

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 (:57-80)  
*pagination approximative*

## **L'AUTRE DANS LE MIROIR <sup>1</sup>** **Le regard croisé de l'ethnomusicologue**

Jean During  
C.N.R.S. Strasbourg

### **I. ETRE DEDANS OU PAS**

#### 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 seul <sup>2</sup>. 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 corps.<sup>3</sup> Chant de séparation, de fatalité, d'éloignement, d'exil, de funérailles constituent une bonne part du répertoire populaire de l'Asie intérieure ainsi les genres *gurbet havasi*, *falak*, *dargilik*, *zahirig* <sup>4</sup>, etc. On les chante seul, sans rythme, souvent sans instrument, d'une voix tendue qui descend par

---

<sup>1</sup> Cet article constitue la seconde partie d'un dossier intitulé "La musique des autres, vers une anthropologie des affects", et présenté au colloque Ethnologie et ethnomusicologie, Paris, avril 1996.

<sup>2</sup> C'est aussi le premier jeu des nourrissons : "coucou, parti, il est là il est plus là..."

<sup>3</sup> 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'îl [...] 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 et David repentant sur la tombe de Urie, en Hoseyni » (*Behjat al-rûh* : 77. Cf. aussi Shiloah, *La perfection des connaissances musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')* Paris, 1972 (: 288). De même le luth fut inventé par Lamek pour pleurer la disparition de son fils (Jargy, S., *La musique Arabe*, Paris, 1971 (: 11).

<sup>4</sup> Appartenant respectivement aux traditions turque, tadjik, pamirienne et baloutche.

amples mélismes. Comme tout est crée par paire, on a aussi des chants 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. Etre 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 au contraire, 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.

#### ECOUTER 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 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 soit un désavantage ».

« NOUS N'AVONS RIEN A DIRE AUX ETHNOMUSICOLOGUES. ET RECIPROQUEMENT »

Il est plus confortable et moins risqué de s'installer dans une position stable, soit dedans soit dehors, plutôt que de conserver 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.) beaucoup clament 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 prétention 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 y en a 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.

#### LE REGARD CROISE

En observant ceux dont la démarche est parallèle à la nôtre, notamment ceux qui ont abordé ces musiques non comme musicologues mais comme musiciens, afin de les jouer, on pourra comprendre quels problèmes ils ont rencontré dans leur apprentissage et comment ils se sont adaptés au milieu qui les a accueilli. Ainsi on aura appris quelque chose sur la manière dont se pense, se transmet et se fait la musique, et sur la manière dont les gens la vivent.

Pour savoir de quelle manière les autres vivent leur musique, je dois entrer dans leur vie. Mais puis-je être sûr de vivre et sentir 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 les gens sont souvent très polis, ou respectueux de mon statut, ou encore, ils peuvent dissimuler la vérité pour différentes raisons. C'est pourquoi, je ne peux pas entièrement me fier à ce qu'il 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 eux <sup>5</sup>.

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.

## II. VERS UNE ANTHROLOGIE DES AFFECTS

### LANGAGE DU CŒUR ET LANGUE TECHNIQUE

Pour bien saisir la pertinence d'une telle démarche, il faut savoir que la place et le rôle de la musique dans beaucoup de cultures n'est aucunement comparable à celle qu'elle occupe dans la notre. C'est cette dissymétrie qui 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

---

<sup>5</sup> Ainsi un sociologue oriental fait en ce moment sa thèse sur les orientalistes français s'occupant de sa culture d'origine, en interaction avec elle. Miroir dans le miroir, il est inscrit dans nos universités... Et, ce n'est pas un hasard, il a choisi un ethnomusicologue (l'auteur de ces lignes) comme tête de Turc, si l'on peut dire. En un sens, nous pouvons nous en flatter, car nous voilà bien au centre du débat.

