baladé, non sans tournis, entre l'anthropomorphisme qui « reste sensible dans les traditions musicales extra-européennes et qui traverse toute l'histoire de la facture instrumentale » et les platines de Christian Marclay sous prétexte que « le phonographe est un outil précieux pour la musique ». En effet, cette exposition voulait évoquer à la fois « le réseau que tissent ensemble les nombreux fils de la création contemporaine, du cinéma à l'art vidéo, de la sculpture à la danse, de la performance aux installations, du *happening* au *body*

art » (p. 7) ; elle voulait également rendre un hommage appuyé au corps, montrer sa place, « rendre sensible l'implication essentielle radicale et plurielle du corps dans la musique depuis le milieu du siècle », montrer comment la dimension percussive du corps est renouvelée, ou encore la place de la voix comme expression du corps... Il n'est pas sûr qu'elle y soit parvenue, faute d'avoir pu montrer comment le corps sollicite, organise, ordonne la musique et ses instruments pour permettre des réalisations (musicales ou instrumentales) qui viennent comme des réponses, des suppléments au corps lui-même.

Claudie Annerose

Keila Diehl

Echoes from Dharamsala

Music in the Life of a Tibetan Refugee Community

Berkeley-London, University of California Press, 2002

xxv + 312 p., bibl., index, carte, fig., ill.

KEILA DIEHL a reçu une formation anthropologique à l'université du Texas à Austin, dans le cadre d'un « Folklore and Ethnomusicology Program », devenu ultérieurement « Americo Paredes Center for Cultural Studies » ; parmi les professeurs dont elle reconnaît l'influence figure Steven Feld dont on sait l'engagement auprès des Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Au moment de la publication des *Echoes of Dharamsala*, elle était *Fellow in the Humanities* à l'Université de Stanford.

En 1993, lors d'un premier voyage en Inde, elle découvre des cassettes de « musique moderne tibétaine » et est particulièrement frappée par une pièce intitulée *Tashi Delek Blues*, dont le style lui rappelle un environnement musical familier. Elle n'échappe sans doute pas à la fascination du Tibet qu'entretient le roman *Les Horizons perdus* de James Hilton¹ situé dans un mythique Shangri-la ; elle baigne dans une atmosphère où le bouddhisme

tibétain prend une place grandissante et elle ne peut échapper au battage médiatique dont est l'objet la cause tibétaine avec l'année du Tibet en 1991, les prises de position de l'acteur Richard Gere, les films comme *Little Buddha* de Bernardo Bertolucci (1993), etc. Toujours est-il qu'elle décide de faire sa thèse sur la musique pratiquée par la jeunesse tibétaine réfugiée en Inde et, en 1994, quitte les États-Unis pour un terrain d'une année.

Les circonstances politiques l'ayant contrainte à modifier son projet initial, elle se retrouve à Dharamsala, la capitale des Tibétains en exil depuis plus de trente ans. La description de son arrivée dans cette petite ville de montagne où se côtoient Tibétains de toutes générations – il y en a une vingtaine de mille dans la région –, moines bouddhistes, fidèles bouddhistes

1. James Hilton, *Last Horizon*, London, Macmillan, 1933 [éd. franç. : *Les Horizons perdus*, parue dans la collection « Marabout » en 1956].

occidentaux, organisations humanitaires, journalistes et cinéastes, simples curieux... est à la fois réaliste et plaisante. Mais ce qu'elle cherche alors, ce sont des jeunes musiciens qu'elle ne tarde pas à rencontrer et qu'elle ne quittera plus guère.

En tant que joueuse de clavier, elle est bientôt intégrée à un groupe tibétain de rock, le Yak Band, qui s'est formé autour d'un guitariste, et c'est dans cette position d'observatrice-participante qu'elle va progressivement découvrir le paysage musical dans lequel baignent les jeunes Tibétains, dont la plupart sont nés en exil et n'ont par conséquent aucune connaissance directe de leur pays d'origine. Coexistent en effet à Dharamsala à des degrés divers :

- la musique tibétaine traditionnelle, considérée comme authentique, à laquelle se réfèrent les plus âgés ;
- la pop musique indienne, véhiculée par les films et la radio ;
- les genres importés du monde occidental : rock, reggae, blues, véhiculés par des générations de hippies occidentaux et ressentis comme une porte ouverte vers la liberté (ce sont ces genres qui ont eu le plus d'influence sur ce qui est considéré comme la « musique moderne tibétaine ») ;
- les formes en vogue à Lhassa, fortement sinisées après tant d'années d'occupation.

