



Ewa Tartakowsky et Marcelo Dimentstein (dir.)

Juifs d'Europe Identités plurielles et mixité

Presses universitaires François-Rabelais

La *Radical Jewish Culture* : une forme esthétique, politique et communautaire du revivalisme des musiques juives traditionnelles

Jean-Sébastien Noël

DOI : 10.4000/books.pufr.16140

Éditeur : Presses universitaires François-Rabelais

Lieu d'édition : Tours

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 8 juillet 2019

Collection : Civilisations étrangères

EAN électronique : 9782869067257



OpenEdition
Books

<http://books.openedition.org>

Référence électronique

NOËL, Jean-Sébastien. *La Radical Jewish Culture : une forme esthétique, politique et communautaire du revivalisme des musiques juives traditionnelles* In : *Juifs d'Europe : Identités plurielles et mixité* [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2017 (généré le 06 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pufr/16140>>. ISBN : 9782869067257. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.16140>.

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La *Radical Jewish Culture* : une forme esthétique, politique et communautaire du revivalisme des musiques juives traditionnelles

« Les participants à ce festival proviennent d'origines très diverses. La plupart d'entre eux sont très laïques, certains sont complètement non croyants. Le judaïsme classique leur est connu à des degrés très divers et suscite auprès d'eux un intérêt très variable. Pour beaucoup, le terme "radical" pourrait tout aussi bien être utilisé pour décrire leur position au sein de la communauté juive majoritaire comme leur lien à la culture américaine dominante. Certains ont choisi de participer au festival sur la base d'un désir positif d'identification, d'autres portés par un volontarisme politique dans une période de regain d'antisémitisme aux États-Unis et en Europe. Certains sont des multiculturalistes désireux de déconstruire le mythe du "*melting pot*" qui a longtemps servi d'écran de fumée destiné à faire taire les minorités. Certains sont venus simplement parce que c'était un cachet à prendre.

Dans tous les cas, nous espérons que ces concerts, ainsi que ceux qui suivront à la Knitting Factory en octobre puis l'année prochaine à Wels en Autriche, contribueront à renforcer l'idée sauvage que la *Radical New Jewish Culture* existe, qu'elle est vitale, et mérite d'être entendue dans son contexte. »¹

Il n'est pas question ici de se poser en spécialiste de la *Radical Jewish Culture* ou de son principal animateur, le compositeur et saxophoniste new-yorkais

1 Marc Ribot, John Zorn, « Just what is RADICAL NEW JEWISH CULTURE? », dossier « Radical Jewish? », *Jüdisches Museum Berlin Journal*, n° 4, 2011, p. 37-38.

John Zorn (né en 1953). La thèse de Tamar Barzel² a très largement contribué à la compréhension de cette mouvance se situant, pour reprendre l'expression de John Brackett – le biographe de Zorn –, « entre transgression et tradition³ ». Ce texte poursuit une réflexion consacrée à la mobilité des musiciens juifs, à la dimension circulatoire de leurs répertoires et à la dimension mémorielle de leurs œuvres⁴. Elle témoigne d'une recherche en cours, destinée à interroger la complexité des formes d'identification de musiciens à la pluralité des cultures juives. Si elle est toujours active et féconde aujourd'hui, cette synergie entre des individualités créatrices de la scène *Downtown* new-yorkaise a essentiellement marqué les années 1990 et 2000. En 1992, Zorn organisait à Munich le « Festival for Radical New Jewish Music » et y créait son œuvre *Kristallnacht*. Figure clé du *free jazz*, Zorn rassemblait autour de son nom un ensemble de musiciens et d'artistes de la scène *underground* new-yorkaise, rock ou jazz (comptant Lou Reed ou John Lurie), interrogeant les pratiques musicales d'avant-garde à travers les sources d'inspiration juives, et notamment l'héritage des musiciens *klezmer* d'Europe centrale et orientale.

Dans le cadre des questions posées par cet ouvrage, pour l'historien qui s'attache à la circulation des répertoires, aux mobilités des musiciens et aux modalités d'identification à la culture juive, cette *Radical Jewish Culture* (RJC) pose par elle-même une série de problématiques fécondes – ne serait-ce que par la polysémie de la terminologie. Loin de n'être qu'une occurrence de plus d'un revivalisme *klezmer* en œuvre depuis les années 1970⁵, la RJC interroge la notion de radicalité dans toutes ses dimensions et dans

2 Tamar Barzel, *New York Noise. Radical Jewish Music and the Downtown Scene*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

3 John Brackett, *John Zorn. Tradition and Transgression*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

4 Jean-Sébastien Noël, « Le silence s'essouffle ». *Mort, deuil et mémoire chez les compositeurs ashkénazes. Europe centrale et orientale – États-Unis. 1880-1980*, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, 2016.

