



Collection dirigée par Hubert Nyssen et Sabine Wespieser

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE  
NOUVELLE SÉRIE – N° 4

# LA MUSIQUE ET LE MONDE

© Maison des cultures du monde, 1995  
ISBN 2-7427-0280-6

Illustration de couverture :  
Mirza 'Ali, *Khusraw et Shirin* (détail)  
Extrait de *Khamza* de Ilyas b. Yusuf Nizami,  
1539-1543  
British Museum, Londres.

**BABEL**

MAISON DES CULTURES DU MONDE

## SOMMAIRE

Introduction par Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar .....	7	Trần Văn Khê : <i>La musique vietnamienne à la fin du XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	105
Françoise Gründ : <i>La musique et le monde</i> .....	9	Jean During : <i>Carnets de voyage au Moyen-Orient</i> .....	115
Laurent Aubert : <i>Les ailleurs de la musique : paradoxes d'une société multiculturelle</i> .....	13	Jean-Pierre Estival : <i>Musiques traditionnelles : une approche du paysage français</i> .....	145
Habib Hassan Touma : <i>De la présentation des musiques extra-européennes en Occident</i> .....	27	Françoise Gründ : <i>Inédit : dix ans d'enregistrement</i> .....	159
Chérif Khaznadar et Michel de Lannoy : <i>Les trois voies de la musique</i> .....	37	Tineke de Jonge : <i>Les musiques traditionnelles et le disque</i> .....	169
Michel de Lannoy : <i>De l'universelle intimité des espaces musicaux</i> ....	59	Marie-Claire Mussat : <i>Les chemins subtils d'une régénération</i> .....	179
Pierre Bois : <i>L'anthologie Al-Âla du Maroc : une opéra- tion de sauvegarde discographique</i> .....	75	Jean-Claude Eloy : <i>L'autre versant des sons</i> .....	193
Hsu Tsang-Houei : <i>La musique des uns, le patrimoine de tous : de la préservation des musiques aborigènes de Taiwan</i> .....	91		
Bernard Lortat-Jacob : <i>L'art d'un petit pays</i> .....	95		

*Y a-t-il des théâtres plutôt que le théâtre, des musiques plus que la musique ? La diversité des compositions sonores semble répondre à l'infinité de l'expérience sensible...*

*Il est sans doute trop simple d'opposer tradition et modernité, si certaines d'entre elles (européennes !) semblent "payer leur très ancienne dette, découlant du fait que l'esprit se soit séparé de la phusis, le travail intellectuel du travail manuel, la dette du privilège". Adorno a-t-il raison de tracer ainsi une frontière entre les trames sonores qui répondent à une émotion sacrée, profane ou codifiée par un rite, et celles qui se délivrent de contraintes imposées par une instrumentation "primitive" ou les limitations d'une culture particulière ?*

*Distinction arbitraire... Les musiques qu'on appelle "traditionnelles" révèlent toute la richesse de la "pensée sauvage", une créativité que, trop souvent, l'on évite d'entendre et de reconnaître. Un peu comme ce qu'Artaud reprochait de ne pas voir, du théâtre balinais, aux critiques de son temps. C'est à l'écoute de cette diversité qu'est consacré ce volume de l'Internationale de l'imaginaire et des textes réunis par Françoise Gründ.*

JEAN DUVIGNAUD & CHÉRIF KHAZNADAR

FRANÇOISE GRÜND

*LA MUSIQUE ET LE MONDE*

Puisque la musique est l'art de combiner les sons, elle représenterait une expression humaine aussi vaste que le nombre infiniment grand de sons eux-mêmes ; sons émis par la voix, sons émis par des outils, parmi les plus divers, appelés quelquefois instruments de musique.

Cependant, si les hommes se révèlent, dans la plupart des cas, inventifs, en ce qui concerne quelques combinaisons sonores destinées à devenir l'écho de leur émotion, ils demeureraient singulièrement pauvres, si la musique était considérée comme une sorte d'ordinateur géant capable d'ingérer tous les systèmes possibles. Fort heureusement, la musique ne peut être assimilée à une machine à fabriquer des conglomérats de sons.

Les différents témoignages consignés dans cet exemplaire soulignent que la musique appartient à un ensemble et que les caractéristiques de chaque musique dépendent de l'appartenance à une culture, à une zone géographique, à des groupes d'individus, à des préoccupations religieuses ou sociales, à des périodes dans l'histoire, et à l'histoire même d'un peuple qui a subi des frottements, des contaminations, des privations, des déchirements avec d'autres peuples.

S'il existe ainsi des millions de musiques, est-il possible d'affirmer que la musique constitue un "langage universel" ?

Peut-on même employer, pour la caractériser, le terme "langage" ?

La musique de chaque microsociété fait-elle partie de son patrimoine ? Peut-elle lui être enlevée comme du bétail ? Voici une histoire africaine qui pourrait peut-être apporter des éléments de réponse :

Le général Amin Dada prend le pouvoir en Ouganda et veut faire table rase de tout ce qui existait avant lui. S'attachant à fonder un nouvel ordre social, il emprisonne, tue ou pourchasse les musiciens de cour des anciens rois, dont la fonction était de transmettre, par la musique, une poésie généalogique et donc l'histoire de tous ceux qui avaient gouverné le pays pendant des générations. Ces musiciens de cour, étant des maîtres, contribuaient en outre, à répandre dans tout le pays une musique raffinée. Non content d'avoir dispersé les interprètes, le général Amin Dada fit rechercher tous les instruments de musique et les fit détruire dans un immense brasier flambant devant les portes de son palais.

Les musiciens qui avaient pu échapper à l'emprisonnement, prirent la fuite en brousse et se cachèrent, en pratiquant d'autres activités sans plus parler de musique. Seulement, dans le secret de leur mémoire, ils ne cessaient de se chanter les longues mélodies porteuses de vie et d'accorder des luths ou des harpes naviformes imaginaires.

Le règne d'Amin Dada prit fin brusquement. Une dizaine d'années avaient passé avant que les musiciens puissent revenir dans les capitales. Avec patience, ils se mirent à reconstruire les instruments, et, cette fois devant des souverains fantômes, à chanter l'histoire de leur peuple. Aujourd'hui, les plus âgés d'entre eux enseignent aux plus jeunes ce qu'ils considèrent comme leur bien le plus précieux.

Pour entendre une musique non encore écoutée, il faut faire un effort parfois démesuré : par cette porte – souvent étroite – on doit tenter de pénétrer dans une culture. Chaque musique est porteuse de choc... parfois gratifiant... parfois déstabilisateur.

Dans ces conditions, peut-elle être transportée ? Est-il possible, sans causer de rejet ou de lésion, de transférer des ensembles de sons qui possèdent une signification importante pour leurs interprètes ? Et puis, l'oreille humaine possède-t-elle une disponibilité infinie ? Peut-elle absorber tous les sons ? Que deviennent alors les notions de plaisir, d'acquisition des connaissances ?

La promiscuité avec des musiques traditionnelles venant de multiples horizons et la plus grande tolérance envers des sensations inouïes faciliteraient-elles l'approche des musiques contemporaines ?

Pulsion de créativité ou état de mémoire par la reproduction de la musique proviendraient-ils de besoins différents ? Interviennent là les problèmes de représentativité liés à chaque culture et les problèmes d'émotion qui y sont également attachés.

La musique n'en finit pas d'être une source de questions !

LAURENT AUBERT

*LES AILLEURS DE LA MUSIQUE*  
*Paradoxes d'une société multiculturelle*

L'IDENTITÉ EN QUESTION

Si la musique a sa place dans toute réflexion sur la culture, c'est à mon avis par les enjeux qu'elle représente. La musique n'est en effet jamais anodine ; elle est à la fois un moyen de communication fort et rassembleur, et un révélateur d'identité dans le foisonnement de modèles qui caractérise notre société contemporaine. Nous nous reconnaissons dans les musiques que nous apprécions parce qu'elles correspondent à notre sensibilité et à notre vision du monde ; nous nous écartons au contraire des autres dans la mesure où elles sont étrangères à nos affinités. Par son contenu, la musique est toujours porteuse de sens ; si Platon a pu dire qu'"en portant atteinte aux formes de la musique, on ébranle les plus grandes lois des cités", c'est que la musique à laquelle il se référait était à la fois l'écho et le modèle d'autre chose qu'elle-même, et aussi qu'elle était porteuse de pouvoirs, susceptibles d'affecter tout un faisceau de réalités, tant physiologiques que politiques et culturelles.

La perspective de l'ethnomusicologie est d'envisager la musique à la fois comme langage comportant ses codes de communication propres – c'est le point de vue de la musicologie – et comme fait social et culturel – selon

une approche anthropologique. Pour la plupart de mes collègues, il s'agit essentiellement de collecter des documents sonores, de les analyser, d'en évaluer la fonction sociale et de fournir ainsi à la postérité un portrait aussi réaliste que possible de la vie musicale de tel ou tel peuple à l'époque où il l'a fréquenté. Le cadre universitaire de leur carrière leur impose aussi la nécessité de théoriser leur démarche, d'en dégager des universaux et, accessoirement, de publier et d'encourager le développement de la discipline.

Un courant important de l'anthropologie contemporaine, qu'on rencontre aussi en ethnomusicologie, est celui de l'anthropologie dite "d'urgence", qui consiste à vouloir sauver de l'oubli des traditions culturelles considérées comme "à risques". Les récentes mutations sociopolitiques et technologiques ont en effet fragilisé des sociétés entières, de plus en plus soumises aux influences extérieures et aux processus de déculturation qui les accompagnent souvent. L'ethnologue devient alors une sorte d'archéologue du présent, voué à préserver la mémoire de cultures moribondes, faute de pouvoir contribuer à les sauver.

Les quelques idées que j'essaierai de synthétiser ici visent à placer le débat sur un terrain différent, que les ethnomusicologues n'abordent généralement pas : celui de notre propre société, une société pluriethnique et multiculturelle, qui ressemble chaque jour davantage au "village planétaire" dont parlait McLuhan il y a déjà plus d'un quart de siècle.

Les déferlements migratoires et les autoroutes de la communication remettent-ils en cause les principes de l'identité de chacun au nom de l'intégration, ou cette intégration est-elle la grande chance de notre époque, qui permettra à chacun d'accéder à une perception de l'autre plus

juste et plus tolérante, en un mot plus humaniste ? Ces considérations ne concernent évidemment pas que la musique, elles pourraient s'appliquer pratiquement telles quelles à toute autre activité humaine, qu'il s'agisse d'art, d'artisanat, de religion, de politique, voire même de cuisine ou de pratiques sexuelles. La multiplicité des modèles en présence contribue-t-elle à l'enrichissement de chacun, ou n'est-elle en définitive qu'une juxtaposition de ghettos ethniques ou idéologiques sans passerelles les uns avec les autres ?

La question de l'identité se pose à la fois sur le plan collectif (détermination "objective" : appartenance à une culture, une civilisation, une religion, une ethnie, une classe sociale, une classe d'âge, un courant politique, etc.) et sur le plan individuel (détermination "subjective" : comment l'individu se situe-t-il par rapport à ces déterminants ?).

Le cas de l'identité musicale est à cet égard exemplaire, car toute musique, en tant que fait social et culturel, est porteuse d'un ensemble de valeurs, à la fois éthiques (par l'ensemble de références auxquelles elle fait appel et qu'elle exprime selon les moyens qui lui sont propres) et esthétiques (à travers les codes qu'elle met en œuvre et ses effets sur le psychisme) ; elle agit comme un révélateur de notions qui dépassent de loin le seul domaine de la production, de la participation et de la consommation musicale.

Cette question de l'identité musicale se pose évidemment en des termes très divers selon le contexte dans lequel on l'envisage. Elle n'avait par exemple pratiquement pas de raison d'être dans les sociétés dites "archaïques", ni même dans le passé de civilisations au tissu social plus diversifié, y compris la nôtre. Le rôle de chaque catégorie musicale y était clairement

déterminé, et son usage y faisait l'objet d'un relatif consensus au sein de chaque communauté. La musique y constituait une représentation sonore des structures sociales, elle y exprimait la cohérence d'une civilisation, même composite, et de ses idéaux.

Dans le monde contemporain, où le champ musical est pratiquement illimité, les choix individuels se déterminent, consciemment ou non, en fonction de l'éducation, de la sensibilité et d'un faisceau d'affinités artistiques, politiques et idéologiques. Ils manifestent aussi la position du sujet vis-à-vis des modes et des conventions du groupe social auquel il appartient. Le goût pour l'opéra ou pour le rock n'est, par exemple, pas neutre : il implique, en tout cas à un certain degré, une adhésion à la vision du monde reflétée par l'un ou l'autre de ces genres musicaux.

#### MUSIQUE ET TRADITION : UNE RELATION AMBIGUË

La question de la relation entre musique et tradition est depuis longtemps un des grands thèmes de débat en musicologie et en ethnomusicologie. Cette question est complexe, dans la mesure où le terme de "tradition" lui-même est ambigu. Par définition, la tradition est "ce qui est transmis" (*traditur*) ; elle est la mémoire collective, la chaîne qui relie le présent au passé. Sous un certain angle, la tradition est la culture.

Se référer à une *tradition musicale* signifie donc envisager l'ensemble des pratiques et des répertoires musicaux d'une société en tant que domaine culturel identifiable et cohérent, sinon clos ; c'est évoquer leur signification et leur rôle au sein de leur contexte, leur développement historique, leurs stades d'évolution, les événements et les influences qui les ont marqués.

Par contre, si l'on inverse les termes et que l'on parle de *musique traditionnelle*, le problème change, car on fait alors état d'une catégorie musicale distincte. L'expression de "musiques traditionnelles" est entrée dans le langage courant pour désigner un champ musical extrêmement large et aux limites plus que floues, correspondant *grosso modo* aux musiques extra-européennes non ou peu marquées par des influences externes, occidentales modernes notamment, et aux musiques populaires européennes d'origine relativement ancienne.

D'après les critères des sociétés d'auteurs-compositeurs, ce sont les musiques appartenant au "domaine public", en d'autres termes, les musiques d'auteur "anonyme ou non déclaré", sur lesquelles aucune redevance ne peut être perçue, même si des groupes de travail de l'OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle) se penchent depuis des années sur la notion de "propriété intellectuelle collective".

Selon une opinion courante, les musiques traditionnelles seraient des survivances du passé, demeurées à un stade préindustriel de leur développement et maintenues en vie, soit par ignorance, soit par nostalgie. Ces musiques se démarqueraient donc du reste de la production musicale par leur caractère conservateur ; elles ne seraient guère que la trace musicale du passé de sociétés en mutation.

Pour leurs amateurs, les musiques traditionnelles comportent au contraire une dimension spirituelle que certains disent ne pas retrouver dans le reste de la production musicale, en particulier dans les musiques classiques et modernes occidentales : ils sont touchés par leur caractère quasiment intemporel, par le fait qu'elles semblent transcender les limitations d'une époque et d'une culture pour toucher au plus intime de l'âme humaine.

Ils y apprécient également cet aspect de spontanéité, d'art de l'instant, qu'on retrouve aussi par exemple dans le jazz et les musiques improvisées.

Le point de vue du musicien, de l'interprète se sentant rattaché à une tradition, me paraît tout aussi important à considérer. Il ressort de l'avis de la plupart de ceux avec qui j'ai eu l'occasion d'en parler que les musiques traditionnelles partageraient les traits suivants :

- elles sont d'origine ancienne et fidèles à leurs sources dans leurs principes, sinon toujours nécessairement dans leurs formes et leurs occasions de jeu ;

- elles sont basées sur une transmission orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ;

- elles sont liées à un contexte culturel, dans le cadre duquel elles ont une place et, la plupart du temps, une fonction précises ;

- elles sont porteuses d'un ensemble de valeurs et de vertus qui leur confèrent leur sens et leur efficacité au sein de ce contexte ;

- elles sont enfin liées à un réseau de croyances et de pratiques, parfois rituelles, dont elles tirent leur substance et leur raison d'être.

*A priori* j'aurais tendance à partager ce point de vue ; il paraît intellectuellement satisfaisant et moralement défendable dans la mesure où il met l'accent sur le respect de l'identité et sur la défense des spécificités culturelles de chacun. Mais le problème qu'il pose est celui des limites du domaine : en d'autres termes, qu'est-ce qui est traditionnel et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Selon quels critères ? Et surtout, qui est juge en la matière ?

Pour de nombreuses musiques d'expression actuelle, on pourrait se demander si elles ont déjà acquis le statut de musiques traditionnelles, en s'inscrivant dans une filiation attestée suffisamment ancienne ; pour d'autres,

si elles le sont encore parce que leurs développements les plus contemporains respectent toujours les critères traditionnels du genre. En voici quelques exemples :

- les musiques d'essence traditionnelle, mais jouées sur des instruments modernes, électriques ou non ;

- les musiques dérivées d'une tradition, mais orchestrées et harmonisées à l'occidentale ;

- les musiques populaires urbaines comme celle des *townships* sud-africains, comme les variétés arabes, la musique de film indienne ou celle des tavernes de Budapest ;

- les musiques manifestement syncrétiques, comme par exemple tout le domaine afro-américain.

Et la musique classique occidentale dans son ensemble est-elle traditionnelle de la même façon que celles de l'Inde ou du Japon, ou son caractère évolutif et individualiste est-il en quelque sorte la marque d'un esprit spécifiquement moderne, ou propre à la mentalité occidentale, qui serait antitraditionnelle ?

En définitive, toute musique n'est-elle pas traditionnelle, dans la mesure où chacune – même le free-jazz, la musique expérimentale ou la chanson française – se base sur les expériences du passé, dont elle tire les enseignements pour les adapter à son propre langage, à sa propre réalité ? Ou faut-il au contraire considérer notre société occidentale moderne et l'expansion actuelle de ses modèles comme une exception qui confirme la règle d'une humanité gouvernée par le sens de la tradition ?

Selon le point de vue adopté, la tradition représente soit un poids dont l'effet est d'écraser les libertés individuelles, soit au contraire un ensemble de connaissances dont l'application peut contribuer à la libération et à la créativité de chacun. Qu'il soit appliqué à la musique, à l'art de façon générale ou à tout autre domaine

de l'activité humaine, ce concept de tradition est au centre du débat sur la diversité en matière de culture. Il est en effet indissociable des questions comme l'identité, la religion, le développement, le racisme, l'intégration ou l'exclusion.

#### LES NOUVEAUX ENJEUX

Certaines musiques semblent avoir bénéficié de l'actuel phénomène de mondialisation des moyens de communication, qui leur a permis de rayonner bien au-delà de leurs frontières d'expansion coutumières. Dans les civilisations appartenant au tiers-monde de l'économie planétaire, le regard de l'étranger – qui plus est, de l'étranger doté de pouvoir – a paradoxalement parfois contribué à vivifier la pratique d'arts au passé millénaire. Cet intérêt a suscité la commercialisation, parfois outrancière, de quelques “valeurs sûres” correspondant aux critères d'un marché international dicté par les modes, les attraites et les opinions toutes faites du grand public. Indépendamment de leur talent, qui n'est pas à mettre en doute, le succès d'artistes comme Gheorghe Zamfir, Ravi Shankar, Los Calchakis ou les Percussions de Guinée, pour ne citer qu'eux, n'a pu s'expliquer qu'à partir de ces clichés. Certaines musiques s'exportent ainsi mieux que d'autres, car elles correspondent aux attentes de leurs nouvelles audiences. Au risque de fournir une idée partielle ou partielle, voire franchement fautive, d'une culture, d'un peuple ou d'une civilisation entière, elles contribuent du moins à conforter l'image rassurante que d'aucuns se sont créée – et qu'ils désirent conserver – d'une région du monde et des prétendues coutumes de ses habitants.

Nous avons aujourd'hui heureusement la possibilité de ne pas en rester là, et le discernement de l'amateur a été facilité par l'accessibilité de l'information nécessaire. En Europe comme en Amérique du Nord et en Asie orientale notamment, quelques institutions ont obtenu les moyens de développer une démarche cohérente et globale de revalorisation des musiques “rares”, non seulement par un travail approfondi de recherche et de documentation, mais aussi par une action soutenue auprès de leurs détenteurs et de leurs audiences potentielles. De telles initiatives ont permis, au fil des années, de présenter un panorama large, sinon exhaustif, de pratiques musicales demeurées jusqu'à récemment à peu près inaccessibles aux non-spécialistes, et donc de modifier sensiblement notre appréhension d'autres manières de penser, de produire et de percevoir la musique.

Cet élargissement de nos horizons artistiques se révèle extrêmement stimulant ; agissant comme un catalyseur, il remet en question de nombreuses idées préconçues et contribue à vivifier la création contemporaine par l'apport de dimensions nouvelles, de techniques inconnues, de conceptions de l'espace et du temps musicaux souvent radicalement différentes des nôtres. Les compositeurs occidentaux du XX<sup>e</sup> siècle, tant dans le domaine de la musique savante que dans celui des expressions populaires urbaines, ont d'ailleurs abondamment puisé leur inspiration aux sources vives des musiques traditionnelles.

Mais, alors que, jusqu'au début de ce siècle, ce sont généralement les genres ruraux de leur propre pays qui influencèrent les musiciens “cultivés”, contribuant ainsi à fonder l'identité des “écoles nationales” européennes et, dans une certaine mesure, américaines et asiatiques, nous assistons maintenant à l'éclatement de ces écoles

et à une perméabilité croissante des différents courants de la création musicale. La musique contemporaine, tant savante que populaire, ne serait pas ce qu'elle est sans l'apport déterminant des musiques traditionnelles du monde, du moins sur les plans technique, esthétique et, jusqu'à un certain point, conceptuel. Dans leur ensemble, ces emprunts se limitent cependant à l'aspect formel et superficiel de leurs modèles, leurs fondements étant par nature intransposables au domaine particulier que représente la musique prospective d'Occident.

Une musique ne se définit en effet pas seulement par ses structures acoustiques et par les moyens techniques nécessaires à leur réalisation, mais tout autant par sa substance et par ce qu'elle implique, à savoir notamment un réseau cohérent de significations, une fonction spirituelle précise, une efficacité psychologique et éventuellement rituelle attestée, un rôle traditionnellement assigné à ses producteurs et ses récepteurs, et enfin des modes d'apprentissage et de diffusion adéquats.

Face à l'accélération des divers processus de mutation culturelle, une action mérite d'être entreprise, non pour conserver artificiellement des pratiques musicales désuètes et ne correspondant plus à aucune réalité sociale, mais pour tenter de créer un environnement qui soit propice à leur propagation. La valorisation de ces musiques aux yeux de leurs dépositaires peut revêtir différentes formes. La plus urgente concerne évidemment leur transmission qui, lorsqu'elle ne s'exerce plus par les voies anciennes, peut être assistée, notamment par la mise à disposition de documents enregistrés ; les collectes systématiques d'enregistrements réalisées par les ethnomusicologues peuvent ainsi, à un moment ou à un autre, s'avérer d'une importance vitale à cet égard.



La création de centres dédiés aux arts traditionnels a déjà porté ses fruits dans certains pays, et l'établissement de réseaux internationaux d'accueil, notamment en Europe, facilite la circulation des musiques du monde et contribue à la reconnaissance de leurs valeurs. Pour se démarquer des tenants de la *world music* moderne, ces diverses institutions s'accordent à appliquer des critères précis dans le choix des artistes invités :

- le critère de l'authenticité : que les artistes soient considérés comme représentatifs de leur culture ;

- le critère de la qualité : qu'ils soient qualifiés et, si possible, parmi les meilleurs du genre, selon l'opinion des personnes compétentes ;

- et enfin, celui de l'exportabilité : qu'ils soient "exportables" signifiant que leur prestation, une fois transposée hors contexte sur une scène de théâtre, garde autant que possible sa pleine signification et n'apparaisse pas comme une sorte de profanation ou d'incitation au voyeurisme culturel.

Chacun de ces critères est évidemment sujet à débat : qui est en effet réellement à même de juger de l'authenticité, de la qualité et de l'exportabilité d'un artiste ou d'un ensemble musical ? Qu'est-ce qui est important de présenter d'une culture, et comment le présenter ? Faut-il par exemple renoncer à inviter certains ensembles ou certains genres musicaux sous prétexte qu'ils ne sont pas assez spectaculaires ? On en arrive alors à les condamner au silence sous prétexte qu'ils ne "passeraient pas la rampe". Faut-il proscrire l'usage de l'amplification ou d'instruments comme la guitare, le violon ou l'accordéon, sous prétexte qu'ils ne sont pas traditionnels ? On s'expose alors à passer pour des puristes, sinon pour des dictateurs, qui prétendraient savoir mieux que les musiciens eux-mêmes comment ils doivent jouer leur musique.

En renforçant le sentiment d'appartenance culturelle et de légitime fierté de quelques interprètes, les marques de sympathie internationale pour l'ensemble de ces musiques ont permis à certaines d'entre elles de survivre aux transformations, voire à la décadence et à la paupérisation de leur environnement. Mais un tel courant n'aura d'effets durables que dans la mesure où il tiendra compte de la totalité des paramètres de l'expression musicale : il n'est pas suffisant de préserver des formes d'art en privilégiant leurs dépositaires les plus prestigieux : il faut aussi se poser la question de savoir ce qu'il convient de faire pour assurer les conditions nécessaires, non seulement au maintien, mais au développement de leur pratique dans la société contemporaine, et même dans certains cas au renouveau de certaines formes.

Tout jugement de valeur est évidemment sujet à caution dans le domaine de l'appréciation culturelle ; les oppositions systématiques s'avèrent toujours stériles et conduisent à des impasses. Il serait tout aussi absurde de vouloir s'en tenir à une image exclusivement traditionnelle des autres cultures du monde que de se contenter du seul courant de leur production moderne. Le grand paradoxe de l'époque actuelle est peut-être que sa tendance à l'uniformisation de ses modèles culturels va de pair avec sa formidable capacité d'absorption des influences les plus diverses, et que sa remise en cause de sa propre tradition suscite en soi son appréciation de celles des autres.

De nombreuses pratiques de certaines musiques sont en train de se répandre hors de leur contexte culturel ordinaire d'une façon spectaculaire. On entend souvent dire que la musique est un langage universel ; mais sans qu'il soit précisé à quelle musique on se réfère, tant il

paraît évident qu'il s'agit de la nôtre. Ce lieu commun semble aujourd'hui amplement vérifié par le fait qu'on rencontre des interprètes pleinement qualifiés de musique classique occidentale, de jazz ou de rock dans le monde entier.

Mais la réciproque, si elle est vraie, n'est que rarement acceptée : dès qu'il s'agit de flamenco, de violon tsigane, de percussions africaines ou de musique indienne, on nous rétorquera qu'"ils ont ça dans le sang" et qu'"il faut être né dedans" pour jouer comme ça. Alors, de quoi s'agit-il ? Y aurait-il une musique universelle, accessible à tous, et d'autres qui seraient intransmissibles, parce que correspondant à des prédispositions innées ?

Pour ma part, il me paraît évident que la musique n'est en aucun cas une donnée génétique, mais qu'elle procède toujours d'un acquis culturel. La seule aptitude innée dans ce domaine est peut-être cette notion vague qu'on appelle le talent ou le don musical. Mais il s'agit d'une aptitude individuelle et non collective, d'une facilité plus ou moins grande à saisir le produit d'une expérience et à en exploiter le potentiel selon les conventions qu'elle applique. Si, comme de nombreux cas l'attestent, un Chinois peut devenir un virtuose de musique classique européenne, l'inverse est forcément aussi vrai et, là aussi, plusieurs exemples le démontrent.

HABIB HASSAN TOUMA

*DE LA PRÉSENTATION DES MUSIQUES  
EXTRA-EUROPEENNES EN OCCIDENT*

Nous vivons une époque où la technologie occidentale et les affaires mènent le monde ; l'industrie informatique et Wall Street aux Etats-Unis en sont deux exemples. Nous avons atteint le point aujourd'hui où la musique occupe une place indispensable dans les médias et, sans elle, la vie de bien des gens serait misérable. Qui pourrait imaginer un programme radiophonique ou télévisuel sans un quelconque accompagnement musical ? L'industrie du disque, le cinéma et la vidéo, les baladeurs à cassettes ou à disques compacts, les systèmes midi, et que sais-je encore, ont considérablement enrichi notre vie. Chaque individu, quel que soit son âge, peut désormais trouver musique à son goût. Pourtant, la plus grande partie de la musique que nous sommes amenés à écouter quotidiennement appartient à une catégorie bien particulière de la musique urbaine occidentale : la musique pop. Son extraordinaire dissémination dans le monde, rendue possible grâce à la technologie et au commerce, lui a permis de s'imposer jusque dans l'intimité de bien des peuples, en Amazonie, dans les îles du Pacifique, en Afrique, en Asie et en Amérique latine, et d'assurer ainsi son hégémonie – jusque dans notre vie quotidienne – sur toutes les autres cultures musicales du monde. Néanmoins, en Occident et dans d'autres lieux

de la planète, des efforts sont consacrés à la connaissance de la diversité des cultures musicales dans le monde, que ce soit par le livre, le disque, la vidéo ou les festivals. Mais tandis que l'industrie du livre contribue grandement à la pluralité des cultures, quelles que soient les langues utilisées, celle du disque révèle un manque certain de cohésion et de discernement dans sa diffusion des idiomes musicaux. Un chef-d'œuvre de la littérature arabe ou chinoise sera créé en arabe ou en chinois. En musique, les compositions d'un groupe pop égyptien ou d'un groupe de rock chinois seront considérées comme faisant partie des répertoires égyptien ou chinois. La cause en est le caractère verbal du langage écrit et le caractère non verbal de la musique. Un auteur arabe écrivant de la poésie en allemand ne pourra prétendre faire de la littérature arabe sous prétexte qu'il est arabe. Ses lecteurs, arabes ou non, ne s'y tromperont pas. Alors que cela est possible en musique, du fait que celle-ci ne passe point par la langue. De ce fait, beaucoup de gens croient en l'idée que la musique est un langage universel et tombent dans le piège qui conduit à la mutilation des idiomes musicaux et à la dilution de la singularité de chaque culture musicale. Voilà une croyance bien naïve ! Car si la musique est effectivement un phénomène universel, elle n'est en aucun cas un langage universel. Comprendre un autre idiome musical que le sien présuppose une éducation et une familiarisation avec la culture dont il est issu. Un corpus musical est enraciné dans sa culture : la musique arabe dans la culture arabe, la musique chinoise dans la culture chinoise, et ainsi de suite. Les cultures, quant à elles, s'affirment sur la base de trois critères : la langue, la religion et la tradition ; ces trois facteurs déterminent leur pluralité. De plus, la diversité des cultures musicales peut être déterminée selon

cinq paramètres principaux : le système tonal, l'organisation rythmico-temporelle, la conception musicale (comment un peuple pense sa musique et la compose), les instruments de musique et enfin le cadre social auquel chaque musique est associée. On peut donc conclure que là où il y a culture (langage, religion, tradition), il doit y avoir aussi culture musicale. On peut imaginer le nombre de langues, de croyances et de traditions qui existent de par le monde. Un individu naïf et eurocentriste considérerait la musique occidentale comme principale et les autres comme secondaires. La suprématie technologique, commerciale et politique de l'Occident explique sans doute une telle ignorance. S'il est justifié de distinguer sa musique de celles des autres – un Indien peut légitimement dire de la musique japonaise que ce n'est pas de la musique indienne, il ne s'agit là que d'une affirmation introversive –, il est cependant plus neutre d'identifier une culture musicale étrangère par son nom que de le faire en se référant à la sienne. En Occident, il est courant de définir toutes les cultures musicales du monde, y compris celles dont les origines remontent à plus de trois mille ans, comme "non occidentales" ou comme "non européennes" ! Et l'étude de ces musiques, dans les universités américaines et européennes, est désignée sous les termes d'"ethnomusicologie" ou de "musicologie comparative". Ainsi, la musique de plus d'un milliard de Chinois han est enseignée dans un département d'ethnomusicologie, comme si les Han n'étaient qu'un simple groupe ethnique. Il en va de même pour les musiques persane, arabe, indienne, yoruba, shona, herero, ga, etc. Il est amusant d'observer comme la terminologie occidentale en matière de cultures musicales est changeante et ambiguë. L'Occident a tout d'abord divisé la planète en trois mondes, s'appropriant le premier

et laissant aux autres le second et le "tiers". Par la suite, le tiers-monde fut "élevé" au rang de "pays en voie de développement". Après la chute du camp socialiste, c'est-à-dire du deuxième monde, une nouvelle terminologie émergea : le "dialogue Nord-Sud". Ainsi apparaissent, changent et meurent les terminologies occidentales. De leur côté, les peuples du tiers-monde, pays en voie de développement ou partenaires du dialogue Nord-Sud, demeurent indifférents à ces variations terminologiques tant qu'une aide économique, technologique, voire culturelle, leur est garantie par l'Occident. Cependant, cette insensibilité à la terminologie ne se limite pas à la politique et au commerce, elle a aussi une incidence sur la musique. Ses conséquences peuvent être désastreuses pour les fondements d'une culture musicale aujourd'hui sujette à la menace des "labellisations" erronées et des utilisations commerciales fallacieuses. Si la nomenclature généralement utilisée a consacré les termes de "non occidental" ou "non européen" pour désigner les musiques d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine, du Pacifique et d'Australie, il en existe bien d'autres : *musique exotique*, *musique des pays lointains*, *musique ethnique*, *musique primitive*, auxquels on a substitué aujourd'hui celui de *world music*<sup>1</sup>. La *world music* est entrée dans la sphère commerciale par l'intermédiaire

1. Signalons, pour une meilleure compréhension des lignes qui vont suivre, qu'en français l'expression *world music* est traduite par *sono mondiale* ou par *musiques du monde*. Le premier terme désigne une musique pop utilisant des fragments de musiques traditionnelles (si l'appellation *sono mondiale* a été forgée pour satisfaire la loi sur la francophonie, il faut bien admettre que musiciens et journalistes lui préférèrent le terme d'origine anglo-américaine). Le second, très équivoque, désigne les musiques "extra-européennes" en y incluant les musiques de tradition savante, de tradition populaire et les musiques

de la pop ; initialement, on utilisait d'ailleurs le terme *ethno-pop*. Pourquoi *world music* et non *music of the world* ? Les producteurs de musique pop et les disquaires qu'ils contrôlent tentent de promouvoir une musique qu'ils croient unique et globale. Ses compositeurs mélangent des éléments musicaux et des instruments empruntés à diverses cultures avec les structures musicales et les instruments propres à la musique pop occidentale. Depuis peu, le terme *world music* est également utilisé pour désigner des formes purement traditionnelles : chez un disquaire on trouvera donc un disque compact de musique *qawwâli* du Pakistan dans le rayon *world music (musiques du monde)* et l'on pourra l'entendre en concert dans des festivals de pop ou de *fusion*.

En dépit de cette tendance des producteurs de disques et des directeurs de festivals de pop occidentaux qui, consciemment ou inconsciemment, s'évertuent à promouvoir une culture musicale globale, voici plus de quinze ans qu'en Europe, paradoxalement, des efforts sont consacrés au respect de la pluralité des cultures musicales. En 1980, le Comité pour les arts extra-européens (EEAC<sup>1</sup>) fut fondé par les "*membres de différentes organisations européennes, instituts de recherche et centres culturels, manifestant un fort intérêt pour la promotion des arts traditionnels d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, aussi bien que pour les arts traditionnels des diverses minorités ethniques occidentales et pour toutes les cultures traditionnelles en général. Son but est de faire connaître*

de variétés. L'appellation *musiques du monde*, grâce d'ailleurs à son ambiguïté, fait aujourd'hui florès dans les colonnes de *Télérama*, sur les affiches du Théâtre de la Ville et dans les rayons des grands disquaires. (N.d.T.)

1. Extra European Arts Committee. (N.d.T.)

*les expressions extra-européennes en Europe en présentant des spectacles, aussi bien que des manifestations d'art plastique, des cultures concernées, de faire en sorte qu'une profonde compréhension de ces expressions s'établisse.*" (Dépliant de l'EEAC.)

La présentation des musiques extra-européennes en Occident – au moins depuis ces vingt dernières années – a soulevé des problèmes difficiles à résoudre. Les raisons de ces difficultés sont de deux ordres : artistique et administratif, et doivent être soigneusement prises en compte chaque fois qu'un programme est planifié. La plus grande attention doit être apportée à l'aspect artistique : qualité, authenticité, exportabilité du spectacle et des artistes qui le réalisent, et à l'aspect administratif : préparation de la tournée commençant par une sélection de la musique et des musiciens dans leur milieu d'origine. La présentation en Occident des musiques extra-européennes présuppose donc une préparation méticuleuse. Ce qui convient à un musicien indien ne convient pas forcément à un Nigérian. Nous traitons en fait avec un immense champ de cultures musicales indépendantes et diverses, qui couvre tout le globe à l'exception de l'Occident.

En tant qu'organiseurs de spectacles de musique et de danse traditionnelles souhaitant réaffirmer la diversité et l'indépendance des cultures musicales dans le monde, nous nous assignons deux objectifs. Premièrement, prouver que les technologies avancées et la richesse de l'Occident ne sont en aucune façon une garantie de richesse culturelle et musicale, deuxièmement, permettre à un public occidental intelligent de développer ses connaissances. En réalisant ces deux objectifs, nous pouvons aider les musiciens extra-européens à affermir leur confiance en leur propre culture, relativiser le pouvoir

considérable de la musique occidentale sur les autres musiques et enfin faire justice de l'idée trop répandue selon laquelle il ne peut y avoir d'expression musicale avancée que dans une culture de haute technologie. Le but n'est donc pas simplement de distraire un public, même si c'est souvent le cas, mais de l'amener à se confronter à des modes d'expression musicale d'une grande richesse et de lui permettre ainsi d'élargir son horizon esthétique.

L'opportunité qui fut souvent offerte au public d'assister gratuitement à des spectacles de musique et de danse d'Afrique, d'Asie, d'Amérique du Sud et d'Océanie a considérablement participé au déclin des critères euro-centristes de l'esthétique occidentale. Ce déclin devrait conduire à une meilleure compréhension des autres cultures musicales et permettre enfin de jeter un pont au-dessus du fossé qui les sépare.

S'il est toujours profitable de se demander pourquoi l'on présente des musiques extra-européennes en Occident, il est encore plus important de savoir quoi présenter et comment, afin d'atteindre son objectif avec les meilleurs résultats possibles. Aussi, la stratégie du choix impose des tactiques de sélection à la fois artistiques et administratives, fondées sur la qualité, l'authenticité et l'exportabilité. Si une forme musicale est authentique, elle n'est pas forcément exportable. C'est le cas par exemple d'une musique à la fois authentique et de grande qualité qui ne supportera pas le transfert de son contexte socio-religieux vers une scène occidentale. L'authenticité d'une expression musicale peut dans certains cas être difficile à déterminer. Quatre critères peuvent cependant nous y aider : le système tonal, la structure rythmico-temporelle, les instruments de musique et la conception que les artistes se font de leur musique. Ces quatre critères associés à un critère empirique qui

dépend largement des connaissances esthétiques de la personne qui opère la sélection, peuvent nous permettre de différencier les expressions authentiques de celles qui ne le sont pas. La qualité artistique peut d'autre part être jugée en combinant les points de vue de l'intérieur et de l'extérieur, ce qui nous ramène à prendre en compte le critère d'exportabilité. A ce propos, le rôle de l'informateur dans le pays d'origine est déterminant. Ses informations doivent être examinées très attentivement, surtout s'il s'agit d'un informateur officiel, car ses critères peuvent être différents de ceux qui ont été mentionnés plus haut et son intérêt personnel peut venir perturber la sélection. La négociation directe avec les artistes peut, elle aussi, soulever des problèmes qui varient d'une culture à une autre. La liste de sujets à traiter va de la manière dont l'artiste doit se comporter sur scène jusqu'au choix de la monnaie dans laquelle le cachet devra être payé en passant par le choix des sandwiches qui seront servis dans les loges avant, pendant ou après le spectacle. Une fois ces questions résolues, subsiste celle du "transfert" du spectacle choisi depuis son environnement d'origine vers une salle de concert occidentale. Ce sont souvent les artistes qui y apportent la meilleure réponse. Parfois, pourtant, quand les artistes n'ont jamais eu l'occasion de se produire devant un public de concert, il revient à l'organisateur de proposer une solution après concertation avec les artistes ou l'informateur. En bien des cas, les informateurs savent faire preuve de leur capacité à concevoir comment un groupe doit se présenter sur scène. Cet aspect est particulièrement important lorsque le spectacle se compose de courtes pièces instrumentales jouées en solo ou de pièces vocales habituellement chantées dans un contexte rituel ou à l'occasion d'une activité communautaire.

Une séquence imaginaire de scènes dans lesquelles ces “numéros” sont incorporés est une solution qui a fait ses preuves avec succès.

S’il est certes indispensable de savoir maîtriser toutes ces stratégies et ces tactiques, il n’en demeure pas moins que les facteurs artistique et administratif exigent une grande flexibilité, une capacité à prendre des décisions intuitives et une extrême vigilance dans le travail de préparation. Il est donc légitime de considérer ce travail comme une forme d’“ingénierie culturelle”.

Ces manifestations sont souvent fertiles en difficultés et en surprises de toutes sortes. Mais une fois sur scène, elles sont presque toujours couronnées de succès.

*Traduit de l’anglais  
par Pierre Bois.*

ENTRETIEN AVEC CHÉRIF KHAZNADAR,  
PAR MICHEL DE LANNOY<sup>1</sup>

### *LES TROIS VOIES DE LA MUSIQUE*

M. D. L. : J’aimerais que l’on aborde le problème de fond que pose, aujourd’hui, la Maison des cultures du monde, en des termes sémiologiques : quel *sens nouveau* crée le fait de porter sur scène une musique qui, au moins *a priori*, dans ses références, n’est pas faite pour la scène ? J’ai le sentiment que vous devez être bien souvent pris dans ce paradoxe : soit faire “passer” les musiques telles qu’elles sont, les porter sur la scène en les modifiant le moins possible, mais alors prendre le risque qu’elles apparaissent un peu désuètes ou surannées, dans un cadre qui est celui de la salle ; ou bien alors faire l’inverse, les adapter à la scène, mais alors prendre le risque d’avoir, au bout du compte, un objet tout autre : occidentalisé, déjà médiatisé, un produit emballé, et qu’à ce moment-là plus personne ne retrouve ses billes, ni le public, ni les artistes. Comment vous êtes-vous sorti, comment vous sortez-vous, au cas par cas, de ce paradoxe consistant à mettre une musique ethnique sur la scène ?

C. K. : Transporter les musiques hors de leur milieu est, en effet, un problème complexe. Je ne parlerai pas

1. Cet entretien a été publié sous le titre “Le théâtre comme ethnologie” in *Vibration*, n° 5, janvier 1988, éd. Privat.

des musiques seules, parce que dans la plupart des cas la musique n'est pas dissociable du spectacle en général. C'est du théâtre, de la musique, du chant, de la danse – tout cela est lié. Je ne sais si le mot *spectacle* convient mieux que celui de *représentation*, ou *d'événement*. Je ne crois pas qu'il y ait en français, d'ailleurs, un terme adéquat.

Mais peu importe le terme : dans la plupart des cas toutes ces musiques sont d'origine rituelle. Que par la suite elles se soient transformées, elles ont gardé souvent leur sens rituel. Donc elles sont liées à un contexte social, à des moments, à des événements. Ce qui fait qu'à partir du moment où elles sortent de leur milieu endogène – le lieu, la date, l'heure, le jour, le moment de l'année où elles sont données –, elles perdent l'essentiel de leur fonction.

C'est donc déjà une trahison. Par ailleurs, aller voir sur place ces moments-là est une intrusion, à partir du moment où on ne fait pas partie des personnes qui croient et participent aux rituels. On est un œil extérieur, de toute manière en décalage par rapport à l'événement. Je pense qu'il y a trois formes de musique qu'il faut distinguer. D'une part la forme classique, comme on appelle maintenant les musiques *classiques* de l'Inde, du Japon, etc., qui sont devenues des musiques codifiées à un certain moment, qui ont été extraites de ces pratiques, pour devenir *de la musique pour la musique*, je dirais à l'usage d'un certain public, d'une certaine classe, musiques fixées dans leur forme, évoluant au gré des improvisations ou des compositeurs, mais au sein d'une forme fixe. Il y a d'autre part les musiques populaires, qui évoluent dans un autre milieu, une autre classe, et qui, on le verra tout à l'heure, nous ramènent aux préoccupations de la scène.

Et il y a enfin les musiques qui ont gardé leur caractère rituel sacré ou de fête, en un mot *fonctionnel*.

En ce qui concerne les musiques *classiques*, il n'y a pour moi aucun danger ni aucun obstacle à les transposer du salon de musique de Delhi ou de Tokyo ou d'ailleurs sur une scène à l'occidentale. Et quand je parle de scène à l'occidentale, je crois que dans l'acception commune généralement admise, c'est le théâtre à l'italienne qui reste aujourd'hui encore le lieu privilégié de ce genre de musique. Je sais qu'il a été très souvent remis en question. Moi-même, j'ai été à un moment très opposé à cette architecture qu'on appelait *coloniale*, imposée par une école. Mais finalement, il reste qu'aujourd'hui c'est le seul lieu où on puisse bien voir, bien entendre, et être à l'abri des intempéries dans nos climats. C'est le lieu d'accueil privilégié du public et de la musique.

