

L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue*

Jean DURING**

1. Être dedans ou pas

1.1. Le cercle affectif premier

Inclusion/exclusion, présence/absence. C'est la situation existentielle fondamentale : on est là ou on n'est pas là. On est avec autrui, ou l'on est seul¹. Et cela, la musique le dit sur tous les tons : selon une tradition (*hadith*), « Satan fut le premier qui se lamenta *et chanta* ». Il chanta sa douleur car il fut banni pour avoir refusé de se prosterner devant Adam. Son exclusion est le drame originel qui inaugure le premier affect d'une longue série trop bien connue. Le symétrique humain de cette affaire est l'exclusion du paradis avec les pleurs et grincements de dents qui s'en suivent et qui sont déjà de la musique. Il est dit que dans la contrition et l'exil, Adam chanta dans le *maqâm* Râst, le premier des modes, le même par lequel son âme entra dans son corps². Les chants de séparation, de fatalité, d'éloignement, d'exil, de funérailles constituent une bonne part du répertoire populaire de l'Asie intérieure avec des genres comme les *gurbet havasi*, *falak*, *dargilik*, *zahirig*³, etc. On les chante seul, sans rythme, souvent sans instrument, d'une voix tendue qui descend par amples mélismes. Comme tout est créé par paire, on a aussi des chants

* « L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue », in M. Grabocz éd., *Méthodes nouvelles, Musiques nouvelles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 57-80.

** Directeur de recherche émérite, CNRS / CREM.

¹ C'est aussi le premier jeu des nourrissons : « coucou, parti, il est là il est plus là... »

² Selon plusieurs sources persanes du XVI^e-XVII^e siècle, chacun des grands prophètes est à l'origine d'un *maqâm* qu'il a chanté en état d'affliction : après Adam, « Abraham dans le feu de Nimrod chanta dans les *maqâm* Hoseyni et Nowruz-e 'arab, 'Esmâ'il [...] en 'Oshshâq, Joseph au fond du puits et en prison, en 'Arâq, Moïse dans le désert du Sinaï, en 'Oshshâq, Jonas dans le ventre de la baleine, en Kuchek, David repenté sur la tombe de Urie, en Hoseyni » (*Behjat al-rûh* p. 77. Cf. aussi *Ma'refat-e 'elm-e musiqi* p. 192, *Tebb-e Dârâ Shokuh*, f. 316, ainsi que Shiloah, 1972, p. 288). Selon Ibn Khordâdbeh (IX^e s.), le luth fut inventé par Lamek pour pleurer la disparition de son fils (Rouanet, 1913-22, p. 2683).

³ Appartenant respectivement aux traditions turque, tadjik, pamirienne et baloutche.

territorialisants, d'inclusion, de regroupement, de présence, de joie, de mouvement et de danse qui prennent à témoin non le ciel mais la terre.

Tout cela demanderait de longs développements, mais tirons-en tout de suite une leçon. Dans notre approche de la musique des autres, que nous soyons ethnomusicologues ou musiciens, toute la question est bien : être dedans ou pas, être dans le cercle ou pas, être dans la musique ou pas (dans le sens d'être dans ce qu'on fait) ; et lorsqu'on y est, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui passe ? Et inversement lorsque ça ne passe pas, lorsque cela se passe mal ?

L'étude des affects part de là et y retourne sans cesse. Mais la boucle est large et englobe des effectuations variées.

1.2. Écouter de ses deux oreilles

Selon le principe de bi-musicalité prôné par certaines écoles, l'ethnomusicologue n'est pas suffisamment lucide et objectif s'il aborde un système musical quelconque du point de vue univoque de la musique à laquelle il a été formé initialement. Une seule formation (par exemple classique occidentale ou autre) ne suffit pas ; il faudrait au moins connaître une seconde musique, et encore mieux la pratiquer, afin de développer une oreille et un regard comparatistes. Une autre application de ce principe est d'apprendre les musiques qu'on étudie. Il ne s'agit pas d'une simple question de méthode, car si, effectivement, nous avons souvent acquis des rudiments « pour voir » ou pour mieux mener notre enquête, beaucoup parmi nous, ethnomusicologues, sont allés plus loin et pratiquent les musiques qu'ils étudient avec une véritable compétence. Notons que, si cette démarche est valable, rien ne permet de dire qu'elle soit supérieure à celle du simple observateur non participant. En effet, les avantages de l'implication et de la participation sont contrebalancés par ceux de la distanciation qui est requise au même degré. Au cours d'un débat animé, Simha Arom me lança : « Ton problème, c'est que tu joues la musique que tu étudies ; mon avantage, c'est que je ne joue pas la mienne... à moins que ce ne soit un désavantage. »

1.3. « Nous n'avons rien à dire aux ethnomusicologues, et réciproquement »

Il est plus confortable et moins risqué de s'installer dans une position stable, soit dedans soit dehors, plutôt que de maintenir son équilibre dans ce jeu de va-et-vient. Entre les deux positions, la communication a du mal à s'établir, sans parler des problèmes de relation entre le sujet (soit observant, soit participant) et le groupe. Au sein de la corporation des professionnels occidentaux des musiques extra-européennes (parmi lesquels se trouvent des maîtres des traditions de l'Inde, du monde arabe, de l'Extrême-Orient, etc.) certains reconnaissent qu'ils n'ont rien à dire et rien à faire avec les ethnomusicologues, que leurs travaux ne les intéressent pas et réciproquement. Ce n'est pas seulement une question de pertinence du discours, mais, comme on le verra, d'objet du discours : être dedans implique la sensibilité, la dimension affective, l'imagination, etc., soit tout un vécu qu'on hésite à prendre en compte dans un discours à visée scientifique.

Alors que les musiciens sont pragmatiques et ne se posent pas de questions, en tant qu'ethnomusicologues, nous débordons toujours du cadre, nous fouinons partout et faisons des comparaisons. Et, parmi les questions que nous nous posons, il en est une qui coiffe toutes les autres : comment évaluer correctement notre approche d'ethnomusicologue ? Il est difficile d'être transparent à soi-même, mais il y a peut-être une possibilité d'y voir plus clair grâce à un jeu de miroir.

1.4. Le regard croisé

En observant ceux dont la démarche est parallèle à la nôtre, notamment ceux qui ont abordé ces musiques, non comme musicologues mais comme interprètes, on comprend quels problèmes ils ont rencontrés dans leur apprentissage et comment ils se sont adaptés au milieu qui les a accueillis. On apprend quelque chose sur la manière dont se pense, se transmet, se fait et se vit une musique.

Pour savoir de quelle manière les autres vivent leur musique, je dois entrer dans leur vie. Mais puis-je être sûr de vivre et ressentir cette musique comme eux ? C'est à eux de le dire, pas à moi. Si je ne m'implique pas comme participant, jamais les autres ne sauront comment je vis et ressens leur musique, ni ne me le diront. Par contre, si je m'implique, il est probable qu'ils me feront comprendre certaines choses. Par exemple, si je me trompe, si je les dérange, si je les étonne, si je leur pose des problèmes, etc. Mais mes interlocuteurs peuvent voiler la réalité pour différentes raisons, par politesse ou par respect de mon statut. C'est pourquoi, je ne peux pas entièrement me fier à ce qu'ils me disent ou me signifient. Ensuite, il se peut que je sois tellement impliqué ou fasciné par mon sujet et mon milieu que je ne voie plus ce qui est évident pour tous, tout comme je ne suis pas transparent à moi-même. En ethnomusicologue cherchant des lois générales, des situations type, des concepts, je dois collecter, comparer et vérifier. Alors j'interroge ou j'observe ceux qui ont eu une expérience comparable à la mienne. Dans cette logique du miroir ou du regard oblique, mon attention pourrait même se porter, non pas sur les natifs, mais sur les étrangers qui se mêlent à eux⁴.

