Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

15 | 2002
Histoires de vies

Les pérégrinations d'un musicien inspiré

Entretien avec Marc Loopuyt

Henri Lecomte et Marc Loopuyt

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/786
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2002
Pagination : 155-168
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Henri Lecomte et Marc Loopuyt, « Les pérégrinations d'un musicien inspiré », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/786

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

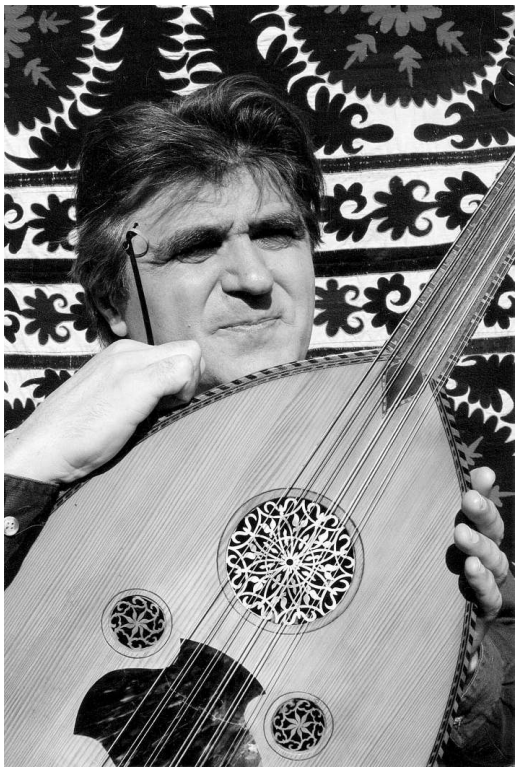
Tous droits réservés

Les pérégrinations d'un musicien inspiré

Entretien avec Marc Loopuyt

Henri Lecomte et Marc Loopuyt

Fig. 1 : Marc Loopuyt et son *'ûd*.



Quelle a été ta démarche, au départ de ta vie musicale ?

Je crois qu'au départ, on est incapable d'affirmer une démarche. On reçoit un message, on reçoit des appels dans la jeunesse, qui ne sont d'ailleurs pas forcément ressentis

explicitement comme tels ; mais ça n'empêche pas d'y répondre. Si, au lieu de parler tout de suite de démarche, je parle d'appel, le premier appel, c'est la guitare, que j'ai rencontrée sous les doigts d'une élève d'Ida Presti, Simone Haussiètre. Ce que je préférais chez elle, c'est quand elle essayait de jouer du flamenco bien qu'elle n'ait pas eu de maître de flamenco. Donc ça a été deux années auprès d'elle à rêver de la guitare, à pratiquer un petit peu la guitare classique et à rêver du flamenco. Ensuite, ça a été la rencontre avec un plâtrier de Strasbourg, Andrès Garcia, qui n'était pas un grand guitariste flamenco, mais qui en avait en tout cas le son, le toucher. Il venait de Cordoue, il avait le toucher du flamenco et, en fait, le premier appel, disons, caractérisé des musiques traditionnelles fut celui de la guitare flamenca. Rétrospectivement donc, c'est le mode de projection du son, le mode de musicalité, le mode de présence. Ça, c'est le point de départ.

Ensuite, tu es parti en Espagne ?

Ensuite, bien sûr, j'avais grandi, j'étais à l'âge des voyages, à dix-sept ans, et donc, avec un tout petit bagage flamenco, je suis parti en Espagne dans la province de Grenade. Il y a eu des rencontres, surtout la rencontre avec le terrain, avec la langue, et donc les premiers pas dans l'alchimie d'un milieu précis avec les ambiances, le son, la présence du chant et donc un travail avec un guitariste de Grenade, d'abord, de Alora, puis un travail avec un guitariste de Cadix et la rencontre avec des chanteurs. Tout ça s'est fait en même temps, de manière évidemment peu analytique, peu scientifique, mais être sur le terrain, se sentir absorbé par ce terrain, ou avoir envie d'absorber ce qu'il y a dans l'air, et puis le travail acharné sur la guitare et les souvenirs personnels de tant d'heures par jour et puis ensuite la compréhension du fait qu'il y a cette ambiance, qu'il y a un répertoire, qu'il y a dans l'air et dans la terre une nature avec laquelle il faut se mettre en harmonie.

Comment as tu été reçu par la communauté gitane ?

Je n'étais pas d'abord chez les Gitans. J'étais chez des *payos*[1]. Antonio Marqués était un professionnel de la guitare, qui jouait beaucoup dans un endroit qui s'appelait le *Pájaro azul*, mais il n'était pas gitan. Peut-être que si j'avais commencé avec les Gitans, je ne serais jamais sorti du flamenco, qui sait, puisqu'ils ont une orientalité plus marquée.

Je suis ensuite rentré en France. J'ai fait des séjours répétés en Espagne. Je me suis centré sur Cadix. Il y a eu aussi la rencontre avec un danseur, Antonio Gonzalo Torres, qui a été importante. C'était une prise de conscience de l'importance du *compás*[2]. Cet artiste a vu que j'avais beaucoup de manques et il a consacré des journées entières à m'expliquer les cycles et à me les faire travailler, à me les faire appliquer et ça a été très très précieux. C'étaient des leçons données simplement par amitié, il avait vu qu'il me manquait quelque chose et je lui dois beaucoup, sous ce rapport.

Es tu parti au Maroc pour des raisons vraiment musicales ou simplement parce que tu avais envie d'exotisme ?...