M. D. L. : Encore qu'il y ait quand même là, depuis une dizaine d'années, un investissement très important vers d'autres lieux, qui ne sont pas particulièrement destinés à la musique, mais dans lesquels la musique s'est toujours trouvée très acclimatée : l'église, la salle d'époque Renaissance, plus ou moins prestigieuse, le monument historique en un mot, et d'acoustique néanmoins très satisfaisante.

C. K. : Certes, le monument peut servir de décor, mais il est ramené, néanmoins, au concept du théâtre à l'italienne : disposition des sièges, etc. On essaiera de recréer dans ce lieu, en bénéficiant en plus de ce décor et des qualités acoustiques qu'ont certains monuments et que d'autres n'ont pas, on essaiera de recréer ce rapport scène/salle, qui est le rapport type de la scène à l'italienne.

Pour ces musiques donc, à mon avis, il y a peu de perte, si ce n'est la perte intrinsèque du fait que le public qui va les recevoir n'est pas le public qui a vécu dans la connaissance de ces musiques. De la même manière qu'un Occidental qui se retrouvera à écouter un concert de *sarod* ou de *sitar* ne percevra pas toutes les finesses, toutes les subtilités de l'improvisation ou de l'harmonie. Que ce soit en Inde ou à Paris, il y aura toujours ce décalage. Et le fait qu'il y ait peut-être même en plus l'encens ou le thé qui circule, ce sont pour moi des éléments très anecdotiques. Et le fait de les recréer à Paris, ou pas, n'apporte rien de plus à l'écoute de la musique. Autant la donner dans des conditions de confort les meilleures possibles que de céder à ce folklore qui n'ajoute rien à l'écoute de la musique.

M. D. L. : Qu'en est-il pour les autres musiques ?

C. K. : Quant aux musiques à caractère rituel, populaire, et fonctionnel, les transposer, c'est les trahir. De toute façon et quoi qu'on fasse. A mon avis, il n'y a que de mauvaises solutions.

M. D. L. : Soit, mais je voudrais savoir au moins quelles solutions vous avez adoptées, quel pari vous avez tenté.

C. K. : A vrai dire, on a essayé un peu toutes les solutions. On varie les solutions, en fonction de ce qu'on pense être, par rapport à cet événement précis, la moins mauvaise... Mais elles sont toutes mauvaises. On les sort de leur contexte, on les sort de leur milieu, c'est absolument certain. Ce qu'on en garde, c'est l'aspect *extérieur*, c'est ce qui peut nous intéresser au niveau de la danse, du

maquillage, de l'interprétation de la musique, de la voix ou de l'instrument. A ce moment-là, il y a plusieurs possibilités. Il y a celle présentée sur une scène, et qui consiste alors à "jouer le jeu" en se disant : "Tout le reste, on le sacrifie" ; on ne garde que la performance de cet artiste qui, à un certain moment, va utiliser cet instrument d'une certaine manière, ou sa voix, et ce sont ces quelques minutes, c'est cet exploit, je dirais, ou cette technique différente de la nôtre qui nous intéressent. C'est une solution.

Il y en a une autre, qui est d'essayer de recréer un peu le climat, ne serait-ce que pour l'artiste lui-même, pour qu'il puisse arriver à développer sa participation au spectacle, d'essayer de le faire se retrouver dans un climat qui serait proche de celui dans lequel il joue habituellement. Et là, c'est la construction de l'environnement, c'est ce qu'on a essayé de faire pour le *mela* de l'Inde : c'est de mettre ces musiques faites pour l'extérieur à l'extérieur, faites pour la foule *dans la foule* ; musiques épisodiques, on leur a redonné ce caractère éphémère, de passage. C'est une solution différente.

Il y a aussi la solution adoptée par le Festival d'automne, qui était de recréer le salon de thé pour certaines formes de musique. Autre solution, donc, visant elle aussi à recréer l'ambiance. Laquelle des deux est la meilleure ? Je ne saurais le dire.

Ou bien encore, on cherche une solution de contraste. C'est ce que nous avons tenté avec les Nagas de l'Inde ; nous les avons mis dans un cadre totalement opposé au leur, c'est-à-dire dans les ors du foyer de l'Opéra de Paris. Voilà donc des tribus venant de milieux n'ayant rien à voir avec la sculpture occidentale, et placées dans ce qu'il y a de plus exubérant : l'Opéra de Paris. C'est une sorte de rencontre entre deux mondes totalement différents. Nous avons pensé que de ce choc pouvait naître l'émotion,

naître une meilleure prise de conscience de ces danses et de ces musiques. C'est là une solution *a contrario*.

M. D. L. : ... Et visant néanmoins, si je vous comprends bien, à mettre en évidence une parenté secrète. Cependant, quand vous dites "recréer le climat", je me demande si vous ne tombez pas subrepticement dans un autre paradoxe. Car cette solution ne suppose-t-elle pas, quand même, que le musicien lui-même – les artistes, ou la troupe –, les acteurs de ce climat recréé, *consentent* à l'entreprise, soient déjà préformés à l'entreprise. De sorte que ne pourraient aboutir à un climat recréé et "synthétique" que des musiciens déjà très étrangers à ces musiques rituelles dont nous parlions.

#### LE PARADOXE DU MUSICIEN

C. K. : Je vais être très cynique. Je pense que tous les musiciens sont capables de cela. Car d'une part, à partir du moment où ils acceptent de quitter leur lieu, leur village, pour aller ailleurs et entrer dans cette forme d'expression, ils sont prêts à tout. D'autre part, dans les lieux mêmes où ils se produisent, n'oublions pas que ces musiciens sont tout de même des *médiateurs*. Même quand c'est un rituel qui a gardé tout son sens, religieux et fonctionnel, ce sont des médiateurs, des gens qui "jouent la comédie", quitte à se laisser prendre et dépasser à un certain moment – quand ils vont entrer en transe, comme dans certaines formes de rituels. Mais jusqu'à la transe, ils sont tout à fait conscients de ce qu'ils font, ils sont en train de se donner en spectacle devant l'oncle, le cousin, le gars qui a payé pour le spectacle, pour le rituel : partout il

y a échange, il y a négoce. Donc, comme ils le font dans un village, en Inde ou à Haïti, ils peuvent fort bien le faire sur une scène ici, à partir du moment où il y a ce même échange entre le commanditaire, le mécène et eux.

M. D. L. : Cette situation que vous décrivez, je l'ai bien connue, en effet, comme africaniste, dans les villages où je travaille, au nord de la Côte-d'Ivoire, par exemple chez les Sénoufo-Fodonon. Même lorsque, *apparemment*, une situation musicale ne laisse aucune part au spectacle organisé, on s'aperçoit, à y regarder de près, qu'elle comporte toujours une forme de mise en scène, de contact avec le public, de communication. Avez-vous vous-même des exemples concrets de musiques qui ont bien supporté ce "transfert scénique" ?

C. K. : Bien entendu. Je prendrai l'exemple indien du *Yakshagana*, drame sacré joué au moment des moissons, et habituellement commandité par des temples. Comme ceux-ci ont moins d'argent aujourd'hui, ils sont relayés par le futur député, l'avocat ou le médecin qui va se présenter aux élections, et qui paie le village pour une représentation de *Yakshagana* durant toute une nuit. Ce sont des gens du lieu, qui travaillent cela toute l'année, et qui deviennent, durant cette période, de véritables professionnels. Ils se font payer leur représentation donnée devant ce public. Mais pour être davantage publics, ils ont créé une scène, néanmoins. Donc, c'est déjà un spectacle théâtral, qui a pu être transféré sans grand dommage. Il a fallu raccourcir certaines scènes, mais tout l'élément de jeu, l'élément musical et vocal est gardé tel quel, et simplement transporté sur une scène parisienne.

Même chose pour le *Kathakali*, spectacle de temple dont on a pu en Occident apprécier les qualités, et su garder l'essentiel.

En revanche, un exemple de forme qui me paraît difficilement "transportable" et que nous n'avons pas cherché à transposer pour l'instant, c'est le vaudou. Le vaudou est venu à Paris, au théâtre des Nations, à la fin des années cinquante. Je ne dis pas que ces cérémonies n'aient pas été "authentiques" : il y a eu de véritables faits de possession. Mais à partir du moment où il est mis sur scène, et coupé de son atmosphère rituelle et de la participation du public, le vaudou devient un spectacle dont l'essentiel est perdu. La qualité musicale et scénique de la chose n'est pas suffisamment forte pour compenser la perte de spiritualité.

Je pense la même chose du candomblé. Un *vrai* candomblé n'est pas transportable. On n'a pu montrer ici que les musiques du candomblé, jouées par les musiciens et chantées par les médiums, mais sans aborder à aucun moment le phénomène de la transe. Parfois, cependant, il y a dérapage. Avec les musiciens aïssaoua du Maroc, par exemple, auxquels on avait demandé d'exécuter des chants et des musiques, nous n'avons pu empêcher la transe : certaines personnes du public sont montées sur scène et sont entrées en transe, entraînées par ces musiques et ces chants.

M. D. L. : "On leur demande de...", dites-vous. "On leur demande de jouer le jeu." Quelle est la part subjective prise par les musiciens eux-mêmes dans ce jeu que, contractuellement, vous décidez, vous et eux, de leur faire jouer ? J'imagine volontiers, en effet, le musicien partie prenante dans ce changement de rôle. Sous quelle forme exactement ?

C. K. : Le musicien peut s'interdire, parfois, de présenter certaines formes de chant ou de musique qu'il considère trop sacrées ou trop personnelles pour être présentées en dehors de son univers. Donc, il choisira, dans son répertoire, les genres ou les pièces qui peuvent être données à un public profane.

M. D. L. : D'instinct, je suppose, puisque par définition il ne connaît pas ce public ?

C. K. : Oui, mais il sent qu'il ne fait pas partie de ses adeptes. Ainsi les Langas ou les Manganyars, qui sont des troubadours du Rajasthan n'ont pas chanté tous les chants qu'ils chanteraient pour les villages où ils iraient, parce que ce sont des chants trop locaux, qui font trop référence à des personnes locales et qui ne sont pas faits pour être écoutés par des gens de Delhi ou de Paris.

M. D. L. : Mais ce qui est rejeté n'est-il pas ce qui est pourtant le plus intéressant, puisque le plus proche, précisément, d'une tradition dont vous me dites qu'elle est "transportée" sans que cela crée un dommage irréversible à la musique ?

C. K. : Certes, mais on ne peut pas les forcer. On essaie de ne jamais intervenir dans les choix de l'interprétation. Tout ce qu'on peut faire, c'est par exemple dire à un musicien qui veut chanter un chant de vingt minutes dans un style très répétitif : "Est-ce que tu peux raccourcir ?" Cela n'est pas toujours évident. Souvent il faut qu'il y ait l'introduction, un développement, etc.

Il y a des choses qui ne peuvent être supprimées arbitrairement. Dans certains chants de l'islam, par exemple,

de nombreuses formules ne peuvent être éliminées sans dénaturer profondément leur caractère. En un mot, le musicien choisit toujours son répertoire ; et il choisit également la manière dont il va le présenter : les enchaînements des scènes, etc. Le montage est fait par les artistes. Je crois qu'il faut être sérieux, en effet : très rares sont encore, dans le monde, les gens qui n'ont pas été touchés par la "civilisation", par le théâtre. On n'a pas affaire à des gens qu'on sort de la brousse pour les montrer tels qu'ils sont. Que parfois les spectacles soient présentés de cette manière pour la première fois, et qu'arrive du fin fond du monde telle ou telle tribu pour telle ou telle chose, cela est peut-être bien pour la publicité, ou pour faire bouger un journal à scandale, mais cela n'est pas vrai. Ce ne sont que quelques exceptions encore très fragiles, et qu'il vaut mieux, à ce titre, ne pas toucher. Mais la plupart savent très bien ce qu'il en est de leur soi-disant "primitivisme". Il nous faut même, le plus souvent, les défendre de cette évolution des musiques populaires, vers laquelle ils n'ont que trop tendance à être conduits.

M. D. L. : Cependant, je crois malgré tout qu'intervient là un registre de distinction important : il y a des musiques spectaculaires, certes, mais il y a aussi des musiques intimistes, qui sont parfois les plus belles et les plus représentatives d'une culture. Je pense au chant que, chez les Fodonon, une femme entonne aussitôt après la mort d'un proche, dans l'intimité de sa maison ; ou encore, au chant itinérant qu'elle prend ensuite pour annoncer cette mort de maison en maison, et chanté dans les ruelles de son quartier : ces chants-là sont peut-être les plus représentatifs d'une culture. Or, il n'y a là aucun contact, que je sache, avec une quelconque médiatisation.



Et cela révèle, me semble-t-il, encore un autre paradoxe : c'est que, de fait, vous ne puissiez faire monter sur la scène que les musiques qui s'y trouvent déjà préformées. Pouvez-vous réellement amener sur scène des berceuses ou des chants de deuil ? J'en doute...

#### LA MISE EN SCÈNE DE L'INTIME

C. K. : Et bien si, pourtant. Ces chants sont – malheureusement ou heureusement, je ne sais pas – parmi les premières expressions recherchées... Pas seulement par “nous”, mais par tous les ethnologues, les musicologues, les anthropologues. Il faut chercher ce qui a le plus d'attrait. Donc, ces chants-là sont finalement ceux qui sont les plus exposés, ceux qu'on connaît le mieux, qui sont les plus enregistrés, ... et qui “passent” le plus souvent. Et cela, depuis Bartok. On a présenté ainsi des pleureuses de Finlande.

M. D. L. : Mais alors, si ce que vous dites est exact, ces chants-là seraient donc à la fois les plus médiatisés, tout en faisant le moins appel à l'initiative et à la participation personnalisée des acteurs eux-mêmes. Il y a une sorte de proportion inversée entre d'un côté la façon dont les musiques les plus intimes sont les plus enregistrées et les plus recherchées, tout en étant les plus anonymes, et de l'autre, la façon dont les musiques les plus médiatisables, les plus aptes à la scène, sont en même temps celles qui ont le moins d'intérêt, et ont le moins besoin d'être représentées.

C. K. : Mais est-il bien sûr que les musiques les plus anonymes soient celles qui aient subi le moins de

modifications ? J'en doute parfois. Si je songe, par exemple, aux premières musiques médiatisées en Occident, comme par exemple les musiques berbères, ce sont des berceuses qui en ont fourni la matière principale.

M. D. L. : Cela mériterait certainement d'être étudié. Vous arrive-t-il, donc, de présenter sur scène des musiques intimistes ?

C. K. : Bien sûr. Dans notre dernière série, sur les musiques de la toundra et de la taïga, chacun des groupes avait dans son répertoire une ou deux berceuses, ou des chants de jeu.

M. D. L. : Mais ne pensez-vous pas que *derrière* ce qui est médiatisé – y compris la *berceuse* médiatisée –, il existe une berceuse chantée en situation réelle ; et la médiatisation de la berceuse, on en connaît bien le nom, c'est le *folklore*. Alors précisément comment vous situez-vous, relativement au folklore ? Car le folklore me paraît très exactement la voie d'accès privilégiée à la médiatisation de l'intimisme et, en d'autres termes, à sa codification. Dans tous les folklores du monde, il y a des berceuses, des chants de jeu, des chants de deuil. Mais s'agit-il bien encore de berceuses, de chants de deuil ?

C. K. : Ma position sur le folklore est très mitigée. Le terme a pris, en France, un sens péjoratif – les troupes folkloriques, etc. – qui est une déformation du folklore véritable. Cette transformation, par l'intermédiaire d'une intervention extérieure : un chorégraphe, un arrangeur, élimine toutes les “scories” qui, pour moi, font l'intérêt de ces musiques, pour en faire un

produit aseptisé, un produit commercial. C'est ce qui a été fait, surtout dans les pays de l'Est. Cela, c'est l'acceptation que l'on a de ce terme en France. Mais en fait, le vrai sens du mot folklore, c'est toutes les formes traditionnelles. Tout dépend de la façon dont est pratiqué ce folklore. Si c'est la conservation, la protection de ce patrimoine, je suis tout à fait pour. Si c'est sa transformation et, justement, sa normalisation, édulcorée de tout, pour en faire un produit vide qui va rester totalement détaché de son contexte, pour en faire un spectacle de scène, alors là je dis non, laissons le temps faire son travail, qui un jour ou l'autre aboutira à cela, malheureusement ; mais qu'au moins cela se fasse normalement, qu'on ne fige pas aujourd'hui au musée une tradition, parce que très vite ce folklore va devenir la norme, et la tradition va devenir l'exception. Et c'est comme cela qu'on fait perdre une culture à un peuple : en lui donnant des schémas – “c'est comme cela qu'il faut danser telle danse, qu'il faut chanter tel chant”. Parce que les artistes émérites de tel théâtre national haussent le ton comme cela, tout le monde va essayer d'imiter ce genre de chose et se détacher des origines... Or, il y a un retour très intéressant qui se produit en URSS et qui va influencer tous les pays qui ont été influencés un moment par ces écoles de folklore soviétique, qui est de dire : “On ne bannit pas ce genre de travail, mais on demande à chacun de ceux qui le font de retourner à la source, et de ne pas aller à la source déjà défigurée.” Jusqu'à présent, on avait par exemple un chorégraphe ou un compositeur qui prenait des musiques originales et qui les transformait pour la scène à Moscou, et puis on avait un autre chorégraphe ou compositeur qui, à partir de ces transpositions, les retransposait pour une autre ville. Maintenant, la chose

est pratiquement interdite : il faut que l'autre revienne à la source, fasse les mêmes recherches, et fasse sa propre création. C'est déjà, je crois, une étape très importante, car les sources sont toujours accessibles. C'est déjà une déformation en moins, car il paraît qu'on arrivait à des produits de sous-produits de sous-produits, à l'infini, qui n'avaient plus aucun rapport avec les origines.

M. D. L. : Venons-en, si vous le voulez bien, au troisième cas : celui des musiques dites "populaires", dont nous avons peu parlé jusqu'à présent. J'évoque, sous ce terme, les musiques déjà médiatisées dans leur pays d'origine, mais vivant de leur vie propre sans références explicites aux musiques savantes et aux musiques "rituelles" ou "fonctionnelles" (et, en ce sens, n'ayant rien à voir avec le folklore).

C. K. : Elles ont subi et subissent actuellement tous les effets de la mode. Et là, c'est un peu le contraire qu'on est amené à faire. Quand on les amène sur scène, ici, on essaye au contraire de les débarrasser de ce qu'elles ont, au cours des dernières années, ajouté à leur fonds propre. Le dernier exemple de cela, ce sont les Grecs : nous les avons fait jouer sans micro, et ils nous ont dit, le premier soir, que cela faisait très longtemps qu'ils ne s'étaient pas entendus jouer. Ils ne s'écoutaient plus jouer ! Et Simha Arom me disait que, quand il était allé les écouter dans leur coin, ils avaient chacun leur sono personnelle. De sorte que, quand l'un montait un peu, l'autre montait au-dessus : cela donnait une cacophonie invraisemblable. Ils ont été obligés, pour une fois, de *s'écouter*. Il a été intéressant de voir que le groupe de *village* a trouvé son équilibre dès le premier soir, dès la troisième chanson, tandis que

dans le groupe de la *ville*, les chanteurs n'ont jamais pu jouer dans ces conditions : ils étaient écrasés par leurs propres instruments.

#### LE THÉÂTRE COMME ETHNOLOGIE

M. D. L. : Quelles sont les contraintes apportées par la scène ? De quelle nature sont-elles ? Est-ce le son ? L'éclairage ? Les relations avec le public ? Qu'est-ce qui est le plus ressenti par les artistes ?

C. K. : Je crois que précisément c'est le mode de rapport particulier avec le public. Nous voici sur une scène éclairée, face à un public qui est généralement dans le noir. Cependant, nous essayons toujours de maintenir un éclairage minimum pour que l'artiste voie son public. Pour ce genre de musique, l'artiste a besoin de ce contact, il a besoin de parler à quelqu'un et de voir la réaction du public à son chant, à sa musique. Ce n'est pas comme l'artiste occidental, auquel suffit le contact avec la salle rallumée, au moment des applaudissements. La plupart des artistes passant ici sont gênés par cette *qualité d'écoute* qu'on a en Occident. Ils attendent, au contraire, la personne qui va crier, qui va pousser un soupir, montrer qu'elle a apprécié telle note, qui va applaudir à certain moment. Ceci est très important, et ce rapport, déjà, n'est pas, ici, le même que ce qu'il est dans le contexte habituel de ces musiques. Je vois souvent de nombreuses personnes agacées par la présence, dans la salle, de compatriotes des artistes, poussant des exclamations, interpellant ceux-ci.

M. D. L. : On a vu cela à l'un des spectacles de l'Indonésie, lorsqu'une prière bouddhique a été reprise en chœur par la majorité de l'assistance.

C. K. : Sauf très rares exceptions, donc, comme celle de Munir Bachir, le silence est ressenti comme tout à fait *anormal*. Mais, plus encore qu'avec le public, je pense que la scène modifie le rapport de l'artiste avec *le temps*. La *contrainte-temps* est spécifique dans la mesure où ces genres de musiques et de chants ne sont pas faits pour être joués en continuité et sans respiration. On le voit d'ailleurs ici : quoi qu'on fasse, l'artiste étant sur scène et le concert sur le point de commencer, il aura beau s'être accordé en coulisse, il accordera son instrument pendant dix minutes sur scène. Cela fait partie de la chose. Or, il n'est même pas sûr qu'il ait vraiment besoin de s'accorder : c'est pour essayer d'entrer dans l'état qui va lui permettre de jouer.

M. D. L. : C'est une prise de parole...

C. K. : Exactement. Ce sont là des choses difficilement acceptables par le public : la musique les exige, mais la scène les refuse. Nous sommes donc obligés (et les artistes eux aussi) de nous adapter à un rythme beaucoup plus rapide, en évitant toute interruption d'un morceau ou d'un chant, et entre les morceaux eux-mêmes. C'est là une contrainte importante, qui nous conduit la plupart du temps à intercaler, dans la prestation d'un artiste marquant, des prestations de seconde importance, permettant de ménager à l'artiste principal les interruptions auxquelles il est habitué. Pour de nombreuses musiques, aussi, c'est seulement au bout de deux ou trois heures qu'on "entre dans le jeu". Ainsi,

pour le Bangladesh, que nous avons présenté en 1987, un soir, les artistes nous ont demandé de *jouer vraiment*. “Nous avons des concerts d’une heure trente ; maintenant, nous voulons, un soir prochain, jouer vraiment.” Aussi a-t-on joué ce soir-là près de cinq heures, jusqu’à trois heures du matin. Tout le début de ce concert n’était ainsi qu’une introduction, une mise en appétit. Ce n’est qu’après qu’ils ont donné le meilleur d’eux-mêmes : ils ont “pris leur temps”. Ce *facteur temps* est donc pour moi la contrainte majeure exercée, sur ces musiques, par la scène occidentale. Les médias sont à mon sens les grands responsables de cette compression du temps que nous avons connue dans le passé. Dieu merci, aujourd’hui, les musiques arrivent à nouveau à “repandre leur souffle”. Mais les premiers rouleaux de cire, vous le savez, duraient moins de trois minutes. Les musiques arabes enregistrées sur ces premiers rouleaux sont réduites à l’état de tronçons de chants et de musiques. Très vite, les gens ont compris : ils ont fabriqué des musiques pour une durée de trois minutes. Et ce n’est que bien plus tard, à l’apparition du microsillon, que les mêmes musiciens ont essayé de reprendre le souffle perdu pendant quarante ans. Aujourd’hui encore, les tranches radio ou télé conduisent imperceptiblement les artistes à entrer dans ces moules temporels prédéterminés. C’est une chose générale dans le monde, les artistes ont toujours été contraints, d’une manière ou d’une autre, à s’adapter aux conditions ambiantes : au goût du mécène, du roi, du peuple, des médias.

M. D. L. : Contraintes de communication ; contraintes temporelles ; et *l’espace*, n’est-il pas lui aussi une contrainte scénique pour les musiques traditionnelles ?

C. K. : Sans doute, mais pour l’organisateur beaucoup plus que pour l’artiste. Quant aux contraintes d’éclairage ou de sonorisation, elles n’existent pas, dans la mesure où les techniques d’aujourd’hui permettent de les faire passer tout à fait inaperçues.

M. D. L. : Dans quelle mesure l’artiste prend-il en charge les solutions à apporter à toutes ces contraintes ?

C. K. : Il prend énormément en charge. Je suis toujours fasciné par la manière dont ces artistes s’adaptent, en quelques minutes. Si ce n’est pas *avant* le premier concert, c’est *pendant* celui-ci, car dans la société qui est la leur, ces musiciens, même non professionnels, sont déjà devenus des comédiens, des médiateurs.

M. D. L. : Nombre de musiciens, aujourd’hui, accordent une grande importance à leur propre mise en scène. Et je ne pense pas seulement aux musiciens indiens, mais aussi aux jeunes musiciens français d’aujourd’hui, comme on l’a vu au dernier MIDEM. Pour les musiques traditionnelles, elles aussi, le modèle des concerts de variétés semble dans bien des cas – ailleurs qu’à la Maison des cultures du monde – le plus prégnant...

C. K. : Beaucoup de musiciens des traditions *classiques*, je l’avoue, se montrent très déçus du petit nombre de micros que nous mettons à leur disposition. Aussi, il nous arrive parfois d’être obligés de tricher, en plaçant des micros non branchés... Cela peut suffire à changer la situation. La même chose est arrivée pour des pupitres, que nous demandaient des musiciens syriens venus il y a deux ou trois ans. Ils demandaient un pupitre chacun, qu’il nous a donc fallu louer. Mais

sur le pupitre chacun avait posé une partition vierge... Le pupitre, m’expliqua le responsable, était chose indispensable pour jouer en Occident où, à son idée, la musique ne pouvait être qu’écrite et lue.

M. D. L. : Je suis frappé, en vous écoutant, de ce qu’une expérience comme celle que vous menez à la Maison des cultures du monde pourrait être en elle-même une démarche d’ethnologie : par son objet, certes, mais aussi par la position qui est la vôtre. Elle requiert, au fond, une rigueur égale à celle de l’ethnologue sur le terrain, dans la relation adéquate à construire entre sa propre problématique et l’objet étudié. Comme en ethnologie, votre “objet” n’est pas neutre, il transforme votre regard ; et à l’inverse, sa “mise en scène” (dans l’espace ou dans l’écriture...) transforme l’objet décrit. Au fond, soumis aux mêmes apories, l’ethnologue et le metteur en scène sont un peu cousins germains. Cela dit, les nécessités ou les dangers de la “mise sur scène” vous entraînent-ils à sélectionner les cultures musicales que vous présentez ? Certaines cultures plus que d’autres sont-elles plus aptes à se prêter ou à résister à la scène ?

C. K. : Ce qui “passe” le mieux, sans nul doute, sont les musiques savantes et classiques. D’une part, il y a pour les musiciens tout cet héritage qui est le leur, et d’autre part, cet apport du créateur et de l’interprète. Ensuite, il y a, je dirais les formes qui sortent de l’ordinaire, soit par l’instrument, soit par le traitement de la voix. Et en dernière position, je placerais les musiques dites populaires, et les danses, qui ont du mal à sortir de leur contexte, et dont le caractère généralement répétitif s’accommode mal de l’absence de participation collective. L’Afrique, à cet

égard, est très difficile à mettre en scène. Sauf à tomber dans le spectacle folklorique où on montre cinq minutes de chaque chose, pour la diversité – ce qui d’ailleurs est une technique intelligente, en fonction de son objectif. Mais une des contraintes que nous avons, liée à la scène et à notre politique, c’est de prendre toujours les gens qui *pratiquent* eux-mêmes cette forme d’expression, pour la présenter, et non pas seulement des gens qui recopient. Ce qui fait que pour avoir une danse de tel village, il nous faut parfois faire venir dix à douze personnes au minimum... Même si l’intérêt n’en est que de cinq ou dix minutes. Faire venir douze aborigènes de Taiwan est impossible : il faut les faire venir à vingt-cinq, si on veut avoir plus d’une seule forme musicale.

M. D. L. : C’est là un autre aspect de la “contrainte-temps” dont nous parlions tout à l’heure. Le problème ne se pose pas dans le contexte d’une culture, où un village ne possède parfois qu’une seule forme musicale, parce que c’est une musique *qui dure*, et surtout *qu’il est admis qu’elle dure*.

C. K. : Ce que j’ai vu avec douze femmes yami – les derniers habitants de cette île située au sud-est de Taiwan – a duré trois heures. Si je montre plus de vingt minutes de cela, les gens partiront. Il vaut mieux se contenter de vingt minutes, plutôt que de lasser les gens.

M. D. L. : N’est-ce pas un constat d’échec pour une entreprise comme la vôtre, une façon d’échapper au problème ?

C. K. : Justement, nous avons bien senti que pour les formes populaires et les formes rituelles, la seule façon

de les représenter sur scène était, au fond, de retrouver la fête. Nous nous sommes donc posé la question : “*Comment créer une fête ?*” D’où l’idée de faire le *mela*, et de faire venir ces trois cents artistes, qui en effet ont donné cette richesse de spectacles, dont chacun ne durait que vingt à trente minutes, et qui, se répétant, ont réussi à créer une richesse cumulative.

M. D. L. : De sorte que l’accomplissement de la scène, pour les musiques traditionnelles, se produirait peut-être au moment où, d’une certaine façon, on *sort de la scène*...

C. K. : Je pense que pour être complète, notre expérience scénique devrait toujours être accompagnée de trois autres données. D’une part, un enregistrement vidéo du phénomène au sein de son milieu. Nous l’avons tenté pour les musiques yakoutes. D’autre part, le disque, qui laisse une trace pour tout le monde. Enfin, le document écrit – brochure, livre, article. Ces quatre données prises ensemble permettent de cerner l’expression musicale, alors que chacune d’elles, prise à part, est impuissante à rendre compte d’une culture.

MICHEL DE LANNOY

DE L'UNIVERSELLE INTIMITÉ  
DES ESPACES MUSICAUX

Il m'est souvent revenu en mémoire un sujet de réflexion que nous avait proposé Jean Duvignaud, à l'époque où j'étais l'un de ses étudiants. Il y était question, en termes approchants, des "déterminants sociaux de la représentation de l'espace". L'un de mes condisciples – il s'agissait de Jean-Pierre Corbeau – avait été cité en exemple pour s'être livré à une fort originale auto-analyse des expériences personnelles de l'espace auxquelles renvoyaient, dans sa mémoire, les différentes situations et relations sociales qui avaient traversé son existence. A plusieurs reprises, depuis cette époque, j'ai appris à apprécier la fécondité d'une catégorie comme celle de l'espace pour rendre compte, de façon sensible et suggestive, de ces "musiques des autres" qui font la profession d'ethnomusicologue... cependant que, près de trente ans plus tard, un même intérêt pour l'espace anime Jean Duvignaud dans sa description de l'imaginaire en société. "Lieux et non-lieux de l'imaginaire..." Ce thème qu'il assignait à un précédent numéro de l'*Internationale de l'imaginaire*, mais dont la musique était absente, nous fournira donc, à retardement, un bon angle d'approche des musiques du monde. Il nous invite à analyser comment certaines musiques s'inscrivent dans des pratiques et des représentations symboliques

de l'espace, garantes tout à la fois de leur universalité et de leur actualité.

Questions d'espace, en effet, que celles posées par la venue à la Maison des cultures du monde, en 1990, des musiciens sénoufo-fodonon dont il sera ici question<sup>1</sup>. Espace traversé par le voyage, mais encore davantage espace transporté (transposé), ou supposé tel : espaces du village, de la danse, des rites funéraires, sommairement évoqués, au moins pour ceux qui les connaissaient déjà. Mais l'espace musical ? A-t-il bien pour autant été représenté – à supposer qu'il eût pu vraiment l'être ? Comme d'autres présentations de "musiques du monde", soumises aux apories du genre<sup>2</sup>, le spectacle fodonon présenté à la Maison des cultures du monde, en dépit de la proximité, rendue soudain plausible, des conditions d'exécution de la musique, faisait apparaître, comme "en creux" et par contraste, la richesse inévitablement absente des représentations de l'espace véhiculées par les musiques traditionnelles. Résumées ici, par commodité, à la monographie d'un unique village, elles n'en rendront la chose que plus explicite. Encore convient-il de préciser au préalable de quel espace on parle.

1. Les Fodonon, au nombre d'une vingtaine de milliers, constituent l'un des groupes linguistiques de l'ensemble des Sénoufo. Ils habitent une vingtaine de villages dispersés dans le nord de la Côte d'Ivoire, dans la région de Korhogo. Pour une description détaillée des musiques qui sont les leurs, cf. (a) disque CD *Côte d'Ivoire, Sénoufo : musiques des funérailles fonodon*, enregistrements et texte de M. de Lannoy, Le Chant du Monde (Coll. CNRS – Musée de l'Homme), CNR 274838, 1984/1994 et (b) disque CD consacré à cet ensemble de musiciens, le *bolonyen*, venu à Paris en 1990 : *Côte d'Ivoire : veillée funéraire sénoufo-fodonon*, enregistrements et texte de M. de Lannoy, Coll. Unesco, Anthologie des musiques traditionnelles, Auvidis-Unesco, D 8203, 1989.  
2. Cf. : "Les trois voies de la musique (entretien avec Chérif Khaznadar)", p. 37-57.

Evoquer l'espace à propos de la musique, c'est penser d'abord, spontanément, au geste qui la fait éclore<sup>1</sup>. Solitaire ou collectif, instrumental ou chorégraphié, le geste musical ne s'inscrit pas dans l'espace : il n'est lui-même rien d'autre que la création d'un espace propre. On a trop souvent opposé la partition, mise en espace du flux musical, fixée *a posteriori*, aux conduites d'oralité, fondées sur le déroulement temporel, irrépétable, imprévisible, de l'énonciation sonore, pour privilégier dans la musique un art du temps, différent en cela des arts de l'espace. On en oublierait combien, à travers le geste, c'est bien l'espace qui, nonobstant toutes les méthodes d'apprentissage instrumental, est créatif d'infinies subtilités expressives, dont le son, comme l'a montré Roland Barthes<sup>2</sup>, n'est parfois que le prétexte. En ce sens, voir une "musique d'ailleurs", fût-ce à Paris, compense au moins pour une part l'espace absent des conditions habituelles de son exécution.

Pas plus que de l'analyse du geste musical, cependant, il ne sera ici question plus longtemps des conditions d'exécution qui inscrivent la musique dans des espaces objectifs, socialement qualifiés et hiérarchisés. Du point de vue des émetteurs, comme de celui des récepteurs, on sait combien, dans un village d'Afrique

1. Michaël Levinas a particulièrement approfondi cette relation du geste et de la musique, créatrice de "possibilités imaginaires auxquelles le corps du musicien-compositeur répond naturellement" (cité par M. Rigoni, in : *Musique du geste*, Université de Tours, *Cahiers du Centre international de recherches en esthétique musicale*, 1993, p. 107).

2. Evoquant le "geste vocal", celui-ci souligne : "La voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe" ; cf. *L'Obvie et l'Obtus (Essais critiques, III)*, Paris, éd. du Seuil, 1982, p. 226.

noire, la carte des *lieux* de la musique croise, dans une relation complexe, les différentes composantes de la structure sociale. Filiations, lignages, clans ou quartiers, groupes d'association : à chacun son espace, son trajet, son aire d'exécution ou son lieu interdit, comme autant d'éléments qui requerreraient une ethnomusicologie de l'espace et *par* l'espace.

Espace non moins "transposable" que celui-ci : nos musiciens fodonon de 1990 n'avaient à aucun moment perdu la mémoire de ce que signifiait la place occupée par chacun sur l'arc de cercle où ils se trouvaient disposés, signe de leur rang, de leur clan, de leur savoir. Mais que disait cela au public parisien ? Bien moins, sans doute, que cette autre modalité de l'espace musical, affectant, à mi-chemin entre l'émetteur et le récepteur, et pour la plupart de façon non consciente, la substance sonore elle-même. Autant que la temporalité, en effet, il a déjà été montré combien l'espace intervenait à part entière dans les processus cognitifs régissant la production et l'audition des messages musicaux, à ce niveau d'universalité qui définit les "catégories de la sensibilité".

C'est cependant un autre espace encore, plus concret, plus existentiel, que je voudrais évoquer dans ces lignes, son universalité fût-elle autrement aléatoire. Car, plus encore que la durée, ce qui manquait en 1990 à la musique des Fodonon privée de son contexte, c'était la façon dont "au village" elle s'inscrit en permanence dans quelques modèles en nombre limité, dans un certain nombre de "mises en espace", bien plus étendues que la scène, ou plutôt à l'intérieur d'une scène dont les limites sont celles d'un village tout entier. Davantage : ces mises en espace, essentielles à la musique, obéissent à quelques formes privilégiées dont je fais ici l'hypothèse qu'elles

sont autant d'archétypes ou de "schèmes symboliques"<sup>1</sup> de l'imaginaire. Ce serait déjà trop s'avancer que de les prétendre universels. Contentons-nous de ne pas l'exclure, et, comme Bachelard analysant l'expérience concrète de l'espace à la lumière de la poésie, mais en sens inverse, nous pouvons guetter en nous la résonance de quelques-unes des modalités de l'espace musical dans un village fodonon. Il appartiendra au lecteur de trouver dans ses représentations intimes des correspondances à ces versions "exotiques" d'archétypes d'un imaginaire s'appliquant à l'espace. Trois figures guideront notre propos : celle de la clôture, celle du lointain, celle de la proximité.

#### LA CLÔTURE

On n'en finirait pas de dénombrer, à travers le monde, les pratiques *circulaires* de la musique et de la danse, auxquelles n'échappent pas la plupart des musiques sénoufofodonon exécutées en groupe<sup>2</sup>. Sans doute obéissent-elles ainsi à leur fonction principalement chorégraphique, et à la nécessité d'être également entendues de tous les membres d'un groupe en mouvement. Cependant, sans

1. Au sens de "règle d'action symbolique" développé par Jean Molino, à la suite de Kant et de Piaget (cf. "Fondement symbolique de l'expérience et analyse comparée : musique, poésie, peinture", in : *Analyse musicale*, 4, 1986, p. 11, sq.).

2. Citons trois exemples entre mille : les gavottes en chaîne fermée décrites par Guilcher (in : *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, EHESS [Etudes européennes], Paris : Mouton, 1963, p. 145-150) ; "l'incantation pour la croissance du millet", à Formose, décrite par Braïloiu ("*Collection universelle de musique populaire enregistrée*", Genève : AIMP, 1948, disque 21) ; la forme circulaire des plus anciennes églises romanes d'Europe, dont on sait qu'elle obéissait pour une part aux exigences d'un espace chorégraphique.

même avoir à s'attarder sur le sens de ce presque invariable dessin chorégraphique, la fonctionnalité n'épuise pas les raisons d'un véritable "réflexe de circularité", observable, chez nos musiciens, en d'autres contextes.

Ainsi les musiciens du *pono*, société initiatique des hommes, affectés à plusieurs séries d'exécutions musicales ponctuant les rites funéraires, jouent en tournant, tandis qu'aucune danse ne les environne. Aussitôt avant l'inhumation d'un défunt, c'est ce dernier qu'ils entourent, jusqu'à chevaucher à plusieurs reprises le corps enveloppé dans le linceul. Du côté des femmes, les grands tambours sur pieds, dont – cas fort rare en Afrique noire – elles jouent elles-mêmes, sont disposés en cercle et entourés par les femmes du lignage, dansant en un parcours circulaire. Mais autant qu'une forme dans l'espace, chacun comprend que le cercle est ici *clôture* et espace réservé, car les chants du *tyeponon*, chants d'insultes sur les hommes, instituent et libèrent l'autonomie des femmes.

Un autre type de clôture, signifiée autour de la musique, est le cercle de cendre dont on entoure la fabrication d'un nouvel instrument pour un membre de l'orchestre de harpes arquées, *bolonyen*<sup>1</sup>, tout comme celui dont on ceint l'intronisation d'un nouveau musicien de cet ensemble. Sans doute tout acte "réservé", *a fortiori* secret, jouit-il de semblables précautions ; il est intéressant, cependant, que la musique n'y fasse pas exception, ... alors même qu'un cercle de cendre est impuissant à en circonscrire le son et l'écoute extérieure. Plus subtile, donc, que la danse ou le secret, cette clôture définit plutôt un espace *d'autonomie*, en même temps qu'elle en exprime le revers : *l'accessibilité*. Quel intérêt

1. Cf. note 1, p. 60, disque (b).

présenteraient les insultes et la transgression si elles n'étaient entendues par ceux dont on se gausse ? Et quel avenir aurait l'initiation à une musique donnée si le secret n'en est pas pressenti par ceux mêmes qui en sont tenus à l'écart ?

Un autre cas de clôture accessible est celui des chants que les femmes d'un quartier exécutent lorsque s'achève la construction d'une nouvelle maison pour l'une d'entre elles. Ces "chants à damer" accompagnent la réalisation d'un sol en terre battue, alors que souvent le toit n'est pas même encore posé. A la différence des chants d'insultes évoqués plus haut, l'espace de la musique est ici matériellement circonscrit, dans ce lieu symbole d'intimité qu'est la demeure d'une femme. Or fréquents sont les chants qui, précisément, évoquent ce que Marianne Lemaire décrit comme "l'espace cloisonné et protégé... celui de l'accueil consenti au fainéant, sinon au solitaire", "par opposition à la fuite irréfléchie des orphelins<sup>1</sup>".

Pourtant, cet espace intime, mais encore à demi ouvert, est tout aussi propice, parce qu'il est à la fois l'un et l'autre, à l'expression des reproches adressés au lignage : l'ami de jeunesse interdit, l'indifférence à l'orphelin, l'accusation formulée à la légère. La clôture de la demeure : lieu d'intimité musicale ou caisse de résonance ?

Sous une autre forme, c'est la position elle-même des acteurs qui institue ce jeu avec l'espace, entre clôture et ouverture. Les musiciens du *bolonyen* pratiquent avec art et plasticité une ambiguïté de cette nature. En circonstances funéraires, occasion principale de leur

prestation, ils s'installent sur un arc d'un cercle dont la circonférence est occupée par l'assistance – proches du défunt et voisinage villageois. A la différence de la plupart des autres formations musicales, qui s'installent au centre du cercle des participants, la raison pourrait bien s'en trouver dans le fait que "*le bolonyen ne joue que pour ses membres*", comme l'attestent les prestations dues pour son jeu – les mêmes, versées symboliquement, que celles, *pomborlor*, dues par un musicien demandant à faire partie de l'orchestre. Le cercle de l'exécution est ainsi de même nature que le cercle de cendre évoqué plus haut : il définit à la fois une appartenance et une accessibilité. Tantôt les musiciens accentuent celle-ci, en laissant l'intérieur du cercle être envahi par quiconque vient y danser, tantôt au contraire ils soulignent celle-là, en se renfermant entre eux, un court moment, en un petit cercle à l'intérieur du grand cercle. Enfin cette clôture large est elle-même franchie par la succession des danseurs masqués que l'orchestre accompagne. Ceux-ci n'appartiennent pas à l'orchestre, mais à la société initiatique des hommes. C'est pourquoi ils viennent exclusivement de l'extérieur, annoncés et précédés, à partir de leurs "bois sacrés" de résidence, qu'ils regagnent une fois leurs danses exécutées. Mais ces danses sont bien identifiées comme faisant intégralement partie, pour un temps limité, de l'orchestre *bolonyen*.

A la fois *dehors* et *dedans* : un même usage de la clôture caractérise, dans un registre moins ritualisé, l'expression de la sollicitude féminine témoignée à une femme venant de perdre une de ses proches. Des "cordes de larmes", *nyamengele*, sont alors exécutées individuellement par les femmes de l'entourage, chantant, ou plutôt *fredonnant* des lamentations, ces dernières circonscrivant un espace sonore qui englobe à la fois l'intimité

de la demeure où repose la défunte et le proche extérieur de celle-ci. Elles y entrent quelques instants, sans cesser de fredonner, puis, une fois sorties, interpellent de la même façon celles qui leur répondent de l'intérieur où elles sont restées, le tout sans cesser de déambuler lentement, de façon légèrement hésitante ; comme le *bolonyen*, les *nyamengele* sont ainsi, de manière plus spontanée, mais tout aussi codifiée, une mise en scène du clos et de l'ouvert. Mais en même temps leur forme itinérante est celle d'une autre figuration symbolique de l'espace, celle d'un jeu avec la distance.

#### JOUER AU LOIN

Bien que plus étendu et plus ouvert que l'intimité sonore de la demeure ou de la cour, l'espace villageois, chez les Fodonon, est en son entier, en effet, un espace musical circonscrit, peuplé en permanence par tout un ensemble de manifestations sonores<sup>1</sup>.

