



HAL
open science

Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie

Jacques Bouët, Makis Solomos

► **To cite this version:**

Jacques Bouët, Makis Solomos. Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie. Harmattan, 283 p., 2012. hal-00770185

HAL Id: hal-00770185

<https://hal.science/hal-00770185v1>

Submitted on 8 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Musique et globalisation :
musicologie - ethnomusicologie**

COLLECTION MUSIQUE-PHILOSOPHIE

dirigée par

Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Des philosophes le reconnaissent maintenant : la musique est plus qu'un objet à penser, elle suscite l'analyse, offre à la pensée constructive un terrain d'investigation où le geste compositionnel mobilise la pensée conceptuelle, où les notions musicales configurent des possibilités de relations. Paradigme à questionner, la musique s'impose à l'oreille philosophique. De leur côté, les musiciens n'ont rien à craindre de la force du concept. Penser la musique selon ses catégories propres réclame dès lors une approche philosophico-musicale.

DÉJÀ PARUS

Formel/Informel : musique-philosophie.

Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique.

sous la direction de

Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos

L'écoute oblique. Approche de John Cage

Carmen Pardo Salgado

Esthétique de la sonorité. L'héritage debussyste dans la musique pour piano du XX^e siècle

Didier Guigue

À PARAÎTRE

Manières de faire des sons.

sous la direction de

Pascale Criton, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Ecrits.

Jean-Claude Risset

Le montage chez Xenakis.

Benoît Gibson

Musique et globalisation : musicologie – ethnomusicologie

sous la direction de

Jacques Bouët, Makis Solomos

Actes du colloque *Musique et globalisation*
Université Paul Valéry – Montpellier 3, Rirra21, Cerce

Octobre 2008

Mise en page: Renaud Meric
© Paris, L'Harmattan, 2010

INTRODUCTION

MUSIQUE CONTEMPORAINE ET MUSIQUES LOCALES

Le monde a déjà connu par le passé l'expansion considérable de certaines cultures que l'on pourrait être tenté aujourd'hui de nommer « globalisation » : le monde hellénistique, l'empire romain, l'installation arabe sur le pourtour méditerranéen au Moyen-Âge, la conquête de l'Amérique par les Espagnols... Le processus qui se fait jour actuellement sur la planète entière est-il du même ordre ou s'en distingue-t-il par des aspects particuliers ? Plusieurs anthropologues répondent positivement, en insistant sur le fait que, pour la toute première fois, l'humanité tend à se déterminer entièrement à partir du couple global/local¹. Par ailleurs, les modifications qui atteignent l'art, depuis quelques années, dans les sociétés occidentales, semblent bien souvent un baromètre des progrès et des formes d'une globalisation dont

LES MUSIQUES LOCALES, LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET LA GLOBALISATION

Je ne cacherai pas que lorsqu'il m'a été proposé de me charger du volet ethnomusicologique de ce colloque et de convier par conséquent des ethnomusicologues à dialoguer avec des musicologues sur le problème de la globalisation, j'ai eu beaucoup d'hésitations et de craintes. Dans un premier temps, ce sont les divergences implicites entre nos deux disciplines qui m'ont donné à réfléchir.

Aux yeux de certains musicologues du patrimoine écrit, en effet, la réutilisation des richesses anonymes de l'oralité à des fins de création individuelle semble ne poser aucun problème déontologique. Le créateur qui mise sur l'hybridation des cultures pour produire une œuvre d'art ne saurait être tenu pour responsable et encore moins coupable de l'abandon des traditions locales par les populations qui en sont porteuses.

¹ Cf. Marc Abelès, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.

personne n'est en mesure de prévoir l'issue. La marchandisation de plus en plus poussée du domaine artistique semble parfois justifier la prophétie de la mort de l'art, à moins qu'à cette posture ne soit préférée l'utopie d'un enrichissement de la diversité culturelle, dans la lignée des penseurs du *global village*. Entre ces deux pôles d'inquiétude et d'espoir, les tendances ne cessent d'osciller. Enfin, qu'en est-il des musiques africaines, sud-américaines, asiatiques, etc., ces musiques qu'on appelle locales, traditionnelles, extra-européennes, etc. ? Subsistent-elles une uniformisation ou, pire, sont-elles en train de disparaître ? Résistent-elles à la globalisation ? Plusieurs ethnomusicologues estiment que, non seulement, elles survivent, mais qu'elles savent aussi tirer profit de la globalisation et que, même parler de résistance continue à relever de l'eurocentrisme car c'était comme si l'on supposait que les hommes et les femmes d'autres continents que l'Europe et l'Amérique du nord ne pouvaient que subir passivement l'Occident.

Le présent livre est formé des actes d'un colloque intitulé *Musique et globalisation*, qui eut lieu à l'Université Paul Valéry - Montpel-

porteuses. Il conçoit parfaitement que le processus de disparition des musiques locales puisse être accéléré par leur « décontextualisation » au sein du concert public, mais c'est là un effet pervers dont il n'a pas à se préoccuper. Que les populations locales souffrent d'exclusion et vivent des moments difficiles dont la globalisation peut être l'une des causes premières est une chose secondaire et extra-musicale qui ne concerne pas directement le compositeur ni le directeur artistique dont les métiers ne consistent pas à faire de l'action sociale.

Or, précisément, la plupart des ethnomusicologues estiment qu'il est de leur devoir de créer les conditions pour que les musiques locales n'évoluent pas dans le sens d'une dégradation. Cette déontologie n'est pas à leurs yeux secondaire, mais fondamentale. Comme la biologie évolutive l'a maintes fois démontré, la mise en déséquilibre d'un écosystème est le plus souvent vécue comme un drame social. Élément constitutif d'un écosystème en équilibre fragile, une musique locale est toujours violemment perturbée par la globalisation et son cortège d'intrusions et de manipulations plus ou moins indéliques ou brutales. Sa dégradation peut alors devenir galopante,

lier 3) en octobre 2008 et qui fut organisé par les centres de recherche RIRRA21 et CERCE. Ce colloque constituait la suite d'un autre colloque, intitulé également *Musique et globalisation*, qui venait de se dérouler au Centre de documentation de la musique contemporaine et à la Cité de la musique, à Paris. Ce premier colloque, organisé par la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences société*, souhaitait étudier le sujet dans sa plus grande généralité – abordant à la fois des questions musicologiques, sociales, politiques... – en réunissant un vaste panel de musicologues, ethnomusicologues, compositeurs, philosophes, sociologues... Les actes de ce colloque paraissent, également chez l'Harmattan, sous le titre *Musique et globalisation. Une approche critique*.

Les actes du colloque de Montpellier ont, eux, reçu le titre *Musique et globalisation : musicologie - ethnomusicologie*, car, à l'inverse du premier, ce second colloque posait la question de la globalisation selon un axe bien particulier. En effet, en le projetant, Jacques Bouët et moi-même, nous nous sommes donnés une consigne très simple : chacun devait inviter des spécialistes de son champ – ethnomusicologues pour lui,

et ses usagers coutumiers finissent par la délaisser, dupés qu'ils sont par les attraits illusoires des substituts mal adaptés proposés par la société industrielle avancée.

D'où l'impossibilité de traiter la question de l'hybridation avec la désinvolture coutumière. Il est vrai qu'une musique locale promue sur la scène globale par la création musicale écrite « meurt moins » que si elle disparaissait dans l'oubli définitif avec la génération qui en est porteuse. Il est vrai aussi que rien en ce monde n'est éternel et que l'image de musiques locales ancrées pour l'éternité dans leur écosystème relève de l'utopie. Mais l'hybridation n'est pas non plus – loin s'en faut – une panacée, d'autant qu'elle a pour enjeu le prestige du créateur-manipulateur plutôt que celui des musiques ainsi manipulées.

En revanche, la découverte patiente des logiques cognitives permettant une pérennisation sans dégradation des pratiques musicales locales est de l'ordre du possible et, face à cette exigence, les discussions sans fin sur la meilleure façon de faire œuvre savante à partir de l'artisanat musical de l'oralité peuvent apparaître bien futiles sinon oiseuses. La vie du compositeur et ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu est

musicologues spécialisés dans la musique contemporaine ou dans des musiques populaires occidentales actuelles pour moi – en les invitant à traiter de la question de la globalisation dans leur domaine.

Eu égard aux spécialistes de la musique occidentale récente, il est évident qu'on espérait une réflexion sur les relations de cette dernière avec les musiques non européennes. Les interventions ont répondu à cette attente, ce qui est logique, étant donné que la musique moderne a donné lieu à d'innombrables rencontres avec les musiques non européennes depuis déjà plus d'un siècle.

Ainsi, Claude Debussy s'inspire du gamelan balinaï pour contester un ordre musical, la tonalité, que, au même moment, l'Occident commence à imposer au monde entier. Béla Bartók effectue aussi à sa manière ce travail de décentrement de l'Europe musicale en puisant des modèles structuraux, rythmiques et mélodiques dans les Balkans et dans d'autres civilisations. Dans les années 1950-60, les références aux musiques locales se démultiplient. Ainsi, Pierre Boulez rêve dans sa jeunesse de missions ethnomusicologiques à Madagascar, missions qu'il ne put accomplir, mais dont témoigne, à sa

hautement emblématique à cet égard : celui-ci a, en effet, délibérément renoncé à une carrière de compositeur (dont il reste encore quelques traces pourtant prometteuses) pour consacrer la totalité de ses activités à la découverte des systèmes qui sous-tendent les musiques de tradition orale.

Bien sûr, nous sommes ici pour dialoguer et non pour nous quereller. C'est intentionnellement que j'ai essayé d'opposer nos deux attitudes de façon diamétrale, mais entre les deux postures opposées et extrêmes qui viennent d'être mise dos à dos, il y a place pour diverses postures intermédiaires plus teintées de nuances. Arrivé à ce point de mes cogitations, mes craintes étaient à leur maximum : de toute évidence, une confrontation entre des convictions aussi divergentes risquait de tourner au dialogue de sourd ou aux querelles byzantines. Pour poursuivre, il fallait donc m'assurer que des convergences puissent aussi nous rapprocher et il m'a semblé en apercevoir sur au moins deux axes : d'abord sur la problématique de l'écoute, ensuite sur celle de la créativité.

Bien des musiques locales révélées par l'ethnomusicologie sont déroutantes pour l'oreille et l'analogie avec les musiques

manière, ce chef d'œuvre qu'est *Le Marteau sans maître*. Au même moment, Xenakis s'inspire tour à tour du Japon, de l'Indonésie, puis, de l'Afrique.

Dans la génération d'après, le cas de Steve Reich qui étudie, entre autres, avec un maître-tambourineur de la tribu Ewe (Ghana) avant de composer *Drumming*, est devenu célèbre. Enfin, les compositeurs plus jeunes ont commencé un nouveau type de travail. En effet, de Debussy à Steve Reich, l'intégration des musiques extra-européennes se passe soit à travers une approche centrée sur la notion d'exotisme (provoquer une sensation de dépaysement), soit à travers une approche structurelle (renouveler le langage musical). Dans les deux cas, les musiques non occidentales sont absentes, physiquement parlant. Par contre, dans la génération plus récente, les compositeurs commencent à collaborer avec des musiciens – en chair et en os – d'autres cultures. Bien entendu, ils signent toujours leur œuvre en leur seul nom et c'est pourquoi les ethnomusicologues continueront peut-être à dire : tous des voleurs (voleurs de sons) ! Certes, il y a vol, détournement, puisque les musiques extra-européennes,

contemporaines ou d'avant garde est ici évidente : la nouveauté insolite de la création contemporaine dérouté l'oreille de la même façon que l'éloignement civilisationnel ou géographique. Face à ce problème, contemporanéistes et ethnomusicologues sont placés devant la même nécessité : avec le « produit » (l'œuvre ou le document enregistré), ils doivent livrer des clés d'écoute sans lesquelles l'oreille risque de rester totalement béotienne, voire même incapable d'entendre ce qui est à écouter. Autrement dit, contemporanéiste ou ethnomusicologue, nous sommes tous contraints de travailler à la fois à une déconstruction systématique de l'oreille globale et à une reconfiguration propre à donner du sens à l'écoute de l'insolite. On est donc bien là dans une problématique qui nous est tout à fait commune. Sur ce point précis, on peut s'attendre à des échanges d'expérience particulièrement fructueux entre nous.

Concernant la créativité et le renouvellement culturel, les apparences sont trompeuses car les contemporanéistes n'ont foi qu'en l'avenir, alors que les ethnomusicologues passent souvent pour d'incurables nostalgiques du passé. C'est pourtant là un *a priori* fort inexact. L'ethnomusicologie bien

sont « intégrés », décontextualisées et appropriées par d'autres. Mais c'est aussi une révérence splendide à des cultures auxquelles l'auditeur occidental n'avait pas accès jusqu'à récemment. Lors de l'exposition universelle où Debussy a eu l'occasion de les écouter, les joueurs de gamelan étaient présentés comme des bêtes curieuses : dans sa musique, ils prennent une tout autre dimension...

Makis Solomos

pensée se préoccupe exclusivement des pratiques vivantes et vivaces, de la musique en acte dans les populations locales d'aujourd'hui, non des traces du passé. Tout ethnomusicologue exigeant est soucieux d'observer « en situation » des pratiques musicales vivantes, non de fouiller dans des vestiges fossilisés de musiques folklorisées ou éteintes. Les musiques prioritaires en ethnomusicologie n'appartiennent donc pas le moins du monde à un passé révolu : elles sont tout aussi contemporaines que les œuvres contemporaines de la musique savante occidentale. Nous avons donc à nouveau en commun l'idée que la vie musicale doit aussi et surtout se manifester par des apports nouveaux, par du renouvellement, qu'elle ne doit pas être réduite à la simple maintenance et répétition d'un vieux patrimoine figé et immuable. La nature exacte du renouvellement est sans nul doute un point de discussion intéressant entre nos deux approches. Du côté du langage musical, les ethnomusicologues n'aiment certes pas les tables rases que chérissent les avant-gardistes et leur préfèrent les évolutions lentes imputables à l'improvisation ou à la microvariation. Mais du côté des institutions musicales, des circonstances de performance ou des usages

musicaux, ils apportent sans nul doute un sang neuf, alors que les contemporanéistes seraient, paradoxalement, beaucoup plus « traditionalistes » puisqu'ils restent fidèles au concert public et à l'apprentissage traditionnel du conservatoire : des œuvres neuves dans un écrin institutionnel ancien, en quelque sorte. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien d'une préférence pour les patrimoines vivants et pour le renouvellement des langages.

Voilà donc déjà deux domaines importants dans lesquels nous pouvons coexister sans être frères ennemis et deux axes de convergences qui justifient pleinement ce colloque. Quant aux divergences que je viens d'évoquer, elles seront ici la source non de conflits de chapelle mais d'une dialectique fructueuse dont chacun pourra s'enrichir. Nous avons donc de bonnes raisons de marcher main dans la main face à l'adversité et, finalement, il ne fait aucun doute que nos points de vue sont plus complémentaires que divergents.

Jacques Bouët

MUSIQUE AU SINGULIER¹

François-Bernard Mâche

Je vais commencer par un rappel historique pour baliser le terrain et montrer quel paysage je considère pour interpréter la mondialisation ou globalisation. On sait que, jusqu'à il n'y a guère longtemps, les cultures étaient essentiellement locales, mais on sait également que les frontières ont toujours été perméables, sur deux plans : un plan horizontal, géographique (on connaissait la musique des voisins que, généralement, on rejetait tout en l'utilisant) ; un plan vertical, avec des frontières sociales plus ou moins marquées selon les cultures (parfois très marquées, pouvant aller jusqu'à quatre ou cinq degrés). C'est sur la base de ces deux plans que je voudrais parler de globalisation.

Dans mes repères chronologiques, je pourrais remonter aux temps bibliques, mais je me contenterai de remonter à 1720. C'est le moment où, dans les salons aristocratiques, s'est développée une mode intense : on s'est mis à jouer de la musette et de la vielle. Ainsi s'est établi un répertoire dérivé de la musique paysanne de l'époque. Certains compositeurs comme Chedeville ou Corrette s'en sont fait un fonds de commerce.

En 1760, je note l'apparition d'Ossian – un phénomène préromantique où se mêlent des traditions réellement anciennes, celtiques, et des fabrications de MacPherson dans l'esprit ancien –, qui eut un succès retentissant pendant au moins un demi-siècle.

En 1798, l'expédition d'Égypte emmène avec elle un musicologue, Villoteau, qui en rapporte des documents extrêmement intéressants. À la même époque, Méhul et Beethoven écrivent des boléros. Le boléro a été une forme de danse à la fois populaire et présente dans la musique savante dès le XVIII^e siècle.

Ensuite, notons le fameux *Désert* (1848) de Félicien David, qui n'est pas si ridicule : il contient des passages qui tiennent la route et qui

¹ Le présent texte constitue la transcription de la communication donnée pendant le colloque, transcription qui a été relue par l'auteur.

sont plus authentiques que bien des *Fantaisies* de la même époque. Le mot « folklore » a été inventé en 1846 par William Thoms. La globalisation, elle, n'a été inventée que plus tard : la prise de conscience date du XX^e siècle. Cependant, en 1856, il y a, pour la première fois, un phénomène mondial : Madame Thekla Badarzewska, une musicienne presque inculte et assez médiocre, qui a vingt-deux ans, écrit la *Prière d'une vierge*, qui d'un bout à l'autre du monde, séduit des foules considérables – la sentimentalité bourgeoise se reconnaît dans cette pièce. C'est la première fois qu'une œuvre connaît des éditions presque partout dans le monde (80 éditions suivront sa première publication en Pologne). Elle veut exploiter ce triomphe et écrit la *Seconde Prière d'une vierge* puis la *Réponse à la prière d'une vierge*, mais cela ne marche pas... La *Prière d'une vierge* est tellement connue, qu'un site japonais la cite aujourd'hui sous le nom de *Prière d'une verge* (le site – que je n'invente pas – existe : il s'appelle *Enjoy*²).

En 1860, Fétis pose les bases de l'ethnomusicologie et énonce cette vérité, nouvelle à l'époque : il n'y a pas de progrès en art. Il faut de l'audace, pour dire cela au moment où l'histoire triomphe. 1889 : Exposition universelle ; tout le monde sait que Debussy y écoute un ensemble javanais. 1890-1915 : Frazer, dans une longue entreprise, écrit le *Rameau d'or*, une collecte érudite d'une infinité de traditions universelles. 1891 : Gauguin part pour Tahiti et tourne le dos à l'Europe. Il fera des émules comme Segalen en 1902 chez les Maoris ou Nolde, Pechstein en Nouvelle-Irlande. À la veille de la guerre de 1914, apparaissent des collectionneurs d'art « primitif » : Rodin, Apollinaire, Picasso... C'est le moment où Freud écrit *Totem et Tabou*.

Le grand phénomène du XX^e siècle est la prise de conscience de la relativité culturelle, grâce à ces documentations qui arrivent abondamment. Cette conscience nouvelle est liée à l'explosion de l'idéal moderniste. Dans les années qui précèdent la première guerre mondiale, se crée un impératif : l'originalité, le renouvellement, la découverte, l'inouï. Le raisonnement implicite est le suivant : si les « petits peuples » ont pu sans théorie, sans écriture, réaliser des œuvres artistiques d'une grande qualité et d'une grande originalité, alors ne faut-il pas rejeter l'enseignement traditionnel et ses valeurs ? N'a-t-on pas le droit

² www.enjoy.ne.jp

d'inventer des langages tout à fait arbitraires ? Si le beau est multiple, tout est permis. Ce credo moderniste dominera le XX^e siècle et aura des incidences considérables sur la mondialisation. Je crois que ce programme était préfiguré dans un passage célèbre d'une *Saison en enfer*, où Rimbaud disait :

« À moi. L'histoire d'une de mes folies. Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la poésie et de la peinture moderne. J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe [...] Je rêvais de croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs [...] déplacements de races et de continents ».

Cet élargissement de l'horizon esthétique et ce rejet simultané de l'horizon familial sont un contexte qui explique l'apparition d'un *Allegro barbaro* de Bartók en 1911, du *Sacre du printemps*, bien sûr, en 1913, de la *Suite scythe* de Prokofiev l'année suivante et de toutes ces œuvres marquant une alliance étroite entre la modernité extrême et les deux dimensions de l'archaïque et de l'exotique. Autrefois, on avait le divorce de l'oralité et de l'écriture ; maintenant, l'écriture récupère l'oralité.

Le folklore de Bartók est un folklore idéal. Par exemple, dans la pièce n°109 de *Mikrokosmos*, « De l'île de Bali », on a un pelog imaginaire qui rappelle celui que Xenakis – il y avait déjà des compositeurs folklorisants – Bourgault-Ducoudray et d'autres faisaient des rhapsodies bretonnes ou basques, – mais dans un autre état d'esprit. Désormais, il y aura de moins en moins d'exotisme. Le folklore deviendra idéal : on n'empruntera plus des structures de surface (timbres, motifs, thèmes) ; on ne fera pas ce que faisait Vincent d'Indy dans la *Symphonie cévenole* avec les thèmes auvergnats. On descendra jusqu'à la source du folklore, jusqu'à la source des musiques populaires, pour en repartir et faire émerger des réalisations qui pourront ne pas évoquer ces musiques. Parallèlement, les musiques populaires se métissent massivement. Le tango apparaît vers 1910, le jazz vers la même époque. Cuba, la Louisiane, Cuba encore, avec la rumba, le Brésil avec le *maxixe*. Tout cela avant la guerre de 1914 marque une sorte de rejet massif des cultures européennes par les Européens. L'attrait pour l'étranger devient

supérieur à la fidélité à ses propres traditions, parce que les paysans sont devenus des citoyens déracinés.

À partir des années 1930, l'ère coloniale de la prédation, de l'adoption pure et simple des traditions exotiques connaît une mutation. Les surréalistes, par exemple, protestent en 1937 contre l'exposition coloniale et essaient de la boycotter. Pourquoi ? Parce que, désormais, on respecte l'Autre, on ne l'utilise pas comme une référence qu'on regarde avec sympathie ou avec condescendance ou, quelquefois, avec une admiration sincère. On le considère comme un voisin respectable. Il se produit un mouvement d'inversion. Au moment où les Japonais ont tourné le dos à leur culture pour s'euro-péaniser, les Européens, peu à peu, ont tourné eux-mêmes le dos à leur culture. Je pense à des compositeurs vivants comme Jean-Claude Eloy qui considèrent que la distinction Orient/Occident n'a plus lieu d'être, qu'il y a désormais fusion. De façon un peu moins développée, Stockhausen ou Xenakis ont écrit pour instruments traditionnels japonais, par exemple. La musique savante occidentale essaie de freiner son propre succès mondial qui fait que, un peu partout, on utilise malheureusement le tempérament égal et l'harmonisation, même dans les musiques les plus monodiques à l'origine comme le *raï* du Maghreb, alors que les musiques de tradition arabo-musulmane avaient développé des cultures d'une richesse mélodique particulière. Il y a peut-être un domaine qui avait été négligé jusqu'à Stravinsky et Messiaen et qui marque particulièrement le triomphe de ce qui n'est pas européen : le rythme. Un certain rééquilibrage s'opère par l'adoption de rythmes jusque dans la diction. La diction du français avec accentuation sur l'antépénultième, par exemple, tient d'une influence profonde d'articulations de langues différentes. Si l'on regarde la façon d'accentuer dans le rock, on s'apercevra qu'elle est rarement conforme à la langue utilisée.

Après cette évocation historique, je voudrais parler de mon histoire personnelle, non pas qu'elle soit d'une importance particulière dans ce sujet, mais parce que je la connais mieux que les autres et que je peux en parler de l'intérieur. Mes rapports avec les cultures étrangères sont anciens. Avant même les années 1960, alors élève de Messiaen,

moment où j'approchais ce qui allait devenir le groupe musical de Pierre Schaeffer, se développait une vive curiosité pour les musiques comme celles du Sikkim tibétain enregistrées par Serge Bourguignon en 1955, ou comme celles de Bali. Des musiciens balinais sont venus en 1954 à Paris, avec un certain retentissement, et les disques portant les traces de ces contacts attiraient les gens de ma génération. Une de mes premières œuvres électroacoustiques – *Lanterne magique* – en 1959 utilise des sons de sanza africaine et de mokusho japonais. À ce moment, le musée de l'Homme, grâce à des personnes généreuses et ouvertes comme Gilbert Rouget, ouvrait ses portes et ses collections aux compositeurs et prêtait même ses instruments précieux à ceux qui voulaient les approcher, les essayer et même les enregistrer.

J'ai dirigé le GRM pendant une brève période à la fin de 1962, et j'y ai eu l'occasion de voir arriver des musicologues, plus ou moins amateurs quelquefois, qui proposaient des musiques persanes ou indiennes et qui réussissaient déjà à les faire éditer. Il existait un engouement pour ces enregistrements nouveaux depuis l'apparition récente des magnétophones portables dans les années 1948-1950, et avec eux un afflux de documents et de sensations tout à fait nouvelles. Je fais donc partie de cette génération qui a eu comme programme de développer d'une manière ou d'une autre des hybridations. Par exemple, une de mes pièces – *Prélude* – fut créée lors d'un concert à la salle Gaveau le 1^{er} juin 1959. Pierre Schaeffer, au même concert, en pleine période de modernité militante, proposait un *Simultané Camerounais*. Il revenait du nord Cameroun où il était en mission pour l'organisation de la Sorafom, la radio d'outre-mer. Il avait assisté à Maroua à une fête où étaient rassemblés de nombreux orchestres de percussions, essentiellement des xylophones, et avait été très frappé par le fait que, dans ces orchestres, les musiciens n'essayaient pas de jouer ensemble ni même de partager confortablement l'espace, mais jouaient le plus fort possible, produisant un mélange invraisemblable. Il l'avait simulé avec des enregistrements qu'il avait mixés. On peut dire que le premier remix était donc de Pierre Schaeffer, ce 1^{er} juin 1959 ! Et le 30 juin de la même année, il avait récidivé, en aggravant son cas si j'ose dire, avec un collage de musiques de Philippines et des hauts plateaux indochinois. J'avais été très choqué à l'époque, car j'étais pénétré de respect pour ces cultures et je trouvais que les rassembler comme des épaves et en faire n'importe quoi était très

choquant. Je dois vous faire un aveu : je trouve toujours cela très choquant, mais c'est devenu malheureusement absolument habituel. Ceci pour dire que le travail des disc-jockeys était presque inévitable, c'était une tentation irrésistible pour des gens qui, comme Schaeffer, n'étaient pas foncièrement des compositeurs, que de bricoler avec des documents existants et de donner l'illusion d'une œuvre simplement par assemblage de fragments récupérés – plus ou moins illégalement d'ailleurs. Ceci me laisse penser qu'il y a, pour une culture, deux façons de mourir : le génocide et le suicide. Le génocide se produit lorsqu'on transforme la culture à l'état d'objet et que, en réifiant l'œuvre, on en fait un produit comme un autre. S'il est gratuit, tant mieux, on s'en empare et on en fait ce qu'on veut ; à ce moment-là, imaginez le sentiment d'un musicien traditionnel qui a autorisé un enregistrement et le voit devenir un « tube » qui lui échappe : c'est assez fréquent. Le suicide, lui, est l'abandon par une culture de la confiance qu'elle avait en elle-même et en sa créativité : c'est le refus de la transmettre à la génération suivante. C'est une chose qui n'est pas souvent dite car elle est gênante, elle ne correspond pas à la responsabilité coloniale que l'Europe ressent encore très intensément, mais il y a souvent complicité des cultures pour accompagner leur propre disparition.

En 1969, j'ai intégré dans une œuvre – *Rituel d'oubli* – des enregistrements de langues amérindiennes (qui sont devenues des langues mortes depuis, ou presque mortes) que j'avais obtenus par Pierre Clastres et Ann Chapman. À ce moment là, ce n'était pas des musiques que j'intégrais à ma musique, mais des langues parlées, ce qui est voisin et différent en même temps, puisque je considérais que chaque langue parlée, chaque système phonétique est une musique potentielle, qui entretient des liens complexes avec la musique proprement dite des cultures en question. Je n'aurais pas intégré une musique, mais je me sentais autorisé à intégrer une langue pour en faire émerger les valeurs musicales. L'année suivante, en 1970, j'étais invité à Persépolis, pour une création au festival de Shiraz, et j'ai découvert le tazieh et la musique persane. La même année j'ai passé de longs mois à transcrire une improvisation de derbouka provenant de Nubie, en Haute Égypte, et que j'ai publiée telle quelle sous le nom de *Kemit*. Il ne s'agissait pas de prédation car je n'ai jamais caché que ce n'était pas ma musique, mais une transcription. L'acte consistait à dire qu'une musique orale peut

devenir une musique écrite et peut connaître une seconde vie dans un autre contexte culturel, autrement dit je faisais entrer dans la salle de concert ce qui à l'origine n'était pas du tout fait pour ce contexte social, tout en avouant parfaitement de quoi il s'agissait. L'autre conséquence de *Kemit* était que j'essayais de comprendre de l'intérieur, parce qu'à l'époque il n'existait pas d'outil de transcription automatique, il fallait réécouter les cellules, et comme c'était répétitif mais avec quelques variations, il fallait savoir si c'était à la neuvième ou dixième cellule que se produisait la variante. C'était extrêmement laborieux, mais j'y suis arrivé. Ça me permettait d'approfondir la connaissance de cette musique et éventuellement d'en utiliser l'esprit pour d'autres créations.

En 1971, j'étais chroniqueur à la Nouvelle Revue Française et je rendais compte des disques ethnomusicologiques qui commençaient à être nombreux, dans la collection Ocora par exemple. En 1972, j'ai donc décidé de faire un voyage d'études dans le Sud-est asiatique qui m'attirait beaucoup (Thaïlande, Malaisie, Bornéo, Sumatra, Java, Bali). J'ai fait des enregistrements publiés en partie au Musée de l'Homme sous le titre de *Musiques anciennes de Bali*. Je ne les ai pas utilisés, j'ai simplement manifesté mon intérêt pour ces autres esthétiques avec seulement des titres comme *Korwar*, *Naluan*, *Temes Nevinbür*, qui sont empruntés à la Mélanésie en général pour une raison précise : il s'agit d'œuvres dans lesquelles j'intégrais des enregistrements bruts accompagnés de transcriptions instrumentales. Je n'avais pas trouvé l'équivalent dans nos propres traditions. En revanche, dans le monde mélanésien, il y avait partout des reliquaires, des crânes, des objets bruts reconnaissables qui étaient transformés en sculptures par l'addition de pâtes colorées ou l'insertion de coquillages dans les orbites. Il y avait donc une fusion entre l'objet brut et l'objet culturel qui me paraissait intéressante à explorer dans une entreprise d'abolition de la frontière entre Nature et Culture. Par la suite, j'aurais pu penser à notre propre tradition des reliquaires car au Moyen-âge, nous avons aussi des « korvars », le buste de Sainte Madeleine par exemple est une sculpture incluant le crâne de la sainte. Ce n'était donc pas une démarche aussi insolite que je le croyais, mais je n'en avais pas trouvé l'équivalent chez nous, et je n'aurais de toute façon pas intitulé mon œuvre « Sainte Madeleine » !

Quand a commencé l'entreprise de la *world music*, je crois dans la décennie suivante, à partir des années 1980, cette démarche était isolée,

car je me heurtais à une conviction : la culture était un univers autonome et il ne fallait absolument pas cultiver l'illusion d'une origine naturelle. Il y avait un rejet total *a priori* de toute musique voulant se référer à la nature, immédiatement condamnée comme entreprise pittoresque, superficielle, kitsch, et non pas comme une démarche sérieuse et valable. Qu'est-ce qui expliquait qu'à Taiwan existaient des musiques irlandobunun par exemple ? C'est-à-dire des groupes de traditions locales revendiquant leur identité contre les Chinois, mais en même temps prêts à se métisser avec ce qui vient d'ailleurs. Des rapprochements insolites comme ces clubs de tango qui fleurissaient au Japon ; dans les années 1970, à la télévision saoudienne, on pouvait voir un imam faisant des lectures pieuses pendant que derrière lui des femmes voilées se dandinaient comme des majorettes ! Il y avait, jusque dans la présentation d'une culture extrêmement forte encore, l'influence de spectacles issus de l'Occident. Comment se produisent ces hybridations ? Faut-il qu'une culture soit honteuse d'elle-même pour s'assimiler largement à une culture étrangère jugée plus avantageuse ? N'y avait-il pas des bases naturelles communes ? On pouvait se poser ces questions.

Autrefois, les Latins ont adopté la culture grecque après avoir conquis la Grèce ; les Mandchous ont adopté la culture chinoise à partir du moment où une dynastie mandchoue a pris le pouvoir. D'un autre côté, les Celtes ont adopté la culture latine après avoir été vaincus par César. On se demande si les Français ne sont pas en train d'adopter la culture américaine, sans avoir été vaincus par l'Amérique. On ne peut donc pas lier les dominations culturelle et politique de façon simple. Ce serait agréable de pouvoir dire : c'est la politique ou l'esthétique qui commande. Pourquoi pas ? Le rapport est complexe, mais il y a un rapport. J'attends des lumières sur la question. Les conditions matérielles apportées par la Révolution industrielle jouent évidemment un rôle très important. L'uniformisation des musiques fait que n'importe où on ouvre le robinet radio, l'on entend quelque chose qui ressemble souvent à ce que l'on a entendu à 6 000 kilomètres de là. On n'a plus cette isolation des cultures qui permettait la maturation des grandes musiques.

J'introduis là un terme hiérarchique qui va sans doute susciter des réserves, mais je pense qu'il n'existe pas une infinité de grandes cultures musicales : l'Europe, le monde arabe, l'Afrique centrale et l'Afrique occidentale, l'Iran, l'Inde, la Chine, l'Indonésie, le Japon, et encore

certaines de ces cultures sont elles-mêmes mixtes. Je pense aussi qu'une grande culture amérindienne a dû exister, mais qu'elle a été radicalement détruite. Peut-être y a-t-il eu quelques autres grandes cultures qui ont disparu sans même laisser de traces, c'est probable. Tout en établissant cette hiérarchie, j'admets avec la totalité des ethnomusicologues que toutes les musiques – grandes ou petites – se valent en dignité et méritent la même attention. Simplement il ne faut pas confondre les niveaux d'accomplissement : certaines musiques sont en voie d'accomplissement, d'autres sont accomplies, d'autres sont périmées. Il n'y a pas de progrès en art, mais il y a une évolution. Ma réflexion sur les autres cultures m'a incité à m'interroger sur les raisons qui font que des cultures différentes souhaitent s'hybrider – non seulement des cultures différentes, mais des espèces différentes – car, dans mon cas, je suis parfois allé chercher des musiques chez certaines espèces animales. Là encore, j'ai pris plus de risques car, bien que les animaux n'aient jamais protesté, la frontière entre Nature et Culture est encore plus fondamentale que les frontières entre cultures qui ont toujours été franchissables. Je suis parti d'une curiosité concrète pour les sons d'animaux ; j'ai utilisé par exemple des grenouilles dans *Prélude*, en 1958, et ensuite je me suis interrogé sur ma propre curiosité. Pourquoi trouvais-je une musicalité possible dans les polyrythmies des amphibiens, sinon parce qu'il y avait une *convergence* comme disent les naturalistes (à partir de séries de causes différentes, on retrouve des ressemblances dans les résultats), ou bien une *homologie*, (c'est-à-dire que la série de causes ressortissait elle-même à une analogie profonde et non pas à une simple ressemblance hasardeuse) ? Je suis donc devenu un compositeur « naturaliste », cela ne voulant pas dire uniquement que j'utilise des enregistrements d'animaux, mais aussi que j'utilise des processus d'écriture dérivés de cette familiarité avec des modèles sonores. Tous les compositeurs qui ont pratiqué des modèles sonores et d'animaux en particulier en sont venus à la même démarche. Messiaen, après avoir été celui qui transcrivait pour copie conforme – comme il disait – les chants d'oiseaux, a réintroduit dans ses œuvres des oiseaux imaginaires, c'est-à-dire, un « style oiseau », élaboration abstraite de certains traits musicaux qu'il a empruntés à son expérience d'ornithologue. On m'a reproché cette démarche. J'ai eu de grandes discussions avec Xenakis qui était prêt à admettre l'existence de musiques animales, mais pas à renoncer à l'impératif d'originalité qui est à la base de la modernité. Or le monde

animal connaît lui aussi l'innovation, on s'en aperçoit de plus en plus : existence d'accents régionaux pour une même espèce, innovation d'un individu à l'autre, (il y a des merles meilleurs – au sens inventif – que d'autres, des troupeaux de baleines qui renouvellent mieux que d'autres leur répertoire, etc.) Ce que Xenakis n'acceptait pas facilement, c'était le renoncement à l'impératif d'originalité, d'innovation absolue sans chercher de justificatif à partir d'un modèle ou d'un archétype. Lorsque, en 1980, j'ai commencé à développer la réflexion mise en forme dans *Musique, Mythe, Nature*, Xenakis était perturbé par certaines révélations de musiques présentes chez l'animal (documents où la convergence était très forte) et, en même temps, cela lui paraissait compromettre la base de son activité, c'est-à-dire la recherche, non pas d'archétypes culturels, mais des fondements logiques de la pensée humaine qui, par définition, échappaient au monde animal. Ce qui était troublant pour Xenakis l'était aussi pour moi-même. Aujourd'hui, nous savons que les origines animales de la culture se confirment de jour en jour. Un philosophe comme Dominique Lestel a écrit un livre sur ce sujet. Désormais, cette direction d'étude est très largement explorée. Philippe Descola, à l'EHESS, travaille dans le même sens. L'homme descend de plus en plus de son piédestal où l'avait placé la tradition biblique et s'aperçoit que des traits réputés spécifiques ne le sont pas autant qu'il le croyait. Ce qui est spécifique, c'est la *parole*, dont on n'a jamais trouvé d'équivalent véritable chez l'animal ; pour le langage, c'est moins sûr. L'organisation sociale autour d'une morale commune est sans doute aussi une spécificité de l'homme.

Lorsqu'une musique se réfère à l'anthropologie, il y a peut être trois démarches principales. D'abord, la traduction d'une pratique orale sur partition : s'emparer de l'écriture comme moyen de contrôle, comme je l'ai déjà évoqué. Ensuite, l'emprunt. Est-ce qu'on peut emprunter et changer le sens d'un emprunt par le montage et le contexte ? Probablement. J'ai emprunté le mode *slendro* à l'Indonésie, l'archiluth à notre tradition Renaissance et dans *Kengir* j'ai fait chanter un texte en sumérien (langue morte depuis 4 000 ans). On a là un assemblage où l'archaïque, l'exotique et le traditionnel se mélangent de façon inextricable et naturelle, et un folklore imaginaire qui ne ressemble ni à la musique indonésienne (qui ignore l'archiluth), ni à la musique médiévale (qui ignore le *slendro*), ni à aucune musique occidentale car elles ignorent

toutes le sumérien. J'ai également utilisé une échelle karnatique dans *Solstice* par exemple, comme Bartók dans son *4^e quatuor à cordes*. Enfin, l'approfondissement. On laisse tomber les structures de surface et on essaie de trouver dans les modèles qu'on utilise des génotypes et non plus des phénotypes. Par exemple, j'ai fait un *alap*, (début d'un *râga* qui consiste à explorer les degrés du mode pour en montrer les possibilités), mais sur une échelle non-octaviante, qui n'a donc rien à voir avec les pratiques indiennes.

Les archétypes sont ils universels ? Je me contenterai de poser la question. J'ai essayé d'en faire un premier inventaire autour de ce qui est le plus indiscutable : la répétition. L'ostinato est un archétype qui existe dans toutes les musiques de tous les temps et de toutes les cultures. Aujourd'hui, nous assistons à la disparition des musiques populaires. Il y a des musiques de consommation massive, mais il y a de moins en moins de musiciens. Plus on entend de la musique, moins on l'écoute. Par conséquent, plus on en consomme, moins on en fait. L'industrialisation suppose qu'on ait un minimum de produits diffusés à des millions d'exemplaires plutôt que des millions de produits diffusés en quelques exemplaires, car c'est beaucoup plus rentable. L'ostinato omniprésent est le plus souvent un cliché, c'est-à-dire la dégénérescence de l'archétype. Internet introduit une nouvelle donne. Heureusement, la faillite annoncée de l'enregistrement commercial donne une chance à la musique – de façon paradoxale – de retrouver la multiplicité.

Les folklores ont disparu ou sont en voie de disparition totale. Il y a cependant quelques documents et faits qui laissent un peu d'espoir, notamment la reconstitution de folklores nouveaux : concert de klaxons le 1^{er} janvier, certains rituels sonores dans les stades. Qui sait si ce n'est pas le germe de quelque chose qui deviendra une véritable culture musicale digne de ce nom ? Je remarque que le hip hop devient une danse intéressante et élaborée, et entre dans la voie d'une culture méritant une attention au-delà des banlieues. La musique au singulier peut devenir plurielle, mais on assiste actuellement à une lyse généralisée, une destruction des cellules vivantes avant une reconstruction : à l'image de la chenille à qui il faut du temps pour passer de la bouillie informe

contenue dans la chrysalide jusqu'au papillon. La musique au singulier, frappée d'une banalité universelle, devra se libérer d'un certain totalitarisme industriel avant de devenir plurielle, et le dynamisme des archétypes restera peut être bloqué quelque temps encore sous le matraquage des clichés avant de devenir un tremplin pour l'invention musicale. Voilà une conclusion malgré tout optimiste.

QUI A PEUR DES USAGES ETHNOMUSICAUX ? LEUR PATRIMONIALISATION EST-ELLE UNE UTOPIE ?¹

Jacques Bouët

« L'humanité est constamment aux prises avec deux processus contradictoires dont l'un tend à instaurer l'unification tandis que l'autre vise à maintenir ou à rétablir la diversification ».
Claude Lévi-Strauss

LE MONISME OCCIDENTAL ET L'ÉVICITION DES MUSIQUES CONVIVIALES

Les musiques du monde sont devenues accessibles à tous et les mentalités semblent plus ouvertes que jamais au pluralisme. Mais cette ouverture risque d'être sans lendemain tant qu'elle se limite à de l'écoute distraite. Elle ne peut prendre une forme plus constructive que si les usages propres à chaque musique locale ainsi que les logiques cognitives qui les sous-tendent deviennent intelligibles à tous. Si cette intelligibilité interculturelle fait tant problème, c'est essentiellement parce qu'elle se heurte à un obstacle majeur : le monisme occidental qui continue à faire très bon ménage avec un pluralisme de surface.

N'oublions pas que la totalité des pratiques musicales nées du système savant euro-occidental – y compris les plus laïcisées – restent largement tributaires de la vieille table rase grégorienne et qu'en dépit de leur apparente diversité elles demeurent toutes enfermées aujourd'hui encore dans un monisme dont il est malaisé de les délivrer. À son corps défendant ou en toute conscience, tout musicien contemporain demeure prisonnier d'un ensemble de normes particulières à une seule et unique culture musicale parmi d'autres : celle de l'Europe occidentale. Sans une ouverture obstinée au pluralisme ethnomusical, impossible de se libérer

¹ Ce texte est une version remaniée de la communication orale présentée lors du colloque sous le titre *La face cachée des musiques du monde : le bon usage du savoir ethnomusicologique*.

de ce carcan beaucoup plus étroit qu'on se l'imagine. Tout nouveau monisme ne peut conduire qu'à un nouvel enfermement.

Même si la supériorité de la civilisation occidentale peut sembler difficilement contestable sur le plan purement technologique (encore que diverses contreparties négatives mettent beaucoup d'ombres au tableau glorieux), elle peut et doit être relativisée dès qu'on l'envisage sur d'autres plans, notamment celui de l'esthétique et des valeurs civilisationnelles où la notion de progrès perd tout sens.

C'est pourquoi il est bien trop tôt pour déclarer l'exploration ethnomusicologique obsolète et révolue : elle n'a pas dit son dernier mot, loin s'en faut. D'autant qu'au moment même où les pratiques musicales autochtones et assimilées semblent plus que jamais menacées de disparition rapide, les outils de description et de sauvegarde atteignent un degré d'efficacité sans précédent. Songeons à ce que serait la connaissance des musiques de la préhistoire s'il avait été possible de les saisir avec les moyens actuels (son et image synchrones, musique en acte). Les préhistoriens n'auraient pas eu alors à se demander – comme ils l'ont fait pendant des années – si l'arc des peintures rupestres de l'Ariège était une arme de chasse ou s'il s'agissait d'un instrument musical !

La réduction au singulier du si riche pluralisme offert par la découverte ethnomusicologique est d'autant moins urgente que de prodigieuses monographies parfaitement ignorées dorment encore. Dans la mouvance du multiculturalisme et par les moyens encore si imparfaits de l'interculturalité, ces monographies constituent le seul relais par lequel devient possible l'intégration des savoirs locaux à un savoir musical global élargi, une intégration sans laquelle les pertes qualitatives entraînées par la globalisation galopante seront à coup sûr plus importantes que les gains escomptés. Créer les conditions permettant de limiter de telles pertes est donc l'une des grandes aventures culturelles de notre époque, une aventure qu'il importe de ne pas court-circuiter prématurément avant qu'elle ait porté ses fruits. Encore faut-il qu'elle soit conduite avec tact et intégrité.

Il y a, certes, diverses façons de concevoir l'ethnomusicologie, mais personne ne conteste que son objet prioritaire et primordial est axé sur les pratiques musicales de l'homme pré-industriel dans ce qu'elles continuent à avoir d'actuel et de pérenne. Cependant, la masse des musiques que l'exploration ethnomusicologique a permis de découvrir

peut être divisée en deux grandes catégories dichotomiques : d'un côté, celles qui supportent sans altération la transplantation scénique et médiatique ; de l'autre, celles qui, au contraire – sitôt transplantées dans le monde du concert public et de la diffusion médiatisée – perdent ce qui faisait toute leur force de conviction dans leur environnement propre.

Les premières brûlent comme des feux de paille devant un public frivole qui les consomme distraitemment. Les autres – dont l'existence est beaucoup moins tangible – subissent une éviction d'autant plus injuste qu'elles constituent la part la plus significative de la découverte ethnomusicologique des cinquante dernières années. Doit-on se résigner à cette éviction alors qu'on fait si grand cas de biens patrimoniaux de moindre valeur, dont les piètres vestiges totalement muets que nous livrent la Préhistoire et l'Antiquité sur les musiques de nos ancêtres ?

DEUX MUSIQUES INADAPTABLES À LA SCÈNE ET AU CONCERT PUBLIC

Pour donner corps à ces propos préliminaires, je procéderai à l'évocation de deux musiques locales qui font partie de celles qui, sitôt extraites de leur contexte, peuvent perdre tout attrait. Au point même qu'on ne peut être réellement convaincu de leur valeur que si on est sur les lieux au moment où elles sont performées et vécues par leurs usagers coutumiers. Force est d'avouer d'emblée que l'impossibilité d'écouter *hic et nunc* les deux musiques choisies dans leurs situations de performance a pour contrepartie un gros risque : celui de les faire passer ici, justement, pour des infra-musiques sans intérêt. J'ai bien conscience du caractère embarrassant de cet aveu qui revient presque à consentir à un échec puisque la condition *sine qua non* pour rendre convaincante ma démonstration ne sera pas remplie. La seule façon de pallier cet inconvénient sera de référer le plus soigneusement possible l'écoute aux situations de performance et aux comportements coutumiers qui font surgir les agencements sonores que vous entendrez.

Ce n'est qu'après une écoute ainsi documentée de ces musiques qu'il deviendra possible d'amorcer une réflexion plus générale concernant l'impact que devrait avoir le savoir ethnomusicologique (à condition qu'il en soit fait bon usage) sur la crise de modernité persistante que nous vivons aujourd'hui encore, en pleine post-modernité, si ce mot a un sens.

*Le chant à tue-tête des Ochènes, autochtones du Pays de l'Oach
(Transylvanie du nord)*

La population ochène peuple une trentaine de villages situés au Pays de l'Oach à l'extrême nord de la Transylvanie, totalisant environ 68.000 habitants (1991). Elle constitue un groupe à part dans le paysage social roumain, un groupe qui n'est pas à proprement parler isolé de la vie nationale ou mondiale, mais qui a vécu jusqu'à très récemment en marge de la globalisation et qui se particularise par un parler local, une musique spécifique, des coutumes communautaires persistantes.

L'appellatif « chant à tue-tête » n'est pas une fantaisie d'écriture. Il traduit un terme local désignant la pratique vocale à voix extrêmement tendue des Ochènes (*țîpuriură*). Il est significatif que les Ochènes n'aient pas eu recours au terme qui en roumain national renvoie au chant tel qu'on se le représente du point de vue global (*cântec*). Chanter à tue-tête consiste à crier en chantant tout en conservant au cri hurlé une forme musicale.

Ce chant crié se pratique sur un *ostinato* instrumental soit pendant la danse (bal des jeunes et rituel nuptial), soit hors de la danse (en petites réunions). Pendant la danse, la pulsation de l'*ostinato* est à tempo vivace et régulière (isochronie stricte). Hors de la danse, la pulsation donnée par l'*ostinato* est systématiquement ralentie et « inégalisée », ce qui rend systématiquement hétérochrones les unités de temps qui restent strictement isochrones à tempo vif.

La performance vocale commence toujours dans l'extrême aigu par une tenue hurlée aussi haut et *fortissimo* que possible et se poursuit par l'énonciation variée de quelques fragments mélodiques (scandés sur des vers de huit syllabes) pendant laquelle le chanteur relâche progressivement la tension de la voix sans cesser de crier.

La tenue hurlée initiale émise en voix de poitrine par les hommes en guise d'intonation (sans préparation) est extrêmement aiguë : il n'est pas rare qu'elle se situe sur la sixte au dessus du contre-ut, soit : la⁴. 880 Hz, ce qui est considérable. Les femmes atteignent le plus souvent le mi⁵ (contre-mi des soprano).

Il s'agit donc, tout particulièrement pour les hommes, de véritables exploits vocaux et la capacité à les réaliser fait partie, pour ainsi

dire, du « bagage musical » de tout Ochène qui se veut bien intégré à la communauté autochtone de sa micro-région. Pour réussir de tels exploits vocaux, dès l'adolescence, au cours de fréquentes réunions informelles autour d'un violoneux, chacun s'entraîne à forcer sa voix de façon que les extrêmes aigus recherchés restent puissants et clairs. Il s'agit donc d'obtenir de tels aigus avec une émission claire, sans céder aux facilités de la voix de tête ou à celle de la désoctavation vers le bas, tout en évitant que le son vocal soit éraillé ou distordu.

Les violoneux locaux (pour la plupart tsiganes) ont au fil des ans élaboré un *ostinato* instrumental clairement conçu pour guider le chant durant la performance, ce qui a nécessité une transformation organologique totale du violon (parfois renforcé par une guitare aménagée). Pour que la mélodie chantée énoncée dans l'*ostinato* instrumental puisse être clairement entendue dans le brouhaha de la fête, le violoniste la renforce par divers moyens. D'abord, en la réalisant sur la chanterelle du violon, il la fait sonner une octave au dessus de celle sur laquelle les chanteurs placent leur voix. Ensuite, il renforce certains degrés par des doubles cordes stridentes et sonores, à la quinte inférieure (parfois à l'octave ou à la sixte), ce qui génère en combinaison avec une guitare en accords ouverts (barrés) une harmonisation spécifique.

L'*ostinato* instrumental est conçu à la fois pour conduire le chant en toute circonstance, y compris durant la danse, et pour proposer aux chanteurs les repères d'intonation sans lesquels il leur serait difficile de ne jamais désocaviser ni détonner. Les violonistes en performance sont capables d'adapter instantanément l'*ostinato* à toutes les mélodies qui peuvent surgir et dont ils conservent en mémoire le répertoire complet. La plupart des mélodies peuvent être placées sur trois configurations harmoniques distinctes dénommées : « en haut », « au milieu », « en bas » ayant chacune des terminaisons cadentielles traditionnelles qui imposent trois « tonalités » préférentielles (La majeur, Ré majeur et Do majeur). Quelques configurations modales en mineur sont également possibles.

Le dispositif musical s'est manifestement mis en place en se pliant à une esthétique locale dont l'observation sur le terrain permet de saisir quelques motivations. Au plaisir général de chanter à tue-tête de la sorte s'ajoute, du côté masculin, l'utilisation de l'exploit vocal comme faire-valoir à des fins de séduction et d'intégration sociale. Du côté féminin, en revanche, il en va autrement. L'exploit vocal n'est pas nécessairement

valorisé comme un atout de séduction féminine. Il est simplement bienséant pour une femme de savoir bien chanter, mais miser sur le beau chant pour séduire est un comportement plus ou moins exclu. Les jeunes filles pourraient fort bien se mettre en valeur en chantant durant les bals de jeunes, mais cela est hors de question dans cette circonstance : seuls les jeunes hommes sont « habilités » – pour ainsi dire – à chanter en dansant. Tout se passe comme si les jeunes filles étaient soumises à un tabou implicite qui ne peut guère être transgressé que durant les noces où la mariée peut alors chanter en dansant, sans retenue et ostensiblement.

De la sorte, des usages locaux que la tradition a fixé en véritable « institution informelle » ont directement façonné d'une part, un langage musical spécifique très faiblement hybridé au système global et, d'autre part, une forme voco-instrumentale (le *dants* de l'Oach) se démultipliant en un répertoire de pièces adaptables aux diverses circonstances musicales de la vie locale : *dants* pour chanter, *dants* pour danser, *dants* pour tel moment de la noce, *dants* pour les filles, *dants* pour les garçons etc.

Ainsi préparée, l'oreille pourra probablement mieux percevoir ce que dit cette musique si déconcertante dont le vrai destinataire n'est pas celui qui va l'écouter à présent (vous et moi), mais ceux qui la vivent dans l'instant où elle a été enregistrée.

On écoutera tout d'abord ce qui se passe avant la performance proprement dite, alors que les musiciens s'accordent et que les chanteurs, avant de lancer le cri à tue-tête, s'y préparent soigneusement en sifflant ou en fredonnant la mélodie convenue pour que le violon conducteur l'insère dans son ostinato. Le violon est ici accordé *mi b - si b - fa - do* (soit une sixte mineure au dessus de l'accord standard *sol-ré-la-mi*)².

Après ces préparatifs, les musiciens sont prêts pour la performance³.

Le cri hurlé du deuxième intervenant est sur : Si bémol₄ (Environ 932 Hertz, soit sept degrés au dessus du contre-ut de ténor, ce qui est considérable !)⁴

² Le document sonore peut être écouté en se reportant au lien suivant : <http://jacquesbouet.musicblog.fr/673322/Conference-au-Conservatoire-de-Montpellier-3-Chant-crie-de-Transylvanie/>

³ On peut écouter un enregistrement de cette performance au lien suivant : <http://jacquesbouet.musicblog.fr/673343/Ecoute-de-chant-ochene-en-joute/>

J'insiste encore sur le fait que, malgré toutes les précautions prises, ce qu'on perçoit d'une telle musique à l'écoute en différé est bien faible par rapport à ce que l'on ressent directement sur le vif dans les lieux et les moments où cette musique est vécue avec intensité par ses usagers. Certes, dans le concert public occidental, les circonstances particulières à chaque performance ont aussi des incidences tant sur le jeu du musicien que sur l'écoute. Mais à l'écoute en différé les déperditions sont bien moindres. Dans le cas d'une musique locale, elles peuvent être énormes. Concernant la seule musique Ochène, l'écoute d'un document enregistré risque tout simplement de laisser indifférent celui qui n'en aurait jamais entendu « sur le vif ».

*Les chœurs à trois voix des Aroumains Farchérotés de Dobrogea
(Roumanie)*

Qui sont les Aroumains, *alias* les Vlahi ou les Macédo-roumains (entre autres, car il existe une bonne dizaine de dénominations différentes pour la même population) ? Ils constituent une population sud-danubienne de trois à six cent mille individus (selon les estimations). Anciens éleveurs transhumants ou caravaniers, ils sont disséminés en petits groupes sur cinq territoires nationaux [Grèce, Macédoine, Albanie, Bulgarie, Dobrogea roumaine]. Ils parlent une langue romane issue du bas-latin balkanique que ni l'hellénisation de l'empire byzantin, ni les constructions nationales grecque, slave et albanaise ultérieures, ni la domination ottomane n'ont réussi à évincer. Très apparentée au roumain, cette langue s'en distingue par divers traits morphologiques et lexicaux. Sans territoire national, les Aroumains sont en voie d'assimilation lente. Ils se divisent eux-mêmes, selon leur région d'origine, en trois groupes distincts dont chacun possède sa propre musique emblématique : les Gramochtènes (de Grèce, en Epire), les Moscopolitains (originaire de l'ancienne ville Moscopole presque exclusivement aroumaine d'Albanie méridionale) et les Farchérotés (originaires de la bourgade de Frasher (Albanie méridionale).

⁴ On se fera une idée de ce que peut être le chant lorsqu'il est pratiqué durant la danse sur ostinato a tempo vif et pulsation régulière en se reportant au lien suivant : <http://jacquesbouet.musicblog.fr/r30229/VIDEO/>

Les chants à trois voix des Farchérottes se pratiquent en toute occasion, le plus souvent autour d'une table pendant les repas de fête. Les chœurs ne sont pas nécessairement préconstitués. Ils se font et se défont au gré des circonstances. Ils peuvent être en formation simple ou antiphonique (2 chœurs se relayant en alternance). Ils assemblent deux voix principales à un bourdon fixe ou oscillant.

Comme le montre la **figure 1** ci-dessous, c'est seulement durant les refrains que le chant prend sa dimension polyphonique. Chaque strophe comporte deux occurrences de refrain :

Figure 1. Principes de coordination polyphonique : voix qui « tire » (portée du haut), voix qui « coupe » (portée centrale), bourdon oscillant sur deux degrés (portée du bas)

Pour coordonner les 3 parties, les chanteurs prennent comme repère la syllabe MOI, simple marqueur non lexicalisé destiné à signaler le début et la fin d'un refrain. Un vocabulaire spécifique précise la conduite des voix. Celui qui entonne est censé « tirer la voix ». Après trois ou quatre syllabes enrichies d'abondants mélismes, il insère la syllabe MOI qui sert de repère d'entrée au deuxième intervenant. Ce dernier est censé « couper la voix ». Il évolue alors en contre-chant homorythmique au dessus du premier soliste (ici, il est à la quarte supérieure). Le bourdon qui entre en même temps que le second soliste (ici une tierce au dessous du degré fondamental) est émis sur la syllabe *é* par un ou plusieurs chanteurs. Il est conçu métaphoriquement comme un « bouillonnement ».

À l'intérieur de chaque refrain, les deux voix principales combinées avec le bourdon sont donc entrelacées en accords de trois sons ou de deux sons qui se résolvent sur des unissons triplés. L'occurrence d'accords de trois sons est ici favorisée par le fait que le

bourdon évolue sur deux degrés au lieu de se limiter au degré fondamental. Elle peut l'être également par des micro-variations hétérophoniques d'autant plus abondantes que les chanteurs sont bien échauffés. La deuxième occurrence de la syllabe MOI signale la fin des effets polyphoniques : le second soliste amorce un mouvement descendant sur le degré fondamental avec un long glissando commençant sur un degré mobile (ici Ré bécarré ou Ré bémol, qui sonne un peu comme une *dirty note*), jusqu'à ce que les trois voix se rejoignent sur l'unisson triplé.

Ces principes de conduite et de coordination des voix, à la fois simples, ingénieux et efficaces génèrent une polyphonie tout à fait emblématique des Aroumains Farchérotés qui est d'ailleurs très proche parente de celle pratiquée par les populations albanaises s'exprimant en dialecte tosk (au nord du fleuve Vjosa) : mêmes principes d'agencements sonores et mêmes usages performatifs. On ne saurait d'ailleurs trop dire au juste à quelle population de l'Albanie doit être attribuée l'invention de cette plurivocalité : aux populations aroumaines, aux populations tosk, aux populations tchams ? Elle se différencie nettement, en tout cas, de celle qui est pratiquée en pays Lab (au sud du fleuve Vjosa) dans les populations d'expression guègue.

Il convient de souligner que la coordination des parties ne s'opère jamais par le moyen d'une gestique fixe et explicite mais, simplement, par une attention intuitive aux mouvements imperceptibles, à la respiration, à la syllabation des partenaires. Tout recours à une battue de chef qui synchroniserait les parties plus strictement ôterait à cette polyphonie sa qualité essentielle : un temps musical presque lisse, fait de valeurs extensibles *ad libitum* qu'on ne peut homologuer vraiment au dispositif du *rubato* tel que la théorie musicale occidentale l'a fixé (ralentissement ou accélération contrôlée de la pulsation).

Ainsi préparée et documentée, l'écoute à laquelle on va procéder devrait être orientée sur les points les plus pertinents : vous entendrez un enregistrement de terrain inédit (collaboration Bernard Lortat-Jacob/Jacques Bouët) effectué en 1980 dans la banlieu Bucarestoise de Tunari où sont regroupées quelques familles d'Aroumains venues de Dobrogée⁵.

⁵ Pour procéder à l'écoute, le lecteur peut se reporter au lien suivant : <http://jacquesbouet.musicblog.fr/672586/Conference-au-Conservatoire-de-Montpellier-2-Plurivocalite-des-Aroumains/>

Si rudimentaires que soient les principes de coordination polyphonique mis en œuvre, l'écoute attentive révèle d'une strophe à l'autre ou d'une exécution à l'autre des micro-variations hétérophoniques qui peuvent enrichir considérablement le tissu musical. La richesse polyphonique ne se découvre qu'au prix d'écoutes réitérées et, tout particulièrement, dans les situations locales propres à la vie des populations aroumaines.

De telles pratiques plurivocales (qui sont nombreuses de l'Europe méditerranéenne à l'Afrique du sud), ont des vertus sociales et psychiques évidentes : à la portée de tous, elles n'excluent personne de la réalisation et peuvent se déployer à tout moment et en tout lieu. Les situations de performance qu'elles impliquent méritent d'être confrontées à celle du concert public qui est la situation uniforme à laquelle tend à se réduire toute performance musicale dans la civilisation industrielle avancée. Vivre la musique à travers des pratiques plurivocales analogues à celles dont il est question est sans doute plus sain que d'être condamné à ne la vivre qu'à travers l'écoute passive d'une œuvre dans le seul but d'en évaluer l'exécution ou la qualité esthétique-technique. Le mélomane lambda est de fait condamné par l'institution musicale euro-occidentale en voie de globalisation à rester un musiqué frustré, alors que toutes les possibilités lui sont offertes de prendre part à la musique en acte s'il sort du système constrictif qui l'étouffe. Les plurivocalités évoquées ici sont particulièrement adaptées à une convivialité musicale qui fait cruellement défaut dans la société industrielle avancée où la division du travail et la spécialisation des tâches ont éloigné la vie musicale des usages sains auxquels la civilisation pré-industrielle l'avait destinée.

**LE SAVOIR ETHNOMUSICOLOGIQUE FACE AUX USAGES MUSICAUX :
DÉVELOPPEMENT D'UNE UTOPIE**

On partira de la constatation que l'enthousiasme ethnomusical des cinq dernières décennies reposait essentiellement sur deux émerveillements complémentaires non dénués de naïveté : d'un côté, la fascination exercée sur l'oreille éduquée à l'occidentale par le son insolite des musiques locales ; de l'autre, la possibilité d'exploiter cette fascination à des fins de création musicale, champ de créativité ouvert tant au compositeur qu'à l'arrangeur, à l'éditeur de documents enregistrés ou au directeur

artistique, tous experts dans l'art de transmuier l'ouvrage artisanal de la tradition orale en œuvre d'art savant.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Il est possible – comme le soutenait ici même François Bernard Mâche – que les oreilles contemporaines soient saturées d'exotisme, mais probablement pas au point d'avoir tari la curiosité au son allogène. L'imprégnation précoce au système savant occidental standardisé qui sera de plus en plus répandue à travers le monde aura pour contrepartie une sensibilité accrue à tout ce qui s'écarte de cette norme. En outre, il faut bien voir aussi que, si nombreuses soient elles, les diverses musiques du monde ayant eu l'heur d'être divulguées ne représentent qu'une faible partie de l'existant : cinq ou six milles langues du monde sont encore pour la plupart porteuses de plusieurs cultures musicales locales distinctes, ce qui donne une idée de l'étendue de la diversité musicale. La fin des découvertes n'est à coup sûr pas pour demain.

Par ailleurs, si ceux qui souhaitent tirer parti du savoir ethnomusical veulent bien se donner la peine d'accorder la même attention aux usages musicaux qu'aux structures sonores, alors s'ouvre à eux un nouveau champ de création presque vierge. L'appétit pour les manifestations purement sonores de l'altérité musicale faciles d'accès désormais n'a d'égal que la négligence avec laquelle sont généralement traités les usages et les fonctions qui les sous-tendent. Cela tient non seulement au fait qu'il est infiniment plus simple d'écouter un enregistrement sonore que de le documenter avec pertinence, mais encore, au traitement particulier que notre musique institutionnelle réserve aux usages et aux fonctions en les polarisant entièrement sur le concert public et ses épiphénomènes.

*

Avant de poursuivre, une parenthèse terminologique doit être cependant consacrée ici même à la notion de fonction dont la polysémie et l'ambiguïté font problème⁶. Alors que Malinowsky et Radcliffe-Brown avaient fait de l'exploration fonctionnelle l'objectif essentiel de

⁶ Bien qu'elle ait été prévue, cette parenthèse n'a pu être communiquée oralement durant le colloque, faute de temps. Étant données les polémiques que son absence a suscitées, il m'a paru indispensable de l'inclure dans cette version écrite de ma communication.

l'investigation ethnologique, l'ethnologie structuraliste s'est acharnée à discréditer leur démarche. La position de Lévi-Strauss sur ce point est bien connue : pour lui, toute interprétation axée sur la fonction ne peut aboutir qu'à l'énonciation de truismes. Qui ne voit, cependant, qu'une critique aussi radicale du fonctionnalisme n'avait d'autre but que de présenter le structuralisme comme un dépassement des divers courants de pensée antérieurs ? Le structuralisme n'a d'ailleurs pas tardé à subir le même sort. Entre temps, dans nombre de travaux ethnomusicaux, les occurrences persistantes de la notion de fonction montrent à l'évidence qu'elle est demeurée incontournable : si le mot est à ce point employé, c'est bien que la chose dénommée est tout à fait centrale.

De fait, l'exploration de la fonction a gardé en ethnomusicologie une utilité heuristique indéniable. Le mot apparaît tant sous la plume des précurseurs tels Béla Bartók et Constantin Brăiloiu que chez des auteurs plus tardifs comme Bruno Nettl, John Blacking, A.P. Merriam, Bernard Lortat-Jacob et tant d'autres. À vrai dire, rarissimes sont les monographies ethnomusicales sans la moindre occurrence du mot et, lorsque le mot lui-même n'est pas employé, la chose toujours identique à elle-même est alors désignée par des substituts équivalents (« visées », « but », « rôle », « sens » ou « destination » des pratiques musicales). Cela tient sans nul doute au fait que, sans une connaissance approfondie des visées fonctionnelles particulières à une culture musicale donnée, une musique ne peut être que mal entendue et risque même de n'être entendue qu'à contre sens.

*

Ainsi, vues sous l'angle de la fonction, les musiques du monde peuvent être réparties à nouveau sur deux grands axes dichotomiques : d'un côté les musiques destinées à pourvoir directement aux besoins de leurs usagers, de l'autre les musiques destinées à transmettre sous une forme sonore la pensée esthétisée d'un médiateur-créateur-auteur. Les deuxièmes sont manifestement modelées plus par la soif de prestige de leurs auteurs signataires que par les besoins de leurs destinataires, alors que les premières ne peuvent exister et perdurer que si elles correspondent exactement aux besoins de leurs destinataires. Par conséquent, à la différence des musiques conviviales, la musique de

concert public semble traiter la fonction comme une trivialité qui souillerait la musique pure. C'est ainsi que bourrées, valse, sarabandes ou menuets (la liste complète serait fort longue) ont été « défonctionnalisés » pour devenir des musiques à écouter. Les musiques liturgiques ont subi un sort identique puisque la société laïcisée ne voit plus aucun inconvénient à les intégrer dans les programmes de concerts publics. Mais comment auraient pu naître et se pérenniser les innombrables ouvrages artisanaux de la tradition orale dont beaucoup sont considérés comme l'origine même de certaines formes savantes si, dans une vie antérieure, certaines exigences fonctionnelles ne les avaient pas fait jaillir du néant ?

Je suis persuadé que ce traitement de la fonction est un avatar incontrôlé de notre musique. Plus même, je le considère comme l'une des causes principales de la crise de modernité persistante dont semble souffrir la création musicale depuis plusieurs décennies. On le constate facilement lorsqu'on demande aux créateurs de s'expliquer sur les projets artistiques qui sont à l'origine de leurs diverses œuvres. Ils nous font part alors de quantité de scrupules qui ont déterminé leur choix d'écriture, mais ils ne pipent mot de la fonction et des usages, comme si c'étaient là des choses secondaires ou superflues. Pourquoi un tel pluralisme au niveau de la substance sonore et un tel monisme dès qu'il s'agit des usages ?

D'où l'idée que c'est peut-être en instaurant ou en restaurant une correspondance entre les agencements sonores et la fonction (telle que l'enquête ethnomusicologique en révèle la diversité et l'importance) que certaines solutions salutaires pourraient être entrevues et permettre de sortir de la crise. Comment s'y prendre ?

C'est là que le savoir ethnomusical peut jouer un rôle crucial à condition qu'il ne soit pas exclusivement utilisé comme un réservoir de structures sonores allogènes dont l'ancrage social serait négligeable, car cela revient, en dernière analyse, à bafouer la musique des autres. L'ethnomusicologie est porteuse d'une logique implicite qui devrait conduire à dissocier la création musicale du concert public, pour l'associer à d'autres usages et à d'autres fonctions. Autrement dit, créateurs et producteurs pourraient tirer meilleur parti des travaux ethnomusicaux s'ils les utilisaient aussi pour se faire restaurateurs ou inventeurs d'usages et de fonctions et pas seulement créateurs d'œuvres musicales.

Je poursuis l'utopie jusqu'à ses ultimes conséquences et d'une façon plus concrète. Rien n'empêche de concevoir la création musicale comme un double travail sur la substance sonore et sur les usages musicaux. Avec l'œuvre, pourraient être proposées et inventées de nouvelles modalités de convivialité musicale, de nouvelles manières de s'adonner à des activités ludiques ou utilitaires, de marquer les événements de la vie individuelle ou collective, etc. Les monographies ethnomusicales foisonnent d'idées à exploiter dans ce sens.

De la sorte, sans perdre de sa splendeur, la création musicale pourrait provoquer une véritable mutation de l'institution musicale figée depuis des lustres. Elle pourrait combler le manque créé par l'éviction des musiques conviviales au seul profit des musiques de concert de prestige en train de muter vers la compétition sportive. Elle pourrait aussi tendre la main aux musiciens locaux mis en difficulté par la globalisation. Elle pourrait également atténuer quelque peu les ravages prévisibles de la globalisation galopante, trop souvent considérés avec une insouciance frivole qui frôle le cynisme, l'inconscience et la barbarie.

GLOBALISATIONS DE L'ÈRE PRÉINDUSTRIELLE ET FORMATAGE DE L'OREILLE DU MONDE

L'écoute de l'ethnomusicologue¹

Jean During

« Il est concevable, sans que ce soit une simple éventualité abstraite, que la grande musique est quelque chose de tardif qui ne fut possible que dans une période limitée de l'humanité ».

T.W. Adorno²

LES ÉTAPES DE LA GLOBALISATION

Une question éthique autant qu'esthétique

L'observation des changements survenus dans les pratiques, la perception et les formes musicales sur les terrains les plus divers, désigne les ethnomusicologues comme témoins privilégiés du processus – sinon du procès – de la mondialisation. Cet article se propose de repérer quelques faits significatifs relevant de la globalisation et de la mondialisation de la musique, et de suggérer des directions de recherche qui s'adressent en priorité à nos jeunes collègues qui, du fait qu'ils n'ont pas encore pu appréhender cette problématique dans son épaisseur historique, ont tendance à la négliger. D'où la mode des *urban studies* dans l'ethnomusicologie de langue anglaise, aboutissant à des écrits sur les musiques de variété qui n'intéressent guère ceux qui la font et qui perdent rapidement leur pertinence. Nous sommes cependant nombreux

¹ Cet article développe des idées exposées dans ma communication faite au Congrès des Musiques du Monde Musulman, Asilah, 2007, 8 p. : « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient » (disponible via <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/During-2007.pdf>)

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p. 12.

à penser que l'étude de l'objet musical, dans toute sa complexité, sa force ou sa beauté est au-delà des modes académiques, car elle touche le vaste public des musiques traditionnelles et tous ceux qui les pratiquent. De toute façon, la mondialisation n'est pas un processus irréversible, et quels que soient les avantages qu'ils puissent y trouver, les musiciens ne sont pas obligés d'entrer dans son jeu. Dans la mesure de leurs moyens il incombe aux ethnomusicologues de les aider à prendre conscience de ce phénomène au lieu de le subir passivement. Car il s'agit aussi de tenir compte de la dimension éthique du phénomène de la mondialisation de la musique, laquelle subit les mêmes dérives que l'industrie et la finance qui ont conduit à l'état de crise économique et écologique proclamée par les médias.

Musiques préindustrielles / industrielles

On utilisera ici les termes *globalisation* et *mondialisation* pour désigner deux phénomènes apparentés mais à ne pas confondre : mondialisation ou « globalisation généralisée » renvoie à notre époque et dépend d'un dispositif technologique et économique spécifique ; globalisation ou « globalisation restreinte » réfère plutôt au passé, ainsi qu'à une aire d'expansion et à des moyens de propagation limités.

