

2006



royaumont

EHESS

Séminaire

**Musique, anthropologie,
transculturalité**

Sur quelques croisements musicaux
à Royaumont et en Europe

Transcription intégrale par Anaïs Pourrouquet

Samedi 21 octobre à l'EHESS	Introduction.....	3
	Introduction.....	4
	Transculturalité, branchements, interconnexions : quels concepts pour l'analyse ?	6
	1/ L'anthropologie des bruits de la musique.....	6
	2/ La transculturalité en question.....	8
	3/ La question du formatage.....	10
	Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal (Mali/Mauritanie 2006) : Les interconnexions afro-africaines en Afrique de l'ouest.....	14
	Un modèle de transculturalité musicale : l'expérience du Rythme de la parole de Keyvan Chemirani (Inde/Mali/Iran, 2004) ?	31
	La transversalité dans la politique musicale de la Junta de Andalucia (Espagne)	42
	Maqams et création (2005) : un dépassement de l'orientalisme ?	49
Dimanche 22 octobre 2007 à Royaumont.....		63
	L'expérience du festival 38e Rugissants (Grenoble)	64
	Face à la globalisation : ethnomusicologie vs anthropologie ?	74
	Slam et souffle (2006), ou l'anti-esperanto.....	87
	Expériences américaines.....	106
	Vincent Bousrez.....	116
	Les nouveaux chemins de l'imagination musicale	120
	Synthèse	123

Samedi 21 octobre à l'EHESS

Introduction

Danièle HERVIEU-LEGER (sociologue, présidente de l'EHESS) :

« Avant de dire en quelques mots le sens que l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) accorde à cette collaboration, à cette coopération qui va s'institutionnaliser avec la Fondation Royaumont, peut-être qu'il est bon de dire deux mots de ce qu'est cette institution où vous vous trouvez. L'EHESS est un grand établissement d'enseignement supérieur qui relève du Ministère de l'Education Nationale et de la Recherche. Cette institution est très singulière car c'est un lieu où l'on prépare des diplômes, mais où l'on prépare un type très particulier de diplômes, c'est-à-dire exclusivement jusqu'à cette année des doctorats. Pour la première fois cette année, un master de recherche est préparé à l'Ecole. Cette institution est à la fois un lieu d'enseignement et un lieu de recherche.

L'Ecole c'est soixante-dix centres de recherche, dont quarante unités mixtes de recherche avec le CNRS. Cela représente huit cents ou huit cent cinquante chercheurs, dont deux cent cinquante sont des personnes de l'Ecole, les autres relèvent pour la plupart du CNRS et d'un certain nombre d'autres établissements de recherche comme l'Inserm, l'IRD, etc... Ce sont donc huit cent cinquante chercheurs, à peu près deux cents à trois cents ingénieurs, techniciens et administratifs, ce qui représente une communauté d'environ mille cents personnes. Ce sont soixante-dix centres de recherche dans tout le spectre des sciences humaines et sociales, avec une très grosse communauté d'historiens. C'est un peu le cœur historique de l'Ecole, puisque cette école a été fondée par Fernand Braudel. Le cœur historique de l'Ecole, c'est donc cette communauté d'historien, mais aussi une très grosse communauté de sociologues, d'anthropologues, de linguistes, d'économistes, de philosophes, de mathématiciens qui s'occupent des sciences sociales, des sciences cognitives, donc un spectre extrêmement large.

La particularité de l'Ecole, c'est que cette institution n'est pas organisée par département, contrairement aux universités. Elle est un endroit où les différentes disciplines sont appelées non seulement à cohabiter, mais à entrer en relation continue les unes avec les autres. L'une des caractéristiques de cette maison, c'est l'exercice interdisciplinaire. Et peut-être que ceci n'est pas sans rapport avec l'intérêt que l'école a aussi pour des formes différentes de communication, d'échange et même d'interdisciplinarité, ce qui est un peu la source de la politique partenariale qu'elle développe avec des institutions culturelles.

Pour compléter la présentation de l'Ecole, la clé de notre vie collective, c'est le séminaire de recherche. C'est-à-dire que chaque enseignant chercheur a un séminaire qui est le lieu, non seulement de la transmission, mais aussi celui de la production du savoir avec des collègues et avec les jeunes collègues que sont tous les doctorants. C'est du moins l'objectif que nous nous fixons. Est-ce qu'on le réalise toujours aussi parfaitement qu'on le voudrait, c'est une autre affaire, mais l'objectif est quand même de former des chercheurs par le contact et l'exercice précoce de la recherche elle-même et donc d'intégrer, dans la recherche en train de se faire, les doctorants. Cela aussi peut avoir des rapports avec le type de lien que nous pouvons établir avec Royaumont. C'est une pratique qui est au cœur de ce qui nous lie, beaucoup plus que des corpus de connaissance qu'il s'agirait de diffuser ou de transmettre.

Il se trouve que depuis quelques temps, l'école s'est engagée dans une politique partenariale. Une politique partenariale avec d'autres institutions de recherche, cela n'a rien d'extravagant, mais une politique partenariale avec des institutions culturelles, cela est plus original. Cette politique partenariale avec des institutions culturelles nous amène à créer des liens très étroits avec le Musée du Quai Branly, la Fondation Château de Versailles, le Festival d'Automne et d'autres opérations du même genre, Royaumont étant probablement actuellement dans ce domaine, je laisse de côté le cas Branly, un des partenariats que nous avons vocation à institutionnaliser de la manière la plus forte. Nous allons avoir une convention que l'on va signer entre nous pour établir ces liens.

Pourquoi ce type de lien ? La première raison pourrait être qu'il y a beaucoup de gens à l'école qui s'intéressent à l'art, aux pratiques artistiques et aux institutions culturelles. On pourrait dire que ces partenariats sont des façons très habiles pour les chercheurs de se rapprocher de leur terrain, de négocier en quelques sortes de meilleures conditions d'observation. Je vous rassure tout de suite, car je pense qu'un certain nombre d'entre vous vivrait assez mal l'idée qu'ils sont placés sous la lorgnette des chercheurs anthropologues ou sociologues comme les membres d'une tribu particulièrement exotique ; il ne s'agit justement pas de ce type de chose. L'idée est quand même d'arriver à créer des espaces de dialogue entre des approches, des pratiques artistiques et culturelles qui sont différentes selon que l'on est dans l'exercice même ou dans le travail critique, qui est en propre la définition des sciences sociales. On pourrait dire que si l'on arrivait déjà à ce dialogue, ce serait bien. Mais l'objectif est d'aller plus loin, c'est-à-dire de partir de cette idée que les artistes, comme tous les acteurs sociaux, produisent eux-mêmes un savoir sur leurs pratiques. L'idée est donc que cette réflexivité des acteurs sociaux, particulièrement développée, déployée et raffinée dans le monde culturel, doit entrer en communication et être ressaisie à l'intérieur même de l'analyse que les sciences sociales peuvent produire. De notre côté, quand on étudie des pratiques culturelles ou artistiques, mais tout aussi bien des pratiques militantes, politiques ou religieuses, on n'est pas dans une espèce d'extériorité complète. Il y a, y compris sous la forme de cette approche critique, un engagement propre du chercheur, qui doit lui-même être pris en compte, travaillé et traité dans le cadre même de l'analyse que l'on produit. L'objectif n'est donc pas simplement de mettre en contact et éventuellement, dans le meilleur des cas, de mettre en échos deux types de discours. Il s'agit d'arriver à faire se rencontrer, entrer dans des conditions d'échange, une pratique compréhensive des sciences sociales (c'est-à-dire une pratique qui prend en compte pleinement le sens que les acteurs sociaux et notamment les artistes donnent à ce qu'ils font) et une pratique réflexive de l'art, de la musique ou de l'art plastique, qui doit également entrer en résonance avec cette approche compréhensive.

Voilà formulé, de façon un peu théorique, le but que nous poursuivons. C'est exactement dans cette perspective que ce colloque a été construit. J'espère donc qu'il va se dérouler de la meilleure façon et que par la suite, nous arriverons non seulement à pérenniser mais à formuler de façon aussi claire que possible les objectifs de ce type de coopération. Coopération qui, je pense, est assez originale et doit aussi conduire à une forme de renouvellement interne des institutions de recherche. »

Transculturalité, branchements, interconnexions : quels concepts pour l'analyse ?

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'Etudes à l'EHESS) :

« Je voudrais relater une expérience de près de trois ans de collaboration avec Royaumont, qui a fait appel à moi pour ma méconnaissance de la musique. J'ai suivi trois saisons de Royaumont et du Département des Musiques orales et improvisées : *Le Rythme de la Parole* en 2004, que je placerais sous le signe du métissage, *Maqams et création* en 2005, que je placerais sous le signe de l'orientalisme, *Slam et souffle* et *Ballaké Sissoko* en 2006, que je placerais sous le signe du métissage et de la postcolonialité des mots. Bien sur, tout ceci est arbitraire et il est évident que les différentes catégories se recoupent. Cette méconnaissance de la musique est revendiquée par moi, je ne suis ni musicologue, ni ethnomusicologue, ce qui m'amène du même coup à justifier ma participation à l'expérience menée par Royaumont en tant qu'anthropologue. Mon intervention, qui est en même temps une sorte de bilan, portera sur trois points que j'évoquerai brièvement : premièrement, l'anthropologie des bruits de la musique, deuxièmement la transculturalité en question et troisièmement la question du formatage.

1/ L'anthropologie des bruits de la musique

Ce que j'ai essayé de pratiquer, au cours de cette collaboration qui est aussi une sorte de bilan puisque celle-ci se termine à l'issue de ce colloque, c'est sinon une anthropologie de la musique orale et improvisée, mais plutôt une anthropologie des bruits de la musique. En effet, pour moi, suivant en cela Austin et son livre célèbre *Quand dire, c'est faire*, la musique, en un sens, ce ne sont que les discours qui sont tenus à propos de la musique, des musiques. Donc, ce qui m'a intéressé dans cette collaboration avec le Département des Musiques orales et improvisées de Royaumont, ce n'est pas tant la musique, les musiques elles-mêmes, sinon pour le plaisir de les écouter, ce sont les discours tenus par les différents acteurs qui sont parties prenantes de ces musiques. Parmi ces acteurs, je distinguerai les catégories suivantes :

- 1- les musiciens : compositeurs, interprètes, chanteurs, poètes-slameurs, pour autant que ces différentes catégories soient pertinentes pour ce qui nous intéresse ici, surtout s'agissant des musiques orales et improvisées.
- 2- les opérateurs musicaux : Royaumont bien entendu, au premier rang duquel se trouve Frédéric Deval, le co-organisateur de ce colloque qui a voulu cette collaboration avec l'EHESS, à travers ma modeste personne, et avec lequel, malgré nos perspectives forcément différentes, j'ai toujours entretenu les meilleurs rapports. Il a en particulier accepté la mise à distance objectivante de notre approche, notre rôle d'« empêcheurs de musiquer en rond ». Mais il faut aussi mentionner parmi les autres importants opérateurs, Benoît Tieberghien, le directeur du festival des 38^e Rugissants et du festival des Musiques nomades de Nouakchott en Mauritanie qui interviendra demain matin à Royaumont, Jacques Erwan du Théâtre de la Ville et qui est associé aux activités de Royaumont,

l'AFAA, les CCF à l'étranger, l'Institut du Monde Arabe, la Maison des cultures du monde de Berlin etc.

- 3- les chercheurs : Elizabeth Setupathi de l'Inalco pour le *Rythme de la parole*, Christian Poché pour *Maqams et créations*, Michel Guignard pour « Les voisins oubliés » et nous-mêmes doctorants et chercheurs de l'EHESS.
- 4- les journalistes : Véronique Mortaigne, Patrick Labesse, Stéphane Davet (Le Monde), Caroline Bourguine (France culture) etc.
- 5- le public ou les publics de Royaumont.

C'est l'écoute de ces différents acteurs, ce qu'ils disent de la musique qu'ils produisent, qu'ils formatent, qu'ils « performant », qu'ils écoutent, qu'ils jugent, qui m'a conduit, qui nous a conduits, je parle ici des doctorants de l'EHESS qui ont participé aux résidences d'artistes à Royaumont mais aussi à Bamako au Mali et qui vont intervenir au cours de ces deux journées, à présenter et à proposer les vues qui suivent. Donc, écoute des bruits de la musique, des bruits autour de la musique, tel peut être à mon sens l'apport de l'anthropologie et plus généralement des sciences sociales à une approche de la musique qui ne se réduise pas à la musicologie et dans le cas précis qui nous retient ici, puisqu'il s'agit des musiques orales et improvisées, à l'ethnomusicologie. Les bruits de la musique, ce sont les bruits que font les producteurs directs de la musique eux-mêmes avec une incertitude, on y reviendra à propos du formatage, quant à la nature précise de ces producteurs. S'agit-il des musiciens eux-mêmes ou de l'opérateur, à savoir Royaumont ? Qui est l'auteur de chacune de ces musiques ? La question se pose avec une acuité particulière puisqu'il s'agit de musiques qualifiées d'« orales et improvisées », terme dont on peut discuter le bien fondé ne serait-ce que parce que ces musiques sont parfois référées à la parole. Je renvoie ici au *Rythme de la parole* en 2004 et aux explications données à ce sujet par Frédéric Deval et au rôle important que tient la parole au sein de la musique. Or cette parole est elle-même parfois indexée à un texte présent-absent comme dans le cas des griots (*jeliv*) de Kela dans le Manden au Mali qui font référence à une transcription écrite en arabe de la geste (orale) de Sunjata, le fondateur de l'empire du Mali, texte auquel ils prétendent recourir pour se remémorer la dite geste. Dans le contexte ouest-africain, mais cela peut sans doute s'appliquer à d'autres régions du monde musical (Inde, Iran etc...), l'englobement, voire l'encercllement des musiques orales par la culture arabo-musulmane écrite, laisse planer un doute sur l'autonomie - orale - de ces musiques.

Les bruits de la musique, ce sont aussi les bruits que font parfois les musiciens eux-mêmes autour, à propos de leur musique : tous les musiciens n'ont pas un discours sur leur propre musique, ou tout du moins ne l'expriment-ils pas, mais certains ont et offrent une véritable théorie de leur propre musique. Je pense ici en particulier à Zad Moultaqa et à sa problématique, telle qu'il l'a exposée en 2005 lors du cycle *Maqams et création*. Cette problématique consiste à retrouver le point de divergence apparu au XVI^e siècle, à partir de Monteverdi, entre la musique occidentale écrite d'une part et la musique arabe orale d'autre part. Comment retrouver cette unité perdue ? Telle est la question que se pose Zad Moultaqa. Comment réunir les segments épars d'un Orient et d'un Occident ayant évolué chacun de leur côté ? Tel est bien le souci de Zad Moultaqa, qui réintroduit le quart de ton de la musique arabe dans l'œuvre de

Monteverdi et qui se sert du piano, ou plutôt des cordes de cet instrument « occidental » par excellence, voire du chant, comme d'instruments à percussion. Et là, permettez-moi d'ouvrir une parenthèse, on peut observer une ressemblance frappante dans l'usage des mots comme « projectiles », pour reprendre l'expression de Frédéric Deval, qui est celui des slameurs comme Dgiz, D. de Kabbal ou comme l'équipe de *Slam et souffle*, qui renvoie les mots comme des balles à l'émetteur-envoyeur, dans une perspective véritablement post-coloniale. Mais n'est-ce pas dans la même perspective que se situe Zad Moultaqa ? Se servant d'un signifiant à prétention planétaire (la musique occidentale) pour en faire un signifié particulariste, il crée une langue musicale qui n'appartient qu'à lui-même et du même coup se pose la question de l'œuvre individuelle par rapport au répertoire musical. Sa démarche pose une autre question, question que l'on retrouvera à propos de la transculturalité, celle de la greffe ou du métissage musical, question que l'on pourrait d'ailleurs généraliser en se demandant si la thématique de l'hybridité ne suppose pas au départ, comme chez Edward Said et je renvoie à son livre le plus connu « L'Orientalisme », l'existence préalable de deux entités nettement séparées, l'Orient versus l'Occident, la musique orientale versus la musique occidentale. On retrouvera cette question à n'en pas douter dans l'intervention d'Ariane Zevaco.

Quoi qu'il en soit, Zad Moultaqa est l'un des rares intervenants à Royaumont à avoir théorisé sa propre musique mais il est vrai qu'il s'agit, à l'instar de Keyvan Chemirani, de ce que j'appellerai un musicien-commuter, qui fait la navette entre le Liban et la France, qui a été formé pour partie en Europe et qui a donc des possibilités d'expression sans doute plus grandes que celles de certains de ses collègues. Ceci pose donc, à son tour, la question du statut différentiel des artistes qui se sont produits au cours de ces trois dernières années à Royaumont. Cette question renvoie elle-même à celle de la supposée transculturalité, non pas que celle-ci n'existe pas, mais parce qu'elle ne situe pas forcément là où on s'attendrait qu'elle se trouve. En d'autres termes, le mixage, le mélange, le métissage expérimental opéré à Royaumont et par Royaumont, renvoie-t-il au mélange, à l'échantillonnage de cultures distinctes, discrètes au sens anthropologique du terme ou, à ce qui très différent, au mixage de genres ou de niveaux musicaux différents.

2/ La transculturalité en question

S'agit-il de mixer, de métisser, de greffer des cultures musicales les unes sur les autres ou de faire quelque chose de sensiblement différent ? Prenons tout d'abord l'exemple du « Rythme de la parole ». Nous nous trouvons placés devant un éventail de cultures musicales comprenant l'Inde du Sud, l'Iran et le Mali et on est bien là dans ce que j'ai nommé le rôle de Royaumont comme « opérateur d'universalisation ». Mais Royaumont, en présentant ce cycle comme la rencontre de trois cultures musicales comme leur hybridation, n'a-t-il pas en un sens, simultanément, soudé les différentes composantes de chacun de ces différents ensembles culturels ? Considérons le cas du Mali : il ne va pas de soi en particulier qu'un griot malien, joueur de kora comme Ballaké Sissoko, accompagne une chanteuse forgeronne du Wasolon comme Nahawa Doumbia, même si ces deux artistes font partie de la même aire culturelle musicale au sens large du terme. Il en va de même pour l'assemblage du joueur de *donso ngoni*, Adama Coulibaly, et

de Ballaké Sissoko. Qu'on me comprenne bien, je ne suis pas en train de défendre une quelconque pureté culturelle, je veux simplement dire que si hybridation entre l'Inde du sud, l'Iran et le Mali il y a ou il y eut, cette hybridation est une hybridation d'hybridation, une hybridation au second degré.

Je crois que le problème c'est que l'on a tendance à transformer en phénomènes culturels au sens anthropologique du terme (la culture entendue comme entité nettement délimitée) des phénomènes qui renvoient à une acception proprement sociologique de la culture. En particulier, il faut donner toute son importance, à propos de l'Afrique de l'ouest comme sans doute à propos d'autres régions du monde, à la distinction « musique de cour » versus « musique populaire » et de façon générale, on l'a déjà évoqué, à la question de l'opposition, même s'il ne s'agit pas d'une typologie et même si ces termes ne sont pas satisfaisants, entre des musiciens locaux mondialisés et des musiciens internationaux ou diasporiques, originaires, pour aller vite, du Sud. En fait, plutôt que de raisonner sur des oppositions entre des catégories tranchées, il faudrait raisonner sur les parcours et les trajectoires individuelles des artistes : lieu de naissance, formation à la fois dans le domaine musical et extra-musical, niveau d'intervention et de performance : cérémonies privées (mariages), concerts, radio, TV, ensemble national, ballet national, biennale de la jeunesse, festival, etc...

En fait, les phénomènes de mixage ou de métissage tels que les met en œuvre Royaumeont, et ce n'est pas une critique, mêle des musiques et des musiciens qui ne sont pas tant différents, ou pas seulement différents, sur le plan culturel, que différents sur le plan des parcours et des trajectoires professionnels. Ceci ne veut pas dire pour autant, et au-delà des problèmes proprement techniques de compatibilité et d'incompatibilité musicale que je ne nie absolument pas, que ces trajectoires ne peuvent pas se rencontrer à certaines occasions. C'est en fait aux points d'intersection des trajectoires individuelles que l'on pourrait sans doute être à même d'observer des phénomènes de congruence, ce qui aurait à son tour le mérite, de mon point de vue, de faire exploser la catégorie de métissage. Il me semble donc préférable de focaliser la recherche sur les relations à l'intérieur d'un même ensemble culturel, ou d'une même aire de civilisation, pour saisir les rapports entre haute et basse culture musicale, musique de cour /savante d'une part, versus musique populaire d'autre part, et sur les phénomènes de circulation et de recyclage afférents, avant d'appréhender intellectuellement les grandes rencontres inter-culturelles.

Troisième et dernier point concernant l'interculturalité. Les métissages expérimentaux, tels qu'ils sont mis en œuvre à Royaumeont, ne doivent pas faire oublier les métissages antérieurs. Les items culturels musicaux, entres autres, ont toujours circulé, et je prendrais ici l'exemple bien connu de la « route de la soie », unissant l'Extrême-orient à l'Occident et que l'on a qualifié d'Internet de l'Antiquité. Pour faire référence à un domaine qui m'est plus familier, le *ngoni*, cette guitare à trois cordes se trouve à la fois chez les Peul, les Bambara et les Malinké du Mali. Selon Djibril Ba, avec qui j'en discutais l'autre jour, la musique des Peuls de Mauritanie n'est pas très différente de celle des Soninké, avec lesquels les Peul vivent d'ailleurs en symbiose même s'ils ne parlent pas la même langue qu'eux. En revanche, la musique des Al-Pulaar de la vallée du fleuve Sénégal, considérés également comme appartenant à l'ensemble Peul, est très différente de celle jouée par l'ensemble Didaal Jallal et s'apparente davantage au mbaalax des

Wolof. Il faut donc prendre en compte les phénomènes de chaînes de sociétés qui transcendent les sempiternelles représentations de l'Afrique comme terre d'élection des ethnies et dont on peut observer les ravages en ethnologie comme en ethnomusicologie.

3/ La question du formatage

Je voudrais tout d'abord lever un malentendu possible. Que l'on me comprenne bien, je ne veux pas dire que Royaumont formate des musiques tout juste sorties de la jungle ou de la savane. Si Royaumont fait subir à ces musiques un formatage quelconque, pour un résultat d'ailleurs remarquable, est-il besoin de la souligner, ce formatage, tout comme le métissage, est un formatage second qui a été précédé par d'autres formatages : ceux opérés par les festivals, ensembles nationaux, biennales, toutes manifestations auxquelles ont participé les musiciens avant leur venue en Europe. Là encore, pour apprécier quel est l'apport propre de Royaumont en tant que « producteur de musique Royaumont » pour ainsi dire, et cela pourrait faire l'objet de futures recherches, il faudrait connaître les parcours et les trajectoires individuels de chaque musicien, de chaque ensemble et les avoir suivis tout au long de ce que j'appellerais, pour reprendre des termes bourdieusiens, la chaîne de reconnaissance et de célébration. C'est dans ce cadre, à mon sens, qu'il y aurait lieu d'apprécier ce formatage pour autant que celui-ci existe. Dans cette perspective, il faudrait tout d'abord repérer ce qui relève d'une certaine présentation de l'altérité sous une forme authentique ou supposée telle. Je ne m'étendrai pas sur ce point, laissant à Anaïs Pourrouquet et à Julien Raout le soin de développer cet aspect. Je me contenterais de souligner simplement que ce phénomène n'est pas à sens unique et que Royaumont prend soin, en sens inverse, d'éliminer certains aspects que l'on pourrait qualifier de folkloriques.

Le second aspect concerne la durée des concerts (1h30 en général) pour *Slam et souffle*, pour *Baagal-Safrea*, ce qui correspond à la durée du concert *La fabula di Orfeo* d'Angelo Poliziano. Ce qui tendrait à prouver qu'il existe un format standard du concert qui s'applique à toutes les œuvres quelle que soit leur origine. Mais cela n'a rien de scandaleux car cela correspond sans doute à la durée maximale moyenne d'attention pour un public occidental, il n'y qu'à se référer aux films qui durent aussi une heure et demi. En sens inverse, on peut citer les cas du Mahabharata de P. Brook, du No japonais, qui dure très longtemps. Troisièmement, la forme même des concerts de musique orale et improvisée, le fait même qu'ils soient nommés concerts, indique bien qu'ils sont indexés à ce que j'appellerais pour aller vite la musique classique occidentale que celle-ci soit médiévale, baroque ou contemporaine. C'est donc dans une atmosphère de type concert que sont proposées et reçues ces musiques orales et improvisées, le public étant d'ailleurs partiellement le même, grâce ou à travers le système d'abonnement et des habitués que représente le public de Royaumont. Ceci, à son tour, explique l'atmosphère quasiment religieuse de l'écoute, atmosphère dont ne rend pas seulement compte la nature du lieu (abbaye cistercienne, Saint-Louis etc ...). Le caractère religieux de l'écoute est sans doute dû à son alignement sur le modèle de la musique classique, modèle qui n'est pas celui du concert de jazz par exemple. En effet, dans les concerts

de Royaumont, on applaudit à la fin du morceau exclusivement, il n'y a pas de battements de main. La forme concert est renforcée dans certains cas par l'injection de musique contemporaine. Je pense en particulier à la contrebasse ou la clarinette dans *Slam et souffle*, qui donne un aspect « musique de chambre » à la performance. Enfin, cela a été dit la semaine dernière par Djibril Ba, Royaumont a un niveau d'exigence très élevé à l'égard des musiciens.

Ce qui frappe donc c'est la classicisation et l'orientalisation des Musiques orales et improvisées, lesquelles donnent leurs lettres de noblesse aux musiques populaires en les tirant vers le haut. A ce titre *Maqams et création* a pu apparaître, c'est en tout cas l'impression que j'ai eue, comme le phare de ces trois années. Tout ceci débouche sur la notion de « chef d'œuvre », dont on peut trouver des équivalents dans le domaine des « arts premiers » (pavillon des Sessions du Louvre), ou dans le domaine de la politique du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, et donc à un phénomène d'esthétisation. Mais, à la différence des arts premiers et du patrimoine culturel immatériel, ici à Royaumont, il y a des auteurs. Le formatage explique sans doute en partie la bonne réception de ces œuvres, c'est-à-dire par un public occidental d'un type particulier peu au fait des musiques exotiques. Il y aurait bien sûr ici tout un domaine à explorer concernant la sociologie du public de Royaumont. En conclusion, je dirais que Royaumont fabrique certes de la musique Royaumont, mais c'est de la belle musique, qui réjouit nos oreilles, et c'est cela qui compte. »

Frédéric DEVAL (directeur du Département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« J'aimerais d'abord donner deux précisions sur les artistes et les étudiants chercheurs présents, pour que tout le monde ici comprenne le rôle de chacun. Avec Jean-Loup Amselle, nous avons tenu à ce qu'une partie importante des intervenants soient des artistes. Je crois que cela a été dit par Danièle Hervieu-Léger et par Jean-Loup Amselle, il y a la parole d'artiste et puis il y a la parole réflexive sur l'art. On a souvent constaté, que ce soit à Royaumont, à Sons d'Hiver, au 38^e Rugissant ou ailleurs, que lorsque que la pensée sur l'art est bien conduite et qu'elle donne lieu à échange, elle peut jouer un rôle d'accélérateur sur la pensée des artistes. On ne veut absolument pas cliver la pensée théorique sur l'art et la parole d'artiste. Evidemment, certains artistes ont des fibres différentes. Certains sont réceptifs à la pensée théorique, cela peut être le cas par exemple de Zad Moultaqa ou de Keyvan Chemirani, mais ne demandez pas à Serge Teyssot-Gay de conceptualiser sa propre pratique artistique. D'une façon ou d'une autre, s'il y a échange au-delà des concepts, une partie des concepts peut permettre une accélération de la pensée de l'artiste lui-même. Nous ne souhaitons pas cliver les théoriciens de la chose et les praticiens de la chose dans un mépris réciproque. Au contraire, nous pensons que cet échange est fructueux pour les deux côtés.

La deuxième précision que je souhaite apporter, l'une des originalités du dispositif, c'est que nous avons tenu, nous avons eu cette possibilité de proposer à des étudiants chercheurs de l'EHESS d'être présent dès la première résidence de création. Le processus Royaumont a cela de différent de nos amis et confrères de festivals de musique, qu'il y a, à Royaumont, cette capacité d'accueil en résidence des artistes et des intervenants, qui permet un type d'approfondissement et un type d'aventure. Les gens peuvent loger sur

place. Il y a définition d'une espace temps de résidence extrêmement particulier, en plus dans un environnement champêtre, qui n'est pas l'environnement urbain. Les étudiants chercheurs de l'EHESS ont été accueillis en résidence dans ce dispositif aux côtés des artistes. Dans le processus de recherche et d'élaboration d'une critique de la pratique Royaumont, c'est un élément très important. Les étudiants chercheurs diront comment cela a été bénéfique dans leur travail ou pas. Voilà ce que je voulais dire sur les artistes et les doctorants de l'EHESS.

Pour eux se pose une question abordée par Danièle Hervieu-Léger, qui est celle de la façon dont ils sont acceptés par les artistes dans un processus de création, c'est quand même quelque chose d'extraordinairement délicat. Vous pouvez être perçu immédiatement comme un intrus. Il y a une salle, qui n'est pas neutre car c'est un espace, cela peut être la bibliothèque de Royaumont ou un espace beaucoup plus anonyme, et puis il y a les artistes qui sont ensemble dans quelque chose qui est une recherche. Très souvent, ils ont en tête des points d'entrée (comment est-ce que je vais peut-être entrer dans la musique de l'autre ?), mais ils ne connaissent pas forcément à l'avance toutes les étapes du processus de recherche. C'est quelque chose qu'ils vont ensemble découvrir en faisant des musiques neuves. Avoir l'œil extérieur d'un étudiant chercheur de l'EHESS qui est là pratiquement dès le début (même si l'on prend soin de laisser deux ou trois jours de « délai de carence », pour que les musiciens d'abord se retrouvent entre eux et que l'étudiant chercheur ensuite arrive peut-être le troisième jour), et bien cela ne va pas de soi. Il y a tout un processus de familiarisation, pour que l'intrus se dépouille du masque de l'intrus pour devenir le visage du familier. Voilà ce que je voulais dire, juste pour poser le décor des acteurs de cette recherche. »

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« Moi personnellement, je voulais vous arrêter à tous les paragraphes pour poser des questions : l'idée de parole postcoloniale, la question de la durée du concert, le concept de musique de chambre, enfin toutes ces choses dont on tire des conclusions quand on est observateur. Les observations sont tellement liées au contexte particulier. La durée du concert est beaucoup déterminée par le temps de recherche, parce qu'il y a seulement une quantité de musique que l'on peut faire en quatre ou cinq jours. Je ne sais pas si l'on décide de faire une heure et demie. De plus, chaque cas est très différent. Votre rôle, c'est de tirer des conclusions. Pour ceux qui ont vécu la chose, c'est fascinant de voir les conclusions que vous avez tirées. »

Jean-Loup AMSELLE :

« Ce ne sont pas des conclusions que je tire, c'est simplement une observation, un point de vue extérieur. Je ne suis absolument pas musicologue, ni ethnomusicologue. Ce qui m'intéresse, ce sont les « bruits de la musique », c'est-à-dire ce que l'on dit sur la musique, ce que disent les différents acteurs qui sont partie prenante au processus de production musicale qui est mise en œuvre à Royaumont. Nous même d'ailleurs, nous autres chercheurs ou doctorants de l'EHESS, nous faisons partie de ce processus de production. Donc, on s'écoute aussi nous même, pour autant que l'on ait la possibilité de s'objectiver. Je renvoi ici à Auguste Comte : on ne peut pas être à la fenêtre et se voir sortir par la porte. Ce n'est pas du tout une critique. Quand je parle de post-colonialité, c'est parce qu'en écoutant Dgiz et D de Kabal, c'est

ce qui m'est venu immédiatement à l'esprit, c'est-à-dire que je me suis dit : « c'est la banlieue, c'est les émeutes de novembre 2005, il y a une violence dans leurs discours ». Je ne dis pas que la situation de la France actuellement soit postcoloniale, mais elle est référée en tout cas à la post-colonialité, qu'on le veuille ou non. Il y a une grande discussion en ce moment à ce sujet. En tout cas, on est dans ce discours, dans cet espace discursif. Certains disent : « mais non, cela n'a rien à voir avec la colonisation ce qu'il se passe actuellement, que les *beurs* et les *blacks* se soulèvent », d'autres disent : « on est en plein dedans ». En les écoutant, j'ai eu ce sentiment. Quand je parle de post-colonialité c'est parce que cela m'est immédiatement venu à l'esprit, de même que dans *Slam et souffle* (« Le stade » de Frédéric Nevchehirlan), là aussi, il y a quelque chose de cet ordre. Pour moi, les sciences sociales ne peuvent avoir un intérêt quelconque pour l'appréhension des musiques, qu'elles soient orales, improvisées ou autre, que si elles se mettent à distance. C'est une mise à distance objectivante et compréhensive en même temps, puisque l'objectivité absolue n'est pas possible. Les sciences sociales se mettent à distance et elles écoutent les différents acteurs qui mettent en œuvre le processus de production musicale. »

Denis LABORDE (anthropologue, chargé de recherche, CNRS/EHESS) :

« Je voudrais poser juste une question. Pour un anthropologue qui a l'habitude du terrain, est-ce qu'on a raison de penser que ce qui s'est joué d'important à Royaumont dans les expériences que vous avez pu observer, se traduit ou est perceptible dans le moment de la mise au public qu'est le concert ? Est-ce qu'on a raison de se focaliser sur le concert ou est-ce ce qui s'est joué d'important à Royaumont était ailleurs ? Ce que vous dites du formatage est quelque chose de capital et à quoi nous avons tous pensé sans cesse. Pourquoi les faire tenir dans une heure et demie ? C'est absurde. »

Jean-Loup AMSELLE :

« Je ne trouve pas que ce soit absurde de les faire tenir en une heure et demie si cela peut faciliter la réception de Ballaké Sissoko, d'Adama Coulibaly ou de Nahawa Doumbia. Il n'y a rien de scandaleux là dedans. Ce que me disait Jacques Erwan la semaine dernière à Royaumont c'est précisément : « moi je ne peux pas, au Théâtre de la Ville, organiser des spectacles qui durent quatre heures ou cinq heures. Les gens n'ont pas les capacités d'écoute et d'attention suffisante ici ». Je ne trouve absolument pas que se soit scandaleux, simplement il faut le savoir. Ce que je voulais dire, c'est que je n'ai pas tenu compte exclusivement des concerts. Depuis trois ans, je suis allé maintes et maintes fois à Royaumont. J'ai rencontré les musiciens, certes de façon moins intensive que les doctorants de l'EHESS, mais disons que j'ai eu pas mal d'échange avec les musiciens, avec les gens de Royaumont (le staff de Royaumont si je puis dire), avec les journalistes (j'ai participé à des déjeuners de presse), avec les opérateurs musicaux autres (Benoît Tieberghien...). C'est toute cette expérience éclatée, émietlée, que j'ai essayé de synthétiser. »

Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal (Mali/Mauritanie 2006) : Les interconnexions afro-africaines en Afrique de l'ouest.

