

Le jazz, l'Afrique et la créolisation : à propos de Herbie Hancock.

Entretien avec Bernard Lubat.

Marc Chemillier

Version 4, 25 novembre 2008

« Chanson créolisation » écrit Bernard Lubat dans la notice de son dernier album où se mêlent biguine gasconcube, polka funky occitane, valse et bossa nova jazzcognes, blues mingusien, funky bop trinaire, rapscat hip hop bebop¹. La question des rapports du jazz et de l'Afrique n'est pas seulement celle des « origines africaines du jazz » — question fort complexe au demeurant². Elle concerne également les possibilités de rencontre *aujourd'hui* entre le jazz et la musique africaine. C'est sous cet angle qu'on l'aborde ici à travers le ressenti d'un musicien de jazz particulier, Bernard Lubat. Pas n'importe lequel, un spécialiste du rythme, l'un des plus grands batteurs de jazz en France pour qui la musique est d'abord une affaire de « tambours ».

Au cours de cet entretien³, on analyse différents exemples de jazz et de musique africaine. Une période de l'histoire du jazz est particulièrement marquée par le tropisme africain, le passage des années soixante aux années soixante-dix dans le contexte de la lutte des Noirs américains pour les Droits Civiques. Herbie Hancock a été l'une des figures musicales les plus influentes à l'époque. Il n'est certes pas le seul jazzman à s'être intéressé à l'Afrique, mais compte tenu de l'importance de sa contribution à l'évolution du jazz des trente dernières années, il mérite une attention particulière. Cet entretien avec Bernard Lubat est donc l'occasion de revenir sur la carrière de Hancock, vue à travers le prisme de l'un de ses confrères. Celui-ci en parle avec sa faconde de *malpoli-instrumentiste*, avec ses jeux de mots-dits (« maudits »). Derrière ce langage qui ne mâche pas ses mots, on est invité à suivre la pensée esthétique de Bernard Lubat en réfléchissant aux conditions de la rencontre possible du jazz et de l'Afrique telle qu'il la voit dans l'idée de « créolisation » du poète antillais Edouard Glissant.

On analysera ainsi quelques enregistrements clefs, d'une part des expériences de fusion menées par Herbie Hancock et de l'autre des extraits de répertoires traditionnels africains. Pour les premiers, on étudiera le type de rencontres qui sont effectivement mises en œuvre, et pour les seconds, celles qui pourraient être imaginées. On s'interrogera dans chaque cas sur les conditions permettant de parler de créolisation à propos de ces rencontres.

Altérité, croyance, doute, créolisation : la pensée d'Edouard Glissant

¹ « Chansons enjazzées » (Labeluz, 2008).

² Voir Denis-Constant Martin, *Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origin*, *Black Music Research Journal*, 11(1), 1991, p. 19-38.

³ Entretien réalisé à Uzeste le 15 mai 2008 avec Bernard Lubat, que je remercie chaleureusement pour ces conversations. Je suis également très reconnaissant à Simha Arom des échanges que nous avons eus, ainsi qu'à Denis-Constant Martin et Steven Feld pour leurs commentaires. Enfin, je remercie Alain Chiaradia qui m'a aidé à retrouver les concerts dont parle Bernard. Cet article reprend, pour la partie concernant « Village Life » de Herbie Hancock et Foday Musa Suso, un travail ancien resté inédit, effectué en 1987 dans le cadre du séminaire « Méthodes et objets de l'ethnomusicologie » de Monique Brandilly à l'École Normale Supérieure de Sèvres. Quelques illustrations sonores de l'article sont disponibles en ligne :

<http://ehess.modelisationsavoirs.fr/lubat/creolisation>

Au début de l'entretien, Bernard Lubat parle de la *rencontre* dans l'improvisation jazz en général, et dans la confrontation avec des musiciens africains en particulier.

BL : — Le problème est partout le même. C'est dans l'improvisation d'une rencontre, d'une confrontation. Qui a commencé ? Quand on se rencontre avec l'autre, qu'est-ce qu'on en fait ? Qu'est-ce qui se passe ? On se met au service de qui, de quoi ? Où est-ce qu'on est libre ? Qui a tort, qui a raison ? Dans la musique contemporaine occidentale, une musique qui n'a pas de style, de prédéfini, une musique qui n'existe pas, qui part de rien, simplement de l'un et l'autre, sans but précis de terminaison, qu'est-ce qu'il peut se passer dans ces conditions où c'est l'incertitude de l'autre ? Et comment s'articulent et s'échangent des sons, des phrases, des textures, des alphabets, des syntaxes sonores, des « badabudu, ha, boudé, huuuuu » ? Cela semble très difficile à faire. Chacun, semble-t-il, craint de perdre, pour ceux qui croient au Père Noël leur âme, pour d'autres du pognon, une nana, un pouvoir. Enfin, il y a toujours quelque chose à perdre. Et ce n'est pas faux ! C'est là que cela se passe à la condition d'accepter de perdre, de savoir perdre. Et peut-être que le savoir, c'est « perdre ».

MC : — Dans les sociétés traditionnelles, cet esprit libéré de toutes références est absent.

BL : — Mais nous aussi, dans les sociétés non traditionnelles, dites développées, on est dans la même situation. Sauf si on fait la démarche de la rencontre gratuite, mais qui semble être hors de prix. On ne sait pas ce que cela veut dire « hors de prix », est-ce que c'est très cher ou est-ce que cela ne vaut rien ? C'est laissé au choix.

MC : — Est-ce que tu peux donner des exemples de problèmes posés quand on essaie de mettre des musiciens africains dans cette situation d'improvisation ?

BL : — Tout de suite apparaît l'existence de la *croyance*. D'un seul coup, l'*altérité*, ce n'est pas dans la poche. C'est pour cette raison que tout est une question d'intérêts, planquée sous une question d'identité, ou de je-ne-sais-quoi de mystico-répressif. Ce sont des affaires, c'est du business. Quand c'est gratuit — comme la liberté n'a pas de prix — comment se passe le rapport avec l'autre hors business ? C'est ce qu'on essaie de faire ici [à l'Estaminet d'Uzeste], puisque c'est un endroit essentiellement raté, un lieu « non lieu » et pourtant identifié, on pourrait presque dire enraciné, mais non lieu parce que ni innocent, ni coupable, il y a un *doute*. Et donc la relation à l'autre, c'est cela, c'est le doute. Et moi, j'avoue que je reconnais plutôt que la musique que je préfère, c'est celle qui est transportée par ce doute, qui est dans cet endroit « entre », entre lui et elle, entre lui et l'autre, entre Noir et Blanc, entre vrai et faux, entre gentil et méchant. À partir du moment où on arrive à convoquer cet espace, qui est un espace physique et psychologique, et donc politique, il se passe du point de vue esthétique des choses qui me passionnent en tant qu'*a*-musicien. D'un seul coup arrivent des commencements nouveaux, d'autres commencements qui n'étaient pas prévus au programme, dont il n'était pas prévu qu'ils commencent, des commencements qui viennent, encore une fois, de partout, et souvent d'ailleurs, du bout du nez, qui ne viennent ni des hauteurs, ni des profondeurs.

Bernard Lubat raconte une anecdote à propos de « l'altérité », du « doute », de l'abandon des « croyances » dans la rencontre avec l'autre. Il s'agit d'un concert où la COMPAGNIE LUBAT improvisait avec des musiciens africains. Cela se passait le mardi 31

juillet 2001 lors du dixième anniversaire du Festival des Nuits atypiques de Langon, où il jouait en première partie de Manu Chao devant 17 000 personnes. Le groupe MAMAR KASSEY du Niger était programmé le lendemain. Ce groupe, où se mêlent Peuls, Haoussas et Germas et qui est porté par la flûte et le chant de son leader Yacouba Moumouni, a été invité à jouer pendant le concert de Lubat. Hélène Lee écrit dans *Libération* : « Lorsqu'il appelle sur scène MAMAR KASSEY, le protégé nigérien des Nuits atypiques, c'est pour lui laisser la place d'un solo de flûte époustouflant. Ensuite, la COMPAGNIE LUBAT entre dans la danse et propulse le flûtiste sur un raz-de-marée de sons »⁴.

BL : — Un jour, on jouait avec un orchestre africain qui faisait semblant d'être un groupe pour nous les Blancs, alors qu'ils étaient de cultures, d'ethnies et de langues différentes. Ils s'étaient mis d'accord pour faire une tournée. Ce sont souvent les Européens organisateurs qui les mettent d'accord pour faire une tournée qui va rapporter à quelqu'un — y compris à eux, j'espère, mais sans doute beaucoup plus à d'autres. On devait jouer à un festival, il y avait quinze mille personnes, c'était en première partie de Manu Chao, énergumène qui saute partout en l'air — il fait de la musique en sautant en l'air — donc il y avait beaucoup de monde puisque paraît-il, c'est une star mondiale. On se trouve là, en première partie de cet « événement » avec des musiciens africains. On s'était vu quelques jours avant ce concert, on s'était rencontré, on n'avait pas fondamentalement préparé quoi que ce soit, on s'était simplement présenté : « Tiens, je fais comme cela, toi tu fais comment ? », « Moi je ne fais pas comme cela ». On n'avait presque pas joué parce qu'il y avait l'inquiétude à jouer ensemble. On ne savait pas. Moi, j'ai réussi à tenir le suspens jusqu'au concert, à faire qu'on ne sache toujours pas et qu'on ne passe pas à l'acte.

On est entré sur scène, la COMPAGNIE LUBAT et ce groupe africain, je crois que c'était des musiciens du Mali, et toujours sans savoir ce qu'on allait jouer. On s'est installé sur scène, les uns et les autres, à nos instruments, ou à nos « places » puisque sur scène il y a des micros, donc il faut bien se mettre quelque part. Et là, les regards des musiciens se sont braqués sur moi, comme j'étais soi-disant « l'*ir*-responsable » local, le Monsieur « *dé*-Loyal » du bidule. Et moi je regardais les musiciens me regarder. On attendait tous que cela commence, quelque chose. Sans doute, on pensait que j'allais décider, moi, de commencer quelque chose. Moi je traînais. Je ne sais pas ce que faisait le public. Et puis d'un seul coup, un des musiciens, qui avait une calebasse, un tambour d'eau plutôt, commence à bouger sa main machinalement, nerveusement « *toum toum toum* ». Et là, le seul truc que j'ai su faire, c'est de faire signe au preneur de son de permettre d'entendre cela. Voilà ce qui s'est passé, comment cela a commencé, comment ce commencement est arrivé de l'inconscient, doublé de ma conscience de l'inconscient, ce qui est aussi une conscience politique — de la problématique de nos rapport Nord-Sud par exemple.

Et donc, à partir de cette onde de son, qui n'était pas métrique, qui n'avait aucun volontarisme de dire « c'est comme ci, c'est comme ça » — c'était simplement un son abstrait — grâce à ce son abstrait, tout le monde a pu entrer dans cette abstraction avec sa propre abstraction. C'est-à-dire l'inverse du figurez-vous-que-je-suis-comme-ça, mais plutôt figurez-vous-que-je-ne-sais-pas-du-tout-comment-je-suis. Et les choses se sont organisées, des sons sont apparus, une espèce de fugue s'est installée. Le rythme est arrivé un long moment après, je ne sais pas lequel parce qu'il n'était pas obligatoire.

⁴ *Libération* du samedi 4 août 2001, p. 25.

On ne sait pas lequel, mais par contre, on sait que quand ce rythme est arrivé — c'est là une autre dimension du problème — il était universel, pour ainsi dire humain. Cette métrique qui est arrivée, elle était jubilatoire, elle était libre, elle était délibérante, elle n'était pas obligée, elle n'était pas portée par une religion, une identité, une couleur voulue, une démarche — même une démarche intellectuelle esthétique. Le concert s'est déroulé dans un trou de mémoire, magnifique. Les gens n'ont rien compris parce qu'il leur est arrivé quelque chose d'important, ils n'avaient rien à idolâtrer. Alors ils se sont réservés pour idolâtrer l'autre imbécile qui est arrivé en sautant partout et qui leur a fait croire que Dieu existait.

MC : — Donc cette rencontre avec des musiciens africains avait marché ?

BL : — Oui, cela avait marché. De la représentation publique, la relation s'est installée à une dimension d'humilité et de fierté rares. Peut-être parce qu'il y avait tout ce monde. Plein de musiciens connaissent cela, tous ceux qui *pratiquent*. Parce que les croyants, ils ne connaissent pas, ils essaient de poursuivre une croyance qu'ils s'efforcent de cimenter à bloc de plus en plus. Par contre, ceux qui pratiquent comme moi — je ne suis *pas croyant*, je suis *pratiquant* — nous sommes à la recherche de ces commencements permanents. Comme disait Derrida, il faut commencer par le milieu.

MC : — À Uzeste, est-ce que tu as déjà fait venir des musiciens africains ?