5 Pour une histoire des *klezmerim*, de l'adaptation de leurs répertoires aux États-Unis, notamment, se reporter à Mark Slobin (dir.), *American Klezmer. Its Roots and Offshoots*, Berkeley, Oakland, University of California Press, 2002 ; id., *Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; Yale Strom, *The Book Of Klezmer. The History, The Music, The Folklore*, Chicago, Chicago Review Press, 2011. Pour une étude fouillée et stimulante du revivalisme *klezmer* en Europe, on consultera l'ouvrage de Magdalena Waligórska, *Klezmer's Afterlife. An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

toute sa complexité. Construisant un rapport au passé, se confrontant au risque essentialiste en sondant les territoires de l'authenticité musicale⁶, cette mouvance est tout autant héritière de la spontanéité hallucinatoire de la *Beat Generation*, du DIY (*Do it yourself* – Fais-le toi-même) et du *Riot Grrrl*⁷. Construisant, corollairement, un rapport à « l'espace juif » (notion proposée par Martine Cohen⁸) à partir de la territorialité musicale du *Downtown Manhattan*, la RJC et ses chantres ont investi les lieux d'une mémoire ardente : Munich et certaines villes d'Europe orientale dont les communautés juives ont été décimées durant la seconde guerre mondiale. Toutefois, il serait faux de considérer cet ensemble de propositions artistiques comme le produit d'une simple nostalgie. L'immédiateté du geste, de la pulsion créatrice, place ces musiciens dans un présent irréductible : celui de la performance et de l'implication sans concession du corps-musicien⁹.

Les expositions du musée d'Art et d'Histoire du judaïsme (Paris, 2010)¹⁰ et du Jüdisches Museum (Berlin, 2011) ont rassemblé un vaste matériau archivistique permettant d'appréhender l'apport de ce réseau de créateurs aux confins d'influences politiques et esthétiques diverses (de la *Beat Generation* à la culture *queer*) qui préférerait, pour se définir, la notion de radicalité à celle de contre-culture. Radicale, cette mouvance l'est donc à la fois dans ses choix esthétiques et dans ses positionnements politiques, tout autant que dans le discours historique qu'elle construit. Rupture esthétique avant-gardiste et dialectique élaborée autour des « racines » (la notion reste,

6 Louis Allix, « L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale », dossier « Normes, Marges, transgressions », *Savoirs en Prisme*, 2012, n° 2, p. 173-198.

7 Kevin Dunn, « "We ARE the Revolution". Riot Grrrl Press, Girl Empowerment and DIY Self-Publishing », *Women's Studies*, mars 2012, vol. 41, 2, p. 136-157 ; Julie Downes, « The Expansion of Punk Rock: Riot Grrrl Challenges to Gender Power Relations in British Indie Music Subcultures », *Women's Studies*, mars 2012, vol. 41, n° 2, p. 204-237.

8 Introduction de la séance « Institutions et vie communautaire » par Martine Cohen, colloque « Judéités contemporaine en France et en Europe », Paris, 22 octobre 2014. Se reporter également à Sylvie-Anne Goldberg, « De la Bible et des notions d'espace et de temps. Essai sur l'usage des catégories dans le monde achkénaze du Moyen Âge à l'époque moderne », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 1997, vol. 52, n° 5, p. 987-1015.

9 Olivier Roueff, « Bohème militante, radicalité musicale. Un "air de famille". La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Sociétés et Représentations*, 2001/1, n° 11, p. 407-432.

10 « Radical Jewish Culture. Scène musicale. New York », commissaire d'exposition Mathias Dreyfuss, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, Paris, 9 avril-18 juillet 2010.

bien sûr, à discuter) des musiques juives européennes, la *Radical Jewish Culture* s'inscrit enfin dans une territorialité à échelles multiples et dans des logiques circulatoires. Si les premiers événements organisés dans ce cadre se tenaient dans les clubs de Manhattan et de Brooklyn, concerts et festivals se sont multipliés en Europe centrale et orientale depuis les années 1990. Dans un mouvement de contre-transfert, ces musiciens américains ont réinvesti les territoires européens parcourus par les anciens *klezmerim*, ne se confondant pas pour autant aux concerts du revivalisme *klezmer*¹¹.

