

LE POIDS DES SONS ENTRE MUSIQUE ET POLITIQUE

Anis CHÉRIF-ALAMI

Sciences-Politiques (Master 2) / Option «Etudes
Africaines»...
Université Paris I Panthéon-Sorbonne -
Université Saint-Joseph de Beyrouth

Dans cet article, Anis Chérif-Alami s'intéresse au rapport ambivalent que semble entretenir avec le politique un festival d'improvisation musicale à Beyrouth ; « Irtijal », fondé par deux musiciens de free jazz, Mazen Kerbaj et Sharif Sehnaoui. Partant des théories de Bourdieu, il promène, sur le terrain, un regard sur les œuvres d'artistes qui demeure cependant moins fétichiste que les artistes étudiés par Bourdieu. Face à l'effacement de l'écart qui sépare la scène du public, l'étude invite au rêve d'une « théâtrocratie », d'une organisation politique idéale, de type libertaire sans pour autant glisser vers l'anarchie. Ceci pose, de manière plus empirique, la question de savoir comment investir, dans ce cas, l'espace urbain. Tel est l'enjeu central que pointe l'auteur. Ce festival qui engage la musique – en tant que métaphore de la ville- comme outil « poético-politique » dirigé contre l'industrie musicale, réussit-il à s'émanciper, tel qu'il le souhaite, du microcosme élitiste ? - NDLR

PROLEGOMENES

Le festival *Irtijal* (« improvisation ») se tient dans la ville de Beyrouth depuis l'année 2000, lorsqu'il a été fondé par deux musiciens de free jazz, Mazen Kerbaj et Sharif Sehnaoui. Il s'agit du plus ancien festival de musique de la capitale. Chaque année il se déroule durant quelques jours au début du mois d'avril, dans différents bars, boîtes de nuit, et salles de concert de Beyrouth. Il réunit des artistes libanais et européens, et propose une musique très avant-gardiste. Au début, Il s'agissait exclusivement

Y : « L'impro c'est une musique démocratique presque, populaire, avec la tentation d'éviter la hiérarchie, les figures d'idolâtrie qui existent dans la musique pop par exemple. Au contraire c'est presque un discours qui dit : oui ça c'est accessible à tout le monde »

d'improvisation de jazz (« free jazz ») puis le festival a dû s'ouvrir, « s'adapter » comme l'affirme l'un des deux fondateurs, à d'autres styles de musique : free rock, chants arabes modifiés, musique électronique. Les artistes d'*Irtijal* sont essentiellement issus des classes moyennes supérieures voire des classes supérieures. Certains sont passés par des écoles de musique, mais d'autres sont d'authentiques autodidactes. Le festival survit financièrement – difficilement – grâce aux donations de l'institut français, de l'institut Goethe, ainsi que du mécénat privé.

J'ai réalisé quelques entretiens qualitatifs longs (six) enregistrés avec des artistes ayant participé au festival. J'ai fait remplir quelques questionnaires aux artistes (quatre), et effectué de l'observation participante en assistant pratiquement à toutes les soirées du festival. Croiser différentes méthodes d'enquête m'a semblé le meilleur moyen d'obtenir des résultats que je crois assez probants.

