

RADICAL JEWISH CULTURE : traces d'un distant présent, voix d'un passé proche

Mathias Dreyfuss, Raphaël Sigal

C'est [...] mon impossibilité d'être un « juif paisible », apaisé, ancré dans ses certitudes, qui a fait de moi le juif que je crois être. Cela peut paraître paradoxal, mais c'est précisément dans cette coupure – dans cette non-appartenance en quête de son appartenance – que je suis sans doute le plus juif.

Edmond Jabès, *Du désert au livre* : entretiens avec Marcel Cohen, Paris, Belfond, 1980, cité par John Zorn dans le livret de son album *Kristallnacht*, TZ 7301, 1995.

Les réflexions qui suivent ont précédé et accompagné l'élaboration de l'exposition *Radical Jewish Culture*, Scène Musicale New York, présentée au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme au printemps 2010. Cette aventure de longue haleine, menée sur quatre ans, a été pour l'équipe des commissaires de l'exposition l'occasion de réfléchir, en s'y frottant, à la culture juive américaine. Évidemment, une porte y a été découpée ; la Radical Jewish Culture est tout à fait particulière et ne saurait en aucun cas représenter un univers dont la signature est une incroyable diversité. Les projets qui la composent s'y inscrivent subtilement, tissant un réseau de références, de citations et de clins d'œil, épousant chacun à sa manière les reliefs d'un paysage complexe et varié.

Une communauté musicale

Au début des années 1990, à New York et en Europe de l'Est, des festivals de musique se montent sous une bannière détonante : *Radical New Jewish Culture* (nouvelle culture juive radicale). Les artistes qui participent à ces manifestations s'inspirent autant de l'improvisation venue du jazz que de l'énergie brute puisée dans le blues, le rock, le punk, le funk ou les musiques traditionnelles d'Europe orientale. Le caractère inédit de leur message n'échappe pourtant à personne : ces

artistes veulent désormais être entendus comme juifs. Le compositeur et saxophoniste new-yorkais John Zorn (né à New York en 1953) est à l'initiative de ces festivals, organisés à l'issue de débats passionnés avec les acteurs clés de cette scène. Ces musiciens se rattachent de près ou de loin à la scène *downtown*. Ce terme désigne, depuis les années 1960, la bohème artistique qui expérimente, dans les clubs du sud de Manhattan, de nouvelles formes marquées par un profond éclectisme, en marge des musiques commerciales comme de la musique académique¹.

1. L'acception du terme « *downtown* » dépasse en fait largement la scène musicale qui constitue le cadre de cet article. Ce terme définit depuis le début des années 1960 la scène du Sud de Manhattan, par opposition à la scène « *uptown* », la limite géographique se situant autour de Houston Street. Cette scène émerge dans les années 1960 au moment où de jeunes artistes expérimentaux ouvrent des lieux informels, le plus souvent dans des lofts autrefois occupés par des usines, pour y jouer et monter des événements artistiques de manière plus libre que dans les lieux jusque là dévolus à la création contemporaine situés pour la plupart *uptown*, non loin du Lincoln Center. Outre ce caractère informel des performances de la scène *downtown*, cette dernière semble s'être

Le titre « Radical Jewish Culture » est adopté en deux temps. En 1992, le producteur allemand Franz Abraham organise à Munich une vaste manifestation culturelle se déclinant en une série de cartes blanches offertes à de grandes figures de la scène musicale américaine contemporaine où sont conviés, outre John Zorn, Ornette Coleman, Steve Reich, Philip Glass... John Zorn choisit d'intituler sa carte blanche « Festival for Radical New Jewish Culture ». Il s'entoure pour l'occasion de musiciens, pour certains icônes célébrées de la scène des musiques alternatives new-yorkaises et pour d'autres artistes alors en pleine ascension : Lou Reed, John Lurie, Tim Berne, mais aussi Marc Ribot, Frank London, David Krakauer, Roy Nathanson, Elliott Sharp ou encore Shelley Hirsch. C'est à l'occasion de ce festival que John Zorn et Marc Ribot publient un manifeste dans lequel ces derniers déclarent rechercher une « tradition cachée » et tenter de reconstruire la genèse de leur musique à travers des sources spécifiquement juives :

*Si ces valeurs partagées, culturelles et musicales, existent, comment sont-elles apparues dans la musique du New York des années 80 ? Comment les « règles » dans des pièces telles que *Cobra* de John Zorn (ou d'ailleurs dans la musique dodé-caphonique d'Arnold Schönberg) reflètent-elles un désir talmudique de codification ? (...) La fascination de longue date d'Anthony Coleman pour la musique d'Europe de l'Est participe-t-elle d'une recherche de continuité avec un passé détruit ? (...) Et*

cristallisées autour de l'idée de provocation, fondée sur le choc entre formes « hautes » et « basses » de la culture, l'exagération de certains principes de composition à l'œuvre dans le minimalisme ou la musique répétitive et plus largement la radicalité des choix esthétiques adoptés.

ceux dont le travail se revendique du punk ou du hardcore, leur rage contre la complaisance bourgeoise correspond-elle à la colère prophétique juive dans une histoire faite d'exil et d'agression ?²

Suite au succès de l'événement, John Zorn crée au sein de son label Tzadik (fondé en 1995) une collection qu'il intitule « Radical Jewish Culture » pour publier les œuvres : si les musiciens ne se constituent ni ne se définissent en un mouvement nommé comme tel, ils se rallient cependant à l'idée qu'ils inaugurent une nouvelle musique juive et radicale, elle-même revendiquée comme l'héritière d'une culture séculière juive dont le terreau intellectuel est New York. La notion de radicalité se révèle assez vaste pour pouvoir accueillir en son sein des définitions et des approches variées ; elle les inscrit également dans une tradition de contestation et une volonté de modernité extrêmement riches dans l'histoire juive. Étant ainsi irréductible à tout dogme, voix ou position unique, elle se présente comme une formidable caisse de résonance des possibilités ouvertes par un jeu d'attraction et de répulsion entre les notions qu'elle met en exergue.