On admettra que la démarcation entre les deux processus est directement dépendante de la phase historique de l'industrialisation ou plus précisément de l'hyper industrialisation. La « globalisation restreinte » s'opère avec des moyens artisanaux et préindustriels et ne présente pas d'enjeux financiers exorbitants, tandis que la mondialisation use de technologies sophistiquées, coûteuses et générant d'énormes profits, soit au premier plan et par ordre d'apparition : l'électricité, les ondes, l'amplification, l'enregistrement, le film, la télévision et la vidéo, puis l'électronique et les réseaux Internet. Coupez le courant, et il ne reste guère de traces sonores de la mondialisation. Le qualificatif d'industriel s'applique aussi bien aux modes de production que de reproduction et de diffusion qui nécessitent l'intervention de bataillons de spécialistes. Que l'on se représente un instant le nombre de personnes qui rendent possible la présentation d'une simple chanson de variété en concert. Ce sont des chaînes de production de hautes technologies, des réseaux et des filières du *show biz*, des mois de travail en studio, des équipes de techniciens du son et

de la lumière, sans parler des avocats, des journalistes et des agents de sécurité. À l'opposé, comptons combien de personnes ont rendu possible l'événement que constitue un chanson accompagnée au *tanbur* dans une fête ouzbek : le bûcheron qui a abattu un arbre, le luthier (si ce n'est le chanteur lui-même), le voyageur qui a rapporté d'Inde les cordes en bronze, comptez éventuellement le cuisinier qui a préparé les agapes pour une centaine de personnes, et si les lieux sont électrifiés, ajoutons une amplification semi artisanale, genre mégaphone. Sous cet angle, les musiques du monde se répartissent en deux catégories : industrielles et préindustrielles. Les musiques de type *préindustriel* sont celles qui peuvent se produire, se diffuser, se transmettre sans le recours à l'électricité (ni amplification, ni enregistrements) et inversement pour les musiques industrielles. Il faudrait évidemment nuancer : dans le passé, la fabrication de cordes en soie ou en fil d'archal, ou d'instruments comme les cuivres, relevait de techniques avancées. Par ailleurs, les musiques les plus traditionnelles bénéficient largement des mêmes moyens techniques que les autres, ce qui d'ailleurs pose le problème de leur progressive transformation par le passage à la scène (locale ou étrangère), la performance touristique, le mélange, la diffusion, etc.

Mais l'essentiel, en ce qui concerne la montée de l'industrialisation, est le clivage esthétique qu'il engendre : comme le remarquait le maître iranien F. Pâyyar, avant l'apparition de la Radio, tout ce que l'on produisait d'un bout à l'autre du pays était « traditionnel ». Il s'agit donc de prendre en compte non pas tant les modes de production que leur impact esthétique, ce que nous proposons de faire dans cet article en nous appuyant notamment sur des observations et des recherches en Asie intérieure remontant aux années 1970. Le domaine privilégié ici est celui des « musiques professionnelles de transmission orale »³.

³ Il s'agit d'éviter d'opposer musique populaire/savante, traditionnelle/folklorique, urbaine/rurale, en fonction de deux critères : la spécialisation (qu'il s'agisse d'un métier ou d'une qualification) et le mode de représentation et de transmission. Un barde turkmène peut avoir un métier et tenir à jour son carnet de poésies, mais il n'en reste pas moins un professionnel pratiquant un art oral. La spécialisation est en rapport avec la *difficulté* d'apprentissage et le talent inné nécessaire. Si l'on s'en tient au seul terme de « musique traditionnelle », il faudrait alors distinguer les « difficiles » des « faciles », accessibles à tous, puis distinguer (s'il y a lieu) des classes d'auditeurs parmi les deux catégories.

Exemples de globalisation restreinte

Afin de bien distinguer ce qui relève de l'évolution et de la propagation naturelles des formes et des usages, et ce qui résulte des conditions propres à notre époque, l'étude de la globalisation généralisée (universalisation ou mondialisation), a intérêt à commencer par l'examen des causes et des effets relevant de la globalisation restreinte.

Il est évident que certaines formes musicales ont rayonné depuis leur foyer initial pour se fondre dans d'autres formes, constituant de grands espaces musicaux relativement homogènes. Cela a pu se faire naturellement, comme d'autres pratiques d'échange, mais aussi en fonction d'un projet d'unification culturelle par le biais politique ou religieux. Par exemple, une vue panoramique des musiques du monde musulman révèle une belle unité qui pourrait résulter d'un vaste mouvement de globalisation à une période ancienne ou antique. Depuis les Berbères de l'Atlas jusqu'à Herat et même au Kazakhstan, dominent un ou deux modes (*maqâm*) du genre Bayâti /Husayni, ainsi que quelques variétés de 6/8, ou encore le 4/4 syncopé que partagent les Arabes et les Ouïgours. Dans quelques isolats subsistent des modes non heptatoniques, chromatiques au sens propre (Kurdistan, Badakhshan, antique *tanbur* de Baghdad décrit par Fârâbî), ou procédant par alternance de ton + demi tons (Kurdistan), ou encore usant d'intervalles très spécifiques (ton faible au Lorestan). S'il en est resté des traces dans le système des *maqâm*, elles ont été progressivement effacées. D'un autre côté, le « 3/4 de ton », typique de cette vague de globalisation, n'avait pas atteint la *nuba* du Maghreb, et à l'autre extrémité, son équivalent ouïgour, le Onikki muqam, ni non plus les traditions des bardes turciques et kurdes de l'Est et de l'Asie centrale. Si les systèmes arabo-andalou ainsi qu'ouïgour et indien sont fondamentalement diatoniques, il est douteux qu'ils fussent tempérés avant l'ère moderne et l'apparition d'instruments occidentaux comme la mandoline ou l'harmonium. À notre époque, une nouvelle vague de globalisation où se mêlent les influences indienne, chinoise et occidentale tend à l'élimination du 3/4 de ton dans toute l'Asie centrale ainsi qu'en Azerbaïdjan. La différence est qu'ici la radio, puis la télévision ont joué un rôle déterminant en appliquant les directives officielles. Nous y reviendrons.

Métropolisation et musiques impériales

Il y a de bonnes raisons de penser que les prémisses de la mondialisation de la musique se trouvent dans la *métropolisation*, le *passage du village à la ville*, de la province à la capitale, du nomadisme à l'état sédentaire. Les grandes lignes de la mondialisation se dessinent en milieu urbain, dans les capitales, notamment celles qui sont le siège d'un pouvoir fort et centralisant. À la source du courant de globalisation coïncidant avec l'expansion de l'Islam, il faut imaginer des musiciens venant de la province ou de la campagne, pour s'établir dans de grandes métropoles, sièges d'un pouvoir fort : Bagdad au IX^e siècle, Istanbul ou Tabriz au XVI^e siècle, Dehli sous les empereurs Moghols. Comment se présente pour eux ce nouvel environnement cosmopolite et comment s'y adaptent-ils ? Le tableau esquissé ici vaut aussi bien pour notre époque que pour l'Antiquité.

- Ils ne trouvent pas de public en dehors des gens de leur pays émigrés comme eux.

- Ils ne retrouvent pas les conditions habituelles de performance. Leur musique est décontextualisée.

- Ils rencontrent des musiciens venus d'ailleurs, ainsi que des collègues qui ont grandi à la ville, qui savent lire et écrire, qui ont leurs entrées dans les milieux aisés.

- Leur musique, leur chant ou leurs instruments intéressent ces collègues de la ville. Ils intègrent des éléments de leur répertoire, mais sans parvenir à en rendre toutes les finesses, l'accent savoureux, l'intonation du territoire, le *groove*. Ils essaient de transmettre leur savoir, mais l'approche de leurs élèves demeure superficielle et imitative. Peu importe, puisque personne parmi le public de la capitale n'est capable de saisir la différence. De leur côté également, ils s'adaptent au répertoire urbain dans la mesure où il leur est accessible.

- Ainsi les mélodies et le style se transforment et s'enrichissent en s'adaptant à de nouveaux publics.

Anecdote :

En 1992, à Dushanbe, Roma Norkalayev, un excellent joueur de viole tadjik classique me fait part de son intention d'émigrer en Israël. Je lui demande ce qu'il va faire dans un pays où personne ne s'intéresse au

maqâm boukharien. Il répond : « ça ne fait rien, je jouerai de la musique arabe ».

De nos jours en Iran, de nombreux joueurs de viole originaire du Lorestan et du Kurdistan sont passés de leur répertoire populaire au *radif* classique persan et font le va et vient entre ces deux pôles. Certains puristes critiquent leur « accent régional », mais d'un autre côté, il arrive aussi que sous l'influence du *radif*, ils perdent cet accent et se retrouvent « entre deux chaises ».

En Asie centrale, les bons chanteurs régionaux se recyclent couramment à la capitale pour aborder des genres musicaux mixtes afin de toucher un public plus large⁴.

Avec le temps, dans les grands foyers culturels, les maîtres de la ville ont étoffé leur répertoire de ces apports provinciaux ou « étrangers ». Peu importe l'authenticité, du moment que l'on tire quelque chose d'intéressant de ces rythmes et mélodies plus ou moins exotiques. C'est ainsi que le répertoire savant du Moyen-Orient a rassemblé au fil des siècles des modes (*maqâm*) qui portent le nom de leur terroir ou de leur ethnie d'origine : Hejâz, Esfahân, Nishâpur, Nahâvand, Hesâr, Zâbol, Tork, et plus tard, en Iran et en Azerbaïdjan : Bakhtiâri, Shushtar, Kord, Afshâri, Dashti, Khorezmi, Lezgi, Baghdâdi, Gilaki, Bidgâni, etc.

Au cours du XX^e siècle également, les musiciens professionnels Baloutches ont constitué un répertoire de types modaux et mélodiques (*zâbirig*) attestant souvent des origines locales et populaires : Kichi, Baho Dashtyâri, Qandaq, Khorasâni, Jangali, Sarhaddi, Bashkard, Ballok ordo.

Rasulbakhsh, le plus fameux maître de *sorud*, explique qu'avant lui, les maîtres de *sbervândi* pratiquaient un nombre de *zâbirig* plus limité. C'est lui qui a étoffé le répertoire par des emprunts au fonds folklorique de toutes les régions du Balouchistan. Les maîtres comme lui voyagent constamment dans le pays, ce qui n'est pas le cas des musiciens mineurs dont l'environnement culturel est limité à un petit secteur. Il dit avoir parfois rencontré l'un de ces amateurs et avoir appris de lui quelque ancienne mélodie folklorique ; il les a adaptées au style artistique et sophistiqué des musiciens de haute lignée. Cette démarche conduit peu à

⁴ Le thème de l'exode rural des bardes régionaux a été évoqué à travers un témoignage récent par Ariane Zevaco, « À la recherche de la nouvelle voie : un musicien traditionnel et contemporain en Iran », in Bromberger Christian (éd.) *L'Iran, derrière le miroir*, Arles, Actes Sud/La pensée de midi, 2009, pp. 76-84.

peu à la fondation d'un corpus national que certains maîtres désignent comme *klasiki baluchi musiqi*.

Au sujet de Kordi, un *zabirig* maintenant courant, le maître Karimbakhsh Nuri, de Karachi remarque : « Dans le passé, il était seulement chanté par de vieilles femmes, jamais dans le genre professionnel épique *shervând*. Il est apparu plus tard que les autres *zabirig*, dans des chansons sur des poèmes en persan ». Son nom renvoie à des émigrés kurdes fondus parmi les Baloutches à 2000 km de leur pays d'origine⁵.

Ainsi, le classicisme cristallisé dans la forme du *zabirig* est lié à un mouvement de déterritorialisation des motifs régionaux reterritorialisés au plan de l'art, comme cela s'est produit dans d'autres cultures avec le *maqâm*, le *radif* et le *raga*. C'est-à-dire que les maîtres se sont efforcés de rassembler l'essence des répertoires existant dans tout le Balouchistan afin d'étendre leur répertoire⁶.

De même, les grands chanteurs flamenco du début du siècle ont annexé à leur répertoire des genres provenant de régions d'où ils n'étaient pas originaires : Tarantas des mines de charbon, Sevillanas, Granadinas, Rondanea, Malaguena, Fandango de Huelva.

À la même époque, les Afghans réalisaient la synthèse des *ragas* indiens et des chants du Logar pour répondre à la demande d'une musique de cour. Au milieu du XX^e siècle, le style de chanson de cabaret téhéranais fut élaboré par un compositeur ayant passé des années à Bagdad pour y apprendre les principes de la musique légère. Le métissage est évidemment plus aisé dans la chanson de variété dont l'existence même dépend entièrement de la culture industrielle et des media. Les ondes propagent des thèmes dans les quatre directions, notamment à partir de foyers de production intenses comme la Turquie, l'Égypte et l'Inde.

⁵ Les anecdotes ou propos qui ne sont pas référencés ici sont des témoignages oraux de première main recueillis par l'auteur de ces lignes. Il n'a pas semblé pertinent d'y joindre les détails concernant leurs dates et lieu, et parfois même « l'informateur ».

⁶ J'ai expliqué pourquoi au Balouchistan, le processus de classicisation n'a pas encore abouti, malgré le formidable niveau de cette tradition (« The baluchi *zabirig* as a modal landscape and the emergence of a classical music », in Jurgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (éds.), *The structure and idea of maqâm*, Tampere, 1997, pp. 39-63).

L'accent régional

Ces exemples relèvent d'une démarche artistique tout à fait naturelle : l'extension du répertoire, l'expérimentation de nouvelles voies de création, la réponse à la demande du public. Cependant les emprunts ne se font pas sans altération. Les ethnomusicologues savent à quel point les petits groupes sociaux sont sensibles à la moindre variation affectant leur répertoire spécifique. La même danse, la même chanson ne recueille pas facilement l'adhésion des auditeurs, lorsqu'elle est performée par ceux d'un autre village.

Le folkloriste Jean-Michel Guilcher rapporte que dans un passé encore récent, les villageois bretons n'étaient pas à l'aise pour danser lorsque les sonneurs venaient d'un autre village distant ne serait-ce que de 10 ou 20 km. Ils jouaient pourtant exactement les mêmes branles que les leurs, et sur les mêmes instruments. Bernard Lortat-Jacob fait le même constat pour le chant ou la danse de Sardaigne. C'est là une caractéristique des musiques des *sociétés de proximité* : la moindre nuance, le plus petit écart peut avoir un impact profond sur la réception. L'attention portée sur les détails semble inversement proportionnelle à la généralisation d'un répertoire. Avec le brassage, les nuances s'estompent et l'écoute devient moins exigeante. Il en va de même pour les langues : plus elles sont répandues, plus facilement sont acceptés les accents étrangers : par exemple, l'anglais *vs* l'italien.

Le décalage est plus accentué encore lorsqu'il s'agit d'emprunts, l'accent régional étant inimitable, surtout si les modalités d'interprétation diffèrent.

Exemples

Je tiens d'un chanteur de flamenco cette remarque significative remontant à la période de formation de cet art. Lorsqu'un chanteur d'un café de Madrid se lançait dans un style régional particulier et qu'il se trouvait dans le public un natif de la région, il y avait des chances pour que celui-ci lui reproche de trahir le style original. Le chanteur s'excusait en expliquant qu'il ne prétendait pas à l'authenticité, mais se contentait de varier les plaisirs avec des imitations.

Talip Ozkan est un remarquable joueur de *saz* turc, qui durant des années a collecté les répertoires régionaux pour cet instrument tout en se les appropriant en tant qu'interprète, démarche évoquée plus haut avec l'exemple des Baloutches et du Flamenco. Il avoue cependant que,

lorsqu'il se retrouve avec des natifs d'une région qui l'invitent à jouer leurs airs, il a le trac parce qu'il n'est pas sûr que son interprétation soit approuvée.

Un non-natif sait bien que jouer ou chanter leurs propres airs à des natifs est une affaire délicate. Un collègue demanda à John Lee Hooker ce qu'il pensait des Blancs américains qui chantaient le blues. « Ils peuvent toujours essayer », répondit-il, narquois.

GLOBALISATION LOCALE : JOUER TOUS ENSEMBLE

L'individualisme fondamental de la performance professionnelle

Les exemples ne manquent pas, mais revenons un instant à la case départ afin d'évaluer les changements structurels entraînés par la métropolisation et la centralisation des activités musicales. Cette case initiale est celle de l'individualisme et la singularité fondamentale de maintes traditions⁷.

Lors du tournage d'un film, Shôberdi, le fameux barde ouzbek est prié par la réalisatrice de se produire en duo avec son plus proche disciple. La proposition les amuse, et ils s'y mettent. Or, non seulement ils n'accordent pas leurs instruments, mais en se donnant la réplique, ils chantent chacun dans sa tonalité sans faire le moindre effort pour se retrouver sur les mêmes notes⁸.

Cette anecdote veut montrer que dans une vaste aire culturelle, la configuration idéale est un chanteur s'accompagnant avec un luth (éventuellement avec une vièle, comme les Mongols ou les bardes épiques Qaraqalpak). Un assistant peut aussi battre le rythme ou jouer d'un autre luth (*dotar* + *tanbur* en Asie centrale, vièle + luth turkmène ou baloutche). Tout au plus, un troisième interprète peut libérer les mains du chanteur ou tenir la partie rythmique (Khorasan de l'Est, Baloutchistan). La plupart des grandes musiques du monde musulman

⁷ Même dans le cas de pratiques musicales par essence collectives, la connaissance des arcanes de l'art, de ses principes et de sa finalité est le fait de quelques rares individus et non des acteurs eux-mêmes.

⁸ On voit cette scène (à laquelle j'assistai) dans le film de réalisé par Nadine Assoune, *Les bardes de Samarkand*, Paris, Mezzo, 2000.

sont par essence un art de soliste, de duo, voire de trio ; elles ne sont pas conçues pour de grands ensembles. La nouba arabo-andalouse est un exception mais à la source historique de ces monuments, nous trouvons un maître, rarement un duo, jamais un trio : Ziriyâb, Es'hâq al-Mawsîlî, Tansen, Bârbad, et encore au XX^e siècle, les grands transmetteurs, comme le boukharien Leviche Babakhanov et Atâ Jalâl, l'ouïgour Turdi Akhon, tous chantaient seuls en s'accompagnant de leur luth, assisté éventuellement par un percussionniste. Quant aux peuples nomades d'Asie, ils s'en tiennent à un soliste (barde ou instrumentiste), au maximum à deux. (Turquie, Turkménistan, Kazakhstan, Kirghizstan).

Les disques anciens, les miniatures, ainsi que les sources de l'âge d'or de la musique de cour à Bagdad illustrent ce principe : la performance implique rarement plus de trois personnes : deux instruments et une percussion, pour soutenir un chanteur (qui souvent joue l'un des instruments). La formule consacrée du *Mugham* azerbaïdjanais (chant et percussion + luth *tar* + viole *kamancha*), tout comme le *Maqâm al-'Iraqî* (chant et percussion, viole *rababa* + cymbalum *santur*) obéit toujours à ce principe. Le principal avantage de ces petites configurations est la liberté de jeu et la richesse potentielle de l'ornementation, chaque instrument réalisant la mélodie à sa façon, ce qui n'est guère possible au-delà de trois instruments mélodiques.

À partir de nombreuses observations dans le domaine de la culture musulmane, j'ai la conviction que le phénomène de globalisation, qui s'opère dans les grandes villes et dans les cours, conduit systématiquement à la constitution d'orchestres importants dont la fonction symbolique est évidente : il s'agit, pour le pouvoir qui les soutient (mécènes privés aussi bien que prince, gouvernement ou instance religieuse), de s'afficher avec ostentation pour un auditoire le plus étendu possible. Il en va de même à l'ère moderne avec les nouveaux enjeux nationalistes et identitaires ainsi que l'utilisation des média (notamment la radio et la télévision) comme instrument des pouvoirs. La musique devient un élément symbolique très fort de l'identité nationale, si bien que les instruments nationaux et les portraits des compositeurs décorent les billets de banque kazakhs, les kirghiz, azerbaïdjanais, indonésiens, birmanais, ou marocains.

Les conséquences de la collectivisation musicale

Or, le fait de passer d'une musique destinée au solo ou au duo, à des performances en groupe implique d'importantes adaptations qui seront encore amplifiées à l'étape de la mondialisation. On peut les résumer ainsi :

- Pour jouer « proprement » ensemble, il faut d'abord s'accorder, et adopter des *hauteurs moyennes*, ce qui conduit à effacer les particularités modales locales et à créer des standards universels. Il arrive souvent qu'un air provenant d'une région soit intégré au répertoire classique dominant, transfert dans lequel il perd généralement quelques finesses de rythme et d'intonation.

- Lorsqu'on joue à plusieurs, il est prudent de standardiser l'interprétation, de figer la pièce, et aussi de *simplifier l'ornementation*, faute de quoi les effets caractéristiques de chaque instrument risquent en se superposant, de produire désordre et confusion.

- Le rythme aussi doit être rationalisé et parfois simplifié.

Dans la phase de globalisation émanant de l'Occident, d'autres éléments apparaissent.

- Une fois l'orchestre constitué, l'exécution de mélodies dépouillées de leur ornementation, équarries à des normes métronomiques, aux intonations gauchies par souci de « justesse », comment faire pour leur donner vie ?

- On multiplie les *contrastes* : passages *forte*, passages *piano*, *tutti*, *sol⁹*, etc. On développe la vitesse, la *virtuosité*, et pour mettre du sentiment, on use et abuse du *vibrato* à l'occidentale (du type violon ou voix d'opéra). Ces trois traits caractérisent la tendance dominante de beaucoup de musiques de la sphère musulmane, marquées par l'Occident. S'y ajoutent les intervalles tempérés, la polyphonie et l'allégeance à la pulsation isochrone. On peut épinglez cette liste parmi les effets directs de la mondialisation. Examinons-les.

⁹ Sur plus de vingt ans d'interprétations des muqam ouïgour les plus répandus, on constate que quel que soit le groupe considéré, les éléments d'orchestration, de distribution des soli et des tutti est la même : telle phrase sera jouée au *ney*, telle autre au *ranap*, etc.

Le rythme

Dans la conception individuelle de la performance, le rythme se plie à toutes sortes de distorsions et d'hétérogénéités, récurrentes ou non, cycliques ou non, qui nous rappelle que le temps biologique, la durée psychique, sont un flux et non un agencement de pulsations isochrones. Les bardes kirghiz ou kazakh ont développé un genre très sophistiqué, destiné au solo, où le tempo fluctue, où les motifs bien que souvent pulsés, ne cadrent pas dans des mesures ou des mètres réguliers. Ces airs (*kuu*) n'étant pas conçus sur des cycles ou des carrures rythmiques, ils excluent toute battue ou percussion et sont rebelles à l'exécution collective, même en simple duo. Ce n'est que dans les dernières décennies que sont apparus des ensembles exécutant certains de ces airs de facture plus conventionnelle. Constituer des groupes et les faire monter sur scène peut s'interpréter ici comme un effet de la mondialisation.

La conception occidentale du rythme, de l'Antiquité à nos jours, relayée par les théoriciens arabes et compatible avec celle de l'Inde, a abouti à un nivellement sur une vaste surface culturelle, qui peut se comprendre comme une phase de globalisation, accentuée par la suite grâce aux instruments électroniques. Dans cette conception, le temps se divise en pulsation qu'il suffit de compter pour définir un rythme. C'est oublier que dans bien des cas, les rythmes possèdent un *groove* caractéristique, rebelle à la pulsation métronomique, ce qui les rend très difficiles à jouer collectivement, et impossibles à reproduire sur une boîte à rythme ordinaire.

En Transoxiane, c'est le cas du cycle (*osul*) Talqin et ses dérivés. Une analyse précise montre souvent que chaque mesure de ce rythme en 9 temps finit en *ralentando*. Dans un petit ensemble, les musiciens sont capables de jouer synchroniquement malgré le flou induit par le ralentissement, car ils peuvent s'écouter et se regarder mutuellement. Dans les grands ensembles, la pulsation doit être maintenue avec rigueur pour assurer la synchronicité. Ce fameux rythme a dérouté les premiers musicologues : Uspensky, en 1924¹⁰, le transcrivit en 8 temps, preuve

¹⁰ Viktor Uspensky, *Shest' muzykalnyh poem (makom), zapisanyh V. Uspenskim v Buhare*, Moscou, 1924.

qu'il n'en percevait même pas la singularité. Par la suite, probablement à l'initiative de quelque professeur de solfège, il fut décidé qu'il se composait de deux sections : $3/4$ et $3/8$, et dès lors, il fut toujours transcrit et même « battu » de cette manière qui revient à un banal découpage en $2+1$. Or un rapide examen phénoménologique et comparatif montre à l'évidence qu'il faut l'entendre $4/4 + 5/4$, avec une accentuation du 1^{er} et du 5^e temps, et si possible un ralentissement vers la fin.

Le cas des rythmes de la musique professionnelle baloutche est plus évident encore. Les mesures qui semblent être en trois temps sont en fait composées de trois temps inégaux, allant en s'accélération. Le $5/8$ prolonge légèrement le premier et le troisième temps, le $7/8$ s'approche de $8/8$, etc. On distingue alors un 7 temps régulièrement boiteux et un autre plus fluide et doublement boiteux, tendant vers 8 temps. Ces fines nuances ne permettent pas de faire jouer plus de deux instrumentistes ensemble et encore moins de programmer une boîte à rythme. Il s'agit d'airs conçus pour deux instrumentistes, dont l'un produit un accompagnement sur le luth rythmique *tanburag*. Dans le genre épique réunissant un chanteur, une viole et deux *tanburag*, les rythmes sont nettement plus réguliers, en $6/8$, $10/8$, $7/8$ et $4/4$.

Dès que le nombre de musiciens augmente, il y a un risque de simplifier le rythme en le ramenant à un nombre N de pulsations régulières. Pourtant, dans certaines cultures, les participants, même nombreux, arrivent très bien à rendre des nuances rythmiques si fines qu'aucune écriture solfégique ne parvient à les rationaliser. Voici un exemple (**exemple 1**) tiré du Onikki muqam ouïgour (le Douze maqâm), l'équivalent de la nouba au Turkestan chinois.



Exemple 1. *İkkinçi dastan nağma, muqam Panjgab.*

Les Ouïgours ont noté cet air, mais sans parvenir à rendre la réalité de ce qui est chanté, joué et battu, pas plus que les autres

tentatives de notation que j'ai tenté de faire avec un programme *ad hoc*. À noter que les rythmes de ce genre sont souvent très difficiles même pour les natifs, car ils sont à prendre dans leur globalité, dans un geste mental ou physique continu. Souvent les moins expérimentés se trompent, d'autant qu'une cadence 3+4 est très proche d'une cadence 2+3 ou 4+5, dont seul un monnayage mélodique interne indique la différence. Ces fines nuances auront du mal à résister à la mondialisation, car elles ne s'appréhendent que dans l'imprégnation dans le milieu d'origine. Déjà les Chinois Han recommandent expressément aux Ouïgours de favoriser les chansons en 2 temps dans le mode majeur...

Dans le processus de mondialisation et de normalisation aux standards universels, le rythme libre, non mesuré, « improvisationnel » a lui aussi du mal à trouver sa place. Tout d'abord parce qu'il est extrêmement difficile à deux musiciens ou chanteurs d'exécuter synchroniquement et à l'unisson des compositions aux contours rythmiques élastiques, non régulés par une pulsation, non-quantifiables. En conséquence, de telles mélodies se transmettent plus difficilement car elles varient d'une performance à l'autre et résistent à la fixation par l'écriture. Quelles qu'en soient les raisons, le fait est que l'improvisation ainsi que les formes non mesurées ont été rejetées comme irrationnelles et incompatibles avec la modernité, aussi bien par certains instances soviétiques et même égyptiennes¹¹.

Tempo, rapidité vs vitesse et virtuosité vs virtuosisme

La vitesse est un élément important dans certaines cultures musicales, mais avec l'influence de l'Occident (et peut-être (et peut-être de la folklorisation des musiques locales d'Europe centrale), elle a pris une place croissante dans les processus d'acculturation. L'accélération du tempo est un des traits les plus marqués de l'évolution récente des musiques de l'Iran, de l'Azerbaïdjan et des Ouïgours, pour ne citer

¹¹ Cf. Sasan Fâtemi, *La musique légère urbaine dans la culture iranienne. Réflexions sur les notions de classique et populaire*. Thèse de doctorat, Université de Paris X : « El-Shawan note que la fondation d'un nouvel ensemble, nommé *Firqat al-Musiqâ al-Arabîyyah* (FMA ; Ensemble de la Musique Arabe), en 1967, a causé plusieurs changements dans l'interprétation de la musique arabe dont un consistait à supprimer l'improvisation » (Sasan Fâtemi, « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ? », *Ethnomusicology*, Vol. 28 n°2, p. 276).

qu'eux. Certains connaisseurs la déplorent également chez les interprètes du répertoire ottoman (qui cependant privilégient toujours les tempo très modérés). En Iran, et Azerbaïdjan c'est surtout le cas de la musique instrumentale en solo ou dans l'accompagnement du chant. Dans le passé, la vitesse apparaissait dans la micro ornementation, ou encore dans des petits intermèdes de courte durée (*chahârmezrâb*). De nos jours, ces intermèdes ont été très étendus, sans pour autant déséquilibrer une longue performance. Le déséquilibre induit par la recherche de la vitesse apparaît en revanche dans le contexte du dialogue instrument et chant. L'énoncé vocal est par nature métré, articulé et étiré, tandis que l'énoncé instrumental, supposé en miroir, procède par rafales, si bien que le flux de la performance alterne les coups d'accélérateurs et les coups de frein. Si le chanteur veut tenir le rythme, il doit sacrifier l'articulation (le mètre poétique), ce qui est courant dans l'Azerbaïdjan moderne. Le résultat et que le chant débite du texte, semble raconter une histoire, là où la tradition (toujours vivante plus à l'Est) brode des mélismes sur quelques vers. Chez les Ouïgours, c'est la performance entière, toutes parties confondues (instrument, solo vocal, chœur et danse) qui s'est précipitée au fil de cinquante dernières années. Les tempo des différentes sections du modèle canonique, laissé par Turdi Akhon dans les années 1950, se sont accélérés de nos jours dans des proportions considérables, d'un quart ou même davantage. C'est au point qu'au sein d'un même ensemble, à vingt ans d'intervalles, l'accélération est très sensible. La chorégraphie a suivi avec des mouvements de plus en plus amples et rapides, évoquant les ballets occidentaux¹². En dehors des contingences de la scène et de la propagation à des fins commerciales, la théâtralisation du concert avec la mise en spectacle du mouvement et de la virtuosité, relèvent plus profondément d'un changement du rythme de vie, du rapport intime au corps, des modèles d'usage du corps proposés par la culture moderne et le sport, via les circuits de la mondialisation.

Au niveau du déroulement de la performance, le tempo n'est qu'un aspect global, car dans l'esthétique de l'improvisation maqâmique, la vitesse opère sur des traits courts et sur des ornements. La vitesse ne s'applique pas comme un déplacement d'un point à un autre, par exemple aller le plus vite possible d'une note à son octave supérieure ou

¹² Cf. Mukaddas Mijit, « Dance and muqam in uygur stage », *Proceedings of international musicological symposium "Space of the Mugham"*, Bakou, 2009, pp. 322-327.

répéter un motif ascendant/descendant en triples croches. (À l'instar des finals dans la musique indienne, le Flamenco, ou les airs d'Europe centrale.) La vitesse doit opérer au niveau de l'ornementation comme des petits flash, et surtout, au lieu de donner l'impression de précipitation, elle se traduit en intensité et densité d'interprétation. De plus cette vitesse, cette *rapidité*, restait contenue dans des gestes sobres et discrets : la main, les doigts se mouvaient très vite dans un petit espace, au contraire de la virtuosité étalée qui court le long d'un manche de luth ou d'un clavier et dont une des fonctions esthétiques est de se donner à voir. Ce contraste s'observe également entre d'une part le style baroque, truffé d'ornements demandant de la rapidité, et d'autre part le style romantique où la vitesse opère un élargissement de l'espace mélodique : l'espace du piano contre celui du clavecin ou du clavicorde en est une illustration.

Intervalles, échelles et intonations

Une autre composante fondamentale des systèmes musicaux, qui a été touchée par diverses globalisations et plus fortement encore par la mondialisation, est celle des intervalles et des gammes.

Revenons à notre barde ouzbek de tout à l'heure avec son petit luth sans frettes (*dombra*). Il eut un jour l'occasion de se faire accompagner par un *dotâr* khorasanais, ce qui lui plut bien, car il est très rare que ce genre de musique se partage. Mais lorsqu'on lui proposa de reproduire ce duo en concert, il déclina l'offre, arguant que son *dombra* n'ayant pas de frettes, l'association avec le *dotâr* (qui est fretté) ne rendait pas bien. Autre cas vérifié : le célèbre ménestrel du Khorasan iranien Hâjj Qorbân Soleymâni (m. 2008), s'est produit souvent sur les scènes occidentales avec son fils, mais leurs deux *dotâr* n'étaient jamais correctement accordés, tandis que leurs frettes donnaient des hauteurs légèrement différentes. Citons un autre cas relevant cette fois des « musiques de lettrés » dans lesquelles en principe, un soin particulier est attaché à la justesse de l'accordage et à la précision des intervalles. Le *dotâr* ouzbek, ainsi que le *rabâb* sont frettés à peu près sur la gamme chromatique tempérée, tandis que le *tanbur* obéit traditionnellement à un partage de l'octave un peu différent, qui n'a jamais été formalisé. Un bon *dotâr*iste s'arrange pour tirer sur la corde afin de maintenir un unisson acceptable, mais de toute façon les notes glissent constamment et sont ornées de telle sorte que l'oreille n'est pas froissée. À

deux, ça marche de cette façon, mais à 3, 4 ou 8, il devient important de s'accorder et de positionner les frettes de façon homogène.

Ainsi le passage de la performance individuelle à l'orchestre impose une égalisation de l'échelle. Faute de théorisation, la tentation est grande d'adopter le système tempéré occidental plutôt que des gammes Zarliniennes ou orientales¹³. Les Tadjiks, les Ouzbeks, les Ouïgours, et peut-être les Maghrébins, ont écrasé des nuances de comma, voire de « quart de ton » que l'on retrouve encore parfois parmi eux, mais qui sont condamnées à disparaître avec le formatage de l'oreille exercé par le matraquage médiatique. Durant des années j'ai traqué le ton neutre en Asie centrale pour m'assurer qu'il existait bien dans le passé un système différent de celui imposé par les globalisations indienne, chinoise ou russe. J'en ai trouvé trois fois la preuve : en Chine parmi les Tadjiks Salikur, à Samarqand avec le chanteur Farhòd Halimov et à Khujand chez Ma'ruf Khâje, un maître très âgé qui frettait son luth à l'ancienne¹⁴. Le laminage des intervalles a été définitif en Afrique, où comme le déplore Gilbert Rouget, l'équipetatonisme a été en cinquante ans totalement évincé par le pentatonisme standard. Il existe cependant sur ce terrain-là de nombreux bastions de résistance : le monde arabe, iranien, turc anatolien, a préservé les mêmes intervalles qu'il y a mille ans, en se fiant uniquement à l'oreille.

Les exemples qui suivent montrent que le processus de nivelage des intonations ou d'unification des échelles n'est pas forcément un effet de l'acculturation occidentale, mais peut résulter d'une culture officielle et globalisante exerçant sa domination sur des traditions « mineures ».

¹³ Pour être plus précis, dans le cas de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan, sur le luth à long manche (*tanbur*), la tierce et la sixte mineures sont plus hautes que l'équivalent en chromatique tempéré. En Iran et Azerbaïdjan, au contraire, elles sont très basses.

¹⁴ Farhòd Halimov est très conscient de la nature de ces intervalles qu'il définit comme *chârak parde* : « 1/4 de ton ». Cf. le CD *Farhòd Qôri Halimov/Chants Classiques Tadjiks*, Ocora, Radio-France, Paris, 2007. On peut entendre Ma'ruf Khâja dans le CD *Asie Centrale, Traditions Classiques*, (Texte de présentation et enregistrements de Ted Levin et Jean During), OCORA Radio-France, 1993. Sur les intervalles en Asie centrale, cf. Jean During, « The sources of Transoxian musical intervals », in Jürgen Elsner et Gisa Jänichen (éds.), *Intercultural comparison of maqâm and related phenomena. Proceedings of the 5th Meeting of the Study Group Maqâm*, Berlin, Trafo, 2008, pp. 75-82. Une étude sur les intervalles de nombreux luths de toutes les régions d'Iran a été entreprise par Mohammad-Rezâ Darvishi, dans son *Dâ'irat ol ma'ârefe sâzâ-ye irân, vol. I : sâzâ-ye zehi-e meyrâbi va ârche'i navâbi-e irân*, Téhéran, Mahoor, 2001. Les relevés sont très précis, mais la méthodologie adoptée rend l'interprétation difficile.

Lors d'un intermède musical à l'occasion d'un événement officiel dans le Gilan (au nord de l'Iran), un vieux chanteur, descendu de la montagne, s'accompagne d'un petit luth. Chaque note qu'il chante semble fausse, aussi bien par rapport aux références orientales qu'occidentales, mais c'est justement cette constance dans la « fausseté » qui le rend intéressant. Il cède ensuite la place à un jeune qui, lui, chante « juste », et a placé ses frettes à la « bonne place ». Pourtant cela sonne plat et banal, il y manque l'esprit du lieu qui animait l'autre. Que c'est-il passé d'une génération à l'autre ? Le jeune a appris le *setâr* persan, avec des intonations « standard » que l'on trouve du Khorasan jusqu'à l'Atlas.

Herat, 1975. Un marchand de tapis et musicien amateur essaie un *târ* rapporté d'Iran. Il joue une séquence de notes peu courantes : sol lap sip Do, et se met à fredonner une mélodie dessus. Puis il s'enthousiasme : « voilà l'ancienne musique de Herat, ça sonnait comme ça, mais ça n'existe plus ; quel charme... ». En quelques décennies, les gammes indiennes véhiculées par le film et la radio ont peu à peu écarté les intervalles bizarres du Khorasan afghan. L'ancien *dotâr* à deux cordes, a maintenant quasiment disparu des campagnes, remplacé par une variante inspirée du *sitar* indien et fretté chromatiquement et monté de cordes sympathiques. Les cordes en sont frappées avec un ongle en métal sur l'index, utilisé comme un plectre. Toute la richesse de son produit par les cinq doigts de la main droite s'est perdue dans un système d'attaques binaire, vers le haut, vers le bas. Ainsi la tradition de Herat s'est accordée sur les intonations de la capitale, qui elle, s'accorde sur la production massive du voisin indien. La mode indienne n'a cependant pas passé la frontière : du côté iranien, le *dotâr* a conservé sa forme, son répertoire et sa place privilégiée.

M. Tavalaev, maître emblématique du *setâr* du Badakhshan tadjik avoue avoir déplacé les frettes de son luth vénérable pour pouvoir jouer des airs indiens et afghans. En 1988, j'ai trouvé en Chine le dernier Tadjik des montagnes qui jouait encore les intervalles anciens, curieusement familiers pour des oreilles iraniennes ou arabes, soit la gamme : ré DO si^b laP sol FA miP ré DO¹⁵. Autour de lui, tous les instruments étaient accordés selon le solfège occidental imposé par les Chinois.

L'Inde aussi a constitué sa musique d'art en gommant les finesses de la musique populaire : Jean-Pierre Auboux, un flûtiste professionnel « indien » m'en a fait la démonstration. « Voyez cette mélodie telle qu'on

¹⁵ Le signe p équivaut à un demi bémol

la joue dans les villages, écoutez la tension entre ces deux notes un peu trop rapprochées, quel délice... tout l'esprit de ce *raga*, de ce modèle mélodique réside là. Mais écoutez ce qu'est devenu cet air dans le système officiel des *ragas* : juste un standard parmi d'autres, plus de tension, plus de caractère ».

Dans ce processus, il faut reconnaître que ce sont les musiques savantes (ou « des lettrés ») ainsi que les genres légers urbains qui ont été les plus touchés, probablement du fait de leur contact avec les sources médiatiques. Les traditions rurales, folkloriques et professionnelles provinciales ont mieux résisté. Par exemple, l'usage du ton neutre au Maghreb est attesté dans le *sha'abi* et les répertoires berbères, mais pas dans la *nouba*. On sait bien que celle-ci fonctionne sur un autre système modal qu'au Mashreq, mais il serait étonnant que ce système puisse se satisfaire de la gamme tempérée occidentale. Si l'on se réfère, à titre de comparaison, au système des *nombe* d'Asie centrale (Ouzbeks, Tadjiks, Ouïgours) on constate que le système officiel est celui des demi-tons tempérés, évident sur certains luths, tandis que les maîtres utilisent des échelles non tempérées et se souviennent de l'existence de tons neutres. Quant aux Ouïgours, ils notent des sortes de demi bémols, alors même que leurs luths sont frettés en chromatique tempéré. En revanche dans les campagnes de ces régions, on entend encore des tons neutres, quoique de plus en plus rarement. De même, en Anatolie, le ton neutre occupe une place centrale qu'il a perdu dans la musique savante ottomane au cours d'un long processus d'occidentalisation qui est probablement passé par l'influence grecque.

Vers la polyphonisation

Ces exemples montrent que la globalisation n'a pas sa source dans l'Occident, elle est une tendance décelable un peu partout à toute époque. L'Inde, la Chine et le monde musulman ont largement contribué à l'expansion du phénomène. Avec l'occidentalisation, évidemment, le tempérament égal ne sert pas seulement à jouer « juste » ensemble, mais à préparer le terrain à la polyphonie. Pour permettre l'introduction dans l'orchestre d'instruments occidentaux (piano, accordéon, guitares, etc.) il faut aligner les instruments traditionnels sur les intervalles tempérés. En Azerbaïdjan, les intervalles du luth *târ* ont été modifiés à partir des années 1920 de façon à les rapprocher de la gamme tempérée, ce qui permettait de

constituer des orchestres mixtes (malgré de petites différences d'intonation qui passent inaperçues). L'abolition officielle des intervalles non tempérés est attestée par les transcriptions des *mugham de tar* réalisées par Nariman Mämmädoṽ : pour passer la censure de l'époque, les modes sont transcrits avec seulement des dièses et des bémols, en deux portées (clefs de Sol et de Fa), comme s'il s'agissait d'une partition pour piano¹⁶. Les intervalles officiels sont peu à peu entrés dans l'oreille des musiciens et ont chassé les anciennes intonations proches de celles du Moyen-Orient et de l'Iran¹⁷. Le projet de recycler le matériau modal dans la grande machine symphonique, qui a produit des œuvres de qualité, a fini par conduire au développement de l'hétérophonie dans l'accompagnement instrumental du chant, jusqu'à des arrangements délibérément polyphoniques, à deux, parfois trois voix. Il ne s'agit pas simplement de compositions autonomes, mais d'un nouveau style d'interprétation des *mugham*. En Iran également, ce glissement s'opère progressivement sous l'influence des compositions symphoniques rhapsodisantes, au point que, selon les enseignants, la polyphonie la plus élémentaire exerce une fascination sur les jeunes musiciens.

À un niveau plus général, on constate un phénomène nouveau : l'obsession de la justesse. L'hégémonie de la gamme tempérée, propagée par la grande majorité des musiques de variété, est matérialisée par des instruments classiques ou électroniques calibrés sur la gamme occidentale. Leur utilisation (surtout s'ils sont électroniques) interdit le moindre écart dans l'accordage. Non seulement l'échelle des sons est toujours la même, qu'il s'agisse d'une chanson indienne, chinoise, sud-américaine, africaine ou américaine, mais surtout un soin particulier est apporté à l'accordage : on n'entend jamais d'intonations déviantes, tout est lisse et propre comme doit l'être un produit industriel. Le formatage de l'oreille à ce niveau là correspond certes à un affinement de la perception, mais il est préjudiciable pour de nombreuses expressions musicales où la justesse n'est pas un facteur essentiel. Seuls les chanteurs ou les violonistes peuvent encore faire des notes fausses, mais les normes

¹⁶ Nariman Mämmädoṽ, *Azərbaycan Mughami, Rast və Şahnaz*, Baku, 1963.

¹⁷ Récemment plusieurs transcriptions de *muqams* ont été publiées, mais dans le souci de se conformer aux instruments occidentaux, la « tonalité » du *muqam* a été établie en fonction du piano. Ainsi Mahur est transcrit non pas en « tonalité » de Do, mais de Si majeur, et Rast, non pas en Sol mais Fa# majeur, parce que comme le dit l'auteur, les instruments traditionnels sont accordés un demi ton en dessous des notations usuelles (Arif Āsādullayev, *Rast və Çabargah. Instrumental Mughamlar*, Baku, Adiloghli, 2005).

sont telles que le producteur leur fera refaire l'enregistrement autant de fois qu'il faudra pour qu'il soit juste¹⁸.

Les « notes »

La question des intervalles et des intonations conduit à nous interroger sur le concept de *note* qui peut paraître banal dans son universalité, mais qui a semble-t-il détourné bien des musiciens de la représentation originale de leur musique. Il semble tout naturel de dire qu'une mélodie se compose de notes égrenées les unes après les autres, se superposant parfois, découpant le temps de façon régulière ou quantifiable et divisant l'espace du manche d'un luth ou d'une viole. En fait, dans bien des cas, le concept de *note* apparaît seulement lorsqu'on dépouille la mélodie pour en retenir l'ossature (*ostekhân* en persan), ce qui se passe couramment dès lors que l'on réunit plusieurs instruments. Par ailleurs, les musicologues transcrivent d'énormes répertoires sur des portées musicales, mais les plus avisés savent bien qu'il ne s'agit que d'indications destinées à rafraîchir la mémoire, ou à reconstituer une mélodie d'un répertoire que l'on connaît au préalable. En effet, une pratique assidue ou une observation attentive des musiques d'Asie intérieure, finissent par faire douter qu'une mélodie soit « faite de notes ». Si c'est le cas, autant dire qu'une arabe est faite de points. Il est significatif à cet égard que le mot « note » se dit en persan : *not*. Ce n'est qu'après des années de recherches sur le système baloutche que j'ai appris d'un jeune maître qu'un des Anciens utilisait un terme rare comme un équivalent de « note ». Il y a bien des termes approchants, comme *parde* : la frette (qui donne une note), mais ils ne sont pas aussi abstraits que le concept de note. Passer de l'empirisme pragmatique à une représentation idéale, par le biais du solfège indien, arabe ancien ou occidental, est un premier pas vers la généralisation, la globalisation, la définition d'un langage commun. Cela présente beaucoup d'avantages,

¹⁸ Sous ce rapport, il faut reconnaître que même au sein des traditions maqâmiques, la précision exigée dans l'accordage varie beaucoup. Sans citer les cultures où l'on est peu regardant sur cet aspect, il me semble que les plus exigeants dans l'accordage des instruments soient les Iraniens et les Baloutches. Un record a été noté lors d'un concert réunissant 8 musiciens iraniens en 1977 : pas moins de 17 minutes passées sur scène à s'accorder. Quant aux Baloutches, ils n'hésitent pas à interrompre la séance de transe autant de fois qu'il le faut pour réaccorder leur viole (*sorud*).

mais au risque de perdre de vue l'essence du geste mélodique, et par tant bien des subtilités d'interprétation.

Saydullôh Ubaydullôev joueur de viole tadjik explique avec jubilation : « ce qui est formidable dans cette musique, c'est qu'on ne joue pas les "notes", on tourne autour, on les effleure, on glisse dessus, la mélodie slalome entre elles sans jamais s'y fixer ». Les joueurs de viole cherchent les sons sur toute la longueur d'une même corde dans des glissements continus et habilement maîtrisés. Cette façon de faire, proche du geste indien, est transposable dans le jeu du luth *tanbur*.

Farhôd Qôri Halimov (n. 1963) est un remarquable chanteur et instrumentiste de Samarqand qui chante et joue avec des intonations d'un autre âge. En testant son *tanbur* on constate que la plupart des frettes sont « fausses » : même l'octave n'est pas à sa place. Ce luth, plus proche d'un *sitar* indien que d'un *setâr* persan, est difficile à jouer car les cordes sont éloignées de la touche du manche, très molles, tandis que les frettes sont très hautes. Lorsqu'on pose le doigt sur la frette, le son vacille, monte ou descend. Il faut une main très sûre et une idée très précise des nuances d'intonation pour jouer en jouer bien. Un connaisseur me fait alors remarquer que les tanburistes placent souvent les frettes essentielles (quarte, quinte, octave) un peu plus haut pour pouvoir mieux tourner autour de la note, la prendre par en dessous, puis glisser vers un autre. Cela reste à vérifier, mais on retient d'emblée que, dans cette conception, la note n'est jamais donnée, elle est à produire et à ajuster, comme sur un violon, comme sur une flûte en roseau (*ney*). D'où l'impression d'étrange « fausseté » des interprétations à l'ancienne de Farhôd Qôri, ou des maîtres auxquels il se réfère, comme Leviche Babakhanov enregistré au début du XX^e siècle.

Il se trouve souvent en Asie intérieure des musiciens qui rejettent le principe des frettes sur un instrument, même lorsque ces frettes sont mobiles. Dans bien des styles instrumentaux, ce n'est pas la hauteur fixe qui est essentielle, mais le *mouvement*, le *geste* qui conduit d'une hauteur à l'autre. Le chant aussi a ses gestes cachés, d'une innombrable variété : placement de la voix, respiration, contractions de la glotte, portamento, nasalisation, etc.

Dans d'autres styles, comme celui du *setâr* persan, les frettes (mobiles) sont ajustées selon une échelle de type maqâmique, mais le toucher est d'une telle complexité que le concept de note, propagé par les théoriciens de l'Ouest comme de l'Est, perd encore une fois son sens.

Mon maître Yusof Forutan (1901-1979), faisait l'étonnement de tous par l'incroyable densité de son jeu du *setâr*. Ce qu'on entendait n'était pas une « succession de hauteurs », mais un déferlement de sons dont la position hiérarchique est constamment à revoir : telle attaque faisant jaillir une hauteur (une « note » peut-on dire malgré tout) est précédée d'une attaque plus forte dans le grave, balaye un ou deux autres sons au passage, tandis que l'attaque saillante semble dégringoler pour se perdre dans un registre plus bas ; aussitôt la corde grave résonne à nouveau, mais pas comme une note, plutôt comme un martèlement rythmique. Forutan avait-il le sentiment de jouer des notes ? Bien sûr, il savait où et à quel moment poser tel doigt sur telle frette, mais d'une part il ne se souciait pas de solfège, et d'autre part, il suffit de tenter de transcrire une de ses interprétations pour se rendre compte qu'on est là en face de quelque chose de totalement irréductible à une partition standard. De plus, à chaque performance du même air, l'interprétation peut varier considérablement.

Ces considérations valent aussi pour certaines performances de *tanbur* kurde, de *dotâr* du Khorasan, voire de *târ* persan. D'où l'hésitation courante chez les Iraniens : peut-on vraiment transcrire cette musique ? Réponse : « Non » ; ou encore « si », mais à condition de savoir que les notations ne sont pas la mélodie, que cette musique ne se fait pas avec des notes mais des mouvements et des positions, des micro gestes dont la main seule a le secret. Dans la perspective d'une transmission fidèle, si les enregistrements sont plus efficaces que les notations, il est des cas où la vidéo est le seul média fiable¹⁹.

Tout comme les notations ont leurs inconvénients malgré leur commodité, les enregistrements peuvent être un obstacle à la transmission de savoirs et de répertoires d'accès difficiles. Un apprentissage de type autodidacte reposant seulement sur l'oreille, en l'absence de transmission directe par un maître ou un groupe, risque de conduire à des erreurs d'interprétation, des fautes de goût, ou autre « malentendus ». L'accès aux enregistrements incitent les jeunes à réduire la musique à des formes et des techniques, et à délaissier tous les aspects extra-musicaux qui constituent l'essence même d'une tradition. De plus, l'apprentissage direct et oral développe des qualités intellectuelles et des traits psychologiques bien

¹⁹ C'est dans cette optique j'ai réalisé près de dix heures d'enregistrement vidéo avec sept maîtres des luths ouzbek et kirghiz. Ces documents rares sont encore inédits faute de moyens de diffusion.

différents de la simple mémorisation à partir d'enregistrements. Il est bien connu que la mémorisation est fortement conditionnée par le contexte affectif et émotionnel. Or la seule présence d'un transmetteur est un facteur bien plus stimulant pour l'apprenti que la mise en boucle d'une mélodie enregistrée. Même si à terme le même air peut être mémorisé, il n'aura pas laissé la même marque dans son esprit.

DE LA GLOBALISATION À LA MONDIALISATION

Modélisation

Ce bilan sommaire des effets de la globalisation sur la substance musicale des aires mentionnées nous permet de proposer une esquisse de modélisation rendant compte de processus identifiables au cours de l'Histoire. Il s'agit notamment des suivants :

- décontextualisation, déterritorialisation ;
- tendance à l'uniformisation, standardisation, atténuation des différences, des spécificités ;
- élaboration et propagation d'une langue commune ;
- abaissement du niveau afin de toucher davantage de public ;
- et en conséquence, polémique entre les partisans de la tradition et de la modernité, phénomène qui n'est pas du tout un propre à notre époque, mais qui remonte à l'Antiquité.

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples pour se convaincre qu'à des époques antérieures, de semblables processus aient eu lieu. Le modèle esquissé ici fonctionne aussi bien aux débuts de la civilisation musulmane qu'à l'ère pré-moderne. Les Chinois pratiquent depuis des siècles la récupération et la normalisation (entendre « sinisation ») des mélodies des provinces et des minorités. Beaucoup de grandes musiques se sont constituées par la déterritorialisation et le reformatage de traditions locales. Enfin, certaines cultures musicales « impérialistes » se sont imposées sur un large espace. C'est le cas de la musique ottomane qui a dominé la Méditerranée, et à l'ère des médias, de l'Égypte qui s'étend vers le Maghreb, ou encore de l'Inde en Asie centrale.

Ainsi, le modèle esquissé ici fonctionne aussi bien aux débuts de la civilisation musulmane qu'à l'ère pré-moderne. En ce qui concerne notre époque, la transposition est aisée. Tous ces traits s'y retrouvent, mais le processus est formidablement amplifié par des supports médiatiques, des moyens de diffusion d'une efficacité inouïe, et activé par des enjeux économiques et politiques devant lesquels les facteurs esthétiques et éthiques sont insignifiants.

Nous assistons à un reformatage de l'oreille du monde qui affecte à la fois les formes, la nature de la performance, l'écoute, et qui, comme tout système de production de masse, conditionne le goût, le discernement et les habitudes du public²⁰. Il est très difficile de s'y soustraire car du matin au soir, nos oreilles baignent dans des agencements sons, que ce soit dans le taxi, dans les ascenseurs, les magasins et restaurants, à la radio à la télévision, ou provenant des répondeurs téléphoniques ou des jouets. Tous ces sons disent bien fort que la musique est entrée dans une nouvelle phase : non pas tant la mondialisation que l'industrialisation. Car il s'agit bien de musique *industrielle*, qui se démarque non seulement par son mode de production mais par ses caractéristiques, de ce qu'on faisait et entendait il y a quelques décennies, et qui justifie le label de *préindustriel*.

Aux effets de globalisation relative déjà cités s'ajoutent tous les traits d'une production de masse : uniformisation des gammes, des rythmes, des timbres, des formats. Soit en détail :

- l'utilisation exclusive des échelles tempérées ;
- une préférence pour les gammes pentatoniques (via la pop anglo-saxonne, chinoise, et africaine) ;
- le recours à l'harmonisation et la polyphonisation ;
- la limitation des rythmes à 2 ou 4 temps et la disparition des longs cycles de 14, 24, 28 temps et autres.

²⁰ On a longtemps critiqué la formule du concert occidental, inadéquat à la présentation de certaines musiques du monde. Dans la même logique, il faudrait aussi évaluer les effets des appareils de consommation de la musique (radio, ipod, cd, internet), qui créent des attentes très différentes du côté des auditeurs. Un des effets en est l'habitude d'exercer le contrôle sur la musique : on choisit soi-même le moment, le lieu, les airs, le volume, le timbre, on coupe, ou zap à sa guise. À la longue, la performance vivante est menacée, l'auditeur préférant avoir les moyens de contrôler et d'agir sur ce qu'il écoute. Plus les gens écouteront de musique, moins on aura besoin de musicien.

- la mécanisation (métronomisation) de la pulsation ;
- la rareté des rythmes non mesurés ;
- la préférence pour les sons électroniques ;
- l'extension maximale du spectre acoustique (notamment dans le registre grave) ;
- l'incitation à une écoute de niveau sonore très élevé, avec un maximum des fréquences basses.
- l'introduction d'instruments au son grave ;
- la limitation des compositions à quelques minutes ;
- la simplification de l'ornementation.

Tous ces sons obéissent à des normes qui sont à la fois celles de l'Occident et de l'Extrême-orient, et qui ne tiennent aucun compte des autres cultures. C'est là le sens le plus évident de la mondialisation. Avec la propagation intensive de la musique par les médias, les musiciens de toute origine sont plongés dans une ambiance musicale planétaire qui modifie peu à peu leur perception. Le risque pressenti, c'est que les spécificités des musiques *préindustrielles* finissent par être gommées, entraînant soit leur disparition, soit leur adaptation ou même leur intégration à la musique dominante, ce qui est déjà le cas pour beaucoup d'entre elles dont se nourrit la *World music*. Cela ne veut pas dire évidemment que les musiques préindustrielles ne puissent concilier la Muse à la fée Électricité ; de même l'artisanat peut utiliser de nouveaux outils sans s'industrialiser pour autant, sans que l'atelier devienne une usine.

Des stocks de musique enregistrée

L'industrialisation et la marchandisation de la musique apportent son corollaire : la pollution. Le fait qu'il soit si difficile de se soustraire aux sons industriels diffusés et propagés partout, entraîne une fatigue de l'oreille, un déficit de la capacité d'attention auditive, de la concentration, et finalement un formatage grossier inapte à intégrer les subtilités des productions musicales classiques.

Lorsqu'on s'en est pris contre le tabagisme, on a d'abord visé les fumeurs, puis leurs victimes, les fumeurs passifs. Dans le cas de la musique, il est temps de penser à toutes les victimes passives, ceux qui du matin au soir baignent dans des vibrations plus ou moins intenses de sons

musicaux en général réduits à leur forme les plus élémentaires : muzak de restaurants, hôtels et supermarchés, *jingle* de téléphone, ou pop dans les chaînes de magasins de vêtement. Dans les boutiques de grandes marques, le gérant reçoit tous les mois ou tous les deux mois trois CD de pop qu'il a l'obligation de passer du matin au soir, à un volume défini, à la limite du supportable pour ses employés, mais jugé attirant pour la clientèle jeune ciblée par ce dispositif. Les employés ne subissent pas seulement l'agression en décibel, mais aussi la monotonie accablante de ritournelles entendues deux cent fois chacune jusqu'à l'arrivée de nouveaux CDs. Pas question de changer de disque au risque de briser le contrat de gérance. Il en va de même dans les grands hôtels. Une collègue arabe s'étonnait de ce que dans l'un d'eux, situé dans les Émirats et fréquenté essentiellement par les Arabes, la pop américaine était diffusée à longueur de temps dans le *lobby* et le restaurant. Arguant qu'en pays arabe, on pouvait au moins s'adapter au goût de la clientèle, elle se fit répondre : « c'est une chaîne américaine, et nous devons diffuser ce qu'on nous donne ». Après l'impérialisme politique et économique, voilà une nouvelle forme d'agression que subissent les masses, en particulier, dans les cultures extra occidentales. Ce type de violence et de conditionnement étaient courant dans les villes du bloc communiste où, sur la grande place, des haut-parleurs diffusaient toute la journée des discours et des chansons. De nos jours, c'est à l'évidence une stratégie consciente des « majors » du multimédia pour faire de l'argent en plaçant des chansons américaines, mais au-delà, il s'agit d'imposer subrepticement des normes acoustiques qui finiront par gommer les références culturelles des Nations. Cette musique se répand comme les *fast food* ou le CocaCola, à cette différence près que personne ne vous oblige à en boire, tandis qu'on ne peut se soustraire à ces vibrations acoustiques industrielles qui, à terme, déforment l'oreille selon une pathologie du goût et de la perception qui reste à étudier en détail, en tant qu'effet sensible de la mondialisation.

Pour pousser l'analogie de la pollution à son terme, il faut reconnaître qu'en plus de la pollution engendrée par la surconsommation, nous sommes confrontés à celui des déchets de l'industrie des sons. Même en laissant de côté la masse colossale de chansons légères destinées à la consommation immédiate mais néanmoins promises à une surexistence indéfinie, il reste les enregistrements de tout ce que l'on juge digne d'accéder à la pérennité, c'est-à-dire d'innombrables documents d'archive,

stockés sur des milliers de tonnes de supports à la conservation et à l'utilisation problématiques, et dont l'existence même pourrait être préjudiciable à la pérennité des traditions, car les fabuleux maîtres d'un autre âge inhibent bon nombre de musiciens contemporains ou les obligent à inventer constamment des nouveautés afin d'esquiver cette question latente : « Pourquoi n'arrivent-ils pas à égaler les Anciens ? » Leur réponse à cette interrogation implicite est qu'il faut vivre avec son temps, qu'on a assez entendu tout cela, qu'il faut faire preuve d'originalité et faire progresser la musique. On les comprend, car même si l'on peut maintenant entendre ce qui se faisait il y a cent ans, personne ne peut plus jouer ou chanter comme les maîtres de cette époque. Notre monde n'est plus le leur, il s'est mondialisé. Leurs musiques appartiennent à une autre ère, d'où le qualificatif de « préindustrielles ».

Mouvements et stratégies de résistance

Face à ces données nouvelles, une des tâches prioritaires de l'anthropologie musicale sera d'examiner le degré de conditionnement que subit le public, d'évaluer les risques de perte et éventuellement les chances de gain auxquels sont exposées les traditions. Il est étonnant que certains de nos collègues ne semblent pas s'interroger sur un processus qui tend à reléguer la musique – telle que nous l'entendons – à un autre âge de l'humanité. D'aucun considèrent au contraire que le nivelage en cours ouvre des voies créatives prometteuses, par mélanges, rencontres et autres fusions agréables à des oreilles bien formatées.

Laissons-les à leur optimisme candide, et pour conclure sur une note positive, remarquons plutôt que c'est aussi l'efficacité des moyens mis en œuvre dans la mondialisation-médiatisation, qui suscite *a contrario* une réplique plus forte qu'aux phénomènes d'acculturation des époques passées. De tous côtés, en effet, se manifeste le souci de résister à l'effacement des singularités, à l'aplatissement des cultures, de promouvoir l'authenticité de l'objet et de retrouver les conditions d'une authenticité du sujet musiquant. Les signes ne manquent pas, et ce colloque en est un. La globalisation et la perte de la singularité suscitent fréquemment un retour vers le local, qui entre-temps n'est plus tout à fait à sa place, ou s'est un peu décalé dans l'imaginaire de ses promoteurs, mais peu importe. C'est le cas de la réinvention du modèle de transmission maître - disciple (*ustâd-shâgerd*) qui a

cours actuellement en Asie Centrale (alors même qu'il disparaît en Iran), au point que des séminaires internationaux sont consacrés à ce thème. Il s'agit de tirer un trait à la fois sur la pédagogie et sur la représentation des musiques locales à l'ère soviétique, en stigmatisant le rôle des conservatoires comme instruments de globalisation russe et occidentale.

On peut interpréter comme un fait de résistance passive à la conception occidentale de la créativité, l'attitude des Iraniens qui, à contre-courant de la modernité, placent l'improvisation au-dessus de la composition, comme l'activité créatrice ultime, au point de consacrer des artistes qui *jamais* ne jouent autre chose que des improvisations personnelles, mesurées ou non²¹.

Après un mouvement précipité vers les intonations « universelles », les Azerbaïdjanais se sont mis à écouter les anciens enregistrements, et peu à peu, à redécouvrir les intervalles anciens. Dans leur souci d'authenticité, certains joueurs de luth (*târ*) ont multiplié les frettes sur leur instrument, afin de respecter les fines nuances qu'ils avaient décelées dans les versions locales, quasi populaires de certains airs. Pour Malik Mänsurov, telle frette glissée entre le Si demi-bémol et le Si bécarre, sert à jouer telle mélodie de l'arrière-pays. La plupart la jouent sur les frettes normales, mais l'artiste exigeant trouve que c'est moins beau. Il multiplie les frettes sur son luth qui en compte plus de vingt-cinq à l'octave. D'autres le suivent ; les joueurs de viole *kamancha*, au manche lisse, ont réglé ce problème plus facilement.

Les musiciens contemporains occidentaux, de leur côté, ne semblent pas particulièrement soucieux des conséquences de ces globalisations ; cela tient au fait que c'est précisément depuis leur propre culture que s'étend le processus, si bien qu'ils y trouvent quelque part leur compte. Malgré tout, la diversité et le pluralisme étant érigés en devise de vie sociale, la réinvention du passé, tout comme celle du folklore, est plus active en Occident que partout ailleurs. La musique baroque bénéficie en France d'un substantiel soutien de l'État et inspire des scénarios de film. La quête de l'authenticité de l'objet (sinon de son usage) s'est amorcée avec la récupération des instruments disparus (clavecin, luths, clavicorde...), des

²¹ Dans le style « d'audience populaire », les cas exemplaires, entre les années 1960 et 1975 en furent Farhang-e Sharif (et ses imitateurs), Jalil Shahnâz et Ahmad Ebâdi. L'autre réaction fut la promotion du *radif* canonique, un répertoire essentiellement non mesuré, servant de modèle à l'improvisation et à la composition.

intervalles non tempérés (gammes de Zarlino, de Pythagore), des styles d'interprétation, de l'ornementation, des danses, techniques vocales, etc. De leur côté, les compositeurs occidentaux de mouvance contemporaine se montrent de plus en plus intéressés à exploiter d'autres intervalles que ceux de la gamme tempérée (cf. notamment les recherches de La Monte Young, présentées lors du colloque de Montpellier.)

À mesure que les singularités sont dissoutes ou récupérées, des mouvements se dessinent pour restaurer une authenticité du sujet et/ou de l'objet. La lutte est inégale en raison de la différence des moyens engagés, mais une sorte d'équilibre écologique s'établit parfois. Le public finit par suivre, de plus en plus demandeur de musiques intouchées, restituées dans des conditions compatibles avec leur environnement naturel, commentées, éclairées, traduites, recontextualisées.

En ce qui concerne la musique, tout n'est donc pas encore joué.

Épilogue : une autre prédiction de F. Nietzsche

« Nos oreilles, grâce à l'exercice extraordinaire de l'entendement par le développement artistique de la musique nouvelle, se sont faites toujours plus intellectuelles. Ce qui fait que nous supportons des accents beaucoup plus forts, beaucoup plus de "bruit", c'est que nous sommes beaucoup mieux exercés que nos ancêtres à écouter *en lui la signification*. De fait, tous nos sens, par cela même qu'ils demandent d'abord la signification, – par conséquent ce que "cela veut dire" et non plus ce que "c'est" –, se sont quelque peu émoussés : un tel émoussement se traduit par exemple dans le règne absolu du tempérament des sons : car aujourd'hui, les oreilles qui font les distinctions un peu fines, par exemple entre ut dièse et ré bémol appartiennent aux exceptions. À ce point de vue notre oreille est devenue plus grossière. [...].

Plus l'œil et l'oreille deviennent susceptibles de pensée, plus ils s'approchent des limites où ils deviennent immatériels : le plaisir est mis dans le cerveau, les organes des sens même deviennent mous et faibles, la symbolique prend de plus en plus la place du réel – et ainsi nous arrivons par cette voie à la barbarie, aussi sûrement que par tout autre »²².

²² Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, aph. 217

LE TEMPÉRAMENT « ÉQUITABLE » DE LA MONTE YOUNG

Philippe Lalitte

Les compositeurs minimalistes américains (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass) sont souvent considérés parmi les initiateurs du post-modernisme musical et d'une forme de métissage typique de la globalisation. Le recours à un langage post-tonal, à des processus fondés sur la répétition, au temps pulsé et les emprunts aux musiques extra-européennes ont contribué à la diffusion mondiale de cette musique et à son influence sur certains courants de musique populaire. Bien que leurs esthétiques soient souvent rapprochées, l'évolution des quarante dernières années montre des clivages importants. La Monte Young demeure le seul fidèle à l'esthétique minimaliste. La réduction du matériau, la répétition de motifs, l'étirement temporel (spatial chez les plasticiens), l'abandon de toute expression personnelle, la recherche d'effets sur le psychisme sont autant de caractéristiques communes aux artistes – Robert Morris, Sol Lewitt, Donald Judd, Carl André, Richard Serra, Dan Flavin, etc. –, et aux compositeurs minimalistes. Cependant, contrairement à ses collègues, La Monte Young est relativement peu connu en raison de son éloignement volontaire des circuits commerciaux et de son intransigeance pour la diffusion de sa musique. La production artistique de Young, née dans la mouvance de la contre-culture américaine des années 1960, est marquée par un refus de toute compromission. Paradoxalement, la musique de Young est elle-même issue de la globalisation. Elle s'approprie des éléments provenant de la tradition européenne (pythagorisme, intonation pure), de traditions extra-européennes (modalité indienne, *drone*) et de la culture expérimentale américaine (Cage, minimalisme, art conceptuel, fluxus) dans une démarche tenant à la fois de la modernité et de la post-modernité. Après une courte période sérielle (*Five Small Pieces for String Quartet*, 1956 ; *Trio for Strings*, 1958), puis une succession de pièces

conceptuelles (*Compositions 1960* ; *Poem for Tables, Chairs, Benches*, 1960 ; *Two Sounds*, 1960), Young commence à développer une musique fondée sur des intervalles accordés en intonation pure (*Just Intonation*)¹, reprenant à son compte la voie tracée par Harry Partch. En 1963, La Monte Young et sa femme Marian Zazeela conçoivent la première *Dream House*², installation visuelle et sonore pour laquelle le compositeur recourt à des oscillateurs pour produire un environnement de fréquences continues accordées en intonation pure. En 1964, Young entame la composition de *The Well-Tuned Piano (1964-73-81-present)*, considéré aujourd'hui comme son œuvre maîtresse, qui constitue une véritable défense illustrée de la *Just Intonation*. C'est sous cet angle que nous allons aborder *The Well-Tuned Piano*. Nous analyserons, dans un premier temps, les conséquences de la généralisation du tempérament égal. Dans un deuxième temps nous analysons les causes du renouveau de la micro-tonalité et de la *Just intonation*. Enfin, nous examinons le système d'intonation pure mis en œuvre dans *The Well-Tuned Piano* et l'idéologie sous-jacente.

GÉNÉRALISATION DU TEMPÉRAMENT ÉGAL

L'histoire des tempéraments reflète l'histoire des systèmes musicaux et plus particulièrement celle de la notion de consonance. Les tempéraments employés au cours de l'histoire de la musique occidentale sont extrêmement nombreux. Nous ne pouvons ici qu'effleurer ce sujet et renvoyons le lecteur aux ouvrages et articles spécialisés³. Le choix d'un

¹ Nous préférons traduire *Just Intonation* par intonation « pure » plutôt que par intonation « juste », car la notion de justesse est liée à un apprentissage et ne correspond pas systématiquement à l'absence de battements. Le principe de l'intonation pure est de concevoir un système d'accord des instruments qui se rapproche le plus possible de la série harmonique. Les intervalles accordés avec les ratios les plus simples sont considérés comme les plus « purs ».

² La *Dream House* a été présentée dans différents lieux à travers le monde : Fondation Maeght à Saint Paul de Vence, 1970 ; Documenta V, à Kassel, 1972 ; Dia Art Foundation à New York de 1979 à 1985 puis de 1989 à 1990 ; Ruine der Künste à Berlin, 1992 ; Centre Georges Pompidou à Paris de 1994 à 1995 ; Musée d'Art Contemporain de Lyon en 1999 ; Église Saint Joseph à Avignon en 2000, etc. Depuis 1993, une *Dream House* fonctionne en permanence à la MELA Foundation à New York.

³ Dominique Amann, *Gammes, accords tempéraments*, édité par l'auteur, 1999. Pierre-Yves Asselin, *Musique et tempérament*, Paris, Costallat, 1985. Jean Lattard, *Intervalles, échelles, tempéraments et accordages musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2003. Rudolph Rasch, « Tuning

tempérament conduit toujours à un compromis entre « pureté » des intervalles⁴, possibilités structurelles (transposition, modulation) et volonté esthétique (couleur sonore du tempérament). Ainsi, les tempéraments mésotoniques⁵ (Pietro Aaron, Gioseffo Zarlino, etc.) sont apparus du besoin d'intégrer dans les principes théoriques la tierce comme une consonance. Les tierces trop larges du tempérament pythagoricien, en vigueur durant tout le Moyen Âge, ne convenaient plus à la musique de la Renaissance faisant usage de l'accord parfait. De la fin du XVII^e au XVIII^e siècle, la nécessité de transposer et de moduler en toute liberté a suscité l'invention de nombreux tempéraments en France (Lambert Chaumont, Michel Corette, Jean-Philippe Rameau, Jean d'Alembert, etc.), en Italie (Giuseppe Tartini et Francesco Antonio Vallotti, Alessandro Barca, etc.) et en Allemagne (Johann Georg Neidhardt, Georg Andreas Sorge, Friedrich Wilhelm Marpurg, Chrétien Louis Gustave von Wiese, Andreas Werckmeister et Johann Philipp Kirnberger, etc.). Ces tempéraments, dits de transition, étaient caractérisés par un arbitrage entre quinte pure et quinte altérée, tierce pure et tierce pythagoricienne. Mais, leur prolifération a conduit à une certaine confusion néfaste à la pratique musicale. Face aux complications entraînées par ces systèmes, la solution du tempérament égal – diviser l'octave en douze parties égales –, s'est imposée comme la meilleure alternative⁶.