Si je devais esquisser une autoanalyse de mon investigation, je devrais admettre que le monde des artistes n'est pas un monde qui m'est réellement familier. J'ai choisi de travailler sur une scène musicale beyrouthine parce que je pensais que précisément il s'agissait d'une tâche très difficile et que le défi m'attirait. Mon choix s'est finalement porté sur le festival d'improvisation *Irtijal* parce que la découverte de son existence fut pour moi une surprise. Je me demandais ce que faisait un tel festival, aussi avant-gardiste et dont la musique était si inaccessible, à Beyrouth. Je ne savais même pas – même si j'avais entendu parler de Théodor W. Adorno et de sa première tentative de sociologie de la musique – qu'une sociologie du son était possible. Je me demandais : comment capturer la causalité d'une chose aussi instable que la musique, aussi imprévisible que l'improvisation libre en musique ? Comment déplier une structure qui a les apparences d'un flux sans fin ? Bref mon idée du festival d'*Irtijal* était si vague qu'elle débouchait sur de mauvaises intuitions et plus grave, sur les mauvaises questions. Si les paroles des artistes me surprenaient parfois c'est précisément parce qu'elles contrevenaient à une idée que j'avais de l'artiste lui-même. Un monde que je croyais réticent à la science et surtout à la sociologie s'est ouvert à mon projet. J'avais une image préconçue et stigmatisante des artistes : des individus fermés sur eux-mêmes, vivant dans un univers clos non accessible aux non-initiés. De tels préjugés se sont avérés faux : les artistes se sont montrés le plus souvent très généreux, accessibles, disponibles et confiants. La langue n'a pas été un problème étant donné les origines sociales de ces artistes : les entretiens étaient effectués en

français le plus souvent, mais également en anglais. Je crois aujourd'hui qu'ils sont en partie satisfaits, voire heureux, qu'une enquête ait été menée sur leur travail. La plupart répondaient à mes remerciements par un chaleureux : « *thank you ! for doing this* ».

Nous tenterons d'explorer différentes dimensions du festival *Irtijal* en les rapportant à une définition extensive de la politique comme étant « l'ensemble des stratégies résultant de la compétition des individus et des groupes »¹.

LES ARTISTES ET LA SOCIOLOGIE

L'art au service de la politique

Ce festival d'improvisation musicale se prête, d'une certaine mesure, à une analyse politique. Il faut souligner d'emblée qu'il s'agit bien d'un paradoxe dans la mesure où les artistes sont *a priori* (avant l'enquête), comme le note Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art*², dubitatifs quant aux analyses sociologiques, voire complètement hermétiques à ce type d'études. Cela vient-il de la peur supposée des artistes vis à vis de la « science » ? Comme le remarque Bourdieu, les artistes adressent deux types de reproches à la sociologie. D'une part la sociologie priverait l'œuvre d'art de son caractère individuel (indivisible), unique, a fonctionnel, fétichisé en somme. D'autre part, la sociologie retirerait une part du plaisir éprouvé devant une œuvre d'art. Pierre Bourdieu n'admet que la seconde critique. La première lui semble un fantasme, une conséquence de ce qu'il nomme « l'esthétique pure », « formelle », qui s'est formée au XIX^{ème} siècle, en même temps que l'autonomie du champ artistique ; ce champ s'est bâti selon Bourdieu dans l'oubli presque délibéré de son histoire, de sa genèse historique et sociale.³

Des artistes conscients de la dimension politique de leur projet

Ces extraits de Bourdieu nous permettent de mieux comprendre l'articulation de la musique à la politique. En effet, est-ce que la prise en compte d'une hypothétique dimension politique dans la musique d'improvisation priverait les artistes et le public d'une part du plaisir de

1 Balandier, G. (1967). *Anthropologie politique*, chapitre 2, Domaine du politique, Paris: Presses universitaires de France.

2 Bourdieu, P. (2016). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, avant propos, pages 9-15, Le Seuil.

3 Bourdieu, P. (2016). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, page 393, Le Seuil.

jouer et d'écouter ? Cela nous conduit à réfléchir sur la place des affects dans la relation de la musique d'improvisation à la politique à Beyrouth.