BL : — À l'Estaminet, il s'est passé ce genre de problématiques, qui n'ont pas eu de suites commerciales, évidemment, puisque ce n'est pas du tout le but. Ce genre de rencontre nous fait plutôt fuir, il n'y a pas de bénéfice net à en tirer. Le bénéfice qu'il y a eu à tirer des rencontres avec des musiciens africains, du Mali, du Sénégal, etc. c'est à eux de voir si cela leur rapporte intimement. Mais commercialement, ce n'est pas le but, ce n'est pas le sujet de faire croire qu'on va monter un groupe, on serait copains, on va faire du métissage. Cela, comme je suis pratiquant, je n'y crois pas du tout. Ce sont des arrangements, il suffit de mettre des plumes et un chapeau, et on fait croire que c'est la paix. Donc cela n'a rien à voir. Le processus de créolisation n'a rien à voir avec le métissage. Édouard Glissant le dit très bien. Le processus de *créolisation* est une confrontation-rencontre dont on ne mesure pas les conséquences, dont on ne veut pas savoir les conséquences, car sinon on est dans un *pré-jugé*. Le *métissage*, pour moi, c'est quelque chose dont on prévoit les conséquences, on sait ce qu'on fait, et de toute façon, les buts sont œcuméniques commercialisés. Donc cela ne m'intéresse pas vraiment.

Bernard Lubat se réfère au concept de *créolisation* du poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant. Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail de la pensée de Glissant, mais on peut en rappeler quelques idées force qui nourrissent la réflexion de Bernard Lubat. Pour Glissant, le syncrétisme des Caraïbes fournit une sorte de modèle de ce que devraient être les relations entre les cultures à l'heure de la globalisation : « Son symbole le plus évident est dans la langue créole, dont le génie est de toujours s'ouvrir »⁵. Cette langue est issue de l'emmêlement multilingue et souvent multiracial des Plantations (origines africaines et hindoue des esclaves, puis des travailleurs), où elle fait écho aux musiques qui y ont germé

⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, p. 46.

(negro spirituals, blues) et qui ont ensuite donné naissance aux jazz, biguines, calypsos, salsas, reggaes⁶.

Glissant écrit : « J'appelle créolisation⁷ la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre »⁸.

L'une des conditions essentielles de cette rencontre est qu'elle doit *exclure tous rapports de domination*⁹. En effet pour Glissant, la mondialisation représente un danger « derrière lequel se cachent de nouvelles oppressions et dominations »¹⁰. La créolisation apparaît comme la seule solution non éphémère contre cette menace : « Elle ne suppose pas une hiérarchie des valeurs »¹¹.

L'*imprédictibilité* du résultat est un autre trait essentiel de la créolisation qui l'oppose au métissage selon Glissant : « Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes de métissage peuvent concentrer ».¹² Ce caractère imprévisible est lié, entre autres, à la globalisation du monde dont il faut assumer la complexité nouvelle qui échappe désormais à toute possibilité de planification.

Dans un entretien avec Lubat et Glissant¹³, Rémi Rivière rapproche la pensée de l'écrivain et la pratique du jazzman. L'ouverture, la rencontre et l'imprédictibilité du résultat caractéristiques de la créolisation selon Glissant sont au cœur de l'improvisation jazz selon Lubat. Celui-ci explique : « Quand on fait une vraie confrontation artistique ou même dans la vie, ce n'est pas forcément au nom d'un résultat pré-établi ». Il faut entendre le mot jazz « pas seulement dans son aspect étiquette esthétique, ou période du jazz, puisque ça c'est le commerce qui fabrique le goût », mais plutôt « comme processus philosophique ». Bernard Lubat précise : « On devient jazz dans l'intention, dans le dépassement de soi ». Il faut être « dans l'intention d'une rencontre », dans la « liberté poétique sans laquelle on ne peut se rencontrer ».

Glissant ajoute, en comparant le jazz à d'autres musiques du nouveau monde (celles des communautés juives, italiennes, irlandaises) : « On trouve leurs chants très beaux, mais il leur manque quelque chose. Précisément, c'est la créolisation. Le jazz est pour tout le monde. Le jazz n'est pas fait avec des chants africains. Il est fait avec la mémoire désolée des *rythmes de base africains* [je souligne]. Mais il est fait aussi avec des instruments occidentaux, avec des ritournelles de provinces occidentales. Par conséquent, c'est une musique créole ».

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ La créolisation est un processus et non un état, ce qui la distingue de la créolité au sens de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, Gallimard, 1988.

⁸ Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Gallimard, 1997, p. 194.

⁹ Dans son article consacré à Glissant, Denis-Constant Martin parle de « l'utopie d'un vivre-ensemble débarrassé de la domination », *Au-delà de la postcolonie, le Tout-Monde ?*, Marie-Claude Smouts (éd.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Presses de Sciences Po, 2007, chap. 3, p. 135-169.

¹⁰ Entretien d'Edouard Glissant avec Tirthankar Chanda, *Label France*, n° 38, 2000, en ligne : <http://www.diplomatie.gouv.fr> (rechercher Glissant).

¹¹ Edouard Glissant, *op. cit.*, 1997, p. 194.

¹² Edouard Glissant, *op. cit.*, 1990, p. 46.

¹³ *Programme de la XXX^e Hestejada de las arts du 16 au 19 août 2007*, p. 42-43. Dans ce programme, Bernard Lubat retrace les étapes de sa rencontre avec Glissant sous le titre « Créolis'action, chronologie [2004-2007] » (p. 40-41) : le poète martiniquais est venu à Uzeste en août 2004 (27^e Hestejada), puis en août 2006 (29^e).

MC : — Le percussionniste martiniquais, Paco Charlery, qui a joué à Uzeste¹⁴, est-ce qu'il fait de la créolisation ?

BL : — C'est un cas intéressant, parce que c'est un bâtard de la biguine, de l'Afrique et du jazz. Il a une potentialité de maîtrise rythmique qui est à la fois la maîtrise de la métrique et en même temps, en dialectique à cette maîtrise, une liberté inouïe de moduler dans le cadre, de faire des variations dans ce cadre. Il est complètement dans un cadre à 3 temps, à 4 temps ou à 6/8, et en même temps, il est d'une liberté totale par rapport à ces cycles rythmiques. Alors qu'en Afrique, dans d'autres cultures, les cycles rythmiques sont représentants de cultures, de cérémonies, d'une utilité, donc on ne transige pas avec, il faut les jouer comme cela. Donc on commence à improviser, à articuler des variations dessus, mais il y a toujours une espèce de chape religieuse qui interdit. C'est du sacré malheureusement que je trouve *mas-sacré*, parce que c'est du sacré qui est enfermé. C'est une illusion de sacré, une image du sacré, un petit commerce du sacré qui peut se comprendre par la pauvreté, par la misère.

Sur les relations entre l'innovation musicale et le contexte traditionnel et rituel, l'expression « chape religieuse qui interdit » utilisée par Bernard Lubat soulève des questions anthropologiques et philosophiques qui dépassent le cadre de cet article. Mais il faut toutefois être plus précis sur ce que l'on entend par musique « en Afrique ». À côté de répertoires figés, il en existe d'autres qui laissent une large place à l'initiative individuelle et au talent des musiciens. C'est le cas d'un répertoire de poètes-harpistes en République centrafricaine sur lequel j'ai travaillé, où le musicien donne libre cours à une critique du pouvoir politique en faisant preuve de verve, de fantaisie et parfois d'une grande habileté instrumentale¹⁵. C'est aussi le cas de la musique de cithare pour le culte de possession à Madagascar dont on parlera plus loin.

MC : — Est-ce qu'il y a un rapport entre le swing dans le jazz et les rythmes des musiques traditionnelles africaines ?

BL : — La différence, c'est que dans le jazz, il y a un cul-de-jatte, un boiteux. Dans ce qu'a apporté le jazz, par rapport à l'Afrique, il y a une *altérité*. Le ternaire en Afrique, c'est du 6/8. La division des noires, elle est égale, même dans la tonicité des trois croches, en 6/8. Alors qu'en jazz, cette division des trois croches est *inéga*le, parce que le jazz — d'après ce que j'en ai compris et reçu — c'est une musique de *mauvaise foi*. Elle n'a pas la foi en elle-même, elle a des *doutes*. Sur ces trois croches, cette division du temps en trois parties, il y en a une qui est inégale. Et même les trois, entre elles, ne sont pas tellement d'accord. Elles sont *critiques* entre elles. Par contre, ce que j'entends dans le 6/8 et le 12/8 des musiques africaines, c'est plutôt une *croyance* que c'est comme cela. Peut-être que l'aspect « critique » intervient d'une autre manière par la transe, par l'exacerbation de valeurs égales, qui peut déclencher une espèce de transe qui fait... « qu'on voit des bêtes » ! Mais on est toujours dans ce qui est sans doute le vif du sujet, le sujet du vif, c'est-à-dire le rythme comme *moyen de transport*. Ce que je

¹⁴ Notamment en trio avec Bernard Lubat (batterie) et Eddy Louiss (orgue) à la 28^e Hestajada de las arts le 17 août 2005. Francis Marmande titrait dans *Le Monde* (19 août 2005) : « Chez Bernard Lubat, Eddy Louiss élève le débat musical ».

¹⁵ Marc Chemillier, *Les Mathématiques naturelles*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 136 (chap. 5 : « Formules de harpe en canon »). À propos de ce répertoire, Éric de Dampierre parlait d'airs de la « contestation » de la tradition (*ibid.*, p. 138).

pense de la musique vivante, c'est qu'elle est *possédée* dans et par son moyen de transport. Sinon, c'est une succession de linéarités esthétiques qui ne m'intéresse pas trop, qui me fait penser à du ripolin, à une décoration, parfois intelligente, parfois cultivée, mais où l'altérité n'est que de pacotille. Alors que la critique de la métrique, la critique du rythme comme moyen de transport dans cet *heureux-bondi* (« l'heureux-bondi », le *rebondi*), qui n'en finit pas de rebondir et jamais à la même intensité, mais toujours avec la même insolence, c'est ce que j'ai reçu comme image mentale de ce qu'on appelle le jazz, et qu'Archie Shepp appelle musique afro-américaine.

La référence au chiffrage 6/8 ou 12/8 des mesures du solfège occidental nécessite quelques précisions. Dans un article sur lequel on reviendra¹⁶, Simha Arom rappelle que parmi les principes de la métrique et du rythme en Afrique centrale, il faut souligner : « Ces musiques n'ont pas recours à une matrice de référence temporelle qui serait fondée sur l'alternance d'un son accentué avec un ou plusieurs sons non accentués. Elles font abstraction de la notion de "mesure" et du "temps fort" qui la caractérise ». Denis-Constant Martin ajoute que cet aspect est l'une des spécificités de la transformation qui s'est opérée dans le passage des rythmes africains au jazz afro-américain : la conception africaine du rythme et de la métrique « a été adaptée, probablement sous l'influence de la musique européenne, à quelque chose qui est presque inconnu en Afrique : la présence d'une matrice récurrente d'accentuation — alternance régulière de temps forts et de temps faibles »¹⁷.

On voit qu'au-delà du recours aux chiffrages 6/8 ou 12/8 qui est ici un abus de langage, le propos de Bernard Lubat renforce et développe ce constat. L'« altérité » que le jazz a apporté par rapport à l'Afrique, c'est d'abord celle qui distingue temps forts et temps faibles, avec cette inversion très spécifique consistant à accentuer les temps faibles (*backbeats*), qui crée le balancement propre au jazz auquel Bernard donne le nom d'« heureux-bondi ».

De plus, l'altérité dans l'accentuation des temps est complétée par une altérité à l'intérieur des temps dans la manière dont ils sont subdivisés. Ce que Bernard Lubat appelle le « doute » correspond au phénomène bien connu des valeurs inégales dans le phrasé des jazzmen, un thème écrit en croches égales étant joué comme une alternance de durées longues et brèves. Le rapport de ces durées ne divise pas le temps en deux (binaire), ni en trois sous la forme deux tiers / un tiers (ternaire). Des divisions plus subtiles interviennent comme le rappelait Lucien Malson : « Pourquoi ne pas nous atteler à une tâche d'affinement de nos concepts ? Celui de swing, par exemple, dont il serait faux de dire que des éléments descriptifs n'ont jamais été formalisés, erreur trop longtemps accréditée. Il faut aller plus loin. Pour sa part, Chautemps s'intéresse à l'étude de Will Parson et Ernest Cholakakis. Il repense les *swing points* et le *timing* des *drummers*, à l'aide du logiciel *Performer* ».¹⁸

Parson et Cholakakis étudient le *cha-ba-da* des batteurs de jazz, avec *cha* et *da* sur le temps et *ba* en l'air divisant le temps. L'hypothèse est qu'en tempo moyen (200 bpm) le *ba* est joué sur une croche de triolet (division ternaire), en tempo plus lent sur une double-croche (division par quatre), et en tempo plus rapide sur une croche (division par deux). Les mesures confirment l'hypothèse « ternaire » (*ba* sur une croche de triolet), mais avec des différences selon les batteurs. Sur une échelle de 1000 unités par temps, la croche de triolet vaut 333 et la double-croche 250. Art Blakey fait une division ternaire presque parfaite (moyenne 330 au

¹⁶ Simha Arom, L'arbre qui cachait la forêt. Principes métriques et rythmiques en Centrafrique, Liber Amicorum Célestin Deliège, *Revue belge de Musicologie*, vol. LII, 1998, p. 179-195.