Une bannière : la « culture juive radicale »

Selon la musicologue américaine Tamar Barzel³, la *Radical Jewish Culture* est un concept lié à plusieurs phénomènes : la culture juive séculière, l'implication des juifs dans le radicalisme

-
2. John Zorn et Marc Ribot, « (First) Statement for Program », feuillet manuscrit, Archives John Zorn. Traduction David Wharry.
 3. Tamar Barzel, *Radical Jewish Culture. Composers/Improvisers in New York City 1990's Downtown scene*, University of Michigan, 2004.

politique et l'activisme social aux États-Unis, l'intérêt manifesté pour la religion juive et plus généralement pour les traditions éthiques, le sens du judaïsme perçu tout à la fois comme une minorité en diaspora, un groupe religieux et une nation.

L'histoire occupe une place essentielle dans l'imaginaire musical, littéraire et visuel de la Radical Jewish Culture. Ce « désir d'histoire » est rendu visible dès les seuils qui encadrent les productions discographiques publiées dans la collection « Radical Jewish Culture » du label Tzadik. Chaque album est systématiquement accompagné de citations ou de références littéraires puisées dans les textes de la tradition juive comme dans d'autres sources littéraires, incluant également des témoignages personnels parfois poignants⁴. Par ailleurs, les festivals de New Radical Jewish Music qui se sont tenus principalement au club de la Knitting Factory à New York dans les années 1990 ont été accompagnés de livrets présentant déclarations, interviews, polémiques même. C'est par le biais de cette matière textuelle et visuelle que nous avons remonté à travers les sources disparates de la Radical Jewish Culture. Nous avons ainsi cherché à inscrire la musique dans son contexte, réfléchissant plus largement sur les conditions historiques qui ont présidé à l'avènement de cette scène musicale à New York.

Afin d'illustrer notre démarche, il nous a semblé opportun de revenir ici sur deux des notions que nous avons largement exploitées dans la réalisation de l'exposition présentée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. La *Radical Jewish*

4. Voir notamment le témoignage personnel du saxophoniste Steve Lacy présenté à l'intérieur du livret accompagnant son album solo *Sands*, TZ 7124, Tzadik, 1998.

Culture apparaît comme une bannière, un titre dont les trois mots s'entrechoquent. Les musiciens s'inscrivent au fil de leurs compositions dans la *Radical Jewish Culture* tout en la redéfinissant d'une manière singulière :

Il est important de se rappeler que la Radical Jewish Culture pouvait signifier des tas de choses différents...

Pour moi c'était affaire de communauté.

Pour Marc, c'était politique, polémique.

Pour Anthony, c'était une esthétique de l'identité.

Pour certains, d'abord de la musique...

*Pour beaucoup, c'était juste un cachet!*⁵

En premier lieu, la question de la réactualisation. Il s'agit pour certains musiciens d'exploiter l'héritage protéiforme du judaïsme new-yorkais tel qu'il s'est tissé depuis l'arrivée massive des premiers immigrants d'Europe orientale et centrale jusqu'à eux. Cet héritage est, dans la perception des musiciens, très régulièrement associé à un espace délimité, le Lower East Side. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, le Lower East Side a été l'un des principaux quartiers d'immigration de Manhattan, « porte d'entrée de l'Amérique » pour des populations d'Europe centrale, méridionale et orientale, parmi lesquelles d'importantes populations juives ashkénazes. Dans les années 1950, à l'instar du Greenwich Village et de Soho limitrophes, ce quartier, qui englobait alors l'East Village, est devenu le refuge des avant-gardes esthétiques, depuis la Beat Generation (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs) jusqu'à John Cage et Andy Warhol. Espace de contestation intellectuelle, esthétique et politique, ce New York radical a longtemps gardé

5. John Zorn, mail adressé aux commissaires de l'exposition, 2008.

les traces de la culture yiddish, qui y a connu une véritable renaissance au début du XX^e siècle.

Toutefois, lorsque la jeune garde musicale de ce qui deviendra la *Radical Jewish Culture* prend position dans ce quartier à partir de la fin des années 1970, cette atmosphère culturelle très spécifique s'est déjà figée dans un certain nombre de traces matérielles – enseignes en yiddish, *deli's* devenus pour certains dès ce moment-là attractions touristiques⁶, théâtres yiddish aux inscriptions encore visibles reconvertis en salles de concert, synagogues délabrées – et immatérielles – et accents d'Europe orientale résiduels. Cependant, à l'opposé d'une démarche baignée de nostalgie inaugurée par le travail entrepris par Georges Perec et Robert Bober autour des *Récits d'Ellis Island* (1979) et prolongé plus tard par la cinéaste Chantal Akerman dans *Histoire(s) d'Amérique*, réalisé en 1989, les musiciens de la *Radical Jewish Culture* cherchent à quadriller un espace de créativité possible frayé à travers l'épaisseur des récits nostalgiques portés sur la « judéité perdue » de ce quartier⁷.

