

Le son du *Xūn* : musique, rencontre interculturelle, singularité

Paul Bleton

Volume 41, Number 2, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1117691ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1117691ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bleton, P. (2021). Le son du *Xūn* : musique, rencontre interculturelle, singularité. *Intersections*, 41(2), 73–87. <https://doi.org/10.7202/1117691ar>

Article abstract

In retrospect half a century ago, the *ethno-jazz* that was being invented before becoming *world music* resembles an asymmetrical intercultural musical encounter, more beneficial to the cultural industries of the North than to the music of the South. Was Yusef Lateef one of its sources? Too much eclecticism, too much superficiality? Good intentions leading to a dead end? To correct the lures of retrospection and generalization, we try here to change scale and grasp the 1961 context in order to really hear “The Plum Blossom,” a small composition played on the Chinese *xūn* and recorded with a jazz combo. Lateef’s instrumental exploration of the confines of jazz, consolidated by his religious and pedagogical choices, rather reveals an indifference towards identity fixations.

LE SON DU XŪN : MUSIQUE, RENCONTRE INTERCULTURELLE, SINGULARITÉ

Paul Bleton

Voici quelques remarques sur une expérience interculturelle, remarques inspirées par l'écoute d'un disque de jazz du début des années 60, *Eastern Sounds* de Yusef Lateef, et plus spécifiquement de son premier morceau, « The Plum Blossom »¹. Rétrospectivement, pour les études culturelles, l'*ethno-jazz* en train de s'inventer là il y a un demi-siècle allait devenir un affluent de la *world music*. À l'orée du XXI^e siècle déjà, Gordon Matthews (2000) en était venu à proposer les catégories générales par lesquelles la mondialisation culturelle allait se penser à travers cette notion émergente de *world music* et le tressage de cette culture mondialisée et des identités singulières. De manière plus spécifique, Oriane Chambet-Werner (2001) allait proposer un survol de la manière dont le jazz avait commencé à explorer musicalement ce territoire à conquérir. Depuis lors, l'effet de nouveauté s'estompant, deux ouvrages de Philip V. Bohlman (2016 et 2020) devaient assez bien résumer les deux grands cadrages musicologiques par lesquels cet effort de description et de réflexion s'était poursuivi : d'une part, à travers le prisme de l'idiome jazz, son univers social et culturel aux États-Unis et son extension mondialisée; d'autre part, à travers le prisme plus englobant de la mondialisation culturelle en matière musicale, l'élargissement à la *world music*. Tout en reconnaissant la nécessité de leur tropisme encyclopédique, et tout en sachant depuis un bon moment que cette rencontre musicale interculturelle asymétrique a été plus bénéfique aux industries culturelles du nord qu'aux musiques du sud, c'est plutôt en changeant d'échelle, en choisissant la phénoménologie d'une rencontre musicale singulière et en revenant aux subtiles mises en garde de l'ethnomusicologue Laurent Aubert (2001) qu'il s'agirait ici de tracer les contours de l'expérience « The Plum Blossom ». Le discours déjà-là tend à s'interposer : Lateef, trop d'éclectisme, de superficialité ? De bonnes intentions menant à une impasse ? À l'écoute toutefois, quelque chose résiste. L'expérience de l'audition ne se reconnaît pas dans un tel reflet, un tantinet caricatural. L'expérience esthétique permettrait-elle d'ouvrir une fenêtre sur l'expérience poétique ? En refusant toute simplification ainsi que toute projection du résultat sur le processus de

1 Initialement paru chez Moodsville; on peut aussi l'entendre sur <https://www.youtube.com/watch?v=pVDArfYIdfk>.

création (aussi ténu a-t-il été), et à plusieurs décennies de distance, permettrait-elle de se rebrancher sur la singularité d'une expérimentation ? « The Plum Blossom », leçon interculturelle au clair de la prune, en quelque sorte ?

TIMBRE ATTENDU ET TIMBRE ENTENDU

Lateef, musicien singulier, jouait d'instruments natifs à l'idiome musical jazz (surtout le saxophone ténor), mais aussi en introduisait parfois d'autres, moins fréquents, comme les flûtes, qu'il adaptait selon son phrasé au saxophone : un son plein, luxuriant, avec un vibrato en vagues. Malgré ça, « The Plum Blossom » réserve une surprise auditive. Pour la majorité des jazzophiles occidentaux, un peu déconcertés par le son rond, confidentiel du soliste, il faudra en passer par le truchement de la pochette² : c'est là qu'ils apprennent l'origine chinoise de l'instrument, le *xūn*. Pour autant, le jazzophile occidental y entend-il la Chine ? Ou plutôt, plus faiblement, entend-il une différence vague — celle entre timbre attendu et timbre entendu ? À l'écoute, le morceau oppose en effet le timbre du piano (attendu) et à celui, discret, ponctuateur, du tambourin (un peu insolite, mais pas surprenant), au timbre *terre* de deux argilophones (lui, complètement inopiné) : celui du souffleur et de son *xūn* et celui du percussionniste. Pour ce dernier, l'auditeur reste avec deux perplexités, l'une sur l'instrument et l'autre sur l'instrumentiste : les notes de Joe Goldberg commentant l'album ne sont claires ni sur l'un ni sur l'autre à sujet. Est-ce un instrument en argile, comme l'*udu* des Igbo du Nigeria ? Est-ce Ernie Farrow (multi-instrumentiste³ avec qui Lateef enregistrait depuis 1957⁴ et qui lâchait fréquemment sa contrebasse au profit du *rabaab* syrien⁵) qui joue des percussions ? Ou le subtil batteur Lex Humphries ? À défaut de certitude sur l'instrument et au cas où il s'agirait bien d'un argilophone, entend-on bien un idiophone, c'est-à-dire un instrument qui lui-même produit le son, sans se contenter du rôle d'amplificateur pour une corde ou une membrane qui vibre, qui produit le son en l'occurrence avec des coups de toute la main, de la paume, du poing, des doigts, voire des ongles ? Quant au *xūn*, il s'agit d'un archaïque aérophone — c'est-à-dire qu'il relève d'une famille d'instruments faisant vibrer l'air (que ce soit à l'intérieur d'un tube, d'une cavité, comme la flûte, le saxophone; ou l'air ambiant, comme le rhombe) sans que la vibration de l'instrument lui-même ajoute notablement au son produit⁶.

