

Être dedans ou être dehors

Entretien avec Jean During

Sylvie Le Bomin et Jean During



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1633>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 187-203

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Sylvie Le Bomin et Jean During, « Être dedans ou être dehors », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1633>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Être dedans ou être dehors

Entretien avec Jean During

Sylvie Le Bomin et Jean During

- 1 Jean During a poursuivi parallèlement une formation musicale (guitare et musique de chambre) et philosophique. Après un séjour de neuf ans en Iran, il rentre en France et intègre le CNRS où il est Directeur de Recherche depuis 1989. Cette longue insertion au sein de la culture persane et sa formation philosophique lui permettent de réfléchir sur les musiques traditionnelles d'une manière tout à fait personnelle. C'est-à-dire d'un point de vue technique et musicologique bien sûr mais aussi sur des thèmes plus généraux : soufisme, musique et mystique, transe et, dernièrement, sens de la tradition dans l'Orient musical.
- 2 Chercheur éclectique, il parcourt l'Asie Centrale à la recherche de maîtres et de musiciens dont l'art le fascine et dont le discours le passionne, s'attachant à percer les mille et un petits et grands secrets de leur musique, comme s'il cherchait celui qui lui demeurerait incompréhensible. Ces musiques, il ne se contente pas de les observer de l'extérieur mais il en est aussi un interprète confirmé (1979 : Prix de *setâr* du concours Bârbat de la Télévision Nationale Iranienne), son instrument de prédilection étant la vièle baloutche *sorud*, dans le style de Karachi.
- 3 C'est sur cet aspect de sa démarche, celle sur laquelle il est très rare de l'entendre s'exprimer, que j'ai voulu l'interroger. Ceci l'a conduit à évoquer son expérience personnelle en la mêlant aux témoignages qu'il a recueillis de ses maîtres pour permettre au lecteur de mieux comprendre ce qui génère la production musicale, dans la culture elle-même tout autant que dans la pensée des musiciens. Cette approche donne à Jean During une vision extrêmement large des problématiques qu'il aborde tout en ménageant une perspective humaniste à sa démarche.

S. L. B.

Fig. 1 : Jean During avec son *sorud*

Photo : Cloé

Quelle est la place d'un musicien d'origine occidentale au milieu de musiciens et de mélomanes orientaux ? Peut-il être reconnu comme musicien à part entière au sein de sa communauté d'adoption et quelles sont les difficultés qu'il rencontre ?

Il faut d'abord adhérer au système. De ce point de vue, il n'y a pas de différence entre un musicien occidental voulant apprendre une musique orientale et un natif. Ce dernier peut très bien rester étranger au système, par exemple s'il n'a pas véritablement la vocation ou si la musique qu'il veut apprendre est trop éloignée de son environnement musical d'origine. Par ailleurs, on n'est pas obligé d'être un virtuose pour être crédible, il suffit d'être un musicien honnête.

Ne faut-il pas tout de même être intérieurement habité par une musique pour lui donner vie, ou y a-t-il d'autres paramètres qui entrent en jeu pour valider une pratique musicale ?

Le premier principe est qu'une musique doit avoir un public. S'il y a des gens qui aiment t'écouter, ta pratique est validée. Après il faut affiner et voir qui sont ceux qui constituent ton public, et si leur avis compte ou non. Remarque que cela vaut pour les interprètes autant que pour les ethnomusicologues. Bruno Nettl définit le champ de notre discipline comme « toute musique ayant un public ». Il semble difficilement imaginable d'aller étudier la pratique d'un musicien totalement isolé et que personne n'écoute. Un soir à Istanbul, j'ai entendu un musicien dans la rue qui jouait d'une sorte de vièle. Cela ressemblait à de la musique turque du nord, mais avec quelque chose d'étrange. En m'approchant, je me suis rendu compte qu'il était dérangé : au lieu d'un langage musical, c'était de la glossolalie. On pourrait dire que c'est intéressant aussi et digne d'être étudié ; cependant, je ne pense pas que cela relève de notre discipline, mais davantage de la psychiatrie.

Tu peux adhérer au système de différentes manières. Les auditeurs aussi peuvent te percevoir de différentes manières, parfois biaisées par des préjugés : comme tu n'es pas issu de cette culture, tout ce que tu feras qui ne sera pas tout à fait conforme aux attentes du public sera mis sur le compte de ta singularité. Dans ce cas, tu ne te démarques pas comme un autochtone peut vouloir se démarquer, mais « par essence », parce que tu es un étranger. C'est ce qui m'est arrivé au début, lorsque je me suis mis à la musique persane. Certains disaient que je jouais comme un Européen : bonne technique, mais froid. Ce qu'ils n'avaient pas compris, c'est que la technique, je l'avais presque dès le début, mais qu'il fallait du temps pour que j'intègre le système afin d'être à l'aise et « chaud ». Je leur ai répondu que je jouais simplement comme un élève, et qu'il fallait qu'ils me laissent du temps... La réciproque est vraie : si un Oriental veut jouer du Bach, il pourra aisément surmonter les difficultés techniques mais il lui faudra du temps pour trouver le style adéquat. Certains disaient que je n'y arriverais jamais et d'autres disaient que j'y arriverais...

Et maintenant, disent-ils que tu y es arrivé ?