Parallèlement, une autre appréhension possible du matériau historique se fait jour. Moins sensibles à la langueur narrative des traces qu'à l'éclat brûlant de motifs court-circuitant le rap-

6. Cf. sur ce point Eve Jochnowitz, « 'Send a Salami to Your Boy in the Army' : Sites of Jewish Memory and Identity at Lower East Side Restaurants », in Hasia R. Diner, Jeffrey Shandler, Beth S. Wenger (ed.), *Remembering the Lower East Side*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2000, p. 212-225.

7. Hasia R. Diner *Lower East Side Memories. A Jewish Place in America*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

port au temps, certains musiciens s'emparent des traditions du judaïsme qu'ils perçoivent comme hérétiques. Ils puisent dans le mysticisme juif qu'ils réinterprètent de manière très personnelle. Les musiciens mettent ainsi en scène leur rapport au judaïsme par des jeux sur les signifiants, coutumes et traditions liées au judaïsme. L'idée de cet article est de mettre en perspective ces deux tendances à travers l'exploration d'œuvres choisies.

I. Les traces, réactualisation de la mémoire des lieux

Des critères de classification problématiques

Les musiques actuelles venant des Etats-Unis ont toujours été célébrées pour leur diversité. Ces musiques ne sont la propriété d'aucun groupe culturel particulier. Cependant, il n'est pas inutile de rappeler que la contribution des juifs américains à l'éclosion et à la reconnaissance de ces musiques a été considérable. Il n'est pas non plus inutile de souligner que parmi les critères qui ont servi à classer et analyser ces musiques, critères spatiaux (Downtown, East Coast, West Coast), stylistiques (Jazz, No-Wave, Hardcore, Avant-Garde), politiques, liés à la race, à la classe ou au sexe, aucun ne porte trace de l'investissement intense de ces juifs au développement de ces musiques, cette présence restant ainsi mystérieusement dans l'ombre.⁸

Le constat taxinomique sur lequel le guitariste Marc Ribot et le saxophoniste et compositeur John Zorn ouvrent le texte de présentation du premier

8. John Zorn et Marc Ribot, « [First] Statement for Program » [1992]. ms annoté, archives personnelles de John Zorn. Traduction par l'auteur.

Festival for Radical New Jewish Culture tenu à Munich en septembre 1992 a valeur de manifeste. Les critères ayant prévalu pour classer genres et styles des musiques dites alternatives aux États-Unis ont négligé de prendre en compte l'importance des juifs américains dans leur développement unique depuis la Seconde Guerre mondiale.

Plus précisément, ces critères n'ont pas seulement « oublié » que de nombreux Américains juifs s'étaient investis tout au long du XX^e siècle et à divers titres – du musicien au propriétaire de club en passant par le directeur de maison de disques – dans l'industrie musicale américaine. Ils n'ont en fait pas permis que cette présence puisse être véritablement pensée de manière positive et acceptée par la culture *mainstream* américaine.

Revenons brièvement sur les critères « géographiques » qu'ils évoquent : les termes de *downtown*, *east coast*, *west coast* déclinent une série de scènes artistiques classées en fonction de la localisation des espaces de création qui les ont portées. Cette triade fait s'imbriquer différentes échelles puisque si l'opposition *east coast/west coast* pointe l'échelle continentale, le terme *downtown* (qu'il faut opposer à *uptown*) renvoie plus directement à l'échelle urbaine de la ville de New York. La promotion de cette triade, populaire auprès de la critique artistique comme du grand public américains pour désigner les multiples « mondes de l'art » (Howard S. Becker), peut être interprétée comme une volonté d'esquiver l'importance de la présence juive dans ces mondes artistiques, voire le désir, plus souterrain, de contester la valeur positive qu'elle a pu avoir sur l'évolution esthétique de ces différentes scènes, à commencer par celle du jazz.

L'opposition *east coast/west coast* a été abondamment utilisée par la critique de jazz dès la fin des années 1940 pour distinguer à l'intérieur du

jazz moderne, alors en pleine ébullition, le bebop new-yorkais, nerveux et originel, porté par Charlie Parker et Dizzy Gillespie, et une version californienne plus « cool », influencée notamment par la trompette de Miles Davis. L'opposition *east coast/west coast* s'est aussi appuyée incidemment sur une opposition entre un jazz « noir » issu des viviers de New York et Philadelphie et un jazz « blanchi » prévalant sur la côte ouest, où de fait, de nombreux musiciens juifs natifs de la côte Est s'installèrent au début des années 1950, attirés notamment par le développement des studios hollywoodiens et les possibilités d'engagement offertes par l'industrie musicale et cinématographique⁹. Cette présence juive dans le jazz californien explique peut-être que l'on trouve en 1963 un disque signé Terry Gibbs, précurseur d'une certaine manière de la scène *Radical Jewish Culture*¹⁰.