Presque oublié en Chine au XX^e siècle, le *xūn* n'est *a fortiori* connu en occident que par approximation. Serait-il une version chinoise de l'*ocarina*, lui aussi aérophone fait d'argile⁷ ? La forme de ce dernier lui avait valu son nom

2 Il est évidemment aussi bien question du format original (disque 33 t/mn) que du CD, mais pas de formats en ligne.

3 Il jouait aussi du piano et de la batterie.

4 Demi-frère d'Alice Coltrane, pianiste (plus tard harpiste) et épouse du saxophoniste.

5 Ancêtre arabe des instruments à cordes frottées. Cf. le premier enregistrement de Lateef en tant que leader, *Jazz Mood* (1957).

6 Sur cet instrument, on peut consulter Jin Jie (2011) ou Alan R. Thrasher (2000); et, plus généralement sur la musique chinoise traditionnelle et ses relations holistiques à d'autres arts, à la nature, aux saisons, Véronique Alexandre Journeau (2015) ou Apollinaire Anakesa Kululuka (2010).

7 Pour s'en faire une idée, cf. <http://la.trompette.free.fr/Ninob/Ocarina/OCARINA.htm#5>.

italien de « petite oie » : une sorte de flûte bombée en terre cuite (une céramique poreuse) initialement pourvue de six trous produisant une musique relativement fluette, malingre — plutôt un amusement infantile. Or ce jouet a historiquement été saisi par deux projets musicalement opposés. Dans une première optique, l'instrument a été enrichi, surtout à partir de sa version à 10 trous du boulangier-musicien Giuseppe Donati au XIX^e siècle puis par de nouvelles innovations (notamment nombre de trous, nombre d'embouchures, doigtés, etc.) Il est d'ailleurs occasionnellement utilisé dans la musique savante, d'un côté au service du retour aux fondements populaires propre à l'ethnoromantisme du Tchèque Leoš Janáček, de l'autre au service de l'innovation de la musique contemporaine chez le juif de Transylvanie devenu citoyen autrichien György Ligeti. Dans une seconde optique, il a au contraire été utilisé par des musiciens le trouvant tout à fait adapté à la recherche de simplification, comme le fait entendre « Wild Thing ». Ce morceau de *rock* composé par l'Américain Chip Taylor a donné lieu à deux reprises à succès en Angleterre, tout à fait contrastées : en 1966, celle des Troggs, ancêtres du *rock punk*, avec son clip tourné dans le métro de Londres et son saugrenu et très simple solo à l'ocarina joué par le chanteur Reg Presley, aux antipodes du bien plus complexe solo de guitare que Jimi Hendrix jouera sur le même morceau l'année suivante. Incidemment, dans un album précédent de Yusef Lateef, *Prayer to the East*, son pianiste Hugh Lawson avait joué quelques mesures à l'ocarina.

Chez l'auditeur occidental, une telle audioconnaissance n'est toutefois qu'approximative car si la physique du *xūn* ressemble à celle de l'ocarina, l'instrument chinois s'en distingue de plusieurs manières. Bien plus culturellement exotique, doublement même, le son du *xūn* certes inexploré, divergent, a un charme propre qui ne heurte toutefois pas l'oreille; son étrangeté semble familière, alors même que ses origines sont non seulement lointaines, mais aussi très anciennes (des preuves archéologiques le datent de 7 000 ans !) Le plus souvent en forme d'œuf, mais sans autre embouchure qu'un goulot sur le dessus, le *xūn* chinois en argile est doté de neuf trous, deux pour les pouces dessous et les autres dessus (originellement, il n'en avait pas, puis il en vint à des formes de deux, trois, cinq ou sept trous). Il fonctionne sur le même principe de la résonance de Helmholtz que l'ocarina : la fréquence est fonction du rapport entre le volume du pot et la longueur de son embouchure⁸. On peut donc obtenir une même fréquence en faisant varier volume du pot et longueur de l'embouchure; à l'usage, un gros pot et une courte embouchure donnent une plus grande liberté de fréquence (le son est *mou*). Contrairement à l'ocarina où les deux lèvres touchent l'embouchure, avec le *xūn* seule la lèvre inférieure la touche (comme avec la flûte traversière, instrument que Lateef maîtrisait, ou comme avec le jeu du souffle dans un goulot de bouteille, instrument dont plusieurs font l'expérience dans l'enfance). Le son produit par le *xūn* s'avère un peu moins sourd et un peu moins pur que celui de l'ocarina, mêlant le son du

8 En fait, le principe de la résonance de Helmholtz peut aussi s'appliquer à des instruments à percussion comme l'*udu*, le *ghatam* indien ou le moderne *hang* suisse—quoiqu'accordable, ce dernier a été conçu plus pour produire des sons que des notes.

souffle à celui de la note. Les notes aiguës s'obtiennent moins facilement que les graves. On joue de ce très ancien instrument en utilisant l'inclinaison du *xūn* sur la lèvre, la vibration des lèvres et de la langue avec des techniques de doigté parfois très raffinées. Une très longue tradition culturelle sédimentée faisait du *xūn* l'instrument par excellence de la nostalgie, depuis le regret vague et attendri jusqu'à la tristesse poignante de ce qui n'est plus — *son idéogramme 埏 représente le sentiment plein de tristesse de la séparation, du moment des adieux*. Depuis longtemps promu dans la musique de cour chinoise, il y représente le héros à bout de forces, l'exilé, les dames chagrénées et les ermites respectables⁹.

LA FLEUR DE PRUNIER, POUR QUELLE RENCONTRE?

« The Plum Blossom », donc. D'un côté, il y a les mots, un titre-évoquant qui « sémantise » la musique, lui offre une clé, non pas de sol, mais d'interprétation, de compréhension : derrière l'anglais (ou sa traduction française), le chinois 梅花 *měi-huā*. En Chine, cette fleur de prunier éclot avant même les feuilles, parfois sous la neige, à la fois blanche et rose, à la fois comme cette neige d'un hiver qui bat retraite et comme le sang vernal sous la peau. Elle est maintes fois emblématique. Ainsi ses cinq pétales ont l'interprétant taoïste des cinq directions (nord, sud, est, ouest et centre) et des cinq phases (dans l'ordre d'engendrement *métal* → *eau* → *bois* → *feu* → *terre* → *métal* et dans l'ordre de domination *métal* → *bois* → *terre* → *eau* → *feu* → *métal*). Politiquement, elle a été choisie comme emblème de la République par le Guomintang. Généralement, la fleur de prunier représente l'harmonie et l'espoir ce qui fait de Měi-huā un attendrissant prénom féminin.