Le tempérament égal offre donc le moyen « parfait » de transposer et de moduler dans toutes les tonalités. Bien que le *Clavier bien tempéré* (1722-1744) de Jean-Sébastien Bach ait été conçu pour un tempérament inégal⁷ et qu'il ne soit pas non plus la première pièce à explorer les 24

and temperament », in Thomas Christensen (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 193-222.

⁴ Les instruments à sons fixes sont accordés de façon à s'écarter légèrement des intervalles de la série harmonique par des ajustements qui se nomment des tempéraments.

⁵ La base du tempérament mésotonique consiste à diminuer quatre quintes d'un quart de comma syntonique de manière à obtenir 8 tierces majeures pures. Des variantes apparurent ensuite avec l'utilisation du cinquième ou du sixième de comma syntonique.

⁶ La division de l'octave en douze parties égales n'était pas une idée nouvelle. Des descriptions plus ou moins précises en avaient été faites par Gioseffo Zarlino, Francisco Salinas, Vincenzo Galilei, Simon Stevin, Michael Praetorius ou Marin Mersenne. Elle était appliquée aux instruments à cordes pincées et frottées.

⁷ L'opinion selon laquelle Bach aurait opté pour le tempérament égal ne repose que sur le témoignage de Friedrich Marpurg, propagateur des idées de Rameau qu'il connut à Paris en 1746, époque où celui-ci se rallia au tempérament égal.

tonalités majeures et mineures⁸, néanmoins, avec ses deux livres de préludes et fugues dans toutes les tonalités, le *Clavier bien tempéré* représente l'acte fondateur du libre échange tonal. Selon Ralph Kirkpatrick,

« L'instauration du tempérament égal avait bien plus d'importance en tant que principe permettant une plus grande étendue de tonalités qu'en tant qu'elle transformait la pratique proprement dite. Son principe se voyait toutefois solidement renforcé, et sa pratique encouragée, par des œuvres comme le *Clavier bien tempéré* »⁹.

Le *Clavier bien tempéré* est devenu, par la force des choses, le modèle d'une exploitation systématique du tempérament égal. L'adoption généralisée de ce système d'accord a eu des conséquences qui ont largement dépassé le cadre de la musique savante occidentale. De ce point de vue, le *Clavier bien tempéré* peut être interprété symboliquement comme le début de la globalisation en musique. C'est également sous cet angle qu'il faut apprécier le titre de la pièce pour piano de La Monte Young, *The Well-Tuned Piano*, pendant du *Clavier bien tempéré*, se veut l'emblème du renouveau de la *Just Intonation*.

Avant son adoption généralisée, le tempérament égal a cependant dû faire face à de nombreuses réticences, principalement pour deux raisons. Premièrement, tous les intervalles sont légèrement faux à l'exception de l'octave¹⁰. Les quintes et les quarts battent à un rythme lent, peu perceptible dans le registre médium, mais les tierces et les sixtes, battant à un rythme rapide, sonnent dur. C'est à ce titre que Johann Philipp Kirnberger, dans son traité *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*¹¹,

⁸ L'*Ariadne* (1702) de Johann Caspar Ferdinand Fischer emploie vingt tonalités différentes. Mattheson propose des exercices dans toutes les tonalités dans son traité de basse continue (*Exemplarische Organisten-Probe* 1719, rééd. *Grosse General-Bass-Schule*).

⁹ Ralph Kirkpatrick, *Le Clavier bien tempéré*, traduction de Dennis Collins, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985, p. 24.

¹⁰ La quinte est un peu plus basse (2 cents), la quarte plus haute (2 cents), la seconde majeure plus basse (3,9 cents), la tierce majeure, la sixte majeure et la septième majeure nettement plus hautes (respectivement 13,7, 15,6 et 11,7 cents), la tierce mineure, la sixte mineure et la septième mineure nettement plus basses (respectivement 15,5, 13,7 et 11,7 cents).

¹¹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin, Decker und Hartung, 1771-79 (Fac-similé Hildesheim, G. Olms, 1968 et 1998 ; traduction anglaise par David Beach and Jurgen Thym, *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven, Yale University Press, 1982).

a critiqué vivement le tempérament égal. D'une manière générale, la différence entre intervalles purs et tempérés est la plus sensible dans les octaves aiguës. Deuxièmement, la perte de l'inégalité des intervalles entraîne l'affaiblissement de la couleur spécifique de chaque tonalité. Même si dans la pratique l'intonation des chanteurs et des instrumentistes non-claviéristes n'obéit pas rigoureusement aux intervalles tempérés, ceux-ci rendent caduque l'*ethos* des tonalités. À l'époque Baroque, les compositeurs tiraient pleinement parti de l'inégalité des intervalles comme le mentionne Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique* :

« Les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, et les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien, quand il a besoin d'expressions plus marquées »¹².

Cependant, l'impureté des intervalles du tempérament égal a constitué un avantage certain sur les autres systèmes. Un des arguments avancés est qu'il est plus désagréable d'entendre, côte à côte des intervalles purs et des intervalles faux, que des intervalles ayant tous une fausseté moyenne, débarrassés de la comparaison avec des intervalles purs. En définitive, la fausseté « globalisée » du tempérament égal a contribué à l'émancipation du système tonal en diminuant l'impact expressif des tonalités au profit d'un accroissement des possibilités structurelles. D'ailleurs, Jean-Philippe Rameau, d'abord défenseur du tempérament inégal, fit ensuite volte face. Il considérait le principe de l'harmonie plus important que les subtilités d'intonation des intervalles :

« Et qu'importe à l'oreille les rapports de ces produits ; lorsque tout l'effet qu'elle en éprouve naît directement de la basse fondamentale, de la perfection de son harmonie, de la différence des genres majeurs et mineurs une infinité d'effets dont je m'étais mis en état de connaître les causes »¹³.

L'adoption du tempérament égal laissait entrevoir aux compositeurs des possibilités étendues dans le domaine de l'harmonie et de l'instrumentation (notamment en ce qui concerne l'utilisation des instruments transpositeurs).

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1767, p. 502.

¹³ Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, textes choisis et présentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Stock, 1980, pp. 105-106.

La généralisation du tempérament égal est relativement récente puisqu'il faut attendre la fin du XIX^e siècle. En France et en Allemagne, les orgues continuèrent d'être accordés au tempérament mésotonique ou avec un tempérament de transition pendant tout le XVIII^e siècle. L'Angleterre n'adopta le tempérament égal qu'à la fin du XIX^e siècle. Malgré toutes les réticences et les lenteurs, le tempérament égal s'est répandu et a conduit à une évolution rapide de la musique occidentale à partir du milieu du XVIII^e siècle. Sans le tempérament égal, il n'y aurait pas eu un tel effritement du système tonal par le biais du chromatisme. Il est remarquable que la nécessité absolue du tempérament égal n'a de raison d'être qu'avec la musique sérielle, qui est la première à tirer pleinement partie de ses caractéristiques d'homogénéité. En effet, les intervalles tempérés toujours similaires, interchangeable et renversables à volonté, offrent une voie royale à la combinatoire sérielle.

La généralisation du tempérament égal a ouvert le chemin à un univers musical normalisé, manufacturé, conditionné, reflet de l'industrialisation galopante des pays occidentaux au XIX^e siècle. Le statut autoproulé de système universel a constitué une arme supplémentaire pour le colonialisme des pays à climat « tempéré ». Le système tonal s'est imposé dans une grande partie du monde avec l'appui du système tempéré. L'acculturation au tempérament égal, subie par les pays non occidentaux, a entraîné des modifications irréversibles de leurs modèles culturels. Beaucoup d'études actuelles rendent compte de ces changements induits par la présence de plus en plus marquée de l'influence occidentale à travers le monde. Dans les pays du pourtour méditerranéen, l'acculturation au système tonal et au tempérament égal s'est fait réellement sentir après la 1^{re} Guerre mondiale. En Turquie, Atatürk a explicitement favorisé, pour des raisons politiques (affaiblissement du pouvoir religieux et des idiosyncrasies locales), l'influence de la musique occidentale. D'après Nida Abou Mrad¹⁴, l'intégration de l'harmonie tonale en Égypte se produit dès 1920. Dans les pays Arabes, selon Amine Beyhom, les intonations zalzaliennes tendent à disparaître au profit du tempérament égal¹⁵. La généralisation progressive du

¹⁴ Nida Abou Mrad, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux. Une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », in Makis Solomos (éd.), *Filigrane* n°5, *Musique et Globalisation*, Sampzon, Delatour, 2007, pp. 94-120.

¹⁵ Amine Beyhom, « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », in *Ibid.*, pp. 63-91.

tempérament égal a finalement conduit à l'hégémonie du système tonal sur l'ensemble de la planète. Le conditionnement de l'oreille aux intervalles égaux se fonde aujourd'hui tant sur la diffusion de masse que sur l'éducation (par le biais du piano). Les conséquences en terme de diversité culturelle sont irréparables.

« De toute évidence, comme l'affirme Jacques Bouët, un grand nombre de musiques locales sont condamnées au même sort que les langues minoritaires : elles disparaîtront. Des tsunamis culturels successifs vont les déchiqueter, les niveler, les bouleverser dans leurs principes fondamentaux, les folkloriser, les fossiliser, puis les systèmes qui les ont générées seront définitivement abandonnés au profit de formes globalisées envahissantes et dominantes dont l'existence et la promotion n'auront d'autres motivations que celles du marketing triomphant »¹⁶.

RENOUVEAU DE LA MICRO-TONALITÉ ET DE LA *JUST INTONATION*

Dès la fin du XIX^e siècle, Hermann von Helmholtz dénonçait certains problèmes liés aux sons résultants des tierces du tempérament égal :

« Les sons résultants des tierces tempérées sont intermédiaires entre ceux des tierces naturelles et ceux des tierces pythagoriciennes, à moins d'un demi-ton des premiers ; ils ne correspondent, par conséquent, à aucune modulation admissible, à aucun son de l'échelle chromatique, à aucune dissonance qui puisse se produire dans la marche d'une mélodie quelconque ; aussi ne sont-ils que faux et discordants »¹⁷.

Helmholtz fit accorder un harmonium en intonation pure pour mener ses expériences de comparaison entre les intervalles égaux et ceux de la résonance naturelle. Il préconisa l'emploi de la gamme « naturelle » pour l'interprétation de la musique de la Renaissance italienne (Palestrina, Vitoria, Gabrieli, etc.) :

¹⁶ Jacques Bouët, « L'ethnomusicologie fonctionnelle face à la globalisation : défi ou utopie ? », in *Ibid.*, pp. 144.

¹⁷ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863 (Fac-similé de l'édition française (1868) : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction de M. G. Guéroult, Paris, Éditions Jacques Gabay, 1990, p. 414.

« Exécutées dans la gamme tempérée, elles perdent tout sens et toute expression, tandis que, grâce à l'emploi de la gamme naturelle, elles produisent souvent sur l'harmonium un bon effet »¹⁸.

Dès le début du XX^e siècle, plusieurs compositeurs s'insurgent contre les simplifications du tempérament égal. Ils ont eu le sentiment que la logique des modulations infinies s'est faite au détriment de la sensualité sonore. Dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (1906), Ferruccio Busoni clame :

« Nous avons partagé l'octave en douze intervalles égaux, car il nous fallait une solution, et nous avons réglé nos instruments afin de ne jamais déroger à ce système. Ce sont surtout les instruments à clavier qui ont fondamentalement éduqué nos oreilles, au point de nous rendre incapables d'entendre différemment – toute autre sonorité étant considérée comme une imperfection. Alors que la nature est la source d'une gradation infinie ! Qui aujourd'hui s'en rend encore compte ? »¹⁹.

Nommant « harmonie éternelle » les possibilités infinies de gradation de l'octave, Busoni a constitué un ensemble de 113 gammes en augmentant ou en diminuant les intervalles des gammes majeures et mineures. En 1924, dans un texte intitulé *The music of tomorrow*, Edgard Varèse affirme :

« Il ne faut pas oublier que la division de l'octave en douze demi-tons est purement arbitraire. Il n'y a aucune raison de tolérer cette restriction. [...]. Nous ne pourrions vraiment explorer l'art du son (c'est-à-dire la musique) que si nous avons des moyens d'expression entièrement nouveaux »²⁰.

Ces déclarations témoignent du changement d'état d'esprit qui se propage au début du XX^e siècle. La critique du tempérament égal pousse les compositeurs à explorer l'univers de la micro-tonalité. Alois Hába (*Neue Harmonielehre*, 1927) et Joseph Yasser (*A theory of Evolving Tonality*, 1932) proposent des systèmes micro-tonaux qui divisent l'octave, également ou inégalement, avec plus de 12 intervalles. Les micro-intervalles commencent à

¹⁸ *Ibid.*, pp. 421-422.

¹⁹ Ferruccio Busoni, *L'esthétique musicale*, textes réunis et présentés par Pierre Michel, Paris, Minerve, 1990.

²⁰ Edgard Varèse, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 39.

investir les partitions dès la première moitié du XX^e siècle (Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Julian Carillo, Giacinto Scelsi, Charles Ives, Mildred Cooper-Couper, etc.). Après la Seconde guerre mondiale, leur emploi se répand largement par-delà les différences esthétiques (Alain Bancquart, Jean-Etienne Marie, Alain Louvier, Claude Ballif, Iannis Xenakis, György Ligeti, Horatiu Radulescu, Heinz Holliger, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas, François Paris, etc.).

Aux États-Unis, la démarche d'intégration des micro-intervalles consiste plutôt à renouer avec des accords en intonation pure. Vers 1923, Harry Partch (1901-1974) commence à développer un système sur les bases définies par l'école pythagoricienne (utilisant les quatre premiers entiers pour définir les consonances), étendues par Bartolomeus Ramis de Pereira au nombre 5 et à ses multiples. Partch introduit le concept d'intonation pure « étendue » en incluant les nombres premiers 7 et 11²¹. Dans son ouvrage théorique, *Genesis of a Music*²², Partch décrit une échelle octaviante à 43 degrés construits à partir des nombres premiers de 1 à 11 (*primary ratios*) ou de leurs multiples (*secondary ratios*). Partch caractérise les degrés de l'échelle à l'aide de quatre catégories d'intervalles (approche, émotion, puissance et suspens). Le compositeur a été amené à développer une lutherie spécifique accordée selon les principes de l'intonation pure étendue.

D'autres compositeurs vont suivre les traces d'Harry Partch tout en créant leurs propres systèmes d'accord. Lou Harrison utilise une grande variété d'échelles pour composer une musique relevant à la fois de la tradition occidentale et des cultures asiatiques. Ben Johnston tente de concilier le sérialisme et l'intonation pure. Il a recours à une échelle à 53 degrés de limite 5 qu'il combine avec des accidents. Ezra Sims a conçu un système comportant 72 degrés par octave chaque demi-ton étant divisé en 6 parties égales. James Tenney est un de ceux qui ont poussé le plus loin le concept d'intonation pure au service d'une esthétique d'avant-garde. Tenney pense que le développement de l'harmonie s'est arrêté au début du XX^e siècle à cause du tempérament égal et que seule l'exploration des possibilités intervalliques des plus grands nombres premiers permet de renverser la tendance. Tenney a

²¹ Le plus grand nombre premier du système définit sa limite : le système pythagoricien est de limite 3, celui de Pereira de limite 5 et celui de Partch de limite 11.

²² Harry Partch, *Genesis of a Music, an account of a creative work, its roots and its fulfillments*, New York, Da Capo Press, 1974.

développé la notion d'espace harmonique dans lequel chaque point est pondéré par une valeur de distance harmonique. Cette mesure lui permet d'évaluer combien un ensemble de hauteurs est perçu harmoniquement. L'intonation pure a été adoptée plus ou moins systématiquement par un grand nombre de compositeurs américains dont les esthétiques sont parfois très éloignées comme Alvin Lucier, Kyle Gann, Larry Polansky, John Luther Adams, Ellen Fullman, Glenn Branca, Terry Riley, Pauline Oliveros, Rhys Chatam, Ben Neill, Dean Drummond, Wendy Carlos, etc.

L'INTONATION PURE DANS *THE WELL-TUNED PIANO*

The Well-Tuned Piano (1964-73-81-present) est considéré par certains comme une des plus importantes pièces américaines pour piano depuis la *Concord Sonata* (1916-1919, rév. 1947) de Charles Ives, du fait de son ampleur, de son influence et de ses aspects novateurs. Mais c'est aussi, comme souvent pour l'ensemble de la musique de La Monte Young, une pièce dont les partis pris esthétiques sont très critiqués. Dans l'enregistrement disponible actuellement²³, la pièce est jouée sur un piano Bösendorfer Impérial accordé en intonation pure. L'œuvre dure environ cinq heures, mais la préparation du concert nécessite encore bien plus de temps :

« Quand je joue le *Well-tuned piano*, j'ai besoin d'un mois entier pour accorder le piano, pour installer l'environnement et m'entraîner. Je dois m'entraîner dans la salle où je vais créer le son, parce que je travaille avec l'acoustique de l'espace, et je répète pendant tout le mois qui précède le concert »²⁴.

Il n'existe pas de partition complète de *The Well-Tuned Piano* car la pièce est en partie improvisée. La « partition » est en fait constituée des thèmes notés dans différentes versions, d'accords à la base de régions harmoniques, d'échelles et patterns ornementaux. C'est pourquoi dans

²³ La Monte Young, *The Well-Tuned Piano 81 x 25, 6:17:50 – 11:18:59 PM NYC*, 5 CD, Gramavision, 1987, R279452.

²⁴ Jacques Donguy, « La Monte Young musique pour le rêve », entretien avec La Monte Young et Marian Zazeela, *Art Press*, n°150, 1990, p. 57.

cet article nous nous focalisons spécifiquement sur les aspects théoriques de la pièce²⁵.

Le système d'intonation pure de Young est le fruit d'expériences musicales qui l'ont conduit par la suite à théoriser son propre système. Dans les années 1960, Young a produit un certain nombre de pièces improvisées en soliste au saxophone soprano (*B Dorian Blues*, 1960 ; *Early Tuesday Morning Blues*, 1962 ; *Sunday Morning Blues*, 1962) ou en groupe (*The Tortoise, His Dreams and Journeys* avec Tony Conrad, John Cale, Angus MacLise et Marian Zazeela, 1964) à base d'intervalles dont les rapports sont factorables par les nombres premiers 7, 3 et 2 (et quelques autres comme 31). Dès cette période Young exclu de son système harmonique le nombre 5 :

« Personne avant moi n'a jamais volontairement exclu de la musique les tierces majeures, le nombre premier 5. En faisant cela, j'ai créé mon propre mode musical. Tout comme l'ensemble de la musique classique européenne est factorable par les nombres 5, 3, et 2, j'ai créé une modalité parallèle, bien que singulière et perceptivement différente, en conservant les facteurs 3 et 2, en acceptant le facteur 7 et d'autres plus élevés, et excluant le facteur 5 »²⁶.

Le rejet de la tierce majeure est d'ailleurs acté dès le *Trio for strings* (1958) dont le contenu harmonique sera réutilisé dans *The Four Dreams of China* (1962) et *The Subsequent Dreams of China* (1980).

L'accord (*tuning*) utilisé dans *The Well-Tuned Piano* est de limite 7, ce qui signifie qu'aucun nombre premier supérieur à 7 n'intervient comme facteur. Tous les numérateurs et dénominateurs sont donc composés des nombres premiers 2, 3, 7 (les harmoniques de rang 2, 3, 7) et de leurs multiples. Le son de base de l'accord est un *mib* (comme pour ses improvisations au saxophone) :

« Toutes les hauteurs de mon accord sont dérivées de différents partiels de la série harmonique d'une fondamentale virtuelle, un *mib* grave situé dix octaves en dessous le *mib₁* du Bösendorfer Impérial »²⁷.

²⁵ Pour une analyse complète de la pièce consulter : Kyle Gann, « La Monte Young's The Well-Tuned Piano », *Perspectives of New Music*, vol. 31 n°1, 1993, pp. 134-162.

²⁶ La Monte Young, *Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys*, inédit, disponible via <http://melafoundation.org/lmy.htm> [notre traduction].

²⁷ La Monte Young, « Notes on *The Well-Tuned Piano* », livret de l'enregistrement, *op. cit.*, p. 5 [notre traduction].

Un système de limite 7 nécessite en principe une représentation tridimensionnelle avec un axe de ratio $3/2$ (quinte), un axe de ratio $4/5$ (tierce majeure) et un axe de ratio $7/4$ (septième mineure). Mais, puisque Young exclu le nombre 5, la représentation est construite en deux dimensions avec les axes de ratios $3/2$ et $7/4$ en omettant l'axe de ratio $5/4$. L'**exemple 1** représente les 12 degrés de l'accord de *The Well-Tuned Piano*, ordonnés dans une matrice à 2 dimensions, avec le ratio de $3/2$ (quintes) pour l'axe horizontal et le ratio de $7/4$ pour l'axe vertical. L'accord a légèrement évolué depuis les premières esquisses de 1964, notamment en 1973 et en 1981 (ce qui explique le sous-titre de la pièce *1964-73-81-present*) de façon à ce qu'il soit conforme à la limite 7^{28} .

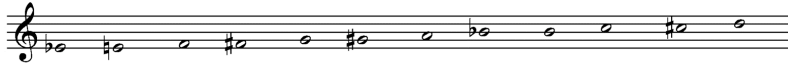
	→ $3/2$ →				
	$\frac{49}{32}$ SI	$\frac{147}{128}$ FA#	$\frac{441}{256}$ SOL#	$\frac{1323}{1024}$ DO#	X
↑ $7/4$	$\frac{7}{4}$ DO	$\frac{21}{16}$ SOL	$\frac{63}{32}$ RE	$\frac{189}{128}$ LA	$\frac{567}{512}$ MI
	$\frac{1}{1}$ MIb	$\frac{3}{2}$ SIb	$\frac{9}{8}$ FA	X	X

Exemple 1. Représentation en 2D de l'accord de *The Well-Tuned Piano*

L'**exemple 2** reproduit l'accord de *The Well-Tuned Piano* sous la forme d'une échelle en notation traditionnelle, avec en dessous des degrés le ratio de chaque intervalle et sa correspondance en cents. On peut observer plusieurs idiosyncrasies qui sont la conséquence du choix de la limite 7. Les degrés de l'échelle ne se succèdent pas toujours de façon ascendante (*sol* est plus aigu que *sol#* et *do* que *do#*). Cette particularité provient de la nécessité de conserver des quintes pures (702 cents) pour les neuf quintes de l'axe $3/2$. Les trois quintes restantes (*fa/do*, *mi/si* et *sol#/ré#*) sont plus larges. Par conséquent, l'espacement

²⁸ En 1973, *mi* a été accordé avec un ratio de $567/512$ (au lieu de $279/256$) pour former une quinte juste avec *la*. En 1981, le ratio produisant *do#* est devenu $441/256$ (au lieu de $31/16$) et celui de *sol#* $1323/1024$ (au lieu de $93/64$).

entre les notes adjacentes est très variable, allant de 27 à 231 cents. Aucun intervalle n'est proche du demi-ton tempéré (100 cents), ni de la tierce majeure pure (386 cents) ou tempérée (400 cents).

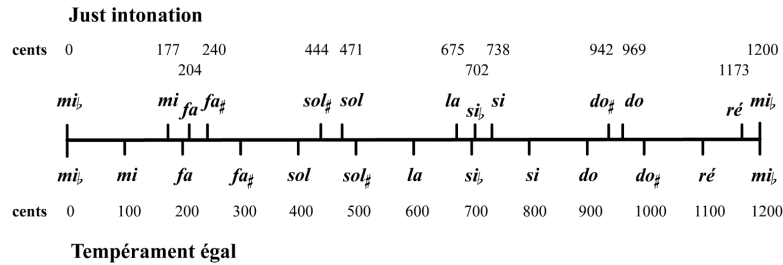


ratios	$\frac{1}{1}$	$\frac{567}{512}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{147}{128}$	$\frac{21}{16}$	$\frac{1323}{1024}$	$\frac{189}{128}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{49}{32}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{441}{256}$	$\frac{63}{32}$
cents	0	177	204	240	471	444	675	702	738	969	942	1173
écarts		177	27	36	231	-27	231	27	36	231	-27	231

Exemple 2. Échelle de *The Well-Tuned Piano*

L'exemple 3 permet de comparer les intervalles inégaux de l'échelle de *The Well-Tuned Piano* à ceux du tempérament égal. Les intervalles les plus proches du tempérament égal sont la quinte (702 cents) et la seconde majeure (204 cents). Les degrés qui s'écartent le plus du tempérament égal sont : *la* (+ 75 cents), *ré* (+ 73 cents), *sol* (+ 71 cents), *do* (+ 69 cents) et *si* (-62 cents). La particularité la plus remarquable est sans doute que les degrés sont regroupés autour de 5 pôles dont les rapports sont les plus simples (*mib*, *fa*, *sol*, *sib*, *do*), formant une sorte d'échelle pentatonique avec des degrés mobiles. Ce système permet à Young de jouer avec de petits écarts intervalliques. Comparé aux onze intervalles du tempérament égal, le système en intonation pure de Young apporte une grande variété d'intervalles possibles (pour l'intervalle de tierce mineure on peut utiliser par exemple : $\frac{7}{6}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{19}{16}$, $\frac{11}{9}$). Cependant, il faut mentionner que La Monte Young privilégie dans ses interprétations certains degrés et certains intervalles. D'après Kyle Gann, les intervalles les plus employés sont la quinte juste ($\frac{3}{2}$ 702 cents), la quarte juste ($\frac{4}{3}$ 498 cents), la septième mineure septime ($\frac{7}{4}$ 969 cents), la tierce mineure septime ($\frac{7}{6}$ 267 cents), la tierce majeure septime ($\frac{9}{7}$ 435 cents), la sixte majeure septime ($\frac{12}{7}$ 933 cents) et la sixte mineure septime ($\frac{14}{9}$ 765 cents). Les degrés formés avec les rapports les plus complexes n'apparaissent pratiquement jamais, voire pas du tout (*sol* \sharp $\frac{1323}{1024}$), dans l'enregistrement réalisé en 1981. Certains degrés n'existent donc acoustiquement que dans les résonances du piano. L'accord de *The Well-Tuned Piano*, si particulier, est très perturbant pour une oreille habituée au tempérament égal. L'extrême longueur de la pièce n'est pas étrangère au fait qu'il faille du temps pour assimiler la répartition des hauteurs à l'intérieur de l'octave. Comme en témoigne Gann :

« Mon expérience d'écoute en concert de *The Well-Tuned Piano* est que l'on passe les quatre premières heures à s'accoutumer à la tierce mineure et à la large septième majeure, et à la cinquième heure, on peut à peine se souvenir que ces intervalles ont eu d'autres dimensions »²⁹.



Exemple 3. Comparaison des intervalles de *The Well-Tuned Piano* à ceux du tempérament égal

La plupart des éléments thématiques de la pièce sont caractérisés par des textures constituées d'intervalles (ou plus rarement d'accords), plaqués ou joués en trémolo. L'absence de toute texture linéaire (mélodie accompagnée, contrepoint) provient du fait que Young considère la musique comme étant par essence harmonique (ce qu'il nomme *Vertical Hearing*), la mélodie, quant elle existe, n'étant qu'une émanation de l'harmonie. Cette conception de l'écriture se retrouve dans les techniques pianistiques qu'il a développées spécialement pour cette pièce. L'approche pianistique de Young provient en grande partie de sa technique de jeu au saxophone. Dans ses pièces pour saxophone des années 1960, Young souhaitait suggérer la perception d'accords par la combinaison extrêmement rapide de hauteurs réparties sur toute l'étendue de l'instrument. Cette technique a été adaptée au piano pour produire un des éléments les plus spécifiques de l'œuvre, que le compositeur nomme « nuage », lui permettant de produire des illusions auditives. Selon Young,

« C'était à ce moment que je suis devenu conscient du développement d'un phénomène qu'à ma connaissance aucun autre musicien n'a présenté. Ainsi, je trouvais que mes doigts synchronisaient les rythmes des marteaux avec les rythmes des

²⁹ Kyle Gann, *op. cit.*, p. 140 [notre traduction].

battements acoustiques de façon à ce que ça devienne une sorte de système résonant »³⁰.

Les résonances provoquent des « trompe l'oreille » en suggérant des sonorités de corne de brume, de voix, de cloches. L'acoustique de la salle dans laquelle est jouée la pièce en renforce ou en atténue évidemment l'effet.

L'utilisation de proportions intervalliques spécifiques intéresse Young, non pour son aspect purement théorique, mais dans la mesure où le contrôle précis des intervalles permet de caractériser la relation entre le son et l'effet psychique qui est supposé en découler. Young ne cherche pas à traduire ou provoquer des émotions de type joie, peur, tristesse ou sérénité, mais à agir sur l'état psychique de l'auditeur via le système auditif périphérique. Selon le compositeur :

« Les recherches actuelles en psychoacoustique et les hypothèses de la *place theory* et de la *volley theory* suggèrent que lorsqu'un ensemble spécifique de fréquences en relation harmonique est continu ou répété, comme c'est souvent le cas dans ma musique, il pourrait produire (ou simuler) de façon plus efficiente un état psychologique puisque l'ensemble de fréquences en relation harmonique déclenchera continuellement un ensemble spécifiques de neurones auditives qui, en fait, réalisera continuellement la même opération de transmission d'un pattern périodique d'impulsions à un ensemble correspondant de stablement localisé dans le cortex cérébral »³¹.

Les fréquences accordées en intonation pure selon des rapports précis³² doivent être jouées en continue ou répétées pour produire leur effet maximum. C'est pourquoi La Monte Young et sa compagne plasticienne Marian Zazeela, vont s'orienter vers des environnements sonores et lumineux permanents où sont diffusés des sinusoides accordés en intonation pure. Ainsi, *Map of 49's Dream the Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery* (1966), partie d'une œuvre plus vaste *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, est destinée à durer environ une semaine. La pièce est constituée de fréquences continues produites par des oscillateurs (oscillateur extrêmement stable construit

³⁰ La Monte Young, Livret de l'enregistrement, *op. cit.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 6 [notre traduction].

³² Les fréquences génératrices sont contrôlées, mais aussi les fréquences additionnelles et différentielles.

spécialement par Robert Moog), les amplitudes étant inversement proportionnelles aux ratios des fréquences correspondantes. Les intervalles utilisés dans *Map of 49's Dream* proviennent de *The Two systems of eleven categories 1 :07 :40 AM 3X67* (une adaptation de 2-3 PM i2Xl 66-3 :43 :AM 2BXll 66 for John Cage from *Vertical Hearing in the Present Tense*). L'auditeur, plongé dans l'environnement sonore peut rester immobile ou bouger la tête ou même se déplacer afin de modifier lui-même sa perception. Pour Young, les mouvements de l'auditeur font partie intégrante de la composition. La puissance de l'effet dépend de la pureté de l'accord, car selon Young la justesse du réglage de l'accord est fonction du temps. Plus les sons seront bien accordés, plus il sera possible de les écouter longuement et plus ils auront un effet sur l'auditeur car ils affecteront les mêmes fibres nerveuses.

« Finalement, affirme Young, par ce contrôle précis de la structure harmonique totale de ma musique, je peux atteindre le but ultime qui est d'avoir un contrôle plus précis sur la nature de l'état psychologique que la musique produit chez les auditeurs »³³.

Cette volonté d'utiliser le pouvoir de la musique sur l'auditeur replace la musique de Young dans le contexte de la tradition pythagoricienne et des musiques modales. De 1970 à 1996, Young a d'ailleurs suivi l'enseignement du maître de chant indien Pandit Prân Nath (style Kirana) :

« C'est avec lui que j'ai véritablement compris ce que signifiait la transformation progressive d'une note continue. Les ondes sinusoïdales que j'employais renvoyaient soudainement à des états psychologiques bloqués ensemble, sorte de temps de repos dans la tension du temps présent »³⁴.

Selon les partisans de l'intonation pure, le tempérament choisi (ou imposé) par une culture affecte la psychologie des individus. Le fait que la culture occidentale soit tournée vers l'action et la violence et si peu attirée vers l'introspection et le calme provient de l'effet du tempérament égal. Gann parle ainsi du tempérament égal comme d'une « caféine

³³ « La Monte Young : "... créer des états psychologiques précis" », Entretien avec Jacqueline et Daniel Caux, *Chroniques de l'Art vivant*, n°30, 1972.

³⁴ Entretien avec Damien Sausset, « L'œil de La Monte Young », *L'œil*, n°506, 1999, p. 7.

auditive » qui excite et rend nerveux³⁵. Pour Young, le but de la musique est d'agir sur l'état psychologique et spirituel de l'auditeur, de l'amener à un état proche de la méditation :

« Mon sentiment a toujours été que si les gens n'ont tout simplement pas été transportés au ciel, j'ai échoué. Ils devraient être amenés à un sentiment spirituel intense »³⁶.

CONCLUSION

The Well-Tuned Piano est un des exemples du renouveau de l'intonation pure aux États-Unis. La pièce de La Monte Young est un symbole de la « résistance » au tempérament égal, pierre d'achoppement de la globalisation du système tonal. Ceci est d'autant plus vrai que la pièce est écrite pour piano, l'instrument-roi de la musique occidentale, conçu pour tirer partie du libre échange tonal. Contrairement au tempérament égal, l'accord (*tuning*) conçu par Young pour *The Well-Tuned Piano* n'a aucunement vocation à l'universalité. Il est un système d'accord parmi d'autres, simplement adapté à ses intentions compositionnelles. Le choix de l'intonation pure correspond à la volonté de fonder une esthétique sur un modèle « naturel ». Cependant, ce choix n'a pas l'ambition, comme cela a été le cas avec Hindemith ou Ansermet, de justifier la tonalité, ou tout autre système, par les propriétés de la série harmonique. Young, comme plusieurs de ses confrères américains partisans de la *Just Intonation*, prend pour base la résonance naturelle pour des raisons éthiques. Croyant aux effets positifs des intervalles purs sur le psychisme, ces compositeurs se situent dans une démarche spiritualiste, que l'on peut trouver trop *new age*, mais qui a une certaine valeur d'authenticité. De ce point de vue, le système harmonique de Young peut être qualifié d'« équitable » au sens aristotélicien du terme. L'équitable, selon Aristote, « tout en étant juste, n'est pas le juste selon la loi, mais un correctif de la justice légale »³⁷. Le philosophe pense que

³⁵ Kyle Gann, *Just Intonation Explained*, disponible via <http://www.kylegann.com/tuning.html> (consulté le 27 avril 2009).

³⁶ La Monte Young et Marian Zazeela, *Selected Writings*, Munich, Heiner Friedrich, 1969 ; réédité par Ubuclassics (ubu.com), 2004, p. 63 [notre traduction].

³⁷ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de Jules Tricot, V/14, Paris, Vrin, 1987, p. 267.

l'équitable est supérieur à la justice, car tout en étant juste l'homme équitable adapte la loi générale à un cas particulier. La *Just Intonation* de Young tire sa substance de la résonance naturelle, mais l'adapte à un cas d'espèce, celui d'une pièce pour piano *The Well-Tuned Piano*. Young refuse l'arbitraire du tempérament égal, dont les fondements lui semblent purement théoriques, en fondant sa musique sur l'interprétation d'une loi physique, sans pour autant prétendre à la généralité.

L'alternative américaine de l'intonation pure n'est-elle qu'une tentative pathétique – vouée à l'échec – de lutter contre l'uniformisation du tempérament égal ? Plus largement, l'emploi des micro-intervalles peut-il renverser l'hégémonie du tempérament égal ? Malgré la puissance de diffusion des médias, le tempérament égal semble maintenant perdre peu à peu de sa suprématie. Dans la sphère de la musique savante, les micro-intervalles sont aujourd'hui omniprésents, non seulement dans l'écriture même, mais aussi dans les nombreux systèmes d'accords, dans les transformations du son obtenues par certains modes de jeu (sons multiphoniques par exemple) ou dans les timbres détempérés produits par manipulation informatique (modulateur en anneau par exemple). L'interprétation de la musique ancienne recourt, depuis un demi-siècle, à des tempéraments inégaux adaptés aux musiques et aux instruments de chaque époque. Dans la sphère de la musique populaire, les intonations non tempérées des traditions extra-européennes se superposent volontiers aux harmonies tempérées. La musique électro recourt à des sons inharmoniques qui pimentent l'univers tempéré. Cette remise en cause du tempérament égal laisse présager une modification de la sensibilité auditive. L'apprentissage implicite qui résulte de l'exposition aux micro-intervalles et aux sonorités détempérées pourrait avoir, dans les années qui viennent, un impact sur les goûts musicaux aux dépens du tempérament égal.

NOUVEAUX OBJETS, NOUVEAUX ENJEUX : REPENSER L'ETHNOMUSICOLOGIE

Laurent Aubert

L'ETHNOMUSICOLOGIE AUJOURD'HUI

De toute évidence, l'ethnomusicologie se trouve actuellement à un carrefour de son développement. En effet, quel que soit leur terrain, la plupart des chercheurs sont placés face à un dilemme concernant l'objet de leurs investigations. Si, selon la formule d'Alan P. Merriam¹, l'ethnomusicologie est bien « l'étude de la musique dans la culture », « *music in culture* », voire, comme le suggéraient Marcia Herndon & Norma McLeod², de la musique « en tant que culture », « *as culture* », force est de constater que les pratiques musicales font actuellement l'objet de transformations aussi rapides et radicales que les contextes dans lesquels elles se manifestent, ce qui nous amène souvent à effectuer des choix quasi idéologiques en ce qui concerne le champ et l'objet de nos investigations.

Le village planétaire annoncé en 1967 par Marshall McLuhan³ est aujourd'hui devenu une réalité ; l'espace de « non-lieux » qui, selon Marc Augé⁴, caractérise la « surmodernité », est déterminé par divers mécanismes, que la sociologie contemporaine désigne par des termes tels que la « métropolisation » – résultant de l'exode rural –, l'« interculturalité » – produite par le brassage des identités – ou encore le « glocalisme »⁵,

¹ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

² Marcia Herndon & Norma McLeod, *Music as Culture*, Norwood, Norwood Editions, 1979.

³ Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *Guerre et paix dans le village planétaire*, Paris, Robert Laffont, 1970 (traduction de *War and Peace in the global Village*, New York, Bantam Books, 1967).

⁴ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁵ Le terme de « glocalisme » a été proposé par le sociologue d'origine catalane Manuel Castells, auteur notamment de *La Galaxie Internet*, Paris, Fayard, 2002 (traduction de *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press, 2001).

néologisme forgé aux États-Unis qui s'est imposé pour définir l'interpénétration du local et du global, autrement dit la mondialisation envisagée comme une dialectique nouvelle, qui nous pousserait à « penser localement et agir globalement »⁶. Mais, loin de fonder une utopie nouvelle, comme on aurait pu l'espérer, ce concept de « glocalisme » relève plutôt du réalisme économique le plus cru, et son influence sur le devenir des pratiques musicales est loin d'être anodine.

Toutes les cultures musicales sont en effet aujourd'hui affectées par les divers processus liés aux avancées technologiques, aux transformations sociales, aux migrations et à la « mise en marché » de leurs productions caractéristiques de l'époque actuelle. Les répertoires anciens sont délaissés, les formes et les structures musicales changent, les instruments traditionnels disparaissent, remplacés par d'autres de facture industrielle ; de manière générale, les musiques ayant fait l'objet de nos recherches passées perdent progressivement leur ancrage et leur raison d'être, remplacées par les expressions d'une modernité parfois revendiquée, parfois subie, mais en tout cas plus en phase avec l'air du temps. Quelle que soit sa position, l'ethnomusicologue est aujourd'hui amené à considérer ces changements et à les intégrer à sa recherche. Entre les deux pôles que représentent l'« ethnomusicologie d'urgence », préconisée notamment par Gilbert Rouget⁷, et l'*ethnomusicology of change*, axée sur l'étude des phénomènes récents, y compris ceux relevant de différentes formes de syncrétisme et d'hybridation issus de la « rencontre des cultures », il s'agit aujourd'hui de repenser la discipline en fonction des paramètres et des enjeux nouveaux auxquels est soumis son objet.

Si elle veut survivre – au risque de devoir être amenée à changer de nom –, l'ethnomusicologie doit se situer par rapport à ces mutations. Depuis plus de trente ans, l'ethnomusicologie anglo-américaine attache une importance particulière à ces questions. Rappelons que cette perspective était déjà largement admise en anthropologie depuis les travaux de Homer Barnett au début des années 1950⁸, suivis, vingt ans

⁶ Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1992.

⁷ Voir notamment son entretien avec Véronique Mortaigne publié dans *Le Monde* du 30 septembre 1997.

⁸ Homer G. Barnett, *Innovation, the Basis of Cultural Change*, New York, McGraw-Hill, 1953.

plus tard, de ceux de l'école « interprétative » postmoderne, avec des auteurs comme Clifford Geertz ou James Clifford⁹.

À cet égard, le symposium organisé en 1975 par Daniel Neuman sous le titre « The Ethnomusicology of Cultural Change in Asia »¹⁰ a été l'un des premiers à intégrer explicitement cette notion de « changement culturel » dans les préoccupations générales de l'ethnomusicologie. Il ne s'agissait dès lors plus seulement d'étudier une musique comme un langage émanant d'une tradition déterminée (autrement dit d'aborder la musique comme structure ou comme système, selon des principes émanant de la *musicologie comparée*), mais davantage d'observer des phénomènes musicaux résultant de conditions sociohistoriques particulières (la musique en situation, comme expression de la société et de l'individu, ainsi que le préconise l'*anthropologie de la musique*), voire de s'y intégrer en étudiant une pratique musicale dans le but d'en analyser les mécanismes et les interactions de l'intérieur (la musique comme art, comme expérience, comme relation, par l'*approche participative*). On se rappellera à ce propos qu'en 1960 déjà, Mantle Hood proposait le concept de « bi-musicalité »¹¹, tout en introduisant l'enseignement pratique de plusieurs musiques extra-européennes dans le cursus d'ethnomusicologie au UCLA (Université de Californie à Los Angeles).

Quant à l'ethnomusicologie française, ce n'est que plus récemment qu'elle a intégré ces diverses problématiques à son domaine de recherche. Le volume de 1996 des *Cahiers de musiques traditionnelles*¹² était déjà centré sur le thème des « nouveaux enjeux », mais la démarche avait alors suscité l'étonnement, voire la réticence d'un certain nombre de professionnels, y compris parmi les plus en vue. Il aura fallu attendre le printemps 2007 pour que la Société française d'ethnomusicologie « officialise » en quelque sorte cette prise en compte des modernités en consacrant ses Journées d'étude à la question « Nouvelles musiques,

⁹ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973 ; James Clifford, *The predicament of culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

¹⁰ Daniel Neuman, « Towards an Ethnomusicology of Culture Change in Asia », *Asian Music* VII/2, 1976, pp. 1-5.

¹¹ Mantle Hood, « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology* IV/2, 1960, pp. 55-59.

¹² *Cahiers de musiques traditionnelles* n°10, « Nouveaux enjeux », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, 1996.

nouvelles méthodes ? » et en y invitant notamment des spécialistes de domaines aussi iconoclastes que le rock, la variété et la musique électro.

Face à ces défis auxquels est aujourd'hui confrontée la discipline, j'aimerais tenter de soulever quelques questions épistémologiques sur le rôle de l'ethnomusicologue dans le contexte contemporain, celui-ci étant notamment caractérisé par la généralisation de l'accès à l'information et aux nouvelles technologies, par l'urbanisation, voire la métropolisation de la plupart des centres de culture et par l'accélération des mouvements migratoires. Rappelons tout d'abord, si nécessaire, que l'ethnomusicologie ne devrait pas avoir pour vocation première de s'intéresser à un domaine musical particulier, qui serait celui des musiques dites « traditionnelles », « ethniques », « populaires », « extra-européennes » ou autres : ces termes sont trop ambigus pour nous puissions encore nous en satisfaire ; ils suggèrent en effet une forme de réification, voire d'idéalisation de notions comme la tradition, l'authenticité ou l'altérité, qui a entre-temps été battue en brèche¹³.

On se rappellera à ce propos les travaux de l'historien britannique Eric Hobsbawm, et en particulier son livre sur *L'invention de la tradition*, dans lequel il s'est attaché à déconstruire la notion de tradition et celle de « conscience collective » qui lui est liée. Hobsbawm a ainsi démontré que l'« invention de la tradition » est un phénomène récent, dont les manipulations idéologiques et politiques de tout bord ont démontré l'ambiguïté. Pour lui,

« les “traditions inventées” désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique [...] qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé » ;

et il poursuit :

« toutefois, même lorsqu'il existe une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions “inventées” tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive »¹⁴.

¹³ Voir à ce propos Laurent Aubert, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur, 2001, pp. 33-42.

¹⁴ Eric Hobsbawm, « Introduction : inventer des traditions », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (éds.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (1983), p. 12.

Quant à la notion durkheimienne de « conscience collective » à laquelle Hobsbawm se réfère, elle suppose une forme de déterminisme culturel qui, en musique, est loin d'expliquer tous les phénomènes, ne serait-ce que parce qu'elle fait l'impasse sur la part de la création individuelle.

De manière générale, les développements contemporains d'un grand nombre de cultures musicales posent un problème de fond aux ethnomusicologues : quelles musiques nous appartient-il aujourd'hui d'étudier, dans quelle perspective et selon quels critères ? Les récents processus de porosité, d'hybridation et de créolisation des cultures, y compris les nouveaux tribalismes urbains auxquels ils ont donné lieu¹⁵, remettent en effet en cause nos anciennes catégories heuristiques. Il me paraît donc essentiel de souligner avec Denis-Constant Martin¹⁶ qu'« il n'y a aucune définition musicale de l'objet de l'ethnomusicologie » ; l'ethnomusicologie se caractérise d'abord par ses méthodes, et j'ajouterais même par la diversité de ses méthodes, tant il est vrai que l'objet de la recherche détermine dans une large mesure la manière de l'appréhender.

Il est vrai qu'une des perspectives de notre discipline est d'étudier des particularismes musicaux afin d'en analyser le fonctionnement et d'en répertorier la diversité. Sur le terrain, il nous est arrivé à tous de privilégier certains genres, certains répertoires, certains styles individuels, certaines pratiques et situations musicales aux dépens d'autres. En effet, si l'ethnomusicologue entend saisir les normes et les structures d'un langage musical, il est amené à porter son attention – du moins provisoirement – sur ce que celui-ci a de spécifique, et à en écarter les développements ou les dérivés résultant d'influences récentes, ne serait-ce que pour éventuellement mieux situer par la suite les mécanismes et les processus d'élaboration de ces derniers. Si son terrain est l'Inde contemporaine, il gagnera à connaître l'univers des *râga* avant de se pencher sur le *bhangra* ou les productions musicales de Bollywood ; s'il s'intéresse aux musiques des Balkans, il devra se référer à l'art des *lăutari*, des ménétriers villageois, pour comprendre comment s'est constitué le *manele* roumain ou le *turbo-folke* serbe ; et s'il travaille en Afrique de l'Ouest, la fréquentation préalable du

¹⁵ Voir à ce propos Jean-Louis Bischoff, *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux. Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁶ Communication orale.

monde des griots lui permettra de décoder les mécanismes du *soukous*, du *mbalax* ou du « coupé-décalé¹⁷ ». Ces préalables permettront en tout cas de fournir à sa recherche une base de référence et une profondeur historique utiles à l'évaluation de ces nouveaux objets.

MÉMOIRE, ARCHIVES ET DÉONTOLOGIE

Face à la rapidité des mutations en cours, on peut estimer que l'« ethnomusicologie d'urgence » à la Rouget conserve toute sa raison d'être, ne serait-ce qu'en raison du « devoir d'inventaire » auquel elle invite. Il est un fait que de nombreux répertoires musicaux sont en train de disparaître sous nos yeux – ou plutôt sous nos oreilles – et qu'il est urgent et nécessaire d'en collecter les dernières traces, les ultimes manifestations, afin d'en préserver la mémoire.

Chaque enregistrement de terrain, chaque document d'archive est à cet égard voué à devenir un témoignage unique et irremplaçable. Il ne permettra certes pas de prolonger la vie d'une tradition obsolète – et tel n'est d'ailleurs pas son rôle – mais plutôt d'en conserver une trace, ce qui est déjà beaucoup. Mais il faut souligner que cette trace n'est que celle d'un moment, lui aussi unique ; elle fournit l'empreinte d'un événement musical qui s'est déroulé une fois, en un lieu et un temps précis, et qui ne se reproduira donc jamais à l'identique. Il ne s'agit dès lors pas de considérer un document d'archive comme une sorte de modèle, d'archétype immuable et reproductible en tant que tel, mais plutôt comme une réalisation parmi d'autres – mais une réalisation historiquement datée et, qui plus est, connotée par l'incidence de la présence du chercheur et de son microphone – d'un original qui, par définition, nous échappera toujours, dans la simple mesure où il n'a jamais existé : « On ne recueille jamais “une chanson” mais toujours une variante seulement », écrivait déjà Constantin Brăiloiu en 1928¹⁸.

Quant aux usages pouvant légalement être faits de nos archives, ils demeurent extrêmement limités, et ceci pour toutes sortes de raisons.

¹⁷ Voir à ce propos www.afrik.com/article6691.html (consulté en janvier 2009).

¹⁸ Constantin Brăiloiu, « Du folklore musical dans la recherche monographique », in Constantin Brăiloiu, *Opere/Œuvres* IV, préfacé par Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1979, p. 84.

Tout d'abord, un archiviste est tenu de respecter les règles juridiques et déontologiques de son travail, qui lui interdisent en principe de copier ou de laisser copier tout document dont il ne détient pas expressément les droits de cession. Il est ensuite confronté à l'épineuse question de la propriété intellectuelle, sur laquelle je ne m'étendrai pas ici, mais qui a déjà fait l'objet de déclarations très précises et complètes de la part d'organisations internationales comme l'Unesco, l'OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle), l'ICTM (International Council for Traditional Music), la SEM (Society for Ethnomusicology), l'ICA (International Council of Archives), UNIDROIT, etc¹⁹.

Les travaux et les documents produits par ces instances sont en théorie irréprochables ; mais le problème est qu'ils sont souvent difficilement applicables sur le terrain. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le « Code de déontologie des archivistes » édicté par l'ICA en 1996 ou le « Statement on Ethical Considerations » (« Déclaration sur les questions d'éthique ») de la SEM en 1998 : effectivement, rien n'y manque ! Ces textes paraissent en soi inattaquables ; mais ils s'exposent au fait que, pour de nombreuses musiques de l'oralité, la notion même d'auteur ou de créateur ne revêt aucune pertinence ; et lorsqu'elle en a une, celle-ci fait souvent appel au registre mythologique ou à des références d'ordre supra-humain, difficilement compatibles avec une logique juridique.

Ce cadre légal a néanmoins le mérite de fixer des normes, même si nous avons conscience de leurs imperfections et de leurs fréquentes inadéquations. Nous savons en outre que ces conventions émanent d'une morale et d'une logique particulières – issues d'une conception essentiellement occidentale et individualiste des droits humains – et que ces normes doivent être harmonisées de cas en cas avec celles des collectivités qu'elles sont censées protéger. On soulignera à ce propos avec Anthony Seeger que :

« Les questions qui touchent à la propriété intellectuelle [...] sont trop importantes pour être laissées aux seuls juristes, car elles

¹⁹ Cette question a notamment été débattue lors d'un colloque sur « Éthique, droit et musique », qui s'est tenu à Montréal du 18 au 21 octobre 2007 et dont les actes sont en cours de publication (2009).

relèvent non seulement du droit (ce qu'on peut faire), mais aussi de l'éthique (ce qu'on devrait faire) »²⁰.

Les problèmes relatifs à la propriété intellectuelle s'inscrivent d'ailleurs dans un débat beaucoup plus large, qui inclut également l'autodétermination des peuples, le droit à la terre et les questions écologiques, sur lequel je ne m'étendrai pas ici.

En ce qui concerne maintenant le métier d'anthropologue, et plus particulièrement d'ethnomusicologue, le risque est évidemment qu'une sur-législation paralyse la recherche et nous incite à ne plus rien collecter, et a fortiori à ne plus rien publier, de peur d'empiéter sur les prérogatives des communautés avec lesquelles nous travaillons. J'aimerais à ce propos citer un article publié en 1995 par Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, qui posait le débat en ces termes :

« L'anthropologie, rejeton de l'époque coloniale, paie aujourd'hui son tribut en remettant continuellement en question ses catégories heuristiques, ses perspectives et, dans l'absolu, son droit à interroger cet Autre et à parler de lui. La parole du chercheur issue de la tradition européenne porterait-elle les traces des inégalités entre les peuples comme si elle les avait elle-même forgées ? L'ethnomusicologue a failli se taire ; la tentation fut forte, à un moment donné, de n'attribuer de valeur qu'à la seule parole de l'informateur »²¹.

Cette posture est d'ailleurs encore aujourd'hui adoptée par certains ethnomusicologues, qui n'envisagent leurs enregistrements de terrain que comme bases d'analyse, et qui ne feront rien pour les publier et les diffuser au-delà du cercle restreint des spécialistes. Une telle rétention d'information pose alors la question de la finalité de la recherche, même si elle se justifie dans certains cas, en particulier lorsque le chercheur a eu

²⁰ Anthony Seeger, « La propriété intellectuelle, les archives et les collections audiovisuelles », in Eddy Pennewaert (éd.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon Éditions, 2007, pp. 70-71 (la version originale, en anglais, de cet article est accessible sur internet : *Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections*, <http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rights.html>, consulté en janvier 2009).

²¹ Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°8, « Terrains », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, 1995, p. 8.

accès à des répertoires secrets ou réservés, qu'on lui a expressément demandé de ne pas divulguer.

« Ici se posent de véritables questions éthiques », souligne Seeger. « Si l'artiste émet des restrictions à propos de quelque chose, le collecteur ou le contributeur, ainsi que les archives, devraient prendre toutes les mesures possibles pour respecter ces souhaits. On peut y voir un obstacle à la diffusion, mais cela devrait être un principe fondamental de la politique suivie par les archives »²². C'est un tel principe restrictif qu'a par exemple appliqué Gilbert Rouget avec la publication à tirage limité de son étude sur « Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin », avec les photographies et les enregistrements de terrain qui l'accompagnent²³.

De manière générale, la solution en ce qui concerne le dépôt d'enregistrements inédits me semble résider dans l'établissement de protocoles clairs relatifs à toutes les questions de *copyright*. Ces protocoles devraient déterminer les différents droits revenant respectivement à l'interprète (l'individu ou le groupe enregistré), au collecteur et aux archives où les enregistrements sont déposés ; adaptés de cas en cas, ils devraient notamment inclure des clauses relatives à l'éventualité de leur diffusion et de leur publication. De tels documents permettent de poser une référence déontologique, même s'ils ne résolvent évidemment pas le problème des enregistrements anciens, rarement assortis de telles conventions et pour lesquels il est souvent impossible d'en établir *a posteriori*, ni d'ailleurs celui des enregistrements réalisés auprès de communautés « sans écriture », pour lesquelles certains chercheurs ont toutefois imaginé la solution d'enregistrer des accords oraux explicites auprès de leurs informateurs.

Il n'en demeure pas moins vrai qu'un des drames de nombreuses archives ethnomusicologiques demeure la difficulté de leur accès, et que les travaux en cours visant à la mise en réseau, notamment via Internet, des plus anciennes – celles qui ne sont plus protégées par les droits d'auteur (70 ans) et d'éditeur (50 ans) – et de celles dont les ayants droit

²² Anthony Seeger, *op. cit.*, p. 74.

²³ Gilbert Rouget, *Musica reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Enregistrements, photographies, mise en page et texte de Gilbert Rouget, Institut des France, Académie des beaux-arts, séance du 26 octobre 2005, Paris, Palais de l'Institut, 2006.

le souhaitent sont à encourager le plus vivement, ne serait-ce que pour contribuer à un meilleur partage de ces pans de mémoire²⁴.

Un autre aspect de la déontologie professionnelle souvent débattu concerne la manière dont nous sommes amenés à communiquer l'objet de nos travaux. Une position susceptible de concilier les impératifs de la recherche et ceux de l'éthique – et en particulier le respect du droit à la propriété intellectuelle – est celle, issue du courant postmoderniste, qui vise à « abolir les frontières entre le statut d'observateur et celui d'observé, liées aux rapports de domination dans les contextes coloniaux et postcoloniaux », comme l'écrit Dimitri Béchacq à propos de ses travaux sur le vodou haïtien²⁵. Le fait d'intégrer un ou plusieurs experts locaux à tous les stades de la recherche et – autant que possible – de la production de ses résultats est ainsi un principe qui a souvent été revendiqué.

Outre son évidente dimension déontologique, une telle démarche se justifie aussi par le fait qu'elle relativise le seul point de vue de l'observateur extérieur, avec ses structures de référence et ses présupposés intellectuels. Elle incite par exemple le chercheur à assumer la part de sa propre subjectivité – y compris ses éventuelles motivations extrascientifiques – en la frottant à la pluralité des autres subjectivités en jeu, et ceci dans toutes les phases de son travail. On se rappellera à ce propos la fameuse formule de Nietzsche (quel que soit le sens qu'elle ait eu pour lui) : « il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations »²⁶.

La prise en compte de ce principe d'intersubjectivité permet en tout cas de dépasser les clivages : elle implique notamment pour le chercheur d'admettre que ce qu'il relate n'est pas la réalité en soi, mais toujours la reconstruction qu'il en propose, laquelle procède d'une perspective et d'un cadre conceptuel particuliers, et donc nécessairement non exclusifs. Comme le souligne François Laplantine,

²⁴ Voir à ce propos les travaux du réseau ethnoArc (<http://www.ethnoarc.org>, consulté en janvier 2009), ainsi que les articles de Katharina Biegger, Maurice Mengel, Pál Richter et Nicolae Teodoreanu dans Laurent Aubert (éd.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*, Collection Tabou n°6. Gollion, Infolio/Genève, MEG, 2009.

²⁵ Dimitri Béchacq, « Courants de pensée, réseaux d'acteurs et productions littéraires. La construction d'un vodou haïtien savant », in Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz (éds.), *Vodou, un art de vivre*. Collection Tabou n°5, Gollion, Infolio/Genève, MEG, 2007, p. 51.

²⁶ Cité par Jean-Jacques Nattiez, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 24.

« l'anthropologie, c'est aussi la science des observateurs susceptibles de s'observer eux-mêmes, en visant à ce qu'une situation d'interaction (toujours particulière) devienne le plus consciente que possible. C'est vraiment le moins que l'on puisse exiger de l'anthropologie »²⁷.

Cette « utilisation consciente et délibérée de [...] l'approche intersubjective en tant qu'outil méthodologique »²⁸ s'inscrit ainsi dans une démarche visant à « décoloniser » le regard et le discours sur l'autre, une démarche qui me paraît non seulement recommandable sur le plan de l'éthique, mais qui offre aussi un supplément de fiabilité à la dimension interprétative de l'enquête²⁹.

ETHNOMUSICOLOGIE APPLIQUÉE ET PATRIMONIALISATION

La perspective de ce qu'il est convenu d'appeler l'« ethnomusicologie appliquée » mérite également d'être considérée car elle manifeste un courant de la discipline complémentaire à ce qui vient d'être énoncé. Voici la manière dont l'ICTM définit cette notion :

« L'ethnomusicologie appliquée est l'approche, guidée par des principes de responsabilité sociale, qui étend les buts académiques habituels d'élargir et d'approfondir la connaissance et la compréhension par la recherche de solutions à des problèmes concrets et par un travail qui s'exerce à la fois à l'intérieur et au-delà des contextes typiquement académiques »³⁰.

²⁷ François Laplantine, *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 180 (Réédition de : *Clefs pour l'anthropologie*, Paris, Seghers, 1987).

²⁸ Laurent Aubert, *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*, Lausanne, Éditions Payot, Collection Anthropologie – Terrains, 2004, p. 18.

²⁹ « Si les mots pour relater nos observations communes sont dans l'ensemble les miens, ils traduisent néanmoins une perception des choses résultant de la complémentarité de nos regards et de nos interrogations. Il me paraît important de le souligner car, dans la mesure où les affinités entre les membres d'une équipe non seulement interdisciplinaire, mais aussi interculturelle, sont réelles, une telle démarche constitue en soi une garantie de fiabilité supplémentaire que, faute de certains critères d'appréciation, l'étranger seul ne serait souvent pas à même d'offrir » (Aubert, *op. cit.*, p. 376).

³⁰ « Applied ethnomusicology is the approach guided by principles of social responsibility. Which extends the usual academic goals of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working

L'ethnomusicologie appliquée est ainsi une ethnomusicologie qui se veut engagée dans une forme ou une autre de coopération, que celle-ci soit tournée vers la conservation d'anciennes formes, d'anciens répertoires, ou vers le développement de nouveaux moyens, de nouveaux débouchés et de nouvelles stratégies de communication pour les musiques qu'elle investit et leurs interprètes. De telles actions peuvent s'exercer essentiellement selon trois axes : d'abord sur le terrain, dans les sociétés d'origine de ces musiques ; ensuite parmi les populations migrantes, pour autant qu'elles le souhaitent ; et enfin vers le monde extérieur, à travers un travail de vulgarisation et de diffusion visant à faire connaître ces musiques hors de leurs frontières culturelles ordinaires. Ce travail peut bien sûr passer par la publication d'écrits, de disques et de documents audiovisuels, mais aussi par l'organisation de concerts, de festivals, de « résidences » ou de stages de pratique musicale à l'étranger. Il peut aussi s'exercer sur place, intégré par exemple à certains projets de tourisme culturel. Il est entendu que, dans ces derniers cas, la musique est nécessairement soumise à un reformatage correspondant à sa finalité nouvelle, et qu'il ne s'agit pas de voiler cette caractéristique, mais au contraire de la faire connaître en tant que telle, y compris les éventuelles transformations esthétiques qu'elle a suscitées.

En ce qui concerne les actions sur le terrain, la première question qui se pose est celle du cadre dans lequel elles devraient être menées. Il est vrai qu'a priori, le contexte institutionnel – essentiellement universitaire et muséal – dans lequel s'exerce ordinairement le métier d'ethnomusicologue prédispose bien mal les professionnels à s'adonner à une forme ou une autre d'action concrète, sinon par la communication des connaissances et des matériaux scientifiques dont ils disposent.

Certaines initiatives ont été menées sur le terrain par des chercheurs, que ce soit individuellement ou dans le cadre d'ONG ou d'associations. Généralement développées sous forme de microprojets réalisés en partenariat direct avec les détenteurs des savoirs concernés, elles ont parfois eu des effets positifs. Des exemples existent, qui ont notamment permis la création d'écoles de musique là où la transmission ne s'exerçait plus par les voies ordinaires, la reconstitution d'ensembles

both inside and beyond typical academic contexts » (définition proposée par Svanibor Pettan, responsable scientifique du colloque « Historical and Emerging Approaches to Applied Ethnomusicology », Ljubljana, 8-13 juillet 2008).

musicaux avec les derniers tenants d'une tradition fragilisée ou l'encouragement à la pratique de répertoires en voie d'extinction. Ces coups de pouce providentiels ont pu contribuer à créer temporairement une dynamique nouvelle et à susciter un regain d'intérêt de la part des jeunes générations ; mais les pressions économiques sont souvent trop fortes et les mutations sociales trop profondes pour que de telles actions aient des chances d'avoir des effets durables si elles ne sont pas assorties de débouchés immédiats et, à plus long terme, d'un soutien logistique suivi, tout particulièrement pour les musiques dont l'acquisition requiert un degré élevé de technicité, et donc une longue période d'apprentissage.

On considère généralement que ce genre d'actions de sauvegarde est plutôt du ressort d'organisations internationales à vocation culturelle, à commencer par l'Unesco, avec sa section consacrée au « Patrimoine immatériel de l'humanité ». Mais il faut admettre qu'elle est dans l'ensemble mal outillée pour résoudre la plupart des problèmes qui lui sont soumis ; et ceci pour diverses raisons, liées non seulement à l'immensité de la tâche et aux inévitables lenteurs administratives d'une grosse institution, mais encore à l'extrême diversité des cas, et surtout aux limites de sa marge de manœuvre. Les statuts de l'Unesco stipulent en effet que ses membres sont des États, et qu'en toute circonstance, les États demeurent souverains sur leur territoire. Le rôle de l'Unesco se borne ainsi à formuler des principes consensuels, et éventuellement à faire pression pour qu'ils soient appliqués ; mais son pouvoir s'arrête là.

Parmi les récentes actions menées par l'Unesco, rappelons la proclamation, en 2001, 2003 et 2005, des « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». Actuellement au nombre de 90, ces chefs-d'œuvre constituent effectivement un catalogue impressionnant de pratiques culturelles issues du monde entier. Mais ils ne représentent qu'une goutte d'eau dans l'océan, et, même en ce qui les concerne, il n'est pas sûr que ce processus de patrimonialisation ne soit pas, en définitive, en train de faire plus de mal que de bien aux traditions qu'il est censé protéger. En effet, toute action patrimoniale imposée de l'extérieur impose presque inévitablement une forme d'institutionnalisation, et donc de contrôle et de normalisation des pratiques, dont les conséquences sont facilement prévisibles.

L'Unesco a d'ailleurs renoncé à poursuivre cette proclamation de chefs-d'œuvre pour se concentrer sur une nouvelle « Convention pour la

sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », lancée en 2003 et entrée en vigueur en 2006. Celle-ci a bientôt été suivie par une autre, portant sur la « promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles », datant de 2005 et entrée en vigueur en 2007³¹. Ces deux conventions, au contenu plus général et consensuel que celle concernant les « chefs-d'œuvre », sont donc moins susceptibles d'effets pervers du type de ceux que je viens de mentionner. Elles ont à ce jour été ratifiées par 105 États membres³². Signalons en passant que les deux seuls gouvernements à les avoir officiellement rejetées sont ceux des États-Unis et d'Israël.

Ayant participé en tant qu'expert associé à certaines sessions visant à l'élaboration de ces projets³³, j'ai été amené à me demander, là aussi, dans quelle mesure de tels documents avait réellement le pouvoir de « contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », ainsi que le stipule l'Unesco. Ils peuvent certes attirer l'opinion publique, et tout particulièrement celle des décideurs politiques et économiques, sur ce que l'Unesco appelle les « bonnes pratiques » en matière de culture. Mais de telles directives comportent nécessairement des limites, ne serait-ce que parce qu'elles se doivent d'être conformes aux « instruments internationaux existant relatifs aux droits de l'homme », comme l'a justement souligné Rieks Smeets, alors chef de la Section du patrimoine immatériel à l'Unesco³⁴.

³¹ Dans un courrier adressé le 18 mars 2007 à M. Koichiro Matsuura, Directeur général de l'Unesco, Jacques Chirac affirmait que « cette convention affirme avec force l'égalité des cultures du monde. Elle inscrit dans le droit international la possibilité pour chaque État de mener la politique culturelle de son choix, dans le respect des valeurs que consacre la Déclaration universelle des Droits de l'Homme. Elle est ainsi la garante de la spécificité des biens et services culturels et audiovisuels dans les négociations internationales. Elle reconnaît le rôle fondamental de la culture dans le développement et instaure des mécanismes de coopération pour aider les États à préserver leur patrimoine, matériel et immatériel, ainsi qu'à défendre leurs créations culturelles » (http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/diversite-culturelle_1046/convention-unesco-sur-protection-promotion-diversite-expressions-culturelles-18-mars-2007_47198.html, consulté en mai 2008).

³² Ce chiffre correspond à la liste des États signataires au 10 décembre 2008 (cf. www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00024, consulté en janvier 2009).

³³ Voir Laurent Aubert, « Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition », *Internationale de l'Imaginaire* n°17, « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », Arles, Babel, 2004, pp. 113-123.

³⁴ Rieks Smeets, « Réflexions autour d'un projet de convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *ibid.*, p. 206.

Les « bonnes pratiques » édictées par l'Unesco semblent faire écho aux notions platoniciennes du Vrai, du Beau et du Bien : elles proclament en tout cas un ensemble de normes excluant implicitement les « mauvaises pratiques » – celles qui ne respectent pas les droits humains, en particulier ceux des minorités, qui dénotent une ségrégation sur des critères de genre, qui font appel à l'usage d'alcool ou de stimulants, ou encore qui impliquent une forme ou une autre de mutilation... Effectivement, vu sous cet angle, une comparaison peut être envisagée. Mais la principale différence est que l'Unesco – comme toute organisation internationale contemporaine – fonctionne sur la base d'un consensus, et que son action est nécessairement soumise à diverses pressions, alors que Platon était un philosophe, un homme libre, sans compromission, et que ses propos émanaient d'une vision contemplative de l'ordre du monde : il ne cherchait pas à préserver un patrimoine, mais à formuler les principes de la Cité idéale.

La notion même de préservation est d'ailleurs en soi ambiguë. En effet, qui dit préservation, dit contrôle. La juriste Marie Cornu souligne à ce propos que :

« Les interrogations autour de la notion de patrimoine immatériel renvoient à la nature du contrôle exercé au plan local et international ainsi qu'aux types de protection que peut offrir un instrument international »³⁵.

La question qu'on peut se poser à ce stade est, tout d'abord, de savoir s'il est opportun de vouloir préserver artificiellement des cultures musicales, des « espèces musicales », de la même façon que d'autres se vouent à la préservation d'espèces animales ou végétales. Il y a en effet là une forme d'assistanat, d'ingérence « à la Bernard Kouchner », qui, si elle n'est pas appliquée avec tact, pourrait être assimilée à une démarche de type paternaliste, voire franchement néocolonialiste et, en définitive, faire plus de mal que de bien.

Un autre risque de ce type d'action est qu'elle tend à « figer le temps et l'espace de ceux qu'il faudrait sauver », comme le soulignait

³⁵ Marie Cornu, « La protection du patrimoine culturel immatériel », in Nébila Mezghani & Marie Cornu (éds.), *Intérêt culturel et mondialisation*, tome 2 : « Les aspects internationaux », Paris, L'Harmattan, Collection Droit du patrimoine culturel et naturel, 2004, pp. 197-218.

Steven Feld³⁶. La remarque est importante : un corpus musical n'est en effet pas un patrimoine immuable, fixé une fois pour toutes dans le temps et l'espace, mais une matière éminemment ductile et malléable, en constante transformation. Si une pratique musicale est menacée de disparition, c'est qu'en l'état, elle ne répond plus aux attentes de la communauté à laquelle elle s'adresse, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation de jeu, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être. C'est alors sa mémoire qu'il convient éventuellement de conserver, à travers les traces qui auront pu en être préservées. De vouloir en maintenir les formes seules au nom de la tradition ou de l'identité culturelle équivaut à une forme de « sanctuarisation », qui risque de l'exposer à la sclérose et aux manipulations idéologiques de toutes sortes ; nous avons déjà connu cela avec les dérives et les récupérations politiques des mouvements folkloristes des XIX^e et XX^e siècles.

DES MUSIQUES MISES EN SPECTACLE

Le grand marché des « musiques du monde » est dès lors devenu un des débouchés les plus lucratifs – parfois le seul – pour de nombreux musiciens originaires des pays dits « émergents ». D'une part, cette perspective stimule la création et permet à certains courants novateurs de se manifester et de se confronter aux enjeux de la scène internationale ; d'autre part, et paradoxalement, elle offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent fragilisées dans leur propre société, mais valorisées hors contexte. Dans certains cas, on constate même que ce transfert contribue à réanimer des pratiques qui semblaient en voie d'extinction, notamment en stimulant l'intérêt de la jeune génération pour ces musiques et pour les éventuels bénéfices dont elles paraissent porteuses. Soulignons que, contrairement à ce qui a parfois été dit, le « passage par l'étranger » et la « mise en spectacle » qu'il suppose peuvent avoir des effets positifs, non seulement sur le plan économique, mais aussi sur celui de l'auto-estime et du prestige social qui en découlent pour celles et ceux qui se prêtent au jeu avec succès.

³⁶ Steven Feld, « From Schizophonia to schismogenesis : The discourse and practice of world music and world beat », in George Marcus & Fred R. Myers (éds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 96-126.

Les référents circonstanciels d'une musique disparaissent évidemment – ou plutôt sont profondément modifiés – dès lors qu'elle s'exprime hors de son cadre de référence. Elle devient une musique « en représentation », un « spectacle », que ce soit à l'étranger dans le cadre de tournées ou de festivals ou sur place pour une audience de touristes. La performance musicale est alors soumise à un processus d'esthétisation destiné à répondre aux besoins de la manifestation et du public auquel elle s'adresse. Qu'elle apparaisse sous une forme prétendument « traditionnelle » ou « authentique », sous une version folklorisée et normalisée, « homogénéisée », ou sous un habillage ouvertement moderne et transculturel répondant aux exigences du marché de la *world music*, la musique perd évidemment son ancrage culturel pour devenir un produit de consommation qui, comme tout autre, est dès lors soumis aux lois de l'offre et de la demande.