L'ouvrage se présente comme un récit des expériences vécues par l'auteur-musicienne qui fait délibérément le choix de la « musique moderne tibétaine » que le Yak Band s'efforce de promouvoir. Il ne s'agit pas d'une position de tout repos, comme en témoignent les péripéties qui accompagnent l'élaboration de la cassette *Rangzen* (chap. IV). Dans les différents chapitres qui vont se succéder les allusions au contenu de cette cassette sont nombreuses (par le rappel des titres, la traduction des textes de certains chants, l'exposé des difficultés techniques rencontrées et les problèmes financiers du groupe). Mais pour découvrir le contenu intégral de ladite cassette, il faut néanmoins attendre la page 201 de l'ouvrage, avec la reproduction de sa couverture originale. Par chance,

ma collègue Isabelle Henrion-Dourcy a accepté de m'en communiquer un exemplaire et j'ai donc pu non seulement écouter la musique produite, mais aussi, grâce au feuillet en tibétain qui accompagnait la cassette, reconstituer les titres exacts des chants – seulement notés (parfois mais pas toujours) phonétiquement par Keila Diehl – ainsi que leur texte en tibétain puisque l'auteur n'en donne qu'une traduction.

Signalons d'abord que quatre musiciens non professionnels, réunis par une passion commune, ont pris part à l'enregistrement : trois d'entre eux sont à la fois chanteurs et joueurs de guitare électrique, le quatrième fonctionne à la batterie. La cassette, quant à elle, regroupe huit chansons dont les titres correspondent à l'incipit littéraire de chacun des chants, et dont voici le contenu :

- Face A
 1. *Rang btsan* (= *Rangzen* dans le texte), « Indépendance » ; la chanson phare qui a donné son nom à la cassette et pendant laquelle le public est invité à reprendre en chœur « *Rang btsan* ».
 2. *Yid 'phrog gi grogs ma la* (= *yetok gi tromo la*), « Ô toi amie qui as volé mon cœur » ; une chanson d'amour.
 3. *Brtse chen phyag na padma*, « Compassissant porteur du lotus » ; composée en l'honneur du Dalai Lama et de son prix Nobel de la paix.
 4. *Mi yul*, « Terre étrangère ».
- Face B
 1. *Gzhis lus re bskul*, « Exhortation [à ceux qui sont restés] au pays natal ».
 2. *Pha yul*, « Terre de nos pères ».
 3. *Khrungs skar rjes dran* (= *Trungkar*), « Souvenir d'un anniversaire » ; celui du 14^e Dalai Lama
 4. *Mdzes ma*, « Toute belle ».

L'examen des paroles des chants montre la place accordée à l'expression d'un patriotisme tibétain qui s'exprime par la nostalgie d'un pays idéalisé, une revendication à l'indépendance, un attachement à la personne du Dalai Lama ; il montre aussi qu'une place timide est faite à quelques chants d'amour. Au plan musical, la forme

adoptée – prélude instrumental /couplet chanté /interlude /couplet chanté... – ressemble à celle des chants traditionnels *nang ma* et *stod gzhas* caractéristiques du Tibet central, mais les développements mélodiques s'appuient sur les successions habituelles d'accords pour le blues.

Les membres du Yak Band comptaient sur la grande manifestation organisée en janvier 1995 à Mungod, au sud de l'Inde à l'occasion du prêche du Kalacakra par le Dalaï Lama pour faire la promotion de leur cassette... et pendant les quinze jours de la fête, à grand renfort de sono, ils ont joué chaque soir devant un public de Tibétains, venus de toute l'Inde. Certains auditeurs, parmi lesquels des jeunes moines (auxquels la fréquentation de tels spectacles fut bientôt interdite!) ont été intrigués par la nouveauté de ce genre musical, mais les musiciens furent forcés de constater le plus grand succès remporté par les chansons de films indiennes adjointes à leur programme (chap. V). Une fois rentrés à Dharamsala, outre l'échec financier de leur entreprise, les musiciens eurent à supporter une nouvelle humiliation, celle de ne participer que par raccroc à la célébration du 60^e anniversaire du Dalaï Lama. L'un d'entre eux finit d'ailleurs par bientôt se détacher du goupe... Cela correspond aussi au moment où Keila Diehl s'apprêtait à retourner à ses obligations universitaires.