Enfin, ces musiciennes et ces musiciens ont développé des propositions artistiques critiquant le système des normes et des valeurs de la société américaine contemporaine, tout en les inscrivant dans une réflexion sur l'historicité des communautés juives européennes. Bien davantage qu'à l'étude micro-historique d'une avant-garde du Lower East Side, c'est à une histoire transatlantique des circulations musicales que la *Radical Jewish Culture*, à travers tous ses développements, invite à réfléchir. Ce texte ne constitue donc qu'une étape d'un projet nécessairement plus vaste.

Une nostalgie active

L'influence de John Zorn, plus exactement sa qualité de catalyseur autour d'un projet de portée internationale – le Festival de Munich –, ne doit pas masquer la pluralité et l'effervescence de la scène *Downtown*, dont beaucoup d'artistes impliqués dans la *Radical Jewish Culture* sont issus. Plus encore, ce *Downtown* musical réinvestit lui-même le *downtown* des *sweatshops*, des luttes syndicales d'Union Square : un quartier dont l'histoire quasi séculaire se confond avec celle des combats ouvriers¹², de l'affirmation du rôle politique des femmes, mais également du processus d'acculturation des communautés immigrées du Lower East Side¹³.

¹¹ M. Waligórska, *Klezmer's Afterlife...*, *op. cit.*

¹² Frank Wolff, « Revolutionary Identity and Migration. The Commemorative Transnationalism of Bundist Culture », *East European Jewish Affairs*, décembre 2013, vol. 43, n° 3, p. 314-331 ; J. B. S. Hardman, Ezekiel Lifschutz et William Haskett, « The Jewish Labor Movement in the United States. Jewish and Non-Jewish Influences », *American Jewish Historical Quarterly*, 1962, vol. 52, n° 2, p. 98-132.

¹³ Lawrence J. Epstein, *At the Edge of a Dream. The Story of Jewish Immigrants on New York's Lower East Side, 1880-1920*, San Francisco, Jossey Bass, 2007.

La dimension culturelle croisée de ce fragment de Manhattan – de Tompkins Square Park, au cœur de l'East Village, aux confins de Chinatown et de Little Italy – ainsi que sa qualité de creuset d'une judéité américaine créative relèvent toutefois d'une construction *a posteriori*, pour partie mythifiée. Pauline Peretz rappelle ainsi que « ce mythe est contredit par la réalité historique : dès qu'ils l'ont pu, les habitants du quartier l'ont quitté pour s'installer dans les *tenements* nouvelle génération de Harlem et de Brooklyn et, pour certains même, dans les habitations destinées aux classes moyennes du Bronx¹⁴ ». Caspar Battegay¹⁵ a, quant à lui, bien mis en évidence toute la difficulté tenant, à la fois, à expliciter le lien que le poète *beat* Allen Ginsberg entretenait avec la culture juive au moment où il composait son *Kaddish*¹⁶ et la complexité « générationnelle » du sentiment d'appartenance au judaïsme communautaire, en particulier dans son incarnation politique et nationale après la création de l'État d'Israël. Battegay insiste au contraire sur l'identification plus immédiate au jazz, « musique de l'orgasme ». Le rapport au judaïsme chez Ginsberg relèverait alors d'un double mouvement de rejet et de douleur intime, de dialogue avec la tradition et d'inspiration de la cantillation. Il est intéressant, en effet, de remarquer que si, bien sûr, la notion de « poète juif » ne revêt aucun sens pour son cas, Ginsberg recourut au rythme du *Kaddish* des endeuillés pour donner corps à sa litanie. Cet ancrage référentiel dans l'expérience *beat* se retrouve également dans le travail de certains groupes figurant dans la série *Radical Jewish Culture* du label Tzadik, que Zorn crée en 1995. Ainsi, Wolf Krakowski enregistra, la même année, un album – *Transmigrations. Gilgul* – opérant la fusion entre les répertoires du théâtre yiddish et une triple influence blues, rock et reggae. Krakowski, le chanteur et leader du groupe, né en 1947 dans un camp de personnes déplacées en Autriche de parents survivants du génocide des Juifs d'Europe¹⁷, est décrit sur la notice

14 Pauline Peretz, « Lower East Side », dans ead., *New York. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 1150.

15 Caspar Battegay, « Rocking the Exile. Das Versprechen der jüdischen Popliteratur », *Jüdisches Museum Berlin Journal*, « Radical Jewish? », 2011, n° 4, p. 62-67.