Anais POURROUQUET et Julien RAOUT (étudiants-chercheurs en anthropologie et ethnologie à l'EHESS et l'Université de Lille I) :

« Avant d'attaquer le cœur du problème, c'est-à-dire l'exposé de nos résultats d'enquête, nous avons souhaité revenir au préalable sur les parcours de vie des musiciens. Je commencerai donc avec Ballaké Sissoko, le joueur de *kora* et le directeur artistique du projet, avec Mamady Kamissoko, le joueur de *n'goni* et avec Adama Coulibaly, le joueur de *donso n'goni*. Julien Raout poursuivra ensuite avec le groupe Diddal Jaalal.

Ballaké Sissoko est né griot (*jeli* en bambara), c'est-à-dire qu'il porte un patronyme clanique de griot. Il est fils et petit-fils de joueur de *kora*. Son père, Djelimady Sissoko, originaire de Gambie, participe en 1961 à la création de l'Ensemble instrumental du Mali, qui réunit des musiciens de différentes cultures musicales du pays et des instruments qui n'avaient pas l'habitude de se côtoyer, pour une véritable opération de transculturalité dans le but d'ériger un sentiment d'appartenance nationale. Djelimady Sissoko sera donc le témoin de la transformation du rôle, du statut, des fonctions et de la musique des griots avec l'avènement des indépendances. En 1970, il enregistre avec Sidiki Diabaté (père de Toumani Diabaté), Batourou Sékou Kouyaté et N'Fa Diabaté le premier album instrumental de *kora*, intitulé *Cordes anciennes*.

Ballaké prend la place de son père défunt à l'Ensemble instrumental en 1981, alors qu'il est âgé de treize ans. On peut donc dire qu'il a fait l'école de la transculturalité musicale. En effet, après une brève formation avec son père et son grand-père maternel, également joueur de *kora*, c'est à l'Ensemble instrumental qu'il s'est véritablement professionnalisé. Par la suite, il quitte l'Ensemble Instrumental pour accompagner Kandia Kouyaté, célèbre griotte malienne. Tous les instrumentistes maliens ont accompagné ces griottes, devenues les pop stars du Mali. Avec Kandia Kouyaté, il va jouer pour la première fois avec des guitaristes et va moderniser le son de sa *kora* en y ajoutant des pédales d'effet.

Ce n'est qu'en 1999 qu'il se lance dans une carrière solo, internationale, avec notamment la production de deux albums à son nom : *Deli* (1999) et *Tomora* (2005). Si *Deli* s'inspire et revisite le répertoire des griots mandingues, *Tomora* en revanche est presque entièrement constitué de compositions originales. Ces albums, qui se vendent très bien en Europe, sont pratiquement introuvables au Mali. Il va par ailleurs multiplier les rencontres musicales. On peut citer entre autres, Ross Daly, les frères Chemirani et Ludovico Einaudi. Ces rencontres occupent aujourd'hui une place prépondérante dans sa production artistique. Ballaké revendique son caractère de musicien international et contemporain, et s'énerve des différentes étiquettes qu'on lui associe, notamment celle de griot mandingue ou encore celle de musicien traditionnel.

Mamady Kamissoko est lui aussi né griot. Il apprend le *n'goni* grâce à Sekou Ba Diabaté, un homme qui logeait chez son père, son père étant médecin et non musicien. A treize ans, Mamady accompagne déjà

Tata Bambo Kouyaté et Kandia Kouyaté où il rencontre Ballaké Sissoko. En 1998, il participe à sa première rencontre musicale avec un guitariste hollandais. Par la suite, il décide d'arrêter d'accompagner les griottes, exception faite de sa femme, et commence à travailler avec Ballaké Sissoko. Mamady est présent sur l'album *Tomora*. Quand il accompagne sa femme griotte lors des mariages ou des baptêmes, donc dans un contexte traditionnel, Mamady joue de la guitare électrique. Il a transposé les mélodies du *n'goni* sur la guitare. Il utilise le *n'goni* uniquement, je cite « pour le contexte international », c'est-à-dire hors contexte traditionnel et pour jouer des morceaux qui ne sont pas forcément ceux du répertoire des griots mandingues.

Adama Coulibaly quand a lui n'est pas griot. Coulibaly n'est pas un patronyme clanique de griot mais de noble. Mais Adama Coulibaly est chasseur (*donso* en bambara). Les chasseurs ont une place spéciale dans la société mandingue. La confrérie des chasseurs est une société initiatique qui se fonde sur une connaissance approfondie de la brousse : non seulement des plantes et du gibier (ils pratiquent la chasse et la médecine traditionnelle) mais aussi des forces occultes (ils sont redoutés pour leurs fétiches réputés très puissants). Les musiciens chasseurs ne sont pas griots, bien qu'on les appelle en bambara *donso jeli* (littéralement les griots des chasseurs). Ils ont un instrument spécifique appelé *donso n'goni* (littéralement, le *n'goni* des chasseurs). Adama apprend le *donso n'goni* à l'âge de douze ans avec Sibiri Samaké, un des plus célèbres musiciens chasseurs du Mali aujourd'hui.

Selon Adama, Sibiri Samaké est le premier musicien chasseur à avoir joué du *donso n'goni* avec des musiciens qui ne sont pas chasseurs, et Adama l'a toujours accompagné dans ses projets. La première de ces rencontres musicales eut lieu durant le Festival d'Essaouira en 2000 avec des musiciens gnawas. Ces rencontres musicales des musiciens chasseurs sont relativement récentes, les chasseurs sont restés longtemps réticents à désacraliser le *donso n'goni*. Adama raconte que son maître, Sibiri Samaké, avait peur de se faire tuer par les chasseurs. Ce qui explique peut-être pourquoi il n'y a jamais eu de musicien chasseur à l'Ensemble instrumental.

A l'origine du groupe Diddal Jaalal, il nous faut partir en Libye où les deux membres fondateurs travaillaient dans une boulangerie. Sow Abdoulaye se met à la guitare électrique après avoir vu un film indien, intitulé *Disco Dancer*, qui relate l'expérience d'un jeune guitariste indien passionné par la musique américaine. Sow Abdoulaye transpose sur sa guitare électrique les thèmes qu'il jouait à la vièle (le « gniagniéro » en *poular*) lorsqu'il était enfant et qu'il gardait les troupeaux de vaches dans son village natal du sud-est de la Mauritanie. Ba Demba Fakourou, son compagnon de voyage, l'accompagne au chant par nostalgie du pays. Quand ils rentrent en Mauritanie, ils continuent la musique en jouant avec des *diabadj*, musiciens qui circulent de village en village en faisant des louanges dans les mariages ou les baptêmes. Cette pratique provoque la colère de leurs parents car elle représente à leurs yeux une dégradation sociale pour des familles non-castées, c'est-à-dire pour des non-griots.

Après cette expérience de *diabadj*, ils sont appelés à Nouakchott par leur ami d'enfance Ba Djibril N'gawa, qui était à l'époque journaliste et universitaire. Après avoir enrichi le groupe de plusieurs membres, il utilise ses relations dans la presse et au Ministère de la Culture pour faire la promotion du groupe et en devient le manager officiel. Ils fondent ensemble l'association *Jaalal* qui propose d'utiliser la musique dans

le domaine du développement. Le gouvernement mauritanien et les ONG, ayant constaté que leurs programmes de sensibilisation touchaient peu les populations rurales par les médias télévisés ou par les journaux, décident d'utiliser le média musical. Le groupe Diddal Jaalal est ainsi régulièrement engagé pour écrire des chansons sur les thèmes du sida, de la protection de l'environnement, de l'hygiène ou du recensement des électeurs. Pour faire entendre ces messages, le groupe effectue des tournées dans tout le pays en s'adaptant aux différents publics. Ils ont donc traduit leur répertoire dans les quatre langues nationales : le *poullar*, le *hasania*, le *soninké* et le *wolof*. Ils structurent généralement leur concert en deux parties : une partie avec des instruments traditionnels comme la vièle ou le *kerona*, réclamés par les plus âgés ; et une partie moderne, ou tradi-moderne, dans laquelle ils ajoutent la guitare et la basse électrique ainsi que le synthétiseur pour produire une musique plus rythmée à laquelle adhère facilement les plus jeunes.

Le groupe se lance aujourd'hui sur le circuit musical international en revendiquant une musique afro-nomade et pas spécifiquement peule. Une musique pentatonique utilisée, selon Ba Djibril, par beaucoup de nomades de l'océan Atlantique jusqu'à la mer Rouge. Le groupe Diddal Jaalal a participé deux fois, en 2004 et 2005, au Festival des Musiques nomades de Nouakchott où ils ont été repérés par Jacques Erwan, conseiller artistique au Théâtre de la Ville de Paris et par Frédéric Deval, directeur du Département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont.

A la différence de l'expérience de transculturalité musicale proposée par Ross Daly dans son album intitulé *Microcosmos* (avec en autres Ballaké Sissoko et Bijan Chemirani), qui met l'accent sur une rencontre entre différents musiciens, l'expérience de transculturalité musicale proposée par Royaumont met l'accent sur une rencontre entre différentes cultures musicales. La différence essentielle entre ces deux expériences c'est qu'il y a, de la part de Royaumont, une volonté de construire théoriquement le projet. Autour de la rencontre qui nous intéresse ici, celle du groupe Diddal Jaalal avec Ballaké Sissoko, Mamady Kamissoko, Demba Camara, Adama Coulibaly et Makan Sissoko, s'est développé l'idée d'une « rencontre afro-africaine en Afrique de l'ouest (Mali/Mauritanie) entre voisins oubliés ».

Cette présentation du projet illustre bien deux idées récurrentes dans le discours des musiciens et des opérateurs culturels aujourd'hui, deux idées qui peuvent être associées, et en l'occurrence qui le sont : d'une part, la musique fait le lien entre les hommes et les cultures (elle est un instrument de dialogue entre les cultures), et d'autre part, la musique est le symbole de la diversité culturelle, un outil de lutte contre l'homogénéisation culturelle. C'est avec ces deux forces (métissage et authenticité des formes musicales) que les musiciens vont devoir composer. Si la notion de transculturalité permet en principe de dépasser le paradigme culturaliste, s'il l'on considère que le branchement est la dynamique et non l'exception, elle peut au contraire renforcer le culturalisme si l'on considère que la transculturalité consiste à prendre deux cultures au préalable identifiées que l'on va mélanger, croiser, brancher, peut importe le vocabulaire employé car aucune terminologie n'évite l'écueil idéologique. En d'autres termes, une opération de transculturalité peut finalement culturaliser les musiciens et donc produire l'effet inverse que celui qui est recherché.

Construire l'oubli entre ces deux voisins, identifier au préalable les ensembles que l'on va mélanger, implique forcément un processus de différenciation des deux groupes qui va avoir pour effet de renforcer leurs spécificités respectives. D'autre part, différencier les deux groupes, implique une nécessaire homogénéité des groupes, or ce n'est pas le cas du groupe de musiciens choisis pour représenter le Mali. Si Diddal Jaalal est un groupe qui préexistait au projet, ce n'est pas le cas du groupe malien qui fut créé par Ballaké Sissoko pour l'occasion. Le fait est qu'il existe des formes de transculturalité importantes à l'intérieur de cet ensemble culturel malien identifié. Une kora et un *donso n'goni* qui jouent ensemble, selon Adama Coulibaly, c'est une première mondiale. Le *donso n'goni*, comme je l'ai dit précédemment, est un instrument sacré, réservé aux seuls initiés de la confrérie des chasseurs dont les musiciens ne sont pas griot. Cette forme de transculturalité est effacée, au mieux reléguée au second plan, par la nécessité d'homogénéiser le groupe.

Le cas était similaire dans le *Rythme de la parole*. Faire jouer Ballaké Sissoko et Nahawa Doumbia, c'était déjà une forme de transculturalité. Nahawa Doumbia est en effet une chanteuse du Wassolon, région du sud-est Mali où il n'est pas nécessaire d'être griot pour devenir chanteur ou musicien, et c'est le cas de Nahawa Doumbia. Il est intéressant de noter qu'au Mali, selon Ballaké Sissoko, cette rencontre avec Nahawa Doumbia a beaucoup plus étonné que la rencontre avec des musiciens indiens ou iraniens. On peut d'ailleurs se demander si au Mali, la rencontre entre Ballaké Sissoko et Adama Coulibaly ne va pas plus étonner que la rencontre avec des musiciens peuls de Mauritanie. En effet, Ballaké a déjà joué avec des musiciens peuls du Mali lorsqu'il travaillait pour l'Ensemble instrumental (même s'il fait la différence entre la musique peule de Mauritanie et la musique peule du Mali), alors qu'il n'avait jamais joué avec un musicien chasseur.

En ce qui concerne le groupe de musiciens choisi pour représenter la Mauritanie, dont l'homogénéité n'est pas discutée, le renforcement de la spécificité du groupe se traduit par une recherche d'authenticité et de représentativité culturelle. En l'occurrence, il faut que Diddal Jaalal apparaisse comme un groupe de musiciens peuls, en évacuant si possible toute trace de modernité, c'est-à-dire en les rattachant à une culture rurale alors qu'ils vivent à Nouakchott, en effaçant l'aspect associatif du groupe alors que Diddal Jaalal a le statut d'une ONG, et en supprimant la guitare et la basse électrique (selon le souhait je précise de Ballaké Sissoko, souhait qui néanmoins fut approuvé par les producteurs). La conséquence la plus significative de cette recherche de représentativité culturelle du groupe Diddal Jaalal est le fait qu'ils chanteront uniquement en *poular* pour ce projet alors qu'en Mauritanie ils chantent dans toutes les langues de leurs pays. Encore une fois, le cas était similaire dans le *Rythme de la parole*, où Nahawa Doumbia qui d'habitude chante dans toutes les langues de son pays, ne chantera que les chants du Wassolon (sa région natale). Il y existe donc des constantes dans tous ces projets.

Ceci étant dit, il ne faut pas non plus caricaturer la position de Royaumeont. Il y a tout de même la volonté, de la part de Frédéric Deval, de ne pas tomber dans les stéréotypes : pas de guitare électrique mais pas de chapeaux peuls non plus. Lors du premier concert au Centre Culturel Français de Bamako, tous les membres de Diddal Jaalal portaient le chapeau peul et Frédéric Deval leur a demandé de ne plus le porter.

Concrètement on oscille entre, d'une part, la volonté de renforcer les spécificités culturelles et d'autre part, la volonté d'éviter les stéréotypes.

Toutes ces opérations, c'est-à-dire rendre les groupes homogènes et représentatifs d'une culture musicale, sont nécessaires à la construction théorique du projet. Un projet comme celui de Ross Daly, qui évite les étiquettes culturelles en focalisant l'attention sur une rencontre entre différents musiciens, évite de fait toutes ces opérations. La question est donc la suivante : la construction théorique du projet constitue-t-elle une valeur ajoutée, si ce n'est celle de faire parler les anthropologues ?

J'aimerais développer rapidement un second point, qui est l'importance et l'influence des producteurs sur le résultat final, c'est-à-dire sur la production musicale. Je viens d'évoquer les conséquences de la construction théorique du projet et du discours officiel de Royaumont. Précisons cependant, d'une part, que le discours officiel est différent selon l'institution (le programme du Théâtre de la ville fait davantage référence aux parcours de vie des musiciens) et d'autre part que ce discours est évolutif (les remarques des musiciens et dans ce cas précis des ethnologues, sont prises en compte et vont transformer le discours. On peut aussi évoquer non seulement les consignes de Frédéric Deval adressées directement aux musiciens pendant ou après les répétitions mais aussi plus largement ce que l'on a appelé « les bruits de couloir », c'est-à-dire toutes les remarques ou les discussions informelles qui ne sont pas forcément destinés aux musiciens mais que les musiciens vont se réapproprier.

Le projet n'est donc pas le reflet d'une conversation à deux : Mali/Mauritanie, mais d'une conversation à trois : Mali/Mauritanie/Royaumont, et les musiciens en ont parfaitement conscience, en témoigne la réponse de Demba Ba, le chanteur du groupe Diddal Jaalal, quand je lui ai demandé comment il s'imaginait le projet avant la première résidence : « *avant de venir... je pensais que c'était trop difficile. La rencontre, la création, mélanger les choses, tout ça c'est trop difficile, pour se comprendre avec les gens, parce que ça c'est bambara, ça c'est pullar et ça c'est français.* Il identifie donc bien les trois pôles. Cette influence de Royaumont, et plus largement des producteurs, est presque invisible dans la présentation du projet, comme en témoigne le titre de notre intervention : « les interconnexions afro-africaines en Afrique de l'Ouest », alors que l'on aurait pu dire : « Les interconnexions afro-africaines à Royaumont ou de Royaumont ».

En se focalisant sur l'opération de transculturation (j'emploierai le mot transculturation quand il s'agira de souligner le processus de fabrication de la transculturalité) entre Mali et Mauritanie, on oublie une autre forme de transculturalité : le formatage des structures musicales aux codes d'écoute du public de Royaumont. Si le discours s'oriente essentiellement sur le dialogue entre différents langages musicaux africains, il s'agit aussi de produire une musique appropriable par un public essentiellement français. C'est donc une forme de transculturalité cachée mais qui a demandé un effort considérable de mise au format. C'est cette forme de transculturalité que l'on appellera ici formatage. Un des spectateurs me disait, à la sortie d'un des concerts de Baagal Safrea, « *Je sais que je peux venir les yeux fermés à Royaumont, que ça soit de la musique africaine ou Mozart, on est jamais déçu* ». Le point commun entre les musiques

présentées à Royaumont est qu'elles sont des musiques d'écoute et bien sûr pas des musiques d'ambiances ou des musiques à danser. Ces musiques sont jouées devant un public assis, immobile, qui a parfois effectivement les yeux fermés, un public silencieux, qui ne participe qu'à la fin des morceaux ou à la fin des solos, en applaudissant. C'est une écoute presque religieuse. Le cadre du spectacle, la chapelle d'une Abbaye, vient renforcer ce sentiment de sacralité.

Pour continuer le parallèle avec le religieux, on pourrait reprendre la distinction de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget entre l'extase : un état second atteint dans le silence et l'immobilité, et la transe : qui s'obtient dans le bruit et l'agitation. A ce titre les codes d'écoute du public de Royaumont pourraient être qualifiés d'extatiques. Ces codes sont assez rigides puisque celui qui ne les respecte pourra être sanctionné par des regards désobligeants. Lors du premier concert au mois de mars à Royaumont, ces codes ont été transgressés par une partie du public : certains membres de la diaspora mauritanienne ont été invités au concert par Diddal Jaalal. Pendant la représentation ils se sont levés, ont tenté d'accompagner les musiciens en battant la mesure, et en chantant, quand ils reconnaissaient quelques bribes de morceaux du groupe mauritanien. Toutefois, cette agitation n'a pas duré et ils se sont vite remis à leur place comme les autres.

D'une part, il existe une coercition des lieux, ou un alignement des comportements sur le mode de l'écoute extatique. Mais d'autre part, c'est aussi la transculturalité musicale Mali/ Mauritanie qui a contribué à troubler le public mauritanien en proposant des structures musicales familières mais pourtant surprenantes. Voilà peut être un des effets de la transculturalité musicale, que l'on peut appeler valeur ajoutée : elle fissure le noyau identitaire des musiques proposées et casse l'identification du public diasporique à ses musiciens. On assiste donc à la création d'un espace identitaire trouble, incertain, dans lequel un public « global » peut s'engouffrer plus ou moins aisément. L'interconnexion musicale afro-africaine *renforce* donc l'altérité des groupes (par le processus d'essentialisation ou de purification culturelle des éléments à mélanger) et en même temps elle *désamorçe* l'altérité en brouillant les identités musicales par l'opération de transculturation.

Ce qui est intéressant, c'est que la musique de Ballaké Sissoko correspondait déjà aux codes Royaumont : une musique instrumentale avec des instruments acoustiques, une musique d'écoute. Ballaké confesse d'ailleurs volontiers qu'il est plus à l'aise au sein d'un tel dispositif où le public est réceptif à toutes les subtilités de son jeu de Kora, plutôt que dans un contexte traditionnel africain, notamment celui des cérémonies de baptêmes et de mariages où le public porte plutôt son attention sur les chants du griot ou de la griotte et sur l'aspect rythmique de la musique. En revanche, le groupe mauritanien Didaal Jallal pratique une musique dans laquelle le sens des paroles est primordial. C'est une musique qui développe des thèmes, passe des messages, et doit créer une ambiance de fête pour faire adhérer un public diversifié. Le groupe Diddal Jaalal a donc dû adapter sa musique aux codes Royaumont, et c'est Ballaké, en tant que directeur artistique, qui s'est chargé de leur initiation.

Le défi pour Ballaké a été de donner une architecture générale à une musique qui aurait pu être considérée comme monotone ou linéaire par un public qui ne comprend pas le sens des paroles et ne participe pas activement au spectacle (en dansant par exemple).

- Il a d'abord effectué un travail de mise en valeur de la diversité des sons. En laissant la place à des solos instrumentaux de manière à ce que l'on entende séparément le son des vieilles, des arcs à bouche, des différents *n'goni*, et des voix, ...
- Puis un travail de confrontation d'instruments (entre le *n'goni* malien et le *kerona* mauritanien) ou de confrontation des voix peules et bambara....
- Mais surtout un travail d'architecture musicale avec l'introduction de ruptures, de breaks venants casser la linéarité. L'objectif étant de créer des effets de surprise, en alternant par exemple des moments de musique méditative avec des déclenchements rythmiques impromptus.

Derrière une vision parfois un peu angélique de la transculturalité, il y a des rapports de force, de domination, des hiérarchisations qui s'instituent. D'abord la main invisible de Royaumeont, qui guide la production musicale de manière à ce qu'elle corresponde aux attentes de son public. Mais aussi des rapports de force entre les musiciens. Ballaké surplombe la rencontre sur plusieurs points :

- Domination symbolique : tous les musiciens l'appellent « grand frère », parfois maître Ballaké.
- Domination institutionnelle : Ballaké est le directeur artistique de la création.
- Domination technique : Ballaké dirige par exemple l'accordage de tous les instruments sur scène. On peut noter à ce titre que le formatage aux codes du spectacle occidental aurait pu aller plus loin, par exemple, en fixant le chevalet sur les vièles de manière à ce que celles-ci ne se désaccordent pas pendant le concert.

Ballaké transmet également aux musiciens de Diddal Jaalal quelques phrases musicales de son répertoire mais la plupart du temps, Ballaké a composé avec une base musicale apportée par Diddal Jaalal. Les rapports de forces transparaissent également dans le processus de production de la transculturalité musicale. En effet, ce sont souvent les musiciens dominés techniquement ou symboliquement qui vont apporter la base des musiques sur lesquelles les musiciens dominants vont venir se placer. On remarque à ce propos le changement de statut de Ballaké Sissoko entre la création « *le rythme de la parole* » et la création « *Baagal Safrea* ». Keyvan Chemirani disait en 2004 : « *J'ai toujours été très attiré par le côté répétitif, un peu obsessionnel des boucles de la musique malienne. Il y a eut un travail qui a été fait là-dessus avec justement Ballaké comme pivot. Il est là et il nous rappelle toujours, derrière, en fond, où est le premier temps, où est le chemin mélodique et rythmique. Il permet aux choses de se poser dessus, il permet de créer des décalages, des déplacements* ». Ballaké a eut cette fois le double rôle de pivot ou de pilier mais aussi d'architecte musical plutôt que de virtuose. La véritable valeur ajoutée de la création a été, à mon sens, que les musiciens se sont accommodés des différences de niveaux techniques et des différences d'approches musicales. En effet, Ballaké et ses musiciens sont des improvisateurs, avec des conceptions assez individuelles de la musique. Ils sont habitués à jouer avec des musiciens différents, un peu comme les jazzmen. Les musiciens de Diddal Jaalal en revanche ont développé leur musique autour d'un groupe soudé, un peu comme les groupes de rock.

On aurait pu assister à une domination, du plus fort techniquement, s'appuyant sur une base musicale et transformant les musiciens dominés en boîte à rythme comme on le voit dans de nombreuses rencontres musicales. Ça n'a pas été le cas. Dans le cadre de cette création musicale commune, les musiciens ont placé au premier plan des valeurs humaines de respect mutuel et de confiance. Ballaké Sissoko s'est mis au service de la musique, se faisant architecte musical plus que virtuose et faisant ainsi preuve de son humilité. Les musiciens de Diddal Jaalal ont fourni des efforts considérables, pour transformer leurs gestes musicaux et rejoindre Ballaké sur des sentiers souvent inconnus.

Ce qui est intéressant c'est que les musiciens, qu'ils soient accoutumés ou pas à ce type de rencontre, s'approprient toujours ces expériences selon leur propre système de pensée et leur propre vision du monde. Les clefs d'interprétation des opérations de transculturation renvoient souvent, pour les musiciens ouest-africains, au cosmopolitisme national. Nahawa Doumbia disait qu'elle n'avait pas eu de difficultés à jouer avec des Indiens et des Iraniens, car elle avait l'habitude de jouer au Mali avec des Soninké, des Peuls et des Songhaï. Cela ouvre également des perspectives. Pour Ba Djibril, « *ce sont de bonnes leçons à tirer, à répéter dans nos villes. Quand on rencontre un autre artiste, plutôt que de s'écouter et c'est tout, on peut échanger des expériences, c'est enrichissant. Même avec des artistes de la même région* ». Il s'agit ici de prendre la rencontre artistique comme modèle de sociabilité plutôt que le groupe comme un ensemble définitivement constitué et hermétique.

Frédéric DEVAL (directeur du Département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Je trouve que les exposés d'Anaïs et de Julien sont vraiment remarquables et sans complaisances. La main invisible de Royaumont se proposait, au moins dans ce type d'exercice, de donner la plus large place à la critique esthétique et sociale. Produisant une action, il convient de produire en même temps la critique de cette action. Pourquoi ? Parce que dans ces opérations dites de transculturalité, les musiques qui émergent sont souvent des musiques sans repères esthétiques déjà établis, au contraire des musiques de répertoire, que se soit la musique classique européenne ou que se soit un répertoire très codifié classique comme la musique alépine, qu'on a entendu dans *Maquams et création* l'année dernière. La critique musicale, dans ce cas là, se centre très classiquement sur une analyse de l'interprétation. Dans ces aventures nouvelles où des musiques neuves émergent, les musiciens sont souvent les premiers eux-mêmes à demander que soit produite une critique esthétique, pour avoir un retour de l'extérieur sur la création. Je suis donc heureux de ce type de travail parce qu'il répond à cette exigence d'une critique qui utilise les différents outils des sciences sociales. C'est un premier point.

Deuxième point, point très important produit par Anaïs Pourrouquet, c'est celui de la transculturalité versus le culturalisme (c'est-à-dire présenter les cultures comme des ensembles homogènes). Il y aurait des cultures analysées comme homogènes et les rencontres proposées par Royaumont se feraient entre cultures homogènes. Royaumont ou d'autres opérateurs culturels ont besoin d'ensembles très bien définis pour pouvoir finalement les marier. Il est préférable d'avoir des ensembles homogènes à faire se rencontrer qu'avoir des ensembles hétérogènes. En ce qui concerne la rencontre entre Ballaké et Diddal

Jaalal, à aucun moment nous avons souhaité présenter l'ensemble Diddal Jaalal comme un ensemble homogène. Pour nous, à Royaumont, ils ne représentent pas la Mauritanie d'abord et Ballaké ne représente pas le Mali d'abord. Se seraient des visions directement héritées des frontières du colonialisme. Le point de départ est beaucoup plus simple d'une certaine façon, c'est d'essayer toujours de partir du son et de la façon dont le son, organisé dans un langage ou dans plusieurs langages, peut aboutir à un langage partageable par des publics, puisque effectivement nous recevons des publics. Nous ne partons donc pas d'identités préconstituées pour lesquelles on essaierait, au chausse-pied, de faire rentrer la réalité pour que et l'aventure musicale et l'écoute du public corresponde à des catégories d'un ensemble mauritanien ou d'un ensemble malien.

Par contre, il est intéressant de débusquer l'idéologie dans le discours même de Ba Djibril sur l'ensemble Diddal Jaalal, c'est-à-dire cette perception que Diddal Jaalal a, que Ba Djibril pour Diddal Jaalal a, de ce que peut être l'unité des musiques sahéliennes de l'Ethiopie à l'Atlantique. Il y a une idéologie qui repose éventuellement sur des bases musicales. Royaumont laisse vraiment libre court à ces différentes perceptions idéologiques des musiciens eux-mêmes de s'exprimer. Il n'y a aucune censure. Le discours de Ba Djibril est tout à fait présent, notamment dans la biographie de l'ensemble. Il donne sa propre représentation de sa propre démarche. Evidemment, cela contrevient complètement à une identité mauritanienne qui serait coupée du reste du Sahel. Il y a donc une pluralité d'identités qui sont au travail dans ces rencontres et loin de nous l'idée de les amoindrir, de les couper, pour que cela rentre dans une représentativité. On ne cherche absolument pas à ce qu'il y ait une représentativité. On cherche une aventure musicale avec une diversité de public. Il y a eu des publics mauritaniens qui sont venus en mars à la résidence, il y a un public divers de Royaumont. Il faut qu'on compose avec tout ça. On ne cherche pas, en tout cas dans notre esprit, à normer.

Quant au chapeau peul, c'est très important parce qu'immédiatement apparaît, pour l'Européen que je suis, la réception singulière que le public français peut faire du chapeau peul. C'est évidemment une connotation immédiate et ce n'est absolument pas neutre. En général, je tiens toujours le même discours, que se soit pour les Roumains ou pour les autres, on leur dit : « vous mettez le costume que vous voulez ». C'était d'ailleurs le discours qu'on avait tenu avec Keyvan pour la rencontre avec les Indiens, les Maliens et les Iraniens. Les Indiens étaient dans un costume assez soft mais très stylisé : grand sari pour la femme et costumes indiens relativement stylisés pour les hommes. Nahawa était dans un splendide costume féminin. Chacun y est allé de la perception qu'il avait de lui-même, de la perception qu'il avait de lui-même projeté devant un public français. On laisse parfaitement libre, en tout cas il n'y a pas de volonté de normer les choses. Voilà pour le chapeau. »

Ba Djibril BA (directeur de l'ensemble Diddal Jaalal):

« Je vais juste débiter par le dernier point, à propos de l'idéologie. A propos de la présentation de Diddal Jaalal, je veux dire que même si c'est compris comme une idéologie, il n'y a pas d'idéologie dans ce que j'avais dit. On avait dit que cette musique est une musique afro-nomade, qu'il y a des sonorités puisées dans des vastes espaces entre l'Océan Atlantique et la Mer Rouge. On a constaté que les instruments de musiques que nous avons, d'autres peuples des cultures nomades possèdent les mêmes instruments. Ces instruments ont dépassé les frontières ethniques. On ne peut pas dire que c'est une musique traditionnelle

peule, on ne peut pas dire que les vièles sont pour les Peuls, c'est pourquoi on dit que c'est afro-nomade. Dans toute cette bande, de l'Ethiopie, en passant par le Niger, en passant par la Mauritanie, il y a des peuples nomades qui possèdent les mêmes instruments. Pour nous, c'était reconnaître que cette musique dépasse les frontières ethniques mais ce n'était pas une idéologie.

La rencontre entre Ballaké et Diddal Jaalal, c'est similitude et différence. Ce ne sont que des instruments traditionnels. La tradition orale, la manière de composer, de jouer, il n'y a rien d'écrit. La façon dont les concerts sont présentés est la même, il n'y a pas d'exigences scéniques, c'est à l'africaine. Il y a aussi une évolution qui est similaire. Par exemple, Ballaké s'est éloigné du griotisme, il s'est professionnalisé, il est devenu musicien. Il prend, il donne, il partage avec les autres. Il rassemble plusieurs instruments de disciplines différentes, par exemple, l'instrument des chasseurs, plus le *n'goni*, plus la *kora*... traditionnellement, tous ces instruments ne jouaient pas ensemble. Donc, il y a déjà un ensemble d'éléments réunis à travers cette modernisation. Le *bolon*, la *kora* et le *hodu (n'goni)*, ce sont des choses qui se transmettent de père en fils, ce sont des instruments castés. A propos de Diddal Jaalal, c'est une musique de berger, une musique qui était dans la brousse, dans l'enclavement, elle n'était pas organisée. Elle était jouée sous forme de petits groupes de musiciens (les *diabadj*) circulant dans les villages. Eux aussi s'organisent, ils essayent de se professionnaliser, ils présentent un nouveau langage artistique, un langage actuel. Mais leurs instruments ne sont pas castés, se sont des instruments nomades, ils sont libres, ils ne sont pas forcément transmis de père en fils. Ce sont des instruments que toute personne qui aime la musique peut s'approprier. C'est un peu la différence.

Les instruments que possède Diddal Jaalal ne sont pas des instruments castés. Par ailleurs, ce sont des instruments qui ne jouaient pas ensemble. Par exemple, le *baylol* est un instrument qui produit une musique très silencieuse, souvent jouée par une personne dans la solitude. Pour les vièles, c'est la même chose. Le *kerona*, par contre, est un instrument de chasseur, mais ce chasseur n'est pas casté, il n'est pas originaire d'une famille de chasseur. C'est-à-dire que tout berger peul qui aime la chasse peut pratiquer cette chasse, il y a des traditions, des chants de chasse. Mais ce n'est pas parce que ton père était chasseur que toi tu seras chasseur. L'instrument n'est pas casté, c'est un instrument libre au choix de la personne. Diddal Jaalal s'organise en fonction de ça. La *kora* et le *hodu* sont des instruments castés à l'origine, transmis de père en fils. Par contre, les autres instruments sont des instruments nomades : tu peux les trouver avec les Peuls, avec les Maures ou avec les Touareg, surtout les vièles, le *n'goni* et la calebasse. Ce sont des instruments que partagent les peuples nomades.

Il y a eu un changement au cours de cette rencontre, un changement interne. Dans le groupe Diddal Jaalal, on faisait deux sortes de concerts : une forme tradi-moderne (on associe les instruments traditionnels avec les instruments modernes et cette forme tradi-moderne marche) et une forme traditionnelle. Donc, ces instruments traditionnels existaient avant la création, on les jouait. Benoît Tieberghien, qui nous a programmés dans le festival de Musiques nomades de Nouakchott, en sait quelque chose. Dans la création, quand on s'est rencontré avec Ballaké Sissoko au CCF de Bamako, il nous a dit que dans un premier temps, il souhaitait que l'on travaille avec les instruments traditionnels.