Cette approche permet de relier plusieurs niveaux :

- A. enquête sur un groupe (le cas banal).
- A. s'observe lui-même en tant qu'enquêtant sur un groupe (attitude réflexive, mise en question des méthodes).
- A. observe comment son enquête interfère sur le groupe (ouvertures éthiques et déontologiques).
- A. enquête sur la façon dont un groupe le perçoit.
- B. observe A enquêtant sur un groupe.
- B. observe la façon dont le groupe perçoit A et en tire une meilleure connaissance du groupe et de A.

⁴ À l'époque où parut cet article, un sociologue d'origine du Moyen-Orient œuvrait à une thèse sur les orientalistes qui s'impliquaient dans sa propre culture de façon interactive. Miroir dans le miroir, il était inscrit dans nos universités et avait choisi un ethnomusicologue (l'auteur de ces lignes) comme tête de Turc, si l'on peut dire. Cependant malgré de nombreux échanges, sa « réflexion » n'a pas abouti à une thèse.

2. Vers une anthropologie des affects

2.1. *Langage du cœur et langue technique*

Pour bien saisir la pertinence d'une telle démarche, il faut savoir que, dans beaucoup de cultures, la place et le rôle de la musique n'est guère comparable à celle qu'elle occupe dans la nôtre. Cette dissymétrie nous oblige à affiner nos méthodes.

Pour beaucoup de peuples, c'est en priorité dans le domaine de la musique, des chants et de la danse que se concentrent les enjeux de l'identité culturelle. Comme objet d'investissement et facteur de cohésion, la musique surpasse même la langue, car elle est censée refléter l'*affectivité spécifique* d'un peuple, son moi intime, son âme. Une pensée peut se traduire en plusieurs langues, mais une mélodie traduite en un autre idiome musical devient une autre musique, la musique des autres. Il en est de même pour les paroles d'une chanson ou pour un bon poème, ou encore pour certaines formules idiomatiques. Leur intraduisibilité les circonscrit dans l'enclos étroit de l'identité : on est soi parce qu'on chante comme ceci et pas comme cela ; si je chante comme vous, je deviens comme vous.

Ainsi, à ceux qui se sont donnés la peine d'apprendre leur langue, les Orientaux⁵, par exemple, manifestent volontiers leur sympathie (ne serait-ce que parce qu'ils ont alors la possibilité de la communiquer), mais ils sont encore plus touchés et étonnés en constatant que l'étranger non seulement apprécie leur musique, mais la joue, la chante ou la danse. Cette attitude n'est évidemment pas celle des Occidentaux qui investissent beaucoup moins d'affects dans leurs musiques d'art, lesquelles sont en fait « internationales ». Il existe en effet une dissymétrie flagrante entre la manière dont les Occidentaux et les Orientaux perçoivent leurs musiques respectives. Ce clivage correspond à une certaine idée de la modernité, qui est rejetée par une certaine idée de la tradition.

Comment s'articule la dissymétrie ? Les Arabes, les Turcs et plus encore, les Iraniens, ont tendance à penser que leur musique est le langage du cœur et que leur cœur est différent de celui d'un Européen. Ils ne prennent guère en considération le fait que, à l'instar des Japonais, des Chinois ou des Coréens, ils comptent de bons interprètes et compositeurs de musique occidentale, et qu'en conséquence, il faut bien s'attendre, en retour, à ce que des Occidentaux puissent jouer et chanter leur musique. Pour beaucoup d'entre eux, la musique occidentale est « scientifique » ou « technique » ; elle possède une théorie, elle s'apprend par des voies intellectuelles, si bien qu'elle est d'une essence différente que l'on peut qualifier d'« universelle ». Au contraire, les musiques orientales dépendraient entièrement de dispositions personnelles et subjectives, et s'apprennent par imprégnation naturelle dans le milieu, comme une langue maternelle. Le champ intellectuel se veut objectif et donc universel, tandis que le sentiment est personnel et donc individuel et, par extension, les formes d'expressions artistiques constituent la part intime de la culture, son jardin secret.

Dès les premiers contacts, l'ethnomusicologue découvre parfois un clivage, une dissymétrie profonde en vertu de laquelle, comme Occidental, il est exclu de la sphère affective de la musique. Cette exclusion est virtuellement radicale et n'est pas réductible

⁵ Il est de bon ton de proscrire le terme d'Orientaux, mais si on l'emploie ici, c'est parce qu'eux-mêmes se désignent ainsi.

à une simple affaire d'identité culturelle. En effet, les Orientaux savent bien que chaque peuple cultive un ethos musical spécifique. Il est vrai qu'ils ne s'en soucient guère, mais dans leur vision œcuménique, ils reconnaissent à cet ethos une certaine validité, alors qu'au contraire ils doutent de l'authenticité des musiques de l'Occident, d'où précisément les ethnomusicologues sont presque tous issus. Cette affaire déjà ancienne qui précède même le choc « tradition vs. modernité » auquel, par ailleurs, ce clivage peut également être rapporté. À preuve, cette anecdote rapportée par Gobineau vers 1855 dans *Trois ans en Asie* (p. 454). Un prince afghan, avec qui il bavarde, s'étonne que les Européens ne possèdent pas de théologie mystique et que, d'autre part, leur musique (c'est-à-dire le peu qu'il en connaissait à travers les bandes militaires) produise des effets aussi insignifiants. (Il est très significatif que ces deux points soient liés dans son esprit.) Gobineau le rassure quant à la mystique et, concernant la musique, il lui explique qu'elle peut éveiller beaucoup d'émotions, tels que sentiment d'exaltation, frissons et larmes. Le prince visiblement déçu et peu convaincu, relate alors, en toute bonne foi, une de ces histoires courantes en Orient illustrant le pouvoir magique de la musique.

Plus d'un siècle plus tard, c'est toujours la même opposition qui est évoquée dans des discussions avec des musiciens d'Iran, désormais bien informés sur notre musique.

« Notre musique classique est enracinée dans notre cœur, l'Occidentale, vous savez sans doute où... (bien qu'aucune n'ait de suprématie sur l'autre). En Europe on pense grandeur (cela se voit notamment dans l'architecture), mais ici les sages se tiennent dans un petit coin. Ils cherchent ce qui plaît au cœur, ce qui est fin, ce qui a des racines. [...] La racine de cette musique est une racine religieuse, elle a quelque chose d'historique. [...] Il faut avoir des racines, pas seulement un tronc ; [...] tout le monde n'a pas de sentiments [profonds] (ehsâs). Il y a des gens qui sont bons musiciens, mais il leur manque quelque chose. » (J. Daring, 1994, p. 60)

Dans le même registre, un maître iranien estimé avoue : « Ce que j'aime dans cette musique, c'est sa pauvreté (*faqr*)⁶. »

2.2. « Vous ne pourrez jamais comprendre »

Les conséquences de telles prises de position sont extrêmement riches et de fait, du plus grand intérêt si l'on fait abstraction de l'amertume qu'elles peuvent provoquer chez le chercheur qui, lui, débarque de l'Ouest. Certes, il s'est préparé, il a lu, par exemple, dans le précieux manuel de Bruno Nettl ce bref dialogue entre le fameux ethnomusicologue et le maître iranien (lui-même polyglotte, docteur de l'Université de Berlin), du genre : « Cher Mr. Nettl, ce que vous comprenez de ma musique n'est pas faux, mais cela n'a aucun intérêt ; en revanche, vous n'arriverez pas à comprendre ce qui est important pour nous. » (B. Nettl, 1983) Ce qui est en conflit ici, ce ne sont pas deux conceptions hermétiques, mais bien une approche rationnelle et une approche affective. Il y a peu de temps encore, la chose m'est apparue d'une manière limpide.

⁶ Ou « humilité », un aphorisme de Jalil Shahnâz, rapporté par Dariush Talâ'i.