A s'en tenir, pour les raisons déjà dites, aux seules musiques funéraires<sup>2</sup>, à l'occasion de chaque décès, pendant plusieurs jours, le village tout entier devient une petite constellation d'événements musicaux. Dispersés, mais aussi passagèrement regroupés, ceux-ci forment une trame de densités variables, dans l'espace

1. Sans doute "en permanence" est-il de trop si l'on évoque seulement les manifestations instituées, néanmoins nombreuses, en laissant de côté celles liées au travail ou au divertissement.

2. On pourra en mesurer l'importance quantitative et fonctionnelle à l'audition du disque CD *Côte-d'Ivoire, Sénoufo : musiques des funérailles fodonon*, enregistrements et texte de M. de Lannoy, Le Chant du Monde (Coll. CNRS-Musée de l'Homme), CNR 274838, 1984-1994.

1. Marianne Lemaire, *Chant, travail, geste : un répertoire de chants à damer chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire*, mémoire de maîtrise de l'université de Paris-X Nanterre, sous la direction de A. Zempléni et M. de Lannoy, 1994, p. 128 et 141.

et dans le temps. A quelque endroit qu'on habite, on y entend donc la musique *de loin*, et plus encore *au loin*.

Jouer de la musique à distance, se jouer de la distance en musique, cela fait partie de l'éducation de base des enfants fodonon. Le gardiennage des cultures contre les prédateurs s'accompagne souvent, encore aujourd'hui, de communication à distance sur des tambours de bois fabriqués à partir des anciennes auges à porcs, *sukoré*<sup>1</sup>. Avec cet instrument de fortune, les enfants parviennent à imiter fidèlement la plupart des musiques instrumentales des adultes. A l'inverse de celles-ci, devenues adultes, les musiques se déroulent à l'intérieur du village, dans un lointain familier ne s'évadant pas hors des limites habitées.

Pour revenir aux occasions funéraires, un premier cas est celui des musiques se déroulant "au loin" le temps de leur exécution : musiques pour un défunt issues d'un *autre quartier que le mien*. La mort chez les autres fait ainsi appel, à brève échéance, à une solidarité musicale de l'ensemble du village<sup>2</sup>. Suivant la distance à laquelle on l'entend, les sons restent confus, les démarcations incertaines : la musique perçue n'est que le signe de la musique réelle, d'autant plus aisée à déchiffrer qu'une formation musicale analogue existe dans son propre quartier.

Une deuxième figure du lointain est celle des nombreuses formations dont les prestations sont itinérantes<sup>3</sup>, et accomplissent un trajet musical compliqué, ponctué

1. Un autre jouet instrumental, éphémère, le sifflet globulaire *karkpo*, ressortit aux mêmes pratiques de communication à distance.

2. Telles sont, par exemple, les musiques animant la danse exécutée par les tambours *lango*, qui annoncent le décès d'une femme et concluent le déroulement de ses funérailles (cf. disque, *op. cit.*, page 6).

3. Citons, parmi d'autres, l'orchestre des sifflets *fefegele*, accompagnés de tambours, propriété musicale d'un seul clan dans certains villages (cf. disque, *op. cit.*, page 4).

d'arrêts, en forme d'hommage, chez les dignitaires auxquelles elles sont destinées. Si l'itinérance est ici en elle-même un facteur de *durée*, elle est surtout créatrice d'une forme : l'intermittence. Les passages en mouvement alternent avec les exécutions à l'arrêt, et les silences tout relatifs avec l'exubérance sonore. La musique devient alors, pour ceux qui l'écoutent de loin, comme une représentation temporelle de l'espace auquel elle confère une dimension quasi poétique. Avec ses pauses, ses échos, les écrans qui la cachent et qui, par instants, en affaiblissent l'intensité, puis soudain en renforcent ou en modifient le timbre, la musique itinérante est une *rhétorique de l'espace*.

Un dernier cas, plus proche du théâtre que de la récitation, est celui des musiques qui se rapprochent ou s'éloignent du lieu où s'accomplit l'exécution d'un rite funéraire<sup>1</sup>. Encore plus que les précédentes, et également itinérantes, ces musiques développent, par leur seule utilisation de l'espace, un très fort pouvoir expressif. Elles opèrent, dans le premier cas, une concentration sonore progressive – qui peut durer plus de sept ou huit minutes – perçue identiquement par tous au même moment. Le *crescendo* revêt alors quelque chose d'inéluctable parce que inscrit dans la matérialité de l'espace et réglé par le seul mouvement des musiciens qui s'approchent. Dans une telle mise en scène, l'espace musical, ou plutôt devenant tel (à proportion des distances parcourues en *crescendo* ou en *decrescendo*), confère une profondeur à l'espace social – celui où se déploie le rite, où les hommes sont assemblés et plus encore à l'espace

1. Ainsi officient les masques *tanyan* (ou plutôt les musiciens qui en accompagnent les danses) dont les prestations mettent fin aux funérailles d'un homme (cf. disque, *op. cit.*, page 13).

environnant tout entier, traversé et, par là même, relié et ordonné au lieu du rite, auquel nul ne peut plus se soustraire.

Espace musical, espace social : l'environnement sonore d'un village (notamment lorsque ainsi résumé par toutes ses manifestations à l'occasion de funérailles) est sans doute *déterminé* par le social, dont il épouse la structuration spatiale ; il en est aussi le signe et le marqueur ; mais surtout, il participe, au profit de chacun, à la constitution d'un espace social collectif et diversifié, régi par les règles de l'échange.

#### LES ESPACES DU SENSIBLE

En musique, ce terme ne suffit plus tout à fait : il s'agit plutôt de la construction d'une commune "culture du sensible" dans laquelle, musiciens ou auditeurs, des *individus* sont diversement engagés. Pour décrire celle-ci, aux catégories de la *clôture* et du *lointain*, il nous faut joindre encore celle de la *proximité*. Celle-ci structure l'espace sonore en autant de degrés d'une échelle sur laquelle s'étagent les différentes formes de communication.

A l'une des extrémités de cette échelle, le "jeu sonore", déjà évoqué, qui permet une communication distancée. Ce peut être un "jeu sérieux", comme lorsqu'il annonce le passage d'un orchestre à l'audition duquel les non-

1. Pour reprendre l'expression d'Alain Corbin, qui, à propos des pratiques campanaires, met en évidence quelques symboliques de l'espace : *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel (L'évolution de l'Humanité), 1994, 356 p.



initiés doivent se cacher pour ne point le voir.

L'assistance à la prestation d'un orchestre s'inscrit dans une proximité beaucoup plus immédiate qui ressortit au spectacle, et, du côté des musiciens, à la représentation. Dans les chants d'insultes du *tyeponon*<sup>1</sup> ou du *gbandjara*<sup>2</sup>, la participation des spectateurs est forte, mais reste distanciée, et l'interaction est elle-même régie par cette distance à portée de voix et de moqueries.

D'autres situations musicales engendrent, presque malgré elles, des proximités de *confrontation sonore*. Telles sont les lamentations *nyamengele*<sup>3</sup>, où la contiguïté de plusieurs "chanteuses" peut produire une sorte de polyphonie, aléatoire bien que parfaitement consciente. Sans affirmer qu'elle en soit le signe, au moins résulte-elle bien d'un mouvement de compassion collective. De même l'inhumation d'un défunt donne-t-elle le plus souvent lieu à une convergence sonore et dissonante entre les orchestres de xylophones présents, à la mesure du prestige de celui qu'on enterre.

À l'autre extrémité de cette échelle, enfin, la proximité sonore est celle d'une interaction profonde entre deux individus, visant à l'intégration de l'un par l'autre. Certains chants de berceuse opèrent ainsi, et plus encore les courts passages chantés qui émaillent invariablement la récitation des contes. C'est le registre du *sotto voce*, du chuchoté, du fredonné, de la parole confidentielle : c'est le registre de l'*intimité sonore*.

En écrivant ce mot, l'ethnologue s'avance sans doute

1. Cf. *supra*, p. 63 et note 1, p. 60, disque (a), *op. cit.*, page 2.

2. Homologues des précédents, les chants *gbandjara* sont exécutés par les jeunes hommes à destination des femmes, cf. note 1, p. 60, disque (a), *op. cit.*, page 10.

3. Cf. *supra*, p. 66, et note 1, p. 60, disque (a), *op. cit.*, page 1.

au-delà de ce que lui assignent les exigences de la stricte description. Un tel recours à la subjectivité évoque plus, en effet, que la légitime désignation de modalités spécifiques d'exécution de la musique, par référence, voire par opposition à l'ensemble des conduites musicales intégrant une pratique sociale de l'espace. En ce sens, la proximité est l'une des catégories de l'intime. Elle n'est cependant pas la seule. Les références à la clôture, à l'itinérance, au proche et au lointain s'appliquent de façon identique à de multiples façons par lesquelles les pratiques musicales sont un jeu incessant d'appropriation territoriale et identitaire.

L'intimité évoquée est encore, à dire vrai, d'une autre nature. Elle renvoie à la non moins légitime exigence de *représentation*, au sens que G. Rouget donne à ce mot en résumant son approche des musiques du royaume de Porto Novo<sup>1</sup>. "En musique" – et mieux qu'ailleurs ? il revient à chacun de l'apprécier –, l'intime est aussi cet ensemble de sensations enfouies qu'activent en nous, comme autant de "sonate(s) de Vinteuil", les innombrables façons et les infinies nuances sous lesquelles les sons s'inscrivent dans notre espace familier. À ceci près, toutefois, que pour l'ethnomusicologue, cet intime, tout individuel qu'il soit, est postulé universel, en ce sens qu'il est à la fois celui de "l'observé" et celui de "l'observateur". Il est donc formulé en des termes qui engagent sa propre responsabilité, celle d'avoir à "représenter" la réalité, sans s'interdire le recours à un discours quasi esthétique. On aura ici compris notre regret de ce que Bachelard n'ait pas été musicologue pour suggérer mieux que nous-mêmes les expressions

1. Cf. "Ethnomusicologie d'un rituel. La représentation, ou de Vélasquez à Francis Bacon", in : *L'Homme*, 1, 1994, p. 77-97.

poétiques qui, en évoquant l'espace, eussent qualifié au plus près l'universalité sensible des conduites musicales. Ainsi, il aurait énoncé "les images de l'intimité" et celles de "l'espace intime et l'espace extérieur" ; "la dialectique du dedans et du dehors, (...) qui se répercute en une dialectique de l'ouvert et du fermé" ; "l'immensité de l'espace du monde (...) la profondeur de l'espace du dedans", toutes ces images d'une "poétique de l'espace" propres à nourrir un discours sur la musique<sup>1</sup>.

Cette démarche n'est pourtant pas sans risques, quand elle vise non seulement à comprendre la culture des autres, mais encore à la traduire en termes appropriés. Ce sont les risques de l'interprète, qu'il soit musicien ou ethnomusicologue, philosophe ou poète. En présence des musiques "d'ailleurs", l'homme de théâtre peut être lui aussi cet interprète, et c'est ce qu'a bien compris la Maison des Cultures du Monde. Parce qu'il a affaire à l'espace de la musique. Autre forme d'écriture, dira-t-on, ni plus ni moins habilitée que d'autres à représenter un art du temps. Et pourtant, pour cette raison même qu'il est un art de l'espace, le théâtre est à même plus que d'autres, de par sa matérialité, de rendre accessibles au plus grand nombre les dimensions sensibles de la musique. À défaut d'être un "art moyen", comme dit Bourdieu<sup>2</sup>, on sait combien l'opéra est un art populaire...

Mais il y a plus. Comme toute autre traduction de la musique des autres, le théâtre, parce qu'il donne vie en temps réel à un espace, la scène, est en mesure de traduire les représentations intimes de l'espace à travers lesquelles

1. Cf. *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 18, 183, 20, 186.  
2. P. Bourdieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éd. de Minuit, 1965.

résonnent les musiques traditionnelles. Il convient, pour cela, que cet art de l'espace sache être *aussi* un art du temps, et que l'espace de la musique restitué sur la scène ne soit pas seulement celui des contextes originels. La mise en scène des musiques africaines reste donc à inventer comme mise en résonance des représentations et des symboliques de l'espace – mise en scène du sensible et de l'universelle intimité. C'est seulement en ce sens que pourrait un jour avoir un sens la modernité interculturelle des "musiques du monde".

PIERRE BOIS

*L'ANTHOLOGIE AL-ÂLA DU MAROC*  
*Une opération de sauvegarde discographique*

En janvier 1989, le ministre de la Culture du royaume du Maroc, Mohamed Benaïssa, propose à Chérif Khaznadar que la Maison des cultures du monde prenne en main la réalisation d'une intégrale de la musique arabo-andalouse marocaine : *Al-Âla*. Les raisons de ce projet, dont les grandes lignes avaient été tracées par le musicologue allemand Habib Hassan Touma, étaient les suivantes.

Constitué dès avant le XII<sup>e</sup> siècle qui marque sa première apogée, maintes fois remanié et enrichi, ce répertoire comprend aujourd'hui onze suites vocales et instrumentales ou *nûbat*<sup>1</sup>, durant chacune de cinq à dix heures. Ces œuvres ne sont donc jamais jouées intégralement en concert, ni même dans les soirées musicales organisées par les associations d'amateurs.

Malgré la création de conservatoires de musique andalouse dans les principales villes du Maroc où les élèves reçoivent un solide enseignement à la fois théorique et instrumental, la transmission se fait essentiellement

1. Le terme *nûba* (pluriel : *nûbat*) désignait à l'origine la "séance de musique". Par extension, on l'utilisa pour désigner les suites vocales et instrumentales qui étaient jouées lors de ces soirées. Utilisé tout d'abord en Orient et abandonné au moment des conquêtes ottomanes au XVI<sup>e</sup> siècle, ce terme ne fut conservé qu'au Maghreb.

par voie orale et le répertoire n'est connu dans son intégralité que de quelques vieux maîtres aujourd'hui octogénaires.

Enfin, les interprétations tendant à la normalisation, il devenait urgent de graver celles des héritiers des grands maîtres d'avant-guerre.

Le ministère de la Culture constitua donc une commission nationale composée de musiciens, de musicologues, de spécialistes de la littérature arabo-andalouse, de responsables et de membres éminents des Associations des amateurs de la musique andalouse de Fès, Rabat, Tanger, Tétouan et Casablanca, et la chargea de fixer le cadre dans lequel les *nûbat* devaient être enregistrées : définition du répertoire, choix des orchestres, de leur composition et des œuvres qui leur seraient confiées<sup>1</sup>.

1. La commission nationale se composait de :

- Pr. Abdelmelek Chami, professeur de littérature andalouse à la faculté des lettres de Fès ;
- Mohammed Attar, président de l'Association des amateurs de la musique andalouse de Fès ;
- Abdelwahab Agoumi, premier conseiller dans les affaires musicales auprès du ministre de la Culture († 1989) ;
- Moulay Idriss Ouazzani, président de l'Association des amateurs de la musique andalouse de Tanger et descendant d'une célèbre famille de mécènes de Tanger, dont la maison, *Dar Dhmana*, accueillait autrefois les meilleurs musiciens de *âla* ;
- Dr. Mohammed Zniber, professeur à la faculté des lettres de Rabat ;
- Haj Mohammed Belmlih, président de l'Association des amateurs de la musique andalouse de Casablanca ;
- Abdellatif Benmansour, membre de l'Association des amateurs de la musique andalouse de Rabat et, à ma connaissance, l'un des meilleurs connaisseurs du *âla* ;
- Abdelaziz Benabdejilil, musicologue, auteur de nombreux ouvrages sur le *âla* et sur d'autres formes musicales marocaines ;
- Youness Chami, directeur du Conservatoire national de Rabat.

Signalons enfin que la coordination artistique du projet fut confiée à Ahmed Aydoun, chef de la division de l'enseignement artistique et inspecteur de la musique au ministère de la Culture marocain.

La commission devait également assister à tous les enregistrements. Les orchestres se voyaient ainsi placés en situation de concert privé – la meilleure pour la pratique de cette musique – à cette différence près que les membres de la commission pouvaient interrompre l'enregistrement s'ils jugeaient que l'exécution ne répondait pas aux critères de qualité et d'authenticité qu'ils avaient établis.

Cette opération, commencée en mai 1989, fut achevée en 1992 par la publication des onze *nûbat* sous la forme d'une édition limitée de mille coffrets de soixante-treize disques compacts (quatre-vingts heures de musique) destinés au Maroc. De son côté, la Maison des cultures du monde publie cette anthologie depuis 1989 à raison d'une *nûba* par an.

#### AL-ÂLA

Le terme de "musique arabo-andalouse" réunit tous les genres de musique classique du Maghreb. Cette appellation nous rappelle que la forme générale en fut définie à Cordoue au IX<sup>e</sup> siècle par Ziryâb (789-857). Ce musicien qui grandit à Bagdad et fut l'élève d'Ishâq al-Mawsilî fut accueilli à Cordoue par l'émir omeyyade Abd al-Rahman II. Il y fonda un conservatoire, mit au point les principes de la *nûba* andalouse : suite composée de récitatifs, de chants de rythme lent et de chants de rythme vif, dans lesquels le texte était subordonné à la musique, contrairement aux règles qui régissaient le chant jusqu'alors.

Aujourd'hui encore, ces principes sont respectés dans tous les répertoires maghrébins, qu'il s'agisse du *malûf* libyen, tunisien, constantinois, du *san'a* algérois, du *gharnâti* de Tlemcen ou du *âla* marocain, et quelles que soient leurs différences modales, mélodiques, rythmiques ou poétiques.

Également mathématicien et astronome, Ziryâb intégra la musique dans une vaste composition cosmogonique fondée sur le chiffre quatre. Chaque mode musical ou *tab'* avait pour tonique l'une des quatre cordes du luth et était associé à la course du soleil, au rythme des saisons, aux quatre éléments (terre, eau, air, feu) et aux quatre humeurs du corps humain (sang, flegme, bile et atrabile). Cette construction, qui intégrait à la fois les éléments naturels et les produits de la créativité humaine, était figurée par un arbre (*shajarat al-tubu'*, "l'arbre des modes"). Elle tentait d'expliquer comment la musique, dont les principes obéissent aux règles physiques de l'acoustique, est également capable d'exercer une influence sur l'humeur humaine et, corollairement, elle visait à définir le rôle métalinguistique de la musique, porteuse de sens et d'émotions que le verbe poétique est incapable de rendre et sa fonction de médium dans la communication avec le monde supérieur (concert spirituel des mystiques).

Les Marocains, qui s'honorent de n'avoir point subi l'influence de la civilisation ottomane, se considèrent aujourd'hui comme les seuls dépositaires de cette représentation cosmogonique et, partant, comme les héritiers véritables de la musique arabo-andalouse.

Mais en fait, le *âla*, tout comme les répertoires algérien, tunisien et libyen, est le produit d'une synthèse. Celle-ci s'opéra principalement dans la ville de Fès qui fut l'une des grandes capitales intellectuelles et culturelles

du Maghreb. Aux éléments locaux (dont la composante berbère n'est point absente si l'on en juge par l'utilisation importante de modes à structure pentatonique<sup>1</sup>) sont venus s'ajouter tout d'abord l'apport de Kairouan<sup>2</sup> puis celui de Cordoue. Au XII<sup>e</sup> siècle, le répertoire marocain atteint son apogée grâce aux compositions et aux travaux théoriques d'Ibn Bâjja, un musicien qui laissera au Maroc un héritage largement aussi important que celui de Ziryâb. Au cours des siècles suivants, l'université des Qarawiyyîn à Fès enseigne la musique à des étudiants venus de tous les horizons. Le *âla* continue d'évoluer, mais en se préservant cette fois des influences extérieures, notamment ottomane. Durant toute la période qui couvre les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le répertoire se fixe progressivement sur les onze *nûbat* connues aujourd'hui selon un processus permanent de disparition et de remplacement. Diverses parties poétiques et/ou musicales sont remplacées par des compositions originales, dont seuls les spécialistes se soucient de connaître les auteurs et les compositeurs, *car seul compte le respect de la forme établie*. Au XVII<sup>e</sup>, Abdelrahman al-Fasi remplace tous les poèmes de la *nûba ramal al-mâya* par des sujets religieux ; en 1730, Allâl al-Bâtla compose la *nûba al-istihlâl* ; à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Haj Hiddû ben Jallûn recompose le second mouvement perdu de la *nûba gharîbat al-husayn*.

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le poète Ibn al-Hâyik procède à une compilation poétique du répertoire qu'il publie sous la forme d'un recueil (le *kunnash*) considéré, aujourd'hui encore, comme la norme du répertoire. Quatre-vingts ans plus tard, Muhammad al-Jami'i, vizir

1. Notamment les modes *rasd*, *rasd al-dhîl*, *zaydan* et *'ushshâq*.

2. Où Ziryâb séjourna quelque temps avant d'être invité à Cordoue.

du sultan Muhammad IV, reprend le *kunnash* de Hâÿik en y incorporant les modifications qui s'étaient opérées depuis le début du siècle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'usage consacre l'intégration dans le répertoire de deux mouvements qui n'appartiennent à aucune *nûba* : le *quddâm bawâkir al-mâya* qui est traditionnellement joué à la suite de la *nûba al-'ushshâq* et le *quddâm al-jdîd* qui a été introduit dans les fêtes privées de Fès sous l'influence de la musique *gharnâti* (tradition arabo-andalouse de Tlemcen). Enfin, plus près de nous, le musicien Larbi Sayyar recompose en 1940 le deuxième mouvement de la *nûba al-rasd* qui avait disparu.

Le répertoire de *âla* comprend aujourd'hui onze *nûbat* qui sont désignées d'après le nom de leur mode principal (*nûba al-rasd*, *nûba gharîbat al-husayn*, *nûba al-mâya*, etc.). Chaque *nûba* se compose de cinq mouvements (*mîzân*) basés sur un rythme spécifique (1. *mîzân basît* ; 2. *mîzân qâym wa nusf* ; 3. *mîzân btâyhî* ; 4. *mîzân darj* ; 5. *mîzân quddâm*). Après un prélude instrumental non mesuré (*bughya*), qui peut être suivi d'une pièce instrumentale rythmée (*tûshiya*), chaque mouvement enchaîne les chants (*san'a*), tout d'abord lentement, puis à une allure de plus en plus rapide. Chaque chant fait alterner les vers du poème avec des ritournelles instrumentales (*jawab*) qui reprennent généralement la mélodie qui a été chantée. Une des particularités de ces chants réside dans le fait que le dernier vers de chaque poème est directement enchaîné au premier vers du poème suivant, sans ritournelle instrumentale et pratiquement sans respiration. Chaque mouvement se présente donc comme un flot musical qui coule inexorablement selon un tempo qui va s'accéléralant à mesure que l'on approche de la fin.

Le choix des poèmes et leur organisation à l'intérieur du mouvement dépendent bien entendu du temps

dont dispose l'orchestre en concert, mais aussi de deux facteurs qui seront développés dans les lignes qui suivent : l'idée que se font les musiciens d'un répertoire dit "canonique" et les variantes régionales.

Tout au long de l'évolution du *âla*, les croisements des genres, les modifications du répertoire et l'absence de notion de propriété intellectuelle de l'œuvre d'art posèrent aux musiciens le difficile problème de la définition exacte du corpus. En effet, dans le monde arabe, l'œuvre poétique ou musicale n'est pas considérée comme la propriété de son auteur, mais de la société dont elle est issue ; citations, compilations et fusions sont donc légitimes tant qu'elles respectent la forme et l'esprit propres au genre. Corollairement, une œuvre qui est composée et qui n'est point jouée n'existe pas.

L'une des questions importantes qui se posait donc à la commission nationale était de savoir s'il existe véritablement un répertoire canonique.

Si le mouvement de décomposition et de recomposition permanent qui a été signalé plus haut explique sans doute la durée importante des *nûbat* aujourd'hui, il justifie également que ces pièces soient traitées dans les concerts comme des œuvres à géométrie variable dont on peut jouer tout ou partie. Dans les mariages, les orchestres ont pour habitude de satisfaire le public avec des petites suites qui réunissent les morceaux les plus connus. Lors des soirées organisées par les associations, les orchestres se trouvent confrontés à un public plus exigeant, mais il n'en demeure pas moins qu'ils sont dans l'impossibilité matérielle d'exécuter une œuvre qui dure en moyenne six à sept heures.

L'une des conséquences de cette pratique sélective est donc la précipitation du processus de décomposition qui préoccupe justement les autorités culturelles

marocaines. A la différence des siècles passés, on se trouve dans une situation où le répertoire, jugé menacé, devient intouchable. Sa disparition partielle, sinon totale, est inéluctable, la restauration des pièces perdues est souhaitable (mais est-elle possible dans le cas d'une tradition orale ?), la composition d'œuvres nouvelles, même si elles respectent les règles de composition traditionnelles, prête à la controverse<sup>1</sup>.

Un autre aspect du problème était celui des versions régionales. En effet, si tous les musiciens marocains s'accordent à considérer que le répertoire de base est celui qui fut perpétué par la tradition de Fès, il n'en demeure pas moins que dans d'autres villes du pays, particulièrement à Tétouan et à un moindre degré à Tanger et Chefchaouen, on trouve un répertoire assez différent et souvent plus riche sur le plan quantitatif. En choisissant quatre orchestres originaires de villes différentes (Fès, Tanger, Tétouan et Rabat), la commission trancha en faveur d'une vision régionaliste : chaque maître interpréterait la version de sa région et selon son style. En même temps, elle réglait un problème politique

1. La question de savoir si cette anthologie devait intégrer le deuxième mouvement de la *nûba al-rasd* recomposé par Larbi Sayyar agita longtemps les réunions de la commission. Les uns considéraient qu'il fallait s'en tenir au répertoire "canonique" fixé par Jami'i à la fin du XIX<sup>e</sup>, les autres soutenaient que, dès l'instant où le compositeur avait respecté les règles de composition du *âla* et que l'on intégrait dans le répertoire les deux *quddâm* isolés dont l'usage n'était guère plus ancien, il n'y avait aucune raison d'éliminer l'œuvre de Sayyar. Ce sont ces derniers qui eurent gain de cause, leur argumentation étant conforme à l'esprit qui avait prévalu tout au long de la constitution de ce répertoire. Mais le fait qu'une telle discussion ait pu avoir lieu en 1988 et surtout la position conservatrice d'une partie de la commission témoignent bien de l'incertitude des musicologues marocains quant à l'avenir de leur musique.

en se soustrayant au jeu des rivalités entre régions et aux querelles dont les musiciens sont coutumiers.

## LES ORCHESTRES

Chaque grande ville du pays possède un ou plusieurs orchestres. Ces ensembles sont privés ou dépendent d'un conservatoire de musique, regroupant professeurs, étudiants de haut niveau et anciens disciples du maître. Ils se produisent généralement dans les mariages pendant la saison estivale, à la radio, à la télévision, dans les festivals. Ils jouent aussi dans des concerts privés organisés par les associations de mélomanes qui remplacent les mécènes d'autrefois. Ces concerts privés sont très importants pour les musiciens, car ils offrent l'occasion de confronter leur art à de véritables connaisseurs et d'échanger des informations précieuses sur le répertoire et les styles d'interprétation.

Un exemple : lors de cette intégrale, l'orchestre de Tanger devait retrouver une pièce indispensable au bon déroulement du deuxième mouvement de la *nûba 'irâq al-'ajam*. On en avait conservé le texte mais point la mélodie puisqu'elle ne se transmet que par tradition orale. Des recherches furent entreprises par l'entremise de toutes les associations de mélomanes et l'on retrouva finalement un ancien diplomate, âgé de quatre-vingts ans, qui la connaissait encore. Convié au Festival de Chefchaouen, il monta sur scène avec son luth et put ainsi en transmettre la mélodie. Quelques mois plus tard, alors que l'orchestre enregistrait cette pièce, nous vîmes surgir dans le studio une quinzaine d'aficionados armés de magnétocassettes qu'ils tendaient vers les

haut-parleurs de contrôle afin de recueillir précieusement ce morceau qui avait failli être perdu.

La commission a fixé la composition de chaque orchestre à douze musiciens-chanteurs. Signalons que si ce nombre est très raisonnable comparativement à ce que l'on peut voir aujourd'hui, il représente néanmoins une nette inflation par rapport aux orchestres des années trente : l'ensemble envoyé au Congrès du Caire en 1932 n'en comptait que huit.

Les instruments sont le *rbâb*, vièle monoxyle à deux cordes, le luth arabe, l'alto et le violon, importés d'Italie dès le XIX<sup>e</sup> siècle, joués verticalement sur le genou et toujours montés avec des cordes en boyau, le tambour-calice *darbûka* et le petit tambour sur cadre à cymballetes *târ*. La présence du violoncelle est la seule concession au modernisme ; son rôle est double, à la fois rythmique (dans les parties chantées, il double les percussions en *pizzicato*) et mélodique (dans les parties instrumentales, il double les autres voix à la basse). Sont bannis tous les autres instruments européens, particulièrement le piano et l'accordéon, quoique très utilisés depuis plusieurs décennies, et les instruments orientaux tels que la cithare *qânûn*.

Chaque musicien est également chanteur, ce répertoire étant exclusivement chanté en chœur homophonique. Cependant, pour donner plus d'épaisseur à la masse sonore, les voix sont doublées à l'octave supérieure par un ou deux chanteurs solistes, les *munshîd*, qui ont également l'occasion d'introduire dans la *nûba* une ou deux improvisations vocales (*inshâd*).

Parmi les orchestres les plus prestigieux du pays, la commission arrêta son choix sur les quatre maîtres reconnus aujourd'hui comme les plus anciens détenteurs de la tradition.

L'orchestre al-Brihi de Fès est dirigé par Haj Abdelkrim al-Raïs. Né à Fès en 1912 dans une famille de musiciens et de mélomanes, al-Raïs fut longtemps le disciple de Mohammed al-Brihi, l'un des monuments de la musique andalouse marocaine du début de ce siècle. Celui-ci lui enseigna le luth et le répertoire des *nûbat*. Al-Raïs adopta ensuite le *rbâb* et fonda son propre orchestre. Après avoir enseigné la musique au palais Batha, il devint officiellement le directeur du conservatoire de musique de Fès. On lui doit également la réédition du *kunnash* d'al-Hâyek et la publication d'une transcription intégrale de la *nûba gharîbat al-husayn*. Son style, propre à la région de Fès, se distingue par son caractère vif et dansant, des tempi rapides et enlevés et un jeu des cordes très ornementé.

L'orchestre al-Brihi de Fès fut chargé d'exécuter quatre *nûbat* : *Gharîbat al-husayn*, *al-Istihlâl*, *al-Hijâz al-Kebîr*, *al-Hijâz al-msharqî*.

L'orchestre du conservatoire de Tétouan est dirigé par Mohamed Larbi Tamsamani. Né en 1918 dans une famille d'artistes et de lettrés de Tanger, il se familiarise dès son plus jeune âge avec la culture classique marocaine au contact de l'élite intellectuelle de la ville. Disciple de Larbi Sayyar, puis d'Ahmed Loukili, il effectue plusieurs séjours à Fès où il suit l'enseignement d'al-Brihi. Nommé en 1956 à la tête du conservatoire de Tétouan, il y introduit le style de Fès et reçoit en retour, du maître Larbi al-Ghazi, les nombreuses pièces additionnelles propres au répertoire tétouani. Homme de grand savoir, il s'est distingué par un important travail de restauration de pièces jusque-là oubliées. Le style de Tamsamani est probablement l'un des plus difficiles à aborder pour un auditeur peu familier avec la musique marocaine. Rigoureux et austère, privilégiant

les tempi lents, il répond à un souci de clarté des voix et de respect de l'énonciation du texte.

Cet orchestre interpréta les deux *nûbat* consacrées à des thèmes religieux : *Ramal al-mâya* et *Isbihân*.

L'orchestre de Tanger est dirigé par Ahmed Zaytouni Sahraoui. Né en 1934, ce musicien manifeste dès son enfance un grand amour pour la musique. Il fréquente pendant plusieurs années la maison des Ouazzani, une famille de mécènes réputés, et y rencontre les grands maîtres de l'époque. Des relations suivies avec Moulay Ahmed Loukili lui permettent de se pénétrer du style du maître et d'accéder à tout un pan méconnu du répertoire. Son style se caractérise par une certaine austérité dans le phrasé et l'ornementation, une grande rigueur et une recherche constante de l'équilibre sonore entre les voix et les instruments.

Cet ensemble enregistra la *nûba al-Rasd* (dont le premier violon, Jamaledine Benallal établit une transcription intégrale), et les *nûbat* *'Irâq al-'ajam* et *al-Mâya*.

Au moment d'entreprendre cette anthologie, l'orchestre de la Radio Télévision marocaine était dirigé par Moulay Ahmed Loukili. Ce chef célèbre et adulé par tous ses confrères prépara avec ses musiciens la *nûba al-'Ushshâq*, mais décéda quelques mois avant de l'enregistrer. Il fut remplacé par l'un de ses disciples, le chanteur Haj Mohamed Toud, dont on peut regretter qu'il n'ait point l'envergure de son maître.

Cet orchestre exécuta les *nûbat al-'Ushshâq* et *Rasd al-dhîl*.

Enfin, le ministère de la Culture constitua pour l'occasion l'Ensemble Al-Âla avec les meilleurs jeunes musiciens de ces quatre orchestres, afin d'offrir aux successeurs des grands maîtres une chance de se faire entendre. Cet

ensemble enregistra les deux mouvements qui complètent ce répertoire : *Quddâm bawâkir al-mâya* et *Quddâm al-jdîd*.

Il est important de signaler que cette anthologie offrit aux musiciens l'occasion d'accéder à un répertoire qu'ils n'avaient jamais l'opportunité de jouer dans son intégralité. C'est dire le travail considérable de transmission orale qui fut accompli par les chefs d'orchestre.

Autrefois, un jeune musicien effectuait son apprentissage théorique et pratique auprès d'un maître chez qui il entraînait à la fois comme disciple et comme serviteur. De nos jours, la musique andalouse s'enseigne dans des conservatoires spécialisés à Rabat, Casablanca, Fès, Meknès, Tanger et Tétouan. Mais même dans ce cadre l'enseignement se fait toujours par voie orale. Les meilleurs élèves peuvent ensuite entrer dans l'orchestre du maître ; c'est là qu'ils apprennent, au hasard d'un cours particulier ou d'une répétition, quelques-unes des pièces les moins connues. Enfin, seuls quelques élus reçoivent, peu avant la mort du maître, comme en testament, les dernières pièces qu'il est le seul à connaître.

Il existe bien quelques "partitions", mais ce ne sont en fait que des transcriptions qui ne donnent que la structure de la pièce et ne rendent nullement compte de la richesse de son interprétation : phrasé, accentuation, règles d'ornementation, degré de latitude dans l'exécution de la mélodie autorisant le dédoublement des voix à l'octave, les retards, les décalages et les contretemps, c'est-à-dire tout ce qui donne son épaisseur hétérophonique au jeu orchestral.

De son côté, l'enregistrement tend, lui aussi, à figer l'œuvre en la limitant à un événement sonore unique ; il renoue cependant avec la tradition orale dans la mesure

où il offre au musicien qui l'écoute une appréhension globale et sensible d'un ensemble de règles souvent implicites qu'il pourra par la suite transposer sur une œuvre différente.

Rendons hommage à ces maîtres qui, malgré leur âge, acceptèrent cette gageure et livrèrent, sans compter, leur temps et leur savoir pour les générations futures. Espérons qu'aujourd'hui chaque conservatoire marocain possède un exemplaire de cette anthologie et que les musiciens du XXI<sup>e</sup> siècle sauront en faire leur miel.

Cette opération fit des émules : le ministère de la Culture d'Azerbaïdjan et le ministère de la Culture tunisien, avec lesquels la Maison des cultures du monde publie respectivement une anthologie du *Mugam* d'Azerbaïdjan et une anthologie du *Malûf* tunisien.

#### QUELQUES INFORMATIONS TECHNIQUES

Les onze *nûbat* et les deux *quddâm* furent enregistrés au cours de douze missions qu'effectua la Maison des cultures du monde au Maroc de mai 1989 à octobre 1991.

Les enregistrements ont été réalisés par Pierre Simonin au Studio Son et Lumière de Casablanca sous la supervision de la commission nationale constituée par le ministère de la Culture marocain, d'Ahmed Aydoun, inspecteur de la musique au ministère de la Culture marocain et de moi-même.

Le matériel, fourni par la Maison des cultures du monde, comprenait un magnétophone numérique professionnel SONY PCM 2000, huit micros Neumann (KM 84 et KM 140) et une console de mixage TAC BULLET. Le montage numérique, qui dura deux mois, fut effectué

sous la supervision de Pierre Bois par Frédéric Marin au studio de mastérisation Translab (Paris).

Le coffret intégral comprend 73 disques compacts, un livret de présentation de 128 pages en français et en arabe avec traduction partielle des poèmes, photos et exemples musicaux, deux livres de 330 et de 282 pages réunissant l'ensemble des poèmes en arabe.

Sont déjà parues dans la collection Inédit / Maison des cultures du monde :

*Nûba gharîbat al-husayn*, par l'orchestre al-Brihi de Fès, dir. Haj Abdelkrim al-Raïs, durée : 6 heures, coffret de 6 CD paru en 1989 (W 260010).

*Nûba al-'ushshâq*, par l'orchestre Moulay Ahmed Loukili de Rabat, dir. Haj Mohamed Toud, durée : 6 h 30, coffret de 6 CD paru en 1990 (W 260014).

*Nûba al-isbihân*, par l'orchestre du conservatoire de Tétouan, dir. Mohamed Larbi Temsamani, durée : 6 heures, coffret de 6 CD paru en 1992 (W 260024).

*Nûba al-rasd*, par l'orchestre de Tanger, dir. Ahmed Zaytouni Sahraoui, durée : 7 heures, coffret de 6 CD paru en 1994 (W 260027).

*Nûba al-îstihlâl*, par l'orchestre al-Brihi de Fès, dir. Haj Abdelkrim al-Raïs, durée 7 h 40, coffret de 7 CD paru en 1995 (W 260028).

Dans le même esprit, le ministère de la Culture du Maroc et la Maison des cultures du monde ont publié :

*Anthologie d'al-Melhûn, poésie chantée citadine*, coffret de 3 CD paru en 1990 (W 260016).

*Anthologie des Rwâyes, chants et musiques berbères de la vallée du Sous*, coffret de 4 CD paru en 1992 (W 260023).

*Musique gharnâti : Nûba ramal*, par l'ensemble de Gharnâti de Rabat, dir. Ahmad Pirou, 1 CD paru en 1990 (W 260017).

Les lecteurs désireux d'approfondir ce sujet peuvent se reporter à la lecture de l'ouvrage de Mahmoud Guettat, *La Musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, 398 pages ou, à défaut, à celui de Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, Cité de la musique / Actes Sud, 1995, 154 pages.

PR. HSU TSANG-HOUEI

*LA MUSIQUE DES UNS,  
LE PATRIMOINE DE TOUS*

*De la préservation des musiques aborigènes  
de Taiwan*

Depuis le début de ce siècle, la musique des peuples aborigènes de Taiwan a suscité l'intérêt et l'étonnement des ethnomusicologues du monde entier.

Les ethnologues ont découvert que le contenu des chants aborigènes réfère à tous les aspects de la vie traditionnelle : chasse, guerre, agriculture, pêche, construction des maisons, portage des matériaux, mariage, funérailles, prière et exorcisme, banquets et jeux, danses et berceuses, contes et légendes, mythes et récits fondateurs, enfin l'appréhension du monde, qu'il s'agisse de la nature ou de la société des hommes. Dans leurs rapports avec tous ces sujets, les chants aborigènes sont non seulement riches de sens, mais remplissent également une fonction culturelle et sociale.

Au même moment, les musicologues découvrirent une diversité de formes vocales qui couvrait toutes les techniques de chant possibles, de la plus simple à la plus complexe : par exemple, des systèmes d'échelles incluant différentes combinaisons de hauteurs et d'intervalles ou encore diverses sortes d'harmonie allant de la monodie à l'hétérophonie en passant par l'homophonie et la polyphonie. De plus, chaque tribu préserve encore aujourd'hui l'intégrité de ses variantes stylistiques.

L'étude de la musique des aborigènes de Taiwan (à l'exclusion des tribus P'ing-p'u des plaines) a commencé dans les années vingt. La première enquête fut réalisée par l'administration provinciale japonaise et les résultats furent publiés dans les huit volumes du *Fantsu tiao-cha pao-kao shu* (1921). La musique de chaque tribu était décrite selon trois catégories : chants populaires, danse, instruments de musique. A partir de 1922, nombre de musiciens, tels que Takanabe, chang Fu-hsing, Kurosawa Takatomo, et d'ethnomusicologues participèrent à cette recherche. Un certain nombre d'enregistrements effectués pendant l'occupation japonaise furent l'objet de publications : citons ceux réalisés par Takanabe en 1922, qui furent réédités en 1978 (Toshiba TW-8001 mono), ou ceux de Kurosawa (1943) qui donnèrent lieu à la publication de deux albums (Sony SJL-78-9M, mono) réédités en 1984 en un seul album (Geneva VDE 30-426). Le travail accompli par Kurosawa surpassa non seulement ceux qui l'avaient précédé, mais permit aussi de présenter des documents précieux à une audience universitaire internationale, dont Jaap Kunst, Paul Collaer, André Schaeffner et Constantin Brailoïu.

Les recherches menées par des Chinois natifs de Taiwan ne commencèrent que dans les années soixante avec les travaux de Hsih Wei-liang, Hsu Tsang-houei, Lu Ping-chuan, et plus tard, ceux de Chou Yang-liang, Lin Hsin-lai, Li Che-yang, Ming Li-guo, Wu Rong-shuen et Chen Shan-hua. Outre des résultats de recherches approfondies, certains publièrent des documents sonores d'une très grande valeur, comme le triple album de Lu Ping-chuan édité en 1977 par Sony, puis réédité par la Chinese Folk Arts Foundation en 1980, le triple album de Hsu Tsang-houei publié par la Chinese Folk Arts Foundation en 1979, et le disque intitulé *Chants de travail et*

*d'amour des peuples aborigènes de Taiwan* publié chez Arion par Hsu Tsang-houei (1985).

En ce qui concerne le disque compact, les premières publications comprennent *Polyphonies vocales des aborigènes de Taiwan* (Inédit / Maison des cultures du monde, 1989, w 260011) et *Taiwan music of the Aboriginal tribes* publié par Music of Man Archive (Jecklin-Disco JD 653-2). Enfin, plus récemment, est paru *The Songs of the Bunun Tribe*, premier d'une série éditée par Wind Records (1992).

Je ne peux m'empêcher d'éprouver un certain regret concernant notre négligence vis-à-vis d'un patrimoine culturel si important ! Pourquoi est-ce toujours les étrangers qui publient les premiers enregistrements ? Quelle est donc notre politique culturelle et quelles sont nos directives en matière de préservation d'un héritage culturel ? Comment pouvons-nous négliger un legs musical en voie de disparition ?

La musique traditionnelle, qui représente une partie raffinée de la culture, est le produit de la vie d'un peuple sur une longue période. La musique aborigène de Taiwan est notre propriété commune. Il est non seulement de notre responsabilité de conserver ces traditions musicales, mais également d'en faire les sources créatives de la culture musicale d'aujourd'hui et de demain.



BERNARD LORTAT-JACOB

L'ART D'UN PETIT PAYS

*“Plantez au milieu d’une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs au spectacle, rendez-les acteurs eux-mêmes, faites que chacun se voie et s’aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.”*

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre à d’Alembert*

Irgoli, Sardaigne (province de Nuoro) : nous sommes à la terrasse du *Bar 2000*. C’est le début d’une longue soirée d’été. Tout le village est là, ou presque, et chacun se connaît. On passe de table en table boire un verre et échanger quelques plaisanteries. Mais la quiétude est sacrifiée sur l’autel de la modernité : un écran de télévision géant est planté au milieu de la place pour rap- peler les beautés déjà surannées d’une chanteuse rock américaine. Le son est puissant, assourdissant même. L’espace est massivement meublé.

A dire vrai, le public n’accorde pas une très grande importance à ce *show* télévisé. La danse sarde (*ballu tundu*) n’a pas grand-chose à voir avec ce délire d’im- pueur : il n’y a pas si longtemps que, sur cette même place, elle se pratiquait chaque dimanche, en cercle

(*ballu tundu*) et il n’est de fête où elle ne se danse encore.

Durant toute cette soirée, les gens ne fixent guère l’écran. A dire vrai, personne ne semble considérer qu’il s’agisse d’un spectacle (ou d’un exemple) à suivre. Ce n’est qu’un décor sonore encombrant. Chacun en fait le tour comme d’un monument communal, se déplaçant de table en table, seul, entre amis ou en famille, sou- mettant le plus souvent l’image, d’ailleurs passable- ment floue, à des commentaires ironiques, bienveillants quoique distancés : en Sardaigne, une moue, un siffle- ment suffisent à dire ce que l’on pense...