Là, il y a deux tendances. D'un côté il y a les maîtres qui sont objectifs et qui reconnaissent la valeur d'une compétence. De l'autre, un certain public, qui pense que la musicalité est innée et qu'elle s'obtient naturellement. Les maîtres savent aussi distinguer l'imitation de surface et l'esprit qui habite un musicien. Un jour à Téhéran, trois musiciens et connaisseurs m'ont demandé de jouer un peu, ainsi qu'à un étudiant d'Extrême-Orient qui faisait une licence de musique « option » persane. En bon étudiant, il avait mémorisé le répertoire et respectait le style. Ils nous remercièrent tous les deux, mais lorsque l'autre s'en alla, ils dirent qu'il y avait un monde entre son jeu et le mien. J'étais très gêné et je ne comprenais pas pourquoi ils faisaient une telle distinction entre nous deux. Plus tard, certains maîtres m'ont dit que mon style était plus persan que celui de tel ou tel artiste natif. C'était tout ce qui comptait pour moi : l'autre jouait mieux, d'accord, mais moi j'étais vraiment dedans. Une autre fois, on était en train de défendre X, un collègue musicologue, auprès d'un maître turc qui lui déniait toute compétence scientifique dans son domaine. J'avais en main un 'ûd, instrument dont je ne joue pas, mais, comme cela arrive souvent, tout en bavardant j'égrenais distraitemment quelques motifs dans le style approprié. Le maître turc m'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 eu le dernier mot.

A ce propos, il y a également une anecdote fameuse concernant Arthur Rubinstein, invité comme membre du jury à un concours de piano. Tout le monde attribue des notes et au bout d'un moment on s'aperçoit qu'il ne donne que vingt ou zéro. Avec mille précautions, on lui demande de nuancer son jugement. Il refusa en se justifiant en ces termes : « soit ils jouent du piano, soit ils n'en jouent pas ».

Évidemment des auditeurs nationalistes m'auraient rejeté de même, estimant d'emblée qu'il est impossible pour un étranger d'accéder à leur musique. Cependant, il ne faut pas généraliser. Cette intolérance ou xénophobie culturelle épargne certaines nations. En Turquie par exemple, même si dans ce siècle on a cherché à expurger la composante non turque, tout le monde sait bien que le patrimoine musical est entre autre l'œuvre de compositeurs arméniens, grecs, juifs ou tsiganes, et qu'il peut tout aussi bien être interprété par des musiciens de ces différentes cultures ou d'autres. Il y a eu des brassages de population très importants si bien qu'on ne s'occupe pas de l'origine

ethnique des uns et des autres pour ce qui concerne la musique. Ainsi, je ne pense pas que les Occidentaux qui abordent la musique turque aient de problème particulier.

Comment la différence entre le fait d'avoir intégré le système ou pas se manifeste-t-elle ?

Cela peut se rapporter à la question de savoir ce qui fait la différence entre un bon musicien, un maître et un génie. Peut-être que cela tient au niveau de la créativité. En général, on estime davantage celui qui est plus créatif, mais la connaissance peut également être un critère. Au cours d'une conversation, on émettait un jugement dubitatif sur un musicien turc, mais un maître a fait valoir que celui-ci connaissait quand même plus d'un millier de chants par cœur. Pour lui, l'étendue du savoir était un critère. Dans le système turc, si un étranger est en mesure de mémoriser trois mille pièces, je suis certain que tout le monde le respectera. Dans d'autres cultures, ce sera autre chose. Pour les Tadjiks, un grand barde est celui qui impose son style et qui finit par être imité. Le style fait l'identité de celui qui l'invente. C'est quelque chose à quoi nous, Européens, sommes sensibles. On aime reconnaître un artiste à son style.

Fig. 2: Jean During avec le musicien baloutche Karim Baksh Nuri



Photo Hoseyn, 1993

Quelle est l'origine de ton investissement personnel dans ces musiques ? Tu aurais très bien pu te contenter de les étudier du « dehors », de garder tes distances par rapport à ton objet d'étude. D'ailleurs les ethnomusicologues orientalistes qui travaillent en Orient sont nombreux à pratiquer un instrument, et qui plus est, pas toujours à un niveau amateur.

Je crois que c'est parce qu'avant tout, ils aiment leur musique : beaucoup sont venus à l'ethnomusicologie par le biais de la pratique. De la même façon que les musicologues ont choisi cette discipline parce qu'ils ont joué d'un instrument dans leur jeunesse. De plus, la pratique d'un instrument est un angle d'attaque privilégié qui permet d'avoir une prise sur la musique. Il y a des choses qui ne se comprendront jamais en décortiquant un enregistrement. Il faut dire aussi que ce ne sont pas des musiques très éloignées des nôtres. Je trouverais plus étonnant qu'un Occidental (ou un Arabe ou un Indien...) puisse chanter des épopées japonaises en s'accompagnant au *biwa*. Ceux qui

jouent du *guqin* ont fait un pas beaucoup plus grand, car l'esprit de ces musiques me semble bien plus ésotérique et plus difficile d'accès que celui des musiques du Moyen-Orient ou de l'Inde.

Tu sembles distinguer des degrés dans la difficulté d'appréhension de ces musiques. Mais la difficulté ne vient-elle pas aussi du fait que tu t'orientes vers quelque chose qui, a priori, n'est pas de ta culture et par rapport auquel tu es « dehors » comme tu dis. Est-ce ce que tu veux dire ?

Certains maîtres iraniens disent que leur musique est un « art de paresseux », disons de « dilettante » pour être gentil. Selon eux, il est plus profitable de passer son temps de façon agréable et de jouer deux ou trois heures par jour que de travailler toute la journée comme pour certaines musiques. Ils considèrent que le travail tue la musique. J'aime bien ces cultures où l'on favorise l'amateurisme, c'est-à-dire le fait de ne pas être dépendant de son art ou d'un public, mais de préserver une forme d'authenticité, de fraîcheur d'inspiration que l'on retrouve en jouant entre amis, en dilettante. Ces maîtres opposaient cet aspect de leur pratique musicale à celle de la musique indienne où il y a une forte concurrence, exigeant un professionnalisme total. D'ailleurs, pour plusieurs pays d'Orient, la musique indienne est considérée à juste titre comme le « summum ».