16 « Kaddish for Naomi Ginsberg (1894-1956) » dans Allen Ginsberg, *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, San Francisco, City Light Books, 1961.

17 Bruce Zuckerman, Josh Kun et Lisa Ansell (dir.), *The Song Is Not The Same. The Jewish Role in American Life*, vol. 8, West Lafayette, Purdue University Press, 2010, p. 151.

du label comme « un héros-culte inspiré de Kerouac¹⁸ ». Là encore, il n'est pas de tentation d'essentialiser dans une judéité nostalgique la spontanéité de la *beat generation*. Ginsberg et Kerouac sont convoqués, non pas comme des fantômes d'un *Downtown* pittoresque et nostalgique, mais bien dans leur capacité à générer une littérature performative et radicale.

À partir des années 1960, le Lower East Side rougit des slogans de la *New Left* et de l'affirmation des minorités dites « ethniques » et sexuelles. La tradition du radicalisme politique juif, notamment héritée de l'American Jewish Committee, trouve dans les luttes pour l'égalité des droits une communauté d'intérêts avec la minorité afro-américaine¹⁹. Même si elles n'appartiennent bien entendu pas aux franges les plus à gauche du radicalisme, des figures morales telles que Joachim Prinz (1902-1988) et Abraham Joshua Heschel (1907-1972) – tous deux rabbins, victimes de l'antisémitisme en Allemagne et survivants du génocide – symbolisèrent ce soutien d'autorités du judaïsme au *Civil Rights Movement*²⁰. Toutefois, l'évolution du contexte politico-social et la radicalisation des *Black Panthers* conduisirent à une forme d'autonomisation des luttes des militants juifs de gauche. Ainsi, le sociologue Jack Nusan Porter, coéditeur du recueil *Radical Judaism*²¹ (1973), très impliqué dans le mouvement des *Students for a Democratic Society* (frange modérée, toutefois), fonda le *Jewish Student Movement* (1970) lorsque – particulièrement après la guerre des Six Jours – une rhétorique antisémite émanait des courants de l'ultra-gauche et de certains groupes du *Black Power*.

D'un point de vue artistique (et musical en particulier), Chamber Street résonnait, dans ces années 1960, des expérimentations acoustiques et

18 « A unique fusion of traditional Yiddish song with country blues, rock and reggae by Kerouac-inspired cult hero Wolf Krakowski », site du label Tzadik, Radical Jewish Series, « Wolf Krakowski. Transmigration. Gilgul », <http://www.tzadik.com/index.php?catalog=7166> [consulté le 18 décembre 2014].

19 Cheryl Greenberg, « Pluralism and its Discontents. The Case of Blacks and Jews », dans David Biale, Michael Galichinsky et Susannah Heschel (dir.), *Insider/Outsiders. American Jews and Multiculturalism*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998, p. 55-87.

20 Jonathan D. Sarna, *American Judaism. A History*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, p. 310-312.

21 Jack Nusan Porter et Peter Dreier (dir.), *Jewish Radicalism. A Selected Anthology*, New York, Grove Press, 1973.

graphiques de Fluxus²². Par la suite, au cours des années 1970, le Lower East Side devint le laboratoire de la scène punk où l'expression individuelle et le désir d'un présentisme absolu devenaient les marqueurs identitaires d'une génération d'Américains issus de familles juives, nés après le génocide²³.

Cette polysémie féconde et explosive de la scène *Downtown* est à l'origine de l'acception de la « radicalité » chez Zorn. Il est, par ailleurs, significatif de prendre conscience de la réalité effective de ces territoires en lutte : quelques blocs, quelques rues coincées entre le nord de Wall Street – cœur de la finance globalisée – et les temples « *Uptown* » de la culture établie (du Lincoln Center, que jouxte la Julliard School, à Columbia University au nord de Broadway). Entre le milieu des années 1980 et le début de la décennie suivante, la gentrification de ces quartiers devient une priorité politique, en particulier pour le nouveau maire Rudolph Giuliani²⁴. Consécutif aux opérations menées contre les toxicomanes et contre les trafics de stupéfiants (notamment à Tompkins Square Park), le processus de gentrification conduisit à une augmentation substantielle des loyers et – par une conséquence arithmétique implacable – à la fermeture d'un certain nombre de hauts lieux de cette contre-culture : à titre d'exemple, le CBGB (qui lança, par exemple, les Ramones) ferma en 2006²⁵, et la Knitting Factory quitta Tribeca, deux ans plus tard, pour Brooklyn.