Par-delà la variété des influences qui ont nourri le jazz *west coast* qui l'ont amené à se démarquer assez vite du bebop se développant sur la côte Est des Etats-Unis, l'opposition *east coast/west coast* s'est retrouvée dans les années 1960 insérée dans une lecture politique du jazz moderne associant le jazz de la côte Est « noir » à l'authenticité des reven-

9. Cette scène a en outre été célébrée par le trompettiste Steven Bernstein dans son disque de 1999 : *Hollywood Diaspora*, deuxième opus de la série *Diaspora Suite* parue entre 1999 et 2004 dans la collection « Radical Jewish Culture » du label de John Zorn, Tzadik.

10. Terry Gibbs, *Plays Jewish Melodies in Jazz-time*, Mercury, 1963. Avec Alice McLeod, future Alice Coltrane. En 2004, le trompettiste et arrangeur Steven Bernstein a fait paraître dans la collection « Radical Jewish Culture » de Tzadik un album en hommage à cette « Hollywood Diaspora » : *Hollywood Diaspora*, TZ 7191, Tzadik, 2004.

dications politiques, culturelles et sociales portées par les musiciens afro-américains, à l'inverse des jazzmen blancs¹¹. Cette idée d'une authenticité plus haute des revendications politiques partant des avancées esthétiques portées par les artistes de jazz afro-américains a longtemps circulé à l'intérieur de la critique jazzistique jusqu'à nos jours¹².

Ainsi, parallèlement aux cheminements esthétiques de la majeure partie des musiciens formant le noyau dur de la *Radical Jewish Culture* qui les ont amenés à évoluer dès la fin des années 1970 en marge du monde du jazz, il est possible de repérer chez eux un souci de *déstabilisation* de la neutralité tout apparente des expressions *east coast*, *west coast*, et même de jazz auxquelles ils ont pu être confrontés dans leurs années de formation. Ils y réinsufflent dans un premier temps un esprit du lieu – à travers la promotion du terme *downtown* – puis dans un second temps, une caractérisation culturelle plus prononcée, par l'invention de la bannière de la *Radical Jewish Culture*.

11. Voir en particulier Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz/Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971.

12. De manière plus générale, de nombreux musiciens de « jazz » se sont attaqués au terme même de jazz, critiqué pour les liens incestueux que ce terme à l'étymologie confuse aurait tissés avec le paternalisme blanc américain à l'égard des artistes afro-américains. Voir à ce sujet la position très polémique adoptée par Charles Mingus, très clairement exprimée dans l'interview accordée à *Jazz Magazine* en 1964 à l'occasion d'une mémorable tournée européenne : Jean Clouzet et Guy Kopelowicz, « Une inconfortable après-midi », *Jazz Magazine*, n°107, juin 1964.

L'inflexion prise par John Zorn et les musiciens gravitant autour de lui le poussant à promouvoir au début des années 1990 l'idée d'une nouvelle musique juive radicale nourrie au sein des esthétiques rencontrées dans les clubs du Sud de Manhattan est à la croisée de facteurs personnels et d'un désir collectif de critiquer la neutralité de façade du terme *downtown*.

Le guitariste et compositeur Elliot Sharp, qui fut un musicien incontournable de cette scène dès la fin des années 1970, souligne bien le fait que nombre des groupes de punk et de no-wave actifs à New York au début des années 1980 évitaient à dessein d'afficher que nombre des membres de leurs groupes étaient juifs¹³. Face à ce silence imposé a germé l'idée que les musiciens juifs américains évoluant sur ces scènes se voyaient interdire l'accès à une fierté acquise dans l'exaltation d'une culture vivante, transcendant les barrières de genre selon le modèle expérimenté une vingtaine d'années plus tôt par les musiciens afro-américains autour de la définition d'une « grande musique noire » (*Great Black Music*). Ce modèle, diffusé dès le milieu des années 1960 aux Etats-Unis, a consisté à affirmer que tous les musiciens afro-américains, quel que soit le style musical spécifique dans lequel ils évoluaient (jazz, free jazz, blues, rock'n roll, soul music, etc.) contestaient d'une même voix le « pouvoir blanc ». C'est d'une certaine manière dans le prolongement de cette affirmation que John Zorn a pu écrire :

Le nom Radical Jewish Culture, c'est important de le dire, a été choisi après mûre réflexion. Personne ne conteste que Franz

13. Interview réalisée en novembre 2008 par Mathias Dreyfuss et Gabriel Siancas en vue de la préparation de l'exposition *Radical Jewish Culture. Scène musicale New York*.

*Kafka, Mark Rothko, Albert Einstein, Walter Benjamin, Lenny Bruce et Steven Spielberg ont apporté une contribution capitale à la culture juive du XX^e siècle. D'où la question : y a-t-il un contenu juif dans l'œuvre d'un Serge Gainsbourg en France, d'un Jacob do Bandolim au Brésil, d'un Sasha Argov en Israël ? Eh bien des fois oui, des fois non – et lorsque j'utilise l'expression Great Jewish Music, c'est précisément cette question que je me pose [...].*¹⁴

Dans ce contexte, la *Radical Jewish Culture* puise aussi sa source dans le modèle ambivalent de la *Great Black Music*. Cependant, tandis que les musiciens afro-américains ont revendiqué une allégeance commune au courant de la *Great Black music*, les musiciens juifs sont devenus tantôt jazzmen, tantôt rockers, tantôt bluesmen. Ils se sont ainsi retrouvés arrachés du rapport aux racines et à la tradition qui a fait la force des contre-cultures afro-américaine ou latino dans le New York des années 1970 et 1980.