Il semblerait que les artistes de *Irtijal* ne soient pas épris du même fétichisme de l'œuvre d'art que les artistes présentés dans l'ouvrage de Bourdieu. Ils possèdent une réelle culture politique, et surtout une « conscience politique ». Ils sont le plus souvent conscients de faire de la politique. Deux artistes m'ont affirmé avec assurance « tout est politique », et « surtout la musique d'improvisation ». De nombreuses comparaisons sont possibles entre l'organisation d'un festival d'improvisation et le mode d'organisation politique, notamment le rapport de la société à l'Etat. L'écart entre la scène et le public étant réduit, cela conduit très vite le spectateur à y voir la métaphore d'une organisation politique idéale, de type libertaire (sur le modèle des « théâtrocraties » que décrit Georges Balandier dans le *Pouvoir sur scènes*⁴ et de la circulation des règles théâtrales à l'intérieur de la sphère du pouvoir). On peut également la rapprocher de l'agora, d'un lieu où s'exprime une parole publique et politique sur la réalité des citoyens. L'organisation de *Irtijal* simplifie beaucoup la communication du public avec la scène dans la mesure où elle exploite différents lieux (boîtes de nuit, salles de concert, voire une sorte de hangar). Ainsi *Irtijal* offre un nouveau moyen d'investir l'espace urbain, en faisant retentir la musique d'improvisation dans différents quartiers de Beyrouth pendant quatre jours. De plus, les artistes et le public se rejoignent une fois la performance achevée.

Fonction sociopolitique de la musique

Pour entrevoir ce rapport, il faut effectuer un lien entre la fonction de la musique (si une telle fonction existe), le rapport de hiérarchie qui s'impose de fait dans la distinction de la scène et du public, et le pouvoir défini comme entité séparée, monopolisant les ressources (consécration et prestige de l'artiste sur scène). La musique d'improvisation est réticente – d'après les artistes interrogés – à ce qu'on lui attribue une fonction. Elle serait intrinsèquement a fonctionnelle. La fonction est, d'après un des entretiens, extérieure à la musique, et surtout à la musique d'improvisation, comme le free jazz par exemple. La fonction résulte d'une assignation extérieure, opérée par l'artiste en vue de produire un certain effet sur son public par exemple. Le groupe « Swans » a été cité comme étant l'archétype d'une musique à fonction

4. Balandier, G. (2006). *Le pouvoir sur scènes*, chapitre 1, Fayard.

intrinsèque. C'est-à-dire que cette musique chercherait à créer certains effets, à agir sur certains affects. Elle ne laisserait pas beaucoup de liberté de réception ou d'interprétation au spectateur puisqu'elle joue sur certains codes prédéfinis. Ces codes concernent par exemple la révolte d'un adolescent contre ses parents, contre la « société ».

Un exemple intéressant a été donné par un des deux fondateurs, celui du code vestimentaire. Les artistes de jazz sont habillés « comme des gens normaux ». Ils n'imposent pas de code vestimentaire. Les concerts de jazz ne sont pas « spectaculaires » visuellement. Ils intéressent l'oreille plus que l'œil. Le jazz contourne ainsi l'idolâtrie et la hiérarchie, contrairement à la pop par exemple. Le jazz ne débouche en effet sur aucune mode. Ainsi s'articulent la fonction et la hiérarchie. La politique surgit immédiatement, la hiérarchie et les « rapports inégaux » étant, comme le montre Georges Balandier⁵, un des critères nécessaires de définition de l'Etat.

UN FESTIVAL DIRIGÉ CONTRE L'INDUSTRIE MUSICALE

Émergence d'une scène non-commerciale

Comment une telle initiative a-t-elle pu se former en une quinzaine d'années ? Comme affirmé dans l'un des entretiens, « on est passé progressivement du free jazz pur, à l'improvisation en général », introduisant ainsi dans le festival du free rock par exemple, ou de la musique électronique. Autrement dit, une certaine capacité d'adaptation au public a été nécessaire pour intéresser et toucher plus de monde, afin que cette scène se forme. Comme l'évoque un des artistes, la musique d'improvisation cherche à « produire des variations », à constituer une atmosphère d'imprévisibilité où les attentes « normales » du public ne doivent pas être satisfaites. Le public doit être constamment surpris. S'agissant de la capacité des artistes à produire du neuf qui ne soit pas mêlé d' « ancien », un artiste me répondait que le neuf devait rester une « utopie », un idéal régulateur du travail de l'artiste, mais qu'on n'était jamais certain de son caractère « nouveau ».