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 Orientaux <sup>6</sup> par exemple manifestent volontiers leur sympathie (ne serait-ce que parce que dès lors ils sont en mesure de communiquer), mais ils sont encore plus touchés et étonnés lorsqu'ils voient l'étranger non seulement apprécier leur musique, mais la jouer, la chanter ou la danser. Cette attitude n'est évidemment pas celle des Occidentaux qui investissent beaucoup moins dans leurs musiques d'art, lesquelles sont en fait « internationales ». *Il existe donc 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, pensent généralement que leur musique est le langage du cœur et que leur cœur est différent de celui d'un Européen. Ils ne prennent pas du tout en considération le fait que (à l'instar des Japonais ou des Chinois) 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 dépendent entièrement de dispositions personnelles et subjectives, *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.

Ainsi 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 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

---

<sup>6</sup> Il est de bon ton de proscrire le terme d'Orientaux, si on l'emploie ici, c'est parce qu'eux même se désignent ainsi.

l'authenticité des musiques de l'Occident, d'où précisément, nous, ethnomusicologues, sommes presque tous issus. Cette affaire déjà ancienne qui précède même le choc tradition *vs.* modernité auquel par ailleurs ce clivage peut également être rapporté. A preuve, cette anecdote rapportée par Gobineau vers 1850.

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 persans 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 ils leur manque quelque chose. » (G).<sup>7</sup>

« 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'elle peuvent provoquer chez le chercheur qui, lui, débarque d'Occident. Certes il s'est préparé à ce genre de choc, 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 <sup>8</sup>. » Ce qui est en conflit ici, ce ne sont pas deux

---

<sup>7</sup> Tiré de J. During, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, 1994 (: 60).

<sup>8</sup> Nettl, B., *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago-London, 1983.

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.

Après avoir entendu (dans un colloque sur les sciences islamiques) ma communication sur l'idéologie affectant dix siècles de détermination des 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 j'écouterais ses arguments. Il ne le put pas, mais cela ne l'empêcha pas de rejeter tout mes observations sur les intervalles avec un aplomb hilare que n'entamait ni son incompetence musicale ni son ignorance scientifique. Ses arguments tombèrent enfin six 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'ethos, 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 ou de discussion, j'ai connu un grand nombre de variantes plus ou moins piquantes ou ridicules ; le principe de transparence me semblant supérieur au dédain que préconise notre déontologie, je me dois d'y faire allusion (sans la moindre amertume)<sup>9</sup> et d'en tirer les leçons. C'est ce que je ferai plus loin, après avoir encore étoffé un peu ce « dossier sensible ».

#### « 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. Toutefois ce dossier fut classé sans suite, car il semblait ne pas trouver sa place dans un cadre académique. Avec le recul, la problématique soulevée dans ce texte me semble toujours pertinente. Toutefois, il n'est pas

---

<sup>9</sup> Cf. sur un autre registre, la "réponse à un cuistre" dans mon article "Carnets de voyage au Moyen-Orient, *La musique et le Monde*, Internationales de l'Imaginaire, Paris, 1995 (: 115-144).

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 faisant 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 extraites de mon album de souvenir qui pour l'instant n'est qu'entrouvert. Après tout, n'y a-t-il pas des choses qu'il vaut mieux ne pas dire ? Mais si souvent un secret n'est seulement ce qu'autrui ne peut comprendre, alors ce qui peut être dit, c'est peut-être simplement ce qui se laisse penser. Je livrerai donc quelques éléments de ces enquêtes comme point de départ relativement objectif.

« VOUS N'Y ARRIVEREZ JAMAIS »

Certains musiciens occidentaux ayant suivi un enseignement de haut niveau en Inde font état du même fossé qui, selon 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 Boër)

Sur ce point, je pourrais citer plusieurs expériences personnelles, mais on trouve aussi des exceptions à ce genre d'attitude, 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 une 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.

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 » (Huib Shippers).

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'infirment 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 totalement 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, un sinologue, était déjà lui-même un lettré, ce qui est une des conditions pour approcher cette musique. Il pouvait 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 devant 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* est aux antipodes du paysage musical chinois et échappe complètement 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).

S'il est possible d'intégrer des pans entiers d'une culture, 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 <sup>10</sup>. 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'ethno-histoire des Noirs américains. (On trouve là le mythe fondateur de « la douloureuse histoire du peuple ».) A 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 essayer ».