¹⁷ Denis-Constant Martin, *op. cit.*, 1991, p. 24.

¹⁸ Lucien Malson, 1959-2004 *Les Cahiers du jazz*, une aventure, *Les Cahiers du jazz*, n° 1 nouvelle série, 2004, p. 14. L'étude citée est celle de Will Parson & Ernest Cholakakis, It Don't Mean a Thang If It Ain't Dang, Dang-a-Dang !, *Down Beat*, n° 61, août 1995.

tempo 210 bpm) alors qu'Art Taylor joue presque une double-croche (moyenne 282 au tempo 216 bpm)¹⁹. Il n'y a pas de place imposée pour le *ba*, chacun le fait avec ses propres *doutes* selon l'expression de Lubat.

Les rythmes asymétriques des Pygmées Aka

Quels sont ces *rythmes de base africains* dont parle Glissant quand il dit que le jazz est fait de la « mémoire désolée » qu'en auraient gardé les déportés de la traite négrière ? L'Afrique est le continent de rythmes asymétriques très particuliers, dont la description a été systématisée par l'ethnomusicologue Simha Arom sous le nom d'*imparité rythmique*²⁰.



Figure 1. Synchronisation des rythmes *mokongo* et *diketo* (Pygmées Aka).
Les traits verticaux indiquent la pulsation à subdivision ternaire.

Les Pygmées Aka combinent de tels rythmes dans des polyphonies très imbriquées. Le rythme *mokongo*, par exemple, intervient dans le rituel du *zoboko* effectué la veille d'une grande chasse. On le frappe sur une poutre de bois à coups réguliers avec des accents groupant les coups par deux ou trois. Il est synchronisé avec un autre rythme appelé *diketo* joué sur des lames en fer, qui est aussi une succession de deux et de trois (deux = noire, trois = croche + noire, cf. Figure 1). La pulsation sous-jacente peut être matérialisée ou non en frappant dans les mains.

Exemple : Rythme *mokongo* des Pygmées Aka joué seul (archives Simha Arom, 1974).
Bernard lit la partition (Figure 1) en chantant le rythme « dagade-dagade-dage... ».
MC : — Est-ce que cela swingue ?

BL : — Oui, je trouve que cela swingue, et je pense à un batteur de jazz qui voudrait jouer à 4 temps et qui n'y arriverait pas. Mais qui arriverait à continuer à jouer. Je ne sais pas ce que cela veut dire parce que le 4 temps, c'est l'Occident, c'est la *remise au carré*, alors que là, ce sont des Pygmées. Je pourrais pratiquement, sur la longueur, *écrire* tout à 4 temps. Sur vingt ou trente mesures, je pourrais le remettre à 4 temps.

¹⁹ Les mesures effectuées par Cholakakis sont disponibles en ligne :
<http://www.numericalsound.com/sound-analysis.html>

²⁰ Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, Paris, Selaf, 1985, p. 429.

Il existe quatre rythmes africains²¹ ayant la même structure que le *diketo* (la partie complémentaire du *mokongo*), c'est-à-dire comportant deux séries de noires régulières entre lesquelles sont insérées des valeurs différentes qui rompent la régularité (notées ici par des noires pointées). Le *diketo* se rattache à ce modèle en groupant croche + noire = noire pointée (quatrième rythme, Figure 2). Certains de ces rythmes, comme le deuxième du tableau, sont panafricains et répandus sur tout le continent. Nous les appellerons les « rythmes de base africains » en reprenant l'expression de Glissant.

Ces rythmes expriment un principe de « contretemps généralisé »²², qui rappelle la figure du solfège classique « double-croche croche double-croche » dans laquelle la double-croche décale la croche qui la suit par rapport à une série de croches régulières. De la même manière, dans les rythmes asymétriques africains, les noires pointées décalent les deux séries de noires l'une par rapport à l'autre.



Figure 2. Les quatre « rythmes de base africains » vérifiant l'imparité rythmique avec des séries de noires décalées.

Ils sont toujours associés à une pulsation régulière sous-jacente qui peut être matérialisée par des battements de mains. Par rapport à cette pulsation, ils manifestent une forte tendance à ce que Simha Arom appelle la *contramétricité* : « La symétrie de l'organisation métrique [définie par la pulsation régulière] est systématiquement contrecarrée par les configurations rythmiques, suscitant une relation conflictuelle permanente entre l'isochronie de la période et les événements rythmiques qui y prennent place »²³.

La pulsation peut être à subdivision binaire ou ternaire. On notera que les Pygmées Aka ne pratiquent que les rythmes *ternaires* de ce tableau (deuxième et quatrième). À propos du *mokongo* et du *diketo*, Bernard Lubat affirme : « Je pourrais tout écrire à 4 temps ». Or l'inventaire des rythmes de la Figure 2 montre précisément que son intuition est juste et qu'elle a une portée générale. Tous les rythmes ont un nombre de pulsations *multiple de quatre*, sauf le premier qui a deux pulsations, mais il est à subdivision binaire donc on peut l'écrire également à « quatre temps ».

²¹ Simha Arom, *op. cit.*, p. 431. Il les a tous rencontrés en République centrafricaine, p. 435 (Gbaya), p. 439 et 839 (Pygmées Aka), p. 470 (Zandé), p. 474 (Ngbaka), mais pour certains, ils sont panafricains et on les trouve partout en Afrique.

²² Simha Arom souligne que le terme « syncope » est impropre dans ce contexte, car la syncope suppose par définition (« prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible ») une opposition de temps forts et faibles qui n'existe pas dans la musique africaine (communication personnelle, 7 septembre 2008).

²³ Simha Arom, *op. cit.*, 1998, p. 183. Denis-Contant Martin ajoute : « La contramétricité a apparemment été transposée dans la quasi-totalité des styles afro-américains », (*op. cit.*, 1991, p. 24).

Ces rythmes ont une propriété remarquable d'asymétrie, qui vient de ce que les deux suites de noires sont inégales, l'une étant *plus courte* que l'autre (il lui manque une noire...). Par exemple, pour le quatrième rythme, il y a quatre noire d'un côté et cinq de l'autre. Cette propriété est appelée « imparité rythmique » par Simha Arom. Le nombre total de croches de la séquence ne se divise pas en deux moitiés égales, mais en « moitié moins un / moitié plus un »²⁴. Il y a donc un « boiteux », un « cul-de-jatte » comme dit Bernard, mais il est dans la structure rythmique elle-même et non dans la manière de la jouer. On reviendra plus loin sur cette distinction.

BL : — Quand j'entends cela, je comprends aussi que le jazz, par l'afro-américain, a été porté. Parce qu'après, on a vu arriver une musique que je n'aime pas du tout, qui est le propre de la maîtrise soi-disant définitive, c'est le *jazz-rock*. Par rapport à cela, c'est une musique d'idiots, de scientifiques qui croient au Père Noël. C'est une autre croyance, c'est le triomphe de la double-croche égale, c'est une autre façon de militariser, avec des paillettes. Dans ce jazz-rock, il y a eu des beaux thèmes, des musiciens formidables, mais l'appui sur cette logique métrique, c'est une arrogance blanche qui a la prétention de vouloir expliquer tout, de tout calculer, de prendre le pouvoir. Il n'y a plus d'altérité. Pour moi, c'est rédhibitoire, du point de vue philosophique, du point de vue esthétique, il vaut mieux faire des carrés toute sa vie.

MC : — Pourtant, la formule pygmée relève aussi de ce que tu appelles la « croyance », car elle est figée et liée à des rituels (chasse, etc.)

BL : — Je comprends que cela soit lié à des rituels, mais comment *dé-l*ier un rituel ? Est-ce que c'est utile, il faudrait voir Lévi-Strauss pour cela, je ne suis pas anthropologue. Est-ce que le fait de délier un rituel, ce n'est pas un autre rituel ? Démonter les rituels, parce que les rituels, ils perdurent, il ne faut pas s'étonner qu'à la longue, ils se fatiguent. Qu'est-ce qu'on fait du temps qui passe ? Quels sont les rituels, qu'est-ce qu'ils deviennent ? Ils sont immuables ? À l'origine, il n'y en qu'un ? Mais alors le reste, ce sont des résidus, des résultats, ou des conflits ? Les nouveaux rituels que j'entends par exemple, quand on m'a expliqué que le rock est une musique « rebelle », voilà un rituel contemporain. C'est une musique rebelle qui a fait les fondements de l'industrie du disque. Fantastique. Et pour moi, ce sont les rituels d'aujourd'hui. Madonna, il n'y a pas plus rituel que cela. Les gens vont prier et mouiller la culotte pour aller écouter Madonna, c'est consciencieux et consternant. C'est dans ce sens que je me demande ce que sont les rituels. Par exemple, Madonna, le rock, dans deux siècles ? C'est comme le chant grégorien, c'est un rituel aussi. À quoi cela sert momentanément ? Et après, dans l'espace et dans le temps, dans l'histoire, à quoi cela sert ? Je n'ai pas la solution. La seule chose que je sens, c'est que soit tu continues, soit tu récites. Soit tu continues, c'est-à-dire l'inconnu-*nu*, tu ne sais pas. Soit tu récites ce qui se sait. Moi, je ne sais pas me réciter, je n'ai pas de mémoire consciente, j'ai une mémoire inconsciente.

Dans ces musiques africaines, il s'agit de variations. Le jazz, il est né d'une petite variation qui est devenu une grosse variation, et qui à force d'être une variation, a quitté le modèle. Une variation, c'est « sur », « improviser sur ». Je voudrais savoir comment

²⁴ Dans le cas du quatrième rythme : $(11, 13) = (12 - 1, 12 + 1)$. J'ai analysé les mathématiques de ces rythmes dans mon livre *Les Mathématiques naturelles* (op. cit., chap. 4, p. 111-130).

Jean-Sébastien Bach improvisait, s'il improvisait à la façon de ce qu'il a écrit, des fugues, à la manière tonale ? Ou s'il jouait avec les coudes, s'il pratiquait la dissonance à outrance ? S'il était alcoolique, homosexuel, s'il buvait, s'il était dans des excès ? À un certain moment, Varèse ou d'autres dans la peinture figurative, se mettent à extrapoler le regard, la pensée, les sons, l'ouïe, et d'un seul coup, cela explose. La dissonance, dans les peuplades archaïques, peut-être qu'elle existait parce qu'on n'était pas dans le contrôle de la consonance. Nous, on a tout blanchi. Le « con sonne ». La dissonance, encore pendant plusieurs siècles, et peut-être à jamais si la civilisation glorieuse et blanche occidentale continue, la dissonance est mal barrée, ils n'en veulent pas. Parce que tu ne fais pas de dissonance avec des avions à deux mille places, avec des buildings, avec tout ce qui est réglé sur ordinateur. Sauf à partir du moment — on va être brûlé sur le bûcher à notre tour — où on va faire *dissoner les ordinateurs*²⁵. On va nous dire : « Vous voulez foutre la civilisation occidentale en l'air », comme à la Renaissance. Cette improvisation qui est apparue, de la variation dans le jazz, par des individus et des citoyens en train de les libérer de l'esclavage et de découvrir le racisme de l'autre, se mettent d'abord à faire des variations savantes. Quand Charlie Parker faisait des variations sur des harmonies traditionnelles occidentales bien blanches, le Blanc dans son bastion tremblait de peur à cause de ce que l'autre lui envoyait. C'est un peu comme Aimé Césaire qui lui parlait de la langue française, à l'autre Blanc qui était un cancre. En plus, après, il y a Eric Dolphy, Coltrane, qui envoient tous les modèles tonaux par dessus bord, et qui se mettent à la *composition instantanée multimédiate*. Pour qui se prennent-ils ? Ils vont mettre tout le marché, le commerce sans dessus-dessous. Cet espèce de commencement qui n'en finit pas et qui advient à la composition instantanée multimédiate, qui n'a pas besoin de justifier : « J'improviser sur telle ou telle harmonie, vous savez, parce que j'ai le droit, parce que c'est la bémol quinte bémole septième, vous avez vu la phrase, il n'y a pas une faute ». — « Ah oui, très bien, vous êtes estampillé ». — « Et là, je respecte le rythme, la métrique, le cadre, c'est à 4 temps, il n'y a pas une double-croche qui soit à côté ». Et d'un seul coup, arrive un moment où on ne se justifie plus de la même manière. D'un seul coup, les partitions, les symboles dominants ne sont plus que le solfège, les notes sur les portées. Apparaissent d'autres sigles, d'autres signes, d'autres propositions, jusqu'à la disparition. En plus, c'est intéressant de voir apparaître une musique *sans papier*, à l'heure aujourd'hui des « sans-papier ». Donc c'est politique. Une musique sans-papiers, comment tu veux contrôler cela ? Si tu veux contrôler un peuple, contrôle sa musique, disait Platon. C'est aussi l'analyse de la fonction des musiques. À quoi cela sert la musique ? À libérer ou à fliquer ? Les deux mon capitaine.