Parfois – et comme pour se mettre un peu à l’écart –, on se rend au bar voisin. C’est celui des *pastori*<sup>1</sup>, qui est aussi bruyant que l’autre, mais pour d’autres raisons : les voix, les cris et l’animation sociale sont amplifiés par une acoustique fortement réverbérée (la bière et le vin ne prédisposent guère à modérer le ton). Mais là, au moins, la conversation est centrée sur la vie du pays. C’est aussi en décibels que se mesurent en Sardaigne les rapports sociaux. Les villages où l’on s’ennuie sont les plus silencieux.

Irgoli, sa *piazza* et sa dizaine de bars<sup>2</sup> constituent un microcosme, où des mondes contrastés s’affrontent : celui

1. *Pastori*, littéralement : “bergers.” Mais, dans le français contem- porain, le mot “berger” est vidé de son sens et, par manque de réfé- rences vivantes, véhicule surtout du mythe.

2. Dix bars : c’est une moyenne, pour un village de quelque deux mille habitants. En général, dans les villages de Sardaigne, on compte autant de bars que d’églises (ou chapelles). Il arrive que certains villages aient plus d’églises que de bars (dans l’Oristano notam- ment), ou qu’ils aient plus de bars que d’églises (en Barbagia sur- tout). L’ennui caractérise les premiers, l’excitation collective – et les violences qui en dérivent – caractérisent les seconds.

de la ville – américaine en l’occurrence –, riche et paré d’une excentricité de façade, et celui du village propre- ment dit, qui doit faire preuve d’une imagination bien plus grande : en 1994, c’est encore à lui qu’il incombe de recréer chaque soir ses propres divertissements.

Il faut savoir que, durant ces soirs d’été, on vit beau- coup ensemble et, qu’à Irgoli comme ailleurs, on dirige ses loisirs sur ce que la culture traditionnelle a l’habitude d’offrir : cette culture se définit d’abord comme un art de vivre ensemble<sup>1</sup>. Ce soir-là, comme tous les autres, il conviendra, une fois encore, d’y parvenir, à partir de techniques poético-chorégraphico-musicales encore bien présentes dans les mémoires.

LE TENORE

Oh ! certes, depuis le temps que l’on vit les uns avec les autres, on sait ce que le village est susceptible d’offrir en ce domaine : les *pastori* font le *tenore*<sup>2</sup> (polyphonie à quatre parties) comme le faisaient leurs pères. Ils chantent surtout pour eux, entre eux, et tou-

1. Et – je dirai même plus – comme un “art de s’émouvoir ensem- ble”, autour d’une production qu’à tort ou à raison on considère comme sienne. Dans cette perspective, la culture doit d’abord être vue dans sa dynamique intégrative. De toutes les danses que les musiciens de Sardaigne savent jouer ou chanter, il en est toujours une, au moins, qui bénéficie du pronom possessif – *ballu “nostru”*. (Sur cette question, cf. notamment mon livre : *Musiques en fête*, Société d’ethnologie / Klincksieck, 1994.)

2. On notera que le mot est singulier et que, lorsque la pensée sarde est respectée, on parle *du tenore* car, même s’il se compose de quatre voix, l’unité (du chœur) est soulignée par la grammaire de la langue ; il s’agit de produire, à quatre, un seul et même son (*suono*).

jours entre amis. Parfois ils se produisent durant les grandes fêtes du pays et de la région. Les villages de Sardaigne ont en effet l'habitude de maintenir des contacts avec leurs voisins, précisément en invitant chanteurs et danseurs des villages alentour pour leurs fêtes respectives. Plus récemment, l'internationalisation des domaines folkloriques et la mise en spectacle systématique des mondes de la planète ont conduit le *tenore* d'Irgoli jusqu'en Espagne et en France. Au début, ce ne fut pas facile. Lorsque cela se produisit pour la première fois (en 1990), les gens d'Irgoli craignaient que les *pastori* ne sachent pas tenir leur place sur une scène de spectacle. "Certes, ils n'auront jamais la *sicurezza* des grands professionnels..., disais-je alors, et cela ne sera pas plus mal..."

Car le *tenore* d'Irgoli a moins de métier et surtout moins de prestige que celui du village de Bitti (celui-ci, on l'entend partout : en France, en Amérique et même au Japon). Celui d'Irgoli est composé de jeunes, qui savent chanter dans un style pleinement local sur des textes dont ils sont parfois les auteurs. Quoi qu'il en soit, leur harmonie (sociale et musicale, car les deux vont de pair) est suffisamment belle pour que d'autres chanteurs du pays, ayant encore en mémoire des *boghe notte* de grand style, viennent chanter en leur compagnie. Mais surtout, les *pastori* chantent à leur manière, celle de chez eux : ils ne copient pas les voisins, aussi prestigieux soient-ils (Bitti bien sûr, mais aussi Orgosolo ou Fonni) ; ils traitent le chant dans une esthétique locale. Ils sont en outre pleinement *afiattati*<sup>1</sup> et, même s'ils se disputent localement (pour des petites histoires

1. Parole intraduisible ; sa racine est *fiatto* : "souffle". Des chanteurs *afiattati* chantent "d'un même souffle".

de tous les jours), ou ancestralement (pour des problèmes de droit de pacage), ils s'accordent à la perfection et maîtrisent l'art de combiner leurs voix. Ils savent mieux que personne tirer parti des propriétés naturelles de l'accord parfait et travaillent leur timbre de façon que les parties musicales s'encastrent les unes aux autres comme dans une construction massive, au point de n'en faire qu'une : c'est à cette condition que naissent les fusions harmoniques les plus denses et que le chant est beau.

#### LE CHANT A GUITARE

A proximité de la place, dans les maisons voisines, il y a aussi quelques guitaristes amateurs, disposant d'une technique suffisante pour accompagner le *canto in re*<sup>1</sup> (chant varié exécuté exclusivement en langue sarde et accompagné à la guitare). Avec plus ou moins de réussite, chacun peut s'y exprimer. C'est l'art de compagnie par excellence, puisque chacun, à tour de rôle, peut "entrer dans le chant" pour faire entendre sa *strofetta* (en fait, un distique), avant de laisser sa place au voisin. Les rôles se distribuent spontanément en fonction des présences. Parfois (mais rarement), les femmes s'adjoignent aux hommes, ainsi que quelques émigrés qui profitent de l'été pour retrouver dans le chant un loisir de chez eux. Le "chant à guitare" est diffusé dans toute la Sardaigne, et quelques chanteurs en font profession ; il n'a pour ainsi dire pas de style local ;

1. *In re* veut dire tout simplement "en ré". C'est le plus commun des "chants à guitare" (*canto a chitarra*) qui a pour particularité de commencer et de finir sur un accord de ré majeur. En pratique, les guitares étant accordées au moins une quarte plus bas que la normale, l'accord est, plus ou moins, sur *la*.

chacun y va de sa façon, mais sur un modèle unique, d'ailleurs bien connu. Il s'agit donc d'un art individuel que rendent collectif les nécessités de la fête et les rencontres régulières autour d'une guitare.

Si, au cours de la soirée, on cherche encore un peu, on saura trouver d'autres ressources culturelles locales et demander notamment à untel ou untel d'improviser quelques *ottave*<sup>1</sup> que le chœur saura accompagner : cela fera une belle soirée où pourront alterner les thèmes graves et les sujets de dérision. D'ailleurs, Pietro, le bariste, n'est-il pas poète à ses heures ? Tout comme Giovanni, le menuisier et Gonnario le camionneur. N'est-ce pas le moment de les réquisitionner ? Nombreux sont encore ceux qui peuvent ficeler quelques poésies, en les improvisant *estemporaneamente*, ou en les griffonnant sur le papier. Et, comme pour le "chant à guitare", il existe quelques grands professionnels, poètes de métier, qui se produisent dans les fêtes en s'affrontant dans des joutes, sur des thèmes que leur propose un comité spécialisé. Chacun les connaît et certains les suivent avec passion, retenant leurs réparties les plus belles, à l'aide désormais de cassettophones.

#### L'ACCORDÉON POUR LA DANSE

Et puis, il y a Totore Chessa – un des jeunes joueurs d'accordéon<sup>2</sup> les plus brillants et connus de Sardaigne.

1. Ensemble de huit encasyllabes rimés.

2. Il s'agit de l'accordéon diatonique à huit basses, très adapté à la danse, que l'on désigne par le mot italien *organetto* ou, parfois, du mot sarde *sunettu*, et qui est fondamentalement différent de la *fisarmonica* (gros accordéon chromatique).

En cette saison, il est souvent en tournée pour animer un *ballu in piazza* (danse sur la place) ou accompagner quelques *gruppi folk* particulièrement en vogue. Dès lors qu'il est disponible, il faudra le persuader qu'un *ballu* du pays n'est pas fondamentalement réservé aux autres *paesi* de Sardaigne et, encore moins, aux festivals de folklore internationaux (ou du moins pas encore), et qu'enfin, s'il a cette qualité, c'est précisément parce qu'il a été beaucoup dansé au village. Mais, dès lors que Totore est là, deux ou trois accords bien rythmés de son étrange instrument, à la fois si international (par sa facture) et si sarde (par ses modalités de jeu), suffisent à déclencher la danse ; le jeu de variations ne tardera pas à suivre.

Totore est d'ailleurs d'une grande rigueur intellectuelle et musicale ; pour l'ethnomusicologue en quête de précision, c'est toujours un plaisir de travailler avec lui. Car, de nos jours, les règles du jeu ont changé : les rencontres toujours plus fréquentes entre musiciens et le respect toujours moindre porté aux traditions locales invitent à la confusion des genres et des styles. Nombreux sont ceux qui mélangent désormais toutes les danses de Sardaigne et pratiquent une sorte de *lingua franca* musicale. Totore, quant à lui, respecte le *ballu* de son village. Il y apporte, certes, quelques modifications personnelles qui démarquent son jeu de celui du vieux *suonatore* d'Irgoli, mort il y a une dizaine d'années ; mais il a le souci de laisser au *ballu del paese* sa carrure d'origine ; lorsqu'il met son énergie dans l'exécution d'autres danses régionales (il les connaît toutes), il ne les trahit pas. C'est dans cet esprit qu'il fait vivre la tradition.

A Irgoli (dans la province de Nuoro), c'est l'écran géant de la télévision qui menace la place. A Castelsardo (en Anglona), c'est le terrain de foot, situé derrière le cime-

tière : toutes les funérailles s'accompagnent de *Miserere* à quatre voix d'une stupéfiante beauté qu'exécutent les chanteurs de l'Oratorio di Santa Croce. Or, ces funérailles ne manquent pas, à l'occasion, d'être troublées par les clameurs du stade. Et, plutôt que de se rendre à une procession dominicale, les chanteurs de l'Oratorio, presque tous amateurs de football, se posent la question : assisterai-je au match, ou irai-je enterrer ce vieux *co-paesano*<sup>1</sup>?... Souvent, la discussion est abordée en famille, mais, en tout état de cause, il s'agit encore de partager ses peines et ses joies et, plus encore, d'affirmer une façon d'être ensemble, autant pour accompagner le défunt à sa dernière demeure que pour voir jouer ses amis.

#### UN ART ENDOGÈNE

En Sardaigne, dans certains villages – sinon dans tous – l'art traditionnel n'est pas mort, même si, pour des raisons trop banales pour mériter d'être évoquées une nouvelle fois, il vit en difficulté. Ici comme ailleurs, cet art associe les gens, sinon dans un idéal communautaire, du moins au sein d'un même espace où chacun tient sa place. Tout se passe comme si producteurs et récepteurs œuvraient ensemble en interférant constamment ; chacun est encore l'expert de l'autre et seule la qualité de cette expertise est susceptible de fonder et de garantir la qualité de la production musicale. Celle-ci tire sa liberté en partie de son autonomie (ou plus exactement de sa capacité à s'autonomiser), mais en étant plus que jamais assujettie à des modes. Elle continue cependant de solliciter

1. D'ailleurs, durant l'été 1994, où l'Italie passa si près de la victoire du Mondial, on chanta moins que d'habitude.

des moyens endogènes, en disposant d'énergies qui se donnent en partage. Qu'il s'agisse de divertissement, comme à Irgoli, ou de rituel comme à Castelsardo, on compte encore sur ses propres ressources : durant les soirées irgolese ou castellanese, il ne viendrait à l'idée de personne de jouer au scrabble, ou au bridge par exemple<sup>1</sup>, ni même d'écouter des disques, ni enfin et surtout, de tenir des propos d'un autre monde. Et, tandis que la tradition tient souvent lieu de théorie, les pratiques musicales sont encore denses et riches... pour quelque temps encore.

1. A la fin des années quatre-vingt, Irgoli fut touché par la mode du tennis. En quelques semaines, la mairie dut inscrire près de deux cents personnes (presque tout le monde, en fait). Les règles en usage à Wimbledon ou à Roland-Garros rencontrèrent cependant quelque difficulté à se faire respecter. On jouait à six ou sept, inventant de-ci de-là quelques règles particulières et en refusant notamment de se soumettre à l'autorité d'un arbitre dans la conduite des parties. Durant les dernières saisons, les choses se sont un peu calmées... comme la vogue du tennis, du reste.

TRẦN VĂN KHÊ

*LA MUSIQUE VIETNAMIENNE  
A LA FIN DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE*

A l'heure actuelle, il existe au Viêt-nam quatre catégories de musique :

1. Musique des peuples minoritaires, des montagnards – environ dix millions, se répartissant en cinquante-quatre ethnies –, utilisant des instruments et des échelles musicales différents de ceux de la plaine.

2. Musique du peuple majoritaire kinh ou viêt – environ soixante millions –, liée aux faits et gestes de tous les jours, aux différents âges de la vie, aux fêtes rurales et saisonnières, musique qui berce les bébés et anime les jeux d'enfants, qui fait oublier la dureté des tâches et éclore l'amour dans les cœurs, qui enterre les morts et console les vivants, qui a connu une période de déclin et qui est en train de retrouver un nouveau souffle.

3. Musique de “tradition savante”, aux règles définies et codifiées, avec un système de notation schématique, et un riche répertoire, musique exécutée avec des techniques vocales et instrumentales très élaborées, par des solistes et des ensembles, une musique essentiellement mélodique. Chaque mélodie est une entité portant un nom propre comme cela se rencontre en Chine, au Japon, en Corée. Le *diêu* (mode) colore une mélodie, évoque une atmosphère, ou provoque une émotion comme le *râga* de l'Inde, le *datsgâh* ou *avâz* persan, ou

le *maqâm* arabe. L'exécution par un ensemble montre l'existence d'une certaine “polyphonie” – si l'on prend ce terme dans son sens étymologique –, d'une “hétérophonie” ou d'une “stratification polyphonique”.

4. Musique de “style occidental”, allant de simples chansons – chansons révolutionnaires, chansons de lutte traduisant les aspirations d'indépendance et de paix du peuple vietnamien, chansons d'amour – aux grandes compositions – sonates, symphonies, opéras – écrites par des jeunes compositeurs formés à l'école occidentale.

Pendant le XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs changements dans les domaines politiques, économiques et sociaux, comme les rencontres des cultures, ont modifié le paysage musical du Viêt-nam.

Changements ou bouleversements politiques :

1. L'administration coloniale installée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'a ni encouragé la pratique de la musique traditionnelle, ni cherché à la reléguer au second plan. Elle a essayé, sans y parvenir, de faire accepter la musique de style occidental. Les concerts de musique occidentale, très rares, n'ont pas attiré grand monde. Au début de ce siècle, il n'existait dans tout le Viêt-nam aucun conservatoire, aucun ensemble orchestral. Mais dans la petite bourgeoisie vietnamienne, les jeunes filles “de bonne famille” apprenaient le piano, les garçons le violon.

Dans les années trente, de timides innovations proposées par Nguyễn văn Tuyên, encouragées par l'administration française, soutenues par un petit nombre de jeunes musiciens vietnamiens autodidactes ou formés par une petite école de musique à Hânôi, appelée

“Conservatoire d’Extrême-Orient”, ont donné naissance à quelques chansons nouvelles composées dans l’idiome occidental. Mais le grand public n’a pas bien accueilli cette tentative.

2. De 1941 (occupation japonaise) à 1954 (Conférence de Genève), la naissance de plusieurs mouvements nationalistes, la “révolution d’août”, la déclaration d’indépendance de la république démocratique du Viêt-nam, la chute de la monarchie, et la première guerre de libération, ont bouleversé la vie musicale au Viêt-nam : la musique traditionnelle a marqué le pas et cédé la place à la “nouvelle musique” appelée alors “musique rénovée”, avec surtout des chansons de jeunes, des chansons révolutionnaires, des chansons de lutte, quelques chansons d’amour.

La division de fait du Viêt-nam en deux régions, et l’installation d’un gouvernement à prédominance communiste dans le Nord ont fait disparaître peu à peu le chant *ca trù*, dont les chanteuses ont été assimilées à tort à des prostituées, et les chants et les danses de possession *châu vãn* considérés comme des manifestations de la superstition, pourtant deux formes d’art très subtil de musique vocale, de musique aux “modes” variés, aux rythmes savants. Par contre, le *hát chèo* fut restauré dans le Nord.

Le Sud, contrôlé par l’armée française, a vu se développer les maisons de thé et les dancings. Beaucoup de musique de danse, de chants d’amour, ont été composés et présentés dans des *nhac hội* (“réunions musicales”). Le théâtre *hát bội*, théâtre traditionnel classique, a été peu à peu supplanté par le théâtre dit “rénové”, le *hát cải lương*.

Dans le centre, avec la chute de la monarchie, la musique, les danses et les théâtres de cour sont tombés en désuétude.

3. Depuis la Conférence de Genève, création de l’Etat du Viêt-nam, puis de la République du Viêt-nam en 1954, jusqu’à la réunification du Viêt-nam en 1976.

La différence entre les deux régimes, communiste dans le Nord, nationaliste dans le Sud, les influences de la musique russe dans le Nord, de la musique américaine dans le Sud, la dureté des combats entre les deux Etats, ont donné naissance à beaucoup de chansons de lutte pour l’indépendance du Viêt-nam, pour la liberté du peuple vietnamien, pour l’idéal socialiste ou pour la démocratie, des chansons politiques, des chansons de guerre, mais aussi des chansons d’amour, des chansons pour la paix, pour la réconciliation entre les Vietnamiens.

A cause de la guerre qui faisait rage, les chansons populaires, berceuses, chants d’enfants, chants de travail, chants de fêtes rurales, chants de guérison, chants de funérailles tombaient dans l’oubli. Seuls les chants alternés *quan họ* de Bắc ninh, le théâtre populaire *hát chèo* dans le Nord ont reçu le soutien du gouvernement et ont été bien préservés. Dans le Sud, plusieurs musiciens traditionnels, les maîtres chevonnés, même les jeunes maîtres, conscients du danger de la disparition des musiques traditionnelles, se sont dépensés sans compter pour encourager les jeunes à étudier la musique traditionnelle, à collecter le patrimoine culturel. Ce n’étaient que des initiatives privées sans aucun soutien officiel.

Les concerts de musique traditionnelle se faisaient rares. Toutes les formes de musique traditionnelle étaient en déclin, tandis que la “nouvelle musique” (*tân nhạc*) se développait très rapidement.

4. Depuis la réunification du Viêt-nam, la naissance de la république socialiste du Viêt-nam et jusqu’à ce jour, la musique vietnamienne a traversé plusieurs périodes. Au début, la politique culturelle officielle

du gouvernement vietnamien avait une orientation correcte. Elle se résumait en trois formules : *dân tộc* (national), *khoa học* (scientifique) et *đại chúng* (de masse). La culture devait avoir en premier lieu un caractère national. Elle doit recevoir de l’étranger ce qui revêt un caractère scientifique, recevoir avec discernement et esprit critique ce qui vient de l’extérieur. Elle doit être accessible à la masse, à la majorité du peuple vietnamien, et non pas réservée seulement à une certaine élite. Orientation juste, mais l’application de ces principes prête encore à beaucoup de controverses.

Le chant *ca trù*, chant des chanteuses *a dào*, les chants et danses de possession longtemps mis à l’index, n’étaient plus connus que des artistes d’un certain âge ; la musique de cour n’était pas encore restaurée. La musique nouvelle continuait à occuper toutes les scènes des théâtres et des salles de concert.

Les conservatoires de Hanoi, de Hồ-chí-Minh-ville, comme l’Ecole supérieure de musique de Huế, ont dispensé un enseignement musical pour quelques milliers d’élèves dont la majorité suivaient un enseignement de musique occidentale. La musique traditionnelle restait encore le parent pauvre de ces établissements officiels.

Ensuite, plusieurs événements ont marqué cette période dans le sens du respect, de la restauration de la tradition musicale et du retour aux sources.

1° Création de l’Institut de musicologie, dirigé par le regretté Pr. Lưu Hữu Phước. Cet institut a lancé un programme de collecte de grande envergure du patrimoine culturel appelé Programme KPVAT (lisez : Capévat). K : *Khai thác*, exploiter, explorer, par extension : collecter, recueillir ; P : *Phát huy*, mettre en valeur, faire connaître, diffuser ; V : *Vốn*, le capital, le fonds, par extension : l’héritage ; A : *Am nhạc*, la

musique ; T : *Truyền thống*, traditionnelle. Ce projet propose de collecter dans tout le Viêt-nam ce qui constitue l'héritage culturel dans le domaine des musiques traditionnelles populaires et savantes et de le faire connaître par des publications. Projet ambitieux qui n'a pu être réalisé dans sa totalité par manque de cadres, manque de technique, mais surtout manque de crédits. L'auteur de ces lignes a largement apporté sa contribution à ce projet et assisté à plusieurs séances officielles au cours desquelles les responsables de ce projet ont présenté des rapports sur les résultats obtenus.

2° Une classe expérimentale de cinq ans d'enseignement de musiques traditionnelles au niveau universitaire a permis à treize étudiants, tous diplômés des conservatoires, de préparer un diplôme supérieur et de recevoir un enseignement par transmission orale et directe de maître à élève de la part des plus grands maîtres encore en vie et vivant à Hô-chí-Minh-ville. Ils sont devenus les jeunes maîtres, mais n'ont pas pu trouver un travail qui corresponde à leurs capacités et sont obligés de se produire dans les cabarets ou les restaurants chics pour touristes.

3° Un mouvement officiel appelé *Vè nguồn* (Retour aux sources) a favorisé la programmation des musiques traditionnelles dans les stations de radiodiffusion et de télévision, dans les programmes artistiques des maisons de la culture, même dans certains "cafés-concerts" de la ville.

4° Plusieurs compétitions et concours, pour les instruments traditionnels comme la cithare à seize cordes, le luth en forme de lune, des concours de violon, de piano, de guitare classique, ont attiré beaucoup d'auditeurs.

Les changements économiques et sociaux ont modifié le mode de vie et transformé le paysage musical du Viêt-nam :

– Dans les villes, les mamans qui ont un travail ne chantent plus les berceuses pour les enfants. Même celles qui restent à la maison laissent les bébés dormir près d'un poste de radio. Les berceuses sont tombées en désuétude.

– A la campagne, les paysans qui vont d'un village à un autre utilisent souvent des cars et ne chantent plus des chants d'amour en cours de route, comme avant, lorsqu'ils se déplaçaient à pied.

– Plusieurs chants de travail ont disparu à cause justement des nouvelles conditions de travail : plus de chants de pilage du riz, car celui-ci est blanchi non plus au pilon, mais par des décortiqueuses ; plus de chants de bateliers, car les bateaux à vapeur ont remplacé les barques à rames.

– Le développement de la science et de la médecine ont fait disparaître les chants de guérison.

– Les villageois ne se déplacent plus pour écouter les chanteurs ambulants. Ils se contentent d'écouter chez eux leur poste à transistors.

– Jeunes gens et jeunes filles n'improvisent plus de chants d'amour. Les soirées dansantes et surtout le chant "karaoke" ont plus de succès auprès d'eux. Des chansons du jour, à la mode, sont enregistrées sur bande vidéo avec les chanteurs connus, puis un orchestre rejoue la même mélodie sans le chant, pour permettre aux amateurs de chanter avec un accompagnement professionnel. A un récent concours de chant "karaoke" à Hô-chí-Minh-ville, il y a eu près de cinq mille participants ! Les cours d'amour n'existent plus et les chants alternés sont tombés en désuétude.

A côté de ces pertes, on peut noter aussi un certain nombre de faits positifs, suite à la politique d'ouverture du gouvernement vietnamien, à l'amélioration de la situation économique du Viêt-nam, à l'afflux de touristes étrangers, à l'initiative et au dévouement de plusieurs jeunes maîtres traditionnels :

1. Plusieurs genres musicaux traditionnels en voie de disparition ont retrouvé un second souffle de vie.

a) Dans le Nord, le *ca trù* a retrouvé sa raison d'être depuis quelques années, après qu'il fut sélectionné à la Tribune des musiques d'Asie à Pyongyang comme l'une des meilleures œuvres musicales pour 1985. L'interdit gouvernemental fut levé. Les chanteuses chevronnées sortirent de leur retraite. Les jeunes chanteuses se mirent à apprendre cet art vocal sophistiqué. A Hânôï, tous les mois, l'Association des amis du *ca trù* organise des réunions pour écouter les vieilles chansons et aussi de nouveaux poèmes. Le *ca trù* figure aux programmes de musiques traditionnelles pour les compétitions internationales.

b) Le *chầu vắn* a fait l'objet de recherches ethnomusicologiques. Il fut présenté par la Troupe nationale du *hát chèo* dans sa tournée en France en 1994. Le temple Đền Dâu à Hânôï, a été réouvert, avec plusieurs séances de possession quotidiennes, et autorisé à recevoir les fidèles. Même les touristes étrangers y sont admis.

c) Le théâtre traditionnel classique, le *hát tuồng* au centre et le *hát bội* au Sud, connaissent un regain d'intérêt. La Maison du *hát tuồng* Nguyễn hiền Dĩnh à Quảng Nam, Đà Nẵng, a reçu l'année dernière plus de six mille spectateurs étrangers, des touristes pour la plupart. Dans le Sud, le *hát bội* redonne des spectacles dans les temples dédiés au culte des génies tutélaires.

d) Les ensembles de musique de cérémonie et de musique de funérailles travaillent à temps plein, car dans le Sud, la plupart des enterrements se font maintenant aux sons du *nhac lê* (musique de cérémonie), l'interdiction de l'utiliser ayant été levée récemment. Les cérémonies en l'honneur des génies tutélaires dans les villages sont célébrées tous les ans, pendant trois jours de suite, et la présence d'un ensemble de musique de cérémonie est indispensable.

e) A Hué, la musique de chambre, les chants de bateliers sont réclamés par les touristes et, actuellement, plus de quatorze groupes de musiciens et chanteurs ou chanteuses accompagnent les touristes dans leur promenade sur la rivière des Parfums. Les orchestres et les ballets de cour aussi donnent fréquemment des spectacles pour les touristes.

2. Plusieurs groupes de "musique légère" qui font des tournées dans les pays d'Asie ont toujours parmi eux deux ou trois musiciens traditionnels.

3. Les recherches ethnomusicologiques sont maintenant soutenues par plusieurs services de la culture de différentes provinces. Plusieurs audiocassettes avec des chansons populaires authentiques se vendent bien : soixante mille l'année dernière, alors que la musique pop trouvait dans la même période seulement près de dix mille acheteurs.

4. A Hô-chí-Minh-ville, les grands hôtels ont un programme de musique dite folklorique pour attirer les touristes.

5. Les nouvelles compositions de musique traditionnelle rencontrent un accueil favorable du public.

Si l'on fait le bilan, on peut être optimiste. On voit s'esquisser un mouvement de développement de la tradition grâce à un concours de circonstances favorables. Le passage dans le régime d'économie de marché, l'affluence des touristes étrangers, la clairvoyance de certains responsables culturels ont provoqué des changements parfois spectaculaires.

Pour le moment, la musique traditionnelle est devenue une "mode", parce que les touristes recherchent l'exotisme, et que les agences de voyage pensent au gain. Plusieurs jeunes se consacrent à l'étude des chants et des instruments traditionnels, moins par amour pour cet art que parce qu'ils y trouvent un moyen de gagner facilement leur vie. Ces nouvelles conditions favorables au développement de la musique traditionnelle sont des armes à double tranchant : elles favorisent le développement sur le plan quantitatif, mais entraînent aussi la baisse de la qualité artistique. Et la musique, dans ce cas, a cessé d'être un art que l'on cultive pour devenir un produit commercial que l'on vend.

Nous souhaitons que le peuple vietnamien prenne conscience de la véritable valeur artistique du patrimoine culturel, de la nécessité de préserver son identité culturelle, qu'il puisse mieux connaître la musique et les arts traditionnels pour les aimer, les protéger et participer à leur développement, que ce mouvement de "retour aux sources", ce nouvel engouement pour les formes traditionnelles de l'art musical et théâtral ne soit pas simplement un feu de paille, mais un véritable "feu sacré".

JEAN DURING

### *CARNETS DE VOYAGE AU MOYEN-ORIENT*

#### GRANDEUR ET MISÈRE DE LA MUSIQUE BALOUTCHE

##### *Du désert à Karachi*

Le Baloutchistan apparaît au voyageur comme un vaste désert parsemé d'oasis, barré de montagnes et écrasé de chaleur, délaissé par les conquérants et les gouvernements. Les Baloutches occupent un vaste territoire couvrant la moitié occidentale du Pakistan et le sud de l'Iran oriental. Fidèles à leur atavisme nomade, ils traversent aisément les frontières poreuses de l'Afghanistan, de l'Iran et du Pakistan, et séjournent volontiers dans les Emirats et à Oman où ils trouvent de petits emplois bien rémunérés. Dans la migration qui les a poussés jusqu'à Karachi, ces anciens Iraniens, cousins des Kurdes, se sont mêlés à différentes ethnies comme les Brahu'i, les Sindi, les Lasi, ou les nomades Jatt, dont certaines sont probablement les ancêtres des Tsiganes. Leur véritable capitale est maintenant Karachi (province du Sind) où ils occupent un cinquième de la ville, dans des conditions particulièrement précaires. Les Baloutches sont vraisemblablement le peuple le plus défavorisé de l'Iran et du Pakistan, et peut-être aussi un des moins organisés, des plus anarchiques, des moins contrôlables. Eternels migrants, leur bien le plus

précieux est cette culture ancienne, archaïque même, dont le génie s'exprime principalement par la poésie, la musique et la broderie. Cette musique contraste avec la rigueur et le dénuement de leur cadre de vie : elle a poussé à un sommet la richesse des timbres, le raffinement de l'ornementation et la subtilité des rythmes. Sa force et sa liberté frappent l'auditeur : ne s'agit-il pas là d'une des sources de la musique tsigane ? La viole baloutche, le *sorud*, en forme de tête de mort, a ces accents endiablés, cette tension, cette volubilité que l'on retrouve chez les Tsiganes d'Europe centrale, et les chants mélismatiques des vocalistes professionnels ne sont pas sans évoquer ceux des Gitans d'Andalousie.

#### *Une sous-culture musicale urbaine*

Cette musique est mal connue, et aucune étude ni enregistrement n'en ont été publiés, si ce n'est par l'auteur de ces lignes<sup>1</sup>. Après avoir découvert cette musique par son versant ouest, du côté iranien, il m'a fallu un jour me rendre à l'est, à Karachi, afin d'en étudier d'autres aspects dont quelques cassettes m'avaient donné un avant-goût prometteur. Ma seule adresse à Karachi était un *music-shop* nommé *Paradise*, à Lee Market, en plein bazar baloutche. Il est assez désagréable pour un puriste d'aborder une musique traditionnelle par les boutiques de cassettes commerciales. On y diffuse à tue-tête les dernières productions à la mode, toutes traditions confondues, "déconstruites" par les synthétiseurs et boîtes à rythme, jouées et chantées par des musiciens médiocres qui pillent le terroir musical et absorbent les influences les plus contradictoires. L'un des méfaits de

1. Il existe une étude en persan par M. T. Mas'udie (*Musiqi-e Baluchestân*, Téhéran, 1985), avec beaucoup de transcriptions.

la boîte à rythme, dont le principe est défendable pour d'autres musiques légères, est qu'elle "tempère" tous les rythmes "irrationnels" qui caractérisent la performance traditionnelle. Ainsi, le *swing* ou le *groove* originel qui donnent des rythmes dont la pulsation même comporte trois valeurs inégales (par exemple des pseudo-"trois temps" de respectivement sept, six et cinq "dix-huitièmes de mesure" !) sont éliminés au profit de trois temps métronomiques isochrones qui appauvrissent considérablement le style. On peut en dire autant des ornements et des timbres. Quant aux chanteurs, ils proviennent d'un milieu urbain fortement influencé par la musique urdu, penjâbi ou indienne, et le plus souvent ils se contentent de mettre des paroles baloutches sur des airs sans caractère particulier. Leurs voix douces et paresseuses trahissent la sous-culture urbaine et l'accoutumance au microphone. Seuls quelques rares chanteurs et compositeurs, comme Ostâd Sattâr, ont réussi une fusion savante et intéressante du dhrupad indien et des intonations baloutches. Au cours d'un mois de séjour à Karachi, je n'ai pu trouver qu'un chanteur répondant aux critères traditionnels, alors que j'ai rencontré une bonne dizaine d'excellents joueurs de vièle *sorud*. (Pour trouver des chanteurs, il faut aller loin vers l'ouest à Châbahâr ou Gwadar, et encore ceux-ci sont-ils très rares.) Dans le commerce des cassettes baloutches, la part de musique traditionnelle ne dépasse pas, disons, un vingtième de l'ensemble. Tout le reste est soit du disco baloutche, urdu, ou autre, soit des chansonnettes "à la sauce baloutche".

#### *Le dur métier de musicien traditionnel*

Ainsi les maîtres traditionnels ne tirent-ils guère parti du potentiel économique que représente ce marché.

Quelques-uns seulement sont sollicités pour accompagner tel ou tel chanteur à la mode, glissant un motif de *sorud* en réponse à un motif de synthétiseur, tâche dont ils s'acquittent sans scrupule, étant donné que leur rétribution de cent cinquante francs correspond au double de ce qu'ils gagnent dans une noce. Il arrive exceptionnellement qu'on les enregistre au cours d'une performance, et qu'ils reçoivent au mieux cinq cents francs à titre de droits d'auteur. (Ces enregistrements sont précieux pour le musicologue, mais ils ne permettent pas toujours de retrouver l'artiste. En effet, la photo et le nom qui figurent sur la pochette sont le plus souvent ceux du marchand de cassettes.) Si les artistes traditionnels déplorent cette situation, cela ne les empêche pas de s'y soumettre d'une manière parfois paradoxale. Ainsi Karimbakhsh, un maître réputé, qui mariait son troisième fils cet hiver, déboursa deux mille francs pour distraire ses invités avec un chanteur et son synthé, alors que pour la même somme il aurait pu inviter pas moins de vingt maîtres traditionnels, jouant du *sorud*, du *tanburag*, du *doholak*, du *benju*, du *sorna*, etc. Mais voilà, un beau mariage doit être agrémenté de "musique moderne".

Cette loi vaut aussi en Asie centrale : d'excellents artistes classiques se mettent au synthétiseur ou jouent les *crooners* pour gagner leur vie dans les mariages *toy* ; d'autres apprennent des chansons tirées des répertoires des différents groupes ethniques pour pouvoir répondre à toutes les demandes, dans les cas de mariages mixtes. Là aussi la musique classique n'est pas rétribuée comme elle le mérite, et en fait elle n'est demandée que dans des circonstances exceptionnelles, telles que les liturgies et les rites sociaux ou identitaires. En Asie centrale, il s'agit du *âsh*, la partie la plus sacrée de la



noce, où l'on chante et joue les airs anciens au lever du soleil. Au Baloutchistan, il s'agit des rites *guâti* et *damâli*, c'est-à-dire de guérison par la transe ou de transe propitiatoire.

En fait, la musique traditionnelle baloutche survit à Karachi uniquement par la pratique de la "transe thérapeutique", phénomène qui tient à la fois des psychothérapies occidentales et des manifestations religieuses "charismatiques", ne serait-ce que par les fortunes que le petit peuple y engloutit. Dans ce contexte, on n'a jamais recours à des instruments autres que traditionnels, généralement sans chant, et il est même très rare qu'on les amplifie. Dans ce genre, la seule forme d'acculturation est l'emprunt de mélodies soufies du Sind et de chansons religieuses ou soufies baloutches (parfois en persan). Seuls quelques connaisseurs exigeants déplorent que les musiciens et les chamanes confondent de plus en plus le répertoire spécifique *guâti* (destiné aux esprits non musulmans et à la psychopathologie) et celui des djinns (esprits musulmans et pathologie ordinaire). Dans les campagnes, la situation est à peu près la même, mais il semble que les musiciens traditionnels soient davantage sollicités dans les noces.

Dans une soirée *damâli* qui se prolonge jusqu'à l'aube, le joueur de vièle ou de luth d'accompagnement *tanburag* joue entre deux et quatre heures, avec quelques pauses et reçoit entre cinquante et cent francs ainsi qu'un bon repas (un animal étant sacrifié). Le chamane (*khalife*), quoique souvent considéré comme un demi-charlatan, empoche dix fois plus. Comme le commente amèrement Karimbakhsh : "Cela ne paye même pas la flasque de whisky" (sans laquelle il lui est impossible de jouer). Si l'artiste peut se contenter de l'ivresse de la transe, s'il est actif et réputé, il peut mener une vie décente en

jouant régulièrement dans les *damâl*. Ainsi Niku, sorudiste de trente-cinq ans spécialisé dans ce répertoire, a-t-il pu s'offrir pas moins de trois femmes. Pour la plupart, cependant, la vie est plus dure. Même le fameux chanteur Feyz Mohammad Baluch, qui connut une gloire sans égale, vécut toujours pauvrement. Il y a cependant quelques exceptions : les chanteurs épiques et narratifs (*shergu*), dont le centre se trouve de part et d'autre du sud de la frontière Iran-Pakistan. Leurs privilèges sont justifiés : ils détiennent l'art le plus consommé, impliquant une grande virtuosité vocale et instrumentale, et une science du *zahirig*, l'équivalent baloutche du *maqâm* ou du *raga*. Il est vrai qu'il n'existe que trois ou quatre grands chanteurs<sup>1</sup> et six ou huit sorudistes de même niveau, capables de les suivre (ou de les précéder). Le meilleur d'entre eux est Rasalbakhsh, qui vit entre Dubay et Sarbâz (en Iran), et dont on dit qu'il possède une voiture. Quant au fameux chanteur épique Qâderdâd, il entretient plusieurs "foyers" et de nombreux enfants, dans différents pays (Iran, Pakistan, Bahrein, Mascate), et tourne continuellement dans ce triangle d'or des Baloutches, chantant essentiellement pour ses compatriotes émigrés dans les Emirats, qui le rétribuent en devises fortes.

1. Les meilleurs sorudistes sont Aliok, Omar, Sabzal, Ghafur, Rasalbakhsh, Musâ Zangeshâhi, Arezu. Les grands chanteurs sont Mazar, Gholâm Qâder et Qâderdâd. Il en manque un à l'appel, car, à la suite de son pèlerinage à La Mecque, Mollâ Kamâlân s'est fait tancer par quelque bigot, et a renoncé à chanter. La pression ne venait peut-être pas seulement des islamistes : les "gens de la Culture" n'aiment pas du tout les chants épiques baloutches qui exaltent un sentiment national dangereux pour l'unité de l'Iran.

*Où l'ethnomusicologue s'applique à "renvoyer l'ascenseur"*

Lorsqu'on a toujours rencontré les musiciens dans les campagnes vertes du Karabagh, les oasis ou les déserts du Baloutchistan, les cimes aux neiges éternelles du Pamir, les cités historiques comme Herât ou Boukhârâ, ou les beaux salons d'Istanbul et de Téhéran, le contraste avec le dénuement et la crasse du milieu urbain baloutche est frappant. De fait, jamais je n'avais à ce jour rencontré des artistes d'un tel niveau dans des conditions d'existence aussi minimales.

Dans l'ensemble, les autorités et les institutions se désintéressent totalement de la musique baloutche professionnelle et autre, ainsi que du sort de leurs représentants. Sur ce point, la situation est toute différente en Iran, Tadjikistan, Ouzbékistan, etc., où il existe des écoles, des conservatoires, des orchestres, des stations de télévision et de radio, etc., et surtout un public. Cela tient d'abord au fait que les Baloutches sont un peuple sans Etat, rétif et incontrôlable, à l'égard duquel les dirigeants penjâbis nourrissent un mépris mêlé de crainte. (Cette situation est en partie justifiée par la structure féodale et le banditisme tribal qui sévit dans le nord du Baloutchistan. Par contre, le Sud, le Makrân, où la musique est la plus élaborée, est une région calme, les chefs de clan n'ayant pas de pouvoir militaire.) Du côté iranien, les Baloutches ont un statut ou une attitude de colonisés et esquivent toute relation avec les gens de la capitale, lesquels les considèrent en retour comme une minorité lointaine et mineure quoique dangereuse (le Baloutchistan étant le théâtre d'affrontements sanglants entre l'armée et les trafiquants d'héroïne). En outre, la province du Baloutchistan pakistanais est contrôlée depuis Quetta, au nord, dont la tradition musicale est

différente, de sorte qu'il n'y a pas grand-chose à espérer non plus du côté des autorités baloutches elles-mêmes.

Autrefois, chaque khân patronnait des musiciens et des poètes, et la vie d'artiste était aisée. De nos jours, cette structure féodale a disparu au Makrân et rien ne l'a remplacée. Après de longues discussions sur ces problèmes avec des maîtres et des intellectuels baloutches, il devint évident que la seule voie possible était de faire appel au mécénat privé. Je les exhortai en ces termes : "Trouvez quelque riche marchand qui se flattera d'entretenir des musiciens, comme au bon vieux temps." Mettant à profit mon séjour, le jeune et entreprenant Abdorahmân entama des manœuvres de séduction en ce sens auprès de quelques riches commerçants ou notables baloutches. Trois ou quatre musiciens furent reçus dans des salons bourgeois, afin de faire connaissance. Durant ce temps, dans les coulisses, on passait trois heures à sillonner le quartier pour mettre la main sur un chanteur qui, inconscient des enjeux de cette rencontre, avait préféré se rendre à une banale invitation. (Il faut bien reconnaître que cette insouciance des musiciens est aussi la cause de leur situation précaire.)

L'ethnomusicologue français donnait une caution exceptionnelle à cette rencontre. On montra le double disque compact réalisé en France<sup>1</sup>, on évoqua la portée universelle de la musique baloutche, la perspective de concerts en Europe, pays où cette musique est prise en considération. L'avocat de la cause était Abdorahmân, cet excellent musicien, enfant du peuple en exil politique en Norvège, et qui jouit d'une réputation artistique et

1. *Balouchistan, musiques d'extase et de guérison*, Ocora, C 580 017/18, 1992.

d'un prestige social justifiés par son talent, son intelligence et son aisance matérielle.

Le maître, lui, ne pouvait faire valoir que l'éminence de la tradition dont il était le dépositaire, mais il avait une certaine classe, et il semble que les notables aient oublié un instant les terribles préjugés qui creusent des fossés et des rapports de castes. Car après tout, ces musiciens ne sont-ils pas depuis deux ou trois millénaires, des *lulis*, c'est-à-dire des parias, des valets, des romanichels, tandis qu'eux sont les maîtres ? Mais d'un autre côté, tout bien réfléchi, pourquoi ne pas assumer à nouveau ce rôle de maître et donc de mécène, quitte à en renouveler les formes ? Toute nation digne de ce nom, même dépourvue d'Etat, se doit d'avoir sa musique natale, au même titre que sa langue. Si l'on se bat pour promouvoir cette langue et lui donner un statut officiel (refusé en Iran, mais admis au Pakistan), ne faudrait-il pas aussi en faire bénéficier la musique et le chant ?

Karimbakhsh expliqua qu'au soir de sa vie, il n'avait que deux élèves, Abdorahmân et l'étranger, et qu'il ne pouvait pas avoir d'élève sur place, car huit personnes vivaient déjà sous son toit. Il demandait seulement un local, une pièce quelque part pour enseigner. Ou encore, s'il avait un magnétophone, il pourrait au moins enregistrer tout son répertoire et le transmettre à son fils, ou à un autre, avant qu'il ne soit trop tard. Certes, il avait bien enregistré soixante bobines magnétiques à Radio-Quetta il y a quelques années, mais Dieu sait où sont ces bandes, si elles n'ont pas été effacées.