Après avoir entendu (dans un colloque sur les sciences islamiques) ma communication couvrant dix siècles de spéculations sur les intervalles musicaux, un lettré iranien commença à me faire un cours sur les modes, à coup de clichés des plus défraîchis et flous qui soient. Devinant où il voulait en venir, je rétorquai que s'il était capable de fredonner un de ces modes (comme je lui en faisais la démonstration), alors je prendrai ses propos en considération. Il ne le put pas, mais cela ne l'empêcha pas de rejeter mes arguments avec un aplomb hilare que n'entamait ni son incompetence musicale ni son ignorance scientifique. Ses arguments tombèrent enfin quelques mois plus tard alors que je le revis par hasard : 1- l'affaire des intervalles persans n'a rien à voir avec les mesures et les fractions (mais alors *quid* des innombrables traités acoustiques anciens ?) ; 2- la musique persane est une question de *hâl* (d'éthos, de sentiment, d'émotion, de sensibilité, d'extase) ; 3- « Vous êtes étranger, vous ne pouvez rien comprendre au *hâl* », donc vous n'avez rien à nous dire sur notre musique.

De ce genre de situation, j'ai connu bien de variantes plus ou moins piquantes, ou navrantes⁷. L'exigence de transparence de notre déontologie, m'incite à y faire allusion sans dédain ni amertume, afin d'en tirer les leçons. Mais d'abord, étouffons encore quelque peu ce « dossier sensible ».

2.3. « Ethnomusicologue ou musicien ? »

Après des années de pratique des musiques persane, kurde et baloutche, l'idée m'était venue de faire un bilan de mes expériences concernant d'une part, les étapes de mon apprentissage en ce qu'il avait de spécifique compte tenu de ma formation d'origine, d'autre part, la manière dont ma démarche de musiquant, et plus tard de musicien, fut jugée dans la société qui m'avait accueilli. J'avais rédigé une vingtaine de pages de souvenirs, de réflexions et d'anecdotes qui me semblaient significatives, puis je classai ce dossier sans suite, car il semblait ne pas trouver sa place dans un cadre académique. Avec le recul, la problématique soulevée dans ces notes me semble toujours pertinente. Toutefois, il n'est pas d'usage de ne s'appuyer que sur son expérience personnelle, même si l'on est convaincu de leur portée générale. C'est pourquoi je n'en livrerai ici que quelques éléments, mais amplifiés par plusieurs autres témoignages que j'ai recueillis par une enquête systématique portant, à ce jour, sur un petit nombre de musiciens seulement.

Cette enquête fut menée durant un colloque tenu par les musiciens occidentaux pratiquant des traditions exotiques (en majorité asiatiques). Tel un agent double, j'infiltrai les milieux de praticiens et les faisais parler. Je ne crois pas pour autant avoir démerité leur confiance, car au cours des interviews, certains se mirent à parler à voix basse ou par sous-entendus, en me demandant parfois d'éteindre l'enregistreur. Il faut noter qu'aucun questionnement comparable à celui qui fut le mien ne pointa à la surface lisse de cette sympathique réunion d'artistes de tous horizons. Cependant leurs témoignages suffirent à me conforter dans l'essentiel des analyses tirées de mon expérience personnelle. C'est pourquoi je citerai aussi des anecdotes tirées de mon « livre de bord » qui, pour l'instant, n'est qu'entrouvert⁸. Après tout, n'y a-t-il pas des choses qu'il vaut mieux ne pas dire ?

⁷ Cf. During, la « réponse à un cuistre », dans « Carnets de voyage au Moyen-Orient », 1995.

⁸ Évidemment, vingt ans après ce premier bilan, la situation a bien changé autant pour les traditions musicales que pour ceux qui s'y consacrent. Avec la mondialisation, s'est ouvert un nouveau champ pour l'ethnomusicologie.

Je me limiterai donc à quelques éléments tirés de ces enquêtes, comme point de départ relativement objectif.

2.4. « *Il n'y arrivera jamais* »

Certains musiciens occidentaux ayant suivi un enseignement de haut niveau en Inde font état du même fossé qui, pour les natifs, les tient irrémédiablement à une certaine distance de leur culture musicale.

« Lorsque j'ai appris la musique en Inde, les natifs étaient extrêmement sceptiques, car j'étais un étranger... Je connais beaucoup de musiciens indiens, mais pratiquement aucun d'eux ne croit qu'un Occidental puisse intégrer leur tradition musicale. Ils se disent : « D'accord, je lui enseigne, mais il n'y arrivera jamais... » Si l'on interroge les critiques musicaux indiens ils disent ouvertement : « Mais voyons, jamais ils n'arriveront à jouer correctement. »

[Les élèves occidentaux] ne se rendent compte de rien, mais est-ce qu'ils comprennent la manière dont pensent les Indiens ? » (Jop Bør)

Sur ce genre d'attitude, je pourrais citer plusieurs expériences personnelles, mais on trouve aussi des exceptions, comme l'atteste par exemple un percussionniste formé en Inde :

« Par chance, mon professeur croyait en moi et il n'avait aucune arrière-pensée. Il avait fait une tournée mondiale en 1956 (USA, Russie, Japon etc.), mais il n'aimait pas du tout l'Occident (contrairement à certains artistes qui recherchent les disciples étrangers parce qu'ils ont envie de venir en Occident, d'être invités à faire des concerts.) Il n'aimait pas les Occidentaux, mais il m'appréciait, notamment pour mes qualités musicales. » (John Bosewell)

Le cas est différent : il s'agit ici de l'apprentissage du *rythme* par un jeune Anglais qui était déjà un bon percussionniste professionnel. Il est évident que le domaine rythmique est moins celui « du cœur » ou du sentiment que peut l'être la musique mélodique ou le chant. Une des causes en est probablement la rationalité, l'objectivité et donc l'universalité des combinaisons rythmiques, du moins dans les grandes musiques d'art.

Huib Shippers, un autre musicien très compétent témoigne également en ce sens :

« C'était assez positif, bien plus positif en tout cas que pour la première génération de violonistes coréens qui ont commencé à se produire en Occident, ou encore les premiers Blancs jouant du Jazz... Je crois que, dans le domaine "oriental", nous sommes les pionniers. »

Si ce musicien n'a, semble-t-il, pas été confronté au problème évoqué par le premier, c'est probablement parce qu'il a étudié non en Inde, mais chez lui, en Hollande. La question de l'altérité s'est estompée dans les structures de type occidental auxquelles son maître avait dû lui-même s'adapter. Dans le cadre des concerts et des conservatoires européens, on oublie la personne, et c'est la science et la compétence qui s'imposent. Par la suite, lorsque l'élève est allé en Inde, il avait déjà fait l'essentiel du parcours et ne rencontrait plus d'obstacles.

« *Je les ai trouvés très sympathisants dans l'ensemble. Ils appréciaient le fait que j'avais pénétré leur musique. Je n'étais pas mauvais, mais après huit ans d'études, je n'étais pas non plus très fort. Par contre, c'étaient les Occidentaux qui se montraient très sceptiques.* »

Il y a d'autres explications qui n'infirmes pas pour autant la possibilité pour certains natifs d'exprimer leur scepticisme. C'est qu'en fait, les Indiens sont intimement convaincus de la supériorité intrinsèque de leur musique et trouvent donc normal que des étrangers s'y adonnent. Ainsi, s'ils valident (au moins jusqu'à un certain point) leur démarche, c'est au nom de la supériorité technique ou de la « vérité » de cette musique. Or toutes les musiques orientales sont loin de pouvoir se réclamer du même niveau d'objectivité, de théorie et de rationalité. C'est pourquoi, personnellement, j'ai constaté beaucoup plus de scepticisme *a priori* de la part des Iraniens dont la musique se passe fort bien de théorie et se définit comme sensations (*hâlat*) et affects (*ehsâsât*).