D'un autre côté toutefois, dans la musique de « The Plum Blossom », reste-t-il vraiment quelque chose de la fleur de prunier si culturellement chinoise, sinon superficiellement et rétrospectivement ? Ainsi, que peut-il percoler du *xūn* dans la culture américaine ? En l'occurrence, à la fois une ouverture par le timbre, mais aussi une composition qui s'approprie l'instrument de l'Autre sans pour autant s'approprier sa musique.

Puisqu'en l'occurrence il s'agit de jazz, rappelons que la *rencontre* en constitue la forme princeps, ce qui nourrit la pratique musicale de l'improvisation : un morceau de jazz a en effet longtemps été quasi exclusivement une rencontre autour d'éléments relativement fixes et d'éléments variables. En vrac, voici un rappel des éléments relativement fixes : un morceau du répertoire avec sa mélodie et sa grille d'accords; tension et résolution pour la séquence harmonique qui sonne la plus naturelle à l'oreille occidentale, II-V-I (ou : sus-tonique /dominante/tonique); structure du *blues* et sa note bleue (surtout la bémolisation de la septième); structure de l'anatole – c'est-à-dire I-VIm-IVm-VII7-I, ou : la tonique majeure comme point de départ et point d'arrivée, le ton relatif mineur (par exemple, *la m* pour la tonique *do*), la sous-dominante (*ré m* pour cette même tonique) et la septième de dominante (ici, *Sol 7*); accords de la tonalité

9 Pour une illustration, cf. « La Chanson de Chu » (楚歌) sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=qBrhpnDdWxU>. À comparer avec « Su Wu berger exilé » (苏武牧羊) joué à la flûte sur <https://www.youtube.com/watch?v=8qgoJQKjKKA>.

(diatoniques) voisinant avec de plus occasionnels accords hors de la tonalité; morceaux du *Great American Songbook* et autres *Fakebooks* (chansons populaires, bande-son de films, mélodies de comédies musicales, etc.) dont les partitions s'écrivent généralement à quatre notes ou plus par accord. D'un autre côté, voilà quelques éléments variables en amont et pendant le *hic et nunc* de l'exécution du morceau. En amont, se pose notamment la question du répertoire, de la connaissance de standards : comment concilier la culture musicale personnelle respective de chacun des improvisateurs d'un groupe, qui les a amenés par prédilection à maîtriser le jazz *New Orleans* ou le *swing*, le *be-bop* ou les divers perversissements des points de repère traditionnels dans les jazz *postbop* ? Durant le morceau, quelles sortes d'improvisations chacun des instrumentistes produira-t-il autour de l'invariant, que son instrument soit mélodique, harmonique ou rythmique ? En puisant dans des phrases qu'il a déjà jouées ou entendues ou en innovant ? En modifiant le tempo d'un morceau du répertoire, en le transposant dans une tonalité insolite, en proposant une mesure atypique ? Dans tous les cas, la pratique musicale, l'exécution d'un morceau, prend appui sur un type de négociation entre musiciens jouant ensemble dans laquelle les mots n'ont pas un rôle prépondérant¹⁰.

Dans une tradition, dans un artisanat, à cause de la place de la répétition, de la reproduction, l'innovation est à la fois une nécessité vitale et une difficulté systémique, aussi bien du côté de l'improvisation que du côté de la composition. Composition originale, « The Plum Blossom » se fonde, en amont, non pas sur un répertoire essentiellement américain, mais en se soumettant à une contrainte musicale de base de composer et de jouer avec un *xūn* étranger, ce qui redouble donc la rencontre : rencontre compositrice de Lateef avec le *xūn*, vicaire d'un ailleurs décentré, et rencontre de ses musiciens co-créateurs improvisant à partir de son innovation. Comment caractériser la disposition du compositeur, professionnel, familier aussi bien du saxophone en *sib* (avec ses deux octaves et demie, dont la tessiture peut d'ailleurs aisément s'accroître vers l'aigu) que de la flûte traversière (avec ses trois octaves), qui accepte non seulement de jouer d'un instrument comparativement rudimentaire, mais aussi d'en jouer comme un débutant, doué certes, mais sans toute la dextérité permise par une longue pratique, ni son austère et long apprentissage dans le contexte de sa culture d'origine, chinoise ? Essai d'un nouveau jouet ? Tourisme musical ? Appel pressant ? Début d'une ascèse ?

À cette période de l'histoire du jazz, après la relative complexité harmonique du *be-bop*, en réaction à l'impression de double enfermement par la grille et par la virtuosité, voici un morceau très simple, composé à partir d'une mélodie qui s'ouvre sur une ascension de trois hauteurs, suivie de leur descente, notes séparées par deux tons puis un demi-ton (mode ionien ou mixolydien, comme le début des gammes de *do* ou de *sol*, auxquels on aurait retiré la seconde) et jouées *staccato* contrairement aux musiciens chinois qui jouent surtout *legato*.

10 Deux sociologues eux-mêmes musiciens de jazz, Howard S. Becker et Robert R. Faulkner (2011 [2009]) ont mené une recherche ethnométhodologique pour comprendre comment un groupe n'ayant jamais joué ensemble, ou ne l'ayant fait qu'occasionnellement, peut arriver à s'entendre — dans les deux sens du terme — lors d'un spectacle.