Le succès d'une musique d'improvisation plutôt difficile d'accès à Beyrouth serait un pied de nez à la musique commerciale. Le caractère anti-commercial de *Irtijal* se manifeste au niveau du son lui-même, dans

5 Balandier, G. (1967). *Anthropologie politique*, chapitre 4, Domaine du politique, Paris: Presses universitaires de France.

le fait d'éviter la répétition, de ne pas répondre aux attentes préétablies d'un public réifié, dans la recherche de nouvelles formes prosaïques.

Mais l'interlocuteur Z ne se présente pas comme opposé à l'industrie musicale. « La domination de la pop est une réalité comme ailleurs. C'est bien que nous soyons petits. Ca doit être à petite échelle. Tout doit pouvoir coexister. Je ne suis pas contre Liban Jazz, ni contre le conservatoire. Si nous pouvons coexister, tant mieux ». Autrement dit, certains artistes situent Irtijal dans une position ambivalente face à l'industrie musicale elle-même. La plupart savent être des marginaux et veulent le rester. Ils n'ont pas l'intention de mener une guerre perdue d'avance contre la « pop » par exemple. Subrepticement, cet artiste entendait aussi probablement – comme X – que l'art ne peut constituer une arme politique en soi ; on ne saurait attendre d'une musique ni d'un artiste, si virtuose soit-il, de changer les goûts d'une majorité de personnes, d'inverser ce nombre.

Cacophonie et libertarisme

Comme le montre Georges Balandier⁶, Proudhon insiste sur les oppositions entre société et État : la société est du côté du multiple (vie sociale caractérisée par la pluralité des rapports entre groupes) tandis que l'Etat est du côté de l'unitaire (l'Etat tend à renforcer sa propre unité). Le spontané contre le mécanique, le changeant contre le figé, la création contre la répétition. La société renverrait au spontané, au changeant, à la création. Tandis que l'Etat renverrait au mécanique, au figé, à la répétition. Or comme l'affirme un des artistes de Irtijal, « l'improvisation évite la répétition, cherche à produire des variations constantes », à surprendre, à être imprévisible. C'est là que l'affirmation de l'identité libertaire du festival par un des deux fondateurs prend tout son sens.

La musique d'improvisation défait métaphoriquement les liens créés par l'Etat. Son projet musical peut être aussi rapproché du projet libéral. En effet, le libéralisme se demande essentiellement comment sauvegarder la pluralité du monde, en s'opposant à toutes les philosophies politiques qui défendent l'harmonie et l'unité de la société. La musique d'improvisation à Irtijal est éminemment politique dans la mesure où elle interroge en profondeur le statut du public. Est-il là simplement pour écouter, subir passivement des sons qui lui arrivent,

6 Balandier, G. (1967). *Anthropologie politique*, page 151, Domaine du politique, Paris: Presses universitaires de France.

ou pour *participer* au festival? Le public ne serait plus une masse homogène mais bien une pluralité d'individus qui réceptionneraient différemment les sons émis. La musique de *Irtijal* nous invite à fuir le vocabulaire durkheimien (« atomisation », « anomie ») qui présuppose la perte et la nostalgie d'une unité, d'une harmonie.

La musique de Irtijal, une métaphore de Beyrouth

Il semble que la musique d'improvisation jouée à *Irtijal*, notamment le free jazz de Michel Doneda (1er concert d'*Irtijal*), mime le rythme de vie beyrouthin. Comme l'affirme Marie Bönthe et L.L Douarin⁷, la cacophonie est ce qui caractérise en profondeur la vie beyrouthine. Elle nous fait entendre certains bruits et rythmes urbains, notamment les klaxons et la figuration de leur fuite au fil de l'éloignement d'un véhicule. Le rythme de vie est fragmenté de toute part, profondément disharmonieux et confessionnellement structuré par la diversité des calendriers religieux qui se chevauchent, ainsi que par la fragmentation socio-spatiale qui rend les différents rythmes de vie à Beyrouth incommensurables. Au fond, *Irtijal* interroge la continuité de la ville de Beyrouth, son homogénéité et son unité. Les aléas de la situation politique trouvent aussi leur écho dans le caractère apparemment aléatoire et très imprévisible de l'émission des sons. On comprend alors clairement que la musique de *Irtijal* pose des questions éminemment politiques en proposant des rythmes saccadés, voire des bruits chaotiques produits électroniquement qui sont autant d'échos possibles à la disharmonie des rythmes urbains.