Toute musique demande quelque chose de particulier qui change peut-être avec les époques. J'ai discuté des heures durant avec des musiciens turcs qui essayaient de rejouer d'anciens répertoires très curieux pour eux, car contrairement aux œuvres qu'ils jouent habituellement, les airs anciens évoluent sur un ambitus restreint et donnent l'impression de tourner en rond. Ils étaient face aux mêmes problèmes que les pianistes occidentaux qui se sont retrouvés la première fois devant des pièces de Couperin ou de Rameau et qui estimaient cela pauvre. Quant à moi, je retrouvais dans ces pièces quelque chose de la musique persane, et j'arguais qu'il ne fallait pas les interpréter dans le style des airs du XIX^e ou du XX^e siècle. Il fallait davantage travailler l'ornementation et accorder une grande importance au toucher, aux microcontrastes : certaines notes sont précédées ou suivies comme une ombre de trois ou quatre légères et brèves ; il y a des alternances très rapides de *forte* et de *piano*, la basse doit être syncopée, etc. Ils avaient du mal à comprendre, pourtant ce n'était pas mes idées personnelles, mais ce que j'avais appris des styles orientaux et des maîtres iraniens qui avaient toujours attiré mon attention sur ces détails. C'est grâce à ces secrets de l'ornementation qu'une petite ritournelle devient une musique « cosmique » comme le dit Deleuze.

J'ai pénétré au cœur de la musique orientale en m'attachant aux détails de l'interprétation. Je n'ai pas un grand répertoire parce que j'ai commencé trop tard et que je fais d'autres choses que de la musique. Je ne suis pas un grand créatif et j'improvise banalement. Mais le fait d'avoir touché ces détails qui, pour les mélomanes, donnent au système musical toute sa pertinence, a été mon meilleur atout.

Et pour la musique baloutche, comment cela s'est-il passé ?

La musique baloutche est faite de petites ritournelles très symétriques, en questions et réponses, et là encore, c'est plus à l'art et à la manière d'interpréter que tu seras jugé. Le travail du musicien, c'est de les tourner de telle manière que l'on ne s'ennuie jamais. On se demande parfois comment il fait. C'est assez magique parce que l'on est à la fois face au côté obsessionnel de la répétition et en même temps on ne ressent pas l'ennui qui devrait se dégager de la répétition. On est toujours en train d'écouter l'essence de

cette répétition avec à chaque fois une délectation supplémentaire. On savoure la substance musicale la plus simple : un petit motif de trois ou quatre notes avec un petit rythme. Mais attention... ici également, il y a beaucoup de subtilités : dans le rythme, l'ornementation, les fines variations. (cf. During 1997b) Les bons musiciens trouvent toujours le moyen d'échapper à la banalité de ces ritournelles. C'est fabuleux d'avoir autant de plaisir avec quelque chose d'apparemment aussi simple. Il y a là un paradoxe qui t'arrache à quelque chose. La seule façon d'échapper à ce paradoxe est de passer à un autre plan mental. C'est peut-être un des secrets de l'effet de cette musique, qui a quand même été conçue pour la transe, même si elle se joue pour le plaisir esthétique aussi.

Quel est le rapport à l'émotion dans tout cela ? Quel est l'état émotionnel de l'instrumentiste ?

Le principe est qu'on ne peut pas donner du plaisir si on n'en prend pas soi-même en jouant. C'est impressionnant de voir à quel point mes amis Baloutches de Karachi sont contents de prendre un instrument. Bien qu'ils soient professionnels, ils ne manquent aucune occasion de jouer ensemble. Cela se voit à l'expression bienheureuse de leur visage lorsqu'ils écoutent ce qu'ils font. Le plaisir qu'ils ont également à s'entendre mutuellement montre à quel point cet état est communicatif. J'ai eu le même sentiment en Azerbaïdjan, à Bakou, avec une musique « ritournellique » comme celle des Baloutches : des petits motifs que l'on travaille, que l'on répète en les ornant avec beaucoup de finesse dans les coups de plectre. Le grand maître de cet art est Edalat Nasibov, joueur de *saz* azerbaïdjanais... Il est une véritable légende vivante et je le connaissais seulement par des disques ou des témoignages de musiciens. J'avais enregistré un de ses imitateurs ou élèves « à distance » qui avait appris à jouer comme Edalat en l'écoutant à la radio et par les cassettes. Il m'avait beaucoup impressionné, mais lorsque j'ai rencontré Edalat en personne, j'ai compris le monde qui séparait le modèle de sa copie. C'était toute la différence entre ce que j'évoquais plus haut, à savoir entre une interprétation « lambda » et l'interprétation créative, grâce à laquelle la ritournelle commence à prendre des proportions étonnantes. Edalat est arrivé à minuit après un long voyage en bus. J'ai proposé de lui servir un petit remontant, pour qu'il soit dans de bonnes conditions pour jouer. On m'a répondu que ce n'était pas nécessaire et que dès le premier coup de plectre, il était dans un état second (précisons qu'il s'agit de musique « profane » et non pas mystique). Effectivement, il a annoncé ce qu'il allait jouer, a levé son *saz* comme s'il visait le ciel avec son manche, a fermé les yeux et, au premier coup de plectre, son visage a pris une expression extatique. Cela a duré deux heures et demie. D'une pièce à l'autre il s'arrêtait, fumait sa cigarette, s'accordait soigneusement, et cela repartait. Tout le monde peut comprendre qu'il est un très grand maître. Quant à l'imitateur qui, de loin, avait magnifiquement reproduit les mélodies du répertoire, il lui manquait deux choses fondamentales : il n'y avait pas d'ivresse dans sa musique (et donc dans sa propre perception de ce qu'il faisait) et il n'avait pas ce rapport physique intime avec l'instrument qui avait fasciné les trois personnes qui, ce soir-là, écoutaient pour la première fois Edalat Nasibov. Ce rapport physique à l'instrument est primordial dans certaines cultures. Ce n'est pas pour rien que les bardes du Khorassan disent qu'il faut être gaucher pour jouer du *dotâr* pour que la caisse soit serrée contre le cœur. Les Azerbaïdjanais ne distinguent pas tant leur *târ* du *târ* persan par le nombre de cordes ou la forme de la caisse, que par la position de jeu : eux le tiennent contre la poitrine, la caisse soutenue par l'avant-bras droit, alors

qu'en Iran on le pose loin des oreilles et du cœur, sur la jambe. Nasibov changeait constamment de position en accord avec la musique, parfois le manche était en l'air, d'autre fois il était à l'horizontale, d'autre fois encore il collait son oreille contre la caisse. Il devait avoir une demi-douzaine de positions qui changeaient en fonction de la musique.