Nombre de musiciens *postbop* devaient emprunter cette idée de retour à la composition et à l'improvisation par modes plutôt que par progression harmonique; chez Lateef, cela convenait parfaitement à son goût pour l'*ostinato* à la basse qui permet d'héberger et d'asseoir tout développement mélodique. À la fin des années 1940, le saxophoniste avait commencé sa carrière dans l'orchestre de Dizzy Gillespie; aussi chez lui et dans un album aussi éclectique qu'*Eastern Sounds*, approche harmonique et approche mélodique coexistent. Éclectique ? Deux ballades, dont une originale, « Purple Flower », et une composée par Jimmy Mc Hugh, « Don't Blame Me »; deux thèmes de péplums hollywoodiens, celui composé par Alfred Newman pour *The Robe* (1953) de Henry Koster et celui composé par Alex North pour *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick¹¹; deux compositions musclées au saxophone ténor à la Sony Rollins (« Snafu » et « Ching Miao », cette dernière composée sur une gamme chinoise); mais aussi un *blues* au hautbois (« Blues for the Orient ») anticipant certains morceaux au saxophone soprano de John Coltrane, *blues* dans lequel l'orient annoncé semble se cantonner à l'usage du hautbois, un peu comme la Chine à celui du *xūn*. L'idiome jazz reste donc largement prépondérant. Du point de vue de l'exploration rythmique, on peut même souligner l'influence de l'orchestre de Gillespie pour le choix de percussions plutôt que de la batterie : Lateef s'était lié à Sabu Martinez qui y jouait des *congas* et devait s'imposer comme un des piliers du jazz afro-cubain.

Que conclure d'une rencontre si partielle avec l'orient chinois, un peu noyé dans toute cette variété ? Ni au degré haut de la rencontre interculturelle (le coup de foudre) ni à ses degrés bas (depuis l'ennui jusqu'au refus), « The Plum Blossom » occuperait le degré moyen — quelque part entre la rencontre ritualisée, voire routinisée et la simple curiosité passagère. Candides, ce morceau n'en reste pas moins interculturellement asymétrique : pour l'auditeur occidental, malgré le *xūn*, la Chine et sa culture musicale restent tout aussi opaques, leur complexité et leur richesse tout aussi ignorées; la Chine maoïste, coupée du monde et qui à l'époque souffrait d'une meurtrière famine¹², n'en a évidemment ressenti aucun effet; quant à Lateef, s'agissait-il d'une impasse qu'il lui avait toutefois valu la peine d'explorer ? On a vu que malgré son titre sinisant, musicalement « Ching Miao » s'apparente plus au saxophone ténor de Rollins. En fait, alors que le premier morceau d'*Eastern Sounds* « The Plum Blossom » semblait avoir ouvert une parenthèse, le dernier fermait cette parenthèse : « The Three Faces of Balal », une autre composition originale dont l'instrumentation est comparable à celle de « The Plum Blossom », mais où le *xūn* est remplacé par la flûte traversière¹³, plus familière à Lateef, et composition dont l'inspira-

11 À l'occasion de cette bande-son, North avait lui-même expérimenté avec des instruments jamais utilisés auparavant pour la musique de film à Hollywood – du sarrussophone à la *kythara* grecque, du *suona* chinois au dulcimer...

12 Elle a duré de 1958 à 1962 et les autorités ne l'ont guère publicisée.

13 Incidemment, on retrouve une transcription de la partie de percussion de Lex Humphries pour ce morceau sur <http://www.cruiseshipdrummer.com/2013/12/transcription-les-humphries-ching-miao.html>.

tion semble plutôt provenir d'une des cultures sémitiques (même si son futur pèlerinage à La Mecque en 1966 n'aura pas de motif musical).

DE LA SINGULARITÉ DE LA RENCONTRE À L'UNIVERSALITÉ DU MARCHÉ MONDIALISÉ

En fait, que se jouait-il dans cette rencontre du *xūn* et du jazzman ? L'intimité de cette situation de rencontre interculturelle n'est à l'évidence pas suffisante pour complètement la caractériser. En dépit des apparences, de la mince relation musicale et culturelle entre États-Unis et Chine maoïste¹⁴, de la mince place que Lateef accorde à la culture voire à la musique chinoise, de la mince place qu'occupe ce morceau dans sa prolifique production, il cherchait quelque chose en enregistrant « The Plum Blossom ». Mais quoi ? Pour s'en faire une idée, peut-être pourrait-on s'en remettre à une contextualisation musicale ?

En 1961, à la parution de l'album *Eastern Sounds*, outre les genres de la musique populaire américaine portée par la culture médiatique (*blues*, *rock*, *country*, comédies musicales, musique de film...), d'autres mutations affectaient le contexte musical général, dans trois directions. En réaction à la musique classique, des compositeurs expérimentaient avec la musique indéterminée (John Cage, Morton Feldman, etc.) et avec la musique répétitive (Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley...) En réaction au *middle jazz* et au *be-bop*, et aux antipodes de la *bossa nova* brésilienne (et de ses subtilités harmoniques), par le *free jazz* certains jazzmen noirs¹⁵ recherchaient une libération à la fois de l'aliénation blanche et des carcans compositionnels, laissant face à face l'improvisateur et son instrument avec l'espoir que l'ensemble trouvât son homogénéité, sans crainte d'éventuellement refuser le beau son, ni de promouvoir le cri... Avec des instruments courants de cet idiome musical dont on décodifiait les modes d'emploi, le *free jazz* explorait de nombreuses directions¹⁶, dont l'atonalité, les polytempo et les polyrythmes¹⁷... Mais le jazz cherchait aussi dans la direction de musiques non occidentales.

Dès lors, s'agissait-il de la naissance de la « *world music* » ? Pour l'ethnomusicologue Goerg Capellen au début du XX^e siècle, cette expression signifiait emprunt à d'autres cultures. Puis, comme en réaction à la modernité médiatique, les années 1960 devaient développer un goût pour les musiques traditionnelles datant d'avant l'ère médiatique, voire, au sein même de cette culture médiatique (comme dans la musique pop britannique), plébisciter des métissages, essentiellement par les timbres. Notamment, effet en retour du post-colonialisme, le *sitar* indien avec George Harrison en 1965 sur

14 Ce n'est qu'en 1972 que Richard Nixon effectuera son voyage en Chine. Sans rétablir de relations diplomatiques, la rencontre avec Mao devait néanmoins permettre de normaliser d'autres relations entre les deux pays — commerce, voyages, enseignement...

15 Notamment Archie Shepp, Pharaoh Sanders, Albert Ayler, Ornette Coleman, Don Cherry, Steve Lacy, Cecil Taylor.

16 Par exemple avec le spectaculaire Sun Ra. Incidemment, Lex Humphries, le batteur-percussionniste d'*Eastern Sounds*, allait enregistrer plusieurs albums avec Sun Ra.