Mais examinons un autre témoignage allant dans le sens des précédents :

« *Quant aux spécialistes, ils se sont montrés très positifs, sympathisants, contents et prêts à collaborer, à montrer. Ils étaient fiers de voir qu'un étranger pouvait faire le même effort qu'eux lorsqu'ils veulent devenir pianistes ou autre.* » (Georges Goormartigh)

Dans le cas présent, si l'intégration n'a pas posé de problème de principe, c'est que l'artiste était déjà lui-même un lettré sinologue, ce qui est une des conditions pour approcher cette musique. Il était préparé à pénétrer dans le cercle quasi initiatique des amateurs de *gu qin*, instrument quelque peu ésotérique et élitiste, utilisant des notations et représentant une tradition musicale et sapientielle remontant à Confucius. Il s'agit là d'un cas très particulier où les frontières culturelles s'effacent pour une « communauté d'esprit » qui définit un de ces haut lieux de tradition. Il en va de même de certains groupes fermés comme les soufis ou les communautés religieuses où les différences culturelles ou ethniques passent au second plan. De fait, le *gu qin* se situe au lointain horizon du paysage musical chinois et échappe à l'appréhension du commun des mortels.

Ces remarques pourraient s'appliquer à d'autres musiques, même celles considérées comme médiatiques. Ainsi, selon J.B., « les musiques [savantes indiennes] ne sont pas faites pour toucher beaucoup de gens » et constituent des enclaves réservées à une élite artistique. Cependant, dans l'universalité de son projet (communion avec la nature, expression de la force vitale, etc.) l'étude du *gu qin* n'est pas pour autant dissociable de la culture où il est né.

« *On peut jouer cette musique comme un illettré, mais très vite on dira : – Si tu n'as pas 10 000 volumes de littérature dans ton ventre, tu ne peux rien faire de valable.* » (G.G.)

Il est possible d'intégrer des pans entiers d'une culture, néanmoins l'atavisme est parfois posé comme une barrière infranchissable, au même titre que la couleur de la peau. Le *blues* noir, une fois propagé par les médias, est devenu une musique de Blancs américains et même européens (Cf. J. Rodinow, 1994). Sa forme et son imagerie sont

simples et accessibles, mais, comme pour reprendre ce qu'ils avaient donné de l'autre main (ou pour compenser le fait d'avoir été dépossédés du Jazz), les *bluesmen* ont validé leur musique par le *blues*, qui, plus qu'un état d'âme, est une disposition affective et existentielle complètement territorialisée dans l'ethnohistoire des Noirs américains. (On trouve là le mythe fondateur de « la douloureuse histoire du peuple ».) À un professionnel français de *blues*, qui lui demandait ce qu'il pensait des Américains blancs pratiquant cette musique, John Lee Hooker répondit cyniquement : « Ils peuvent toujours essayer⁹. »

2.5. Devenir un autre

Ce n'est pas avec les musiciens que G.G. a peiné. C'était bien avant, dans les coulisses, qu'il a gagné sa place, mû par un profond désir mimétique qui est notamment inhérent à l'apprentissage de la plupart des musiques traditionnelles.

« C'est le problème de devoir s'identifier totalement à une culture très forte et très différente... La Chine est une réalité très forte, on ne peut pas y entrer comme on entre au Japon : prendre un aspect fragmentaire des choses, se sentir tout à fait à l'aise et rester détaché du reste. Pour la Chine, soit on devient tout à fait chinois, soit (sans dire qu'on soit rejeté) on ne pénètre pas dedans. Le premier stade qui consiste à "devenir chinois" est quelque chose d'éprouvant, qui vous affecte. Je crois que c'est très différent d'un pays à l'autre.

Sur tous les plans j'avais envie d'être Chinois et d'être considéré comme tel. Mais je me suis rendu compte que j'avais un grand nez, des yeux clairs, une tête d'étranger, et que je ne suis pas plus mal comme ça... Maintenant je me considère comme cent pour cent occidental, bien qu'atypique. »

Le cas de l'universitaire sinologue est probablement un extrême dans l'exigence d'assimilation, mais il n'en reste pas moins que l'apprenti musicien est souvent confronté au problème de la différence, dans sa constitution biologique ou physique elle-même.

« Les Anglais ont [...] beaucoup de problèmes pour mouvoir rapidement les doigts. Il y avait [avec moi] des Espagnols et des Italiens qui sont naturellement plus rapides dans leurs mouvements des doigts que nous les gens du Nord. Eux et les Indiens peuvent tout de suite jouer très vite. Je suis convaincu qu'il y a des peuples génétiquement plus souples. » (J.B., percussionniste)

Ce genre d'aveu est important car il corrobore des *a priori* profondément ancrés dans les mentalités de certains peuples, selon lesquels l'aptitude à la pratique de leur musique a des fondements génétiques. Cela se traduit par le topique « l'avoir dans le sang », et à l'adresse de l'étranger qui voudrait se mettre à cette musique, par la variante : « C'est impossible, il faut l'avoir dans le sang. »

⁹ Commentaire personnel.

On devine le genre de dérive ethno-lâtré ou xénophobe qui peuvent en résulter, encore qu'il faille se garder de généraliser : ce genre d'idée ne transparait généralement qu'en filigrane dans l'image polie que nous renvoient nos hôtes. Quoi qu'il en soit, c'est sur ces mêmes principes que s'alignent des notions comme le génie de la race ou l'esprit du peuple, qui, quoiqu'on puisse objecter ou rechigner, ont souvent quelque consistance. Le phénomène d'exclusion, dont se sentent parfois victimes les étrangers abordant une musique exotique, peut tenir à d'autres barrières identitaires impossibles à forcer. Pour l'Inde, cela peut être l'hindouisme auquel on accède essentiellement par naissance et guère par adoption. Pour la Perse, c'est un sentiment endogénique atavique et une certaine idée de la pureté qui, il y a quelques siècles, obligeait un ministre à se rincer la bouche après avoir échangé des propos avec un ambassadeur européen. Le mythe de la pureté endogénique est encore plus marqué par la coutume du mariage consanguin que les anciens zoroastriens considéraient comme l'acte le plus méritoire qui soit. Sous ce rapport, les peuples ne se ressemblent pas : on peut « devenir Baloutche » par adoption¹⁰, mais il est impossible de devenir Pashtou.

3. Les conditions de l'authenticité

3.1. « Il ne s'agit pas d'inventer des formes, mais de capter des forces »

Ceci nous rappelle l'importance d'un facteur tel que l'ancrage physique ou gestuel de la musique et du chant comme *condition d'authenticité*. On s'est parfois occupé des mouvements et des schémas moteurs producteurs de sons et, depuis quelques temps, se développe une ethnologie de la danse. Un apprentissage musical dans les règles commence par une mise en place de la posture, puis des mouvements. L'image que donne le musicien fait partie de l'esthétique globale de certaines musiques. Par exemple, le luth *dotâr* du Khorâsân favorise les gauchers car ils peuvent serrer la caisse de l'instrument « contre leur cœur » pour jouer « avec du cœur ». Les joueurs de *târ* azéris se considèrent dans le vrai car ils le tiennent l'instrument virilement sous l'avant-bras, et donc près de l'oreille, et sur le cœur, le secouant pour le faire vibrer, alors que les Iraniens (du moins sur scène) le posent sur la jambe et le tiennent à distance (During, 2001). Un soufi kurde exprimait sa satisfaction parce que les auditeurs étaient impressionnés par son impassibilité et son immobilité lorsqu'il jouait du luth sacré, comme si son corps n'existait plus. Un confrère lui suggérait au contraire de « mettre de l'émotion » en balançant la tête au rythme de sa musique. Dans cet instrument, la main droite doit, dit-on, tomber sur les cordes « comme un morceau de viande morte ». Citons aussi le comportement étonnant de ces maîtres du *tabla* indien qui passent toutes leurs journées à jouer, sans jamais perdre le rythme. Même lorsqu'ils déjeunent ou prennent le thé avec des invités, leur main gauche, telle une horloge à quartz n'arrête pas de battre et structurer le temps qui s'écoule. La musique, on a tendance à l'oublier à force de la