#### 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. Cela n'a pas été sans souffrances, ni sans 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 et une réalité très forte, on ne peut pas y entrer comme on entre au Japon : prendre un aspect fragmentaire des choses et 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 représente 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

---

<sup>10</sup> Sur cette question voir J. Rodinow, "Race, Ethnicity, Expressive Authenticity : Can White People Sing the Blues" ? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1994, 52/ 1.

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 nationale a des fondements génétiques. Cela se traduit par la formule « *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 ».

On devine le genre de dérive ethno-lâtriques ou xénophobiques qui peuvent en résulter, encore qu'il faille se garder de généraliser : ce genre d'idée ne transparaît généralement qu'en filigrane dans l'image polie que nous renvoient nos hôtes. Quoiqu'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, 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 non 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 les ministres à se rincer la bouche après avoir parlé aux ambassadeurs européens. 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 adoption, mais il est impossible de devenir pashtou.

### III. LES CONDITIONS DE L'AUTHEENTICITE

« 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 selon 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 Azeris se considèrent comme les maîtres du luth *târ* car ils le tiennent virilement sous l'avant-bras et donc près de l'oreille, et sur le cœur, sans l'appuyer sur la cuisse comme les Iraniens, position que les premiers considèrent comme avachie. 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, de sorte que, 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 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. Comme l'a bien vu Deleuze : « En art, en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces ». A 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 particulier. La musicologie, obnubilée par les formes et les systèmes, a occulté l'importance de cette énergie qui pourtant est une des clés de son impact. On sait toutefois que la différence entre un bon élève et un maître tient souvent seulement au toucher de l'instrument.

En ce qui concerne le toucher, les derviches qâderi du Kurdistan sont très explicites, bien que leur approche soit plus énergétique que sensuelle. Leur jeu du tambour sur cadre *daf* exerce un effet sans égal qui

conduit rapidement les adeptes à la transe extatique. Selon eux, le geste ou le souffle mobilise une force vitale (en fait, l'équivalent du *qi* chinois), située au niveau de l'estomac, qui se libère avec le contact de la main sur le tambourin ou avec l'émission vocale. Cette énergie est véhiculée par le son musical et touche l'auditeur auquel elle transmet son effet. Il est probable qu'elle réveille à son tour une énergie du même ordre, favorisant une modification de l'état psychique (ou pour le moins, une réponse corporelle cinétique). L'essentiel de l'art du chanteur et du percussionniste tient à la circulation de cette énergie. Ce type d'énergie, bien que non manifestée, est sans doute du même ordre que celle qui est mise en jeu par les bons musiciens. Au stade supérieur, l'énergie circule dans le corps ou dans les points du corps subtil (*latâ'if, shakra*), activée par la scansion silencieuse de formules sacrées (*zikr, mantra*).

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 culturelles.

Si les Gitans sont doués pour la musique c'est peut-être aussi parce que, comme marginaux et nomades ils n'ont pas le même rapport à leur corps que les sédentaires qu'ils côtoient. Ils sont perçus comme vivant sans contraintes, décomplexés, en dehors des lois et des normes, ils n'ont pas d'activités physiques harassantes, et l'on imagine pas qu'ils élèvent leurs enfants à coup d'injonctions du genre : « tiens toi droit, ne mets pas les coudes sur la table, enlève tes mains des poches, tes doigts de ton nez, etc. » Tout cela reste à vérifier, mais pourrait expliquer qu'ils n'ont pas les inhibitions physiques des petits bourgeois qui assurent la prospérité des psycho et somatothérapeutes.

Chez les Baloutches, les musiciens (qui sont en fait des proto-tsiganes) appartiennent essentiellement au groupe social inférieur des *ostâ*, des artisans. Ici également, le fait de cultiver l'habileté et l'ingéniosité n'est pas sans les avantager par rapport aux groupes des commerçants, notables, lettrés et autres <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> 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, *Linguistic Studies from the Himalayas*, :265 s., in Rose, 1927:171-172).

## 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, c'est aussi celle du rapport à son corps et à ses gestes ; c'est la place du point d'ancrage de son geste vocal qui 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 sur-exprimer le sentiment au cas où on n'aurait pas compris), ni non plus plaquée à l'imitation d'une 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 outrée 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 de Chine, 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 les 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 certaines traditions. 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 peut-être un beau 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 bon, 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 Anciens <sup>12</sup>.

