

Sibérie, Cybernétique, Si bémol

Conférence tenue le 7 août 2004 à Brassay

(Nièvre - France)

à l'occasion du Festival Fruits de Mhère

Introduction

A la fois musicien et anthropologue, j'ai naturellement été tenté de dessiner des liens entre ma pratique artistique et les coutumes rituelles auxquelles d'autres cultures consacrent une attention toute particulière. Ces liens ont pris d'avantage d'épaisseur au fil du temps et je sens maintenant que le rapprochement entre le rituel et l'art, ainsi que ce qui distingue ces deux activités de tout autre activité culturelle, est bien plus profond et conséquent que je ne pensais initialement. Mon approche de ce sujet s'est enrichie de mes recherches d'une part sur l'improvisation, en tant que musicien, et d'autre part sur le chamanisme, en tant qu'anthropologue.

Pourtant je pourrais tout aussi bien considérer le rapprochement de ces deux domaines comme le fruit du hasard. En effet, un après-midi de 1989, alors que je traînais dans un théâtre à Moscou, un membre du public, remarquant que je lisais un magazine musical, me fit passer le numéro de sa chambre d'hôtel sur un morceau de papier. Ce morceau de papier s'avéra avoir été l'affiche d'un festival de musique situé près du grand fleuve Amour, dans la région qui s'appelait alors l'Extrême Orient Soviétique. Cet homme, Boris Podkosov organisa bientôt une tournée en Sibérie pour le duo que je forme avec Ken Hyder. Au cours des années suivantes nous avons réalisé ensemble plusieurs voyages en Sibérie pour jouer de la musique improvisée, collaborer avec des musiciens locaux et de plus en plus souvent pour rencontrer des chamanes dans les différentes Républiques Bouriate, Tuva, Altai et Yakoute. Ceci dans le contexte de la « libéralisation » rapide de l'Union Soviétique, du développement des nationalismes culturels ethniques qui s'alimentaient de la redécouverte des traditions passées et enfin du bref épanouissement d'un réseau de promoteurs indépendants de musique en lieu et place du monopole d'état.

La musique improvisée et le rituel chamanique ont en commun d'avoir profondément à voir avec les limites du contrôle et de la prédiction. Chacun peut être considéré comme trônant au centre de son domaine respectif comme des formes concentrées que l'on

retrouve sous forme diluée dans d'autres contextes. Le chamanisme peut prétendre être la religion première, sans plus d'effort l'improvisation peut également revendiquer d'être la source de toute musique, voire le modèle de toutes expériences humaines. L'idée que je propose de développer avec vous, est la suivante : le rituel et l'art, tels qu'ils se manifestent dans le chamanisme et l'improvisation sont, en fait, des opérations de processus d'information spécifiques qui, dans la culture humaine, se distinguent d'autres processus d'information.

L'argument principal peut se résumer ainsi : l'être humain est une collision entre un système biologique et un système culturel. Ces deux mondes opèrent selon deux modes différents et fondamentalement discordants. Les fractures qui en résultent, marquent les fondements cognitifs humains et se manifestent dans le domaine de la culture à l'occasion de phases distinctes, identifiées comme rituel et art.

Expérience

Notre nature biologique humaine est présente à nous, notamment à l'occasion de faits tels que manger, boire, baiser, dormir, naître, vieillir, s'épuiser, être malade, mourir, etc. Mais, elle est également présente sous la forme de la vie intérieure psychosomatique du processus d'expérience, un processus en continuum.

Si l'on conçoit cette vie intérieure d'expérience continue dans notre être biologique ou animal, on peut l'imaginer comme un système vivant dans lequel entrent en continu des informations qui se trouvent interprétées et réinterprétées en continu sur différents plans. Ce flux incessant donne sa qualité fondamentale au processus d'expérience. En effet, quelque soit le plan, l'interprétation sur ce plan n'est jamais exhaustive, ni finie. Elle ne se dit jamais : "voici ma connaissance parfaite et complète de ceci ou de cela". Elle est toujours en position d'accueillir de nouvelles données pour de nouvelles interprétations. Ainsi l'expérience a une vitalité naturelle propre et tout ce que nous percevons se trouve ainsi nimbé de ce potentiel à engendrer incessamment de nouvelles interprétations. Tout ce système, ouvert ainsi sur le monde, semble respirer en nous.