Nous, cela nous laissait indifférent, c'est-à-dire on avait les instruments traditionnels, on avait les guitares. On n'a jamais insisté pour que les guitares soient dans la création. Quand il nous a dit qu'il préfère valoriser les instruments traditionnels, on a accepté. »

Frédéric DEVAL :

« Le responsable des programmes du Théâtre de la Ville, Jacques Erwan, a fortement insisté pour qu'il n'y ait pas de guitare électrique, parce qu'il n'aime pas cela. J'ai fortement insisté, à contrario, pour que les musiciens aient la parfaite liberté du choix des instruments. Si Jacques Erwan était là, je dirais exactement la même chose et il donnerait son point de vue, parce qu'il a un point de vue musical. On a donc fortement insisté pour que les musiciens aient la parfaite liberté du choix des instruments. En définitive, Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal se sont mis d'accord pour choisir les instruments qui leur paraissaient les plus appropriés au type de son qu'ils recherchaient dans cette expérience musicale. »

Ba djibril BA :

« Avec Ballaké en tant que directeur musical, on n'a jamais discuté du sujet des guitares. La première journée il nous a dit : « On préfère travailler avec les instruments traditionnels » et on est resté comme cela, on a continué à travailler avec les instruments traditionnels. On n'a jamais soulevé avec lui, en tant que directeur musical, le problème des guitares. C'est le changement interne de Diddal Jaalal, il y a l'absence du tradi-moderne. C'est une formation aussi pour nous, on a appris beaucoup de choses. On avait l'intention de bien écouter, de voir, d'observer les choses pour mieux savoir ce qui se passe. Parce que c'est notre première rencontre de création avec un grand musicien, un musicien international. Donc, on va voir ce qui va se passer, on va voir les leçons que l'on va tirer de cela.

Un autre aspect important, c'est la forme de production. On se produisait souvent debout et rarement assis. Dans le contexte de Royaumont, tout le monde s'assoit et cela marchait bien. C'est une forme qui ne nous a pas trop gênés parce qu'elle est africaine. On est familier à cette forme. La musique c'est la liberté. Quand tu sens que tu n'as plus la liberté, ce n'est plus la peine de la faire je crois. Autre aspect important : c'est au fil du temps que le groupe a augmenté. Par exemple, Ballaké Sissoko a ajouté certains éléments pour combler certaines lacunes. Ce sont des changements internes qui se sont produits pendant la création.

Nous avons un héritage commun. Nous avons des airs traditionnels, comme *garba*, *niarou*, *segalare*, qui sont des airs que les griots bambara jouent, que les griots soninke jouent et que les griots peuls jouent. Il y a aussi *Samba Malek dala*, *Damanson Diarra*, qui sont des airs que les griots de cette région ouest-africaine jouent. Souvent quand ils jouent le *niarou* ou le *garba*, ils disent Ba ou Sow, en signifiant que se sont des airs peuls. S'ils jouent *Samba Malek dala* ou *Damanson Diarra*, ils font une référence pour dire que se sont des airs bambara. Nous avons un héritage commun. Je ne sais pas si c'est cela la transculturalité ou non, mais il y a d'autres connexions entre les sociétés ouest-africaines. Il y a ce que l'on peut appeler un faux métissage, tu le trouves dans la société peule. C'est-à-dire que tu peux trouver une famille peule nommer Sissoko ou Camara. Ce faux métissage vient d'où ? Si un couple peul n'arrive

pas à avoir un enfant vivant, il change de prénom pour que l'enfant soit vivant. C'est peut-être la force du métissage, le métissage à la force aussi de donner la vie à un enfant qui ne devait pas vivre. Donc c'est la tradition, tu trouves des familles qui sont Sissoko ou Camara au milieu des Peuls, et ils ne sont pas Bambara à l'origine. Si un Bambara vient au village, il entend comme prénom Sissoko ou Camara, il est automatiquement chez ses parents. Il y a des liens, ces connexions existent aussi.

Il y a aussi un métissage qui se produit. Il y a les *ngardi*, ils regardent une personne dès son enfance et disent qu'il deviendra cela ou cela. Un étranger vient, il rentre dans cette société, un connaisseur de *ngardi* voit qu'il aura des enfants qui seront intéressants à l'avenir, qui deviendront des personnes importantes, il est directement intégré quel que soit sa race, sa société. Donc, on peut trouver un métissage à travers cela. Prenons le Wassolon comme autre cas de figure. Au Wassolon, il y a des Peuls qui ont perdu leur langue, ils ne parlent que le bambara, ils ne parlent pas le peul, mais ils s'identifient comme des Peul, comme les artistes Maliens qui répondent au nom de Sidibé, de Diakité ou de Sangaré. Cela montre que les gens sont ensemble. Tu trouves des Peuls qui sont Bambara, et vice versa.

Autre chose, l'inconvénient qui existe c'est que l'oreille africaine et l'oreille européenne, ce n'est pas la même chose. Vous ne voulez plus la guitare, c'est votre produit très ancien, mais en Afrique les gens ont besoin de guitare encore, cela marche là-bas. On a deux tendances d'écoute différente. La rencontre était très intéressante, on a appris beaucoup. Elle a enrichi notre expérience. Travailler avec Ballaké c'était magnifique pour nous. »

Ballaké SISSOKO (compositeur/improvisateur, kora) :

« Ce qui m'intéresse dans ce projet, ce n'est pas de dire que je suis griot ou que je suis malien, ce qui m'intéresse c'est la rencontre. Je ne suis pas historien pour donner le détail des traditions africaines. Ce qui me concerne, c'est la création et non l'histoire. Je voulais faire l'échange entre l'Afrique et l'Afrique et je voulais que cela reste acoustique. Ce sont des instruments individuels, chacun les fabrique pour lui-même. Ces instruments nécessitent de donner de l'énergie pour avoir certains sons, alors que la guitare, tu peux l'accorder facilement. L'instrument dont je joue, c'est un instrument traditionnel, mais on fait des choses de l'actualité. L'idée c'est cela. Je préfère donc travailler comme cela. J'ai dit à mon collègue : « On a plein de choses, mais on n'est pas sûr de nous ». Il ne faut pas minimiser ce que tu as ». J'ai donc préféré travailler sur ces bases là. Ce n'est pas quelque chose, on prend le répertoire malien ou mauritanien, non. On crée des choses dans notre langage. Donc, on a commencé à discuter. La musique c'est cela. Vous discutez d'abord, vous essayez que chaque personne donne son idée. Par rapport à cela, j'ai essayé de construire une mélodie et Ba Djibril a écrit les textes côté poular. Certains disent : « c'est la tradition ! » Mais c'est l'actualité dans laquelle on vit. Je ne peux pas dire : « c'est un truc traditionnel ! » Je trouve cela un peu gauche.

Je suis griot, je viens d'une famille de griots, mais le moment compte, chaque chose à son moment. Je viens d'une famille de griots, j'ai le nom d'un griot, mais pour le moment je ne pratique pas. Même l'histoire des griots, je ne la connais pas vraiment. Je ne peux parler que du moment que j'ai vécu. Donc,

j'ai le nom et je viens d'une famille de griots mais je ne pratique pas, j'ai choisi plutôt le travail de musicien artiste. Le travail que l'on fait ici, ce n'est pas dans un cadre griotique, c'est une collaboration musicale. Au Mali, chaque ethnie a sa culture. On confond tous les musiciens, on dit : « ce sont des griots ! Quand je fais des choses internationales, on me dit : « ah Ballaké vous êtes griot !" », alors que non ! Même au Mali, je joue et tu me payes, s'il y a un cachet, je ne suis plus griot. »

Benoît TIEGERGHEN (directeur du Festival 38 Rugissant de Grenoble et du Festival des Musiques nomades de Nouakchott) :

« Je ne suis pas directement à l'origine du projet mais il est vrai que cette rencontre qu'il y a eu entre Frédéric Deval, Jaques Erwan et Diddal Jaalal, et notamment Ba Djibril s'est faite au moment du Festival de Nouakchott en 2004. Je voudrais juste témoigner de deux éléments que j'ai eu, d'une part avec Ba Djibril et d'autre part avec Ballaké Sissoko, pour mettre en évidence une dimension qui me semble incontournable si l'on veut faire ce travail d'observation et d'étude de la transculturalité à travers différentes expériences et plus particulièrement de celle-ci, c'est le contexte économique local et international qui est sous-jacent et que l'on ne peut pas dissocier de cette dimension. Quand j'ai rencontré Ba Djibril, on a longuement discuté sur la condition du musicien en Mauritanie. Il m'a dit : « On est dans un pays de griots, il y a une forte tradition de griots. Les gens qui ne sont pas griots comme nous, nous ne sommes pas de familles griots, nous sommes exclus de la scène musicale, nous n'avons pas le droit, nous ne sommes pas considérés comme des artistes en Mauritanie puisque la tradition griotique est encore extrêmement présente ». C'est une lutte artistique mais c'est aussi une lutte économique. Si l'on n'est pas griot et que l'on veut vivre de la musique en Mauritanie, il faut lutter, il faut s'imposer, il faut se défendre. Et quel est le marché des musiciens qui ne sont pas griots ? Les musiciens griots font les mariages, les cérémonies, ils accompagnent le président dans ses tournées électorales, sauf exceptions. Comment peut-on vivre de la musique en étant musicien, en voulant faire son métier de musicien ? Les ONG sont probablement l'autre marché qui permet à des musiciens de vivre. Mais cela veut dire que c'est mettre son talent ou sa crédibilité au service d'une cause, d'un résultat qui est autre que le résultat musical proprement dit, c'est-à-dire que l'on va travailler pour les ONG qui luttent contre le SIDA, pour l'aide au développement... On va donc être instrumentalisé par les organisations internationales : soit on est dans le pays, on est griot, on est Maure et l'on vit de la musique de cette façon là, soit c'est le marché des organisations internationales dans le pays qui permet à d'autres musiciens de pouvoir continuer à s'exprimer. Ceci pour dire que l'Europe, le marché musical occidental, est aussi un élément déterminant qui est sous-jacent dans la perception que peuvent avoir les musiciens en Mauritanie de l'Eldorado. L'Europe, le monde occidental, c'est l'Eldorado, c'est-à-dire que la reconnaissance en tant que musicien passe par le monde occidental et par le marché des musiques du monde. C'est en tout cas mon point de vue, on peut en discuter.

Ballaké, j'ai eu l'occasion de le rencontrer à plusieurs reprises, même si l'on se connaît moins bien. On est sur un projet qui va peut-être avoir lieu bientôt, qui est une création musicale qui va réunir des artistes des différents pays qui ont le Sahara en partage. Est-ce que c'est idéologique ou pas, je n'en sais rien, mais c'est à l'initiative d'une fondation africaine, la SENSAD, qui est une organisation qui réunit les pays

saharo-sahéliens. J'ai donc proposé à Ballaké de faire partie de cette expérience musicale. Il m'a dit : « C'est une aventure musicale qui m'intéresse énormément et cela m'intéresse à double titre : sur le contenu, mais aussi parce que cela me permet de jouer dans mon pays ou en tout cas en Afrique ». C'est-à-dire, je suis connu à l'étranger, je suis connu en France, je tourne beaucoup, l'essentiel de mon travail d'artiste se fait en Europe ou dans le monde occidental, mais je ne suis pas connu et donc je ne suis pas reconnu en Afrique et je ne suis pas connu dans mon pays. Finalement, est-ce que c'est une rencontre sud/sud ou est-ce que c'est une rencontre nord-sud dans cette expérience ?

On ne peut pas faire l'impasse sur les conditions économiques, sur la manière dont l'artiste vit de sa musique et dans quelles conditions il vit. Quel est le prisme professionnel dans lequel il regarde ? Il très clair que, entre les pays du sud et les pays occidentaux, il y a un prisme déformant, c'est-à-dire le prisme de la représentation. Quand tu dis, Frédéric Deval, qu'il n'y a pas de volonté de représentation, il y a toujours une représentation, une représentativité. C'est-à-dire qu'il y a d'une part ce que l'artiste pense que le public attend, c'est très fort chez les artistes qui veulent faire carrière sur les scènes occidentales, mais il y a aussi d'autre part la perception que le public peut avoir de ce genre de rencontres. Il y a parfois hiatus ou en tout cas incongruité entre les deux, c'est-à-dire qu'il n'y a pas adéquation entre les deux et c'est parfois porteur de malentendus.

Sur le projet proprement dit, pour moi c'est une initiation. C'est le résultat ou la mise en espace, mise en scène, mise en musique, d'une initiation. Il y a effectivement dominant/dominé. Il y a un grand frère, c'est l'initiateur. Moi ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, c'est Ballaké Sissoko qui initie des artistes mauritaniens, qui les emmènent ailleurs que là où ils étaient quand il a commencé à travailler. Brecht disait qu'il n'y a de véritables rencontres qu'au sommet. Est-ce qu'on peut parler d'une rencontre ? Là je serai peut-être un peu polémiste. Est-ce qu'il y a eu rencontre ? Oui, il y a eu des tas de rencontres à différents niveaux du travail, des rencontres humaines. Mais artistiquement, esthétiquement, pour moi il y a eu frustration, précisément parce que j'étais dans l'attente de cette rencontre comme il y a pu en avoir d'autres à Royaumont. Je pense au *Rythme de la Parole*, où on avait des artistes qui avaient la même expérience d'une certaine forme de transculturalité. On était là dans un contexte relativement différent, avec Ballaké Sissoko qui a déjà beaucoup d'expériences dans ce domaine et Diddal Jaalal qui n'en a pas, en tout cas par rapport à ce type de contexte. Donc la rencontre, elle est plutôt dans ce travail d'initiation, qui veut dire au fond que la réussite du projet dépend de la réussite de l'initiation.

Qu'est-ce qui fait la différence ? C'est que Ballaké Sissoko, dans son parcours artistique aujourd'hui, est un artiste qui est au service de lui-même d'une certaine façon, par rapport à Diddal Jaalal qui est au service d'un marché, parce qu'il y a une nécessité de vivre localement à Nouakchott et c'est extrêmement difficile de vivre de sa musique. Cette initiation pour moi elle n'a de sens qu'à partir du moment où Diddal Jaalal ne sera plus le même groupe après qu'avant et qu'il va miser, suite à cette expérience, beaucoup plus sur ce qu'il est lui-même, essayer de se vendre par rapport à sa propre identité musicale qu'il aura réussi à construire ou peut-être en tout cas à découvrir à travers ce travail d'initiation. C'est l'idée de maturation. Pour moi, c'est cette dimension qui légitime le projet, qui lui donne toute sa force, plus que

par rapport à un résultat purement artistique ou esthétique, où j'ai senti une très grande différence de niveau qui génère inévitablement une limite dans cette rencontre et dans ce tissage musical progressif.

Ballaké, je trouve que tu as très bien géré cette différence de niveau, et là je suis d'accord avec le terme architecte, parce que tu as réussi à faire en sorte que cette différence dominant/dominé ne soit pas au détriment du dominé. Maintenant attention, au regard du public, parce que le public ne connaît forcément toute cette histoire là, l'écoute superficielle qu'il pourrait y avoir de cette rencontre, cette différence de niveau pourrait être au détriment de Diddal Jaalal, puisqu'il y a eu ces fragilités. Moi j'aime toujours les fragilités des créations, parce qu'il y a quelque chose de l'ordre du sensible que l'on retrouve moins après dans les autres représentations. Mais elles créent quand même une différence et il faut faire attention à ce que le public ne puisse pas mal interpréter ou en tout cas avoir une représentation de ce décalage entre les deux groupes. »

Frédéric DEVAL :

« Deux jours après le retour de Diddal Jaalal à Nouakchott, après la résidence de Bamako au mois de mars, ils avaient un coup de fil du Ministre mauritanien de la Culture. Le conseiller diplomatique de l'Ambassade de Mauritanie au Mali, qui avait assisté au concert final de la résidence, avait fait son rapport au Ministère de la Culture à Nouakchott et je disais à Ba Djibril : « Attention de ne pas devenir les instruments du pouvoir officiel mauritanien ». C'est pour relever la question du prisme déformant. Il peut y avoir un prisme déformant nord/sud, il peut y avoir un prisme déformant sud/sud et ces mécanismes complexes de reconnaissance entre pays africains jouent aussi à plein. C'est le premier point. Le deuxième point, c'est que je suis tout à fait d'accord sur la différence de niveau musical. Je dirais juste que c'était quelque chose qui était connu de tout le monde, de Ballaké au départ, de l'ensemble des musiciens de Diddal Jaalal et de nous même aussi. Il me semble, c'est une opinion artistique, que ce qui a été pour l'instant accompli, c'est qu'ils ont obtenu un son d'ensemble. Le son Baagal Safrea existe maintenant, il est le résultat de tout ce travail de quatre résidences, dont deux en Afrique. Il existe maintenant alors qu'il n'existait pas avant sous cette forme là. Cet alliage sonore qui est né, notamment autour des vièles peules, qui est peut-être la voix singulière de l'ensemble Diddal Jaalal, autour des cordes pincées du groupe de Ballaké ou autour de la kora, l'alliage aussi des voix, tout cela s'est fondu, l'alliage a existé. C'est effectivement la fragilité de la création, le résultat musical le plus tangible. Cela ne gomme pas les différences de niveau mais ils sont ensemble, ils ont ensemble créé un son. Cette matière sonore, c'est quelque chose qu'ensemble ils modèlent, alors bien sûr pas avec les mêmes outils, pas avec la même imagination musicale mais c'est là. Après, on peut considérer, et c'est que j'ai tendance à faire, que chaque partie en sort déjà enrichie. On sent que pour Ballaké Sissoko, c'est un élément dans son imaginaire musical qui est maintenant déposé au fond de lui, c'est quelque chose qui est là, qui est né. Même chose pour l'ensemble Diddal Jaalal. Après, jusqu'où pourront-ils utiliser cet ingrédient là, l'exploiter au meilleur sens du terme ? A chacun d'y répondre. Rencontre au sommet ? Quelqu'un que tu connais Ahmed Essyad, parle souvent du don royal. C'est quelque chose qui est très présent en Orient. Le roi ne peut donner qu'au roi, le prince donne au prince, sinon il n'y a pas reconnaissance du don. Mais la rencontre peut se passer à des niveaux extrêmement différents et elle peut produire un fruit. La rencontre

royale, c'est vraiment une vision castée de la rencontre musicale. Je pense que l'on peut parfaitement réussir ce qu'a fait Ballaké, qui a été la locomotive, on peut réussir dans la générosité du don, à produire de la rencontre à des niveaux inégaux. Et enfin, pour les débats futurs, cela serait très intéressant d'entendre Benoît et Keyvan Chemirani parler, en contrepoint, d'une autre expérience de rencontre avec des Mauritaniens, avec Keyvan Chemirani et des artistes flamencos au 38^e Rugissant, cela s'appelait *Tawal*. Cela serait intéressant de voir par rapport à tout ce qui est dit là, comment on peut la caractériser cette rencontre, versus celle là ou d'autres. »

Question du public :

« Je suis compositeur et je vais travailler bientôt dans une opération de rencontre qui a beaucoup de similitudes avec celle-ci. Je voudrais surtout revenir à vos interventions parce que j'ai relevé des choses qui m'intéressent beaucoup. Vous avez évoqué la question de la forme musicale. Vous avez parlé du fait que les musiciens se sont sentis obligés d'appliquer un découpage, une articulation entre une partie lente, méditative, et une partie plus rythmée, pour rompre avec la monotonie et s'adapter aux attentes du public de Royaumont. Je voulais poser la question à la fois à vous et aux musiciens pour voir si, en dehors des questions de hauteurs de rythmes, en dehors des questions de la forme ou des discours musicaux, est-ce que l'institution de manière consciente joue un rôle et vous fait créer des découpages plus ou moins artificiels ? C'est ma première question. La deuxième question qui m'interpelle personnellement, c'est autour du concept dominé/dominant, que je me représente assez bien dans le monde des musiques actuelles. Mais dans le cadre de Royaumont et de Ballaké Sissoko, à partir du moment où on le nomme directeur artistique du projet, on lui confie la responsabilité artistique et esthétique du projet, forcément, il y a une question de hiérarchie qui se pose, mais qui n'est pas du même ordre du dominé/dominant à l'intérieur d'un groupe de musique de chambre par exemple. C'est plus une question de mode de travail qui est déjà livré, clés en main. »

Julien RAOUT :

« Je voudrais juste répondre en un mot à la première question. Je crois qu'il faut accepter qu'il y ait différents types de public, que les publics ne soient pas tous les mêmes. Il y a une diversité de public, aussi bien en France qu'en Afrique. Les musiciens doivent accepter ces codes. Pour Ballaké, ces codes sont assez similaires avec les siens, c'est que l'on a essayé de relever dans nos exposés. La musique de Ballaké est finalement très bien adaptée aux codes d'écoute de Royaumont. Par contre, la musique de Diddal Jaalal ne l'était pas, le formatage était donc quasiment obligatoire. Pourquoi ? Parce que le public ne comprend pas le sens des paroles. Il est devant une musique qui est chantée mais dont l'objectif principal était de passer des messages. Or là, on ne comprend rien. Ce sont aussi des musiques qui se dansent alors que là, on a un public qui est assis. Il faut qu'il se passe quelque chose sur scène, et c'est là que l'opération de Ballaké devient indispensable pour amener de la diversité musicale et faire en sorte qu'il y ait des choses qui se passent sur scène. Je ne dis pas qu'il ne se passe rien sur scène quand Diddal Jaalal joue en Mauritanie, mais c'est différent, parce que les musiciens dansent, participent, ils sont stimulés par d'autres éléments qui ne sont pas strictement musicaux. Dans le cadre Royaumont, le public est stimulé par des éléments strictement musicaux, bien qu'il y ait eu un peu de danse. C'est là que Ballaké a eu un travail

d'architecte à faire, pour amener de la diversité musicale, pour amener des éléments de surprise. Je ne peux pas aller beaucoup plus loin que cela, je ne suis pas musicologue. Ce qui est par ailleurs intéressant, c'est qu'il y a eu tout un travail qui a été fait dans ce sens là, dans le sens d'introduire beaucoup de rupture, de travailler une architecture musicale, et qu'à la fin, quand la base musicale était assez construite, assez fournie, Frédéric a demandé à Ballaké de sortir de ce rôle d'architecte pour exprimer sa virtuosité, pour faire des solos dessus. J'ai l'impression que Ballaké n'a pas voulu endosser ce rôle de virtuose qui allait se poser sur la composition et qu'il est resté sur sa position de départ. Je ne sais pas pourquoi, il faudrait peut-être lui poser la question s'il veut bien y répondre. »

Un modèle de transculturalité musicale : l'expérience du Rythme de la parole de Keyvan Chemirani (Inde/Mali/Iran, 2004) ?

Keyvan CHEMIRANI (compositeur / improvisateur, percussions) :

« On va essayer de partir du départ de ce projet, qui s'intitule le *Rythme de la parole*. Au départ, c'est un paradoxe. Quand j'étais petit, j'étais bercé par la musique iranienne. A la maison, il y avait de grands musiciens iraniens, des maîtres comme Daryush Tala'i qui venaient travailler avec mon père, passer des moments et jouer. J'étais bercé par cette musique, mais je ne comprenais pas le sens des chants, ni des échanges qu'il pouvait y avoir en iranien. Je parle très mal iranien toujours aujourd'hui et à l'époque pas du tout. J'étais donc très ému, très touché par cette musique sans en comprendre l'essence même, parce que la poésie persane et la musique persane sont très intimement liées. Tous les musiciens persans se nourrissent des poèmes mystiques des XII^e et XIII^e siècles. Il y avait donc cette frustration, mais en même temps cette émotion que je recevais à travers les sonorités musicales et parlées qui me touchaient énormément. C'était donc comme un retour à ces mots qui me faisaient rêver, à ces sonorités de la langue qui me faisaient rêver, et puis le constat : ces poésies des grands poètes persans sont des poésies extrêmement rythmées. On pouvait utiliser aussi bien le fond, c'est-à-dire le sens des mots, que la forme : le rythme des mots. Faire un travail sur le rythme des mots, c'était quelque chose qui a déjà été fait, mais qui n'a peut-être pas été poussé. C'était passionnant pour moi parce que je suis percussionniste et que le rythme me parle directement. C'est la première chose.

La deuxième chose, c'était l'envie de ne pas se cantonner à une seule tradition, ni même à une seule région géographique pour ce projet. Après, c'était des histoires de cœur. Quelles étaient les musiques qui me touchaient hormis la musique persane ?

- La musique indienne : tout percussionniste digital ne peut pas nier le fait que la plus grande science au niveau des percussions digitales, ce sont les indiens qui la possèdent. Ils ont une science totalement phénoménale que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, une science mathématique. Les percussions indiennes sont à la fois une très grande science mais aussi beaucoup de swing, une grande vitalité. J'avais déjà fait des rencontres avec la musique indienne.

- La musique malienne : j'avais déjà fait un travail avec une famille de balafonistes. Il y a quelque chose de très intéressant dans les musiques au Mali, que j'avais entendue, c'est le côté répétitif. On part d'une phrase qui est répétée et il y a quelque chose d'un peu hypnotique qui se répète. J'ai pensé que ce côté mélodico-rythmique qui se répète pouvait être un très bon canevas sur lequel on pouvait construire à la fois des thèmes et des développements musicaux.

Il y a un moment très important quand on monte ce genre de projet, un moment crucial, c'est le moment du casting. Il faut trouver les bonnes personnes et c'est vraiment la difficulté, du moins un moment clé. Ce qui me semble très important, c'est de trouver des gens qui sont ancrés dans leurs traditions, qui

soient des références dans leurs traditions et qui ont un champ intérieur fort. Evidemment, quand on voit des gens comme Ballaké Sissoko ou Daryush Tala'i, le moins que l'on puisse dire c'est qu'il y a une intériorité magnifique et très forte. Il faut donc trouver des gens qui aient tout cela mais qui aient aussi l'envie de s'ouvrir aux autres, de partager leurs savoirs et d'aller vers l'inconnu. Ce sont des conditions qui sont nécessaires et qui sont très difficile à trouver. J'ai été vraiment comblé et très heureux que des gens comme Ballaké ou Daryush acceptent de me rejoindre pour ce projet. Je crois que c'est vraiment une des clés, car à partir de là, on a des gens qui ont une telle connaissance de leur culture, une telle facilité pour s'ouvrir aux autres et pour poser des ponts et des chemins d'échange, qu'une grande partie du travail est déjà fait avant même qu'on ait commencé la rencontre.

Il y a eu trois résidences avec chaque fois une tradition forte : d'abord les Indiens, ensuite les Maliens et la troisième résidence était uniquement avec Daryush. On a passé trois ou quatre jours à Royaumont ensemble et j'avais apporté des thèmes, proposer des rythmes, à partir des premiers travaux que l'on avait faits. Je me souviens que Daryush a très facilement trouvé des modes qui pouvaient se mêler aux modes pentatoniques. C'était un sujet d'inquiétude pour moi parce que ce sont des modes très particuliers, non tempérés de chaque côté. Il a vraiment trouvé des modes, même si le mode que proposait Daryush était un mode vraiment iranien dans lequel aucune concession n'était faite, c'est-à-dire qu'il gardait le tempérament de la musique persane mais il y avait quand même des ponts et des passerelles modales entre les différentes cultures. C'était un peu plus évident entre l'Inde et l'Iran.

Les équations du casting, c'est aussi faire avec les possibilités de chacun. Par exemple, la manière dont s'est construit le *Rythme de la parole* au niveau des chants : il y a eu beaucoup plus de dialogue entre l'Iran et l'Inde qu'entre Iran/Inde avec le Mali. Les morceaux où Nahawa Doumbia chantait ont été construits autour de Nahawa, avec des rencontres et des échanges instrumentaux (avec des instruments iraniens ou indiens), mais tout était construit autour de la personnalité et de la force du chant de Nahawa. Tandis qu'avec les chanteurs iraniens ou indiens, leur rencontre était plus facile. Cela vient aussi des souplesses de chacun de pouvoir apprendre des choses qui ne sont pas forcément complètement dans leurs cultures.

Je voudrais rebondir là-dessus pour dire que ce qui est très important dans le travail de création que l'on a fait ensemble, c'est qu'il n'y a pas eu de lissage pour arriver à des choses en commun. A aucun moment je ne voulais qu'il y ait de pertes d'identité. C'était important pour moi que chacun conserve le meilleur de ce qu'il peut donner dans sa tradition et dans sa culture. Cela veut dire qu'il faut beaucoup d'espace de liberté et qu'il faut laisser beaucoup d'initiatives à chaque artiste. Je pense d'ailleurs que c'est une création que nous avons faite tous ensemble, tous les musiciens ensemble. Mon principal travail dans cette création a été je crois un travail psychologique. C'est aussi très important dans ce genre de création. Il y a l'artistique mais il y a aussi le psychologique. J'avais la chance et l'honneur d'être avec des grands musiciens : indiens, maliens, iraniens. Ce n'était d'ailleurs pas forcément facile pour moi, parce qu'il fallait avoir un peu d'autorité pour décider des heures de répétitions ou des moments de concentration pour le travail. Ce n'est pas évident, quand on se retrouve avec de grands musiciens, d'avoir une autorité.

Heureusement, tout le monde était tellement gentil et tout le monde avait tellement envie d'échanger, que cela s'est fait très naturellement.

On a donc affaire à des maîtres : de grands chanteurs, de grands musiciens. Il faut donc avoir des attentions particulières pour que chacun puisse donner le meilleur et que chacun ne se sente pas soit un peu délaissé, soit un peu mis de côté. C'était une vraie difficulté. Moi par exemple, parfois je m'endormais après la création en me disant : « j'espère que telle personne ne s'est pas vexée quand il s'est passé telle chose ou telle autre. Quand ces deux chanteurs ont chanté ensemble, est-ce que le troisième va faire la tête ? ... » Une fois que ces problèmes psychologiques sont résolus, quand chacun est en confiance par rapport à tous les autres, la musique coule beaucoup plus facilement. »

David SANSON (secrétaire général de la revue Mouvement) :

« Vous disiez que vous aviez cherché à éviter le lissage à tout prix. Comment, dans ce genre de projet, peut-on éviter le collage, le placage d'influences ? »

Keyvan CHEMIRANI :

« Je pense qu'il ne faut pas avoir peur que des fois, cela ne colle pas quand on met deux artistes qui jouent ensemble, car ce n'est pas forcément grave. C'est-à-dire, si les choses ne sont pas mêlées, au bout du compte ce n'est pas grave. Au contraire même, les différences vont être mises en valeur les unes par rapport aux autres. Je trouvais cela très intéressant qu'il y ait parfois des moments où l'on sente bien que cela ne collait pas, ce n'était pas grave pour moi, chaque chose est différente. Le seul problème que l'on a, c'est que l'on a affaire à des traditions tellement belles et fortes qu'évidemment, chaque tradition se suffit à elle-même. Quand on met des traditions ensemble, il faut essayer que la réunion de ces traditions ne soit pas une pale copie de chaque tradition. C'est une grande difficulté. On ne l'a pas vraiment résolu. On a eu la chance à Royaumont de faire d'abord des concerts sources et j'ai été marqué par la beauté de chaque concert : concert traditionnel persan, concert traditionnel malien (même si c'était quelque chose d'assez original puisque Nahawa et Ballaké était ensemble, alors que dans leurs traditions ils ne jouent pas ensemble), et concert traditionnel indien. Les concerts étaient vraiment très forts, vraiment splendides et cela m'a foutu le trac, parce qu'on jouait le lendemain. Je me disais : « il faut absolument que l'on ait quelque chose d'original et fort par rapport à ces trois magnifiques traditions " On avait quand même une base de travail qui était la clé, ou, comme disait Frédéric Deval le sésame, c'était le rythme. On avait donc fait un travail au préalable dans chaque tradition, avec des poèmes où l'on avait décortiqué le rythme. Ensuite, j'avais soit utilisé les rythmes traditionnels, soit fait quelques thèmes, dans lesquels on pouvait placer ce rythme. On retrouvait donc des thèmes musicaux avec des rythmes qui se retrouvaient dans les différentes traditions. On pouvait circuler, grâce au rythme, entre toutes les différentes traditions. »

David SANSON :

« C'est-à-dire que la voix, le souffle ou le rythme de la parole a toujours préexisté, a toujours servi de base aux développements musicaux ? »

Keyvan CHEMIRANI :

« Oui, tout à fait. Quand j'ai proposé le projet à Daryush Tala'i, il m'a appris quelque chose que je ne savais pas. Il avait fait tout un travail (un mémoire à l'université) sur le rythme des mots et des poèmes dans les traditions persanes. C'était donc tout à fait extraordinaire qu'il soit là. Je me souviens que des fois, je lui disais : « tiens regarde ce poème persan qui est en cinq temps ». Il me disait « oui c'est bien, mais regarde, si tu le chantes en contretemps, il se place mieux ». Ma chance c'était d'avoir des gens qui ont une grosse connaissance. »

Frédéric DEVAL (directeur du département de Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Il y avait aussi des experts. Ce ne sont pas uniquement les musiciens. Pour le persan, on avait la chance que l'expert soit le musicien lui-même, puisque c'était Daryush Tala' i. Pour le Tamul, c'était un professeur de l'INALCO, Elisabeth Setupathy. Pour le bambara, Jean-Loup Amselle a présenté à Keyvan une de ses étudiantes qui parle le bambara. A chaque fois on avait un expert, venu d'institutions de recherche, qui a permis de mener, avec Keyvan et avec les musiciens, tout un travail sur la structure prosodique de chacune des trois langues. Comment cela s'articule rythmiquement ? Comment la langue est structurée rythmiquement et comment la langue elle-même contribue à modeler la structure rythmique de la musique ? C'est après que Keyvan et les tous les musiciens ont pu imaginer une petite grammaire de rythmes compatibles entre les trois univers musicaux. Tout ce débroussaillage très approfondi a vraiment servi de fondation à la rencontre. »

Keyvan CHEMIRANI :

« Les Indiens sont obsédés par le rangement, par le classement des idées, des choses, des musiques. On a trouvé des livres avec Elisabeth Setupathy, qui travaille à l'INALCO, où tous les poèmes étaient rangés par rapport à la prosodie rythmique. Par exemple sur huit temps, il y avait cent cinquante poèmes avec des articulations différentes, c'était incroyable. J'ai dit huit temps mais on a travaillé par exemple sur un vingt et un temps, qu'on a utilisé après dans le programme. C'est étonnant ces indiens qui adorent tout rangé, tout classé... Le travail était mâché, était déjà fait et on a pu vérifier tout cela avec Elisabeth Setupathy et choisir des poèmes différents. Elle m'a aussi aidé sur la traduction des textes, ce que l'on a fait dans chaque tradition d'ailleurs. »

David SANSON :

« Est-ce que c'est un projet qui vous paraît transposable à d'autres croisements ? Est-ce que vous pensez que c'est une expérience qui peut se réitérer avec d'autres traditions ? »

Keyvan CHEMIRANI :