« From silence to salience » : le contexte nord-américain de remémorialisation après les années 1960

Pour cette génération, née dans les années 1950, le « retour de mémoire » du génocide des Juifs d'Europe par les nazis eut un impact tout à fait considérable. Le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961 inaugura, au

22 Olivier Lussac, *Fluxus et la musique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 29-34.

23 Steven Lee Beeber, *The Heebie-Jeebies at CBGB's. A Secret History of Jewish Punk*, Chicago, Chicago Review Press, 2008.

24 Marshall Berman et Brian Berger, *New York Calling. From Blackout to Bloomberg*, Londres, Reaktion Books, 2007.

25 Ben Sisario, « CBGB Brings Down the Curtain With Nostalgia and One Last Night of Rock », *New York Times*, le 16 octobre 2006, http://www.nytimes.com/2006/10/16/arts/music/16cbgb.html?pagewanted=all&_r=0 [consulté le 18 décembre 2014].

sein de l'opinion publique américaine, ce que Françoise S. Ouzan qualifia de processus d'intériorisation de la mémoire du génocide, rendu possible, selon elle, dès les années 1970, par la télévision et par le cinéma, en même temps que par une « américanisation de la Shoah », contemporaine de la création du United States Holocaust Memorial Museum de Washington (1993)²⁶. Alan Mintz, quant à lui, théorisa cette transition au sein de la société nord-américaine comme le passage « du silence à l'évidence²⁷ ».

De plus, la guerre des Six Jours, en 1967, mobilisa les milieux juifs américains d'une manière tout à fait particulière : soutiens politiques et aide financière témoignèrent d'une volonté de s'impliquer dans un conflit qui était perçu comme menaçant la survie de l'État d'Israël. Comme l'indiquait Alan Mintz²⁸, ce conflit aurait suscité une révélation identitaire, le génocide planant comme un « spectre » sur la couverture médiatique de cette « nouvelle catastrophe évitée ». Les tractations et les débats passionnés entre les tenants d'un projet conforme à l'idée d'une spécificité juive de la Shoah (Elie Wiesel) et les défenseurs d'un musée/mémorial incorporant l'histoire et la mémoire d'autres groupes persécutés par les nazis (Michael Berenbaum) témoignaient bien des enjeux à la fois culturels, philosophiques et politiques des constructions de récits mémoriels et historiques aux États-Unis dans les années 1980. Du côté de l'opinion publique, l'impact de la publication du *Journal* d'Anne Frank en 1952, puis de ses adaptations (pour certaines très libres) pour Broadway et Hollywood, le succès – tout autant que les débats qu'elle suscita – de la série télévisée *Holocaust*, diffusée sur NBC en 1978 et, bien entendu, l'implication de Steven Spielberg dans cette construction d'une mémoire américaine de l'événement (à travers le film multioscarisé *La Liste de Schindler* en 1993 et le projet de numérisation des témoignages filmés par sa fondation) réorientèrent complètement, durant cette longue

26 Françoise Ouzan, « La mémoire de la Shoah dans le vécu des Juifs aux États-Unis jusqu'au procès Eichmann (1945-1961) », dans Françoise Ouzan et Dan Michman (dir.), *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 283-312.

27 Alan Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle, University of Washington Press, 2001 [première partie *From Silence to Salience*] ; id., *The Holocaust in Jewish history, historiography, historical consciousness and interpretations*, Jérusalem, Yad Vashem, 2005, p. 463-489.

28 Alan Mintz, « Du silence à l'évidence. Interprétation de la Shoah dans la culture américaine », dans F. Ouzan et D. Michman (dir.), *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, op. cit., p. 255-281.

décennie 1980, le regard porté sur le génocide et sur ses rescapés (le glissement sémantique progressif du terme de « réfugié » à celui de « rescapé » incarnant, dans la langue, ce changement de statut social²⁹).