Je suis d'abord rentré à Strasbourg avec un guitariste, celui qui m'enseignait, Antonio Marqués. On commençait déjà à jouer des choses ensemble ; le contrat n'était pas très explicite ; c'était un contrat de rencontre et d'amitié, dans le genre : « Tu m'as reçu, je vais te recevoir et moi, je vais continuer à apprendre et on va se produire, etc. » C'est effectivement ce qui s'est passé, mais l'aventure a tourné court parce que, une fois sur le terrain, après quelques mois, il s'est avéré que ce guitariste avait imaginé que la France allait pouvoir répondre à ses ambitions de richesse tout de suite, le sortir de la

misère, et nos voies ont dû diverger parce que, sur le terrain, on ne pouvait plus s'entendre. Ce fut une très grosse déception pour moi et j'ai eu besoin de changer d'air, de voyager, et j'ai eu l'occasion de trouver un contrat pour aller travailler au Maroc. C'est plutôt poussé par un sentiment un peu négatif que je suis parti au Maroc. Et puis, tout naturellement, avant de partir, je me suis dit : « Je vais m'acheter un disque ou deux, si je peux trouver ». J'ai trouvé Ahmed Zahir, de Marrakech, et j'ai trouvé Fârid al-Atrash et sur la couverture, il y avait un magnifique *'ûd*. Donc pour moi, c'était évident, que j'allais au Maroc et donc j'allais jouer du *'ûd*.

Qui était Ahmed Zahir ?

C'est un joueur de *'ûd* populaire, aussi chanteur. Je ne sais pas si il est encore de ce monde. Il jouait dans le style marrakchi et était très célèbre à l'époque, au point que ses disques étaient arrivés en France, du moins dans les épiceries maghrébines. Le départ pour le Maroc n'a donc apparemment pas été une suite réfléchie, « Ah, le luth précède la guitare dans l'histoire, donc on va faire ceci et cela ». Non, ce n'est pas ça. A cet âge-là, ce n'est pas comme ça qu'on travaille, qu'on se guide. Peut-être, rétrospectivement, on peut y décrypter une intuition. J'étais poussé par le besoin de voyager, de voir autre chose, et ce besoin de voyager a duré dix ans.

Au Maroc, tu as eu l'originalité de travailler à la fois la musique andalouse et la musique berbère ?

Ça s'est fait, en fait, par périodes. Je me suis trouvé une affectation comme enseignant, employé par le gouvernement marocain, et ils m'ont affecté à Beni Mellal, un territoire qui est dans la plaine, au bord de la montagne, dans le Moyen-Atlas. C'est à la jonction des territoires ethniques berbère et arabe et donc, des styles de musique. J'ai habité quelques mois à Beni Mellal et très vite, j'ai trouvé une maison dans un village berbère et je me suis installé là. J'ai donc commencé, en fait, par la musique berbère, par jouer le *bandaîr*[3], par gratouiller le *lotar*[4] à trois cordes. J'y ai passé quatre ans, puis je suis parti à Fès, où j'ai trouvé un autre boulot, parce que je voulais jouer du *'ûd*. J'en possédais d'ailleurs déjà un, que j'avais acheté à Casablanca. Je me suis ainsi fait admettre dans l'école d'Abdelkrim Raïs, après des mois et des mois de négociations. Il ne comprenait pas ce que je voulais, mais j'ai finalement réussi à me faire admettre dans une classe, avec des enfants.

Il n'y avait pas d'adultes ?

Si, il y en avait, mais ils ne comprenaient pas ce que je voulais. Ils se sont dit : « On va se débarrasser de lui, on va le mettre avec les enfants », à quoi j'ai répondu : « Pas de problème ». La pédagogie, c'était de chanter et de jouer des percussions pendant plusieurs années et de commencer l'étude du *'ûd* après. J'ai fait ça pendant un an, mais au bout de quelques mois, j'ai trouvé le contact avec les élèves pour commencer le *'ûd* plus tôt que le programme normal ne le permettait. C'était le contact et là, mon professeur a été Ustad Massano Tazi qu'on a pu ensuite faire venir à Paris et enregistrer pour Ocora. Donc, l'andalou a succédé à l'intérêt pour la musique berbère. De toute façon, il y a aussi une unité marocaine de la musique. De loin, le berbère du Moyen-Atlas n'a rien à voir avec l'andalou, mais on trouvera tout de même un rythme commun. C'était aussi l'occasion, comme beaucoup d'instrumentistes marocains pratiquent la musique moyen-orientale, d'entrer avec des Marocains dans le monde du *maqâm*[5].

C'est donc au Maroc que tu as commencé à jouer des *taqasim*[6] ?

En effet, parallèlement à l'andalou, ça m'intéressait. Précisément, c'était déjà l'époque où les 'ûdistes de musique andalouse, dans le cours du concert andalou, retournaient souvent un peu à l'oriental quand il fallait faire les *taqasim*. C'était le moment où la manière de faire les *taqasim* proprement andalous se raréfiait. C'était déjà une espèce de période d'acculturation. Le *taqsim* andalou sur le *'ûd* était plus vivant à Tétouan et à Tanger à ce moment-là avec Temtamani ; mais quand on est dans une école on apprend à récuser les autres, donc j'étais à Fès, je suis devenu partisan de Fès, je n'imaginais pas que Tétouan pouvait être intéressant. On peut devenir partie prenante assez vite, quand on est dans un entourage et que l'accueil y est bon.

Au Maroc, il n'y avait tout de même pas de grand soliste de *'ûd* ?

A l'époque, il n'y avait pas de soliste de *'ûd* ; il y avait des 'ûdistes qui réussissaient parfois des choses magnifiques, de manière très fortuite. Il n'y avait pas de gens, en tout cas dans la région où j'étais, qui cultivaient le genre.

Un récital de *taqasim*, c'était impensable à l'époque ?