Mais la concurrence est rude, et les compromis qu'elle suscite multiples. De telles perspectives impliquent d'une part la présence d'intermédiaires fiables et l'intégration à des réseaux de diffusion toujours aléatoires, d'autant plus si l'expression musicale proposée n'est pas en phase avec les derniers courants de la mode ; et d'autre part une reconstruction de l'objet de la prestation, un nouveau formatage destiné à répondre à la demande de ses nouveaux destinataires. Quoi qu'il en soit, ces pratiques décontextualisées, ou plutôt transcontextualisées, sont désormais un fait qui dépasse largement le seul domaine des « musiques du monde » ; elles s'inscrivent dans la logique de la mondialisation des marchés et de la « nouvelle problématique de l'identité culturelle » qu'elle a engendrée, comme l'a notamment souligné Jérôme Fromageau³⁷ :

« “Défi pour la diversité culturelle”, la mondialisation est un concept d'une redoutable efficacité symbolique, écrit-il, même s'il n'est pas aisé d'en proposer une définition. Le mot est récent [...], mais il n'empêche que son enracinement dans une réalité historique très contemporaine ne doit pas occulter le fait qu'il correspond à bien des situations antérieures. [...] La nouveauté, car il y a nouveauté, réside dans le prodigieux déploiement des nouvelles technologies de

³⁷ Jérôme Fromageau, « Mondialisation et culture : les interrogations d'un juriste », in Nébila Mezghani & Marie Cornu (éds.), *Intérêt culturel et mondialisation*, tome 1, « Les protections nationales », Paris, L'Harmattan, Collection Droit du patrimoine culturel et naturel, 2004, p. 12.

l'information et de la communication qui engendrent des interrelations dynamiques. La technologie facilitant les échanges provoque la totale inefficacité du contrôle de flux et cela d'autant plus que de tels progrès technologiques ont été réalisés sur une très courte période. C'est dans un tel contexte qu'émerge "une nouvelle problématique de l'identité culturelle" ».

Il faut à cet égard souligner l'émergence, un peu partout dans le monde, de « jeunes musiques »³⁸ en priorité destinées à des audiences locales ou régionales, et ne devant rien aux incitations de l'étranger, si ce n'est l'éventuel apport d'instruments ou de procédés musicaux importés. Certaines de ces musiques s'intègrent à des contextes préexistants, où elles remplacent d'anciennes formes rendues désuètes par le changement des mentalités et des attentes esthétiques de leurs destinataires ; d'autres coexistent avec celles-ci, par exemple selon la fraction du public visée par telle ou telle phase d'un événement comme une fête calendaire ou une cérémonie de mariage ; d'autres encore répondent à des situations musicales inédites, auxquelles elles sont expressément destinées. Il est avéré que de telles mutations ont eu lieu en tout temps et en tout lieu. En effet, comme l'écrit l'historien et essayiste Tzvetan Todorov, « rien n'est plus normal, plus commun que la disparition d'un état précédent de la culture, son remplacement par un état nouveau »³⁹. La particularité de l'époque actuelle réside cependant dans la rapidité croissante et la radicalité des transformations en cours. Il est évident que l'influence des médias, y compris sur Internet, y est pour beaucoup ; mais l'intérêt que présentent ces « nouvelles musiques », notamment pour le chercheur, réside dans la spécificité des réponses qu'elles apportent localement à des sollicitations dont la nature s'inscrit dans un « nouvel ordre » largement tributaire de la mondialisation.

Si cette problématique découlant de la mondialisation concerne aujourd'hui l'ensemble des pratiques musicales, elle est particulièrement significative dans le cas des musiques dites « migrantes » ou « issues de l'immigration ». En effet, la reterritorialisation d'une musique suscite des

³⁸ Voir notamment Julien Mallet, « "Asio Elany !" Le tsapiky, une "jeune musique" qui fait danser les ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°21, « Performance(s) », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Gollion, Infolio, 2008, pp. 155-174.

³⁹ Tzvetan Todorov, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 89.

processus de syncrétisme inédits, ne serait-ce que par l'abondance de stimuli nouveaux auxquels elle est soumise. Nous assistons en fait à une complexification croissante de la notion d'appartenance culturelle, dans laquelle les référents identitaires « du sang » se mêlent à ceux « du sol » et souvent s'y dissolvent. Il faut alors se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenir ne se recourent pas forcément. La transplantation des musiques est en effet distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation.

La situation vécue par les migrants – musiciens ou non – met en exergue la dimension à la fois individuelle, cumulative et, dans une large mesure, élective de la notion de culture : nul n'est aujourd'hui tenu de s'inscrire dans la tradition héritée des générations qui l'ont précédé, ni d'ailleurs d'y renoncer. Les cas de conservatisme musical se rencontrent ainsi dans l'émigration aussi souvent que ceux de dissolution, et ceci indépendamment de la distance spatiale et temporelle qui sépare un individu ou une communauté de la terre de ses ancêtres. Les musiciens migrants sont amenés à se situer par rapport à leurs « racines », à leur culture d'origine – ou à la perception qu'ils en ont – tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris éventuellement vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu de facteurs à la fois sociologiques, psychologiques et économiques, dont l'incidence sur les choix artistiques demeure prépondérante⁴⁰.

PERSPECTIVES...

De tous les cas évoqués, il ressort que nous sommes nécessairement amenés à repenser l'ethnomusicologie en tant que discipline, ne serait-ce que parce que le monde change et que nous sommes confrontés à des enjeux nouveaux, à des paramètres inédits. Le grand paradoxe de l'ethnomusicologie contemporaine est que, presque partout, les musiques qui ont fait ses beaux jours sont en train de

⁴⁰ Voir à ce propos Laurent Aubert, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », in Laurent Aubert (éd.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Gollion/Infolio/MEG, Collection Tabou 2, 2005, pp. 109-127.

disparaître, et qu'il est probable que celles qui sont amenées à survivre en tant que telles ne le pourront qu'à travers une forme ou une autre de recontextualisation.

« N'est-ce pas au cœur de cette contradiction que l'ethnomusicologue est aujourd'hui obligé de travailler ? », s'interroge Julien Mallet⁴¹. Cette question nous incite en tout cas à dépasser les discussions stériles auxquelles ont donné lieu les vieux clivages entre tradition et modernité, ou entre culture collective et création individuelle. Si, effectivement, on peut admettre que, de manière générale – avec heureusement de nombreuses exceptions –, la diversité des langages musicaux s'affadit et que leur esthétique a tendance à s'homogénéiser, en particulier au niveau des échelles, des rythmes et des timbres, il n'en demeure pas moins vrai que toute musique est toujours une manifestation sociale et une expression culturelle hautement révélatrice, et qu'en tant que telle, elle mérite notre attention la plus vive.

L'ethnomusicologie est aujourd'hui amenée à considérer tous les paramètres de la musique en tant que fait humain, tous ses aspects – ce qui ne veut évidemment pas dire que tout ethnomusicologue se doive de le faire ; la recherche aura toujours besoin de ses spécialistes de terrain. Mais, pour faire face aux enjeux du XXI^e siècle, nous ne devons pas seulement investir de nouveaux territoires et développer des axes de recherche inédits ; il nous faut aussi de toute urgence repenser le rôle de notre discipline dans la société, prendre position et explorer de nouvelles stratégies de communication, faute de quoi il est probable qu'elle ne parviendra pas longtemps à justifier sa place au sein du monde académique.

⁴¹ Julien Mallet, « "World Music". Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines* n°168, 2002, disponible via <http://etudesafriaines.revues.org/index168.html>, consulté en janvier 2009.

LISTENING TO BARTÓK

Julie Brown

In many respects reception of Bartók's music has settled into an orthodoxy, whereby long-established meanings, especially those considered to flow from Bartókian *topoi*, have come to form the basis of interpretation. The same is true to a considerable extent with his ethnomusicological project. In short, Bartók's project and Bartók's music can sometimes seem all-too legible. Provided you identify the *topos*, you have a key to meaning. Remembering that Bartók's activity was embedded in a very turbulent period of cultural history renders the cultural meaning of his music and overall project a little less transparent, however.

Bartók developed his modernist composition style from a variety of sources and a rhetoric of "synthesis" often attaches to his musical language. With a handful of exceptions, the particular ethnic origin of the folk materials that he drew on had certainly obscured to the point of unrecognizability in his mature compositions. Yet despite this, the surfaces of such compositions are always full of fissures revealing different linguistic registers, especially folk as against art registers. His pieces constantly move into and away from a broader "art music" language and strongly "folk-inflected" dance-like passage.

Consider the Third String Quartet, dating from 1927. The genre's traditional conflict between social exclusivity and discursive equality is problematised by the presence of very insistent folk accents. This is true of all Bartók's quartets, of course. Attached to the genteel art music quartet are "primitivist" gestures and a raw "round dance" version of what had long appeared as "rondo" in works of Haydn, Mozart and Beethoven, all of which produce stylistic gaps that sometimes seem so great that generic and even repertory boundaries have been overleaped. Yet generic lines are not truly crossed in his own quartets (or sonatas, or concertos). The mature quartets include no recognisable folksongs, no

actual *zithers*, gypsy fiddlers or peasant fiddlers. For Adorno, the impassioned dance passages (*czárdás*) in Bartók's Third String Quartet perform a critique of the Western instrumental formal types scherzo and rondo (while "psalmodic, motivically loose rhapsody" performs a critique of through-composed sonata, and "sweeping, open monody" performs a critique of adagio)¹. However, we might justifiably ask: If this is an "art music" transformation of a *czárdás*, as Adorno suggests (and I agree), and if there is some sort of critique being enacted in the musical materials, then whose (transformed) voice is performing this critique by proxy? Who might we imagine as the non-art music player who is the source of this apparently reinvigorating "folk voice"? Adorno does not pose this question. For him, the folk Other seems to be homogeneous, a unity.

To interpret the ideological nature of the "synthesis" forged between the art music linguistic register of this and other works by Bartók and these very marked folk accents, or the cultural meanings attaching to this aspect of the piece, we might want to ask more questions. Do we hear the *czárdás*-like dance sections, especially the final passage in the recapitulation of the *Seconda parte*, as a wild Gypsy-style dance? Gypsy repertory included *czárdás*. Or do we hear it as the idealised voice of a peasant musician—albeit that the precise source of that "peasant" music is by now unlocateable? Given the cliché of the Gypsy fiddler, such gestures are arguably more ambiguous in a string quartet than in a work for other instruments.

These questions are not trivial. For much of his creative life Bartók held quite distinct conceptualisations of Gypsy and peasant musics. This in turn informs how we might hear passages such as the opening 71 bars of the *Seconda Parte* of the Third String Quartet, with its obvious shift in linguistic register from systematic motivic play to robust "foot-stamping" after fig. 7, as well as the Coda of the *Ricapitulazione* referred to by Adorno. The story of Bartók's folk music collecting is familiar to us. Around 1905, Bartók became, with Zoltán

¹ Theodor W. Adorno, « Béla Bartók's Third String Quartet », trans. Susan Gillespie, in Peter Laki (ed.), *Béla Bartók and His World*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 278-279 (This essay first appeared in *Musikblätter des Anbruch* vol. 11 n°9-10, Nov-Dec 1929). For a brief summary of Adorno's attitude towards Bartók, see Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 38-41.

Kodály, a pioneering collector and student of folksong. His initial aim was to expand the available repertory of *magyar nóta* (Hungarian tunes, often by amateur composers of the middle classes, transmitted as “folk songs”), but this grew into one of identifying an “authentic” Hungarian source music, *Ur-Hungarian* folksong which he hoped might enrich his own efforts to create a distinctively Hungarian modernist art music. His Magyar nationalism may later have undergone significant revision, and the emphases he placed on individual activities may have shifted over the years. He concerned himself, for instance, with an increasingly wide range of ethnic musics, and not only from provinces within Hungary, and clearly took increasing pleasure in ethnographic study for its own sake. But his foundational project was undoubtedly nationalist.

One of Bartók’s major achievements as folklorist was his “discovery” of peasant song, something quite different from the folk music with which urban Hungarians were familiar. In his scholarly essays he represented peasant music as the “authentic” Hungarian folk source and hence the proper basis for a national art music, but in doing so famously positioned himself against widely-held perceptions that Gypsy music, that is to say, the music played by urban Hungarian Gypsy musicians, occupied this position². Yet as Judit Frigyesi has persuasively argued, the concept of Nationhood for which (up to about 1903) Gypsy music was widely perceived to be the true voice, was upheld at the turn of the century by conservative forces³. Nationhood was defined by them to the exclusion of the peasants: Frigyesi notes that until the turn of the century “the equation of the nobility with the Hungarian nation and the ranking of the middle nobility as the *populus* or ‘core of the Hungarians’ was a deeply rooted historical belief... The gentry

² The very category «Gypsy music» is contested, however. The following argument draws from a much fuller account of Bartók’s relationship with Gypsy music in Julie Brown, «Bartók, the Gypsies and Hybridity in Music», in Georgina Born and David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, pp. 119-42. However to avoid needless complexity, unless otherwise specified I will continue to use the expression «Gypsy music» to refer to music associated with Gypsies in urban Hungary.

³ Judit Frigyesi, «Béla Bartók and the Concept of Nation and Volk in Modern Hungary», *Musical Quarterly* vol. 78 n°2, 1994, pp. 255-87. Frigyesi has provided a summary of this article in her subsequent book—*Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998—but unless otherwise indicated, all subsequent references to Frigyesi are to the more detailed article.

played the role that the peasant had played in the romantic notion of ‘folk’⁴. The gentry classes held power in Hungary and made claims for the true Magyar spirit courtesy of historical narratives of conquest over the Hungarian land and its native people. Peasant music was excluded from cultural self-definition. Gypsy music, on the other hand, had long played a central part in gentry lifestyle; it was “effectively the property of the ‘gentleman’”⁵. By the late nineteenth century, and comprising mainly eighteenth- and nineteenth-century songs, often composed by dilettante gentry musicians, Gypsy music had come to be an integral part of the conservatives’ construction of Nationhood. The “weeping-rejoicing” mode of Gypsy performance was considered the “authentic” voice of Hungarian pathos⁶.

Frigyesi, like Bence Szabolcsi before her, reads Bartók’s consistently negative critique of Gypsy music as part of a modernist reaction to this conservative position, as much an aversion to a romantically sentimental performance style as an attempt to find an authentic nationalism⁷. However, as I (and in a different way Katie Trumpener⁸) have shown, Bartók’s thinking about folk music evolved over time from one which involved a clear split between the “pure” and the “contaminated” to one in which “racial impurity” was valued positively. To perform a discourse analysis of Bartók’s own writings is to discover a catalogue of discursive features standard in any nineteenth-century book on natural history or race: the related concerns of ethnic origins and cultural hybridity⁹, a maintenance of careful distinctions between high and low culture, the ideological construction of Orientalism¹⁰, the enlightenment figure of the Noble Savage, and Darwinian theories of evolutionary cultural development:

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁶ *Ibid.*, pp. 267-274.

⁷ Bence Szabolcsi, *A Concise History of Hungarian Music*, trans. Sára Karig, London, Barrie and Rockliff, 1964, pp. 79-88. Compare Frigyesi, *op. cit.*, p. 271.

⁸ Katie Trumpener, «Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology: Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian Empire», in Ronald Radano & Philip V. Bohlman (eds.), *Music and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 403-434.

⁹ See Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York and London, Routledge, 1995.

¹⁰ Edward Said, *Orientalism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978; London, Penguin, 1985.

degeneration on the one hand, and replenishment or “healing” of the cultural stock on the other.

What emerges quite strongly from the early writings is Bartók’s tendency to maintain a distinction between a “good”, or healthy and authentic hybrid music language, and a “bad”, or potentially degenerative hybrid. At first, the potentially “good” hybrid was the sought-after fusion of his own art music with folk sources; the “bad” hybrid was Gypsy music.

Bartók’s conception of Gypsy and peasant music was subject to considerable evolution, however. In the context of his Hungarian nationalist project this conception exhibited a classic instance of splitting between an idealised, pure and “authentic” peasantry and a deviant, impure Gypsy culture, and this splitting imbued with a racialised fear of contamination by the Gypsy “Orientals within” and their “foreign” cultural elements. (“Asiatic / Oriental” elements) This ideologically loaded configuration was articulated in Bartók’s writings and modified over the years, and as such was inherent in Bartók’s aesthetic project of founding a Hungarian musical modernism that was linked with his progressive western modernity and progressive nationalist elements. For him in his early years of collecting and writing about the folk musics he found, music needed to be purged of the supposedly anti-modern, inauthentic marks of Hungarian Gypsy music. When he encountered it in the field, Bartók’s idealising aesthetic embrace of peasant musics seems to have been linked with these negative projections and prohibitions, which themselves suggest that Bartók was influenced by the racialising cultural and nationalist doctrines of the late nineteenth and early twentieth centuries.

He was not alone in being influenced by these, of course. At the time Bartók was collecting and composing, racialising linguistic and musical processes can be found in most Western musical contexts, not just in the contexts we have been prepared to address. Wagner’s regeneration writings and associated anti-Semitic thinking has been much discussed, for instance; as has art under the Nazis. Yet, despite the huge shadow that Wagner cast over the whole of musical modernism, somehow the interim period has emerged as more or less untouched by racism. Recent research

reveals, however, that racialising was alive and well in musical composition and theory in the period roughly 1883-1933¹¹.

A number of mid- to late-nineteenth-century developments played a part in the convergence of racial and musical discourses during this period: global encounters whose imperial desires and racial fears often stood in tense opposition, burgeoning Nationalist movements within and beyond continental Europe (as in Hungary), and the emerging biologies of race which fascinated Nation builders; there was also, as I mentioned, the immense shadow cast over Western art music by racially inflected Wagnerism, not only during Wagner's life but perhaps even more so in the decades following his death.

Racial categories were created primarily by Europeans as a result of their contact with, and subordination of, non-European peoples through colonialism and imperialism, but vary significantly during this time; sometimes they reflect very closely race science's focus on physical difference, at others they co-opt the term to signify less specific identities; often they move smoothly from one to the other. As Philip Bohlman and Ronald Radano have argued in their book *Music and the Racial Imagination*, "race" is a discursively unstable signification: "not a fixity, but a signification saturated with profound cultural meaning and whose discursive instability heightens its affective power"¹². And indeed, "race" was an extremely malleable category during this period. Sometimes recourse to the concept of race was so loose as to amount to a kind of "buzz word". Gemma Pérez-Zalduondo traces this sort of discursive looseness in connection with the term "Raza" used in Spanish musical writings of this period, whose slippage from one meaning to another served its figural use in explorations of Spain's internal nationalist debates¹³. Alain Frogley describes a similar slippage in the use of racialising terminology in the promotion of Anglo-Saxon music over "black music" or Jewish influences as an appropriate source for North American art music¹⁴. Nalini Gwynne attempts to deconstruct a composer's

¹¹ See the numerous studies testifying to this fact in Julie Brown (ed.), *Western Music and Race*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

¹² Ronald Radano & Philip V. Bohlman (eds.), *op. cit.*, p. 5.

¹³ See Gemma Pérez-Zalduondo, «Racial discourses in Spanish musical literature, 1915-1939», in Julie Brown (ed.), *Western Music and Race*, *op. cit.*, pp. 216-229.

¹⁴ Alain Frogley, «"The old sweet Anglo-Saxon spell": racial discourses and the American reception of British music, 1895-1933», in *Ibid.*, pp. 244-257.

own internalisation and application to himself of a very loosely conceived and quasi-metaphysical notion of race. And as Klára Móricz shows in the case of Ernest Bloch, even if they are understood in such vague terms as a “feeling”, broadly understood concepts of “racial identity” sometimes gave rise to powerful modes of musical creativity¹⁵.

At the other end of the spectrum there were systematic biological applications of racial science in comparative musicology; Pamela Potter has focused on the race constructs that German musicology took from the new biologies¹⁶. The two key conceptions of race, monogenesis (the idea that all races were descended from one) and polygenesis (the idea that there was a separate origin for each human race), as well as the adaptation principle of “acclimatization”, have been shown by Jann Pasler to underpin categorisations of French chanson populaire collected in the 1880s and 1890s¹⁷. A pseudo-philosophical “*cultural race*” construct is found in the systematic, but nevertheless non-biological, account of Jewishness found in Otto Weininger’s *Sex and Character*—a book that has considerable musical significance; racial Jewishness is *displaced*, along with gender, into characterology, and ultimately presented within a Kantian philosophical framework as “type J”. In Weininger’s “typological” or cultural approach to race, “race” is a set of characteristics that can be “overcome”¹⁸. Australian composer Percy Grainger toyed with a similar idea, though as Malcolm Gillies and David Pear have shown, he ultimately passed on to explicitly physiological accounts of race in his astonishingly detailed theory of music and race. “I’m mad about race”, he once said¹⁹.

Bartók’s own racialising of Gypsy music in the early years of his collecting probably falls more into the “race jargon” category than any other. He didn’t develop any major theories about it; rather he tossed

¹⁵ Klára Móricz, « Ancestral voices : anti-Semitism and Ernest Bloch’s racial conception of art », in *Ibid.*, pp. 102-114.

¹⁶ Pamela Potter, « The concept of race in German musical discourse », in *Ibid.*, pp. 49-62.

¹⁷ Jann Pasler, « Race and nation : musical acclimatisation and the *chansons populaires* in Third Republic France », in *Ibid.*, pp. 147-167.

¹⁸ Julie Brown, « Otto Weininger and musical discourse in turn-of-the-century Vienna », in *Ibid.*, pp. 84-101.

¹⁹ Malcolm Gillies & David Pear, « Percy Grainger and American Nordicism », in *Ibid.*, pp. 115-124.

around terms betraying an anxiety of an oriental influence on his country's music. At the heart of the matter for him was the issue of hybridisation. Bartók modified his analysis of the processes of hybridisation over the years, but nevertheless always maintained some sort of ideological distinction between Gypsy and peasant musics, so inherent was that distinction to his aesthetic project of founding a Hungarian musical modernism including a nationalist element.

After 1920, for instance, Bartók starts to take his Gypsy critique in a new direction, gradually redirecting his interest away from questions of relative ethno-linguistic purity to that of the mode and place of cultural production: rural versus urban. In other words, his critique shifts from an explicitly ethnic, ostensibly racialising, one to an economic one. As a group, however, Gypsies continue to do badly. Here, the connection between Gypsy music and gentry lifestyle stressed by Judit Frigyesi begins to emerge. In 1921 Bartók attributes their prominent role as musicians to their greed, a greed which led them gradually to replace what originally was a musically empowered peasantry. He goes further. The reason Gypsy melodies found their way back to the peasants was because peasants fell for the noble manners the Gypsies picked up from their gentry masters—presumably meaning that they easily fell for fake authority, an odd line of argument for someone who consistently portrays peasants as children of nature, instinct, and cultural “authenticity”²⁰.

By about 1933 we can notice open acknowledgements that even his much-loved “ancient peasant music” has immensely complex origins. Bartók has therefore ceded on the final point. Not only is the Gypsy no longer a single demonised ethnic category, but the very idea of peasant purity is itself questioned. He even gestures in 1934 towards a more inclusive hybrid:

The most pleasing things of all would be if each country, each region, each county, even each village, could produce something of its own, original and unique. But this is impossible, for people—whether they speak the same language or not—come into contact with one another, influence one another... It is these interactions

²⁰ Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1976, p. 70.

that we, as research workers, must endeavour to unravel with the utmost impartiality²¹.

“Utmost impartiality” seems a very deliberate choice of words in 1933, when the political ground in Europe experienced a radical shift, and questions of national origins became even more central to public debate than they had been earlier. This model of migrations and colonisations of peoples, and associated emigration of melodies, is repeated in two essays of the early 1940s, “Race Purity in Music” (1942) and “Diversity of Material Yielded up in Profusion in European Melting Pot” (1943)²². At this time, when the race issue was at the front of the European political stage, Bartók self-consciously played with racist discourse in order to strike a blow on behalf of the *anti*-racists. He declared that “‘racial impurity’ [his expression] ... is definitely beneficial... A complete separation from foreign influences means stagnation: well assimilated foreign impulses offer possibilities of enrichment”²³.

This dramatic change of rhetoric is understandable given that Bartók lived during a time of immense political change and crisis, and his identity was as historically situated and subject to an ongoing process of differentiation as any other. While he openly explored matters of linguistic hybridisation as part of the creation of national identity, he, his ethnographic project, and—crucially for his creative legacy—the embedded meanings of his artistic creations, were all subject to redefinition, resistance, and change.

THIRD STRING QUARTET

It should be clear by now why hearing, and hence reading the “folk” content of the folk gestures in the Third String Quartet and many other works by Bartók is far from straightforward. The implications of suggesting that the impression is that of a Gypsy music inflection or of a “peasant music” inflection are quite different. Attempting to situate

²¹ *Béla Bartók Letters*, collected, selected, ed. and annotated by János Demény, trans. Péter Balabán and István Farkas, trans. rev. by Elisabeth West and Colin Mason, London, Faber, 1971, p. 230.

²² Benjamin Suchoff (ed.), *op. cit.*, pp. 29-32 and pp. 33-34.

²³ *Ibid*, p. 31.

works such as this in the cultural discourses of the time is necessarily to acknowledge the distinction between the two.

As Adorno essentially argues, albeit without asking questions about the ethnic origin of the “folk voice”, such ubiquitous earthy scraping sounds (*col legno*, *martellato*, etc.) and the impassioned dance passage seem to announce the birth of a new invigorated Western sonata, and indeed string quartet, form. Indeed, as well as simply bringing high and low, art and “folk”, into more audible confrontation than previous composers had, Bartók seems to use the folk element as a source of life—“throbbing life”—to bring alive genres that had seemed almost dead. Is it possible to read the “folk voice” in this quartet as being either “peasant” or “Gypsy”? And what is the tone of these gestures? Are they always celebratory? Are they not sometimes violent, primitivist, even mocking?

In a work such as the Third String Quartet I would suggest that the folkloric source of such gestures ultimately remain undecideable. The gestures are neither one thing nor the other in any truly transparent sense. However, coming to this judgement is different from ignoring the culturally embedded meanings altogether. Even to ask the question indicates a mode of engagement that reflects a belief in music’s potential to provoke important cultural questions. Even if music’s meanings are far more opaque than those of most other arts, this does not necessarily mean it is devoid of any cultural meanings. Moreover, the idea that at least two equally plausible meanings attach to those moments in the string quartet when a strong, disruptive register is adopted, creating a tense, questioning semantic (in this case political) confrontation in doing so, is consistent with the effects of an aesthetic figure to which Bartók was repeatedly drawn over the course of his creative life.

That figure is the grotesque. From the sorts of Berlioz-like inversions of his early symphonic poem *Kossuth* (1903), through the *Wooden Prince* (1916/17) with its similar pitting of a grotesque parody against an original ideal, through to the puzzling hybrid bodily grotesque that is *The Miraculous Mandarin* (1919/24, rev. 1931), Bartók turned again and again to the grotesque. It is a very malleable figure in some ways. In Victor Hugo’s nineteenth-century conception of the grotesque, and that of those who

followed him, the grotesque is intrinsically linked with the “modern”²⁴. It is also fundamentally an image of the body, which rendered it a convenient figure onto which modernist artists could project representations of the alienated self of twentieth-century modernity. Yet it is also a figure which celebrates ambiguity, deliberately juxtaposing unlike elements to generate multiple meanings²⁵: in the visual arts grotesque images are often hybrid bodies involving the conflation of body parts from different creatures—even crossing species boundaries. There is insufficient space here to develop these observations fully²⁶. However, Bartók’s own attraction to the figure seems at different times to have engaged with all these meanings. Moreover, we find elements of the grotesque in some of the compositional gestures and strategies that he employed in instrumental works not overtly identified as “grotesque”—including, I would suggest, the Third String Quartet. Beyond the creation of sonic transgression, producing an ugly sound in an apparently inappropriate place, the grotesque might include a crowding of several meanings on to the one sonorous image. The moment in the string quartet where the “high art” compositional processes give way to primitivist stamping, and do so in a gesture that brings forth various potential culturally embedded meanings—at once a renewing, utopian “peasant” musical moment pace Adorno, *and* a Gypsy moment, which for Bartók might have had less utopian meanings—is a perfect exemplification of the musical grotesque. We might understand such moments as projecting deliberately ambivalent meanings, both good and bad Other: they ambiguously potentially reflect both celebratory and dark and mocking meanings.

²⁴ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827; rpt: Paris, 1968), *Prefaces and Prologues To Famous Books*, The Harvard Classics, ed. Charles W. Eliot, Vol. 39, New York, 1909–14 (available online <http://www.bartleby.com/39/40.html>).

²⁵ Geoffrey Galt Harpham considers this excess of meaning to be so central to the grotesque that he has used the problems associated with reading the grotesque as a poststructuralist lesson in the fundamental difficulties of textual decipherment. He places alienation centre stage in an all-encompassing epistemological sense. See Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

²⁶ For more, see Julie Brown, *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*, Aldershot, Ashgate, 2007. An approach to the grotesque in music stressing semantic ambiguity within a more broadly based theory of musical irony may be found in Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, Aldershot, Ashgate, 2000.

It seems to me quite urgent that we rethink the way we approach Bartok's music. This is not only because a recent history of twentieth-century music reduces him to a "series of cameo parts rather than the leading role"²⁷, now that the old canons of twentieth-century music break down (certainly in Anglo-American musicology) and his once solid position as the mediating figure between Schoenberg and Stravinsky (the putative "greats" of twentieth-century modernism) becomes less of a guarantee of his historical compositional significance. It is also because he becomes all too predictable as a particular idealized mode of interpretation renders him far too legible. Ultimately we might decide that Bartok and his music remain fascinating to history *precisely* because of the way his own researches and accounts of various folk musics mirror the rapidly changing political landscape of the time. Perhaps his success resides in the way his own compositional language both engaged closely with the cultural discourses of his time, and ultimately transcends them. In using the word "transcend" I am not advocating a return to the mystifications of nineteenth-century notions of a pure ideal quality in music. On the contrary. I would urge that in analyzing his (and other early twentieth-century) music for its discursive qualities, we learn again to celebrate music's ability to convey quite strong suggestions as to meaning, but to pay attention to the often quite ambiguous, multiple meanings generated, and give them all credit. In doing this, and above all in paying attention to the lamentably widespread racialising trends of both writers about, and composer of, music in the first decades of the twentieth century, we do justice to history. However, we should not feel that we are embarking upon some sort of witch hunt, or search for the guilty, looking back with the privilege of hindsight in order to expose to our judgmental gaze those less (fortunately) enlightened ones who engaged closely with problematic ideologies. Writing about the case of Paul de Man, Geoffrey Hartman says:

The aim of judgment in historical or literary-critical discourse, a forensic rather than juridical sort of inquiry, is not that of

²⁷ As Nicholas Cook and Anthony Pople put it in their introduction to Nicholas Cook and Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 4.

determining guilt or innocence. It is to change history into memory: to make a case for what should be remembered²⁸.

Paying attention to music's various ambiguous embedded meanings may likewise help us to remember, even while the music remains at the heart of what we love about early twentieth-century musical modernism.

²⁸ Geoffrey Hartman, « Judging Paul de Man », in *Minor Prophecies : The Literary Essay in the Culture Wars*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, p. 148.

GIACINTO SCELSI ET L'ORIENT : VERS UNE ARCHÉOLOGIE DU SONORE

Pierre Albert Castanet

« Je vous vois, Monsieur, songer au bouddhisme, car l'Occident prête à cette attitude une importance inexplicable. Il n'y faut point songer ».
André Malraux, *La Tentation de l'Occident*.

L'Italien Giacinto Scelsi demeure un être de légendes qui croyait en la réincarnation. Homme de voyages et de rencontres, il s'est adonné aux arcanes d'une « religion flottante »¹, tentant d'accéder au plus haut faite de l'élévation spirituelle et artistique. Et si pour lui le Nirvaña a paru figurer le royaume situé « par-delà le bien et le mal » – comme dit Friedrich Nietzsche – il a tenté de tracer à sa manière le chemin qui conduit à son portail doré.

« Jusqu'à la grille qui sépare les hommes de l'éternité. Derrière cette porte retentit la musique et non l'art musical. Peut-être devons-nous quitter la terre pour la trouver. Les grilles s'ouvriront pour le voyageur qui aura pu se débarrasser en chemin des entraves d'ici-bas »²,

remarquait – en 1906 – Ferruccio Busoni, en conclusion de *l'Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*.

« Celui qui possède du talent dès sa naissance,
qui acquiert les connaissances nécessaires,
qui passe par toutes les épreuves indispensables,
qui renonce au superflu, qui réalise ce qu'il faut réaliser,
parvient au Nirvaña ».
Hendrick Kern, *Histoire du Bouddhisme en Inde*.

¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « L'esprit de l'ouïe – Le souffle, la prière et le rituel, bases de la « religion flottante » de Giacinto Scelsi », Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Paris, CDMC, 2008, pp. 83-99.

² Ferruccio Busoni, *L'Esthétique musicale*, Paris, Minerve, 1990, p. 56.

Après des années passées à écrire des pièces pseudo dodécaphoniques, Giacinto Scelsi s'est mis à gérer instinctivement une temporalité dilatée³ digne des épisodes de méditation orientale les plus aboutis, initiant sans le savoir les principes fondateurs de l'École spectrale française. En dehors de recueils de poésie publiés directement en langue française⁴, ce Comte d'Ayala Valva – né à La Spezia en 1905 et décédé à Rome en 1988 – a signé juste après la Seconde Guerre mondiale de nombreux essais à teneur musicologique⁵. Prônant une musique fondée sur la potentialité du « son unique » – suffisant car riche en lui-même – cet artiste atypique a fait figure de sage⁶ au sens où Denis Diderot disait – il y a 250 ans – qu'un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien⁷.

Poète et artiste plasticien (dessinateur, sculpteur), la maestro improvisateur a ainsi inventé un type de musique personnelle, planante, qui abolit la pulsation binaire de l'archétype occidental pour libérer une écriture de « flux »⁸ sonore – stable ou non dans son dosage énergétique – et pour mettre en œuvre une esthétique du temps lisse, souvent largement dilaté.

³ Cf. Patrick Revol, *Conception du temps dans la musique occidentale du XX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴ Cf. Giacinto Scelsi, *L'Homme du son*, poésies recueillies et commentées et Luciano Martinis et Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006.

⁵ Cf. Giacinto Scelsi, *Les Anges sont ailleurs...*, textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006.

⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « La grande sagesse de Giacinto Scelsi », in Marie-Claire Beltrando-Patier (éd.), *Histoire de la musique*, Paris, Larousse, collection In extenso, 1998, pp. 1119-1120. Lire également : Franck Mallet, « Scelsi : la sagesse visionnaire », *Musica* n°88, « Les guetteurs de sons », Strasbourg, Les Dernières Nouvelles d'Alsace, 1988. Par ailleurs, remarquons que Renaud Machart considère Giacinto Scelsi comme un « ermite » et un « fakir » (cf. Renaud Machart, « L'énigme Scelsi fêtée à Salzbourg », Paris, Le Monde, jeudi 9 août 2007).

⁷ L'encyclopédiste poursuit : « Ces talents ont dégénéré en se séparant. La sphère de la philosophie s'est resserrée. Les idées ont manqué à la poésie. La force et l'énergie aux chants ; et la sagesse privée de ces organes ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme » (Denis Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), Paris, Flammarion, 2005).

⁸ Terme de Scelsi (voir « Sens de la musique », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*) repris notamment par Christine Anderson, « Klang als Energie, Anahit von Giacinto Scelsi », *Musik Texte* n°81-82, décembre 1999. Au sujet du « son » scelsien, Jean-Noël von der Weid a écrit qu'il se présentait « telle une houle pétrifiée, mais d'où suintent encore des échos acérés ». Un « son » qui nous plonge « dans l'essence même de la musique, au-delà de la perception auditive » (cf. texte du livret du CD *Giacinto Scelsi (1905-1988)*, Paris, FYCD 119, 1981).

Plus important que la musique, le « Son » – « premier mouvement de l'immobile »⁹ – a été pour Scelsi la force « cosmique » figurant à la base de tout. Il est alors évident qu'une construction intellectuelle même moderniste, un enchaînement arbitraire de cellules rythmiques classiques ou une polyphonie complexe utilisant les bonnes vieilles recettes d'école d'antan n'ont plus rien à voir avec le « sens » véritable du nouvel art sonore¹⁰, lequel a été sagement géré par un concept original provenant d'une idée de propulsion physique primordiale¹¹. Avec des termes quasi varésiens¹², Scelsi affirmait que la musique est le résultat de la projection et la cristallisation dans une matière sonore d'un moment de la durée, au sens bergsonien du devenir¹³.

L'HOMME DE VOYAGES

« Le voyage suppose une expérimentation sur soi
qui relève des exercices coutumiers chez les philosophes antiques :
que puis-je savoir sur moi ? »
Michel Onfray, *Théorie du voyage*.

Alors qu'il a déjà composé *Chemin du cœur* pour violon et piano, le jeune Scelsi – âgé de 24 ans – prépare un long périple au Proche et au Moyen Orient. En l'occurrence, à Alexandrie, ne fait-il pas la connaissance de derviches tourneurs¹⁴ aux références à la fois gestuelles, musicales et mystiques. Par ailleurs, ayant eu vent des pratiques de l'ascétisme de l'islam, il tient à parfaire sa connaissance du soufisme, notamment dans la relation intime avec le divin. Assistant à des danses

⁹ Giacinto Scelsi, « La puissance cosmique du son », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 150 et « Son et musique », *Ibid.*, p. 128,

¹⁰ Cf. Michele Biasutti, « La poetica del suono di Giacinto Scelsi – Analisi di *Ko-Lbo* per flauto e clarinetto », *Zeta n°14-16*, Udine, Campanotto, 1991.

¹¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « De l'alpha à l'oméga », in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 7-11.

¹² Scelsi reconnaissait avoir « quelques affinités avec Varèse » (Giacinto Scelsi, « Entretien au sujet de *Ko-tha* », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 169). Se reporter également à Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008.

¹³ Giacinto Scelsi, « Autoquestionnaire », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ Cf. son autobiographie *Il sogno 101* à paraître en langue française aux éditions Actes Sud.

rituelles, il s'est ensuite intéressé aux diverses postures du yoga mahométan, musulman. Dans ses écrits portant sur le Yoga du son¹⁵, il mentionnera que « le yoga n'est pas par nature religieux, sa finalité étant la libération de l'homme au sens d'un désasservissement, d'un déconditionnement ». Dans ce sens, selon le musicien italien, le mot sanskrit *Deva* désigne étymologiquement un « être lumineux », une « personne bénéfique ».

« Se déréaliser
C'est-à-dire prendre
Une autre réalité ».
Giacinto Scelsi, *Cervles*.

Giacinto Scelsi comparera l'extase et l'illumination au son « juste »¹⁶. Selon lui,

« les vibrations créent une forme qui est moulée selon la loi d'affinité, s'accordant à sa voûte de résonance, mais en la transformant aussi. C'est la base de la doctrine, car selon celle-ci, le SON est à la source de toute révélation révélée de l'intérieur. Dans les *Védas*, ce son est appelé *Anabad*, qui signifie : son illimité. Je ne puis vous dire quelle est la technique pour y atteindre. Elle fait partie du "Laya- et Krya-yoga" et comporte des exercices particuliers de respirations très poussées et la connaissance de l'effet des sons sur nos organes physiques et nos centres subtils. Il y a des textes hindous et tibétains qu'il faudrait lire ; je me borne à vous conseiller ceux de Patañjali »¹⁷,

À la lecture des ouvrages et surtout à l'écoute de la musique de l'Inde, il a sans doute élargi le spectre de sa propre perception musicale¹⁸. Comme l'a précisé John Cage (que Scelsi connaissait) : « l'art n'a pas de raison

¹⁵ Cf. Giacinto Scelsi, « Son et Musique », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi », Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 105-120.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Fasciné par l'Inde, l'ethnomusicologue Laurent Aubert a dit combien il était redevable à la musique de ce pays : « Il m'est désormais impossible d'écouter une musique, quelle qu'elle soit, comme avant, tant mon exigence auditive s'est affinée », affirme-t-il (Laurent Aubert, *La Musique de l'autre*, Chêne-Bourg/Genève, 2001, p. 145).

utilitaire. Il a à voir avec le changement des habitudes dans la perception acoustique ou visuelle et dans l'intellect »¹⁹.

Le début des années 1930 est aussi l'époque où le maestro côtoie les tenants de l'ésotérisme égyptien et l'on retrouvera vingt ans plus tard son appétit pour les rites magiques, les arcanes mystérieux, les formules secrètes, voire les palimpsestes mystérieux. Évoquons à ce sujet la quatrième pièce pour piano extraite des *Cinque Incantesimi* (1953 – dédiées à Henri Michaux) sous-titrée *Lento (mystérieux, sur-naturel)* qui annonce le style scelsien avec note polaire (ici en l'occurrence le Ré). Durant ses pérégrinations exotiques, Giacinto Scelsi visitera la Palestine, la Galilée, la Syrie, la Turquie, la Grèce. Ici ou là, il va se spécialiser dans la mystique et dans la transcendance²⁰.

Dans les années 1940, il se liera avec le musicien viennois Walter Klein à qui il demande de lui servir de rédacteur de partitions. Or, ce personnage s'occupe de philosophie hindoue. On a du reste retrouvé dans les *Papers* de cet Autrichien des considérations intéressantes sur la pluriconfessionnalité :

« Judaïsme et christianisme ? Je préfère le dernier car les juifs ne croient pas en Jésus, mais les chrétiens croient en Moïse.
Christianisme et védisme ? Je préfère le védisme car l'hindou croit en Jésus, le chrétien par contre ne croit pas aux prophètes hindous.
Aucune religion, se croyant unique, n'est bonne »²¹.

Cette ouverture religieuse reliant les divinités orientales et occidentales est tout à fait typique de la sphère de pensée de Scelsi²². En fait, s'il est question ici de « religion », c'est que le verbe *religare* signifie à l'origine « relier », unir la terre au cosmos. Selon le Taoïsme des Han, l'espace intermédiaire entre le ciel et la terre est rempli d'un souffle (appelé *ke'i*)

¹⁹ Cf. Constance Lewallen, « Kunst ist eine Art Versuchslabor », *DU-Heft, Composer John Cage*. Zurich, *Konzept wider den Zwang*, n°5, mai 1991, p. 66.

²⁰ Prière d'écouter la voix de Scelsi nous dire en français ce qu'est la transcendance (cf. CD *Scelsi*, Paris, INA, mémoire vive, n°262009, 1992).

²¹ Walther Klein, *Walther Klein Papers*, The Music Library, Berkley, Box 1:5, cité en français par Friedrich Jaecker dans son article « Giacinto Scelsi et Walther Klein » in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., p. 299.

²² À noter que Giacinto Scelsi composera en 1966 *Uaxuctum* sous titrée « La légende de la cité Maya détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses ». Cette partition est écrite pour ondes Martenot, 7 percussionnistes, timbalier, chœur et orchestre de 23 musiciens.

dans lequel l'homme respire et évolue. Le musicologue italien Enzo Restagno a d'ailleurs écrit que :

« Le son unique est un cosmos, un cosmos qui respire : la musique de Scelsi acquerra dans son avancée une extraordinaire capacité de mimétisme de la respiration, une sorte de macrorythme biologique qui tient ensemble formellement l'infini fourmillement de micro-événements »²³.

« Je suis bien étonné
d'être bouddhiste ».
Paul Valéry, *Cahiers*.

Mais la musique de Scelsi ne se contente pas de jouer avec la respiration existentielle ni même avec l'icône du flux et du reflux qui émaille l'esthétique pré-spectrale – parfois d'obédience quasi bouddhiste –, elle s'apparente le plus souvent au concept de respiration « subtile », au souffle contrôlé du Prânâyâma, c'est-à-dire à l'attitude méditative provenant du geste yogique. Car le « Yoga du Son » – déjà évoqué – ne s'intéresse pas spécialement à l'air physique, mais à un réseau d'énergies vitales contrôlées et trans-substanciées. Scelsi a d'ailleurs expliqué en 1953 que les adeptes de ce système philosophique doivent parvenir à entendre leur « son personnel », lequel amène à la « perception du monde supranormal, en même temps qu'il produit un équilibre intérieur qui, justement est à la base de ce Yoga²⁴ ». À travers cette recommandation, justesse d'esprit, essence et force consolident ainsi l'apanage méditatif qui concourt à rechercher les formes libertaires de l'immortalité²⁵.

« Celui qui transcende l'idée dualiste
de la vie et de la mort continue à vivre,
dans le sens authentique du terme ».
Daisetz T. Suzuki.

²³ Enzo Restagno, « Giacinto Scelsi et les sphinx sonores », livret du CD *Les Cinq quatuors à cordes*, Paris, Salabert Actuels, SCD 8904-5, 1990, p. 13.

²⁴ Cf. Giacinto Scelsi, *Son et Musique*, *op. cit.*

²⁵ Cf. Mircea Eliade, *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1951. Cf. aussi : Sri Aurobindo, « Le yoga des œuvres », in *La Synthèse des yoga*, Paris, Buchet Chastel, 1972.

Imprégnés autant de la philosophie de l'*homo symbolicus*²⁶ que de celle de l'*homo religiosus*²⁷, les gestes de hiérophanies²⁸ artistiques de Scelsi impliquent une réalité méta-empirique en ce sens qu'ils se présentent en tant que manifestation intime du sacré. Ainsi, face à l'histoire de l'humanité emplie de mysticisme et d'utopie, de primitivisme et de spiritualité, de tradition et de religion, l'œuvre musicale (mais aussi poétique) de Scelsi n'est composée que pour des fins invocatoires. Et si l'on disserte sur les souches et les couches stratifiées des musiques ancestrales, on en arrive à conclure comme Jean During que « toute tradition musicale a quelque chose de sacré »²⁹. Par ailleurs, ainsi que le remarque Emmanuel Gorge, par l'intermédiaire de leur « idéologie » respective, le primitivisme et l'utopie entretiennent « des liens profonds à travers l'imaginaire de la création. Cet imaginaire s'est focalisé sur différents thèmes, sur différents espaces, ainsi que sur différentes temporalités des cultures humaines »³⁰.

« Et tous les dieux,
Çiva, Skanda, Vishnou, Kourvéra, Indra, Brahma
se levèrent et vinrent tomber à ses genoux ».
André-Ferdinand Herold, *La Vie du Bouddha*.

Léguant des signes de représentation spirituelle – certes à usage unidirectionnel – la ligne esthétique des opus scelsiens semble alors orchestrée par (ou pour) une famille de serviteurs pluriels. Comme l'a souligné John Cage, « le monde n'est jamais abandonné sans un Bouddha »³¹. D'aura anti-nietzschéenne et de caractère globalisant, le

²⁶ « Le monde « parle » par les symboles, se « révèle ». Il ne s'agit pas d'un langage utilitaire et objectif. Le symbole n'est pas un décalque de la réalité objective. Il révèle quelque chose de plus profond et plus fondamental », note Eliade (Mircea Eliade, *Méghistophélès et l'androgyné*, Paris, Gallimard, 1962, p. 296).

²⁷ Cf. Julien Ries, « Les origines et le problème de l'*homo religiosus* », in Julien Ries (éd.), *Traité d'anthropologie du sacré*, volume 1, Paris, Desclès/Edisud, 1992.

²⁸ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 15-45.

²⁹ Jean During, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, tome 3, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2005, p. 343.

³⁰ Emmanuel Gorge, *Le Primitivisme musical – Facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 85.

³¹ John Cage, « Soixante réponses à trente questions de Daniel Charles », in *Musiques nouvelles, Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 12.

catalogue scelsien se laisse ainsi porter par plusieurs vents solaires reliés à une kyrielle de divinités qui sévissent tant en Orient qu'en Occident : Brahma³², Visnù³³, Shiva³⁴, Krishna³⁵, Jésus... (*Quattro illustrazioni* pour piano (1953), *Aión* pour orchestre et percussions (1961), *Ko-Tba* pour guitare (1967), *Antifonia* sur le nom de Jésus (1970), *Krishna e Radha* pour flûte et piano (1986)...). Comme l'écrit Heinrich Zimmer : « tous les dieux sont en nous »³⁶. Ainsi, l'œuvre possède des racines enfouies qui offrent le reflet sensible d'une archéologie instinctive du devenir sonore.

« Je marche en pleine couleur locale,
unique spectateur d'une scène étrange,
où le passé renaît sous l'enveloppe du présent ».
Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*.

J'ai déjà insisté ailleurs³⁷ sur la célèbre parole « Om » (ou « AUM ») requise par les chœurs du dernier mouvement de *Konx-Om-Pax* (1968) et

³² Nom dérivant du Sanscrit *brahman* qui désigne le principe spirituel absolu. Primitivement, il signifie « force magique, parole sacrée, hymne » mais aussi « lumière qui s'élève et gloire qui brille ». Marius Schneider dit que c'est de la bouche de Brahma que sortirent les premiers dieux. Selon lui, « ces immortels sont des chants » (*in* : « Musique, Mythologie, Rites », *Histoire de la musique*, tome 1, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, p. 133).

³³ Désignant une gravure indienne représentant Visnù, Giacinto Scelsi a déclaré à la fin de sa vie : « Ce n'est pas moi qui compose, c'est lui... je ne suis qu'un médiateur... » (cité par Marc Texier, « La Musique du III^e millénaire – Portrait de Giacinto Scelsi en quatre épisodes », *Musica Falsa* n°2, Paris, février/mars 1998, p. 86).

³⁴ Dans *La Musique de l'Inde du Nord*, Alain Danielou indique que l'enseignement de la musique est attribué à Shiva. Selon lui, cet apprentissage remonte « au-delà de l'âge védique et de l'invasion aryenne » (Alain Danielou, *La Musique de l'Inde du Nord*, Paris, Buchet Chastel, 1985, p. 24).

³⁵ Krishna est Lumière en Soi. Cf. Mircea Eliade, *Mébhéphélès et l'androgyné*, *op. cit.* Prière de lire aussi : Edouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Librairie académique Perrin, 1960, Livre II.

³⁶ Heinrich Zimmer, *Les Philosophes de l'Inde*, Paris, Payot, 1997, p. 467. De même, étudiant les contextes de pérégrinations extra-européennes de certains artistes, Daniel Kawka remarque qu'Albert Roussel « devient un véritable Arabe », que Pierre Loti se transforme en « turc sans s'en douter » et que Gérard de Nerval se transpose en « païen en Grèce » ou en « musulman en Égypte » (Daniel Kawka, ... *un marin-compositeur*, *Albert Roussel « Le carnet de bord » (1889-1890)*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1987, p. 33). Par ailleurs, « que dire d'un Claudel dont la poésie saisit l'Orient dans sa moëlle tout en ignorant le chinois et le japonais... » ?, demande Michel Onfray (Michel Onfray, *Théorie du voyage – Poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p. 64).

³⁷ Cf. Pierre Albert Castanet, « La prière selon Giacinto Scelsi », *Les Cahiers du CIREM* n°44-46, « Musique et rites », Rouen, 1999, pp. 105-106. Voir aussi : Pierre Albert Castanet,

placée auparavant en filigrane dans la *Suite n°9* sous-titrée *Ttai* (1953). Métaphorique à l'envi, cette partition pour piano désire, selon le compositeur, montrer :

« une succession d'épisodes qui exprime alternativement le Temps ou, plus précisément, le Temps en mouvement ; et l'Homme, comme symbolisé par des cathédrales ou des monastères, à travers le son du Om sacré »³⁸.

Extrait du début du huitième mouvement, l'**exemple 1** montre différents contextes de résonance d'une lente pédale de Sol (du son unique à l'accord de sept sons ; de la nuance *piano* au plus que *forte*), semblable aux sonorités des chants tibétains réalisés bouche fermée.

Exemple 1. Début du huitième mouvement de la *Suite n°9* pour piano (Paris, Éditions Salabert, 1988, p. 32).

« Je pose que la répétition sonore remplit la fonction de contenant à l'intérieur du temps ». Pascal Quignard, « Scelsi », *Boutès*.

« L'esprit de Pouïe – Le souffle, la prière et le rituel, bases de la "religion flottante" de Giacinto Scelsi », in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui, op. cit.*

³⁸ Giacinto Scelsi, *Suite n°9 « Ttai » pour piano*, Paris, Éditions Salabert, 1988, p. 2.

Formule d'oraison minimaliste mais très puissante (notamment chez les moines du Tibet évoquée également dans la *Suite n°8 'Bot-Ba'* pour piano de 1952), ce cri cosmique (« OM ») mû en souffle sacré se veut à la fois le patronyme naturel de Dieu et la rumeur éternelle qui roule comme une invocation perpétuelle de l'origine paternelle au fond de l'univers. La signification totalisante de ce mot magique se trouve renforcée par le fait que l'enveloppe même du phonème (attaque soufflée - corps - désinence bouche germée / « om ») contient le fameux rythme ternaire, si important dans la pensée de l'homme, l'organisation du monde et la vision corollaire de la cosmologie.

Se demandant ce qu'il reste du savoir absolu, Jacques Derrida écrivait :

« Il me pressait de trouver le secret. Et je faisais appel à tous mes souvenirs de miracles, connus ou inconnus, à ceux de la Bible, à ceux des mythologies, et je cherchais l'explication vraisemblable, l'espèce de tour de passe-passe très simple... »³⁹

Ainsi, il est des rencontres avec soi-même qui valent autant que le colloque avec autrui lors de voyages lointains. Ainsi que le note Michel Onfray, « au centre du voyage, on ne repère rien d'autre que le moi »⁴⁰.

L'HOMME DE RENCONTRES

En 1957, Frances Mc Cann (épouse de Scelsi) s'occupe de la *Rome - New York Foundation* qui est notamment soutenue par Peggy Guggenheim, Laurence P. Roberts⁴¹, Denis de Rougemont... Lors des soirées organisées par cette fondation internationale, des concerts font entendre par exemple le sitariste indien Ravi Shankar accompagné de ses complices au tabla et à la tampura. Madame Mc Cann programme également des hommages à de grandes personnalités tel que Rabindranath Tagore. Naturellement, Giacinto Scelsi fréquente ces milieux liés aux cultures extra-européennes. En outre, même si André Cœuroy a dit que « la musique orientale mourra tôt ou tard, si elle ne

³⁹ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Denoël Gonthier, 1981, p. 87, volume 1.

⁴⁰ Michel Onfray, *op. cit.*, p. 64.

⁴¹ Spécialiste de l'art asiatique, directrice après-guerre de l'Académie Américaine à Rome.

persiste à opposer aux formes envahissantes de l'Occident une forme qui lui soit propre »⁴², la danseuse Muriel Jaër a initié la rencontre de Scelsi avec une ondiste qui fera découvrir au musicien romain toutes les subtilités infimes des arts hindous. S'appelant Nelly Caron, cette musicienne avait en effet passé six mois en Inde où elle avait étudié la Veena, instrument emblématique de la culture dravidiennne. Elle créa par la suite le Centre d'études de musique orientale à Paris avec Alain Danielou et Tran Van Khe⁴³.

Giacinto Scelsi rencontrera également le fondateur de l'anthroposophie Rudolf Steiner⁴⁴ avec qui il aura beaucoup de points en commun (la quête du son, l'expérience du spirituel, la puissance de vibration de l'art...). À la croisée de toutes ces rencontres, le musicien a par ailleurs tenu à opposer le domaine du son dans le contexte d'Orient et d'Occident. Ainsi, « pour l'occidental en général, les harmoniques sont un facteur acoustique ; l'oriental, par contre, recherche dans les harmoniques un élément spirituel qui dépasse la physique »⁴⁵. En revanche, en dehors des principes de théorie générale et de la connaissance de pratiques musicales ancestrales⁴⁶, le musicien italien prendra un malin plaisir à tiler ou à mixer les différentes techniques d'expression sonore qu'il découvre. Il me vient à l'esprit ces mots publiés dans les *Notes de voyage* de Gustave Flaubert arrivant à Smyrne : « Ah ! c'est beau ! orientalement et antiquement splendide ! »⁴⁷

En témoigne ce passage de *Pranam I* (1972) pour mezzo-soprano, ensemble instrumental et bande magnétique (**exemple 2**), écrit en souvenir de la perte tragique d'amis grecs (Jani et Sia Christou).

⁴² André Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Simon Kra, 1928, p. 36.

⁴³ Cf. Muriel Jaër, « Entendre la danse avec Giacinto Scelsi – Au cœur du mouvement », in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁴ Cf. Irène Assayag, « Le son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi », in *Ibid.*, pp. 58-60.

⁴⁵ Giacinto Scelsi, « Son et Musique », *op. cit.*, p. 132. Au niveau de la pensée, entre l'esprit oriental et l'esprit occidental, André Malraux a écrit : « L'une veut apporter le monde à l'homme, l'autre propose l'homme en offrande au monde » (André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1926, p. 113).

⁴⁶ *Organum* primitif, bourdon, diaphonie, déchant, canon... Cf. Pierre Albert Castanet, « Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi », in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 105-120.

⁴⁷ Cité par Pierre Jourda, *L'Exotisme dans la littérature depuis Chateaubriand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 38.

Exemple 2. Extrait de *Pranam I* (Paris, Éditions Salabert, 1989, p. 30).

Dans cet extrait, la voix doit enchaîner une « pulsation rapide d'amplitude du diaphragme » sans variation de hauteur (notée *) – technique d'expression orientale différente du trille de gorge – à un roulement de langue sur « r » (**), comme dans la langue italienne. Complexe dans sa réalisation complète, cette partition hors du commun demande paradoxalement souplesse et rudesse vocale. Comme le précisait Vladimir Jankelevitch, « L'altération dont l'autre est l'origine n'est-elle pas en toutes choses la première complication ? »⁴⁸

En tant que moyen – et non pas fin –, l'idée de don solennel scelsien ira jusqu'au spectacle virtuel savamment ordonnancé, évoquant après la vie des dieux, la mort des humains. Voyez *Aïôn* – 1961 –, partition qui présente quatre épisodes dans une journée de la vie de Brahma. Au sein de la représentation vibrante de ces quelques 90.000 années humaines, Scelsi dompte dans cet exemple un orchestre qui sculpte des arsis violentes accusées par un pool de percussions⁴⁹ métalliques surprenantes (premier

⁴⁸ Vladimir Jankelevitch, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Champs Flammarion, 1960, p. 110.

⁴⁹ Par exemple un bidon monstrueux de 200 litres dont on se sert comme d'un allègre guiro.

mouvement), qui scande à grands cris instrumentaux des slogans rythmiques illustrés de tensions micro-intervalliques singulières (deuxième morceau), qui échafaude des gestes ascensionnels d'une brutalité exacerbée (fin du troisième volet) et qui dégage un réel mystère, sombrement poétique.

« Musique où par gongs et tambours
À partir d'un néant est construit
L'édifice qui n'existe pas [...] »

André Pieyre de Mandiargues, « Scelsi », *Gris de perle*.

Désirant porter son attention sur les lois de « l'Énergie Sonore », Giacinto Scelsi a évoqué la maltraitance des cloches d'église en Europe. En revanche, il a tenu à souligner que :

« En Orient, aux Indes, au Japon, en Chine ou au Tibet, les gongs – qui jouent le même rôle dans les temples – sont frappés avec le plus grand respect et d'une façon toute particulière, et cela jusqu'à la plus petite clochette aiguë, chaque son devant produire entièrement son effet propre »⁵⁰.

L'œuvre qui entre en relation avec cette conception éclairante de la percussion métallique exotique est bien évidemment *Pfhat* (1974) conçu pour chœur mixte, orgue et orchestre. Dans cette majestueuse partition sous-titrée « Un éclat... et le ciel s'ouvrit », 49 musiciens et l'ensemble des choristes sont invités à faire sonner sans faiblir des centaines de clochettes *fortissimo*.

« Peut-être avez-vous entendu la musique de l'homme,
mais non celle de la terre ;
Peut-être avez-vous entendu la musique de la terre,
mais non celle du ciel ».
Tchouang-Tseu

Le modèle de la cloche ou du gong sera repris dans l'écriture pianistique (comme chez Liszt, Debussy ou Ravel, mais aussi chez Messiaen⁵¹, Cage⁵² ou Louvier) ou même dans la figuration dynamique

⁵⁰ Giacinto Scelsi, *Son et Musique*, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹ Pierre Albert Castanet, « Le « Piano-Galaxie » d'Olivier Messiaen – du « Piano-Percussion » à la « Percussion-Piano » », *Les Cahiers du CIREM* n°47-48, « Olivier Messiaen – L'orgue et le piano », Rouen, juin 2003, pp. 81-100.

des sons figés sur les bandes magnétiques (comme dans celle de *Pranam I*). Voyez le début du quatrième mouvement de la huitième *Suite* pour piano baptisée *Bot-Ba* (1952) qui demande de laisser résonner des sons percutés (*staccato*) comme un gong (**exemple 3**).

IV

Exemple 3. Début du quatrième mouvement de la *Suite n°8* pour piano (Paris, Éditions Salabert, 1986, p. 27).

Selon Scelsi, cette huitième *Suite* est une « évocation du Tibet avec ses monastères sur les hautes montagnes – Rituels tibétains – Prières et danses »⁵³. Hormis le rôle rituel de la percussion⁵⁴, celui de la voix est également symbolique. Considérant le son primordial comme étant le « verbe de l'univers », le propre énoncé du « Om » mantrique (que l'on rencontre par exemple dans les parties de chœur de *Konx Om Pax – 1968*⁵⁵) contient une charge énergétique considérable et extraordinairement efficace dans le contexte volontaire de transformation spirituelle.

⁵² Cf. Ulrike Kasper, « Mysticisme et bouddhisme », *Écrire sur l'eau – L'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, 2005, pp. 52-56.

⁵³ Giacinto Scelsi, *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 274.

⁵⁴ Cf. Pierre Albert Castanet, « Les champs de la percussion au XX^e siècle », in *Roland Auget : Percussion(s) – Le Geste et l'esprit*, Paris, Tschann Libraire, 2007, p. 30 et pp. 73-74.

⁵⁵ Œuvre pour chœur et orchestre sous-titrée « Trois aspects du Son : en tant que premier mouvement de l'Immuable ; en tant que Force Créatrice, en tant que syllabe "OM" ».

En complément des correspondances multiples jouant sur la suprématie d'une divinité, sur la vérité des doctrines métaphysiques ou sur l'authenticité de la transcendance, il est même possible de chercher dans la concrétisation vocale de ce souffle sacré⁵⁶ des relations d'ordre physiologique qui dévoilent les sources d'une véritable « théologie du son ». Outre la circonscription totale de la palette vocalico-timbrique (a, e, i, o, u, m), certains spécialistes – comme Marius Schneider par exemple – ont vu dans ce « Om » une manifestation des rythmes fondamentaux du monde matériel⁵⁷.

De plus, en dehors du rapport au religieux et au support de voix classique, apôtre de l'*Ur-médium*, Giacinto Scelsi a par moment collaboré avec des personnalités à l'expression primitive (en l'occurrence à la « voix brute »⁵⁸). Kirk Varnedoe a d'ailleurs noté que :

« Le primitivisme a souvent été associé avec les spéculations sur les origines du langage et la nature des signes, et avec la recherche d'un art absolu ou naturel en harmonie avec des moyens d'expression universels et immuables »⁵⁹.

Dans ce sillage, la chanteuse japonaise Michiko Hirayama a été l'artiste idéale avec laquelle le maestro a travaillé pour élaborer l'écriture et la réalisation des *Chants du Capricorne* (1962-1972)⁶⁰. Employant une kyrielle d'effets parasites comme symboles d'un soliloque identitaire mixte, cette œuvre orientalisante traite la voix comme l'« instrument de l'extrospection »⁶¹. Alors, « la musique commence par murmurer à l'oreille de celui qui l'aime et qui s'approche du chant qui l'enveloppe, où

⁵⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « Le souffle de la vie et de la mort à travers les œuvres de Giacinto Scelsi », Daniela Tortora (éd.), *Voce come soffio, Voce come gesto – Omaggio a Michiko Hirayama*, Roma, Aracne, 2008, pp. 173-183.

⁵⁷ Cf. Marius Schneider, *El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas*, Barcelone, 1946. Voir également la symbolisation des « vibrations créatives de l'univers » évoquées par Lama Anagarika Govinda, in *La via delle nuvole bianche*, Roma, Ubaldini Editore, 1981, p. 45, pour l'édition en italien.

⁵⁸ Cf. Irène Assayag, « Un hommage aux interprètes de Giacinto Scelsi », in Daniela Tortora (éd.), *op. cit.*, p. 189.

⁵⁹ In William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du XXème siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 629.

⁶⁰ Cf. Solange Ancona, « Les Chants du Capricorne », Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui, op. cit.*, pp. 171-190.

⁶¹ Cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, rééd. 2007, pp. 277-280.

il consent à perdre son identité et son langage »⁶², explique à sa manière Pascal Quignard.

Comme pour *Albö* (1963), Scelsi se servira de gong pour accompagner certains borborygmes capricorniens d'obédience rituelle. Car tout cet appareil sonoro-gestuel tente d'allier des éléments d'une mythologie complexe et utopique⁶³ à des pratiques ancestrales allant du bruit de vomissement⁶⁴ au chant multi-fréquentiel (à la densité épaisse et rude), de l'émission céleste à l'écho bestial... À la manière de Jacques Derrida dans *Glas*, on pourrait dire que « les mots font du bruit et c'est l'oreille qu'ils frappent »⁶⁵.

La quête de l'Orient par Giacinto Scelsi a souvent délaissé les chemins de l'écrit, de la combinatoire et le rapport à la science pour privilégier l'instinct, l'improvisé, le défi, les stimuli spirituels et la force mentale. Comme le relève Victor Segalen à la veille de Noël 1908 : « Après l'Exotisme primordial entre objet et sujet, arrive l'Exotisme entre le monde physique et moral »⁶⁶. Les champs du religieux, les horizons tant géographiques qu'historiques, les méditations comme les improvisations quotidiennes... tout cet appareil globalisant a sans doute distillé le parfum de scandale qui a embaumé la personnalité libertaire, mystique et tourmentée de Giacinto Scelsi. À ce sujet, François-Bernard Mâche n'écrit-il pas que :

« Scelsi était triplement scandaleux, d'abord comme aristocrate sans message politique au sein d'une Italie minutieusement quadrillée en fiefs partisans, puis par son mépris de tout maniérisme à une époque

⁶² Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 79.

⁶³ Selon Irène Assayag, Michiko Hirayama dit que les *Chants du Capricorne* racontent « l'histoire de l'humanité jusqu'à son accession au monde spirituel ». Pour plus de détails : Irène Assayag, *Giacinto Scelsi (1905-1988) – Musique et Spiritualité*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Albert Castanet, Université de Rouen, février 2009, pp. 455-456. De même, le programme de *Xnoybis* (1964) pour violon solo est : « Le pouvoir ascendant de l'énergie vers l'esprit ».

⁶⁴ En 1928, le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade a défini le caractère anthropophage de la culture comme « dévorant les éléments extérieurs et les vomissant sous la forme nouvelle d'une interprétation appropriée » (cf. Emmanuel Gorge, *Les pratiques du modèle musical – Rétrospective contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 49).

⁶⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 130. Cf. Pierre Albert Castanet, « L'esprit de l'ouïe – Le souffle, la prière et le rituel, bases de la « religion flottante » de Giacinto Scelsi », in Pierre Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 50.

féru de technologies, et enfin par son effacement du Moi au royaume de l'individualisme triomphant »⁶⁷ ?

En conclusion, je dirai que Giacinto Scelsi s'est abreuvé aux « ésotérismes d'ailleurs »⁶⁸ comme il a puisé dans l'Orient mythique une pratique métissée de la méditation et de la création.

« Au-delà de la signification philosophique qui peut traduire la fuite des *modèles* et des *architectes* du monde, il y aurait, pourquoi pas, une relation possible avec la croyance religieuse et mystique, en même temps, une échappée vers une métaphysique du devenir de l'homme qui pourrait trouver son salut par une conscience d'incomplétude qui serait le sens de son attente »⁶⁹.

Dans *Stèles*, Victor Segalen préconise de « tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face au Prince au nord trop amical – pour attendre l'autre, le cinquième, centre & Milieu. Qui est moi »⁷⁰. À l'inverse de John Cage⁷¹ qui pensait que « chaque personne peut devenir son propre centre »⁷², Giacinto Scelsi croyait en l'acceptation de l'idée orientale que « la création, c'est une multiplicité de centres »⁷³ – une pluralité de sons – chacun même étant au cœur du dispositif créatif.

« Profondeur de toi
De chacun des points
Pour les autres points qui te font le cercle »
Eugène Guillevic, *Cercle*.

⁶⁷ François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 195.

⁶⁸ Cf. Pierre Riffard, *Ésotérismes d'ailleurs*, Paris, Robert Laffont, 1997.

⁶⁹ Joseph-François Kremer, *Esthétique musicale – La recherche des dieux enfuis*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 102.

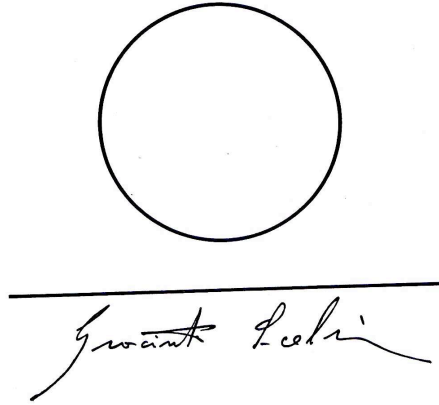
⁷⁰ Victor Segalen, *Stèles*, Paris, Chatelain-Julien, 1994, s.p.

⁷¹ Cf. John Cage, « Giacinto Scelsi », in : Pierre Albert Castanet & Nicola Cisternino, *Giacinto Scelsi – Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna Editore, 2001, p. 17.

⁷² John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, La Main courante, 1994, p. 28.

⁷³ John Cage, « Cage par lui-même », entrevue de George Nicholson avec John Cage, *Circuit – Québecage*, vol. 8 n°2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 11.

Ainsi, faisant fi de toute velléité intellectuelle ou systémique mais prônant la symbolique du « cercle »⁷⁴ comme les symptômes de la « sphéricité du son »⁷⁵, Giacinto Scelsi – artiste européen à l’inspiration nomade⁷⁶ – semble demander à l’humanité (simplement au travers d’offrandes plus ou moins orientées) de vivre « le souffle primordial, l’élan vital, cosmique »⁷⁷, par-delà les frontières, par-delà les croyances.



Exemple 4. Signature de Giacinto Scelsi accompagnée du signe d’obédience zen : cercle et ligne.

⁷⁴ *Cercles* est le titre d’un recueil de poésie en langue française de Giacinto Scelsi paru tardivement (en 1986). Les courts poèmes sont complétés de figures géométriques à la forme symbolique de l’état « tamasiq », allant du triangle au cercle, en passant par le pentagone, hexagone, octaèdre, décaèdre, dodécaèdre (Cf. Giacinto Scelsi, « Cercles », *L’Homme du son*, *op. cit.*, p. 203-247).

⁷⁵ Giacinto Scelsi, « Son et musique », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 126

⁷⁶ Daniel Charles n’a-t-il pas défini le « nomadisme » comme étant « ce mouvement qui laisse sur place la vérité du lieu, la vérité du dit, pour s’affirmer comme *séjour sans lieu* » ? (Daniel Charles, *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998, p. 19).

⁷⁷ Giacinto Scelsi, « Évolution du rythme », in *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 113.

DANSER LE BASCULEMENT DU MONDE

La musique bhangra

Claude Chastagner

Malgré leur enracinement dans des contextes culturels spécifiques, les musiques populaires de la deuxième moitié du XX^e siècle se sont particulièrement bien prêtées à des processus d'échange entre l'Occident et le reste du monde. La pop européenne et étasunienne a abondamment puisé dans les rythmes et les textures sonores des Caraïbes, de l'Amérique latine, de l'Afrique. De leur côté, de nombreuses cultures, de la Jamaïque à l'Éthiopie, de la Colombie au Pakistan, ont incorporé à leurs traditions musicales des traits occidentaux, en particulier l'instrumentation électrique et une simplification rythmique.

Avec l'Asie, les échanges, parfois spectaculaires, n'ont eu de suites que très ponctuelles. Les tournées en Occident du sitariste Ravi Shankar (États-Unis en 1956, France en 1958, Grande-Bretagne en 1959), ont amené quelques musiciens d'avant-garde (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, John Cage), de jazz (Coltrane) ou de folk (Davey Graham, Bert Jansch) à expérimenter des méthodes de composition différentes, des sonorités neuves. Il en est resté un goût dans le jazz et le folk contemporains pour la modalité, goût d'autant plus marqué qu'il a réactivé des pratiques occidentales tombées en désuétude. En revanche, l'instrumentation indienne n'a pas séduit de façon durable les musiciens et compositeurs occidentaux¹.

¹ Il faut néanmoins cependant l'expérience conduite par le guitariste de jazz John McLaughlin avec son groupe Shakti, qui incluait plusieurs musiciens indiens (le violoniste L. Shankar, le joueur de tabla Zakir Hussein, R. Raghavan au mridangam et T.H. Vikku Vinayakram au ghatam. La synthèse opérée par Shakti était d'autant plus intéressante qu'elle mêlait, de par les origines des musiciens, la tradition carnatique à celle de l'Inde du nord.

Au début des années soixante, des contacts fortuits entre des musiciens pop britanniques et des artistes indo-pakistanaïens installés en Grande-Bretagne déclenchèrent une nouvelle série d'expérimentations. L'irruption de l'instrumentation du sous-continent indien, sitar et tabla en particulier, a coloré de façon proprement inouïe la musique des Beatles, des Rolling Stones, de Traffic et d'une poignée de groupes britanniques et américains². Pour la jeunesse occidentale, le choc auditif correspondait en outre à une rencontre avec un ailleurs d'autant plus séduisant que ses aspects les plus superficiels (non-violence, mysticisme, méditation) correspondaient à un processus de rejet des valeurs et des normes imposées par les autorités culturelles. Mais là encore, dans l'ensemble, ces emprunts musicaux ne suscitérent qu'un désir apparent de mieux connaître et comprendre des cultures indiennes et pakistanaises³. De plus, les marques d'indianité furent vite considérées comme des *gimmicks* superficiels et lassants, voire ridicules. Comme le rappelle Hyder, les critiques n'étaient guère réceptifs à ce type d'expérience :

« Les pénibles passages au sitar de George Harrison que l'on saute quand on écoute les disques des Beatles ne donnent pas vraiment envie de s'intéresser à la musique indienne, et la Musak que passent les restaurants indiens n'arrange pas la situation »⁴.