Exemple : Synchronisation du *mokongo* et du *diketo*, puis polyphonie complète avec percussions et voix (archives Simha Arom, 1974).

MC : — Un aspect fascinant dans ces musiques pygmées, c'est la manière dont les parties polyrythmiques se superposent et sont imbriquées.

BL : — À partir du tronc initial, chacun doit trouver sa place à lui et ne pas répéter ce que fait le voisin, dans une place qui ne fait pas capoter l'ensemble, qui n'empêche pas le développement de l'ensemble, comme une espèce de buisson. C'est ce qu'a fait la

²⁵ Bernard Lubat fait allusion à la collaboration de l'IRCAM et de la COMPAGNIE LUBAT dans le cadre des recherches sur l'improvisation et l'ordinateur menées par les OMAX BROTHERS (Gérard Assayag, Georges Bloch, Marc Chemillier), voir sur Internet : <http://omax.ircam.fr/lubat/mediation>

musique Nouvelle-Orléans. C'est ce qu'a fait Jean-Sébastien Bach qui prélude et fugue. C'est infini. Eux, par moment, je les admire parce qu'ils fonctionnent avec un autre *ressenti du temps*, on dirait qu'ils sont nés il y a dix siècle, et qu'ils mourront dans quatre siècle, alors que nous, en Occident, on est pressé, on est né hier matin, demain soir on va mourir, il faut qu'on fonce à fond la caisse. Ce sont des ressentis du temps différents. Je pense qu'on devrait s'intéresser davantage à eux en pensant qu'on les a compris, car cela devrait nous inciter à nous interroger sur nous-même. C'est ce que font les anthropologues distingués. Quand je vois vers quoi on va, et surtout dans quoi on croit qu'on y va, cela ne m'amuse pas.

MC : — Cette musique pygmée est assez éloignée du jazz ?

BL : — Non, ce n'est pas éloigné du jazz du tout. C'est le *feu* du jazz. Je n'ai pas fait mieux que ce que je viens d'entendre, sauf qu'ils se mettent à plusieurs pour faire des trucs que je fais tout seul [à la batterie], parce que j'ai travaillé les mains, les pieds, etc. Ce n'est pas d'un commencement qu'il s'agit, cela vient de tellement loin. En même temps, c'est une trace qui est audible, mais cela date de quand ? Nous, on se transmet tellement vite qu'on est comme des kleenex, finalement on se transmet des légèretés. En même temps, je suis de ce monde occidental, donc je fais avec ce dans quoi je suis. Là, je pourrais jouer tout de suite avec cette musique. S'il y a cet espèce de truc qui joue, je me plonge dedans, je chante, je danse, je joue, j'ai la latitude de placer toute mon existence d'artiste contemporain avec cela. Ensuite, je ne sais pas comment eux vont me supporter. Mais moi, je me sens le droit et le devoir d'y participer, en tant qu'être humain, terrien et sans âge. Ce qui n'est pas le cas avec le rock, tout ce qui a été industrialisé, vendu, copié et militarisé. Alors que là, je me sens une désirante, tu mets au milieu Coltrane, Parker, Portal, Eddy Louiss, Stan Getz, tout le monde y va. C'est ce qu'on fait, nous [à Uzeste].

Les Pygmées et le jazz dans *Watermelon Man* de Herbie Hancock (1973)

Chez beaucoup de musiciens de jazz, le début des années soixante-dix a été marqué par un mouvement de « retour symbolique » à l'Afrique, dont Herbie Hancock a été une figure emblématique. En 1970, il se fait appeler Mwandishi, mot swahili signifiant « compositeur » qu'il donne comme titre à l'un de ses albums²⁶. Il met en relation sa démarche avec les mouvements de revendication des Noirs des Etats-Unis et la lutte pour les Droits Civiques : « C'était une façon de montrer notre participation à la Révolution Noire. Changer son nom est une des façons les plus évidentes de mettre en évidence cette participation »²⁷.

En 1973, il enregistre « Head Hunters »²⁸, album phare dont l'influence sur le jazz des trente dernières années a été considérable. Bernard Lubat s'en souvient : « On a écouté cela

²⁶ « Mwandishi » (Warner Brothers, 1970).

²⁷ Entretien de Herbie Hancock avec Laurent Goddet, *Jazz hot*, n° 311, décembre 1974, p. 4-7. Ces propos ont une résonance particulière aujourd'hui, en 2008, à l'heure où vient d'être élu le premier Président Noir des Etats-Unis, Barack Obama. Hancock a d'ailleurs participé activement à sa campagne comme beaucoup d'artistes, voir « Miles, Obama et moi », entretien de Herbie Hancock avec Yann Plougastel, *Le Monde 2*, supplément au *Monde* du 1^{er} novembre 2008, p. 44-47.

²⁸ « Head Hunters » (Columbia, 1973). Le terme « Head Hunters » est à la fois le titre de l'album et le nom du groupe.

pendant des heures avec Eddy Louiss ». Le jeu de Hancock au Fender Rhodes se fait plus direct, avec des phrases courtes et efficaces comme une sorte de « Count Basie électrique ». Les références à l'Afrique — plus imaginaire que réelle — y sont nombreuses²⁹, à commencer par la couverture, une photographie de Waldo Bascom retouchée par Victor Moscoso³⁰, qui montre les musiciens rassemblés autour de Hancock jouant du synthétiseur de face, dont la tête est remplacée par un *masque d'inspiration africaine*³¹.

L'une des dimensions musicales de ce « retour » à l'Afrique est la conception du rythme comme *superposition de couches*. Olly Wilson, professeur de musique afro-américaine à l'University of California, Berkeley, la compare à l'organisation des ensembles de percussions Anlo-Ewe du Ghana basée sur des superpositions d'ostinatos imbriqués (trois tambours, cloche *gankogui*, etc.). La clarté de la superposition polyphonique vient des contrastes de sonorités, un « idéal de sonorités hétérogènes » (*heterogeneous sound ideal*) propre à une conception africaine de la musique qu'on retrouve dans le jazz selon Wilson³². Le percussionniste du groupe de Hancock, Bill Summers a suivi ses cours à Berkeley (c'est là qu'il a rencontré Hancock venu faire une conférence³³). À cette époque, le funk systématisait ces superpositions d'ostinatos imbriqués que Steven Pond appelle *groove matrix*³⁴, par exemple dans *Thank You (Falettinme Be Mice Elf Again)* de SLY AND THE FAMILY STONE³⁵, morceau qui a exercé une influence décisive sur l'album « Head Hunters ». Hancock a amplifié l'imbrication des couches rythmiques. Pour *Chameleon*, il en superpose trois lui-même en rerecording (synthétiseur basse, clavier, synthétiseur wah-wah), et l'entrée successive de toutes les couches occupe 1:29 du morceau³⁶.

Un autre aspect musical des « racines africaines » de « Head Hunters » est la fameuse imitation de flûte pygmée dans *Watermelon Man*. C'est un enregistrement réalisé en 1965 par deux ethnomusicologues français, Simha Arom et Geneviève Dournon-Taurelle, qui a permis à Bill Summers de découvrir cette musique. Son motif de « bouteille de bière » est copié sur la pièce de *hindewhou* du disque « La musique des Pygmées Ba-Benzélé »³⁷. Le *hindewhou* est un sifflet, c'est-à-dire une flûte sans trou de jeu ne produisant qu'un seul son. Traditionnellement, cet instrument sert chez les Pygmées lors du retour d'une chasse

²⁹ Steven Pond, *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, chap. 2 « An African Thing. Aesthetics and Identity in *Head Hunters* », p. 31-50.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹ On notera que les yeux sont des potentiomètres et la bouche un vumètre, mélange de racines africaines et de science fiction fréquent dans les couvertures de Hancock, voir les trois peintures de Rob Springett : « Crossings » (une sorte de vieux griot africain, Warner Brothers, 1971), « Sextant » (un danseur Masai, Columbia, 1972) et « Thrust » (Hancock dans une soucoupe volante, Columbia, 1974).

³² Steven Pond, *op. cit.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴ *Ibid.*, p. 66, 143.

³⁵ *Ibid.*, p. 70. Single de 1969 repris dans une version différente sous le titre *Thank You For Talkin' To Me Africa* dans l'album « There's A Riot Goin' On », 1971. Les références à l'Afrique sont présentes chez Sly dans plusieurs titres (*Africa Talks To You "The Asphalt Jungle"*).

³⁶ *Ibid.*, p. 144, 41.

³⁷ Simha Arom & Geneviève Dournon-Taurelle, « La musique des Pygmées Ba-Benzélé », Unesco-Bärenreiter, *An anthology of African music*, 1965, page 1 (réédité en 1998 aux Etats-Unis chez Rounder en CD).

fructueuse pour annoncer la nouvelle aux personnes restées au campement³⁸. Dans la notice, les ethnomusicologues expliquent : « La technique du musicien consiste à alterner un ou plusieurs sons qu'il chante ou "yoddle" avec un son qu'il siffle ».

Exemple : *Watermelon Man* (Herbie Hancock, album « Head Hunters »), introduction de Bill Summers à la « bouteille de bière ».

BL : — On a écouté cela pendant des heures quand j'habitais en banlieue parisienne avec Eddy Louiss. Mais Herbie Hancock, ce n'est pas vraiment du jazz-rock. Je pense plutôt à Coréa [pour le jazz-rock] — cela ne m'étonne pas qu'il sombre dans le scientisme gaga —, à des hystériques de la double-croche. Herbie Hancock n'est pas hystérique de la double-croche, il a du *gras entre les doigts*, alors que les autres, ce sont des Blancs maigres, cela sent l'os, on entend le cliquetis de l'os, cela sent le cadavre. Ils veulent tellement briller, tellement être en vitrine, ce sont les champions du monde de la rapidité, ils veulent mourir très vite, ils sont très pressés. McLaughlin, ce que je préfère de lui, c'est quand il ne joue pas très vite, parce que quand il joue vite, il fait des phrases d'une telle banalité, comme les copains. À côté de cela, le MAHAVISHNU a eu des moments magnifiques, ils ont trouvé des moments musicaux, à l'époque, que je trouvais très intéressants. Mais ce sont toujours des croyances. Sitôt qu'on croit, qu'on est le curé de sa propre foi, alors c'est pire. Je le sais, parce que je suis aussi victime de cela. Je fais tout ce que je peux pour ne pas croire à mon Père Noël, mais je ne dois sans doute pas y arriver.

MC : — Tu considères Herbie Hancock à part dans le jazz-rock ?

BL : — D'abord, ce n'est pas du binaire, c'est du *trinaire*³⁹. Les musiciens de jazz, quand le binaire est arrivé à la mode, c'est-à-dire ce rock-and-roll qui ne swingue pas, ils ont tous essayé de jouer binaire et ils n'y arrivaient pas, ils le jouaient mal. Je me souviens comment jouait Kenny Clarke, comment jouaient ceux qui essayaient de jouer binaire, c'était la croix et la bannière. Et heureusement, ils n'y arrivaient pas, donc il restait encore de la musique.

Après, sont arrivés les batteurs comme Billy « Grosplan » Cobham, qui nous ont fait des démonstrations de batterie, qui savent charger la batterie dans la voiture à une vitesse record. En même temps, c'est prodigieux, les passages de toms, il faut montrer cela dans des zoos — encore une histoire d'os, « des zoos » / « des os ». Mais ce type, s'il n'avait pas été entrepris à être un abruti, il aurait sans doute été formidable, il est capable de bien jouer, mais il faudrait qu'il joue avec des féroces. Comme ils ont senti que le rock marchait, la musique carrée, délogée derrière les oreilles, ils se sont dit : « Nous, on va le jouer au carré » — et comme ils sont des super virtuoses — « on va les mettre d'équerre ». Je crois que c'est peu près aussi con que cela, parce qu'en plus, ils ont eu

³⁸ Susanne Fűrnis-Yacoubi, Serge Bahuchet, Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?, V. Dehoux et al. (éds.), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, Sela 359, 1995, p. 87-109.