Absolument. A la fin de mon séjour au Maroc, Munir Bashir a commencé à se faire connaître, mais moi, j'avais déjà fait mon choix. En revenant en France, j'avais entendu Cinuçen Tanrõkorur, un 'ûdiste turc, sur une cassette et je savais qu'il faudrait tôt ou tard que je le rencontre. Donc, quand je suis rentré du Maroc et que je me suis réinstallé en France, j'ai commencé à faire des concerts à droite et à gauche et j'ai cherché la piste de Cinuçen.

Tu jouais quoi dans ces concerts ?

Je jouais encore le plus souvent une partie de guitare flamenco et une partie de *'ûd*. J'associais les deux. Après, j'ai trouvé un percussionniste marocain très intéressant, à Nancy, et là j'ai commencé à faire des récitals, seulement avec le *'ûd* et le percussionniste. Ça s'est fait petit à petit, disons.

Tu as eu un épisode aussi avec un luthiste tunisien, je crois ?

Il y a eu beaucoup d'épisodes, j'ai fait beaucoup de rencontres. Il y a eu un luthiste tunisien à Lyon, mais je pense que tu veux parler de Fawzi Sayeb. Bien sûr, en rentrant du Maroc, j'ai été voir Fawzi, j'ai été voir s'il pouvait m'aider et on a eu quelques années de fréquentation assez régulière, qui ont été très enrichissantes, mais dont le bénéfice s'est beaucoup fait sentir plutôt après. C'est le thème de la fréquentation des « maîtres inspirés », il faut trouver le *modus vivendi*. C'est une recherche perpétuelle, donc effectivement on recherche des interlocuteurs où qu'on se trouve. C'était la période où Fawzi apparaissait de temps en temps sur les ondes. C'est pareil : j'ai cherché sa piste et je l'ai trouvée.

Dans l'intervalle, à l'occasion d'un voyage à Bangkok, j'ai trouvé une piste sérieuse pour remonter jusqu'à Cinuçen, ce qui fait que, quelques mois plus tard, je l'ai rencontré à Bruxelles. Dès qu'il eut terminé son travail là-bas, je l'ai invité chez moi et je l'ai gardé trois semaines. C'était la première entrevue avec Cinuçen et puis il va y avoir comme ça, deux fois par an, trois fois par an, selon les années, des périodes, où il s'installe chez moi, en France, ou bien je m'installe chez lui à Ankara, pour profiter de sa science immense. C'est vrai que je cherchais la Turquie, j'ai trouvé une autre planète, quasiment un continent caché en Turquie, qui s'appelle Cinuçen, quelqu'un qui était (et voulait d'ailleurs être) une école à lui tout seul. De cela, il va rester, bien sûr, des marques dans le style : il y a eu une période où j'ai vraiment voulu imiter Cinuçen dans

tous les détails, je crois que c'est sain, et puis il y a une période où il faut revenir à soi-même. On filtre tout ça et de toute façon il reste un maître immense pour la construction des pièces, il était d'ailleurs architecte de formation.

Comme beaucoup de musiciens orientaux, d'ailleurs…

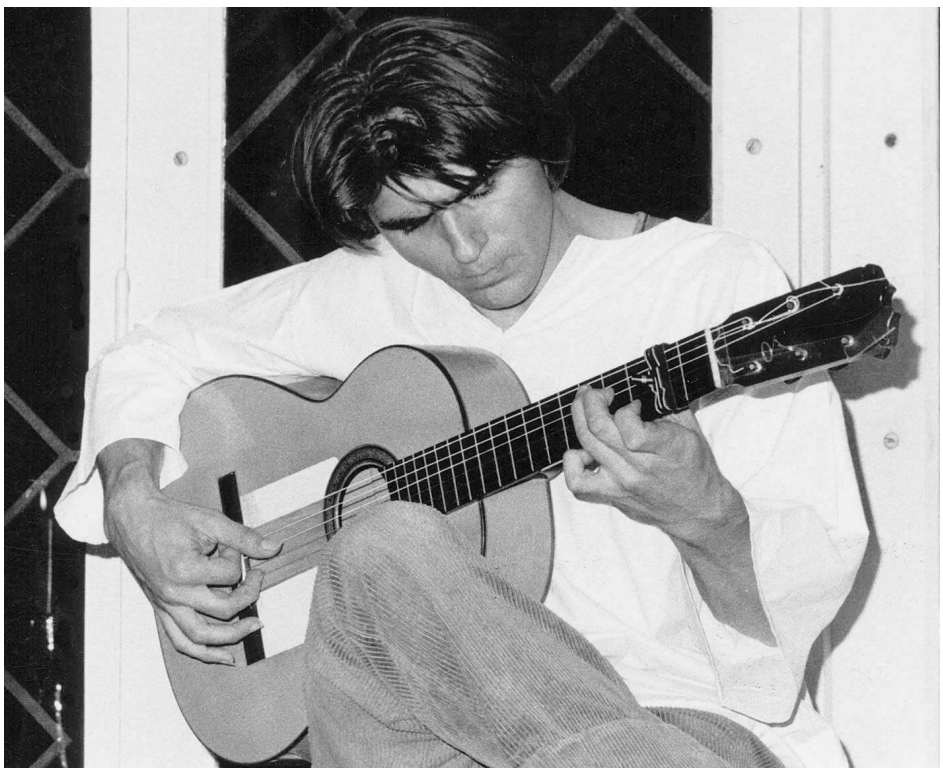
Oui, c'est vrai. Donc, architecte du *maqâm*, de la composition, des *usul*[7].Ce n'est pas seulement un improvisateur génial, c'est aussi un grand compositeur, un chanteur etc… Donc, lui et d'autres, bien sûr, montrent que le *taqsim* est une partie de l'iceberg. Celui qui fait des *taqasim* réussis, pratique autre chose. Je crois que c'est nécessaire, il y a la pratique d'ensemble, avec d'autres instruments, l'accompagnement du chant, la pratique personnelle du chant aussi, même si ce n'est pas pour se produire au cours d'un concert, tout ça c'est l'exemple que montre Cinuçen. Fawzi ne chantait pas, mais Cinuçen si. C'est un préalable important ; au Maroc, tous les bons joueurs de *taqsim* sont des chanteurs ou des instrumentistes-chanteurs.