De fait, le judaïsme apparaît ici comme l'élément *déstabilisateur* des catégories établies par la critique esthétique. D'une part, il semble difficile d'associer ce critère « ethnique » ou religieux à des pratiques musicales évoluant le plus souvent très loin des milieux confessionnels. D'autre part, le judaïsme constitue une catégorie transcendant toutes les autres, car porteuse de valeurs, de données non prises en compte par les critères énoncés : le lien à une tradition ancestrale, l'influence secrète de schèmes culturels hérités d'une expérience religieuse ou encore le lien réel et imaginaire tissé

avec une histoire de souffrances et d'exils devenue mémoire collective d'une communauté.

Quand toutes les catégories d'analyse ont été épuisées, le judaïsme se réduit à une série de traces et d'indices que le manifeste de la *Radical Jewish Culture* a tenté de mettre en lumière, invitant par ce biais les musiciens conviés à la carte blanche de John Zorn à en déployer les potentialités artistiques et esthétiques.

Esthétique des traces et psychanalyse urbaine : le cas d'Anthony Coleman

Anthony Coleman (né en 1955 à New York) met en scène d'une manière très théâtralisée l'idée de traces faisant brutalement irruption dans le discours musical. Marqué dès le début des années 1980 par l'esthétique de Mauricio Kagel tout comme par les expérimentations new-yorkaises de Glenn Branca, Anthony Coleman participe depuis le milieu des années 1980 aux aventures musicales orchestrées par John Zorn. En 1989, trois ans avant le festival de Munich auquel il prend une part active, il fait paraître son premier disque, *Disco By Night*. Il y propose une déambulation musicale à travers l'Europe balkanique, qu'il a traversée quelques années auparavant et où il s'est vu pour la première fois confronté, en qualité de touriste américain, à des traces matérielles de cultures juives quasiment disparues¹⁵. Mélant rythmes et techniques d'ornementation inspirés du klezmer à une esthétique résolument rattachée aux musiques improvisées et au jazz, ce premier disque témoigne d'une attention aux traces rétive à toute idée de nostalgie. Il cherche au contraire à faire émerger toutes les différentes strates historiques charriées par les

14. John Zorn, [2006], texte accessible sur www.tzadik.com [consultation janvier 2011]. Tr. David Wharry.

15. Anthony Coleman, *Disco By Night*, Avant Records, 1989/1992.

impressions reçues en Europe balkanique. Cette démarche « archéologique » se confirme dans les années 1990 autour d'un duo monté en 1991 avec le saxophoniste Roy Nathanson. Anthony Coleman déplace le cadre géographique de ses « pérégrinations » musicales de l'Europe vers New York afin d'en explorer les traces du passé juif.

Entre 1993 et 1998 il dirige un projet orchestral et expérimental, intitulé *Selfhaters* (littéralement « ceux qui ont la haine d'eux mêmes »). Il forme également un trio jazz très classique, mais avec un répertoire qui l'est beaucoup moins, *Sephardic Tinge* (littéralement « teinte séfarade »), expression en forme de clin d'œil à l'un de ses maîtres, Jelly Roll Morton (1885-1941), inventeur auto-proclamé du jazz à la Nouvelle Orléans dans les premières décennies du XX^e siècle.

Ces projets, qui ont chacun fait l'objet de plusieurs albums parus sous le label Tzadik dans la collection « Radical Jewish Culture », opèrent constamment un même déplacement par rapport à l'idée de traces. Circulant dans différents imaginaires de la mémoire juive, tantôt ashkénaze et américaine à New York (avec Roy Nathanson ou dans le projet *Selfhaters*), tantôt séfarade et européenne (avec le trio *Sephardic Tinge*), Anthony Coleman s'attache à déjouer l'idée d'une association trop attendue entre klezmer et nostalgie d'un passé juif disparu. Significativement, dans l'un de ses albums les plus aboutis, *The Abysmal Richness of the Infinite Proximity of the Same*, il fait jouer les musiciens de *Selfhaters* à l'unisson de longues séries de notes oscillant autour d'un micro-intervalle. Ce procédé, inspiré à Anthony Coleman par le compositeur de musique contemporaine italien Giascinto Scelsi (1905-1988), donne la sensation d'une plainte qui pour lui figure bien mieux que le klezmer la plainte juive. Dans ce mélange de tristesse et de malaise, il

exprime également sa tendre ironie vis-à-vis d'un trait devenu poncif des musiciens de klezmer¹⁶.

L'esthétique du trio *Sephardic Tinge* opère également un déplacement troublant des idées reçues sur les signifiants juifs dans la musique. Interprétant dans un format jazz des romanceros séfarades traditionnels, le trio puise dans le jazz sa grammaire tandis que le répertoire n'est que le vocabulaire occasionnel mobilisé pour l'occasion. Ce faisant, il indique bien que la strate juive dans sa musique n'est pas forcément la plus profonde, mais simplement le prétexte ; ce sont en fait le jazz et les rythmes latino par lesquels il évoque son enfance et son adolescence passée au contact des communautés latino new-yorkaises et à sa passion pour les grands maîtres du piano jazz – Duke Ellington, Thelonious Monk et Cecil Taylor.

Plus largement, Anthony Coleman joint l'idée de traces à celle de distance avec un passé juif qu'il ne peut envisager que dans une dimension conflictuelle. Ainsi la « non appartenance en quête de son appartenance » soulignée par Jabès se voit renversée, devenant appartenance en quête de sa non appartenance.