Imaginons-nous en train d'écouter un son, par exemple une note de clarinette. Supposons que nous écoutions cette note lors d'un concert de musique classique. Dans ce contexte, nous sommes implicitement invités à interpréter ce son selon sa fréquence. Sans en être vraiment conscient, nous entendons pourtant, en même temps, de petites fluctuations dans cette note. Fluctuations qui se trouvent réprimées par notre schéma d'interprétation qui nous explique clairement que ceci est un si bémol, joué par une clarinette et c'est tout ! Mais les petites fluctuations continuent et, toujours sans en être véritablement conscient, nous nous trouvons peu à peu gagné par l'impression de vitalité de ce son, qui nous fait dire que notre interprétation de cette note est incomplète et insuffisante, que cette note contient en elle-même un potentiel à nous révéler encore.

En termes propres aux sciences de la communication, ce qui se passe ici, c'est que ce qui commence comme un élément de bruit ou d'indéterminé du signal, en vient progressivement à être apprécié comme une complexité supplémentaire et une montée du taux d'information dans la perception entière du signal.

Evidemment, la description que je fais ici est séquentielle par souci de clarté. En réalité tous ces mouvements entre plans dans le processus de l'expérience se déroulent simultanément. Avec cette nuance : les plans supérieurs fonctionnent en principe moins vite que les plans inférieurs. D'ailleurs, si on s'amuse à calculer la vitesse de synthèse des images dans le cerveau humain et que l'on projette un film à cette vitesse, les images s'afficheront en saccades. Pour un rendu plus régulier à sa sortie, le système de la synthèse d'image nécessiterait une entrée des données bien plus rapide.

Signe

Intéressons nous au processus d'expérience du signe. Avant tout, nous considérons que l'usage des signes est la base de ce qui distingue la vie culturelle de la vie biologique. Les signes utilisés par les autres espèces font surtout référence à ce qui est déjà là, présent dans le contexte immédiat. Les humains eux, ont développé la technique du signe afin de représenter les choses absentes. Non seulement les signes représentent des choses absentes, mais toute la relation des signes aux choses absentes ou présentes est sous-tendue par cette absence. Même lorsque le signe indique une chose présente, il réalise son effet en référence à un système entièrement bâti sur l'absence. Le signe

parle toujours de l'absence de lui-même. Les relations individuelles de stimulus à signal qui caractérisent les langages animaux, sont remplacées par un ensemble de relations entre les objets et les signes, ensemble qui fonctionne comme un tout, que nous nommons après Saussure et Barthes, un système linguistique.

Qu'est-ce alors que l'expérience d'un signe ? Voici une question étrange, mais à mon avis, à poser. Ce que demande le signe avant tout, c'est de ne pas être considéré en tant qu'objet vivant et vécu. Il veut détourner notre attention de lui et la diriger vers le signifié. Le signe nous dit que la perception du signe est exhaustive, qu'elle s'épuise et meurt au moment où le signe est reconnu comme signe ; il refuse tout autre regard posé sur lui.

Notons qu'ainsi pour la première fois dans l'histoire de la vie, un animal est censé ne pas regarder ce qu'il a sous le nez : il a appris à habiter dans un monde absent. Nous sommes distraits du monde. Et ceci d'autant plus, que l'habitude et la dépendance aux signes travaillent la psyché humaine comme un modèle inductif créant des modes d'interprétation des perceptions dans la même illusion d'exhaustivité. C'est ainsi que l'usage des signes crée une exclusion et un appauvrissement général du potentiel de l'expérience.

D'ici, je saute d'un bond vers l'idée que notre espèce humaine ressent un besoin d'exprimer, de partager, de retrouver cette expérience exclue et occluse, et que la non-satisfaction de ce besoin installe une importante motivation au cœur de notre être. Si c'est le recours même au langage qui nous oriente dans la direction de l'expression et du partage, dans le même mouvement, du fait de sa nature, le langage refoule une part de ce que nous voudrions exprimer et partager.

Dans la vitalité naturelle de l'expérience, les choses sont nimbées de la possibilité d'être autrement que comme notre perception nous les donne à chaque instant. De cette façon, elles respirent avec nous. Dans ce processus vivant, la représentation vient trancher comme une lame. Pour rendre possible et nous ouvrir ce monde abstrait, ses éléments ne se situent plus ni dans l'espace, ni dans le temps. La connaissance cognitive n'est plus en interaction continue avec l'expérience immédiate.