Plus tard, il y a eu aussi des rencontres avec Munir Bashir. C'était l'occasion de voir de plus près comment ce maître a constitué, en quelque sorte, son *radif*[8]. Ma conclusion est d'ailleurs qu'il est plus un homme avec une mémoire musicale éléphantesque qu'un improvisateur.

Il paraît tout de même à l'opposé de Cinuçen, non ?

Ce qui est intéressant, c'est ce que l'un dit de l'autre. L'un fait semblant de ne pas connaître l'existence de l'autre, et l'autre dit « Si tu lui dis de venir faire un concert avec moi, il aura peur, il ne viendra pas ».

Fig. 2 : Marc à la guitare flamenca.



C'est Cinuçen qui dit ça !

Oui ! Cinuçen avait bien connu toute la famille Bashir, il appréciait surtout Jamil et un autre frère dont j'ai oublié le prénom qui était, qui doit être toujours, violoniste, parce que Cinuçen a été trois ou quatre ans à Bagdad comme expert musical envoyé par la Turquie, et a donc bien fréquenté tout ce milieu. Il a d'ailleurs aussi perfectionné sa connaissance de l'arabe à ce moment-là. Il m'a beaucoup parlé de Jamil. Il aimait beaucoup Jamil. Ils ont joué ensemble, c'est dommage qu'il n'y ait pas d'enregistrements. Ce devait être très intéressant.

Il y en a déjà très peu de Jamil, tout seul…

Oui, c'est vrai. Ceci dit, il doit y avoir en Iraq beaucoup de bandes puisque Jamil, m'avait expliqué Cinuçen, avait un studio. Il vivait surtout avec son studio, donc il n'a pas dû se priver de s'enregistrer lui-même.

Il y a eu le disque de Chabrier…[9]

Oui, c'est un disque très intéressant, une sorte de palette des *maqâm*, mais il y avait aussi un petit disque très discret, un petit quarante-cinq tours qui a circulé : c'étaient deux ou quatre morceaux de Jamil, avec des percussionnistes, plutôt des morceaux de musique de danse, magnifiquement joués.

Je t'ai connu, un peu à la fin de cette période-là, au Maroc. Tu continuais à la fois à t'intéresser au Maroc et, en même temps, d'un point de vue extérieur, on a eu un peu l'impression de deux carrières parallèles, puisqu'il y a eu d'une part le CD qu'on peut appeler de *taqasim*, même s'il n'y avait pas que cela, et le premier *Suspiro del Moro*, qui, si je m'en souviens bien, était un peu antérieur. Est-ce qu'il faut parler d'enrichissement ou de dispersion ?

Je crois qu'il y a des terroirs qui marquent à un tel point qu'on ne peut jamais les oublier. C'est vrai que si on veut être guitariste flamenco, il faut y consacrer sa vie. Essentiellement, je passe mon temps à jouer du *'ûd* et, de temps en temps, je reprends la guitare ; mais je la reprends parce que j'ai trouvé une solution : le style ancien, pour que ce soit compatible sur le plan, déjà, de la disponibilité des mains. D'une part le style ancien, d'autre part, une guitare ancienne qui a été faite sur le modèle et les critères du tracé directeur, tel qu'il existait encore au XVIII^{e} siècle. Donc cette guitare-là, eh bien, elle marche toute seule ! On n'a pas besoin de la visiter tous les jours pour qu'elle continue à fonctionner. Il y a peut-être aussi un aspect un peu minimaliste dans mon style qui fait que c'est compatible. De toute façon, c'est ce que j'aime. J'ai repris ça en revenant du Maroc, à un certain moment, parce que j'ai retrouvé Guillermo Chavez « El Brusco », un chanteur amateur de flamenco à l'ancienne, que j'avais connu avant de partir en Espagne et au Maroc. Comme il avait connu le Maroc, ayant fait son service militaire au Sahara et habité Ceuta, il avait une vue néo-romantique et tellurique de ce qui s'était passé dans une Andalousie mythique, d'une genèse du flamenco à laquelle l'arabité ne serait pas étrangère et donc nous avons travaillé sur ce thème et refait du flamenco à l'ancienne, avec la guitare ancienne, et également travaillé sur des thèmes et des poèmes, avec l'idée des Abbadides, par exemple. On a fait un morceau ensemble, qui s'appelait *Copla abbadida*, ce qui m'a amené à l'accompagner aussi sur le *'ûd* ainsi que sur la *kwitra*, qui existaient en Espagne médiévale.

Je pense que beaucoup de gens voient les CD que tu as faits, comme *Suspiro del Moro* ou *Les deux Andalousies*, comme une tentative, parallèle à la démarche pratiquée en musique ancienne européenne, de reconstitution de musiques de l'Andalousie musulmane… En fin

de compte, il me semble que ce n'est pas du tout ça, puisque la guitare n'existait pas à cette époque sous cette forme. Il s'agit donc plutôt d'une musique de création…