II. Les symboles, resurgissement de la mémoire des voix

Nous avons essayé d'accentuer tout au long de notre parcours l'incroyable liberté avec laquelle la religion juive se déploie aux Etats-Unis. Les juifs américains envisagent la religion et ses préceptes à partir d'un foisonnement de possibilités : un judaïsme ouvert à toutes formes de pratiques et de

16. Anthony Coleman, *The Abysmal Richness of the Infinite Proximity of the Same*, TZ 7123, Tzadik, 1998.

mélanges, consécutifs à la manière avec laquelle les juifs se réapproprient symboliquement les impératifs religieux (halakhiques). L'identité sert de cadre de maintien à une religion dont les contenus et les pratiques sont sans cesse à réinventer. De nombreux facteurs entrent en jeu ici, parmi lesquels la prédominance de la notion de communauté aux Etats-Unis ainsi que de la religion tant dans la sphère privée que publique.

De fait, ces facteurs ont favorisé l'avènement d'une grande variété de courants au sein du judaïsme. Au-delà des tendances connues comme l'orthodoxie, le hassidisme, le judaïsme libéral ou le judaïsme réformé, le judaïsme se décline sur tous les tons et admet en son sein des pratiques qui lui sont traditionnellement exogènes, que ce soient des pratiques spirituelles comme le yoga ou la méditation, des activismes politiques, sociaux ou sexuels. Pour de nombreux juifs américains, le judaïsme se situe hors du jeu d'oppositions binaires qui le fixent traditionnellement. Toutes sortes de transformations, déplacements et substitutions – la plupart du temps transgressifs du strict point de vue de la loi (halakha) – laissent grand ouvert le spectre des religiosités au sein de la religion.

Cela est particulièrement marquant lors de la célébration de Pessah. Jacob Neusner note :

Le rite juif le plus célébré en Amérique du Nord oblige familles et amis à s'asseoir ensemble pour dîner. Comment un acte aussi profane parvient-il à transformer un simple repas en une cérémonie si riche de sens et d'émotions ? Se contenter de passer en revue les mots qui sont prononcés ne permet pas de le découvrir pas plus que le formule de Kol Nidrei (« Tous les vœux... ») ne permet d'expliquer pourquoi la synagogue se transforme, comme par enchantement, en théâtre

*le soir de Yom Kippour. La chorégraphie, les morceaux de déclamation dramatique, de musique, de chanson, de procession, l'exposition des symboles en eux-mêmes éloquents ne peuvent rendre compte, à eux seuls, de la force et de la magie de Kol Nidrei ni du seder de Pâque. Le repas consommé selon un ordre cérémoniel transmuet les convives et les transporte au beau milieu du chemin où une histoire avance à toute allure. En présence de symboles à la fois visuels et verbaux, familles et amis deviennent – ô merveille – Israël sortant d'Égypte et se libérant de la servitude.*¹⁷

Si le cadre du repas rituel du Seder est maintenu, il est possible, pour parvenir à une « transmutation » réussie, d'en modifier le contenu. Dans ce cas, des Haggadot sont rédigées pour un *seder* en particulier. Nous en avons réuni pour l'exposition plusieurs exemples, comme la Haggadah de God Is My Copilot, un groupe présent aux débuts de la *Radical Jewish Culture*. Cette Haggadah est, selon les termes d'un journaliste new-yorkais, « un mélange de *copy art*, de réflexions personnelles sur l'homosexualité et de ruminations sur le judaïsme en anglais, en mauvais hébreu et en yiddish »¹⁸. Le repas rituel de Pessah est modifié par une série de recodifications au fil des réécritures de la Haggadah qui président à un nouvel ordre. Le rituel de Pessah devient un moment de revendication d'une identité politique et culturelle.

17. Jacob Neusner, *The Enchantments of Judaism*, New York, Basic Books, 1987, traduction Jacqueline Carnaud.

18. Roee Rosen, « Sounds of 'Shtetl Metal' : Radical Jewish Music Hits Downtown Clubs, » *Forward*, 1994.

Cette idée de resymbolisation constitue un axe de lecture prépondérant de certains projets qui composent la *Radical Jewish Culture*. D'une manière ou d'une autre, les projets participent tous d'une volonté de remettre en circulation les significations qui lui sont attachées. C'est la condition énoncée par John Zorn pour entrer au catalogue :

*Je n'ai jamais accepté l'idée qu'il suffise d'être juif pour faire de la musique juive, ni n'ai prétendu être le seul arbitre de ce qui est juif et ce qui ne l'est pas. Il y a eu des moments où l'élément juif de la musique jouée n'était pas très clair, ou bien pas présent même. Mon rôle en tant que producteur exécutif est de questionner l'artiste. Si la réponse est simplement « Je suis juif – c'est ça que je fais – c'est donc de la musique juive » – le projet est rejeté et rendu à l'artiste pour qu'il en fasse ce qu'il veut. Mais si je perçois dans leur réponse une pensée bien articulée et que leur sincérité et honnêteté sont indubiables, j'accepte le projet, même si je n'adhère pas entièrement à la musique.*¹⁹

Il ne suffit pas d'être juif pour faire de la musique juive : la musique doit être davantage un moyen de questionner l'identité juive. Il est significatif à cet égard que John Zorn ouvre son texte de présentation de la collection de disques²⁰ par une citation de Gershom Scholem :