Ce n'est pas la première fois que dans mon rôle de musicologue participant, je suis sollicité pour la sauvegarde d'un patrimoine. Dans les années 1970, en Iran, il fallait convaincre les autorités de l'importance d'assurer

la transmission au plus haut niveau artistique possible. Il y avait beaucoup d'argent et de moyens, et le résultat fut un succès même sur le plan médiatique. Mais ici, avec les Baloutches, il faut partir de rien : il n'y a pas de public, pas de médias, pas d'appuis officiels possibles. Dans ces conditions, à quoi bon faire de la recherche ethnomusicologique ? Décrire une musique à laquelle personne n'a accès à part les natifs eux-mêmes, une musique qui se joue dans un milieu fermé, dans des régions interdites aux étrangers, qui n'est pratiquement jamais exportée ? Se lancer dans une de ces monographies destinées pour l'essentiel aux collègues occidentaux ? S'il arrive que quelques confrères orientaux vous fassent l'honneur de vous lire, dans le cas présent, c'est tout simple : je ne connais même pas de musicologue baloutche, et pas davantage un quelconque lettré francophone. Il faudrait au moins écrire en anglais dans l'espoir de toucher les officiels pakistanais. Ecrire en baloutchi peut-être ? Mais dans une culture fondamentalement orale, personne ne lirait un tel livre. Finalement, la seule solution serait de réaliser un film vidéo expliquant leur musique aux Baloutches eux-mêmes. On en ferait cinquante copies offertes aux loueurs de cassettes vidéo ; les gens les regarderaient et les copieraient. Dans cette idée, Abdorahmân a commencé à filmer tout ce qui bougeait. Son premier long métrage (janvier 1995) fut un cadeau royal à son maître Karimbakhsh qui, comme on l'a dit, mariait son fils. Grâce à sa table de mixage à effets spéciaux, il a réalisé un film de cinq heures, très kitsch, avec incrustations, effets de miroir, de kaléidoscope, flou artistique, fondus, mixage son. Il y a passé trois jours durant lesquels j'ai pu mesurer à quel point la vidéo est un langage convivial et familier dans cette culture. C'est donc

décidé, mon prochain livre sera une vidéo sur et pour les musiciens baloutches.

#### EN RÉPONSE A UN CUISTRE

On a vu plus haut comment le “terrain” absorbe l’objet de la recherche et place l’ethnomusicologue dans un réseau de relations humaines où il est obligé de s’impliquer bien au-delà de ses préoccupations intellectuelles. Il est difficile et peut-être contraire à la déontologie de se dérober à ce jeu de miroir où notre demande initiale suscite en retour une demande implicite de nos interlocuteurs. Dans le cas des Baloutches, la demande ne peut être satisfaite par le seul fait qu’on s’intéresse à leur musique ; les lois de l’hospitalité ont leurs limites, et il leur faut du concret. Dans les “terrains” où le niveau culturel est plus littéraire qu’oral, les gens se contentent d’être flattés d’être l’objet des attentions de l’étranger. Il y a même des cas où nos publications sont réellement prises en considération, voire même traduites. Mais il arrive également que l’incursion de “l’autre” dans un domaine aussi sensible et emblématique que la musique, soit ressentie par certains comme une agression, une humiliation, une forme d’impérialisme culturel. Le dépit qu’en conçoit le chercheur est probablement symétrique de l’amertume du partenaire. La différence est que le chercheur peut se replier sur le terrain neutre de la science (ce que je fais ici en présentant ce problème sous l’angle non pas personnel, mais sociologique et culturel), tandis qu’évidemment, celui qui se sent humilié n’a pas cette possibilité de repli, puisque, sous le vernis d’un savoir dogmatique, ses références sont affectives et non objectives.

A la suite d’une critique outrée, hargneuse et sans fondements, de mon livre *le Répertoire modèle de la musique persane*<sup>1</sup>, j’ai adressé la lettre qui va suivre à l’éditeur de *Ketâb-e Mâhur* (Téhéran, 2/1993). Cette critique portait le titre : “Le *radif* de Jean During et l’humiliation de l’honneur d’une nation.” Ma réponse fut publiée en persan, mais en même temps qu’un autre article malveillant, qui, une fois de plus, frappait très bas, visant principalement deux de mes précieux associés. Ce type d’attaque est devenu un genre littéraire journalistique en Iran, depuis qu’un semblant de vie civile a germé sous une chape de fer. Derrière l’âpreté d’une critique qui se prend pour un tribunal exécutif, se profile le spectre plus inquiétant d’un ethnocentrisme exacerbé par l’humiliation de l’échec politique, économique et médiatique du pays. Heureusement, ce syndrome ne touche pas les vrais intellectuels et savants. Quant à nous, orientalistes, il nous faut garder bonne contenance, même si le cœur n’y est plus.

“Monsieur,

Il est d’usage dans les cultures démocratiques d’accorder un droit de réponse à toute personne qui est l’objet d’attaque publique par l’intermédiaire d’une publication ou autre. J’ose espérer que vous respectez ce droit et que vous publierez ma réponse à l’article de M. R. que je considère comme une attaque personnelle dépassant largement le cadre scientifique où il prétend se situer. [...]

1. Cet ouvrage comporte quarante pages d’introduction française traduites en persan et anglais, trois cent quarante pages de transcriptions musicales du *radif* de Mirzâ Abdollâh, c’est-à-dire le répertoire-modèle d’enseignement, et six cassettes enregistrées par N. A. Borumand au *târ* vers 1971.

Les aspects objectifs de l’article de M. R. (dans votre dernier numéro) se résument à quelques critiques :

1. J’ai omis de mentionner que Vaziri avait aussi noté le *radif* de Mirzâ Abdollâh, et pas seulement celui de Hoseyn Qoli. Ce détail m’avait effectivement échappé, mais de toute façon, les notations ont été perdues. Merci à M. R. de l’avoir signalé. 2. Dans la traduction persane, s’est glissée une erreur [...]. 3. J’ai seulement dit qu’il était *probable* que des musiciens de Tabriz (donc des Azeris) aient suivi Nâsereddin Shâh à Téhéran lors de son accession au trône. Il s’agit d’une simple hypothèse. 4. Si je n’ai pas insisté sur l’influence de la musique persane dans le monde arabe et turc, c’est qu’il s’agit d’un fait bien connu et rabâché dans tous les articles et dans tous les livres iraniens sur la musique persane. M. R. donne à juste titre les exemples des noms de *maqâm* persans qui sont passés dans la plupart des cultures musicales d’Asie. Il ne faut cependant pas oublier que la plupart de ces *maqâm* soi-disant persans sont joués différemment partout : le Navâ persan est différent du Navâ turc, du Navâ de Boukhârâ, du Navâ maghrébin et du Navâ de Kashgar (Turkestan chinois). On ne peut donc pas dire (comme on l’insinue souvent) que dans tous ces pays on joue de la musique persane ; chacun joue sa musique, et généralement, seuls les noms persans sont restés.

M. R., comme tous les nationalistes iraniens, conteste que la musique persane ait jamais subi une quelconque influence des autres musiques. Il n’existe pas de musique au monde qui n’ait pas pris quelque chose de celle de ses voisins. Pourquoi donc nier cette éventualité en ce qui concerne l’Iran ? De la même manière que la langue persane s’est enrichie de dizaines de milliers de mots arabes, il est probable que les musiciens

aient pris des éléments d'autres langages musicaux. Je me contenterai de rappeler que dans les traités iraniens anciens (de Safioddin, Marâghi, Husayni, Kawkabi, Darvish Ali, Bannâ'i, Amir Khân, etc.), la grande majorité des noms de rythmes (*usul, dour, iqâ'*) sont arabes : *thaqil, ramal, hazaj, khafif, mukhammas, dour, fâkhte, awfar, far', samâ'i*, etc. Tous ces rythmes sont encore en usage au Moyen-Orient, mais ont disparu d'Iran. Il en va de même pour les noms techniques : *sowt, nashid, nowbe, tasnif, maqâm, sho'be, zarb, osul*, etc.

5. Je sais comme tout le monde que les Azerbaïdjanais sont des Iraniens turquisés tardivement. En mentionnant le *radif* de la musique d'Azerbaïdjan, j'ai seulement voulu souligner que la musique actuelle de l'Iran est très proche de celle-ci et appartenait à une aire qui s'étend du Caucase au Kurdistan et au Fârs ; je n'ai pas voulu dire que l'une provient de l'autre. Les gens de Herât et de Boukhârâ sont également des Iraniens, et les Turcs d'Istanbul disaient encore au XVIII<sup>e</sup> siècle que leur musique venait des Persans. Cependant, ni la musique turque, ni celle de Boukhârâ ne ressemblent en rien au *radif*. Cela montre bien que, parmi toutes les traditions iraniennes, ce *radif* appartient à une aire géographique particulière et à un moment de l'histoire, même si certains disent naïvement qu'il remonte à Bârbad (VI<sup>e</sup> siècle).

M. R. m'accuse de ne pas donner de références. J'ai cité plus de cinquante ouvrages en cinq langues, et mes conclusions sont le fruit de douze ans de recherches non seulement en Iran mais dans toute l'Asie intérieure, et de discussions avec les meilleurs maîtres iraniens, âzeris, tâdjiks, turcs, arabes, ouzbeks et ouïgours. Les idées exprimées dans l'introduction au *radif* de Mirzâ sont partagées par les experts, y compris par des savants et maîtres de musique iraniens. L'idée d'une musique

ancienne "internationale" à dominante iranienne est évidente lorsqu'on voit que quelqu'un comme Marâghi (VI<sup>e</sup> siècle) a présenté sa musique à Boukhârâ aussi bien qu'à Istanbul. Je ne vois pas en quoi la formule "internationale" constitue comme vous dites une "humiliation pour l'honneur national iranien", au contraire. De même, je ne vois pas en quoi il peut être insultant de rappeler à un Iranien que les Arméniens ont également pratiqué les *dastgâh* (notamment dans le Caucase), qu'ils fabriquaient des instruments persans, et que Sayat Nova a séjourné à la cour de Karim Khân Zand (XVIII<sup>e</sup> siècle). Tout le monde sait qu'Ostâd Minâ et Ostâd Zohre à la cour de Fath Ali Shâh (XIX<sup>e</sup> siècle) étaient, l'une arménienne, et l'autre juive. Cela ne veut pas dire que la musique persane ait pris quoi que ce soit des Arméniens, mais plutôt le contraire.

Pour conclure l'aspect scientifique du débat, je remercie M. R. d'avoir signalé une erreur et une omission. Dans un ouvrage de trois cents pages, ce n'est pas beaucoup. [...]

Mais il est une autre erreur que je confesse : c'est d'avoir oublié que le nationalisme est de plus en plus fort et qu'il occulte le souci de vérité et d'objectivité, ainsi que le goût pour les arts. Enfin, il pousse certains à perdre une des qualités éminentes des vrais Iraniens : la politesse et la courtoisie. Je n'ai jamais vu en Iran que l'on mentionne un honnête chercheur et mélomane [...] d'une formule aussi désobligeante que : "*Mosio During le Français*" (*mosio D. fransavi*). Je n'ai jamais vu non plus en Occident que l'on mentionne quelqu'un par la formule *Aqâ-ye Untel*, l'Iranien, Mister X, l'Américain [...], excepté dans certains journaux fascistes et racistes qui salissent les mains du lecteur.

En réclamant la disparition de mon livre du catalogue de l'éditeur, M. R. trahit le fond de sa pensée : c'est

la disparition du *radif* traditionnel lui-même qu'il souhaite, pour le remplacer par des compositions de "musique nationale" jouée par des orchestres symphoniques. Ses seules références sont Vaziri pour l'Iran, et Hajibeyov [...], Maqâmaef, Niyâzi, etc. pour l'Azerbaïdjan, c'est-à-dire les inventeurs du "*muqâm* symphonique" d'inspiration européenne. En conséquence, je ne reconnais pas à M. R. la compétence nécessaire pour juger mon ouvrage. [...]

J'ai toutes les raisons de croire que le fanatisme aveugle de M. R. vient du fait que le *radif* de Mirzâ a été transcrit par un étranger. Un étranger qui met les valeurs humaines, spirituelles, intellectuelles et artistiques au-dessus de l'idéologie infantile et hystérique du nationalisme. La haine envers l'étranger, le racisme ou le culte de l'ethnie sont de jour en jour plus forts en Asie musulmane et conduisent à la "guerre de 72 nations" selon la formule de Hâfêz. J'ai cependant l'espoir que les gens de cœur et de goût, notamment les musiciens à qui s'adresse cette transcription du *radif*, ne s'abaisseront pas au niveau où se situe M. R. Ils l'ont d'ailleurs déjà prouvé : ma transcription du *radif* a été faite il y a plus de douze ans, et depuis ce temps elle a été photocopiée à des centaines d'exemplaires et passée de main en main<sup>1</sup>.

1. On en a même fait une édition pirate avec une introduction du musicien M. L., suggérant qu'il s'agissait de sa propre transcription. Lors de la publication officielle, une personnalité musicale soupira dans une gazette : "Sommes-nous à ce point incapables, qu'il faille qu'un étranger transcrive notre musique ?" Aussitôt après la parution, furent publiés en cassette et CD trois enregistrements intégraux du répertoire, comme pour contrer cette parution. Il est cependant bien connu que les interprètes utilisaient (voire déchiffraient) ma transcription. Il est donc évident que la polémique ne portait pas sur l'objet, mais sur l'auteur.

Si un jour les valeurs humanistes universelles de l’islam culturel étaient renversées par l’idéologie fasciste et que ce livre se trouvait censuré comme le souhaite M. R., il continuerait son chemin de la même façon qu’il a commencé : de main en main, de mémoire à mémoire (*dast be dast, sine be sine*).”

#### NOTE SUR LE STATUT DE LA MUSIQUE EN IRAN<sup>1</sup>

Il importe de préciser que l’attitude de M. R. ne relève pas d’une quelconque dérive islamiste (idéologie qui, en principe, veut dissoudre l’idée de nation dans celle de “communauté”), mais d’un courant antagonique, laïque, autarcique et ultra-nationaliste<sup>2</sup>. Le lecteur mal informé aurait pu penser en effet que la xénophobie et le désir secret de rompre avec la tradition musicale étaient caractéristiques de positions officielles islamistes. Afin de montrer qu’il n’en est rien, il faut peut-être donner ici quelques éléments objectifs sur le statut et la place de la musique dans la République islamique d’Iran. Le moins que je puisse faire pour ce pays qui fut mon “terrain” d’accueil, c’est de décrire une situation mal connue et de dissiper les préjugés qui constituent un poids supplémentaire sur les épaules des élites.

Le plus radical facteur de changement de la musique et de la vie musicale iranienne depuis peut-être un siècle fut le changement de statut juridique et social de la musique, qui survint en 1358/1979 peu après la révolution. Cela se traduisit dans un premier temps par

1. La matière de cet article provient d’une étude plus approfondie (cf. bibliographie, During, 1984 et 1993).

2. Voir les chapitres consacrés à cette question dans : During, 1995.

diverses mesures restrictives, parmi lesquelles les plus importantes et les plus stables sont les suivantes :

– la prohibition ferme et la quasi-disparition de la musique légère ou *motrebi* (chansons à la mode orientales ou occidentales, musique traditionnelle urbaine de divertissement) ;

– la prohibition (pour le public masculin) de l’art vocal féminin en solo (ainsi que de toute danse féminine), et de surcroît, la prohibition des enregistrements d’art vocal féminin. (Le chant de femme en solo est admis pour un public de femmes, ce qui, dans ce cas, implique que les instrumentistes également soient des femmes.)

– l’interdiction pour certains chanteurs et instrumentistes de se produire en public, en raison de leur ancienne réputation jugée incompatible avec les nouvelles valeurs morales et politiques.

D’autres restrictions, assurées par divers types de contrôle officiel ou semi-officiel, entravèrent durant un temps les activités musicales, telles que l’impossibilité de donner des concerts publics, la rareté des programmes musicaux sur les ondes, etc. Toutefois, la plupart d’entre elles furent levées progressivement. Les raisons de cette évolution sont liées d’une part à l’évolution des conditions politiques (la guerre avec l’Irak) et idéologiques, et d’autre part aux différentes tendances exprimées par certains groupes et à leur possibilité de faire entendre leur voix.

On peut en effet distinguer en Iran trois types d’attitudes par rapport à la musique :

– d’un côté, les libéraux qui souhaitent que toute forme de musique puisse être librement pratiquée et écoutée ;

– de l’autre, les “puritains” qui, s’appuyant sur les traditions et le droit canon, ne tolèrent que les musiques

de caractère grave, dépouillé et retenu, ou même proscrivent les instruments de musique à l’exception de ceux en faveur desquels la jurisprudence a statué positivement ;

– entre les deux, une grande majorité d’artistes et d’amateurs, qui, tout compte fait, s’accommodent bien de l’éradication de la musique légère (*motrebi*) et des chansons à la mode. En effet, dans le passé, ce genre éclipsait la musique d’art, la concurrençait ou se substituait à elle au prix de quelques aménagements. La musique d’art a largement bénéficié de cette épuration, bien qu’elle ait été contrainte de mettre en gage son plus brillant joyau qu’est le chant féminin.

Les exigences des puritains s’imposèrent au début avec toute la force de la révolution naissante, et furent vite justifiées par le deuil national permanent qui affligea le pays durant sept années de guerre<sup>1</sup>. Si la production de cassettes enregistrées ne se tarit jamais, les concerts furent extrêmement rares durant un temps. Par la suite, les contraintes se relâchèrent progressivement et une décision (*fatvâ*) du Gardien de la Révolution qui survint à point en 1367/1988, quelques mois avant sa disparition, justifia un état de fait et put être interprétée comme une ouverture à la pratique de la musique (cf. *infra*). On sait que le statut de la musique est un problème très délicat de juridiction religieuse. En bref, les maigres textes canoniques sur la question peuvent constamment être réinterprétés dans un sens ou dans

1. D’une discussion avec le professeur Tràn Văn Khê, il est apparu que les critères de prohibition affectant la musique étaient les mêmes dans ces nouveaux Etats que sont le Viêt-nam communiste et l’Iran islamique révolutionnaire. On peut en conclure qu’il existe un puritanisme politique aussi fort que l’idéologie religieuse.

l'autre. Ainsi certains ayatollâhs, de même que des personnalités religieuses ou civiles occupant de hautes fonctions, sont de grands amateurs de musique. (Certains, dit-on, jouent des instruments traditionnels.) A cet égard, les experts considèrent que l'ayatollâh Khomeyni "innova et éclaircit le débat". Ils rappellent qu'il est sans doute le premier haut dignitaire chiite qui statua aussi nettement en faveur de la musique (*sic*). Il avait tout d'abord, à l'instar de ses prédécesseurs, condamné la musique dont il comparait les effets à ceux de l'opium, mais finalement, il réinterpréta les textes et les traditions et trancha en faveur de la musique et des instruments de musique. Quelles que soient les limites qu'il traça, il faut rappeler que son jugement reflète, en partie du moins, l'opinion, avouée ou non, des masses populaires. Même le cadre moral strictement défini par la tradition est susceptible de déplacements en fonction du consensus populaire. Les responsables de la musique soulignent que dans le passé, la musique, et en particulier son exercice, étaient fortement discrédités. Selon les autorités compétentes, le problème de la musique relève davantage de la sociologie culturelle que de la loi religieuse, ce qui explique l'impossibilité de lui assigner un statut définitif.

Pour l'instant, le principal critère de distinction entre musique permise et proscrite est le suivant : la musique doit avoir des fondements "scientifiques" ou appartenir à la catégorie "musique savante". Il ne s'agit pas d'un critère occidental, mais d'une vieille distinction orientale entre "scientifique", *'elmi*, et empirique ou pratique, *'amali*<sup>1</sup>. En conséquence, le statut de la

1. Les anciens lettrés du monde musulman ont en effet insisté sur la nécessité d'une musique qui s'adresse à la raison plutôt qu'aux passions (cf. During, 1994).

musique populaire régionale (*mahalli*) est ambigu : elle n'est diffusée à la télévision que sous certaines conditions : a) lorsqu'elle est située dans son propre cadre géo-culturel, c'est-à-dire par les chaînes de télévision régionales ; b) lorsqu'elle est présentée hors de son contexte, mais à l'occasion de concerts publics ; c) lorsqu'elle est "recomposée", arrangée par des musiciens "savants".

La musique classique occidentale n'est pas mise à l'index, contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'une politique de repli culturel. Elle fut même considérée comme un modèle par des intellectuels islamistes de renom comme Shari'ati ou l'ayatollâh Montazari. Un orchestre symphonique est entretenu par le ministère de la Culture. Le style *muzak* est très utilisé à la télévision, et l'on trouve à Téhéran tous les instruments que l'on veut, y compris des guitares ou orgues électriques, mais leur importation ou exportation nécessitent une permission officielle.

En plus des innombrables cours de musique privés et non déclarés, qui parfois rassemblent des dizaines d'élèves autour d'un professeur, il existe à Téhéran une quinzaine d'écoles privées autorisées, tandis qu'une dizaine d'institutions d'importance variable dispensent un enseignement musical. De l'avis général, dix fois plus de gens qu'autrefois jouent de la musique "classique" persane ou occidentale. Il est vrai que, compte tenu des restrictions, ils n'ont guère la possibilité d'opter pour d'autres musiques. Le revers de la médaille est que cette musique par essence élitiste et initiatique est maintenant banalisée et popularisée, sans pour autant que les grands talents soient plus nombreux que par le passé.

Pour conclure cette brève mise au point, on citera les deux paroles de l'ayatollâh Khomeyni qui ont orienté

puis réorienté le cours de la vie musicale durant ces dix dernières années.

Il s'agit d'abord d'une allocution, qui n'avait pas valeur de *fatvâ*, de décision juridique. Il est important, pour en situer le contexte, de souligner que cette allocution s'adressait aux responsables de Radio-Dariâ qui diffusait principalement de la musique légère destinée aux stations balnéaires. Elle vise donc un type de musique particulier qui a effectivement été supprimé officiellement très tôt après la révolution. Bien qu'il ne s'agît pas d'une sentence juridique, elle marqua un tournant décisif, car elle reflétait l'idéologie en cours. Cependant, les limites de sa portée sont attestées par le fait que, comme le remarque un journal iranien, "le lendemain de la publication de ce décret [qui n'en est pas un], la radio n'a pas vraiment respecté les nouvelles directives et a diffusé hymnes, marches, mais aussi diverses autres musiques" (*Keyhân*, 2-5-1358/1979, cit. Adelhka : 23).

Après dix ans, vint une *fatvâ* officielle qui n'est pas sans finesse casuistique, puisque la question est tournée avec beaucoup d'habileté, de telle sorte que la réponse ne peut être que positive. Il semble évident en effet que c'est l'usage et la destination seuls qui définissent la licéité d'une chose. Bien entendu, les deux parties sont conscientes des enjeux du propos, et, au-delà de cette tautologie, se profile une sorte d'agrément tacite qui suffit à ouvrir le champ à toutes sortes d'activités musicales, ou du moins à les légitimer<sup>1</sup>.

1. Pour plus de détails, cf. Adelhka : 24.

EXTRAITS D'UNE ALLOCUTION (1979)

Titre : “*La radio-télévision doit donner de la force à la jeunesse.*”

[...] Parmi les choses qui engourdissent le cerveau de notre jeunesse, il y a la musique. [...] La musique est une chose qui, bien entendu, est plaisante pour chacun de par ses sens naturels (*bar hess-e tab'*), cependant elle écarte l'homme du sérieux et le transforme en une créature futile et vaine. [...] Le jeune qui passe son temps à la musique devient totalement inconscient des problèmes de l'existence et des problèmes sérieux, comme cela se passe avec l'accoutumance aux drogues. [...] La musique affecte la pensée de l'homme de telle sorte qu'il ne peut plus penser que dans ce contexte dépravé (*shahvat*) et à toutes ces autres choses liées à la musique. [...] Il ne faut pas que l'institution de la radio-télévision diffuse dix heures par jour de la musique et que notre jeunesse forte en subisse un affaiblissement. La musique n'est pas différente de l'opium. L'opium apporte une sorte de fatigue et d'apathie, et la musique de même. [...] Dorénavant, il faut changer la télévision et la radio en un instrument d'éducation et supprimer la musique. [...] La musique est une trahison à la patrie, une trahison à notre jeunesse. Supprimez totalement cette musique. [...]

(Journal *Keyhân*, 1 Mordâd 1358/1979.)

*Fatvâ* (1989)

Titre : “*Fatvâ de l'imâm Khomeyni sur les échecs et l'achat et la vente des instruments de musique.*”

Le grand ayatollâh, imâm Khomeyni, guide suprême de la révolution islamique, en réponse à deux questions

canoniques, a déclaré permis l'achat et la vente des instruments de musique en vue d'une utilisation licite, ainsi que le jeu d'échecs, à la condition qu'il soit sans gains. Voici le texte de ces deux décisions et la réponse de l'imâm Khomeyni. [...]

Question :

— Si l'on utilise les instruments de musique (lit. “les instruments de débauche”) d'une manière licite, telle que l'interprétation de chants patriotiques (*sorud*), est-il permis de les acheter et de les vendre ?

Imâm Khomeyni :

— L'achat et la vente des instruments liés à l'intention d'un usage licite ne fait pas d'objection. [...]

(Service politique du [journal] *Keyhân*, le 19/6/1368, septembre 1989.)

#### DES CAS DE DÉGÉNÉRESCENCE ENDOGÈNE

L'apparition des violons, mandolines, pianos, guitares ou *sâz* électriques, accordéons, harmoniums, synthétiseurs, boîtes à rythme, *shruti box*, etc., dans la plupart des musiques traditionnelles et notamment populaires d'Orient, conduit à la conclusion facile que ces musiques subissent les méfaits d'une occidentalisation sauvage. C'est probablement le cas, mis à part les cas où un instrument trouve sa place sans dénaturer le champ esthétique original. Citons à titre d'exemple le violon indien, le *benju* baloutche, la clarinette ou l'accordéon populaires azerbaïdjanais, etc.

Il y a pourtant d'autres formes d'acculturation par emprunts endogènes ou par adaptation de concepts industriels, dont les effets sont souvent plus pervers que le placage pur et simple d'éléments étrangers. Le

premier cas est comme une greffe que l'organisme rejette, alors que le second cas évoque plus simplement une prothèse...

#### *En Iran*

L'acculturation de type endogène est frappante depuis quelques années dans la musique d'art persane. Après avoir quasiment banni le violon, servi par des musiciens de valeur<sup>1</sup>, après les tentatives pourtant réussies, mais sans lendemain, d'intégration de la flûte, de la clarinette, du *'ûd* et du *qânûn* arabes (relégués dans les grands ensembles), les musiciens iraniens, en quête d'endogénéité, se sont tournés vers les instruments populaires de leur territoire.

Le premier emprunt fut celui du *daf* kurde des derviches qâderi, dans l'accompagnement des parties d'orchestre ou même des solos. Ce *daf* est joué de manière relativement simple avec un nombre limité de frappes, mais, dans les mains des derviches, il possède un registre de sonorités et d'effets de frappe assez large. Son point fort est un volume sonore impressionnant, avec des sons semblables au grondement d'un orage ou à une explosion. Il semble conçu pour la “guerre sainte”, c'est-à-dire, au sens soufi, l'oubli de soi, le passage dans le suprasensible et l'extase où l'on rejoint les armées célestes... Tous ces traits sont totalement incompatibles avec l'esthétique et l'acoustique classique persane. Alors, dans les enregistrements de cassettes, on abaisse le curseur de la table de mixage et on relègue à l'arrière-plan

1. Il y avait même des pianistes, jouant en trois quarts de ton avec toutes les intonations et les ornementsations du *târ*, tout comme certains pianistes arabes ont réussi à rendre le jeu du *'ûd* sur cet instrument *a priori* destiné à des formes bien différentes.

cet instrument qui dans la réalité couvre tout l'orchestre. Dans les concerts, on demande au dafiste de frapper doucement, et l'instrument perd toute sa beauté et sa majesté, un peu comme si l'on jouait une monodie avec un doigt sur un piano à queue...

Pour prendre une nouvelle pose (en persan, *poz*), certains chanteurs tiennent en main un luth *tanbur*, autre instrument des mystiques kurdes, au service d'un répertoire exclusivement sacré. D'autres tanbursites s'y joignent parfois, dont le niveau de débutants est masqué par une mystification consistant précisément à les présenter comme des mystiques.

Plus défendables sont certaines improvisations au *setâr* qui s'inspirent du répertoire et du style du *tanbur* kurde, voire du *sâz* turc d'Anatolie<sup>1</sup>. Dans d'autres cas on imite ou transpose sur un instrument classique les techniques et le style d'un instrument populaire. Ainsi, le maître de *ney* M. Musavi s'est inspiré du *ney* populaire pour enrichir son jeu classique de nouveaux éléments techniques et stylistiques. Le mélomane n'a rien à redire à ces tentatives, même si elles apparaissent

1. C'est le cas d'une cassette d'Alizâde intitulée *Torkaman*. Le titre et la couverture de la cassette citée suggèrent que l'auteur s'est inspiré du jeu du *dotâr* des Turcomans d'Iran. En fait, il s'agit d'un arrangement de motifs et de doigtés parmi les plus typiques du *sâz* turc d'Anatolie. Les emprunts à la Turquie (qu'on trouve occasionnellement ailleurs) ne sont jamais avoués : il semble important de faire croire au public que les musiciens cherchent leur inspiration à l'intérieur de leurs frontières, conformément à un vieil idéal d'auto-suffisance, d'endogénie. Leur intérêt pour la musique d'Anatolie vient non seulement de la compatibilité totale de ses mélodies avec celles de l'Iran (mode de Shur ou Kord, avec trois quarts de tons), mais surtout du fait que le public n'est pas en mesure d'identifier ces emprunts comme il peut le faire lorsqu'il s'agit de musique lor, azeri ou baloutche.

souvent comme des parenthèses sans lendemain dans le courant traditionnel.

Dans le registre des instruments châtrés ou mutilés, le cas le plus tragique est celui du *rabâb* afghan et du *qeychak* ou *sorud* baloutche. Vous avez dit afghan ? Rassurez-vous, le *rabâb* est joué par cinq ou six Baloutches vivant du bon côté de la frontière. C'est donc bien un instrument de "chez nous". (D'ailleurs, sachiez-vous que le luth arabe [*'ûd*] n'est autre que notre antique *barbat*<sup>1</sup>, bien iranien, lui ? Si vous voyez un gros luth dans un orchestre, sachiez bien qu'il s'agit désormais d'un *barbat*, pas d'un '*ûd*, même s'il vient du Caire. Il faudra penser à opérer quelque manipulation génétique et philologique sur le *qânûn*.) Quant au *rabâb* et au *qeychak*, le problème véritable, ce sont les cordes sympathiques qui vibrent sur chaque note et qui donnent un curieux écho dont les Indiens raffolent. Mais, voilà, cela donne précisément à ces instruments une couleur étrangère. Or, nous avons quand même besoin d'étoffer nos orchestres, et ces instruments sont décoratifs. Qu'à cela ne tienne, il suffit de leur enlever les cordes sympathiques ! Et voilà une viole sans âme (au sens propre et figuré) à côté d'un théorbe à trois cordes, aphones, vides et creux.

Une maladie qui sévit longtemps dans les pays communistes a fini par atteindre les campagnes iraniennes, avec quelques décennies de retard (comme d'autres coutumes de même origine, d'ailleurs) : la constitution de groupes instrumentaux hyper redondants. On rassemble par exemple neuf *dotâr* du Khorâsân, dix *tanbur* kurdes, cinq *kamânche* loris, etc. Il s'agit sans doute de

1. Importé d'Asie centrale au <sup>ve</sup> siècle, le *barbat* disparut de Perse au plus tard vers le <sup>xiii</sup>e siècle, mais subsiste dans sa forme chinoise et japonaise (*pi'pa*, *biwa*).

présenter un front uni dans les salles de concert et de témoigner, pour la circonstance, de la bonne santé des musiques régionales. Ces formations ne visent pas à changer les formes traditionnelles et n'utilisent pas les ressources de l'harmonie ou de l'orchestration proprement dites, contrairement à certains groupes semi-classiques. De même, le concept hiérarchique de soprano, alto, basse, contrebasse appliqué au *dotâr* ou au *kamânche*, n'a pas encore pénétré les mentalités, et il y a peu de chance qu'il y parvienne, car les responsables éclairés veillent toujours à pouvoir se targuer d'authenticité et d'endogénéité.

#### *En Asie centrale*<sup>1</sup>

Ce ne fut pas tout à fait le cas en Asie centrale. Avec l'arrivée des Russes et autres "Occidentaux" au Tadjikistan et en Ouzbékistan, apparut une nouvelle musique, ni occidentale ni orientale, conçue par les professeurs et pour les élèves, jouée dans les conservatoires par ou pour les mêmes (et vice versa), une musique qui se perpétua durant plus de cinquante ans *in vitro*, sans jamais toucher un public, mais absorbant quatre-vingt-dix pour cent du budget de la musique.

Une telle musique ne pouvait se faire ni sur les instruments traditionnels, ni sur des instruments d'importation. On réinventa donc les instruments locaux dont l'usage fut évidemment réservé à la seule exécution de cette musique. Ces instruments sont des doubles des instruments traditionnels, désormais baptisés *tekhnikski*, terme qui connote leur destination musicale (une musique technique et virtuose) et leur mode de fabrication qui fait usage de quelques technologies modernes et de

1. Tiré de mon article de 1993, cf. bibliographie.



matériaux comme l'acier, le celluloïd, les colorants et vernis synthétiques. Ainsi un *dotâr tekhniki* diffère de son modèle d'origine par le fait qu'il comporte des chevilles à engrenages métalliques (comme une guitare), des frettes métalliques fixes au lieu de ligatures en boyau (ou nylon), des cordes en nylon ou acier au lieu de soie ou boyau. Il est fait de vulgaires bois industriels (sapin et hêtre) provenant d'autres climats, au lieu du mûrier et de l'abricotier, et recouvert d'un épais vernis coloré ; la table possède un barrage parfaitement inutile pour les deux cordes qu'elle supporte, et est percée d'un gros trou disgracieux au lieu de quelques petits trous, faute duquel le son ne sort pas de la caisse. L'ensemble est laid et lourd, et la finition industrielle rappelle celle d'un meuble plus que d'un instrument, si ce n'est que l'on y greffe des formes inspirées d'instruments russes, comme une tête de violon ou de mandoline sur une vièle à pique ou un luth. Le timbre semble la dernière préoccupation des luthiers, ou plutôt des ouvriers, puisque ces instruments sont faits dans des fabriques.

Le point essentiel, c'est qu'avec ces instruments on a voulu tirer un trait sur toute une culture artisanale reposant sur la compétence de quelques individus hautement qualifiés (les maîtres-luthiers, *ostâz*), détenant un savoir-faire et des normes esthétiques (décoratives et acoustiques) élaborés au fil des siècles de manière à établir une relation organique entre la musique et les instruments, et au-delà, entre les matériaux et l'environnement, entre les timbres et la nature (on fait souvent remarquer que les cordes du *dotâr* sont en soie et la table en mûrier, arbre dont les feuilles nourrissent les vers à soie). Une autre catégorie d'instruments intermédiaires consiste en imitation d'instruments étrangers "déterritorialisés". Il s'agit en particulier du *rabâb* afghan qui a été

affublé d'un manche plus long, mais défiguré et amputé des cordes sympathiques qui lui confèrent toute sa saveur. Ce genre d'instrument est mis dans les mains des élèves afin de meubler l'orchestre, mais son apport est insignifiant et l'on n'en joue jamais en solo. Au contraire, les emprunts anciens comme le *rabâb* de Kashgar, adopté dans les années vingt, se sont fort bien intégrés.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADELKHA Fariba, "Michael Jackson ne peut absolument rien faire. Les pratiques musicales en république islamique d'Iran", *Cemoti*, 11, 1991 (p. 23-40).

DURING Jean, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1995.

– "Question de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam", in *Esthétiques : Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 7, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie AIMP Georg, 1994 (p. 27-49).

– *Le Répertoire-modèle de la musique persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollah*, Téhéran, Soroush, 1370/1991.

– "La musique traditionnelle à Téhéran en 1983", in *Asian Music*, XV-2, 1984 (p. 10-31).

– "L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990", in *Asian Music*, XXIII/2 (p. 135-164).

– "Musique, nation et territoire en Asie intérieure", in *Yearbook of the ICTM*, 1993 (p. 29-42).

JEAN-PIERRE ESTIVAL

#### MUSIQUES TRADITIONNELLES : UNE APPROCHE DU PAYSAGE FRANÇAIS

Les Français sont plus que jamais friands de leur patrie-moine. Interrogations devant les changements radicaux et largement imprévisibles du monde moderne, recombinaison des modèles de parenté, recherche des racines, goût pour l'écologie... : la liste serait longue et banale de ce qui fait partie de l'ordinaire de la modernité et qui suscite chez nos contemporains une attraction inquiète et souvent passionnée vers leurs histoires, leur patrimoine artistique, régional, archéologique ou architectural. Dans ces réappropriations du passé – qu'il vaut mieux connaître, comme chacun sait, pour affronter l'avenir – les musiques dites *traditionnelles* tiennent une place assez originale : tout d'abord, nous verrons qu'elles relèvent d'une pratique musicale autant que d'une consommation culturelle. Ensuite, accrochées à des territoires, les *musiques traditionnelles* issues des traditions populaires régionales se situent délibérément dans le monde des musiques d'aujourd'hui, avec l'ensemble des enjeux esthétiques et sociaux contemporains. Si la relation au patrimoine, et donc à la mémoire, est primordiale, cette dernière représente bien, pour ses acteurs, le présent du passé.

C'est aussi paradoxalement au moment où les dernières sociétés traditionnelles dans le monde brillent de

leurs ultimes feux dans un système économique planétaire, et dont la logique atteint directement ou indirectement des populations jusqu'alors laissées pour compte de la modernité occidentale, que l'une des composantes culturelles majeures de ces sociétés – que nous appelons *musique* – prend une réelle importance sous nos propres cieux. Le sens commun nous le murmure : jamais les sociétés traditionnelles n'ont été aussi menacées – ou, suivant l'angle idéologique choisi, en recomposition/restructuration –, et jamais leurs musiques n'ont été aussi présentes dans le paysage culturel de l'Occident.

Et pourtant, ce murmure lancinant n'est pas nouveau. On pourrait se rappeler que, d'une part, nos clercs se lamentaient déjà il y a un siècle et demi sur la perte irrémédiable des "traditions paysannes" de nos campagnes, et que, d'autre part, les plasticiens ou musiciens du début de ce siècle découvraient avec passion l'art nègre ou les sonorités des gamelans javanais ou balinaï. Visions et réactions de l'Occident, et de sa modernité, face à des sociétés et à des formes que sa propre expansion remet en cause, et met simultanément en valeur... Les chemins de l'acculturation, musicale ou autre, sont largement imprévisibles, même si, dans le domaine des musiques du monde, les logiques d'une rentabilité commerciale à court terme sont d'un poids difficile à sous-estimer.

Les *musiques traditionnelles* ne relèvent pas d'un concept ou d'une catégorie scientifique, mais représentent bien, dans la France d'aujourd'hui, une catégorie culturelle dont on tentera ici de décrire quelques traits en fonction de ses acteurs et évolutions récentes. Si l'on observe le paysage français contemporain, on peut distinguer, couverts par le vocable *musiques traditionnelles*

et revendiqués comme tels par leurs acteurs, trois champs assez nettement identifiables :

– les musiques que nous appellerons commodément du *domaine français*, issues des traditions populaires régionales, étiquetées à des terroirs par deux types d'acteurs sociaux : le mouvement associatif issu du *folk*, largement traversé par les courants de défense et de vivification des *cultures régionales*, et les groupes folkloriques, pour qui elles sont un support indispensable à leur travail chorégraphique. Ces musiques donnent lieu à une pratique musicale forte, et à un enseignement important : on apprend l'accordéon, on joue de la bombarde, on participe à une vie associative locale. Nous y reviendrons.

– le courant des *musiques du monde*, un temps appelées *world music*, qui recouvre des réalités bien différentes selon les aires culturelles (musiques africaines, musique de l'Inde et plus généralement musiques savantes d'Asie, musiques d'Amérique latine, etc.), et dont les acteurs se réclament d'ailleurs de façon peu uniforme des musiques traditionnelles. On y rangera, là aussi par commodité, des pratiques sociales et culturelles variées : les aficionados du flamenco, le public cultivé de la Maison des cultures du monde, les passionnés des musiques savantes d'Asie ou la galaxie des musiques africaines à Paris n'ont pas nécessairement beaucoup de choses en commun. Le capital culturel de chacun en ce domaine, et la manière dont on peut s'appropriier ces goûts peuvent *a priori* varier considérablement. Les musiques du monde sont essentiellement présentes au niveau de la diffusion (disque et spectacle vivant), et des pratiques professionnelles d'artistes étrangers de passage ou résidents. Ce sont donc principalement les publics mélomanes, plus que

les praticiens de la musique qui sont concernés par ces formes. Pour l'instant tout au moins, car on voit émerger çà et là des pratiques en fort développement : par exemple, les percussions (tambour *djembe*, percussions afro-cubaines, gamelan) sont de plus en plus sollicitées pour être enseignées, car elles donnent lieu à un véritable engouement en milieu urbain.

On remarquera aussi que les liens entre la chanson – ou le monde de la variété – et les musiques traditionnelles tendent à se resserrer : la mode est aux métissages, et l'on ne peut que constater la richesse présente de ces interactions entre les formes, les genres et les styles ; dans ces métissages musicaux, ce sont les règles de l'harmonie tonale – et donc de la musique occidentale – qui deviennent bien souvent structurantes pour ces musiques.

– parmi les musiques du monde en général, les musiques issues des différentes strates de l'immigration peuvent paraître d'une grande discrétion : pourtant les traditions musicales portugaises, maghrébines, chinoises, vietnamiennes, juives, arméniennes ou turques... sont pratiquées, écoutées, vécues en France, essentiellement – mais non exclusivement – par des populations participant de ces diverses cultures.

Dans le domaine français, le jeu des définitions de "la tradition", de la "musique traditionnelle", voire de "la musique traditionnelle occitane" ou "bretonne", a eu – et a encore parfois – une grande importance parmi les acteurs qui s'en réclament : on peut l'interpréter par le caractère éminemment performatif de la définition d'une tradition par ses acteurs, surtout s'ils en sont les propres érudits. Et l'on pourrait dire, en forme de boutade, que la musique traditionnelle est ce que font les musiciens traditionnels...

Définir une tradition, c'est la construire, puisant dans les espaces territoriaux comme dans les trames historiques tous les éléments nécessaires aux légitimations présentes et à venir. En ce sens, les acteurs des musiques traditionnelles du domaine français utilisent des stratégies comparables à celles des folkloristes de la fin du siècle dernier lorsqu'ils traitaient des musiques authentiquement paysannes... Il est vrai que d'un autre côté, ils s'en distinguent aussi par leur dimension résolue d'acteurs sociaux impliqués pleinement dans le développement des pratiques, et attachant une grande importance aux aspects créatifs et artistiques. En France, les cultures musicales de référence sont essentiellement celles correspondant au chant du cygne du monde paysan (dans le sens de Mendras) : des musiques connues et documentées depuis le milieu du siècle dernier (l'enquête Ampère-Fortoul constituant un point initial de référence), et dont la pratique sociale a été courante et majoritaire jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Les musiques traditionnelles du domaine français sont présentes à travers une vie associative qui a le souci de développer les patrimoines régionaux, tels que l'on peut les connaître grâce aux enregistrements de collecte, aux travaux des folkloristes, ou au contact direct des anciens, porteurs de la mémoire du monde paysan. Cette pratique musicale, que l'on nomme souvent de façon peu élégante "revivaliste", utilise les langues régionales et les instruments de musique locaux pour donner un sens contemporain à des formes considérées comme traditionnelles ou inspirées de la tradition. A ce titre, il convient de rappeler que le patrimoine français est considérable, en quantité comme en qualité : d'innombrables chansons en français et en langues régionales, un instrumentarium qui est certainement

l'un des plus riches d'Europe occidentale – en particulier pour les cornemuses – et des styles nombreux et originaux suivant les régions.

D'un point de vue géographique, ce sont surtout les parties sud et ouest de la métropole qui sont impliquées par ces musiques traditionnelles. Moindre industrialisation pour le Sud et l'Ouest de la France au XIX<sup>e</sup> siècle ? Moindres effets territoriaux directs des deux guerres (1870-1871, 1914-1918) ? Influence plus forte du mouvement orphéonique dans le Nord et dans l'Est au siècle dernier ? Il est difficile de se satisfaire de ces seules et simples causes, le phénomène relevant plutôt d'un faisceau d'explications, mais force est de constater que le Nord et l'Est ont vu, dans l'ensemble, leurs traditions musicales issues du monde rural se dissoudre beaucoup plus tôt sans se voir réappropriées. L'Ouest et le Sud de l'Hexagone recouvrent aussi des régions où l'aspect identitaire et l'importance des langues locales sont vivaces. Ce ne sont pourtant pas les seules (l'Alsace satisfait aussi à ces deux critères), et ces caractéristiques sont loin d'être homogènes : par exemple, l'identité bretonne est un label fortement revendiqué, l'identité périgourdine l'est dans des proportions bien moindres. Au-delà du déterminisme des grands mouvements historiques et sociaux, il faudrait bien sûr prendre en compte les histoires des mouvements régionalistes et analyser de près leurs procès de construction identitaire pour comprendre pleinement la force des musiques étiquetées comme traditionnelles dans telle ou telle région plutôt que dans telle autre. Cette relation à l'identité régionale établit une partition parmi les acteurs du mouvement des musiques traditionnelles, certains mettant en avant une attitude qu'ils qualifient de *régionaliste*, d'autres se revendiquant d'un

courant qualifié de *musicaliste*. Cette partition est loin d'établir une frontière étanche et tous les tuilages sont possibles. Ces deux composantes se retrouvent lors de grands enjeux (défense de la création et de la diffusion du spectacle vivant, de la formation associative, des prérogatives générales du mouvement associatif et de sa représentativité). Néanmoins, les pratiques associatives concrètes varient selon que c'est la culture régionale qui est défendue et illustrée de façon militante à travers sa musique, ou bien si les aspects esthétiques d'un patrimoine musical sont considérés comme les moteurs des pratiques contemporaines. Les deux courants se retrouvent aussi pour insister sur la capacité de ces musiques traditionnelles à demeurer des pratiques sociales fortes : musiques investissant l'espace social communautaire hier, musiques qui peuvent et doivent contribuer, par la convivialité, le bal et la fête, à renforcer des liens sociaux souvent distendus dans la société contemporaine.