¹⁰ Une catégorie sociale baloutche, les Gholâm et Shidi, est d'origine africaine ; une autre, les Jatt, a la peau encore plus sombre ; après quelques années de pratique musicale, on me désigna aimablement comme « Baloutche blanc ». Mon professeur me donnait souvent en exemple aux musiciens amateurs, en disant : « Vous voyez, cette musique s'acquiert par le travail. » Toutefois, l'accès à ce qu'il appelait « *klasik baluchi mozik* », à savoir le genre « épique » *shervandi* impliquant la maîtrise d'une vingtaine de *zahirig* (*râga, maqâm*), n'était pas donné à tout le monde : il fallait compter sept ancêtres (*haft posht*) musiciens professionnels.

réifier, passe par le corps. Lorsqu'on demande à G.G. ce qui lui manque pour être meilleur dans l'art du *gu qin*, il répond :

« Les maîtres me reprocheraient le manque de rigueur, de cohérence dans l'exécution technique. Cela demande plus de travail encore. Dans cette tradition, ce n'est que par la technique que l'on parle de musique. Le doigté est la pierre de touche et la matière de l'enseignement ; c'est toujours la chose sur laquelle on travaille encore vingt ans après avoir commencé. C'est comme en calligraphie, on ne cesse de parfaire et de travailler le trait de pinceau... Depuis le commencement jusqu'au stade ultime, tout est dans le geste. Il y avait un grand musicien qui a terminé sa vie en ne jouant qu'une seule pièce : mais comment ! »

Ici le geste est porteur d'énergie, le *qi*, que la musique semble avoir pour fonction essentielle d'activer, de réguler et de communiquer. « En art, dit Deleuze, en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. » À nous, ethnomusicologues de dire de quelles forces il s'agit, car je doute que, sur ce point, l'Occident ait grand chose à nous apprendre, ou que l'on puisse généraliser à partir de son cas. La critique musicale, obnubilée par les formes et les systèmes, a occulté l'importance de cette énergie qui, pourtant, est une des clés de son impact. La différence entre un bon élève et un maître tient souvent seulement au toucher de l'instrument. [...]

Sans multiplier les exemples, on retiendra l'importance du facteur physique, de l'image du corps (physique ou subtil), de la gestuelle, de la posture, etc. L'ethnologie a défriché ce champ, mais l'étude des pratiques musicales peut nous conduire beaucoup plus loin. Pour approfondir l'idée du handicap physique exprimée plus haut par J. Bosewell, le talent musical naturel de certains groupes pourrait bien avoir aussi des bases physiques, par ailleurs elles aussi cultivées par l'éducation. [...] Chez les Baloutches, les musiciens appartiennent essentiellement au groupe social inférieur des *ostâ*, des artisans ou des proto tsiganes Luli. Ici également, le fait de valoriser l'habileté et l'ingéniosité n'est pas sans les avantager par rapport aux groupes des commerçants, notables, lettrés et autres¹¹.

3.2. *Affect et affectation*

Ce que l'on peut retenir de ces exemples est que le type de rapport au corps est déjà une composante esthétique importante, indépendamment ou plutôt antérieurement à l'expression musicale. Sur ce plan, l'authenticité du musicien, tient aussi au rapport à son corps et à ses gestes ; le point d'ancrage de son geste vocal doit correspondre à une exigence naturelle ou à une fonction, ne pas être une gesticulation racoleuse (pour attirer l'attention sur soi), mensongère (pour mimer un sentiment) ou outrée (pour surexprimer le sentiment au cas où on n'aurait pas compris), ni non plus plaquée à l'imitation d'une

¹¹ Un groupe voisin, les Jatt, sont identifiables à leur maintien et leur façon de marcher : « Une de leurs particularités jamais signalée, est le fait qu'ils possèdent une démarche particulière qui les rend aisément identifiables : ils marchent très droit et se dressent sur leurs orteils en se déplaçant silencieusement sur le sol. » (T.G. Bailey, in Brown, 1927, p.171-172)

autre gestuelle, ou tout simplement dictée par une inadéquation entre l'instrument et la musique.

Le jeu du *gu qin* que nous avons évoqué dégénère parfois jusqu'à une image presque caricaturale d'une gestuelle de placage. Traditionnellement, le mouvement des mains est comparable à un ballet paisible où les doigts tracent des signes dans l'air de manière à effleurer ou frapper les cordes selon des figures codifiées qui s'épinglent sur certains centres tonaux. Cette gestuelle est une sorte de *tai qi* des mains, rythmé par la respiration et nourri de souffle vital. Imaginons maintenant cet instrument, avec lequel Confucius entrait en méditation, joué dans la gestuelle la plus dramatisée du piano romantique, avec en prime les mimiques faciales des passions fondamentales : affliction, colère, désarroi, stupéfaction, transe, attendrissement, etc. C'est là le *gu qin* des virtuoses du Conservatoire national de Pékin. Pourtant le répertoire est le même.

L'exemple est banal et l'on en perçoit intuitivement la signification globale. Cependant, en poussant l'analyse plus loin, on pourrait vraisemblablement tirer des principes utiles pour cerner plus rigoureusement la notion d'authenticité. En voici un autre peut-être plus fin :

Chez les Tadjiks Sarikul du Xinjiang, en 1988, j'ai pu enregistrer et vidéoter quelques jeunes chanteuses populaires. Dans certaines chansons, elles prenaient un air contrit, levaient les sourcils, baissaient les paupières, dodelinaient de la tête avec des jeux de mains gracieux, mais dans d'autres, elles laissaient tomber les bras le long du corps, se balançaient de gauche à droite, retenaient leurs rires, et se lançaient des coups d'œil. Leur geste vocal n'était pas le même non plus, elles avaient des voix de village éclatantes et des intonations légèrement décalées, alors que, dans les premières, les voix étaient contrôlées et plus précises. Je finis par comprendre que les unes étaient des airs du terroir tandis que les autres, celles qui étaient *affectées*, précisément, faisaient partie d'un répertoire folklorique « moderne » conçues selon les normes générales en vigueur dans les écoles de musique.

Ce genre de constatation soulève la question des emprunts dans les traditions, question qui conduit à celle, plus générale, de la rupture ou de la fin de certains styles. Il est bien connu que s'il y a quelque permanence dans les traditions, paradoxalement, celle-ci se manifeste le plus souvent dans *l'exigence de changements*. Ces changements consistent fréquemment, non pas en transformation spontanée, mais en emprunts à des cultures voisines. Or, certains emprunts évoluent comme des greffes qui prennent et donnent des fruits nouveaux, tandis que d'autres apparaissent comme des placages, des greffes stériles qui ne tiennent un temps que par la force des ligatures.

Quelles sont les conditions pour qu'un changement n'affecte pas disons « l'authenticité » d'une pratique ou d'une forme musicale ? Voilà un sujet de réflexion qui n'a rien d'une spéculation gratuite, puisqu'en tant qu'ethnomusicologues, nous sommes constamment confrontés à ce genre de problème, et même consultés à ce sujet. Au lieu de nous contenter de quelques jugements vagues, au lieu de faire valoir des principes d'authenticité de pure contingence (ce n'est pas ancien, c'est un emprunt, l'instrument est fait des matériaux nouveaux, le contexte n'est pas le même, etc.), il doit être possible d'argumenter sur d'autres fronts, en rapportant l'authenticité (ou

l'inauthenticité) au sujet lui-même, au vécu personnel ou collectif, voire même à l'éthique, comme le préconisent les Anciens¹².