Il existe une vie de la tradition qui ne consiste pas simplement dans la préservation conservatrice, dans la prorogation permanente des acquis spirituels et culturels d'une communauté [...]. La tradition est également

*autre chose. Certains de ses domaines sont dissimulés dans les décombres des siècles et attendent d'être découverts et réactualisés. La tradition s'apparente à une sorte de chasse au trésor et cette quête crée une relation vivante à laquelle on doit une large part de ce qu'il y a de meilleur dans la conscience juive actuelle, même lorsque cette relation s'est développée et continue de le faire hors du cadre de l'orthodoxie.*²¹

Pour John Zorn, la *Radical Jewish Culture* doit se constituer en une « tradition vivante » se réclamant dans le même temps de la « tradition cachée » mise en lumière par Gershom Scholem au fil de ses recherches. En effet, ce sont ces courants souterrains non-orthodoxes – « révolutionnaires » – orthodoxe de se renouveler de manière constante au cours de l'histoire. En inscrivant la *Radical Jewish Culture* sous le sceau de la « tradition cachée », Zorn marque sa volonté d'engager un renouvellement des formes de la musique juive (on peut considérer à cet égard le répertoire qu'il a composé et nommé *Masada*, comme une tentative de recréer un langage musical juif). Telle doit être selon lui l'essence du projet.

Au sein de la *Radical Jewish Culture*, la relation au mysticisme et au messianisme est un medium privilégié pour sa charge symbolique. On peut d'ailleurs noter une identité terminologique : les musiciens issus de mouvances « underground » (littéralement « souterraine ») utilisent justement la tradition souterraine de la religion juive pour exprimer leur rapport à elle.

19. John Zorn, extrait du texte de présentation de Radical Jewish Culture sur le site internet du label Tzadik www.tzadik.com, New York, 2006.

20. *Id.*

21. Gershom Scholem, *Israël et la diaspora*, 1969, conférence tenue lors du congrès annuel de la Fédération suisse des communautés israélites, Genève, 14 mai 1969.

Fascinés par la force mystique qui se dégage, à leurs yeux, de rituels pratiqués par les juifs orthodoxes de Brooklyn, certains artistes convoquent, pour illustrer leurs albums, une iconographie dont émane une immédiateté dans la relation au divin, pouvant confiner à l'hérésie. Ils trouvent un équivalent musical à ces pratiques dans les *niggounim*, mélodies chantées rituellement par les hassidim en quête de communion avec Dieu. Ils puisent dans les classiques de la mystique juive des principes de combinaison de chiffres et de lettres qu'ils développent ensuite dans leurs œuvres expérimentales. Ils opèrent avec la même liberté que leurs aînés issus de la scène de la Beat Generation, notamment Allen Ginsberg, figure tutélaire de ce mouvement et auteur en 1959 du poème *Kaddish*, qui s'éloigne de la traditionnelle prière des morts chez les juifs (le *kaddish*) pour entraîner le lecteur dans un long tourbillon aux accents méditatifs.

Ils s'investissent également dans des luttes locales, contre la destruction de synagogues du Lower East Side, ou internationales, contre la guerre en ex-Yougoslavie ou au Proche-Orient, au nom d'un idéal de justice sociale librement inspiré du concept messianique de réparation du monde (*tiqqoun olam*), auquel se réfèrent certains courants mystiques juifs, ainsi que les mouvements modernistes juifs américains.

The Alter Rebbe's Nigun

L'un des exemples les plus réussis dans cette veine est l'album *The Alter Rebbe's nigun*²², composé et joué par Oren Ambarchi à la guitare et Robbie Avenaim à la batterie. Les deux musiciens se présentent comme d'anciens étudiants du

22. Oren Ambarchi et Robbie Avenaim, *The Alter Rebbe's nigun*, TZ 7131, Tzadik, 1999

Talmud et du Tanya, un traité de philosophie hassidique rédigé à la fin du XVIII^e siècle par Rabbi Shneour Zalman de Liadi (aussi appelé en yiddish l'*Alter Rebbe*), fondateur de la branche du hassidisme Chabad. Sur leur album, ils interprètent un fameux *niggoun*²³ en quatre mouvements composé par Shneour Zalman. Les quatre mouvements y correspondent aux quatre stades de la création du monde tels qu'ils sont développés dans la doctrine lurianique de la création, appelée *Tzimtzum*. L'album est une œuvre musicale sans concession et, il faut l'avouer, assez difficile d'accès pour des auditeurs non avertis.

Les musiciens superposent de nombreuses lignes mélodiques jouées à la guitare et à la batterie auxquelles ils ajoutent également des sons électroniques. Ainsi, le *niggoun*, traditionnellement chanté, est subverti par l'utilisation de la musique. Cependant, quiconque connaît le *niggoun* peut le reconnaître immédiatement à l'écoute de l'album. D'autre part, si la voix qui est normalement le seul « instrument », est remplacée par la batterie, la guitare et les sons électroniques, elle n'est toutefois pas absente de l'interprétation : les musiciens font appel à un rabbin, Yankel Lieder qui, sur l'un des morceaux, récite un texte dans un mélange d'hébreu et de yiddish qui s'avère être une réflexion psalmodiée sur les quatre moments de la création du monde évoqués dans le *niggoun*.