³⁹ Le *trinaire* désigne une manière de phraser en jazz avec des valeurs intermédiaires entre la croche ternaire et la double-croche binaire (voir les travaux de Parson et Cholakos mentionnés plus haut). Ce mot-valise forgé à partir de « ternaire » et « binaire » est attribué à Aldo Romano, mais il s'inscrit parfaitement dans la logique de scrutation du sens où excelle Bernard Lubat avec sa pratique de la *réécriture* des mots en forme de calembours (par exemple « technologie » réécrit en « pechnologie », péquenot...).

des frais, ils ont acheté des bagnoles, ils ont acheté des propriétés, ils sont allé vivre à Los Angeles, des bagouzes, des gonzesses... Des connaux ! Personne n'est parfait. Avant c'était la came, c'était une tragédie. Et puis après, c'est arrivé, on peut être des vedettes, le jazz-rock, on est tous frères, les managers, c'est devenu l'Amérique pour tout le monde.

Il y a un fait remarquable illustrant ce que Bernard Lubat appelle la *remise au carré* de la civilisation occidentale, de cette civilisation qui construit des « avions à deux milles place » et des « buildings ». Quel que soit le feeling — considérable — des musiciens du groupe de Hancock jouant l'introduction de *Watermelon Man*, ce morceau est bien à quatre temps et son rythme s'écrit en binaire (même s'il est interprété de façon trinaire). Or ce n'est pas le cas de la flûte *hindewhou*!

Comme beaucoup de musiques africaines, elle est *ternaire* et les battements de mains donnant la pulsation se subdivisent en trois (ils sont absents dans l'enregistrement du disque Unesco, d'où l'impossibilité de le savoir...). En 1998, Simha Arom a donné la clef de l'analyse⁴⁰ de son enregistrement de 1965. L'organisation métrique du jeu de la flûte pygmée est basée sur des cycles de douze pulsations subdivisées de façon ternaire (Figure 3). De plus, le rythme est une variante du deuxième rythme de base africain (voir Figure 2) avec une pulsation calée en même position. Ainsi l'« emprunt » du motif pygmée par les HEAD HUNTERS, même s'il est plus symbolique que musical, n'en passe pas moins par une « remise au carré », c'est-à-dire une transformation binaire de son rythme ternaire.

Simha Arom a remarqué de surcoût une curieuse propriété de la séquence : alors que la pulsation tombe toutes les trois croches, le son sifflé est réparti systématiquement... toutes les quatre croches ! Cela explique que le bouclage astucieux opéré par Bill Summers ait pu renforcer le balancement *binnaire* de la séquence. Il a placé sur le contretemps cette note jouée par la flûte, ce que Steven Feld appelle un « sens particulier du phrasé à contretemps » (*a specific sense of off-beat phrasing*)⁴¹.

Pourtant, si la copie de Summers ressemble beaucoup à l'original, son sens rythmique en est radicalement modifié. Un Pygmée habitué aux rythmes de la Figure 2 ne peut entendre cette mélodie de la même manière qu'un amateur de jazz. Il y a un *ressenti du temps* différent, comme le dit Bernard Lubat. L'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob parle « d'oreille culturelle »⁴², c'est-à-dire une oreille culturellement déterminée. On peut dire ici qu'il y a *deux oreilles culturelles distinctes*.

⁴⁰ Simha Arom, *op. cit.*, 1998.

⁴¹ Steven Feld, communication personnelle, 5 septembre 2008.

⁴² Bernard Lortat-Jacob, L'oreille Jazz : essai d'ethnomusicologie, *Circuit*, Presses de l'Université de Montréal, XIV (1), 2003, p. 43-51.



Figure 3. Partie de « bouteille de bière » dans *Watermelon Man* (binaire) et séquence originale de flûte *hindewhou* des Pygmées Ba-Benzélé (ternaire)⁴³ avec le deuxième rythme de base africain noté en croches au lieu de noires. Les divisions de la pulsation par quatre (en haut) ou par trois (en bas) sont indiquées par les traits verticaux.

Le son joué par le sifflet est noté avec un cercle.

Cet emprunt de la flûte pygmée par les HEAD HUNTERS a connu de nombreux avatars⁴⁴. En 1994, Madonna échantillonne le motif de « bouteille de bière » de *Watermelon Man*⁴⁵. Elle paie à Hancock les droits exigés par la législation sur le copyright pour l'utilisation d'un sample (copie d'un extrait audio). Mais l'imitation de Bill Summers, elle, n'est pas un sample et de ce fait, ni les Pygmées, ni les ethnomusicologues ayant fait l'enregistrement n'ont jamais touché quoi que ce soit pour ces réutilisations. Le détournement de musiques traditionnelles — notamment celles des Pygmées — est un phénomène de grande ampleur lié aux technologies numériques et à la diffusion de ces musiques via le marché du disque⁴⁶. Les quiproquos frisent parfois le comique⁴⁷ : en 1992, le groupe DEEP FOREST échantillonne et harmonise une berceuse⁴⁸ des Îles Salomon publiée par Hugo Zemp⁴⁹, puis

⁴³ Il existe une transcription du *hindewhou* par Olly Wilson, *Black Music as an Art Form*, *Black Music Research Journal*, 3, 1983, p. 1-22, reprise dans son article de 1992, *The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music*, lui-même réimprimé dans l'ouvrage de Gena Dagel Caponi (éd.), *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, University of Massachusetts Press, 1999 (article p. 159-171, transcription p. 167). Mais la carrure, binaire, est celle des HEAD HUNTERS et non celle ternaire des Pygmées.

⁴⁴ Steven Feld, *Pygmy Pop. A Genealogy of Schizophonic Mimesis*, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 1-36, repris sous le titre *The Poetics and Politics of Pygmy Pop* dans Georgina Born & David Hesmondhalgh (eds), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press, 2000, p. 254-279. La couverture du livre reprend le masque des HEAD HUNTERS. Notons que ce masque fétiche est aussi en couverture d'un disque récent du groupe (sans Hancock), « *Evolution Revolution* » (Basin Street, 2003), qui contient un morceau intitulé *Hindewhu For You...*

⁴⁵ *Sanctuary* sur l'album « *Bedtime Stories* » (Warner Brothers, 1994).

⁴⁶ André Minvielle, au sein de la Compagnie Lubat, a utilisé un échantillon de polyphonies pygmées dans *Paradina / Ami De Mots* (album « ¡ Canto ! », Labeluz, 1998).

⁴⁷ Steven Feld, *Une si douce berceuse pour la « World Music »*, *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, 2004, p. 389-408.

⁴⁸ *Sweet Lullaby*, album « *World Mix* » (Sonny Music, 1992).

Jan Garbarek s'inspire de cette version en la jouant au saxophone, mais le disque des DEEP FOREST ne contenait aucune information sur leur source, donc Garbarek pense que cette berceuse (du Pacifique) est une musique... pygmée et l'intitule *Pygmy Lullaby*⁵⁰.

Le type de rencontres culturelles en jeu dans ces brassages technologico-médiatiques propres à la World Music n'a pas grand chose à voir avec la « créolisation » dont parle Glissant. À ce sujet, Denis-Constant Martin précise : « Je crois qu'il faut clairement distinguer les contacts inter-humains spontanés qui ont déclenché et nourri le processus de créolisation, des entreprises délibérées de rencontre et de mélanges que l'on pratique aujourd'hui et qui, pour moi, ne participent pas de ces processus de créolisation. Comme le soulignait Bernard Lubat, une des différences tient à l'imprévisibilité de ce qu'engendre la créolisation, alors que les résultats de ces rencontres, fusions et mélanges sont, eux, assez prévisibles »⁵¹.

Pour revenir à l'imitation de *hindewhou* par Bill Summers, Steven Feld a interrogé à ce sujet le percussionniste : « Je ne crois pas que Bill Summers ou Herbie Hancock aient essayé de "comprendre" comment fonctionnait cet enregistrement pygmée. Dans un entretien avec Bill, j'ai appris que celui-ci avait juste "pris les notes" du premier morceau du disque de Arom 1966. Et comme on peut l'entendre sur l'enregistrement original, il n'y a pas de battements de mains ou d'autres instruments de percussion indiquant la pulsation (contrairement à d'autres morceaux). Ainsi, Summers a simplement entendu le premier morceau comme un "rythme libre", il a pris une version simplifiée de la séquence de notes et l'a mise dans le groove funk ». Feld ajoute : « Malgré l'afrocentrisme ou afronationalisme du moment, Hancock, Summers et la plupart des musiciens n'avaient aucun intérêt particulier pour la musique africaine, ni aucune curiosité pour la manière dont les Africains en conceptualisaient les différents aspects. Ils voulaient seulement être associés à cette musique et lui emprunter des éléments superficiels "d'africanité" adaptés à leurs propres goûts »⁵².

Rythmes binaires dans le jazz-funk des HEAD HUNTERS (*Palm Grease*, 1974)

Pour développer la notion de « gras entre les doigts » dont parle Bernard Lubat pour caractériser une certaine façon de jouer binaire dans le jazz-funk, étudions un autre exemple des HEAD HUNTERS.

Exemple : *Palm Grease* (Herbie Hancock, album « Thrust »), introduction de batterie.

BL : — Pour moi, c'est *trinaire*. C'est un Noir qui joue. L'espace qui est suggéré entre les coups ternaires. Si tu me fais écouter les temps par un rocker anglais, ce sera binaire. La suggestion sera binaire. Mais là, poum tac poum tac tigididing, tigididing ti giding ti giding, la suggestion pour moi est trinaire. C'est psychopathétique. Il doit y avoir des individus binaires qui disent « la banque et la bagnole ». C'est binaire. Il y a des individus ternaires qui disent « la banque et la bagnole, d'accord, mais et la vie ? ». Même avec un coup qui est donné, il y a une différence. Cela se voit tout de suite [...]. Les binaires, pour moi, ce sont des libéraux qui croient au Père Noël, soyons cyniques, il faut rentabiliser, ils disent 1+1=2. Moi je dis 1+1=3.

MC : — Dans l'introduction de *Palm Grease*, tu dis que même si on peut compter 1-2-3-4, il se passe entre les coups beaucoup de choses.

⁴⁹ *Rorogwela*, Hugo Zemp, « Solomon Islands : Fataleka and Baegu Music of Malaita », 1973, rééd. Auvidis-Unesco, 1990.

⁵⁰ Jan Garbarek, album « Visible world » (ECM, 1996).

⁵¹ Denis-Constant Martin, communication personnelle, 28 août 2008.

⁵² Steven Feld, communication personnelle, 5 et 6 septembre 2008.

BL : — La façon dont il pose les temps, j’entends les espaces possibles trinaires, même si je me trompe. Je l’entends ternaire. Pour vérifier que c’est ternaire ou binaire, il faut être *subjectif*. Celui qui l’entend, il dit : « Moi, cela m’arrange que cela soit binaire parce que j’ai des frais, des dettes, il faut que je gagne des sous ». Moi, je l’entends autrement. J’ai d’autres subjectivités, je l’entends *trinaire-possible*. Si le morceau continue, il faut voir comment cela joue [suite de l’extrait]. Là, je dirais que c’est du binaire joué par des gens du ternaire. Les rockers, les fondus du binaire, ne peuvent pas jouer comme cela. Parce que là, il y a *un plein et un délié* « ti to pri lo blup so bop de bué tiouit tiouit ». Ce n’est pas « tacata tacata ta ta ». Le jazz-rock, c’est égal tout le temps, il s’en fait un point d’honneur. Alors que là, tu entends sous-jacent temps fort / temps faible, plein et délié.

[à 1:15, entrée de la cloche afro-cubaine]

Dans la musique cubaine, c’est pareil. C’est binaire , mais cela rebondit.

[à 1:40, riff de saxophone Sol-Sol-Sol-Fa#-Fa#-Mi-Mi, Bernard se met à scater]

Il y a cet *heureux-bondi* qui rebondit tout le temps. Les musiciens qui sont véhiculés par le concept ternaire, mentalement, quand ils jouent du binaire, cela se sent tout de suite, ce swing, parce qu’ils portent en eux cette altérité. Pour moi, le ternaire, c’est l’*altérité coupable*, alors que le binaire c’est le désir de vouloir être innocent : « Ah, je n’y suis pour rien, vous savez, je suis millionnaire, je suis riche, mais je n’y suis pour rien ». C’est une honte d’être riche, des gens beaucoup plus instruits que moi le disent, c’est une honte d’accepter d’être riche, surtout quand tu es artiste musicien, c’est lamentable. Même les grands musiciens, je ne comprends pas comment ils font. Et cela a un rapport avec cette musique, avec la musique. Sonny Rollins qui se fait payer 80 briques pour jouer, cela me scandalise, j’ai envie de lui dire : « Va te coucher, tu joues formidable, mais cela fait cinquante ans que tu joues la même chose, il serait étonnant que tu ne joues pas bien, mais cela suffit, arrête, ou alors fais-en quelque chose de ces 80 briques ». Donc on est dans le pourquoi du binaire et du ternaire, ce n’est pas par hasard. On rejoint l’état de rituel qui, je pense, devient une prison. Une prison au service d’un pouvoir dont il espère tirer profit. Ce que j’attends de l’art et de la musique, c’est une lutte à mort contre cette prison dorée.