Les ambivalences du rapport à l'Etat

Mais une telle interprétation – celle qui identifie *Irtijal* à un projet purement libertaire – tend à négliger les ambiguïtés du rapport de l'Etat à la société. Remarquons d'abord que bien que le succès de ce festival d'improvisation soit réel, une telle musique n'attire pas non plus les foules. On peut observer assez souvent des spectateurs faire la bise aux artistes et aux fondateurs. Des membres du public semblaient connaître personnellement les artistes. Bien que les fondateurs soient parvenus à créer une scène, cela montre combien ce festival continue de se constituer, après 17 ans d'existence, et à son grand dam, en vase clos. En effet, il faut toute une « éducation à la musique d'improvisation », tout un « entraînement » que ne reçoit pas la jeunesse beyrouthine, affirmait « T ». Cet artiste affirmait que ce rôle revenait à l'Etat, à l'école, et qu'on

7 Bönthe, M., & Douarin, L. L. (2014). Dans les pas de la nuit. Les rythmes urbains de Beyrouth à la tombée du jour. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, (136), 163-184.

ne pouvait accuser les artistes de ne pas s'ajuster aux goûts musicaux les plus répandus de la jeunesse de Beyrouth. Si la musique jouée à Irtijal s'oppose comme nous l'avons montré à l'Etat, elle s'oppose à un Etat tout hypostasié, à l'Etat *en général* (celui de Proudhon), et non à un Etat en particulier (l'Etat libanais). Certains artistes n'excluent donc pas que l'Etat contribue à faire connaître la musique d'improvisation.

Nombreux sont les artistes d'Irtijal qui ont une reconnaissance internationale et qui vivent aujourd'hui à l'étranger. Ils continuent toutefois de promouvoir ce festival à Beyrouth en y participant. Si comme me l'a dit un des deux fondateurs, « Irtijal fut créé pour nous donner une scène, à nous jeunes musiciens de free jazz de Beyrouth », il n'en demeure pas moins que le succès – relatif – de cette scène repose sur la persévérance de leur engagement pour que ce projet très ambitieux survive. Ils savent que ce festival ne répond pas aux goûts de la majeure partie de la jeunesse (obnubilée par la Pop) et que ces artistes savent qu'il faudra certainement attendre longtemps avant que l'Etat ait les moyens d'intervenir dans la culture de manière conséquente. C'est pourquoi il semble que parfois ces artistes visent à court-circuiter l'Etat, à opérer un bond, à créer directement – c'est-à-dire sans le secours de l'Etat - une scène d'improvisation disséminée dans différents lieux de Beyrouth. Ce qui ne leur interdit pas de reconnaître leur besoin d'Etat.

DU ROCK POLITIQUE AU ROCK MÉTAPHYSIQUE

Si nous observons le passage d'une révolte sociale à une révolte métaphysique, nous constatons en réalité que la vie à Beyrouth peut aussi bien générer une parole d'artiste engagé qu'une parole d'artiste cynique. Certains artistes évoquent aisément la dimension politique de la musique qu'ils jouent comme nous l'avons vu. X accepte bien de définir le rock comme une sorte de « révolte contre l'autorité sociale » en général, même si « ça fait un peu cliché » selon ses termes. A une autre époque il aurait précisé « l'autorité patriarcale, l'autorité religieuse ». Après toutes ces années, « je ne me révolte plus contre quelque chose, ça m'emmerde la vie. La vie en général, pas la vie à Beyrouth ou au Liban ». Il affirme être préoccupé aujourd'hui essentiellement par le problème de la mort ; il prétend se révolter contre la mort par la musique.