Après ce survol des *Echoes of Dharamsala*, je me permettrai quelques remarques. Elles concernent en premier lieu les choix de l'auteur concernant le rapport à la langue tibétaine. D'entrée de jeu elle précise sa position éditoriale : « For the convenience, all Tibetan and Hindi words that appear in this book have been transcribed phonetically into English [...] all Tibetan and Hindi words appear in italics. All translations from Tibetan and Hindi are author's » (p. XV). Fort bien, mais cela ne manifeste pas grand respect pour l'éventuel lecteur tibétain anglophone qui aura grand peine à reconnaître les mots de sa propre langue (cf. ci-dessus les titres de la

cassette *Rangzen*). On peut aussi se demander ce que signifie un glossaire (p. 289) qui se limite à dix-neuf entrées, avec des termes tels que « papa », « maman », « bière d'orge », « chanson de film », « Nouvel An tibétain », « cérémonie religieuse » (pour laquelle est donné le mot hindi *puja*), etc. Et pourtant, Keila Diehl ne manque pas de souligner l'attachement des Tibétains à leur langue et le respect que manifestent pour elle les plus jeunes qui ne se sentent pas capables de composer eux-mêmes les paroles de leurs chants du fait qu'ils ont été éduqués en hindi (chap. VI).

Plus troublant, la substance musicale produite par le Yak Band ne fait l'objet d'aucune analyse ; ni CD joint à la publication ni notations musicales ne permettent au lecteur de s'en faire une idée. Il aurait été aussi appréciable d'avoir davantage d'aperçus sur les autres formes tibétaines de musique, pratiquées à Dharamsala, notamment par les membres du très officiel *Tibetan Institute of Performing Arts (TIPA)*, dont certains ont aussi formé un orchestre « moderne », le Ah-ka-ma Band.

Il me semble que l'auteur s'est tellement investie dans sa « participation » au Yak Band qu'elle n'était plus en état de prendre un recul suffisant par rapport à ce qu'elle observait. Le lecteur peut donc légitimement s'interroger sur la validité scientifique d'une telle démarche d'autant plus que, dès 1996, et donc peu de temps après le passage de Keila Diehl, la plupart des musiciens qui étaient devenus ses amis ont pris la route d'un exil plus lointain aux États-Unis ou au Canada. Est-ce dans ce cadre, économiquement plus favorable, qu'ils pourront poursuivre leur recherche d'une musique tibétaine moderne ? On peut se le demander et le caractère quelque peu anecdotique de ces *Echoes of Dharamsala* n'aura alors constitué qu'un reflet très partiel des goûts et des difficultés d'un groupe éphémère de jeunes Tibétains en quête de modernité.

Mireille Helffer

L' HARMONIE perdue dont il est question dans cet ouvrage est celle constituée, au XVI^e siècle, par l'interprétation de madrigaux polyphoniques au sein d'académies aristocratiques et lettrées, dans de nombreuses villes de la péninsule italienne. À Vérone, à Ferrare, à Florence, à Naples, les nobles férus d'art, de philosophie et de plaisir – et la plupart le sont, instruits par les célèbres traités de savoir-vivre – côtoient, en vertu de cette pratique musicale, les artistes roturiers les plus talentueux ; parfois, un esprit éclairé cumule la noblesse de rang et la noblesse du madrigal, tel le « Prince des musiciens », Carlo Gesualdo da Venosa (ca 1560-1613).

Disposés en cercles de quatre à huit personnes des deux sexes, les chanteurs entretiennent des relations de stricte équité, sans le pouvoir autoritaire que suppose la figure surplombante d'un chef. Ils n'ont pas de public, ou plutôt, ils n'ont d'autre public qu'eux-mêmes ; ils ne sont pas dans la logique du spectacle ou de la représentation, mais bien dans celle d'un rituel. Et ce rituel, au sein d'une élite initiée au legs de Pythagore et aux doctrines néoplatoniciennes, sert à instaurer et préserver les liens entre le microcosme et le macrocosme, entre l'art et la société, entre l'Idée et la sensation, entre le Nombre et l'Univers.