L'originalité – et la force – du mouvement des musiques traditionnelles est d'avoir accompli la réactualisation et la revivification de ces pratiques musicales en croisant les domaines de la recherche scientifique sur les sources, de la formation et de la création/diffusion. Cette volonté de développer des pratiques musicales vivantes et conviviales, où l'objectivité des sources fonde la réappropriation subjective et esthétique de musiques fortement enracinées, a été reconnue par la Direction de la musique et de la danse (DMD) du ministère de la Culture dans le courant des années quatre-vingt. Cela aboutit à la création en 1990 de Centres en région de musiques traditionnelles (CMT), dans les régions où ces pratiques sont les plus vivantes (Bretagne, Poitou-Charentes, Limousin, Aquitaine, Auvergne,

Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon, Rhône-Alpes, Ile-de-France et sans doute bientôt Provence/Alpes Côte-d'Azur et Corse). Ces centres sont avant tout des centres de ressources qui œuvrent dans les domaines de la recherche/documentation, de la formation et de la diffusion. Leur champ d'action se limite en général au domaine régional, même si, en Rhône-Alpes par exemple, les musiques issues de l'immigration sont aussi prises en compte. Nous continuerons notre exposé en suivant la piste de ces trois domaines de la recherche, de la formation et de la diffusion/création, pour les musiques du domaine français comme pour les musiques du monde et les musiques issues de l'immigration.

En ce qui concerne la recherche/documentation, le mouvement des musiques traditionnelles du domaine français est fort intéressant : partis du *folk* des années soixante-dix, des revendications et des modèles d'identification régionalistes et écologistes, nombre d'acteurs de terrain ont fait la démarche d'une véritable recherche concernant les traditions dont ils se voulaient les héritiers ou les continuateurs. Cela n'a pas été sans remises en cause, en particulier sur la notion même de musique traditionnelle, jusqu'alors souvent considérée comme une donnée immanente et intemporelle d'une culture régionale. Nombre de cadres associatifs, ou de musiciens, ont entrepris des études universitaires dans le domaine, qui les ont amenés à des troisièmes cycles universitaires en ethnologie, ethnomusicologie ou histoire. On pourrait dire que la légitimation des pratiques est passée par une légitimation académique, et cela différencie le monde des musiques traditionnelles de celui du rock, de la chanson de variété ou, dans une moindre mesure, du jazz. La prise en compte scientifique du patrimoine est essentielle : quelles que soient les subjectivités et

les esthétiques qui se réapproprient les formes traditionnelles issues du monde paysan, la relation aux sources, et, pourrait-on dire, au terrain, fonde l'intérêt et la légitimité des pratiques contemporaines. Ces compétences acquises par les acteurs leur permettent aussi de devenir, par-delà leur propre milieu, des interlocuteurs de référence aussi bien pour l'ethnomusicologie que pour des publics intéressés par les sources des traditions musicales (les groupes folkloriques en font partie). Par exemple, au niveau documentaire, les travaux scientifiques de Dastum (CMT en Bretagne) sur le traitement des fonds d'archives (sonores ou écrites) sont exemplaires et font autorité pour ces problématiques.

Il existe une école française – plus exactement francophone – d'ethnomusicologie qui se retrouve aujourd'hui dans une publication comme les *Cahiers de musiques traditionnelles* (édités à Genève). Traversée par des courants scientifiques divers (qui vont de la musicologie appliquée aux musiques ethniques à des conceptions très anthropologiques de la discipline), l'ethnomusicologie française vit une croissance contrastée. L'intérêt du public, et du public jeune en particulier, pour les musiques du monde provoque une véritable demande sociale dans les universités. Ces dernières, avec le soutien parfois décisif de la DMD, développent de plus en plus les enseignements de la discipline, formant de nombreux étudiants dans les filières ethnologiques ou musicologiques. Des maîtres de conférence sont recrutés en nombre croissant depuis quelques années. Les structures officielles de recherche (CNRS, ORSTOM...) voient par contre leurs effectifs se stabiliser dans le meilleur des cas. Paradoxe donc, alors que la nécessité de développement de la discipline, dans ses champs classiques comme dans l'analyse des enjeux liés aux évolutions actuelles, se fait de

plus en plus forte. On se réjouira néanmoins du fait que grâce au développement des enseignements, un nombre important de futurs professeurs de musique aient pu recevoir une formation concernant un secteur en pleine expansion.

En ce qui concerne la formation proprement musicale, l'augmentation de la demande et l'entrée des musiques traditionnelles dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat ont profondément modifié le paysage au cours de ces dix dernières années. Parmi les dizaines de traditions musicales qui vivent et se transmettent dans la France d'aujourd'hui, il est certainement impossible de dégager des traits qui soient identiques à l'ensemble de ces formes musicales. Néanmoins, quatre notions constituent en quelque sorte une base commune aux approches de l'enseignement de ces musiques, dans le monde associatif comme dans le secteur institutionnel.

– La tradition orale est une composante essentielle à ces genres musicaux, même si quelques traditions ont recours à l'écriture sous forme de notation habituelle, ou encore à des notations particulières (quelques musiques extra-européennes). L'opposition caricaturale que l'on fait encore parfois "oral/écrit" semble aujourd'hui bien dépassée. La notation, qui peut être un aide-mémoire, n'a pas le caractère prescriptif strict qu'elle revêt dans la musique classique occidentale. Ce rapport à l'oralité induit des pratiques pédagogiques quant à la mémorisation, aux acquisitions rythmiques, à la capacité d'improviser, à la capacité de se mouvoir dans des contextes musicaux différents, qui paraissent constitutives de l'identité des musiques traditionnelles.

– La pratique sociale de la musique, qui ne se résume pas à la pratique d'ensemble : il s'agit, à tous les stades de l'apprentissage, d'être confronté à un public (contexte

de bal, veillées ou concert) ; les musiques traditionnelles ont, et peuvent continuer à jouer un rôle dans le renforcement du lien social autour d'une pratique collective et vivante.

– Les liens avec la danse sont fondamentaux dans de nombreuses traditions (domaine français, musiques africaines ou afro-cubaines...). Pour celles-ci, les principes de la formation musicale sont considérés par les acteurs comme indissociables des techniques du corps, aboutissant à un apprentissage global du geste musical et chorégraphique.

– Enfin, l'autonomie de l'élève, et le développement de son sens critique, s'ils sont nécessaires dans toute forme de pratique artistique, sont ici fortement revendiqués. On l'a vu, l'accès aux sources est fondamental pour les musiques traditionnelles. Or, si le parcours du musicien classique est balisé par un répertoire écrit complexe mais identifiable, et par des décennies d'enseignement institutionnel formalisé, les musiques traditionnelles sont riches de chemins de traverse, de répertoires en constante évolution ou mutation : elles nécessitent une capacité d'adaptation et d'analyse pour que le futur musicien construise son parcours en pleine intelligence des enjeux esthétiques, personnels et sociaux attachés à ces pratiques.

Deux diplômés, le certificat d'aptitude de professeur – chef de département de musiques traditionnelles (CA) –, et le diplôme d'Etat de professeur d'instruments traditionnels (DE), mis en place en 1987 et en 1989, ont légitimé l'enseignement des musiques traditionnelles en leur permettant d'entrer, au même titre que les formes classiques, dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat. Ces diplômés peuvent être passés en se référant à une des traditions musicales du monde : si les titulaires

sont majoritairement issus du domaine français, le *djembe*, le *ūd* ou le *santūr* persan ont aussi leurs diplômés. Les musiques traditionnelles sont présentes dans trente-six écoles réparties sur quinze régions, avec un peu moins d'une centaine de professeurs.

L'originalité de ce secteur est d'avoir un enseignement associatif important au côté de l'enseignement institutionnel. Cet enseignement associatif reste le vivier des pratiques musicales amateurs, ancrées dans une pratique sociale forte et conviviale. On constate bien souvent que de réelles collaborations existent entre la vie associative et l'enseignement spécialisé : bals, concerts, musiques de mariages ou de défilés sont l'occasion de ces rapprochements. Ils se font d'autant plus facilement que la plupart des enseignants diplômés gardent des liens forts avec les associations, où se trouve en général l'origine de leur pratique.

Nous ne pouvons ici qu'effleurer les problématiques de la diffusion et des publics. C'est un secteur qui s'est développé en France de façon spectaculaire depuis dix ans, dans le domaine du disque comme dans celui du spectacle vivant. Une analyse importante serait nécessaire pour décrire un ensemble de médiations multiformes et fort hétérogènes. Les problématiques sont croisées en permanence entre les fonctionnements économiques dans le secteur culturel, les logiques commerciales et les logiques artistiques, la professionnalisation des musiciens et l'espace des amateurs, et la constitution des références symboliques pour de nouveaux publics. Cette complexité tient largement au fait que les musiques traditionnelles sont aujourd'hui au croisement de deux marchés : celui des biens symboliques de grande diffusion (la *world music* et tout l'espace des musiques de variété se référant de près ou de loin aux traditions

musicales du monde), et celui des biens symboliques de diffusion restreinte (musiques ethniques considérées comme authentiques, musiques régionales fortement territorialisées, etc.). Au sein du milieu professionnel du domaine français par exemple, la volonté d'investir le marché des biens symboliques de grande diffusion est tendancielle, recomposant ainsi de façon dialectique l'opposition précédemment mentionnée entre *musicalistes* et *régionalistes*.

Nous vivons actuellement – et le monde de la diffusion pourrait l'illustrer – une période de croissance et aussi de redéfinition des médiations pour cette catégorie culturelle que sont les musiques traditionnelles. Nous avons essayé de montrer que le paysage français est d'une extrême diversité et d'une grande richesse, et osons espérer, à l'heure des épurations ethniques et des replis nationalistes, que l'appétit pour les musiques traditionnelles et leurs pratiques constitue un antidote culturel, même modeste, aux logiques d'enfermement et d'intolérance.

FRANÇOISE GRÜND

*INÉDIT : DIX ANS D'ENREGISTREMENT*

HISTOIRE D'UNE COLLECTION

Tout commence par la nostalgie : celle d'un départ... celle d'un adieu. Il faut bien après le spectacle à la Maison des cultures du monde, à Paris, plier bagage et accompagner à l'aéroport tous ceux qui ont donné des instants d'émotion. Ils rentrent chez eux, et nous, nous restons, avec l'écho de voix sublimes et d'instruments inouïs dans l'oreille. Pendant quelques jours, nous fredonnons une mélodie qui nous échappe par lambeaux, au fur et à mesure que s'écoulent les jours. Avec les sons, voici que, mystérieusement, les images prennent la fuite. Le beau visage lisse du Mongol s'estompe. Les rides du joueur de *rebab* du désert irakien que l'on croyait gravées à jamais dans la mémoire, se changent en signes qui s'amenuisent et ne veulent plus rien dire... Le bras du tambourinaire de Guinée n'est plus qu'une ligne !

Il a été dit quelquefois qu'avec l'aide des sons retrouvés (et des odeurs, mais plus rarement), l'homme parvenait à reconstituer tout entière la représentation de son semblable, avec ses dimensions, ses volumes, ses couleurs, son allure, ses gestes, sa volonté de convaincre, etc. La musique entendue une fois – cette musique qui

avait touché l'âme – et retrouvée, plus tard, jouerait le rôle de déclencheur de la mémoire. Elle aurait le pouvoir de faire goûter, encore et encore, un plaisir presque toujours fugitif. Elle porterait donc en elle une trace d'éternité.

Après ce genre de pensées, qui venaient du regret, nous – l'équipe de la Maison des cultures du monde – avons pris la décision de garder des traces. Ces traces devaient exister pour deux raisons : certaines musiques allaient sans doute disparaître à tout jamais, menacées soit par la mort des maîtres et des interprètes, soit par la culture de massification. La sauvegarde des répertoires menacés était pour nous une préoccupation constante, depuis les constats effectués dans différents lieux, au cours de nos prospections pour le Festival des arts traditionnels. Il y avait aussi le désir de faire connaître des musiques jamais enregistrées, sauf parfois dans leur pays d'origine, mais jamais diffusées ailleurs. De là est née l'idée d'une collection d'enregistrements de musiques rares, ces musiques offertes au public, portées par les spectacles, les présentations ou les concerts, dont nous avons choisi les artistes ou les exécutants.

La tâche n'était pas si simple ! Sur le "marché" de la musique traditionnelle, les enregistrements extrêmement limités se répartissaient entre quelques producteurs institutionnels ou privés. Ces labels enregistraient sur le terrain ou récoltaient des bandes apportées par des musicologues et amassées au cours de leurs travaux. Notre objectif était singulièrement différent et plus motivant.

Nous avons, Chérif Khaznadar et moi, commencé et connu l'expérience du disque à Rennes, au cours du Festival des arts traditionnels créé en 1973. Grâce à la complicité d'Ariane Ségal, qui dirigeait alors la

collection Arion et au preneur de son, Claude Morel, nous avons emmagasiné des sons inconnus, diffusés au cours des concerts et des spectacles. Chez Arion, la série se présentait en grands “trente-trois tours”. Nous étions en 1975.

En 1978, le “trente-trois tours” des frères Sabri, chanteurs de *qawwâli* du Pakistan, obtint le prix de l’Académie Charles Cros.

En 1982, après le changement d’horizon et le passage de Rennes à Paris, avec la création de la Maison des cultures du monde, au théâtre de l’Alliance française, boulevard Raspail, nous avons poursuivi la collaboration avec Arion et le Festival des arts traditionnels. Nous avons pu ainsi éditer quatre disques Arion / Maison des cultures du monde. Ce n’est que lorsque Ariane Ségal a vendu Arion que notre travail commun s’est arrêté.

En 1985, nous prenons alors la décision de créer notre propre collection, puisque nous maîtrisons de nombreuses sources musicales. Nous lui donnons le nom d’Inédit, en référence à cette politique des traces et à la découverte de musiques peu connues, ou même totalement ignorées, du public français (et souvent occidental), dont nous avons fait nos objectifs.

A partir de cette date, chaque enregistrement de la collection Inédit possède une histoire et constitue une aventure car, à toutes les étapes de la prospection, de la fabrication, de la présentation et de la diffusion, les risques restent présents.

Inédit prend d’abord la forme d’une série de disques noirs à tirage limité et numérotés, à jaquette mate, avec un carré métallisé (argent ou or) collé à la main, au centre. Ensuite nous doublons les disques noirs de cassettes, puis de CD, pour enfin abandonner le disque noir et les cassettes.

Inédit est la première collection de musiques traditionnelles à être passée au format CD.

Avec soin, nous choisissons les caractères spécifiques qui donneront aux CD de notre collection leur particularité : jaquette noire avec trois fenêtres verticales de dimensions différentes et très colorées grâce à un dessin original que je réalise d’après mes esquisses tracées souvent sur le terrain, puisque j’effectue la plus grande partie des prospections. Ce dessin, de la dimension d’un timbre poste, il est vrai, évoque pourtant, avec précision, les instruments, leur mise en espace, l’attitude des musiciens et des chanteurs, leur costume et, dans la mesure du possible, le cadre dans lequel s’écoute le style de musique du pays concerné.

Au début, la collection Inédit est distribuée par Harmonia Mundi. Cependant, brusquement, et à la suite d’une curieuse entreprise de chantage de la part de Pierre Toureille, responsable à l’époque de la collection Ocora, et qui ne voit pas d’un très bon œil l’arrivée sur le marché et chez son distributeur d’une nouvelle collection, Harmonia Mundi est obligée de conserver Ocora et de renoncer à Inédit. Nous nous adressons à Auvidis qui nous distribue depuis 1989 avec beaucoup de succès.

Pour l’enregistrement, nous procédons de trois manières différentes :

- enregistrement en public, pendant le spectacle ou le concert ;
- enregistrement en studio, après le concert ;
- enregistrement sur le terrain.

Quel que soit le type de captation, nous avons choisi de fournir, accompagnant le CD, un livret nourri, donnant des informations diversifiées, qu’elles soient de type ethnologique, sociologique et musicologique ou qu’elles fassent appel à de brèves analyses structurelles.

Les livrets comportent les photos des musiciens, au cours de l’enregistrement ou dans leur lieu d’origine.

#### QUELQUES AVENTURES ENREGISTRÉES

Au cours des années 1983 et 1984, la Maison des cultures du monde présente pour la première fois en France des musiciens traditionnels de l’ex-URSS. Qu’ils viennent de Russie, du Caucase, de l’Asie centrale ou des frontières de la Mongolie, ils étonnent le public et le captivent. Solistes ou petits groupes débarquant à Paris, ils deviennent les ambassadeurs d’une culture, riche, mais très peu familière, parce que isolée par de multiples barrières. C’est ainsi que le premier disque de la collection rassemble des musiques jamais entendues en France : le *mugam* d’Azerbaïdjan, les bardes de Kirghizie et le *khomei* de Touva. La découverte du *khomei* ou diphonie de la république de Touva, de la région de l’Altaï, celle du *kata-achoula*, de l’Ouzbékistan, celle des polyphonies des villages de montagne de Géorgie, celle du chant accompagné d’Arménie, seront marquées par un des tout premiers enregistrements de la collection : *Voix de l’Orient soviétique*. Pour réaliser ce CD, il nous a fallu sélectionner les meilleurs moments entendus lorsque je faisais des recherches dans les différentes républiques, russes, caucasiennes ou orientales. Dans cette tâche, j’ai été soutenue par l’Institut Krupskaja de Moscou, devenu aujourd’hui la Maison des arts traditionnels de Russie. Une période de presque deux ans s’est avérée nécessaire pour ce travail. En 1985, du point de vue musical, l’URSS était (à quelques exceptions près) la *terra incognita*.

Cet enregistrement a été bientôt suivi par *Musiques de la toundra et de la taïga*, reposant sur les voix et les

instruments de la steppe sibérienne et yakoute et ceux de la boucle du fleuve Amour, tout près de la Corée du Nord, zones qui pratiquent encore le chamanisme. Ce CD contient des chants de *kamlanieh* (cérémonie chamannique) issus de plusieurs régions.

La captation de la musique s'est effectuée de deux manières ; dans notre studio de fortune, en dehors des concerts, mais surtout en public, à cause de certains morceaux qui exigeaient sinon une participation, du moins une écoute active. En outre, les chants liés au chamanisme étaient incorporés dans une gestuelle spécifique, ne pouvant être dissociée, par les chanteurs, de leur exécution.

Le succès remporté par ces CD nous a amené à penser l'enregistrement de *Voix des femmes de la vieille Russie*, avant même les concerts en public.

Au cours de mes deux années de prospection, dans plusieurs zones de la Russie, depuis les environs du Cercle polaire à l'ouest jusqu'aux rives du Pacifique à l'est, l'idée d'un cycle était née, s'appuyant sur les chants des femmes, meilleures gardiennes des traditions que les hommes. Les polyphonies des femmes de Kieba, près d'Arkangelsk, dans le Grand Nord, sur les rives de la mer Blanche, étaient présentées avec les polyphonies des femmes de Br'ansk, dans la région de Moscou. Un autre concert faisait découvrir les polyphonies des femmes *simielski* (littéralement : "de la famille"), descendantes d'exilés politiques et vivant en Sibérie, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, avec les unissons frémissants des femmes bouriates, sédentarisées depuis quelques décennies autour du lac Baïkal.

Avant même de faire le voyage en France, ces groupes de femmes savaient que leurs chants seraient enregistrés et s'en montraient très fières.

Quelque temps auparavant, nous avons eu la révélation d'une voix prodigieuse d'Azerbaïdjan, celle d'Alem Kassimov, chanteur de *mugam*, accompagné d'un joueur de *târ* et d'un joueur de *kemânche*. Les premiers concerts, à la Maison des cultures du monde, ont attiré un public très averti. En 1983, qui, en France, avait écouté la musique ou même entendu parler du *mugam* d'Azerbaïdjan ? Nous avons enregistré les premiers concerts d'Alem Kassimov, en public, avec des auditeurs si concentrés et si silencieux, que dans la salle on aurait entendu une mouche voler. Comme d'habitude, dans notre théâtre, la voix passait naturelle, sans amplification. Le nom du premier CD fut *le Mugam d'Azerbaïdjan : Alem Kassimov*. Nous venions de faire une fois de plus un travail de pionnier.

Aujourd'hui, Alem Kassimov chante devant des micros et face à un large public qui a consenti, après plusieurs années, à reconnaître le prodige et à aduler le chanteur. Cette activité de débrouailleurs de pistes a pourtant donné ses fruits. A la demande du ministère de la Culture d'Azerbaïdjan, nous étions invités à nous rendre sur place et à enregistrer les meilleurs chanteurs de *mugam* du pays, afin de constituer une anthologie.

Aujourd'hui, cette anthologie existe sous le nom d'*Anthologie du mugam d'Azerbaïdjan* et comprend des dizaines d'heures d'enregistrement, réparties en six CD (et dont il reste encore trois à paraître). C'est Pierre Bois qui, chargé de la rédaction de la plupart des livrets de la collection, s'est rendu à Bakou et a travaillé avec les musiciens, dont certains ont aujourd'hui disparu.

Une autre aventure est significative de l'esprit de la collection Inédit. Grâce à la collaboration entre le ministre de la Culture du Maroc, Mohammed Benaïssa,

et Chérif Khaznadar, avait surgi le projet d'une anthologie du *âla* ou musique arabo-andalouse aux très anciennes origines. De part et d'autre – du côté du ministère marocain, comme du côté de la Maison des cultures du monde –, un effort soutenu a été accompli au cours de quatre ans, au cours desquels Pierre Bois, associé à un groupe de musicologues marocains, s'est rendu plusieurs fois dans différentes villes du Maroc. Il en résulte aujourd'hui une œuvre colossale, riche de quatre-vingts heures d'enregistrement de *nûbat* (accompagnées d'un livret de cent vingt pages et de deux livres regroupant tous les poèmes en arabe) qui étaient rarement ou même plus jamais jouées, interprétées ici par de vieux maîtres. *L'Anthologie "al-âla", musique andaluci-marocaine*, présentée dans un coffret de soixante-treize CD, constitue dès à présent un exemple à suivre pour les pays dont le patrimoine vivant se fragilise, par l'inévitable vague de nivellement des cultures dans le monde.

Peu après ce long travail avec le Maroc, la Tunisie emboîte le pas, et grâce à la collaboration du ministre de la Culture tunisien et de son conseiller Azzedine Madani, une autre aventure commence : celle de *l'Anthologie du malouf* ou musique arabo-andalouse tunisienne.

D'autres épisodes suivent, avec la Tanzanie, avec Java, avec le Cambodge, avec deux très vieilles dames chantant *a cappella* des pièces judéo-espagnoles, avec la Chine et la musique du très ancien opéra de style *kunqu*, avec l'île de Malte, etc.

Aujourd'hui, sillonnant les continents, les membres de l'équipe de la Maison des cultures du monde semblent mettre les bouchées doubles. Ils établissent, grâce aux nombreux concerts et aux enregistrements qui en



résultent, un répertoire considérable de musiques traditionnelles vivantes. Les ventes sont en constante augmentation. A partir de cette année 1995, celle du dixième anniversaire, Inédit assurera un rythme de parution d'au moins douze albums par an. Ce qui n'est pas négligeable pour la production d'une institution dont l'enregistrement ne constitue pas l'activité principale et qui se place toujours hors des sentiers battus en ce qui concerne la programmation de son théâtre.

Ces résultats ont été obtenus grâce à l'intérêt croissant du public français et étranger – Inédit vend actuellement cinquante pour cent de sa production en Europe, en Amérique du Nord et au Japon –, au soutien des médias et à la cinquantaine de récompenses décernées par *Télérama*, *le Monde de la musique*, *Diapason*, *Répertoire*. Inédit a également reçu, à deux reprises, le prix de l'Académie internationale du disque Charles Cros, en 1989, pour *Hazanout, chants liturgiques juifs*, et en 1992, pour *Chine, musique ancienne de Chang'an*. En 1992, l'ensemble de la collection Inédit a reçu le prix de la revue *CD Compact* (Barcelone).

Les amateurs de musiques traditionnelles suivent maintenant avec attention les parutions de la collection Inédit. Certains directeurs de théâtre et autres diffuseurs de cultures établissent le choix de leurs programmes uniquement à partir des CD des quelque quatre ou cinq collections d'un style approchant qui comptent maintenant en Europe. C'est une nouvelle méthode de recherche, basée sur la confiance de ceux qui se déplacent et se livrent à des investigations sur le terrain. Inédit joue donc un rôle important pour déterminer la sélection des concerts et des spectacles.

La collection Inédit distribuée par Auvidis se répand maintenant sur de nombreux marchés européens et

aborde les marchés d'autres continents. Commencée il y a dix ans, la collection existe et se trouve appréciée pour l'originalité de son contenu comme pour le soin apporté à sa réalisation.

TINEKE DE JONGE

### LES MUSIQUES TRADITIONNELLES ET LE DISQUE

Il faut attendre les années cinquante en Europe pour s'apercevoir qu'il n'existe point une histoire de la musique, mais plusieurs. Pourtant, on situe généralement à la fin du siècle dernier la naissance de l'ethnomusicologie et ce n'est point un hasard si c'est au même moment qu'apparaissent les premières techniques de reproduction du son. Aujourd'hui, la forte augmentation du nombre d'enregistrements sonores, d'études scientifiques et de tournées de concerts a permis aux traditions musicales savantes et populaires d'acquérir un statut propre : celui d'un produit culturel qui gagne du terrain sur le plan international grâce à la demande d'un groupe d'amateurs relativement restreint, mais en constante progression.

En Occident, la musique s'exprime de moins en moins dans le cadre de ses communautés régionales. Quant au musicien classique, il ne se sent plus désormais tenu d'être le porte-parole vivant de la communauté dont il est issu. Son œuvre achevée, celle-ci vit sa vie. Elle pourra aussi bien être jouée par des musiciens et dans des lieux que le musicien ne connaît pas. De plus, les techniques de reproduction permettent d'éliminer la présence physique de l'interprète de l'événement sonore. Les notes se détachent, libérées de leur lien à

l'instrumentiste, au chanteur, au lieu et à la situation qui les ont engendrées. Les enregistrements font partie d'une masse écrasante d'informations et si leur appréciation est souvent sujette à discussion, on ne peut douter qu'ils soient appelés à jouer un rôle de première importance, celui que la tradition orale est en train de perdre.

Par définition, l'enregistrement de musique extra-européenne – en tout cas, celle où l'improvisation et l'expression individuelle comptent beaucoup – ne peut être autre chose qu'un instantané en partie déterminé par l'espace et la situation dans lesquels il est réalisé : qu'il s'agisse d'une prise de son en studio, d'une captation dans une salle de concert occidentale ou d'une prise de son de terrain effectuée "en situation". De nombreux facteurs détermineront ce qu'on en retiendra finalement pour la publication : considérations de marché ou d'authenticité, par exemple. Mis à part Hugh Tracey et quelques labels commerciaux, personne ou presque n'avait enregistré de pièces de guitare d'Afrique orientale avant 1965 sous prétexte que l'instrument n'était pas d'origine africaine. Aujourd'hui, on étudie ce phénomène et l'on édite d'intéressants CD d'une musique qui fut, à partir des années cinquante, une excellente illustration de la manière dont la musique traditionnelle s'adapte aux circonstances.

Chaque enregistrement est considéré par l'auditeur moyen comme une donnée de fait. Querelles d'ethnomusicologues sur l'authenticité ou la qualité de l'interprétation, choix de pièces trop faciles et trop souvent présentées, omissions musicologiques dans une notice, sont autant de détails qui échappent à plus d'un auditeur. Les enregistrements s'apprentent à vivre leur vie : dans un salon, dans les articles des critiques, dans les médias.

En tant que directrice d'un centre consacré aux cultures extra-européennes et aux formes d'expression multiculturelles, je suis de près les parutions de CD. Elles me permettent parfois de "découvrir" des solistes, des ensembles et des genres que je souhaiterais absolument écouter en concert. Je me dis qu'on prive le public d'une certaine expérience musicale si on ne lui offre pas la chance d'écouter ces artistes en concert. Voilà qui provoque parfois quelques déformations professionnelles : lorsque j'achète un disque superbe de musiciens que je ne connais pas, mon collaborateur me reproche régulièrement de demander banalement : "Est-ce qu'ils sont encore vivants ?" Je me félicite d'avoir pu présenter l'interprète de *mugam* azerbaïdjanais Hâji Bâbâ Huseynov, aujourd'hui disparu. Lorsque j'écoute les enregistrements plus récents d'Aqakhân Abdullaev ou d'Alem Kassimov, benjamin de cette génération de *mugamistes* qui, par trois fois, sut séduire notre public, c'est un morceau d'anthologie musicale vivante qu'il m'est donné d'entendre. Tout en respectant les règles définies par la tradition, chacun de ces trois interprètes prodigieux apporte une expression vocale qui lui est propre. Je me réjouis donc de constater que le CD d'Aqakhân Abdullaev a également permis d'organiser une tournée européenne à laquelle nous avons participé. La tradition du *mugam* doit sa solide renommée au rôle considérable qu'ont joué les collections françaises Inédit<sup>1</sup> et Ocora et la maison de disques néerlandaise Pan-Records. Et quel achèvement ce serait, si ces anthologies pouvaient se conclure avec la réédition de

1. Inédit publié depuis 1989 une *Anthologie du mugam d'Azerbaïdjan* en dix CD comprenant notamment des disques des trois chanteurs cités plus haut (distribution Auvidis).

certaines archives de Melodia, comme par exemple les vieux enregistrements de Khân Shushinsky !

Pour nous qui travaillons dans un petit centre aux moyens limités, les CD, les disques et les cassettes constituent un outil essentiel dans notre choix, face à l'immense diversité des "musiques du monde". Les occasions d'écouter les artistes dans leur pays sont rares et nous ne pouvons guère y consacrer que le temps de nos vacances. Alors, lorsqu'à l'occasion d'un voyage en Indonésie il nous est donné de rencontrer dans le hall d'un hôtel de Bandung un ensemble de *Tembang Sunda* accompagné par le célèbre joueur de *kacapi*, Arjan Warjan, le souvenir de cette rencontre demeure bien plus longtemps ancré dans nos mémoires que les nombreuses cassettes achetées ici et là. L'émotion que j'ai ressentie à Bhit Shah au Pakistan en assistant à cinq concerts de la reine du chant soufi, Abida Parveen, lors de la fête commémorant la mort d'Abdul Latif Shah, ne souffre aucune comparaison avec un enregistrement ou un concert en Occident. De même, reste inoubliable la cérémonie de musique religieuse, à laquelle j'ai assisté tard dans la nuit et jusqu'à l'aube, cérémonie conduite par des fakirs devant la tombe d'Abdul Latif, cernée de centaines de personnes venues témoigner leur dévotion. Mais il n'est pas du ressort d'un programmateur culturel d'offrir ce genre de situation ; la musique doit pouvoir exister par elle-même, détachée de son contexte, et face à un public qui n'en comprend pas les textes. Mais se pose alors la question de son adaptation à cette nouvelle situation. Un événement musical qui, du point de vue du répertoire ou de la composition de l'ensemble, ne correspond pas aux descriptions qu'en donnent les ethnomusicologues, soulève la question de l'authenticité. La musique traditionnelle

doit-elle être un musée ? Comment interpréter ses changements ? Quel rôle doit jouer le programmateur vis-à-vis de la composition d'un ensemble et du choix d'un répertoire ? Autant de questions auxquelles on n'a heureusement pas à répondre de manière univoque. La musique est un moyen d'expression qui a traversé les siècles de façon universelle et espérons qu'elle le restera. Son histoire est une épopée de brigands et de pillards, d'épigones et d'avant-gardistes. Aujourd'hui, ce sont les médias, l'évolution technologique, la diffusion des supports à l'échelle planétaire, l'extrême mobilité de la population mondiale qui, plus que jamais, exercent une influence majeure sur la musique et les musiciens du monde entier. D'où la peur grandissante chez les adversaires de cette évolution, face au pouvoir qu'exercent les maisons de disques internationales sur les musiciens, afin qu'ils produisent une musique capable d'être vendue sur l'ensemble de la planète. L'identité même de la musique traditionnelle disparaîtrait sous les rythmes et derrière les instruments occidentaux. Une fois de plus, on reproche à ces critiques leur conservatisme, leur intention de reléguer la musique au musée. Si la musique traditionnelle est bien le reflet de la société dont elle est issue, alors elle se modifiera en même temps qu'elle, sans préjuger du résultat. La clarinette ne fut introduite qu'au siècle dernier dans la musique des Balkans, pourtant le CD de Grigoris Kapsalis et de l'ensemble Takoutsia<sup>1</sup> est un exemple de musique traditionnelle d'Épire d'une grande pureté de style. Le premier concert aux Pays-Bas de la famille Lela, originaire de Permet en Albanie, résonne en moi comme la plus belle musique populaire

1. *Grèce-Épire : Takoutsia, musiciens de Zagori*, Inédit, W 260020 (distribution Auvidis).

authentique des Balkans, et je me précipitai pour acheter leur disque<sup>1</sup>. Dans ces deux ensembles, les clarinettes jouent un rôle de premier plan et qui semble si ancré dans ce genre musical qu'on a peine à imaginer que le son ait pu être autrefois différent. A l'inverse, nous ne manquons pas non plus d'exemples d'enregistrements de musiques "traditionnelles" auxquelles l'influence du commerce et la tentation de copier les sons-modèles de l'esthétique occidentale ont enlevé une grande part de leur identité. Là où les grandes maisons continueront de publier leur *music for the millions*, de petites maisons de production rempliront leur mission importante, indispensable : faire connaître toute la diversité des musiques traditionnelles de par le monde.

Des enregistrements peut aussi dépendre la vitalité d'une tradition musicale, particulièrement lorsque la tradition orale se perd. Mais il ne faudra pas en attendre un quelconque succès commercial. Qu'une scène occidentale invite les derniers témoins d'une tradition menacée de tomber dans l'oubli et voilà leur statut d'artiste rehaussé jusque dans leur pays. Dans un pays comme le Maroc, où l'on ne joue guère plus que les morceaux favoris des grandes *nûbat*, l'intégrale sur CD de ce répertoire sera bientôt l'une des rares sources de référence pour les musiciens marocains<sup>2</sup>. De même les *rwâyes*, ces musiciens berbères de la vallée du Sous (Maroc), me disaient qu'il est aujourd'hui très important pour eux d'écouter les cassettes de leurs prédécesseurs, tout simplement parce que ce moyen d'apprendre le répertoire

1. Indigo LB 2506.

2. Coédité par le ministère de la Culture du Maroc et Inédit / Maison des cultures du monde (cf. Pierre Bois, "L'anthologie Al-Âla du Maroc", p. 75).

est plus économique que d'aller chez un professeur<sup>1</sup>. Mais si la tradition musicale se transmet dans la famille de père en fils, le fils ne se limitera pas forcément au répertoire du père. Saïd Guennoun, fils d'Abdelkarim Guennoun, l'un des plus grands chanteurs de *melhûn*<sup>2</sup> marocain, est aujourd'hui un artiste respecté. Mais il aime à dire qu'il prend également beaucoup de plaisir à jouer dans un groupe pop avec des amis. L'un n'exclut pas l'autre.

L'arrivée massive de petites maisons de disques ne peut que nous réjouir. Combinée avec le report sur disque compact des disques 30 cm et une faveur certaine pour les rééditions d'enregistrements historiques, nous bénéficions aujourd'hui d'un vaste panorama qui nous permet non seulement d'apprécier nombre de genres et d'artistes différents, mais également leur évolution dans le temps.

Les Archives de la musique arabe proposent quantité d'enregistrements inoubliables, mais leur documentation demeure malheureusement très sommaire. C'est surtout d'après leur utilité que nous jugeons les pochettes et les notices de disques, en vérifiant s'il y a une description détaillée du genre, des instruments et des musiciens, et si possible une traduction des textes des chants. Même ceux qui ont un tant soit peu de connaissances en matière de musique traditionnelle n'ont pas la tâche facile lorsqu'il s'agit de déterminer dans la masse de tous les CD

1. *Maroc. Anthologie des rwâyes, chants et musiques berbères de la vallée du Sous*, Inédit, W 260023 (coffret de quatre CD), distribution Auvidis. Les chants des grands maîtres du début du siècle par ceux d'aujourd'hui.

2. Ces deux chanteurs sont présents dans *Anthologie d'Al-Melhûn, poésie chantée du Maroc*, Inédit, 260016 (coffret de trois CD), distribution Auvidis.

qui paraissent ceux qu'il faut absolument acheter ou pas. Après les préférences musicales de chacun, ce sont les noms de certaines collections et de leurs directeurs artistiques qui constituent notre fil conducteur. Notre curiosité va au moins vers les nouveautés de maisons comme Ocora, Inédit, Nimbus, Al Sur, CNRS le Chant du monde, Silex, AIMP/VDE-Gallo, Blue Silver, Unesco, Smithsonian/Folkways, Buda, Ethnic, Fonti Musicali, JVC et Lyrichord.

Grâce à l'augmentation du nombre des disques et à une distribution efficace aux Pays-Bas, nous pouvons aller à la rencontre de musiques traditionnelles très diverses. Il arrive souvent que le public nous demande, à la fin d'un concert auquel il est venu assister sans idée préconçue, s'il est possible d'acheter la musique qu'il vient d'écouter. L'offre actuelle nous permet la plupart du temps d'informer correctement les gens. Autrefois, on se voyait reprocher par les critiques musicaux de présenter des styles parfois très "obscur". Aujourd'hui, ce reproche a cédé la place à une discussion sur les choix et les préférences personnels. Enregistrements et concerts ont, de par leur qualité, leur nombre et leur diffusion, contribué à ce que la musique extra-européenne soit reconnue par une grande partie de la population au même titre que la musique occidentale.

La musique constitue à côté du théâtre, de la danse, des conférences et des expositions, l'élément majeur de notre programmation : musiques extra-européennes classiques et populaires, mais aussi d'autres genres, d'autres styles que l'on peut regrouper sous le terme de "musique du monde" où se mêlent cultures musicales et styles différents. Notre programmation se consacre également pour une part aux différentes cultures représentées aux Pays-Bas. Ainsi, en janvier dernier, notre podium a

proposé en un seul week-end une rencontre musicale autour de thèmes inspirés par la musique classique de Turquie, réunissant le Turc Ihsan Özgen, compositeur et joueur de *kemençe*, un trio néerlandais de musiciens et de compositeurs issus du monde de la musique improvisée et du jazz, un concert du groupe local Les Charmeurs, joyeux mélange de rock et de flamenco dans le même style que la Mano Negra ou les Négresses vertes. Le dimanche, un grand concert accueillait quatre maîtres de la récitation coranique d'Istanbul. Cette succession de styles dut certainement faire frémir quelques puristes, mais elle permit à des cultures musicales différentes de se confronter de manière passionnante et constitua à mon avis une expérience musicale très réussie. Mais une telle programmation trouve difficilement grâce auprès de certains "circuits". Les figures-clés du monde pop considèrent que cette musique "musée" est élitaire et surreprésentée, tandis que celles du monde des musiques traditionnelles estiment que l'on se fourvoie avec une "musique du monde" plus commerciale, une musique à la mode, jugée sans valeur artistique et donc destinée à disparaître à court ou moyen terme.

Une telle programmation a évidemment des inconvénients : il est presque impossible d'approfondir un sujet, il faut suivre trop de fils à la fois ; on s'abrutit à force d'écouter, de lire et de regarder, mais il reste beaucoup à découvrir. De plus, nos efforts pour créer à chaque représentation un environnement aussi harmonieux que possible en ce qui concerne l'information, la décoration, les lumières et le son, impliquent que l'on se soumette à bon nombre de tâches pratiques. L'avantage d'offrir une telle programmation dans une ville comme Utrecht, qui compte plus de deux cent quarante mille habitants, c'est de pouvoir jouer un rôle phare dans l'éveil de l'intérêt

pour l'art et la culture des autres continents et donc pour l'évolution artistique de notre société multiculturelle. Le fait que nous soyons capables de réunir un large public, venu d'horizons culturels différents et manifestement très intéressé par une programmation extra-européenne et multiculturelle, n'échappe pas aux autres salles et institutions culturelles. Les magasins de musique de la ville ont dû s'approvisionner en "musiques du monde" pour répondre à une demande croissante. D'importants festivals de musique, qu'ils soient nationaux ou pas, sollicitent de plus en plus notre collaboration et notre coproduction afin d'enrichir leur programmation européenne d'une affiche extra-européenne. Ce n'est pas là, à mon avis, l'évolution vers le "village global", un futur que l'on nous promet d'une banale uniformité, mais espérons-le vers une société où la diversité culturelle deviendrait un phénomène social et artistique d'un bien plus grand intérêt.

*Traduit du néerlandais  
par Anne Champonnois.*

Remerciements à Kees Lambalk

MARIE-CLAIRE MUSSAT

*LES CHEMINS SUBTILS  
D'UNE RÉGÉNÉRATION*

Je n'ai jamais aimé écouter des harmonisations de chants populaires, aussi habiles soient-elles. Il s'agit là d'une réaction presque épidermique. Mon atavisme breton ne supporte tout simplement pas cette dénaturation – en fait dévalorisation – d'une expression culturelle singulière. L'amplification du chant traditionnel est réduction ; elle sonne faux à mes oreilles.

Certes, tous les musiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle sont passés par cette phase de l'harmonisation. Qu'il s'agisse des Russes, de Bourgault-Ducoudray (*Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, 1885), de Bartók, Kodaly, Joseph Canteloube ou Paul Le Flem, tous ont considéré cette étape comme nécessaire, plus d'ailleurs dans un but de mise en valeur que de sauvegarde. Prenant la parole au congrès de l'Association bretonne à Chateaubriant en 1882, Bourgault-Ducoudray expliqua longuement que le travail du musicien était d'abord de “noter à l'état de nature” puis d'harmoniser soit à une voix seule avec accompagnement de piano, à destination des écoles, soit en polyphonie pour les orphéons qui échapperont ainsi au “grand bazar parisien”. Dans tous les cas, il importait de préserver le rythme et le mode. Les milieux intellectuels qui animaient les mouvements régionalistes ne pensaient d'ailleurs pas autrement,

tout en se réjouissant de voir ponctuellement publiées de simples transcriptions, tels en Bretagne le *Barzaz Breizh* (1839) de Hersart de la Villemarqué, les *Chants et chansons populaires de Basse-Bretagne* (1868) de Luzel, ou les *Chansons et danses des Bretons* (1889) de Narcisse Quellien, parallèlement au *Recueil des chansons populaires* d'Eugène Rolland.

Cet intérêt pour les musiques traditionnelles qui se développe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – la première enquête lancée en France par Ampère date de 1853, la première mission officielle en Bretagne, celle de Bourgault-Ducoudray, de 1880 – coïncide évidemment avec l'éveil des nationalités, un combat qui engage toute l'œuvre d'Enesco, Bartók, Kodaly, des Espagnols (Albeñiz, Granados, Falla) ou du Brésilien Villa-Lobos. Il s'accompagne d'un renouvellement des sujets et des formes.

Surtout, le tournant du siècle correspond à un moment d'interrogation de la musique savante sur elle-même. On a déjà tout dit sur l'usure du langage tonal. Encore faut-il réaffirmer que les musiques traditionnelles ont aidé les compositeurs à prendre conscience de la relativité du système occidental ou les ont confortés dans ce sentiment. L'aveu de Paul Le Flem est très significatif : “Si les mélodies bretonnes m'avaient déjà fortement indisposé contre le système musical traditionnel dont l'usure m'apparaissait manifeste, les mélodies grecques de l'île de Chio achevèrent de me brouiller avec un conformisme fatigué, incapable de se renouveler et de découvrir une échappée sur un monde différent<sup>1</sup>.”