3.3. *L'accent étranger*

Les fines nuances qui, d'une tradition à l'autre, différencient les formes musicales sont comparables à l'accent d'une langue ou d'un patois. S'agissant d'une intonation mélodique ou rythmique, on utilise couramment en Asie intérieure le terme « accent » (*lahje*) pour désigner des nuances régionales. Par exemple, selon les Baloutches, le même rythme peut être joué « avec l'accent indien ou arabe ». Les idiomes musicaux populaires seraient peut-être plus spécifiques et donc plus sensibles aux variations de « l'accent », comme c'est le cas de la langue. Ce fait a été constaté par les folkloristes travaillant en Europe : selon Jean-Michel Guilcher, d'un village à l'autre, les danseurs bretons ne se mélangent pas, alors qu'ils dansent tous sur les mêmes branles. L'attention portée sur les détails semble inversement proportionnelle à la diffusion d'un répertoire.

Il en va probablement de même pour les langues. Les Italiens supportent mal les accents étrangers dans leur langue, alors que les anglophones acceptent toutes sortes d'accents. C'est peut-être ce qui rend plus ouverte la musique européenne ou indienne. De même, une langue musicale (on pourrait dire une *koiné*), tel que le *maqâm* arabe, peut s'appréhender selon des styles bien plus diversifiés que, par exemple, les chants des bardes turcomans. Au contraire, le chant persan exige une prononciation et un accent parfaitement définis (correspondant au centre de l'Iran) et exclut les accents régionaux périphériques, ce qui handicape notamment les chanteurs originaires de la province d'Azerbaïdjan. [...]

Il serait intéressant de découvrir exactement pourquoi, et surtout pour qui, telle musique est plus difficile à « parler » qu'une autre. Sous ce rapport, il semble que les musiques diffèrent entre elles et prédisposent – ou pas – à d'autres pratiques musicales. On revient à la dissymétrie évoquée précédemment : il n'est pas a priori problématique pour un Chinois d'interpréter correctement notre musique classique européenne, et il n'est pas exclu que l'inverse soit également vrai. On pourrait par contre se demander pourquoi on voit si peu d'Arabes, de Turcs ou de Noirs Américains (sauf les cantatrices) dans nos orchestres symphoniques. Quant à l'apprentissage de la musique indienne, il est si codifié et systématique, et demande un tel travail, qu'il suffit peut-être de suivre l'enseignement et l'ascèse adéquats pour y réussir à la mesure de son talent. Là encore, il n'est pas sûr qu'un connaisseur exigeant ne décèle pas des nuances trahissant une origine étrangère, un peu comme un expert identifie un faux en peinture. Encore que ces traces

¹² Sur la moralisation de la musique et l'éthique comme critère d'authenticité, cf. During, 1994 et, 1997 (p. 335-373). Dans le cas du barde *ashiq* d'Azerbaïdjan, on détache trois niveaux d'authenticité plus un :

- Authenticité par voie contingente : l'hérédité et le milieu (on est *ashiq* de père en fils).
- Authenticité du sujet : L'*ashiq* a souffert d'une frustration amoureuse, puis il s'est donné la peine d'apprendre, Il est maintenant fou de musique.
- Authenticité par voie transcendante : l'*ashiq* a la vocation. Il reçoit confirmation de son destin par un rêve.
- Authentification de l'authenticité : c'est une décision publique ou consensuelle, dépendant parfois d'une ou plusieurs personnes faisant autorité.

d'accent étranger ne sont peut-être que des imperfections imputables au manque de maturité ou d'intimité avec l'œuvre, comme en présentent tous les élèves.

3.4. « *Je n'ai rien à t'enseigner, mais je vais t'apprendre à bien jouer* »

Ces considérations peuvent paraître banales, puisque qu'on sait bien que la différence entre le jeu d'un lauréat de conservatoire et d'un soliste international tient à des nuances infimes et pourtant incommensurables avec leur charge esthétique. Cependant, il n'est pas sûr que notre connaissance supposée des étranges mécanismes de la musique d'art occidentale puisse éclairer d'autres contextes. Il nous faut alors essayer de comprendre ce que recouvrent des notions aussi essentielles pour l'appréciation esthétique que celles de *duende* dans le flamenco, de *tarab*, *saltâna* chez les Arabes, *hâl* ou *ân* persan, le *râs* indien, le *elhâm* ouzbek, ou, ce qui revient au même, de dégager les conditions d'authenticité au sens où l'entendent les tenants d'une culture. Signalons au passage l'enjeu épistémologique de cette approche : c'est notre crédibilité d'ethnomusicologue qui est en question ici. En voici encore une illustration anecdotique :

On était en train de défendre X, un collègue musicologue, auprès d'un maître turc qui doutait fort de ses compétences scientifiques. Z, un de ces musiciens européens « orientalisant » avait en main un 'ud, mais comme cela arrive souvent, tout en bavardant il égrenait distraitemment quelques motifs dans le style oriental. Le maître turc l'arrêta alors et dit : « Si ton collègue est capable de jouer ces quelques notes que tu viens de faire, alors j'accepterai tout ce qu'il dit. »

Lorsque je rencontrai le maître Ahmad Ebâdi qui, durant quarante ans, eut le monopole du jeu du *setâr* à la radio, il me dit : « Bon, "ils" t'ont enseigné le répertoire (*radif*) et tout ça, d'accord... Moi je n'ai rien à t'enseigner, mais je vais te montrer comment jouer le *setâr*. » Il jouait des petits motifs dans son style volubile et suave, et moi je devais les imiter parfaitement, avec sa touche et son toucher personnels incomparables.

Une autre leçon à tirer est que les tenants d'une tradition ne se reconnaissent pas tant dans ce qui fait l'objet des recherches ethnomusicologiques (« grammaire » et systèmes acoustiques, organologie, gammes, rythmes, etc.) que dans les tournures idiomatiques et l'accent. Par exemple, les Ouzbeks et Tadjiks distinguent deux niveaux dans leur musique : celui dit fondamental (*asâs*) de la ligne mélodique et celui de l'ornementation, exprimée par l'onomatopée *miyang* ou le terme « gémissements » (*nâle*). C'est dans cette marge étroite de l'ornementation et des broderies que l'interprète déploie son art, avec des « douceurs » (*shirin kâri*), des « saveurs » (*tatlik*), des « échappées » (*qochirim*), des « tirés » (*keshesh*).

Il y a dans ces musiques une manière de rendre certains micro-motifs – avec leur accentuation, leur rubato, leurs ornements, leurs vibratos – qui est aussi difficile à reproduire que, disons les détails d'une mosaïque, opposés aux grandes lignes d'un plan d'architecte par exemple. Saisir la patte, le style, est plus important que reproduire la ligne mélodique elle-même.

Il est difficile de pénétrer ces subtilités, surtout lorsqu'on vient de loin. Ainsi pour H. Shuippers comme pour les autres, ce fut un des handicaps par rapport aux natifs :

« Par exemple il y a ces sortes d'ornements ou tournures mélodiques (murghi), qui sont naturelles dans le chant indien, mais que nous, instrumentistes ou chanteurs occidentaux, devons travailler. »

Si certains étrangers parviennent à être crédibles, il en est d'autres qui n'ont jamais réussi à jouer une mélodie ou un rythme d'une manière qui ne trahisse immédiatement leur origine étrangère, à moins qu'il s'agisse simplement – et cela reste à examiner –, d'une maladresse caractéristique d'un débutant, n'excluant pas parfois une évidente compétence. Comme dans l'apprentissage d'une langue, c'est le stade où il faut *perdre tout accent* étranger ou défaut personnel d'élocution, et acquérir de surcroît les tournures idiomatiques typiques qui, au-delà de la correction grammaticale, confèrent son naturel à l'expression orale. Une autre différence est que, dans l'acquisition d'une langue maternelle, on est tout de suite capable de composer des phrases, alors que dans les musiques créatives (comme celles de l'Inde ou du Moyen-Orient), il est très difficile d'inventer en composant ou en improvisant. On touche ici à une différence essentielle entre certaines musiques : d'une part, celles qui sont facile à « parler » parce qu'elles demandent essentiellement une reproduction correcte, et d'autre part, celles qui demandent toujours de nouveaux énoncés. Ce niveau est très sensible, car comme dans la langue, on ne juge pas du degré d'intégration et de la capacité de communiquer du locuteur, à la richesse de son vocabulaire ou de son stock de citations littéraires, mais à son habileté à tourner des phrases, à son accent et tournures colloquiales, même au détriment de la rigueur grammaticale. Un agrégé d'arabe sait mieux sa langue qu'un épicier du souk, mais dès qu'il récite un poème ou discute de football, il est classé comme un étranger, ou au mieux, comme un Arabe d'ailleurs. Comment parvient-on à ce degré d'intégration ?