Paradoxalement, le batteur qui joue cette introduction de *Palm Grease* n’est pas Noir mais... Blanc ! Il s’agit de Mike Clark, né le 3 octobre 1946, qui a succédé à Harvey Mason (Noir...) dans le groupe HEAD HUNTERS en 1974 lors de l’enregistrement de l’album « Thrust » de Herbie Hancock. Son jeu de funk inspiré et incisif s’intégrait parfaitement au groupe, qui a continué à se produire avec lui jusqu’à ces dernières années, sans Hancock ou avec la participation occasionnelle de celui-ci (« Return Of The Head Hunters », Verve, 1998).

L’introduction de batterie de Mike Clark n’est autre que l’un des rythmes que nous avons appelés « rythmes de base africains » (le troisième de la Figure 2). En effet, elle est construite sur le même principe de contretemps généralisé : la première mesure comporte quatre noires appuyées sur le temps (grosse caisse, caisse claire, grosse caisse, caisse claire) et la deuxième trois noires systématiquement en levée (grosse caisse, caisse claire, charleston ouvert). Si l’on supprime les pêches en fin de mesure (grosse caisse sur la dernière double-croche, caisse claire sur la dernière croche), il reste :



ce qui peut se noter :



En plaçant les trois premières noires à la fin, on reconnaît exactement le troisième rythme de base africain :



On notera de plus que la pulsation binaire est calée de la même manière dans la partie de batterie et dans le rythme africain.

Bernard Lubat parle de *trinaire-possible* à propos de cette introduction. Peut-on le visualiser avec une analyse « à la Parson et Cholakis » ? Le logiciel Audiosculpt développé à l'IRCAM permet d'afficher un sonagramme de la séquence et de tracer automatiquement des barres verticales pour chaque attaque (en calculant des marqueurs par détection des transitoires dans le signal). Qu'observe-t-on ? Les barres sont *régulièrement* espacées et montrent une division *binaire* de la pulsation en doubles-croches égales. L'effet « trinaire » ne vient donc pas de là. Il n'est pas déterminé par les rapports de durées, mais dépend d'autres facteurs : intensités, timbres, etc. c'est-à-dire d'une épaisseur que Bernard Lubat appelle « pleins et déliés ». Il dépend également des parties superposées à la batterie (solo, autres percussions) d'où son caractère « subjectif ».

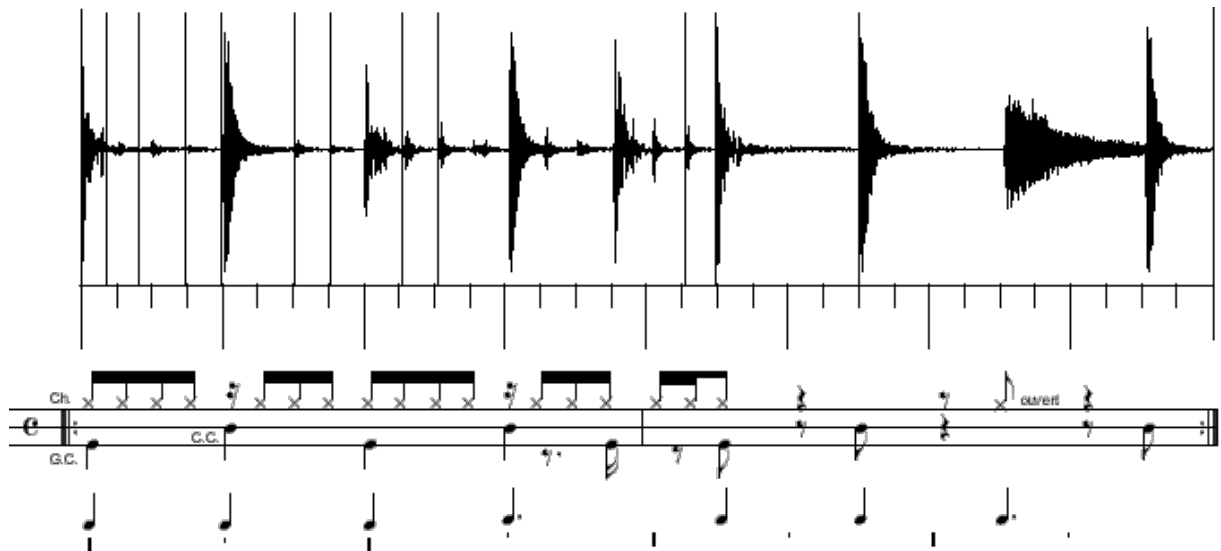


Figure 4. Sonagramme (avec marqueurs) et transcription de l'introduction de batterie de *Palm Grease*, mise en correspondance avec le troisième rythme de base africain (noire à 100 bpm).

Le sonagramme n'est qu'une trace obtenue à partir de la musique. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman a montré les difficultés liées à cette notion de trace à propos des chronophotographies réalisées par Etienne-Jules Marey dans les années 1880 pour décomposer les mouvements avec des séries d'instantanés. Didi-Huberman observe que lorsque Rodin exécute une sculpture d'un marcheur (par exemple *L'Homme qui marche*), il le représente les deux pieds posés à plat par terre, ce qui ne correspond à aucune position réelle d'un marcheur : « L'observation scientifique pense le mouvement en termes de positions discernables, situables selon un avant et un après. Tandis que la création esthétique pense le mouvement en termes de métamorphoses et de perpétuelles indiscernabilités entre le bientôt

et l'encore »⁵³. C'est le philosophe Henri Bergson qui a sans doute le mieux éclairé cette difficulté en soulignant le caractère *intensif* du temps. Les instruments de mesure comme le sonagramme sont trompeurs parce qu'ils représentent le temps de façon indifférenciée comme des intervalles entre des barres, alors que chaque instant est unique pour la conscience. Selon Bergson, « la durée réelle est celle qui mord sur les choses »⁵⁴. Cette *morsure*, dans le cas des frappes de la batterie, explique pourquoi l'introduction de *Palm Grease* est « trinaire-possible » là où les mesures ne montrent que des coups réguliers.

La cora et le jazz dans « Village Life » de Herbie Hancock (1984)

Au début des années quatre-vingt, Herbie Hancock a de nouveau croisé l'Afrique — d'une manière très différente — avec le joueur de cora gambien Foday Musa Suso qui a participé à son album « Sound System » (notamment le morceau *Junku* utilisé pour les Jeux Olympiques de 1984). Ce disque, comme le précédent « Future Shock », a été produit par le bassiste Bill Laswel dans la même veine électro-funk. À cette époque, ce dernier produisait des disques impliquant des musiciens africains⁵⁵ avec des objectifs commerciaux non dissimulés : « Ce qui se passe actuellement n'est qu'un nouveau truc commercial, un coup d'esbrouffe »⁵⁶. Denis-Constant Martin a fustigé cette approche dans un article intitulé *Tristes Afriques*⁵⁷ : « Le besoin d'aligner, pour des raisons commerciales, des musiques d'origine africaine sur la norme dominante de la variété euro-américaine aboutit à un élagage de ce qui fait leur spécificité et leur richesse : timbres noyés dans l'uniformisation électronique ; polyrythmies réduites à une scansion binaire indéfectiblement monotone ; mélodies standardisées sans qu'il en résulte aucun enrichissement harmonique susceptible de permettre des innovations inouïes ».

Exemple : *Sound System* (Herbie Hancock, morceau-titre de l'album) à 3:0, solo de cora, puis de trompette wah-wah.

BL : — C'est bien pour les ascenseurs, pour les supermarchés. Hancock devait avoir des frais aussi, parce qu'il avait beaucoup d'impôts à payer, vu tout le pognon qu'il a gagné, il faut qu'il rembourse, il doit avoir des tas de maîtresses ! Pour faire cela, il faut avoir des problèmes. Être riche, il y a des frais, cela coûte très cher. Non, zéro. Moi je m'en fous de cela.

Le disque « Village Life » enregistré les 7, 8 et 9 août 1984 (également produit par Laswel) se distingue nettement du contexte électro-funk précédent, car il s'agit d'une série de duos entre cora et piano électrique (synthétiseur Yamaha DX-1, ancêtre du DX-7). Hancock explique dans le texte de pochette : « Je voulais au départ jouer du piano acoustique, pour

⁵³ Georges Didi-Huberman, Laurent Manoni, *Mouvement de l'air*. Étienne-Jules Marey, *photographe des fluides*, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004, p. 216.

⁵⁴ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), éd. A. Robinet, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959 (éd. 1970), p. 533.

⁵⁵ « Army Arrangement » de Fela, « Natalia » de Touré Kounda, « Watto Sitta » de Foday Musa Suso (Celluloid, 1984), « Elektrik Africa » de Manu Dibango (Celluloid, 1985), Hancock intervenant sur les deux derniers.

⁵⁶ Entretien de Bill Laswel avec Jérôme Reese, *Jazz-Hot*, n° 428, janvier-février 1986.

⁵⁷ *Jazz Magazine*, n° 344, novembre 1985. Denis-Constant Martin mène une réflexion de fond sur ce thème, voir Simha Arom & Denis-Constant Martin, *Combiner les sons pour réinventer le monde*. La *World Music*, sociologie et analyse musicale, *L'Homme*, Chanter, musiquer, écouter, 177-178, 2004, p. 155-178.

accompagner Suso sur des thèmes traditionnels gambiens. Les instruments traditionnels africains ne sont pas accordés comme le piano. Le DX-1 permet de transformer l'accord pour se rapprocher plus fidèlement de celui de la cora ».

Le répertoire traditionnel de la cora est composé de pièces d'origine vocale, même lorsqu'elles sont jouées à l'instrument seul. En dehors de la mélodie chantée, une pièce est caractérisée par une sorte d'ostinato instrumental appelé *kumbengo*, à partir duquel l'instrumentiste procède à des variations appelées *birmintingo*.⁵⁸

Dans la pièce *Kanatente* (qui dure 19:19), il est possible de retrouver certains des thèmes joués par Suso. Il s'agit de chants mandingues connus se rapportant à des sujets moralisateurs ou des personnages historiques comme Kelefa Sane, le roi qui aimait les griots.⁵⁹ La plupart des ostinatos de cora (*kumbengo*) sont ternaires, sauf le premier et le dernier. Le tempo change au cours de la pièce. Le plan est le suivant :

		<i>kumbengo</i>	répétitions	subdivision	bpm
0	introduction piano				
2:0	duo cora-piano	non identifié	x 12	binaire	58
3:0		<i>Si Bang Bang</i>	x 26	ternaire	132
5:50		<i>Ceyla Djaka</i>	x 28	ternaire	160
7:10		<i>Kelefa Sane</i>	x 80	ternaire	168
10:45	chanté	<i>Sutoukoum</i>	x 108	ternaire	184-192
14:30	coda cora-piano	non identifié	x 76	binaire	108

J'ai transcrit les deux premiers *kumbengo* ci-après, ainsi que la belle introduction de piano de Hancock reproduite plus loin en annexe. On voit que la cora est accordée selon une gamme diatonique (non tempérée) notée ici en Fa#. L'introduction de piano amène cette tonalité après une série de modulations libres passant notamment par Lab. Il y a une sorte de hiatus entre l'introduction dépouillée mais « savante » harmoniquement de Hancock, et le diatonisme tranquille des ostinatos de cora qui bride, en quelque sorte, l'improvisation du pianiste.



⁵⁸ Lucy Duran, Them and variation in kora music : a preliminary study of 'Tutu Jara' as performed by Amadu Bansang Jobate, Widders & Wolpert (eds.), *Music and tradition*, Cambridge University Press, 1981, p. 183-196.

⁵⁹ L'identification a été faite lors d'une écoute commentée en 1987, avec un jeune griot vivant en région parisienne, Kebba Muso. Je remercie Babs Almamny Ly qui me l'avait fait rencontrer. Sa version de *Kelefa Sane* est différente de celle de Foday Musa Suso, mais identique à une autre publiée par Roderic Knight, Towards a notation and tablature for the kora, *African Music Society Journal*, 1971, p. 23-36.

Figure 5. Notation des deux premiers ostinatos de cora dans *Kanatente*.

Exemple : *Kanatente* (Herbie Hancock, album « Village Life »). Bernard interrompt l'introduction de piano à 1:10.

BL : — Cela me fait penser à une lente et longue agonie de la tonalité, dans un état de keithjarrettisation, avec la dixième galvanisée qui n'en finit pas d'être heureuse, mais qui meurt avec beaucoup de nostalgie. Cela ne me *dé*-sintéresse pas en tant que *musicien-mécanicien*, mais je ne vois pas pourquoi il enregistre cela, je ne vois pas à quoi cela sert. C'est une intro « en trop ».

[suite de l'introduction de piano qui se termine à 2:0]

Attention, que va-t-il se passer ?... Ah, c'était cela l'histoire !