Quelles sont les fonctions de ces musiques vis-à-vis du public ? Qu'est-ce que le public attend du musicien ?

Dans ces musiques, il faut quelque chose qui amène l'ivresse, le *tarab* des arabes... Il faut une porte d'entrée. (C'est peut être pour cela que les musiciens sont si portés sur les stimulants). L'instrument peut jouer ce rôle. Le luth de Nasibov est vraiment conçu pour faire exploser la tête : des cordes métalliques tendues sur une large table en bois dur, des harmoniques aigus et des sons qui ne ressemblent à rien de ce qu'on entend dans la nature, qui sont totalement anti-naturels. En Asie intérieure, on recherche quelque chose de très sensoriel qui émerveille l'oreille, et même la voix est surtout prise dans les registres aigus. Cette recherche systématique est sûrement à mettre en relation avec les changements de position de jeu qui permettaient, dans le cas de ce musicien, de tirer le meilleur parti de l'instrument. Quand le patient entre en transe, dans les rituels baloutches, il « se recharge » en approchant sa tête tout près de la vièle, dont le son est aussi enivrant, afin d'en prendre « plein les oreilles ». Les derviches arrivent à la transe par d'autres techniques, comme la litanie, la respiration, grâce à quoi la musique peut être répétitive sans empêcher l'ivresse.

On revient donc au fait « d'être dans le système ou non », mais cette fois-ci par le biais du corps. On demandait à un percussionniste oriental à quel signe on pouvait immédiatement reconnaître la différence entre un maître et un très bon musicien. La première idée qui lui vint à l'esprit était que le bon doit se chauffer petit à petit, alors que le maître est tout de suite en pleine possession de ses moyens. Cela veut dire qu'il est toujours dedans, qu'il n'en sort jamais et que, par conséquent, il n'y a pas pour lui d'opposition entre dehors et dedans. Je peux aussi citer l'exemple de 'Asgari, le maître de chant persan qui, par un jeu d'ornementation, parvenait à passer insensiblement d'un mode à un autre en quelques notes seulement. En l'entendant, un autre maître expliqua que c'était là le résultat de cinquante années d'immersion totale dans la musique. Quand on dit immersion dans la musique, cela veut dire que tout au long de la journée, il n'en sortait jamais, et que la nuit, il entendait en rêve des mélodies qu'il chantait le lendemain.

Cela semble être une véritable métamorphose pour le musicien, cela en fait un personnage à part...

Les musiciens qui se sont exprimés là-dessus ont bien expliqué qu'on parvient à un état de fusion dans lequel le geste devient facile, où le son devient meilleur, plus beau, plus plein, et sans effort. Alain Danielou, dont les théories des intervalles sont discutables, a remarqué que, quand les chanteurs sont profondément inspirés, ils chantent avec une justesse accrue. Dans cet état, les idées viennent, la musique change sans qu'on ait l'impression qu'elle sort de soi-même. C'est là qu'on rejoint l'idée de transe et le fait d'être habité.

Selon les modèles culturels, cela peut être par un « esprit », un être, ou bien une personne. Chez les Kazakhs, où la généalogie est importante – on ne peut pas être musicien si l'on a pas un ancêtre musicien – c'est l'ancêtre qui est cet esprit. Et l'ancêtre

est synonyme de « dos », dans le sens physique et symbolique d'« appui », car chaque homme est le produit de ses ancêtres, lesquels constituent son appui, ce qui est derrière lui. Lorsque le musicien parvient à un certain état d'inspiration, on dit que « son dos brûle », ce qui a le sens premier d'ébullition, mais signifie aussi que les esprits de ses ancêtres se manifestent. Et cela tout le monde le sent : dès ce moment, il ne chante plus que des épopées (où on évoque aussi les âmes des ancêtres de la nation), et plus personne ne bouge. Ceux qui en ont été témoins disent que la voix devient tranchante comme un sabre, que les parois de la yourte se mettent à vibrer.

On sent que cela te passionne et te guide dans ton travail...

Les musiques que je préfère sont celles où quelque chose se passe, mais je ne dis pas qu'il n'y a pas d'autres plaisirs... Certains vont faire la fine bouche et objecter qu'on est ici dans l'esthétique, dans la délectation sensible... Il y a aussi un discours traditionnel qui déprécie cette approche ; mais, bien qu'il existe des plaisirs plus raffinés, il doit forcément là aussi se passer quelque chose, et ce quelque chose reste à identifier. Car s'il ne se passe rien, c'est qu'on est dans l'académisme, dans l'imitation, dans le didactique, pas dans la création. En bref, c'est du placage, et l'on est « à côté de la plaque ».