17 Pour éviter d'exagérées simplifications à son propos, comme ici, cf. John Litweiler (1984).

« Norwegian Wood », puis avec Brian Jones en 1966 sur « Paint it black »¹⁸. Un exemple à cette époque, dans la Grande-Bretagne de 1966, d'une spectaculaire dérivation musicale : le premier succès de Cat Stevens (né Steven Demetre Georgiou, d'un père chypriote, il devait se convertir à l'islam en 1977 sous le nom de Yusuf Islam), « I love my dog ». Cette musique folk très harmonisée se bâtissait sur l'emprunt largement passé inaperçu de la mélodie de « The Plum Blossom »¹⁹. Si, honnête et courtois, le chanteur allait payer des royautés à Lateef, sa réappropriation de la mélodie n'en avait pas moins tiré la fleur de prunier et le *xūn* (évidemment disparu dans cette composition) encore plus loin de la culture chinoise, au point qu'il soit même difficile de parler de malentendu musical... Un cran de plus dans l'équivoque, à partir des années 1980 la lutherie occidentale devait s'approprier le timbre d'instruments traditionnels et extraoccidentaux par l'usage de l'échantillonneur sans devoir s'encombrer de musiciens ou de cultures musicales venus d'ailleurs.

En fait, la vague postcoloniale plus tardive en musique du monde allait présenter deux faces, ainsi qu'une pièce de monnaie. Côté pile, dans la perspective du sud, le succès de ses musiques pouvait s'élargir à un marché mondialisé. Exemple, au Sénégal et pour un Youssou N'Dour, le *mbalax* n'a pas seulement servi d'ascenseur social, mais aussi de tremplin politique. Après le succès de sa musique chantée largement métissée, après de nombreuses collaborations internationales, après le cinéma, devenu producteur, patron de presse, le chanteur (Serer par son père, Toucouleur par sa mère, Wolof par sa culture urbaine), inspiré de l'islam soufi, s'est promu dans la politique nationale jusqu'à devenir ministre en 2012. Côté face, dans la perspective du nord, voilà que s'instaurait un marché de la bonne volonté interculturelle : si Youssou N'Dour en a largement profité, si les collaborations musicales nord-sud deviennent parfois des *best-sellers* comme « 7 seconds » de Youssou N'Dour et Neneh Cherry (fille adoptive de Don Cherry), c'est plutôt l'industrie du nord — musique enregistrée et spectacles — qui en a tiré profit. Qu'on pense notamment à un musicien et producteur comme Peter Gabriel (Real World) promouvant notamment des musiques issues de pratiques religieuses — comme le *mbalax* sénégalais de Youssou N'Dour ou le *qawwali* pakistanais de Nusrat Fateh Ali Khan; ou qu'on pense au festival annuel WOMAD (*World of Music Arts and Dance*) fondé 1982 et se réunissant annuellement en changeant de pays, jusqu'à aujourd'hui. En fait, la musique du monde constitue la bande-son du film de la mondialisation.

Mais revenons aux années 1960, à l'époque où l'« *ethno-jazz* » en était à s'inventer, pas encore stabilisé en genre, pas encore institutionnalisé, simple canton mineur de la musique du monde²⁰. Un peu avant Lateef, Don Cherry, singulier trompettiste jazz, avait déjà introduit des éléments indiens, moyen-orientaux

18 Lui expérimentait aussi avec le dulcimer, le koto, le marimba...

19 On peut s'en faire une idée en allant entendre et visionner <https://www.songfacts.com/facts/cat-stevens/i-love-my-dog>.

20 C'est dans les années 90 que l'*ethnojazz* deviendra *world jazz*.

et africains dans le jazz d'avant-garde d'Ornette Coleman²¹. Plus tard, dans les années 1970-80 avec son groupe Codona, Cherry allait jouer de la trompette, mais aussi de la flûte, du mélodica, du *n'goni* (ancêtre malien du banjo, 2 cordes pincées et plusieurs bourdons), de percussions et aller même une étape plus loin en introduisant non seulement des instruments exotiques, mais aussi des musiciens non occidentaux. Codona regroupe en effet autour de Cherry l'Américain Collin Walcott (*sitar*, *tabla*, dulcimer et *sanza* — un lamellophone d'Afrique équatoriale, à tierce et septième bémolisées), et le Brésilien Nanà Vasconcelos (percussions et *berimbau* — l'arc musical brésilien). Cette veine devait prospérer et parfois s'approfondit. Un exemple parmi — les modernes et ailleurs (mondialisation oblige), entre 1998 et 2009 : le Hadouk trio composé de Loy Ehrlich, Steve Shehan et Didier Malherbe. Le premier, Français qui a vécu à la Réunion et se partage aujourd'hui entre France et Maroc, a inventé le *gumbass* (il dote le *guembri* des mystiques gnaouas marocains d'un manche de basse électrique) et collabore à de nombreux projets de *world music* comme claviériste²². À son instar, le deuxième a de nombreuses collaborations en *world music* comme percussionniste et porte le métissage en lui-même avec ses origines françaises et cherokees. Le troisième, un Français venu du *rock* expérimental des années 1970²³, jouait initialement du saxophone et de la clarinette alto, puis s'était mis à l'*ocarina*, à la *sopilka* (une flûte ukrainienne, d'abord à 6 trous, éventuellement double), au *khèn* laotien (orgue à bouche en bambou à 6 tuyaux ou plus, à anche en cuivre comme l'accordéon) et par prédilection au *douduk* arménien (pourvu de l'anche double en roseau, comme le hautbois). On l'aura deviné, pour de tels musiciens, même s'ils n'ignorent pas le marché mondialisé de la musique, leur *ethno-jazz* n'a qu'un rapport tangentiel avec lui.

LÉGÈRETÉ DU SAGE

À la question de savoir ce que cherchait Lateef en enregistrant « The Plum Blossom », la réponse par cette contextualisation musicale de l'*ethno-jazz* se révèle insuffisante. Il faudrait sans doute lui en offrir une autre, complémentaire, mais à la fois plus personnelle et plus politique; retour donc à une intimité non plus simplement de rencontre, mais de destinée.