De fait, au début des années soixante-dix, sitars et tablas avaient pratiquement disparu de la pop occidentale. Seule les musiciens new-age

² Pour une discussion très approfondie de ces expériences, voir Gerry Farrell, « Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz », *Popular Music*, vol. 7 n°2, Cambridge, The South Asia/West Crossover, May 1988, pp. 189-205.

³ Les emprunts effectués par la musique pop occidentale peuvent pour la plupart être groupés dans les trois catégories suivantes, reflétant dans l'ensemble des traditions du nord de l'Inde :

- 1) timbre : présence fréquente du sitar et des tablas, reproduction des effets de bourdon harmonique produits par la támara, imitation des sonorités propres à certaines techniques de jeu (glissandi, micro-tons, notes courbées, etc.).
- 2) mélodie : emprunts aux modes et gammes indiennes, de préférence aux progressions harmoniques occidentales.
- 3) structure : jeux d'appels et réponses entre instruments, constructions *accelerando/crescendo*, de type introduction/développement/final, correspondant grossièrement à la succession *alap/gat/jhalla*.

⁴ Rehan Hyder, *Brimful of Asia: Negotiating Ethnicity on the UK Music Scene*, Hants, Ashgate, 2004, p. 59.

continuaient de recourir à une instrumentation asiatique pour créer des ambiances qu'ils voulaient apaisantes, en rupture avec le rythme de vie du monde occidental censé être plus frénétique et stressant que celui des autres cultures. Mais depuis l'émergence des musiques électroniques apparentées à la techno au début des années quatre-vingt, le recours, via l'échantillonneur, à des sons provenant d'autres cultures, asiatiques en particulier, est redevenu une pratique courante de la musique populaire occidentale. La Goa Trance des *rave parties*, la pop expérimentale de groupes britanniques comme Asian Dub Foundation, Fun-Da-Mental, Massive Attack, Kula Shaker ou Cornershop ont redonné aux sonorités indiennes leur prestige avant-gardiste, tandis que les bars branchés des capitales occidentales distillent à leur clientèle les sons éthérés de la New Asian Vibe, la musique d'ambiance sophistiquée de la fin du nouveau millénaire.

Les mêmes observations peuvent se faire quant à l'usage que la pop indienne, et en particulier celle des films de Bollywood, fait de la musique populaire occidentale⁵. Dès l'avant-guerre, les compositeurs indiens les plus aventureux ont utilisé la clarinette, le violon, le saxophone, le piano ou les congas, juxtaposant les timbres et n'hésitant pas à enfreindre les règles des musiques savantes et populaires indiennes. À partir des années cinquante, les emprunts à l'Occident s'accroissent, donnant lieu à des relectures ou à des reprises de morceaux de jazz, de easy-listening, de rock, et plus tard de disco ou de rap. De toute évidence, les compositeurs comme les spectateurs indiens font preuve d'un engouement aussi marqué pour leurs propres traditions musicales que pour les sonorités et les rythmes occidentaux. Mais à l'instar de leurs homologues européens, ce goût pour des sonorités exotiques s'accompagne rarement d'une exploration exhaustive des traditions musicales européennes, qu'elles soient classiques ou populaires. C'est bien à titre de simple couleur locale exotique ou de marqueur de réussite sociale que les sonorités occidentales sont utilisées, au même titre que l'ailleurs visuel (monuments londoniens, châteaux écossais, sommets alpins) créé par les cinéastes de Bombay.

Quelques exemples : dans *Jaanwar* (1965), pour une scène se déroulant dans un cabaret à la mode, Asha Bhosle interprète « Tunse Hai

⁵ Je renvoie à l'excellent article de Alison Arnold, « Popular Film Song in India: A Case of Mass-Market Musical Eclecticism », *Popular Music*, vol. 7, n°2, *op cit.*, pp. 177-188.

Dil Ko », reprise de « I Wanna Hold Your Hand » des Beatles. Dans « Yeh Dosti Hum Nahin », du film *Sholay* (1975), c'est le banjo et l'harmonica qui suggèrent la coloration western voulue par le réalisateur. Au cours du même film, la danse sensuelle qu'admirent les bandits évoque les passions andalouses grâce au rythme et à la mélodie de « Mehbooba, Mehbooba », version non avouée de « Say You Love Me » du Grec Demis Roussos (mais plus qu'un vulgaire plagiat, l'osmose tonale et rythmique entre les deux versions rappelle avant tout les liens culturels historiques entre la Grèce et l'Inde⁶). Pour le thriller *Caravan* (1971), l'ambiance des films noirs américains est recrée par l'adjonction dans « Piya Tu Ab To Aaja » d'un orgue et d'une guitare électrique inquiétantes, tandis qu'en 1979, pour le film d'action *Qurbani*, « Aap Jaise Koi » se glisse dans les strass et les paillettes de la toute récente disco new-yorkaise.

Ces différentes modalités d'emprunt ont fait l'objet de commentaires très contradictoires. Certains voient un affadissement, une homogénéisation de la musique dont, dans certains cas, seuls les « pilleurs de sons et d'héritage » ont bénéficié⁷. À l'instar de Gerry Farrell ou de Charles Hamm⁸, ils vitupèrent l'exploitation d'authentiques cultures ethnographiques par de jeunes blancs-becs européens ou américains incultes et déplorent la perte irrémédiable de pratiques locales ancestrales contaminées par l'influence occidentale. Ces phénomènes privilégieraient le folklorique, ne gardant que l'excitation éphémère et superficielle qui naît de la rencontre avec des sonorités inédites. Comme le note Nidaa Abou Mrad à propos des échanges entre musiques classiques arabes et européennes : « Lorsque les éléments d'emprunts sont occidentaux, l'opération relève de la modernisation occidentale [...] Dans le sens contraire, l'opération relève tout bonnement de l'exotisme⁹ ». Dans le même article, il condamne en des termes sans

⁶ En 326 avant J-C, Alexandre le Grand et ses armées arrivèrent jusqu'à l'Indus et s'emparèrent du Panjab qui resta sous contrôle grec pendant plusieurs siècles.

⁷ Makis Solomos, *Filigrane* n°5 : « Musique et globalisation », Sampzon, Éditions Delatour, premier semestre 2007, p. 5.

⁸ Charles Hamm, « Graceland Revisited », *Popular Music*, vol. 8, n°3 (October 1989), pp. 299-304.

⁹ Nidaa Abou Mrad, « Compatibilités des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale en Méditerranée », *Filigrane* n°5, *op. cit.*, p. 116.

appel de nombreux cas, anciens ou récents, d'échanges ou d'emprunts : « caricatural, anecdotique, superficiel, épidermique ». John Shepherd, pour sa part, parle « d'une conception hégémonique et donc dominatrice du monde au sein des sociétés industrielles capitalistes »¹⁰. On pourrait alors conclure avec Jean-Claude Michéa que :

« Il y a, malheureusement, tout lieu de craindre que ce que le Spectacle officiel nous invite, en permanence, à applaudir aujourd'hui sous le terme séduisant de "métissage" ne soit que l'autre nom de cette unification juridique et marchande de l'humanité. Un monde intégralement uniformisé, où l'Autre est beaucoup moins compris comme le partenaire possible d'une rencontre toujours singulière, que comme un pur objet de consommation touristique »¹¹.

Ces remarques s'inscrivent dans la lignée de la remise en question post-coloniale des rapports entre pays dominants et pays émergents. Edward Said, par exemple, avance en 1978 dans *Orientalisme* que le goût pour l'Orient que l'on observe dans les arts occidentaux est non seulement de l'ordre du faux échange, de la fausse rencontre, mais correspond à une doctrine politique imposée à l'Orient en raison de sa différence, différence perçue par l'Occident comme un signe de faiblesse. En tant que système culturel, l'orientalisme s'apparente à une agression. Le poids de l'histoire coloniale permet aux pays dominants de contrôler le sens et la nature de l'échange. Pour George Lipsitz, les formes artistiques européennes « mettent en spectacle la différence et titillent les sens de publics "respectables" à l'aide d'évocations caricaturales du primitif, de l'exotique, de l'oriental »¹². Le frisson exotique est aussi un enjeu de pouvoir ; de façon générale, les publics occidentaux n'ont accepté que les musiciens dont l'œuvre correspondait à l'image qu'ils s'étaient forgé de l'Orient, et que de surcroît ils avaient l'impression d'avoir « découverts ». Certes, il ne s'agit pas à ce stade, de phénomènes de globalisation, au sens purement politique et économique d'interdépendance des États et d'effacement des frontières conduisant à une société unique dominée par le modèle anglo-saxon. Mais les

¹⁰ John Shepherd, *Music as Social Text*, London, Polity, 1991, p. 15.

¹¹ Jean-Claude Michéa, *L'Empire du moindre mal, essai sur la civilisation libérale*, Paris, Flammarion, 2007, p. 82.

¹² Rehan Hyder, *op. cit.*, p. 58.

questions que le processus soulève affleurent déjà, en particulier celle de l'opportunité d'une transférabilité culturelle et sociale du modèle.

Dans sa passionnante thèse, Peter James Kvetko affirme néanmoins qu'il semble y avoir aujourd'hui un consensus plus optimiste quant aux effets culturels de la globalisation¹³. Ces premières critiques qui en faisaient l'agent d'un processus d'américanisation, conduisant à une uniformisation des cultures, cèdent la place à des positions plus positives qui se réfèrent à un certain nombre de cas de résistance et d'appropriation locale de la culture de masse interplanétaire pour célébrer, comme David Reck¹⁴, ou Mark Slobin¹⁵, le métissage, l'hybridation des cultures, l'interconnexion du monde contemporain. Ces processus, à leurs yeux, parachèvent le brassage entre musiques savantes et populaires, entamé au cours de la seconde moitié du XX^e siècle et qui a entraîné une effervescence de la diversité culturelle et des processus d'hybridité plutôt qu'un affadissement et une homogénéité des formes culturelles. Ainsi pourrait se comprendre la récente collaboration entre Asha Bhosle et le Kronos Quartet, par exemple (*You've Stolen my Heart*, Nonesuch, 2005).

Ces positions contradictoires s'inscrivent dans un cadre plus large, celui de l'affrontement des théories de la modernité contre celles des systèmes-monde tel que Mike Featherstone le décrit dans *Undoing Culture*¹⁶. La théorie de la modernité prend acte de la domination économique et politique qu'exercent les États-Unis, et de l'hégémonie culturelle qui en découle. Elle en donne une lecture critique selon laquelle les États-Unis agissent comme agent d'homogénéisation, mettant en danger les cultures locales, en particulier (mais pas seulement) non occidentales. Au bout du compte, la puissance impitoyable de l'impérialisme États-Unis entraîne un processus de modernisation de ces cultures par lequel elles absorbent ou imitent la culture américaine,

¹³ Peter James Kvetko, « Indipop: Producing Global Sounds and Local Meanings in Bombay », PhD. Dissertation, The University of Texas at Austin, May 2005.

¹⁴ David B. Reck, « Beatles Orientalis: Influences From Asia in a Popular Song Form », *Asian Music*, vol. XVI, n°1, 1985, pp. 83-150.

¹⁵ Mark Slobin, « Subcultural Sounds – Micromusics of the West », in Andy Bennett and Richard A. Peterson (éds.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, London, Wesleyan, 1993.

¹⁶ Mike Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, New York, Sage, 1996, p. 87.

jusqu'à la destruction de leurs propres traditions, considérées comme passées et rétrogrades. Pour Featherstone, la théorie de la modernité est obsolète, et reflète une tradition marxiste dépassée. La conception linéaire de l'évolution historique doit céder la place à une lecture qui mettra l'accent sur l'espace et l'expérience locale.

C'est ce que fait la théorie du système-monde d'Immanuel Wallerstein. Elle décrit une relation entre le centre et la périphérie reposant sur une double et contradictoire dynamique d'exploitation et de résistance et se focalise sur des questions de pouvoir et de production à l'intérieur du système capitaliste. Arjun Appadurai s'est appuyé sur cette conception pour développer son concept de *scapes*, d'espaces, qui offre une vision dynamique et interconnectée de ce que Michel Beaud appellerait alors le basculement du monde, plutôt que sa globalisation. Espaces ethniques, technologiques, financiers, médiatiques et idéologiques, ils sapent les définitions monolithiques et idéologiques des concepts de nation et de groupes ethniques et permettent une prise en compte du local. De fait, le local, au même titre que le national et le global, participe à la construction du monde, évitant que globalisation ne se traduise systématiquement par homogénéisation ou américanisation. Pour Appadurai, les individus sont devenus experts à fonctionner simultanément sur ces trois niveaux, en s'appuyant sur leur imaginaire. Dans un contexte global, les pratiques locales peuvent se maintenir, de même que les pratiques globales peuvent être réinterprétées et transformées selon les besoins locaux. Les géographies, les histoires, les langages, les formes artistiques locales sont en constant dialogue avec le global. Mais dialogue implique une capacité de résistance et d'influence. En parallèle au processus d'uniformisation, c'est donc également en termes de différenciation et d'altérité qu'il faut envisager l'impact de la globalisation. Pourtant, même ces lectures optimistes ont fait l'objet de critiques. Pour Baudrillard par exemple, le concept d'altérité a été récupéré par le marché et la loi de l'offre et de la demande et la célébration de la résistance locale et de la marge n'est que le reflet du désir d'altérité qu'éprouvent les Occidentaux, désir qui trouve sa réalisation dans la marchandise.

Qu'en est-il donc de cette globalisation des cultures, des sons et des mots, des images et des pensées ? Est-elle, comme le disait Bill Clinton, « un phénomène qu'on ne peut ni retenir ni arrêter, l'équivalent

économique d'un phénomène naturel, comme le vent ou l'eau » ? Les phénomènes d'hybridation et de métissage se résument-ils à la domination d'une culture par une autre, à une circulation à sens unique ? Certaines formes culturelles arrivent-elles à échapper à l'impact hégémonique du basculement du monde, au poids de la marchandise ? Pour explorer plus avant la complexité des pratiques en jeu et de repenser les modalités d'échange mises en place par les phénomènes de globalisation économique et culturelle, la musique bhangra constitue une situation singulière et inédite.

Le bhangra est au départ une danse paysanne originaire du Panjab pratiquée lors de la fête des récoltes (le *bhaisakhi*), pour le nouvel an (le *mela*) et les mariages. Puis le terme fut appliqué à la musique qui accompagne ces danses. Il y a environ deux cents ans, la pratique quitta les campagnes pour s'installer en ville. Trois instruments dominant dans la musique bhangra : les *dhols* et les *dhholki*, tambours accrochés autour du cou et joués avec un petit bâton, l'*ektera* ou le *tumbi*, instrument à une corde, au son aigrelet, et les *chimta*, sorte de longues pinces en métal utilisées de façon rythmique, le tout ponctué par les cris (hoy !) des danseurs. Les paroles sont généralement en punjabi, hindi ou urdu et abordent des sujets de la vie quotidienne.

L'itinéraire du bhangra est particulièrement remarquable. Lorsqu'en 1947, après l'indépendance de l'Inde, le Panjab est coupée en deux et que ses terres sont réparties entre l'Inde et le Pakistan, de nombreux Punjabis accompagnent l'immigration indo-pakistanaise (1,5 million) vers la Grande-Bretagne. Ils y sont rejoints en 1972 par les 50.000 colons indiens qu'Idi Amin Dada expulsa d'Uganda.

Les traditions culturelles et artistiques sont souvent pour les émigrés le moyen de rester en contact entre eux et avec la culture d'origine. Le bhangra a joué ce rôle au sein des différentes communautés issues du sous-continent indien et installées en Grande-Bretagne. Simple évocation nostalgique pour les immigrés de la première génération, il est repris par leurs enfants qui le transforment en y introduisant des instruments occidentaux (guitares électriques, synthétiseurs, boîtes à rythmes et sons programmés), des paroles en anglais et des modifications stylistiques empruntées au reggae, au R&B, au rap, à la house ou à la techno. C'est ainsi qu'on vit apparaître à partir du milieu des années soixante-dix des groupes ou des artistes comme Alaap (formé en 1977 à

Southall, dans l'ouest de Londres, et toujours en activité), Apana Sangeet, Kuldip Manak ou A.S. Kang. Le développement de ce bhangra britannique se poursuit au cours des années quatre-vingt avec des artistes comme Gurdaas Mann, Malkit Singh, Bhinda Jatt, Anakhi, Intermix, Sati ou Saqi.

Cette première modalité d'expansion du bhangra, d'ordre esthétique, fut suivi d'une deuxième, spatiale celle-ci. Le goût croissant de la jeunesse britannique pour la danse et le *clubbing*, combiné à l'impact du multiculturalisme, propulsent le bhangra hors des limites géographiques et culturelles de la communauté asiatique et en font le véhicule idéal pour les fêtes spectaculaires qui accompagnent la fin du millénaire.

Une nouvelle étape commence. Les groupes de bhangra britanniques partent en tournées dans le monde entier pour répondre à la forte demande de la diaspora indo-pakistanaise¹⁷.

En bout de course, le bhangra britannique, ce bhangra moderne électrique, abâtardi ou métissé, c'est selon, mais toujours pratiqué par des musiciens indiens et pakistanais, revient à son point de départ, à sa terre d'origine, le sous-continent indien et y rencontre un immense succès plus affirmé encore qu'au début de son périple. Le cinéma Bollywoodien, consommateur ponctuel de bhangra depuis les années quarante¹⁸, se met à l'utiliser de façon systématique pour des raisons commerciales et culturelles. Le fait est significatif car le cinéma indien joue un rôle essentiel dans la création d'une identité pan-indienne, et jouit par ailleurs d'une audience non indienne de plus en plus considérable¹⁹. La

¹⁷ On recense aujourd'hui 4 millions de Pakistanais et 25 millions de NRI (*Non-Resident Indians*, de nationalité indienne) et de PIO (*Persons of Indian Origin*, ne bénéficiant pas de la citoyenneté) installés pour la plupart aux USA (3 millions à New York, Los Angeles, Chicago et Vancouver), au Canada (un million et demi à Toronto et Vancouver) et dans les Émirats Arabes Unis (un million et demi).

¹⁸ *Khazanchi* (Moti B. Gidwani, 1941), produit au Panjab, fut l'un des premiers films indiens (avec *Gul*, de Dalsukh M. Pancholi, en 1939) à utiliser du bhangra. Le bhangra fut régulièrement utilisé dans les années cinquante et soixante par le compositeur de musiques de film O.P. Nayyar. Voir Alison Arnold, « Popular Film Song in India: A Case of Mass-Market Musical Eclecticism », *Popular Music*, vol. 7, n°2, *op. cit.*, pp. 177-188.

¹⁹ La production cinématographique indienne est pléthorique, environ un millier de films par an pour 15 millions de spectateurs quotidiens. La plupart sont produits à Bollywood (Bombay) en hindi et en urdu pour le marché national, tandis que Calcutta et Madras visent des marchés plus régionaux avec des films en langues tamil, telugu, bengali,

popularité du bhangra en est d'autant renforcée. La pratique conforte la réputation, qui confine au stéréotype, que les Punjabis ont un sens inné de la fête.

Le bhangra accompagne donc les mouvements migratoires massifs de la diaspora indienne et les souligne²⁰. Musique de la diaspora, le bhangra l'est d'autant plus qu'il est originaire d'une région du monde caractérisée par d'intenses mouvements interculturels. Sa particularité est de mettre en relation les trois éléments canoniques qui définissent une diaspora : une terre d'origine (le sous-continent indien), un pays d'accueil (la Grande-Bretagne) et différents sites diasporiques (en l'occurrence, États-Unis et Canada). Il s'agit donc bien d'une musique de la mondialisation, au sens de circulation intensive des hommes, des savoirs, des richesses et des pratiques culturelles.

Est-ce pour autant une musique de l'uniformisation, un produit de consommation de masse, impersonnel, américanisé, ou du moins occidentalisé, sans saveur spécifique, sans signification particulière pour le public indien comme occidental ? S'agit-il, selon l'expression que Jacques Bouët utilise pour critiquer la *world music*, de « musiques [...] épiciées de couleur locale sans véritable ancrage civilisationnel »²¹ ? Quelle est alors la nature du processus de globalisation qui s'observe ici, que révèle l'itinéraire spécifique du bhangra ? Quel rôle joue-t-il dans la triade pays d'origine – pays d'accueil – sites diasporiques ? Les réponses s'avèrent moins prévisibles, moins systématiquement pessimistes quant à l'impact de la globalisation que ses détracteurs auraient pu le soupçonner. Mais elles diffèrent également sensiblement des tentatives de réhabilitation des pratiques globalisantes métissées et hybrides que nous avons mentionnées. Tant dans une perspective esthétique que sociologique, le

marathi, kannada ou malayalam. Le carcan contraignant de six chansons et trois danses en moyenne par film au service de récits comiques ou mélodramatiques est de plus en plus souvent abandonné pour l'exploration de territoires plus personnels, souvent marqués par des problématiques sociales, sexuelles, ethniques, religieuses et politiques.

²⁰ Tölölyan établit une différence entre les diasporas et de simples dispersions, en cela que les dernières sont dépourvues des ressources matérielles, de l'infrastructure socio-politique et des représentations discursives qui caractérisent les véritables diasporas. L'immigration indo-pakistanaise correspond bien à une diaspora (Khachig Tölölyan, « Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Movement », *Diaspora. A journal of transnational studies*, vol. 5 n°1, 1996, p. 3).

²¹ Jacques Bouët, « L'ethnomusicologie fonctionnelle face à la globalisation : défi ou utopie ? », *Filigrane* n°5, op. cit., p. 162.

bhangra pointe vers des transformations d'une grande richesse, d'une profonde signification.

Sur le plan esthétique, le bhangra a revitalisé un rap en bout de course, un raggamuffin exsangue, un R'n'B épuisé. Des artistes d'origine indienne ou pakistanaise comme Apache Indian en Grande-Bretagne ou American Bhangra aux États-Unis ont suggéré de nouvelles évolutions, où le rythme des dhols et des chimta croise celui des *beats* électroniques, où se mêlent paroles en anglais et en punjabi, où les embellissements s'opposent au minimalisme et au dépouillement, où le mélisme répond à la scansion. Les artistes africains-américains l'ont bien compris. Leur production récente est marquée par leur rencontre avec les sons indiens, issus d'une autre diaspora que celle qui avait déraciné leurs ancêtres. Plusieurs morceaux marqués par l'esthétique bhangra ont atteint des places élevées dans les classements : « Get U Freak On », par la chanteuse de R&B Missy Elliot, (*Miss E... So Addictive*) fut en 2001 n°3 aux USA et « Mundian To Bach KE », par le rapper Jay-Z, (reprise de 2003 d'une version chantée en punjabi par Lab Janjua et remixée par Punjabi MC en 1998 sur *Legalised*) atteint la 3^e place aux États-Unis, la première en Italie et en Belgique, et la deuxième en Autriche et en Allemagne. Même Britney Spears s'est laissé contaminer avec « My Prerogative », en 2004.

Les jeunes indo-pakistanaïes installés aux États-Unis eux-mêmes ont adopté de nombreuses pratiques de la communauté africaine-américaine. Des groupes comme American Bhangra (et leur public) intègrent au bhangra non seulement les styles musicaux, mais aussi les techniques (scratch, sampling, mixing), les vêtements, les discours et la gestuelle de la culture rap. La culture noire est ainsi clairement posée comme étant la forme la plus « cool », la plus séduisante de la culture populaire américaine. S'affirment également dans ce type de pratiques l'identification à une culture de marginaux et d'émigrés, extérieurs au *mainstream* blanc, et la reconnaissance d'un héritage commun fait d'oppression et de marginalisation.

Le complexe processus de métissage à l'œuvre dans le bhangra s'observe avec acuité dans un titre comme « Pretty Woman » tiré du film *Kal Ho Naa Ho (New-York Masala)* de Nikhil Advani (2003). « Pretty

Woman » est une reprise en style bhangra²² du succès de 1964 de Roy Orbison. Trois caractéristiques diasporiques se combinent ici : le pays d'origine (l'Inde), la culture d'accueil (la Grande-Bretagne où le bhangra moderne a été élaboré) et un site diasporique, les États-Unis, où se déroule l'action, pour la version originale de la chanson. La version bhangra de « Pretty Woman » a autant à voir avec l'étréincelant rêve américain de succès et de modernité qu'avec la culture puissante et conviviale, et apparemment immuable, du Panjab.

L'émergence du bhangra a également eu de nombreuses et spectaculaires répercussions d'ordre sociologique, répercussions qui s'observent à deux niveaux, le premier à l'intérieur de la diaspora, le second au plan des rapports qu'entretiennent les communautés indiennes et occidentales en situation diasporique. On pourrait rapprocher cette observation de l'organisation proposée par Martin Stokes :

« En situation diasporique, la musique transforme l'espace de deux façons. Tout d'abord, elle *unie* les communautés de la diaspora, en mettant en place des contextes musicaux où le pays d'origine est évoqué de façon sémiotique par le son. Dans sa forme médiatisée, la musique fournit également un moyen de communication entre les différentes communautés diasporiques, de sorte que par exemple, les Indiens de New York sont au courant de ce que leurs compatriotes de Londres ou de Trinidad écoutent comme musique, et vice-versa. Deuxièmement, la musique *donne du pouvoir* aux groupes diasporiques en délimitant un espace culturel au sein de la culture d'accueil et en offrant une voix à une communauté marginalisée »²³.

Considérons plus en détail ce double impact.

1. Au niveau interne, le bhangra permet à l'immigration indienne de maintenir une certaine relation avec le pays d'origine. Même si Sunaina Maira rappelle que la plupart des Indo-Américains ne font que rarement allusion à la possibilité de retourner s'installer et vivre en Inde, elle souligne la fréquente utilisation par la communauté, au sens figuré,

²² Musique écrite par Shankar Mahadevan, Loy Mendosa et Ehsaan Noorani, et chantée par Shankar Mahadevan.

²³ Martin Stokes (éd.), *Ethnicity, Identity and Music*, Providence, Berg, 1994, p. 4.

du langage du retour²⁴. Certes, l'image ainsi préservée est souvent bien romantique et idéalisée, ce que William Safran identifie comme une composante essentielle de l'identité diasporique²⁵. Mais si cette image mélange souvenirs d'enfance, récits des anciens et scènes de films bollywoodiens, si le mythe et l'imagination l'emportent souvent sur la réalité, il reste néanmoins la fierté d'appartenir à une nation ancienne et puissante. Les entretiens que nous avons pu conduire au sein de différentes communautés diasporiques confirment qu'aussi bien pour les Indiens de première génération que pour ceux nés dans le pays d'accueil, le bhangra est essentiel au maintien d'une connexion symbolique et spirituelle avec l'Inde. Il suggère une culture punjabi à la fois réelle et stéréotypée où dominent le goût pour la fête et la poésie romantique, des valeurs communautaires fortes et une division ancestrale et rassurante des rôles sociaux. Malgré les *beats* électroniques et les synthétiseurs, le bhangra, avec ses mélodies traditionnelles, son instrumentation et ses paroles en punjabi évoque une vie rurale simple mais riche où rituels et traditions jouent encore un rôle majeur. Ce rôle s'observe concrètement avec les nouvelles pratiques qui ont vu le jour sur les campus américains. Les *bhangra societies*, associations d'étudiants indo-pakistanaï, ont remis à la mode les pas complexes et athlétiques des danses punjabis traditionnelles, parfois combinés à des mouvements de hip-hop, et dansés au son des tambours bhangra. Les très populaires compétitions de danse bhangra organisées dans les différentes universités américaines permettent aux spectateurs de renforcer les liens qui les unissent à leur communauté, liens physiques et immédiats.

Par ailleurs, le bhangra rassemble dans une identité pan-indienne l'ensemble de la diaspora sans distinction d'origine géographique, ethnique, religieuse (hindous, sikhs, musulmans, bouddhistes, jains, chrétiens ou Juifs) ou linguistique (*bânglâ, tamoul, télougou, oriyâ, urdu, marâthî*). C'est ainsi que l'orchestre Alaap est composé de musiciens indiens et pakistanaï, d'hindous, de sikhs et de musulmans. Les communautés indiennes, du Panjab au Gujrat, de Dubai à Vancouver,

²⁴ Sunaina Maira, « Identity Dub: The Paradoxes of an Indian American Youth Subculture (New York Mix) », *Cultural Anthropology*, 1999, vol. 14, n°1, p. 29-60.

²⁵ William Safran, « Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return », *Diaspora*, vol. 1 n°1, 1991, p. 83-99.

de Montpellier à Austin, d'Edinburgh à Maurice, ont adopté le bhangra comme commun dénominateur culturel. Maira confirme que lors des soirées bhangra de Chicago auxquelles elle a assisté, les bagarres pour motifs ethniques ou religieux restent l'exception²⁶. La principale conséquence négative tangible de l'émergence du bhangra punjabi est que l'Occident a fini par attribuer aux Punjabis des pratiques artistiques originaires d'autres communautés, au grand dam de ces dernières. Le metteur en scène indo-britannique Gurinder Chadha évoque la réaction de la communauté lors du festival de cinéma «Desh Pardesh» de Toronto : « Tout le monde en avait marre du bhangra. [...] Ils avaient l'impression que le mot "Asie" était devenu synonyme de "Punjabi" »²⁷.

Enfin, toujours à l'intérieur de la communauté, le bhangra a permis l'émergence d'un groupe générationnel spécifique, né avec le bhangra britannique, pour lequel la musique se substitue aux fonctions traditionnelles de la famille étendue. Ainsi, Gregory Diethrich a pu observer qu'aux États-Unis, les soirées bhangra permettent aux jeunes gens de se rencontrer en toute sécurité, sans avoir à s'aventurer dans la culture d'accueil et qu'elles fournissent un territoire d'intégration pour des indo-canadiens d'origine très hétérogène²⁸. Certes, on pourrait avec Jacques Bouët souligner qu'à l'instar de la *world music* qu'il fustige, le bhangra a perdu nombre de ses fonctions, et que même s'il reste encore associé aux mariages et aux fêtes du nouvel an, on peut douter de son « authenticité ». Il n'est le plus souvent qu'une musique prétexte, pour des soirées en club et des fêtes privées. Il subsiste néanmoins dans la pratique du bhangra suffisamment d'éléments localisants et identitaires pour le considérer avec la bienveillance que suggèrent les concepts « jeune musique » ou « tiers-musical » avancés par Julien Mallet et Bruno Messina²⁹.

La question de l'authenticité, question fastidieuse, ressassée et pourtant centrale, est d'ordre à la fois esthétique et politique. Nous avons

²⁶ Sunaina Maira, *op. cit.*, p. 43.

²⁷ Susan Koshy, « Turning Color: Gurinder Chadha », *Transition* n°72, 1996, pp. 148-161.

²⁸ Gregory Diethrich, « Desi Music Vibes: The Performance of Indian Youth Culture in Chicago », *Asian Music*, vol. 31 n°1, Autumn 1999-Winter 2000, pp. 35-61.

²⁹ Bruno Messina, « Le tiers-musical », *Filigrane* n°5, *op. cit.*, pp. 165-175. Julien Mallet : cf. sa communication durant le colloque, communication qui n'a pas été reprise dans les présents actes (note de l'éditeur).

insisté sur la dimension hybride du bhangra qui résulte des processus de globalisation dont elle a fait l'objet. C'est la notion d'hybridité qui est souvent à l'origine de la condamnation de la *world music*. Les pratiques interculturelles, par leur hétérogénéité et leur manque d'authenticité, provoqueraient des ruptures dangereuses au sein de continuités ethnoculturelles. Pourtant, plus que les musiques elles-mêmes, c'est l'utilisation des concepts d'hybridité et de métissage qui pose peut-être problème dans la mesure où ils présupposent l'existence de formes musicales premières « pures » et « authentiques » et conduisent donc à une lecture essentialiste dangereuse. On risque également de s'enfermer dans « un fétichisme des racines et des "souches" toujours douteux », comme le rappelle Christian Corre³⁰. Par ailleurs, la défense de l'authenticité ne constitue-t-elle pas dans certains cas une forme inversée de racisme, une sublimation d'essence colonialiste du primitif et du traditionnel conçus comme antidotes aux aspects les moins réjouissants de la modernité³¹ ? Faut-il donc s'abstenir de parler d'hybridité dans le cas du bhangra ? Lui ferait-on courir le risque d'être condamné pour manque d'authenticité et de pureté, alors qu'il devrait être jugé pour sa contribution esthétique et son impact sociologique ?

Il est vrai que certains artistes, comme Apache Indian, ont tenté d'élargir leur public d'atténuer le caractère indien de leur musique, de le « diluer ». Pourtant, dans l'ensemble, c'est le contraire qui s'est produit, et le succès du bhangra auprès de la clientèle blanche n'est qu'un résultat aléatoire des modifications stylistiques apportées par les musiciens indiens pour le public indo-pakistanaï de la diaspora, non les raisons de ces changements. En l'occurrence, l'hybridité musicale est la garantie d'une plus grande authenticité dans la mesure où elle reflète la double culture de la diaspora indienne (voir infra, 2). La situation diasporique étant par nature hybride, la musique qui la reflète ou qui en est l'expression ne peut que se faire l'écho de cette nature. Il est d'ailleurs frappant que la musique des films indiens soit appelée « traditionnelle » par le public de la diaspora. Enfin, le fait que le bhangra soit revenu à son point de départ, l'Inde, sous une forme infléchie, et qu'il y subisse de

³⁰ Christian Corre, « World Music : un objet virtuel ? », *Ibid.*, p. 200.

³¹ John Collins and Richards. « Popular music in West Africa », in Simon Frith (éd.), *World Music, Politics and Social Change*, Manchester, University of Manchester Press, 1989, p. 21.

nouvelles transformations, ne peut qu'obscurcir encore plus le débat et saper la thèse des défenseurs de l'authenticité. Thomas Turino souligne d'ailleurs le paradoxe de la question de l'authenticité : les jeunes des communautés diasporiques dépendent pour construire leur identité de ce qu'ils perçoivent comme une culture indienne traditionnelle et authentique, héritage qui les distingue des autres Américains, mais un excès d'authenticité leur empêche l'accès à la modernité et les enferme dans les représentations stéréotypées de l'Indien. De même, l'accès à la culture occidentale leur est nécessaire pour faciliter leur intégration, mais elle met en danger leur identité d'origine. La solution est alors dans le syncrétisme et l'hybridité, pas dans la défense crispée d'une authenticité introuvable et indéfinissable³².

2. L'impact du bhangra se mesure également aux changements radicaux qu'il a provoqués dans les relations entre la communauté indo-pakistanaise et celles des pays d'accueil. Les enfants de seconde génération, nés dans des familles où le pays d'origine reste très présent, côtoient à l'école ou au travail des jeunes du pays d'accueil. En adoptant le bhangra, musique à l'ancrage et aux caractéristiques esthétiques renvoyant à la fois à l'Orient et à l'Occident, de nombreux jeunes Indiens issus de la diaspora affirment leur double culture et s'intègrent ainsi plus facilement dans la culture d'accueil sans pour autant renier leurs origines. Une expression souvent utilisée est que le bhangra leur offre « le meilleur des deux mondes ». En « sonnante » à la fois occidentale et orientale, le bhangra joue un rôle central dans l'articulation d'une identité diasporique pour les Indo-Américains, une identité à la fois fluide et homogène, construite et héritée, processus et état.

Par ailleurs, la séduction qu'exerce le bhangra sur un nombre croissant de jeunes occidentaux a permis une remise en question des stéréotypes négatifs qui frappaient les émigrés indiens. Sans tomber dans l'angélisme, on peut affirmer que l'image de l'Indien ou du Pakistanais passif, soumis, conformiste, négligé, voire sale, s'est transformée, grâce au bhangra, en une réputation « cool » et « branchée ». Un bon danseur de bhangra est un invité recherché. De nombreuses publicités télévisées

³² Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

anglophones (Pepsi Cola par exemple) utilisent dorénavant des acteurs du sous-continent et de la musique bhangra. Suleman Mirza, vainqueur de la compétition artistique *Britain's Got Talent* 2007 qui s'est déroulée à Birmingham, est d'origine indienne, et le numéro de danse qui lui a valu sa première place mélangeait, sur fond de bhangra, un pastiche de Michael Jackson et un danseur sikh. La globalisation tous azimuts a parfois des conséquences désastreuses : pour le deuxième volet de l'adaptation filmique de *Quatre filles et un jean* (2008), la Turquie était représentée musicalement par du bhangra ! Néanmoins, la modification positive de l'image de la communauté indo-pakistanaise est indéniable. Le musicien anglo-indien Bally Sagoo rappelle qu'il y a encore quelques années :

« On était gêné de passer une chanson orientale dans sa voiture, les gens vous auraient regardé de travers, mais aujourd'hui, on a vraiment envie de monter le volume et dire à tout le monde "écoutez cette ligne de basse", "écoutez ce morceau". Avant, quand j'écoutais un morceau, je remontais les vitres, car on me disait "c'est quoi ce truc", maintenant, on me dirait plutôt "Wow, c'est quoi ce truc" »³³ ?

C'est également ce qu'affirme Susan Koshy à propos de Gurinder Chadha lors d'une interview avec la cinéaste britannique :

« Le symbole le plus puissant d'une culture diasporique syncrétique, c'est le bhangra [...] L'identité bhangra crée un espace où il est possible de s'habiller à l'indienne, de parler punjabi en public avec fierté, et Chanda y a puisé le riche potentiel d'être Punjabi, noir et Britannique. Son premier film, *I'm British but...* utilise le bhangra britannique comme métaphore de l'identité syncrétique indo-britannique »³⁴.

Dans une certaine mesure, même si le bhangra n'est pas encore devenu une forme musicale *mainstream*, il a permis à la communauté indo-pakistanaise de vivre la même inversion des rôles qu'ont connu les communautés maghrébines en France et afro-américaines aux États-Unis lorsque le rap est devenu populaire chez les jeunes blancs des classes moyennes.

³³ Bally Sagoo, « Re-mixing Identities: "Off" the Turn-Table », Interview with Bally Sagoo and Radical Sista, in Sanjay Sharma & al., (éds.), *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. London, Zed, pp. 81-104, p. 91.

³⁴ Susan Koshy, *op. cit.*

Le cas du bhangra remet par ailleurs en question le regard que nous portons sur les nouvelles technologies, souvent jugées responsables de l'affadissement et de l'homogénéisation des cultures³⁵, en particulier celles des pays émergents. Ce sont les complices de la globalisation, Internet, réseaux téléphoniques internationaux et télévision par satellite, qui permettent aux Indiens de la diaspora de maintenir le contact avec la culture d'origine, mais aussi avec les autres sites diasporiques, de préserver les pratiques artistiques traditionnelles tout en construisant et en propageant l'innovation esthétique, de renforcer leur identité indienne sans s'exclure du pays d'accueil. Ils servent à propager les sons de la marge de l'Occident et à populariser leur différence, au moment même où les sons du « centre » deviennent de plus en plus uniformes.

Au bout du compte, je revendiquerai donc l'hybridité du bhangra comme la marque d'une appropriation des structures et des processus musicaux développés à l'origine par les Occidentaux pour leur seul bénéfice. Elle justifie le point de vue d'un Ulf Hannerz pour qui « ce qui est aujourd'hui périphérie sera demain le centre »³⁶. Dans une perspective sociologique et spatiale, c'est ce qui est en train de se produire avec le bhangra. Le concept pourrait alors servir à pointer des formes non hégémoniques de globalisation. En cela, le bhangra exige une déconstruction de nos présupposés sur la nature et l'impact de la globalisation. Contrairement au reggae, dont l'inflexion rock fut conçue par Chris Blackwell, patron des disques Island, comme un moyen de mieux vendre Bob Marley à la clientèle occidentale et contrairement aux relectures électroniques de Nusrat Fath Ali Khan suggérées par Peter Gabriel pour atteindre un plus large public, dans le cas du bhangra, la communauté indo-pakistanaise est à la fois le point de départ et le point d'arrivée d'un processus d'hybridisation où la dimension indienne n'a été ni reniée, ni enfouie. Cette particularité serait-elle à l'origine d'un nouveau paradigme, une nouvelle façon de danser le basculement du monde ?

³⁵ Voir Christian Corre, *op. cit.*, p. 203.

³⁶ Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 213.

CRÉATION MUSICALE ET POLITIQUE CULTURELLE

Ethnographie de festivals au Kerala (Inde du Sud)

Christine Guillebaud

En Inde, comme dans le reste du Monde, la plupart des formes esthétiques sont représentées à différents niveaux de la sphère publique. Celles-ci ont été promues par l'État au nom de la nation, ou encore par les industries culturelles et touristiques, et apparaissent comme de puissants médias des constructions identitaires contemporaines. De manière paradoxale, la charge émotionnelle de l'audition musicale a souvent été abordée au niveau de l'individu, du groupe alors que celle-ci se polarise tout autant au niveau d'une communauté symbolique ou nationale¹. La performance doit alors être envisagée, non plus seulement comme un moment dans un espace local, mais aussi dans un espace national et global. À l'échelle d'un État, par exemple, le fait de transformer la musique s'avère être un excellent media de construction nationale. Nombre d'acteurs politiques la perçoivent à travers ses propriétés sensibles, efficaces en terme cognitif. Sur ce point, les marxistes du Kerala affirment volontiers qu'un discours politique n'est pas aussi efficace qu'une expérience sensorielle – auditive, gestuelle, visuelle –, qui plus est collective et partagée.

Au-delà de ces propriétés, l'heure est à la diffusion massive des musiques, ainsi qu'à l'omniprésence de leur patrimonialisation, donnant lieu à l'émergence de nouvelles formes de présentation musicale. Les festivals de musiques du Monde, nés en Occident² se sont imposés

¹ Martin Stokes (éd.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers. Coll. « Ethnic Identities », 1994.

² Laurent Aubert (2001), *La Musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur ; Talia Bachir-Loopuyt, « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°21 : « Performances », 2008, pp. 11-33 ; Christine Guillebaud, « Du rituel à la scène de

aujourd'hui à l'échelle planétaire. Ils valorisent en outre une norme généralisée de communication au public, notion qui est ainsi redéfinie. Faire l'ethnographie de festivals conduit d'abord à s'intéresser aux politiques culturelles instigatrices de ces événements.

LA NOTION DE POLITIQUE CULTURELLE

Dans son acception classique, la notion de « politique culturelle » est au cœur des études en sociologie des arts ainsi qu'en sciences politiques, mais elle reste encore peu investie par les anthropologues. Le présent article entend contribuer aux travaux actuels menés sur l'« institution de la culture » (Daniel Fabre au LAHIC³) ; à ceux centrés sur les processus de « passage à l'art »⁴ ; sur les aspects identitaires des politiques culturelles en Asie⁵ ; ou encore sur la fabrique des « Musiques du Monde » en Europe (Denis Laborde, EHESS).

Des différentes situations traitées, on constatera au préalable que les politiques culturelles émanent de structures et de groupements les plus divers. Elles concernent généralement les politiques publiques portées par les États ou les régions, les institutions internationales comme l'UNESCO, mais aussi de très nombreuses initiatives privées, aujourd'hui particulièrement florissantes. On pense notamment aux activités menées par les associations culturelles et sociétés musicales ou encore aux formes d'auto-promotion engagées par les musiciens eux-mêmes sur leurs savoirs et qui visent à les « autonomiser » (*self empowerment*). Ainsi, l'analyse des politiques culturelles invite à prendre en considération de nouvelles situations de performance aujourd'hui mondialisées, comme sont les festivals, les concerts et les compétitions

festival. Suivre le texte en train de se faire » in F. Dupont (éd.), *Paroles en acte*, Paris, Belin, collection L'extrême contemporain, à paraître, 23 p.

³ Voir également Bob White (éd.), *Anthropologie et Sociétés*, vol 30 n°2 : « La mise en public de la culture », Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

⁴ Gilles Tarabout, « Malabar Gods, Nation-Building and World Culture on Perceptions of the Local and the Global » in Jackie Assayag and Christopher John Fuller (éds.), *Globalizing India. Perspectives from Below*, London, Anthem Press, 2005, pp. 185-209 ; Roberta Shapiro « Qu'est-ce que l'artification ? », *XVIIème Congrès de l'Association Internationale de Sociologie de langue Française*, Tours, juillet 2004.

⁵ Fiorella Allio (éd), Atelier : *Politiques culturelles et processus identitaires en Asie*, Actes du 3^e Congrès du Réseau-Asie, 2007, textes disponibles via <http://www.reseau-asie.com>.

artistiques. Elles impliquent de comprendre la manière dont se constituent aujourd'hui des institutions culturelles, ayant fait l'objet d'une longue tradition en Europe – comme les centres d'archives, les académies de recherche et d'enseignement – mais tout en considérant aussi la manière dont celles-ci sont aujourd'hui relayées par le marché privé du disque et du Vidéo CD, encore peu étudié.

Enfin, les politiques culturelles, publiques ou privées, ont toutes en commun de forger un modèle de société, réel ou imaginaire, avec une portée collective initiant des modalités nouvelles du vivre ensemble ; qu'il s'agisse de construire la Nation, de mettre en pratique des dispositifs de réforme sociale, de revendiquer une identité, de consolider des groupes sociaux, de construire la mémoire ou encore de traduire une conception du passé. Une fois ces politiques appliquées à la musique, il convient d'évaluer comment elles sont élaborées et perçues : quels types d'intentions sont-elle censées traduire ? Qui en sont les principaux médiateurs ? Comment influencent-elles les processus de création ? Et, en quoi s'avèrent-t-elles au final efficaces ?

Pour tenter d'y répondre, le terrain des festivals de musique au Kerala constituera un observatoire d'étude privilégié. En effet, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le domaine des pratiques artistiques a fait l'objet d'une attention soutenue du monde politique dans cette région. Après la partition de l'Inde en 1947, le découpage des États régionaux sur une base linguistique a fait émerger au Kerala un nationalisme local porté par le gouvernement communiste nouvellement élu. La nécessité de construire et de consolider une unité nationale « kéralaise » a conduit cet État à mettre en place une politique culturelle de grande envergure visant à promouvoir ses patrimoines artistiques. Depuis 1956, il organise des festivals dans les grandes villes (*Onam⁶ week's celebrations*, *Folk arts festivals/natan kala utsavam*) adressés aux classes moyennes, finance des compétitions artistiques (*Kerala Youth festival* rebaptisé en 2006 *School Arts festival*) au sein des établissements scolaires, et développe son réseau radiophonique et télévisuel pour la diffusion des musiques locales. Cette politique a ainsi instauré de nouveaux espaces de performance et a permis la diffusion massive de nombreuses pratiques musicales et dansées. Parallèlement, cette politique de soutien aux arts s'est traduite par la

⁶ Rite hindou associé à la mythologie du Roi Mahabali.

création de diverses institutions de recherche et d'experts spécialisés en *Folklore Studies* aujourd'hui très actifs, comme en témoigne l'abondance des publications éditées en langue locale depuis soixante ans par les chercheurs marxistes⁷. Nous esquisserons ici deux volets de cette politique. Le premier, celui des festivals urbains de folklore, concerne la promotion de la musique et des arts locaux dans l'espace public. Le second, les compétitions artistiques, entend renouveler et élargir la transmission des formes esthétiques aux élèves des établissements scolaires publics⁸.

CONSTRUIRE LA NATION SUR SCÈNE : ETHNOGRAPHIE DE FESTIVALS

Au Kerala, les musiques et les danses sont très ancrées dans la société de caste et dessinent des clivages hiérarchiques forts en termes de religion⁹ mais aussi de rapports de genre. À ce titre, ils se présentent comme de puissants médias de construction identitaire. Pour le gouvernement, traditionnellement communiste¹⁰, il s'agit de promouvoir une certaine unité culturelle « kéralaise » en véhiculant des valeurs d'égalitarisme social. Dans cette idéologie, les arts sont considérés comme des expériences sensibles et cognitives à travers lesquelles les musiciens et leurs publics célébreraient l'histoire commune de leur région et de leur culture. Il s'agit bien ici de favoriser les pratiques artistiques dans leurs dimensions collective, esthétique et émotionnelle.

Dès 1957, des festivals de « *folk arts* » (*natan kala utsavam*) sont organisés dans les grandes villes. Des groupes de musiciens-danseurs

⁷ Des bibliographies complètes recensant les ouvrages de folklore ont été publiées en malayalam par Payyanad (*Samksipta vivaranatmaka malayalam folklor granthanuci (Annotated Bibliography of Folklore)*, Trivandrum, Folklore Society of Indian Languages, 2004) et Vishnunamputiri (*Vivaranatmaka folklor granthanuci (Descriptive bibliography of Folklore)*, Kottayam, Current Books, 2004). Elles présentent plus de 600 références, résumés ainsi que des index thématiques.

⁸ Le troisième volet de cette politique s'appuie sur le réseau radiophonique national (*All India radio*) et télévisuel (*Doordarshan*) dont la gestion administrative est centralisée à Delhi. Pour une ethnographie détaillée du circuit de production radiophonique et des critères esthétiques mis en œuvre, voir Christine Guillebaud, *Le chant de serpents. Musiciens itinérants du Kerala* (+ 1 dvd-rom encarté), Paris, CNRS Éditions, 2008, pp. 119-155.

⁹ La population du Kerala se répartit en 60% d'Hindous, 20% de Musulmans et 20% de Chrétiens.

¹⁰ Les marxistes ont gouverné la région en coalition avec d'autres partis et alternativement avec le parti du Congrès.

sont convoqués dans toute la région et sont rémunérés pour des prestations scéniques destinées à un public de citoyens invités à « redécouvrir » leur patrimoine culturel¹¹. Ces festivals se tiennent principalement durant la fête d'*Onam*, la fête « nationale » du Kerala, mais se sont considérablement développés ces dernières années en dehors de ce seul événement. Cette diversification a permis d'ancrer durablement les pratiques esthétiques locales dans la sphère publique. À titre d'exemple, le dernier grand festival intitulé « Danse » (*Attam*) qui s'est tenu en 2007 à Trichur, capitale culturelle du Kerala, est assez révélateur de l'ampleur de ces événements. Il a réuni durant une semaine plusieurs centaines de musiciens, danseurs, spécialistes de rituels venus de tout le Kerala. Chaque jour, durant près de 14h d'affilée, des groupes se sont succédés sur une scène ouverte où les prestations étaient ponctuées par de courtes annonces au micro exposant le nom de la forme esthétique, de la caste ou tribu spécialiste ainsi que celui de leur *leader*.

Des conférences ont aussi été organisées deux fois par jour sous un petit dais installé près de la scène principale. Les intervenants étaient issus de tous les domaines artistiques comme la littérature, la poésie, le théâtre, la musique, et les études folkloriques (*folklore studies*). Les sujets traités étaient centrés sur des formes culturelles particulières (rituels dédiés à la déesse *mutiyettu*, *patayani*, *teyyam* etc.) ou consistaient en des débats de synthèse sur les arts *folk* en général, ou encore sur l'actualité économique, social et environnemental comme la protection des écosystèmes et des savoirs locaux, la gestion des ressources naturelles, les forums sociaux, les OGM etc.

Le fait de réunir intellectuels et musiciens est assez caractéristique de ce type d'événement. Si, en principe, les prestations s'adressent à la fois aux habitants de la ville et aux touristes étrangers, le public est composé principalement de l'élite intellectuelle et artistique kéralaise comme les responsables d'académies d'art et de théâtre, romanciers et poètes, artistes classiques et contemporains, folkloristes, instituteurs et étudiants. Les autres personnes présentes sont généralement membres des familles de musiciens ou des voisins de leur village qui les accompagnent dans une ambiance très festive. Quant aux touristes, plutôt rares lorsque les festivals se tiennent en dehors des périodes

¹¹ Gilles Tarabout, *op. cit.*, pp. 185-209.

estivales, l'accès leur est en pratique difficile dans la mesure où tous les supports de communication (affiches, presse, notices de programme) sont généralement rédigés en langue locale malayalam.

Pour le président de la branche kéralaise de la *Sangeet Akademi*, organisation nationale de promotion du théâtre et des arts de la scène, ce type de festival permet de revitaliser des formes dites « anciennes » et considérées comme les racines culturelles des principaux arts classiques du Kerala :

« We organise that because people doesn't have occasion to perform for this type of audience. Folk is the root of classical arts. We shall never forget it. Young generations have to know how our beautiful classical art forms came about. Sangeet Natak Akademi mainly promotes classical arts but it has to change ! »

Dans cette idéologie, il s'agit bien de créer un lien culturel entre le *folke*, ancré dans la société villageoise et relevant d'une population appartenant aux castes intermédiaires et de bas statut, et le monde des arts « classiques », plus urbains et transmis traditionnellement dans les milieux de hautes castes. Dans cette conception, un rapport générique et hiérarchique est établi entre les cultures *folke* et classique. Cette dernière est considérée comme la plus achevée, synthétisant les ressources esthétiques des arts *folke* et ayant développé un niveau de complexité considéré comme supérieur. Une telle vision évolutionniste, dont la construction historique et idéologique a par ailleurs été analysée dans différents domaines artistiques de l'Inde contemporaine¹², constitue un premier type de discours relatif aux festivals de folklore.

¹² Pour une perspective historique sur les catégories d'arts « classique » et « *folke* » dans la peinture et la sculpture, voir Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India (1850-1922), Occidental Orientations*, Cambridge University Press, 1994 et Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories, Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, New York, Columbia University Press, 2004 ; Janaki Bakhle, *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Delhi, Permanent Black, 2005 pour les musiques classiques d'Inde du Nord ; Lakshmi Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy. A Social History of Music in South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2006 et Amanda Weidman, *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*, Durham & London, Duke University Press, 2006 pour l'Inde du Sud ; Amrit Srinivasan, « The Hindu Temple-Dancer: Prostitute or Nun? », *Cambridge Anthropology*, vol. 8 n°1, 1983, pp. 73-99 pour la danse Bharatanatyam et Sunil Kothari, *Kathak: Indian Classical Dance Art*, New Delhi, Abhinav Publication, 1989 pour la danse Kathak.

En second lieu, l'élite artistique présente dans le public, et en particulier les metteurs en scène et professeurs de théâtre, considèrent ces prestations scéniques comme autant de ressources artistiques susceptibles d'inspirer la création contemporaine. Selon V. Vasudevan Pillai, ancien directeur de la *School of drama* au Kerala, le théâtre moderne n'aurait su bien intégrer les éléments esthétiques populaires. Il note cependant que les festivals changent le processus de création actuel :

« Opportunities for students of modern theatre to interact with folk theatre were rare compared to today. The introduction of folk elements has to be a natural process, spontaneously occurring in the mind of the director. It should not be a willfull act ».

Ainsi, les artistes de théâtre, les peintres et danseurs modernes constituent aujourd'hui une audience importante des festivals durant lesquels ils entendent s'imprégner du folklore local par un contact plus direct avec ces spécialistes et ainsi enrichir leurs créations¹³.

Enfin, nombre de folkloristes, universitaires ou collecteurs amateurs, occupent une place centrale durant les festivals, non seulement parmi le public mais aussi en amont des événements. Leur rôle de médiation entre les institutions organisatrices et les musiciens locaux s'avère en effet central : ils contactent les troupes, organisent leurs déplacements, préparent les notes de programmes, voire présentent eux-mêmes au micro les formes données sur scène. Lors du festival *Attam* mentionné plus haut, tous les folkloristes de la région étaient présents et l'ensemble des annonces était assuré par les enseignants des principaux départements universitaires de folklore ainsi que par leurs étudiants. Étant donné le nombre faramineux de groupes présentés sur scène et les nombreux aléas dus aux arrivées et départs incessants des musiciens, leur rôle de coordination s'est avéré essentiel. De même, parce que nombre de notices de programmes n'était pas forcément établies à l'avance, cette tâche a été effectuée par les étudiants en folklore de l'université de Calicut. Postés non loin de la scène, ils se référaient à un unique document, l'opus *Folk Arts Directory. Natoti dryakalasuika*¹⁴ (ouvrage de référence publié en

¹³ Pour des exemples de créations contemporaines ayant intégré des éléments populaires, voir notamment les productions scéniques de Kavalam Narayana Panicker.

¹⁴ *Folk Arts Directory. Natoti dryakalasuika*, Trichur, Kerala Sangeeta Nataka Akademi, 1986 (1978).

1978), à partir duquel ils recopiaient des informations ethnographiques minimales, proche du style des compilations anglaises du début du XX^e.

Lors des festivals gouvernementaux, c'est l'extrême diversité des cultes et des formes esthétiques de la région qui est principalement mise en avant et qui constitue le critère même de la « richesse » d'un patrimoine local. À cet égard, il convient de mettre en lumière les processus concrets de patrimonialisation à l'œuvre. Il est en effet fréquent, durant ce type d'évènements, que chaque forme soit fragmentée en différents *items* et présentée successivement par les mêmes musiciens, comme autant de formes différentes. Je pense notamment au rituel domestique dédié aux divinités serpents (*pampin tullal* « tremblement des serpents) et dont les Pulluvan sont les spécialistes de caste. Habituellement conduit sur plusieurs nuits, celui-ci fut présenté sur scène sous trois appellations différentes comme « chant et écriture de dessin de sol » (*kalam eluttu pattu*), « chants de serpent » (*naga pattu*) et « tournoiement de flamme » (*tiriyulicil*) qui correspondent pourtant à différentes étapes successives du même rituel. Les mêmes spécialistes étaient d'ailleurs aussi présentés trois fois de suite avec strictement la même annonce comme spécialistes du « culte aux serpents ».

Dans le contexte des festivals, c'est en effet l'hétérogénéité des formes esthétiques kéralaises qui est valorisée pour elle-même. En fragmentant les formes esthétiques sur scène, le but est aussi de donner au public une impression de profusion, d'ailleurs bien réelle vue la diversité des formes esthétiques présentées. La pluralité des genres, des castes de musiciens et des groupes sociaux sont autant de composantes explicitement exposées sur scène et censées transmettre au public la « grandeur » (*greatness*) de la culture régionale kéralaise.

UNE TRANSMISSION MASSIVE DES ARTS : ÉTUDE DES COMPÉTITIONS ARTISTIQUES (*YOUTH FESTIVAL*)

Le second volet de la politique culturelle du gouvernement porte plus précisément sur la transmission des arts locaux. Depuis 1960, de gigantesques compétitions, appelées *Kerala State Youth Festival* (rebaptisé en 2006 en *School kalotsvam/School arts festival*), sont organisées dans le cadre des établissements scolaires publics. Ils s'apparentent à une

éducation massive, réunissant chaque année plusieurs milliers de lycéens et d'étudiants autour de ces événements¹⁵. Les élèves sont invités à se constituer en troupes et concourir pour leur école ou leur district en présentant des prestations scéniques. Un comité d'experts, trié sur le volet, est chargé d'évaluer les prestations et d'attribuer des titres honorifiques et trophées. Il est généralement composé de praticiens et enseignants, membres des principales institutions artistiques nationales (*Sangeet Natak Akademi, Kalamandalam Kerala State Academy of Fine Arts*).

Pré-sélectionnés lors de concours de districts, les étudiants arrivent sur les lieux, la passion au ventre, et n'ont souvent qu'une seule idée en tête : exceller et gagner. En effet, il aura fallu pour eux s'investir dans l'apprentissage de plusieurs répertoires musicaux et chorégraphiques, choisis parmi quatre-vingts formes esthétiques mises au concours et se perfectionner, au prix de longues heures de travail, pour atteindre l'étape ultime de la compétition, le niveau national. Sans oublier les sommes d'argent parfois inouïes que certains parents ont dû engager pour « entraîner » leurs enfants à domicile, par des professeurs spécialistes¹⁶ et en complément du temps scolaire afin de multiplier leurs chances de victoire. Comment expliquer un tel engouement ? Quels sont les enjeux à remporter un prix au *youth festival* ?

La plus haute marche du podium mène au titre de *Kalaprathibha* (littéralement « Intelligent de l'art ») pour le meilleur garçon et celui de *Kalathilakam* (« marque de front/tête de l'art ») pour la meilleure fille. Le profil typique des deux gagnants : de jeunes gens capables d'exceller dans cinq formes musicales ou dansées différentes, véritables prodiges auxquels la société kéralaise reconnaît le génie d'incarner le patrimoine (*cultural heritage*) de leur région. Les autres élèves, forcément plus

¹⁵ En 2005, le festival qui s'est tenu à Calicut a réuni près de 3000 étudiants, issus de 25 lycées et présélectionnés dans leur district respectif parmi 1565 établissements (*The Hindu*, 11/12/2005). En 2006, l'effectif des participants progressait de manière fulgurante, à près de 5000 étudiants (*46th School Art Festival* organisé à Cochin ; *The Hindu*, 20/01/2006). Il atteint un nombre record de 6000 participants en 2008 (*48th Kerala State School Arts Festival* organisé à Kollam), répartis dans la ville sur 16 lieux de compétitions différents et occasionnant un budget de 28.87 *lakh* de roupies, plus 21 *lakh* pour les prix remis aux gagnants (*The Hindu*, 09/01/2008).

¹⁶ Certains maîtres de théâtre sanskrit *chakkyar kuttu* par exemple sont aujourd'hui davantage impliqués dans la formation de lycéens que dans la transmission de leurs savoirs à de futurs acteurs de caste.

nombreux, ont aussi la satisfaction de cumuler le maximum de notes « A » en différentes pratiques esthétiques, qui sont ensuite additionnées pour le classement final des écoles de district participant au concours. Enfin, ils peuvent faire valoir leurs prestations dans leur bulletin scolaire individuel de fin d'année. L'émulation artistique fonctionne en effet de pair avec l'académique : ces notes sont loin d'être purement honorifiques et participent de l'orientation future de ces jeunes. Atteindre le haut des marches du podium constitue en effet un excellent passeport pour intégrer les formations universitaires artistiques, mais aussi les carrières prestigieuses de médecine et d'ingénierie, à tel point que le système d'évaluation des *Youth festival* a souvent été comparé par ses détracteurs à une logique de quotas pour l'entrée à l'université¹⁷.

Dans ce type de concours, il s'agit moins de promouvoir des spécialistes locaux mais de créer une nouvelle transmission des musiques et des danses. L'apprentissage se fait dans un cadre scolaire, ce qui crée une large diffusion des savoirs et un déplacement des performances du cadre familial et domestique (ou du quartier) à la sphère publique. Les étudiants, quelle que soit leur caste ou religion, font l'apprentissage collectif de plusieurs formes musicales et dansées tout en initiant des situations de performance souvent très inattendues. Il est commun par exemple que des musiques de temple (« orchestres de tambours *cenda cendamelam*, « orchestres de cinq instruments » *pancavadyam*) traditionnellement jouées au Kerala par des castes de spécialistes *ampalavasi* (« serviteurs de temple ») soient présentées au concours par des jeunes hindous issus d'autres castes mais aussi des musulmans et chrétiens. Notons aussi que, dans ce type d'événement, des jeunes filles maîtrisent à un très haut niveau technique ces instruments (différents types de tambours, trompe *kombu*, hautbois *kuzhal*) jusqu'ici exclusivement pratiqués dans les temples par des hommes, cherchant précisément à « créer quelque chose d'unique » dans la compétition, comme l'explique une directrice de lycée. De même, le fait que des

¹⁷ Les titres individuels de *Kalaprabhitha* et *Kalatilakam* ont été officiellement supprimés en 2006 au profit d'un système généralisé de points (*grace marks*) attribués individuellement ou collectivement selon le type de formes esthétiques présentées. Cette réforme du concours entend répondre à une forte contestation de la part de l'opinion publique dénonçant notamment une compétition farouche entre les élèves, les conflits entre parents et enseignants, les inégalités économiques entre les étudiants et les pratiques de corruption du jury par des familles les plus influentes.

jeunes garçons exécutent des danses féminines (*oppana*, associées traditionnellement aux mariages musulmans) ou que des hindous excellent dans le jeu de tambour pratiqué par des musulmans (*daffmuttu* et *arambanamuttu*) ou encore dans la danse pratiquée par les chrétiens (*margamkali*), est une expérience scénique habituelle des compétitions scolaires.

Ce type d'initiatives est particulièrement remarqué et valorisé par le jury des compétitions, ce qui fait marcher à plein l'imaginaire de réforme sociale en termes d'égalité entre les castes, les religions et les genres. L'enjeu de ces événements est en effet de faire émerger une nouvelle catégorie sociale, celle de la jeunesse, alternative à celle de la caste, devenant par-là même le principal médiateur de la culture nationale. La forme « compétition » participe aussi du renouvellement des musiques tant au niveau sociologique qu'esthétique, principe sur lequel repose la politique gouvernementale de « préservation » des arts. Comme l'a rappelé le ministre de l'Éducation du Kerala, M.A. Baby, dans son discours d'inauguration du festival 2008 : « *these festivals should help in preserving folk art forms and introducing them to the new generation* »¹⁸ au Premier ministre V.S. Achuthanandan de préciser que cet événement doit être vu comme « *a reflection of Kerala's great cultural tradition* »¹⁹, innover pour mieux préserver... telle pourrait être la devise de cet événement de politique nationale. Cas singulier d'action patrimoniale, la forme compétition s'appuie sur une évaluation des prestations non pas en terme d'« authenticité », mais en fonction de leur potentialité à être transformées. Ce processus d'innovation, par lequel la transmission s'opère, pérennise les formes esthétiques dans la durée.

Face à la popularité des compétitions scolaires et au regain d'enthousiasme qu'elles mobilisent dans les écoles, différentes sociétés privées de disques et Vcd se sont lancées dans la vente d'albums proposant des rediffusions de festivals ou plus récemment des inédits de studios privés. Ces publications consistent en une sélection des meilleures troupes, choisies semble-t-il sur des critères purement techniques ou artistiques²⁰. Les futurs candidats au concours les

¹⁸ *The Hindu*, 11/01/08.

¹⁹ *The Hindu*, 15/01/08

²⁰ Le nom des participants n'est jamais mentionné, ni celui de leur école ou de leur lieu de résidence.

acquièrent comme autant de nouveaux supports d'apprentissage, d'entraînement ou comme sources d'inspiration pour créer de nouvelles chorégraphies. Les disquaires mentionnent la part importante que constituent ces albums dans leurs ventes et travaillent activement à répondre à cette demande en les promouvant dans les milieux d'enseignement et d'éducation.

Aujourd'hui, les compétitions artistiques sont particulièrement bien établies dans les milieux éducatifs au Kerala. Dans les discours politiques et dans les chroniques de presse, les objectifs à venir portent désormais sur les aspects de diffusion, le niveau supra-national étant particulièrement mis en valeur. En 2005, un reporter de l'événement écrit par exemple : « *Over 5,000 children will participate in the festival, considered one of the largest cultural meets involving school students in Asia* ». Dans les forums et blogs personnels d'étudiants kéralais, des internautes s'expriment aussi dans les mêmes termes :

« It is common knowledge that the festival inculcates in the students an interest for conventional cultural and art forms which are deeply rooted in our culture. All the more, it serves as a platform for the student to showcase his or her theatrical and artistic talents in a professional setting [...] Hence school festivals in Kerala have achieved international acclaim and are considered one of the biggest of their kind in Asia »²¹.

Le rayonnement international du festival fait actuellement l'objet d'une attention soutenue de la part du département de l'Éducation du Kerala. Dans un futur proche, il s'agira d'unifier davantage le concours, de regrouper tous les niveaux scolaires (collèges, lycées, instituts d'éducation supérieure) en un unique événement à date fixe, mettre en ligne un site web officiel, définir un logo permanent, et enfin publier un catalogue retraçant l'histoire du festival à travers des témoignages de personnalités. Ainsi, le gouvernement du Kerala se met en marche vers l'internationalisation du festival, à la fois comme média privilégié de promotion de la culture kéralaise à l'étranger et comme une alternative (asiatique ?) à la mondialisation. Comme l'a exprimé récemment le premier ministre V.S. Achuthanandan dans son discours d'inauguration du festival de 2008 :

²¹ Internaute vivant à Trivandrum.

« The onslaught of the globalisation culture will not only harm our rich cultural traditions but also convert us into mere spectators of that culture [...] globalisation was attempting to convert us from producers into consumers. Mimicry and cinematic dances were part of the globalisation culture and these would not do any thing good to our cultural tradition [...] The schools' arts festival played a big role in saving us from globalisation »²².

DES POLITIQUES PUBLIQUES AU MARCHÉ PRIVÉ DU DISQUE ET DU VIDÉO CD : L'ÉMERGENCE DES TROUPES DE FOLKLORE

Nouvel espace de politique culturelle, cette fois-ci privé, les supports audio et vidéo ont littéralement explosé au Kerala. Si ce marché est traditionnellement porté par l'industrie du cinéma populaire, les productions de musiques locales, commercialisées sous le label *folk music* restent un phénomène assez récent. L'émergence de ces albums est intimement liée au développement des événements de politiques culturelles (festivals et compétitions scolaires financés par l'État du Kerala) ainsi qu'au travail de médiation qu'effectuent les intellectuels locaux entre les musiciens et les sociétés privées de disques et Vidéo CD.

On soulignera tout d'abord que les festivals gouvernementaux réunissent actuellement des collectifs de musiciens aux statuts très différents. La grande majorité des groupes invités sont composés de spécialistes ayant l'habitude de jouer ensemble dans leur village ou leur quartier, ou encore dans un cadre familial. Récemment, d'autres formations de type associatives ont émergé sous l'impulsion de certains folkloristes, ceux les plus politiquement engagés. Je pense en particulier aux « troupes de folklore » (*folklore troupes*) constituées sous l'égide d'universitaires de la région et ce, en dehors des réseaux culturels gouvernementaux. Fait remarquable, le domaine de la recherche au Kerala est indissociablement lié à celui de la promotion culturelle, les universitaires endossant souvent le rôle de directeur artistique ou de tourneur dans le cadre de leurs activités académiques²³. Pour ces

²² *The Hindu*, 15/01/08.

²³ Gilles Tarabout, « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer (éds.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, 2003, pp. 37-60.

folkloristes, le fait de constituer des troupes est pensée comme une stratégie possible de « préservation » des musiques locales. Qu'ils soient militants marxistes actifs ou simples sympathisants de la cause « prolétaire », ils travaillent exclusivement avec des musiciens de basses castes, principalement des travailleurs agricoles et équarisseurs *Paraya* et plus récemment avec des groupes tribaux²⁴.

Ces troupes se produisent sur scène dans le cadre des festivals gouvernementaux mais aussi très largement lors de fêtes de quartier organisées par les municipalités, les clubs d'arts et de sports, et avec le soutien financier de mécènes privés (banques, chaîne de bijoutiers, commerçants en prêt-à-porter etc.). Le public est majoritairement constitué des habitants du lieu et comporte finalement peu d'intellectuels ou d'artistes, laissant entrevoir à plus long terme une diffusion de ces musiques à un public élargi. Pour le directeur de troupe, le but est de promouvoir l'ensemble des musiques *folke (natan pattu)*, à travers les savoirs d'une caste particulière que forment les *Paraya*. Dans cette idéologie, c'est le statut des musiciens, ici au plus bas de la hiérarchie sociale, qui est le critère implicitement retenu pour représenter de manière emblématique l'ensemble du folklore kéralais. Depuis quatre ans, le nombre de troupes musicales s'est considérablement développé, le « modèle » de promotion inventé par les folkloristes ayant fait école parmi de nombreux autres musiciens *paraya* de la région. Ces groupes récents sont principalement composés par la jeune génération membre de cette caste, désormais éduquée et n'exerçant plus l'activité traditionnelle de travailleurs agricoles ou de travailleurs du cuir. Semi-professionnels de la musique, ils se présentent volontiers comme « artistes traditionnels »²⁵, possèdent leur carte de visite et ont mis en place leurs associations culturelles. Généralement, ils s'adressent au public dans une démarche le plus souvent pédagogique et patrimoniale.

Cette auto-promotion des savoirs de caste, effectuée ici de l'intérieur, tend aujourd'hui à se développer considérablement. Elle

²⁴ Ces populations dites « tribales » résident principalement dans les régions montagneuses du district d'Idukki et du Wayanad.

²⁵ Le cas de Ramesh, leader du groupe *Karintalakuttam* est assez emblématique du processus de réflexivité qui anime l'activité musicale de ces groupes. De caste *Paraya* et tailleur de métier, il a par ailleurs étudié deux ans à la *School of Drama* et prépare actuellement un master en études folkloriques sur les arts *Paraya*.

s'appuie précisément sur les événements de politiques culturelles du gouvernement tout en créant de nouveaux espaces de diffusion, en témoigne le nombre croissant d'albums musicaux et de Vcd enregistrés par ces troupes chez différents labels. La circulation de ces enregistrements, majoritairement dans les milieux artistiques et éducatifs, laisse augurer d'une diffusion élargie des savoirs de basses castes, au-delà de leur ancrage villageois. Actuellement, ces groupes produisent leur musique selon des normes doublement influencées par les festivals (durée, choix de pièces emblématiques, type d'instrumentarium) et celui du marché privé du disque et du Vcd qui impose des normes esthétiques tirées du cinéma populaire. À cet égard, l'analyse musicologique et filmique des procédés de création en usage (harmonisation, réverbération, post-synchronisation etc.) s'avère particulièrement pertinente. Elle permettra à terme de comprendre aussi comment s'effectue l'exportation de ces albums à l'étranger.