On observe assez clairement le passage d'une rébellion politique à une rébellion métaphysique. « Je ne peux plus accepter d'être énervé

contre les problèmes sociaux. Les choses ne changeront pas. Je suis dans une phase très cynique. Etre dans un pays comme le Liban, sans ordre, ça amplifie ce sentiment de vanité de l'être humain. Mais on le ressent partout, ce n'est pas propre au Liban ».

Cette révolte métaphysique a aussi des accents politiques dans la mesure où c'est l'absence d'ordre, le sentiment que rien ne changera, qui nourrit en partie le désespoir métaphysique. Indirectement aussi « X » semble faire de la dysharmonie musicale l'écho d'un désordre social permanent ; les deux se rejoignant selon lui, le désordre lui apparaît désormais comme ontologique. Cela nous permet, peut-être, de découvrir à un niveau minimaliste, les premiers éléments de la genèse sociale et historique de positions se réclamant exclusivement de la métaphysique.

Irtijal fait-il réellement de la politique ?

L'entretien avec « X » montre d'abord que les contentieux entre artistes ne sont pas strictement musicaux. Ce sont également des visions du monde qui s'opposent. Pour X, la musique d'Irtijal devrait assumer pleinement sa dimension élitiste et les artistes d'Irtijal cesser de prétendre faire de la politique, même indirectement ; car il n'y a rien de pire que des « artistes qui se prennent au sérieux ». Irtijal a lancé une promesse qu'il n'a pas pu tenir : celle d'abolir l'écart entre la scène et le public, de « contourner la hiérarchie » (Y). Mais c'est bien la virtuosité de l'artiste qui est en jeu dans la performance de l'improvisation. L'artiste doit prouver son excellence. Un artiste affirmait que les enfants – grâce à une écoute naïve, préservée - sont les mieux à même d'entendre de l'improvisation libre en musique, et qu'une éducation à la musique d'improvisation n'est pas nécessaire. « Y » déclarait que la musique d'improvisation était destinée à tous dans la mesure où tout le monde pouvait la pratiquer. Quelques minutes plus tard il admettait la nécessité d'un travail autodidacte très long (en me décrivant le travail de Mazen Kerbaj) pour arriver à une musique expérimentale « audible ». Bref la hiérarchie existe à Irtijal ; le public vient écouter la musique d'un artiste qui est placé sur un piédestal. Le public est toujours de fait celui qui écoute.

Au point qu'on est en droit de se demander si *Irtijal* n'est pas davantage une imitation de l'Etat qu'un contournement de celui-ci. D'ailleurs, pourquoi *Irtijal* serait-il une « monade » leibnizienne séparée du reste de la société ? Il est difficilement imaginable qu'un festival

qui se dit si ancré dans la vie beyrouthine (le plus vieux festival de Beyrouth) ne comporte aucune trace de son organisation. Selon « X » Irtijal est une imitation de l'Etat : « une clique fermée sur elle-même, qui n'accepte pas de personnes différentes sauf si elles prêtent allégeance ». Mais X admet que *Irtijal* a réellement évolué depuis sa création, du jazz vers le chant arabe, le free rock, l'électronique.

Mais alors quel est l'intérêt de ce discours égalitaire ? Pourquoi un discours égalitaire « utopique » persiste-t-il face à une réalité profondément hiérarchisée ? L'argument politique n'est-il finalement qu'une marque de fabrique pour *Irtijal* ? En effet, invoquer un rapport au politique de manière quasi systématique nous pousse à nous demander si l'argument politique ne devient pas dans la bouche des artistes un faire valoir, ou encore une manière d'affronter un élitisme qui leur revient à la figure.

L'IMPROVISATION À BEYROUTH : UN ÉLITISME MAL ASSUMÉ

X : « La musique est faite pour des raisons égoïstes. Je me fiche de pousser les gens, de les encourager, de changer le monde. Même dans le monde de l'impro qui se veut éparpillé horizontalement, il y a des classes, il y a de la hiérarchie, de l'élitisme. Regardez d'où viennent ces gens, leur origine sociale. Ce n'est pas ouvert à tout le monde. Aujourd'hui l'impro est devenue conservatrice ; ils sont bloqués dans un truc de forme. Ils n'ont pas évolué. Pas de poésie, pas d'esthétique. Obsédé par la forme.(...) C'est comme pour un resto : tu es tellement obsédé par l'idée du resto que ta bouffe devient infecte ».