« Oui, je pense. Là en l'occurrence, j'étais avec des traditions qui ne m'étaient pas totalement étrangères. Avec d'autres traditions... je peux difficilement en parler, parce que je n'en connais pas beaucoup d'autres au bout du compte. Mais je ne vois pas pourquoi cela ne serait pas possible. »

Frédéric DEVAL :

« Qu'est-ce que cela a changé pour toi ? »

Keyvan CHEMIRANI :

« Qu'est-ce que cela a changé ? La première chose c'est au niveau de la confiance personnelle dans la manière de bâtir des projets artistiques. Il est évident que c'est très gratifiant de vivre au jour le jour avec de grands musiciens, de construire avec eux un projet et que le projet fasse sens. J'avais très peur du sens, c'est-à-dire : ce que l'on allait faire allait-il avoir un sens ? Serait-ce simplement une réunion sympathique avec de bons moments ? Personnellement, je pense que c'est un projet qui a du sens. C'est difficile de parler du sens mais je trouve qu'il y a du goût, du bon goût dans ce qui ressort du travail. Aujourd'hui, c'est la première chose, c'est ce plaisir, cette satisfaction d'avoir fait un travail correctement. Quand je réécoute aujourd'hui la création, je retrouve la même chose que j'ai trouvée très rapidement, c'est-à-dire une très forte émotion avec malgré tout beaucoup de choses qu'il fallait peaufiner, avancer. De toutes manières, je crois que l'on n'attend pas d'une création que ce soit un moment purement artistique, totalement parfait. Cela ne me semble pas possible. Par contre, on attend des choses qui fassent sens et de l'émotion. Je me souviens d'avoir été très ému après la présentation à Royaumont. »

Daryush TALA'I (compositeur/improvisateur, tar et setar) :

« J'ai eu plusieurs expériences à Royaumont. Je dois dire que chaque expérience est unique et différente, parce que les musiciens sont différents, les musiques sont différentes. Mon intervention est prévue pour 15h30 et j'ai l'intention de parler des musiciens, des motivations qui mènent les musiciens. Je crois que l'on n'a pas suffisamment parlé des musiciens et peut-être que les artistes sont là pour le faire. Je laisse ce sujet pour plus tard. J'aimerais dire une chose, c'est que se sont des traditions orales. Il y a une hiérarchie entre les musiciens et c'est cela qui conduit le travail, qui fonctionne comme une démarche, une règle de travail. Quand on fait ce genre d'expérience, surtout quand ce sont de grands ensembles, cette hiérarchie se casse. On peut le voir comme un danger, mais il faut simplement le gérer autrement. Keyvan vient de dire que c'est un travail psychologique, c'est vrai, parce qu'il gérait plusieurs groupes de hiérarchie. Je n'y avais pas pensé avant, mais maintenant je pense que l'on était trois groupes et que dans chaque groupe, chacun avait ses relations internes. Les Indiens avaient leurs relations internes, comme les Iraniens et les Maliens. Le rôle de Keyvan était d'arriver à installer une sorte de paix entre tout le monde, que chacun fasse sa musique en ayant la liberté et en faisant partie de l'ensemble. Comme un metteur en scène, il devait partager les rôles et en même temps respecter l'autorité de chacun. C'était évident dans le *Rythme de la parole*, mais dans le travail que j'ai fait avec Ballaké, c'était complètement différent. Nous sommes deux improvisateurs, on a des affinités personnelles, humaines. On se donnait la liberté pour improviser, dialoguer. Je crois que sur le *Rythme de la parole*, Keyvan a dit tout ce qui était essentiel, je ne vois pas ce que je pourrai ajouter. »

Bruno MESSINA (professeur d'ethnomusicologie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et directeur artistique de la Maison de la Musique de Nanterre) :

« Je vais peut-être dire un mot, car le *Rythme de la parole* est passé par Nanterre. C'était un projet gênant à plus d'un titre pour moi, en tant qu'ethnomusicologue. Je parlerai de l'ethnomusicologie demain parce

que d'emblé, Jean-Loup Amselle a voulu que l'on en parle. Ce sera plutôt le sujet de demain. Mais en effet, en tant qu'ethnomusicologue, c'est déjà gênant au départ parce que l'on n'est pas dans la tradition. Il y a quelque chose qui va nous perturber. Ensuite, en tant que directeur artistique, puisque je dirige la Maison de la musique à Nanterre, il y a un risque, il y a une gêne là encore, parce que c'est un projet en construction, c'est une œuvre ouverte en permanence, donc c'est un risque de la programmer. Keyvan nous parlait du casting et en effet il y a quelque chose du mariage arrangé. On ne sait pas forcément comment cela va se passer, comment cela va fonctionner. Une gêne encore en tant qu'acteur d'une politique culturelle sur un terrain que certains nomme la banlieue, qui est dit sensible, mais qui ne peut se limiter à cette seule définition. Parce qu'évidemment, la banlieue de Nanterre ce n'est pas St Denis, ce n'est pas Bobigny (je cite ces villes parce qu'il y a une unité de politique culturelle.) Il y a des différences de moyens très importantes, Nanterre se trouve dans un département extrêmement riche et en même temps, Nanterre n'est pas Neuilly, qui est la ville d'à côté, cela n'a absolument rien à voir. C'est une vieille tradition populaire avec une mixité de la population très importante. Il y a eu les plus grands bidonvilles de France à Nanterre. On sait que le mouvement de mai 68 est parti de Nanterre, donc c'est une culture populaire, ouvrière et syndicale très forte. Donc là, il y avait une gêne aussi, parce qu'aborder la question du slam sur ce terrain là, c'est apporter un objet esthétique que l'on a voulu penser de manière peut-être un peu savante, sur un terrain où le mot slam, pour les jeunes, voulait dire quelque chose et quelque chose qui leur appartenait. Or, leur apporter ce projet pouvait les déranger par rapport à cela et c'était là encore une gêne, un risque pour moi. Je parle du projet où il y avait Keyvan, Bijan Chemirani, Nada, Felix Jousserand et Abd El Haq : *Slam et percussions*. Ce fut une expérience très belle, très riche mais très difficile à mettre en place. On pourrait se dire qu'à priori, cela va être très différent de faire ce projet (*Slam et percussions*) à Royaumont et à Nanterre. Mais en fait c'est à peu près la même chose, parce que le public qui va s'y intéresser c'est un public d'usager de la culture et absolument pas un public jeune. *Slam et percussions* proposé à la Maison de la musique de Nanterre, scène conventionnée, les jeunes n'y vont pas, ils n'ont aucune raison d'y aller. C'était donc une difficulté. Pour eux le slam, c'est dans un cadre qui n'est pas organisé, c'est dans des soirées, dans des lieux qui leurs appartiennent et l'idée même que l'on mette en avant des slameurs avec des textes, qu'on les définisse un peu comme des stars, des personnalités, les gênaient beaucoup parce qu'ils disaient que c'était dévoyer complètement la culture slam. C'est très curieux d'ailleurs car aujourd'hui, on voit avec les médias et l'expérience de Grand Corps Malade que, dans une démarche parfois commerçante où il y a un grand soutien publicitaire, les jeunes ne vont pas avoir de mal, en tant que consommateur, à se l'approprier. Mais, lorsque c'est proposé par une institution, là il y a une différence. Ce sont d'autres débats qui pourraient naître de cela. On travaillait aussi dans la perspective de faire des ateliers. Cela a été difficile à construire parce que les jeunes qui pratiquaient, qui étaient reconnus à Nanterre comme rappeurs ou comme slameurs, ne voulaient pas participer à ce projet. Finalement, il y eu un anachronisme c'est que les ateliers, qui devaient mener jusqu'au spectacle, ont eu lieu après. Il y a eu d'abord le spectacle, il y a eu quelques jeunes que l'on a réussi à faire venir difficilement sur le lieu. Il y a eu plein de débats sur cette parole donné dans cet espace là, de cette liberté de parole qu'a pu avoir Nada avec des propos parfois très violents qui ont choqué des femmes dans la salle. C'était en permanence difficile. Quand on a ensuite fait les ateliers, avec les jeunes qui avaient assisté au spectacle, il y avait parmi les jeunes Karim, qui est une figure à Nanterre et qui est

connu comme une grande gueule et il a été une personne qui critiquait beaucoup le projet. Il est venu et on s'est aperçu que dans cet espace, pour travailler avec Keyvan ou Abdelak, il n'avait plus rien à dire, il n'arrivait plus à assumer ces paroles. C'est-à-dire qu'il était convaincu en permanence qu'il n'était pas entendu. Ce projet lui a fait concevoir que cette parole dans la banlieue, cette parole qu'il crie mais en vain, était possiblement entendue. C'était très émouvant parce qu'il ne disait rien au départ alors qu'on le connaissait comme la personne parlant le plus. C'est une des expériences liées à ce projet qui m'a montré à posteriori que c'était une grande réussite. »

David SANSON :

« Je voulais avoir votre avis en tant que professeur d'ethnomusicologie sur un programme tel que le *Rythme de la parole*. Qu'est-ce que cela vous inspire à ce titre ? »

Bruno MESSINA :

« En tant que personne, en tant que professeur d'ethnomusicologie je ne sais pas trop. Il faudra peut-être demain matin définir ce que l'on entend par ethnomusicologie. Encore faut-il savoir ce que l'on met sous ce terme, ce qu'elle représente pour moi et comment je l'enseigne. Ce qui m'intéresse, c'est évidemment la rencontre, c'est le fait qu'on va enseigner un terrain et que cela va marcher ou ne pas marcher, là en l'occurrence cela a marché. Cela correspond aux possibilités qui sont offertes aux musiciens. Quand je travaillais en Sardaigne, il y avait un agacement des musiciens sardes parce que certains qui avaient travaillé sur la tradition, par exemple Bernard Loretta- Jacob, ne supportaient pas les nouvelles expériences qui pouvaient se faire autour des musiques sardes. Or, il y a en Sardaigne une grande école de jazz aussi, et il y a des croisements qui se font entre musique traditionnelle et jazz, que les musiciens trouvaient parfaitement légitimes mais que les ethnomusicologues ou que certains ethnomusicologues n'acceptaient pas. Les musiciens disaient : « on est musicien, on est dans notre temps, on a la possibilité de cette rencontre et on la prend, on l'accepte . C'était pareil avec la Villette et les polyphonies corses, alors que c'est une pratique identitaire et très politique. Au début, c'était vraiment des militants d'une cause. Aujourd'hui, les expériences se sont diversifiées, les musiciens n'en sont que plus riches. Ce qui est intéressant, c'est de laisser les musiciens libres que cela fonctionne ou pas. En tant que professeur d'ethnomusicologie, je n'ai pas de jugement à porter là-dessus. En tant que directeur artistique, si le projet est réjouissant, si esthétiquement il fonctionne devant le public, il n'y a rien à en dire, je n'ai pas à porter de jugement dessus. Il y a mon rapport esthétique au projet, c'est simplement une histoire de sentiments. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN (poète slameur) :

« Je m'appelle Frédéric Nevechehirlian, j'ai participé au Projet *Slam et souffle*. En réaction à ce qui vient d'être dit, lorsque l'on va voir un spectacle que l'on trouve beau, pour moi c'est fondamental, c'est le premier rapport que l'on a avec quelque chose qui se passe devant nous, indépendamment du sens. Sauf que là, je me pose une question sur le sens justement de ce travail. C'est une question que je pose à tout le monde : qu'est-ce qui ressort d'une telle rencontre au niveau du sens et de son sens politique aussi ? Quand on met des Iraniens avec des Maliens, des Indiens, des Américains, je ne vais pas faire la liste mais

on est face à quelque chose qui est politique non ? Il faudrait définir ce que j'entends par politique. S'il l'on prend du recul par rapport à la production musicale, il faudrait se poser la question du sens. C'est une question que je pose à tout le monde. »

Keyvan CHEMIRANI :

« Moi je te donne ma réponse personnelle. En dehors de l'aspect artistique, l'aspect symbolique ne m'intéresse pas tellement. Evidemment, je trouve cela beau d'avoir des artistes de plein de pays différents, mais dans le fond je m'en fous un peu. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt le *Hâl*, ce que recherche les musiciens iraniens, c'est-à-dire l'extase ou l'émotion, je ne sais pas comment on pourrait appeler cela, la rencontre entre des gens qui ont des choses à dire avec leurs instruments et avec la voix et le chant. Cela se passe au moment même de la réunion, c'est cela qui m'intéresse, entre différents hommes et femmes d'où qu'ils soient, c'est presque un détail après. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Je partage ton sentiment, mais est-ce que le public se pose ce genre de questions ? Dans quelle mesure ? Est-ce qu'on est dans un cliché de la rencontre entre les peuples ? »

Daryush TALA'I :

« Moi, de toutes façons, je suis plus réservé sur la valeur artistique ou esthétique, mais je peux vous dire franchement que ce genre d'expérience va vers la liberté. On peut dire que c'est antipolitique, antiraciste, tout ce que vous voulez. Dans chaque tradition, vous pouvez voir un musicien classique qui ne veut pas jouer avec un musicien folklorique, ou avec un musicien classique qui est à un niveau en dessous de lui. Quand vous venez en France, vous acceptez de jouer avec tous les musiciens, toutes les formes, et vous vous donnez la liberté. Je crois que c'est un grand pas vers la liberté. Comment on va l'interpréter, c'est un autre sujet. Pour moi, ce qui me motive à faire ce genre d'expériences, c'est d'aller vers les autres, d'accepter les autres. J'ai des doutes sur le résultat. J'entends souvent dire c'était réussi. Qu'est-ce que cela veut dire « c'était réussi » ? Est-ce que cela suffit que les gens applaudissent ? Est-ce que le but c'est cela ? Pour moi, c'est réussi quand on va vers les autres, quand on casse les barrières racistes, culturelles ou politiques. »

Frédéric DEVAL :

« Est-ce que le *Rythme de la parole* pourrait être programmé aujourd'hui en Iran ? »

Daryush TALA'I :

« Non, il y a plusieurs problèmes. La première raison, c'est que les femmes n'ont pas le droit de chanter. Il y avait deux femmes qui chantaient dans le *Rythme de la parole*, il faudrait donc les remplacer. Et puis je ne sais pas si l'on va avoir une autorisation pour ce genre de spectacles. La question de la musique en Iran est très complexe. Après la révolution, on avait établi des règles, on ne pouvait pas jouer le 6/8, un

certain rythme qui était trop dansant. Il faut dire qu'à chaque période, à chaque président et à chaque politique, les règles changent, c'est souple. C'est ce que l'on appelle la ligne rouge, c'est l'expression favorite des autorités iraniennes. Il faut connaître où est la ligne rouge mais cette ligne rouge se déplace sans arrêt. C'est pour cela que c'est compliqué. »

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'études à l'EHESS) :

« Je voudrais réagir à chaud très brièvement à ce que vient de dire Daryush Tala'i, pour lequel j'ai la plus grande admiration. Dans cet appel à la liberté, à la transculturalité, transfrontières Iran/Mali/Inde du sud, je suis d'accord avec cette vue optimiste. Mais ce que vous avez dit et qui me paraît plus important, c'est que le problème du racisme ce n'est pas tellement la communication entre des cultures différentes du type Inde/Iran/Mali. Le problème du racisme ne pourra être résolu que lorsque qu'un musicien savant iranien acceptera de jouer avec un musicien folklorique iranien. C'est cela le problème du racisme. Ce n'est pas tellement le problème de la communication interculturelle, c'est le problème de la communication intraculturelle. Si l'on adopte une perspective politique ou idéologique, c'est plutôt comme cela que le racisme pourra être résolu, si jamais il peut l'être, plutôt que par de grandes opérations transculturelles. Comme on l'a dit, je l'ai dit mais Julien Raout et Anaïs Pourrouquet l'on dit à leur manière ainsi que Keyvan l'a dit aussi, les opérations de transculturalité ont précisément pour effet de figer chaque culture dans sa spécificité. »

Daryush TALA'I :

« Oui, je suis d'accord avec vous et je ne vais pas trop idéaliser ce que je viens de dire, que tous les problèmes de racisme et autres vont être résolus après un concert. On accepte un risque. En même temps, je suis conscient que cela comporte des dangers ce genre de liberté sans but, sans sens. Et si ce genre d'expérience continue, je pense que l'on va établir des règles de création. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Je voulais juste rajouter quelque chose par rapport à la question du début. Il y avait pour moi une idée de transgression très forte et qui n'était pas dû uniquement à la rencontre entre des cultures. Je rejoins ici ce que veut dire Jean-Loup Amselle, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de chaque groupe qui se présentait pour se rencontrer, il y a toute une hiérarchie qui se joue. On part de là, indépendamment de la rencontre idéale, utopiste, de se dire on va se mélanger pour faire quelque chose. C'était ce sentiment là qui me faisait réagir et l'idée de politique aussi, politique et transgression. Comment à l'intérieur même d'une culture on est bien obligé de se défaire de certaines règles qui régissent historiquement la musique dans chaque pays. »

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« Je voudrais réagir à toutes ces questions. Souvent on dit que les musiciens classiques ne veulent pas jouer avec les musiciens folkloriques mais cela va dans les autres sens aussi. Cela me brusque un peu d'entendre seulement de haut en bas. Cette auto-exclusion est très intéressante. Il y a des gens qui ne

veulent pas de l'intérieur : « cela m'est interdit. Je n'entre pas dans cette pièce, je ne fais pas cela, je n'ai pas la clé. »

Michel GUIGNARD (musicologue) :

« On a beaucoup parlé des musiciens mais qu'en est-il des auditeurs ? Qu'est-ce que perçoivent les auditeurs ? Quand on écoute une musique qu'on ne connaît pas, on entend quelque chose de très différent de ce que perçoit le musicien lui-même. Quel sens cela a pour l'auditeur ? Il vient et il applaudit d'accord, mais qu'est-ce qu'il entend de tout ça ? »

Frédéric DEVAL :

« Il y a là une question qui court derrière toutes ces questions de rencontre et toute la théorie de la rencontre. Il faut reparler de la migration et du monde de migrations dans lequel nous nous trouvons. Il y a trente ans, la question aurait été posée différemment. La migration s'est considérablement accélérée. C'est la migration des populations du monde entier, avec elle la migration des esthétiques, des langages artistiques et musicaux. Lortat- Jacob, à Royaumont il y a six ans dans une réunion de la société française d'ethnomusicologie, avait répondu : e/p (éloignement sur perte), plus je m'éloigne du territoire d'origine et plus je perds en substance. De façon très slam, j'avais répondu qu'il y avait aussi m/c (migration sur création), parfois plus je migre et plus je crée. C'était un peu le débat avec l'ethnomusicologie. On passe d'une communauté qui est ancrée dans un territoire, un territoire musical, peut-être déjà au préalable métissée. C'est ce que montre Jean-Loup Amselle, il n'y a pas un coin d'Afrique dont la culture ne soit pas le produit d'un certain métissage. Simplement, cela a pris énormément de temps, des générations et des générations. Jean Molino l'avait très bien dit il y a six ans dans un colloque à Royaumont, aujourd'hui le paramètre clé, c'est la vitesse de la migration. Maintenant, il y a une telle accélération que le problème dans la formation des langages artistiques et musicaux c'est le temps de l'élaboration. A Royaumont, c'est une des denrées que l'on peut offrir à ce type de rencontre, c'est-à-dire c'est un espace temps que l'on essaye de rendre le plus propice possible à l'approfondissement. On part donc de musiques qui sont très ancrées dans une culture territorialisée. Le chant carnatique c'était dans l'Inde du Sud, maintenant c'est aussi dans la diaspora aux Etats-Unis. Sudha Ragunathan vit en partie des ventes de disques auprès de la diaspora américaine. Il y a une diaspora très forte chez les Iraniens et chez les Maliens, on est bien placé pour le savoir. Ces musiques ne sont plus uniquement observables par l'ethnomusicologue dans le territoire dit d'origine, elles migrent. Elles migrent à toute vitesse. Et elles sont reçues par qui ? Par une communauté ? Par un public ? C'est vraiment la question du destinataire. Si communauté il y a, alors c'est une communauté d'élection, c'est une communauté imaginée. Et c'est une communauté extrêmement mobile, qui est dans l'éphémère de la mégapole. Un jour je te rencontre, demain je t'oublie, j'ai déménagé, je suis ailleurs, je suis ailleurs dans le monde. Cette question du destinataire, elle est absolument centrale. C'est aussi la question du politique dont parlait Frédéric Nevchehirlian. C'est-à-dire qui sont les destinataires ? Comment les hiérarchies anciennes sont bousculées ? Keyvan a parfaitement mis en relief la question fondamentale, psychologique, de la circulation psychique entre les différents groupes hiérarchiques qui composent la rencontre. Comment est-ce que cela est projeté vers un public ouvert à une communauté de circonstances ou qui a tendance à s'institutionnaliser, à créer de la

réurrence, en témoignent les cafés slam. Le slam était inconnu il y a six ou sept ans dans notre pays, maintenant le slam produit de la société, comme dirait Julien Raout, la musique produit de la société. Le slam produit des rendez-vous entre aficionados du slam. Comment une communauté essaye d'échapper à l'éphémère pour être dans la réurrence de sa propre rencontre ? C'est toute cette question centrale entre la migration d'une communauté inscrite dans un territoire d'origine et d'une communauté d'élection dans nos mégalofoles. »

La transversalité dans la politique musicale de la Junta de Andalucía (Espagne)

Frédéric DEVAL (directeur du département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« C'est juste pour raccrocher l'intervention de Fermin Lobatón sur les convergences entre Jazz et Flamenco. C'est un langage transculturel qui s'est inventé depuis quelques décennies à partir de l'Andalousie et je souhaiterais raccorder cela à un programme qui a été présenté à Royaumont en 2002, qui s'appelait *Le Flamenco à la question*. Dans ce programme, l'une des propositions était l'aventure menée par le compositeur saxophoniste de Jazz Jean-Marc Padovani, français, avec une des grandes *cantaoras* andalouse, gitane, qui est Esperanza Fernández. On sait au moins depuis Paco de Lucía et Miles Davis, chacun dans sa sphère, que depuis quarante ans, Jazz et Flamenco ont convergé. Ils en sont venus, chacun à partir de son langage, à créer des langages tiers. L'Andalousie (et l'Espagne en général) est un des foyers de la poursuite de cette aventure entre Jazz et Flamenco. C'est ce dont va nous parler Fermin Lobatón, critique à *El País*. Qu'en est-il maintenant ? Quelles sont les raisons de cette convergence ou en tout cas de cette rencontre ? Comment apprécie-t-il la valeur de cette rencontre et quel est son devenir possible ? »

Fermin LOBATÓN (journaliste à *El País*) :

“Como ha dicho Frédéric Deval, hay un doble movimiento: del Jazz hacia el Flamenco y del Flamenco hacia el Jazz. El primero en producirse históricamente, es el del Jazz hacia al Flamenco. Porque ? Probablemente porque el Jazz busca una fuente esotérica, una fuente oriental que le atrae. Los ejemplos son prácticamente conocidos por todos aunque desde 1929-30 en el Jazz ya se habla del “spanish tangle”. Los ejemplos son John Coltrane, y sobre todo Miles Davis con sus *Sketches of Spain*, y Jim Hall, que hacen versiones del concierto de Aranjuez del Maestro Rodrigo.

Segundo movimiento : del Flamenco hacia el Jazz. Temenos que hablar de Paco de Lucía primero. Trasmito palabras suyas tomadas de su bibliografía. El dice que siempre pensaba que tenía que estudiar música. Pero no lo hizo porque se formó en la calle, y en las giras. También Paco de Lucía confiesa que en sus movimientos, su forma de hacer, nunca ha habido nada premeditado porque él es muy tímido y no sabe decir que no, y cuando dice que sí, ya es tarde. Esto lo dice con referencia a una invitación que le hacen en 1981 para tocar junto a guitarristas que volvieron del Jazz, que son John Mac Laughlin,, con los que hace una gira. El dice que al principio de esta gira, se arrepintió. Porque cuando llegaba al hotel, le dolía la espalda de la tensión y la cabeza. Pero con posterioridad reconoce que el músico flamenco tiene gran expresividad melódica y un gran dominio rítmico. Pero intuye dos grandes carencias : la armonía, que, sí, posee el Jazz, y la capacidad de la improvisación. Y esto es algo que siempre va a agradecer. Si paramos aquí, podemos analizar que este primer encuentro del Flamenco hacia el Jazz va tener una consecuencia muy importante que se alarga en el tiempo. Como dije antes, ambas músicas comparten

una raíz popular, pero mientras el Jazz crece paralelamente a un país joven y se convierte, en el tiempo de un siglo, en un lenguaje culto y universal, el Flamenco permanece siendo durante gran parte del siglo XX lo que es en realidad : una música mestiza de tradición oral. Su evolución se debe a la obra puntual de algunos grandes creadores, que sea en el cante o en el toque, en la guitarra, como son Sabicas, Niño Ricardo, Montoya, la generación anterior a Paco de Lucía. Si decíamos que el Jazz se movía hacia el Flamenco a la búsqueda de algo exótico, esotérico, oriental, porque se mueve el Flamenco hacia el Jazz ?

Se podría dar como respuesta : por la búsqueda de nuevas formas, la búsqueda de enriquecimiento musical para un fenómeno que es de origen muy primitivo de tradición oral y que había permanecido durante mucho tiempo en una forma inalterable. Una consecuencia directa es que el Flamenco, que en España también es minoritario, se hace mucho mas popular de la mano de Paco de Lucía por ejemplo. Pudiera ser una razón para esta popularidad el hecho que apunta Frédéric Deval, de que quizás al mezclarse con el Jazz, el Flamenco se hace algo mas occidental. Y por lo tanto si es mas occidental, es mas inteligible para oídos occidentales y mas popular. Pero en cualquier caso, Paco de Lucía siempre recalca que él, lo que hace es Flamenco, porque no sabe hacer otra cosa. Pero la realidad es que el público que llega a tener Paco de Lucía en los conciertos, nunca lo había tenido el Flamenco. La otra cara de la moneda es que el disco en el que se plasma todo el enriquecimiento de Paco de Lucía es un disco de 1986-1987 que se llama *Solo quiero caminar*, recibe críticas muy duras de los llamados puristas.

Pasamos a un siguiente punto que sería analizar cual es la herencia de todo el trabajo de Paco de Lucía. El Flamenco es una música mestiza. Me pregunto : al mezclarse con el Jazz, estamos asistiendo a un nuevo mestizaje ? Evidentemente si es mestiza, es de un punto estrictamente cultural o musical, porque no hay intercambio personal prácticamente. La primera herencia del trabajo de Paco de Lucía es una nueva generación de músicos flamencos. En ella son mayoría los guitarristas, que vienen a ser la locomotora que tira del Flamenco en su evolución musical. Pero no solo guitarristas, es de destacar la presencia de pianistas que son gitanos y con una expresión que se distancia del tradicional piano Flamenco como Amador, David Peña Dorantes... También hay violinistas. Hay también una cantidad enorme de percussionistas. Gracias sobre todo a que, por el medio de Paco de Lucía, se incorpora un nuevo instrumento al Flamenco, de origen andino, peruano, que es el cajón. Ahora se llama el cajón Flamenco pero no era flamenco hace veinte años.

La segunda consecuencia es que los Flamencos hoy en día son mas abiertos a la colaboración con músicos de otras disciplinas. Creo que Frédéric Deval puede dar fe de ello porque en Royaumont habéis tenido experiencias con músicos flamencos que se han mezclados con otras músicas y otros músicos. En Sevilla, la persona que tenía que estar aquí hoy, Manuel Ferrán, ha tenido muchas experiencias en un doble programa : *Flamenco viene del sur o Jazz viene del sur ?* Por citaros nombres de músicos que han participado en estos proyectos, pueden ser Paolo Fresu o Enrico Rava, junto a Flamencos como Esperanza Fernández o Gerardo Nuñez. La consecuencia última de todo ello, siempre hay que reiterarlo, es un nuevo lenguaje de entendimiento para los Flamencos, nuevos horizontes y un nuevo público, que no tenía antes el Flamenco.

Vamos a oír algunos ejemplos del programa de *Flamenco viene del sur*. Un guitarrista que se llama Gerardo Nuñez hace un tema suyo pero con un grupo de Jazz. El tema se llama *Kalima*.

(Extrait musical n°1)

Quedamos ayer que íbamos a hacer una degustación de vinos, porque sino nos emborrachamos. Se ha podido observar que primero el guitarrista hace la exposición de una melodía pero posteriormente, la misma melodía la toma el piano y luego la banda al completo hace el tema propio, pero con una estructura jazzística donde hay tema, armonía y improvisación. El tema se alarga hasta los siete minutos y van entrando toda la banda. Me gustaría apuntar una cosa que es bastante curiosa y que con Manuel Ferrán estábamos de acuerdo. La mayoría de las experiencias que hay entre Flamenco y Jazz ahora mismo tienen su origen en una ciudad pequeña que es Cádiz. Y porque Cádiz ? Tres razones : históricamente, socialmente, Cádiz es una ciudad culta, porque en el siglo XVIII y XIX, tiene una burguesía culta y adinerada, que hace el comercio con América. Incluso al principio del siglo XX, Cádiz tenía dos conservatorios, ahora solo tiene uno. También a tenido desde muy antiguo enseñanzas universitarias y incluso una escuela pianística, de la que surge Falla. Hay quien dice, que esta escuela de piano se define porque sus primeros maestros proceden de organistas, son organistas de la catedral y su forma de aproximación al teclado es peculiar. En segundo lugar, una segunda razón, es que Cádiz es uno de los vértices principales de la geografía flamenca. Pero con una peculiaridad, mientras que en otros lugares de Andalucía el Flamenco se circunscribe a la etnia gitana, pero en Cádiz, dice Chano Lobato que es un gran cantaor, no había "payos" y gitanos, había solo *flamenquitos*. Este carácter de Cádiz tiene que ver con su condición de ciudad abierta, ciudad portuaria, que ha estado recibiendo siempre influencias, tanto de Europa como de América. Es un puerto. Entonces es en Cádiz que ahora hay un mayor espacio para el encuentro entre los músicos de Jazz, los músicos clásicos, con los Flamencos. Con un problema : en Cádiz, hay pocas posibilidades de vivir para los Flamencos y los mejores se van a Sevilla o a Madrid.

Vamos a poner tres o cuatro ejemplos de música hecha en Cádiz recientemente. El primero es Chano Domingez.

(Extrait musical n°2)

Es un pianista que se ha hecho muy internacional. No me interesa demasiado su música pero en su primer disco hay un ejemplo de como un tema popular como es *El toro y la luna* puede ser llevado a un cánón Jazzístico. Yo diría que es un cánón Jazzístico tipo Bill Evans. Es curioso porque realmente, por situaros la historia de Chano Domingez, era leader de un grupo de rock andaluz en 1980 y después se hace músico de Jazz y llega a ser un músico de Jazz bueno, dentro del panorama español. Pero se da cuenta que para hacer standards del Jazz hay diez mil Americanos. Entonces él decide volver a la música que escuchó de pequeño, pero su aproximación es jazzística.

El siguiente grupo se llama Saguiber. Es un grupo muy reciente que tiene una configuración tímbrica muy curiosa porque combina guitarra flamenca, contrabajo y saxo barítono. También aquí la aproximación es una aproximación culta. Estos tres músicos han estudiado al conservatorio pero vuelven al Flamenco como

fuentes de inspiración. El guitarrista es profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio de Córdoba, pero vive en Jerez. Vamos a escuchar un tema que tiene un compás de bulerías. Hay una bulería que se llama "al golpe", porque lo hacían en la tabernas.

(Extrait musical n°3)

Ahora vamos a ver el movimiento inverso. Un joven pianista flamenco que siempre ha querido ser pianista Flamenco y que ha mirado a los grandes pianistas Flamencos como Arturo Pavón. Aquí en su primer disco, hay un tema que se llama "cuando diga Jazz". Él dice que no es Jazz pero tenéis la oportunidad aquí de escuchar a el violinista gitano, Bernardo Parrilla. Creo que son unos tangos flamencos.

(Extrait musical n°4)

Para terminar, hay que decir con orgullo, que en Cádiz tenemos un *big band* de diez y ocho músicos. Es una ciudad muy pequeña para tener un big band de diez y ocho músicos de Jazz. Recientemente hicieron unos arreglos, para big band de diez y ocho músicos, de Flamenco. No se si alguna vez se había hecho, en América puede ser, pero desde luego aquí meter una batería con cantaores y arreglos para quince metales, creo que es muy reciente, tiene unos meses. Se llama *la sonora big band* y el compositor se llama Javier Galiana."

(Extrait musical n°5)

David SANSON (Secrétaire Général de la revue *Mouvement*):

« Qu'est-ce que vous pensez de ces mélanges que vous nous avez décrits ? Est-ce que vous pensez que c'est nécessaire ? Qu'est-ce que vous pensez de ces mélanges entre Flamenco et Jazz ? »

Fermin LOBATÓN :

"Muchas veces gana mas el Jazz al beber de la fuente del Flamenco porque el Flamenco ganó mucho pero no se si actualmente lo puede hacer a través de unos guitarristas solamente. Creo que gana mas el Jazz. Pienso que actualmente, hay muchas músicas (como la música techno) que miran al Flamenco porque se fijan de su fuerza o de su carácter o de su riqueza rítmica."

Frédéric DEVAL :

"Gana menos el Flamenco, no pierde?"

Fermin LOBATÓN :

"El Flamenco no pierde, también gana evidentemente. Creo que el Flamenco ya ha ganado. Pero el Flamenco tiene ahora quizás la asignatura pendiente de su relación con las músicas de las que proviene realmente. El Flamenco es un música mestiza y hasta hora, no se había relacionado. Ha nacido como resultado de un largo proceso de interrelaciones pero desde el siglo XIX hasta el final del siglo XX, a penas evoluciona. Yo siempre me resultarón mas atractivas las experiencias de Flamencos que quieren probar con otras músicas. Hay un ejemplo en Jerez que se llama Tomasito que hace rap en bulerías. Hay otros ejemplos como los Ketama, hijos de familias muy gitanas, que dentro de un Flamenco pop, se acercaron

mucho a la música Salsa, a la música americana. Siempre me interesará mucho más el movimiento que haga un músico gitano, flamenco, que debido a que no vive en el mismo lugar que sus abuelos, evidentemente el contexto social hace que su música sea también distinta. Por ejemplo el grupo Pata Negra, que toca guitarras eléctricas, eran gitanos, pero estaban locos por el blues.”

Carol ROBINSON (compositeur, improvisateur : clarinette) :

« Je me demandais si le pianiste qui a joué dans le big band a joué dans les autres exemples ? »

Fermin LOBATÓN :

“No, es distinto. Todos los pianistas que habéis oído son diferentes.”