23. Les *niggounim* sont des chants hassidiques chantés en diverses occasions. Chaque cour hassidique a ses propres *niggounim*. Certains préfèrent les chants lents, expressifs et lyriques, les amenant à un état méditatif. D'autres favorisent des chants plus rapides, joyeux, syncopés, pouvant les éléver à un état d'extase spirituelle d'union avec Dieu, appelé *devekut*.

Tout en excédant la forme originale du *niggoun*, le projet en excède également l'intention traditionnelle, à savoir la *devekut* ou union mystique avec Dieu. Cependant, l'album crée délibérément une atmosphère propice à la transe : l'auditeur perd rapidement la notion du temps qui passe à l'écoute des quatre morceaux qui composent l'album. Les deux musiciens effectuent donc une série de déplacements au sein d'un cadre qui se maintient au-delà des transformations qu'ils lui font subir. Ils abordent donc le *niggoun* par l'angle de la réinterprétation et de la réactualisation.

The Sapphire Nature

Le percussionniste Z'EV explore également les contrées mystiques du judaïsme dans un album intitulé *The Sapphire Nature* publié dans la collection *Radical Jewish Culture* en 2002. Z'EV est un spécialiste de la Kabbale qu'il étudie depuis de très nombreuses années en dehors des circuits orthodoxes ou traditionnels. Le titre de l'album est sa propre traduction du titre du plus vieux livre ésotérique du judaïsme : le *Sefer Yetzira*, généralement traduit en français sous le titre *Livre de la Formation*. Z'EV a passé de nombreuses années à traduire l'ouvrage d'une manière personnelle et délibérément non-orthodoxe. Dans l'introduction qui précède sa traduction, il écrit :

[...] l'ouvrage comprend dans sa forme aboutie quatre traductions : une version exotérique, une version ésotérique, une version métaphorique et une version allégorique – une cinquième version « symbolique » sera rendue par le son.²⁴

24. Z'EV, *The Sapphire Nature* [non-publié] p.6

Z'EV travaille selon la logique du *Pardès*, un principe qui invite le lecteur à considérer quatre degrés de lecture dans les textes mystiques. Ces quatre niveaux d'interprétation du texte déterminent en même temps le cheminement intellectuel et spirituel du lecteur. Aux quatre niveaux de lecture traditionnels, Z'EV en ajoute un, le « son » qui est en fait l'album publié en 2002. La musique est ainsi la transcription symbolique du *Sefer Yetzira*. *The Sapphire Nature* est composé selon des permutations de sons qui font écho aux permutations de lettres du livre : la composition et l'interprétation musicales en sont le plus haut degré de traduction.

Lorsqu'on lui demande quelle est la connexion entre son travail de traduction et sa pratique musicale, il répond : « Cela a à voir avec le « point central » dans lequel tout travail trouve son origine »²⁵. En filigrane, Z'EV admet tenter d'atteindre le point qui constituerait la source même du judaïsme, au-delà de ses transformations historiques ou religieuses :

C'est comme être un ethnomusicologue, écrit-il. On va faire un travail de terrain et l'on y trouve une musique qui existe. On essaye de documenter cela du mieux que l'on peut, et on le ramène pour le partager avec d'autres personnes. [...] Alors on a ces morceaux. C'est un conglomérat, un point spécifique, des possibilités, des textes que l'on appelle « prophétiques » et qui existent dans des réalités parallèles, comme si c'étaient des stations de radio jouant la musique du sang.

Là, Z'EV pointe le pouvoir de révélation inhérent à la musique : elle est de l'ordre de la

25. *Id.*, p.32

manifestation davantage que de l'ordre de la signification. Il utilise la musique afin de manifester des vérités situées en dehors de la sphère normale de l'écoute, d'entraîner les auditeurs à la source du judaïsme telle qu'elle est envisagée dans l'univers mystique. Z'EV ajoutant une couche interprétative symbolique, ou Ambarchi et Avenaim subvertissant la forme du *niggoun* sont les exemples les plus probants au sein de la *Radical Jewish Culture* d'une volonté qui anime de nombreux musiciens : inscrire leur musique dans l'immémorial davantage que dans l'histoire.

Deux tendances se font ainsi face dans la *Radical Jewish Culture* : l'on trouve d'un côté des musiciens qui créent des projets qu'ils inscrivent au sein de l'histoire, à travers l'investigation de traces. De l'autre, il y a des musiciens dont les projets s'attachent à souligner les éléments ineffables qui composent la culture juive dans ses courants mystiques. Les premiers conçoivent leur héritage de manière horizontale, à travers la succession

linéaire de références avec lesquelles ils jouent ; les autres le conçoivent de manière verticale, en superposant des couches de sens qui coupent à travers espace et temps directement vers la source, un alphabet primordial du judaïsme.

Ces artistes ont dès le départ tenté de s'exprimer culturellement, proposant de revenir dans leurs œuvres sur les « traces » d'une tradition plurielle : culturelle, critique, politique. La *Radical Jewish Culture* relève ainsi d'un judaïsme perçu comme lieu de questionnement. Au fil de leurs réflexions et compositions, les musiciens disent leur rapport à l'histoire et à l'art des Juifs. Ils retrouvent de la sorte la liberté sans égale avec laquelle les Juifs américains réinventent sans cesse leur rapport à un judaïsme procédant autant d'une religion que d'une culture au sens large. En quelques années, ces musiciens ont inauguré un répertoire qui témoigne d'un jaillissement créatif unique. À travers l'expérience sensible de la musique, ils continuent de réinventer le rapport à la tradition dont ils sont issus.