X apparaît comme révélateur des zones d'ombre de *Irtijal*. Il pousse le chercheur à opérer un retour parfois à la leçon de Durkheim : rester prudent face aux discours des acteurs, ne pas les prendre pour argent comptant ; les discours des acteurs sont à l'évidence le seul moyen d'atteindre la réalité sociale mais leurs discours ont aussi tendance à recouvrir la réalité de mots, de scories. La seule façon de prendre du recul par rapport aux entretiens c'est de les entrecroiser, d'observer les points de recoupement et les différences.

Ici on comprend clairement qu'un projet si ambitieux a aussi des visages sombres. Les visages de ceux qui ont quitté *Irtijal* et ne s'y reconnaissent plus précisément parce que le discours ne correspond pas à la réalité. *Irtijal* est effectivement, après 17 ans d'existence, toujours un festival élitiste.

La modernité : une utopie nécessaire

« L'impro » que les artistes d'Irtijal pratiquent proviendrait de l'Occident. Ces artistes ont commencé par se demander pourquoi des musiciens aussi virtuoses que Coltrane se sont adonnés à une musique aussi disharmonieuse que le « free jazz ». Ce geste ne repose pas seulement sur une mode (celle des années 60 et de l'émancipation ; libérer les sons comme on libère les mœurs) mais sur une signification qui, selon les artistes, a survécu aux modes. Pour reprendre les mots de Henry Corbin⁸ c'est un « passé vivant », susceptible d'être « recréé », comme une tradition ranimée, brûlant d'un nouveau feu. Dans ce désir d'une pure nouveauté qui anime les artistes d'Irtijal, il y a bien le désir fou de ne plus être captif de la causalité. C'est l'espérance de pouvoir former une œuvre absolument nouvelle. C'est une « utopie nécessaire » (la modernité) selon les mots de Y. On retrouve ainsi la réflexion de Bourdieu dans l'avant propos des *Règles de l'art* commenté en tête de cette étude : la sociologie (en l'occurrence le rappel de la causalité) est bel et bien susceptible de retirer à l'artiste et au public une part du plaisir esthétique, une part d'utopie et de chimère.

D'un retour à l'autre

Les artistes d'Irtijal ont tous commencé à jouer de l'« impro » en écoutant de grands artistes de free jazz occidentaux, de Coltrane (américain) à Peter Brotzmann (allemand). Ils n'ont évidemment pas débuté par le Zajal libanais (poésie populaire libanaise chantée) pour en venir à la musique d'improvisation. D'ailleurs, ils ne voient même aucun lien, proche ou lointain, entre le Zajal et leur travail. Avant de taxer hâtivement ces artistes d'« occidentalisme », observons un élément historique : l'influence immense qu'a exercée la musique orientale et extrême-orientale (l'album *Impressions* de Coltrane de 1963 et notamment la musique intitulée « India » qui exprime brillamment l'orientalisme afro-américain de l'époque et dans une moindre mesure l'orientalisme de l'album *Olé*) sur les artistes de jazz. Ces artistes de jazz américain ont énormément puisé dans l'imaginaire oriental.

De plus, la musique arabe a toujours fait partie de l'environnement sonore des artistes arabes d'Irtijal. En outre, les artistes d'Irtijal affirment opérer désormais un retour plus marqué vers la musique arabe. Il y a en effet de plus en plus de joueurs de musique orientale invités à Irtijal (Nadah al-Shazly, Ziyad Sahhab). X affirme avoir été très influencé par

⁸ Corbin, H. (1983). *Face de Dieu, face de l'Homme. Herméneutique et soufisme.*

Omar Khorshid, le célèbre guitariste égyptien. Le but affiché de Irtijal est désormais de faire jouer ensemble des artistes différents, aux styles et aux influences très variées.