En effet, les enregistrements s'adressent à un public nouveau composé principalement de la classe moyenne des villes kéralaises et plus récemment, des travailleurs émigrés dans les Pays du Golfe²⁶. Ces albums proposent en effet d'entendre des pièces « authentiques », argument qui trouve un écho certain chez les citadins se trouvant en marge des traditions villageoises ou chez les travailleurs expatriés voulant prolonger leurs liens avec leur culture d'origine. L'enjeu d'une analyse détaillée des matériaux sonores et filmiques met notamment en lumière les décalages d'intérêts culturels entre les différents groupes en présence. Il convient notamment d'être particulièrement attentif aux transformations esthétiques opérées en studio (ajouts de chorus instrumentaux, formatage des techniques vocales à d'autres canons esthétiques, classique et/ou populaire etc.) et à la manière dont ces « ajustements » sont sans cesse négociés entre les spécialistes et les producteurs. Il s'agit de comprendre comment se superposent de manière contradictoire les revendications culturelles des interprètes sur leur savoir, les intérêts commerciaux des producteurs de disques et la demande croissante d'un public international redécouvrant son identité « kéralaise ». Une telle étude s'inscrit donc dans un paradigme de recherche déjà bien établi en Amérique du Nord, en témoignent notamment les nombreux travaux

²⁶ Le flux migratoire de main-d'œuvre entre le Kerala et le Golfe persique est particulièrement important.

portant sur les dynamiques identitaires liées au développement des médias en Asie du Sud²⁷.

²⁷ Gregory Booth, « Brass Bands : Tradition, Change, and the Mass Media in Indian Wedding Music », *Ethnomusicology*, vol. 34 n°2, 1990, pp. 245-262 ; Gregory Booth, « The Madras Corporation Band : A Story of Social Change and Indigenization », *Asian Music*, vol. 28 n°1, 1997, pp. 61-86 ; Paul Greene, « Sound Engineering in a Tamil Village: Playing Audio Cassette As Devotional Performance », *Ethnomusicology*, vol. 43 n°3, 1999, pp. 459-489 ; Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, Chicago Studies in Ethnomusicology, 1993 ; Scott Marcus, « On Cassette Rather Than Live: Religious Music in India Today », in Lawrence Babb and Susan Wadley (éds.), *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 167-185 ; Regula Burckhardt Qureshi, « Recorded Sound and Religious Music: The Case of Qawwali », in *Ibid.*, pp. 139-166.

LE CHAMP JAZZISTIQUE ET SES EXTENSIONS

Réflexions autour de l'hyperindustrialisation et de la mondialisation

Giancarlo Siciliano

DU JAZZ AU « CHAMP JAZZISTIQUE »

Qu'en est-il du *devenir-monde* du jazz ? Du jazz en tant que champ élargi dans le contexte d'une contemporanéité reconfigurée par une structure discursive qu'il est désormais convenu d'appeler *globalisation* – qu'il s'agisse de son versant utopique et transnational célébré par l'ethnomusicologie postmoderne ou de celui d'une *catastrophè* où s'effondre toute valeur supposée locale, traditionnelle et authentique. C'est à partir de ces questions que je tenterai d'esquisser certaines directions de recherche à la croisée de l'ethnomusicologie et de la philosophie.

Une première impulsion dans cette série de réflexions est donnée par le besoin de problématiser le statut de cette pratique musicale appelée « jazz » et que je préférerais nommer *champ jazzistique* en suivant la suggestion de Michel-Claude Jalard¹ reprise par Alexandre Pierrepont² et, plus récemment, par Christian Béthune³. Cette expression rend explicite la résistance à une supposée adéquation entre le mot « jazz » – lui-même souvent récusé par de nombreux musiciens⁴ – et la pratique que celui-ci

¹ Cet auteur introduit l'expression dans son ouvrage : Michel-Claude Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Éditions Parenthèse, 1986, p. 181.

² Cf. Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002 ainsi que l'article « À jamais, à présent. Le champ jazzistique en son temps », *L'Homme*, n°158-159, Paris, E.H.E.S.S., 2001.

³ Cf. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

⁴ Songeons à Sidney Bechet qui affirmait que *jazz* n'était que « le nom que les Blancs des États-Unis ont donné à notre musique [mais que... en] tout état de cause, le mot n'explique en rien ce qu'est cette musique [...] » in Alexandre Pierrepont, *op. cit.*, p. 23. Sur un tout autre ton, Miles Davis, cité par Paul Gilroy in *The Black Atlantic. Modernity and*

est censé désigner. Par la mise en évidence d'une dimension spatiale, cette expression laisse mieux apparaître les contours *transnationaux* et *translationaux*⁵ de ce que Paul Gilroy⁶ appelle l'*Atlantique noir*. Si un tel entre-deux constitue une véritable réinvention géopolitique et identitaire donnant lieu à des nouvelles spécificités musicales résolument *supranationales*, il est licite de s'interroger sur les processus amorcés par la conjonction entre villes et pratiques musicales distinctes quant à leurs traits stylistiques et leur singularité locale⁷ : comment concevoir la musique de Jelly Roll Morton, Sidney Bechet et Kid Ory sans la Nouvelle Orléans ? Ou celle de King Oliver sans Chicago ? Benny Moten et Count Basie sans Kansas City ? Ou encore, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, Thelonious Monk et toute la mouvance du *bebop* sans New York ?

En dessinant des trajectoires allant du local vers le global et de la ville à la « ville-monde »⁸, le *jazz* s'est transformé en *champ jazzistique* par l'inclusion de formes plus récentes telles le *bip bop* et la *drum'n'bass* mais aussi et surtout en récusant toute notion de repli et isolement identitaire à une vitesse qui lui a permis d'échapper à la mesure d'une certaine historiographie occidentale : car au moment de son émergence, écrit Christian Béthune, le champ jazzistique

« s'est-il trouvé dans une situation éminemment paradoxale. En effet, bien que son propos fût, dès l'origine, étranger aux visées propres de l'Occident, l'expression jazzistique s'est presque

Double Consciousness, Cambridge, Harvard University Press, 1993, disait que « Le jazz est mort. Pourquoi se laisser piéger par cette vieille merde ? Que personne me dise comment ça se passait. Putain, moi j'y étais... personne ne voulait nous écouter lorsque on jouait du jazz... Le jazz est mort, Nom de Dieu ». Plus paisiblement, Charlie Parker s'était borné à remarquer : « Je serais heureux si ce que je joue était appelé simplement musique » in Alexandre Pierrepont, *op. cit.*,

⁵ D'après le néologisme du théoricien postcolonial Homi Bhaba cité par Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2004, p. 296.

⁶ Paul Gilroy, *op. cit.*

⁷ Pour un exposé de cette problématique, il convient de se reporter aux ouvrages de Keith Negus, *Popular Music in Theory*, Cambridge, Polity Press, 1996, pp. 180-189 et de Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2001, pp. 98-114 ainsi qu'à l'article de Bruno Nettl, « Musique urbaine », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. 3 : « Musiques et cultures », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005.

⁸ Cf. Martin Stokes, « Musique, identité et "ville-monde". Perspectives critiques », *L'Homme*, n°171-172, traduction de Giancarlo Siciliano, E.H.E.S.S., Paris, 2004.

entièrement déployée à l'intérieur du monde occidental, et placée de ce fait en perspective de présupposés, de conventions, de problématiques et d'intérêts qui n'étaient pas les siens. Le jazz aura donc d'emblée été confronté aux stratégies et aux valeurs fondatrices d'un univers culturel dont, *a priori*, il n'avait que faire, mais qui pourtant infléchissaient sa poétique. En se structurant à l'intérieur d'un espace d'incompréhension radicale, le "champ jazzistique" aura émergé d'un malentendu⁹.

C'est ainsi qu'il a pu anticiper le phénomène de la *globalisation* à propos duquel on s'est trop attardé sur l'aspect économique orienté vers la diffusion d'un ensemble d'objets disparates et confusément subsumés sous la rubrique de *World Music*. Si l'on peut convenir que toutes les musiques sont *du monde*, ne serait-il pas plus fructueux de déplacer l'attention vers d'autres enjeux plus problématiques tels la longue série d'antécédents historiques qui rendent possible l'essor de ce phénomène ? L'ethnomusicologue Veit Erlmann voit en 1890 le moment qui annonce une « symbiose épistémologique entre modernités africaine et occidentale »¹⁰. Ce double mouvement relève, plus largement, de ce que cet auteur appelle une « imagination globale », à savoir l'ensemble de « moyens par lesquels l'on déplace les contextes d'un savoir et l'on accorde à certains phénomènes un sens au-delà du domaine immédiat de l'expérience personnelle »¹¹. Les grandes figures paradigmatiques de l'archive jazzistique pouvaient-elles faire autrement que voir à la fois en-deçà et au-delà de leur expérience personnelle ? Leurs luttes identitaires – et les objets musicaux qu'elles ont engendrés – l'attestent par un nombre d'occurrences trop nombreuses pour être énumérées ici dans leur intégralité : que l'on songe à l'euro-américanité du *ragtime* de Scott Joplin ainsi qu'à celle du *choro* brésilien de Pixinguinha ou de Ernesto Nazareth ; aux métissages latino-américains orchestrés par Duke Ellington dans *Caravan* ; par Horace Silver dans *Nica's Dream* et par Antonio Carlos Jobim dans *Corcovado* et *Chega de saudade* entre autres nombreuses compositions. Pensons, d'autre part, à *Teo* et à *Flamenco Sketches* de Miles Davis ; à *El Barrio* de Joe Henderson ; à *Africa, India* et *Greensleeves* de

⁹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Cf. Veit Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination. South Africa and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

John Coltrane ; à *Milagre dos peixes* et *Angelus* de Milton Nascimento et Wayne Shorter ; à *You're Everything, Light as a Feather, Five Hundred Miles High, Spain* et *Leprechaun's Dream* de Chick Corea ; à *Succotash, Watermelon Man* et *Chameleon* de Herbie Hancock ; *Power of Love* de John McLaughlin ; *Amaryllis* de Oregon et *Elegant People* de Weather Report. Ou encore, dans les mouvances des années 1980 – 90, l'apport de John Zorn et Naked City (*Batman, The Sicilian Clan, Lonely Woman*) ; de Arto Lindsay (*Mundo civilizado*), de Steve Coleman (*Multiplicity of Approaches (The African Way of Knowing)*) et de Jon Hassell (*Caravan*)...

Ce que je ferai, en revanche, c'est orienter mon propos vers un ensemble plus hétérogène de propositions élaborées non seulement dans le domaine ethnomusicologique ici représenté par Kofi Agawu¹² et Steven Feld¹³, mais également dans celui d'une certaine sociologie de la musique telle que représentée par les travaux de Keith Negus¹⁴ et de Simon Frith¹⁵. À quoi j'ajouterai, pour mieux les déstabiliser, les perspectives philosophiques ouvertes par Jean-Luc Nancy¹⁶ et Bernard Stiegler¹⁷.

GLOBALISATION/MONDIALISATION/MONDIALITÉ

Bien en avance sur l'inflation discursive surgie autour des débats suscités par le phénomène de la globalisation, l'ethnomusicologue Paul Berliner relevait déjà tout le long d'une série de réflexions annexées en guise d'épilogue à son ouvrage sur l'improvisation *Thinking in Jazz*, que le jazz s'était étendu considérablement grâce au concours d'un vaste capital culturel appartenant aux multiples et diverses communautés ethniques ayant tissé de nouveaux liens humains, musicaux et institutionnels à échelle globale :

¹² Cf. Kofi Agawu, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Londres, Routledge.

¹³ Cf. Steven Feld, « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme*, n°171-172, *op. cit.*

¹⁴ Keith Negus, *op. cit.*

¹⁵ Cf. Simon Frith, « The Discourse of World Music », in Georgina Born & David Hesmondhalgh (éds.), *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Cambridge, University of Cambridge Press, 2000.

¹⁶ Cf. Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002.

¹⁷ Notamment dans Bernard Stiegler, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005 ; *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004.

« À l'intérieur du réseau international de la communauté jazzistique, des échanges directs parmi des artistes de diverses origines nourrissent l'ensemble d'idées pour lesquelles les communautés locales ont une préférence. Des étudiants provenant du Canada, du Japon, de l'Égypte, d'Israël, de la France, de l'Italie, des Pays Bas et de la Suède assistent aux ateliers de Barry Harris dans la ville de New York. Dans leurs pays d'origine, ils partagent ensuite, avec d'autres artistes, les connaissances acquises. Harris lui-même a proposé des ateliers dans plusieurs de ces pays ainsi qu'en Espagne et au Danemark. À Harare, au Zimbabwe, une petite mais impressionnante communauté de jazz, intègre des interprètes des différentes parties d'Afrique, dont certains ont reçu des formations du Berklee College of Music à Boston. L'Université Ahmadu Bello de Zaria, au Nigeria, a conféré à Yuseef Lateef le poste de Senior Research Fellow, pour l'étude de la musique nigérienne traditionnelle – ce qui lui a permis d'entrer en interaction avec des musiciens locaux. Le maître de percussion Ghanéen Gideon Alorwoyie s'est installé à Chicago, où il enseigne les percussions ghanéennes traditionnelles à un groupe de musiciens de jazz américains et collabore avec un autre groupe afin de créer une fusion de styles musicaux pan-africains avec des artistes dont les diverses origines incluent les musiques afro-caribéennes. Patti Bown dit avoir “fait le bœuf avec des percussionnistes des Caraïbes” et avoir joué avec des “groupes arabes de high-life” en Afrique. “Aujourd'hui tout s'enchevêtre avec tout”, a-t-elle remarqué »¹⁸.

Globalisation ou *mondialité*, ces termes s'avèrent être aussi arbitraires que tautologiques dans la mesure où l'on parle aujourd'hui de « musiques du monde ». Il est proclamé, écrit Denis-Constant Martin, que des musiques sont

« du monde, ce qui n'est guère discriminant, toutes les musiques produites à nos oreilles ne pouvant qu'en être, même lorsqu'elles se réfèrent à d'autres univers, comme celles de Sun Ra et de son *Intergalactic Research Arkestra* ou de David Hykes et de son *Harmonic Choir*. D'autre part, si l'on examine plus attentivement le fonctionnement de ces expressions, on s'aperçoit qu'elles opèrent par exclusion : les “musiques du monde”, c'est ce qui n'appartient pas aux champs repérés de la musique classique (occidentale, y

¹⁸ Cf. Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 490-491.

compris celle qui est dite contemporaine), des variétés (avec le rock, les pop musics, etc.) et du jazz »¹⁹.

Les observations critiques de Martin viennent rassembler un faisceau d'antécédents à cette problématique ainsi que des développements plus récents²⁰. Dans un article rédigé en forme de lettre ouverte, où la question « que veut dire le monde ? »²¹ est posée frontalement, Philip Tagg souligne la fausse équation établie, d'une part, entre « le » monde et les États-Unis et, d'autre part, entre le « monde » et la chanson pop *We Are The World* (c'est-à-dire « nous sommes le monde » – énoncé d'autant plus énigmatique qu'il appelle la question à savoir qui est ce « nous » qui constitue ce « monde » et quel monde est ici constitué et représenté. Ou bien le « monde » serait-il – comme je serais tenté de le croire – *l'impensé* de la globalisation ? C'est précisément la question qui surgit au cœur des réflexions du philosophe Jean-Luc Nancy lequel n'hésite pas à écrire que le monde

« a perdu sa capacité de faire monde : il semble avoir gagné seulement celle de multiplier à la puissance de ses moyens une prolifération de l'immonde qui, jusqu'ici, quoi qu'on puisse penser des illusions rétrospectives, jamais dans l'histoire n'avait ainsi marqué la totalité de l'orbe. Pour finir, tout se passe comme si le monde se travaillait et se traversait d'une pulsion de mort qui n'aurait bientôt rien d'autre à détruire que le monde lui-même »²².

¹⁹ Cf. Denis-Constant Martin, « Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n°9, Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1996, p. 3.

²⁰ Cf. Angelo Di Mambro, *L'importanza di chiamarsi Elio*, Castelvecchi, Rome, 2004, p. 63. « À vrai dire, les spectateurs pouvaient déjà entendre les premiers repères d'un processus de mondialisation en musique lors des Grandes Expositions Universelles à la charnière du dix-neuvième et du vingtième. C'est là que l'auditeur métropolitain, lequel commençait à se transformer en public de masse, a eu le premier contact avec des musiques complètement différentes. Saluée par l'intelligentsia avec enthousiasme entre la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix dans la mesure où elle marquait enfin une rupture d'avec le monopole de la pop occidentale, la World Music a fait, par la suite, l'objet de certaines accusations, notamment [...] pour avoir donné lieu à une simple appropriation néo-coloniale des répertoires musicaux provenant d'autres cultures à travers son [celui de Peter Gabriel] label Real World ».

²¹ Cf. Philip Tagg, « Open Letter about "Black Music", "Afro-American Music", and European Music », *Popular Music*, vol. 8 n°3, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 5.

²² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 16.

Nous sommes ainsi amenés à employer le terme de *mondialité* – prôné, entre autres auteurs, par Manola Antonioli²³ – à titre d’alternative terminologique à celle, considérablement plus rétrécie à l’économico-politique, de *mondialisation* – terme qui, loin d’être le *dernier mot*, ne renvoie qu’aux misères – esthétiques, politiques et, plus généralement, *symboliques* – qu’il dissimule.

Mais l’une des illustrations parmi les plus éclairantes quant à l’étendue sémantique de ces termes nous est apportée par l’anthropologue Nicole Lapierre :

« Les sombres prédictions selon lesquelles la mondialisation, péril nouveau et mal fatal, produirait un grand nivellement, une plate et fade uniformisation dans laquelle s’abîmerait la diversité des cultures et des identités n’est pas seulement erronée, elle porte en elle l’illusion dangereuse qu’il y aurait auparavant des cultures pures, isolées et fermées »²⁴.

Cependant, un tel constat pourrait-il, à lui seul, apaiser nos inquiétudes quant au danger d’une surpoétisation telle qu’elle se laisse esquisser par « l’imagination globale » que privilégie Veit Erlmann ?

D’où aussi la nécessité d’examiner la problématique de la crise de l’esthétique dans nos sociétés *hyperindustrielles* que Bernard Stiegler aborde dans l’ensemble de ses travaux²⁵ et dont Gilles Deleuze avait déjà relevé le malaise par l’expression foucauldienne de « sociétés de contrôle »²⁶. En effet, plusieurs musicologues posent de plus en plus le problème des sociétés de contrôle au sujet desquelles Jean-Marc Chouvel a été amené à écrire qu’elles « vivent [...] la musique comme un danger car elles perçoivent trop nettement leur impuissance à la maîtriser. [...] Nombre d’écrits, depuis les célèbres passages de la *République* de Platon, jusqu’aux écrits des pères de l’église, témoignent de cette constante suspicion »²⁷.

²³ Cf. Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L’Harmattan, 2003, pp. 157-165.

²⁴ Nicole Lapierre, *op. cit.*, p. 244.

²⁵ Cf., outre les ouvrages déjà cités, Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion, 2006 et *Aimer, s’aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003.

²⁶ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, pp. 240-247.

²⁷ Jean-Marc Chouvel, « Ce que l’Occident doit encore apprendre de l’Orient : Peut-on lever les présupposés de l’analyse musicale occidentale ? » in Mondher Ayari (éd.), *De la*

Quel serait donc l'apport du jazz dans une société où les formes de *participation* se seraient laissées dissoudre autant par les promesses du virtuel de notre contemporanéité hyper-technicisée que par l'immense disparité creusée entre production et consommation en dépit de la prolifération des *home studios* et de l'apparition du DJ ? Y aurait-il une issue des multiples formes de *colonisation anesthésiante* qui se substituent de plus en plus à la « valeur esprit » dont parlait Paul Valéry²⁸ et, encore plus pertinemment, de la pensée dans et par le jazz d'après le rappel de Paul Berliner (*Thinking in Jazz*, « penser en tonalité de jazz », ou encore « la pensée dans le jazz ») ? Dès lors, comment passer par le désenchantement contemporain naguère analysé par Max Weber²⁹ à une forme de ré-enchantement tel qu'invoqué par les nombreux auteurs qui tentent d'analyser les constructions sociales et esthétiques de notre contemporanéité, avec Bernard Stiegler et Ars Industrialis, par un dispositif critique placé sous l'égide d'une « politique industrielle de l'esprit »³⁰ ?

En transposant une partie de cette problématique, il s'avère nécessaire de s'interroger ici quant à la possibilité de ré-alimenter une *économie du désir*³¹ à l'intérieur des pratiques jazzistiques telles qu'elles se laissent assujettir aux impératifs de l'hyperindustrialisation contemporaine. Peu soucieux d'enjeux identitaires et politiques, seuls les musiciens qui disposent de moyens technologiques et financiers adéquats

théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale, Sampzon, Delatour, 2005, p. 174.

²⁸ De nombreux renvois à cet auteur jalonnent les écrits de Bernard Stiegler dont celui de *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ Cf. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduction d'Éric de Dampierre, Paris, Plon, 1964, p. 134.

³⁰ Bernard Stiegler & Ars Industrialis, *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006, p. 32.

³¹ Car la libido, d'après Bernard Stiegler et Ars Industrialis, doit être comprise en tant que « socialisation de l'énergie produite par la pulsion sexuelle, mais telle que, comme désir, cette pulsion est trans-formée en objet sublimable : en objet d'amour – amour de l'autre existence, c'est-à-dire amour comme attention passionnée, à l'existence d'un ou d'une autre, ou amour comme passion et patience pour les consistances, c'est-à-dire pour les objets qui n'existent pas, et qui, pourtant, donnent aux existences ces savoirs sublimes par lesquels s'ouvrent le faire, le vivre et cette forme très particulière d'attention que l'on appelle la contemplation (*theorein*), consistances dont procèdent donc savoir-faire, savoir-vivre et savoirs théoriques, et où se projettent les diverses formes de l'amour du savoir (appelé, lorsqu'il est pris et contemplé dans son ensemble, *sophia* – et l'on parle alors de philosophie), amour de la science et amour de l'art », *op. cit.*, p. 61.

arrivent à s'affranchir d'un tel assujettissement ; mais les disparités à l'intérieur des communautés d'amateurs de jazz se creusent davantage : comme l'explique Laurent Aubert à propos de ces musiciens de *World Music* qui accèdent à un degré de visibilité médiatique élevée, ils

« ont certes le grand mérite d'avoir ouvert une porte de communication entre leur culture et le reste du monde. Mais l'image qu'ils projettent est nécessairement partielle et partielle, et ils sont bien souvent les seuls à en tirer les bénéfices »³².

C'est par le biais de la question de la mondialité que nous pouvons nous interroger sur les raisons pour lesquelles écrire au sujet du monde du jazz à une conjoncture historique où cette musique semble bénéficier d'une assise institutionnelle désormais établie – comme l'atteste l'abondance de publications qui lui sont consacrées tant sur le plan journalistique que pédagogique et critique³³. Quels enjeux le jazz peut-il encore mobiliser au-delà de connaissances plus approfondies de ses structures internes, proprement musicales – à supposer que celles-ci puissent exister en *elles-mêmes*, indépendamment de toute appropriation, voire de ce qui relève plus généralement des « fictions globales » que Veit Erlmann nous sollicite à penser ? J'aimerais suggérer, pour ma part, que le champ jazzistique, comme les arts philosophiques, se doit d'élaborer une fiction théorique au sens où Michel Foucault l'indiquait en soulignant la

« possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction, et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique quelque chose qui n'existe pas encore, donc "fictionne". On "fictionne" de l'histoire à partir d'une réalité politique qui la rend vraie, on "fictionne" une politique qui n'existe pas encore à partir d'une vérité historique »³⁴.

Autrement dit, et en allant au cœur de la pratique, *musiquer* dans le contexte de la tradition jazzistique ne peut pas se réduire à la restitution d'un objet telle une composition préalablement construite qu'on n'aurait

³² Laurent Aubert, « Les passeurs de musiques. Images projetées et reconnaissance internationale » in Laurent Aubert (éd.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Gollion/Infolio/MEG, Collection Tabou 2, 2005, p. 121.

³³ Trop nombreuses pour être énumérées ici – ce qui dépasserait de loin mon propos.

³⁴ Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 236.

qu'à interpréter *par la suite* : l'ensemble de toute structure jazzistique est toujours à recomposer au moment même de l'exécution. Et en dépit des possibilités de sa reproductibilité mécanique³⁵, la spécificité de ce qui se donne à entendre comme un morceau de jazz ne peut résider, au contraire, que dans sa réinvention à un moment singulier susceptible de dégager de la contingence d'un *ici-et-maintenant* le sens de l'événement³⁶ : un tel moment, qui échappe, par définition, à tout calcul, ou plutôt, qui ne s'y réduit pas, s'appelle *performance*. Christopher Small en a souligné l'importance afin de dégager la dimension de participation laquelle est étroitement liée à celle, dite d'*interlocution*, que Bernard Stiegler³⁷ et Christian Béthune³⁸ se sont empressés de relever. Car en amont de toute spectacularisation, le terme de *performance* renvoie simplement à toute action socialisée qui implique une participation au sein de la vie quotidienne – conformément à la signification couramment attribuée au verbe anglais « to perform ». C'est pourquoi les musiciens de jazz disent de ces moments privilégiés que la musique *fait* événement, moments qui amènent Paul Berliner à discerner deux temps ou deux états de cette musique où elle répond – ou pas – à cette exigence³⁹. C'est là l'un des plus puissants de ses performatifs.

Mais rien n'est plus incertain que la possibilité même de faire événement à l'ère de l'hyperindustrialisation et que de toute manière la fiction du champ jazzistique ne pourra chercher une assise que dans une vérité ethnographique toujours partielle telle que Paul Berliner a pu la construire dans son ouvrage, déjà cité, consacré à l'improvisation et telle que Christopher Small l'a dessinée dans son analyse des rapports sociaux

³⁵ Auxquelles certains auteurs – en lisant quelque peu hâtivement le célèbre texte de Walter Benjamin – accordent une importance peut-être disproportionnée : cf. Timothy Murphy et Daniel Smith, « What I Hear Is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop », *Echo*, vol. 3 n°1, p. 2, disponible via www.humnet.ucla.edu/echo, 2001. Ces auteurs voient dans les enregistrements « la forme de production, de distribution et de consommation sans équivoque privilégiée de ce rhizome musical » (« recordings are the unequivocally privileged form of production, distribution and consumption of this musical rhizome » ; Nous traduisons).

³⁶ Cf. Patrick Williams, « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, n°158-159, *op. cit.*, pp. 189-190.

³⁷ Cf. Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 219-238.

³⁹ Cf. Paul Berliner, *op. cit.*, p. 387.

qui font de la musique une activité – celle du *musiquer* – plutôt qu'un objet⁴⁰. Au-delà des figures privilégiées de l'immense archive jazzistique, il y va de la nécessité d'évaluer l'apport de ces pratiques d'après d'autres « cardinalités et calendarités »⁴¹ – à savoir ces lignes mêmes qui composent l'espace-temps d'un monde. C'est ce que montrent, à la fin du vingtième siècle, de nombreuses pratiques depuis au moins le début des années quatre-vingt. Mais encore faudrait-il, pour s'en convaincre, se rendre à la double évidence – politique et culturelle – qu'est l'extension de l'*Atlantique noir* décrite par Paul Gilroy : c'est la tâche des nouvelles recherches axées sur les métissages euro-afro-brésiliens⁴² ainsi que sur les rencontres issues de l'impressionnante diversité ethnique qui fait d'un lieu tel le Canada⁴³ un entre-deux qui ne se réduit ni à un pays ni à une nation⁴⁴. Un tel paradoxe géopolitique explique en partie l'exclusion du Canada d'une certaine « histoire » du jazz centrée exclusivement sur les États-Unis.

⁴⁰ Cf. Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998.

⁴¹ Cf. Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁴² Dont Antonio Carlos Jobim, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Baden Powell, Nana Vasconcelos, Jacques Morelenbaum, Elis Regina, Nana et Dorival Caymmi, Joao Bosco, Milton Nascimento et Ivan Lins entre autres, tant d'autres...

⁴³ Pensons à de nombreux musiciens aussi actifs en tant qu'interprètes qu'en tant qu'arrangeurs, musiciens de studio ou enseignants. Nommons ainsi, et loin de toute prétention à l'exhaustivité, l'arrangeur et clarinettiste Phil Nimmons, les trombonistes Rob McConnell et Tom Walsh, le pianiste et contrebassiste Don Thompson, les guitaristes Ed Bickert, Sonny Greenwich, Lorne Lofski, Reg Schwager, Ted Quinlan, Roy Patterson, Rob Piltch et Geoff Young ; les batteurs Terry Clark, Claude Ranger, Barry Elmes, Barry Romberg et Richard « Styck » Winston ; les contrebassistes Robert Witmer, Neil Swainson, Dave Young, Alan Henderson, Michael Morse, Kieran Overs, Marty Melanson et Robert Occhipinti ; le bassistes électriques Dave Piltch et Victor Bateman ; les pianistes Bob Fenton, Frank Falco, John Gittins et Mark Eisenman ; les saxophonistes Jane Bunnett, David Mott, Pat La Barbera, Mike Murley, Perry White, Ralph Bowen, Kirk McDonald, Richard Underhill, Ron Allen, Nic Gotham et Ernie Tollar ; les trompettistes Kenny Wheeler, Michael White, Roland Bourgeois et John McLeod ; les percussionnistes Rick Lazar et Alan Hetherington, la chanteuse Holly Cole ; le guitariste/pianiste Brian Katz... et leur énorme contribution à la mise en place d'un réseau particulièrement foisonnant dans la ville de Toronto entre 1977 et 1997.

⁴⁴ Nous nous inspirons ici de la manière dont certains auteurs posent la question du national dans la musique, notamment Yara El-Ghadban, « La musique d'une nation sans pays : le cas de la Palestine » in Jean-Jacques Nattiez. (éd.), *op. cit.*

MUSIQUES TOUARÈGUES : DE LA TRADITION AU « BLUES DES HOMMES BLEUS »

François Borel

En 1995, au 11^e Séminaire européen de Rotterdam dont le thème était, je vous le rappelle, « Music in a changing world », j'avais présenté ce qui me semblait alors constituer la nouvelle musique touarègue, née dans les milieux des exilés-résistants *ishumar* du Mali et du Niger et influencée entre autres par des musiques de guitare diffusées sur des cassettes audio par le mouvement Polisario des Sahraoui. Je conclusais mon intervention par le paragraphe suivant :

« Il n'existe pas beaucoup de parenté entre la musique touarègue traditionnelle et ces chants révolutionnaires. Ceux-ci présentent un caractère uniforme, très éloigné de la diversité offerte par la musique touarègue. Il s'agit ici d'un appauvrissement manifeste, une expression réductrice des différences. Certes, on est encore loin de la disparition de l'expression musicale traditionnelle, mais j'ai pu constater que l'engouement de la jeunesse pour cette nouvelle musique était réel et que, en revanche, l'écoute de la musique traditionnelle suscitait une sorte de sentiment de mépris mêlé de nostalgie refoulée, comme si elle était devenue une expression "politiquement incorrecte", et ceci aussi bien dans les campements de brousse qu'en milieu urbain ».

Malgré cette affirmation, j'avoue franchement qu'après coup, j'avais eu certains doutes quant à la pérennité de ce nouveau genre musical, doutes probablement apparus à cause de la tendance « urgentiste » qui dominait encore à l'époque pour la majorité des ethnomusicologues et qui m'avaient fait dire que l'apparition de ces nouvelles musiques étaient le résultat d'un processus de « régression musicale ».

Depuis, la situation a considérablement changé et on a vu apparaître sur le marché des musiques « worldisées » (ou globalisées) une pléthore de groupes de musiciens (parfois d'occasion) se réclamant d'une identité touarègue et classifiés sous le label « blues touareg ». Le signe de ralliement de ce nouveau genre musical étant la guitare, acoustique tout d'abord, puis électrique et amplifiée même jusque dans les campements de brousse les plus reculés. La chronologie de la création de ces groupes figure notamment sur l'internet, par google, mais il est peut-être utile d'en citer les principaux et de vous en présenter des exemples sonores :

Le tout premier groupe, le futur Tinariwen, a été formé par des ex-combattants de la résistance touarègue malienne dont les chansons militantes ont circulé sous le manteau sous forme de cassettes audio durant les années de crise et de guerre, à partir de 1985 environ. Voici un extrait de la première manière (**exemple sonore 1**).

Les textes des chansons de ce groupe emblématique ont déjà fait l'objet d'analyses, notamment par l'ethnologue Nadia Belalimat² et son style de présentation scénique, soigneusement mis au point, a été souvent imité. Le groupe a notamment fait l'objet d'un documentaire « Teshumara : *les guitares de la rébellion touareg*, par le cinéaste Jérémie Reichenbach, 2005.

Quant à la musique actuelle de ce groupe, inspirée par certains guitaristes renommés comme Carlos Santana, avec lequel le groupe s'est produit à Montreux en 2006, mais aussi Taj Mahal, Elvis Costello et bien sûr Ali Farka Touré, elle a fait l'objet de commentaires dithyrambiques tels que « le meilleur groupe de rock du monde ». Il faut pourtant constater que le jeu de guitare du leader Ibrahim, dit « Abaraybone », se limite à quelques rares clichés mélodiques bluesy et rock bien maîtrisés, mais que les accords utilisés sont particulièrement pauvres et peu nombreux, ceci étant dû principalement à un univers musical touareg dans lequel l'harmonie de type occidentale est évidemment absente mais

¹ Les exemples sonores ont été diffusés pendant le colloque.

² Nadia Belalimat, « Qui sait danser sur cette chanson, nous lui donnerons la cadence. Musique, poésie et politique chez les Touaregs », *Terrain* n°41, 2003, pp. 103-120 ; Nadia Belalimat, « La guitare des *ishumar*. Émergence, circulations et évolutions », *Volume !*, vol. 6 n°1-2, 2008, pp. 95-112.

dominé par l'héritage de la technique de jeu mélodique du luth tricorde *tabardant* des griots touaregs maliens *aggutan* (**exemple sonore 2**³).

Un autre groupe, qui a tourné en Europe en compagnie de Tinariwen, est Tartit, également malien. Son originalité réside dans son attachement à la tradition musicale des Touaregs Kel Antessar qui se manifeste par l'usage d'instruments comme la vièle monocorde *imzad*, le tambour *tendey* et la *tabardant* et par un chœur de femmes, éléments auxquels viennent se mêler des guitares électriques. Il se distingue donc particulièrement des autres groupes issus de la rébellion, tout en présentant une autre caractéristique « moderniste », issue de la globalisation : le mélange des instruments et le fait que le groupe a connu ses premiers succès en Belgique en 1995 lors d'un festival (**exemple sonore 3**⁴).

Au Niger, le chanteur Abdallah Oumbadougou d'Agadez a aussi été un précurseur. Son parcours de résistant-combattant et de guitariste l'ont mené à créer le groupe Takrist n Akal (Construction du pays) (**Exemple sonore 4**⁵).

Mais il a aussi enregistré pour des films documentaires et participé à des confrontations musicales (de tendance post-modernes) avec des musiciens d'autres cultures comme par exemple celle-ci, dans laquelle on peut entendre un violoncelliste suisse, Fortunat Fröhlich, qui yodelle, accompagné d'un marocain à la darbouka (**Exemple sonore 5**⁶).

Un autre exemple intéressant de musique touarègue worldisée un peu différemment que les précédentes, est celle de Touaregs Kel Ajjer de la région de Djanet, dans le Tassili. Ici, c'est le *ûd* qui a fait son apparition depuis une vingtaine d'années, joué par Baly Othmani, accompagné du multi-instrumentiste américain Steve Shehan qui a aussi arrangé et mixé cette musique en lui ajoutant des échantillons de diverses cultures musicales : *angklung* javanais, *likembe* d'Afrique centrale, *agogo* du Brésil, castagnettes d'Ibiza, etc., mais aussi de nombreux effets de studio (**exemple sonore 6**⁷).

³ Extrait du dernier CD du groupe, *Aman Iman*, intitulé « Imidiwan » (mes amis).

⁴ Extrait de Tartit : « Ichichila ».

⁵ Extrait de Takrist n Akal : « Temet ».

⁶ « Moi-Toi-musique ».

⁷ Assouf : Elalama Helalla.

COMMENTAIRES

Depuis une dizaine d'années, la nouvelle musique des touaregs a acquis un public très large, mais s'est vu imposer des contraintes, comme par exemple le fait d'être difficilement jouable en brousse, pour un auditoire familial et intime. C'est devenu une musique de scène formattée pour un public sédentaire.

Ce qui doit aussi être souligné, c'est que le statut du nouveau musicien masculin, chanteur ou guitariste, n'a plus rien à voir avec la fonction d'*aggu*, le griot touareg joueur professionnel de *tabardant*. Tout en réussissant à vivre de leur nouvelle musique, ces musiciens sont surtout devenus les dépositaires de la modernité à travers leur guitare électrique, qui a remplacé la *Kalachnikov*, qui elle-même avait remplacé l'épée *takuba*.

Et c'est précisément ce nouveau statut qui fascine tant la jeunesse touarègue, mais aussi le public occidental qui « marche » dans la combine : j'ai pu le constater aussi bien à San Francisco en juin 2007, où le groupe Tidawt, inspiré par Tinariwen, était en tournée américaine, et a joué chez « Slim's », accompagné par Mickey Hart, ex-batteur du groupe de rock Grateful Dead). L'engouement du public n'était pas feint, et pourtant, la prestation des trois guitaristes ne fut pas particulièrement brillante. Il faut croire que l'aura de gloire qui les précédait, due à leur réputation d'ex-résistant, ajoutée à leur costume et leur turban, aussi bien qu'à leur attitude hiératique et réservée, ont suffi pour faire passer la musique au second plan...

Il existe aussi des institutions qui s'efforcent de sauvegarder des éléments faisant partie des musiques touarègues traditionnelles, comme l'Association « sauver l'imzad » de Tamanrasset, dont le programme est d'enseigner la pratique de l'imzad parmi les jeunes femmes touarègues du Hoggar ; ou comme, en novembre 2006, les « Rencontres furigraphiques : Recycler les horizons – poésies touareg pour le XXI^e siècle » du Portique nomade d'Agadez, au Niger, organisées par Hélène Claudot et Hawad, avec le soutien de l'Université de Toulouse-le Mirail novembre 2006, poésie récitée, chantée et accompagnée d'instruments de musique.

Le « Festival au désert » d'Essakane, près de Tombouctou est devenu une sorte de rendez-vous pour nomades, au même titre que la célèbre « Cure salée » du nord du Niger au début de la saison des pluies, donnant lieu à des fêtes, alliances et mariages.

Est-ce que cette nouvelle musique a déjà acquis de nouvelles fonctions et usages, dans le sens de l'anthropologie de la musique ? Peut-être est-elle là pour raconter le passé récent de la résistance armée et de ses batailles contre les forces armées. Espérons que la valeur symbolique attribuée aux chants de résistance suscitera de nouveaux chants et de nouvelles compositions. Peut-être que nous l'apprendrons hélas dans un proche avenir, puisque, comme vous le savez les conflits ont repris dans le nord du Niger depuis ces deux dernières années.

ANNEXE

À la demande des organisateurs du Festival Paléo 2007 de Nyon (Suisse), des étudiants avancés de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel ont été mandatés pour mener une enquête sur la pérennité de la formule « Village du monde » qui, cette année-là, était consacrée aux musiques d'Afrique du Nord, avec une soirée spéciale consacrée aux trois groupes touaregs : Tinariwen, Tartit et Toumast. Voici un extrait du rapport de Nora Martin et Maude Reitz qui se sont penchées plus particulièrement sur les rapports entre les musiciens et le public du Festival.

Des entretiens que nous avons pu avoir durant le festival avec un des membres de *Tinariwen* (Abdallah), ainsi qu'avec le manager du groupe, et de celui que nous avons pu mener avec les deux membres de *Toumast* (Moussa Ag Keyna et Aminitou Goumar), il ressortait de manière saillante l'importance accordée par les artistes au message et à l'origine de leur musique.

Bien que le contexte de la lutte ait marqué l'émergence de la musique touareg, et que celui-ci soit parfois connu par le public occidental, la signification exacte des textes chantés reste inaccessible à ces nouveaux auditeurs.

Le style poétique au langage allusif et métaphorique rend le message hermétique non seulement à ceux qui ne parlent pas le tamasheq

mais parfois même aux jeunes générations touaregs qui ne sont pas acquises à la cause révolutionnaire⁸. Le message perd donc de sa signification non seulement par sa décontextualisation spatiale (pour s'inscrire dans un contexte européen) mais également par sa décontextualisation socio-politique (pour s'inscrire dans un contexte festivalier).

La revendication de l'identité touarègue est clairement affirmée verbalement et par les vêtements, sur scène mais également en dehors de la scène. Lors d'une interview d'Abdallah par une journaliste du *Matin* à laquelle nous avons pu assister, le photographe de presse demande à faire un portrait du musicien. Celui-ci refuse catégoriquement de se faire prendre en photo avant d'avoir été chercher son turban. Objet-signe par lequel il manifeste son appartenance identitaire avec *Tinariven* mais aussi avec tout le peuple touareg.

Alors qu'à la base, la musique est créée pour son message, la signification comprise dans la musique passe aujourd'hui, face à un public étranger, essentiellement par un aspect visuel. L'image forte de l'homme bleu du désert qui a remplacé sa kalachnikov par la guitare constitue un message plus parlant dans le contexte festivalier occidental que les paroles des chansons⁹. La mise en avant de la face militante et le rôle de la guitare électrique comme porte-drapeau s'effectue par les médias européens mais aussi beaucoup par les groupes eux-mêmes.

Les musiciens misent consciemment sur ces représentations qui suscitent des fantasmes et enflamment les imaginaires occidentaux. Selon *Toumast*, face à un public suisse le message des paroles ishumar se perçoivent dans la manière de jouer de la musique. Le port des habits touaregs et l'emploi de la guitare électrique (et peut-être l'effet surprenant de l'assemblage des deux) peuvent servir à attirer l'attention d'auditeurs occidentaux sur la cause touareg. Ici, le message ne passe plus par la parole mais par l'image et par les instruments, donc par la performance scénique.

⁸ Nadia Belalimat, « Qui sait danser sur cette chanson, nous lui donnerons la cadence. Musique, poésie et politique chez les Touaregs », *op. cit.*

⁹ Paroles qui sont néanmoins traduites dans les albums des groupes comme *Toumast* et *Tinariven*. Dans la compilation des différents artistes du Village du Monde qui est produite par Paléo, ces paroles ne sont pas retranscrites.

Bien que le contenu et l'ampleur de l'échange puissent être remis en question, la musique est ici effectivement employée comme espace d'échange culturel et socio-politique.

Les musiques touaregs issues des mouvements de contestation offrent, par conséquent, un exemple intéressant du jeu des significations d'une musique hors de son contexte d'émergence. Ce dans le sens où l'aspect référentiel de la musique¹⁰ très prégnant dans le discours des musiciens, transforme sa signification originelle lors de sa réappropriation dans le contexte festivalier ; la signification et la portée originelle du message s'effacent ainsi derrière une représentation populaire occidentale de la lutte touareg. Représentation qui tout en réaffirmant une identité de « l'homme bleu » (certes stéréotypée) contribue aussi au marketing d'un genre musical sinon difficilement accessible pour une oreille étrangère.

Cette transformation de la signification est opérée de manière plus ou moins consciente par les musiciens. En effet ces derniers, pour jouer sur une scène de festival européen, sont obligés malgré tout d'adapter, si ce n'est leur moyen d'expression ou le contenu de leur message (qu'il soit compris ou non), du moins les aspects formels de leur musique. Abdallah explique notamment que *Tinariven* adapte le choix de leurs morceaux à leur audience ; si le public est assis ils joueront des morceaux plus lents que s'il est debout. Il insiste d'ailleurs beaucoup sur l'origine, l'actualité et la vocation première de la musique de *Tinariven* : la revendication identitaire et la contestation politique de son peuple. Néanmoins, il précise aussi qu'avec la notoriété croissante de leur groupe dans un contexte étranger, leur musique change. La professionnalisation des musiciens mène nécessairement à une modification dans leurs compositions (qui se fait dès lors moins spontanément qu'auparavant). Aujourd'hui, outre le message adressé au peuple touareg, leur musique est portée par une volonté de sensibilisation plus internationale à leur cause.

¹⁰ S'entend les associations extra-musicales auxquelles la signification de la musique se rattache dans son contexte d'origine (rituels, religion, identité, nationalisme...).

« JE SUIS ET JE RENCONTRE L'AUTRE »¹

À propos de la démarche de Patrick Portella

Sara Bourgenot

L'autre jour, après avoir dévoré un kebab accompagné d'un petit rosé de Provence, j'ai regardé un téléfilm espagnol sur ma télévision made in Taiwan, bien installée sur un canapé marocain garni de coussins fabriqués en Chine. Puis je me suis couchée sur mon futon, j'ai feuilleté un polar anglais, éteint la lampe norvégienne et je me suis laissée aller à un songe merveilleux, le rêve d'un monde... meilleur...

Notre vaste monde, avide de vitesse, si « mac » ceci ou « mac » cela, n'est pas seulement un grand « braconnage » ou une perversion malveillante. Regardez bien autour de vous, dans ce brouhaha incessant, au milieu de ce chaos économique et surtout humain, des lueurs transpercent le noir et hurlent leur espoir. Dans ce monde où tout se mélange, réfléchir sur le métissage semble être un sujet très « tendance », dans l'air du temps, et même une évidence qui tend vers la facilité et le non sujet, voire le sujet fourre-tout avec ses dérapages incontestables. Mais à y regarder de plus près, l'actualité du débat n'est pas forcément gageure de simplicité.

Les interactions entre musique contemporaine et musiques traditionnelles n'est pas un thème nouveau. La culture musicale savante européenne a connu de tout temps des influences venues d'ailleurs, notamment de musiques de tradition orale. Des « turqueries » du XVIII^e siècle, en passant par l'orientalisme du XIX^e, jusqu'à l'utilisation d'un folklore par Béla Bartók par exemple, la culture musicale n'a cessé de se renouveler. C'est surtout à partir du XIX^e siècle que les compositeurs européens ont été sensibles à de nouvelles sonorités, à un nouvel instrumentarium, à l'utilisation d'échelles et de modes différents, etc.,

¹ Patrick Portella, entretien juillet 2007.

tant d'éléments qui leur ont permis une certaine distanciation avec leur propre héritage. Puis Debussy en s'inspirant de musiques d'ailleurs pour en faire une autre à part entière – la sienne – a ouvert la porte aux compositeurs du XX^e siècle tels que Bartók, De Falla, Stravinsky, etc. Rappelons juste qu'à travers l'histoire, les musiques populaires ou traditionnelles se sont souvent entremêlées, parfois juxtaposées, parfois fondues, avec la musique savante occidentale². Les éléments sont mouvants, parfois difficile à percevoir ou à ranger dans une case, mais c'est ce qui fait le charme de l'exercice. Patrick Portella est un compositeur de notre temps, qui s'occupe et se préoccupe de musiques d'ailleurs depuis une vingtaine d'année.

Je tenterai de montrer, après avoir posé des jalons théoriques, les résultats musicaux des apports et influences ou points de convergences dans une pièce de Patrick Portella. Ma démarche s'inscrit, non pas dans une démonstration précise et exhaustive des différents procédés techniques d'une musique d'ailleurs (les musiques étudiées ne s'attachent pas tellement à faire entendre ces traits significatifs, et cela n'est pas non plus l'objectif premier des compositeurs rencontrés) mais bien plus dans la recherche et l'analyse du regard que portent les musiciens sur le métissage.

QUELQUES MOTS SUR LE MÉTISSAGE

Dès le départ je me suis heurtée à des problèmes terminologiques orientés déjà par les entretiens avec les compositeurs. L'emploi multiple, souvent inapproprié, aux connotations souvent négatives, et la coexistence des termes « brassage », « métissage », « hybridation », etc., provoquent une certaine confusion dans les esprits. Cette réflexion sur les mots et le sens qu'ils véhiculent s'avère délicate mais essentielle pour la suite. Cette tentative de définition est d'autant moins aisée que mon point de départ s'appuie sur le discours du compositeur, qui se révèle parfois aussi mouvant que la globalisation ! Dans ce travail

² Voir première partie « L'échange des cultures » in Jean Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XIX^e siècle* n°5 : « L'unité de la musique », Arles/Paris, Actes sud/Cité de la musique, pp. 155-196.

méthodologique, la tentation de laisser passer devant la question idéologique est grande, mais résistons !

Le phénomène du métissage est à la fois banal et complexe.

« Banal car on le retrouve à différentes échelles tout au long de l'humanité et qu'il est devenu aujourd'hui omniprésent ; complexe car il semble insaisissable dès que l'on tente de dépasser les effets de mode et de rhétorique qui l'enserrent »³.

Ces termes donc de « mélange », « syncrétisme », « métissage », laissent un même sentiment d'insatisfaction et de confusion, voire de désœuvrement pour ma part, et peuvent aller jusqu'au doute et au rejet. Comment expliquer ce phénomène inhérent à notre quotidien ?

L'intermédiaire, la transition, une sorte d'intermède semblent être des notions nécessaires pour appréhender les mélanges. En effet, les frontières sont floues et amovibles (elles sont parfois à des stades différents, l'aléatoire faisant partie intégrante du lot), l'invention de nouveaux mots pourrait être envisageable mais hors de ma portée et cela ne ferait que repousser la difficulté ; s'approprier les mots existants dans un souci de compréhension, ériger peut être des catégories flexibles serait une issue proposée.

Cette notion de métissage pour évoquer un terme générique est une valeur constante de l'histoire, et appelle celle de « pureté », et des dérives qu'elle peut à son tour entraîner. Toutes les musiques sont vouées à se rencontrer, s'interpénétrer, et ont besoin d'une certaine façon les unes des autres (pour éviter justement de se scléroser comme le dénonce Béla Bartók).

C'est pour cela que dans cet imbroglio, m'attacher au discours et aux sentiments spontanés dégagés par le compositeur lui-même me permet de rattacher à une vision globale une expérience intime. Patrick Portella, lors de notre premier entretien, a rejeté d'emblée le concept de « métissage », préférant parler, à mon grand étonnement, d'une notion qui m'évoquait de façon lointaine les effets de mode du XIX^e siècle, l'exotisme.

³ Serge Gruzinski, *Passeurs culturels*, Paris, Presses Universitaires de Marne la Vallée, édition de la maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 2-3.

À PROPOS D'EXOTISME

L'exotisme, dans son acception la plus large, se traduit par l'apparition dans une œuvre littéraire ou musicale de l'étranger. «L'inspiration exotique ne relève pas d'un simple changement de cadre, elle suppose une certaine attitude mentale envers l'étranger, une sensibilité particulière développée dans le contexte du voyage»⁴, que le départ soit réel ou imaginaire. Plusieurs représentations de l'Autre sont envisageables, l'autre comme reflet, envers ou double, dépendant du sujet et de la culture qui le mettent en scène, jusqu'à l'autre comme altérité reconnue comme telle.

La notion d'exotisme a traversé les siècles, et au vu de son parcours dans l'histoire et de sa constance, il semble délicat d'affirmer l'existence de stylistiques ou de poétiques générales de l'exotisme. L'émotion suscitée par le spectacle de l'Autre et la volonté d'en retransmettre sa singularité prend au fil du temps des masques différents et de multiples tournures.

Une vue d'ensemble, de son attribution la plus simple (ou la plus simplifiée voire la plus simpliste) à la peinture de l'altérité, permet de montrer l'évolution de l'exotisme et du ressenti qu'il évoque aux littéraires, musiciens, plasticiens, etc. En effet, l'exotisme de «pacotille», exprimé par le cliché ou le stéréotype (par exemple l'image du bon sauvage), la fantaisie ou le rêve, est loin de l'écriture de l'altérité illustrée entre autres dans les écrits de Victor Segalen au début du XX^e siècle. L'auteur entretient une relation privilégiée avec les musiciens, notamment avec Claude Debussy.

Segalen conçoit l'exotisme comme une «esthétique du divers» dont la notion clé est celle de la différence. Il souhaite redonner un blason à cette notion largement exploitée au cours des siècles précédents. Patrick Portella se réfère à Segalen pour traiter de l'exotisme.

L'EXOTISME DE SEGALEN

Victor Segalen rompt avec l'approche pittoresque de son époque (par exemple avec celle de Pierre Loti) et cherche à travers l'exotisme et sa conceptualisation une authenticité de l'autre. Le style basé

⁴ Jean Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 3.

essentiellement sur l'imitation en ce début de siècle, dont s'empare Pierre Loti pour ne citer que lui, répond à une intention de caricature, de stéréotype menant parfois à la dérision, réduisant ainsi la représentation de l'étranger à son strict appareil, faisant lui-même référence à une codification de l'imaginaire collectif de cette époque coloniale.

La démarche de Segalen, aux antipodes donc de la fantaisie exotique qui se joue du stéréotype et d'une connaissance souvent artificielle de l'autre, vise à restituer un nouveau regard sur l'étranger. L'exotisme de Segalen est une « réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une subjectivité dont elle perçoit et déguste la distance »⁵. Son essai sur l'exotisme repense le concept dans sa valeur originelle, c'est-à-dire, tente de retrouver la sensation d'exotisme une fois celle-ci dépouillée de tous ses oripeaux (comme le cocotier, le chameau) et son acception seulement géographique (l'exotisme est aussi donné dans sa fonction temporelle). À partir de là, la sensation d'exotisme, qui n'est autre que la question du différent, de la perception du divers, de quelque chose hors de soi-même, devient possible.

Pour l'écrivain, l'exotisme n'est « nullement l'adaptation, la compréhension parfaite d'un hors soi-même mais la perception aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle »⁶. L'attrait voire l'affection qu'il témoignait à la Chine ne lui a jamais donné l'envie d'être chinois. Son écriture tend, par l'attention qu'elle porte à l'ailleurs et à l'autre comme impénétrable, à rejoindre l'ethnographie. Il mêle à son observation et à son savoir du terrain étudié une réflexion sur sa propre action de voyageur.

« Il ne s'agit plus, pour Segalen, d'intégrer à une vision du monde bien européenne des éléments de décor venus d'outre-mer, mais de considérer d'autres civilisations en elles-mêmes, sans évaluer à la toise des critères occidentaux »⁷.

Patrick Portella, qui avoue son attachement aux écrits de Victor Segalen, tente de se rapprocher « philosophiquement », par sa démarche musicale, de la pensée segaléenne et de s'ouvrir à un nouvel exotisme

⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 2007, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 44

⁷ Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », in Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, p. 11

délaissé, loin des clichés et des lois du marché, mais empreint d'un réel désir de rencontre et de partage. Cette vision peut paraître obsolète de nos jours, nourrie peut être d'une naïveté puérile, d'une utopie, et a du mal à se défaire d'un passé colonialiste certain. Mais sortie de ce contexte de legs colonial, les mots peuvent alors prendre tous leur sens et offrir des nouvelles directions.

À PROPOS DE PATRICK PORTELLA

Son parcours (Algérien de naissance, issu d'un milieu ouvrier), sans tomber dans la caricature, est tourné dès le départ vers l'ouverture. Vers l'âge de vingt ans, il s'intéresse à l'étude de la musique, jusque là abordée à travers un prisme d'autodidacte, de façon plus académique (conservatoire), passant alors de « Tino Rossi à Stockhausen »⁸. Cependant il rejettera vite cet apprentissage, préférant découvrir par lui-même, sur le terrain.

Patrick Portella, habitant de Marseille, se dit avant tout méditerranéen. Depuis 1981, il collabore avec GMEM (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille : centre national de création musical) et cela fait une vingtaine d'années qu'il s'intéresse tout particulièrement à la rencontre entre musique traditionnelle et musique contemporaine.

Sa démarche pourrait se rapprocher de l'ethnomusicologie ; il s'immerge dans la culture choisie un peu comme le ferait un ethnologue. Ajoutons qu'il est parfois parti, grâce à des « missions », dans des pays lointains à des fins d'étude. Pour reprendre une expression d'Etienne Bours, on est « loin du multiculturel comme alibi »⁹, et du métissage à tout prix comme étiquette attrayante ; Patrick Portella s'immisce dans la vie locale, observe quelques mois, partage et participe aux activités musicales. De retour à Marseille, nourri par ces décors différents, il compose au GMEM, intégrant à ses compositions, de façon plus ou moins présente, ses souvenirs musicaux. L'interprète avec qui le lien s'est formé sur le terrain le rejoint ensuite en France, et c'est là qu'ils enregistrent ensemble

⁸ Patrick Portella, entretien juillet 2007.

⁹ Etienne Bours, « Musiques du monde ou marché de l'exotisme », colloque *Musique et globalisation* organisé par la revue Filigrane, le Cdmc et la Cité de la musique, Paris, 9-10-11 octobre 2008, actes en cours de publication sous le titre *Musique et globalisation. Une approche critique*.

(un temps d'imprégnation – sur le terrain – précède un temps de composition – à Marseille –, puis vient un temps de partage – déjà entamé sur le terrain). Une part de liberté est laissée à l'interprète – souvent des femmes – même si il est largement soumis aux directives du compositeur.

Pour un grand nombre le métissage est une « dissolution des éléments dans une totalité unifiée, une résolution euphorique des contradictions dans un ensemble homogène, l'expression presque unanime de cette mondialisation ou globalisation qui sont le contraire de l'universalité métisse »¹⁰. Dans ce sens, Patrick Portella se rapproche de cette énergie du métissage qui vise à mettre en rencontre deux entités, à les faire dialoguer, se confronter. « Accueillir l'Autre sans chercher à le retenir, à se l'approprier, est le propre du dialogue sans lequel on ne voit pas comment pourrait prendre une forme de relation métisse »¹¹.

Cette relation d'écoute, de dialogue semble être différent à chaque rencontre. Chaque expérience est une nouvelle aventure, il n'y a pas de règles de conduite systématiques.

Des éléments et des thèmes semblent parcourir les pièces de Patrick Portella. La théâtralité tient une place importante dans l'agencement de ses musiques. La voix est souvent mise en avant, dans sa plus grande intimité, dans son plus fragile chuchotement. La mort est un thème récurrent. La conquête musicale fait l'objet de sa plus grande attention à une période donnée, par exemple dans *Le massacre des eletoks*.

Le massacre des eletoks a été composé en 1990 d'après une épopée mythique kanak, pour voix, conques marines et sons électroniques spatialisés. C'est un théâtre musical en 13 tableaux qui s'appuie sur un texte en langue *nengoné*, de l'île de Maré (archipel des îles loyautés). Cette création résulte d'un terrain de six mois, avec femme et enfants, grâce à une commande d'État/Province des Îles. L'objet du voyage est certes musical mais avant toute chose est la recherche d'un rapport au temps différent de son quotidien. La recherche de cette attitude de pause se ressent tout au long de sa pièce. Il insiste sur le fait que, outre la création musicale, il y a une réelle implication sociale dans sa démarche (dans ce cas, il joint à son travail de création un travail muséographique et de

¹⁰ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, réédition, Paris, Téraèdre, 2008.

¹¹ *Idem*.

transcriptions). C'est pour lui une expérience de vie, renouvelée à chaque séjour, un état d'émoi, à la recherche de ce temps musical bien plus que de quelques « couleurs » ou rythmes.

La conque (**figure 1**) est un coquillage dans lequel on souffle après avoir sectionné l'embouchure (instrument d'appel et de ralliement mais aussi objet rituel symbolisant le thème de l'eau, générateur, de la fécondité, de la création et de puissance ; Gilbert Rouget a travaillé sur la conque¹² et la présente comme un « important trait de la culture océanienne »).



Figure 1. Conque marine¹³

Il semblerait qu'ici Patrick Portella ait fabriqué des conques composées, c'est à dire formée par l'assemblage d'une coquille et d'un tuyau insufflateur en bambou, donnant un aspect plus étouffé au son. Il fabrique lui-même les instruments à partir d'archives de Cook ou de Bougainville, à l'aide de tuyau de bambou (une seule note) qu'il perce de façon aléatoire. De là ressort des hauteurs elles aussi hasardeuses sur lesquelles se calquent les voix. L'utilisation de cet instrument, marqueur d'une culture musicale, ne signifie pas pour autant reproduire une musique donnée. L'intérêt se situe dans sa « réverbération », pour reprendre une

¹² Gilbert Rouget, *La conque comme signe de migrations océaniques en Amérique*, extrait de « Actes du 28^e congrès international des américanistes », 1947, pp. 297-305.

¹³ Photo extraite du site <http://www.yunphoto.net>

expression de Jean Claude Guillebaud¹⁴, dans sa reformulation, sa réinterprétation dans le monde musical de Patrick Portella.

La pièce relate l'histoire des *Eletoks* et le combat qui les mena à leur déclin, à travers la voix parlée, souvent murmurée, du récitant. Son récit alterne entre la langue de l'île de Maré et le français, comme une longue plainte répétitive. En effet, la répétition marque la pièce dans son intégralité, autant par ses paroles lancinantes que par les agrégats sonores de la partie instrumentale (cellules répétées autour de notes non issues du tempérament égal).

L'entrelacement serait le mot clé de cette pièce ; les voix se mêlent aux sons électroniques comme aux sons saccadés et sourds des conques, dans un ensemble ouaté.

L'« exotisme » de cette pièce d'une heure environ apparaît, non pas tellement dans l'apport des sons électroniques eux-mêmes mais bien plus dans l'agencement de la parole, du texte support et de la conque marine.

Le métissage s'inscrit dans un tout, un ensemble ; il englobe des questions sur la fusion, la juxtaposition, la différenciation, ou encore l'entrelacement. Où se situe le métissage ? Doit-on reconnaître des traits significatifs d'une musique (tout en sachant que les dés sont pipés dès le départ par des mélanges internes et incessants), comme par exemple le hoquet dans *Coro* de Berio pour parler obligatoirement de métissage ? N'existe-t-il pas des intermédiaires et des catégories souples ? Enfermer les données de chaque partie, avec des signes distinctifs, ne serait-il pas donner une vision tronquée du métissage ?

Le mot suscite la suspicion. Toute définition risque de ne montrer qu'un seul aspect de ce phénomène, de ne saisir qu'une facette.

Patrick Portella pourrait être taxé de touriste musical, de voleur de musiques ? Si l'on pose ou juxtapose à l'état brut la musique d'un autre continent, le résultat apparaît soit comme un clin d'œil, soit comme du pillage ; si l'on n'entend pas de traits distincts, parfois stéréotypés, on s'éloigne du métissage... trop fusionné, trop juxtaposé, pas assez

¹⁴ Jean Claude Guillebaud, *Le commencement d'un monde*, Paris, Seuil, 2008, p. 368.

visible... L'attitude face à ce concept désempare. Mais on pourrait également ajouter que Patrick Portella met l'Autre au centre de ses créations. Ce personnage non conventionnel ne s'occupe que de la musique de l'Autre et de leur musique commune. Cette démarche comporterait bien entendu des risques non négligeables : s'approcher de l'autre est risqué ; c'est se risquer à l'inconnu¹⁵.

La question de la traçabilité revient en force de façon récurrente surtout lorsqu'on se retrouve confronté à des problèmes de marché et de pouvoir comme a pu le montrer Steven Feld¹⁶ et son exemple célèbre de la berceuse Salomon qui finit sa course, pillée, nettoyée, dépourvue de son sens premier et détachée de toute référence dans une pub pour coca-cola. Cela montre que la rencontre et le partage n'offrent pas toujours une vision idyllique. Quoi qu'il en soit, la musique, comme la fabuleuse aventure des relations humaines, est faite de mouvements, de circulations, de bricolages et de détournements. Avec l'exemple de Patrick Portella, on assiste à une sorte de réverbération, par la collaboration avec un musicien, de la musique de l'autre dans une musique contemporaine.

L'image du nuage de Karl Popper reprise par Serge Gruzinski¹⁷ illustre ce sentiment prédominant dans notre environnement. Alors que le système de l'horloger et de sa précision hante notre pensée, évoluant comme un modèle inaccessible et utopique, le nuage s'impose de par sa composition complexe, floue, variable et imperturbable dans son changement, comme l'évidence du monde. Le métissage et les notions qui l'encerclent sont au cœur de cette perpétuelle transformation, de ces mouvements tantôt légers, tantôt radicaux, qui se font et se défont, au gré du vent.

¹⁵ « [...] l'accouchement contemporain d'une modernité métisse, à l'instar de n'importe quelle rétroaction culturelle, ne va jamais sans risques » (Jean Claude Guillebaud, *op. cit.* p. 371).

¹⁶ Voir Steven Feld, « Une si douce berceuse pour la "world music" » *L'Homme* n°171-172, Paris, éditions de l'E.H.E.S.S., juillet/décembre 2004, pp. 389-408.

¹⁷ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, pp. 55-57.

**« MARCHE SUR LA NEIGE, MAIS QUE TA TRACE NE SOIT
PAS VISIBLE »**

La démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation

Nicolas Elias

Paris, EHESS, printemps 2009 : trois musiciens d'un village montagnard de la région de Denizli (Turquie) clôturent la journée d'Études Turques par un concert bien rôdé. Violon, luth *bağlama* et petit luth *üçtelli* interprètent des airs de danse répétitifs et enjoués pour un public conquis. Quelques jours plus tard, après un détour par Bruxelles, même scénario à Istanbul, dans un centre culturel de la rive asiatique. Hayri Dev, le patriarche du groupe, septuagénaire goguenard au béret vissé sur la tête, n'en est pas à son coup d'essai, comme en témoigne son passeport parsemé de visas : paysan réputé dans sa région pour sa pratique du *üçtelli*, il a eu l'occasion de tenir la vedette au cours de plusieurs enregistrements et documentaires édités en France et en Turquie. À ses côtés, au *saz bağlama*, son fils d'âge mûr Zafer Dev, dont la vie a oscillé entre son village natal et la ville pas si voisine de Denizli, et chez qui perce l'influence de l'*arabesk* urbaine et la figure de l'*aşık*, ces ménestrels aujourd'hui « starifiés »¹ ; enfin Kismet Dev, le cadet du groupe, jeune virtuose du *saz* et du synthétiseur, un habitué des mariages locaux reconverti au violon, quittait pour la première fois son pays à l'occasion de ces concerts. Trois générations de musiciens réunis autour d'une musique de village faite de « petits airs de danse formulaires et répétitifs »² propulsée à Paris par

¹ « [Zafer] vécut jusqu'à trente ans cette vie libre [de musicien en ville], non sans s'identifier au héros de la culture urbaine *arabesk*, avec sa théâtralité où se mêle le pathos de l'échec sentimental, de la déréliction, de la solitude, et le vif plaisir d'une marginalité de musiciens approuvée, sinon enviée, de tout un public de la même génération » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, Thèse de doctorat, Université Paris X, 1997, p. 93).

² Jérôme Cler, « Le terrain et son interprétation, quelques aspects de l'herméneutique en ethnomusicologie », in Jacques Viret (éd.), *Approches Herméneutiques de la musique*, Strasbourg, 2001.

l'entremise d'un ethnomusicologue sous le nom pour le moins abscons de « musique des *Yayla* ».

Le « terrain » de l'ethnomusicologue en question – Jérôme Cler – se tient pourtant à bonne distance des questions de globalisation : arrières-pays de villages isolés, musiciens âgés aux pratiques déjà quasi-éteintes et sociabilité rurale s'exerçant dans une relative autarcie. Ce mot – globalisation – n'est d'ailleurs à aucun moment cité par l'auteur. Pourtant, en interrogeant le devenir des musiques de ces anciens nomades fraîchement sédentarisés au sein de la « société englobante », en prêtant l'oreille à leurs musiques dédaignées par les folkloristes, en s'engageant lui-même dans ce devenir, à la fois en France mais également en Turquie, il rend compte de la complexité insoupçonnée de ces quelques villages et de la singularité de leur pratique musicale – qui mettent en déroute toute analyse binaire –, et pose un regard original sur les processus contemporains affectant la musique.

En proposant une relecture de ce « terrain » – emprunté pour l'occasion à son auteur – à l'aune de la globalisation, nous voudrions montrer comment sa démarche singulière, par son positionnement aux marges de ce processus (ces villages isolés et leur pratique musicale), peut être porteuse d'une réflexion pertinente sur quelques uns de ses enjeux et de ses modalités. Non pas une réflexion « de front » sur la globalisation, mais – partant de ce devenir commun fort d'une quinzaine d'années qui lie un ethnomusicologue et quelques musiciens de villages reculés des montagnes du Taurus – tenter de rendre compte d'une réalité plus complexe qu'il n'y paraît, des pressions qui s'y exercent, de même que de quelques phénomènes de résistance. Comment ce travail ethnomusicologique de longue haleine, à travers la notion de *musique mineure* forgée pour l'occasion, peut-il nous éclairer sur le processus de globalisation, sur le rôle qu'y joue l'ethnomusicologue et sur ce que peut signifier « musique globalisée » ?

ARCHÉOLOGIE DE LA GLOBALISATION

Le « terrain » de Jérôme Cler – une poignée de musiciens éparpillés dans quelques villages montagnards voisins – s'inscrit dans une

tradition ethnographique bien rôdée où l'observateur établit une « unité territoriale » qui lui servira de cadre analytique : ici, se sont les *yayla* – « hauts plateaux » – de l'arrière-pays de Çameli (préfecture de Denizli, Turquie) où se sont sédentarisés, il y a peu, des communautés transhumantes d'anciens nomades (*yörük*, « marcheurs »), vivant depuis lors dans une semi-autarcie et un relatif oubli. Et si le lieu n'est pas vierge de traces de « globalisation », le choix de l'auteur se porte délibérément sur ce qui pourrait être interprété comme « le plus traditionnel » :

« Nous arrivâmes là-bas [un village reculé, situé entre Çameli et Gölcük] vers huit heures du soir : jusqu'à quatre heures du matin ces trois musiciens, Hayri Dev, Hasan Yıldırım, et Ali Gen, à raison de deux *üçtelli* et d'un *violon*, n'arrêtèrent pas de jouer. Dehors, un groupe de jeunes, *elektro-saz*, et darbouka, chantait le répertoire *arabesk* pour une assistance qui écoutait assise, buvant de la bière, du raki ou du thé, et qui parfois se levait pour quelques airs de danse. Mais là où la danse manifestait une énergie impressionnante, c'était dans la maison où se tenaient les anciens, et où ne pénétrait pas trop le son de l'*elektro-saz* [...]. À un moment, l'*elektro* prit un repos mérité, et nous en profitâmes pour enregistrer les airs de danse, et les chants. Le répertoire me paraissait simple, et j'étais fasciné par la poésie musicale qui s'exprimait, de concision dans la forme répétitive, musique "minimaliste" mais produisant un maximum d'effet. Après deux heures d'enregistrement, comme l'*elektro-saz* avait repris ses fonctions, les trois anciens nous donnèrent rendez-vous au lever du soleil, où l'on aurait sûrement le silence. Ils me demandaient, rieurs, et d'un air entendu : "*bu gaidalarm hastası mı oldun ?*" "tu es devenu malade de ces airs ?" (C'est-à-dire : toi aussi tu es "accro", tu ne peux plus t'en passer ?)»³.

Ce parti pris – lié d'abord à un appel esthétique (et non idéologique, il est important de le préciser) –, s'il peut paraître d'arrière-garde, constitue pourtant un poste d'observation privilégié pour constater les effets et la perception de la globalisation vue de ses marges, et ce d'autant plus qu'il devient alors lui-même un élément perturbateur. Partant à la recherche de ce monde dont témoignent les « anciens », cette société pastorale de bergers transhumants dont les moments clés étaient les jeux de bergers isolés dans la montagne et le *yarenlik* – les veillées dans une maison du

³ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Açapayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, pp. 17-18.

village –, l'auteur prête grand soin à mettre en évidence, chemin faisant, ce qu'il nomme les « stratifications de la mémoire »⁴, temporalités distinctes qui se superposent, et témoignent de l'hétérogénéité du présent. Au travers de cette fouille minutieuse – une « archéologie synchronique »⁵ – l'auteur nous permet d'appréhender plusieurs strates de globalisation – entendons ici « détermination par un élément extérieur à vocation globalisante » – qui, si elles se présentent de manière diachronique selon une simple succession chronologique, représentent en fait autant de forces synchroniques qui en s'opposant, se superposant ou s'annulant, modèlent le territoire. Ainsi, ce ne sont pas moins de trois « globalisations » d'ordre musical dont nous aurons à rendre compte :

- la fondation de l'État turc et la « tradition réinventée » par les folkloristes,
- le mouvement *arabesk* urbain et le succès de la musique alévie,
- la venue de l'ethnomusicologie.

Et si chacune d'elle permet à cette « unité territoriale », fictive, d'établir des liens avec un extérieur supposé global, nous verrons que ces rapports sont loin d'être de même nature, amenant à se demander s'il s'agit là des strates d'une même et unique dynamique de globalisation, de dynamiques distinctes, ou de processus extérieurs à la globalisation.

La tradition réinventée : le modèle étatique

La fondation de l'État turc change la donne prévalant jusqu'alors et sort les musiques rurales du mépris dans lequel les tenaient les élites ottomanes. Dans la nouvelle idéologie officielle, la musique populaire, *halk müziği*, turque par excellence, représente l'âme de la nation et la réforme kémaliste, qui a tant emprunté aux coutumes européennes, s'est étendue jusqu'à l'ethnomusicologie. Ce ne sont d'ailleurs pas moins de deux

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ « Certes, l'ethnomusicologue découvre lui aussi des stratifications, mais celles-ci se trouvent dans l'esprit humain créateur des formes musicales, à titre de processus cognitifs, et dans les diverses représentations sous-jacentes à la pratique. En un sens, il propose bien une archéologie, dans la mesure où il recherche l'*arkebè*, le fondement, principe de la production musicale orale : il s'agit alors d'une archéologie synchronique » (Jérôme Cler, « Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique », in *Ktéma* n°24, Strasbourg, 1999, p. 259).

musicologues européens, Hindemith et Bartók, qui sont venus superviser les collectes entreprises dans les campagnes par les folkloristes turcs. Mais, malgré leurs conseils, ces collectes se sont succédées dans une indifférence partagée. Les folkloristes s'installaient dans une ville de moyenne importance et attendaient que les informateurs leurs amènent les musiciens⁶, ces derniers, de leur côté, se contentaient de livrer quelques airs connus et déclaraient qu'ils ne connaissaient rien d'autre : *o kadar*, « c'est tout »⁷.