Christian POCHE (ethnomusicologue) :

« Il me semble que le Flamenco se reconnaîtra en tant que tel, tant que son public le reconnaîtra. Dans les exemples que vous avez passé, nous sommes dans un « no man’s land », on ne sait pas très bien où l’on est. Cela me rappelle une phrase de Debussy : « A la limite du pays fertile ». Je me demande donc si c’est cela l’avenir du Flamenco, je n’en suis pas sûr. »

Frédéric DEVAL :

« On peut donner aussi le point de vue des expériences que l’on a commencé à mener à Royaumont. J’ai eu des responsabilités dans le passé par rapport à l’art Flamenco, dont j’ai suivi l’évolution de très près. On peut dire une chose : il y eu une révolution de l’harmonie dans le Flamenco avec Paco de Lucía. Il a vraiment développé l’harmonie qui, dans le Flamenco, était tout à fait rudimentaire. Le chant Flamenco s’est développé pratiquement sans instrumentation au départ. C’était un chant très largement à *capella*. La guitare au XIXe siècle était une guitare qui a retrouvé de vieux instruments de la Méditerranée, mandoline, bandurria, la trace du oud, mais qui est une guitare qui venait du monde du classique. Manuel de Falla, qui était de Cádiz, a été le premier à dire que dans le Flamenco, la guitare était occidentale et le *cante* était oriental. C’était le point de départ d’une réflexion extrêmement intéressante. Parce qu’effectivement, on voit bien qu’il y a eu une surimpression d’une structure occidentale tonale, organisée en demi-tons, sur un *cante* qui était non tempéré, qui n’était pas organisé en demi-tons, et dans lequel la guitare est venue comme un aimant attirant *el cante* vers le tempérament. Ce qu’a fait Paco de Lucía, après tous les grands guitaristes Flamenco qui ont introduit l’harmonie dans le Flamenco, c’est de l’attirer encore plus dans l’harmonie avec des formes évoluées de l’harmonie Jazz, avec des accords de neuvième qui n’existaient pas. Maintenant, le Flamenco commence à regarder vers d’autres horizons. J’ai tendance personnellement à penser que c’est peut-être une autre révolution qui peut se préparer. Il s’agit non pas de revenir, mais de regarder vers des cultures vocales qui ne sont pas tempérées, qui sont très souvent des cultures des Orient musicaux, non seulement le chant arabe, mais aussi le chant persan et pourquoi pas jusqu’au Pamir (on anticipe sur *Maqams et création*). Il y a là tout un gisement d’innovations possibles entre la vocalité flamenca et des vocalités orientales qui ne passent pas par l’harmonie occidentale. Beaucoup plus que l’harmonie, il me semble que ce qu’a réussi Paco de Lucía, c’est à atteindre une expression rythmique originale. La chose la plus réussie entre le Flamenco et le Jazz c’est vraiment cette

imbrication rythmique. Il a emprunté à la syntaxe du Jazz tout son arsenal rythmique sans oublier les patrons rythmiques fondamentaux du Flamenco. C'est là qu'il a touché un point très fort. On voit très bien dans ces exemples que l'on est dans un « no man's land ». Est-ce qu'il est fécond ? Je ne sais pas. En tout cas il y a une autre direction qui est la direction du non-tempérament ou du dé-tempérament de la vocalité flamenca. »

Fermin LOBATÓN :

“Todo lo que hemos hablado esta muy relacionado con la evolución de la guitarra. No hemos hablado para nada del cante. La guitarra es la parte del Flamenco que mas evoluciona. Nace para acompañar el baile, posteriormente se dedica a acompañar también el cante hasta su emancipación. Es un proceso de emancipación y paralelamente de su evolución.”

Christian POCHE :

« Dans toutes les musiques traditionnelles du monde, l'instrument évolue beaucoup plus rapidement que la voix. La voix reste attachée à la tradition, c'est l'instrument qui évolue. On peut le vérifier dans toutes les musiques du monde. »

Frédéric DEVAL :

« Est-ce que tu penses que c'est dû à la langue, à l'empreinte de la langue sur la voix ? »

Christian POCHE :

« Certainement. Et puis la langue a ses intonations, une manière de colorer que l'instrument, lui, est obligé de suivre. L'instrument se plie à son propre vocabulaire. Il est clair que quand l'instrument évolue, la voix évolue plus tardivement. »

Carol ROBINSON :

« Comme on est en train de parler de métissage, je crois qu'à nos oreilles, cela paraissait un style de Jazz assez défini, connu, quelque chose qui a trente ans. Dans ces mélanges de styles, est-ce qu'on ne va pas vers le passé ? Moi j'ai entendu quelque chose qui est novateur peut-être, mais qui est novateur dans le passé. Est-ce que l'on a le même problème quand on combine la musique indienne avec la musique persane ? C'est une question plus générale. »

Fermin LOBATÓN :

“Tiene que ver mucho con el hecho que hemos oído música instrumental y que los músicos que la realizan son músicos que miran al Flamenco como fuente de inspiración. Son andaluzes, miran al Flamenco pero su formación, además de flamenca, es de otro tipo.”

Question du public :

« Cela me fait penser à ce qui pouvait être écrit à la fin du XIX^e siècle. Il y a une certaine partie du Jazz qui écrit avec les codes d'improvisation, cela ne veut pas dire qu'il y a des choses qui se passent. Par rapport

au Jazz, je trouve que c'est une musique où l'on va prendre des choses. Je n'appelle pas cela un métissage, c'est presque une espèce de traduction, plus ou moins réussie, un métissage du temps. Cela m'évoque cette musique écrite du XIX^e siècle. »

Frédéric DEVAL :

« Je vais proposer une clé de lecture en réponse à ce que vous venez de dire. J'ai remarqué depuis trente ans un grand complexe d'infériorité des artistes flamencos. Ce ne sont pas les seuls. Beaucoup de musiciens des traditions orales ont des complexes d'infériorité par rapport à la musique classique européenne ou par rapport à cette autre musique classique de l'Occident, ou en partie occidentale, que peut être le Jazz. Finalement, ils sont fiers de participer à des aventures comme celle-là même si de l'extérieur, on considère que cela nous ramène trente ans en arrière. Eux n'ont pas ce sens de l'historicité. Ils sont donc content de participer à une aventure de Jazz. *Sketches of Spain* est beaucoup plus visionnaire et devancier alors qu'il est de 1959. Mais les musiciens n'ont pas du tout ce sens linéaire d'une historicité du Jazz et du rapport du Flamenco par rapport au Jazz. On le voit dans les rapports des artistes Flamenco avec la musique classique, où les plus grands se sont fourvoyés. »

Maqams et création (2005) : un dépassement de l'orientalisme ?

Ariane ZEVACO (étudiant-chercheur en anthropologie à l'EHESS) :

« On m'a demandé, par l'écoute et l'observation de résidences de musiciens à Royaumont, de produire une réflexion anthropologique sur le processus de création « transculturelle » à Royaumont. J'ai travaillé à partir de deux résidences de musiciens, la première étant la résidence *Taqsim* (atelier de formation pour musiciens professionnels autour de l'improvisation, mené par Zad Moultaqa) et la seconde étant une « résidence de création », celle des *Trésors vivants*, réunissant Daryush Tala'i, Ballaké Sissoko et Bijan Chemirani. A partir de ces deux moments mais aussi à partir de mes lectures et de mes expériences passées, j'ai tenté d'écrire ce que j'avais ressenti autour du travail de Zad dans un premier temps, et, dans une autre optique, de porter un regard critique et « anthropologique » sur la manière dont Royaumont maniait la « transculturalité ». Par la suite, la résidence Daryush / Ballaké /Bijan m'a encore donné à réfléchir. Deux jours c'est très court et je n'ai pas pu entamer une réflexion comme celle que j'ai menée sur le travail de Zad. Mais il y a des choses qui sont apparues et je vais essayer maintenant de les dire clairement.

Je vais ici réfléchir en particulier sur les questions de tradition et de mémoire (en partie liées à la perspective « orientaliste ») et également sur la position de l'artiste. Ce travail m'a aussi poussé à faire un retour sur ma propre activité et ma façon de mener une étude anthropologique, ici et là-bas, j'en dirai quelques mots pour finir. Le titre de ce débat est « *Maqâm et création, un dépassement de l'orientalisme ?* ». Si l'on part de cette question, il faut revenir sur la manière dont on définit aujourd'hui un Orient et un Occident, choses qui n'ont rien d'aisé. En ce qui concerne ma vision personnelle du travail de Zad, puis de celui de Daryush, Ballaké et Bijan, je ne crois pas que chercher à définir les choses en termes d'Orient et d'Occident soit réellement pertinent (en cela ces créations sont au-delà d'un débat sur l'orientalisme). Nous y reviendrons. Mais si l'on cherche à répondre à cette question, en ce qui concerne l'expérience *Maqâm et création* à laquelle j'avais assisté, divers points apparaissent.

Je crois que d'une certaine manière, la façon dont Royaumont envisage l'Orient et l'Occident recherche l'universalisme mais ne parvient pas toujours à dépasser la position orientaliste. C'est plus dans le discours qui est porté sur les créations que sur les créations elles-mêmes que cela est visible (il faut distinguer ici le discours porté par Royaumont du discours des artistes). En cherchant à sortir de la partition Orient/Occident, en positionnant sa démarche comme « lieu de croisement » dans un monde globalisé, en valorisant les « croisements des différents Orients » (démarche qui était celle de *Maqâm et création*), Royaumont met en valeur une authenticité orientale qui, si elle se veut mouvante, en évolution et non figée dans une culture nationale, reste « orientale » dans sa globalité, et relaie finalement une vision orientaliste du monde. Si « croiser les cultures orientales » ou « mettre en perspective les différents

moyens d'envisager le *maqâm* comme langage commun » procède d'une volonté universaliste, cela revient finalement à essentialiser un Orient multiculturel.

Finalement, le concept de transculturalité tel qu'il est utilisé pour décrire une entreprise telle que *Maqâm et création*, s'il vise en théorie à dépasser la notion de culture (individuelle et propre à une nation), crée une « culture globale musicale orientale ». Ce qui ramène à un orientalisme ou à un « post-orientalisme », si l'on se réfère à la façon dont le post-colonialisme a justement utilisé la notion de transculturalité. Plus simplement, on se situe dans le post-colonialisme en ce que, dans une certaine optique de déculpabilisation vis-à-vis des cultures orientales, on cherche à valoriser ce qui les rassemble et ce faisant, on les essentialise (l'élément commun qui serait ici d'essence orientale est le *maqâm*) et on se retrouve dans la position orientaliste. Chercher, par le croisement de cultures musicales, à dépasser la notion de culture nationale revient à essentialiser une seule culture orientale, ici symbolisée par le *maqâm* « langage commun ».

Cette analyse pousse les concepts utilisés par Royaumont jusqu'à l'extrême et fait abstraction du fait que l'entreprise *Maqâm et création* est un exercice dont les actualisations concrètes ont parfois montré la limite de la possibilité du « croisement », et donc d'une vision orientaliste. Il n'empêche que si l'on reste du côté du discours de la Fondation vis-à-vis de ce programme, c'est bien cette optique qui a guidé l'entreprise, certainement sans avoir conscience qu'une telle opération envisagée comme transculturelle pouvait relayer une approche orientaliste. D'ailleurs, la façon même dont il est fait usage de la notion de musique orientale, dans le discours de la Fondation, est bien révélatrice.

Le *maqâm* serait « la » musique orientale, le « langage commun » qui permettrait à toutes ces cultures musicales de communiquer ensemble. C'est faire abstraction du fait que le *maqâm* n'est qu'un genre musical parmi d'autres au sein de toutes les cultures musicales orientales, et ainsi – encore une fois dans la trace orientaliste – privilégier le « savant » par rapport au « populaire ». Les musiques populaires sont effacées au profit de la musique savante, mieux à même de représenter un universalisme oriental, un Orient.

L'opposition entre musique savante (ou classique) et musique populaire est problématique dans les pays orientaux, et les musiciens de *maqâm* – musique de cour – ont toujours été mieux considérés que les musiciens « populaires ». Le débat est toujours présent dans de nombreux endroits. En ce qui concerne la question de l'orientalisme, choisir le genre savant (et en faire quelque part un symbole oriental) est aussi choisir la vision lettrée, qui a été celle de l'orientalisme, et qui permet aujourd'hui de valoriser l'Orient par le biais d'artistes reconnus qui parlent de leur œuvre : le *maqâm* est un « miroir du monde » dont la philosophie est portée par son interprète. Cette position de lettré se poursuit naturellement quand les artistes se produisent en Occident, et cela leur permet de positionner leur activité comme ils le veulent. D'un autre côté, la réflexion qu'ils tiennent sur l'évolution de leur musique, ou sur la manière dont ils influent sur une « tradition », ne leur est possible ici que justement parce qu'en Occident ils ne sont pas soumis aux impératifs sociaux des lieux musicaux d'Orient.

Les débats qui ont été ceux du programme *Maqâm et création* ont d'ailleurs bien illustré cette vision, en butant sur la question de l'évolution du genre musical, de son occidentalisation ou de sa modernisation (les deux étant d'ailleurs parfois assimilés, le débat modernité/tradition se changeant en un débat Orient/Occident) et, ce faisant, sur celle de son « authenticité ». Faire évoluer le genre (selon différentes manières, qu'il s'agisse de diversifier l'instrumentarium, d'introduire d'autres influences ou simplement de proposer une autre vision du genre musical) serait légitime dans la mesure où l'on garde l'authenticité du *maqâm*. Le débat n'est pas propre à la création *Maqâm et création* puisqu'il agite le monde musical oriental (qu'il s'agisse des musiques savantes ou populaires d'ailleurs) mais il est ressorti avec d'autant plus de force à Royaumont que le *maqâm* était justement ici proposé dans des visions très différentes. Seulement pour pouvoir *légitimement*, par rapport à une vision propre à chaque artiste de la tradition du *maqâm*, appréhender la création en restant dans le *maqâm*, il est apparu, de façon révélatrice, nécessaire de chercher son authenticité, c'est-à-dire de chercher l'image de l'Orient donnée à travers le *maqâm*. Ce qui ramène à la question de l'essence. Il est à cet égard révélateur que, suite à l'intervention de Zad Moultaqa intitulée « La trahison du *maqâm* », ce soit la question de l'évolution de la musique qui ait fait débat, et non celle du terme de « trahison » qui suppose en lui-même une authenticité.

La réflexion initiée par Royaumont sur le *maqâm* a initié un débat sur la mémoire, de façon logique puisque l'entreprise était voulue comme un croisement de mémoires. Une réflexion sur la mémoire mène souvent à une réflexion sur l'authenticité (les deux sont très clairement à dissocier). Ce terme d'authenticité est difficile, parce qu'il est souvent associé à une croyance dans un élément indéfectible et intouchable, qui serait fixé dans la culture, et qui serait quelque chose d'ancien ou fidèle à quelque chose d'ancien. Ce qui est, je crois, une essentialisation illusoire des choses. L'authenticité est quelque chose de mouvant, qui a autant à voir avec l'émotion qu'avec la mémoire.

En parlant de l'authenticité dans le domaine musical, Edward Saïd dit ceci : « de quoi parle-t-on quand on parle d'authenticité ? L'authenticité sert aussi à justifier le présent, en relation avec le passé. En d'autres termes, si je dis que là est l'authenticité, je dis que là est vérité (...) Il est faux de penser que la quête d'authenticité concerne le passé. Elle concerne le présent – comment le présent considère et construit le passé, et quel passé veut-il ? (...) Il y a une part de reconstruction inévitable » (Edward W. Saïd et Daniel Barenboim, *Parallèles et Paradoxes. Explorations musicales et politiques. Entretiens*. Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Essais/Documents », 2003. Pp 161-162).

Je me demande si la valorisation de la mémoire comme valorisation de l'authenticité – ce qui est souvent le cas en Orient et qui était la position reprise par les artistes présents – n'a pas été, dans les débats de *Maqâm et création*, tournée en valorisation de l'authenticité comme valorisation de la mémoire, authenticité du *maqâm* pour mémoire orientale. Non que Royaumont ait prôné une quelconque authenticité du *maqâm*, mais de fait l'entreprise toute entière l'a fait ressortir. En ceci on se situe dans un post-colonialisme qui ne dépasse pas l'orientalisme : parce qu'en voulant définir la transculturalité du *maqâm*, on valorise finalement – sans le vouloir – un « mystère oriental », non hermétique certes, mais

bien défini comme oriental. Certains musiciens sont alors vus comme des « passeurs » de cet Orient, qui se situeraient entre Orient et Occident, porteurs d'une mémoire orientale et occidentale, comme Zad Moultaqa.

Par rapport à cela, je voudrais revenir sur la notion de mémoire, en lien avec la position des artistes à Royaumont. Royaumont cherche justement à ne pas valoriser une quelconque authenticité, contre le travers occidental qui permet souvent d'essentialiser en Occident les musiques orientales, suivant le thème : si on ne voit pas le travail de la mémoire alors l'authentique en serait absent, ce qui n'est pas juste à mon sens. La question est de savoir si l'on parle de tradition musicale ou de mémoire de la tradition musicale. Ce sont finalement plus des mémoires que des traditions qui se croisent, et les musiciens considèrent ainsi leur travail, mettant cette mémoire à disposition dans un travail de création.

Si certains artistes de Royaumont ont un tel regard sur leur tradition et sur la façon de la porter ou de l'exprimer, c'est quand même quelque part parce qu'ils sont sortis (à un moment ou à un autre, non qu'ils en soient absents) de l'espace culturel de cette tradition. Ils la valorisent d'autant plus qu'ils la recherchent : et là Royaumont le leur permet. Mais alors, on est aussi dans une expression individuelle, et c'est pour cela que le terme de transculturalité pour qualifier le travail de création à Royaumont ne m'apparaît pas toujours bienvenu. On n'est pas au croisement de cultures mais au croisement de recherches individuelles de mémoires. D'ailleurs, cela est bien visible dans la façon qu'a Royaumont d'appréhender tel ou tel artiste, qui est parfois vu comme lieu de croisement de cultures, mais je dirais plutôt l'artiste qui cherche l'expression de sa mémoire culturelle. On pourrait schématiser encore et dire que le musicien oriental est souvent vu comme quelqu'un qui, avec son individualité et son intériorité, est traditionnel, alors que le musicien oriental en Occident cherche la tradition par son intériorité.

L'espace intérieur du musicien ne peut être gommé. C'est quelque chose qui m'avait frappé lors de *Maqâm et création*. Finalement, les affaires de cultures se sont changées en expressions d'intériorité, au rôle de l'artiste par rapport à la mémoire. S'il va de soi en Orient, ici c'est bien plus compliqué. Les puristes du traditionnel, qui font du musicien oriental l'arbre sacré de la culture et de la mystique, qui essentialisent la culture et sa mémoire (cf. le travail d'un certain nombre de musicologues et en général le travail des institutions culturelles) sont dérangés par cela. Ce qui est contradictoire puisque, pour beaucoup de maîtres de musique orientale, la tradition est quelque chose qui se doit d'être en évolution. Si les puristes refusent cela, c'est moins vis-à-vis de l'idée de l'évolution que vis-à-vis d'une évolution comportant quelque chose (un lieu, un matériau, etc.) d'occidental. Royaumont s'inscrit contre cette vision, mais peine à sortir d'une vision post-coloniale : pour situer ces artistes dans la « transculturalité », on se sert *a priori* d'une vision lisse de « l'artiste oriental, ou du musicien oriental » par rapport à laquelle on construit un discours sur l'artiste transculturel, entre Orient et Occident.

Je ne crois pas qu'il faille envisager *Maqâm et création* en termes de relation entre des cultures orientales et des cultures occidentales. Il vaudrait mieux envisager des mémoires culturelles portées individuellement, car raisonner en termes d'Orient et d'Occident évacue trop l'émotion individuelle, l'appréhension

individuelle de la mémoire. Une esthétique de la mémoire serait le produit d'une appréhension individuelle de la mémoire, qui intègre bien sûr des traits culturels (appréhensions individuelles qui peuvent se croiser).

Daryush Tala'i rapporte bien les choses. Il parle de son travail en termes concrets, sans se faire le symbole d'une culture ou d'une tradition musicale. Car il n'est pas à Royaumont pour porter la culture iranienne mais comme musicien, qui porte une mémoire et qui la met à disposition pour une création. Bien entendu, on ne peut pas considérer tous les artistes de la même manière. Quelqu'un comme Zad Moultaqa possède une façon très différente de porter sa mémoire (d'autant plus qu'il porte un discours dessus) de quelqu'un comme Daryush (qui est resté dans les lieux sociaux de sa mémoire musicale mais il possède la faculté d'en faire un souvenir quand il vient à Royaumont).

Cet Orient intérieur dont parle Zad est un imaginaire presque plus qu'une culture, mais un imaginaire érigé en fond culturel. L'Orient comme espace intérieur ? J'ai l'impression que le fait d'être parti d'Orient crée ici un imaginaire oriental (tout aussi exotique que celui qui a créé le clivage persistant entre Orient et Occident) dans lequel certains artistes s'insèrent d'autant mieux que ce sont eux qui l'ont créé. On revient à un souvenir culturel, à une mémoire individuelle. Le problème de l'identité est souvent soulevé de part et d'autre : est-ce que c'est l'identité qui pose problème ou la partition Orient/Occident ? Est-ce que les deux doivent être alors envisagés de façon concomitante ? Zad se situe lui-même dans une sorte d'universalisme, mais qui valorise une mémoire orientale. Dans cette vision, je pense que pour cerner les tenants de la création musicale à Royaumont, il est aussi nécessaire de chercher comment se construit l'espace sonore produit créé par les musiciens (non pas au niveau musicologique, mais en fonction de ce qu'il porte comme souvenirs des musiciens).

Il a été beaucoup question de l'oralité, et c'est l'une des bases théoriques (avec l'improvisation) de la création ici, selon Royaumont. Ce qu'il faut alors voir, c'est comment l'improvisation est envisagée au sein des espaces sonores créés. De même, comment l'oralité est envisagée ? En ce qui concerne l'oralité, il me semble qu'elle fonctionne parfois plus en symbole de la transmission traditionnelle, d'une volonté de ne pas figer la tradition (puisque nombre de musiciens utilisent la partition dans les programmes de Royaumont). L'oralité serait une image de liberté, au même titre que l'improvisation. Il y a une sorte d'oralité savante qui a été mise en avant par Royaumont lors de *Maqâm et création*, ou même dans le travail *Taqsim* de Zad, qui porte une image de l'Orient bien spécifique (qui n'est pas exempte d'orientalisme).

Là encore, il me semble que le discours porté par Royaumont sur les créations restreint parfois, dans le discours, l'espace sonore de liberté auxquels s'attachent les musiciens. Revendiquer l'oralité pour évacuer la fixité qu'apporte l'écrit est plus révélateur d'une volonté de s'inscrire dans une culture de l'oralité, qui est presque contradictoire avec ce qui en résulte dans la création elle-même. C'est une façon de considérer l'écrit ou l'oral qui est en jeu, pour les musiciens et pour Royaumont, plus que leurs implications concrètes. Toutes les créations, excepté celle des *Trésors vivants*, ont fait participer l'écrit, mais cela a-t-il restreint leur espace de liberté ? L'oralité fonctionne donc plus comme une revendication,

encore une fois, de mémoire culturelle. Et d'ailleurs, il y a énormément de pays où l'on joue le *maqâm* aujourd'hui en s'aidant de l'écrit, des transcriptions qui en ont été faites.

De ce que j'ai moi-même pu voir, et qui n'est bien sûr qu'une partie des programmes, les concerts ne donnaient pas une place prépondérante à l'improvisation, mais celle-ci faisait partie d'une exigence préalable : elle fonctionnait comme « souvenir » au moment du concert. Le concert *Les Trésors vivants* était, par contre, clairement issu de l'improvisation. Si la plupart du public ne pouvait pas le savoir, j'ai trouvé ce concert très honnête vis-à-vis des exigences préalables. En cela, considérer ce que porte l'espace sonore et quels en sont ses enjeux est bien révélateur. Chercher ce qui tient l'esthétique globale des espaces sonores créés revient à chercher les souvenirs qu'utilisent les artistes, et comment ils les appréhendent. Ensuite, il faut aussi confronter cela au discours de Royaumont. C'est comme cela que j'ai cherché à procéder. Bien entendu, certains musiciens ont un discours sur l'espace sonore créé, d'autres non.

Par exemple, en ce qui concerne le travail de Zad par rapport à l'improvisation dans l'atelier *Taqsim*, l'écrit a été utilisé, tout n'était pas situé dans l'oralité, ce qui n'était rien à la qualité définie d'improvisation du travail. Je me suis demandé comment approcher son travail, la position des musiciens qui travaillaient avec lui et qui étaient pour certains en demande d'un « Orient » musical. La bonne question était je crois : « où est-on quand on écoute son travail ? ». Le travail de la mémoire est très présent chez lui. Les deux apports d'Orient et d'Occident sont palpables dans la musique de Zad, dans son contenu, mais c'est à un niveau intérieur. Il dit d'ailleurs : « parfois je ne sais plus ce qui est de la tradition orientale ou non, ou ce qui est de moi, ça se confond ». On voit bien combien son travail de création procède de mémoires. Pour les musiciens en demande de « taqsim oriental », leur approche de cet « ailleurs » musical passait par une tradition déjà remise en question (ce dont ils n'avaient pas conscience, mais il n'y a pas forcément besoin d'en avoir conscience, sauf si on regarde de façon critique le travail de Royaumont). Les musiciens qui l'approchent vont encore métisser le métissage, d'une certaine façon. La tradition peut très bien être considérée comme un métissage, mais Royaumont considère parfois le métissage comme un croisement de traditions.

L'espace sonore procède alors d'un vécu musical qui est issu de mémoires. Les cadres théoriques qui le définissent sont eux-mêmes issus d'une appréhension individuelle d'une mémoire culturelle et musicale. Il est ensuite nécessaire de voir comment Royaumont en parle. Par exemple, pour le cas du *taqsim* : Royaumont dit que Zad utilise les cadres théoriques du *taqsim* pour en faire un espace sonore transculturel. Le musicien est alors érigé au rang de symbole. C'est l'espace sonore qui doit être transculturel ou c'est le musicien ? Et de là, quel est le contenu de la création ? De la même façon, Keyvan (Chemirani) et Zad ont parfois parlé de « l'austérité », ou de la « solennité » inhérente à la musique orientale. C'est un vécu musical, qui procède d'une vision, d'un souvenir de la tradition orientale. Ce qui est intéressant est de voir comment ils l'utilisent et c'est une expression individuelle, qui pourtant dit des choses sur la vision de l'Orient, ou de la tradition orientale. De la même façon, le rapport social à l'instrument est aussi présent dans cet espace sonore, en tant que source de création.

Finalement, et rapidement, je voudrais revenir sur certains points spécifiques au travail d'anthropologie que j'ai tenté de mener ici. J'ai trouvé très intéressant que Royaumont demande un regard critique sur ses processus de création. Ce qui ressort pour moi est que ce que produit Royaumont fonctionne, le problème se situant plus dans un décalage entre le discours porté et les créations en elles-mêmes. La quête d'un regard critique est dans ce sens remarquable. Travaillant moi-même sur des sociétés musicales « orientales », spécifiques bien sûr, en Asie Centrale et en Iran, ce travail a été fort instructif dans le sens où il m'a obligé à un retour sur mes propres *a priori* théoriques. En effet, il est facile de céder à une analyse des processus de création en Occident basée sur l'expérience de la culture telle qu'on l'a expérimentée « là-bas ». Par exemple, on pourrait écouter Zad Moultaka et porter un discours en fonction de ce que l'on sait du *taqsim* tel qu'il est pratiqué en Orient. Ce qui serait tout à fait vain, puisque le lieu social est totalement différent. En cela, faire de l'anthropologie à Royaumont m'a obligé à remettre en cause mes propres cadres d'analyse, basés sur une expérience de « terrains orientaux ».

Cela met en valeur l'importance du lieu social qui est soumis à l'analyse : que ce soit pour les musiciens ou pour l'anthropologue. Les musiciens auront une position différente selon le lieu social de création. L'anthropologue se doit de le prendre en compte et d'adapter son oreille et sa perception à cette différence, en se resituant lui-même dans ce lieu social. Royaumont en tant que lieu social ou socio-musical (Vincent Bousrez parle de « dispositif scénique rituel ») possède ses spécificités, et c'est à partir de là que l'on peut chercher à analyser les processus de créations. »

Daryush TALA'I (compositeur, tar et setar) :

« Je vais plutôt parler de l'aspect pratique de ce que j'ai fait. Dans le cadre de *Maqams et création*, nous avons travaillé sur un projet avec les musiciens flamenco. Quand Frédéric Deval m'a proposé de travailler avec une chanteuse flamenco, il m'a dit qu'il y a une chanteuse flamenco, Inès Bacan, qui chante cette musique de manière non tempéré. J'étais très intrigué. Bien que je n'aie jamais travaillé avec des musiciens flamencos, j'avais toujours entendu, depuis mon enfance, que la musique iranienne était partie en Andalousie, j'avais toujours l'image d'une musique iranienne qui avait voyagé et qui était quelque part en Andalousie. J'étais donc très intrigué et très content de pouvoir participer à ce projet. C'était la première étape de ma motivation. Bien sur, je suis toujours motivé par la découverte d'autres musiques et la rencontre d'autres musiciens. Comme je l'ai dit ce matin, chaque projet et chaque musicien sont différents. Quand j'ai rencontré Inès Bacan, j'ai compris que c'est une musicienne qui a un répertoire assez rigide, dans le sens où elle n'improvise pas. Elle est dans un mode émotionnel, même le répertoire... elle chante toujours la même chose. Artistiquement, elle n'était pas très disponible pour sortir de son monde.

Quelle était la parenté entre la musique iranienne et la musique flamenco ? Je voyais qu'il y avait un chant, qui faisait des phrasés qui se terminaient en descendant, un chant qui essayait de dépenser une énergie au maximum pour arriver à son sommet et puis descendre, ce qui se passait aussi dans le chant iranien. Il y avait aussi un instrument à corde qui répondait, qui essayait de remplir les espaces. On fait la même chose en musique iranienne. Il y avait une percussion qui l'accompagnait. L'élément rythmique est

un élément important. J'ai essayé de travailler sur ces trois bases qui existent dans le flamenco et dans la musique iranienne. Au début, ce n'était pas prévu qu'il y ait un chant iranien. En travaillant ensemble, j'ai tout de suite compris que nous avons besoin d'avoir un miroir, un reflet de chant iranien, parce que c'est un élément très important. J'ai donc demandé s'il était possible qu'on ait un chant iranien. Dans ce projet, nous avons le chant flamenco, le chant iranien, la corde flamenco qui était la guitare et la corde iranienne qui était le *tar* et le *setar*, la percussion iranienne qui était le *zarb* et la percussion flamenca : las palmas. Il fallait donc travailler sur tous ces éléments. Bien sûr, le noyau c'était Inès Bacan, qui amenait le répertoire flamenco, et le titre de la création était *Un flamenco non tempéré*. J'ai essayé de travailler, de découvrir ce que l'on pouvait faire ensemble. Quels étaient le répertoire et les possibilités d'Inès Bacan ? J'ai donc repéré certaines pièces, les rythmes, les phrasés, et j'ai travaillé là-dessus. Il y avait un aspect très intéressant.

D'où partait l'idée de ce projet ? Comme elle ne chantait pas en tempéré, il fallait arriver, à partir de ce qu'elle chantait, à retrouver les modes. Sur le *tar*, mon instrument, il y a des frettes qui sont mobiles et on peut avoir des quarts de ton, des trois-quarts de ton, on peut les ajuster comme on veut. C'était un travail important car dans ce genre de travail, le point de départ c'est de trouver la tonalité, de savoir comment on peut accorder l'instrument, car c'est la première fois que l'on va jouer le *tar* avec une chanteuse flamenco. Qu'est ce qu'on va donc choisir comme tonalité ? Après, il faut retrouver les notes, les chaînes musicales. On a beaucoup travaillé là-dessus et on a essayé d'établir un répertoire. Avec ce répertoire, on va monter un programme de concert, car ce n'est pas seulement une recherche. Il faut aussi, en tant que musicien, pouvoir enchaîner des sections qui vont ensemble et qui sont intéressantes. Il faut donc aussi avoir l'idée d'une forme de concert, par rapport aux chants, aux réponses aux chants, aux parties non rythmiques et aux parties rythmiques. Nous avons défini des morceaux instrumentaux avec Moraito.

Dans ce genre de travail, la communication est très importante. Nous n'avons pas la même culture musicale, pas seulement parce qu'on ne fait pas la même musique mais parce qu'on vit dans des mondes différents. Une chanteuse flamenca n'a pas la même approche musicale qu'un musicien iranien ou autre. Il y avait vraiment une difficulté pour avoir un échange verbal. Elle ne parlait pas français mais il y avait une traductrice. On n'arrivait pas à avoir un dialogue musical verbal. Je me suis donc tourné vers Moraito, c'était là où les instrumentistes se comprenaient très bien. Il a fait l'intermédiaire pour les choses que je n'arrivais pas à dire à Inès musicalement. Il y a aussi une question de discipline. Les musiciens ont des disciplines différentes de travail. Ce n'est pas un rapport de force, ce n'est pas l'armée, on ne peut pas dire : « il faut absolument faire cela ». Si vous arrivez à vous introduire dans le clan de l'autre par l'amitié d'un guitariste, vous pouvez donc faire passer les choses gentiment.

C'est difficile de demander à quelqu'un qui a une idée d'artiste, de lui demander de faire autre chose, de risquer. Je l'ai très souvent vu à Royaumont, justement dans le cadre de *Maqams et création*, que surtout les chanteurs et les chanteuses avaient beaucoup de réticences pour faire autre chose, pour participer aux tentatives qui étaient trop risquées, pour aller dans des terrains inconnus. Il y a donc tous ces problèmes à

résoudre. C'est tout un travail de guide, il faut ménager tous ces problèmes. On a donc monté ce programme et à la fin, c'était un concert en sept sections : deux instrumentales et cinq chantées.

Je crois que dans ce genre d'expériences, au début on est tenté d'imiter ce que l'autre fait. Il ne faut pas aller sur ce chemin, car c'est très important que chacun garde son identité, qu'il ne s'éloigne pas trop de ce qu'il est, que l'on puisse arriver à un travail collectif avec des échanges musicaux et en même temps que chaque musique préserve son langage, son identité. »

David SANSON (secrétaire général de la revue Mouvement) :

« Est-ce que c'était une expérience réussie par rapport à ce que vous en attendiez ? »

Daryush TALA'I :

« Cela dépend du tempérament des gens. Moi, je ne suis jamais content de ce que je fais. J'aurais aimé que ce soit mieux, mais le reflet du public...ils ont beaucoup applaudit. »

Frédéric DEVAL (directeur du département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Toi, quelle valeur attaches-tu au fruit de ce travail en commun ? »

Daryush TALA'I :

« Pour moi, c'était un travail très enrichissant, j'ai beaucoup avancé dans cette aventure. J'aurais aimé, pour aller plus loin, avoir un chanteur qui soit plus complice. Je crois que c'est un terrain où l'on peut aller plus loin. Mais c'était très intéressant. »

Zad MOULTAKA (compositeur) :

« Je pense qu'on a tendance à traiter ces choses là de façon un peu extérieure, comme s'il y avait une attitude un peu artificielle. Aujourd'hui, c'est peut-être un phénomène de mode, mais c'est bien de faire de l'Occident avec un peu d'Orient et c'est bien de mélanger du oud avec un peu de piano. Quand j'ai vu le titre « le dépassement de l'orientalisme », je me suis dit : « mais pourquoi on me fait venir moi ? » Je crois que c'est une problématique plutôt occidentale. Je ne suis pas un orientaliste, je ne suis pas dans le dépassement de quoi que ce soit.