Il y a plusieurs aspects dans cette musique : la création, les rencontres, le délire, l'imagination, le romantisme… Le romantisme est peut-être plus chez Guillermo que chez moi. Mais il y a, je le reconnais, une sorte de télescopage des époques, que j'appellerai romantique, parce qu'il confond parfois les siècles par deux et par trois. Il est clair que, si on fait une *solea*, on aime qu'elle sonne comme ça, en même temps, on sait qu'elle n'existait certainement pas quand les Arabes étaient sur le point de partir. Maintenant, pour certaines pièces qui ont été faites avec la *kwitra*[10]et le *'ûd*, par exemple, il y a toujours du romantisme, parce que, même le *'ûd* n'était pas comme ça. Un travail mené avec Royaumont et Christian Rault tend d'ailleurs à montrer que les premiers *'ûd* en Andalousie étaient monoxyles. Ils sont arrivés avec la rosace découpée dans la table, et c'est en Andalousie, semble-t-il, que les côtes seraient apparues plus tard. C'est une hypothèse encore à vérifier, mais qui est quand même pas mal étayée. Si on voulait faire une reconstitution plus sérieuse, d'abord il y a la langue, il faudrait chanter en roman, bon… Il y a des poèmes à la recherche desquels je suis depuis plusieurs années, que je n'arrive pas à trouver, des poèmes mauresques, c'est-à-dire des poèmes soufi écrits en espagnol de l'époque, un livre qui s'appelle *Cante de la Luz*, mais je n'ai pas réussi à le trouver. Si quelqu'un peut m'y aider, qu'il soit le bienvenu. J'aurais aimé pousser plus loin le côté historique.

Dans *Les deux Andalousies*, la différence est que l'on est parti sur le thème de la juxtaposition entre flamenco et musique arabo-andalouse et, comme il y a les danseuses, comme il y a les chanteurs, ce qui a finalement pris le pas, c'est la cohésion d'un groupe, c'est la rencontre des personnes. Il y a une ligne directrice, mais chacun amène son expérience personnelle, ses connaissances, ce qu'il peut proposer aux autres dans l'échange : il y a une alchimie qui se fait, et qui n'est pas forcément celle qu'on avait prévue au départ.

Tu viens de faire un long séjour en Azerbaïdjan. J'ai l'impression qu'il y a chez toi une sorte de fantasme (je n'emploie pas le terme de manière péjorative) de recréer un état de l'Orient musical, tel qu'on se l'imagine, en tout cas, comme on peut l'entendre avec des enregistrements effectués au début du siècle à Istanbul, où on trouve côte à côte des musiciens juifs, arméniens, turcs, arabes, grecs, comme ça a existé aussi en Égypte…

Oui, dans l'Empire ottoman…

Est-ce-que cette juxtaposition de cultures différentes n'a pas à la fois un effet double, d'un côté enrichissant mais aussi réducteur ?

Il y a quelque part l'Espagne, il y a le Maroc, ensuite il y a la Turquie, pas mal d'incursions dans les pays arabes du Moyen-Orient aussi, et puis voici Loopuyt qui s'égare cette fois-ci jusqu'en Azerbaïdjan…

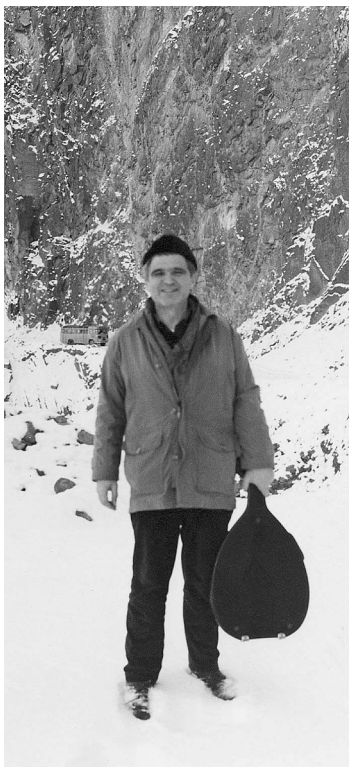
C'est vrai que l'Empire ottoman a disparu, mais l'homogénéité modale, si j'ose employer ce mot, qui existe du Maroc en tout cas jusqu'en Azerbaïdjan, est toujours là. Si on cherche les formes traditionnelles les plus authentiques, il y a des styles très différents, mais le principe de la monodie modale dans le *maqâm*, est le même. Donc, il y a quelque part où on peut s'entendre dans cet espèce d'Empire ottoman esthétique, d'ailleurs plus grand puisque le Maroc n'en faisait pas partie (ils avaient payé un tribut pour que les Ottomans n'entrent pas) et que l'Azerbaïdjan n'en a jamais fait partie non plus. Il existe toujours une espèce d'Empire maqâmien potentiel dans les esthétiques des musiciens cultivés, dans les traditions populaires ou dans les traditions savantes, il y a toujours

cette homogénéité. Alors Loopuyt voyage, même aussi avec l'Espagne, c'est ce qu'on n'a pas évoqué. Il y a quatre modes grosso modo, qui sont chantés dans le flamenco. On va retrouver leurs équivalents dans le maghrébin et aussi dans l'oriental, même si ils ne sont pas traités de la même manière. En tout cas, les échelles et les couleurs sont là.

Grâce à une bourse de la Villa Médicis, j'ai eu l'occasion de choisir un séjour, et j'ai choisi le plus lointain et le plus difficile à organiser. J'aurais pu retourner au Maroc ou en Turquie, approfondir des choses, de toute façon il me manque déjà plusieurs vies pour approfondir tout ce que j'ai approché. Mais j'ai décidé d'aller à l'extrémité orientale de mon Orient, et j'ai choisi l'Azerbaïdjan parce que j'y avais déjà des amis musiciens, en particulier Malik Mansurov.