Le répertoire ainsi récolté fut ensuite figé dans des transcriptions à l'usage des musiciens de la Radio puis du Conservatoire, nouveaux interprètes de ces « styles régionaux ». Institutionnalisation, donc, évidente si l'on considère que l'unique objectif de ces mesures était la formation d'une identité nationale dont les fondements seraient cette tradition réinventée par les folkloristes. Or il ne viendrait à l'idée d'aucun officiel de confier les clés de la nation à des paysans ignares et imprévisibles, et ce savoir se devait d'être codifié et récupéré par l'État, devenu unique garant et seul juge en la matière⁸.

Si la campagne turque est fêtée à Ankara, la réalité est toute autre pour ces *yayla* de Çameli. La relative autarcie rompue, la vie de ces anciens nomades s'assombrit. L'accès aux forêts interdit (1946), les habitants de plateau de Taşavlu abandonnent le métier de berger pour se sédentariser sur les pâturages d'hiver, se consacrant uniquement aux cultures. L'échec de cette reconversion entraîne la déliquescence de la société :

« L'impression générale que donne la communauté villageoise de Taşavlu est celle d'une surprenante inadaptation au milieu : en hiver, je n'ai jamais vu personne porter de vêtements efficaces contre le froid, alors que la saison froide s'installe pour au moins cinq mois, de novembre à mars »⁹.

⁶ Ce que déplorent à l'unisson Hindemith et Bartók.

⁷ « Le secret, c'est aussi l'extrême prudence avec laquelle les musiciens commencèrent à me livrer le répertoire. Tout d'abord, il s'agissait de me contenter en fonction des *habitus* déjà créés par les collectes des chercheurs des Conservatoire ou de la Radio. On "donne" quelques airs, puis l'on déclare qu'il n'y en a pas d'autres : "*o kadar*", c'est tout » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 21).

⁸ Sur ce sujet, le distinguo en turc entre *Usta* (le musicien praticien) et *Hoca* (celui qui sait lire la musique, et qui a donc appris au conservatoire), et la différence de respectabilité qu'il implique, est révélateur.

⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

Les dettes s'accumulent¹⁰, une partie des traditions orales se perd¹¹... comme si, sitôt assimilés à l'État, ces tribus éparses semblaient promises à l'extinction.

Musicalement, leurs pratiques – très éloignées de ces épopées turciques flatteuses que chantent leurs voisins de la plaine – restent à la marge du circuit, le circuit étant ce marché musical complet – de la Radio-Télévision (TRT) aux associations de quartier – dont le référent et la limite sont constitués par cette tradition réinventée par l'état, et incarnée par le *sağ* aux dimensions standardisées. Ainsi, la globalisation étatique se résume en une simple translation, résultat de l'instauration du modèle « musique traditionnelle » : de ces lieux incontrôlés et flous, la musique se déplace vers le champ clôturé de la protection idéologique¹² étatique (et son discours obligé : « musique villageoise », « musique pure », « musique *turque* »...) hors duquel elle est simplement inexistante.

L'arabesque et les mouvements alévis : les contre-modèles

Face à cette omniprésence d'un modèle officiel se développent deux contre-modèles issus de milieux distincts mais qui convergent à la fois comme résistance à la globalisation étatique et comme dynamiques globalisantes :

- En premier lieu, un mouvement musical urbain récent qui traverse en sous-main la Turquie : l'*arabesque* :

« [...] dans les années 30, les goûts étaient forts éloignés du *sağ* anatolien et de la musique rurale. On écoutait les radios égyptienne et libanaise, et le cinéma égyptien jouissait d'une très grande popularité. [...] aussitôt des musiciens d'Istanbul se mirent à traduire les chansons arabes, et à commercialiser leur imitation. Cela mouvement culmina dans la grande mode *arabesque* des années 70-80 »¹³.

Prenant appui sur ces mêmes moyens de communication (cinéma, radio, cassettes), ce genre connaît en Turquie un succès fulgurant parmi les jeunes générations urbaines, structurant des attitudes et des clichés

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 320.

¹² Protection idéologique qui devient *de facto* charge idéologique.

¹³ *Ibid.*, p. 340.

poético-musicaux tout en suscitant la réprobation ou le mépris des tenants officiels de la culture¹⁴. Aujourd'hui répandu à toute la Turquie, des grandes mégapoles aux villages reculés, l'*arabesk* est devenu un répertoire incontournable pour nombre de musiciens soumis aux *desideratas* du public. Bien qu'il soit difficile d'en dresser un portrait complet (et l'on ne peut que renvoyer à l'étude de Martin Stokes, *The Arabesk Debate, Music and Musicians in Modern Turkey*¹⁵), il est intéressant de constater que cette bande son de l'urbanisation découle d'une autre dynamique de globalisation, à l'échelle de la Méditerranée musulmane.

- Autre contre-modèle, une hétérodoxie religieuse – l'alévisme – qui est aussi une hétérodoxie musicale, passée du statut de religion cachée et décriée à celui de minorité contestataire et fédératrice. Sa musique connaît hors du cercle communautaire un succès similaire à celui de l'*arabesk*, et les ménestrels traditionnels, *aşık*, deviennent des *superstars* capables de remplir des stades (tel le virtuose Arif Sağ), développant un jeu de *sağ* nouveau (dont aucun musicien actuel ne peut faire l'économie) ainsi qu'une puissante rhétorique politico-poétique. Son évolution fulgurante, de même que son influence hors du milieu alévi, sont attestées par Jérôme Cler :

« Dans les campagnes j'ai pu m'entretenir avec deux générations de musiciens sunnites, le père [Hayri Dev] reproduisant à propos des Alévis le discours ancien, coutumier aux sunnites ("ceux-là sont plus loin de nous que les djinns" me dit-il un jour), alors que le fils [Zafer Dev], plus au fait des mutations, à l'affût de l'excellence du *sağ* de sa génération, me disait cette phrase étonnante : "*Aleviler bizden*", "les Alévis sont des nôtres" (sous-entendu : nous les paysans d'origine *yörük*, pauvres, marginalisés et musiciens) »¹⁶.

Lignes de fracture dans les folklores rigides, « victoire de la périphérie »¹⁷ sur la « réforme culturelle imposée depuis le centre »¹⁸, ces

¹⁴ Sur la haine de l'*arabesk* par idéologie dominante, cf. *ibid.*, p. 341.

¹⁵ Martin Stokes, *The Arabesk Debate, Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford.

¹⁶ Jérôme Cler & Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007, p. 254.

¹⁷ Martin Stokes, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Açapayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 340.

deux mouvements s'organisent eux aussi comme des dynamiques globalisantes, hégémonies non pas imposées mais fédératrices, contre-modèles ne pouvant à terme que s'établir comme modèles. Modèle et contre-modèle ne sont alors que les deux pôles d'un même processus. L'un se construit en tant que contrôle et l'autre en tant que résistance à ce contrôle, l'un est idéologique, l'autre contestataire, l'un étatique, l'autre minoritaire... Mais c'est bien dans cette opposition binaire majoritaire/minoritaire, modèle/contre-modèle que réside le cœur¹⁹ du « processus de globalisation ». Se positionner, s'identifier face à un référent globalisé : faire sens, comme vainqueur (modèle) ou challenger (contre-modèle), les perdants étant d'office dépossédés de la parole. La musique est, dans cette optique, un prolongement de l'identité, qui ne vaut que par sa complexité, sa pureté originelle, sa profondeur, son enracinement dans la terre, sa valeur contestataire...

L'ethnomusicologue étranger : quel modèle ?

La venue de l'ethnomusicologue étranger ne constitue-t-elle, dans cette logique, qu'une énième strate de globalisation, qu'un énième discours sur la musique censé faire modèle ?

Au premier abord, l'ethnomusicologue est porteur d'un modèle, celui d'une musique villageoise « traditionnelle » qu'il est venu chercher de l'université jusque dans ces villages isolés, vecteur d'une « globalisation » qui portera quelques musiciens de ces mêmes villages vers Istanbul et Paris, leur permettant également d'enregistrer leur musique et de tenir l'affiche de deux documentaires et d'un site Internet.

Mais à y regarder de plus près, se dessine une différence fondamentale entre ce supposé modèle et les précédents. Observateur extérieur, premier étranger à venir s'intéresser à ces musiques « simplistes » d'anciens nomades, la position de Jérôme Cler découle d'un constat simple : « S'ils entretiennent des relations obligées avec la société englobante, c'est en tant qu'objets d'un contrôle ou d'une protection idéologique, et non en tant que sujets ou interlocuteurs »²⁰.

¹⁹ Disons plus humblement que cette opposition est l'un des vecteurs de « la globalisation ».

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

Par cela, il ne pointe pas une inadéquation des paysans à la globalisation : au besoin, ils en jouent le jeu (et les mélodies). Au contraire, il met le doigt sur l'impuissance de la globalisation à exprimer ces hommes et leur musique dans leur spécificité. L'autarcie évoquée précédemment doit se comprendre comme le résultat d'une absence de dialogue. Si la globalisation musicale les touche de plein fouet, ils en sont eux-mêmes rejetés par l'incompréhension que leur musique suscite :

« Parfois des visiteurs venus des plaines aiment goûter le bon air des lieux, se préparent un feu pour griller de bonnes viandes agrémentées de yoghourt et de légumes frais, pour le plaisir de convier le maître du petit luth [Hayri Dev] et se délasser au contact de son humour. [...] Mais ils se permettent parfois des remarques sur sa "petite musique" : "ah bon, c'est ça que tu joues ? Tu n'as rien d'autre à dire quand tu chantes ?" »²¹.

Ou « musique d'enfant »²² ou « patrimoine local », dénigrée ou protégée, leur pratique est rejetée hors du champ des échanges musicaux.

En cela, la présence de l'étranger²³ désireux d'apprendre ces musiques locales replace ces musiciens comme sujets, interlocuteurs ou, mieux, comme professeurs²⁴. À la logique appauvrissante du modèle à imiter, il substitue celle de l'échange où l'un et l'autre s'enrichissent mutuellement. Si les musiciens enseignent longuement leur art, l'ethnomusicologue lui, pour sa part, « prête l'oreille » – au sens fort – et cette écoute change la donne qui prévalait jusqu'alors :

« Pour le dire mieux, le "tiers" étranger [est] une manière d'échapper aux oppositions duelles, et sans issue puisque la minorité y [est] par

²¹ Jérôme Cler & Bruno Messina, *op. cit.*, p. 258.

²² « Un jour de printemps 1992, je profitai de la voiture d'un avocat, qui avait affaire à Fethiye [...]. Au retour, dans la voiture, je tenais l'instrument, jouais quelques notes, et nous conversions, sans grand enthousiasme, faute d'intérêts communs, à propos de musique populaire (*balk müziği*). Soudain, à l'orée de l'agglomération d'Acıpayam, il me dit : "range ça, qu'est-ce qu'on va penser de moi si on voit ce jouet d'enfant !" », Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 95.

²³ On ne saurait répéter combien la présence d'un étranger « occidental », « spécialiste » de surcroît, et son attention pour leurs musiques négligées peut être gratifiante pour ces musiciens.

²⁴ *La visite du maître de musique*, version 52 mn du film *Derrière la forêt*, auteurs : Jérôme Cler et Gulya Mirzoeva, réalisatrice : Gulya Mirzoeva, 1999, diffusion La Cinquième.

essence perdante, ou de leur permettre de s'exprimer silencieusement ».

L'étranger n'offre pas moins que la possibilité d'échapper aux logiques des (contre-)modèles et d'établir, dans le long terme, un autre rapport au global – entendons « société englobante » –, d'y faire entendre leur voix et leur musique à travers un lent « *devenir-commun* » (ce ne sont pas moins de quinze ans de fréquentations que laisse entrevoir cet échange) qui conduira l'ethnomusicologue à objectiver l'esthétique singulière de ces marges laissées pour compte et, dans un second temps (comme signe visible de ce cheminement), conduira ces musiques à sortir de ces hauts plateaux et à être entendues ici et là, dans d'autres marges de la « société globale ».

UNE MUSIQUE MINEURE

Ces musiques ? « De courtes mélodies d'ambitus restreint sont répétées indéfiniment pour faire danser »²⁵, des ritournelles que l'on joue pour soi ou pour des amis. Le répertoire ?

« Une trentaine d'«individus» musicaux, petits airs tous ressemblants, mais tous finement différents : «quand on vient d'ailleurs, on nous dit 'Eh ! Mais vous jouez toujours la même chose !'. Il faut comprendre les différences, en restant longtemps, en apprenant'. De plus les désignations de ces airs sont très floues, on ne sait jamais comment les appeler »²⁶.

Le cadre ? Un entre-soi, voire un en-soi²⁷ où prime une esthétique de la discrétion (« tu joues derrière cette forêt et derrière l'autre on ne t'entend

²⁵ Jérôme Cler, « L'inouï dans une musique de tradition orale », disponible sur le site de Jérôme Cler, « Yayla » in <http://web.mac.com/jcler/yayla/textes.htm> consulté en juin 2009. Publié in Claire Kappler & Roger Grozelier (éds.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen-Âge européen et proche oriental*, L'Harmattan, 2006.

²⁶ *Idem*.

²⁷ « [...] un jeune musicien de mariage [...] me confiait un soir que rien ne le reposait plus (au sens propre du verbe, compris ici comme le fréquentatif de "poser") que les petites ritournelles des hauts pâturages, sur le petit luth. Il disait qu'en les jouant, il se retrouvait "dans son assiette", comme bien installé, alors que les autres musiques lui apparaissaient comme un flux qu'il ne savait retenir, qu'il devait sans cesse s'exercer à se remémorer, avec peine » (Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 259).

pas »²⁸) et du non-sens²⁹, qui témoigne d'un laisser-aller, d'une désinvolture caractéristique – selon l'auteur – de ces anciens nomades des hauts-plateaux.

Ce que l'ethnomusicologue met en évidence, c'est un système musical cohérent, une pratique qui n'a pas besoin de référent extérieur pour faire sens : au contraire, le sens s'en échappe. Vu de ces marges, le rapport entre la globalisation – entendons par là cette « société englobante » qu'évoque l'auteur – et ces pratiques musicales peut se résumer comme suit :

1. Cette globalisation (modèle et contre-modèle) qui façonnent la réalité locale n'empêche pas la coexistence d'une autre pratique musicale, singulière et spécifique.

2. Cette pratique marginale n'est jamais, dans ces questions de globalisations, que l'objet d'un contrôle auquel elle échappe. Jamais appréhendée en tant que pratique musicale singulière, elle demeure hermétique depuis l'extérieur : en cela, « la globalisation » ne rend compte que d'elle-même.

3. Dans cette résistance (par hermétisme), « qui prend la forme d'un désintéressement apparent »³⁰ réside une caractéristique fondamentale de ces musiciens et de leur musique, que Jérôme Cler objectivise en forgeant la notion de « musique mineure ».

« Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible »

Karda yörii, izjini bell'etme (« Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible »)³¹, c'est par cette jolie formule que les informateurs-musiciens les plus âgés se positionnent face au lent délitement du monde qui était le leur : une fin de non-recevoir, un refus de faire sens dans le cadre d'un référent global où ils seraient irrémédiablement perdants. Et si – à la demande de l'ethnomusicologue – les « anciens » évoquent avec un vif plaisir ces réunions nocturnes de leur jeunesse – le *yarenlik*,

²⁸ *Ibid.*, p. 260.

²⁹ « Il chante des bribes de poèmes ressemblant à des poèmes, brefs mots d'esprit, jeux de mots, *nonsense* » (*Idem*).

³⁰ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Açpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 349.

aujourd'hui disparu –, répondant à une question concernant son enfance, l'un d'eux la résume en un mot : *fakirlik*, « la pauvreté »³². Ainsi, eux-mêmes ne se constituent pas en minorité non pas par esprit de contradiction ou par opposition radicale à toute forme de globalité, mais par une conscience aigüe d'un mode de vie condamné, conscience exprimée sur le mode dépassionné de la reconnaissance d'un état de fait.

La notion de « musique mineure » est avant tout une manière de donner forme à cette résistance passive, cette désinvolture moins anodine qu'il n'y paraît. Face à cette nonchalance, toute velléité de sentimentalisme ou d'infantilisation de la part de l'étranger est rendue caduque : s'il peut « constater statistiquement les disparitions progressives »³³, « ce n'est pas à lui de se permettre de figer les processus qu'il étudie dans la consistance d'une soi-disant "identité" »³⁴.

Ce refus de dénommer, d'exercer ce pouvoir du *logos* de l'ethnomusico-logue, résulte de l'échange évoqué précédemment : par le biais de cette notion théorisée, Jérôme Cler ne propose pas uniquement une ethnographie de ce laisser aller caractéristique du « terrain », mais évoque également le processus qui les a conduit, musiciens et ethnomusicologue, à construire un rapport singulier au global. Sans entrer dans le détail des changements que cette irruption d'un étranger à l'écoute a pu provoquer dans la perception par les musiciens de la « société englobante » (et donc forcément oppressante), et des opportunités ainsi créées, nous n'évoquerons qu'un point : cette question identitaire, qui est d'abord celle d'une identification nécessaire pour entrer dans le bal des musiques traditionnelles, et qui résume parfaitement la démarche entreprise.

Les paysans vivant sur ces hauts-plateaux sont considérés comme faisant partie d'une minorité spécifique dénommée *yörük* (« ceux qui marchent »³⁵) présente dans les montagnes du sud-est du pays. Ils sont également quelquefois appelés turcomans en raison de leur origine turque tribale.

³² Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 67.

³³ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 261.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Dérivé de la racine *yürü-* du verbe *yürümek*, « marcher ».

En dépit de ces conventions, c'est sous l'appellation « musique des *yayla* »³⁶ – nom au sens abscons en France et générique en Turquie – que Jérôme Cler présentera ces musiciens *yörük* à travers plusieurs enregistrements (édités en France comme en Turquie³⁷), un site Internet et de nombreux concerts. Si elle fait appel à un imaginaire commun à toute la Turquie (celui des pâturages estivaux, lieu de pique-nique assimilé à un espace de traditions³⁸), cette dénomination n'en reste pas moins problématique puisque très peu évocatrice musicalement parlant. Mais l'objectif est autre, ce mot à la fois générique et poétique permet de couper court à toute référence ethnique ou territoriale spécifique : dire « musique mineure des *yayla* » c'est avant tout ne pas dire « musique traditionnelle *yörük* ». Absences d'autant plus remarquable en Turquie que la mainmise des folkloristes et du « circuit » étatique, l'opposition aiguë entre minorité et majorité (turcs sunnites contre hétérodoxes alévis ou kurdes³⁹), l'émergence enfin de nouvelles identités minoritaires consensuelles (Laze, Hemşin...), tendent à y polariser la musique sur le fait identitaire.

Musique mineure/musique des minorités

Musique « mineure » en tant que résistance (au sens de la résistance d'un matériau), soit, mais quelle différence entre cette musique et les musiques alévis, musiques des minorités et symboles d'une résistance (au sens politique) ? Ou plus exactement, le mineur n'est-il pas l'apanage d'une minorité, et en cela destiné à faire modèle ?

Entre « mineur » et « minorité » se glisse cette distinction, qu'effectue Deleuze, d'un *devenir-minoritaire* comme processus qui

³⁶ *Yayla* désignant, rappelons-le, les hauts plateaux où les bergers transhumants s'établissaient l'été.

³⁷ Pour la Turquie : Mehmet Şakır, Hayri Dev, Zafer Dev, Bayram Dev, Hasan Yıldırım, « Yayla », *Kalan Müzik* (395), 2007. En France, ce ne sont pas moins de quatre CD aux éditions Ocora-Radio France.

³⁸ « Le terme *yayla* est très valorisé dans l'imaginaire turc, depuis les villes jusqu'aux villages » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 32).

³⁹ Ces deux minorités, l'une religieuse (alévi) l'autre ethnique (kurde) se recourent partiellement mais pas totalement.

n'aboutit jamais à une minorité déclarée : le mineur « ne se pose jamais en tant qu'intention ou projet »⁴⁰.

En s'affirmant comme minorité, en faisant front, les contre-modèles *arabesk* et « musique alévie » se définissent par rapport à un modèle préexistant, par rapport à une majorité supposée, et sont entraînés dans un devenir-majorité qui est d'abord un rapport de force majorité/minorité. Dans cette opposition, la musique devient vitrine, support de l'identité, enjeu de pouvoir, la pratique est investie d'une charge idéologique. Ainsi l'on pouvait voir à Sivas, haut-lieu de l'alévisme, une statue de Pir Sultan brandissant son *saç* comme une arme, statue symboliquement déboulonnée lors des événements de juillet 1993 où des extrémistes sunnites mirent le feu à un hôtel abritant une réunion alévie.

Alors que la minorité se dresse contre le modèle dominant, le mineur s'inscrit en deçà de ce modèle, refusant de se définir par rapport à lui, refus jamais énoncé de « jouer le jeu » des identités. Si la minorité est un devenir-majoritaire (et engendre une dynamique de globalisation), *le mineur* est un devenir-minoritaire, processus où la musique se déleste de ces charges identitaires qui pourrait peser sur elle :

« Une musique devient sans cesse mineure, dans certaines conditions de pratique sociale, et le “résultat” pressenti, où elle se déclare “de telle ou telle minorité”, sur le mode déclaratif d'un discours, reste sans cesse évitée »⁴¹.

À l'inverse de la minorité, la musique mineure ne recherche pas cette « victoire de la périphérie » sur le « centre », elle est son propre centre : « pure immanence » de la musique, celle-ci s'appréhende dans un mouvement d'intériorisation (écoute) et non d'extériorisation (discours identitaire).

Notion de mineur volontairement floue : entre mineur et minorité, il y a cet acte de nommer, de mettre en ordre de bataille. Nommer sa musique, définir son répertoire, s'identifier, autant de déclarations d'intention... En cela le mineur n'a pas vocation à faire modèle, il témoigne au contraire de son impossibilité.

⁴⁰ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Actpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 110.

⁴¹ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260

Le point aveugle de la globalisation

Notion singulière forgée pour un cas spécifique – ces ritournelles insaisissables d’anciens nomades – l’idée d’une musique mineure ne réside pas dans une opposition devenue tripartite (majorité/minorité/mineur), ni dans un jugement esthétique : « mineur » ne présume pas de la qualité de la musique, mais rend compte d’une pratique qui serait « mineure ». Le mineur habite l’opposition majorité/minorité, car ni l’un ni l’autre ne sont exempts de ces pratiques mineures : les anciens nomades évoqués par l’ethnomusicologue, les *yörük*, sont ethniquement turcs et constituent malgré eux le ciment de l’idéologie nationale majoritaire en *raison même de leur passé nomade*⁴² ; ce dernier raconte également comment les habitants d’un village de la minorité hétérodoxe récusent le nom d’*azık* pour désigner leurs bardes, puisque ce nom renvoie maintenant aux talentueuses stars nationales de ce style musical⁴³. Plus exactement, « mineur » désigne une pratique occultée par le discours globalisant, par la fascination qu’exercent les oppositions : « la pratique mineure opère comme point aveugle dans la cartographie des échanges musicaux »⁴⁴. Ou, pour être plus concis, ces musiques sont le point aveugle de la globalisation.

DE QUELQUES OUVERTURES

Quitte à s’écarter du chemin ou faire fausse route, nous voudrions essayer d’explorer plus avant ces quelques pistes que propose Jérôme Cler.

À propos d’identité

Oppositions des modèles, refus de l’identité provenant des marges, pratique mineure qui « conjure la constitution d’une identité »⁴⁵... Cette polarisation sur le fait identitaire qui transparait dans le rapport entre « les marges » et la « société englobante » atteste de sa centralité dans le processus de globalisation. N’y a-t-il pourtant pas

⁴² Selon l’idéologie officielle, les turcs sont les descendants de ces tribus turciques nomades qui ont conquis l’Anatolie.

⁴³ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁵ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

contradiction entre la supposée uniformisation de « la globalisation » – entendons par là ce phénomène mondial qui menacera la diversité culturelle – et cet émiettement des identités ? Arrêtons-nous un instant sur ce mot. *Identité* : du latin *idem* (« le même »), « le fait d'être identique » dans son sens premier. Cette étymologie amène une première remarque : l'identité se construit en rapport avec un ou plusieurs référents, elle englobe une pluralité d'éléments. Deuxième remarque, l'identité place l'accent sur la similarité qui unit ces divers éléments ; en ce sens elle s'oppose à *singularité*, du latin *singularitas*, « le fait d'être unique ».

La multiplication des revendications identitaires et leur prégnance dans le processus de globalisation prennent sous cette étymologie une autre tournure : elles ne sont pas tant une réaction à ce dernier qu'elles n'en sont constitutives. Ces identités se déclinent sur le mode – toujours similaire – du modèle (nous avons évoqué cette vocation globalisante du contre-modèle) et se construisent à travers le prisme d'un autre modèle (global, central, dominant...). En cela, l'émergence d'une identité nouvelle affirme moins sa spécificité qu'elle n'entérine son entrée dans l'« espace global ».

Derrière l'image d'une globalisation en tant que volonté d'uniformisation générant des réactions identitaires extérieures se profile donc une globalisation comme processus d'identification. Identification volontaire ou imposée, les critères sont les mêmes, (s')identifier, c'est bien sûr ramener à du semblable, créer de l'identique. Car l'identité n'est pas uniquement nominale, elle est esthétique au sens où elle fait modèle et se conforme à des modèles : en musique l'identité n'est pas seulement ethnique ou territoriale, elle implique aussi un jugement (classement ?) esthétique : « musique traditionnelle », « moderne », « globalisée »... En cela, la globalisation s'effectue sur un mode consensuel : la parole n'est pas confisquée, elle est orientée, embrigadée. À la manière de ces questionnaires à réponses limitées, ce processus d'identification offre l'illusion d'une parole libérée quand il réduit l'altérité à la différence, formate la pratique en maîtrisant le discours. Le processus d'identification c'est la mise en place progressive d'un ordre et d'un contrôle (protection idéologique ou coercition).

Il n'est pas anodin de noter que ce processus est l'un des fondements de l'appareil d'état : identifier ses citoyens, identifier son territoire pour pouvoir exercer un contrôle, l'uniformisation n'intervenant que comme conséquence de ce contrôle qui ne peut

appréhender l'extériorité. L'analogie entre état et globalisation est-elle pour autant pertinente ? Sans trop grossir le trait, envisageons quelques-unes de leurs caractéristiques communes.

De l'État à la globalisation ?

Rapprochement périlleux, évidemment, on peut cependant émettre l'hypothèse d'une parenté entre ces deux processus (l'instauration de l'État également ne peut-elle pas être considérée comme un processus, avec phases de progression et de régression ?), évidente sous deux aspects :

- lorsqu'on évoque des phénomènes de globalisation ayant eu lieu par le passé, ce sont surtout à des phénomènes d'ordre « étatique » que l'on renvoie (malgré l'anachronisme des termes globalisation et état dans ces cas)⁴⁶,

- la globalisation n'est possible, dans sa forme actuelle, que grâce au travail préalable de l'appareil d'état (identification et instauration d'un modèle global), qu'elle lui succède, l'intègre, le légitime ou l'utilise. Ainsi nous avons vu qu'en Turquie, la globalisation des musiques s'organise autour du modèle étatique (processus d'identification du « répertoire » au travers des collectes puis protection/contrôle par les institutions), quand bien même se serait par opposition (contre-modèles alévi et *arabeské*).

Point aveugle de la globalisation, les musiques mineures sont avant tout, par la société qu'elles expriment, point aveugle de l'appareil d'État :

« Ces milieux, en effet, sont au point de contact extrême des "tentacules" de l'appareil d'État : à la fois ce dernier pèse sur eux de tout son poids, et eux-mêmes en réchappent, selon leur musique déshéritée, ou pour mieux dire, dans leur non-identité : ces sociétés sont mineures, sans se constituer en minorité, elles sont la condition d'existence de cette pratique musicale mineure et infiniment fragile »⁴⁷.

⁴⁶ « Le monde a déjà connu par le passé l'expansion considérable de certaines cultures que l'on pourrait être tenté aujourd'hui de nommer « globalisation » : l'empire romain, l'installation arabe sur le pourtour méditerranéen au Moyen-Âge, la conquête de l'Amérique par les Espagnols... » (Makis Solomos, présentation du colloque « Musique et globalisation », 9, 10, 11 octobre 2008, Cité de la musique/CDMC).

⁴⁷ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

Cet exemple met en exergue un autre élément fondamental : si ces deux processus se présentent en leur centre comme une agora où se fait entendre la *vox populi*, ils exercent sur leurs marges une forte pression. Ainsi, témoignant de ces marges, Jérôme Cler n'évoque la perception que d'une « société englobante » où État et globalisation ne sont plus spécifiquement discernables. Corrélation qui s'explique par la similarité des phénomènes de résistance qui leur sont opposés : le travail d'un ethnomusicologue sur ces petites musiques d'anciens nomades, dans son constat d'une extériorité des musiques mineures à la globalisation (ce point aveugle), renvoie à la réflexion de Deleuze et Guattari sur l'extériorité de la machine de guerre à l'appareil d'État.

Études de nomadologie

Ces quelques musiciens isolés sur leurs hauts plateaux, se trouvent emportés – par le travail d'écriture et cette notion de « mineur » – vers d'autres plateaux, ces *Mille Plateaux* philosophiques de Deleuze et Guattari, et plus particulièrement le « Traité de nomadologie » où les auteurs décrivent la « machine de guerre » nomade et son extériorité à l'appareil étatique qui cherche à se l'approprier. De cela, les *yöriik* des *jayla*, d'ascendance nomade et aux noms de géants (*Dev* en turc), sont une parfaite illustration : ils sont eux-mêmes les lointains descendants de ces tribus turciques qui, après avoir servi de cheville ouvrière à la conquête anatolienne, ont été une épine dans le pied de l'Empire Ottoman, tribus incontrôlables, rétives à la logique étatique. Ancienne machine de guerre nomade donc, aujourd'hui sédentarisés⁴⁸, inoffensifs, mais insoumis et vecteurs d'une altérité rebelle à la logique dominante – à travers ce point aveugle de la globalisation que représente leurs pratiques musicales mineures – ces paysans valident *a posteriori* les hypothèses de Deleuze et Guattari quant au devenir de la logique nomade vaincue au sein de l'État :

« Se peut-il qu'au moment où la machine de guerre n'existe plus, vaincue par l'État, elle témoigne au plus haut point de son irréductibilité, elle essaime dans des machines à penser, à aimer, à créer, qui disposent de forces vives ou révolutionnaires susceptibles de remettre en question l'État vainqueur ? C'est dans le même

⁴⁸ En partie.

mouvement que la machine de guerre est déjà dépossédée, condamnée, appropriée, et qu'elle prend de nouvelles formes, se métamorphose, en affirmant son irréductibilité, son extériorité : déployer ce milieu d'extériorité pure, que l'homme d'État occidental, ou le penseur occidental, ne cessent de réduire ? »⁴⁹

« Occidental » est ici obsolète : c'est l'homme d'état ou le penseur qui cherche à réduire l'altérité. Réduire n'est-ce pas là encore identifier, ramener à du semblable, pour s'approprier ces musiques, comme objet de pouvoir (idéologique) pour l'état, de consommation pour la globalisation. Machine de guerre nomade ou pratique musicale mineure, pratique musicale mineure comme machine de guerre nomade, c'est par le mouvement même qui, croit-on, les condamne qu'elle met en échec l'appropriation par l'appareil d'état ou la globalisation : « marche sur le neige, mais que ta trace ne soit pas visible »... Elle déjoue sans cesse l'établissement d'un ordre en lui opposant son extériorité, son devenir-mineur.

Le mineur contre le global ?

Point aveugle de la globalisation, avons-nous convenu plus tôt, en détournant une phrase de Jérôme Cler, au sujet des pratiques mineures. Il ne faudrait pas pour autant réduire ce *mineur* à une insuffisance de la globalisation : l'analogie avec la machine de guerre en appelle aux thèses de Clastres pour attester de cette opposition, de ce refus inscrit au sein même du système. Dans son analyse des dispositifs par lesquels les sociétés sans état s'opposent sans cesse à la formation de l'appareil étatique (*La société contre l'État*⁵⁰), nous retiendrons trois points :

1. Quoiqu'inconsciente, la résistance s'organise autour de dispositifs clairement analysables : marquage du corps, contrôle démographique, fragilité de la chefferie... « maîtrise du milieu naturel et maîtrise du projet social, comme volonté libre de ne laisser glisser hors de son être rien qui pourrait l'altérer, le corrompre et le dissoudre »⁵¹.

2. Le phénomène contre lequel sont mis en place ces dispositifs est un changement qualitatif interne, changement de valeurs (par exemple :

⁴⁹ *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 441.

⁵⁰ Pierre Clastres, *La société contre l'État*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.

⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

« *la tribu au service du chef et non plus le chef au service de la tribu* »⁵²) qui prend racine en son sein.

3. Ces sociétés « ne sont pas les embryons retardataires des sociétés ultérieures, [...] elles ne se trouvent pas au point de départ d'une logique historique conduisant tout droit au terme inscrit d'avance, mais connu seulement a posteriori, notre propre système [...]»⁵³.

Comme les sociétés sans état, les musiques mineures ne sont pas « des sortes de laissés pour compte de l'histoire universelle, des survivances anachroniques d'un stade lointain partout ailleurs depuis longtemps dépassé »⁵⁴ ; elles ne doivent pas être perçues comme coupées du phénomène de globalisation ou comme pré-globalisées mais comme en perpétuelle résistance (passive ou inconsciente précise Clastres) face à celui-ci. Si la globalisation a vocation universaliste, la réciproque n'est pas vraie, toutes les musiques n'ont pas vocation à être globalisées.

Plus important, cette résistance n'est pas dirigée vers l'extérieur (« le monde moderne »), elle ne consiste pas à tracer des frontières (affirmer sa différence, s'identifier), mais elle s'applique en son sein même – comme phénomène de régulation – pour y empêcher ce glissement que relève Clastres (« *la tribu au service du chef et non plus le chef au service de la tribu* »). En d'autres termes, *la résistance du mineur s'effectue non pas contre l'irruption du moderne mais contre l'invention du traditionnel*. Elle contrecarre l'idéologisation de la musique, sa mise sous scellés, s'oppose à la domination de la parole sur la musique. En ce sens, ces musiques mineures ne sont pas forcément dans la « non-identité »⁵⁵ : les musiciens de *yayla* peuvent être – pourquoi pas ? – *yörük* comme leur musique – selon nos critères – traditionnelle. La différence réside dans le fait qu'eux-mêmes – à la manière des indiens Guayaki qui se font un devoir de ne pas écouter les discours de leur chef⁵⁶ – ne cèdent pas aux sirènes de la parole : ils ne font pas corps avec cette identité, ne s'y identifient pas.

Point aveugle par lequel les musiques mineures tiennent en échec la globalisation ? Non-identité qui échappe au processus d'identification ?

⁵² *Ibid.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁵ « [...] leur musique déshéritée, ou pour mieux dire, dans leur non-identité [...] », Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁶ « Personne ne prête attention au discours du chef », Pierre Clastres, *op. cit.*, p. 135.

Musiques d'anciens nomades luttant contre l'ordre globalisé ? Nous voilà déjà trop loin, les ritournelles qu'évoque Jérôme Cler sont restées à mi-chemin, dans le non-dit, la non-opposition :

« La “résistance” en question est un *devenir-mineur*, ne se posant jamais en tant qu'intention ou projet, de sorte que l'on y retrouve ce même “laisser-aller”, qui prend la forme d'un désintéressement apparent, aux yeux de la majorité, de la société englobante »⁵⁷.

Mais le mineur est aussi une machine de guerre épistémologique, celle d'un ethnomusicologue qui hérite de cette résistance : « vaincu par l'État, elle témoigne au plus haut point de son irréductibilité, elle essaime dans des machines à penser ». Refuser d'assigner une identité (ethnique ou esthétique) c'est refuser la logique de contrôle, refuser également l'échelle de valeur de la globalisation : ne pas réduire ces musiques dans l'opposition moderne/traditionnel. En mettant en évidence un système musical cohérent, une pratique de l'en-soi et de l'entre-soi qui n'a pas besoin de référent extérieur pour faire sens – au contraire, le sens s'échappe –, ce que démontre finalement l'ethnomusicologue c'est que, malgré les débats sur les traditions qui agitent les milieux institutionnels ou académiques, cette pratique n'a rien de « traditionnelle » au sens où elle ne met pas en avant la tradition, mais le plaisir du jeu, l'entre-soi, au mieux le souvenir d'enfance⁵⁸.

CONCLUSIONS

Jérôme Cler n'écrit à aucun moment le mot *globalisation*. Engagé aux côtés d'une société à l'équilibre fragile et de ses musiques, il limite son analyse aux rapports avec ce qui est perçu comme la société englobante. De manière paradoxale, cette absence permet d'évoquer un aspect spécifique de ce phénomène confus : à travers la situation musicale en Turquie – et notamment ces deux circuits commerciaux que constituent le modèle étatique et les contre-modèles *arabesk* et *alévi* – à

⁵⁷ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁸ Ce qui ne revient pas à remettre en cause l'existence de « la tradition » comme sentiment central dans certaines pratiques musicales, mais simplement à admettre que « le traditionnel » n'a pas cours dans toutes les musiques dites « traditionnelles ».

travers également le refus de « jouer le jeu » énoncé par ces musiciens déshérités, l'auteur met en lumière le processus d'identification à l'œuvre au sein de la globalisation, de même que les résistances qu'il génère. Et en traçant les limites d'une « musique mineure », notion qu'il développe au contact de ces musiques mouvantes et discrètes des hauts plateaux du Taurus, il renvoie, par jeu de miroir, à la notion de « musique globalisée » : définie non pas *par* mais *pour* la globalisation, jouant le jeu identitaire, musique identifiable selon des critères édictés.

Engagement aux côtés d'une musique mineure donc, focalisation sur l'identité, son refus et la prédominance du discours, qui place l'ethnomusicologue (et plus généralement le musicologue) au cœur d'une analyse de la globalisation. Non pas par sa présence, ni même par l'intrusion éventuelle de la « technologie » ou de l'« extérieur », mais par le pouvoir de parler qui lui est dévolu. En cela le *mineur* est avant tout l'adéquation entre une musique et une démarche ethnomusicologique ; ce que développe Jérôme Cler au contact de ces musiciens désinvoltes et joyeux, c'est une éthique :

« [...] si, comme c'est le cas pour moi, [l'ethnomusicologue] partage la pratique de cette musique, et entre dans ses processus, son système, sa création permanente et continuée, il se révèle à même de *décrire* un devenir-mineur, rien de plus : en aucun cas, il ne saurait être le garant (au sens du mot latin *auctor* d'où provient *auctoritas*) d'une désignation. [...] Il n'est du reste pas plus le sauveur d'un monde en voie de disparition, ou investi d'aucune mission de cet ordre. Il est témoin, participant, pris lui-même dans ce mouvement, dans ce devenir, il l'accompagne aussi humblement possible »⁵⁹.

Mettre au centre la « pure immanence » de la musique, c'est opposer le devenir des pratiques musicales à l'inertie des discours, rendre obsolètes les réactions épidermiques et caducs les cadres préétablis. La notion de mineur ne vient alors qu'objectiver ce refus de faire sens auquel le chercheur est confronté dans ses recherches, rendre compte de ce flou taxinomique qui pose un problème éthique : réduire ou laisser s'échapper l'altérité. À l'instar de cette « science mineure » ou « nomade » que proposent Deleuze et Guattari où « le modèle est problématique et

⁵⁹ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 261.

non plus théorématique »⁶⁰, cette démarche qui n'est pas isolée – et l'on se reportera au « tiers-musical » qu'évoque Bruno Messina⁶¹ – renverse le problème en recherchant la globalisation à l'intérieur même de la notion de musique : la globalisation est avant tout en soi, dans les oreilles et dans les esprits.

⁶⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 447.

⁶¹ Bruno Messina, « Le tiers musical », in Makis Solomos (éd.), *Filigrane* n°5 : « Musique et globalisation », Sampzon, Delatour, premier semestre 2007, pp. 165-175.

XENAKIS, DU JAPON À L'AFRIQUE

Makis Solomos

INTRODUCTION

Xenakis a grandi à Brăila, en Roumanie, au sein d'une famille de commerçants grecs, et eut une gouvernante qui lui parlait en plusieurs langues. Il a passé son adolescence dans une école anglo-grecque. En 1947, fuyant la guerre civile grecque, il voulut partir aux États-Unis, mais finit par s'installer en France. Qu'on le pense comme un cosmopolite ou comme un immigré, il ne peut qu'être un bon sujet pour une réflexion sur la relation entre musique et globalisation !

Avec Stockhausen, Boulez, Nono, Berio ou Cage, Xenakis a fait partie des compositeurs qui, dans les années 1950-60, ont fondé ce que l'on appelle musique contemporaine, qui a pour première valeur l'originalité extrême, l'innovation musicale totale, l'inouï. Ces musiciens intégrèrent parfois des références à des cultures musicales qui seront appelées ici indifféremment traditionnelles, locales, ou extra-européennes. Mais il n'y a guère de contradiction entre ces références et l'exigence d'innovation radicale : l'intégration s'effectua le plus souvent à des fins structurelles – c'est-à-dire précisément pour renouveler radicalement le langage musical – et non pas dans une optique d'exotisme (pour apporter une « couleur » locale).

Xenakis constitue l'un des meilleurs exemples de cette intégration. Il a souvent témoigné de son intérêt pour les musiques non européennes :

« J'ai aimé les musiques traditionnelles – la musique indienne, par exemple –, et j'ai toujours trouvé extraordinaire la musique du nô. Intuitivement, je me disais : ce doit être très proche de la musique des premières tragédies antiques. Cet intérêt assez vaste que j'ai toujours eu vient peut-être du fait que je suis né en Roumanie, que très tôt j'ai entendu de la musique tzigane, hongroise, russe... »

dit-il à l'occasion d'un entretien¹. Ailleurs, il mentionne parmi les musiques qui l'ont marqué celles du Laos, du Vietnam, de Java, de la Chine, du Japon ou de l'Afrique². Cet intérêt s'entend assez peu dans son œuvre, puisque la référence aux musiques locales s'effectue d'une manière structurelle. Néanmoins, il a contribué, à sa manière, à forger son langage sonore totalement inouï.

La recherche musicologique a déjà travaillé sur le dynamitage du langage traditionnel par la musique contemporaine et sur la création de procédés inouïs parfois grâce à la référence aux musiques extra-européennes. Ainsi, il serait facile de montrer que certaines innovations majeures de l'univers sonore et musical de Xenakis sont explicables en partie comme des emprunts à des techniques et des sonorités que l'on rencontre dans des musiques traditionnelles, emprunts qui, transposés et stylisés dans l'univers de la musique contemporaine, perdent leur caractère localisable et sonnent d'une manière tout à fait nouvelle : micro-intervalles, rythmes, timbres, modes d'émission vocale, etc.

Par contre, on s'est encore peu interrogé sur la manière avec laquelle se sont produites les rencontres entre la musique contemporaine et les musiques traditionnelles au sein de la première. Ce texte posera cette question à travers Xenakis et, pour tenter d'y répondre, il suivra son parcours.

LE PROJET BARTOKIEN

La première occurrence de musiques traditionnelles chez notre compositeur survient dans ses œuvres de jeunesse, c'est-à-dire à la fin des années 1940 et au début des années 1950, avant donc ce que lui-même considérait comme son *opus* 1 (*Metastaseis*, 1953-54). Les musiques traditionnelles en question sont les musiques rurales grecques, dont le nom générique est musique « démotique ». Par exemple, dans l'une de ses dernières œuvres de ce type, *Zyia* (1952, soprano, flûte et piano), deux éléments constituent des références évidentes à la musique

¹ Iannis Xenakis in Peter Szendy, « Ici et là. Entretien avec Iannis Xenakis », *Les Cahiers de l'IRCAM* n°5, 1994, p. 109.

² Cf. Iannis Xenakis, Sans titre, in Gérard Montassier (éd.), *Le fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, p. 221.

démotique : la mélodie de la soprano, de type modal, et le rythme-mesure du petit interlude instrumental, qui constitue un *aksak* (une mesure asymétrique du type 7/8, décomposable par exemple en 3+2+2). Dans cette pièce, il y a cependant déjà des éléments novateurs, qui n'ont pas de rapport avec la musique traditionnelle. Ainsi, au tout début, le piano joue une note répétée selon une série de Fibonacci quelque peu aménagée, créant des accents sur des notes à intervalle de 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 7, 11 doubles-croches (cf. **exemple 1**).

The image shows a musical score for the piece 'Zyia' by Iannis Xenakis, measures 1-12. It is written for Soprano Solo and Piano. The tempo is marked as quarter note = 92 = 96. The piano part features a complex rhythmic pattern of repeated notes, with dynamic markings such as 'p' and 'f'. The Soprano part has lyrics: 'Se', 'Tou -', 'Tou -', 'Se'. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Exemple 1. *Zyia*, mesures 1-12

On sait que Bartók avait déjà largement utilisé la série de Fibonacci. En effet, le jeune Xenakis vise à recréer le projet bartókien, qui travaillait avec des musiques paysannes et autres pour créer une musique résolument moderne³. Il est assez facile de comprendre pourquoi il développa un tel projet : il vient de prendre part à la Résistance grecque du côté des communistes qui mettent l'accent sur la notion de *peuple* et qui, précisément, conçoivent l'art comme une création au travers du ressourcement dans le peuple, ce qui leur permet de

³ Cf. François-Bernard Mâche, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2000, pp. 302-321 ; Makis Solomos, « Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis », in Makis Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, pp. 15-28.

rompre avec les Écoles nationales, lesquelles, quant à elles, se contentent de quelques références anecdotiques au folklore.

Cependant, Xenakis est déjà installé en France depuis 1947, pour fuir la guerre civile grecque – en Grèce, il sera condamné à mort par contumace. Or, en 1952, date de *Zyia*, l'avant-garde musicale s'est déjà dirigée vers l'inouï. Xenakis expliquera par la suite qu'il finit par comprendre que le projet qu'il développait avec la musique démotique le menait vers une sorte de provincialisme⁴. Par ailleurs, sans renier ses engagements politiques, il vient de rompre avec le mouvement communiste qui avait figé l'idée de ressourcement dans le peuple en élaborant la très triste esthétique du réalisme socialiste. Aussi, il finit par abandonner le projet bartókien et, avec lui, la référence aux musiques populaires grecques.

À la recherche toujours de son identité, il construit alors un nouveau projet. Dans un article de jeunesse, où il hésite encore entre plusieurs types de musiques – « la musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l'électronique, le jazz, la musique démotique »⁵, dit-il –, il finit par répondre que la question n'est pas de choisir tel ou tel type de musique, mais de trouver le *lien* entre les différentes musiques. Aussi, il se demande si un tel lien existe, et il répond : « Le lien existe. C'est le fond même, le contenu du son »⁶. Il développe alors un projet risqué, projet qui a souvent été accusé de scientisme, car il est très abstrait et caractérisé notamment par l'utilisation de sciences. On sait aujourd'hui que ce projet a marché, car son abstraction correspondait à des besoins réels de la musique de l'époque. Pour le résumer, nous dirons que l'abstraction en question est marquée, d'une part, par l'idée de faire une musique qui soit déjà composition *du* son et non plus composition *avec* des sons – c'est-à-dire une musique tournée vers le son plutôt que vers les hauteurs, le son étant posé comme le seul lien entre toutes les musiques, comme on vient de le voir ; d'autre part, les aspects scientifiques convoqués sont musicalement pertinents, puisqu'ils résolvent par exemple à la question du

⁴ Cf. Iannis Xenakis in Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, p. 52.

⁵ Iannis Xenakis, « Provlímata ellinikis mousikis synthesis », *Epítbeorisi technis* n°9, Athènes, 1955 ; traduction française M. Solomos, in M. Solomos (éd.), *Présences...*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ *Idem.*

grand nombre de notes, question que devait affronter la musique de l'époque – pour la résoudre, Xenakis fit appel au calcul des probabilités. Les mesures 52-59 de *Pithoprakta* (cf. **exemple 2**) mettent en œuvre ces deux idées : les hauteurs, les durées et les pentes des glissandi de plus d'un millier de sons sont calculées à l'aide des probabilités ; le passage entier s'entend comme un son global, presque un son synthétique.

UNIVERSALISME VS SINGULARITÉ

Le compositeur s'achemine ainsi vers une sorte d'universalisme abstrait – guidé par l'universalité des sciences – qui aurait très bien pu mettre de côté non seulement les musiques extra-européennes, mais aussi toute musique autre que celle à créer. Or, à la même époque, il continue à écouter des musiques du monde entier, d'Asie, d'Afrique, etc. Pour certaines, il en avait entendu parler probablement dans la classe d'Olivier Messiaen. C'est bien sûr le cas de la musique indienne, à laquelle il s'était intéressé de très près durant l'époque bartókienne : il avait même composé une sorte d'étude, *Rythmes sur tabla* (janvier 1953, pour trois tablas), qui reste, aujourd'hui encore, non jouée, bien qu'elle vient d'être éditée⁷. Pour d'autres musiques, il les découvre en passant ses dimanches après-midi au Musée de l'homme, où André Schaeffner avait assemblé de nombreux enregistrements⁸.

Il y a donc une certaine contradiction entre l'exigence d'universalité et la découverte de la singularité de musiques très variées.

Xenakis résolut cette contradiction assez vite, dès les années 1960, en infléchissant la quête de l'universalisme à l'aide du projet *structuraliste* qui se faisait jour à l'époque dans les sciences humaines. Ainsi, il développe l'idée que toutes les musiques partagent certains traits. Il convoque la théorie mathématique des groupes, très en vogue à l'époque, et avec laquelle les mathématiciens tentent de « fonder » les mathématiques, pour tenter à son tour de fonder la musique, toute

⁷ La partition a été publiée dans *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°10, Sampzon, éditions Delatour, 2009, pp. 11-20 ; cette pièce est analysée par François-Bernard Mâche, « Xenakis et la musique indienne », *Ibid.*, pp. 21-26. Quant à l'intérêt du Xenakis de l'époque pour la musique de l'Inde, cf. Archives Xenakis, BNF, Carnet 1, « La musique hindoue ».

⁸ Communication orale de Françoise Xenakis.

musique, celle du passé comme celle à venir. Il élabore la dualité structures en-temps / structures hors-temps, les secondes posant une sorte de généralisation de la notion de gamme, mais applicable à d'autres caractéristiques du son tels que les durées, les attaques, etc. Il postule qu'il faut renouveler la musique en élaborant à nouveau des structures hors-temps – à nouveau, nous dit-il, car la musique occidentale a fini par évacuer le hors-temps et se situer totalement dans le en-temps –, structures hors-temps qui pourraient également aider pour comprendre les musiques du passé ou bien d'autres cultures. Pour le citer :

« La musique est par définition un art de montage, une combinatoire, une "harmonique", et il y a beaucoup à découvrir et à formuler dans ce domaine. Je pense avoir défini deux structures de base, l'une qui appartient à la catégorie temporelle de la pensée musicale, l'autre est indépendante du temps et son pouvoir d'abstraction est grand : la musique antique est basée sur la combinatoire hors-temps, c'est ce qui lui a permis de s'adjoindre les mathématiques ; la musique actuelle, depuis qu'elle est polyphonique, a liquidé presque totalement le côté hors-temps, combinatoire de la musique au bénéfice du temporel... la combinaison des voix, les modulations, la mélodie, tout cela se fait dans le temps. Cette musique a perdu par exemple tout ce qu'il y avait dans la structure modale, qui était basée sur les tétracordes et les "systèmes" et non pas sur les gammes octaviantes ; elle a perdu tout cela au bénéfice du temporel, c'est-à-dire des structures temporelles. Avec la structure hors-temps qui est statique, on peut "décrocher" du temps, prendre une durée et déclarer "définitivement, elle aura cette dimension". Je crois que la musique ne peut pas continuer comme elle fait actuellement ; elle a besoin de se recueillir et d'englober tout le passé pour pouvoir avancer. Il est grand temps pour une reconversion et une pensée nouvelles, qui, elles, engloberaient non seulement le passé de la musique occidentale qui a ses racines dans l'Antiquité, mais aussi les traditions des autres pays, en particulier celles de l'Asie, c'est-à-dire des traditions qui sont fortement basées sur une structure hors-temps »⁹.

⁹ Iannis Xenakis in Mario Bois, *Iannis Xenakis. The man and his music*, Paris, Boosey and Hawkes : bulletin d'information n°23, 1967, p. 13.

The image displays a complex musical score for the piece *Pithoprakta* by Iannis Xenakis, specifically measures 51 through 56. The score is organized into five systems, each containing multiple staves. The first system is labeled 'M. Bl.' and the second 'L. I.'. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pizz. gliss.* and *mf*. The score is written in a style characteristic of Xenakis's post-war work, with a focus on timbre and rhythmic complexity. The measures are numbered 51, 52, 53, 54, 55, and 56, with the measure numbers appearing at the top of the staves. The overall layout is highly structured, with clear groupings of staves and performance instructions.

Exemple 2. *Pithoprakta*, mesures 51-56.

Ce mouvement de pensée s'élabore au moment où notre compositeur revendique à nouveau son héritage grec, mais cette fois du côté de l'Antiquité. Pour résumer, Xenakis est à la recherche d'un

« substrat [...] qui nous permettra de fonder pour la première fois une axiomatique et de dégager une formalisation unifiant ainsi l'antique passé, le présent et l'avenir, et cela à l'échelle planétaire, c'est-à-dire comprenant les univers sonores encore étanches d'Asie, d'Afrique, etc. »¹⁰.

Cette quête de fondement lui permettra de faire quelques références précises à des musiques non européennes. Par exemple, dans « Vers une métamusique », il cite un *râga* et en donne une formalisation mathématique à l'aide de la théorie des cribles, une théorie pouvant décrire toute gamme possible selon lui¹¹. Le *râga* en question est cité d'après le livre d'Alain Daniélou *Northern Indian Music* publié en 1954¹².

Dans sa musique de l'époque (années 1960), il y a des aspects très abstraits, souvent hautement formalisés à l'aide par exemple de la théorie des groupes. Et il y a également le fauvisme qui caractérise tout Xenakis : des sons rudes, *fortississimo*, etc., des sons que l'on prend souvent pour « primitifs » et qui peuvent évoquer, dans un certain imaginaire européen, des musiques « primitives »¹³.

Un cas particulier constitue, dès le début des années 1960, la relation entre Xenakis et la musique japonaise. Xenakis effectue son premier voyage au Japon en 1961. Il en est profondément marqué¹⁴. Il y découvre notamment le théâtre *nô*, qu'il théorise comme une forme vivante de ce qu'avait dû être la tragédie antique¹⁵. Au niveau strictement musical, il est certainement fasciné par des sonorités dont sa musique est

¹⁰ Iannis Xenakis, « Vers une métamusique » (1967), *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, pp. 40-41.

¹¹ Cf. *idem*.

¹² Ce livre a pu intéresser Xenakis parce qu'il contient de nombreuses comparaisons avec la théorie grecque ancienne.

¹³ « Le chant stylise les manifestations vocales les plus élémentaires : appel, plainte, cri, clameur, etc. que l'on retrouve dans la plupart des musiques traditionnelles », écrit Christine Prost (« *Nuits*. Première transposition de la démarche de Iannis Xenakis du domaine instrumental au domaine vocal », *Analyse Musicale* n°15, 1989, p. 65) à propos de *Nuits*.

¹⁴ À cette occasion, il prend de nombreuses notes (cf. Archives Xenakis, BNF, Carnet 31) et publie l'article « The Riddle of Japan », in *This is Japan* n°9, 1961, pp. 66-69.

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 68.

déjà proche, notamment les sons glissés du *bichiriki*, le hautbois japonais. Il n'hésite pas à les intégrer dans son œuvre, créant des mélanges sonores inouïs comme en atteste l'extrait de l'*Orestie* (1965-66, musique pour la trilogie d'Eschyle) de l'exemple 3.

37

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Picc., Tb., Cl., Cl. c.b., C. Fag., Cor., Tbn., Tuba, Vc., W.B. aisu, and Coryph. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. It features a variety of dynamic markings including *ppp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *sff*, and *pp*. Performance instructions such as *legatiss.* and *ppp cresc.* are present. The score is divided into two systems, with measures 245 and 1342 indicated at the top. The bottom system includes parts for W.B. aisu and Coryph.

Exemple 3. *Orestie*, « Agamemnon », p. 37.

GLOBAL VILLAGE

La relation entre Xenakis et la musique japonaise est un cas d'étude intéressant, puisque celui-ci intègre le Japon à travers sa singularité sonore et non son universalité structurelle. Cela montre peut-

être que notre compositeur n'est pas totalement convaincu de l'idée d'une universalité abstraite à travers les structures d'ordre ou la théorie des groupes ou bien que, plus simplement, comme tout compositeur, c'est un « voleur » de sons...

Cette conscience de l'irréductible singularité des musiques non occidentales – et de la musique en général – va sans doute augmenter chez lui grâce à des voyages de plus en plus nombreux, en Indonésie, en Iran, etc. ainsi qu'aux États-Unis (où il enseigne jusqu'au début des années 1970). Par ailleurs, à travers ces voyages, il prend probablement conscience du fait que le monde est en train d'entrer dans ce que Marshall McLuhan nommera « village global », un monde où l'information est de plus en plus disponible immédiatement.

Dans les années 1970, Xenakis développe souvent cette vision des choses. Je cite le texte de 1976, intitulé « Culture et créativité », qui fut publié par l'Unesco :

« Quand on dit “pays développé”, on ne pense qu'aux machines à laver, aux voitures ou à la bombe A ou H, mais on oublie que des civilisations comme celles de l'Inde, par exemple, ou de l'Afrique, sont bien plus développées que les civilisations artistiques des pays capitalistes ou socialistes. Aucune comparaison n'est possible entre les arts traditionnels de l'Inde – musique, danse, architecture – ou ceux de la Chine, de l'Indonésie, de l'Afrique, qui sont le patrimoine de l'humanité tout entière, et ce qui existe dans le domaine artistique en Europe, aux États-Unis, ou en Union soviétique »¹⁶.

Dans ce texte, il va même jusqu'à émettre des propositions concrètes pour l'enseignement :

« Il est indispensable de restructurer l'enseignement, à partir de la maternelle, en passant par l'école primaire, les lycées et jusque dans les universités, de manière que les civilisations des pays dits du tiers-monde soient étudiées au même titre que celles de l'Occident »¹⁷.

Parallèlement à cette conscience, il conserve l'idée d'une universalité, mais il assouplit sa position, parlant d'« invariants » :

¹⁶ Iannis Xenakis, « Culture et créativité » (1976), in *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

« [Les cultures musicales sont des] diversités incroyables [...] en formations et transformations continues tels les nuages [...] mais qui présentent] des parties qui sont plus invariantes que d'autres et qui forment ainsi des matériaux de dureté et de consistance consécutives aux diverses époques des civilisations »¹⁸.



Exemple 4. Échelle de la première partie de *Jonchaies*.

Exemple 5. *Jonchaies*, mesures 26-29.

Dans sa propre musique des années 1970, il s'intéresse notamment aux quarts justes qu'il pense comme élément invariant¹⁹. À partir environ de 1977 et jusque dans les années 1980, il fait un usage abondant d'une échelle qu'il dit être proche du *pelog* javanais, une échelle caractérisée par l'imbrication de quarts justes. On la rencontre

¹⁸ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979, p. 11.

¹⁹ Cf. Iannis Xenakis, in Bálint A. Varga, *op. cit.*, pp. 144-145.

notamment dans la première grande partie de *Jonchaies* (1977, orchestre), sous la forme présentée par l'**exemple 4**. Cette échelle – qui n'est pas octaviane – s'y déploie à travers une gigantesque hétérophonie de cordes qui se construit progressivement, et qui réalise des mouvements lents de l'extrême aigu vers le grave, puis vers l'aigu, puis à nouveau vers le grave. L'**exemple 5** donne un extrait de la partition qui correspond à la fin de la première descente dans le grave.

L'ALTÉRITÉ

Chez le dernier Xenakis (années 1980-90), on trouvera parfois une référence précise : l'Afrique. Notre compositeur s'est toujours intéressé à la musique africaine, mais c'est la première fois que cela s'entend dans son œuvre. Il semblerait qu'il ait travaillé de près les rythmes africains : « J'ai aussi étudié les rythmes africains, qui apparaissent complexes, mais qui sont en réalité basés sur des patterns rythmiques isochrones »²⁰, dira-t-il. Mes recherches dans les Archives Xenakis ne m'ont pas permis de savoir s'il a étudié par lui-même la musique africaine ou s'il l'a fait par l'intermédiaire d'un article de l'ethnomusicologue Simha Arom qu'il cite parfois²¹. En tout cas, il témoignera dans quelques entretiens de cet intérêt pour la musique africaine en déclarant par exemple :

« Les musiques africaines authentiques ne sont pas primitives, elles ont eu sans doute une évolution que nous connaissons très mal ou que nous ne connaissons pas. [...] La musique africaine correspondrait, plutôt, à une approche probabiliste, stochastique de la composition, de l'architecture, c'est-à-dire [qu'elle est imprévisible] tout en étant prévisible, une sorte d'imprévisibilité dans le détail [...] »²².

Cet intérêt se manifeste dans un nombre important de pièces et est flagrant dans une œuvre de 1989 pour trois percussionnistes jouant

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²¹ Cf. Simha Arom, « Du pied à la main : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale* n°10, 1988. Xenakis cite cet article dans « Cribles » (1988), in *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 75, ou dans Bálint A. Varga, *op. cit.*, p. 147, note 58.

²² Iannis Xenakis in Candido Lima, « Entretien avec Xenakis », 1982, inédit.

des djembés et une « peau africaine de grande taille »²³, *Okho* (cf. **exemple 6**), une composition qu'il serait intéressant de voir un jour jouée par des musiciens pratiquant aussi de la musique africaine.

Pour trois DJEMBÉS et une peau africaine de grande taille.
Dédié au Trio le CERCLE (Willy Coppiat, Jean-Pierre Drouot, Gaston Sylvestre).

SYMBOLIQUE: \downarrow bord clair \downarrow bord cloqué sec \downarrow bord cloqué assourdi \downarrow basse étouffée \downarrow basse normale \downarrow basse claquée

(mf) (f) (ff) (mf) (f) (ff)

Commande du Festival d'Automne à Paris et de la Caixa des Dépôts et Consignations avec le concours de l'Etat Français à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française.

1. Bord $\text{♩} = 120$
C1 Basse
C2 Basse
C3 Basse

4. Bord
C1 Basse

Exemple 6. *Okho*, mesures 1-6.

Pourquoi l'Afrique ? Un commentateur malin pourrait relever le fait qu'*Okho* résulte d'une commande pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française ; constatant que le compositeur y répondit en faisant appel à des instruments africains, il en déduira qu'il s'est amusé à rappeler que la République a aboli des privilèges en France, mais n'a pas renié le colonialisme. D'une manière plus générale, et sans prêter des intentions à Xenakis, on ne pourra pas s'empêcher d'entendre cette œuvre comme un hommage à un continent dévasté, que l'Europe a pillé, et qui, de nos jours, donne lieu à des récits hallucinants à propos de gens qui se noient dans l'Océan dans leur effort désespéré de gagner l'Europe.

La référence à l'Afrique joue sans doute aussi à un niveau plus individuel. Le premier Xenakis, avant de se lancer dans l'abstraction, s'intéressait beaucoup aux questions rythmiques. Le compositeur revient donc au rythme dans sa vieillesse – mais il y est revenu aussi avant – comme à un soi devenu étranger. Ici aussi, d'une manière plus générale,

²³ Expression utilisée dans la partition.

en entendant *Okbo*, on peut imaginer notre compositeur découvrant, dans les couloirs du métro parisien, des musiciens africains ou autres jouant du djembé, et se disant : « Je peux aussi faire cela ». C'est-à-dire : « Je peux aussi être cet Autre radicalement différent de ce que je suis ethniquement, socialement et musicalement ». Xenakis aimait se sentir étranger. Il dira : « Ma musique n'a pas de racines dans la musique occidentale, excepté pour l'instrumentation. Je suis essentiellement un autodidacte »²⁴. Il a publié un livre d'entretiens intitulé *Il faut être constamment immigré*²⁵. Il a sans doute été toute sa vie à la recherche de l'altérité, et il est probable que l'Afrique joua pour lui le rôle d'une altérité radicale, de laquelle il finit par se sentir très proche. Le titre *Okbo*, nous dit-il, est une pure combinaison de phonèmes, sans signification – une pure altérité.

²⁴ Lettre manuscrite de Xenakis à un destinataire inconnu, ca début-milieu des années 1970, Archives Xenakis, BNF, dossier Écrits, 7/39.

²⁵ Cf. François Delalande, « *Il faut être constamment un immigré* ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.

« PAN COULD PLAY ANY MUSIC »

L'appropriation de l'étranger dans le répertoire des steelbands de Trinidad et Tobago

Aurélie Helmlinger

Pour avoir pris corps à la fin des années 30 dans une société créole, en milieu urbain, grâce au recyclage de déchets industriels, (les bidons de pétrole) les *steelbands* apparaissent à bien des égards comme des produits de la mondialisation. Ces formations, faites du mélange d'une polyrythmie de tambours et idiophones, et de différents *pans* – idiophones mélodiques issus de la récupération de bidons de pétrole –, sont issus d'un pays dont la genèse même est indissociable des échanges à grande échelle. Née de la colonisation et du système esclavagiste, la nation de Trinidad et Tobago garde de cette cohabitation originelle, empreinte de violences et de contraintes, une incorporation de l'étranger observable dans tous les phénomènes sociaux.

Ancienne colonie espagnole, passée aux mains des britanniques à la fin du XVIII^e siècle après avoir connu un peuplement fortement nourri de migrations de planteurs des Antilles françaises et leurs esclaves d'origine africaine, Trinidad a en outre connu de 1845 à 1917 une importante immigration de travailleurs indiens sous contrat¹. Les populations d'origine africaine et indienne sont ainsi numériquement équivalentes, représentant chacune environ 40% de la population totale. Les personnes d'origine européenne sont comparativement bien moins nombreux (moins de 1%), mais la mécanique dominatrice du pouvoir colonial a instauré une durable influence culturelle britannique et française, et plus récemment – par les échanges commerciaux et la télévision – étasunienne. On essaiera ici de montrer d'abord comment les

¹ Bridget Brereton, *A History of Modern Trinidad 1783-1962*, Oxford, Heinemann International, 1981, 249 p.

échanges à l'échelle mondiale sont consubstantiels à la vie musicale des *steelbands*, et entretiennent les représentations que les trinitadiens se font de l'étranger. On étudiera ensuite plus particulièrement la façon dont ces phénomènes s'observent dans la musique, à travers notamment la mise en valeur d'un procédé de création musicale.

DES ORCHESTRES DE BRIC ET DE BROC

Le processus historique

L'instrument emblématique des *steelbands*, le *pan* (également appelé *steelpan* ou *steeldrum*), constitue une innovation organologique originale, exploitant la possibilité d'accorder précisément différentes hauteurs sur une même surface métallique. Si l'inventivité et les choix musicaux des musiciens sont sans doute le principal moteur de cette création apparue au sein des polyrythmies de carnaval, l'acte fondateur du processus d'invention retenu dans les explications locales sur l'histoire de l'instrument est placé dans les mains du pouvoir colonial : on veut voir les évolutions organologiques ayant abouti à l'invention du *pan* comme le résultat d'une loi de la fin du XIX^e siècle², visant les processions du carnaval et notamment les pratiques musicales. D'autres hypothèses peuvent sans doute être proposées pour comprendre l'histoire de l'instrumentation du carnaval depuis le XIX^e siècle³, mais il est important de signaler ici que la création de cet instrument est interprétée en termes de relation avec une puissance étrangère : une sorte de défi musico-politique, répondant à une provocation coloniale.

Les références étrangères

Parallèlement à ces représentations de défi, on observe également divers modes d'identification à l'occident. Les noms des premiers *steelbands* étaient directement inspirés de l'influence étasunienne, notamment du cinéma ou de la seconde guerre mondiale. En effet, ces

² John Cowley, *Carnival, Canboulay, and Calypso. Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 294 p.

³ Aurélie Helmlinger, *Mémoire et jeu d'ensemble ; La mémorisation du répertoire dans les steelbands de Trinidad et Tobago*. Thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, Paris, 2005, 317 p.

groupes de quartiers, qui cherchent à mesurer leur talents et tâchent d'afficher leur supériorité, s'associent à l'image de puissance évoquée par des termes tels que « Alexander Ragtime Band », « Destination Tokyo », « Desperadoes », « Casablanca », « Pearl Harbour », ou « Red Army »⁴. Plus tard, les références des noms de groupes s'orienteront plus sagement vers des termes évoquant la musicologie classique, comme « Merry Tones », « Sforzata », ou « Scherzando » : le référent est toujours étranger, mais provient de la terminologie musicale. Les références étrangères ne s'arrêtent d'ailleurs pas là, le vocabulaire spécialisé est composé de nombreux emprunts. Ils sont issus notamment de la tradition classique occidentale, avec des termes caractérisant la musique comme « crescendo », ou des termes désignant des instruments, empruntés à l'organologie européenne : « tenor », « cello », ou « guitar ». Mais on utilise également des emprunts terminologiques venus d'autres musiques afro-américaines, comme « jam », ou « montuno »⁵, se référant respectivement au jazz ou aux musiques latines.

On peut cependant souligner que les termes font souvent l'objet d'une réinterprétation sémantique : l'instrument appelé « tenor » correspondrait plutôt à la tessiture « soprano » dans la terminologie classique, la catégorie musicale « jam » n'est pas une partie improvisée comme dans le jazz, et le « montuno » – synonyme de « jam » – diffère sensiblement de son homonyme cubain, si ce n'est qu'il fait figure de climax, intervenant plutôt à la fin de la pièce. Le terme « jam » est d'ailleurs polysémique à Trinidad et ne désigne pas seulement une partie musicale : il peut être employé comme verbe, notamment dans la danse. « To jam on somebody » signifie alors danser avec quelqu'un, lui apporter du plaisir dans la danse.

Une production internationale

Du point de vue matériel, les *steelbands* sont également des produits de l'économie globalisée. Si le principe d'accorder plusieurs notes sur une même surface métallique avait été adopté avant l'arrivée des bidons de pétrole, on peut noter que le développement du *pan* est

⁴ Stephen Stuempfle, *The steelband movement. The forging of a national art in Trinidad and Tobago*, Cambridge, University of Pennsylvania Press, 1995, 287 p.

⁵ Shannon Dudley, *Music from behind the Bridge ; steelband Aesthetics and Politics in Trinidad and Tobago*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 328 p

corrélé aux possibilités offertes par ce support, comme matériau de fabrication. L'internationalisation des échanges commerciaux dans le domaine de l'industrie pétro-chimique a donc participé à l'évolution organologique qu'ont connue les *steelbands*. Ces orchestres ont plus largement bénéficié des apports financiers d'entreprises locales, mais aussi internationales, à travers le sponsoring. Des multinationales se sont ainsi associées à des *steelbands*, dont le nom est alors précédé de celui de l'entreprise (comme « BP Renegades »). Même lorsque le sponsor est local, l'organisation économique est globalisée, et peut exposer le *steelband* à la chaîne de conséquence d'événements lointains. À peine plus de 15 jours après le krach boursier de septembre 2008, alors que les conséquences n'étaient pas encore perceptibles en France en dehors du secteur bancaire, Pamberi Steel Orchestra perdait ainsi son sponsor, un assureur trinitadien déstabilisé par la crise des *subprimes*.

L'export des steelbands

Symétriquement à cet import de matériau et de capitaux, les orchestres s'exportent : dès les années 50, des *steelbands* partent en tournée internationale. L'intérêt que ces orchestres, issus de groupes sociaux très stigmatisés, a suscité à l'étranger a d'ailleurs eu un impact sur la reconnaissance de la forme musicale à Trinidad⁶. À la suite de ces tournées, ainsi qu'en raison des migrations trinitadiennes, les *steelbands* connaissent une diffusion mondiale, dans la région des Caraïbes, et dans le monde anglophone en particulier. Aujourd'hui, des *steelbands* existent aux quatre coins de la planète, et l'on trouve des panistes – musiciens de *pan* – de tous les continents. Inégalement en lien avec le pays d'origine. Trinidad et Tobago restant la référence partagée de ces pratiques, le pays est devenu l'épicentre de l'*ethnoscapes* des *steelbands*, pour reprendre l'expression popularisée par Arjun Appadurai. Pour lui, les *ethnoscapes* sont des « paysages d'identité de groupe », et correspondent à des entités sociales qui ne sont pas « étroitement territorialisés, ni liés spatialement, ni dépourvus d'une conscience historique d'eux-mêmes, ni culturellement homogènes »⁷. Ce phénomène génère un tourisme musical

⁶ Stephen Stuempfle, *op. cit.* ; Shannon Dudley, *op. cit.*

⁷ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 91.

en direction de Trinidad et Tobago, particulièrement perceptible au moment du carnaval, où des étrangers se plaisent à gonfler les rangs des orchestres locaux.