C'est vers ce monde abstrait que la plus grande partie de notre vie consciente se dirige. Et c'est dans ce nouveau monde social que l'expérience est occluse comme anti-sociale au sens authentique du terme et qu'elle doit se battre pour trouver un espace de libre circulation. Elle trouvera cet espace précisément

dans les faiblesses, dans les zones de fractures de la cognition culturelle.

Rituel et Art

Regardons maintenant le rituel et l'art comme des faits culturels à travers un regard cybernétique, pour déceler ce qui les distingue du reste de la vie sociale. Par regard cybernétique je veux dire regarder ces faits comme la transformation de données en fonction d'ensembles de règles. On appelle ces ensembles de règles : des codes. A distinguer des messages qui sont les données transformés par les codes.

Pour illustrer mon propos, voici deux exemples. L'acte de préparer à manger se produit tous les jours dans un contexte non-rituel. Ritualiser cette activité à l'occasion d'un rituel consistant à donner à manger aux esprits, implique un ensemble de transformations formelles. Lesquelles ? Si l'on observe quelqu'un en train de préparer un repas pour les esprits, à quelles différences pouvons-nous nous attendre par rapport à quelqu'un qui prépare un repas pour sa famille ?

Ou encore, un paysage que l'on voit chaque jour, comment se trouve-t-il transformé par les règles de transformations définies par la peinture pour devenir un tableau et par exemple un tableau de Cézanne ? Quelles sont les règles de transformations qui président à sa nouvelle apparence sous les pinceaux de l'artiste ?

Le rituel a bien sûr, été analysé par la sociologie, mais celle-ci a longtemps préféré les messages aux codes. Elle a demandé "que veut dire donner à manger aux esprits ?" plutôt que, "comment donne-t-on à manger aux esprits ?" Dans une perspective que l'on pourrait croire *anti-sociologique* je considère que le rituel, en tant qu'acte humain, est le moyen d'activer le processus d'expérience directe qui a été refoulé depuis le départ de l'humanité vers le monde des signes. Et si, comme vu précédemment, le signe meurt à l'instant même où il est reconnu comme tel, alors le rituel, loin de s'occuper de déchiffrage de messages, porte sur ce moment où le signe est reconnu comme tel, le moment de sa mort en tant qu'objet vivant, le moment de la perte du potentiel d'expérience.

Malgré la préférence historique de l'ethnographie pour les messages, nous pouvons tout de même retenir de son apport deux observations générales sur le code transformationnel du rituel. La première est que le rituel est marqué par l'exagération, le

stéréotype et la répétition, ceci semblant indiquer une ordonnance et une formalisation excessive en contraste avec les comportements quotidiens non-rituels. La deuxième observation est l'opposée exacte de la première : le rituel ouvre au chaos, à la folie et au désordre. N'appelle-t-on pas les chamans les 'Maîtres du désordre' ? C'est-à-dire, en termes cybernétiques, une très grande entrée de bruit. Ces deux aspects de formalisation excessive ou manquante constituent chacun des ruptures à la surface formelle des modes de communication normale.

De même, nous pouvons dire que l'art se soumet à la fois à une formalisation excessive en valorisant l'organisation des motifs en tant que tel, et à un taux d'indéterminé excessif, qui vient du va-et-vient entre l'idée et le matériau. Ce qui distingue la création d'une œuvre d'art de la fabrication d'un outil, c'est que l'artiste ne traite pas le matériau comme inerte et disponible pour être façonné indifféremment, mais comme recelant des qualités propres avec lesquelles il doit s'engager pleinement. Ainsi, le peintre doit-il affronter les qualités matérielles de ses tubes et le cinéaste, la qualité chimique de ses bobines de film. Face à l'idée, il y a toujours la résistance des matériaux et ainsi une entrée de l'indéterminé dans les schémas interprétatifs.

Il est donc possible de comprendre le rituel et l'art au travers des codes formels qui opèrent sur des données (comportements, objets, etc) qui dans le vécu culturel quotidien se présentent hors du rituel et de l'art.