À l'opposé du chœur, où la constitution d'un pupitre suppose la dissolution des individualités, chacun de ces chanteurs assume sa voix seul, il est l'unique responsable d'une partie au sein d'un tout qu'il n'a ni la possibilité, ni le désir de dominer. En effet, ce type de polyphonie est, en soi, non hiérarchique et la procédure imitative vient confirmer, par son principe même, ainsi que par l'usage qu'en font les grands maîtres de l'époque (les Arcadelt, Cipriano

da Rore, Luca Marenzio et autre Gesualdo, et même le Monteverdi première manière), le caractère fugace et contingent de toute prise de parole isolée. Les chanteurs de madrigaux disent l'amour et la mort tels que les chantent les plus grands poètes, Pétrarque, Rinuccini, le Tasse ; ou plutôt, l'amour dans la mort, et la mort dans l'amour, car la forme de dissolution de l'être est ici indissociable d'une érotique. Souvent, la musique semble suivre le texte, lui faire honneur, comme un écrin qui serait lui-même un bijou ; témoins les « madrigalismes », ces figures de rhétorique musicale où le son vient éclairer le sens, et lui répondre. Mais, dans cette relation, point de tyrannie, ni de violence ; seulement l'alliance raisonnée entre un verbe qui se sait déjà musical en lui-même, et qui n'est autre que la langue de Dante, et un art de la combinatoire sonore qui se pense avant tout comme un *ethos* de la voix humaine. Même l'harmonie, métaphore cosmique en même temps que technique savante, vit dans un état d'équilibre qui, pour instable, n'en reste pas moins sage et délicieux. Elle n'est plus complètement modale, car trop souvent des gestes cadenciels viennent scander le flux mélodique avec l'urgence nouvelle des accords de dominante. Cependant elle n'est pas encore véritablement tonale, car la logique verticale et l'implacable clôture sur la tonique n'ont pas eu tout à fait raison des ambiguïtés horizontales de ce discours, qui, en outre, n'a pas laissé le carcan d'une métrique écraser sa souplesse rythmique.

Un temps idéal, bien qu'historiquement daté, et une musique idéale, et pourtant encore aujourd'hui présente à qui veut l'entendre et, surtout, l'interpréter : le livre de Patrick Ténoudji est animé avant tout

par une formidable nostalgie, qu'entretient sa propre pratique de musicien. Ce temps et cette musique sont cependant fugaces, comme toutes les réalisations terrestres d'une utopie : avec la fin du siècle et l'avènement du *stile rappresentativo*, avec la *seconda prattica* de Monteverdi et la naissance de l'opéra, ce bel édifice va basculer sans retour dans le monde de la tonalité, qui est, pour l'auteur, comparable au règne de l'absolutisme et de l'individualisme. Le « théâtre imaginaire » d'Orazio Vecchi, les comédies madrigalesques de Banchieri qui vont suivre ne sont que le miroir parodique où l'ancien monde aristocratique sombre sous les coups de la satire, les beautés languissantes du maniérisme étant défigurées en affres d'un vieillard impuissant. Suivra, dans la perspective de Ténoudji, la longue nuit de la modernité, où même l'établissement d'un *la* patron à 440 cycles n'échappe pas à l'accusation d'être un symptôme de totalitarisme.

En tout cas, le propos est séduisant, la passion contagieuse, et l'érudition considérable, pour un ouvrage ambitieux qui, comme le suggère le sous-titre, entend réfléchir à la fois sur le philosophique, le politique, le social, l'artistique et l'esthétique. On regrettera toutefois l'absence d'un ancrage historique plus rigoureux,

notamment pour ce qui est des pratiques musicales, qui sont censées fournir le cœur empirique de l'argumentation. Sur les académies musicales elles-mêmes, le lecteur aura appris, en refermant l'ouvrage, assez peu de chose. Par ailleurs, si les analyses musicales sont en général pertinentes, sans pour autant être centrales pour la démonstration, ce n'est pas non plus la sociologie historique des œuvres ou des musiciens de la Renaissance qui ressort véritablement enrichie de l'aventure. Celle-ci est plutôt animée par une dynamique de la digression permanente, où l'étude iconographique, intéressante au demeurant, côtoie les *excursus* sur Platon, Bodin, Boèce, la terminologie musicale, l'histoire du théâtre, l'histoire de l'idée européenne, ou le silence. Bien sûr, on peut y voir un bel exercice d'esprit « renaissant », mais le livre aurait gagné à être resserré et clarifié dans son propos principal. Un nombre anormal de coquilles et autres défauts d'édition vient par ailleurs ternir ce volume qui, malgré ces réserves, reste un achèvement considérable, ainsi qu'une proposition significative pour quiconque veut « penser ensemble musique, société, monde ».

Esteban Buch