Je suis né à Beyrouth, j'ai été immergé dans la musique occidentale, j'ai travaillé le piano et malgré moi aussi la musique orientale, qui est mes racines. Le jour où je suis passé à l'écriture, c'était un moment où j'ai eu le sentiment qu'il y avait quelque chose qui me manquait. J'avais besoin de questionner ces différentes choses qui sont en moi et qui font que je suis là et là, en différents endroits à la fois. Ce n'était pas une attitude artificielle, c'était une nécessité vraiment intérieure : réfléchir à ces choses qui étaient en moi et qui, à un moment donné, étaient contradictoires. Je peux donner des exemples très pratiques. L'Orient à un rapport à la musique qui est complètement dans l'horizontalité, alors que l'Occident à un rapport qui est beaucoup plus dans la verticalité. Ce sont des questions qui sont intéressantes pour un

compositeur. Comme je suis fait d'horizontalité et de verticalité, c'est l'écriture et ma réflexion en tant que compositeur qui me permet de résoudre ces choses qui sont en moi.

A un moment donné, j'ai senti le besoin de mise à plat de pas mal de choses et je me suis dit : « je veux repartir d'une certaine mémoire », qui est cette mémoire collective que l'on retrouve à travers les mouachah (c'est une forme de poésie, une forme musicale aussi) avec laquelle j'ai été longtemps nourri, qui était là sans savoir en fait pourquoi. Pourquoi je sais chanter un thème qui s'appelle Zarani, ou d'autres thèmes dont je ne sais même pas comment ils s'appellent et que je me rends compte que d'autres personnes les chantent et que personne ne sait d'où ça vient ? J'ai voulu faire un travail consciemment, dire : « Je pars de cette mémoire collective et je la confronte à une autre mémoire, qui est la verticalité, qui est mon rapport à la musique ». Confronter ces deux choses qui sont en moi pour réfléchir finalement sur moi-même, ni sur l'Orient ni sur l'Occident, cela ne m'intéresse pas finalement. Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir sur mes propres contradictions, si contradictions il y a.

Je me suis attaqué à ce travail là, qui a donné Zarani. Ce qui était très intéressant, c'est que les orientaux disaient : « non, on ne s'attaque pas à cette mémoire, et de toutes façons, ce n'est pas de la musique arabe », et ici on disait : « c'est de la musique orientale pure et dure ». Je me suis donc retrouvé dans un lieu qui n'était ni dans un « là-bas », ni dans un « ici ». Pour moi c'était un passage obligé, de confronter deux attitudes par rapport au monde. J'ai continué ce travail, j'ai eu la chance de le continuer à Royaumont. Ce que j'ai compris à travers cette réflexion de Zarani (et aussi à travers un travail que je fais avec des ensembles de musique contemporaine, où il y a une réflexion sur le timbre et sur le silence), c'est que finalement, je ne crois pas à ce que l'on appelle le métissage, c'est-à-dire mettre des musiciens ensembles qui viennent de cultures très fortes et très importantes. Comme disait Daryush, il faut que chaque musique préserve son identité, même quand on est avec l'autre. Chaque musique, chaque identité est tellement forte que l'on peut être ensemble, jouer ensemble, mais finalement est-ce qu'on ne reste pas à la surface de quelque chose ? Je me pose la question.

Qu'est-ce qui fait qu'une culture, à un moment donné, aboutie à quelque chose qu'aujourd'hui on appelle flamenco, ou radif... toutes ces formes qui aujourd'hui sont des points de repères pour nous ? On a un problème de sens aujourd'hui, on est en quête de sens, on est complètement perdu en fait. On essaye d'appeler l'autre : « tiens, toi, ta culture, vient la mettre avec moi pour essayer de créer quelque chose de nouveau », alors qu'en fait c'est impossible. Heureusement qu'on a aujourd'hui cette mémoire là à laquelle on peut s'accrocher. Ce qui est important, c'est le cheminement qui a abouti à telle ou telle culture et cela est rattaché à un cheminement extrêmement intérieur, intériorisé. Après, évidemment, il y a des rencontres, il y a des choses qui sont intégrées par les uns et par les autres. Mais il y a quelque chose que l'on met de côté qui est ce cheminement intérieur et extrêmement individuel. Si aujourd'hui j'ai envie d'aller vers le flamenco ou vers telle chose, ou mettre un piano avec un oud, il ne suffit pas de prendre un pianiste qui joue et à côté de lui un oudiste qui va jouer, et puis dire : « voilà c'est bien, ça sonne bien ». Cela ne suffit pas. Il faut faire le cheminement de l'intérieur, c'est-à-dire remettre en question le piano. Qu'est-ce que cela veut dire un piano ? C'est quoi des touches qui frappent sur une corde ? C'est quoi un

oud ? Comment il résonne en moi ? Qu'est-ce que je peux en faire ? Ce sont des questions pour moi. Aujourd'hui, les musiciens rigolent parfois parce qu'ils disent qu'il faut me donner le mode d'emploi du piano, parce que je l'utilise beaucoup plus à l'intérieur que sur le clavier. Pourquoi utiliser le piano ? Dans quel sens ? Pourquoi faire un mélange ? Qu'est ce qu'on veut mélanger finalement ? On veut quoi ?

Aujourd'hui, il y a un travail que j'ai envie de faire, que je fais dans le cadre de Royaumont, qui est de revenir à l'instrumentation, c'est-à-dire prendre un piano, une zurna, une clarinette, un hautbois et essayer d'aller à la source de l'instrument lui-même. Questionner qu'est-ce que c'est un souffle ? Comment peut-on imaginer, se réapproprier quelque chose ? C'est plus un travail de réappropriation que de fusion finalement. »

Serge TEYSSOT-GAY (compositeur, guitare électrique) :

« Frédéric Deval m'a contacté à travers le projet *Interzones*, que j'ai développé avec Khaled Al Jaramani, qui est joueur de oud, compositeur. On a fait un album. Frédéric nous a appelés en nous disant : « ce que j'aimerais développer à Royaumont, c'est vous retrouvez dans ce cadre là, tous les deux. Cela serait bien que vous veniez et que vous continuiez à développer cette expérience avec d'autres musiciens ». C'est le point de départ. Pour moi la chose qui est basique en musique, c'est la notion de plaisir. S'il n'y a pas de notion de plaisir, il n'y a rien. Cela veut dire rigoler, partager des choses, partager des sentiments, des vibrations, des choses qui ne passent pas forcément par l'intellect. C'est un mix de plein de choses qui font que l'on va arriver à avoir un univers commun. Ce que j'ai remarqué quand une musique fonctionne, c'est que c'est une histoire d'alchimie et au bout d'un moment, il doit se passer quelque chose. S'il ne se passe pas quelque chose, ce n'est pas grave, cela reste une expérience enrichissante. Mais s'il se passe quelque chose, cela veut dire que l'on reconnaît qu'il y a quelque chose qui vient de naître et qui nous plaît à tous, cela veut dire qu'il y a quelque chose en commun, qu'il y a un endroit de jonction. Il se trouve que Khaled est syrien, d'une culture traditionnelle classique arabe, orientale, européenne dans le sens de musique classique. Le seul groupe de rock qu'il avait écouté au moment où l'on s'était rencontré c'était Pink Floyd. Moi de mon côté, je ne connais rien à la musique orientale classique, ni arabe, ni occidentale. On a eu envie d'essayer de faire quelque chose à deux. Il se trouve que je me sens beaucoup plus d'affinités avec Khaled qu'avec des gens de mon âge qui sont en France. On n'a pas la même culture à aucun niveau et c'est quelque chose qui me laisse rêveur, puisque cela fonctionne et que l'on a continué. Royaumont est un point de départ mais on a continué, on a fini un album hier, un deuxième album où l'on a invité des gens avec qui on avait senti qu'il y avait un échange naissant. Royaumont nous a permis d'envisager une suite à *Interzones* qui soit plus que le duo. Tari Akhbari est venu chanté, Bijan Chemirani est venu aussi. Ce sont des choses qui sont, dans tous les cas, vivantes. »

Frédéric DEVAL :

« Je voudrais juste répondre à Ariane, car il y a des questions qu'elle a posées qui appellent réponse. A propos des musiciens de *Maqams et création*, je voulais préciser qu'il n'y avait pas que des orientaux. Voilà un non oriental qui vient de prendre la parole ! D'un point de vue formel, les Espagnols qui ont

participé à l'expérience ne sont pas étiquetés orientaux. Je serais cependant le premier à dire que ceux qui étaient invités étaient précisément plus orientaux ou « maqamoïdes » dans leur langage musical. Mais il n'y avait pas, dans notre intention, l'idée de réserver le projet aux seuls musiciens orientaux. Il y a eu des provenances multiples. Par contre, il y avait cette idée, exposée dès le départ, qui était un questionnement sur la façon commune de faire de la musique (répandue du Pamir à l'Andalousie), où l'on retrouve des éléments structurés sur la monodie (sur un seul chant), avec des échelles de sons qui ne sont pas le système tonal et qui sont souvent non tempérées. Que faire aujourd'hui avec cette alluvion historique amenée par la civilisation musulmane (à travers l'Empire ottoman)? Comment créer ensemble ? Est-ce qu'on est capable de retrouver là un sésame créatif, générateur de formes et de créations ? Keyvan Chemirani, dans le *Rythme de la parole*, a dit qu'il a imaginé une grammaire rythmique qui a fonctionné comme un sésame, qui a permis une création contemporaine entre les Iraniens, les Indiens et les Maliens. Est-ce que les éléments des différents types de modes orientaux permettaient de créer un langage commun entre les musiciens, pas simplement pour ce qu'ils se comprennent mais aussi pour qu'ils fassent ensemble ? C'était le propos initial.

On n'a pas essayé avec Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal de faire se rencontrer au sommet, comme aux jeux olympiques (sous l'étendard mauritanien et sous l'étendard malien), des musiciens incarnant des nationalités. De même, on n'a pas essayé de rester dans un schéma orientaliste. On a proposé à des musiciens de se rencontrer à partir de langages dont on avait l'intuition qu'ils pouvaient être partageables entre eux et compréhensibles par un public. Le philosophe Jacques Rancière parlait du régime esthétique de l'œuvre d'art. On est maintenant dans ce régime international de l'esthétique, c'est-à-dire que tout œuvre d'art est permis si elle est comprise. Comment est-ce qu'on peut répondre à la question de la création pour aujourd'hui et que ce soit vivant comme dit Serge Teyssot-Gay ? L'intuition de départ était que peut-être on gagne du temps et de la sensibilité en partant d'éléments déjà communs déposés par l'alluvion de l'histoire (cette structure des maqams). Mais il faut vérifier que c'est une intuition qui fonctionne.

Ce que j'ai beaucoup apprécié, c'est cette idée de croisements de recherches individuelles de mémoire, croisements de souvenirs culturels. On le voit bien quand Daryush Tala'i parle de l'imaginaire extraordinaire qu'il avait enfant de Ziryab, le musicien parti de Bagdad au IXe siècle et qui a cheminé jusqu'à Cordoue, où il a créé une école de guitare. Voilà des souvenirs culturels. Il n'y a pas que les Occidentaux qui ont une imagerie, des clichés, des stéréotypes ou bien des souvenirs culturels qui se sont métamorphosés avec les siècles et qui produisent du rêve, le rêve produisant ensuite de la réalité. Il fallait donc qu'ils se rencontrent pour vérifier si cette intuition était intéressante pour eux-mêmes et éventuellement pour des publics.

On part toujours du son, de la matière sonore, de constantes ou d'éléments communs que l'on essaye de repérer dans des langages qui sont différents au départ. Ensuite, en parlant avec les musiciens, on essaye de voir si c'est quelque chose qui peut fonctionner. Si les prémisses sont suffisantes à ce moment là, ils se rencontrent et ils travaillent. Mais loin de nous l'idée de faire se rencontrer des nationalités, ou de partir

d'une vision culturaliste, de cultures très homogènes, qui ont besoin d'être homogènes au départ pour pouvoir mieux se rencontrer après. On part vraiment de langages musicaux et on essaye de les choisir toujours vivants, c'est-à-dire de ne pas partir de fossiles ou de semi-fossiles, comme il y en a beaucoup aujourd'hui dans les débris des traditions orales. Il y a même des langages fossiles dans les musiques improvisées, il y a tout un jazz classique qui est déjà un jazz fossile, comme il y a une musique classique européenne qui peut, à certains égards, être fossile si elle n'est pas habitée. »

Question du public :

« Qu'est-ce qui fait qu'il y ait autant d'intérêt à vouloir faire mélanger des musiques orientales ? Pourquoi il n'y a jamais, à ma connaissance, de propositions sur la musique bretonne ? »

Frédéric DEVAL :

« Nous ne sommes pas allés uniquement vers les musiques orientales. En 2003, le programme s'appelait *Figures argentines* et il mettait en perspective différentes sources de musiques argentines, qu'elles soient dans la pure oralité des Andes, qu'elles soient dans une musique très improvisée dans son esprit qui est celle de Dino Saluzzi, ou qu'elles soient dans une écriture musicale qui était celle du compositeur Gandini. Lorsque Jean-Marc Padovani a rencontré les artistes flamencos, Keyvan Chemirani était là, on avait quelqu'un qui venait d'Europe, dans un langage jazz mais très européen. Même chose quand on coproduit avec « Sons d'Hiver » le Big Napoli de Louis Scavis, avec déjà le slam de Dgiz dedans. Cela interroge la question de la ligne très perceptible de travail sur les musiques orientales et leur rencontre avec ce qui n'est pas oriental. C'est difficile de sentir le pourquoi. Le monde travaille énormément, les bassins géoculturels travaillent énormément. On voit politiquement à quel point les Orient travaillent et collisionnent avec l'Europe. On voit bien l'Afrique qui noie des milliers de migrants dans les eaux de Gibraltar, à cette zone charnière entre l'Andalousie et le monde africain et arabe. On voit très bien ce qui se passe dans les zones de contact du côté du proche-Orient. Je crois que le mois de juillet dernier nous l'avons vécu dans une émotion très proche de Zad Moultaqa parce que c'était le Liban. Tout autour de nous, le monde nous interroge dans cette articulation possible ou pas possible entre des Orient et une Europe. Il y a des choses qui viennent de l'histoire des cultures. Il y a une temporalité dans les Orient qui n'est pas la notre. Il y a une façon de travailler le tempérament musical qui est extraordinairement créatrice et que l'on a perdu très largement dans bien des musiques européennes, sauf chez certains compositeurs de musique du XX^e siècle comme Ligeti, qui travaillent cette question d'un intervalle non tempéré et de l'émotion que peut générer ces intervalles. Les Orient musicaux (loin de moi l'idée d'opposer un Orient et un Occident unique) disent musicalement des choses aux Européens aujourd'hui, de même que l'affranchissement de la barre de mesure, la vision périodique, cyclique du rythme, tel que Keyvan peut parfaitement la décrire. On a parlé de la répétition que Keyvan sent chez les Maliens, on peut parfaitement la sentir aussi dans le chant cyclique d'Ali Reza Ghorbani ou chez les gens du Pamir. Toute cette question d'envisager la temporalité de façon périodique, la manière de sortir du tempérament et des échelles en demi-ton occidentales, c'est quelque chose qui interroge aujourd'hui et qui est très riche en potentialité. Donc premièrement, on n'a pas fait que travailler sur les rapports avec l'Orient et

deuxièmement, si l'on travaille sur les rapports avec l'Orient, c'est que le monde aujourd'hui pousse un peu à ça. »

Fermin LOBATON :

“Me ha gustado mucho la intervención de Daryush Tala’i. Soy solidario con sus problemas al trabajar con Inés Bacan. Pero, en defensa de ella, debo decir que en su principal valor reside la dificultad que usted a encontrado. Porque Inès Vacan es un vehículo expresivo de una tradición oral que se remonta a muchas generaciones atrás. Ella reproduce el canto oído de sus mayores, de su familia, pero no es consciente totalmente de lo que hace o representa. El mejor ejemplo de lo que dijo este señor, es que la voz es lo que menos evoluciona en el proceso. Estoy muy interesado en conocer el resultado de su trabajo.”

Question du public :

« Pour ma part, c'est la première fois que j'entends parler de ce qui se passe à Royaumont. Je suis donc plutôt en dehors de ce milieu. J'ai découvert aujourd'hui, à travers les différentes interventions, de très grandes différences d'expériences (par exemple, entre les expériences des artistes qui ont été confronté à d'autres artistes qui ne se connaissaient pas et les expériences des artistes qui se connaissaient, ou encore l'expérience de Zad Moultaqui qui a travaillé si j'ai bien compris tout seul, c'est-à-dire à travers sa propre expérience qui était double). Après réflexion, je constate que l'intervention pertinente d'Ariane Zevaco m'interpelle beaucoup. J'ai eu l'impression que ce qu'il se passe à Royaumont, c'est une sorte de laboratoire de recherche qui veut accélérer le temps de l'histoire, compacter les moments de rencontre et en tirer des conclusions, de nouveaux courants d'art, de musique, d'une façon très factice. Ma question sera donc : pourquoi vous faites ça ? »

Frédéric DEVAL :

« Un jour, il y a eu un papier très bien fait de Véronique Mortaigne dans *Le Monde* qui s'appelait « Les mariages arrangés de la Fondation Royaumont ». Nous n'obligeons jamais les musiciens à se rencontrer. Daryush a rencontré Inès Bacan, de même que Zad a rencontré les gens du Pamir, les gens de Syrie, de même que Serge Teyssoit-Gay a rencontré tous ceux là de plein gré. Je crois qu'ils ont donné témoignage. Je n'ai pas entendu dire ici un musicien que la rencontre avait été un total échec et pourtant, cela peut se produire. Le mot risque a été prononcé ce matin. Ces rencontres sont toujours des risques artistiques très importants, beaucoup plus importants que quand il s'agit d'interpréter un répertoire, je ne dis pas de revisiter mais interpréter un répertoire, fut-il syrien ou européen. Que ce soit Daryush Tala’i, Zad Moultaqui, Serge Teyssoit-Gay, Ballaké Sissoko, Ba Djibril Ba ou Keyvan Chemirani, je les ai tous entendus soit se féliciter du fruit final, soit dire que c'était un premier pas mais que c'était une expérience riche pour eux et à développer. Donc, je dirais que c'est une question que vous devriez leur poser directement avant de la poser à Royaumont. »

**Dimanche 22 octobre 2007 à
Royaumont**

L'expérience du festival 38e Rugissants (Grenoble)

Benoît TIEBERGHIEN (directeur du festival 38^e Rugissants à Grenoble et directeur du festival Musiques nomades de Nouakchott) :

« La meilleure façon de démarrer serait peut-être d'écouter et de regarder quelques vidéos d'expériences des 38^e Rugissants. Je vais commencer par un très rapide historique des 38^e Rugissants et de son évolution, pour arriver à ces projets transdisciplinaires que nous défendons avec la même conviction qu'ici à la Fondation Royaumont et son Département des Musiques orales et improvisées. Les 38^e Rugissants, c'est un festival qui a dix-huit ans et qui a lieu à Grenoble. La 18^e édition démarre dans une quinzaine de jours. C'était un festival dit de « musique contemporaine » ou en tout cas identifié comme tel au Ministère de la Culture et vis-à-vis des différents bailleurs de fond. Le sous-titre actuellement c'est « Musiques nouvelles ». Peut-être que le mot musique contemporaine a perdu progressivement de son sens. Il a une connotation historique dans le milieu professionnel et surtout vis-à-vis du public, où il a une connotation plutôt négative. Mais là n'est pas la question. L'idée, c'est de défendre la création musicale, c'est-à-dire qu'est-ce qui s'invente ? Qu'est-ce qui se renouvelle aujourd'hui au niveau des langages musicaux et de leur mode de représentation ? Progressivement, on s'est posé les questions suivantes : « Aujourd'hui qu'est-ce qui est déterminant dans le domaine de la création ? Comment cette création musicale contemporaine évolue-t-elle ? Quels nouveaux chemins parcourt-elle ? Quels sont les obstacles auxquels elle se confronte ? Comment aujourd'hui se réinvente-t-elle ? Comment la création musicale se redéfinit dans un contexte (dans un paysage musical) qui est en grandes transformations ? »

Le postulat de la musique contemporaine était de dire qu'il fallait faire *tabula rasa* de notre tradition musicale classique occidentale, c'est-à-dire repartir sur des bases nouvelles, affranchies définitivement du passé (de la tradition) en inventant des langages musicaux dans les années soixante, soixante-dix, quatre-vingt, qui étaient très liés à l'idéologie du progrès et à la nécessité, à travers les avant-gardes, d'inventer un monde nouveau. Ce modèle devait avoir une fonction universaliste, c'est-à-dire qu'il fallait qu'il puisse être un modèle pour l'ensemble des cultures (ou civilisations) de la planète. Finalement, énormément de compositeurs contemporains sont allés voir du côté des musiques traditionnelles pour enrichir leurs pratiques, leurs réflexions, leurs langages musicaux. On les connaît tous. Il y a eu Bartok, Debussy, qui a quand même inventé un langage musical (les gammes par tons) en s'inspirant directement des musiques de *gamelan* indonésien. Il y a eu Messiaen, qui est allé puiser ses modes à transposition limitée du côté des traditions des cultures indiennes. Il y a eu Ligeti, avec les polyphonies et les polyrythmies africaines, et bien d'autres encore. Simplement, la démarche était d'aller puiser dans les patrimoines traditionnels mondiaux, ce qui pouvait venir enrichir ou renouveler un langage musical qui était à la recherche de formes nouvelles, de modes de jeu, de praxis et éventuellement de recherche de timbres, mais tout en restant dans une logique, dans une pratique profondément occidentale, c'est-à-dire dans la tradition de la musique écrite classique. Finalement, l'exercice de la musique contemporaine reste dans la tradition de la musique classique. C'est en quelque sorte une extension de notre tradition musicale classique.

Par ailleurs, assez vite, au bout de cinq ou six ans, nous nous sommes posé la question suivante : « Est-ce que tout cela n'est pas en train de se transformer ? Peut-être pourrions-nous imaginer une autre appréhension du monde des musiques traditionnelles dans le domaine de la musique contemporaine ? Est-ce qu'il y a de nouvelles alliances, de nouvelles articulations, de nouvelles manières de penser la création musicale dans ce rapport de notre culture occidentale avec des cultures traditionnelles qu'elles soient écrites (certes il y en a peu) ou orales ? Aujourd'hui, est-ce qu'il y a un espace partageable de création entre l'écriture et la tradition orale ? » La pratique occidentale a son propre mode de fonctionnement (avec un compositeur, un architecte et puis des artisans, c'est-à-dire des instrumentistes ou des interprètes, et un mode d'organisation de la production musicale). Comment peut-il y avoir des espaces de rencontres avec des musiques traditionnelles, qui ont également leur propre mode de fonctionnement, qui sont souvent des musiques savantes, puisqu'elles se sont construites et se sont codifiées au fil des générations, avec cette lenteur et cette maturation qu'on retrouve dans la musique classique de tradition occidentale ?

Depuis un des premiers projets, en 1994, nous avons été les catalyseurs d'un certain nombre d'expériences de rencontres transculturelles (même si la question du transculturel ne se posait pas à ce moment-là) et surtout en ce qui concerne la rencontre entre l'écriture et la tradition orale. C'était une façon de se demander : « est-ce qu'il y a une avant-garde aujourd'hui ? Le terme d'avant-garde avait un sens, il avait son inscription dans les années soixante, soixante-dix, il était profondément politique. Est-ce que cette avant-garde aujourd'hui a encore un sens ? On assiste à une mutation du paysage artistique et musical, que décrivait très bien Frédéric Deval hier, qui est cette forte accélération des migrations des esthétiques et des pratiques musicales, ce qu'Edouard Glissant appelle la « créolisation des cultures au niveau mondial », ce qui bouleverse énormément les pratiques musicales depuis une vingtaine d'années. Si la création musicale est l'écho de ces bouleversements culturels, ne serait-elle pas aujourd'hui dans cette esthétique du métissage ou de l'hybridation ? C'était cet aspect qui nous semblait important de développer dans l'expérience de ce festival. Comme disait Maurice Druon, est-ce que la tradition n'est jamais qu'un projet qui a réussi ?

Je vais vous montrer quatre extraits de rencontres que l'on peut appeler transculturelles et qui ont eu lieu aux 38^e Rugissants. Rencontres que nous avons produites et qui illustrent cette démarche que nous avons tentée de mener de façon pragmatique à l'occasion des 38^e Rugissants. Ces quatre exemples ont des points communs. Ce n'est pas moi, directeur des 38^e Rugissants, qui les a initiés. Ce sont des expériences dont j'ai pu être le catalyseur, en tout cas celui qui a permis qu'elles se réalisent, mais ces expériences sont à l'initiative des artistes eux-mêmes, c'est un point important à souligner. Très souvent, quand je discute avec des compositeurs ou des musiciens, sachant que les 38^e Rugissants ont aujourd'hui cette couleur de transculturalité, je leur pose la question : « Auriez-vous un projet un peu fou, un projet un peu atypique que vous désireriez mener à l'occasion des 38^e Rugissants ? » Je me rends compte que cette préoccupation de l'ouverture vers les autres cultures est une préoccupation fortement présente chez les compositeurs ou les musiciens dont on pourrait considérer qu'ils sont les plus hermétiques au métissage. Je crois qu'il y a aussi une forte évolution du monde de la musique contemporaine, des compositeurs ou

des musiciens qui sont très ouverts mais qui ne le disent pas toujours. On se rend compte que cette ouverture et cette curiosité sont de plus en plus présentes aujourd'hui dans les préoccupations des créateurs, ou en tout cas beaucoup plus qu'elles ne l'étaient au moment où le festival a commencé.

Le premier exemple, c'est la première expérience que nous ayons faite. C'était la rencontre entre les Percussions de Strasbourg et Adama Dramé, qui est en même temps griot et musicien international. Il habitait à l'époque en Côte-d'Ivoire et il est actuellement au Burkina Faso. Avant de vous présenter les images, je vais vous raconter comment la rencontre a eu lieu. C'était en discutant avec les Percussions de Strasbourg, qui étaient déjà venus aux 38^e Rugissants, je leur ai dit : « Vous n'avez pas un projet que vous aimeriez mener ? » Ils m'ont répondu : « On a rencontré il y a huit ans, dans un festival en Martinique, un musicien qui s'appelle Adama Dramé avec qui on a vraiment sympathisé. On s'est dit, ce serait bien qu'un jour on fasse quelque chose ensemble. » J'ai dit : « Profitons-en, peut-être que le moment est venu, allons-y ! » Je suis donc allé voir Adama Dramé, que je connaissais par ailleurs parce qu'il était venu jouer plusieurs fois à Grenoble dans un contexte traditionnel. Je lui ai rappelé cette rencontre avec les Percussions de Strasbourg, il s'en souvenait très bien et il a dit : « Ok, on y va. » Mais à partir de là, il fallait tout construire. Quelque temps après, je rencontre un compositeur, qui est en même temps musicien, percussionniste, qui s'appelle Jean-Pierre Drouet. Je lui dis : « Nous avons ce projet-là, est-ce que tu ne penserais pas à quelqu'un qui serait capable de faire l'intermédiaire entre ces deux univers de percussions très différents ? » Il réfléchit un peu et me dit : « Si j'ai une idée : moi. » Je lui ai dit : « Ok, on y va. » Les répétitions ont commencé. Qu'est-ce que Jean-Pierre a fait ? On était quand même dans une tradition écrite, les musiciens des Percussions de Strasbourg ne sont pas des improvisateurs (ils le sont devenus un peu après cette expérience) et Adama Dramé ne lit pas la musique. Effectivement, Jean-Pierre Drouet pouvait être le passeur, le contrebandier efficace permettant de créer ce lien nécessaire pour que la musique puisse se construire entre les deux univers.

Qu'est-ce qu'on pourrait dire sur la démarche ? Jean-Pierre Drouet est allé rencontrer Adama Dramé. Il a enregistré les rythmes mandingues d'Adama Dramé et il a commencé à habiller ces rythmes et à écrire une partition s'appuyant directement sur les rythmes traditionnels d'Adama Dramé. Ensuite, les répétitions ont eu lieu, la rencontre a eu lieu. Les premières rencontres de travail se sont passées à Strasbourg et c'est devenu beaucoup plus difficile, beaucoup moins évident que ça ne pouvait le paraître au départ. D'une part, parce que quand Jean-Pierre Drouet a demandé à Adama Dramé de refaire les rythmes qu'il avait enregistrés, lui ne se le rappelait plus, il ne se souvenait plus quels rythmes il avait joués. Il a fallu en quelque sorte réadapter l'ensemble. La première difficulté dans la relation s'est donc manifestée à ce niveau-là. La deuxième, qui me semble beaucoup plus intéressante, c'est qu'il y a eu une période de blocage. Le blocage venait principalement d'Adama Dramé. Il disait : « Comment pouvez-vous mettre votre âme dans une musique qui n'est pas de vous ? » C'est-à-dire, il n'arrivait pas à concevoir de pouvoir jouer une musique qui ne lui appartienne pas, qui ne soit pas la sienne. C'est par la rencontre humaine que ces obstacles se sont peu à peu atténués et ont fini par disparaître, permettant ainsi aux deux entités musicales de pouvoir dialoguer. Le concert a eu lieu en plusieurs parties. Ce qui était intéressant, c'est qu'il y a eu cette pièce de Jean-Pierre Drouet dont je vais vous montrer un petit extrait mais qu'il y a eu

aussi une autre pièce importante dans l'esprit du projet, c'est qu'Adama Dramé a fait également des propositions. Il a invité les musiciens des Percussions de Strasbourg à venir dans son univers à lui. Les musiciens des Percussions de Strasbourg se sont trouvés dans une situation où ils ont été amenés à lâcher les partitions et à commencer à improviser. Cela c'est très bien passé.

Extrait vidéo n°1 : Adama Dramé et les Percussions de Strasbourg

Pour ceux qui connaissent Jean-Pierre Drouet, il a fait non seulement un travail d'écriture mais un travail de mise en scène. C'est un spectacle qui a tourné en France et en Afrique pendant plusieurs années et qui a permis à Adama Dramé d'être contacté et d'être associé à beaucoup d'autres projets (notamment avec Royal de Luxe et plus récemment, il a été associé à beaucoup de projets de création « non africaine », ou en tout cas dont la partie africaine n'était pas l'élément central), ce qui lui a permis d'acquérir une capacité à développer des collaborations très diverses et différenciées. Adama Dramé participe à des projets comme ceux-là, mais c'est aussi un griot qui anime les mariages, qui animait les mariages à Bouaké, et qui aujourd'hui a créé une école à Bobo-dioulasso (Burkina Faso) où il enseigne les percussions mandingues.

En ce qui concerne le deuxième exemple, on est dans une démarche un peu différente. Ce projet s'appelle *Passeur d'eau* et réunit un ensemble vocal et instrumental contemporain : l'ensemble Zellig, qui est l'ensemble dédié à la musique de Thierry Pécou. Thierry Pécou est un compositeur qui s'inscrit très clairement dans l'écriture contemporaine mais qui est fortement nourri, dans son travail de créateur, par les cultures et les mythologies amérindiennes. Ce projet fait suite à la rencontre de Thierry Pécou avec un ensemble, qui s'appelle Yaki Kandru, qui est en fait un couple (lui est colombien, elle est française). Les membres de l'ensemble Yaki Kandru ont développé tout leur travail autour des formes traditionnelles chamaniques d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Ils ont travaillé ces chants amérindiens et se les sont appropriés. Yaki Kandru tourne et présente un spectacle qui met en forme, pour la scène occidentale, ce répertoire ou ces musiques amérindiennes. Thierry Pécou et Yaki Kandru se sont rencontrés aux 38^e Rugissants par hasard. Après avoir écouté et vu respectivement le travail des uns et des autres, Thierry Pécou a souhaité travailler avec Yaki Kandru. Il a construit plusieurs pièces, dont une qui s'appelle *Passeur d'eau* et qui intègre, dans une écriture contemporaine, Yaki Kandru et ses chants de tradition orale. Je vais vous lire le texte d'introduction qui explique la démarche de Thierry Pécou.

« Cette pièce, autour du thème de l'eau, est une descente dans les profondeurs mythologiques des peuples d'Amazonie, une plongée symbolique vers les courants des grands fleuves d'Amérique du Sud. La partition se déroule comme un rituel inventé, en libre résonance des traditions amérindiennes où cinq chanteuses et trois instrumentistes tissent la trame complexe avec des musiciens chanteurs et explorateurs des musiques et cultures amérindiennes. Mais attention, comme le dit Michel Serres, *la magie rate, seul réussit la vie d'aujourd'hui*. Ainsi, loin de tout ésotérisme mystique, il s'agit de donner une lecture très contemporaine des concepts issus de la pensée chamanique et, d'une certaine manière, de raconter la conquête (le choc des civilisations) en soulignant la

dualité des deux approches philosophiques, parfois complémentaires, d'autres fois en violente opposition.

L'élément eau est véhicule de puissants symboles : purification, environnement naturel, la forêt vierge, séparation des continents par l'océan, déluge et émergence. L'eau appelle ainsi d'autres oppositions essentielles (mort/naissance, nature/culture, liquide/solide) à travers un parcours entre quatre étapes (funérailles, nourriture, mythe de la création et accouchement). Ces oppositions se relaient dans la conception musicale : l'une d'essence orale et organique, où l'engagement corporel est entièrement relié au mode de production du son ; l'autre centrée sur l'interprétation d'une partition écrite, qui requiert une approche plus cérébrale de l'émission sonore. Deux systèmes d'écriture, l'un à base de graphisme et d'indications sous forme d'image mentale, l'autre en notations musicales traditionnelles, sont utilisés de façon simultanée et complémentaire. »

Extrait vidéo n°2 : *Passeur d'eau*

Pour *Passeur d'eau*, on peut dire que l'exogène est intégré dans l'orchestre contemporain, mais chacun reste dans son champ esthétique. C'est une mise en scène, une mise en perspective de ces deux expressions musicales.