[il interrompt à 3:0 — fin du premier kumbengo]

Qui est le producteur, c'est Herbie Hancock ? Ce n'est pas un Africain. Parce qu'il y a l'introduction, qui est la prédominance de la connaissance occidentale qui se pose là : « J'en connais un rayon en harmonie ». Et puis après, c'est : « Maintenant, on va jouer avec les enfants ». Je préfère cela d'ailleurs, mais c'est : « On va jouer avec les enfants parce que les Africains sont de grands enfants ».

MC : — C'est un peu paradoxal, parce qu'il n'y a pas d'intérêt commercial à faire cela ?

BL : — Si, il y a sans doute un intérêt humanisto-commercial, il me semble.⁶⁰

MC : — Pour l'image ?

BL : — Oui, pour régler ses comptes. Je ne sais pas où cela va, cette histoire.

[il interrompt à 3:0 — deuxième kumbengo « Si Bang Bang »]

Cela ne peut pas aller beaucoup plus loin⁶¹... Moi je me demanderais comment cette cora pourrait jouer si elle était convoquée à une vraie confrontation, qu'elle sorte de son cliché folklorique. Au départ, quand cela commence, c'est sympa parce qu'il y a un peu d'authenticité.

Il y a une dizaine d'années, Bernard Lubat et Herbie Hancock se sont rencontrés... en Afrique⁶² ! Au Festival de Jazz de Saint-Louis du Sénégal, où Bernard jouait avec sa COMPAGNIE le 10 mai 1996, et Herbie Hancock le lendemain 11 mai 1996 en quartet avec Craig Handy (saxophone ténor), Dave Holland (basse) et Gene Jackson (batterie). Hancock faisait la tournée de promotion de son disque « The New Standard »⁶³ dans lequel il adapte en

⁶⁰ Denis-Constant Martin ajoute : « Le peu que j'ai entendu de Foday Musa Suso ne m'a pas convaincu qu'il s'agissait d'un musicien hors pair ; plutôt de l'un de ces "cultural brokers" qui prennent avantage de leur qualité de truchement pour en tirer un avantage commercial » (communication personnelle, 15 avril 1988).

⁶¹ Bernard Lubat constate le caractère *prévisible* de cette musique qui en fait un exemple de *non* créolisation au sens de Glissant.

⁶² Une photo de Guy Le Querrec les montre tous les deux (*Jazz Magazine*, n° 461, juillet-août 1996, p. 15).

⁶³ « The New Standard » (Verve, 1996).

jazz des chansons comme *Thieves In The Temple* de Prince. Cet album, et la tournée qui suivait, ont reçu un accueil mitigé dans la presse jazz en France.

BL : — J'ai trouvé que sa musique en trio était vraiment inintéressante au possible. Ce sont de petites affaires. Je ne suis pas du tout dans ce genre de vie, de processus, de marchandisation, de méconnaissance et de « mes ignorances ». La preuve, je suis là. Tout le monde le respectait, il a fait un concert où tout le monde a fait semblant d'être intéressé par le côté *savant*. Moi je suis arrivé avec mes poêles à frire, cela a fait la gueulante. En face de la scène, il y avait les potentats, le maire et autres, au premier rang sur des sofas léopard. Je leur ai dit : « Vous ne pouvez pas rester comme cela, parce que j'ai l'impression d'être dans un poste de télé ». Le lendemain, ils les ont enlevés. Ils m'ont dit : « On a enlevé les sofas ». « Vous avez été dur avec nous », m'a dit le maire. Tout le poulailler, tous les Africains le plus loin possible dans les places pas chères au fond, ils ont fait « yahoo » avec mes pétards, mes poêles à frire, mon air con.

À quoi on joue, avec l'autre ? On ne joue pas pour perdre ou pour gagner, pour dominer, on joue pour jouer. Mais là [le duo Hancock-Suso], c'est jouer pour *dominer*⁶⁴, c'est une seconde nature, pour certain, c'est une culture.

MC : — Si le joueur de cora était là, tu réagirais comment musicalement ? En fait, il joue des formules traditionnelles et Hancock ajoute quelques variations.

BL : — J'essaierais de lui proposer de changer tout. Je lui proposerais une rencontre en terrain inconnu. Sinon, cela ne lui sert à rien de me rencontrer, et moi non plus. Je vais faire moi, il va faire lui, ce n'est pas la peine qu'on joue ensemble. Pour qu'on se rencontre vraiment, il faut qu'on se confronte, et non pas qu'on fasse un arrangement commercial. Parce que c'est cela toujours le métissage, un arrangement commercial, c'est toujours du commerce. Cela veut dire que le rapport humain ne se fait qu'à la condition qu'il y ait un chiffre. Si je jouais avec lui de la cora, il ferait « ting », moi je ferais « blop », il ferait « kling klong », on partirait dans un inconnu, dans un non-savoir. Ignorons-nous nous-même pour qu'il y ait une chance qu'on s'humanise, dans la relation, sinon on ajoute, on ajoute et cela finit par faire la guerre d'Algérie.

La cithare malgache et la musique de possession

Dans le sud de Madagascar, on pratique la transe de possession *tromba* au son d'une grande cithare sur caisse appelée *marovany*. L'instrument partage certains traits avec la célèbre *valiha* utilisée sur les Hauts Plateaux (il est parfois appelé aussi *valiha*). Mais la *valiha* tubulaire a ses cordes disposées en cylindre sur un tube de bambou, alors que la *marovany*, plus rustique et plus sonore, est fabriquée avec une caisse en bois rectangulaire sur laquelle sont tendus des câbles de frein de moto. L'instrument est souvent accompagné par un

⁶⁴ Le point de vue critique exprimé par Bernard traduit, entre autres, le fait que la « rencontre » n'a pas vraiment lieu à l'occasion de ces duos, dans la mesure où Hancock ne donne libre cours à sa science harmonique *que dans le passage en solo* alors qu'il adopte une conception moins élaborée lorsqu'il joue avec la cora. Sur ce plan harmonique, ses expériences récentes avec des chanteurs pop sont plus abouties : « Possibilities » (Hancock Music, 2005) et « River: The Joni Letters » (Verve, 2007).

hochet *kantsa*, formé d'une boîte de conserve remplie de graines et fixée sur un manche en bois.

Le culte de possession est très pratiqué dans le sud du pays, j'en ai filmé plusieurs séances avec mon collègue Victor Randrianary⁶⁵. L'une d'elles se déroulait près d'Ambovombe dans une case en bois de deux mètres sur deux où une dizaine de personnes étaient assises, d'autres regardant de l'extérieur par la porte. Tout le monde battait des mains au rythme du *kantsa*. L'officiante marquait le rythme en balançant son corps, poussait parfois de petits cris, agitant la tête, se penchait en arrière. Elle interpellait le joueur de cithare, lui faisait signe pour demander plus d'énergie de sa part. Par moments, elle interrompait la musique en tapant sur la *marovany* avec un bâton surmonté de clochettes, donnait l'impression de reprendre son souffle⁶⁶. Elle est tombée en transe au bout de deux heures environ. Elle a enfilé alors une grande cape, puis s'est agenouillée devant une sorte d'autel et a proféré des paroles liées à son état de possession.

Exemple : Montage d'extraits vidéo d'une séance de transe de possession à Madagascar (filmée par Victor Randrianary, 2000). La cithare joue d'abord seule, puis accompagnée par le *kantsa* (noire pointée à 215 bpm). Bernard frappe le rythme ternaire sur la table avec main gauche et main droite (g-d-d avec des variantes g-d), puis il bat une mesure à 3 temps.

BL : — Lui, il joue en 6/8 et l'autre joue en 3/4. C'est terrible ça⁶⁷. Ce n'est pas touristique, ce n'est pas de la cora pour le Club Méditerranée. C'est méchant, c'est coriace, c'est du hard. Ils peuvent s'aligner, les rockeurs. Cela dure combien ? Me confronter à cela en tant qu'apprenant, en tant qu'étudiant, oui. Me confronter à eux dans un coin, et j'apprends, je me le prends dans la gueule et je me l'intègre. Je le travaille et je le reçois, là je dis oui. Ce genre de problématique musicale, je suis d'accord pour travailler avec et pour apprendre. Je suis d'accord pour recevoir. C'est une exigence de jeu, je veux profiter de leur rituel. Pour jouer comme cela, il faut avoir joué beaucoup, *que* comme cela, pendant longtemps, tout le temps. Ensuite, une fois que je serai possédé par lui, il verra ce qu'il peut faire. En même temps, c'est difficile, car sa musique est relative sans doute à un état de possédé. Il possède quoi, lui ? Il fait « se posséder » ou il est possédé lui-même ?

MC : — Il joue *pour* des personnes possédées. Il est invité chaque jour ou même plusieurs fois par jour par tel ou tel, car chaque possédé a besoin de lui pour se mettre en transe.

⁶⁵ Ces missions à Madagascar financées par une bourse du Ministère de la culture en 1998-2000, ont donné lieu à un rapport de recherche (Marc Chemillier, *Esthétique et rationalité dans les musiques de tradition orale*, non publié).

⁶⁶ Cette interaction de la personne possédée avec les musiciens, consistant parfois à les « admonester violemment », à exiger d'eux plus de conviction, a été décrite par Gérard Althabe dans sa célèbre étude sur la possession malgache (*Oppression et libération dans l'imaginaire*, Maspéro, 1969, p. 101).

⁶⁷ Bernard décrit ici une *hémirole*, c'est-à-dire un procédé rythmique consistant à jouer simultanément deux séquences, l'une ternaire et l'autre binaire. Cette forme d'ambiguïté très fréquente dans la musique africaine est définie par Simha Arom : « Entre le nombre de pulsations d'un cycle périodique et le contenu d'une configuration rythmique prévaut un rapport de 2:3 » (*op. cit.*, 1998, p. 184).

BL : — Je suis pareil quand je joue. [...] Si je ne suis pas possédé et possédant, possédant d'être possédé, de mettre cet environnement [l'Estaminet] dans un état de suspension intellectuelle, à tous les niveaux, je ne joue pas de musique, je ne joue pas l'artiste si je ne suis pas capable de cela. Et quand je ne suis pas capable de faire vivre cela, c'est-à-dire cet état d'être autre, autrement à tous les niveaux, je me suicide. Heureusement, cela m'arrive très peu souvent. [...] C'est là qu'interviennent des choses qui sont de l'ordre de la liberté, de la responsabilité. Sinon, on est sous la domination de la représentation sans s'en rendre compte, c'est-à-dire d'une culture qui nous *pré-conçoit*. On n'arrive pas à faire péter le cadre qui nous aliène. [...]

MC : — Dans la possession malgache, ce n'est pas préétabli, cela se passe en fonction de ce qu'ils ressentent.

BL : — Il y a une densité dans la musique. Ce qui m'épate — et ne m'étonne pas à la fois — c'est cette production définitive. Si on arrête, on tombe. On n'est pas dans les effluves de contemplation de soi. On est dans une proposition de poursuite. Cette musique, cela ressemble beaucoup à ce que je demande à Louis [le fils de Bernard qui joue de la batterie] et Thomas quand je leur demande de jouer *free*, d'aller vite : « Jouez vite et écoutez ce que cela fait d'aller au-devant de vous-même, au-devant de vos doutes, de ce que vous en pensez ». C'est ce que je ressens. Ce n'est pas planant — c'est-à-dire « on allume les machins et on voit des bêtes ».

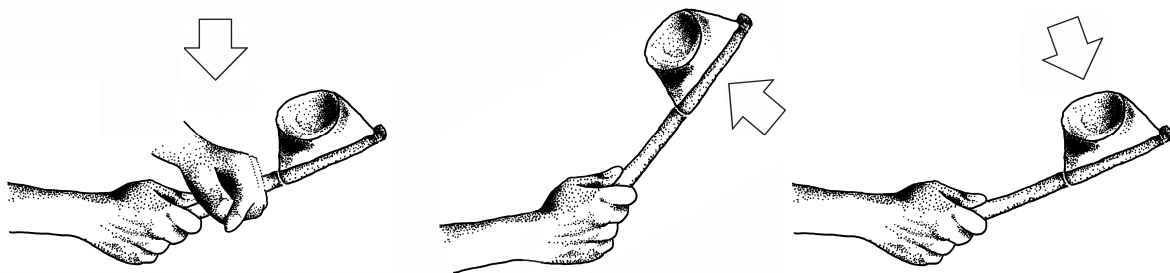


Figure 6. Schéma du geste du *kantsa* divisant la pulsation en trois (noire pointée à 215 bpm).

Le hochet *kantsa* joue un rythme ternaire. Son mouvement est difficile à saisir, mais la vidéo permet de le ralentir. Les trois impacts sont obtenus d'abord avec la frappe de la main sur le manche, puis avec le choc des graines contre la boîte de conserve vers le haut, puis vers le bas (un peu comme une poêle à frire faisant sauter des crêpes...). Il en résulte une sorte d'ondulation légèrement irrégulière.