Yusef Lateef est né sous le nom de William Huddleston il y a un peu plus d'un siècle, en 1920, à Chattanooga au Tennessee — point de départ de l'infâme *Trail of tears* dont furent victimes les Cherokees, puis pivot des lignes ferroviaires confédérées. Ses parents déménagent à Detroit lorsqu'il a 5 ans. À l'adolescence, au début de sa carrière musicale, il devient William Evans (le nom que son père portait); puis il se convertit en 1948 à l'islam en choisissant le nom de Yusef Lateef. En 1961, il a 41 ans et déjà une riche carrière de musicien. Afin d'explorer les confins du jazz, il joue de plusieurs instruments : outre le saxophone natif à cet idiome musical, il joue d'instruments occidentaux

21 Chez Blue Note, les disques *Complete Communion* en 1965 et *Symphony for Improvisers* en 1966 constituent des classiques du *free jazz*.

22 Notamment avec Touré Kunda, Youssou N'Dour et Houria Aïchi.

23 Il avait joué dans le groupe Gong, pas très éloigné de la musique de Frank Zappa.

totale­ment étran­gers au jazz (flûte, haut­bois, bas­son), mais aus­si d'in­stru­ments par­fai­te­ment exo­ti­ques (in­stru­ments à vent : outre le *xūn*, le *shehnai* indien à double an­che, comme le haut­bois, l'*arghoul* égyptien sorte de clarinette à double corps, une pour la mélo­die et l'autre comme bourdon; in­stru­ment à cordes : *koto* japonais).

Lateef re­cher­chait mu­si­ca­le­ment une voie; en s'ou­vrant aux mu­siques de l'orient, son ex­plo­ra­tion in­stru­men­ta­le des con­fins du jazz devait in­duire une cu­ri­o­si­té pour l'alté­ri­té — mais une cu­ri­o­si­té pour de nom­breux ori­ents, et sans y en­trer pro­fon­dé­ment. Avant *Eastern Sounds*, il y avait par ex­em­ple eu l'orient af­ri­cain mu­sul­man de « Morning », de « Gipsy Arab », de « Love Dance », d'« Anas­tasia » (ce qui res­tait mo­de­ste dans sa pro­duc­tion d'alors); l'orient japonais co­lo­rait le mor­ceau « Ringo Owake »²⁴; idem pour l'orient indien d'« India » et son haut­bois, les flûtes de « Raisins and Almonds » et « Utopia », dans l'album *Jazz 'round the World* tou­jours de 1963... Ti­mide en res­tant dans les con­fins du jazz à cette épo­que, ulté­rieu­re­ment sa re­cher­che de­vien­dra plus au­da­cieu­se. Ce n'est qu'en 1981 qu'il sera in­vi­té comme Senior Research Fellow par l'Ahmadu-Bello University à Zaria dans son Center of Nigerian Cultural Studies, qu'il fera de la re­cher­che sur le *sarwa* (une flûte des bergers fulanis), qu'il en­sei­gnera la mé­tho­do­logie de re­cher­che ethnomu­si­co­logique et qu'il jouera avec les autres mu­si­ciens du Centre²⁵. Ces ex­pé­ri­ences l'inciteront plus sou­vent à qu­it­ter l'idiome jazz — comme dans les œu­vres d'une grande di­ver­si­té de ses der­nières an­nées²⁶.

Re­ve­nons en­core à 1961. D'une part, se fon­dant sur les écrits panafricanistes du Jamaïcain Marcus Garvey (en op­po­si­tion à l'in­té­gra­tion­nisme de W.E.B. Du Bois, dans l'en­tre-deux-guerres), le dy­na­misme ac­tiviste pour les *Civil Rights* mis en place à partir de 1954 ve­nait de ren­con­trer un nouveau con­texte po­li­ti­que avec le dé­but de l'ère Kennedy. À peine élu, JFK avait placé pou­voir et li­berté en tête des va­leurs à pro­mou­voir. Pou­voir, avec l'idée de « *new frontier* », l'au­gmen­ta­tion sen­sible du bud­get mi­li­taire et le dé­but de l'en­ga­ge­ment au Vi­et­nam. Li­berté, avec les « *freedom rides* » contre la dis­cri­mi­na­tion dans les trans­ports puis son in­ter­dic­tion dans les cir­cuits inter-États; Robert Kennedy al­lait en outre cas­ser les ma­ni­fes­ta­tions sé­gré­ga­tion­nistes au Mississipi cher­chant à ma­intenir les Noirs hors de l'en­sei­gne­ment su­pé­rieur.

D'autre part, les droits ci­viques n'étaient que l'une des faces po­li­ti­ques de l'an­ti­ra­cisme; son exo­té­risme se dou­blait d'une évo­lu­tion re­li­gieu­se, plus ésoté­rique, plus an­cienne : l'ahmadisme, sorte de mes­sianisme ac­cueil­lant fondé par le Pen­jabi Mirza Ghulam Ahmad au XIX^e siècle, était en pleine ex­pan­sion aux États-Unis dans les an­nées 1940, en phase avec le dé­sen­chan­te­ment d'Af­ri­cains-Amé­ri­cains pour les formes de chris­tianisme mal dé­ga­gées du ra­cisme.

24 Alors que « Nihon non soul » en­re­gis­tré en 1963 en spec­tacle à Tokyo avait été com­posé par Cannonball Aderley et était plu­tôt typique du *be-bop*.

25 Cf. Norman C. Weinstein (1992).

26 De Yusef Lateef & the Belmondo Brothers, *Influence* (2005) à « Romance for Harp & Oboe d'Amore or Harp & Soprano Saxophone » sur *Wayne Tice Plays the Music of Yusef Lateef* (2022) en pas­sant par Yusef Lateef & Eternal Wind, *Live at the Ford Montreux Detroit Jazz Festival* (1999) re­groupant (sous le titre *Metamusic*) les com­po­si­tions fon­dées sur diffé­rents types d'im­pro­vi­sa­tion en­re­gis­trées dès 1991 par les mem­bres du groupe à vents Eternal Wind...

Or, en dépit de l'ascendant de ce contexte politique et religieux pour l'amélioration du statut des Noirs, et même si Lateef avait participé en 1960 à *Uhuru Afrika* de Randy Weston (censuré par le gouvernement sud-africain) ainsi que *Zungu! Afro-Percussion* du percussionniste et pédagogue américain d'origine yoruba Babatunde Olatunji et qu'il allait jouer en 1962 sur *The African Beat* d'Art Blakey, sa contribution dans le champ musical en tant que compositeur et leader de petits ensembles pour promouvoir les musiques africaines, s'inspirer d'elles ou inventer de nouveaux hybrides avec elles et le jazz, restait relativement limitée dans ces années-là. Ce qui suscite une petite gêne perceptible dans la thèse de Jason John Squinobal²⁷ (2009) centrée sur les relations de Lateef, Blakey et Weston avec les musiques d'Afrique de l'Ouest, ainsi que des réticences maintes fois réitérées de critiques globalement positives, mais regrettant l'éclectisme prévalant dans ses albums. Un défaut, donc ?