Le fantasme, d'accord, il y a le thème du fantasme. Il faut dire que je suis issu d'une famille qui est une saga elle-même. Depuis trente-cinq ans que je suis sur l'affaire des instruments à cordes, j'ai fini par faire une relation entre la saga de ma famille dans les deux siècles derniers, et mon aventure, si j'ose dire. J'ai un nom flamand parce que j'ai un grand-père néerlandais, mais du côté de la grand-mère, c'est beaucoup plus compliqué, il y a un pied en Orient, il y a un pied à Smyrne, et il y a un pied dans le Caucase. Finalement, mon romantisme existe parce que chacun a sa dose, en tant qu'artiste. Je pense qu'il y a aussi le rappel de ce qu'ont chanté mes ancêtres. Bizarrement, dans chacun des pays d'Orient où je me suis installé pour faire de la musique, chaque fois, j'ai eu l'impression de rentrer à la maison. En Andalousie, j'avais l'impression d'arriver chez moi, au Maroc, j'avais l'impression d'arriver chez moi, en Turquie aussi, etc. et à Bakou, encore plus. Il y a certainement un fantasme, on peut l'appeler comme on veut, il y a le besoin de rejoindre quelque chose, et puis il y a aussi un goût de la tradition, parce que chacun de ces chapitres musicaux que nous avons évoqués correspond à un mode de vie, à un goût, à un mode relationnel plus ou moins expansif, plus ou moins réservé. L'Azerbaïdjan est très réservé, l'Andalousie est expansive, de même que le monde berbère, le monde de Fès est resserré... Il y a des modes à l'intérieur de ces modes, si j'ose dire. Mais certainement, le plus important c'est le thème du fil d'Ariane. C'est très prétentieux, mais j'ai l'impression d'avoir toujours tenu solidement ce fil, j'espère que ça continuera, *ojala* !

Fig. 3 : A Lahitch (Azerbaïdjan).



Je t'ai entendu, je crois que c'était l'année dernière, à la Maison de la Radio, où tu jouais du *'ûd turbî*[11]. L'année prochaine, peut-on s'attendre à retrouver Marc Loopuyt à Sanaa ?

[rire] Quelqu'un m'avait conseillé d'aller à Sanaa, mais c'est une invitation dangereuse. En tout cas, j'ai construit un *turbî*, à cause de mon intérêt pour les modes mélodiques et les modes rythmiques. Je dis modes rythmiques parce que je pense que, sans les confondre avec les modes rythmiques du Moyen-Age, les cycles ont une âme et génèrent un mode d'être et un mode de mouvement particulier. Ils génèrent déjà un état. Un neuf temps lent, ça génère un état qui n'a rien à voir avec un *Masmoudi*[12], même lent. Il y a un état qui se traduit chez les peuples correspondants de manière visuelle par la chorégraphie et les énergies de la danse. Cet intérêt d'exploration systématique a commencé avec le flamenco, s'est poursuivi dans l'arabo-andalou, puis dans le turc. Cinuçen m'a beaucoup aidé à les systématiser : ça donne des cycles que j'ai envie de posséder, par lesquels j'aime bien être inspiré. Le *turbî* a cette qualité fantastique de se jouer facilement debout, donc on peut marquer les cycles en se déplaçant, vivre ces cycles de manière corporelle et, quand on pratique cette discipline, on se trouve soutenu car c'est le corps qui fait le cycle. C'est un support très enrichissant. D'ailleurs, j'ai joué du *turbî* à Bakou avec le chanteur Agha Karim, que ça intéressait beaucoup. C'est un instrument qui a existé partout en Asie centrale, même si c'était sous des formes légèrement différentes.

Je ne peux pas parler de mon expérience, puisque j'ai passé en tout et pour tout une après-midi dans un *mafraj*[13]à Sanaa. J'imagine tout de même mal le joueur de *turbî* se lever pour danser...

Ah non, il ne le fait pas, c'est clair. Par contre, on le voit en Asie centrale, les musiciens qui sont debout avec les danseurs, et qui se déplacent en jouant. C'est le thème du *ozan*[14]

, qui était cher à Cinuçen, du troubadour qui fait son travail tout seul. Quand on a un percussionniste, très bien, mais si on n'a pas de percussionniste et qu'on ait envie d'explorer tel mode mélodique sur tel mode rythmique, on a le *turbî*, et on n'a qu'à se lever.

Cette histoire d'*ozan*, est-ce que ça ne nous entraîne pas dans un autre monde que celui des musiques modales, dans celui des *bakhshi*[15] türks ou tadjiks, qui pratiquent parfois, comme dans le nord du Tadjikistan ou au Kazakhstan, des rituels syncrétiques entre le chamanisme et l'islam, et qui sont d'une autre nature, même si ces deux mondes coexistent ?

C'est vrai que ça correspond au jeu des *tanbur* avec des sons mêlés et qu'on est parfois dans des formes d'hétérophonie... Néanmoins, cela existe au Maroc, dans la *halqa*[16], la musique des rues et des places publiques. Pour revenir à cette posture du musicien debout qui assume tout, tout seul, j'avais déjà eu depuis longtemps des exemples avec les *Souassa*, les gens du Sous.

C'étaient des Berbères ?

Des Berbères et aussi des Arabes, qui jouaient du *lotar* : on les voyait dans la région de Beni Mellal, qui jouaient debout ; il y avait aussi, à Casablanca, un duo célèbre qui avait commencé ainsi dans la rue, qui s'appelait *Kechbal* et *Zarwal*. C'étaient des jongleurs, dans le sens médiéval, c'est-à-dire des improvisateurs capables de poèmes instantanés à propos des passants, des danseurs, des mimes, des instrumentistes. J'étais très impressionné. J'ai beaucoup écouté la *halqa* à Beni Mellal, dans le souk, et ça, vraiment...

Ils ont un rôle de thaumaturges ?