S'il y a une caractéristique commune à toutes cultures humaines, c'est que loin d'être neutres, elles se présentent toujours comme une force de persuasion et une idéologie. Chaque culture se projette elle-même comme un tout complet et cohérent, qui revendique une compétence unique et absolue sur la condition humaine. Les cultures ne sont pas des récipients vides, dans lesquels verser notre vécu cru. Bien au contraire, elles moulent et construisent notre subjectivité. Ici, le matériau, c'est nous ! Et bien sur, la soumission ne suffit pas, il faut de l'enthousiasme. Le mantra culturel répété à l'enfant dit : "parles-moi, fais-moi, sois-moi, et tu seras OK". Mais ce n'est pas OK !

Au refoulement de l'expérience directe dû à l'usage des signes, il faut ajouter la pression exercée par la culture sur l'être humain qui mobilise celui-ci dans une tentative de s'en libérer.

Cette pression revêt plusieurs formes. L'expérience du signe est d'abord l'expérience d'un pouvoir social pré-existant dans lequel le nouveau-né entre et doit faire avec la loi du signe. Ainsi, Derrida parle de la violence du signe qui arrache du corps le sens d'une émotion. La connotation sociale du terme 'violence' me semble juste. Il y a, également, cette pression idéologique d'une ordonnance cognitive régnante globale et continue, que j'aborde précédemment. Il y a la culpabilité que la société projette sur l'individu chaque fois que l'ordre social vacille, parce que l'inadéquation entre les deux doit toujours être représentée du côté de l'individu. Enfin, de grandes angoisses culturelles reviennent vers l'individu du fait que le corps est le lieu de la naissance, du sexe et de la mort, des domaines qui interrogent les catégories des systèmes culturels. L'individu se sent cerné par la colère de la culture contre la nature.

En réalité, le champ continu d'ordre et de sens projeté par la culture cède à certains endroits, des endroits spécifiques que nous pouvons nommer les zones de fractures de la cognition culturelle. Là, se concentrent les inévitables discontinuités. Je suggère que dans toute culture, à toute époque historique, ce sont dans ces lieux que nous trouvons les phases culturelles distinctes qui correspondent à des phases de rituel et d'art. Je considère que l'empreinte cybernétique du rituel et de l'art les identifie comme l'expression d'un plan d'expérience persistante mais occluse par l'ordre culturel sémiologique. L'eau cherche la faiblesse du mur.

Chamanisme

Avec le chamanisme, nous abordons la différence entre rituel et art. Tous deux sont des moyens de défaire provisoirement la dictature du signe, de retrouver et de faire circuler l'expérience occluse. Ainsi tous deux se tiennent à part du quotidien, se réservant un champ d'ambiguïtés et de fluctuations qui repousse les certitudes de la signification. Ce champ se situe différemment dans chaque cas. Les rituels sont des procédures concrètes se référant à un monde du sacré provisoirement réalisé en imagination et le reste du temps se trouve "là-bas" dans l'espace collectif de la mémoire culturelle. Les œuvres d'art, elles, avancent en termes concrets un champ d'ambiguïtés et de fluctuations comme résultant d'un dialogue ouvert entre matériaux et idées. Le chamane imagine, l'artiste façonne.

Cette différence entre chamane et artiste peut être souligné avec l'exemple d'Alexandre Salchak. Comédien de la Compagnie de Théâtre de Tuva, spécialisé dans le rôle de chamane sur scène, il raconte que la troupe se produisant dans des hameaux isolés, il est arrivé qu'on lui demande à l'issue de la représentation de bien vouloir visiter une yourte pour guérir un malade. Il a toujours refusé. Un vrai chamane, selon lui, doit avoir une vision intérieure, "je ne vois pas, alors je refuse."

C'est le point fondamental que je n'avais pas saisi au début de mon intérêt pour le chamanisme. Je considérais a priori le jeu de tambour et le chant comme une performance artistique dans le sens occidental. Je pensais que les chamanes faisaient essentiellement la même chose que John Coltrane et Albert Ayler. En vérité, lors d'une séance chamanique, la vraie performance nous est invisible et inaudible, elle se produit dans la tête du chamane. Elle consiste à pénétrer, parler avec, remuer dans et voir le sacré. Le jeu du tambour n'est pas dirigé vers l'extérieur et le public, mais vers l'intérieur et la performance mentale du sacré : le son et l'acte de battre le tambour poussent en avant la vision du chamane.