Il me semble qu'un autre éclairage rendrait justice à cet éclectisme : l'indifférence, voire la méfiance de Lateef à l'endroit des fixations identitaires, telles que ses choix religieux et pédagogiques les révèlent. Choix religieux ? L'œcuménisme de l'ahmadisme, la centralité de l'amour de sa doctrine, sa parenté avec le soufisme par la valorisation du mysticisme et de l'intériorité, son inclusion de la musique et de la danse dans la pratique religieuse avaient notamment convaincu des musiciens comme Talib Dawud (ex-Alfonso Rainey, trompettiste de Gillespie et originaire d'Antigua), Kenny Clarke ou Art Blakey. Or, aux antipodes du millénarisme identitaire de Nation of Islam, en choisissant l'ahmadisme, pour Lateef une telle conversion déplaçait dans l'islam le statut de minoritaire noir dans un pays profondément marqué par le racisme, puisque les courants littéralistes majoritaires de l'islam le considéraient comme hérétique et l'ont activement persécuté. Pour le convers, elle jouait et décalait le problème de son statut dans un autre registre. Par ailleurs, la conversion lui permettait aussi de ne plus se sentir assujéti à ses noms anglais (William E. Huddleston puis William Evans) et d'annoncer ses vraies couleurs, en arabe. « Yusef », c'est-à-dire Joseph, fils préféré de Jacob, que ses onze frères jaloux avaient jeté dans un puits et qui, devenu ministre du pharaon, s'était montré miséricordieux à leur égard, parangon de patience et de pardon. Et « Lateef », c'est-à-dire gentil, subtil — cet homme grand et costaud donnera d'ailleurs à un album et à son autobiographie le titre *The Gentle Giant*²⁸.

Choix pédagogiques ? Ce n'est certes qu'à l'âge de 67 ans que Lateef allait enseigner en contexte universitaire, entre 1987 et 2002 (c'est-à-dire jusqu'à l'âge de 82 ans), au Amherst College²⁹. Or non seulement avait-il joué le rôle de mentor occasionnel pour de plus jeunes saxophonistes (comme Sonny Rollins, John Coltrane ou Archie Shepp), mais bien avant d'obtenir un doctorat, tout au long

27 Devenu depuis professeur à la Virginia Wesleyan University.

28 L'album chez Atlantic dix ans après *Eastern Sounds*; l'autobiographie, avec l'aide d'Herb Boyd, aussi bien spécialisé dans l'aide rédactionnelle à des personnalités (comme le boxeur Ray Sugar Robinson) ou à des Africains-Américains anonymes que dans des ouvrages sur l'histoire des Noirs aux États-Unis.

29 L'un des cinq constituant le Five College Consortium in Western Massachusetts avec UMass Amherst, Hampshire College, Smith College et Mount Holyoke College.

de sa carrière de musicien, la recherche avait constitué un puissant moteur — ce qui suffirait à le singulariser chez les musiciens de jazz de son époque. Et son insatiable curiosité lui avait fait accumuler un impressionnant corps de savoir musical. Parmi ses études, essais, fictions et partitions, son *Repository of Scales and Melodic Pattern* paru en 1995 se singularise. Outre son impressionnante dimension encyclopédique puisqu'il présente toutes les gammes du monde, patiemment colligées durant toutes ces années, cette somme humblement titrée « dépôt » les présente sans aucun mode d'emploi, sans commentaires techniques, dans le seul but d'élargir la palette de ses étudiants : effacement de l'ego du maître pour laisser face à cette richesse le disciple apprendre et s'enrichir par lui-même. Non seulement ce *Repository* fait-il toujours autorité, mais il y réussit parce qu'il fait toujours partie de la formation continue qu'un musicien peut continuer à se donner³⁰.

Le goût de l'Autre sans l'identitaire, la curiosité musicale comme éveil de l'oreille, de l'intelligence et du cœur, l'ensemble des cultures comme possibles sources d'inspiration; on avouera la leçon belle. Et pourtant mal audible en 1961. Peut-être pourrait-on dès lors répondre à la question sur ce qu'il recherchait en enregistrant « The Plum Blossom », sans pour autant chercher à lui ériger une statue posthume, mais plutôt à caractériser avec justesse cette rencontre ? Si l'idée pleine de *rencontre* vise une suspension de l'asymétrie, « The Plum Blossom » n'a évidemment été qu'une brève et épidermique rencontre de Lateef avec la culture chinoise, réduite, mais pas inexistante, qu'il convient plutôt de comprendre comme celle avec le xūn, sous l'égide des « timbres du monde », de la curiosité, de l'expérimentation. Lui aussi curieux de musiques exotiques, Lateef était allé dans le Chinatown de New York pour se procurer un xūn après avoir lu un livre sur la musique chinoise, l'avait suffisamment maîtrisé pour oser composer et enregistrer en combo « The Plum Blossom ». Ce n'est ni de dispersion ni d'indécision ni d'errance qu'il s'agit, mais de diversité choisie. Plus tard et à propos de tout autre chose (enfin, de communication et de science), la sagesse de Michel Serres constatera :

Le passage ou l'échange doivent découvrir alors des chemins détournés ou paradoxaux, des couloirs dont la traverse oblique ne suit pas toujours l'identité exacte des choses. Faute de pouvoir comparer un parallèle, qui n'existe pas, nous tentons un croisement incomparable. Alors l'autre illumine le même et l'éloigné le prochain. (Michel Serres 1996 : 26)

Était-ce alors inaudible ? Ce n'est pas de maîtrise qu'il s'agit, mais de dessaisissement et de reconstruction de soi : l'éloigné chinois illuminant la légèreté prochaine, l'abandon de l'identité exacte des êtres autorisant cette légèreté, non pas frivole (même si sa prédilection va au varié), mais allègre, agile, insouciant, délicate comme la fleur de prunier, cette légèreté aussi esthétiquement, éthiquement et politiquement nécessaire dans la rencontre avec l'Autre que la

30 Voir par exemple Matt Otto : <https://www.mattotto.org/lesson-91-yusef-lateef-scale/>.

dense solidité des concepts de l'interculturel. Qu'est-ce que l'Autre m'apprend de moi qui permettrait à quelque innovation de sortir de moi³¹ ? Souffle...