Ceci dit, je ne nie pas que, dans l'art des sons, il y a la possibilité d'une approche intellectuelle intéressante, de type « décoratif », qui puisse toucher d'autres niveaux et laisser la place à d'autres modes d'expression, mais il ne faut pas désigner toutes ces formes par le terme « musique ». C'est par un abus de langage, par un manque de discernement et d'imagination, qu'on appelle musique tout ce qui passe par l'oreille, ou du moins toutes vibrations plus ou moins organisées. Dans l'expression « faire de la musique », on englobe abusivement des formes radicalement différentes, correspondant à des activités sans rapport entre elles comme diriger un opéra, composer, travailler à l'IRCAM, chanter, conduire une séance de transe musicale ou jouer dans un gamelan. Tout cela mériterait vraiment d'être précisé, formalisé. Personne ne semble se poser la question. « Tiens, il fait de la musique... Tu es musicien ? Oui, moi aussi » Cela ne veut rien dire. C'est comme si on nommait peinture tout ce qui se regarde... Au moins, il existe un terme général, « arts plastiques », et une large palette de spécialisations : l'architecture, le design, le graphisme, le dessin, les arts décoratifs, la peinture, la sculpture, etc. Quel est le rapport entre la Tour Eiffel et un frottis de Max Ernst ? Aucun, sauf que les deux se regardent. Et bien pour moi il y a les mêmes différences au sein de ce qu'on appelle « la musique ».

Que proposes tu alors ?

Il faudrait prendre en compte la démarche cognitive et expressive fondamentale, et la nature du geste créateur. Qu'on ne nous fasse pas croire que le geste d'un compositeur sur ordinateur est le même que celui d'un joueur de *tabla*, et encore, en disant joueur de *tabla*, j'atténue le contraste, mais entre un chanteur azerbaïdjanais, un quatuor contemporain... Inversement, on serait étonné de découvrir des affinités profondes entre certaines musiques.

« Musicologie comparée » était une bonne formule car, tout en postulant que tout ça est de la musique, on se proposait de comparer. Au XIX^e siècle, au Conservatoire, on considérait Machault comme la préhistoire de la musique. Ensuite on a élargi le concept, ce qui était vital ; mais maintenant, peut-être faudrait il nuancer et mieux distinguer ce que l'on fait.

Pour en revenir aux musiques traditionnelles et aux différents niveaux d'investissement et de considération...

Où se situe la difficulté, et plutôt où les gens de la tradition la situent-ils ? Personnellement je suis toujours ébahi par la capacité de mémorisation de certains musiciens. J'ai voyagé beaucoup avec un musicien tadjik-ouzbek et, dans toutes les situations musicales, d'un répertoire à l'autre, à chaque fois, il pouvait prendre son *dotâr* et accompagner le musicien. Il n'y avait pas un air dans lequel il ne pouvait pas aussitôt se glisser de façon crédible. Peut-être qu'il ne maîtrise pas totalement ces pièces, mais, soit il les connaît quand même par cœur, soit il en possède la clef, une sorte de passe-partout qui lui donne accès à toute composition. Il y a aussi ces musiciens turcs dont j'ai parlé. Dans les textes ottomans, on présente un artiste en précisant : « cet éminent savant a composé mille pièces ». C'est, paraît-il, le cas de l'Indien Ali Akbar Khân. A tout cela s'ajoutent au moins un millier de pièces qu'il connaît par cœur... Chez les bardes aussi, on trouve ce genre de phénomène. J'ai rencontré le barde tadjik Ziaev qui chantait 120000 vers. Il y avait un Kazakh qui en a dicté 400000. A ce niveau, le nombre n'importe plus, il est possible qu'ils aient des clefs qui leur permettent de produire des vers ou des airs à l'infini tout en les mémorisant. C'est quelque chose qui me dépasse, qui dépassera toujours les musiciens amateurs de mon espèce.

- 4 Heureusement, dans d'autres cultures, les répertoires sont assez restreints. Alors, on demande autre chose au musicien, et cela peut être à notre portée.

Comment se passe ce travail de la mémoire. As tu travaillé sur ces questions de mémorisation ?

Il n'y a pas que l'aspect quantitatif. Dans la production musicale de ces traditions orales, il y a une anamnèse, un processus de remémoration dont Jérôme Cler parle dans sa thèse. La mémoire se présente sous forme de strates, la musique n'étant pas toute stockée au même endroit ni par unité. On mémorise quelque part une structure générale, tandis qu'une autre partie de la mémoire enregistre un rythme ou deux notes, etc. Et puis il y a aussi des pièces qui sont bien stockées, accessibles instantanément sans aucun problème.

- 5 Le fait que, dans le processus de production, la mémoire ne soit pas disponible instantanément n'est pas neutre. Il y a tout un travail d'anamnèse, consistant à se remémorer tout en jouant, si bien qu'on a l'impression que, quand la chose vient de très loin derrière, elle apparaît comme neuve à l'esprit. C'est le même sentiment que lorsque tu retrouves un objet que tu avais perdu depuis dix ans : c'est comme si on t'en faisait à nouveau cadeau. Donc, tu retrouves l'origine et par là même, la fraîcheur et la pureté. C'est ça la tradition. On redécouvre ce qui est derrière pour produire devant soi une nouvelle origine. Quand la musique apparaît de cette manière, c'est avec cette fraîcheur, dans la joie des retrouvailles, et en même temps avec des distorsions : le sentiment que ce n'était peut-être pas tout à fait comme ça... En apparaissant sous une autre forme, surtout pour les gens qui écoutent, elle aura un air de nouveauté, et sera perçue comme issue d'un processus créatif. Pour celui qui joue, il est non seulement important d'avoir l'impression de créer, mais aussi de sortir de la routine sous peine de susciter l'ennui. Ou alors, il faut trouver d'autres voies comme par exemple, l'ivresse du sens ; bref, il faut trouver un « truc » pour rentrer dans la musique, parce que l'oreille ne se laisse pas fasciner comme ça, immédiatement. Il faut éprouver un sentiment profond de quelque

chose, être stimulé par les auditeurs ou par l'ambiance. Il faut un stimulus... La mémoire peut jouer ce rôle : se rappeler comment ça doit sonner.

Mais il n'y a pas de procédé technique qui permette de se plonger dans sa mémoire...