#### L'ACCENT ETRANGER

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. De fait, les Baloutches et d'autres peuples voisins utilisent couramment ce terme (*lahje*) dans le sens que certains de leurs rythmes peuvent être joués « avec l'accent indien ou arabe ». Les idiomes musicaux populaires seraient peut-être plus spécifiques et donc plus

---

<sup>12</sup> Sur la moralisation de la musique et l'éthique comme critère d'authenticité, cf. DURING, *Quelque chose se passe*, chap VII. Si l'on prend le cas du barde *ashiq* d'Azerbaïdjan, on dégage aisément trois niveaux d'authenticité : — authenticité par voie contingente : l'hérédité et le milieu. (On est *ashiq* de père en fils.) — authenticité du sujet : L'*ashiq* a souffert de l'amour, puis il s'est donné la peine d'apprendre. Il est 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 quelques personnes autorisées.

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 : d'un village à l'autre, les danseurs ne se mélangent pas, alors qu'ils dansent tous sur les mêmes branles. Cette attention portée sur les détails semble inversement proportionnelle à la généralisation 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. L'horreur des Persans pour toute contamination exogénique est illustrée jusqu'à l'absurde par cette histoire invraisemblable de deux Iraniens qui, de retour au pays après être devenus prêtres en Espagne furent mis à mort, non pour apostasie, mais parce qu'ils avaient contracté un vilain accent espagnol <sup>13</sup>.

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

---

<sup>13</sup> Qu'on se rassure, cela se passait il y a plusieurs siècles ; au siècle dernier, selon une autre anecdote, quelques coups de bâton suffisaient aux jeunes snobs occidentalisés pour qu'ils retrouvent l'accent authentique de leurs parents !

« JE N'AI RIEN A T'ENSEIGNER, MAIS JE VAIS T'APPRENDRE A 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 de forme 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* chez les Arabes, *hâl* 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 toute 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 lui déniait toute compétence scientifique dans son domaine. Z, un de ces musiciens européens « orientalisant » avait en main un '*ud*', instrument dont il ne jouait pas, mais, comme cela arrive souvent, tout en bavardant il égrenait distraitemment quelques motifs dans le style approprié. Le maître turc l'arrêta alors et dit : « Si ton musicologue est capable de faire les trois notes que tu viens de faire, alors j'accepte tout ce qu'il dit ». Il avait le dernier mot, car bien qu'il ait appris le '*ud*', jamais X. n'a pu articuler cinq notes sur le '*ud*' d'une manière qui convainque un Arabe ou un Turc.

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, leur 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 mélodies (*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 d'une manière qui ne trahisse immédiatement leur origine étrangère, ou peut-être, ce qui reste à examiner, une maladresse caractéristique d'un débutant, bien que parfois accompagnée d'une évidente compétence. Comme dans l'apprentissage d'une langue, c'est un peu le stade où il faut *perdre tout accent* étranger 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 a ici un exemple de la 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 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 ses citations littéraires, mais à son habileté à tourner des phrases, à son accent et tournures colloquiales, même au détriment de la rigueur grammaticale. Un professeur des Langues'O sait mieux l'arabe qu'un épicier du souk, mais dès qu'il récite un poème ou discute de football, il se trahit comme un étranger, ou au mieux, comme un Arabe d'ailleurs. Comment parvient-on à ce degré d'intégration ?

Ce problème est intéressant du point de vue de la psychologie de l'apprentissage et de la « micro-musicologie ». Il peut se poser en terme 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 autre 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 pense avoir tout dit en décrivant un rythme comme composé de 7, 8 ou 9 temps, a fortiori si on l'articule en 3+2+n, etc. Cependant la perception des percussionnistes orientaux n'a rien à voir avec celle que suggèrent ces formules, (à laquelle ils souscrivent parfois 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. Ainsi une analyse fine démontre que beaucoup de cycles rythmiques sont constitués de valeurs inégales, mais parfaitement récurrentes, comme dans une bonne interprétation de la valse. 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 rythmes est extrêmement difficile à intégrer, en dépit de leur simplicité apparente de "trois temps", "cinq temps", "neuf temps" <sup>14</sup>.