La circulation des répertoires

C'est l'une des principales fiertés exprimé à propos des *steelbands* : « *pan could play any music* », le *pan* peut jouer toutes les musiques. En effet, les références, le vocabulaire, les matériaux, la mobilité des musiciens... Bien des différents éléments constitutifs des *steelbands* sont basés sur les échanges internationaux. Mais qu'en est-il du répertoire ? Façonné sur la même logique de l'emprunt, de l'adaptation et de la transformation, il est également très tributaire du contexte. Les *steelbands* ont très rapidement organisé leurs performances sur le mode compétitif. À l'indépendance, notamment, de grandes compétitions nationales furent mises en place, et les organisateurs se sont d'abord tournés vers des musicologues européens, personnes de référence pour départager les groupes. Puis, devant la controverse créée par le caractère colonial de ce choix, des juges locaux – mais de formation classique occidentale – furent sollicités. Cette orientation a orienté les choix musicaux des responsables de *steelbands*, soucieux de plaire aux juges : la musique de compétition a évolué sur le modèle symphonique, l'aspect polyrythmique étant conservé ou non, selon les cas. Ces liens interpersonnels avec une esthétique étrangère ont donc eu des répercussions directe dans la musique des *steelbands* trinitadiens. Les répertoires sont par conséquent extrêmement variés, et étroitement corrélés aux contextes de performance.

Dans le contexte de carnaval, les *steelbands* ont rapidement interprété des calypsos à la mode, ou des pièces entendues à la radio. Qu'elles soient locales ou étrangère, ces interprétations sont, dans le contexte des processions, toujours accompagnées d'une imposante polyrythmie : les morceaux étrangers sont ainsi modifiés et adaptés au goût trinitadien, façonné par l'organisation rythmique. Les pièces étrangères sont ainsi créolisées par cette adaptation locale, que l'on appelle souvent *bomb tune*, et que l'on va décrire plus précisément ci-après. À l'indépendance, les nationalistes cherchent à éviter la reprise de pièces étrangères et stimuler les compositions locales, et le parti au pouvoir crée la compétition du

Panorama, qui a lieu au moment du carnaval. Dans cette compétition, qui deviendra rapidement l'événement principal des *steelbands* trinitadiens, les orchestres doivent reprendre et développer un calypso, donc une chanson locale, au rythme caractéristique. L'arrangement comporte des développements qui doivent séduire les juges musicologues. Enfin, la compétition du « Festival », issue d'un festival de musique de la période coloniale, reprend des pièces de Panorama, mais est surtout le lieu d'expression des œuvres classiques occidentales, jouées cette fois dans le style classique (sans polyrythmie ni adaptation de l'arrangement), sous la direction d'un chef d'orchestre. Ce qui importe, c'est ni de gagner sa vie par la musique, ni de s'illustrer dans la composition, mais là encore de convaincre les juges pour vaincre les adversaires. S'appropriier cette musique au meilleur niveau d'interprétation, c'est l'intégrer dans les enjeux de réputation et de rivalité des groupes.

Une jeune musique

Cette pratique, inscrite dans un quartier, structure la vie d'une communauté. Elle est cependant parfois qualifiée de « musique populaire »⁸, ou « musique de masse »⁹, termes certes pensés dans une acception assez large. Mais l'observation montre que ce qui importe dans la musique des *steelbands*, c'est la performance, et les enregistrements ne remportent pas de réel succès commerciaux. Les radios la diffusent assez peu, à l'exception d'une station récente, à audience limitée, spécialisée dans les *steelbands* et le calypso. Récemment, les sites internet comme *Youtube* permettent une diffusion plus large. Mais seuls quelques orchestres, les « big bands », les groupes les plus célèbres, ayant déjà gagné le Panorama et tournant beaucoup à l'étranger, ont eu une audience assez significative sur ce site. Trois *steelbands* trinitadiens présentent des pièces qui ont été vues plus de 15 000 fois. Quelques groupes régulièrement finalistes parviennent au mieux à quelques milliers de vues (4 à 6 000 environ), beaucoup de *steelbands* pourtant bien cotés ne sont vus que quelques centaines de fois, et la majorité des *steelbands* n'est

⁸ Denis-Constant Martin, « Entendre les modernités ; L'ethnomusicologie des musiques "populaire" » in Laurent Aubert (éd.), *Musiques migrantes*, Genève, Musée d'ethnographie/Infolio, 2005, pp. 17-51.

⁹ Denis-Constant Martin, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie de "musiques de masse" », in *L'Homme* n°177-178, Paris, E.H.E.S.S., 2006, pp. 131-154.

pas représentée¹⁰. La diffusion est donc modeste si l'on compare à d'autres genres trinitadiens comme la soca (plus de 281 000 vues pour Machel Montano) et le calypso (un titre de Mighty Sparrow atteint 246 000 vues)¹¹.

La musique des *steelbands*, ancrée dans des enjeux locaux, est surtout un événement à vivre, soit de l'intérieur – la pratique s'est en effet largement répandue – soit de l'extérieur : c'est une musique à voir. Les catégories telle que les catégories de musique populaire, musique de masse, ainsi que l'opposition entre musique traditionnelle et musique globalisée, s'adaptent mal à la réalité des *steelbands* de Trinidad. La catégorie de « jeune musique », proposée par Julien Mallet¹², définie en lien avec le contexte politico-historique, est sans doute celle qui a le plus de pertinence. Les jeunes musiques sont vues « non comme un simple produit des sociétés de consommation mais comme des processus complexes, des réponses à la fois dominées et créatives à des situations de crise »¹³. Les *steelbands* partagent en effet à la fois les caractéristiques socio-politiques de ces musiques, et leur état formel non stabilisé, en évolution rapide.

UNE ÉTUDE DE CAS : UN BOMB TUNE

On voit qu'à peu près tous les aspects des *steelbands* de Trinidad peuvent être rapprochés d'une façon ou d'une autre de la thématique de la globalisation. Pour Jean-loup Amselle,

« L'anthropologie de la globalisation fournit en effet une solution erronée à un problème mal posé et par là reproduit les travers des notions d'acculturation et de situation coloniale »¹⁴.

¹⁰ Ceci est valable pour les groupes trinitadiens, mais on peut noter que les deux *steelbands* les plus visionnés sur youtube sont respectivement japonais avec plus de 70 000 vues, et finlandais, avec près de 50 000 vues.

¹¹ Elle est encore plus anodine en comparaison des diffusions réellement massives, comme celle de Bob Marley, qui atteint plus de 16 millions de vues, ou Michael Jackson, 55 millions.

¹² Julien Mallet, « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », in *L'Homme* n°171-172, Paris, E.H.E.S.S., 2004, pp. 477-488.

¹³ *Ibid.*, p. 477.

¹⁴ Jean-Loup Amselle, *Branchements ; Anthropologie de l'universalité des cultures*, Champs Flammarion, 2001, p. 47.

Dans une situation créole, c'est presque un non-thème, tant il touche à tout. Il peut cependant être intéressant, dans une optique ethnomusicologique, d'étudier plus précisément la façon dont la forme musicale est façonnée dans ce contexte, d'analyser la créolité de façon pratique. On terminera donc cette réflexion par une brève description de la logique de création du *bomb tune* qui est à ce titre un cas d'école pour ce qui est de la perméabilité à l'étranger.

Comme on l'a dit, il s'agit d'un genre musical né dans les processions de *steelbands* lors du carnaval, consistant en l'adaptation d'une pièce non calypso, en général étrangère, à la rythmique du calypso. Une compétition « Pan for the 21st Century », a été dédiée à cette forme musicale, mais la récente modification des règles a récemment fait évoluer la compétition. Le *bomb tune* est cependant toujours pratiqué, pour le carnaval ou pour diverses prestations festives.

On peut distinguer différents procédés généraux utilisés dans l'arrangement pour adapter des pièces au goût local, et d'une certaine manière, les créoliser : superposition, juxtaposition, réharmonisation.

La transformation minimale permettant de signer ce style consiste en la superposition de la mélodie et de la polyrythmie. La basse doit s'organiser sur un placement rythmique périodique, tout comme les instruments médium, qui interprètent la grille harmonique avec des « *strum* », des accords de deux notes sur un ostinato rythmique caractéristique.

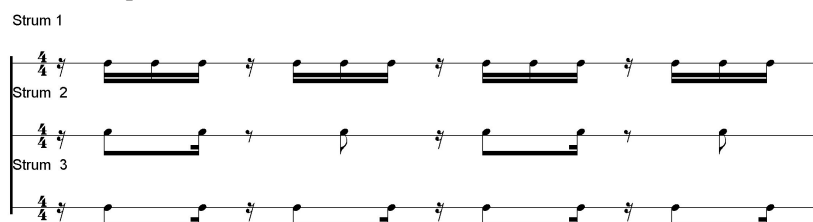


Figure 1. Strum les plus courants

On assiste donc à une réorganisation, notamment rythmique, des parties de la pièce originale. La mélodie peut ainsi assez souvent connaître des modifications de placement rythmique. Cela s'accompagne d'une superposition avec la polyrythmie, composée en général d'une batterie, d'une paire de congas, d'un *scratcher* (racleur en métal), d'un

tambrine (sistre semi-circulaire composé d'un carde en plastique sur lequel sont fixées des cymbalettes), d'une cloche, et d'un nombre variable d'*irons*, des tambours de frein de camion, martelés avec des baguettes en fer. On peut fournir une transcription type de la polyrythmie, mais certains instruments, en particulier la batterie et les *irons* varient beaucoup.

The figure shows a musical score for a polyrhythmic piece in 4/4 time. The instruments and their patterns are as follows:

- Iron 1:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Iron 2:** A sequence of eighth notes: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯.
- Iron 3:** A sequence of eighth notes: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯.
- Iron 4:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Iron 5:** A sequence of eighth notes: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯.
- Congas:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Scratcher:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Toc-toc:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Tambourine:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Bell:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.
- Bottom staff:** A sequence of quarter notes: ♯, ♯, ♯, ♯.

Figure 2. Rythmique *engine room*

Le contexte des compétitions a par ailleurs fait évoluer certaines pièces vers une structure particulière, se caractérisant par la juxtaposition de différentes parties. D'abord, les juges étant de formation classique occidentale, les arrangeurs ont pris pour modèle structurel la forme sonate, avec une introduction (composée), l'exposition du thème (repris sur le mode de la superposition décrit ci-dessus), des variations (composées), la réexposition du thème et la coda (composée). C'est donc la structure globale de la pièce qui est réinventée, à travers l'assemblage de parties successives.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Charlet, Caisse claire, and Grosse caisse. The time signature is 4/4. The Charlet part starts with a melodic line of eighth notes. The Caisse claire part has a steady eighth-note pattern. The Grosse caisse part has a pattern of quarter notes and rests.

Figure 3. Exemple de phrase de batterie

Enfin, les arrangeurs les plus inventifs ne se contentent pas d'une superposition, mais se plaisent à réharmoniser le thème. Lorsque ces trois procédés sont cumulés, comme dans l'arrangement de *Nessun Dorma*, de l'opéra *Turandot*, de Puccini par Len « Boogsie » Sharpe, interprété par le *steelband* Skiffle Bunch, la pièce est presque méconnaissable.

CONCLUSION

Le contexte créole constitue un objet de recherche stimulant dans l'étude des évolutions musicales, l'intérêt de l'ethnomusicologue étant de comprendre les caractéristiques d'un modèle en perpétuelle évolution. Le but n'est alors pas d'opposer la stabilité au changement, puisqu'il n'existe « pas de société close »¹⁵, mais de comprendre les évolutions, les modes de création, et leurs implications sociales. Comme l'a bien exprimé Jean Benoist, spécialiste des études créoles, les « cultures humaines ont un passé au long duquel elles se sont constituées, et un avenir. Elles ne sont jamais des états achevés, figés, qui n'auraient d'autre choix que de survivre tels quels ou de mourir »¹⁶.

Comment, dans ce contexte, définir la tradition ? Pour Stefania Capone,

« on ne peut pas penser la tradition comme un simple réservoir d'idées ou d'éléments culturels : elle est avant tout un modèle d'interaction sociale. [...] Le caractère interactionnel de la tradition et son utilisation stratégique dans l'affirmation de l'identité du

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Jean Benoist, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives » in *Études créoles*, vol XIX n°1, 1996, pp. 47-60 disponible via <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030078229>.

groupe qui la réclame contribue à marquer sa spécificité comme quelque chose qui n'est pas donné, mais continuellement réinventé, toujours investi par de nouvelles significations »¹⁷.

Il semble en effet pertinent d'analyser les situations musicales comme des systèmes d'interaction, et d'observer comment se construit la forme des pièces. Dans un *bomb tune*, le thème musical emprunté est soumis au modèle d'interaction associé à certains contextes (carnaval, fête), s'exprimant musicalement par la polyrythmie, et on a analysé ici les grands traits de la construction de cette forme musicale. Elle contribue à illustrer l'une des facettes de la créolité musicale des trinitadiens.

¹⁷ Stefania Capone, *La quête de l'Afrique dans le candomblé*, Paris, Karthala, 1999, p. 239

L'OREILLE GLOBALE

Carmen Pardo Salgado

Nous nous apercevons petit à petit que nos oreilles, ces petits organes constituant notre appareil auditif, sont devenues globales. Mais comme est-il possible qu'une oreille, qui relie le monde avec ce qui, parfois, est nommé le « moi », soit devenue globale ? Le devenir global implique-t-il une sorte d'otalgie, dont les symptômes seraient le tintement ou le sifflement ? Vaut-il mieux se faire déboucher les oreilles ou feindre de ne pas entendre ? Le global est-il quelque chose que l'on a dans les oreilles, dans la tête ?

Si nous savons ce qu'est une oreille – l'écoute constituerait une autre question –, il n'est guère évident de définir la notion de « global ». Dans le but de cerner cette notion, nous procéderons en deux temps : en guise d'introduction, il sera d'abord question du rapport entre le global et ce que l'on dérive de l'accroissement qui semble toujours se relier au global ; puis, viendra un bref parcours historique du global. Dans les deux cas, nous avancerons à tâtons, car nous savons que nous sommes face à une question qui concerne nos oreilles et nos écoutes.

Ce que l'on appelle global entretient des liens avec des verbes qui désignent un mouvement d'augmentation, une progression, une hausse, une croissance, une accélération, une démultiplication ou une accumulation. Avec ces verbes sont notamment caractérisés le commerce, les flux financiers ou le mouvement de main d'œuvre au niveau planétaire. Ces verbes nous parlent d'une manière de penser l'économie et la vie qui est le propre du système appelé capitalisme. Dans ce régime économique et social, ce qui est déterminant, c'est précisément l'accroissement sans frein, sans sensation d'arrêt ni de responsabilité, la complicité de tout le monde dans un système qui, malgré de rares dissensions, est déjà pensé comme global. Comme le dit Zygmunt Bauman :

« La mondialisation est inéluctable et irréversible. Nous vivons déjà dans un monde d'interconnexion et d'interdépendance à l'échelle de la planète. Tout ce qui peut se passer quelque part affecte la vie et l'avenir des gens partout ailleurs. Lorsque l'on évalue les mesures à adopter dans un endroit donné, il faut prendre en compte les réactions dans le reste du monde. Aucun territoire souverain, si vaste, si peuplé, si riche soit-il, ne peut protéger à lui seul ses conditions de vie, sa sécurité, sa prospérité à long terme, son modèle social ou l'existence de ses habitants. Notre dépendance mutuelle s'exerce à l'échelle mondiale ; nous sommes déjà – et nous le resterons indéfiniment – *objectivement* responsables les uns des autres »¹.

Tout se passe comme si, depuis l'apparition de l'idée de progrès enracinée elle-même dans un système de connivence entre technologie, science et culture, on acceptait comme naturel et même désirable le fait que le vol d'un papillon en Australie affecte l'air de la Picardie. Tout est en dépendance mutuelle, tout est interconnecté. Mais, quel type d'interdépendance et d'interconnexion est-il en jeu ? Où se trouve vraiment cet *inter* ? S'agit-il d'un espacement, d'une répartition ou d'une relation réciproque ?

L'espace paraît plein, sans vide. Il a été rempli par la logique d'une raison calculatrice. La relation réciproque se base sur un échange, mais inégalitaire. La répartition ou le partage ne se font pas non plus en parité. Cependant, il a déjà été dit que l'*inter* est plein, tellement plein que cette croissance et accélération peuvent se penser comme inéluctables, implacables.

Les contours que dessine ce faire global gardent-ils une analogie avec l'image que Marshall McLuhan offrit lors de son énonciation de la notion de village global en 1962 ? Le « village global » de McLuhan constituait une métaphore qui rendait compte de l'importance des médias électriques et électroniques pour la société. Plus tard, le Canadien remplaça cette métaphore par celle de « théâtre global » : nous serions dans une grande scène – la planète. Il importe de savoir quel type de théâtre nous représentons. S'agit-il d'un théâtre à l'italienne ? Sommes

¹ « Pourquoi avons-nous peur ? » in *Le Nouvel Observateur*, 24 mai 2007. Ici, nous utiliserons le terme globalisation sans entrer dans les débats sur les différences entre « mondialisation » – terme utilisé notamment dans les milieux francophones – et « globalisation » (d'origine anglo-saxonne).

nous soumis à la figure d'un directeur ? Déroulons-nous une histoire ? Si c'est le cas, l'histoire est-elle déjà écrite ou bien s'agit-il plutôt d'un *work in progress* ? Quel est le rôle de la détermination et de la chance dans ce théâtre global ? Plusieurs questions viendront sans doute occuper la scène, mais, si l'on prête à l'oreille quelques unes des images de McLuhan, nous devrions tenir compte d'une qui se distingue de manière singulière : la tribu.

Dans *Understanding Media: The Extensions of Man*, le village global apparaît comme un retour à la tribu. L'humanité transformée par les instruments électriques et, plus tard, électroniques, retournerait à l'époque tribale. L'ère électrique, celle des moyens froids, affirme McLuhan, transforme la psyché et la société en une caisse de résonance et suscite le retour de l'homme individuel à la tribu. Ce retour signifie également l'entrée à nouveau dans l'espace acoustique, un espace où l'oralité joue le rôle principal.

Après l'ère de l'imprimerie, de l'écrit, nous serions à nouveau entrés dans l'espace acoustique. Mais, si cela était vrai, comment serait cet espace acoustique ? En répondant à cette question, il faut retenir dans nos oreilles, comme un faible bourdonnement, le rapport que McLuhan signale entre global, théâtre, tribu et acoustique².

Ces rapports constituent véritablement un bourdonnement, car les outils pour essayer de cerner la question parlent de la difficulté de se la poser et de s'approcher de n'importe quelle question. La notion même de connaissance a éclaté. Nous sommes – selon une vision optimiste – face à une nouvelle *épistémè* qui, sans doute, demande une autre approche. Ce qui, pour l'instant, paraît se rejoindre dans cette *épistémè* inédite, c'est la prolifération du terme « hyper ».

L'apparition de ce terme dans presque tous les domaines nous indique que, tout de même, nous devons admettre que nous sommes un peu dépassés. Nous sommes dans l'ère de l'« hyperréalité », comme le notait Jean Baudrillard, dans l'époque de l'« hyperconsommation » (Gilles

² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, MIT Press, 1994 (1964) ; Marshall McLuhan, *La Galàxia Gutenberg*, Barcelona, éd. 62, 1973. Trad. Francesc Parcerisas ; Marshall McLuhan, « Cinco dedos soberanos impiden la respiración », in Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (éds.), *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*, traduction de Luis Carandell Barcelona, éd. de Cultura popular, 1968, p. 257.

Lipovetsky) – en fait, notre nature, notre statut en tant que citoyens, c'est d'être consommateurs. Nous vivons dans l'ère de l'« hypercapitalisme » – en consonance avec l'hyperconsommation – et de l'« hyperterrorisme » ; nous sommes depuis longtemps dans l'époque de l'« hyperindustrialisation », comme dirait Bernard Stiegler.

Si nous sommes dans l'« hyper », si le global tisse des liens avec ce qui ne peut pas s'embrasser d'un coup d'œil, alors comment pouvons-nous parler de globalisation ? Que désigne ce terme ? Comment se pose la question de la musique et de la globalisation quand nous savons que cette conjonction – ce « et » – n'établit pas des liens entre deux ordres d'un même niveau ? En réalité, nous sommes dépassés des deux côtés : et de la musique et de la globalisation.

Dans cette situation, la seconde étape – c'est-à-dire le moment du rappel historique –, souhaiterait agir comme un rétroviseur permettant de voir en arrière pour mieux avancer. Nous savons qu'il restera toujours un point aveugle, mais nous avons appris que regarder ce miroir est mieux que de penser qu'on pourrait avancer comme si rien ne s'était passé.

La première image qui vient se réfléchir sur notre rétroviseur, c'est le passage de la carte au globe. Si la carte montre les distances, mais est plate, le globe veut se poser comme imitation du naturel, du vrai globe terrestre. Le premier globe, au-delà de sa volonté d'imitation, laisse de côté une grande part de terre inconnue. Son désir d'imitation n'avait pas pris en compte la finitude de la connaissance de ce qui le représentait.

À ce propos, Wikipédia, notre encyclopédie globale, nous informe du fait que : « Le plus ancien globe terrestre parvenu jusqu'à nous est le globe de Martin Behaim, réalisé à Nuremberg en 1492. L'Amérique et l'Australie ne figurent logiquement pas sur ce globe de 51 cm de diamètre »³.

L'Amérique et l'Australie sont représentées sur le globe et nous pourrions même placer quelques citoyennes américaines et australiennes en train de préparer le dîner ou de s'en aller dormir. La localisation est plus fine. Mais que nous disent ces localisations du monde, du globe ? Nous pouvons regarder par la grande fenêtre du monde qu'est devenu

³ « Globe terrestre » in *Wikipédia*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Globe_terrestre, consulté en septembre 2008.

internet. Mais qu'est-ce que nous y voyons ? Dans quel sens l'écran contribue-t-il à accroître notre sensation d'hyper ?

La première image de l'« hyper », pour ceux qui voulaient encore observer et décrire ce qui se passait, a peut-être été celle de la grande ville à l'aube du XIX^e siècle. Ce sont les hommes et la ville qui se présentent comme « hyper » au regard de l'homme qui observe. E.T.A. Hoffmann, dans *La fenêtre d'angle de mon cousin* (1822), nous invite à assister à l'observation de la foule du grand marché de Berlin. La fenêtre des personnages d'Hoffmann, de même, aujourd'hui, que celle d'internet, transforme le point d'observation qu'est la foule en monde. Toutes les deux offrent un panorama de la grande place – du théâtre du monde.

La fenêtre d'angle permet d'avoir un panorama tout en sachant que, en réalité, ce que l'on observe à chaque fois n'est qu'un fragment. La question est de trouver dans le fragment ce qui peut devenir caractéristique de la totalité. Pour les personnages d'Hoffmann, la question était d'apprendre à « lire sur les visages » ; d'observer des indices, des marques qui peuvent fournir la lecture. Après une longue observation, les deux personnages d'Hoffmann découvrent que marcher et vivre dans la foule dotent les gens d'une nouvelle moralité qui s'exprime dans les gestes qu'ils partagent⁴.

Les toutes premières observations sur cet effet global qu'est déjà la foule rendent compte d'une transformation du rapport entre l'individu et la foule, entre le fragment et la totalité. La manière de marcher de l'individu, de son parler, de tout son corps parlent de ce que Walter Benjamin appelle un « type nouveau »⁵. Chaque individu devient l'exemplaire caractéristique du groupe, de la foule. De même, nous avons l'impression que notre fenêtre sur le monde – cette fenêtre composée à la fois de mille et une fenêtres –, nous rend également des images, des signes caractéristiques qui appartiennent à un type de monde nouveau, qu'on appelle global.

Depuis longtemps, nous tentons de « faire globe » pour ainsi dire, de tenir le globe dans les mains, d'entrer dans le globe. La globalisation

⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « La fenêtre d'angle de mon cousin », in *Derniers contes*, traduction d'Albert Béguin et Madeleine Laval, Paris, Phébus, 1983, pp. 261-287.

⁵ Walter Benjamin, « Baudelaire ou les rues de Paris », in *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *Écrits français*. Textes présentés par J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 302.

apparaît comme l'image de ce que l'on appelle le monde, qui constitue également une manière de parler, comme le symptôme d'une tendance ou d'une sensation, et, surtout, comme un processus économique qu'on connaît sous le nom de néolibéralisme, un phénomène propre à la société post-industrielle. Il existe une dynamique globalisante, un désir de comprendre sous une forme commune pour des raisons économiques, intellectuelles, idéalistes... Ce désir globalisateur apparaît déjà dans les toutes premières expositions universelles.

Entre la fenêtre d'Hoffman et celle des pages web, il ne faut pas oublier ces premières expositions qui faisaient du monde l'univers : le monde en vitrines tel qu'il se donne à voir dans les expositions universelles. Exposer toute la diversité du monde au regard de la foule, tel était l'objectif apparent de ces expositions. L'autre, on le sait, c'était de montrer la puissance industrielle ou économique du pays organisateur.

Dans la première (Grand Palais, Londres, 1851), parmi les peintures, armes, instruments de musique et autres objets venus du monde connu, il y avait quelques marchands de cartes. James Wyld (1812-1887), cartographe éditeur qui exposait dans la Grande Exposition, eut l'idée de réaliser également une exposition à lui. Il loua un édifice pendant dix ans au Leicester Square et fit construire le Grand Globe en parallèle à l'exposition du Palais de Cristal. Dans cet édifice, on exhibait une carte globale du monde de vingt mètres de diamètre, vide à l'intérieur et contenant une échelle pour le public qui, pour le prix d'un *shilling*, pouvait monter et voir les continents, les chaînes montagneuses et les océans qui avaient été modélisés à l'échelle. C'était la première fois que l'on pouvait se sentir entouré du monde et l'avoir comme d'un seul coup d'œil⁶. Mais le désir de voir et cerner le globe se ressentait partout : dans les romans tels que *De la terre à la lune* (1865) ou *Le tour du monde en quatre-vingt jours* (1873), dans la fondation de périodiques comme *The Globe* (1843, Toronto), etc.

⁶ Plus tard, le géographe anarchiste Élisée Reclus (1830-1905), proposa le *Projet de construction d'un globe terrestre à l'échelle du cent millième*, 1895. Face à la cartographie statique, le grand globe aurait fourni des renseignements sur les rapports entre le territoire et les hommes qui le peuplent. Ce grand globe devait mesurer plus de 127,5 mètres de diamètre et contenir à l'intérieur des bibliothèques et des salles de conférences pour présenter les connaissances de l'époque. Ce globe n'a jamais vu le jour.



À Londres, à la Grande Exposition, se trouvait aussi Hector Berlioz en tant que membre du jury pour la musique représentant la France. Son travail consistait à entendre la musique née d'instruments inouïs. Fatigué par ce travail, il écrit à sa sœur :

« Il y a des jours où le découragement me prend et où je suis sur le point de retourner à Paris. On n'a pas d'idée d'une aussi abominable corvée que celle dont je suis spécialement chargé. Il me faut entendre les instruments à vent en bois et en cuivre. La tête me part à écouter ces centaines de vilaines machines, plus fausses les unes que les autres, à trois ou quatre exceptions près »⁷.

Plus tard et dans une autre exposition universelle, un autre musicien, Claude Debussy, écouterait la musique d'autres cultures en contribuant à produire ce que Makis Solomos nomme le décentrement de la musique tonale⁸.

La grande exposition montre que le monde a déjà éclaté durant le XIX^e siècle et exhibe son ambivalence : l'impression qu'il est possible d'avoir tout à portée de main ; la sensation de tout regarder d'un coup d'œil ainsi que – au-delà des préjugés de Berlioz –, l'accablement qu'implique la grande quantité d'objets à juger.

Le Grand Globe devient la scène d'un théâtre du monde où le public est spectateur et acteur. À sa démarche parmi la foule dont il fait partie, le « type nouveau » ajoute sa condition d'observateur, de témoin de la mise en circulation du monde. La mise en circulation du monde est aussi ce qui s'expose dans les expositions universelles. Elles produisent, par leur conception même, ce que l'on pourrait envisager comme une première délocalisation par des objets venus d'autres cultures, tels les instruments de musique, mais aussi par le mélange des objets exposés – armes, œuvres d'art, cartes, dernières inventions, etc. Le monde circule et l'art prend la forme de cette circulation.

Le futurisme italien exemplifie l'éclatement et l'ambivalence de ce type de monde nouveau. Ce mouvement se présente comme une

⁷ Cf. Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991, lettre 1417 d'après l'édition de Pierre Citron, Yves Gérard et Hugh Macdonald (1983).

⁸ Makis Solomos, « Aspectos de una "alter-mundialización" musical / Aspects of a Musical "Alter-World" », in *Contrastes* n°48, Valencia, Contrastes Culturales, printemps 2007, pp. 41-45.

attitude, une forme de vie qui, au-delà de l'art, vient occuper tous les aspects de la vie : de la gastronomie à la mode, tout en passant par le langage ou la guerre. Le futurisme, comme le Grand Globe, invite à y entrer. Or, à l'intérieur de ce mouvement, on trouve aussi l'ambivalence et la reconnaissance de ce type nouveau qui ne peut pas se détacher d'un système économique et des formes de travail en consonance.

Le 20 février 1909, Tomasso Marinetti publie dans le journal *Le Figaro* son premier manifeste. Malgré sa défense de la culture italienne, le manifeste est écrit en français et son auteur a choisi un journal bien connu dans les milieux, pas seulement littéraires, mais aussi politiques et financiers.

Le premier mouvement d'avant-garde se présente dans un journal, avec une stratégie économique et politique pour – à partir d'une position nationale – conquérir le public d'autres nations, d'autres cultures. Le type nouveau d'homme veut se fabriquer à présent une autre oreille, une autre langue, un autre corps⁹. Dans cette volonté, sont impliquées aussi d'autres machines et, en ce qui concerne la musique, sont impliqués les moyens de production et transmission du son, des moyens qui façonnent l'écoute.

De tous ces moyens, nous choisissons d'interroger le rôle de la radio en ce qui concerne l'image du monde et son rapport avec la musique. Il faut rappeler que la publicité des tous premiers appareils de radio disait : « Écouter (la radio), c'est entendre le monde ! »¹⁰. La radio offre la première image sonore du monde ainsi qu'une écoute collective

⁹ En ce qui concerne la publication du manifeste futuriste, cf. Maurizio Serra, *Marinetti et la révolution futuriste*, traduction de Carole Cavallera, Paris, L'Herne, 2008, pp. 12-19. Le manifeste de Luigi Russolo de 1913 ne laisse aucun doute sur la transformation de la sensibilité qui se cristallise dans ce type nouveau, rattaché à la machine et par elle à des nouvelles conditions de travail et de vie. Russolo écrit : « Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain ». Un peu plus loin : « Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'*Héroïque* ou la *Pastorale* ». Cf. Luigi Russolo, *L'art des bruits*, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction de Nina Sparta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 36 et 37 respectivement.

¹⁰ Cf. Hélène Eck, « La radiodiffusion dans l'entre-deux-guerre : l'invention d'une culture médiatique singulière », in Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli ; François Valloton (éds.), *Culture de masse et culture médiatique*, Paris, P.U.F., 2006, p. 234.

qui diffère de celle des concerts de musique. La radio convoque l'auditeur dans un espace sonore qui devient commun : l'espace sonore d'un monde pour répertorier, pour donner une voix commune à la masse d'auditeurs qui écoutent.

La radio – ce moyen chaud dont parlait McLuhan – requiert la participation et peut se transformer en caisse de résonance. La radio renforcerait, de la sorte, l'union entre les hommes. Elle devient pour McLuhan le tambour tribal capable de faire retourner l'individu à la tribu. Le type nouveau dont parlait Benjamin trouverait dans la radio sa qualité sonore : une voix où viennent se rejoindre l'individu et la foule, mais aussi un monde sonore où les différences tendent à disparaître. Entendre la radio c'est entendre le monde, être habité par les sons qui configurent l'image sonore du monde. Le pouvoir politique de la radio est alors immense. En tant que moyen de reproduction massive, la radio aurait la capacité de produire à son tour un type d'écoute massifié en façonnant la sensibilité et l'imagination. Néanmoins, le monde n'est pas la tribu globale qu'imagine McLuhan. S'il y a tribu, il y en a plusieurs, en réalité. De même, la radio compte aussi avec différentes voix du monde, elle fait entendre d'autres mondes.

Dès sa création, la radio a été utilisée tant par les gouvernements fascistes que communistes. L'usage de la radio pendant le III^e Reich comme moyen de fournir l'âme collective nécessaire au système nazi est bien connu. Si nous nous plaçons dans le courant marxiste et la nécessité de fournir une écoute consciente, prêtons attention à des auteurs tels que Bertolt Brecht, Walter Benjamin ou Theodor W. Adorno.

Dans sa *Théorie de la radio* (1927-1932), Brecht expose la nécessité de faire de la radio non pas seulement un moyen de distribution, mais également un appareil de communication capable de transformer l'auditeur en locuteur. Face à la conception d'un auditeur passif, Brecht propose la participation, la réponse à ce que l'on entend. La radio est conçue comme moyen d'action ou d'agitation.

Les modèles d'écoute (*Hörmodelle*), que Benjamin écrivait pour la radio de Frankfurt entre 1929 et 1932, partagent la même conviction. En partant des situations de la vie quotidienne, le philosophe montrait un exemple et un contre-exemple pour transmettre la nécessité d'une écoute dialectique. Il faut faire circuler le discours dans les deux sens.

La position d'Adorno, on la connaît, pose l'écoute de la radio comme un type d'écoute en soi : l'écoute distraite, pour utiliser le vocabulaire de Benjamin. De cette sorte, il peut affirmer qu'il n'y a pas de différence entre entendre la *Septième Symphonie* de Beethoven à la radio et entendre n'importe quelle musique qu'il appelle « légère ». Avec la radio, la musique est devenue une sorte de fonction quotidienne qui l'éloigne de sa fonction artistique. Bref, la musique se place au même niveau que les actes de la vie. Le monde de l'art s'intègre dans la vie. La radio pour Adorno avale l'écoute de ce qui était musical pour le transformer en un simple type d'écoute, en une uniformisation ou formatage de l'oreille¹¹.

Ce qu'annonce la radio, c'est que, désormais, la musique sera partout et que l'écoute deviendra une écoute en continuité. Le monde de l'« hyper » est arrivé à l'oreille. Le manifeste de Russolo l'exposait déjà en affirmant qu'à la démultiplication des machines et des sons correspondait une démultiplication de la sensibilité. Maintenant, nous savons que les sons sont partout, que toute la vie sociale ou individuelle des pays industrialisés et post-industrialisés est prise par le son. Nous avons l'impression que, un jour, après que notre ordinateur, la radio, la télé, la vidéo ou le DVD se soient mis à chanter, toute la chambre le fera également à l'instar des meubles que décrivait Paul Valéry :

« Il me souvient ici d'une féerie que j'ai vue enfant dans un théâtre étranger. Ou que je crois d'avoir vue. Dans le palais de l'Enchanteur, les meubles parlaient, chantaient, prenaient à l'action une part poétique et narquoise. Une porte qui s'ouvrait sonnait une grêle ou pompeuse fanfare. On ne s'asseyait sur un pouf, que le pouf accablé ne gémit quelque politesse. Chaque chose effleurée exhalait une mélodie.

J'espère bien que nous n'allons point à cet excès de sonore magie. Déjà l'on ne peut plus manger ni boire dans un café sans être troublés de concerts »¹².

¹¹ Cf. Theodor W. Adorno, « Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído », *Disonancias*, traduction de R. de la Vega, Madrid, Rialp, 1966, p. 64; 69-70, et *Music in Radio*, Archive de l'Université de Columbia, p. 132. Cité in Miguel Molina & Leopoldo Amigo, « Agit-prop y pensamiento crítico (1918-43). Música en la radio », *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1949)*, Valencia, Laboratorio de Creaciones Intemedial, UPV, 2004, p. 101.

¹² Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, in *Œuvres* vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, pp. 1285-1286.

Bien que, comme le souligne Valéry, l'alliance de la physique avec la musique permet de choisir l'heure pour entendre un disque chez nous, pour nous accompagner sans sortir de la maison, nous sommes obligés d'écouter de la musique partout : dans les cafés, les restaurants, chez le médecin, dans les transports publics, dans les centres commerciaux ou en attendant au téléphone. La magie sonore – cette conquête de l'ubiquité musicale –, semble avoir fini par nous conquérir. Les meubles qui chantent dont Valéry pense se souvenir avaient été invoqués, en quelque sorte, quelques années auparavant par Erik Satie avec sa « musique d'ameublement ».

La musique d'ameublement nous dit Satie, est « fondamentalement industrielle »¹³. Ce n'est donc pas la magie du souvenir de Valéry, mais l'industrie, ou encore, l'enchantement de l'industrie.

Le devenir industriel de la musique ou la conversion d'une partie de la musique en industrie se produit – nous suivons Satie – lorsque la musique est prise comme un art pour combler les choses utiles. Utilité, industrie et musique d'ameublement vont ensemble. Mais quelles sont ces choses utiles que Satie compare à la lumière, la chaleur ou le confort ? Les choses utiles de l'industrie, celles que procure la musique d'ameublement, sont également celles qui, pour Adorno, appartiennent à la vie quotidienne.

La musique constitue une vibration qui peut se transmettre ; elle peut créer une ambiance et colorer l'espace, le temps et les gens qui l'écoutent. Mais, même si le type d'homme se trouvant dans la foule ne reste pas à l'écoute dans les moyens de transport public, dans la salle d'attente du médecin ou dans *You-Tube*, vu de la fenêtre d'Hoffmann, il est comme touché par la musique et inclus dans la même atmosphère.

La musique d'ameublement fait partie du mobilier. Constitue-t-elle un type nouveau de musique pour un type nouveau d'homme ?

Ces meubles qui chantent évoquent les liens que Russolo établissait déjà entre l'évolution de la musique et la démultiplication des machines. Les rapports entre les deux portaient sur ce que le futuriste

¹³ Eric Satie, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, traduction de L. Casado, Madrid, Fugaz, ed. Universitarias, 1989, pp. 111-112, traduction de Loreto Casado (« Mémoires d'un amnésique », in *Écrits*, textes réunis, établis et annotés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1977).

appelait une sensibilité démultipliée ouverte à tous les sons-bruits de la vie moderne et donc de l'industrie.

La démultiplication de la sensibilité dans l'ère nommée globale a connu un développement inouï. Or, ce que nous indique cette sensibilité ouverte, c'est justement la démultiplication de la fragmentation. On peut entendre partout des fragments sonores qui forment les sons du monde, du globe. L'ouïe est comme une fenêtre ouverte à l'écoute des fragments sonores du monde qui arrivent. De cette fenêtre, on pourrait avoir la tentation de suivre l'évolution des sons, leurs rapports, leurs caractéristiques de timbre, de hauteurs, d'intensités... Nous pourrions peut-être arriver à classer nos fragments sonores du monde en catégories : paysages sonores, art sonore, musique populaire, musique savante, musique d'ameublement, musiques du monde... – nous pourrions également sous-diviser chaque catégorie. De même que les personnages d'Hoffmann, nous aussi, débordés par la foule sonore, nous essayons de mettre tous ces fragments sonores dans des caisses qui, en fait, fondent le type de chaque fragment. Mais y a-t-il un type qui pourrait recueillir tous les fragments ? Peuvent-ils être englobés dans une figure commune, dans une nouvelle caisse ? On trouvera sans doute toujours une exception, une caractéristique qui échappe à la règle, une différence qui détache telle ou telle musique du groupe. Néanmoins, on pourrait affirmer que tous ces fragments sonores ont en commun, de nos jours, le fait de lier l'évolution sonore à la démultiplication des machines. Bref, ils partagent soit les moyens de production ou de reproduction, soit, à l'ère de la globalisation, les moyens de distribution liés à l'industrie.

Cependant, les catégories mentionnées comportent le risque de classements hiérarchiques. Pourquoi pas, pourrait-on demander ? Tous les fragments sonores ont-ils les mêmes droits ? Si oui, en fonction de quoi : de l'art, de la vie quotidienne, des états d'exception ? Nous sommes pris par le vertige, car cela semble un travail sans fin ; surtout, il faut nous demander ce que l'on apprend avec ce type de catégorisations.

Le seul type que l'on a trouvé par l'instant, c'est le lent surgissement d'une écoute que nous avons nommée « écoute en continuité ». Mais, face à ceux qui aiment les grandes classifications, nous devons avouer que cette écoute ne constitue pas, en réalité, un type dans le sens d'un modèle idéal. Car ce type est centré sur l'homme qui écoute,

non pas sur les fragments sonores : il ne suppose pas une classification des fragments sonores du monde. Or, la caractéristique essentielle à nous tous que sommes dans cette ère que l'on appelle globale, c'est l'écoute en continuité. Les sons sont partout et, des premières avant-gardes jusqu'à la publicité, ils nous apprennent qu'il faut être à l'écoute, qu'il faut entendre le monde.

L'écoute en continuité constitue un type étrange d'écoute, car bien qu'elle fasse déjà partie d'une attitude, d'une manière de faire *comme si*, en réalité, elle traite de passages : écoute attentive ; écoute distraite ; écoute mi-attentive et mi-distraite. Elle est de l'écoute en permanence, mais elle traverse ces états sans que les propriétés des sons varient de façon discontinue.

Le passage continu de l'écoute d'un état à l'autre ainsi que son corrélat – le fait que, dans l'espace sonore du globe, ce que l'on trouve, ce sont toujours des fragments – empêche de comprendre l'espace sonore global dans les termes de l'espace acoustique de McLuhan, c'est-à-dire comme un espace acoustique homogène où l'individu retrouverait son appartenance à la tribu. Ainsi, l'idée d'une interdépendance et d'une interconnexion propre à la globalisation doit être révisée.

L'écoute distraite avait été critiquée notamment par Adorno en tant qu'une écoute pouvant conduire à l'aliénation. L'écoute distraite serait celle correspondant à la forme marchande qui est déjà, pour le philosophe, le propre de la vie musicale. De cette sorte, comme on l'a vu, il n'y aurait pas de différence entre la *Septième Symphonie* de Beethoven à la radio et la musique qu'il appelle légère. Face à cette conception, il faut rappeler la position de Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, qui affirme que l'œuvre d'art, chez les dadaïstes, est devenue un projectile jeté contre le destinataire¹⁴. Ce choc – que Benjamin analyse dans le cinéma et qui constitue l'état général de la vie moderne – ne peut être surmonté que dans la perception distraite, laquelle devient un moyen d'adaptation aux changements de la société. Elle nous empêche de tomber dans le fascisme et le capitalisme qui l'accompagne et elle permet d'élaborer des mécanismes – même distraits et non conscients – permettant d'habiter à nouveau le monde. Nous sommes donc pris entre l'adaptation et l'aliénation.

¹⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 166.

D'une part, on pense le formatage de l'oreille comme le résultat d'habits sonores que les moyens techniques comme ceux de la radio ou du disque produisent, mais également comme le résultat de la répétition des œuvres classiques – presque toujours les mêmes – dans les programmes des concerts. De la sorte, ces moyens de reproduction deviennent des moyens de production en série d'auditeurs¹⁵.

La convergence entre l'écoute distraite – qui entend la musique comme fonction quotidienne – et la logique de la répétition – issue des mécanismes de production capitaliste – conduirait à l'aliénation, à l'impossibilité de produire, pour ainsi dire, un court-circuit de l'oreille. L'auditeur serait comme encerclé dans ce monde de sons qui circulent par les ondes et par lui-même. Si cela était vrai, alors ce type d'écoute apparaîtrait comme un moyen de contrôle pénétrant toutes les instances de la vie.

Or, du fait de la démultiplication de fragments sonores, nous ne pouvons pas continuer à penser le monde comme un globe lisse, et la société comme un ensemble homogène d'auditeurs répondant toujours dans un sens établi. Certes, il y a du vrai dans cette position, mais la situation est tellement complexe qu'il faut se construire une oreille encore plus fine pour laisser passer d'autres sons. Tandis que nous sommes en attente de l'apparition de cette oreille, le passage entre l'écoute attentive et l'écoute distraite ou les états de mi-écoute (mi-attentive, mi-distraite) peut être compris comme une adaptation, dans le sens benjaminien. Face à l'état obligeant à écouter en continuité, face à la démultiplication des fragments sonores, face à la quantité d'images sonores peuplant ce que, par économie de moyens, on nomme « monde », l'écoute en continuité – l'écoute multiple – peut devenir un « entre » [*inter*] échappant à l'interconnexion totale. Elle peut alors constituer une stratégie et non seulement un symptôme de l'aliénation. En conséquence, l'écoute en continuité peut se présenter comme un type dans le sens biologique du terme : un ensemble de caractères (d'écoute) qui permettent de classer notre comportement d'après notre mode de

¹⁵ Nous évoquons ici seulement les grands moyens de production et reproduction sonore, et non les conséquences positives que l'enregistrement du son a eu sur l'histoire de la musique en aidant à la prise de conscience du son de la part du musicien et de l'auditeur. Le développement, par exemple, de la musique concrète mérite sans doute un traitement différent.

survie pendant des conditions défavorables (bien que pas toujours défavorables).

On pourrait objecter qu'il y a peut-être beaucoup de bruits dans notre globe, qu'il s'agit d'éduquer les oreilles dès l'enfance et de faire des villes plus silencieuses. Peut-être que oui et, de la sorte, les fragments sonores seraient réduits. Mais cette volonté hygiénique ne doit pas faire oublier que ce qui a commencé par créer la globalisation a été l'accroissement lié à une forme de production et de consommation, à une forme de vie. Dans cet accroissement, si la technologie rend tout possible, il suffit d'essayer, même sans savoir si nous voulons le faire ou pour quoi faire. En ce qui concerne l'écoute, si la technologie rend possible d'enregistrer dans une toute petite machine un volume immense de fragments sonores, même si toute ma vie ne suffit pas pour les entendre, le fait d'en disposer, de les avoir à portée de la main, à portée de l'oreille fera que je passerai mon temps à construire la bande sonore de ma vie : une bande que je pourrais entendre en tant que répétition des airs qui me plaisent le plus ou une bande à ne jamais entendre dans sa totalité. Nous devenons comme ces hommes qui, au XVIII^e siècle, sortaient se promener avec ces petits globes de poche, tant à la mode.

Dans cette promenade qui est maintenant la nôtre, l'écoute en continuité viendrait nous rappeler que, avec ce laboratoire global que nous habitons, il n'y a pas encore de formule : il faut accepter qu'il y a toujours un passage par divers états de l'écoute. L'écoute en continuité en appelle ainsi à la responsabilité de l'écoute même et, au-delà des préjugés, elle rappelle que, parfois, l'écoute distraite peut devenir une stratégie de résistance. L'oreille globale devient en conséquence l'oreille qui admet ses ambivalences et qui tente simultanément de faire comprendre que, si le global constitue également une pratique discursive, cette pratique vient d'un ancien désir de connivence avec les formes de vie qui, depuis l'industrialisation, sont les nôtres. L'oreille globale nous parle de ce désir et nous dit en même temps qu'il faut peut-être interroger ce désir qui nous fait entendre le monde comme s'il était déjà un, comme s'il était global. Traversant cette image, le global s'échappe toujours, en réalité. Nous habitons des fragments et nous entendons des fragments sonores du monde.

Après cette promenade, avant d'aller dormir et de tenter de faire du silence, un individu comme tout un chacun regardera le petit globe où la neige peut tomber sans arrêt – un globe à musique qu'on lui avait donné en cadeau et qu'il garde depuis son enfance. Ce globe, c'était son monde à lui ; cette musique, c'était sa musique.

RÉSUMÉS DES ARTICLES

François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*

La globalisation a été précédée par plusieurs siècles au cours desquels les frontières des cultures ont toujours été plus ou moins perméables. Mais c'est au XX^e siècle qu'une conscience aiguë de leur relativité s'est développée. Le métissage culturel est une des conséquences de cette prise de conscience. J'ai personnellement poussé le franchissement des frontières culturelles jusqu'à l'extrême, en postulant une certaine communauté de structures et de fonctions entre les signaux sonores animaux et l'ensemble des musiques humaines. Ma recherche des universaux s'est d'abord manifestée dans des compositions avant de se définir dans des hypothèses musicologiques. Aujourd'hui la globalisation conduit à privilégier une approche anthropologique plutôt qu'historique de la musique.

Jacques Bouët, *Qui a peur des usages ethnomusicaux ? Leur patrimonialisation est-elle une utopie ?*

Épiphénomène de la vieille table rase grégorienne et de l'esthétique laïcisée de l'Europe occidentale qui l'a supplantée, le monisme musical occidental triomphe aujourd'hui : il est mondialisé. La société du spectacle absorbe peu à peu la totalité des pratiques musicales du monde. Du même coup, elle transforme ou neutralise leurs fonctions jusqu'à les dénaturer et les dissoudre les unes après les autres.

Les gains de la globalisation pourront-ils compenser les pertes déjà considérables dont elle est la cause ? Il est bien trop tôt pour le savoir. Mais il est encore temps d'éviter que le pluralisme musical antérieur toujours vivant soit totalement nivelé et aplati par le rouleau compresseur moniste qui tend à l'uniformiser. Ne doit-on pas redouter, entre autres, la dégradation des musiques conviviales, tout comme on peut redouter celle des écosystèmes où la fragilité humaine trouve un équilibre trop instable ?

Face à de tels constats, de quelle utilité peut être le savoir ethnomusical et quel usage peut en faire le créateur musical, qu'il soit compositeur, arrangeur ou directeur artistique ? Peut-on se contenter de puiser allègrement dans les

réserves non protégées des traditions vivantes au seul bénéfice du créateur d'œuvres ou du producteur de spectacles, sans réfléchir aux conséquences de ce pillage – innocent ou cupide – et sans se soucier des contreparties dont devraient bénéficier les donateurs involontaires ? N'est-il pas plus censé de s'évertuer à créer les conditions minimales pour que le vivier reste vivant, par le biais de la monographie, de la patrimonialisation bien pensée et des relations humaines avec les acteurs des traditions vivantes ? En se pliant à de tels impératifs, la création musicale contemporaine a certainement un grand rôle à jouer dans le processus de patrimonialisation. Qu'on le veuille ou non, c'est la seule voie possible. Toute autre orientation mène inévitablement à quelque malhonnêteté intellectuelle soigneusement camouflée. C'est là une évidence oubliée qui n'a rien à voir avec la nostalgie naïve du passé dont sont taxés les ethnomusicologues par trop d'immatures.

Jean During, *Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue*

Il s'agit d'un bilan des changements constatés dans les musiques de l'Asie intérieure sur une période de plus de trente ans durant laquelle s'est affirmé un processus qui a été qualifié de mondialisation, mais dont les principes émergent dans les siècles passés au titre de « globalisation restreinte ». La phase initiale en est la concentration dans les grandes métropoles de musiques et de musiciens d'origine différente, la constitution de répertoires syncrétiques promus par des instances politiques, et surtout, plus récemment, à la constitution d'ensembles dans lesquels les particularités locales sont estompées. Passer de l'individuel au collectif, faire de la musique en groupe étendus, exige un nivellement des rythmes, des intervalles, des accents régionaux, une fixation du système et du répertoire. Ces opérations – décrites en détail à partir d'exemples collectés sur le terrain – prennent une ampleur nouvelle avec la mise en œuvre des technologies modernes et des outils médiatiques, si bien qu'il convient de distinguer les musiques « préindustrielles » de celles appelées ici « industrielles » ou hyper industrielles, liées entre autres à une logique de profit. La diffusion massive de ces dernières dans tous les espaces privés et publics risque d'engendrer un reformatage de la perception et du goût préjudiciables à l'appréciation des musiques préindustrielles. Cependant, l'industrialisation, la mondialisation et l'uniformisation suscitent des mouvements de résistance à ce formatage de l'oreille, notamment par la récupération du passé rendue possible par les média

de la première génération, et, on l'espère, par le travail des ethnomusicologues animés d'un souci esthétique autant qu'éthique.

Philippe Lalitte, *Le tempérament « équitable » de La Monte Young*

La production artistique de La Monte Young, née dans la mouvance de la contre-culture américaine des années 1960, est marquée par le refus de toute compromission. Young apparaît aujourd'hui comme un compositeur que l'on pourrait qualifier d'altermondialiste. Avec d'autres compositeurs comme H. Partch, L. Harrison ou J. Tenney, il est l'un des ardents défenseurs de la *Just intonation*, une des alternatives actuelles au tempérament égal. *The Well-Tuned Piano* (1964-73-81), considérée comme la pièce maîtresse du compositeur minimaliste, constitue une défense illustrée de la *Just intonation*. Après avoir exposé les spécificités du *tuning* de La Monte Young, cet article s'attache à l'analyse des conséquences de son emploi sur le matériau thématique, sur la technique pianistique et sur les effets psychiques censés affecter l'auditeur. *The Well-Tuned Piano* apparaît comme un symbole de la « résistance » au tempérament égal, pierre d'achoppement de la globalisation du système tonal.

Laurent Aubert, *Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie*

L'ethnomusicologie se trouve actuellement à un carrefour de son développement. Les musiques de l'oralité – qui constituent son champ d'investigation privilégié – font aujourd'hui l'objet de transformations aussi rapides et radicales que les sociétés dont elles émanent. Certaines de ces musiques sont en train de disparaître, d'autres émergent, tandis que d'autres encore sont confrontées aux défis de la mondialisation et notamment à des processus de métropolisation, de migration ou de « mise en spectacle », qui impliquent une redéfinition de leurs modalités et de leur cadre de performance. Face à cette situation, un courant de patrimonialisation visant à la sauvegarde de pratiques musicales menacées se développe, que ce soit au sein d'institutions vouées à l'archivage ou sous l'égide d'organisations comme l'Unesco. Mais les solutions proposées par ces dernières sont loin de faire l'unanimité. Entre les deux pôles que représentent aujourd'hui l'« ethnomusicologie d'urgence » et l'*ethnomusicology of change*, il s'agit donc de repenser la discipline en fonction des nouveaux enjeux auxquels elle est soumise et des questions déontologiques qui en résultent pour le chercheur.

Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi et l'Orient : vers une archéologie du sonore*

Homme de voyages et de rencontres, Giacinto Scelsi (1905-1988) s'est abreuvé aux « éso­térismes d'ailleurs » comme il a puisé dans les valeurs ancestrales d'un Orient mythique. Plurielle dans ses prodromes, sa musique est le reflet d'une méditation en quête d'absolu sonore.

Claude Chastagner, *Danser le basculement du monde. La musique bhangra*

Les phénomènes de globalisation culturelle et économique qui s'accroissent depuis quelques décennies ont fait l'objet de lectures contradictoires. Pour les critiques de la modernité, ils entraînent des processus d'homogénéisation et d'uniformisation sur le modèle anglo-américain. En revanche, la théorie du système-monde défendue par Immanuel Wallerstein ou Arjun Appadurai insiste sur l'importance du local et sa capacité à s'approprier les pratiques exogènes ou à leur résister. La musique bhangra fournit une situation inédite pour tester la validité de ces théories. Né en Inde, développé en Grande-Bretagne, exporté dans les pays de la diaspora (USA, Canada) et enfin, réintégré dans le cinéma Bollywoodien, le bhangra propose une circulation et des modalités de développement internes à la communauté indo-pakistanaise mais fortement marquées par l'esthétique occidentale. Musique du basculement du monde, le bhangra a-t-il perdu son âme ou marque-t-il l'émergence sur la scène mondiale de musiques non-occidentales ?

Giancarlo Siciliano, *Le champ jazzistique et ses extensions : réflexions autour de l'hyperindustrialisation et de la mondialisation*

Qu'en est-il du *devenir-monde* du jazz ? Et surtout du jazz en tant que champ élargi dans le contexte d'une contemporanéité reconfigurée par une structure discursive qu'il est désormais convenu d'appeler *globalisation* – qu'il s'agisse de son versant utopique et transnational célébré par l'ethnomusicologie postmoderne ou de celui d'une *catastrophè* où s'effondre toute valeur supposée locale, traditionnelle et authentique.

À partir d'un travail ethnographique mené dans une communauté de jazz dans la ville de Toronto et des apports théoriques venant d'auteurs encore peu intégrés dans un débat qui voit le jazz annoncer et amorcer le phénomène de la *globalisation*, ce texte cherche à valoriser une direction de recherche axée sur l'ethnomusicologie et la philosophie.

François Borel, *Musiques touarègues : de la tradition au « Blues des hommes bleus »*

Depuis 1990, la nouvelle musique des Touaregs maliens et nigériens exilés, les *ishumar*, a rencontré un grand succès auprès du public européen et américain, par le CD, le mp3 et les festivals. Les raisons de ce succès doivent surtout être recherchées dans l'image contrastée que donnent ces Touaregs d'eux-mêmes, mêlant modernité, tradition nomade, revendications indépendantistes et influences musicales occidentales. Quelques exemples musicaux permettent de se faire une idée de ces contrastes soigneusement exploités par ces groupes musicaux

Sara Bourgenot, « Je suis et je rencontre l'autre ». À propos de la démarche de Patrick Portella

Les interactions entre musique contemporaine et musiques dites traditionnelles ne sont pas un thème nouveau. La culture musicale savante européenne a connu de tout temps des influences venues d'ailleurs, notamment de musiques de tradition orale. Dans ce contexte en perpétuel mouvement, le métissage apparaît comme un phénomène banal mais reste cependant complexe. Patrick Portella, compositeur tourné vers les musiques extra-européennes depuis une vingtaine d'années, repense à la manière de Segalen le concept d'exotisme, empreint d'un réel désir de rencontre.

Nicolas Elias, « Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible ». La démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation

Quelques villages isolés dans les hauts-plateaux du Taurus, au Sud-est de la Turquie. Des musiciens qui perpétuent un répertoire local de petites ritournelles, se tenant autant éloigné du folklore étatique que des formes urbaines dont ils jouent pourtant le jeu au besoin. Un ethnomusicologue qui fait de cela son « terrain », prêtant l'oreille au devenir de ces musiques mineures, « point aveugle dans la cartographie des échanges musicaux ».

En proposant une relecture du travail de Jérôme Cler (l'ethnomusicologue en question), cet article voudrait rendre compte d'une approche originale du processus de globalisation : se positionner aux marges, pour appréhender les pressions qu'il exerce comme les résistances qu'il génère.

Makis Solomos, *Xenakis, du Japon à l'Afrique*

Avec Stockhausen, Boulez, Nono, Berio ou Cage, Xenakis a fait partie des compositeurs qui, dans les années 1950-60, ont fondé ce que l'on appelle la musique contemporaine, qui a pour première valeur l'originalité extrême, l'innovation musicale totale, l'inouï. Ces musiciens intégrèrent parfois des références à des cultures musicales qui seront appelées ici indifféremment traditionnelles, locales, ou extra-européennes. Mais il n'y a guère de contradiction entre ces références et l'exigence d'innovation radicale : l'intégration s'effectua le plus souvent à des fins *structurelles* – c'est-à-dire précisément pour renouveler radicalement le langage musical – et non pas dans une optique d'exotisme (pour apporter une « couleur » locale). Cet article prend comme exemple Xenakis pour comprendre *comment* s'est réalisée cette rencontre, et suit son itinéraire. Dans un premier temps (œuvres de jeunesse), le compositeur gréco-franco-roumain (qui a également fait carrière aux États-Unis) convoque les musiques locales à travers un projet que l'on peut qualifier de bartókien. Puis (années 1960), cherchant l'universalisme, il développe une logique structuraliste qui lui permet d'envisager l'unification de toutes les musiques, bien entendu à travers la notion de création. Ensuite (années 1970), sans renoncer à l'universalisme, il développe une logique qui n'est pas sans affinités avec le *credo* en un village global. Enfin, lors de son dernier itinéraire, les musiques locales prennent le visage de l'altérité radicale, notamment à travers la référence à l'Afrique.

Auréli Helmlinger, « *Pan could play any music* ». *L'appropriation de l'étranger dans le répertoire des steelbands de Trinidad et Tobago*

Orchestres nés du détournement de bidons de pétroles, façonnés et accordés sur l'échelle tempérée, les steelbands sont consubstantiellement liés au phénomène de mondialisation. Apparus dans les années 1930-40 à Trinidad et Tobago, ces groupes s'inscrivent dans les cultures créoles, parmi lesquelles il est bien délicat d'opposer ce qui serait un modèle, appelé « tradition », et une mutation culturelle, sous un effet exogène. Ce travail analyse dans un premier temps comment les steelbands se sont construits entre le local et le global, en relevant les influences étrangères dans le domaine historique, dans la façon de se nommer, dans le modèle économique (sponsors), dans la circulation des répertoires et la diffusion de la musique. Il analyse ensuite plus particulièrement la construction d'un genre musical, le « bomb tune », une pièce étrangère créolisée par une adaptation à la polyrythmie du calypso.

Carmen Pardo Salgado, *L'oreille globale*

L'oreille globale dessine un parcours qui, tout en prenant comme fil conducteur l'écoute, veut montrer les ambivalences de ce que l'on appelle global. Pour ce faire, le texte s'articule en deux parties. La première – en guise d'introduction – explicite les liens entre le global et le processus d'accroissement, notamment la prolifération du préfixe « hyper » et ses conséquences. La deuxième partie réalise un bref parcours historique du global, qui part du passage de la carte au globe et porte son attention sur les Exposition Universelles et le Futurisme. Tout en prenant le son comme centre, on procède à l'interrogation de la pensée de McLuhan et à la conception de la radio, notamment chez l'École de Frankfurt. Finalement, nous sommes placés sur ce que l'on appelle ici l'écoute en continuité : une écoute que capture l'ambivalence du global et met en garde contre le désir normalisateur ou hiérarchisant. L'écoute en continuité porte l'attention sur la perception en la distraction et sa fonction – tout en suivant Benjamin – en tant qu'instrument d'adaptation aux changements sociaux.

LES AUTEURS

Laurent Aubert, docteur en anthropologie, est conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie, un institut dédié à la diffusion des musiques du monde qu'il a fondé en 1983. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde, il travaille aussi sur des questions liées aux pratiques musicales en migration. Secrétaire général des Archives internationales de musique populaire (AIMP), dont il dirige la collection de CDs, il est aussi le fondateur des *Cahiers d'ethnomusicologie* (anciennement *Cahiers de musiques traditionnelles*) et l'auteur de nombreux articles et de plusieurs livres, parmi lesquels *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004), *Musiques migrantes* (2005) et *Mémoire vive* (2009).

François Borel a été conservateur adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel et chargé de cours d'ethnomusicologie à l'Université de Neuchâtel. Actuellement à la retraite, il continue ses recherches sur les musiques touarègues du Niger et sur les Archives sonores du Musée d'ethnographie.

Jacques Bouët est Maître de conférence HDR en langue et civilisation roumaines à l'Université Paul Valéry - Montpellier III. Après un séjour d'une année en Roumanie pour études au Conservatoire de Bucarest, il a intégré en 1983 l'équipe de recherches *Études d'ethnomusicologie* du CNRS (domiciliée au Musée de l'Homme à Paris) dont il est resté membre associé pendant près de trente années. Il a ainsi contribué à de multiples travaux monographiques portant sur diverses musiques présentes en territoire roumanophone : polyphonies des Aroumains farchérotés et gramochtènes de Dobrogea, récits chantés des *lautari* de Valachie, musiques pour cordes de Transylvanie, musiques pour violon préparé et voix à tue-tête des Ochènes du Pays de l'Oach (Transylvanie du nord). Il a également contribué à des travaux plus généralistes sur la modélisation des musiques locales, en se penchant, notamment, sur le cas des plurivocalités Xhosa d'Afrique du Sud. Plusieurs disques vinyles, puis CDs dans la collection CNRS-Musée de l'Homme, un ouvrage monographique avec DVD encarté (*À tue-tête*, 2002, Société d'ethnologie, Nanterre, 2002) et divers

articles témoignent de ses contributions. Il est fondateur de l'enseignement d'ethnomusicologie à Montpellier III dans le cadre d'un partenariat avec le Ministère de la Culture et de la Communication.

Sara Bourgenot est doctorante à l'université Paul Valéry – Montpellier 3, sous la direction de Makis Solomos, et travaille sur les relations entre musique contemporaine et musiques traditionnelles.

Julie Brown Julie Brown is Reader in Music at Royal Holloway, University of London. Her research interests are several: early twentieth-century music (particularly Schoenberg and Bartók), music and the racial imagination, music analysis/criticism, and music and the moving image. She has published on Schoenberg, Webern and Bartók as well as television soundtracks and uses of music in film. Among her publications are *Bartók and the Grotesque* (Ashgate, 2007) and the edited collection *Western Music and Race* (Cambridge, 2007), which was recently awarded the American Musicological Society's Ruth A. Solie Award for a collection of essays of exceptional merit. She serves on the advisory boards of the scholarly journals *Music, Sound, and the Moving Image* and *Music Analysis*, and is currently pursuing a large research project focussing on the live musical practices and musical debates attaching to silent and early sound film exhibition in Britain.

Musicologue, compositeur et performeur, **Pierre Albert Castanet** est professeur à l'université de Rouen (Département de musicologie) et professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Directeur du département de Conception et Mise en Œuvre de Projets Culturels (université de Rouen), il est directeur de collection musicologique pour les éditions Michel de Maule, Basalte, Ina-GRM, Millénaire III, Zurfluh, *Les Cahiers du CIREM...* Il a enseigné une dizaine d'années dans le cadre de la formation doctorale « Musique et Musicologie du XXème siècle » (IRCAM, ENS, EHESS) à Paris. Il intervient depuis 2004 comme conférencier au sein du Collège de la Cité de la Musique à Paris. Spécialiste de musique contemporaine, il a publié des centaines d'articles à travers l'Europe et a signé une dizaine de livres (sur H. Dufourt, G. Scelsi, J.-C. Risset, A. Louvier, M. Levinas, D. Lemaître, L. Martin...). Parmi ses publications : son ouvrage *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale* a reçu le Prix des Muses en 2000. *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit* a obtenu un coup de cœur de l'Académie Charles Cros en 2009 (deux livres publiés aux Éditions Michel de Maule à Paris).

Claude Chastagner est professeur à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3. Il est l'auteur de *The American Dream: American Popular Music* (Université de Santa Barbara, 1994) et de *La Loi du rock : ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine* (Climats, 1998). Il termine actuellement deux ouvrages, l'un sur les musiques des diasporas aux USA (zydeco, bhangra, tejano, conjunto, klezmer, salsa) et un autre sur la culture rock. Il est par ailleurs traducteur de littérature et de philosophie américaines. Fondateur de la revue en ligne *Plastic !* consacrée aux musiques populaires et aux arts plastiques anglo-américains, il a collaboré aux catalogues de plusieurs expositions à la Cité de la Musique à Paris.

Jean During est directeur de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique. Il est l'auteur d'une douzaine de livres sur les cultures musicales et les pratiques rituelles du monde iranien et de l'Asie centrale. En plus de ses nombreuses publications scientifiques, il a réalisé plus de quarante CD, couvrant une aire allant de la Turquie au XinJiang. Son approche est autant celle d'un musicien que d'un érudit, car au cours de quinze années de séjour en Iran et en Asie centrale, il a acquis auprès des meilleurs maîtres une formation pratique de musique traditionnelle sur plusieurs instruments.

Nicolas Elias est doctorant au Centre de recherche en ethnomusicologie (Université Paris-X Nanterre) sous la direction de Jean During (titre provisoire : « Musiques des populations pontiques ») et chercheur associé à l'Institut Français d'Études Anatoliennes. Dans le cadre du Master 2, il s'est intéressé à la pratique du *lavta*, un luth actuellement joué à la fois en Grèce et en Turquie (« *Lavta* : étude pour un luth d'Istanbul », sous la direction de Makis Solomos, Université Paul Valéry - Montpellier 3).

Aurélié Helmlinger est ethnomusicologue et musicienne, spécialiste des steelbands de Trinidad et Tobago. Elle a notamment travaillé sur les aspects cognitifs de la performance, à travers une réflexion sur la mémorisation du répertoire qui lui a valu le prix de thèse du musée du quai Branly. Elle a récemment été recrutée comme chercheuse au CNRS.

Philippe Lalitte est Maître de conférences à l'Université de Bourgogne. Il est chercheur permanent au Centre Georges Chevrier (CNRS UMR 5605) et chercheur associé au Laboratoire d'étude de l'apprentissage et du développement (LEAD CNRS UMR 5022). Ses recherches portent sur l'analyse des musiques des XX^e et XXI^e siècles. Une partie de ses recherches est dévolue à

la perception des systèmes musicaux complexes. Il a été co-fondateur du festival de musique contemporaine Why Note en Bourgogne.

François-Bernard Mâche a mené de front deux carrières. Comme compositeur il a été invité et joué dans plus de 20 pays, il a reçu le grand prix national de la musique, le grand prix de la musique symphonique de la Sacem, et a été élu en 2001 à l'Institut. Son catalogue compte aujourd'hui environ 100 œuvres illustrant tous les genres et toutes les techniques. Par ailleurs, normalien, Agrégé et Docteur ès Lettres, il a dirigé pendant 10 ans le département Musique de l'Université de Strasbourg, a publié près de 200 articles et 6 livres, et a terminé sa carrière d'enseignant comme directeur d'études à l'E.H.E.S.S.

Carmen Pardo Salgado est agrégée de philosophie et docteur en philosophie, spécialité esthétique, de l'Université de Barcelone. D'octobre 1996 à décembre 1998, elle a résidé comme chercheur post-doctoral à l'unité IRCAM-CNRS de Paris. Elle a traduit en espagnol et édité les écrits de Cage (John Cage, *Escritos al oído*, 1999). Elle est l'auteur des livres suivants : *La escucha oblicua : una invitación a John Cage* (2001) (traduit en français : *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, L'Harmattan. Collection Musique-Philosophie, Paris, 2007. « Coup de cœur » Musique Contemporaine 2008 de la Académie Charles Cros); *Robert Wilson* (édition anglaise et espagnole en collaboration avec Miguel Morey, 2003); *Las TIC: una reflexión filosófica* (2009).

Giancarlo Siciliano est musicien, musicologue et traducteur. S'inscrivant dans les cadres disciplinaires de la *Pop Musicology* et des *Cultural Studies*, son travail théorique interroge les conditions de possibilité d'une esthétique et d'une anthropologie historique du jazz et plus particulièrement de ses manifestations anglo-canadiennes et euro-afro-brésiliennes. Après avoir été chargé d'enseignement à l'Université de Strasbourg, il se consacre actuellement à la traduction d'articles ethnomusicologiques et philosophiques ainsi qu'à une pédagogie appliquée aux jazz et aux musiques populaires urbaines en puisant à la *Praxial Philosophy of Music Education* initiée par David J. Elliott.

Makis Solomos est Professeur de musicologie à l'université Paris 8 après avoir enseigné à l'université Paul Valéry - Montpellier 3. Il est spécialiste de Xenakis : il a publié sur sa musique de nombreux articles, qui ont soulevé de nouvelles questions, ainsi que les livres *Iannis Xenakis* (Mercuès, P.O. Editions, 1996) et *Iannis Xenakis. To syban enos idiotypou dimiourgou* (Athènes, éditions Alexandria,

2008). Spécialiste également de musique contemporaine, il a publié plusieurs articles sur des sujets allant de Wagner à John Zorn en passant par Webern, Varèse, Boulez, Criton, la musique spectrale, les musiques électroniques populaires, etc. Il co-signe (avec A. Soulez et H. Vaggione) *Formel/Informel : musique-philosophie* (Paris, L'Harmattan, 2003). Il a dirigé plusieurs livres collectifs : *L'espace : musique-philosophie* (avec J.M. Chouvel, Paris, L'Harmattan, 1998), *La métaphore lumineuse. Xenakis-Grisey* (Paris, L'Harmattan, 2003), *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique* (avec R. Barbanti et C. Pardo, Paris, L'Harmattan, 2004), *Espaces composables. Essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione* (Paris, L'Harmattan, 2007). Il est co-fondateur (avec J.M. Chouvel, J. Caullier et J.P. Olive) de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	5
François-Bernard Mâche, <i>Musique au singulier</i>	13
Jacques Bouët, <i>Qui a peur des usages ethnomusicaux ? La patrimonialisation est-elle une utopie ?</i>	25
Jean During, <i>Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue</i>	39
Philippe Lalitte, <i>Le tempérament « équitable » de La Monte Young</i>	69
Laurent Aubert, <i>Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie</i>	87
Julie Brown, <i>Listening to Bartók</i>	107
Pierre Albert Castanet, <i>Giacinto Scelsi et l'Orient : vers une archéologie du sonore</i>	121
Claude Chastagner, <i>Danser le basculement du monde. La musique bhangra</i>	139
Christine Guillebaud, <i>Création musicale et politique culturelle : ethnographie de festivals au Kerala (Inde du Sud)</i>	157
Giancarlo Siciliano, <i>Le champ jazzistique et ses extensions : réflexions autour de l'hyperindustrialisation et de la mondialisation</i>	173
François Borel, <i>Musiques tonarègues : de la tradition au « Blues des hommes bleus »</i>	185
Sara Bourgenot, <i>« Je suis et je rencontre l'autre ». À propos de la démarche de Patrick Portella</i>	193

Nicolas Elias, « <i>Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible</i> ». <i>La démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation</i>	203
Makis Solomos, <i>Xenakis, du Japon à l'Afrique</i>	227
Aurélie Helmlinger, « <i>Pan could play any music</i> ». <i>L'appropriation de l'étranger dans le répertoire des steelbands de Trinidad et Tobago</i>	241
Carmen Pardo Salgado, <i>L'oreille globale</i>	253
Résumés des articles	271
Les auteurs	279