Non, il ne faut pas se donner pour but de se rappeler, et encore moins une technique, car si on fait « l'effort de... » on perd tout le côté transcendant de la chose. Il faut que cela vienne tout seul. Le plaisir le plus intense vient quand l'instrumentiste a l'impression que ce qu'il joue sort tout seul de l'instrument et que cela lui échappe. C'est parce que ça t'échappe, que c'est magique... Parce que c'est en dehors de ta volition, comme si cela venait d'ailleurs.

Il existe une forme de danger, alors, puisque l'on ne sait pas précisément où l'on va ?

Le danger, c'est pour l'élève moyen qui voudrait se lancer trop tôt et qui se casse la figure. Il y a l'exemple de ce joueur de *ūd* arabe, très inventif et fin connaisseur, qui en plein concert s'est arrêté de jouer en expliquant qu'il avait perdu le chemin et n'arrivait plus à sortir de sa modulation pour revenir au point de départ. Normalement, c'est sans risque. Si on ne trouve pas de sortie, il faut faire tourner la ritournelle jusqu'à ce qu'apparaisse une solution.

Quelle est la signification symbolique de cette démarche ?

Il y a l'idée que par l'expérience on acquiert des principes qui n'ont jamais été exprimés clairement. Derrière l'accumulation de répertoires, il y a tout un travail d'analyse qui a été fait et qui permet de tirer ces fameuses lois. C'est un peu le même esprit que dans l'apprentissage de la poésie : comment devenir poète ? En Occident, on commence à écrire des vers parce qu'on a quatorze ans. En Orient, on commence par apprendre par cœur quelques milliers de vers, et alors le sens de la composition vient tout seul. Et pourtant c'est une poésie très technique sur une métrique d'origine arabe que les métriciens ont formalisée à partir de la pratique.

Et qu'en est-il de ce musicien qui est en mesure de pratiquement tout accompagner ?

Là, je me demande si ce n'est pas plutôt une connaissance empirique des principes de la musique, par la mémoire, par l'accumulation de pièces du répertoire, par analyse inconsciente. On peut penser que le musicien dispose pour commencer de certains repères comme la cadence, le rythme, le phrasé, les standards de construction, et qu'au fur et à mesure, il y a des indices qui lui permettent de s'y retrouver. Dans l'accompagnement vocal, la structure des vers lui sert de guide.

La mémorisation est une des phases de l'apprentissage. Quelles sont celles que tu as pu encore observer aussi bien dans celui des autres que dans le tien propre ?

La musique ne s'apprend pas seulement en l'écoutant. Il faut avoir été en présence des grands musiciens. Ainsi ce barde azerbaïdjanais qui avait appris par cœur les enregistrements à la radio était arrivé à un niveau remarquable ; mais s'il avait vu Nasibov, il aurait fait un saut extraordinaire. Parfois il suffit d'être dirigé, orienté correctement, et il n'est pas indispensable d'être un élève assidu. En ce qui me concerne, tu ne peux pas imaginer à quel point j'ai erré ! J'ai tout fait à l'envers ! Pas avec la musique persane parce que j'étais dans le milieu (encore que je m'y prendrais autrement maintenant), mais avec la musique baloutche... J'aurais dû davantage chanter, battre des mains, accompagner les autres, faire des choses simples et banales au lieu de venir par le haut, commencer un peu plus modestement afin d'asseoir le sens musical. Il aurait fallu perdre du temps au début pour en gagner ensuite. Ma musique était en lévitation, sans base et sans assise. Être posé, assis, c'est important.

Quand j'ai commencé la musique baloutche, c'était un petit hobby occasionnel pour moi. J'aimais beaucoup cette musique, ces ritournelles faciles, que tu retiens facilement, alors j'ai commencé à jouer de ce crin-crin (le *sorud*). A cette époque j'étais loin, en Europe, et le jour où je suis revenu sur le terrain, les musiciens baloutches m'ont entendu jouer et ont dit : « c'est pas mal, avec un mois de travail tu y arriveras ». Et puis je suis revenu quelques années plus tard, et ils me disaient la même chose. Je pensais que je n'y arriverais jamais, et je ne comprenais pas ce qui « clochait ».

Fig. 3: Au Xinjiang, avec des musiciens tadjiks



Tu ne savais pas où tu devais arriver ?

C'est cela, jusqu'au jour où j'ai pu prendre mon temps et filmer en vidéo. Et ce fut là le premier choc : il fallait reprendre toute la technique de l'archet, parce que c'était la base. A partir de là, ça a commencé à donner quelque chose, mais sur certains airs, j'étais toujours légèrement à côté de la plaque, jusqu'à ce que je passe une semaine avec un Baloutche à jouer et à discuter, et qu'en fin de compte il me dise : « Il y a quelque chose de bizarre dans ta façon de faire ». Et là, j'ai compris que non seulement les 3 temps sont des « pseudo 3 temps » (à trois valeurs inégales, que j'appelle rythme « ovoïde ») mais que les Baloutches placent le premier temps là où tout auditeur normal perçoit le troisième (brève/longue au lieu de longue/brève). J'avais repéré que certains « trois temps » se tordaient en 10 temps, mais que le rythme de base était « brève/longue », je n'y croyais même pas. Il a fallu que mon musicien joue sur un ordinateur et une boîte à rythme, pour que je reconnaisse que je m'étais trompé et tous mes amis musiciens avec moi. Donc tu vois qu'on ne peut se fier à l'oreille. C'est une mise en garde que j'adresse aux ethnomusicologues qui travaillent sur des magnétophones à vitesse réduite. D'accord, c'est bien utile dans certains cas ; mais dans d'autres, ce n'est pas par cette voie qu'ils arriveront à comprendre.

Donc la pratique est indispensable.

Pas forcément, mais dans certains cas comme celui-là, oui. Et puis il y a la gestuelle : comment doit-on se sentir en soi quand on joue. Et c'est aussi ça que les connaisseurs sentent, et sur cela qu'ils te jugent.