Exemple : Vidéo du geste du *kantsa* (filmée par Marc Chemillier, 2007) exécuté lentement (noire pointée à 168 bpm).

BL : — Oui, ce n'est pas régulier parce qu'ils font ce qu'ils peuvent. Leur geste est au bout, ils fatiguent.

[vidéo du même geste ralenti avec le logiciel iMovie à 33 bpm]

On entend « tchim, tchim binding, tchim binding », on entend un chabada. Il fait « un deux trois un, un deux trois, un », le deux est muet parce qu'il n'a pas le temps, sinon cela va trop vite. Mais il est là. Il ne le joue pas, il l'induit pour pouvoir repartir sur le truc [Bernard prend le *kantsa*]. C'est génial, cela sonne [il en joue en décomposant le mouvement, puis accélère]. Il faut des heures, des nuits. C'est cela que j'aime bien dans ces musiques, il n'y a pas de musique sans geste. Les grands musiciens sont vieux.

Parce que je me rends compte que je suis à peine un grand musicien, il est possible que si je vis encore 50 ans, je devienne un grand musicien — donc c'est cuit... Je reconnais, je sens la valeur du temps, parce que c'est la valeur du sabre.

Qu'observe-t-on sur une analyse au sonagramme de la partie de *kantsa* ? On constate que le mouvement du hochet est irrégulier, mais avec une certaine *régularité*. Les trois frappes ne sont pas séparées par des durées égales, mais par des durées respectant certaines proportions (comme Cholakis l'avait observé pour les cymbales *ride* d'Art Blakey ou d'Art Taylor). Une bonne approximation en est donnée par une division du temps en 18 unités, avec pour chacune des trois frappes une durée moyenne de 7, 4 et 7 unités (au lieu de 6, 6, 6).

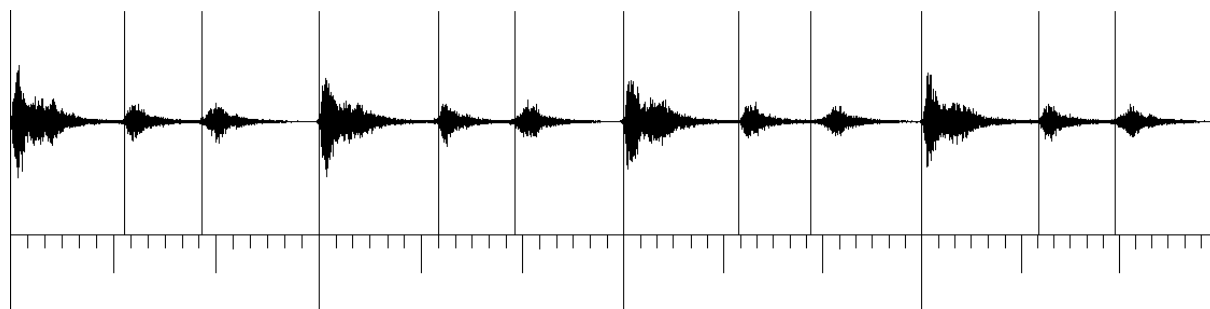


Figure 7. Sonagramme (avec marqueurs) du rythme ternaire du hochet *kantsa*.
Les trois divisions inégales ont en moyenne respectivement 7, 4 et 7 unités
(sur une échelle de 18 unités par temps).

Il n'y a donc pas de division en trois parties égales de la pulsation, il y a un « boîteux » pour reprendre le terme de Bernard Lubat. Mais peut-on parler de « trinaire » dans le sens des musiciens de jazz ? L'irrégularité des trois frappes dépend ici des contraintes particulières du geste du joueur de *kantsa*. Le « trinaire », lui, dépend plutôt de l'*intention* du musicien. C'est quand celui-ci joue *avec* les divisions de la pulsation que le trinaire apparaît. Il faut une intention « critique » par rapport à cette division uniforme du temps, une sorte de « mauvaise foi » comme disait Bernard Lubat.

Or celle-ci apparaît ici dans le jeu de l'*hémiole* qu'il observe entre le *kantsa* et la cithare (« il joue en 6/8 et l'autre joue en 3/4 »), dans cette ambiguïté dont jouent les musiciens et dont ils tirent une grande expressivité sur le plan rythmique. L'improvisation et la virtuosité instrumentale ont une large place dans cette musique, ce qui la rend plus proche du balancement du jazz (de l'*heureux-bondi* dont parle Bernard Lubat) que les superpositions pygmées, très complexes mais plus rigoureuses rythmiquement⁶⁸.

Conclusion

Cette confrontation du jazz et de l'Afrique se situe d'abord sur le plan du rythme. Le contretemps apparaît comme un élément rythmique essentiel aussi bien dans le jazz que dans les musiques africaines. On a vu que la fameuse introduction de batterie de *Palm Grease*, morceau enregistré par le groupe HEAD HUNTERS à son apogée, n'est autre que l'un des quatre rythmes de base africains répandus sur tout le continent. On peut penser que ce lien est fortuit, mais ces rythmes témoignent d'un même principe de *contretemps généralisé* : une série de

⁶⁸ Le fait que Madagascar soit une île où de nombreux brassages ont eu lieu doit probablement être relié à ce que Glissant appelle l'« archipélisation » des cultures, processus qui donne aux Caraïbes, selon lui, « une extraordinaire puissance de diversité et d'unité en même temps » (*op. cit.*, 2000).

noires crée un sentiment de pulsation régulière contrecarré par l'apparition de valeurs irrégulières (noire pointée) qui introduisent un décalage (dans *Palm Grease*, quatre noires sur le temps dans la première mesure, trois noires en levée dans la deuxième).

L'ambiguïté rythmique est un autre élément partagé par le jazz et les musiques africaines. Dans le jazz, cette ambiguïté se manifeste de nombreuses manières, sur le plan rythmique dans le swing, sur le plan des hauteurs dans les *blue notes* ou les inflexions. Du côté africain, un cas exemplaire est la séquence de sifflet *hindewhou* des Pygmées Ba-Benzélé (qui a inspiré l'introduction de « bouteille de bière » dans le *Watermelon Man* des HEAD HUNTERS). Simha Arom a montré que le *hindewhou* est joué sur un rythme ternaire (les battements de main marquent la pulsation toutes les trois croches), alors que le son sifflé est placé systématiquement toutes les quatre croches. Il en résulte une ambiguïté entre le découpage ternaire de la battue ($12 \times 3 = 36$) et celui binaire suggéré par la réapparition régulière de cette note sifflée ($9 \times 4 = 36$).

Les réactions de Bernard Lubat aux enregistrements sonores étudiés montrent que ces particularités rythmiques du jazz et des musiques africaines — ambiguïtés ou contretemps — sont traités de manières différentes dans les deux contextes. Il souligne qu'en Afrique, « la division est égale même dans la tonicité des trois croches ». Dans le jazz au contraire, « cette division des trois croches est inégale ». Elle traduit un jeu avec la régularité de la pulsation et de ses subdivisions, une attitude « critique » selon son expression.

On a vu que l'inégalité des divisions ne s'exprime pas nécessairement dans les rapports des durées. L'introduction de *Palm Grease* est ressentie par Bernard Lubat comme inégale alors que les mesures au sonagramme montrent une régularité des doubles-croches. Le jeu avec la pulsation se manifeste ailleurs, dans les « pleins et déliés » (timbres, intensités, superposition d'autres parties). Il est le résultat d'une *intention* du musicien, ce qui distingue sans doute le jazz de certaines musiques africaines. Dans le jazz, l'ambiguïté ou le contretemps sont traités dynamiquement dans la manière de jouer avec la pulsation et de la contrarier. En Afrique, ils sont traités de façon plus statique comme parties intégrantes de la structure rythmique.

Encore cette distinction doit-elle être nuancée. Les superpositions rythmiques très complexes des populations Pygmées ne laissent, certes, pas beaucoup de place à l'improvisation ce qui explique leur caractère statique. Mais il existe bien d'autres répertoires en Afrique, par exemple celui de la cithare dans le culte de possession à Madagascar, où des solistes improvisent en donnant libre cours à leur virtuosité. Dans ce cas, l'attitude « critique » caractéristique des jazzmen selon Lubat a le loisir de se manifester. Celui-ci a souligné l'ambiguïté de l'hémiole entre le hochet *kantsa* et la cithare malgache, qui apparaît comme un ressort des musiciens pour accroître la tension. L'interaction entre eux et le possédé est parfois vive, elle témoigne d'un jeu, d'une attitude critique. La division ternaire du hochet est d'ailleurs irrégulière, comme on l'a montré par une analyse au sonagramme, et il est possible que les musiciens en jouent également. Dans ce type de répertoire, les rapports entre pulsations et contretemps se rapprochent peut-être du jazz, de la dialectique rythmique très spéciale qui conduit à cette *plénitude* que Lubat appelle « l'heureux-bondi ».

Au-delà des aspects rythmiques, qui relèvent de la technique musicale, la rencontre du jazz et des musiques africaines pose de nombreuses questions esthétiques, philosophiques, et même politiques. Faire de la musique à plusieurs, c'est exprimer des rapports humains dans l'univers des sons⁶⁹. Quels sont les rapports humains en jeu dans ces rencontres?

⁶⁹ Bernard Lortat-Jacob parle de cette dimension relationnelle de la musique dans *Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique* (Castelsardo, Sardaigne), *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, 2004, p. 83-102.

L'emprunt de la flûte *hindewhou* des Pygmées Ba-Benzélé dans le *Watermelon Man* des HEAD HUNTERS révèle une faille sur le plan culturel : la pulsation sous-jacente de la séquence pygmée est ternaire alors que celle du motif de *Watermelon Man* est binaire. Ainsi cet emprunt, motivé par le « retour à l'Afrique » apparu chez les musiciens de jazz à la fin des années soixante, relève finalement plus du détournement que de la rencontre. Certes, la séquence pygmée comportait une ambiguïté propice à la binarisation, qui explique que Bill Summers en ait tiré habilement une boucle binaire contribuant à la réussite musicale de *Watermelon Man*. On peut à bon droit considérer cet enregistrement de Hancock comme un sommet de l'histoire du jazz — c'est l'opinion de l'auteur de ces lignes. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'on a ici deux univers culturels disjoints, deux manières d'entendre irréductibles, et qu'il n'y a pas eu de « rencontre » au sens où l'entend Edouard Glissant quand il parle de créolisation⁷⁰. Les avatars nombreux qu'a connus cet « emprunt » dans le marché de l'industrie du disque (et les enjeux financiers qui sont liés) ne font que l'éloigner de cette conception.

D'autres exemples d'association entre jazz et musiques africaines posent des questions similaires, par exemple la collaboration de Herbie Hancock avec un joueur de cora dans les années quatre-vingt. Leurs enregistrements en duo sur le disque « Village Life » témoignent du fossé qui les sépare sur le plan musical, la sophistication harmonique de Hancock s'accommodant mal de la simplicité diatonique des « clichés folkloriques » de la cora, comme les appelle Bernard Lubat. Loin de la créolisation, Lubat utilise le terme « domination » pour exprimer son point de vue critique sur ce type de rencontre.

En fin de compte, il n'y a aucune garantie qu'une *rencontre* aura bien lieu, au sens de la créolisation, quand on met en présence jazzmen et musiciens africains. Dans la conception artistique de Bernard Lubat, il y faut des conditions particulières, c'est-à-dire un engagement total des protagonistes dans le processus de création qui permette de les libérer des cadres préconçus et des références culturelles afin de ne pas fausser le caractère « imprédictible » du résultat produit par la rencontre, condition nécessaire pour que l'on puisse parler de créolisation.

⁷⁰ Edouard Glissant, qui enseigne la littérature française à la City University of New-York, exprime sa méfiance à l'égard de l'afrocentrisme aux États-Unis : « Certains Américains sont en plein dans le retour à l'Afrique. Peut-être que, très prochainement, il y aura un clash entre cette notion de créolisation et l'afrocentrisme. L'afrocentrisme, c'est considérer l'Afrique comme un objet que l'on peut s'approprier », Entretien avec Thierry Clermont et Odette Casamayor, *Regards*, janvier 1998, en ligne : <http://www.regards.fr> (rechercher Glissant).

Annexe : introduction de piano de *Kanatente* (Herbie Hancock, album « Village Life »)

Transcription Marc Chemillier



The image displays a musical score for the piano introduction of the piece "Kanatente" by Herbie Hancock, from the album "Village Life". The score is written for piano and is divided into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps). The tempo markings are "Lent" and "Plus lent". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked "Lent". The second system is marked "Plus lent". The third system includes a "Tutti" marking. The fourth system includes a "Tutti" marking and a "Tutti" marking. The fifth system includes a "Tutti" marking. The sixth system includes a "Tutti" marking. The score is a transcription by Marc Chemillier.

III. *Très lent*

Changement de son

Taa

Taa

*

Taa

*