Le troisième extrait s'intitule *Tahawol*. On est dans une démarche de tradition orale. C'est très différent des deux exemples de rencontres entre l'écriture et la tradition orale que j'ai précédemment évoqués. *Tahawol* c'est encore Keyvan Chemirani. Après le *Rythme de la parole*, que j'avais d'ailleurs accueilli à Grenoble, on a discuté. Je lui ai dit : « Viens à Nouakchott, essayons de monter un projet avec la musique mauritanienne. » Keyvan est venu et il a fait un concert solo à l'occasion du festival. Ensuite, nous sommes allés rencontrer différents musiciens. Finalement, le courant est passé avec un musicien maure, qui s'appelle Mohamed Ould Meydah. C'était d'ailleurs assez étonnant la manière dont les choses se sont passées, parce que les musiciens ne se connaissaient pas. On est allés chez lui et il y a eu, au départ, des tests. Autant Keyvan Chemirani est un familier des rencontres transculturelles, autant Mohamed Ould Meydah ne l'est pas. C'est un grand chanteur et un grand musicien de la tradition maure mais qui n'avait pas fait jusqu'à présent d'expériences de rencontres.

Progressivement, les instruments de percussions de Keyvan Chemirani sont sortis et il y a eu une période de test de la part de Mohamed Ould Meydah. Ce qui était particulièrement étonnant, c'est que quand Keyvan Chemirani a commencé à jouer sur les morceaux traditionnels maures de Mohamed Ould Meydah, il y a eu une espèce de révélation de la part de Mohamed Ould Meydah. Il m'a dit : « Je n'ai jamais entendu ma musique traditionnelle de cette façon-là. » Le fait qu'il y ait un instrument exogène (il a joué du *bendir*, un instrument qui n'est pas du tout dans la musique traditionnelle) faisait que Mohamed Ould Meydah n'y croyait pas. Il ne pensait pas que ce soit possible qu'il y ait un instrument extérieur qui vienne dans cette musique-là. Cela a créé une espèce de choc et il m'a dit : « Ça vient enrichir la musique traditionnelle maure. » Il y a eu une sorte de révélation. En même temps, cet adoubement, c'est aussi parce qu'il y a eu ce test et qu'il s'est rendu compte que Keyvan Chemirani était

parfaitement en mesure de comprendre les variations rythmiques de la musique maure et de s'y adapter avec beaucoup d'intelligence musicale. Le projet s'est donc construit à partir de cette rencontre. Il y a eu une résidence de travail en Mauritanie et ensuite une résidence à Séville, puisque le projet était aussi de rassembler des musiciens et danseurs andalous. Il y a donc eu une rencontre musicale mais aussi une rencontre chorégraphique, puisque Mohamed Ould Meydah a introduit dans son ensemble des danseurs que Keyvan a mis en perspective avec des danses flamencos (en invitant Andres Marin et son chanteur José Valencia). Sur scène, nous avons l'ensemble de Mohamed Ould Meydah, le trio Chemirani, Mouradian, bien connu aussi de la Fondation Royaumont, le danseur Andres Marin et le chanteur José Valencia, pour une rencontre qui a été baptisée *Tahawol*. »

Extrait vidéo n°3 : *Tahawol*

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« Dans cette rencontre entre la musique écrite et les musiques « autres » (extra-européennes), vous avez parlé au fur et à mesure de l'improvisation. Est-ce que, dans le trajet du travail du festival, l'improvisation est de plus en plus un axe de rencontre entre styles de musiques ou entre personnes ? »

Benoît TIEBERGHIEU :

« Il y a une majorité de projets qui sont plutôt de l'univers de la musique écrite. Mais depuis le début, il y a eu des projets de musiques improvisées et aussi de musiques électro-acoustiques (où là, on est encore dans une autre écriture musicale). Il y a eu aussi des théâtres musicaux, des installations sonores. Au fond, c'est un festival des arts musicaux contemporains. Je ne crois pas qu'il y ait eu d'évolution significative de l'écriture vers l'improvisation. Par contre, l'évolution est beaucoup plus dans ces rencontres du troisième type, qui associent des cultures « traditionnelles » avec des formes écrites contemporaines. »

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'études à l'EHESS) :

« Dans les expériences que tu as listées depuis le début de ton intervention (Debussy, Bartok, Ligeti) et les spectacles que tu nous a montrés, on a l'impression qu'à chaque fois, il y a une philosophie sous-jacente de la rencontre et que ce n'est pas la même. Savoir quelle est la philosophie sous-jacente à chaque projet serait intéressant à élucider. Par exemple Ligeti, qu'est-ce qu'il cherchait ? Est-ce qu'il ne cherchait pas des structures de la musique dans le fait de se servir des enregistrements de Simha Arom sur les musiques pygmées ? Prenons l'exemple que tu nous as montré : la musique chamane, amérindienne, mariée avec de la musique contemporaine. En écoutant le texte que tu nous as lu, j'avais l'impression de lire du Lévi-Strauss. C'était Lévi-Strauss qui informait la rencontre en quelque sorte. Dans le dernier spectacle, j'ai eu l'impression que c'était le modèle du palimpseste qui servait de fil conducteur, c'est-à-dire que la superposition d'un instrument exogène à la musique hasania permettait de révéler le sens de la musique. Ce qui m'a frappé, c'est qu'on a mis l'accent sur l'éloignement de ces musiques iranienne et hasania, alors que Keyvan a dit hier que quand il s'agissait de marier la musique iranienne à la musique de l'Inde, il avait eu beaucoup moins de mal avec la musique de l'Inde du Nord parce que précisément, il y a une influence arabo-musulmane. Or, est-ce que la distance entre la musique iranienne et la musique

hasania est si grande que cela, à partir du moment où il y a quand même quelque chose qui leur est commun ? Dans le flamenco, tel qu'il figure dans cet extrait, on se demande si l'idée n'était pas finalement de retrouver les origines arabo-musulmanes du flamenco ? Ce qui d'ailleurs correspond à la volonté du gouvernement espagnol, puisque dans le cadre du classement du flamenco dans le patrimoine culturel immatériel, il s'agit d'ouvrir l'Espagne vers le Maghreb. »

Benoît TIEBERGHIE :

« C'est exactement cela, c'était la démarche de Keyvan Chemirani à l'origine, de voir quel est le lien. Finalement, c'est assez proche de *Maqâms et Création*. Comment a circulé cette musique modale qui est née dans le Moyen-Orient ? Nous, on est allés jusqu'au Maghreb, la version la plus atlantique de la musique maghrébine. La musique maure a effectivement cette racine-là, mais c'est également une musique métissée avec l'Afrique noire, c'est cela qui fait sa particularité. C'est une musique savante, extrêmement complexe. Là aussi, Keyvan s'est adapté puisqu'il a construit le spectacle en respectant les différentes successions qui doivent être respectées dans la musique traditionnelle maure, les différents modes. Il s'est appuyé en quelque sorte sur la structure de la musique maure pour venir y insuffler cette dimension élargie du maqâm, de l'Iran jusqu'à l'Andalousie. Sur la philosophie des rencontres, je suis d'accord, mais je pense que j'accompagne cette envie de rencontre de plus en plus présente de la part des créateurs. »

Frédéric DEVAL (directeur du département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« La question de « qui rencontre qui » est au cœur de ce débat sur la transculturalité aujourd'hui. Il peut y avoir des schémas différents. Avant, le compositeur, dans la tradition occidentale, se rencontrait lui-même. Son for intérieur était le creuset d'une rencontre qui aboutissait dans une écriture, dans une œuvre. Quand Bartok allait butiner en Europe orientale, en Turquie ou en Tunisie, il rencontrait des gens mais ensuite il était seul dans l'élaboration de son œuvre. Il n'y avait pas de rencontre sur scène. Il y avait, comme le dit Ariane Zevaco, un souvenir culturel, un souvenir de mémoire de ces rencontres, mais il n'était pas en temps réel, dans le même espace et le même temps, dans une rencontre musicale interactive. L'autre schéma, dans les rencontres transculturelles qu'on mène à Royaumont ou aux 38^e Rugissants, c'est que « x rencontre y, et éventuellement z ». On a plusieurs pôles. On a des gens qui incarnent, non la culture mauritanienne ou malienne pour reprendre le débat d'hier, mais des gens qui incarnent des langages, mais sont des individualités bien distinctes ou des groupes bien distincts. A ce moment-là, l'équation est complètement différente. Ligeti emprunte les structures des polyphonies pygmées que lui a montrées Simha Arom, il en fait son miel mais il ne les rencontre pas sur scène dans un aller-retour musical du présent. Quand Maurice Ohana se passionne pour l'Opéra de Pékin ou pour le chant flamenco, il en fait son miel, il en sort des œuvres. Là, on est dans des schémas extrêmement différents, qui sont l'incarnation dans le présent de ces langages musicaux. A ce moment-là, quelque chose doit se passer. Je trouve extrêmement éclairante cette rencontre entre Adama Dramé et Jean-Pierre Drouet. Après, la question de l'improvisation est un autre paramètre. Le curseur dans ce type de rencontres se déplace entre oralité, écriture et improvisation, à chaque fois en fonction du projet

spécifique. Mais ce sont des musiciens qui se rencontrent et là il y a une évolution dans l'histoire de la musique occidentale du XX^e siècle. Aujourd'hui, grâce aux progrès des transports et à Internet, les compositeurs, quand ils ont ce statut officiel en Europe, sont amenés maintenant à se confronter à des langages musicaux incarnés au moment présent par d'autres qu'eux-mêmes. C'est une différence absolument fondamentale par rapport à la première moitié du XX^e siècle, ou même à la fin du XIX^e siècle. »

Benoît TIEBERGHIE :

« Je voudrais rajouter une chose. Je vous ai montré trois cas, il y en avait un quatrième. C'est dommage que je ne vous l'ai pas montré, parce que c'était une forme de transculturalité dont le médium était la technologie. On a mis en lien des artistes qui jouaient à des kilomètres de distance. Chaque rencontre a besoin d'un passeur. Je pense que c'est absolument nécessaire qu'il y ait quelqu'un qui soit "doublement enraciné". Au fond, ce qui fait la différence aujourd'hui par rapport à il y a quelques décennies, c'est qu'il y a de plus en plus de musiciens, de compositeurs, qui sont « poly-enracinés » dans plusieurs cultures. Je prends l'exemple de Zad Moultaka, qui a été formaté à la musique occidentale mais qui ensuite, à un moment donné, a eu besoin d'aller explorer ses racines, avec ce langage qu'il avait, ce savoir et ce savoir-faire qu'il avait acquis à travers ces études de musique. De la même façon, Jean-Pierre Drouet est percussionniste, instrumentiste, compositeur, mais c'est aussi quelqu'un qui connaît très bien les musiques traditionnelles et qui a appris le zarb avec Chemirani. Il y a beaucoup d'autres exemples. Simplement, il y a vingt ans, les compositeurs qui venaient des pays étrangers étaient presque plus contemporains que les contemporains occidentaux. Ils avaient besoin de se légitimer et pour être légitime en tant que compositeur, même si l'on venait du Kazakhstan ou de Chine, il fallait que l'on soit aussi bon dans la musique sérielle, dans l'écriture contemporaine, c'est-à-dire qu'il fallait abandonner définitivement ses propres racines pour se fondre dans le modèle dominant, qui était celui de la musique contemporaine. Aujourd'hui, il n'y a plus cette hégémonie et il y a surtout une volonté de la part de ces compositeurs qui ont été baignés dans leur enfance dans des formes traditionnelles et qui ensuite ont appris l'écriture et la manière occidentale de faire de la musique, de retourner dans leur racine mais avec l'acquis de leur savoir-faire occidental. Aujourd'hui, ce qui est déterminant, c'est qu'on a cet aller-retour et cette envie désinhibée de compositeurs venant d'une tradition d'explorer leurs racines avec leur exercice de la musique occidentale. »

Frédéric DEVAL :

« J'ai le souvenir que ces Amérindiens qu'a rencontrés Thierry Pécou ne sont pas des Amérindiens. Ils n'ont pas les caractéristiques des tribus indiennes de l'Amazonie. Je crois que l'homme est anthropologue, universitaire, et qu'il y a déjà une digestion à l'occidentale des sources chamaniques amazoniennes. Ce n'est pas neutre et cela peut produire des choses très intéressantes. Mais dans ce cas-là, on voit bien qu'on est à un degré second ou tiers de la digestion culturelle. »

Julien RAOUT (étudiant-chercheur en ethnologie à l'université de Lille 1) :

« Je trouve que la question de « qui rencontre qui » est intéressante, mais celle du « comment on se rencontre » est également primordiale. J'ai l'impression qu'il y a une constante dans le rapport des musiciens occidentaux aux musiques « autres » ou aux « traditions orales », c'est justement cette volonté de contrer l'ancienne hégémonie qu'a pu exercer la musique classique occidentale, qui était un peu renfermée sur sa propre tradition. Donc, le fait de s'ouvrir est idéologiquement marqué par cette volonté de changer de système, de partager sa musique. Mais je me demande si à l'intérieur de cette volonté, le but n'est pas de survaloriser la tradition de l'autre. Cela apparaît plusieurs fois. Par exemple, dans la rencontre entre Adama Dramé et les Percussions de Strasbourg, vous avez dit qu'Adama Dramé avait amené les Percussions de Strasbourg dans son univers. Même chose pour la dernière rencontre, où Keyvan Chemirani s'est adapté à la musique des musiciens maures, il est parti sur le « terrain de l'autre ». Keyvan Chemirani est un musicien iranien, un musicien français aussi, que l'on peut classer dans les musiciens occidentaux. Est-ce qu'il n'y a pas une autre forme de domination en allant vers l'autre, en le laissant faire le premier pas et en le suivant ? Est-ce que dans cette « poursuite de l'autre », il n'y a pas un rapport de hiérarchisation qui se crée dans les musiques ? »

Benoît TIEBERGHEN :

« Oui, on peut toujours voir ça. Effectivement, est-ce que ce n'est pas une récupération ? Il y a trente ou quarante ans, certains compositeurs de musique contemporaine allaient puiser (ou piller) le répertoire traditionnel pour venir enrichir leur écriture musicale sans qu'il n'y ait rien d'autre que cela. De la même façon, pour la production de world music, on peut se demander si l'industrie musicale se régénère aussi en allant puiser des sons d'origine contrôlée dans les formes traditionnelles. Est-ce que la musique contemporaine n'est pas dans une recherche de re-légitimation de ce qu'elle est, à travers une ouverture vers les cultures savantes ou populaires traditionnelles ? Est-ce que ce n'est pas encore une position hégémonique et néocoloniale ? De toute façon, on peut toujours voir les choses des deux côtés. Il est vrai que ce sont des projets qui sont rarement à l'initiative des musiciens traditionnels dans les pays du Sud, et qui sont souvent à l'initiative de musiciens qui sont soit occidentaux, soit – comme Keyvan Chemirani – dépositaires de traditions mais qui vivent en France et qui ont fait des expériences. Ce qui est nouveau cependant, c'est que c'est quand même un aller-retour, alors qu'avant c'était plutôt un aller. On venait prendre et qu'est-ce qu'on restituait ? Tandis que là, la rencontre génère inévitablement une espèce de brèche dans un dispositif qui pouvait être unilatéral au départ. Effectivement, c'est encore le monde occidental qui est à l'origine de ces rencontres. Est-ce que c'est une récupération ? Oui, mais à partir du moment où il y a une rencontre humaine, il y a quelque chose d'autre qui se passe dans les deux sens et qui génère une profondeur de champ nouvelle de part et d'autre. »

Frédéric DEVAL :

« Il y a une solution simple : ne faisons plus de rencontres ! C'est un peu de provocation pour montrer que c'est impossible, que le monde aujourd'hui génère ce type de rencontre, à cause de l'accélération. Les rencontres, qu'on le veuille ou non, elles se produisent. Après le « qui rencontre qui » ou le « comment » est déterminant pour définir une valeur ajoutée et une qualité artistique partageable de

cette rencontre. Dominant/dominé, c'est quelque chose qui ressort beaucoup dans le discours des anthropologues depuis hier. Je dirais qu'à chaque rencontre et à chaque sujet son type de rapport. Je crois pouvoir dire que dans le *Rythme de la parole*, entre les Indiens, les Iraniens et les Maliens, nous avons été le plus souvent dans une parité magnifique des apports de chacun et dans un fondu remarquable du résultat entre tous. Il est évident qu'entre Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal, surtout lorsque Ballaké joue solo, on voit très bien la différence de niveau. Mais une des choses acquises par cette rencontre, c'est un son d'ensemble, malgré ou à travers cette différence de niveau. Comme dit Benoît, on peut très bien voir le verre à moitié plein ou le verre à moitié vide, l'intention postcoloniale, l'instrumentalisation par les musiciens contemporains pour se re-légitimer, tout cela est vrai. Mais la rencontre se produit, qu'on le veuille ou non, et parfois avec des différences de niveau, parfois à parité, parfois c'est l'écriture qui domine, parfois c'est l'oralité, parfois c'est l'improvisation. Puisque ces choses nous dépassent, feignons d'en être les auteurs. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN (poète, slameur) :

« Je voulais juste dire, par rapport à cette histoire de dominant/dominé, il me semble que c'est là et que ce n'est absolument pas à nier. Mais dans ce que j'ai vu, il y a une émulation absolument incroyable qui se dégage. Le chanteur de flamenco chante, il y a quelque chose qui sort, et aussitôt après l'autre chanteur reprend avec une énergie qu'il n'y avait pas juste avant. Donc, est-ce que ce n'est pas fécond qu'il y ait cette histoire de dominant/dominé ? »

Fabien BARONTINI (directeur du festival Sons d'Hiver) :

« J'ai l'impression que le rythme joue un rôle important dans les échanges musicaux, c'est une question clé aujourd'hui. C'est une question esthétique mais elle a du sens. Dans le film, le danseur mauritanien est assez saisissant, ses mouvements d'épaules, sa manière de poser le bras, cela évoque pour moi certains mouvements de danseurs hip-hop. Cela pose la question de la mémoire vivante de l'art. La danse hip-hop est née à la fin du XVIII^e, début XIX^e siècle, sur le marché Sainte-Catherine à New York et il y a des gravures de l'époque où l'on voit ces mouvements-là. Cela m'évoque donc tout ce qui est en mouvement dans la transculturalité, cette profondeur de l'histoire et cette profondeur de l'actualité. Il faudrait par ailleurs fouiller les ouvrages d'Edouard Glissant et sa notion de créolisation. »

Benoît TIEBERGHIEN :

« Juste une rapide réponse par rapport au danseur haratine : les haratines sont d'anciens esclaves affranchis. C'est une forme musicale et une forme de danse particulière, qu'on ne trouve pas chez les Maures. Mais je lui ai dit aussi que cela me faisait penser à la danse hip-hop. »

Face à la globalisation : ethnomusicologie vs anthropologie ?

Bruno MESSINA (professeur d'ethnomusicologie, Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, directeur artistique à la Maison de la Musique de Nanterre) :

L'auteur n'a pas souhaité que son intervention soit communiquée.

Denis LABORDE (anthropologue, chargé de recherche au CNRS et à l'EHESS) :

« Je vais prendre le risque de vous choquer en mobilisant un usage peu critique du syntagme *World Music*. Considérons, si vous le voulez bien, que ce syntagme est un outil heuristique qui permet de poser les termes de ce débat insondable entre ethnomusicologie et anthropologie dans lequel Frédéric Deval nous a proposé de nous engager, Bruno Messina et moi-même, un débat qui se déroule désormais sur fond de globalisation.

Dans un texte de référence portant sur la notion de tradition, l'ethnologue Gérard Lenclud a repéré qu'il existait, dans le monde, deux sortes de mots : les mots outils et les mots problèmes. Les mots outils sont les mots dont on se sert sans vraiment s'interroger sur ce à quoi ils réfèrent. C'est le cas, fort heureusement, de la plupart des mots que nous utilisons dans notre langage quotidien. Les mots problèmes sont des mots outils sur lesquels on a choisi de s'arrêter. Ils ont changé de statut. On en fait des thèmes de débat, des numéros spéciaux de revue leur sont consacrés, des ouvrages même. Ainsi du mot tradition ou du mot identité (ou du mot métissage ou transculturalité) : il est difficile de les agiter dans nos échanges sans activer en même temps un arrière-plan de débats houleux, problématiques, qui leur assigne un mode d'existence éristique : le conflit est leur manière d'être.

Le syntagme *World Music* n'appartient pas à la famille des mots problèmes. C'est un syntagme qui fonctionne à l'implicite. On l'utilise sans s'y arrêter. Quand on parle, chacun voit bien, en gros, de quoi il s'agit et il n'est pas nécessaire de préciser *ad infinitum* ce à quoi ce syntagme réfère pour poursuivre la conversation. Dès lors, la question pourrait être celle-ci : existe-t-il quelque chose comme une critériologie permettant d'arrimer tel ou tel « morceau de musique » à telle étiquette ? Existe-t-il des critères permettant de dire que tel « morceau de musique » est ou n'est pas un morceau de world music ? Et comment les « morceaux de musique » arrimés à la world music sont-ils opposés à ceux que l'on arrime à l'ethnomusicologie, bref : comment une opposition entre world music et ethnomusicologie s'est-elle durcie ?

En exagérant à des fins de pédagogie, on pourrait dire que les études qui portent sur la *World Music* se concentrent sur l'objet et cherchent à décrypter les mélanges de style, à ordonner les influences réciproques, à relier le métissage musical à l'appartenance sociale dans les grandes cités, à examiner en quoi telle création musicale relève d'une opération d'universalisation plus que du phénomène de mode (Jean-Loup Amselle analysant le travail de Keyvan Chemirani à travers le spectre lévi-straussien de la quête d'invariants culturels), à repérer les mécanismes de résistance ou au contraire d'adaptation des musiques

traditionnelles (Phillip Bohlman sur la musique celtique), à dénoncer des échanges marchands entachés de suspicion (voir plus loin)... Or, sur ce point, il est impossible de ne pas prendre en compte l'héritage des folkloristes, d'une part, et impossible encore de ne pas prendre en compte les expériences engagées par nos compositeurs de musique savante » – ou de « musique sérieuse » (Pierre-Michel Menger) – qui, dans le troisième tiers du XIXe siècle, par exemple, puisent leur inspiration dans une vision idéalisée de l'ailleurs : Edouard Lalo et sa *Symphonie espagnole* (1773), Camille Saint-Saëns et sa *Suite Algérienne* (1880), Emmanuel Chabrier et sa *Habañera* (1885), Vincent d'Indy et sa *Symphonie cévenole* (1886)... avant que Claude Debussy ne s'approprie les couleurs modales des gamelans balinaïses pour annexer à ses propres compositions ce mode pentatonique aujourd'hui érigé en caractéristique de son style. L'on pourrait pousser l'analyse plus avant, évoquer Olivier Messiaen et ses *Sept Hakaï* ou la fascination de Pierre Boulez pour la musique japonaise, celle de Ligeti pour les enregistrements de Simha Arom, ou rappeler le long séjour de Steve Reich à l'université du Ghana à Accra après sa formation à la *Juilliard School* de New-York. Bref, les emprunts, les transferts, les recompositions incessantes ne semblent pas si rares, ce serait même plutôt une manière d'être communément partagée dans le monde de toute création musicale : le fait d'emprunter à autrui des ressources pour nourrir sa propre démarche compositionnelle semble être, bien au contraire, une manière de faire qui concerne tous les genres ou les affiliations institutionnelles. Je voudrais décrier le débat, mettre de côté le contenu des croyances pour prendre acte de l'incessant mouvement des transferts culturels et situer la fabrication d'une *World Music* dans la perspective d'une dynamique de ces échanges plutôt que dans une morale des contenus ou une authenticité des styles et des usages. Ce qui n'empêche pas d'examiner la façon dont on en parle, ce que Jean-Loup Amselle nous suggérerait d'appeler « le bruit de la World Music ». Arrêtons-nous sur les mots et transportons-nous au cœur des années quatre-vingt-dix.

Préhistoire de la World Music

En ce temps-là, la *World Music*, c'est un eden musical. La musique, en ce temps-là, adoucit les mœurs et transcende les appartenances culturelles. L'interdiction du concert de Khaled à Saint-Etienne pour menace de trouble à l'ordre public n'est plus qu'un mauvais souvenir. C'était en 1991, autant dire : la préhistoire. Dix ans plus tard, Khaled est à l'Olympia, Sory Bamba joue avec Manu Dibango, Daniel Waro fait entendre son maloya à Pierre-Edouard Décimus, chanteur du zouk et fondateur de Kassav, Mory Kanté dialogue avec Nusrat Fateh Ali Khan... La musique est la chose en ce monde la mieux partagée et bien des lieux communs qui font notre pensée musicale trouvent à s'y investir.

Des spectres familiers hantent cet Eden musical : Woody Guthrie, Bob Dylan, Joan Baez, les Beatles... Cette fois, ce ne sont que des ombres. Car lorsqu'au tournant des années soixante-dix, par exemple, les quatre de Liverpool sortirent de leur Caverne pour s'initier à la méditation transcendante dans l'ashram du Maharishi Mahesh Yogi, les managers du disque ne surent apercevoir dans la relation providentielle Beatles / Rives du Gange la formation prémonitrice d'un « concept » inédit. Sur fond de new age et de reggae, il fallut attendre les explorations risquées de quelques inclassables musiciens au talent rare —

John Hassell, Brian Eno et David Byrne avec *My Life in the Bush of Ghosts* (1980), les *Talking Heads* (chez WEA) puis Peter Gabriel, Ornette Coleman ou Don Cherry, initiateur du Multikulti chez A&M, Polygram (1990) — puis le choc en retour des virtuoses de l’afro — Ray Lema, Youssou N’Dour, Salif Keita, Mory Kante ou Toure Kunda — pour que cette éclectique famille de musiciens forge ses propres réseaux de production et de diffusion, et se dote enfin d’un label : *World Music*. Pourtant, rétrospectivement, il est aisé d’apercevoir que le terrain avait été préparé par le producteur Marcel Cellier qui fit connaître, en Europe occidentale notamment, dès 1987, ce *Mystère des Voix Bulgares*, du nom de ce groupe fondé à Sofia en 1971. Souvenez-vous :

[Extrait 1 : Mystère des Voix Bulgares, 8]

Si le syntagme ne satisfait personne, il se montre redoutablement opérationnel. Directeur du label *Sillex*, Philippe Krumm explique que « le terme a été inventé par les labels indépendants anglais qui tenaient à positionner leurs produits — essentiellement africains — sur les présentoirs britanniques » (*Le Monde*, 17 octobre 1991) et prend acte de cette « grande réussite de marketing ». Certains succès commerciaux sont d’ailleurs encore dans toutes les mémoires. L’album *Majestic Sound* de Kassav s’est vendu à 262.000 exemplaires dès sa sortie ; *Set*, premier essai de Youssou N’Dour, à 15.000 exemplaires, et le dub-poet jamaïcain Linton Kwesi Johnson avait en 1991 vendu 25.000 disques pour sa première venue en France. Mais ce n’étaient là que des impulsions. Les ordres de grandeur varient considérablement dès lors que l’on change de référentiel. Il est en effet des « tubes » qui relèvent bien du genre, mais qui restent classés dans le rayon des « variétés internationales ». Comme le *Yeke Yeke* de Mory Kante : 1,7 millions d’exemplaires vendus... Seconde piqûre de rappel :

[Extrait 2 : Yeke Yeke]

...mais tout cela est peu de chose en regard des succès de Kaoma, qui a vendu en deux albums 55 millions de disques de lambada. Mais est-ce bien « de la *World Music* » ? Serait-ce le succès qui, paradoxalement, interdirait le classement de ces titres dans la *World Music* ? Les disquaires n’ont pas de réponse. Au journal *Actuel*, Patrice van Erseel propose de redéfinir les répertoires : il contourne à cette époque l’intitulé anglais et qualifie ces productions musicales de Sono Mondiale. Depuis, les syntagmes ont proliféré : *global sound*, *ethnopop*, *world beat*, *world dub*, *world fusion*, *transmusic*... Une série de termes considérés comme équivalents et qui permet de ranger sous ces labels apparentés à la *World Music* près de 12% du marché français du disque.

La prolifération des intitulés témoigne de l’ampleur d’un phénomène musical qui récuse toute frontière culturelle, stylistique ou lexicale. Du même coup, toute étude d’impact devient hasardeuse. Faut-il, par exemple, inclure dans la *World Music* la production ethnomusicologique ou les musiques traditionnelles européennes ? Faut-il au contraire tracer des barrières fiables et ériger la technologie acoustique en critère définitoire : ne relèverait alors de la *World Music* que ces produits de haute technologie habillés de synthétiseur et enregistrés à Paris ou à Londres ? (Sur ce thème : Veit Erlmann, 1996, « The Aesthetics of the Global Imagination : Reflections on *World Music* in the 1990s », *Public Culture*, 8 : 467-487).

Dans son édition du 17 octobre 1991, *Le Monde* s’était livré au jeu des définitions. Le musicien Hector Zouai rentrait tout juste d’Irlande, et il venait d’établir cette étrange équation : rock = rythme africain + musique irlandaise. Par extension, la *World Music* ne représente alors pour lui « rien de neuf donc, mais un développement accéléré des mélanges mondiaux par des moyens de communication plus

faciles » : la *World Music* intégrerait l'ensemble des équations possibles. Pour Ray Lema, la *World Music*, c'est « la musique internationale par rapport aux musiques nationales. Avant, il y avait des musiciens qui ne savaient jouer que de la rumba, d'autres des variétés françaises. Des Castes. Aujourd'hui, beaucoup peuvent passer du soukous au jazz sans broncher. Je suis multi-instrumentiste moi-même. En fin de compte, l'Afrique se sophistique harmoniquement, et l'Europe sophistique ses rythmes ». Éloge d'un métissage : la *World Music* organiserait l'osmose culturelle. Angélique Kidjo y voit « un esprit d'ouverture au monde, une absence de sectarisme musical. La world music n'est pas un genre — comme le funk ou le reggae — mais elle est jouée par un type de musiciens : ceux qui pensent que dans tous les pays, notamment ceux du tiers-monde qui sont peu médiatisés, des artistes peuvent s'exprimer de façon très actuelle et très originale grâce à la richesse de leur culture ». La *World Music* se démarque selon elle des musiques traditionnelles, et si l'on se risque à lire le témoignage de la chanteuse béninoise comme le cliché en négatif d'une photo, on aperçoit cette idée d'une musique traditionnelle, qui serait, par opposition, très anachronique et très convenue. Éloge du métissage d'un côté, démarcation d'avec les musiques traditionnelles de l'autre. Nous tenons là les deux axes sur lesquels vont s'ouvrir les contre-feux.

Car certains demeurent sceptiques face à cette *World Music* envisagée sous l'angle du métissage, et vécue comme réconciliatrice des peuples, des cultures et des styles. Philippe Constantin, directeur de *Mango* : la *World Music*, « c'est en tout et pour toute une catégorie de marketing ». Il rejoint la position de Philippe Conrath, directeur de *Cobalt*, pour qui la *World Music* « n'existe pas. Ce n'est pas un genre musical, et les artistes que l'on range sous cette étiquette n'ont pas les points communs (rythmiques, par exemple) que peuvent avoir les groupes de rock ou les musiciens de jazz. La world music est une opération de marketing du business anglo-saxon et destinée à classer et à adapter à ses besoins (parfois jusqu'à la banalisation totale) des genres musicaux aussi éloignés que ceux de Salif Keita ou d'Ofra Haza, des Voix bulgares ou de Cheb Khaled ». Mais l'on voit poindre un autre combat derrière l'attaque en règle de la *World Music*, c'est le combat que décident de livrer, depuis la France, les tenants des Musiques du Monde. Chérif Khaznadar, directeur de la Maison des cultures du monde, est gêné par l'anglais et par le singulier : « Tout ce qui, dans le domaine des cultures, tend à uniformiser me paraît suspect [...] Moi, je parlerais plutôt de "musiques du monde" au pluriel et en français ». Nous verrons que cette démarcation va durcir bien des oppositions, au point que l'UNESCO sera indirectement appelée, à l'automne 2005, à arbitrer la querelle terminologique.

World Music, Musiques du Monde et l'UNESCO

Paradoxalement, les ethnomusicologues s'impliquent peu sur une scène médiatique qu'ils abandonnent volontiers aux critiques ou journalistes, musiciens ou producteurs. Mais lorsqu'il est sollicité, Simha Arom dénonce haut et fort « la menace qui vient des confusions déguisées » et la corruption de la musique qui découle de ce que « des agriculteurs-musiciens passent professionnels à la suite d'une tournée en Occident par exemple » (*Le Monde*, 17 octobre 1991). Et Bernard Lortat-Jacob traque les procédures de « fabrication » d'un monde de musique dans le rapport tendu qu'entretiennent contrôle et gestion de la production musicale dans les sociétés complexes (Bernard Lortat-Jacob, 1984, « Music and Complex Societies : Control and Management of Musical Production », *Yearbook for Traditional Music*, 16 : 19-33). Et voici un document d'enquête type, il s'agit d'un CD produit par l'UNESCO à la suite d'une mission d'Alain Daniélou en Corse (1977), et publié avec un commentaire de Jacques Chailley. C'est la fameuse messe de Russiu :

[Extrait 3 : Messe corse : 1]

L'âpreté des voix et les longues phases d'ajustement à des hauteurs compatibles apparaissent ici comme les critères de l'authenticité et font toute la portée du témoignage en réactivant la présence humaine des

chanteurs dans le rendu sonore : le travail de l'interprétation. Et c'est bien ce que cherche cette forme d'ethnomusicologie longtemps dominante en France : des documents, des énoncés à transcrire et à analyser, des témoignages. Ce type d'attention qui fait du mot musique un invariant dont il existerait partout dans le monde des « morceaux » est lié à la façon dont l'ethnomusicologie a été installée dans le paysage institutionnel en France. Les initiateurs de l'ethnomusicologie ont en effet assuré une direction intellectuelle et organisationnelle de ce secteur en œuvrant à l'intérieur des institutions muséales d'ethnographie qui servaient, en gros depuis les années trente, de matrices programmatiques centrées sur la conservation et le classement (Musée Guimet, Musée de l'Homme, Musée National des Arts et Traditions Populaires). Voilà de quoi orienter le type d'attention que l'on porte à l'altérité musicale. Cette tendance, qui a durablement marqué le paysage institutionnel français, explique sans doute des réactions. Cette tendance peut-elle encore servir à caractériser le paysage institutionnel de l'ethnomusicologie aujourd'hui, alors que les ethnomusicologues œuvrent de plus en plus dans le secteur de l'action culturelle ou dirigent des Maisons de la Musique ? Je laisse à Bruno Messina le soin de répondre.