Le manifeste de Zorn et Ribot pour le *Munich Art Projekt*

Dans ce contexte de réactivation des mémoires douloureuses du génocide, le producteur allemand Franz Abraham (né en 1964), à l'origine du festival de musique « Art Projekt' 92 », invita John Zorn à participer à la programmation de cet événement organisé au centre culturel Gasteig de Munich. Parmi les sept directeurs artistiques invités, tous issus d'horizons très différents (de la musique expérimentale au jazz, du rock au répertoire classique), John Zorn proposa, sur deux jours, un festival intitulé « Radical New Jewish Culture ». Depuis New York, il rédigea avec le guitariste Marc Ribot (né en 1954) un texte-manifeste – « Just what is RADICAL NEW JEWISH CULTURE ? » – ouvrant sur le constat suivant :

La nouvelle musique américaine a toujours été remarquée pour sa diversité. Elle n'est pas la propriété créative d'un groupe culturel en particulier. Mais il est juste de dire que la participation des Juifs américains a été particulièrement forte. Il est tout aussi juste de dire que, alors que cette musique a été labélisée et analysée d'un point de vue géographique (*down-town, east coast, west coast*) ; par le style (*jazz, no-wave, hardcore, avant-garde*) ; d'un point de vue politique, à travers la race, la classe et le genre ; ce phénomène d'intense implication juive est resté fortement invisible.³⁰

Les questions qui suivent ce propos liminaire – non dénuées de provocation et parfois d'un second degré sarcastique – interrogent à la fois les liens explicites ou « cachés » qui uniraient ces musiciens de jazz classiques ou expérimentaux, de *hardcore* ou de *punk*, à des éléments caractéristiques

29 Tony Kushner et Katherine Knox, *Refugees in an Age of Genocide. Global, National and Local Perspectives During the Twentieth Century*, Portland, Frank Cass Publishers, 1999.

30 M. Ribot et J. Zorn, « Just what is RADICAL NEW JEWISH CULTURE? », *op. cit.*, p. 35.

d'un judaïsme culturel³¹ : « Le génie juif pour la construction des mythes a-t-il été utile dans l'entreprise de démythification éternuée du punk, du hardcore ou de leurs prédécesseurs du rock (comme Lou Reed, Iggy Pop ou Neil Young) ? »

Le manifeste de Zorn et de Ribot, au-delà de cet ensemble de questions programmatiques sur les connexions entre avant-gardes musicales et patrimoine culturel juif, recontextualise leur participation au festival de Munich d'un point de vue politique : le fait de s'affirmer comme musicien *et* comme juif doit constituer une réponse à la montée de l'antisémitisme dans l'Allemagne réunifiée et, corollairement, doit afficher un démenti actif à l'idéologie du « *melting pot* », considérée comme une domination des normes et des valeurs WASP (*White Anglo-Saxon Protestants*) sur les autres minorités au sein de la société américaine³². Aussi, le festival donne-t-il l'occasion à des musiciens d'horizons et de cultures très différents de proposer des manières actives et performatives de s'affirmer en tant que Juifs. Le « manifeste » n'est volontairement pas fondé sur un corpus idéologique clair, mais bien au contraire sur un ensemble de questions-problèmes censées stimuler (à défaut, peut-être, d'exciter) les processus individuels d'identification à la variété des judaïsmes culturels. De la même manière que le *Kaddish* d'Allen Ginsberg ne relevait en rien – le préciser relèverait de la tautologie – de l'orthodoxie liturgique, l'interpellation de Zorn et Ribot à se positionner au sein de cette « *Radical New Jewish Culture* » doit conduire à une remise en question profonde des structures de domination sociales et culturelles, doit permettre de lutter, enfin, contre la réactivation des formes contemporaines d'antisémitisme.

La pièce que John Zorn crée pour l'occasion, *Kristallnacht*, relève de cette provocation utile et de ce positionnement personnel dialectique vis-à-vis d'un siècle d'histoire juive. L'enregistrement réalisé pour le label Tzadik témoigne de la technique compositionnelle de Zorn : proche du collage, mêlant *samples* de bris de verre (dans la partie intitulée « *Never Again* ») pour évoquer les exactions de la nuit de Cristal et hurlements d'un discours

31 « Since much of this music bears few obvious connections with klezmer, or with traditional liturgical music, are there any hidden connections? Does Jewish music per se have to employ Hebraic scales and be on specifically Jewish themes, or is Jewish music simply made by Jews? Does this represent an end to Jewish music as we know it, or a (possibly heretical) outline for a new chapter (or both)? », *ibid.* p. 36.