Qu'est ce qui te fait penser qu'un magnétophone à vitesse variable ne t'aurait pas permis de comprendre ces subtilités rythmiques ?

Cela m'étonnerait ; mais puisque tu insistes, développons ce point. Jusqu'à présent, je n'ai jamais vu d'exception à cette erreur de perception. J'ai travaillé avec des percussionnistes professionnels, des maîtres de rythmes orientaux, et je leur ai expliqué la chose : « Écoute bien : *bum tac tac, bum tac tac*, capte le feeling, pense en 5/8, ralentis, etc... » Ils essayaient et il n'y arrivaient pas. Parfois, cela a pris des jours, ou tout d'un coup ils y arrivaient ; mais quand on recommençait un peu plus tard, ils avaient perdu le « truc », et tout était à refaire. J'étais sidéré. Comment quelque chose d'aussi simple était-il impossible à reproduire ? Ou, s'ils le répètent une fois, deux fois, trois, fois je leur dis : « Ça y est, tu le tiens, ne le lâche pas » et, après vingt secondes, c'est perdu à nouveau. Ce n'est même pas lié à l'instrument ou au geste, parce que j'ai fait la même triste expérience avec des musiciens de cultures voisines comme ce professeur de *dotâr* ouzbek qui est habitué aux rythmes que j'appelle « ovales ». A force de s'exercer, il est laborieusement arrivé à approcher la chose. Mais le jour du concert, il a complètement perdu le truc et il a enfermé la musique dans une routine de trois temps, comme une vulgaire valse.

Ici tu parles de reproduction du rythme, mais un appareil à vitesse variable, te permettrait de le reconnaître.

Peut-être, mais la vraie question est : pourquoi ils ne le saisissent pas, pourquoi ils n'entendent même pas la différence entre ce qu'il font complètement de travers et ce qu'il leur arrive de faire juste. Tous les professionnels avec qui j'ai abordé ce genre de rythme sont passés à côté. Le seul qui avait remarqué quelque chose, c'était Jérôme Cler parce qu'il a une grande pratique des rythmes asymétriques. Et ne crois pas que j'exagère l'importance de ce que certains ont qualifié « de détails dont on se fiche, du moment que la carrure est symétrique », parce que pour les natifs, ce *groove* est hyper-pertinent. Quand un accompagnateur ne le rend pas, on lui arrache le luth des mains et on le donne à un autre. J'ai même vu un homme en transe faire ce geste, parce que le rythme était mou et l'empêchait de décoller.

- 6 Renoir a dit que le divin se manifestait dans les petits détails. Je me passionne pour les grands thèmes généraux, mais j'aime aussi beaucoup regarder les choses à la loupe.

BIBLIOGRAPHIE

Principales publications de Jean During

Livres

1984 *La musique iranienne, tradition et évolution*. Paris : Editions Recherches sur les Civilisations.

1988a *Musique et Extase, l'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris : Albin Michel.

1988b *La musique traditionnelle de l'Azerbâïdjan et la science des muqâms*. Baden-Baden & Bouxwiller : Valentin Koerner.

1989 *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*. Paris-Téhéran : Institut Français de Recherche en Iran.

1991a *Introduction à l'étude de la musique ouïgoure*. Bloomington : Indiana University Press (en collaboration avec Sabine Trebinjac).

1991b *Le répertoire-modèle de la musique persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollah*. Téhéran : Soroush.

1991c *The Art of Persian Music*. Washington : Mage Publishers (avec la participation de Zia Mirabdolbaghi et Dariush Safvat).

1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier.

1998 *Les musiques classiques d'Asie centrale, l'esprit d'une tradition*. Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes Sud

Articles récents

1992a « The organization of rhythm in Baluchi trance music », in : *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developments and Recent Trends*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel, 1992 : 282-302.

1992b « L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran 1980-1990 ». *Asian Music* XXIII/2: 135 -164.

1992c « What is Sufi Music? », in: *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, ed. by Leonard Lewisohn, Foreword by Dr. Javad Nurbakhsh, Introduction by Seyyed Hoseyn Nasr. London-New York : Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1992 : 277-287.

1992d « Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques », in Hughes Dufourt, Joël-Marie Fauquet, François Hurard : *L'Esprit de la Musique*. Paris : Klincksieck : 177-184.

1992e Divers articles pour l'*Encyclopaedia Iranica*.

1993a « Musique, nation & territoire en Asie Intérieure ». *Yearbook for Traditional Music* 25: 29-42.

1993b « The sacred music of the Ahl-i Haqq as a means of mystical transmission », in: *Saints and Sainthood in Islam*. Berkeley : 27-42.

1994a « Le grincement de la porte du paradis la double structure du phénomène musical dans la culture islamique », in : *Gott ist schön und Er liebt die Schönheit, Festschrift für Annemarie Schimmel*. Berne : Peter Lang : 153-179.

1994b « Question de goût : l'esthétique comme lieu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam ». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 7 : Esthétiques : 27-49.

1994c Article « Aserbaidzhan ». *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel : Florian Noetzel. 12 p.

1995a « Vers et mélodie, récitation et chant. Eléments du dossier persan in *Pand-o soxan* », in Christophe Balaï, Claire Kappler, Ziva Vesel : *Mélanges offerts à Charles Henry de Fouchécour*. Paris : IFRI-Peeters : 95-115.

1995b Article « samâ' » *Encyclopédie de l'Islam*.

1995c « Koerdische Muziek ». (Introduction à la Musique kurde, brochure en hollandais). Amsterdam : Rasa / Kulsan : 37.