C'est la raison pour laquelle je ne parle pas ici de musique chamanique. Il y a en principe, contradiction dans les termes. En pratique, il existe dans le monde certains contextes où nous pouvons effectivement parler de musique chamanique. C'est le cas de la Corée, où le chamanisme s'est instauré comme religion d'état, mais aussi du Tibet où la concurrence entre les chamanes Bon et les Lamas Bouddhistes fut propice à produire des formes hybrides. Formes qui ont été ensuite ramenées vers le Nord par les lamas missionnaires et qui sont entrés en contact avec les formes indigènes du chamanisme de la Mongolie et du sud de la Sibérie.

Que se passe-t-il plus précisément lorsqu'un chamane chamanise. Par son rituel, le chamane se prépare, se met en état de voir. Les visions quand elles viennent, sont vécues comme si tout se passait en dehors de soi-même, sans impliquer pour autant un acte d'externalisation par lequel tout se passerait dans le monde externe. Ce qu'on voit, existe dans un monde sacré. Ceci implique, ce que l'anthropologie appelle "l'imagination autonome". Comme toute imagination, l'imagination autonome forme des images d'objets externes qui ne sont pas présents aux sens. Mais, à la différence de toute imagination, elle s'imagine être la faculté sensible d'un autre, d'un soi-même sacré, très souvent sous la forme de *l'esprit familier* du chamane. Chaque chamane a un esprit personnel très proche, qui est présent à lui au début

de tout acte chamanique et qui l'aide à entrer en contact avec d'autres esprits moins familiers. L'esprit familier apparaît toujours sous la même forme, qui peut être par exemple la forme de loup, d'orage, ou de l'oncle récemment décédé, chamane lui aussi et qui a voulu transmettre ses pouvoirs à son parent.

Les mondes sacrés se construisent dans une interaction entre une culture commune et l'imagination autonome individuelle. Chaque chamane alimente de ses visions le monde sacré tenu en commun. Et dans le même temps, les visions personnelles puisent dans le paysage symbolique de la culture, et plus précisément dans celui de son monde sacré.

Lors d'une séance, ce qu'imagine un chamane s'avère typiquement non-linéaire et chaotique, vu du point de vue du narratif quotidien de la conscience. C'est souvent organisé sur des plans non-verbaux et synesthésiques en lien avec des structures émotionnelles plus profondes. Un grand travail chamanique est toujours émotionnellement épuisant pour le chamane.

Revenons ici sur le problème du signe dans la cognition humaine. Rappelons que, dans le vécu psychosomatique, l'expérience monte vers nous à travers de nombreux plans d'interprétations, que chaque plan reste en attente de nouvelles données et que chaque perception respire donc avec les possibilités du monde vécu et immédiat. Nous avons vu en revanche, comment le signe fend ce système, puisqu'il dépend de schémas d'interprétations qui trouvent leur adéquation uniquement par l'absence et dans l'absence des objets.

Remarquons en passant une belle symétrie : contre le signe, qui veut nous figer dans l'absence, nous résistons à l'aide de l'imagination qui nous permet de voir, de sentir, et d'entendre l'absent.

Il faut dire, ici, que parmi tous les signes, il y en a un qui est roi ; le soi-même ! C'est le soi-même qui se présente comme le maître des signes, comme celui qui pense, qui parle, qui a le devoir d'articuler la vie psychosomatique de l'individu à travers les règles de la culture. Il a son style et ses moyens rhétoriques. Il censure notamment les micro-lapsus de la conscience qui se produisent quand elle saute entre les plans et les modalités d'interprétation. Il les masque et restitue rétrospectivement une continuité dans un contrôle apparent. Car pour remplir son devoir, notre soi-même doit apparaître à lui-même aussi bien qu'aux autres membres de la société comme le 'je'

d'un narratif continu, dans lequel toute son expérience reçoit un sens intégral et sans faille.

Pendant la séance chamanique, ce soi-même se trouve provisoirement abandonné et son narratif continu suspendu. Le chamane investit ses sentiments dans un soi-même sacré ou dans un *esprit familier* s'exprimant d'une voix autonome avec des besoins et des mobiles propres. Les pensées et les mots d'un chamane vers cet autre sont à la fois un dialogue personnel profond avec des régions de la psyché normalement inaccessibles et un narratif reconstruit rétrospectivement pour l'assistance présente à la séance, un narratif qui tisse ensemble le possible et l'impossible, le rêve, la vision et le profane.

Une séance prend souvent la forme d'un voyage dans le monde des esprits, un voyage en plusieurs épisodes. Entre chaque épisode, le chamane se repose et raconte ce qu'il a vu. Les esprits qui l'ont assistés, font également une pause.