32 Cf. note *supra*.

d'Adolf Hitler (dans la première partie, « *Shtetl* »), l'œuvre fait intervenir des motifs et des techniques de jeu *klezmer* (le violon de Mark Feldman, la clarinette de David Krakauer, la trompette de Frank London) ainsi que des passages dodécaphoniques ou bruitistes. Le producteur Franz Abraham se rappelle, par ailleurs, la dimension très provocante de la performance lors de cette création munichoise de *Kristallnacht* :

Lors de la première, à minuit, le 2 septembre 1992, dans la « boîte noire » du centre Gasteig de Munich, tous les artistes sur scène portaient une étoile jaune qu'ils avaient eux-mêmes fabriquée, sur laquelle était inscrit « juif ». Les portes étaient fermées à clé ; personne ne devait quitter l'auditorium. Au début du concert, on entendit le bruit lourd d'un train sur un chemin de fer, une référence aux déportations vers Auschwitz.³³

Ainsi, cette mouvance – telle que la définit John Zorn – ne constitue pas, on l'aura compris un réseau structuré, irrigué par un discours normatif ou par une idéologie dominante. Comme l'esprit du manifeste qui lançait, sous forme de questionnement, autant de problématiques ontologiques, philosophiques et actionnelles, les concerts et les performances donnés par ces artistes interrogent de manière dialectique, critique et intime les synergies, parfois troubles, qui les lient à l'histoire juive. Leurs expériences, pour l'historien, questionnent le temps et l'espace. Le temps, d'une part, puisqu'ils proposent – plus qu'une simple chronologie à rebours – une véritable dialectique historique : le postulat qu'un artiste new-yorkais descendant d'immigrants juifs doit s'interroger sur cette généalogie implique de repenser la linéarité des expériences historiques, sur le modèle des régimes d'historicité. Comme dans *Kristallnacht*, le moment de la performance musicale convoque, en effet, le passé lointain de l'itinérance (par le mode de jeu emprunté aux *klezmerim* et par les gammes sur lesquelles se fondent les mélodies), le traumatisme générationnel d'une mémoire douloureuse des pogroms et du génocide, le moment de l'action (présentisme de la performance musicale) et l'avenir de cette expérience censée marquer les esprits. Questionnement de la territorialité, ensuite : lorsque le *Downtown*

33 Franz Abraham, « Art Projekt'92. Schokerlebnis für jüdische Künstler in NYC », <http://www.franz-abraham.com/jewish-culture-art-projekt-92/> [consulté le 18 décembre 2014].

populaire et marginal, progressivement, disparaît (celui-là d'où, pourtant, les conversations animées en yiddish ne résonnaient déjà plus dans les années 1980), cela génère une nostalgie active, actionnelle. « The tradition continues on the Lower East Side³⁴ », titrait l'affiche du festival de « *Radical New Jewish Music* » d'avril 1993 à la Knitting Factory. Sur cette affiche, les scènes d'une vie urbaine pittoresque, étals, camelots et vieillard à barbe blanche au premier plan, évoquaient les tableaux du yiddishland que I. L. Peretz brossait au moment même où les sociabilités traditionnelles des *shtetlekh* du district de Tomaszów commençaient à disparaître. Dans ce moment de multiples transformations de ces quartiers – réels et fantasmés –, c'est vers l'ailleurs que l'on cherche la possibilité d'une remémoration : Munich devient alors le territoire symbolique sur lequel le rapport à ce passé transatlantique se rejoue et se reconfigure. La nostalgie active change de corps pour devenir une mémoire ardente et féconde.

Aussi, l'expérience de la *Radical Jewish Culture* constitue une micro-expérience emblématique de cette complexité des judéités contemporaines : comme une rivière en crue, elle draine les alluvions de plusieurs millénaires de références, elle est parcourue par des courants contraires, elle détériore, enfin – dans un sens strict, c'est-à-dire qu'elle le transforme –, le terrain qu'elle investit. Au-delà même de la personnalité de John Zorn, elle a conduit des musiciens à interroger – durablement ou de manière éphémère – une partie de leur histoire intime qu'ils n'avaient pas encore sondée.

34 Dossier « Radical Jewish? », *Jüdisches Museum Berlin Journal*, op. cit., p. 19.