#### L'EXIGENCE D'AUTHENTICITE

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, sauvegarde, etc.

---

<sup>14</sup>Cf. J. DURING, "Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle," *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, 1997

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 16 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 tel structure d'improvisation est reliée à telle autre, quelle 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 cela. »<sup>15</sup>

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, s'ils feignent de croire que leur tradition préservera sa pureté dans l'exil 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 donc impropre à l'exportation. De fait, l'apprentissage de la musique indienne est si codifié et systématique,

---

<sup>15</sup> 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). »

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 scientificité de l'art musical, privilège dans lequel on veut enfermer la musique occidentale. A la fierté de détenir un langage musicale universel, se substitue l'orgueil de posséder l'exclusivité de certaines modalités affectives inaccessibles aux étrangers, et cependant admirées et enviées.

#### LE MULTILINGUISME MUSICAL

Les attitudes de rejet ou de désintérêt pour les autres musiques aussi bien que pour 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 foi (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 les autres formes et de saisir l'universalité de leur art. C'est notamment notre cas à nous ethnomusicologues, et c'est ce qui nous distingue de nos compatriotes musiciens et musicologues, autant que de nos « informateurs » qui se vouent exclusivement à une tradition.

Il n'y a a priori aucune raison pour que l'on ne puisse pas s'exprimer dans deux ou trois musiques différentes, tout comme on peut être 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 musique. Il existe sans doute des langues musicales compatibles ou des dialectes musicaux voisins, mais il est rare de rencontrer des cas vraiment convaincants de bi-musicalité. En définitive, le multilinguisme n'est pas viable, et seule la diglossie est à peu près tolérée, à savoir, la capacité de parler un dialecte populaire et une langue de la même famille, comme le font couramment les chanteurs classiques d'Asie Centrale lorsqu'ils terminent leurs performances avec des chansons légères.

Il y a bien sûr des musiciens de talent qui sont assez compétents dans deux musiques différentes (surtout s'il s'agit de traditions voisines), mais il est rare qu'ils entrent vraiment à fond dans l'une ou l'autre, à moins qu'ils ne se dissocient par périodes. Il ne s'agit pas d'un problème 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. 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 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.

#### UNE CONNAISSANCE TOURISTIQUE

Ceci explique la méfiance a priori des maîtres autant que du public des natifs face aux Occidentaux (et sans doute face à n'importe quel étranger) qui se mettent à leur musique pour la faire 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 supportent pas les formes d'enseignement de routine qui, comme en Occident, visent en priorité à donner aux jeunes une culture musicale. A 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 entre-temps 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 que la tradition est moins un objet qu'un mode de transmission :

« Maintenant ils viennent avec une vidéo, ils filment et 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 » (During, 1994 : 256).

En ce sens, même si notre discipline encourt l'accusation de touristique, elle peut au moins se flatter de défendre des valeurs esthétiques et humaines. Implicitement elle tourne le dos aux média, à la culture de masse, au tourisme, au journalisme culturel, à la production en chaîne, à la démagogie, au syncrétisme de la *World music*, à la complaisance, au consumérisme, à la technique qui s'oppose à la nature. Quelle que soit ses faiblesses, l'ethnomusicologie est un hommage et une reconnaissance de l'autre à travers ce qui est souvent son bien culturel le plus cher.

### **Post Scriptum**

A l'origine de notre vocation ethnomusicologique, il y a la recherche ou le désir de quelque chose que nous ne trouvions pas chez nous, ce que semble confirmer la mise entre parenthèse, par notre discipline, du domaine de la grande tradition classique occidentale. Pourtant, l'exigence traditionnelle de l'investissement et de la passion exclusive dans une voie unique dévoile la facticité de l'approche classique où l'on prétend couvrir des musiques appartenant non à des aires géographiques différentes mais à des époques différentes, des pratiques musicales dont la chaîne de transmission s'est rompue, qui ne subsistent plus que comme signes d'écriture, et qui n'ont pas plus de rapport entre elles que des contrées, des cultures et des langues éloignées.

C'est ainsi que nous sommes devenus des « touristes » dans notre propre musique. Pour conjurer cette fuite du sens, les interprètes 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 la musique qui est un des gages de l'authenticité.