Voici la narration de Nikolaï, chamane bouryate que nous avons rencontré chez lui une nuit d'été en 1992 dans un petit village près du Lac Baïkal. L'esprit familier de Nikolaï prenait l'identité de son arrière grand-mère, morte il y a longtemps. Voilà les mots de Nikolaï :

- "Elle se met à chamaniser. Elle est dans la yourte. Elle tournoie. Elle s'envole à travers l'ouverture carré - avec un bâton. Elle vole dans une certaine direction, puis elle atterri là où se trouve la source de la maladie. Quelqu'un a caché la source là. Quatre jeunes hommes la poursuivent en courant et tentent de lui arracher la maladie. S'ils n'y parviennent pas, elle la mord, la mange, l'emporte chez elle, la vomit, et brûle le vomit. Elle s'envole par le toit, douce comme une hirondelle. Elle va vers le malade. Elle a un bâton spécial avec elle. Les gens sortent de la yourte en courant et 300 mètres plus loin, elle atterri comme un avion. Elle descend là où est le mal, là où quelqu'un l'a caché. Les quatre jeunes hommes en train de courir... Je n'ai qu'à prononcer son nom, - il claque des mains - et en un instant elle est avec moi ".

Ces événements se passent à la fois dans un passé lointain et dans le présent de l'imagination de Nikolaï. Les actions sont à la fois celles de son arrière-grand-mère et celles d'une autre partie de sa psyché.

Lors d'une séance, le chamane puise à plusieurs reprises dans l'imagination autonome. La rencontre avec les esprits entraîne

une rupture dans la continuité du narratif unifié du quotidien. Il se pourrait bien que l'organisation séquentielle du rite chamanique soit là pour interrompre justement le rythme habituel de la reconstitution rétrospective du narratif, et ainsi le faux continu du soi-même. Pendant la séance, les micro-lapsus, invisibles à la conscience quotidienne, deviennent les macro-lapsus correspondant aux épisodes du voyage dans le sacré. Tandis que, les micro-épisodes de la reconstruction d'un continu de cette conscience deviennent les macro-épisodes de formalisation excessive correspondant aux rites préparatoires et post-opératoires de la séance. Ces deux éléments, l'excessive formalisation et l'ouverture vers l'indéterminé, fonctionnent ensemble pour réorganiser les relations normalement phasiques de l'expérience humaine. Le rite qui encadre la transe met en marche des macro-phases au lieu des micro-phases de la normalité.

Situation et Algysh

Le rite encadre la transe chamanique de façon très concrète. Le rite situe la transe dans l'ici et le maintenant. Il y a toujours une re-situation et une restitution aux participants dans le temps et dans le lieu précis du rite, comme s'il y avait, justement, la volonté d'échapper à l'omniprésence abstraite des signes.

Tout aussi concrètement, le chamane se repère et se souvient de son soi-même sacré au moyen d'un *algysh* ; mot tuvien désignant la chanson du chamane. Chaque chamane a un *algysh* personnel dont il se sert à toute occasion et dont la forme varie peu au cours de sa vie. Ces chansons diffèrent selon la région d'origine et le statut du chamane. En général, l'*algysh* raconte d'où vient le chamane, où il est né - ce qui inclue souvent une évocation du pays - et avec quels esprits ancestraux il entretient des liens. L'*algysh* peut également parler des pouvoirs particuliers d'un chamane, de ses vêtements et accoutrements de rituel.

Voici l'*algysh* du chamane tuvien Araptan, tel qu'il a été transcrit par Kenin-Lopsan Mongoosh, l'actuel doyen du chamanisme de Tuva.

'Alaas. Alaas. Ooi. Ooi. Ooi. Ooi.
 Les talismans qui viennent d'Aza !
 Au lever de lune, au lever de soleil
 Je monte le cheval, je mets le manteau.

En appui sur mon épaule-cou
 Vous, les esprits des lacements d'épaules !
 Mes ancêtres tenant l'orba !
 D'innombrables chamanes tenant des tambours !

En appui sur mon omoplate et ma tête,
 Le Maître-Eeren de mes lacements !
 Les Maîtres-Esprits de mes lacements d'épaule !
 Les choses qui ont des racines chamaniques !

Le Kaigaldar de Kara-Khol,
 Les chamanes-mangeurs de Aldyn-Khol !
 Mes compatriotes de l'Ouest et de l'Altaï,
 Vous qui tenez le tambour !