Quelquefois, oui. Ça dépend des périodes, ils ne vont pas chanter les mêmes sujets, si c'est la veille du *Mouloud* ou de l'*Aïd el Kébir*. Ils chantent en fonction des grands événements religieux du calendrier... Dans ces souks et dans cette *halqa*, il y avait aussi des *chouafa,* des voyantes, et il y a toutes les *turuq*[17]populairesqui sont là derrière en filigrane.

Ça m'amène à quelque chose qui est un centre d'intérêt important pour moi, c'est la question de la poésie. C'est bien de jouer, mais pour se nourrir, il faut accompagner le chant et, pour bien accompagner le chant, il faut suivre le texte, approfondir un peu la poésie. Comment accompagner un *fandango*, si on ne comprend pas où sont les images, la chute, etc. ?... Comment accompagner une *qasida ?* C'est pareil. Il faut entrer dans la matière poétique. Eh bien c'est ce que je fais en filigrane, parallèlement à toutes ces activités, sans oublier mes vieilles amours, c'est-à-dire que, plutôt dans la langue arabe, la poésie marocaine populaire m'intéresse beaucoup. La poésie des *majdoub*[18], par exemple, les soufi errants du XIV^{e} siècle, il y a quelques recueils intéressants, qui correspondent à l'esprit de nombreux moments que j'ai passés dans les villages berbères ou avec les artisans de Fès. Je ne lis plus un livre de papier, je décrypte une confirmation de ce que j'ai vécu au Maroc. Dernièrement, à Marrakech, un chauffeur de taxi un peu âgé me prend et, comme il y a souvent une belle proximité avec les gens, je monte devant pour pouvoir lui parler. J'engage la conversation sur Abderrahman al-Majdoub, poète du XIV^{e}, bien connu dans les traditions populaires marocaines. Le chauffeur arrête son taxi devant un café, il m'offre un thé et nous passons deux heures à parler du *majdoub*. C'est l'art de recevoir le voyageur, la disponibilité, une forme d'hospitalité intérieure.

Ça se transmet dans le *melhoun*[19] ?

Dans le *melhoun*, c'est sous-jacent. C'est plus présent dans des musiques populaires comme le *chaabi*, que les Marocains peuvent considérer comme simplistes, ou dans des musiques de mendiants, dans celles des confréries avec des vœux de pauvreté intérieure, de *faqr*, très évidents. Ça a été repris plus tard par des jeunes dans les années soixante-dix, dans la contestation...

Comme Nass el-Ghiwane ?

Oui, parce qu'il y a certains thèmes qui apostrophent le riche, qui défient le puissant. J'ai vu des gens au Maroc qui vivent dans la rue et qui peuvent provoquer le gouverneur lorsqu'il sort de chez lui sans que personne ne les inquiète. Ils bénéficient d'une sorte d' *habeas corpus*. Ils sont entre deux mondes. Je pense aux Haddawa, qui sont, à ma connaissance, la seule confrérie marocaine où fumer le *kif* fait partie de la méthode, ou à d'autres qui poussent la marginalité jusqu'à son extrémité positive.

Je voudrais aussi parler de ma rencontre avec Agha Karim, le chanteur de Bakou. Il est en fait originaire de la région de Shemakha, dans la province du Shirvan, donc du Grand Caucase. C'est le thème de l'émotion de l'artiste. C'est vrai que le *taqsim* a quelque chose de très abstrait, mais quand on converse avec les grands maîtres, même d'Iran, qui sont plus dans le *radif*, on apprend des pratiques étonnantes : certains, avant de jouer, se récitent un poème ou jouent tout en se récitant un poème, donc avec le support fourni par le mètre poétique. C'est une chose qui se fait jour de plus en plus pour moi. Est-ce que la première émotion artistique n'est pas celle introduite par les mots et n'est-elle pas une très bonne manière de s'envoler pour l'artiste ?

Est-ce que tu penses qu'un musicien azerbaïdjanais a la même conception du temps musical qu'un musicien marocain ou qu'un musicien turc ?

Il faudrait faire comme les entomologistes qui étudient le rythme cardiaque des fourmis ou des hannetons pour voir si c'est le même... Apparemment, ça ne serait pas le même, par exemple entre un Abdelkrim Raïs, qui fait de la musique andalouse, et un Malik Mansourov, qui joue le *mugâm* azeri. Du côté de Malik, on a une espèce de fourmillement, un art de l'hyper-diminutions, qui nous amène dans le quart du demi millimètre... Par contre, en travaillant avec Malik, j'ai appris énormément : autant il sait diminuer, autant il sait respirer. Même dans les morceaux au tempo très lent - nous avons en particulier travaillé toute une suite dans le mode *Homâyun*[20] — il sait pratiquer et faire pratiquer la respiration profonde. J'ai constaté qu'il ne perdait jamais le fil du déroulement de l'ensemble et qu'il avait une maestria extraordinaire, ainsi qu'une conscience aiguë de la construction modale, notamment du moment où il faut placer telle pièce dans l'architecture globale. Comment jouer une seule phrase à la fin d'un morceau à six temps pour terminer toute la suite qui a duré un quart d'heure, une seule phrase à neuf temps qui rappelle la première mesure qui avait été jouée un quart d'heure avant. Je pense que les grands maîtres d'Orient, de quelque style qu'ils soient, sont capables d'avoir une respiration très lente, très profonde et très régulière. Malik et son frère Elshan sont d'ailleurs les musiciens qui ont construit le répertoire d'Alim Qasimov dont le succès vient, bien sûr, du fait que c'est un chanteur, une carrure, mais aussi de l'art de la disposition. En Azerbaïdjan, on a à disposition, si j'ose dire, pour peu qu'on arrive à l'engranger, une érudition, un répertoire de petites pièces qui est un fourmillement, une mosaïque incroyable, d'une richesse époustouflante. Tout le problème est de composer ensuite la mosaïque pour qu'il y ait une respiration dans la

suite du programme. Les deux frères l'ont fait de façon remarquable pour Alim Qasimov. Il faut le souligner parce que, je crois que personne ne l'a encore jamais dit.