Cette question intéresse la psychologie de l'apprentissage et la « micro musicologie ». Elle peut se poser en termes d'imitation et de copie : l'original serait le modèle, et la copie, les étapes de l'apprentissage ; mais la copie n'a pas besoin d'être une reproduction de tous les aspects du modèle pour être authentique : même une esquisse pourrait suffire.

Un domaine particulièrement sensible est celui du rythme, d'autant plus que c'est souvent là que se territorialisent les intonations spécifiques de certains peuples. (Les intervalles de temps sont généralement bien plus précis que les intervalles mélodiques.) On ne peut se contenter de décrire une formule rythmique comme composé de 7, 8 ou 9 temps, même en la segmentant en combinaison de 3 et 2 temps. La perception des percussionnistes orientaux est parfois bien différente de ce que suggèrent ces formules, auxquelles ils souscrivent éventuellement pour les besoins pédagogiques. Les rythmes sont saisis globalement et non comme des séries de durées, à la façon de pictogrammes et pas comme des groupes de lettres. Une analyse fine dévoile que beaucoup de cycles rythmiques sont constitués de valeurs inégales, mais parfaitement récurrentes. Ces rythmes ne sont pas parfaitement circulaires mais, si l'on peut dire, ovales ou ovoïdes, telles des roues voilées. Pour quiconque a été formé à une rythmique occidentale, arabe ou indienne, ce genre de nuances est difficile à intégrer, en dépit de leur simplicité apparente de « trois temps », « cinq temps », « neuf temps » (Cf. J. During, 1997).

3.5. *L'exigence d'authenticité*

L'accumulation de ces petites erreurs de perception ou angles morts dans le champ de vision met une distance considérable entre les natifs et l'étranger qui tente d'approcher leur musique par la pratique ou par la théorie. Faute d'être né au bon endroit et d'avoir acquis les réflexes musicaux par imprégnation, comme une langue maternelle, l'étudiant des musiques traditionnelles cherchera une compensation en s'accrochant, comme l'ethnomusicologue, au principe *d'authenticité contingente* au nom d'une idée du passé qui s'oppose implicitement à l'inauthenticité de la culture musicale occidentale : pureté des sources, ancienneté, fidélité aux timbres et aux intervalles, recherche des règles et des secrets perdus, restauration d'instruments anciens, sauvegarde, etc.

Lorsqu'on lui demande ce qu'il considère comme le point fort de sa démarche, G.G. répond : « La conformité à l'esprit et aux formes traditionnelles. C'est une question de parti pris esthétique. » Et H. Sh. : « En principe, je représentais l'étudiant occidental typique qui était plus traditionnel que ses contemporains Indiens. »

Il est rare de voir des Occidentaux se lancer dans la musique légère ou même dans le folklore oriental. Ils aiment aussi les domaines où ils peuvent exercer leurs facultés intellectuelles, donc les musiques savantes comme celle de l'Inde, et c'est en cela que leur démarche intéresse la musicologie.

« Jusqu'à seize ans je n'ai entendu aucune chanson indienne, alors que mon maître avait grandi dans la musique puisque son père était un grand musicien de cour. Or toute cette base qu'ils avaient, me manquait à moi. Alors, ce qui me manquait, j'essayais de le compenser (bien que ce ne soit pas entièrement possible) grâce à mes facultés analytiques. Mon maître avait appris la musique à peu près comme on apprend à parler, et ce que j'avais à faire, lorsqu'il m'enseignait, était d'analyser, comprendre comment les raga sont reliés entre eux, comment telle structure d'improvisation est reliée à telle autre, quelles sont les structures des mouvements modaux, etc. Je pense que l'éducation occidentale développe les facultés analytiques. Ce qu'il faut faire, c'est, après avoir fait les analyses, les oublier et ne pas penser : je fais ceci, je vais faire cela¹³. »

Il y a confusion entre l'authenticité conférée par la naissance et le milieu d'imprégnation, et celle résultant d'une adhésion intellectuelle et idéale. Mais le public des natifs ainsi que des « autres » a du mal à oublier le premier pour agréer le second. Quant aux maîtres, si certains feignent de croire que leur tradition préservera sa pureté dans l'exil, notamment grâce aux élèves occidentaux, c'est qu'ils ont intérêt à valoriser la musique comme une science universelle (dont ils sont les transmetteurs), plutôt que comme ethos ou affect propre à leur peuple et leur terroir et donc impropre à

¹³ J.B. au contraire a eu une approche inverse, et de fait, complètement traditionnelle, probablement en raison de ses antécédents de batteur rock : « Comme je n'ai jamais étudié à l'Université, je n'ai jamais appris la théorie de la musique indienne. Je serai incapable d'écrire un livre sur le *tabla* indien ; je ne connais rien de la théorie, je n'ai jamais appris et je n'ai jamais posé de questions à ce sujet. C'était un enseignement entièrement pratique, qui reposait sur le *feeling* et l'écoute, sans analyse, ni rien, à part le minimum. (J'avais quand même appris le solfège rythmique à l'école de batterie). »

l'exportation. De fait, l'apprentissage de la musique indienne¹⁴ est si codifié et systématique, et demande un tel travail qu'il semble suffisant de suivre l'enseignement et l'ascèse adéquats pour y parvenir. Mais l'attitude inverse existe aussi (par exemple, chez les Iraniens) et témoigne d'une méconnaissance patente de la rationalité de l'art musical, privilège dans lequel on veut enfermer la musique occidentale. À la fierté de détenir un langage musical universel, se substitue l'orgueil de posséder l'exclusivité de certaines modalités affectives inaccessibles aux étrangers, et cependant admirées et enviées.

3.6. *Le multilinguisme musical*

Les attitudes de rejet ou de désintérêt pour les autres musiques, de même que le scepticisme face à la démarche des étrangers (qu'ils soient musiciens ou musicologues), tiennent essentiellement au fait que, dans un contexte traditionnel, le rapport à la musique ou l'investissement dont elle est l'objet, est plus qu'une adhésion intellectuelle ou de routine : il est de l'ordre de la croyance (et souvent aussi de la pratique), voire de la nécessité vitale.

Bien entendu, plus les musiciens sont conscients de ce qu'ils font, plus ils en ont une représentation intellectuelle ou abstraite, mieux ils sont à même d'apprécier des formes différentes et de saisir l'universalité de leur art. C'est notamment notre cas en tant qu'ethnomusicologues, et c'est ce qui nous distingue de nos compatriotes musiciens et musicologues, autant que de nos « informateurs » ou partenaires qui se vouent exclusivement à une tradition.