J'ai pris mon cheval tacheté.
 J'ai mis mon manteau eeren.
 Chamanisons le chemin des Aza.
 Chamanisons le chemin d'Erlik.

Alaas veut dire "je suis prêt !" ou "tout de suite !" Malinowski aurait dit : un mot "phatique" ; un mot magique qui fait quelque chose plutôt qu'il ne dit quelque chose, un mot pour faire venir les esprits.

Monter à cheval et mettre le manteau veulent dire : battre du tambour et s'habiller en costume chamanique. Typiquement, le manteau a des lacets sur les épaules où pendent les *eeren* qui sont des objets dans lesquels habitent des esprits. Ce sont quelquefois des figurines humaines grossières, quelquefois des dents ou des griffes d'animaux.

l'*orba* est la baguette pour le tambour et comme le tambour lui-même, c'est un objet portant une puissance sacrée, et qui doit être fabriqué à partir de matériaux spéciaux et spirituellement activé avant d'en faire usage.

Les *Aza* sont des esprits sombres, et *Erlik* c'est le monde inférieur d'où viennent ces esprits.

Voici le message de cet *algysh* en partie éclairé mais il convient de s'attacher au code et ici nous reconnaissons la formalisation excessive de la répétition et de l'exagération. Je ne suis pas en mesure de dire d'où viennent les mélodies des *algyshs*, mais le passage du parlé au chanté est un passage entre des mots tout court et des mots imbriqués dans des motifs suivant d'autres règles que celles de la langue. Cela relève bien d'une transformation cybernétique par laquelle nous quittons le quotidien pour entrer dans le rituel.

Improvisation

Laissons la Sibérie et re-situons nous dans le contexte esthétique de l'occident, où la musique improvisée 'librement' émerge. Cette musique est une variante très particulière du principe cherchant à générer la complexité en exploitant l'indéterminé. Ce que Henri Atlan appelle "la complexité par le bruit."

Rappelons que, dans le travail artistique, l'indéterminé ou le bruit proviennent d'un dialogue ouvert entre matériaux et idées. Il faut aussi rappeler ici une des conséquences de l'usage des signes : l'habitude des signes va agir comme un modèle inductif sur les schémas interprétatifs d'autres types qui tendent ainsi à accroître leur autonomie par rapport au vécu immédiat et à réduire leur capacité d'auto-régénération. Nous pouvons appeler ces schémas autonomes : des "règles d'interprétation."

Voici l'exemple d'un grand artiste en train de foutre un beau bordel dans les règles d'interprétation établies pour son art. Je cite :

"Le premier garçon poursuivi. Ses pieds nus ne firent aucun son, tombant plus doucement que des feuilles dans la poussière fine. Au verger les abeilles sonnaient comme un vent qui se lève, un son saisi par une incantation juste sous le crescendo et tenu. Le chemin allait le long du mur, s'arqua, explosa en fleurs, se dissout dans les arbres. Eparses et ardent, la lumière du soleil le transperça en diagonale. Des papillons jaunes oscillaient le long de l'ombre comme des éclats de soleil."

C'est le Faulkner de "De bruit et de fureur" dont Bourdieu dit : "ce que fait Faulkner, ce n'est pas raconter une histoire mais plutôt mettre en question la *doxa* partagée qui fonde l'expérience *doxique* du monde et de la représentation romanesque de ce monde..."

Il n'est pas difficile de voir comment les règles d'interprétation ont joué un rôle dans l'histoire de la musique occidentale. Comment elles ont soutenu certains modes d'écoutes privilégiant une partie du son à l'exclusion du reste du son et de sa totalité. Bien entendu, les écouteurs sont, bel et bien, dans une illusion quant à leur interprétation perceptuelle, considérée comme objective et exhaustive. A l'instant où leur oreille affronte de la musique traditionnelle japonaise, ils s'avèrent bien incapables

d'entendre le moindre aspect du son valorisé dans cette tradition.

Il arrive que l'art recourt à certaines règles d'interprétations comme supports sur lesquels il met en oeuvre des circulations et fluctuations entre d'autres types d'interprétations. Il ne faut pas oublier non plus que sur le plan de la réalité historique, la lutte pour l'expression de l'expérience refoulée est toujours une lutte à la fois contre la société et contre l'appropriation sémiotique par la société et les groupes sociaux - dont l'intérêt est d'imposer des règles d'interprétation dans un sens univoque. En revanche, les poètes, musiciens et plasticiens ont intérêt à faire exploser le signe, à le tourner contre lui-même.