Tu fais aussi une recherche sur le son ?

Parallèlement à une préoccupation pour les mots, la poésie, dans ce chemin qui peut paraître éclaté, même sur des instruments différents, il y a à chaque fois une recherche sur le son. Par exemple, j'apprends beaucoup en ce moment sur le son du *'ûd*, parce que nous avons tous encore des milliers de lieues à parcourir dans ce domaine subtil. J'ai commencé à jouer du *rabâb* andalou, qui est un instrument qui génère réellement une voix. Un ami, poète catalan, à qui j'ai joué quelques phrases de cet instrument, péniblement, a eu très peur. Il m'a dit : « Je ne sais pas d'où sort cette voix, est-ce qu'elle sort de ta poitrine ou est-ce qu'elle sort de cet instrument : je ne sais pas... » Certes, c'est la sensibilité d'un poète qui a parlé, mais cela signifie aussi qu'on n'en aura jamais fini avec la matière du son. Un autre aspect déterminant de la profération du son, c'est l'articulation. Il y a ce mystère et puis ce qu'on peut analyser de l'extérieur. L'articulation est la matière du son, si j'ose dire ; c'est le mystère de la musique, c'est le mystère de l'inspiration et, bien sûr, le mystère de la relation avec le subtil. On n'a jamais fini ! Le musicien n'aura jamais fini, et ceci jusqu'à son dernier jour. Il y a les indices qu'on a reçus des maîtres, il y a ceux qu'on a reçus parce qu'on a joué avec untel et qu'on a ressenti quelque chose qui s'est confirmé avec tel autre, cinq mille kilomètres plus loin, deux ans plus tard. Il y a une recherche, puisqu'il ne peut pas y avoir la source du son et, pour avancer ne serait-ce que d'un seul pas, il faut quelquefois enjamber les continents.

BIBLIOGRAPHIE

Discographie de Marc Loopuyt

en tant que musicien

1992, *Suspiro del Moro. Cantes antiguos de Andalucia.* 1 CD Auvidis/Ethnic/Saga B 6777.

1993, *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 1. 1 CD Buda records 1973672.

1995, *Suspiro del Moro. Flamencos y Moriscos.* 1 CD Buda records 1974322.

1997, *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 2. 1 CD Buda records 1974722.

2000, *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 3. 1 CD Buda records 1975342.

2001, *Malik Mansurov. Agha Karim. Marc Loopuyt. Natig Shirinov. Azerbaïdjan : Chants du Grand Caucase.* 1 CD Buda records 1983152.

2002 *Les deux Andalousies.* 1 CD Buda records 1989372.

en tant que collecteur ou directeur artistique

1988, *Maroc. Ustad Massano Tazi. Musique classique andalouse de Fès.* 1 CD Ocora C 559035.

1989, *Maroc. vol. 2. Moyen Atlas : Musique sacrée et profane.* 1 CD Ocora 4558 587.

1992, *Aït Bou Guemmez. Maroc : Musiques de la haute montagne.* 1 CD Buda records 1973852.

1994, *Turquie. Cinuçen Tanrõkorur*. 1 CD Ocora 558574.

1995, *Arménie : Sources. vol. 1. Yeghish Manoukian, Gagik Mouradian, Araig Bartikian.* 1 CD Buda records 1974152.

1998, *Cheikh Salim Fergani. Algérie : Un troubadour de Constantine.* 1 CD Buda records 1974732.
1999, *Les musiciens de l'Atlas en concert à Fourvière. Maroc : Musiques berbères.* 1 CD Buda records 1974912.

Bibliographie

1983, « Aspects musicaux du Moyen-Atlas (Maroc) ». *Études traditionnelles* 84/481, Paris : 119-126.

1988, « L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 1 : 39-45.

1995, « Terrains et terreaux d'un musicien ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8 : 137-146.

1997, « Enseignement et oralité à la veille du XXIe siècle ». *Marsyas :* 74-79.

1998, « L'eau et le feu. Discours croisés de deux maîtres de musique ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 11 : 107-124.

1999, « Quels ensembles en al-Andalus ? » ; « La *qanbuz*, un instrument fossile ? », in C. Homo-Lechner & C. Rault (dir.) : *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*. Royaumont : Fondation Royaumont : 29-34/48-56/70-71.

NOTES

1. *payos* : non gitans.
2. cycle rythmique attaché à chaque forme flamenca
3. Tambour sur cadre, muni d'un timbre.
4. Luth à long manche.
5. Forme musicale à structure modale.
6. Pluriel de *taqsim*, improvisation non mesurée en solo, sur un mode.
7. Cycle rythmique.
8. Ensemble des douze *avâz*, suites modales, joué par un maître iranien. Il existe plusieurs *radif*.
9. *Luth traditionnel en Iraq. Évocations modales. Jamil Bachir*. Arabesques n° 4. 1 LP Pathé Marconi EMI 2C066-95160.
10. Luth marocain à manche court, à quatre chœurs.
11. Luth yéménite à manche court et à la table d'harmonie en peau, monté de trois cordes doubles en boyau et d'une corde métallique.
12. Cycle rythmique à huit temps.
13. Salon de musique à Sanaa.
14. Barde de Turquie.
15. Barde d'Asie centrale.
16. Étymologiquement, « cercle », musiques des rues et des places de marché, autour desquelles le public fait cercle.
17. Pluriel de *tariqa*, confrérie du soufisme populaire marocain.
18. Renonçants de l'islam maghrébin.
19. Poésie chantée au Maroc, en arabe dialectal.
20. Mode de la musique arabe, que l'on retrouve également en Turquie et en Iran.