BIBLIOGRAPHIE

- Alexandre Journeau, Véronique. 2015. *Poétique de la musique chinoise*. Paris : l'Harmattan.
- Anakesa Kululuka, Apollinaire. 2010. « Musique, Nature et Homme : singulière "culture" dans les sociétés de tradition orale ». Dans *Amaz'hommes Sciences de l'Homme et sciences de la Nature en Amazonie*, sous la dir. de Egle Barone-Visigalli et Anna Roosevelt, en collaboration avec Gérard Police271–286. hal- 01968124; <https://hal.univ-antilles.fr/hal-01968124/document>.
- Aubert, Laurent. 2001. *La Musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Paris/Genève : Georg éditeur.
- Becker, Howard S. et Robert R. Faulkner. 2011. « Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » Le répertoire de jazz en action, trad. Bruno Gendre. Paris : La Découverte.
- Bohlman, Philip V. 2020. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.
- Bohlman, Philip V. et Goffredo Plastino. 2016. *Jazz Worlds / World Jazz*. Chicago : University of Chicago Press.
- Chambet-Werner, Oriane. 2001. « Entre jazz et "musiques du monde". Regards croisés sur la rencontre de l'autre ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°13 : 91–102.
- Jin Jie. 2011. *La Musique chinoise*, trad. Lisa Carducci. Beijing : China inter-continental press.
- Lateef, Yusef. 1995. *Repository of Scales and Melodic Pattern*. Treble Cleff. New Albany (IN) : Jamey Aebersold Jazz.
- Lateef, Yusef & Herb Boyd. 2006. *The Gentle Giant*. Denver (CO) : Morton Books Inc.
- Litweiler, John. 1984. *The Freedom Principle: Jazz After 1958*. Boston : Da Capo Press.
- Matthews, Gordon. 2000. *Global Culture, Individual Identity*. London/New York : Routledge.
- Serres, Michel. 1996. *Atlas*, Paris : Flammarion.
- Squinobal, Jason John. 2009. « West African Music in the Music of Art Blakey, Yusef Lateef, and Randy Weston ». Thèse de doctorat, University of Pittsburgh. <https://d-scholarship.pitt.edu/7367/1/SquinobalDissertation4-14-2009.pdf>.
- Thrasher, Alan R. 2000. *Chinese Musical Instruments*. New York : Oxford University Press.
- Weinstein, Norman C. 1992. *A Night in Tunisia*. Metuchen (NJ) / London : The Scarecrow Press.

31 Dès lors, quoi de plus démonstratif que la comparaison du morceau de Lateef avec 梅花三弄 MeiHuaSanLong (Trois variations sur le thème *Fleur de prunier*) <https://www.chinahallway.com/music/xun/56> ?

DISCOGRAPHIE

- Blakey, Art & the Afro-Drums Ensemble. 1962. *The African Beat*, Blue Note BST 84097.
- Lateef, Yusef. 1957. *Jazz Mood*, Savoy MG 12 103.
- Lateef, Yusef. 1961. *Eastern Sounds*, Moodsville MVLP 22.
- Yusef Lateef & the Belmondo Brothers. 2005. *Influence*, B.Flat Recordings 6124872.
- Yusef Lateef & Eternal Wind. 2022. *Live at the Ford Montreux Detroit Jazz Festival* (September 6, 1999), YAL Records 000120.
- Olatunji, Babatunde. 1960. *Zungo! Afro-Percussion*, Columbia CS 8434 (Stereo LP).
- Tice, Wayne. 2022. *Wayne Tice Plays the Music of Yusef Lateef*, YAL Records 000117.
- Weston, Randy. 1961. *Afro-Percussions*, Roulette R 65001.

RÉSUMÉ

Rétrospectivement, l'*ethno-jazz* d'il y a un demi-siècle en train de s'inventer avant de devenir *world music* ressemble à une rencontre musicale interculturelle asymétrique, plus bénéfique aux industries culturelles du nord qu'aux musiques du sud. Yusef Lateef en a-t-il été l'une des sources ? Par trop d'éclectisme, de superficialité ? De bonnes intentions menant à une impasse ? Afin de corriger les leurres de la rétrospection et de la généralisation, on tente de changer d'échelle et de saisir le contexte de 1961 afin de vraiment entendre « The Plum Blossom », petite composition jouée au *xūn* chinois et enregistrée en combo. Cette exploration instrumentale des confins du jazz consolidés par ses choix religieux et pédagogiques révèle plutôt chez Lateef une indifférence à l'endroit des fixations identitaires.

Mots-Clés : Yusef Lateef, *xūn*, jazz, identité, rencontre interculturelle

ABSTRACT

In retrospect half a century ago, the *ethno-jazz* that was being invented before becoming *world music* resembles an asymmetrical intercultural musical encounter, more beneficial to the cultural industries of the North than to the music of the South. Was Yusef Lateef one of its sources? Too much eclecticism, too much superficiality? Good intentions leading to a dead end? To correct the lures of retrospection and generalization, we try here to change scale and grasp the 1961 context in order to really hear “The Plum Blossom,” a small composition played on the Chinese *xūn* and recorded with a jazz combo. Lateef's instrumental exploration of the confines of jazz, consolidated by his religious and pedagogical choices, rather reveals an indifference towards identity fixations.

Keywords: Yusef Lateef, *xūn*, jazz, identity, intercultural encounter

NOTE BIOGRAPHIQUE

Paul Bleton (1948, France–2024, Canada). Doctorat à l'École Pratique des Hautes Études à Paris sous la direction de Roland Barthes. Installation à Montréal en 1972.

Après le collègue Stanislas et l'Université McGill, il devient professeur à l'Université Têluq où il conçoit des cours à distance depuis 1982. Son intérêt pour les genres romanesques populaires l'a conduit à écrire plusieurs essais, de nombreux articles et à diriger numéros thématiques et ouvrages collectifs. Par ailleurs, son goût combiné pour les rencontres interculturelles et pour le jazz explique ce premier texte sur la musique.