1. Causerie, Radiodiffusion, 27 janvier 1946. Texte inédit conservé à la bibliothèque musicale Gustav Mahler.

Les musiques traditionnelles ont, en fait, constitué une alternative. La fascination qu'exerça sur Debussy tant la musique populaire russe que, surtout, le gamelan javanais et le théâtre annamite lorsqu'il les découvrit à l'Exposition de 1889, est à comprendre dans ce contexte. En outre, ces musiques flattèrent d'emblée son goût, inné, pour les alliances de timbres raffinées. De là, plus tard, l'utilisation d'échelles pentatoniques, systématiques dans *Pagodes* (1903), ou de la gamme par tons, alors même qu'il ne prête aucune attention aux notations recueillies par Robert Godet “en divers lieux d'Asie et des îles de la Sonde”, à “ces monuments d'érudition où la lettre, si par hasard elle était juste, tuerait d'autant plus sûrement l'esprit<sup>1</sup>”. Il donna, cependant, bien d'autres marques de son intérêt pour les musiques extra-européennes. Il était, il est vrai, lié avec Louis Laloy qui l'entretint de ses recherches sur la musique chinoise et auquel il recommanda Victor Segalen. Si leur projet d'opéra sur Siddhartha n'aboutit pas, du moins Debussy encouragea-t-il Segalen à écrire et publier au Mercure de France, en 1902, *Voix mortes : musiques maori*, qui lui est dédié<sup>2</sup>.

Debussy marque un tournant dans la perception des musiques traditionnelles, dans la mesure où il porte son attention sur la structure, le fonctionnement interne de ces musiques, sur les timbres aussi et la nouvelle approche du temps qu'elles supposent. Il tourne le dos

1. *Revue musicale*, mai 1926, p. 59 ; cité par F. Lescure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 451-452.

2. *Segalen et Debussy*, textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner, Monaco, éd. du Rocher, 1961. Cf. aussi M.-C. Mussat, “Victor Segalen et la musique”, *Actes du colloque V. Segalen*, octobre 1994, Université de Bretagne occidentale, Brest (sous presse).

à l'exotisme qui flattait le goût de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il rompt avec l'emploi de thèmes populaires comme moyen de renouvellement, d'enrichissement et de diversification du matériau thématique (et à un moindre degré rythmique) comme en témoignent aussi bien les *Rhapsodies bretonnes* de Saint-Saëns, rapportées d'un voyage dans le Finistère en 1866, que la *Symphonie cévenole* (1886) de d'Indy ou le finale de la *Symphonie n° 1* de Paul Le Flem (1908).

Loin de nous l'idée de condamner sans appel les formes d'hybridation de la musique savante, qu'il s'agisse d'harmonisations, de citations intégrales ou partielles, car c'est en suivant ce processus que s'élabora le langage de Bartók. Granados, Albeñiz ou de Falla purent par ce biais affirmer leurs racines et trouver, grâce à la France où tous firent des séjours prolongés, leur identité musicale.

Dans cette quête, la création d'un folklore imaginaire, celui de *Noces* (1914-1917) de Stravinsky ou de la *Suite de danses* (1923) de Bartók, constitue souvent une étape intermédiaire décisive. Le compositeur retient alors la structure fondamentale de la musique populaire qu'il peut appréhender en individualisant ses diverses composantes, obtenant ainsi des modèles abstraits. Cette distanciation par rapport à l'objet lui permet de saisir l'essence même de la musique populaire, c'est-à-dire de transcender ce folklore et de créer un nouveau langage. Tel était d'ailleurs le sentiment de de Falla qui, ayant compris le danger qui guette le compositeur dans sa relation avec la musique traditionnelle, écrivait, en 1922, dans sa brochure sur *El Cante Jondo* : "Il me semble qu'il faut prendre aux sources naturelles, vivantes, les sonorités, le rythme, les utiliser dans leur substance mais non pour ce qu'elles offrent

d'extérieur<sup>1</sup>." On comprend que Bartók, conscient que l'apport des musiques traditionnelles dépassait largement la question de l'usure du langage tonal et même l'hybridation de la musique savante, ait pu parler de régénération de la musique moderne par la musique populaire, s'opposant par là même à Schönberg qui n'eut de cesse de la récuser. De Falla y parvient par une sorte de purification de ses sources et un dépouillement qui tend à l'ascétisme dans les *Tréteaux de Maître Pierre* (1923) ou le *Concerto pour clavecin et cinq instruments* (1925-1926).

Trois autres exemples peuvent faire mieux comprendre le rôle joué par les musiques traditionnelles. Le caractère diatonique de la musique paysanne russe a, en effet, conforté dans un premier temps le sentiment tonal chez Stravinski. Or, c'est cette fidélité à la tonalité qui lui a permis d'individualiser et de mettre en évidence les blocs d'accords si caractéristiques de l'écriture du *Sacre du printemps* (1913). Quant à Bartók, s'il ne succombe pas à la fascination qu'exerce sur lui Schönberg en 1920, c'est bien parce qu'une musique populaire atonale est inconcevable. De là une écriture qui hésitera toujours entre le diatonisme et le chromatisme. Enfin, on notera que l'intérêt du Russe Vychnegradski et du Tchèque Haba ou du Mexicain Carillo pour les micro-intervalles, loin de reposer – en tout cas au départ – sur une spéculation intellectuelle, résulte de l'étude du chant populaire d'Europe centrale et orientale.

La régénération emprunte, en effet, des chemins subtils. Ainsi dans les *Symphonies pour instruments à vent*

1. *El Cante Jondo*, Grenade, 1922. Ce texte a été republié avec divers écrits de de Falla sous le titre *Escritos de Falla*, Madrid, Comisaría General de la Música, 1947, par F. Sopena, et en italien par M. Mila, Milan, Ricordi, 1962.

(1920), Stravinski transforme-t-il le principe de la litanie, c'est-à-dire du couple verset/répons à la base de l'œuvre, en l'activant par une alternance de couches de temps et par l'introduction de changements minimes (allongement, rétrécissement, déplacement d'accents) dans la partie centrale des modules répétés dont les clauses initiales et finales restent identiques. Ce recours à des déviations par rapport à la répétition d'un modèle, qui permet de conjuguer mouvement et immobilité, est un procédé de développement qui tend à se rapprocher des musiques de type populaire de l'Est de l'Europe, mais il est surtout fréquent en Afrique noire. Si Ligeti multiplie, à partir de 1982, les références aux musiques hongroises, il va plus loin aujourd'hui dans sa recherche de modèles rythmiques complexes en se passionnant pour les polyrythmies d'Afrique centrale : une découverte qu'il doit en partie à sa rencontre avec Simha Arom et qui aboutit à tout un travail sur la dilatation du temps.

Le rythmicien qu'est Olivier Messiaen, comme il aimait à se définir, est, lui, préoccupé par la fragmentation (cf. *Soixante-quatre durées*, pièce finale du *Livre d'orgue*, 1951) et l'organisation du temps. Dans le langage rythmique original qu'il élabore afin de pallier la pauvreté occidentale en la matière et d'échapper à la pulsation régulière comme à la barre de mesure, les tables des cent vingt *déci-tâla*, rythmes provinciaux de l'Inde appartenant au traité de Çarṅgadeva, théoricien du XIII<sup>e</sup> siècle, jouent un rôle fondamental (avec la métrique grecque et les chants d'oiseaux). On trouve là l'origine de quelques grands principes qui régissent son écriture rythmique, comme les rythmes non rétrogradables ou la valeur ajoutée. Mais cette manipulation des rythmes et du temps, souvent circulaire comme dans *Couleurs de la Cité céleste* (1963), qui caractérise

l'œuvre de Messiaen, s'insère dans une philosophie de la durée ou plus largement du Temps, celui de la Création. A travers leur multiplication, leur superposition, c'est une image de l'univers qu'il tente de retrouver, celle de l'explosion originelle.

Dans les faits, on peut parler aujourd'hui d'un regard nouveau favorisé par l'évolution des composantes socio-historiques dans un monde où le colonialisme est plus économique que culturel. Un regard favorisé aussi par les mutations des conditions de diffusion et de réception de l'œuvre, tant géographiques que technologiques, qui aboutissent à l'agrandissement quasi illimité de l'espace d'écoute.

Toutefois, ce n'est pas tant parce que la systématisation des relations entre les différentes musiques dans les années 1960-1980 correspond à la première grande liquidation du système et de la pensée coloniale, qu'elle retient notre attention, mais bien parce que ce champ élargi devient lieu de réflexion et nouvelle écoute au moment où les facilités de la vie moderne accélèrent les échanges. L'avant-garde occidentale a, en effet, trouvé là, sur un certain nombre de points, des éléments de réponse à un questionnement esthétique, qui confortent ou déterminent de nouvelles attitudes mentales et passent par l'adoption de processus compositionnels, voire d'une praxis largement influencée par les musiques extra-européennes.

On constate, d'abord, un élargissement de l'instrumentarium occidental par l'intégration d'instruments extra-européens, principalement au sein des percussions. Ainsi Alsina peut-il écrire en 1973 une *Etude pour Zarb*. En se contentant de reprendre dans *Kemit* (1970) un

authentique solo de derbouka de Haute-Egypte, Mâche réduit à néant la dichotomie entre Orient et Occident. La question se pose, d'ailleurs, du sens à donner à cet "objet trouvé" et des limites de l'appropriation d'un matériau sonore préexistant. Mais cette hésitation même met en évidence l'identité du matériau et par voie de conséquence la non-pertinence des classifications. Voilà pourquoi les tambours d'O Sceva Daïko de l'île de Shendo au Japon incluent dans leurs programmes de concerts des œuvres du compositeur Takemitsu, souvent sans que le public s'en aperçoive. Dès 1931, dans *Ionisation*, première œuvre occidentale pour percussions seules, Varèse, au-delà de la remise en question de la définition du son et du bruit ou encore du tempérament, avait tenté de jeter ce pont. Le mouvement n'est, d'ailleurs, pas unilatéral puisque, de son côté, Takemitsu a pris l'initiative d'intégrer des instruments traditionnels japonais (*biwa*, *shakuhachi*) dans des formes et une écriture occidentales (*Eclipses*, 1966 ; *Novembersteps*, 1967 ; *Autumn*, 1973), tout comme Ysang Yun a pu le faire avec des instruments coréens ou chinois (*Reak*, 1966). Enfin on notera la fascination de Messiaen pour le *gagaku* et le gamelan balinaï qu'il transpose par un jeu d'équivalence sonore dans sa musique.

C'est aussi une praxis qu'adoptent donc volontiers les compositeurs européens. Ohana a repris au *Cante Jondo* ses modes d'émission vocale et ses procédés d'ornementation, les sons glissés comme les micro-intervalles (*Sibylle*, 1966 ; *Lys des madrigaux*, 1975), tandis qu'Ahmed Essyad utilise des chants berbères et arabes (*Identité*, 1975 ; *Le Collier des ruses*, 1977). David Hykes met en œuvre avec son Harmonic Choir les techniques diphoniques de Mongolie et du Tibet ou

l'*ison* bulgare. Nombre de partitions pour instruments à vent font appel à la technique de la respiration continue si magistralement employée par les flûtistes du Rajasthan, mais encore mal maîtrisée en Europe, à quelques exceptions près (P.-Y. Artaud ou L. Sclavis notamment). Méfano dans *Eventails* (1976) ou Taïra dans *Maya* (1972) se servent de la flûte basse d'une manière proche du *shakuhachi*.

Nombreux sont les exemples de compositions influencées par une conception orientale du son et tout d'abord par le principe d'énergie inhérente à chaque son. Il fonde la démarche de Scelsi (*Quattro pezzi su una sola nota*, 1959 ; *Uaxactum*, 1966) comme de Takemitsu, y compris dans son emploi du silence (*Corona*, 1962). Dans *Maya* de Taïra, Japonais installé à Paris depuis l'époque où il fut l'élève de Messiaen, l'œuvre jaillit après avoir libéré l'énergie intérieure de l'instrumentiste en une série de cris qui rappellent l'opposition du yin et du yang au centre de la problématique compositionnelle de *Hy Vong I4* pour clavecin et cor anglais de Ton-That Tiêt. Stockhausen s'appuie dans *Stimmung* (1968) ou *Aus den sieben Tagen* (1968), une œuvre qui a pour seule partition une série de textes, sur les écrits de Sri Aurobindo, pour conduire, par une nécessité tout intérieure, ses interprètes à l'émission sonore. La référence au bouddhisme est évidente chez Scelsi qui signe d'ailleurs du cercle zen figurant le soleil, et *a fortiori* chez Cage. Elle explique son comportement comme sa démarche de créateur, y compris son attirance pour l'indétermination : à partir de 1951, il a d'ailleurs recours au *I Ching* pour composer. Déjà, dans ses *Sonates et interludes pour piano préparé* (1946-1948), Cage avait pour but de traduire les neuf émotions permanentes de la tradition esthétique de

l'Inde : "l'héroïque, l'érotique, le merveilleux, la joie, la douleur, la peur, la colère, l'odieux et leur tendance commune vers la tranquillité." C'est à Ananda K. Coomaraswamy qu'il emprunte ce clavier de sentiments, tout comme cette idée que l'art a pour fonction d'imiter la Nature dans son mode d'opération.

La question du temps, de ses rapports avec l'écriture, est au centre des préoccupations des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, de Debussy à Eloy. Or, la musique orientale, qui modifie totalement cette perception, offre, sur ce point encore, de nouveaux modèles d'appréhension, de développement et surtout d'étirement. L'œuvre d'Eloy est très caractéristique de cette nouvelle perception du temps qui permet à l'auditeur de s'identifier au son, un souci qui transparait aussi dans *Stimmung* de Stockhausen, travail sur les partiels d'un son fondamental si bémol. Et comment ne pas se souvenir de la conférence de quarante-cinq minutes sur HU (*Vortrag über HU*) qui précéda la création d'*Inori* à Donaueschingen en 1974. Dans *Mantra* (1970), c'est la formule initiale (treize sons) que Stockhausen développe en l'allongeant dans le temps et l'espace (durée de l'œuvre : quarante à cinquante minutes).

Ce n'est pas un hasard non plus si la démarche de La Monte Young s'est concentrée en 1964 et dans les années suivantes sur un son unique (*The Tortoise, his dreams and journeys*). Il s'agit pour lui d'atteindre cet état de visualisation du son, le comble de l'émotion, comme le lui a enseigné le Pandit Pran Nath qui l'a initié au style vocal Kirana et dont il est devenu le disciple. Par un effet de dérive, il en est même venu par la suite à proposer un substitut de musique indienne. Chez Steve Reich, le matériau, l'emploi fréquent de percussions, le raffinement des timbres, les figures répétitives

organisées selon le principe de base du déphasage graduel, l'idée d'augmentation par ralentissement progressif et sans changement de hauteur peuvent faire penser à l'Afrique ou à Bali. Il n'en reste pas moins que Reich est avant tout intéressé par les processus compositionnels, leur production et leur perception. En relevant la fascination auditive qu'exerce aussi Terry Riley, lui aussi très dépendant du zen, on est amené à se demander si toutes ces musiques répétitives ne renvoient pas à des fonctions assumées par des rituels appartenant à des cultures extra-européennes. Elles cristallisent en tout cas, au-delà de la recherche d'un autre art de vivre, un certain nombre d'aspirations souvent ambiguës dans leurs connotations philosophico-mystiques.

On trouve d'ailleurs dans la musique de cette seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle bien des éléments qui transforment l'exécution en une méditation à laquelle chacun est invité à prendre part. Le concert devient alors cérémonie et la musique rituel. La position du lotus adoptée par les vocalistes dans *Stimmung* comme l'appel des noms magiques, la partition de gestes de prière et d'adoration à réaliser de manière synchrone avec les parties d'orchestre dans *Inori*, un mot japonais qui signifie prière, invocation, adoration, sont autant de signes. La démarche de Jean-Claude Eloy est à ce niveau particulièrement importante, et les œuvres écrites depuis *A l'approche du feu méditant* (1984) pour deux chœurs de moines bouddhistes et vingt-sept instruments *gagaku*, sont significatives de sa volonté d'intégration non seulement des pratiques mais des modes de pensées et fonctions<sup>1</sup>.

De fait, la conception orientale du son implique sa relation avec le cosmos et invite à une réflexion philosophique.

1. Cf. l'article de Jean-Claude Eloy, "L'autre versant des sons" p. 215.

Dao, compositeur vietnamien vivant en France, n'a de cesse de le rappeler et parle même de "conception cosmique du rythme oriental". Dans *May* (percussion-solo, 1972), il reconnaît avoir mené une "recherche poussée à l'extrême du silence et des sonorités inouïes, insolites, voire fantastiques", pour créer une "poétique neuve de la percussion menant à une écoute nouvelle du phénomène sonore". De son côté, Stockhausen qui met en avant que dans la Nature tout se tient, tout communiqué, et nourrit le projet de mettre à jour une musique qui appartienne à la Nature, formule clairement son propos en parlant d'une "musique cosmique" qui lui préexisterait et qu'il s'agirait pour lui de transcrire presque "sous la dictée". Pour lui, le temps musical est l'occupation d'un temps cosmique, et l'œuvre la miniature de la macrostructure du cosmos. De même, la conception quasi mystique du silence chez Cage est très orientale : il est compris comme l'espace où finalement les sons que le compositeur a pour mission de libérer, pourront vivre leur vie. Si Scelsi explore l'infiniment petit, c'est pour y chercher l'infini et l'éternel : "Un seul son se déploie en une mélodie et une harmonie qui mènent directement au monde de la spiritualité."

Sans doute ne faut-il pas vouloir expliquer toute la démarche des compositeurs de notre temps par une influence extra-européenne. Loin de nous, d'ailleurs, une telle systématisation. Mais les chemins de la régénération peuvent être subtils. Avec le recul, certains rapprochements s'imposent parce qu'ils aident à mieux comprendre des trajectoires. Ainsi, la naissance en 1957, en Europe, d'œuvres mobiles, et plus largement l'apparition sous

1. Texte cité par Gérard Mannoni dans la présentation de l'enregistrement de l'œuvre, disque Erato STU 71/106.



des formes diverses d'un univers relatif, me semblent devoir être rapprochées de la "chance" donnée à l'œuvre orientale dont il ne saurait exister une seule et unique version. Comment ne pas comparer la place du musicien traditionnel, créateur agréé et reconnu, à la revalorisation du rôle de l'interprète occidental dans les œuvres ouvertes ? Ces dernières posent, d'ailleurs, le grand problème du rapport écriture, oralité, créativité, qu'il s'agisse de *magister*, de mémoire collective ou d'acquis culturel, et par là même celui des conditions socio-historiques d'une musique vivante.

Peut-on parler d'un réel désir d'un syncrétisme des cultures, Eloy peut-être mis à part ? Sans doute la bande a-t-elle permis à Stockhausen dans *Telemusik* (1966) de mixer des matériaux acoustiques enregistrés de provenances diverses (Sahara, Amazonie, Hongrie, Bali, Japon, etc.) et d'aboutir à "une musique de la terre entière, de toutes les contrées, de toutes les races". Mais ce lissage des cultures est-il souhaitable ? N'est-ce pas plutôt la dialectique de la différence qui garantit le pouvoir fécondant du contact de deux cultures ! Savoir transcender l'une par l'autre, voilà, assurément, le meilleur vœu à formuler.

JEAN-CLAUDE ELOY

*L'AUTRE VERSANT DES SONS*

*(Vers de nouvelles frontières  
des territoires de la musique ?)*

On peut constater, dans le monde musical actuel, un ralentissement de la curiosité, de l'appel vers de nouveaux mondes sonores, qui, pourtant, caractérisait encore fortement la période historique la plus récente. Lassitudes, ou contraintes ?

En même temps, les frontières héritées et étanches qui, il y a peu de temps encore, délimitaient assez nettement certains territoires de la musique, et permettaient de les désigner chacun sous un vocable commode (moderne ou contemporain, classique, baroque, ancien, traditionnel ou ethnique, folklorique, populaire, etc.), ont tendance à s'effacer et se redessiner tout à la fois, suivant de nouvelles lignes de force, en fonction de paysages et classements différents, d'après d'autres catégories esthétiques ou sonores.

Aujourd'hui plus que jamais nous vivons une époque dans laquelle les éléments les plus caractéristiques de la musique classique et romantique occidentale servent de soubassement aux plus puissantes entreprises de fabrication et distribution de musiques commerciales (aux niveaux acoustiques et linguistiques ; harmonie, mélodie tonale, échelle à demi-tons tempérés de l'orchestre symphonique ou de sa version moderne synthétique, temps-rythmes pulsés, réguliers, symétriques).

Cette industrie musicale – qui oblige parfois à de véritables négociations au plus haut niveau entre Etats – atteint une puissance prédominante et quantitative, une omniprésence quotidienne dans la vie de chaque citoyen (technologies, médias) encore jamais vue à travers toute l’histoire des hommes. Une telle industrie entraîne l’apparition et le conditionnement extrêmement fort, sur toute la planète, d’une conscience musicale collective totalement standardisée, faisant obstacle à l’ouverture de l’esprit et des perceptions vers des musiques nouvelles ou simplement différentes.

Comment s’étonner si, dans un tel contexte, les musiques les plus créatives et innovantes (celles qui se rattachent à la modernité occidentale et sont issues de ses *avant-gardes*), éclatant en différents groupes (en se spécialisant), se retrouvent sur des terrains sociaux minoritaires, de plus en plus parallèles à ceux des musiques dites *traditionnelles*, ou *ethniques* : musiques qui se rattachent à toutes les grandes civilisations situées hors du champ de l’Europe, nées hors de l’Occident.

Dans une telle conjoncture, les facteurs sociaux et esthétiques se mêlent pour créer une convergence entre des musiques ayant en commun le fait d’échapper aux standards musicaux les plus établis et dominants, notamment au niveau de leurs matériaux acoustiques (types de sons, échelles, instruments, techniques d’émissions vocales).

Le discours sur les *musiques du monde*, brusquement revendiqué et mis à la mode par certains décideurs parisiens de la musique, qui découvrent ce thème avec retard et candeur, ne fait qu’entériner un état de fait.

Mais cette thématique, bonne en elle-même, peut masquer en fait une véritable stratégie sociale de

domination, récemment exploitée de la pire manière par les produits douteux de la *world music* commerciale.

Présentée sous l’aspect d’une *ouverture sur le monde*, pouvant incontestablement habituer les oreilles jeunes à entendre d’autres sons, cette *world music*, en fait, ne s’intéresse absolument pas aux cultures musicales, à leurs traditions, à leurs philosophies ou concepts, à leurs esthétiques, pas même à leurs acoustiques tout à fait particulières, mais seulement à l’échantillonnage de quelques sons exotiques vite *bouclés*, impérieusement sommés de se conformer aux échelles et rythmes dictés par l’Occident, et vendus aux mêmes titres que des *racks de reverberations-delay*, des boucles de percussions, ou des CD-ROM de synthétiseurs Vintage.

En observant ce phénomène et ses arcanes financières, on croirait que l’Occident cherche à se venger de la diversité énorme de ces musiques, et de leurs esthétiques fondamentalement divergentes, en leur imposant d’entrer à l’intérieur d’un ordre établi et standardisé dont il est le total et seul maître.

Quelle réponse offrir, qui ne soit ni conservatrice ou carrément réactionnaire (retour à l’Occident pur et dur, l’ouverture vers d’autres civilisations n’étant qu’une utopie inutile, purement exotique) ; ni naïve, ou strictement écologique, ou encore *intégriste* (défense des identités par de solides barrières protectrices, rejet d’un Occident dénoncé comme matérialiste et destructeur de civilisations – ce qui n’est pas toujours le cas ; voir Angkor et bien d’autres endroits) ; ni opportuniste ou commerciale (cela semble se vendre, profitons du moment...) ?

“Je ne crois pas aux civilisations qui n’ont pas la force de tuer”, me disait un jour Pierre Boulez, pendant un déjeuner à Bâle, lorsque j’étais son élève. Je peux

comprendre cette théorie et sa logique. Pendant un moment, je l’ai même partagée. Mais j’ai assez rapidement constaté que les faits et les choses de la musique me portaient vers d’autres points de vues et perspectives. Car dans cet ordre d’idées, on pourrait dire que la civilisation espagnole était *meilleure*, ou plus performante, que celles des Incas ou des Mayas. Ou que les civilisations française, anglaise, américaine du Nord, ont été plus fortes et plus efficaces que celles de la Polynésie.

Toujours dans cet ordre d’idée, il est amusant de découvrir, dans les journaux de voyage de Cook et de Lapérouse, le pourquoi de l’identité forte du Japon d’aujourd’hui : très rare pays au monde à n’avoir jamais été *colonisé*, au sens habituel du terme.

Lisons Christopher Lloyd citant le capitaine King (qui n’hésitait pourtant pas, avec Cook, à s’arrêter dans des îles polynésiennes où se pratiquait l’anthropophagie) : “Les navires descendirent les côtes du Japon, mais sans entrer en contact avec les habitants, connus pour «leur aversion de toute relation avec des étrangers, qui leur inspirait les plus barbares atrocités».” Lisons Lapérouse : “... nous avons... prolongé les côtes de l’île Quelpaert, de la Corée, du Japon ; mais ces contrées habitées par des peuples barbares envers les étrangers ne nous avaient pas permis de songer à y relâcher : nous savions au contraire que les Tartares étaient hospitaliers, et nos forces suffisaient d’ailleurs à imposer aux petites peuplades que nous pouvions rencontrer sur le bord de la mer...”

Heureux Japonais, qui ont encore le droit d’exister aujourd’hui en tant qu’identité grâce à leur *barbarie* ; malheureux Tartares...

Pour ce qui est des musiques, et pour renforcer mon attitude, je n’ai pas eu besoin de partir sur les routes du

Népal, ou d'aller m'en remettre à tel ou tel *guru*. Je n'ai fait qu'écouter et recevoir, entendre le plus possible, connaître et vivre les mille musiques, heureux lorsque parfois, longtemps plus tard, un écho totalement transformé de ces enrichissements esthétiques et artistiques pouvait se matérialiser à travers mon propre travail. Heureux aussi que ces trésors n'aient pas été radicalement *tués* par notre brillante et performante civilisation occidentale.

Il est vrai que chaque fois que je vois un chef diriger comme un tambour-major le célèbre extrait de *Carmina Burana* de Carl Orff, je pense immédiatement que la civilisation occidentale est fondée sur la force militaire : digne héritière de ces "brutes romaines", comme aurait pu le dire Simone Weil !...

Je me souviens, pendant les années quatre-vingt, et alors que je travaillais assez fréquemment avec les musiciens du Tokyo Gakuso (musiciens traditionnels du Japon, jouant les musiques de cour du style *gagaku*, mais dont certains sont ouverts à la modernité), de leur avoir dit à plusieurs reprises : "Vous êtes, nous sommes, désormais, les musiciens minoritaires de cette planète. Si vous disparaissiez, alors il y aura des chances pour que nos musiques modernes disparaissent elles aussi. Si nous maintenons nos activités et existences, vous avez alors une chance supplémentaire de survie..." La réciproque est également valable.

Existe-t-il, aujourd'hui, des possibilités sérieuses de rencontres, d'entrecroisements interculturels fructueux, qui ne soient ni le fruit des politiques des Etats et de leurs simples obligations *d'échanges* entre institutions ; ni la conséquence d'un humanisme de façade, ou d'une attitude culturelle condescendante ; ni le diktat d'une mise à la mode totalement commerciale, superficielle, tragiquement destructrice ?

Evitons de prendre en référence nos grands classiques et leurs *Marches turques*, ou les sujets exotiques de certains opéras, opéras-ballets, et pièces de théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Evitons encore l'intérêt (plus sérieux et approfondi) témoigné par Wagner, par exemple, pour le bouddhisme ou les philosophies indiennes. Evitons même l'époque des nombreux et divers exotismes issus de l'expansion coloniale occidentale : de *Lakmé* à *Madame Butterfly*. Le pire a déjà été dit à leur sujet, malgré certaines réussites incontestables.

Mais depuis le début de ce siècle, et surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les signes de rencontres n'ont pas manqué de se multiplier.

Lorsque Debussy, Roussel, Messiaen, se sont intéressés aux musiques non occidentales pour en tirer une substance harmonique, modale, rythmique.

Lorsque Varèse a souhaité créer un centre de travail où toutes les musiques du monde seraient représentées, documentées, étudiées.

Lorsque Boulez n'a pas caché la stimulation que l'écoute de nombreuses musiques lointaines avait créée à l'intérieur de sa création (même s'il en est resté totalement distancié).

Lorsque Cage s'est intéressé aux sons complexes du *gamelan* indonésien, aux philosophies et à l'esthétique du bouddhisme zen. Lorsque Stockhausen, Ligeti, Xenakis ou Reich, ont montré leur intérêt souvent très intense pour des musiques diverses de l'Inde, du Japon, de l'Indonésie, de l'Afrique, tout en restant eux-mêmes dans la logique de leur propre création personnelle. Devant tant de signes, par cette accélération des mécanismes d'échanges culturels du monde, n'est-il pas clair que certains tabous sont progressivement transgressés, et que le moment approche d'une réflexion approfondie

sur l'ensemble de ces questions, qui formeront sans aucun doute l'un des axes de travail des compositeurs du XXI<sup>e</sup> siècle ?

Cependant, malgré ces exemples, qui me semblent relever d'une situation historique à la fois évidente et nouvelle, je vois encore, dans les milieux spécialisés des deux bords, combien chacun s'observe avec condescendance, ou s'ignore totalement.

Les uns, aveuglés par leurs luttes vers le futur, ne conçoivent le monde qu'à travers l'idéologie du progrès, des lois implacables du développement historique : oubliant que ces lois sont déduites d'un corpus essentiellement occidental, pris comme seul référent, à l'exclusion de musiques pratiquées encore par de très larges masses de populations sur notre planète.

Les autres, fuyant les abus du matérialisme occidental et de son culte du progrès, ne croient qu'en la pérennité de traditions reliées aux plus anciennes sagesse, s'appuyant sur certaines des plus vieilles civilisations de l'humanité. Ceux-là oublient ce que, par exemple, le bouddhisme (auquel certains adhèrent) devrait leur avoir enseigné : la permanente, éternelle, et infinie métamorphose du monde.

Cette aventure – ses transformations, ses enseignements pratiques, ses problèmes et ses difficultés –, je l'ai intensément vécue, à ma manière, depuis des années, à travers mes œuvres. Elle est connue et cependant, certains commentateurs parisiens ont cru pouvoir qualifier cette démarche de *marginale*, de *solitaire*, de *cas à part* ; en quelque sorte, une évolution qui serait détachée des intérêts essentiels de la communauté musicale... Mais de quelle communauté, à l'intérieur de quelles frontières ?

Cela a commencé pour moi, jeune étudiant, par de nombreux enregistrements, écoutés, réécoutés, jusqu'à l'usure de la cire, comme un *territoire parallèle* à celui de mon apprentissage de pianiste classique et de musicien : Tibet, Chine, Bali, Inde, Egypte, Iran... J'ai souvenir plus particulièrement de deux disques du Japon ramenés de ce pays par ma sœur ; l'un comportant un exemple de *gagaku* (le célèbre *Etenraku*) ; l'autre consacré à une voix soliste déclamant un texte dans le style glissé si particulier du théâtre nô.

Puis cela s'est tout de suite poursuivi par un concert de Ravi Shankar donné pendant un été au Festival de... (signe précurseur, rencontre inattendue pour l'époque ?) Darmstadt !

Que m'apportaient ces musiques, qui ait été à ce point mémorable et impressionnant ?

Tout d'abord, le contraste total que de telles musiques modales non modulantes pouvaient révéler à un musicien nourri par le dialectisme occidental, la modulation intensive, l'atonalisme, l'athématisme, le ponctualisme post-sériel, le post-webernisme et son esthétique éclatée, toujours multidivergente.

Ces musiques de l'Orient et de l'Asie offraient une relation très particulière au temps ; un déploiement très spécial des points d'appui de l'organisation musicale, de son discours, qui les rendait fortement contemplatives, tout en maintenant la présence d'une dynamique évolutive.

Râga indien, *gagaku* et nô japonais, moines chanteurs du Tibet, gamelan de Java : ce qui me frappait avant tout était cette élongation du temps, cette science du contrôle global de la dynamique, au sens général, *agogique* du terme.

Ceci a été d'autant plus fort pour moi que j'ai ressenti, dans les années soixante, un grand malaise devant

quantité d'œuvres d'avant-garde pointillistes, dont la brièveté était pour moi la preuve de leur incapacité à soutenir la durée.

Dans le râga, l'invention infinie du musicien, sa création (saisissant spontanément instant sur instant à travers un tissage incessant de variations ornementales), s'appuyait sur un séduisant équilibre entre le variatif et le répétitif : ces deux pôles qui, dans la musique occidentale contemporaine, semblent avoir éclaté l'un à l'opposé de l'autre. A cela s'ajoutait une caractéristique particulière à cette forme de musique : sa directionnalité, qui se déployait de façon toujours croissante et sur de très longues distances temporelles, depuis un point minimum de l'agogique musicale, jusqu'à son point maximum final.

C'est spécialement dans les râga développés par Ali Akbar Khan que cette forme longuement directionnelle me frappait le plus : crescendo de tous les paramètres, déployé à l'échelle de toute une pièce de musique (intensité, tempo, complexité ornementale, quantitatif de l'activité à l'intérieur des échelles et registres, etc.).

Le secret de cette force dynamique et de ce déploiement progressif s'appuie sur l'art des débuts d'œuvres ; l'amorce des phénomènes acoustiques, retenus à l'extrême, prenant racine au plus profond de la réserve de leur puissance, à la naissance du déploiement des énergies potentielles : geste fondamental et caractéristique, bien à l'image de ces énergies cosmiques dont l'Inde nous parle à travers ses philosophies, ses religions, ses cosmogonies.

On trouve très rarement de tels gestes en Occident ; un peu chez Scriabine, dans les œuvres de la dernière période (*Vers la flamme*) ; chez Wagner, au début de *l'Or du Rhin*... Mais généralement, le déroulement de

la musique occidentale (surtout depuis le romantisme) est fondé sur une grande quantité d'impulsions variées, multidirectionnelles.

La musique du *gagaku* japonais me touchait également beaucoup : elle témoignait d'une sensibilité acoustique très raffinée, dans laquelle la ponctuation la plus brève venait s'inscrire dans le silence, avant d'être suivie par une *trame* tout à la fois fixe et évolutive, soutenue en continu, permanente, sans pratiquement aucune respiration. L'Immuable, l'Eternel, l'Impassible, semblaient mêlés au flux des choses, à une tension infinie, dépassant les limites de l'œuvre elle-même, tournée vers un point situé au-delà de la fin même du processus acoustique de l'œuvre, de son exécution.

Cette impression vient particulièrement de cette tenue acoustique du son, dans sa continuité, obtenue grâce à l'emploi des *shô* (orgues à bouche) qui utilisent la respiration continue ; caractéristique fortement mise en valeur, par contraste, au début de chaque pièce de *gagaku*, toujours précédée d'une courte introduction très dénudée – *ryûteki* lent mais assez court, un peu glissé, en portamento, à l'extrême aigu ; petite percussion métallique sèche, dans le silence... L'entrée des *shô*, du continuo aigu, du tutti, étant ressentie alors comme un véritable *geste acoustique* majeur, de grande capacité d'information, qui m'apparaissait relever des grands *archétypes* de l'acoustique, au sens donné par Jung.

Quant au chant-récité du théâtre nô, il m'apportait un tout nouveau regard sur l'acoustique en général, et celle de la voix en particulier (dans ses relations entre la parole et le chanté) : regard bien plus satisfaisant pour mon oreille – acoustiquement plus intégré – que toutes les tentatives plus ou moins réussies que j'écoutais

alors, qui s'inscrivaient dans la descendance du *Pierrot lunaire* de Schönberg et de ses recherches (par ailleurs passionnantes) sur le *Sprechgesang*.

Ainsi sont entrées pour la première fois dans ma vie, à l'âge de l'adolescence, ces musiques inoubliables, si contraires par certains aspects à celles que j'écoutais et aimais alors.

Car rien n'est plus contradictoire, à première vue, que les critères esthétiques fondamentaux de ces musiques.

D'un côté, les musiques occidentales modernes "savantes", issues de plusieurs siècles de polyphonies et d'harmonies sans cesse plus modulantes ; marquées esthétiquement par l'usage abondant de la variation, jusqu'à l'extrême de la *variation permanente* d'un donné formel lui-même extrêmement difficile à capter par la seule audition, et ceci toutes écoles confondues (la deuxième école de Vienne ; les maîtres du sérialisme ; les musiques aléatoires ; les musiques stochastiques). Mais aussi des musiques fondées sur la tradition écrite, et la séparation spécialisée entre le concepteur et l'exécutant ; poussées vers l'accumulation instrumentale, et obligées ainsi de se soumettre sans cesse davantage, pour la clarté de leur exécution, au contrôle centralisé d'un *chef*, qui apparaît de plus en plus comme le personnage prédominant de toute vie musicale ; incarnation du pouvoir et de l'autorité, avec ses aspects brillants, mais aussi avec ses dangers.

La fonction du chef est devenue, dans notre civilisation, une fonction de vedettariat médiatique et de *m'as-tu-vu* (cela choque, mais c'est la simple vérité objective ; publics et musiciens sont invités à le regarder comme centre du tout), qui consiste à venir se montrer face au

public, en utilisant des geste appropriés, et sans produire le moindre son. Bien sûr, je suis assez musicien pour accepter de reconnaître le pouvoir transformateur, voire *révélateur*, que possèdent certains grands chefs interprètes ! Bien sûr, comme tout le monde, je les admire parfois autant que des divas ! Et je suis le premier à valoriser l'action de mes amis chefs d'orchestre lorsqu'ils consacrent leurs efforts à clarifier, pour les musiciens, nos partitions difficiles.

Mais il n'en est pas moins vrai qu'un auteur de science-fiction pourrait aisément caricaturer une civilisation de ce type, en la montrant comme totalitaire, pendue au pouvoir de ce "grand prêtre" dont la fonction de pure présence gesticulatoire s'exerce dans des temples nommés Symphonic-Hall, Philharmonie, etc. : lieux dont les habitants des cités sont devenus aussi fiers que de leurs églises.

La valorisation extrême de la fonction du chef d'orchestre, dans nos sociétés, est le reflet direct de leur caractère monothéiste encore fortement patriarcal. La preuve en est qu'il est aussi difficile pour une femme de devenir chef d'orchestre que dans certaines églises d'y devenir prêtre !

On m'objectera que dans les églises ou confréries spirituelles d'Orient ou d'Asie, le même problème se pose, et je l'admets bien volontiers. Cependant, comment expliquer l'ascension remarquable de Mirra Alfassa, Française de naissance, devenue la célèbre *Mère* de l'Ashram de Sri Aurobindo, en Inde ? Comment expliquer l'ascension tout aussi remarquable d'Alexandra David-Neel, autre Française, devenue au Tibet un véritable prêtre lama tibétain, reconnu par ses pairs ?

Face à cet Occident musical, un corpus extrêmement vaste de civilisations qui, malgré leurs différences parfois énormes, ont en commun, pour beaucoup d'entre elles,

le principe de l'unicité modale d'une œuvre entière ; auquel s'ajoute l'usage d'un référent mélodique très caractérisé – *patet*, *râga*, *dastgâh*, *maqâm* ; le principe de variation (parfois très développé) s'inscrivant dans ces limites très strictes.

Un autre trait prédominant est l'usage de petites formations instrumentales et vocales, permettant l'improvisation (dans un cadre strict), donc l'unité complète entre inventeur et interprète.

D'où également l'absence de *chefs*, et le peu de développements de l'écriture, utilisée au plus comme un moyen mnémotechnique ; repères de la mémoire n'ayant rien à voir avec cette science de l'écriture tellement valorisée en Occident, au point de devenir finalité en elle-même (voir certains académismes d'école, ou le discours – ahurissant – sur la *nouvelle complexité*...).

Contrairement aux idées reçues, qui affirment l'individualisme créateur et *libre* du compositeur occidental face à un anonymat apparent des artistes orientaux (famille, religion, tradition), il semble que la liberté individuelle du musicien, créateur de sa tradition, soit en fait très grande dans les pratiques musicales de ces civilisations extra-européennes. Alors qu'en Occident, si quelques compositeurs de génie parviennent (au prix de quelles luttes !) à imposer un renouvellement (parfois très bouleversant) de certains concepts, théories et critères pratiques de la musique, la majorité des artistes interprètes est souvent obligée de se conformer à des modèles préétablis plus contraignants que ne le sont les modèles orientaux, africains, ou asiatiques (voir notamment le répertoire d'opéra, qui oblige les chanteurs à donner une image conforme à des stéréotypes extrêmement dominants – sauf coup de génie de la nature, comme Callas).

La dichotomie occidentale compositeur-interprète est impitoyable, et créatrice de plus violents déséquilibres que ne le sont des civilisations ayant préservé l'unité intégrale du musicien : à la fois praticien et théoricien, créateur et interprète, que seul le jazz, et quelques folklores encore vivants, ont pu garder ou introduire dans l'Occident. Mais le jazz est justement d'origine africaine (hors Occident).

J'ai donc commencé à composer sur la base d'un héritage totalement occidental quant aux moyens techniques, matériaux, principes linguistiques et théoriques (post-sérialisme), complexité polyphonique, etc., mais auquel venaient s'ajouter des espaces de réflexion et d'écoute débordant largement ce cadre (orientaux ou asiatiques, si l'on veut, bien que ces mots soient peu définis), influencé par certains de leurs aspects spécifiques (gestes et archétypes acoustiques) ; recréés, transposés, transsubstantiés, fortement présents cependant, et ne dépendant d'aucune imitation plus ou moins directe, d'aucun emprunt de nature quelconque.

Dans *Etude III* (1962) pour orchestre, le geste de l'entrée des *shô* se manifeste à travers une introduction confiée aux seuls instruments à percussions (incluant piano, celesta, harpe) – soit une matière discontinue, *pointilliste* –, assez rapidement recouverte par des masses aiguës de cordes, soutenues, continues, en permanentes évolutions spectrales.

Le geste du *crescendo* global qui se réalise à travers toute la forme (de vingt minutes environ) qui se déploie sur la base d'un antagonisme entre des matières discontinues et continues, les premières influençant et *dévorant* progressivement les secondes, jusqu'à la cadence

finale de toutes les percussions de peaux, qui atteignent une telle rapidité dans les traits et distributions statistiques d'attaques, que les seuils de différenciation une fois franchis, on retrouve une matière *continue* (transposition des lois dynamiques que m'inspiraient les *râga* d'Ali Akbar).

Ces gestes apparaissent également dans *Equivalences* (1963) pour dix-huit instrumentistes. Mais cette fois, le geste de l'entrée des *shô* (après une introduction plus développée et relativement statique dans son écriture) est confié aux instruments à vent, qui interviennent sur des surfaces harmoniques de six sons, dont les transformations dépendent de rapports dynamiques-statiques (mobilité/fixité) s'établissant entre ces surfaces (ou accords), de par les quantités variables de sons communs existant entre elles : 6 sons nouveaux + 0 son commun (mobilité maximale) ; 5 sons nouveaux + 1 son commun ; 4 sons nouveaux + 2 sons communs ; 3 sons nouveaux + 3 sons communs (équilibre) ; et l'inverse, jusqu'à l'immobilité théorique (0 son nouveau + 6 sons communs).

J'ignorais totalement à l'époque que les onze accords de 5 et 6 sons qui servent de base harmonique à toute la tradition du *gagaku* offrent l'exemple de lois d'enchaînement d'une nature exactement semblable.

Ces œuvres (dirigées entre autres par Boulez, Maderna, Guilen) ont été comprises, dans les années soixante, par leurs aspects les rattachant au mouvement post-sériel. Leurs autres ingrédients n'ont pas toujours été clairement saisis.

J'ai également essayé, pendant cette période (*Polychronies*, *Macles*), d'employer un ensemble de tablas indiens, ou un *zarb* d'Iran : premières tentatives, bien fragiles, vite abandonnées, d'incorporer des objets acoustiques situés hors des normes.

Par la suite, j'ai souhaité assumer de manière dialectique les contradictions qui étaient au cœur de ce double héritage, la vie aux Etats-Unis et l'éloignement de mes sources européennes m'ayant donné le désir d'affirmer avec plus de cohérence ces influences.

Dans *Faisceaux-Diffractions* (1970) pour vingt-huit instrumentistes ; dans *Kâmakalâ* (1971) pour trois ensembles d'orchestres, cinq groupes de chœurs, avec trois chefs ; dans *Fluctuante-Immuable* (1977) pour grand orchestre, j'ai tenté cette synthèse du fixe et du mobile, du renouvellement et du permanent, par l'utilisation d'une véritable *modalité* chromatique, issue d'une réflexion double : 1. à partir de l'hétérophonie que Boulez nous avait enseignée ; 2. à partir de ces musiques modales traditionnelles. L'écriture chromatique, variée, libre, dense ou raréfiée, s'appuie alors sur des fréquences-pôles absolument invariantes, distribuées sur l'ensemble des registres parcourus dans le temps de l'œuvre : sorte d'infrastructure permanente fondée sur le total chromatique.

Par ailleurs, le geste du *crescendo généralisé* était fortement présent dans *Faisceaux-Diffractions* et très radicalement affirmé dans *Kâmakalâ*, qui commence par un seul chanteur émettant un son le plus grave et le plus long possible, rejoint par des chœurs en totale osmose unitaire avec lui, et se termine dans le *tutti* éclaté des groupes d'orchestres et de chœurs, sous la direction de trois chefs devenus indépendants dans le courant du processus de l'œuvre ; masse très active et dense, multiple, divergente, évoluant dans trois directions principales articulées uniquement sur des rapports très élastiques entre textures.