En somme, La musique d'improvisation est moins le produit d'une culture spécifique que d'une hybridation de styles dont les origines deviennent indistinctes. Cette relation renvoie aux logiques du dedans et du dehors que décrit Jean-François Bayart⁹. C'est pourquoi on peut dire que Irtijal de Beyrouth est aussi « un air frais venu d'ailleurs ».

LA MUSIQUE ARABE, UNE RESSOURCE POÉTIQUE POUR L'IMPROVISATION À BEYROUTH.

La musique arabe est présentée comme une empreinte de la langue arabe décrite comme plus « poétique » que les langues européennes. La musique arabe est ici perçue comme un passé qui s'arrache au passé pour devenir contemporain. Le retour à la poésie de la musique orientale est nécessaire selon X ; elle permettrait une belle évolution de la scène expérimentale beyrouthine. Celle-ci était toutefois déjà visible dans le chant sophistiqué (à l'aide de musique électronique) de Nadah Al Shazly lors de la dernière édition du festival (4^{ème} soirée). « La musique occidentale se caractérise par une mathématique précise tandis que la musique orientale est plus intimement liée à la poésie ». L'alliance des deux correspond à un mode analogue à la conception de l'œuvre d'art chez le Nietzsche de la Naissance de la Tragédie¹⁰, une sorte de fusion d'Apollon et Dionysos : le voile apollinien (l'ordre et la mesure plutôt représentés par les méthodes classiques d'enseignement du jazz dans certaines écoles européennes) enveloppant le chaos dionysiaque (représenté par l'ivresse de la poésie arabe).

Les propos des différents artistes semblent chargés de différences, aussi bien à l'intérieur d'un seul entretien qu'en mettant ces entretiens en perspective. Ne pas se laisser aller aux tentations d'extrapoler et de généraliser des cas pratiques, tenir toutes les contradictions ensemble, c'est à cette tâche que cette étude s'est attelée ; d'où son caractère nécessairement touffu. Mais paradoxalement, les convergences sur le rapport au politique abondent, ainsi que sur le rapport à la musique arabe et au problème de la modernité.

9 Bayart, J. F. (2009). Les études postcoloniales, une invention politique de la tradition?. *Sociétés politiques comparées*, 14, 1-46.

10 Nietzsche, F. (2015). *La naissance de la tragédie*. Flammarion.

À la focalisation sur l'origine culturelle de la musique d'Irtijal jouée dans Beyrouth – question qui apparaît presque premièrement à l'esprit –, nous avons substitué une analyse des processus d'hybridations. Autrement dit, les influences se mêlant, l'origine culturelle de cette musique devient réellement indistincte.

Ainsi avons-nous exploré les mythologies des artistes, leurs délires, leurs utopies, afin de comprendre la façon dont ces croyances s'articulent en formant une « vision du monde » (« weltanschauung »).

Ces mythologies n'empêchent pas la persistance d'un lien politique, parfois patent, parfois en filigrane, toujours *ambivalent*. Même un positionnement cynique, ou encore métaphysique, mystique, se situe dans un rapport au pouvoir, et se positionne de fait dans « la compétition politique des individus et des groupes ».

Mais ce travail ne prétend pas du tout épuiser le sujet. Ce n'est qu'un début de chantier. Il n'est qu'une perspective sur un immense espace à plusieurs dimensions. En regard du temps imparti, je n'ai réalisé que six entretiens – qui furent néanmoins longs et riches – et n'ai récolté que quelques questionnaires. A cela s'ajoute bien entendu l'observation directe du déroulement du festival pendant quatre jours.

Je voudrais remercier tous les artistes pour leur générosité et leur patience sans lesquelles ce travail n'aurait pas été possible. Ce travail fut un réel plaisir, il a conforté et stimulé mon respect du terrain et m'a permis, non pas de donner des réponses mais au moins d'écarter certaines questions stériles.