- 1995d « Carnets de voyage au Moyen-Orient », in : *La musique et le Monde. Internationale de l'Imaginaire*. Paris : Maison des Cultures du Monde / Arles : Actes Sud : 115-144.
- 1996a « Musique et rite, le *samâ'* », in : Gilles Veinstein, éd. : *Les voies d'Allâh*. Paris : Fayard : 73-88.
- 1996b « Territorialité et territorialisation de l'espace musical musulman », in : Mohammed Ali Amir Moezzi : *Lieux d'islam*. Paris : Autrement : 321-331.
- 1996c « La maîtrise du feu dans le *jam* Ahl-e Haqq », in : *Actes du Colloque International sur les Bektashis et les ordres apparentés*. Paris : EPHES.
- 1997a « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », in : Mohammad Ali Amir-Moezzi, éd. : *Le voyage initiatique dans l'islam*. Paris : EPHE.
- 1997b « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 : Rythmes : 17-36.
- 1997c « Hearing and understanding in Islamic gnosis ». *The World of Music* 2/1997: 127-137.
- 1997d « African winds and Muslim djinns. Trance, healing and devotion in Baluchistan ». *Yearbook for Traditional Music* 29: 39-56.
- 1997e « Le système des offrandes dans la tradition Ahl-e haqq », in Barbara Kellner-Heinkele, ed.: *Syncretic Religious Communities in the Near East*. Berlin: 39-56.
- 1997f « The Baluchi Zahirig as a Modal Landscape and the Emergence of a Classical Music », in Jürgen. Elsner & Risto. Pekka Pennanen, ed.: *The Structure and Idea of Maqâm*. Tampere : University of Tampere : 39-63.
- 1998a « La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne », in : *La représentation du temps au Moyen-Age*. Royaumont: Colloques de Royaumont: 114-133.
- 1998b « A critical survey on Ahl-e haqq studies in Europe and Iran », in: *Religion, cultural identity, and social organization among Alevi*. Istanbul : Swedish Research Institute : 105-125.
- Sous presse :
- « Dimension symbolique et esotérique de la musique dans la culture musulmane », in : Pierre Lory, éd. : *Dictionnaire de l'esotérisme*.
- « Ahl-e haqq. Hierarchie cosmique et typologie spirituelle », in : Pierre Lory, éd. : *Dictionnaire de l'esotérisme*.
- « Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémique dans la théorie de la musique persane, in : Ziva Vesel, éd. : *Les Sciences dans l'Iran ancien*.

Discographie sélective

- 1989a Azerbaïdjan. *Musique et chants des âshiq*. Ashiq Hasan, Emran Heydari, Alim Qâsimov. Collection AIMP XIX. VDE 613.
- 1989b Azerbayjan. *Musique traditionnelle*. Collection CNRS / Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274901.
- 1990 Turkestan Chinois/Xinjiang Musiques Ouïgoures. 2 vol. (en collaboration avec Sabine Trebinjac). OCORA Radio France C 559092-93.
- 1992 Baloutchistan. *Musiques d'extase et de guérison*. 2 vol. OCORA Radio France C 580017-18.

1993a *Asie Centrale. Les maîtres du dotâr. Ouzbekistan, Tadjikistan, Turkmenistan, Khorâsân*. Collection AIMP XXVI. VDE 735.

1993b *Musique tadjike du Badakhshan*. Collection UNESCO. Auvidis D 8212.

1993c *Asie Centrale. Traditions classiques*. 2 vol. (en collaboration avec Ted Levin). OCORA-Radio France C 560035-36.

1993d *Azerbaïdjan. Alim Qasimov*. OCORA Radio France C 560013.

1994a *Ouzbekistan. Monâjât Yulchieva*. OCORA Radio France C 560060.

1994b *Kurdistan. Zikr et chants soufis*. 2 vol. OCORA Radio France 560071-72.

1995a *Zikr Naqshbandi of Turkestan*. In: *Trance 2*. Collection Musical Expeditions. Ellipsis Arts 4010.

1995b *Baloutchistan. Bardes du Makrân*. Buda Records 92633-2.

1996c *Iran. Le ney de Mohammad Musavi*. Buda Records 92645-2.

1997a *Azerbaïdjan. Le tar de Malik Mänsurv*. Buda Records 92696-2.

1997b *Tadjikistan. Tradition de Boukhara. Maqâm Navâ*. OCORA Radio France C 560102.

1997c *Ouzbekistan. L'art du dotâr*. OCORA Radio France C 560111.

1997d *Azerbaïdjan. L'art du Mugham. Alim Qasimov*. OCORA Radio France C 560112.

1997e *Turkestan. Komuz kirghiz et dombra kazakh* (avec la collaboration de Sabine Trebinjac). OCORA Radio France C 560121.

1998a *Turquie. Cérémonie du Djem Alevi* (en collaboration avec Jérôme Cler). OCORA Radio France C 560125.

1998b *The mystic fiddle of the proto-gypsies*. Shanachie 65013.

1998c *Azerbaïdjan. Le garmon d'Aydin Aliev*. Buda Records 92701-2.

1998d *Tadjikistan. Bardes tadjiks*. Collection AIMP LVII. VDE 974.

1998e *Love Songs and Trance Music. The Baluchi Ensemble of Karachi*. Shanachie 66016.

Sous presse :

1999a *Ouzbekistan. Grands maîtres du passé (1940-1965)*. OCORA Radio France.

1999b *Turquie. Psalmodie coranique, par Kani Karaca*. OCORA Radio France.

1999c *Azerbaïdjan. Le kamântcha de Elshan Mansurov*. Buda Records.

Filmographie

1988 *Le târ et le setâr de Dariush Talâ'i*. 1h 40 de film vidéo commercialisé. Paris : CEMO, Institut National des Langues Orientales.

1998 *Safar dar vatan . Am Herz der Kurdistan*. Ecriture d'un film sur les derviches Qâderi du Kurdistan et participation au tournage. München : Tangram, Saam Schlamming.

AUTEURS

SYLVIE LE BOMIN

fr