C'est évidemment autour du titre *Kâmakalâ* (*le triangle des énergies*, concept hindouiste de la langue

sanskrite), que l'influence orientale a été abondamment commentée, car ce choix représentait mon premier acte *en clair* d'un rapport dialectique avec la pensée orientale dans mon travail de compositeur. Le meilleur des commentaires ? Olivier Messiaen, qui avait totalement soutenu et compris cette œuvre, notamment sa *logique implacable* du crescendo généralisé à tous les éléments d'une composition entière. Le pire ? les sempiternelles arguties sur *l'exotisme colonial* ; sur le *spiritualisme* et les *nostalgies*, opposés à *l'intelligence*, à la *conscience*, etc. J'ai été obligé de constater alors (et cela n'a pas cessé depuis !) l'inculture, la suspicion, la désorientation, non pas des publics (qui suivent parfaitement bien), mais des milieux professionnels, face aux idées, à l'esthétique, aux philosophies qui se situent au-delà de leurs cercles habituels de références, et dont on caricature certains aspects, délibérément ou par simple ignorance.

Cette œuvre a été parfaitement comprise après une conférence à l'institut Goethe de New Delhi. Mais en Europe, j'ai constaté que tout travail dans le sens d'un tel élargissement était perçu par certains groupes professionnels comme une sorte de trahison, d'abandon, de reniement de soi et des valeurs occidentales : un virus qui s'attraperait lorsque l'on voyage trop, comme les fièvres...

On pourrait rappeler ici la polémique célèbre qui opposa, dans les années trente, le poète René Daumal au musicologue Boris de Schlœzer. Le premier, novateur littéraire de grand talent, révolté sans concessions, mais aussi éminent sanskritiste, avait parlé avec ferveur de la venue à Paris de la troupe d'Uday Shankar et du musicien Timir Baran Bhattacharya ; décrivant avec compétence et sensibilité tout ce qui fait le caractère unique de la

musique indienne, notamment dans ses relations avec le temps : "... l'Oriental... ne cherche pas à tuer le temps... en vivant le temps, il l'identifie à lui-même et l'annihile dans sa propre conscience. En cela, contrairement au préjugé commun, c'est lui qui sait le mieux vivre et assimiler la réalité immédiate..." Ce à quoi Boris de Schlœzer répliquait : "... La valeur unique et l'importance de la musique occidentale vient de ce qu'elle a réussi à subordonner à la mélodie tous les éléments sonores... parvenant ainsi... à neutraliser leur action directe, hypnotique. Car la pensée secrète de notre art occidental est que tout ce qui ne passe pas par l'intelligence, en tant que faculté de synthèse, vient du Malin."

Bien que cette polémique date de plus de soixante ans – à une époque où la France et l'Angleterre étaient encore des puissances coloniales –, j'ai parfois l'impression qu'aucun progrès majeur n'a été fait, dans ces pays, parmi la classe qui dirige, contrôle, encadre, et commente l'activité musicale dite *sérieuse*. Pour devenir partie intégrante de la vie musicale à Paris, et réunir les larges publics que les musiques traditionnelles sont capables d'y trouver aujourd'hui, il a fallu que des gens compétents et passionnés aient la force de créer des structures autonomes, des circuits indépendants, des politiques libres, par rapport au milieu musical *normal* ; qu'il soit classique ou d'avant-garde.

Dans une deuxième étape de mon travail, et avec mes premières productions électroniques, j'ai eu le plaisir de découvrir un champ immense, non seulement pour l'exploration du matériau, du son, de *l'activité acoustique*, mais également pour développer cette réflexion tendue et dialectique entre l'Occident (dont

j'ai largement hérité, comme tout compositeur), et cet au-delà de l'Occident, plus spécialement orienté vers l'Asie, par lequel j'ai été fortement appelé, motivé, interpellé.

*Shânti* (réalisé au studio du WDR de Cologne en 1972-1973) est venu s'inscrire dans la suite logique de *Kâmakalâ* sous l'angle de la réflexion esthétique. Mais les moyens mis en œuvre ont projeté ces tendances à des niveaux bien plus larges.

Peu de temps avant d'aller travailler dans ce studio, j'avais demandé au professeur Emile Leipp (et à son assistante, Mlle Castellango), du Laboratoire d'acoustique de la faculté des sciences, de réaliser pour moi des sonogrammes d'après divers enregistrements de musiques vocales que je possédais, tous situés hors des limites habituelles du chant occidental (que j'aime beaucoup, mais qui n'est pas le seul !). Les exemples donnés couvraient : le Sud de l'Espagne (flamenco, et notamment des *saetas* solistes) ; la Bulgarie ; le Maroc, pour des extraits chantés du Coran ; la Turquie (chanteur derviche) ; l'Égypte ; l'Iran ; l'Inde, avec différents styles vocaux, notamment le *dhrupad* ; le Tibet ; la Chine ; le Japon, plus particulièrement le récit-chanté typique du nô, les musiques de la période Edo, et le chant du théâtre de marionnettes bunraku (appelé chant *gidayu*), utilisant des techniques vocales variées proprement *spectaculaires* (le fameux *vociférant*, nommé ainsi avec justesse par Roland Barthes dans *l'Empire des signes*).

Le résultat de ces sonogrammes parlait mieux qu'aucune philosophie, et montrait avec précision où se situait l'un des secrets les plus importants de ces musiques : la science de l'ornementation étendue jusqu'à l'acoustique interne du son.

Sur beaucoup de ces voix on pouvait observer l'évolution continue depuis un non-vibrato absolu jusqu'à différents types de vibrati (périodiques ou non, larges ou serrés), lesquels pouvaient s'élargir ensuite jusqu'à la dimension d'une broderie, d'un portamento ornemental, d'une variante mélodique glissée : phénomène particulièrement saisissant dans le chant *dhrupad* de l'Inde. Le Turc révélait son pouvoir de contrôle sur le nombre exact de vibrati autour d'une note précise, autant que les alternances de son-droit ou son-vibré sur une même fréquence. L'Iranien ornait certains traits vertigineux avec une technique en *coups de glotte* très rapides, produisant une sorte de battement à la quarte autour de certains groupes de fréquences. Les Japonais, et notamment le chanteur de *gidayu*, révélaient l'emploi d'une quantité étonnante de techniques variées, avec voix de tête, voix du ventre, voix projetée comme un crié-parlé s'enchaînant à un lent glissé ascendant continu, etc. Le chanteur espagnol de *saetas* employait un vibré constant mais d'amplitude fluctuante, comme un sanglot devenu technique, et transsubstantié.

C'est avec l'esprit rempli par ces observations que j'ai fait mes premiers travaux en studios électroniques : totalement sensibilisé à la vie interne des corps sonores, porté de ce fait à l'usage préférentiel des sons complexes obtenus par couches de modulations et d'accumulations, des sources concrètes métamorphosées par toutes sortes d'opérations, mais conservant toujours leurs empreintes acoustiques d'origine.

Il était clair qu'un son animé par toutes sortes de pulsations et variations acoustiques internes gardait une forte puissance d'information, et qu'il était alors possible de rester dessus pour une durée prolongée. Mais

un son pauvre, pur, sans richesse interne, était vite lassant, et de ce fait il fallait en changer assez vite...

Ainsi, on se trouvait devant une sorte de *loi d'équivalence* assez semblable à celle de Heisenberg : plus un son était riche acoustiquement, plus il fallait de temps pour l'apprécier, le saisir, le percevoir dans toutes ses facettes – et c'était exactement le cas des grands *blocs* électroacoustiques que j'arrivais à générer ; plus un son était simple, *pur*, égal aux autres, sans aspérités, homogène sur tous ses registres, clair en fréquences, moins il avait d'intérêt par lui-même, dans la durée, et plus l'intérêt basculait sur les rapports et sauts entre fréquences (les intervalles) ; donc plus il était nécessaire d'évoluer vers la complexité polyphonique. Et c'était exactement ce qui s'était passé dans l'histoire de l'Occident...

C'est la racine et la raison essentielle des proportions beaucoup plus vastes de mes œuvres de cette période : *Shânti*, mais aussi *Gaku-no-Michi* (*les Voies de la musique*), réalisé en 1977-1978 au studio de NHK à Tokyo, ainsi que *Yo-In* (*Réverbérations*), réalisé en 1980 au Studio de sonologie d'Utrecht.

Si *Shânti* – musique de méditation pour sons électroniques et concrets – atteignait au total une heure quarante-cinq minutes, les quatre parties de *Gaku-no-Michi* – film sans image pour sons électroniques et concrets – devaient atteindre près de quatre heures, et la durée des quatre actes de *Yo-In* – musique pour un rituel imaginaire – est de trois heures quarante minutes.

Dans *Gaku-no-Michi*, les éléments culturels non occidentaux étaient strictement limités à des objets concrets transformés et insérés dans les trames électroacoustiques (fragments de musiques ou de cérémonies), confrontés à toutes sortes d'objets et sons de la vie

quotidienne du Japon moderne ; rues, sonneries, métros, gares, grands magasins, annonces, discours politiques, jardins, temples...

La forme globale est bâtie sur les transformations progressives entre sons abstraits (générés électroniquement) et matériaux concrets : les premiers étant modulés jusqu'à prendre l'apparence d'objets concrets ; inversement, les sources concrètes étant modulées et transformées jusqu'à perdre toute trace de leurs origines, en rejoignant *l'abstrait*.

Avec *Yo-In*, qui utilise en direct (outre l'électroacoustique) un personnage-percussionniste passant d'acte en acte à travers des groupes d'instruments variés (environ deux cents instruments), le lien avec les cultures asiatique ou orientale venait avant tout de l'instrumentarium, composé presque entièrement d'instruments venant de Corée, du Japon, de Chine, de l'Inde, de Thaïlande, des Philippines, délivrant des spectres complexes, tous différents et très spécifiques. Plusieurs de ces instruments avaient à l'origine des fonctions sociales précises qui étaient ici court-circuitées au profit de leurs seules valeurs acoustiques, émotionnelles, esthétiques, sonores.

Cette œuvre a marqué les débuts de ma collaboration avec le percussionniste américain Michael Ranta, établi en Europe après de longs séjours en Asie, et qui a su réunir autour de lui un potentiel instrumental extrêmement riche et diversifié.

Où est *l'orientalisme* tant de fois commenté dans des œuvres de ce type ? Aucune citation, aucun emprunt à des théories, des modes, des thèmes, des rythmes. Seulement des timbres et des objets, servant de matériaux à une recreation totalement autonome et libre, et la présence d'un *substrat* mental d'ordre général, provoquant la réflexion, créant des énergies qui exigent



d'aller au-delà des habitudes acquises, des formes admises, des frontières établies par l'Occident. Les nombreux peintres et sculpteurs de notre époque qui se sont inspirés ou référés à l'art africain ou océanien, à leurs masques, objets et personnages, ont-ils fait autre chose ? La liberté et l'individualité de leur création en ont-elles été altérées ?

C'est en 1983 que le Théâtre national du Japon, à Tokyo, a créé mon œuvre : *A l'approche du feu méditant*, pour un orchestre de vingt-sept musiciens du *gagaku*, deux chœurs de moines bouddhistes des sectes Shingon et Tendai, et cinq danseurs de *bugaku*. Cette œuvre, en trois parties séparées, d'une durée globale de deux heures trente (50', 20', 80') était le résultat d'une commande de ce théâtre, dont la politique dépasse la seule fonction de musée.

L'année précédente, j'avais exprimé le souhait de ne pas me limiter, pour ce travail, aux seuls instruments du *gagaku*, relativement étroits en tessitures, et tous orientés vers l'aigu. Après différentes recherches, j'avais pu tirer l'orchestre vers le médium, par l'ajout d'instruments *alto*, ou *basse*, tels que le *o-hichiriki*, ou le *o-shô*.

Puis on m'avait proposé des chœurs de moines, pratiquement jamais employés encore pour une création originale... Inquiet des difficultés d'exécution qui pourraient naître d'une telle situation, j'avais obtenu un premier dialogue avec les principaux moines solistes de ces chœurs. A la fin de l'entretien, qui avait porté sur les diverses techniques du chant *shômyô* (*la voix claire*, le chant bouddhiste, qui recouvre de nombreuses variantes et écoles), j'avais tracé rapidement sur une feuille blanche une ligne brisée, évolutive ; graphique

supposé représenter un contour mélodique. A mon grand étonnement, les moines chantèrent tout de suite quelque chose qui ressemblait assez correctement, en temps et espace, à cette ligne improvisée, graphiquement exprimée. Nous avons donc une possibilité de nous comprendre !...

Quelques mois plus tard, j'avais écrit une première œuvre, évoluant d'une monophonie simple à une véritable polyphonie à quatre parties, écrite entièrement sur la base de cette notation graphique, affinée par l'usage de papier millimétré et quelques symboles de notation de *shômyô* mêlés à divers signes de notation occidentale. En pointant son doigt sur cette partition, le directeur du Théâtre national me dit : "Ceci est votre œuvre, mais vous risquez bien d'entendre autre chose !..."

Contrairement à ces sombres prévisions, les moines furent si motivés par ce nouveau travail, et firent de si nombreuses répétitions (avec l'aide de plusieurs jeunes répétitrices japonaises et musiciennes, connaissant la musique des deux cultures), que le résultat, à la surprise générale, fut tout à fait conforme à l'œuvre écrite : laquelle respectait évidemment les techniques vocales spécifiques (qui engendrent aussi un *style*), mais ne faisait appel à aucune sorte d'élément appartenant au répertoire.

Respectant également les habitudes des musiciens du *gagaku*, aucun *chef* ne fut imposé à cet ensemble, pourtant largement déployé dans le vaste espace du théâtre : trois groupes sur scène ; deux groupes sur chacun des côtés de la salle ; un chœur éclaté sur scène ; un chœur dans le balcon arrière. Cinq percussionnistes, placés en cinq points de l'espace du théâtre, assuraient la coordination générale par une signalétique particulière, faite avec divers instruments, insérés en tant que timbres dans les trames musicales, mais dont les

interventions signifiaient également – pour tel ou tel groupe d'exécutants – des départs, des changements, des arrêts.

Au-delà de l'emploi des instruments et des voix dans toute leur spécificité, en respectant leur acoustique propre, on retrouve dans cette œuvre les principes d'organisation par *modalité chromatique* (pôles de fréquences soutenant toute l'architecture) que j'avais employés dans une œuvre comme *Kâmakalâ*. La comparaison analytique entre les deux partitions est éclairante : les matériaux, masses instrumentales et vocales, sont entièrement occidentaux dans un cas, entièrement *orientaux* (asiatiques) dans l'autre : mais les principes d'architecture et de composition sont les mêmes, à peu de chose près.

Mon étonnement est donc très grand lorsque je lis, dans un livre publié en France, qu'*A l'approche du feu méditant* serait une tentative de "reconstitution d'une cérémonie bouddhiste"... "Dans quel but, et pour quoi faire ?" a-t-on envie d'ajouter immédiatement !

Loin de tout cela, le titre de cette œuvre vient en partie d'une conférence de Heidegger consacrée à quelques mots de la langue grecque ancienne, dans laquelle le philosophe emploie l'expression poétique du *feu qui médite*. L'image à *l'approche* m'a été pratiquement imposée par mon désir d'exprimer cette forme du *crescendo progressif* étendu à la totalité de l'œuvre ; d'évoquer un parcours presque initiatique ; de créer un cérémonial totalement inventé et personnel, qui retrouve ma prédilection pour les formes en devenir ayant une direction évolutive ; symbole de l'idée d'un *cheminement vers* quelque chose situé à l'horizon, mais que l'on ignore, qui n'est pas encore entièrement révélé...

Le seul reproche qui m'a été fait au Théâtre national du Japon, à Tokyo, après la création de cette œuvre, a été justement de ne "pas m'être inspiré assez clairement d'une idée bouddhiste" !...

Que cherchent ces commentateurs français, accrédités par les pouvoirs politiques et médiatiques, qui ont le droit de publier et d'écrire sur tout, sans savoir seulement ce dont ils parlent, sans avoir le simple scrupule de se renseigner avant d'écrire et de publier ? La déformation de l'information – et sa manipulation – est une vieille technique, qui relève des machines de propagande employées par les appareils totalitaires. La musique française en est-elle arrivée au point où toute démocratie – au sens du débat ouvert et libre des idées – lui serait interdite ?

Après ce travail qui marquait une nouvelle étape dans ma vie grâce à cette première collaboration directe avec des musiciens d'une autre culture, je décidai de poursuivre sur cette voie, mais cette fois en suivant mes propres impulsions, sans autre institution pour orienter les choix.

J'avais remarqué, pendant les répétitions, quelques interprètes (généralement les premiers de chaque groupe) plus brillants, plus musiciens, plus ouverts que d'autres. J'en sélectionnai cinq : trois instrumentistes de *gagaku* (le professeur Shiba Sukeyasu, *ryûteki* ; M. Yaotani Satoru, *hichiriki* ; Mlle Miyata Mayumi, *shô*) et deux voix de *shômyô* (les moines chanteurs Ebihara Kôshin et Arai Kôjun, des sectes Tendai et Shingon). J'y ajoutai de nouvelles percussions prises en charge par Michael Ranta, dont entre autres un groupe très rare de *bônshô* (cloches de temple), et programmai une importante

production électroacoustique en studio, utilisant des matériaux concrets à partir des percussions métalliques et du *shô* ; ce dernier échantillonné à Tokyo.

*Anâhata* (parties 1, 2 et 3, dont le titre sanskrit est allusif à la *vibration originelle*) a été le résultat de ce travail véritablement interculturel et intercontinental, compte tenu du mélange très particulier de ses sources sonores. La réalisation électroacoustique a mobilisé quatre studios européens : le studio du conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, qui a assuré la plus grosse part de la production ; celui de la Technische Universität de Berlin ; l'INA-GRM de Paris pour le développement analogique de divers matériaux ; ainsi que le studio ART de Genève.

Dans *Anâhata I* (1984-1986), pour deux moines chanteurs soli de *shômyô*, un *o-hichiriki* solo, un percussionniste, et bandes électroacoustiques (1 h 45), j'ai écrit (avec la notation graphique utilisée précédemment) de longs soli et duetti de différents caractères pour les deux moines chanteurs. Ces parties forment la continuité générale de l'œuvre, qui culmine par un trio (les deux voix, plus le *o-hichiriki*) entièrement modal. Au début, au centre, à la fin, de larges sections électroacoustiques avec percussions viennent marquer les grandes proportions, comme des piliers : ouverture (surtout avec les *bônshô*) ; commentaire (sur les *rin* et *keisu*, ou bols de métal) ; accompagnement et prolongation du deuxième duo chanté ; enfin, accompagnement du trio, prolongé par une conclusion (avec un dispositif assez large de tambours de cérémonie).

Le rapport global entre les temps réservés aux solistes et ceux réservés aux parties électroacoustiques est très nettement en faveur des premiers : l'électroacoustique apparaissant ici dans une fonction *orchestrale*

et dramaturgique d'encadrement, ou parfois d'accompagnement.

*Anâhata II* (1984-1986), pour un *ryûteki* solo, un *hichiriki* solo, et bande électroacoustique, se présente sous la forme d'une structure complexe continue (bande), précédée d'un long solo du *ryûteki*, qui se développe ensuite parallèlement avec la partie électroacoustique. La partie centrale commence par un solo plus court du *hichiriki* ; l'œuvre évoluant progressivement en un duo entre les deux instruments, d'abord en contrepoints très divergents, puis de plus en plus parallèles, jusqu'à la conclusion sur un ensemble de glissés ascendants à l'unisson, qui se terminent en même temps que la partie électroacoustique. Le rapport entre parties instrumentales et partie électroacoustique est donc pratiquement celui d'un parallélisme, mais sans aucune relation de matériaux, les deux univers étant entièrement différents, dans l'esprit d'un contrepoint de textures.

*Anâhata III* (1984-1986), pour une joueuse de *shô* solo, utilisant également un *o-shô*, et un *sheng-alto* (1 h 35), représente le troisième pôle du cycle, avec une relation inversée entre les temps réservés aux parties électroacoustiques seules et les temps d'intervention de la soliste. L'électroacoustique est continue, d'un bout à l'autre, depuis la grande *Galaxie 1* de vingt minutes qui ouvre la pièce, jusqu'à la *Galaxie 2* qui la referme. La soliste n'intervient que de temps à autre au cours de l'ensemble. Elle est traitée ici comme une présence-absence, apparaissant et disparaissant (grâce au jeu des lumières) : sorte de déesse fixe et immobile, assise au sommet d'une légère élévation du sol. L'électroacoustique, très développée, volontairement riche et complexe, utilise presque exclusivement des sons obtenus

sur la base des échantillons du *shō* : d'où un jeu varié d'osmose et de divergences entre la soliste et son environnement, celui-ci devenant le symbole de l'énergie cosmique, alternativement lancée ou calmée par le *shō* – cet instrument à la magie contemplative.

Dans un esprit tout à fait semblable, utilisant les techniques modernes de l'échantillonnage et des traitements électroacoustique ou informatique du son, j'ai composé et réalisé au studio du WDR de Cologne, en 1990-1991 : *Erkos (chant, louange)*, pour la jeune Junko Ueda, remarquable interprète de *satsuma-biwa* (disciple de Mme Tsuruta Kinshi) et chanteuse de *shōmyō* (disciple du moine Tendai Ebihara Kōshin). Cette artiste japonaise illustre tout particulièrement le développement des phénomènes interculturels de nos sociétés, car outre sa formation japonaise traditionnelle très approfondie, elle a également eu le désir de travailler les musiques du gamelan de Java (dont elle joue habilement divers métalphones), une bourse de séjour dans ce pays lui ayant donné la possibilité de travailler les techniques vocales particulières à cette musique (émission du son avec un ample legato, usage de la voix de tête, nasalisation du timbre). Outre ces connaissances, elle maîtrise très correctement le piano occidental et les différentes disciplines classiques d'écriture, ayant également travaillé la composition moderne avec le compositeur Jōji Yuasa.

Toutes ces possibilités sonores, liées à une identité musicale unique, ont été enregistrées en studio, échantillonnées, traitées et travaillées de façon à générer tout autour de la soliste de véritables *chœurs* réalisés entièrement à partir de sa voix (jusqu'à cent cinquante couches vocales superposées en différentes masses), ou de vastes *orchestres de satsuma-biwa*, générés à partir

de son instrument. Le studio électronique et ses traitements acoustiques apparaît ici comme l'outil idéal permettant la multiplication d'une source ; permettant à cette source de générer un environnement parfois extrêmement complexe, mais entièrement homogène par rapport à son origine acoustique unique.

Dans une étape différente de mon travail (*Butsumyōe, Sappho Hikētis*), j'ai fait appel à deux chanteuses vivant en Occident, mais capables de dépasser les limites établies. Yumi Nara, Japonaise d'éducation occidentale, très souple et curieuse de toutes les musiques. Fatima Miranda, Espagnole, montrant des dons exceptionnels pour explorer de nouvelles techniques vocales, très instruite sur les musiques ethniques (elle étudie entre autres le chant *dhrupad*). Ce travail est un peu l'inverse du précédent. Il s'agit moins d'accueillir un instrumentiste ou une voix venus d'autres cultures dans le cadre d'une création originale issue de l'Occident, que de stimuler la créativité des techniques vocales ou instrumentales éduquées à l'occidentale, en profitant de la leçon reçue à l'écoute des cultures différentes.

A ce point terminal d'un exposé forcément beaucoup trop limité et général, peut-être faut-il ouvrir le dossier des réactions et de l'accueil face à une telle démarche. Ce dossier est très lourd : impossible, là encore, de l'épuiser en un seul article !

Ceux qui ont compris le sens de cette démarche et l'ont soutenue ont heureusement été nombreux ; du côté de certains organisateurs comme du côté des publics. Mais ceux qui tentent d'en empêcher la manifestation sont également nombreux, et n'ont aucun effort à faire, s'exprimant dans et pour une société dont

la curiosité artistique est parfois limitée, placée sous l'influence des conformismes, des idées reçues, des préjugés, et de forces politico-financières qui, aujourd'hui, gouvernent directement la musique plus qu'aucune autre forme d'art, et de manière souvent contestable !

On peut regrouper les attaques en quelques thèmes principaux :

1. Il est impossible de comprendre de manière valable et suffisante les cultures autres que celles dans lesquelles on est né... Justement (et comme beaucoup de mes cadets aujourd'hui), je suis *né* à la musique, entre autres à travers ces cultures, par l'écoute intensive ! Et point n'est besoin d'un environnement particulier : seules la curiosité et la passion de la musique, des musiques, de beaucoup de musiques, m'y ont amené.

Car si cette théorie complètement raciale de la culture était réelle, que pourrions-nous dire alors devant un phénomène tel que le remarquable joueur de *qânûn* Julien Weiss, par exemple ? Qu'il n'a pas su et ne pourra jamais assimiler la musique arabe, parce qu'il serait né d'une mère suisse et d'un père alsacien ? Mais alors, les auditeurs des pays arabes qui lui font un triomphe (justifié) seraient-ils sourds à leur propre musique ?

On rejoindrait ainsi une argumentation que j'ai parfois entendue au Japon : "This is something specifically Japanese ; you cannot understand it !" (Ceci est quelque chose de spécifiquement japonais : vous ne pouvez pas le comprendre !)... Comme si la culture était une affaire de sang, de forme des yeux, de capacités à courir plus ou moins vite...

2. La lenteur, la longueur des œuvres et des concerts. Reprocher à Gustav Mahler d'être *trop long* ou reprocher à Webern d'être *trop court*, serait aussi absurde

l'un que l'autre. Reprocher au gamelan de Java ou au *Parsifal* de Wagner d'être *trop lent* serait aussi absurde que de reprocher à une musique tsigane d'être *trop vite* ! Seules des critiques portant sur la construction par rapport à ses matériaux auraient un minimum de pertinence.

Je me souviens de l'un de ces étonnants *attachés culturels* dont la France semble avoir le secret, et dont on se demande ce qu'ils font, lorsqu'on les rencontre dans des pays où ils sont incapables de s'intéresser à la culture du lieu où ils vivent. Celui-ci m'expliquait pendant un déjeuner à Tokyo : "Je ne pourrai pas venir entendre votre création au Théâtre national, avec le *gagaku*. Vous savez, le *gagaku*, cela m'endort..." Bonne nuit, monsieur l'attaché culturel, et bon sommeil à votre conscience artistique, qui ne dépasse pas les trois premières lettres du mot *culture*. Heureusement, huit cents Japonais avaient préjugé, ce soir-là, qu'ils n'allaient pas s'endormir...

3. Exotismes. Voilà le grand mot lâché ! On ne prend même pas la peine de faire l'exégèse du mot, afin de prendre conscience à quel degré, aujourd'hui, l'emploi de ce mot (appliqué à différentes régions du globe en permanentes communications avec les nôtres) est une idée de vieux, une idée d'un autre âge, complètement dépassée par les réalités culturelles vivantes ! A une époque où quelques heures d'avion suffisent pour rallier Tokyo, Bangkok, Le Caire, Djakarta, etc., depuis Paris, Berlin, ou Los Angeles ; à une époque où les télévisions de bientôt chaque foyer peuvent amener instantanément des images de n'importe quel point du globe envoyées par satellite, on ne voit pas très bien où pourrait encore se situer l'usage de ce mot, même face au Moyen-Orient ou à l'Asie. Car à ma connaissance, les seuls territoires *exo* encore inconnus, ouverts à

l'imagination, sont ceux couverts aujourd'hui par la science-fiction ; c'est-à-dire les territoires situés hors de notre village global planétaire.

Mais on étend aujourd'hui ce terme : *exotismes électroniques*, peut-on lire. Cela suppose que *tous les sons* qui n'ont pas été codifiés par la lutherie issue des musiques classique et romantique de l'Occident sont *exotiques*, et que pratiquement seul l'orchestre symphonique peut échapper à la marque d'infamie !

4. Une telle musique relève de l'archéologie. Dans *Anâhata, A l'approche du feu méditant, Butsumyô, Erkos*, pas une seule note, contour mélodique, ou rythme, ne sont empruntés à l'un quelconque des répertoires traditionnels existant au Japon ou ailleurs ! Tout est inventé dans la liberté de l'imagination créatrice. Seules, les techniques vocales ou instrumentales sont respectées. Exactement comme tout compositeur sérieux écrivant pour l'orchestre symphonique s'efforce de respecter les spécificités techniques et acoustiques de chaque instrument de l'orchestre pour lequel il écrit.

Après avoir composé mes œuvres *A l'approche du feu méditant* et *Anâhata*, après leurs créations et premières exécutions en Europe, j'ai eu l'occasion de séjourner quelques jours dans les temples de Hieizan (temples de la secte Tendai), près de Kyoto. En compagnie de mes interprètes : M. Ebihara, moine Tendai, et Mlle Junko Ueda, son élève, j'ai eu l'occasion de visiter le directeur de l'école de *shômyô* installée sur cette montagne. A ma grande surprise, ce moine très cultivé et musicien était parfaitement informé de mes tentatives d'écriture graphique pour composer, à ma manière, un *shômyô* libre, entièrement de mon invention, gardant un lien avec les seules techniques vocales et

stylistiques acoustiques. Alors que je l'interrogeais sur le sens d'une telle démarche, et lui demandais son jugement sur celle-ci, j'entendis la réponse suivante : "Le chant *shômyô* est comme une plante vivante. Il se transforme sans cesse, évolue et se métamorphose, comme le font toutes les choses de l'Univers. Votre chant *shômyô* n'est pas le même que celui que nous conservons ici, dans cette école. Il est le *shômyô* contemporain, celui qui évolue. Il est normal que cette forme de chant ne se limite pas au seul Japon, et vous êtes parmi les premiers étrangers à vouloir créer quelque chose avec lui. Continuez votre travail qui s'inscrit parfaitement dans le devenir éternel et sans limites de ce type de chant."

5. Absence de conscience contemporaine. J'ai lu un jour, en France, dans l'un des rares mensuels consacrés à la musique, et peu après la création de mon œuvre *Anâhata* au Festival d'automne de Paris, que selon certains, mon travail de compositeur "ne relève pas de la musique contemporaine" !... Pour ceux qui m'ont vu, depuis des années, courant comme nombre de mes confrères après des technologies qui ne sont jamais suffisantes pour nos besoins, jamais assez sophistiquées, jamais assez riches et maîtrisées, la remarque est assez comique !

Qui ose se permettre, aujourd'hui, d'affirmer détenir un brevet exclusif de *contemporanéité* ?...

Je me souviens de ce très beau film de Chris Marker dont le titre est emprunté à Moussorgsky : *Sans soleil*. On y voyait des images prises au cœur de l'Afrique et, alternativement, d'autres vues, prises au cœur des quartiers de Ginza ou Shinjuku, à Tokyo. Contrastes violents ! Tout cela se passait exactement aux mêmes dates, pendant les mêmes semaines, sur la même planète.

Tous les événements, tous les personnages, étaient des contemporains ! Et mon ami M. Ebihara, interprète japonais d'*Anâhata*, qui chante son chant de moine au Japon à l'instant même où j'écris, à Berlin, cet article destiné à une revue française, est, lui aussi, notre contemporain à tous !

Comment est-il possible que dans un pays aussi évolué que la France, il puisse exister, en musique, une idéologie-monopole, soutenue par l'Etat, donnant à certains le droit de montrer du doigt ce qui est *contemporain*, ou ce qui (selon ces censeurs) ne le serait pas ? C'est l'attitude la plus bête qu'une culture puisse créer. Et ceci se manifeste au moment historique où les politiciens eux-mêmes (gauche et droite confondues) sont amenés, par la force des choses, à parler en termes de pluralisme et de multiplicités culturelles cohabitantes ! Paraphrasons joyeusement ce slogan de 1968 : "Nous-sommes-tous-des-con-tem-po-rains !"

Avec *Anâhata*, une fois de plus, j'ai pu entendre et lire le meilleur comme le pire ! Une fois de plus, j'ai constaté la très naturelle ouverture d'esprit des publics qui viennent dans les festivals d'art moderne, et la résistance passive ou agressive de certains cercles professionnels : notamment de ceux qui campent sur les positions les plus instituées de la modernité occidentale, abstraite et instrumentale ; ou de ceux qui ne voient d'avenir que par le biais d'une restauration plus ou moins tonale, toujours fondée sur la domination de l'instrumentarium occidental établi.

Ainsi, par exemple, au Festival de Donaueschingen en 1990, un public de mille personnes a fait un grand succès aux interprètes d'*Anâhata*. Mais le reporter d'une importante télévision a laissé entendre que les deux moines-chanteurs (très connus au Japon, et qui

travaillent très dur pour maîtriser de tels soli écrits) étaient probablement des *acteurs-costumés* ; montrant en même temps une image de la salle quasi vide de public, prise trois quarts d'heure avant le début du concert, en expliquant avec sérieux que de tels concerts ne pouvaient attirer personne... Que signifient les comportements de ces classes dites culturelles (dirigeantes, médiatiques, politiques), qui sont capables de distordre l'information lorsque le contenu d'une œuvre, ou sa réalisation matérielle, ne sont pas conformes à leurs volontés, au message qu'elles veulent voir véhiculer, aux formes d'art qu'elles veulent voir triompher ?

6. Le procès en *spiritualisme* (ou en *rituel*) sans cesse intenté dès qu'il est question d'Orient ou d'Asie, ne mérite pas de commentaire. Ou alors, bannissons de l'histoire de la musique occidentale : toute l'œuvre de Bach, une partie de celle de Beethoven, toute celle de Messiaen, etc. Les musiques les plus essentielles, depuis l'origine des temps, et à travers toutes les civilisations, sont toujours *spirituelles*, souvent *rituelles* !

7. Absence d'identité occidentale : perte de soi dans une autre identité. Cette idée vient toujours d'une méconnaissance totale des musiques non européennes.

Après la création d'*Erkos* au WDR de Cologne, en 1991 (pour voix avec Satsuma-Biwa et électroacoustique), Stockhausen m'a raconté cette anecdote : "Nous sommes rentrés, après ton concert, en compagnie d'un Russe qui prépare une thèse sur ma musique. Il a dit : «Ce que nous avons entendu ce soir, c'était de la musique japonaise, non ?» Je lui ai dit : «Non, c'est composé, c'est une création ; l'instrument est japonais, mais c'est tout !» Il a insisté : «Mais c'est impossible ; ça sonne comme de la musique japonaise ! – Non, ça sonne différemment. Un instrumentiste traditionnel

de *biwa*, un chanteur traditionnel de *shômyô*, une chanteuse de gamelan de Java, ne reconnaîtraient pratiquement rien de leurs musiques !" "Mais, ajoutait Stockhausen, il n'y a rien eu à faire pour le convaincre."

On admet de reconnaître le son du violoncelle dans le *Cygne* de Saint-Saëns, ou dans *Nomos Alpha* de Xenakis, et il ne viendrait jamais à personne l'idée de commenter : "C'est de la musique européenne, non ?" Mais on ne peut pas admettre la même chose sur un *satsuma-biwa* : préjugé culturel absolu de l'Occident, QUI N'ADMET PAS LA POSSIBLE UNIVERSALITÉ D'AUTRES IDENTITÉS ACOUSTIQUES QUE LES SIENNES, sauf celles qu'il s'est appropriées depuis longtemps, au point d'effacer leurs origines.

Avant de conclure, rappelons un dernier facteur qui bouleverse le futur de la musique : l'oralité potentielle de notre époque, venue du développement des technologies électroacoustiques, du secteur de la micro-informatique, des supports-mémoires.

Si la musique exclusivement écrite est tellement mise en valeur par certains, ce n'est pas seulement parce que celle-ci hérite des valeurs (très élevées) de cette tradition occidentale : c'est aussi parce qu'il existe un secteur économique à protéger ; celui de l'édition graphique musicale, de sa location, de sa vente.

Il faudrait également développer toute une étude sur l'univers des micro-tons. Grâce aux instruments modernes et aux contrôles électroniques qu'ils utilisent, nous sommes placés, pour la première fois dans l'histoire, face à la possibilité de travailler avec la plus grande précision sur toutes les échelles de fréquences imaginables. Ce bouleversement est énorme, et là encore, l'étude des cultures musicales non européennes, fondées depuis des siècles

sur des échelles micro-tonales très différentes des nôtres, devrait apporter une puissante source de réflexion.

Récemment, à Berlin, la jeune et brillante Silvia Fomina, compositeur, a présenté un travail remarquable, utilisant un orchestre et une bande travaillée en échelles micro-tonales très précises, dont les systèmes étaient déduits d'une étude des musiques mélanésiennes. Aucun exotisme dans cette recherche, mais la translation d'un aspect particulier d'une musique lointaine et sa projection-multiplication sur la base des techniques nouvelles.

On le voit, les problèmes abordés dans cet article ne font que commencer à se généraliser.

Loin d'une modernité établie qui n'est pas sans valeur, mais devenue sectaire, peu ouverte d'esprit, de plus en plus possessive, anxieuse de conserver ses prérogatives, et d'étendre sans cesse ses appareils sociaux d'encadrement et de contrôle (en France, d'une omniprésence quasi totalitaire) ; loin d'une restauration à l'américaine habile dans son professionnalisme, dont l'existence peut s'expliquer aujourd'hui, mais dont on voit difficilement la projection sur le long terme ; loin de ceux qui voudraient aujourd'hui nous faire croire que la lutte dialectique historique fondamentale se jouerait uniquement entre ces deux pôles (géographie beaucoup trop réductrice, qui exclut une immense quantité de musiques) : continuons à regarder sur *l'autre versant des sons*, toutes limites transgressées – celles des technologies comme celles des cultures du monde –, à la lisière des nouvelles frontières, là où se dessinent de nouveaux territoires, même si, pour quelque temps, ils demeurent interdits. Ceux-ci, infiniment vastes, mobiliseront toujours plus les énergies dans l'avenir, exigeront beaucoup de temps, de recherches, de travail...

*Les musiques du monde* ne signifient aucunement l'exclusion de l'Occident, puisque c'est la logique de son développement et des nouvelles voies qu'il nous propose qui en est l'instigatrice.

*Berlin, le 8 mars 1995.*

ONT PARTICIPÉ A CE NUMÉRO  
DE L'INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE :

FRANÇOISE GRÜND

Directrice artistique de la Maison des cultures du monde,  
directrice de la collection Inédit.

LAURENT AUBERT

Directeur des Ateliers d'ethnomusicologie (Genève).  
Conservateur au musée d'ethnographie de Genève.  
Secrétaire général des Archives internationales de musique  
populaire (Genève).

HABIB HASSAN TOUMA

Ethnomusicologue spécialiste du monde arabe. Chercheur à  
l'Institut international des musiques traditionnelles, Berlin.

CHÉRIF KHAZNADAR

Directeur de la Maison des cultures du monde.

MICHEL DE LANNOY

Ethnomusicologue, maître de conférences des universités et  
inspecteur de la création et des enseignements artistiques au  
ministère de la Culture. Auteur d'une thèse sur les *Rôles  
sociaux et rôles musicaux dans l'orchestre bolonyen chez  
les Sénoufo-Fodonon de la Côte-d'Ivoire*, université de  
Tours, 1984.

PIERRE BOIS

Ethnomusicologue, assistant à la programmation et chargé  
de l'édition et de la publication des disques à la Maison des  
cultures du monde.

PR. HSU TSANG-HOUEI

Président de la Société chinoise d'ethnomusicologie et de la  
Société d'éducation musicale de Taiwan, professeur à l'Uni-  
versité Normale de Taiwan, directeur du Graduate Institute of  
Music et président du Département de musique.

BERNARD LORTAT-JACOB

Directeur de recherche au CNRS, responsable du Laboratoire  
d'ethnomusicologie du musée de l'Homme. Spécialiste de  
l'aire méditerranéenne, il a réalisé de nombreux travaux sur  
le Maroc, les pays balkaniques et la Sardaigne. Il a notamment  
publié sur la Sardaigne : *Chroniques sardes*, Julliard, 1990,  
*Musiques en fête*, Société d'ethnologie / Klincksieck, 1994.

TRÀN VÃN KHÊ

Professeur des universités, membre du Conseil international  
de la musique (Unesco).

JEAN DURING

Ethnomusicologue, directeur de recherche au CNRS, vice-  
président de la Société française d'ethnomusicologie. Auteur  
de nombreux ouvrages, Jean During vient de faire paraître un  
livre sur le thème de la tradition et de la modernité : *Quelque  
chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musi-  
cal*, Lagrasse, Verdier, 1995.

JEAN-PIERRE ESTIVAL

Ethnomusicologue. Inspecteur chargé des musiques tradition-  
nelles à la Direction de la musique et de la danse (ministère  
de la Culture).

TINEKE DE JONGE

Directrice du centre interculturel Rasa (Utrecht).

MARIE-CLAIRE MUSSAT

Professeur de musicologie à l'université de Rennes-2.

JEAN-CLAUDE ELOY

Compositeur.

LE MÉTIS CULTUREL

SOMMAIRE

INTERFÉRENCES

Jean Duvignaud : *La contamination*

Françoise Gründ : *La limite*

Catherine Clément : *La culture des autres*

Roger-Pol Droit : *Vivekânanda entre l'Inde et l'Occident*

Vadime Elisseff : *Orient-Occident, une fois encore*

Jean-Pierre Faye : *Le sujet dans la nuit mouvante. Résonance averroïste en Europe.*

ACCULTURATIONS

André-Marcel d'Ans : *Langue ou culture : l'impasse identitaire créole*

Carmen Bernard : *Métissages du Nouveau Monde*

Sophie Caratini : *Dialogues sahariens*

CHOSSES MÉTISSES

Kim Jeong Ock : *A la recherche du "troisième théâtre"*

Metin And : *La marotte turque et le théâtre de marionnettes*

Françoise Duvignaud : *Esquisse pour un homme noir*

Jean-Pierre Corbeau : *Goûts des sages, sages dégoûts, métissage des goûts*

Claude Planson : *Les trilles de l'oiseau et le chant du bouc*

Yoon Jung Sun : *Poème*

*L'Internationale de l'imaginaire* est un lieu de confrontations. Comme la Maison des cultures du monde dont elle est le complément, elle cherche à faire connaître les multiples figures de la création dans les régions différentes du monde contemporain.

La revue, en dehors des doctrines ou des partis pris, associe la critique indépendante, les témoignages scientifiques ou littéraires, la révision des patrimoines, l'information sur la mutation des formes culturelles. Ne s'agit-il pas de révéler l'inlassable fertilité des ressources humaines ?

Chaque publication réunit, autour d'un thème, écrivains, artistes, spécialistes et peuples du spectacle pour une concertation commune : autant de bilans.

Auparavant éditée par la seule Maison des cultures du monde, la revue est désormais coéditée, pour une nouvelle série, avec Babel. Chaque numéro est donc disponible à un format et à un prix de livre de poche.



INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE  
NOUVELLE SÉRIE – N° 2

LIEUX ET NON-LIEUX DE L'IMAGINAIRE

SOMMAIRE

Présentation par Chérif Khaznadar et Jean Duvignaud

LE CORPS, UN LIEU

Jean-Marie Pradier : *La scène des sens ou les voluptés du vivant*

David Le Breton : *Le corps en scène*

Jean-Marc Lachaud : *Sur quelques débordements du corps dansant*

TERRITOIRES

Pierre-François Large et Didier Privat : *Le Forum des Halles, le non-lieu des non-lieux*

François Laplantine : *Le merveilleux, l'imaginaire en liberté*

Lea Freitas Perez : *Lieu de fêtes au Brésil*

NON-LIEUX ?

Rudolf P. Zur Lippe : *Amour*

Jean Duvignaud : *Le miroir, lieu et non-lieu du "moi"*

Taslina Nasrin : *Voilà ta vie*

Babel n° 119

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE  
NOUVELLE SÉRIE – N° 3

LA MUSIQUE ET LE MONDE

SOMMAIRE

Présentation par Chérif Khaznadar et Jean Duvignaud

Michel Ragon : *Rire*

Jean-Pierre Klein : *Rire symptomatique, rire thérapeutique*

Jacques Lederer : *Rire quand on se brûle* (colloque sentimental)

Jean-Pierre Corbeau : *Au rhum, show ou cool : le baba, c'est le message*

Alain Pessin : *Figures de la dérision dans le mythe du peuple*

Claude Liscia : *Un théâtre traversé de dérision ?*

Flann O'Brien : *Joyce pas mort*

Jean Duvignaud : *Y en a marre de la tragédie*

Pierre-Aimé Touchard : *Ce n'était que Molière*

Françoise Gründ et Chérif Khaznadar : *Simulacre : hilarité ou consternation*

Babel n° 132

Ouvrage réalisé par les Ateliers graphiques Actes Sud. Achevé d'imprimer en juillet 1995 par l'Imprimerie Darantière, à Quetigny-Dijon sur papier des Papeteries de Jeand'heurs pour le compte des éditions ACTES SUD Le Méjan Place Nina-Berberova 13200 Arles.  
Dépôt légal 1<sup>re</sup> édition : août 1995. N° d'éditeur : 1827. N° impr. :