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles"

...Si nous pouvons penser avec Rimbaud que la naissance des signes est la mort du corps, nous savons aussi nous taire : le corps n'attend que l'Omega avec ses

"Silences traversés des Mondes et des Anges"

Quand les musicologues parlent de l'épuisement du système tonal, ce qu'ils veulent dire (sans le savoir) c'est que l'effort nécessaire pour refouler la plus grande partie du son dans le but de créer une base pour un système tonal est devenu intenable. La musique contemporaine connaît un mouvement de fond qui cherche à redonner au son le maximum de cette totalité réprimée. La musique improvisée recourt aux aspects les moins précis du son - le bruit, les instabilités, les transitions floues - pour maintenir un taux élevé d'indéterminé.

L'ouverture vers l'indéterminé de l'entre-jeu collectif, c'est ce qu'ont choisi les musiciens improvisateurs. L'absence de partition ne dit pas seulement qu'il n'y a pas de forme prévue à déplier, elle dit aussi qu'il n'y a rien qui coordonne ou qui synchronise les intentions des musiciens. En d'autres mots, si je produis un son avec l'idée de fermer une phrase musicale, rien n'empêche un autre d'entendre le même son comme l'ouverture d'une phrase prochaine, et rien n'empêche un troisième de l'interpréter comme une continuation de la première phrase. Ce que tu joues ou ne joues pas, reflète ton interprétation de mes intentions et des opportunités qu'elles ont présentées. Nos intentions, à chaque instant différentes, sont orientées par nos écoutes interprétatives de ce qui se passe dans l'instant précédent. Parler des intentions ici, ce

n'est pas accentuer un état de conscience, mais une tendance vers un résultat particulier dans un futur immédiat. A chaque instant, ce qui se joue est 'comme si' cela avait une portée conséquente. Dans l'improvisation collective, en général, cette portée va, ou ne va pas se produire, ou va se transformer en autre chose. Je crois que les conséquences non-réalisées de chaque acte musical sont des données qui importent dans l'impression globale. Il s'agit là, de l'ouverture d'un champ très riche de possibilités, embrassant non seulement ce qui a été joué, mais aussi ce qui aurait pu être joué.

Il ne serait pas trop fort de dire que ceci est l'aspect définitif du projet esthétique de la musique improvisée.

La circulation entre de multiples interprétations fluctuantes et polyvalentes est le moteur de l'énergie esthétique. En ce qui concerne la musique improvisée, elle se situe moins dans l'entre-jeu concret entre musiciens, que dans la vitalité de tous les possibles. Dans ce réseau des possibles, les joueurs et les écouteurs participent à la régénération des modes d'expérience, et à la subversion des rigidités sur le plan primaire qui est celui de l'expérience elle-même.

LECTURE

Henri Atlan, *Entre le Cristal et la Fumée*, Seuil, Paris 1979.

Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier*, Bouffonneries, Cazilhac 1993, ou l'Entretemps 2003.

Gregory Bateson, *Vers une Écologie de l'Esprit*, Seuil, Paris 1977.

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Seuil, Paris 1992.

Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Editions de Minuit, Paris 1974

Eduardo Vivieros de Castro, *From the Enemy's Point of View*, Chicago UP 1992

Daniel Dennett, *La Conscience Expliquée*, Paris 1993

Roberte Hamayon, *La Chasse à l'Âme*, Société d'ethnologie, Nanterre 1990

- Gilbert Herdt & Michele Stephen *The Religious Imagination in New Guinea*, Rutgers UP 1989
- Bertrand Hell, *Possession et Chamaneisme: Les Maîtres du Désordre*, Flammarion 1999
- Mongush Kenin-Lopsan, *Shamanic Songs & Myths of Tuva*, Istora, Budapest 1997.
- Humberto Maturana & Francisco Varela, *Autopoiesis & Cognition*, Reidel, Dordrecht, 1980.
- Michel Ratté, *l' Expressivité de l' Oubli*, La lettre volée, Bruxelles 1999.
- Alfred Schutz, *Éléments de Sociologie Phénoménologique*, l' Harmattan 1998.
- David Sylvester, *Francis Bacon, Images du Corp Humain*, Galerie Lelong.