Il n'y a *a priori* aucune raison de ne pas parvenir à s'exprimer dans deux ou trois idiomes musicaux différents, à l'instar des personnes parfaitement bi- ou trilingue. Pourtant, si les mêmes idées peuvent, jusqu'à un certain point, s'exprimer dans une langue aussi bien que dans une autre, ce n'est pas le cas de la musique, où l'idée elle-même est faite de sons. La musique n'est pas un outil. Il existe sans doute des langues musicales compatibles ou des dialectes musicaux voisins, mais les cas de bi-musicalité vraiment convaincante sont rares et, en définitive, le multilinguisme compromet l'authenticité. En revanche la diglossie est sans risque, à savoir l'usage d'un dialecte parallèlement à une langue, ce qui se passe lorsqu'un chanteur de *maqâm* entonne quelque chanson légère, ou lorsqu'un virtuose classique cède aux attraits du jazz. Il y a bien sûr des musiciens de talent très compétents dans deux musiques différentes (et plutôt de la même famille), mais il est rare qu'ils s'enracinent en profondeur dans l'une ou l'autre, à moins de se dissocier par périodes. Il ne s'agit pas d'un problème de technique mais de style, d'ambiance, d'ethos, de sentiment. Tenir sa partie dans un quatuor à cordes ou improviser un *taqsim* sont deux expériences radicalement différentes qui impliquent tout l'être, depuis la posture et la gestuelle, jusqu'aux affects, à la pensée abstraite, à l'image de soi et du monde, sans parler du public. Il est donc douteux que l'on puisse, sans dédoublement de la personnalité, s'impliquer simultanément dans deux voies également exigeantes et différentes. Il en va comme d'une passion exclusive qui ne peut

¹⁴ C'est aussi le cas de la musique turque ottomane, dont les origines sont pluriethniques, ce qui la rend plus ouverte aux étrangers. En effet, autant que les Turcs, les Byzantins, Persans, Kurdes, Arméniens, Bosniens, et Tziganes ont participé à son édification.

se porter sur un seul être ou objet. C'est en cela que l'investissement personnel dans une musique est de l'ordre de la foi, ou de l'amour exclusif.

3.7. *Une connaissance touristique*

Ceci explique la méfiance *a priori* des maîtres autant que du public des natifs face aux Occidentaux (et à n'importe quel étranger) qui abordent leur musique pour la pratiquer ou l'étudier. Cela vaut d'ailleurs pour d'autres domaines profonds de la culture. Pour désigner l'approche superficielle de certains orientalistes, les Iraniens ont forgé le qualificatif ironique de *turisti* : « touristique ». De plus, les musiques savantes de transmission orale ne sont pas par essence démocratiques et ne se prêtent pas à des routines pédagogiques qui, comme en Europe, visent en priorité « l'éveil musical » de la jeunesse. À propos d'un fameux maître indien qui, en Occident, enseigne à vingt-cinq élèves à la fois, J. Bosewell déclare :

« On peut dire que c'est bien, parce que cette musique touchera plus de monde, mais ces musiques ne sont pas faites pour toucher beaucoup de gens. La musique indienne n'est pas pour tout le monde. On peut se dire : "D'accord, sur cinquante élèves, il en sortira un de bon", mais entretemps on aura quand même perdu son temps avec les quarante-neuf autres. [...] Ce n'est pas de cette manière que se passera [le transfert de la tradition en Occident], en vendant cette musique comme les autres : "Je t'apprends ceci, je t'apprends cela." [...] Il faut enseigner selon la vraie manière. »

Le maître persan N. Farhangfar et d'autres rappellent également qu'une tradition au sens fort est moins un objet qu'un mode de transmission :

« Maintenant ils viennent avec une caméra, ils filment et se disent : le tambour (zarb), c'est cela. Moi j'ai peiné quarante ans pour jouer ce zarb, mais ils n'en tiennent aucun compte. »

Ou encore M. Musavi :

« Qu'est-ce que cela veut dire, un élève qui vient et dit : "Je veux seulement apprendre la technique du ney" ? Est-ce que vous n'êtes qu'un synthétiseur, un ordinateur dont on presse un bouton pour obtenir le son de tel instrument ? La musique qui n'a pas de hâl, c'est cela. » (Daring, 1994, p. 256)

En ce sens, même si nos approches encourent parfois le reproche de touristique, elles ont à leur crédit de promouvoir des valeurs esthétiques et humaines portées par les musiques de type préindustriel¹⁵, mais rares dans les productions musicales hyper médiatisées et démagogiques qui favorisent le métissage, le vedettariat, la folklorisation, la festivalisation, etc. Et quelles que soient ses faiblesses, l'ethnomusicologie est un hommage et une reconnaissance de l'autre par le biais de ce qui est souvent son bien culturel le plus cher.

¹⁵ C'était du moins encore le cas à l'époque où cet article fut rédigé.

3.8. *Nota bene*

À l'origine de la vocation des ethnomusicologues, il y a la recherche ou le désir de quelque chose qu'ils ne trouvaient pas chez eux, ce qui explique en partie qu'ils n'aient pas arpenté (à ce jour) le terrain de la « grande musique » occidentale. On a montré les difficultés pour un non natif d'acquérir une compétence musicale, ou même musicologique, acceptable pour les autochtones. Pénétrer au cœur d'une tradition musicale exige un investissement constant et une passion exclusive, du type de la foi dont l'objet semble s'éloigner à mesure qu'on progresse et qu'on assume le décalage entre l'idée qu'on s'en faisait et la réalité qu'on vit. Mais en dernière analyse, cette situation n'est pas spécifique à la démarche de la bi-musicalité ou de la « conversion ». À notre époque, le même risque de facticité pèse sur l'approche occidentale classique qui veut couvrir des musiques appartenant non seulement à des aires géographiques différentes mais à des époques lointaines, qui s'active dans des artefacts décontextualisés et re-ritualisés, dont la chaîne de transmission rompue oblige à réinterpréter des formes qui ne subsistent plus que comme signes d'écriture, et qui n'ont pas plus de rapport avec le *hic et nunc* que les contrées, les cultures et les langues éloignées où s'aventurent les musiciens convertis. De fait, les Occidentaux également sont devenus des « touristes » dans leur propre musique classique. Pour conjurer cette fuite du sens, les interprètes les plus exigeants s'installent dans une époque de leur choix, parfois en tête-à-tête avec un seul compositeur, dans l'espoir d'atteindre cette intimité et cette familiarité avec un style de musique, qui en sont les gages d'authenticité. Quant aux créatifs, ils tendent l'oreille dans les quatre directions, en quête d'inspiration.

À certains signes, il paraît probable que toutes les cultures musicales du monde seront confrontées tôt ou tard à ce phénomène. Espérons qu'elles s'en sortent.

Références bibliographiques

- ANONYME, 1350/1971, "Ma'refat-e 'elm-e musiqi", éd. Y. Zokâ', *Nâme-ye Minovi*, Téhéran, p. 190-198.
- BROWN, John P., 1927, *The Dervishes*, Londres (1^e éd. 1864).
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse.
- DURING, Jean, 1995, « Carnets de voyage au Moyen-Orient », *Internationale de l'imaginaire*, n° 4, *La musique et le monde*, Arles, Actes Sud, Paris, p.115-144.
- DURING, Jean, 1997, « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », M. A. Amir Moezzi (dir.), *Le voyage initiatique dans l'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Paris, EPHE, p. 335- 373.
- DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, p. 17-36.
- DURING, Jean, « *Hand made. Pour une anthropologie du geste musical* », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2001, p. 39-68.
- IBN SAFIODDIN, 'Abdolmo'men, 1976, *Behjat ol-Ruh*, édité, introduit et commenté par Rabino Di Borgomale, Téhéran, Enteshârât-e Bonyâd-e Farhang-e Iran.
- NETTL, Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago-London.

- RODINOW, Joel, 1994, "Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52/1, p.127-137.
- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », A. Lavignac, *Encyclopédie de la Musique, et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris.
- SHILOAH, Amnon, 1972, *La perfection des connaissances musicales (Kitâb kamâl adab al-Ghinâ')*, Paris.
- SHIRÂZI, Nureddin, 1646, *Tebb-e Dârâ Shokuh*, Téhéran, Majlis Library.