Toujours est-il que cette attitude des ethnomusicologues au seuil des années quatre-vingt dix rencontres quelque écho auprès des opérateurs culturels eux-mêmes. Et au cours des Premières rencontres de *World Culture* organisées par l'UNESCO le 27 avril 1991, Jean-Pierre Weiller dénonçait, lui aussi, le terme *World Music* qui n'est rien d'autre qu'un « moyen de mieux vendre, de classer ce qui n'est pas de la musique anglo-saxonne tout en évitant la cage musique folklorique ». Il fut suivi par Bruno Lion, chargé de mission auprès du Ministère de la Culture, qui au cours de cette même journée, voyait la *World Music* comme une pure « opération de marketing permettant de se défendre d'une domination culturelle, économique » (le compte rendu critique de ces journées fait partie d'un remarquable article de synthèse sur « le phénomène world music » publié par François Bensignor dans le numéro que la revue *Modal* consacra en 1993 à *L'air du temps, du romantisme à la world music*, FAMDT éditions, Maison des Cultures de Pays, 79200 Partenay).

Jean-Jacques Dufayet, producteur à RFI, insiste sur la nécessité de maintenir un distinguo entre *World Music* et Musiques du monde. Selon lui, les Musiques du monde sont une manière française de contester la « suprématie anglophone qui durait depuis 1960. On peut même dire que c'est devenu paradoxalement un des aspects du mouvement "francophone" qui a intégré les langues indigènes de pays dits d'expression française, notamment dans les festivals comme les Découvertes RFI, le Printemps de Bourges ou les Francfolies. L'Afrique est ainsi entrée dans le domaine de la chanson française » (*L'Autre Journal* 9, février 1991). Et c'est ici que la distinction entre *World Music* et Musiques du monde devient un opérateur polémologique qui va ériger l'UNESCO en lieu d'affrontement, un affrontement qui se déroule sur fond d'exception culturelle.

La bataille fut livrée par l'Union Européenne (France en tête) et le Canada avec, pour ce qui concerne la musique, le large appui des secteurs associatifs mobilisés dans la production et la diffusion des Musiques du Monde, notamment le réseau Zone Franche. Au terme de discussions qui ont duré plusieurs années (et

dont la généalogie passe par l'AMI et les efforts engagés par la suite pour mettre « les biens culturels » à l'abri des débats de l'OMC), l'UNESCO a approuvé à une très large majorité (Sur 154 pays représentés lors du scrutin, 148 ont voté en faveur du texte, deux s'y sont opposés, quatre se sont abstenus -source : UNESCO-), le jeudi 20 octobre 2005, une Convention sur la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles, dont l'article 2.3 affirme :

La protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles impliquent la reconnaissance de l'égalité de dignité et du respect de toutes les cultures, y compris celles des personnes appartenant aux minorités et celles des peuples autochtones (art. 2, §3).

Pour sa part, l'article 20 affirme que cette convention, qui promeut la diversité culturelle, n'est pas soumise aux autres traités. C'était là un point crucial, la garantie, pour certains, que l'UNESCO tient désormais les biens culturels à l'abri de l'OMC. L'un des points cruciaux de cette convention demeure, pour les membres du réseau Zone Franche qui fédère le secteur des Musiques du Monde en France, l'article 15 par lequel

Les Parties encouragent le développement de partenariats, entre les secteurs public et privé et les organisations à but non lucratif et en leur sein, afin de coopérer avec les pays en développement au renforcement de leur capacité de protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles. Ces partenariats novateurs mettront l'accent, en réponse aux besoins concrets des pays en développement, sur le développement des infrastructures, des ressources humaines et des politiques ainsi que sur les échanges d'activités, biens et services culturels (art. 15).

Ainsi en mettant à l'abri les musiques du monde des échanges marchands, chacun est-il persuadé que le spectre de la *World Music* est tenu à l'écart. Car le spectre de la *World Music* hante ces lieux militants de la diversité musicale.

Alain Swietlick, éminent spécialiste du secteur, ne décolère d'ailleurs pas : « Les ethnomusicologues sont volés, eux aussi. Le Tiers-Monde est un supermarché [...] C'est encore une forme de colonisation et de mépris de l'autre. Si on lit attentivement les pochettes de disques étiquetés plus ou moins "*World Music*", on s'aperçoit qu'il y a une condescendance paupériste omniprésente, que le rôle du fabricant est de prendre ces musiques 'arriérées', ringardes, pauvres, de les rendre consommables, de les rendre "clean", de les rendre vendables en les rendant propres technologiquement, et donc commercialisables » (*Modal*, 1993 : 150). Dans l'inépuisable guide sur *Les Musiques du Monde* dont il dirige la publication, François Besignor se fait l'écho de la contestation et voit la *World Music* comme cet « évanescent concept formulé par les Anglo-Saxons, que la loi des marchés pose en prescripteurs uniques de la commercialisation de la musique. Certains exégètes francophones s'échinent à vouloir faire de la « world music » une catégorie musicologique : produit bricolé par les machines électroniques de compositeurs sans scrupules, Occidentaux exploitant à leur seul profit des traditions qu'ils volent à quelques purs artistes et autres bons sauvages... » (François Besignor (ss. la dir. de), 2002, *Les Musiques du Monde*, Paris, Larousse : 2). Où l'on voit poindre cette sombre affaire qui a scellé le divorce entre ethnomusicologie et world music et qui a sa cause dans cet enregistrement que vous ne pouvez pas ne pas connaître.

[Extrait 4 : *Deep Forest*, 1]

L'affaire Deep Forest

« L'affaire Deep Forest » était bien connue des milieux de l'ethnomusicologie. Elle avait scellé de longue date le divorce entre ethnomusicologie et *World Music*. Sans doute cette affaire expliquait-elle aussi, pour partie, le silence des ethnomusicologues sur ce thème, un silence qui se nourrit de la promptitude à dénoncer des échanges marchands entachés de suspicion (sur cette question générale, voir le numéro des Cahiers d'études africaines coordonné par l'ethnomusicologue montréalais Bob White : « Musiques du Monde », *Cahiers d'études africaines*, 2002, 168 ; ainsi que l'article si souvent cité de Steven Feld : « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourses of "World Music" and « World Beat », in Charles Keil & Steven Feld (eds), *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press, 1994 : 257-274). Pour qui ne connaissait pas personnellement les protagonistes de cette affaire, ou n'appartenait au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, laboratoire phare de l'ethnomusicologie en France qui se trouvait là porté au premier plan, « l'affaire *Deep Forest* » fonctionnait sur le registre d'une rumeur qui contenait à elle seule toute la morale de l'histoire. Elle jouait un rôle de repoussoir de la *World Music*.

Hugo Zemp avait déjà exposé une première fois cette mésaventure qui lui est arrivée dans sa rencontre avec ce qu'il nomme le *Music business* (Hugo Zemp, « The/An Ethnomusicologist and the Music Business », *Yearbook for Traditional Music*, 1996, 28 : 36-56), mais elle n'avait pas encore été exposée dans tous les détails qui en font désormais une *situation à conflit déclaré*. Or, voici qu'à l'occasion du volumineux numéro de *L'Homme* que Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen consacrent aux liens entre Musique et Anthropologie (Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen, « Musique et Anthropologie », *L'Homme*, 2004, 171-172), Steven Feld expose méthodiquement les faits en les augmentant de sa propre mésaventure (Steven Feld, « Une si douce berceuse pour la *World Music* », in Bernard Lortat-Jacob et Miriam Roving Olsen (éd.), *Musique et Anthropologie*, L'Homme, 2004, 171-172 : 389-408). Cette affaire me paraît emblématique de la tension qui agite ce secteur où musiques du monde, *World Music* et ethnomusicologie se rencontrent d'une façon fort inamicale.

En 1973, l'UNESCO publie un disque intitulé *Solomon Islands : Fateleka and Baegu Music from Malaita*, disque constitué d'items enregistrés sur place par Hugo Zemp, chercheur CNRS au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. En 1990, le disque est réédité en CD. Parmi les titres, figure une berceuse baegu du Malaita du Nord intitulée *Rorogwela*, chant sans accompagnement chanté par une jeune femme appelée Afunakwa. Or, voici qu'en 1992, la berceuse interprétée par Afunakwa et enregistrée par Hugo Zemp est échantillonnée par Eric Moquet et Michael Sanchez pour *Deep Forest*, CD produit par Celine Music, filiale de Sony Classical, et mis sur le marché par Music / Epic, filiale de Sony Music. Dans cette nouvelle configuration, la berceuse *Rorogweda* prend pour nom *Sweet Lullaby*, et la voix d'Afunakwa chante sur un *dance beat* produit par une boîte à rythme. Le tout est accompagné au synthétiseur et comprend des interludes numériques de jeux d'eau de la forêt d'Afrique centrale ainsi que des yodels.

[Extrait 5 : *Deep Forest*, 2]

Escorté d'un commentaire qui recommande de voir en ce mixage « le respect de cette tradition que l'humanité devrait enrichir comme un trésor qui épouse l'harmonie du monde » (pochette de la première édition du CD), le disque est aussitôt un succès mondial. Il se vend à six millions d'exemplaires. En 1995, il reçoit le *Grammy Award*. Dès lors, les rééditions du disque ne feront qu'amplifier la belle idée : « Quelque part dans la profondeur de la jungle, vivent de petites femmes et de petits hommes. Ils sont votre passé. Ils sont peut-être votre avenir ». Steven Feld voit dans ces discours promotionnels un mélange « de vénération façon new age et de simulacre primitiviste » (Feld, 2004 : 397), mais la question centrale de ce dossier — et c'est cette question, précisément, que la Convention de l'UNESCO entend clarifier — est la question du droit d'auteur (ainsi le paragraphe 16 du Plan d'action de l'UNESCO pour la mise en œuvre de la déclaration universelle précise-t-il que l'organisation internationale doit « assurer la protection du droit d'auteur et des droits qui lui sont associés, dans l'intérêt du développement de la créativité contemporaine et d'une rémunération équitable du travail créatif, tout en défendant un droit public d'accès à la culture, conformément à l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme ». Car, bien évidemment, ni Hugo Zemp qui a enregistré Afunakwa sur place, ni la chanteuse elle-même n'ont été informés de la démarche ou de l'usage qui serait fait de ce document de terrain. Pour autant, l'affaire ne s'arrête pas là.

Voilà que des annonceurs se saisissent à leur tour de cette *Sweet Lullaby* que chacun de nous peut alors entendre dans des spots publicitaires télévisés des sociétés Neutrogena, Coca Cola, Porsche, Sony, The Body Shop. Et l'affaire s'amplifie lorsqu'un musicien rock norvégien, Jan Garbareck, s'inspire à son tour de *Deep Forest* (et non, cette fois, de l'enregistrement d'Hugo Zemp) pour son disque *Visible World* (1996). Une polémique l'oppose alors à Steven Feld lui-même, lorsque Feld enquête sur la traçabilité de la berceuse *Rorogwela* dans les enregistrements occidentaux et demande des explications à la rock star norvégienne. Les droits de *Deep Forest*, version numérique, ont été rachetés en 2004 par la maison de production *Vox Terrae* pour la chaîne de magasins *Nature et Découvertes*, et c'est là que j'ai trouvé le disque cet hiver, avec la berceuse chantée par Afunakwa, toujours intitulée *Sweet Lullaby*, un disque escorté cette fois du commentaire promotionnel suivant :

« Rares sont les groupes français à connaître un succès mondial. C'est le cas de Deep Forest qui n'a cessé d'inspirer des générations de musiciens et dont les six albums sortis à ce jour se sont vendus à plusieurs millions d'exemplaires.

Nourrie de sons du monde entier, leur ambient [sic] planante et planétaire est une merveilleuse passerelle entre la beauté magique des ethnies du monde, et les rêves futuristes du troisième millénaire. Voyageurs infatigables, amoureux et défenseurs de la nature et des hommes qui y vivent, les Deep Forest ont fait de leur musique un hymne enchanteur à la planète.

Essence of Deep Forest est un voyage enivrant qui regroupe l'essentiel de leurs plus beaux morceaux. Emotion et dépaysement assurés... »

Les ethnomusicologues ne sont d'ailleurs pas les seuls à se mobiliser sur ce dossier. Dans le commentaire qu'elle fait de l'entreprise esthétique de *Deep Forest*, la journaliste Eliane Azoulay, autre spécialiste renommée du secteur des Musiques du Monde, fustige cet « Espéranto fast-food du groupe Deep Forest » en quoi elle ne voit rien d'autre que des « mixtures synthétiques les plus paresseuses » (Azoulay, 1997 : 13. D'où la question que pose Steven Feld : « la "world music" est-elle source d'humiliation artistique pour les traditions indigènes ou représente-t-elle l'opportunité d'une nouvelle hybridité ou d'une nouvelle résistance musicale ? » (Feld, 2004 : 408).

Ce que l'on aperçoit, ici, c'est une dialectique infinie entre hybridité et fidélité et un glissement de cette thématique vers le domaine du droit et de la jurisprudence. Or, précisément, ce déplacement du questionnement que nous venons d'opérer ne nous permet-il pas de revisiter sur ces terrains-là cette opposition entre ethnomusicologie et anthropologie que nous avons l'habitude de thématiser du seul point de vue de notre engagement professionnel sans égard pour ce mouvement incessant de fabrication de musique qui nourrit notre monde et que les opérateurs culturels réunis ici, et singulièrement l'équipe de Royaumont, qui participe activement, avec les programmes dont il a été ici question, à la fabrication de cette hybridité, nous invitent à considérer avec plus d'attention. Ainsi se trouve posée cette question sur laquelle j'engagerais volontiers le débat qui va suivre : ne devrions-nous pas déplacer notre attention encore, et plutôt que de nous demander comment, un peu partout dans le monde, des gens « font de la musique », nous demander : comment, un peu partout dans le monde, des gens « font la musique » ? Ne serait-ce pas là une manière de mesurer la fabrication et la circulation de musique à l'épreuve des faits et non des principes ? »

Francis MARECHAL (directeur général de la Fondation Royaumont) :

« Je voulais juste rassurer Bruno Messina par rapport à la fonction des ethnomusicologues à Royaumont et rappeler comment le Département des Musiques orales et improvisées est né à Royaumont. Je voudrais montrer qu'il n'y a pas, de mon point de vue en tout cas, de hiérarchisation entre des musiques savantes, dans lesquelles Royaumont se sentirait très à l'aise, et des musiques populaires qui seraient regardées avec une espèce de condescendance (éventuellement pour soulager une quelconque mauvaise conscience). C'est de besoins artistiques qu'est né ce département à Royaumont. On a développé un programme que l'on a intitulé *Voix nouvelles* avec Marc Texier autour de la création dite savante en musique. Dès le colloque fondateur en 1984, nous avons parmi nos invités un ethnomusicologue qui s'appelait Simha Arom et nous avons décortiqué un certain nombre de polyphonies qui intéressaient beaucoup les compositeurs. Nous avons aussi fait des sessions sur le chant diphonique tibétain qui, d'un point de vue technique, interpellait beaucoup de musiciens d'aujourd'hui. Par la suite, nous avons lancé un département sur les musiques médiévales et l'interrogation de ces partitions désormais muettes nous a fait passer par des rapprochements avec des traditions orales encore vivantes. C'était un terrain de rencontre que de réunir autour de cette question des grandes polyphonies, des ethnomusicologues, des musicologues, des musiciens venant de la tradition orale, des médiévistes et des musiciens venant des musiques savantes. On pourrait multiplier les exemples. On va parler du slam cet après-midi, mais c'est aussi intéressant de voir qu'à Royaumont, en liaison avec notre centre de poésie, nous avons beaucoup soutenu la poésie sonore. Bernard Heidsieck était un familier de Royaumont. Nous avons invité des poètes

sonores américains. Quand je vois les magnifiques expériences conduites autour de Frédéric Nevchehirlian, je me dis que là aussi qu'il y a toute une histoire qui s'est construite à Royaumont. Finalement, c'est à travers les besoins exprimés par les artistes qu'est apparu l'évidence que devrait naître un programme dédié aux musiques orales et improvisées. Ce n'est pas une institution, éventuellement opportuniste, qui aurait décidé un jour de monter un programme, mais c'est quelque chose qui a émergé progressivement. Je dirais que tout le développement de Royaumont c'est fait comme cela, par un système de capillarité, par émergence d'idées qui sont nées à partir des programmes qui peu à peu, se sont mis à se développer.

Je voulais dire aussi d'un point de vue très factuel que le Département des Musiques orales et improvisées est doté à Royaumont d'un budget conséquent. Cela veut dire que l'on a fait des choix. Il n'y a pas des budgets qui seraient principalement dédiés à des créations très coûteuses dans certains secteurs et des budgets qui seraient un peu moins épaulés. Je voulais dire aussi que les conditions dans lesquelles les musiciens sont rémunérés sont des conditions tout à fait normales et qui ne cherchent pas à profiter de situations disparates entre les origines des différents musiciens qui viennent. Il y a la notion de commande qui existe aussi pour le secteur des musiques orales et improvisées puisque nous avons soit en direct, soit à travers des demandes d'Etat du Ministère de la Culture, obtenu des commandes pour des artistes comme Daryush Tala'i.

Vous parliez aussi de rituel et je crois qu'il y a des dispositifs à Royaumont, c'est ce qui rapproche le département de Frédéric des autres départements de Royaumont. Effectivement, ce que nous cherchons à Royaumont, c'est à cultiver le sens de la rencontre. Nous essayons d'organiser les conditions de la rencontre. Après, le projet qui va naître de la rencontre, c'est un projet qui appartient exclusivement aux artistes. Nous essayons effectivement de créer des dispositifs dont les différents départements de Royaumont peuvent s'inspirer, car c'est vrai qu'il y a des dispositifs, depuis la commande, depuis la recherche, depuis la première rencontre, avec des résidences, avec également des sessions au cours desquels on partage l'expérience. A travers tous ces dispositifs se mettent en place un certain nombre de projets et Royaumont essaye, pour son Département des Musiques orales et improvisées comme pour les autres départements, de proposer des dispositifs qui ne sont cependant pas figés dans un rituel radical. Par exemple, à un moment donné, on a hébergé les fameuses décades de Pontigny. C'est drôle de voir que ce principe des décades n'a pas varié d'un pouce depuis Paul Desjardins jusqu'à sa petite fille. A Royaumont, on a des dispositifs qui sont adaptés, on est dans une attitude d'écoute permanente à l'égard des artistes. Royaumont est vraiment dans l'accompagnement d'artistes sous différentes formes, c'est ce qui fonde très modestement notre action. C'est quelque chose qui concerne tous les secteurs de Royaumont à commencer par le Département des Musiques orales et improvisées.

Je voulais dire aussi que l'ethnomusicologie n'est pas radicalement éradiquée de Royaumont et qu'elle a inspiré largement la naissance de ce secteur. Je crois qu'il faut rendre justice à ce qui s'est passé, y compris dans les années quatre-vingt dix où j'avais organisé avec Simha Arom de grands colloques sur les polyphonies des communautés albanaises en Italie du Sud et sur les polyphonies russes. Il y a eu aussi des expériences magnifiques à l'époque. Je suis aussi d'accord avec Bruno Messina pour dire qu'il ne faut pas

que Royaumont produise du Royaumont. Cela peut être le risque. Nous avons eu des succès à Royaumont, nous avons eu des échecs. Je crois qu'il y a une part de risque qui est prise dans tous les départements de la Fondation Royaumont. Si souvent il y a une sorte de label Royaumont qui s'instaure, ce n'est certainement pas une stratégie de la part de la Fondation mais plutôt quelque chose qui peut émerger naturellement. Mais en effet, nous sommes en permanence en vigilance, jamais totalement content. Je dirais que l'insatisfaction fait partie aussi de ce qui nous fait avancer. Voilà ce que je voulais dire pour répondre aux questions sur la position institutionnelle de Royaumont par rapport aux musiques du monde et notamment à une espèce de hiérarchisation qui existerait. »

Fabien BARONTINI (directeur du festival Sons d'Hiver) :

« Je suis à la fois complètement d'accord avec ce que vous avez dit et à la fois complètement en désaccord. Evidemment, on est dans un complexe culturel. On parle de complexe économique militaro-industriel, mais on peut dire aujourd'hui qu'il y a un complexe culturel, médiatique ou commercial qui formate. Je suis entièrement d'accord avec ce que vous avez dit mais je crois cependant qu'il y a des contradictions. Si l'on rentrait dans le détail des musiques qui vivent aujourd'hui dans le monde, on serait sans arrêt en désaccord, car je crois qu'il se joue autre chose. Avec quel patrimoine chacun regarde les dynamiques de création ? Il ne faut pas que le discours avec lequel je suis d'accord nous empêche de voir le fond sur lequel nous sommes en désaccord. Je ne peux pas développer, se serait trop long, mais je crois que c'est un chantier de réflexion sur la vie musicale, sur la transculturalité. Simplement, il faudrait résonner en terme de contradictions et je voudrais citer Luciano Berio en 1980 :

« La musique n'échappe pas aux lois du marché. L'Amérique, qui est sans doute le pays le plus musical au monde (au sens où la plus grande partie des gens ont un contact direct et concret avec la pratique de la musique) et qui possède un très haut niveau d'exécution musicale ; même sa création musicale n'échappe pas au marché. En effet les formes les plus vivantes, les plus intéressantes et les plus authentiques de la créativité américaine nous les rencontrons dans la musique commerciale et peut-être sur les recherches les plus avancées de la musique sur ordinateur et synthétiseur, liée à l'industrie de l'informatique et de l'électronique. Au milieu, entre ces deux extrêmes, entre les musiques rock, pop, disco, le jazz et les musiques technologiques et digitales, qui travaillent à peu près au même niveau de son, il y a la musique des compositeurs sérieux qui, bien entendu, n'a pas de marché. Elle vit dans les citadelles universitaires ou dans les limbes des Fondations qui absorbent et anesthésient tout, même John Cage. Aux Etats-Unis, un compositeur sérieux vit bien matériellement, mais pas sa musique. C'est une musique à laquelle semble manquée, même si elle est assez souvent jouée, un véritable interlocuteur, un destinataire spirituel, fut-il inconscient, c'est-à-dire qu'il lui manque un véritable marché. C'est une musique de la solitude au fond, puisque ironiquement, il lui manque le véhicule du marché dans une société justement où le marché semble être la condition nécessaire pour la reconnaissance de toute chose, même de ce que le marché détruit inévitablement : les idéaux culturels et humains (...) Même l'avant-garde culturelle américaine, désormais réduite à une sorte de maniérisme, ne sert à rien. On se débat dans une société qui est en partie aussi la notre où le marché récupère même le refus du marché. »

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'Etudes à l'EHESS) :

« En dressant un tableau particulièrement sombre de la mondialisation, inévitablement, qu'on le veuille ou non, cela renvoie à un âge précédent de l'histoire de l'humanité où les choses auraient été meilleures. Est-ce qu'il y a vraiment opposition entre ethnomusicologie et ethnologie ou anthropologie ? »

Denis LABORDE :

« Où se positionne-t-on pour saisir une telle musique ? Pour moi il y a deux approches possibles : l'approche d'aval et l'approche d'amont. L'approche d'aval, c'est une approche qui a été dominante dans l'ethnomusicologie ou du moins dans la façon dont institutionnellement, l'ethnomusicologie s'est constituée en France. Cette approche considère que la musique est la chose au monde la mieux partagée et qu'il suffit de se promener dans le monde avec un micro pour attirer à soi tous les morceaux de cette musique qui existe un peu partout et puis de faire une procédure d'inventaire. Je crois que cette approche passe quand même à l'arrière plan par rapport à une démarche d'amont, et c'est ce qui vient de se passer à Royaumont. Une approche qui se positionne en amont est une approche qui résonne non pas en terme de morale du contenu (est-ce que c'est tel type de classification des musiques ?) mais qui résonne au niveau du faire, du faire ensemble. Les gens font de la musique à un moment donné ensemble, que se passe-t-il ? On n'a pas de présupposé sur ce qui va sortir de cette action là, ce que l'on interroge, c'est l'action. On voit bien qu'il y a un déplacement de l'analyse de contenu, d'une attention crispée sur le contenu, vers un type d'attitude qui vise le faire ensemble. J'insisterai très volontiers sur ce déplacement et je mettrai entre parenthèse la question des contenus pour essayer d'aller vers : comment les choses marchent ? Comment cela se passe ? »

Frédéric DEVAL (directeur du Département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Quelle était la visée de cet intitulé « anthropologie versus ethnomusicologie », qui reste largement à creuser ? Il y a deux choses. Premièrement, je crois que le petit zeste polémique permet parfois de faire surgir le sens. J'ai aperçu au cours de notre travail que les territoires musicaux observés sous le microscope de l'ethnomusicologue se sont déplacés dans les diasporas mondiales sous la pression de la migration. On voit bien qu'un certain nombre d'ethnomusicologues n'ont pas suivi ce déplacement de leur objet, son hybridation, son éparpillement et sa réincorporation dans d'autres formes musicales. Il y a donc une critique qui m'a semblé légitime d'une certaine tendance de l'ethnomusicologie, qui était bien installée mais qui l'est peut-être moins maintenant, d'où la question posée à l'anthropologie et à l'EHESS. Comment peut-on inventer une ethnomusicologie urbaine, une ethnomusicologie des migrations nourrie de toutes les autres sciences sociales ? C'est la question. On ne cherche pas à reléguer dans un ghetto l'ethnomusicologie, mais les musiciens et les opérateurs culturels cherchent à avoir des outils pour l'analyse, surtout dans le cadre de ces débats sur la transculturalité où les musiciens inventent aujourd'hui des objets musicaux nouveaux avec un manque de repères et de références. Voilà donc la question qui était posée : comment faire évoluer les outils de l'analyse ? »

Par ailleurs, j'ai trouvé passionnante l'intervention de Vincent Bousrez. Elle montre bien l'utilité de la critique à partir du champ des sciences sociales. Ce qui a été dit sur l'aller-retour entre les propositions de Royaumont et le retour des artistes aux propositions de Royaumont, cela rejoint ce que disait Julien Raout (la musique produit la société et ce n'est pas simplement la société qui produit de la musique). C'est une intervention qui interpelle Royaumont. Mais Royaumont n'a pas cherché à surinvestir le statut de griot de Ballaké Sissoko. J'ai moi-même conduit un entretien avec lui qui s'intitule « Les deux familles de Ballaké Sissoko ». Il montre bien, lui le premier, que sa fonction griotique est absolument inopérante hors du Mali mais aussi au Mali à partir du moment où l'on est dans le régime esthétique de l'œuvre d'art (c'est-à-dire que l'on pense musique et contre partie cachet). Il le dit lui-même : « quand on me paye et qu'il y a un cachet, je ne suis plus griot ». Griot aujourd'hui, cela n'est plus pertinent. Royaumont ne s'est pas livré à un travail consistant à surestimé la fonction de griot de Ballaké Sissoko de façon à pouvoir dire que la musique malienne est une musique savante, raffinée, qui permet de rentrer en louable compétition avec les musiques européennes.

Je finirai sur la critique émise par Vincent Bousrez sur le point de vue de Royaumont, cette notion dominante d'un Occident préoccupé du maintien de son potentiel civilisationnelle et réduisant à des positions subalternes les cultures autres, d'où l'intérêt de maintenir la sphère de l'orientalisme. Nous ne sommes pas toujours responsable des idéologies que l'on charrie. Mon point de vue personnel, c'est qu'à partir du moment où l'on pense musique, ou l'on pense matière sonore, où l'on pense humain, il y a peut-être un humanisme, critiquable ou pas. On considère que quelques soient leurs cultures, leurs provenances, leurs identités, à partir du moment où ils expriment un langage partageable, les musiciens peuvent être mis par nous sur un pied d'égalité, qu'ils soient tadjiks, syriens, flamenco, argentins, maliens, écrivant ou étant dans l'oralité ou même dans l'improvisation. Il y a ce parti pris d'un pied d'égalité. Est-ce que cela veut dire que par une position aussi simplificatrice, on peut nier l'historicité de chacun, sa provenance, son marquage culturel ? Le musicien le trimbale avec lui, c'est sa responsabilité. Les artistes expriment des besoins, Royaumont essaye de les capter et de faire que cela soit utile à eux et à la communauté globalisée. Les musiciens trimbalent leurs marquages avec eux et nous n'essayons pas de les réduire, nous n'essayons pas de survaloriser Daryush Tala'i parce qu'il est iranien. C'est à Daryush Tala'i de se débrouiller avec Ballaké Sissoko et à Ballaké de se débrouiller avec Daryush en concert, pour prendre la parole musicale quand ils le veulent et en fonction de ce qu'ils ont décidé eux même. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN (poète, slameur) :

« J'organise chez moi des rencontres en dehors des normes et en dehors des formats. Je veux juste comprendre qu'est-ce que c'est qu'une rencontre ? Quelle est la norme d'une rencontre ? Cela rejoint ce qu'a dit Denis Laborde, il y a une sorte de faire. Je voudrais que l'on m'explique ce que cela veut dire rencontrer les gens. Ce qui m'intéresse, puisque l'on est dans la tentative de définition d'une rencontre, c'est : qu'est-ce qui se passe dans cette zone d'entre deux où l'on va vers l'autre ? Pour moi c'est bien le sujet de ce que l'on est en train de faire ici. »

Slam et souffle (2006), ou l'anti-esperanto

Frédéric DEVAL (directeur du département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Royaumont s'est intéressé au slam depuis trois ans, donc bien avant le décollage du genre dans les médias. On s'est évidemment tout de suite posé la question de savoir ce que Royaumont, en tant que metteur au point de dispositif, pouvait apporter à un genre qui se donnait à voir et à entendre essentiellement dans des cafés ou des petits lieux alternatifs urbains. Nous sommes dans un cadre champêtre et nous ne sommes pas à proprement parlé un lieu de slam, tel qu'on peut le voir dans l'agglomération parisienne ou marseillaise. Le rapport entre le slam et la musique nous a paru particulièrement intéressant et légitime à creuser dans une maison qui est à beaucoup d'égard une maison de la musique et qui a été aussi une maison de la poésie, puisque de 1983 à 2000, il y a eu un centre de traduction de la poésie extrêmement florissant. Le deuxième angle, c'est le slam dans les langues. A propos de cet art oratoire, poétique, qui se sert vraiment des mots ou des sons comme des projectiles, il s'agissait de voir ce que cela donnait dans des langues différentes. C'était donc le propos dans *Slam et souffle* : creuser à la fois le sillon slam et musique, mais aussi celui du slam dans des langues différentes. Nous y avons longuement réfléchi avec Frédéric Nevchehirlan et cela a abouti le 10 septembre à une « création » (comme on dit dans la techno langue de la culture) ou en tout cas à un objet artistique inédit. Voilà pour resituer l'engagement de Royaumont sur cet art né en France dans les huit dernières années, découvert pour ma part à Main d'œuvre (St Ouen) et au Festival Sons d'Hiver que dirige Fabien Barontini. Je laisse maintenant la parole à ceux qui le critiquent et à ceux qui le décortiquent. »

Hubert LEGER (étudiant chercheur en anthropologie à l'EHESS) :

« A deux reprises aux mois de mai et septembre 2006, la Fondation Royaumont et son Département des Musiques Orales et Improvisées ont accueillis en résidence des artistes slameurs et musiciens d'horizons épars autour d'une création originale intitulée *Slam et Souffle*. Ces résidences auxquels nous avons été invités comme observateurs du travail en cours, nous ont permis de voir à l'œuvre les processus de création artistique dans un contexte de collaboration multilingue et multiculturel. Entre l'écriture et l'oralité propre au slam, le français ciselé de Frédéric Nevchehirlan a pu rencontrer les « free style » américains de Mike Ladd et les compositions en Magyar (hongrois) d'Itsvan Busa. Tous auteurs confirmés – proche du rap comme Mike Ladd et Busa et d'une écriture plus lyrique pour Frédéric Nevchehirlan –, l'absence d'un commun linguistique comme marqueur spécifique de la situation proposée par Royaumont a permis très tôt aux auteurs de déplacer le moyen de dialoguer de la langue au terrain plus incertain des imaginaires artistiques et culturels de chacun.

À ce travail de départ sur la langue, la présence à leur côté de musiciens tels le percussionniste d'origine iranienne Keyvan Chemirani – déjà auteur à Royaumont de la création *Slam et Percussions* en 2004 et du *Rythme de la Parole* – de la clarinetteste américaine Carol Robinson et du guitariste Serge Teyssot-Gay – lui

aussi déjà passé par Royaumont dans *Maqâm et Création* aux côtés de Zad Moultaqa – ont accentué s’il le fallait encore une dimension transculturelle au dialogue des mots slamés, par l’apport de leur propre langage musical.

La recherche dont il est question dans cette communication nous permet, dans le contexte de *Slam et Souffle*, d’aborder les questions relatives aux enjeux du travail d’expérimentation que mène Royaumont sur les notions de « branchements culturels », dans une sphère artistique encore en friche : le slam.

Lors des résidences, notre position « d’étudiants-chercheurs » telle qu’elle a été présentée à notre arrivée a suscité de la part de chacun des artistes un certain nombre d’interrogations et un certain scepticisme quant aux analyses qui pouvaient être formulées par les sciences sociales sur le travail de création. Ceci nous a amené à interroger notre présence, notre position, ainsi que notre regard sur ce terrain/objet particulier qu’est Royaumont, puisque notre questionnement s’inscrit dans un espace et un temps défini, où il ne s’agit pas d’étudier l’expression d’un groupe social considéré, mais bel et bien un groupe « construit » et pensé selon des « hypothèses » au sein d’une institution.

Ce processus spécifique de création est à considérer selon deux niveaux problématiques :

- Celui de la relation au sein même du groupe d’artistes dans lequel plusieurs questions font jour comme la construction des statuts entre artistes. Est-ce qu’il y a un statut du slameur ou du musicien qui prévaut sur l’autre ? Quels imaginaires culturels sont opératoires entre les artistes et à quelles occasions ces imaginaires sont-ils mobilisés lors de la création et en dehors ? Quelle est l’importance des parcours individuels dans la création ? Quel sens donnent-ils à cette mise en contact de différentes sensibilités artistiques ?
- Celui également de la relation entre ces derniers avec l’institution de Royaumont. Que présuppose le concept de « création transculturelle » liée ici à une création trans-langagière ? Quelles relations essaient-on d’instaurer entre la musique et l’écriture slam ?

Nous essaierons de répondre au plus près à l’ensemble de ces questions en commençant par s’interroger sur la nature de ce que l’on appelle « slam », et la façon dont il s’inscrit dans les murs de Royaumont.

Le Slam comme champ problématique

Le slam tel que nous le connaissons et le voyons émerger actuellement est un mouvement de poésie urbaine qui prend la forme de rencontres dans divers lieux publics comme les bars, les MJC etc. où selon des règles formelles simples – temps équitablement limité, voix *a capella*, boissons offertes aux slameurs, participation éventuelle du public par l’attribution de notes dans les configurations de « compétitions slam » –, viennent s’exprimer dans des textes plus ou moins formels des individus, hommes ou femmes, d’âges, d’horizons culturels et sociaux très variable, qui trouvent dans « le slam » un espace qualifié « de liberté ». Un espace où ils disent pouvoir s’exprimer devant un public qui est plus sensible à la participation du slameur – car le slam est une poésie de la performance – qu’à un jugement artistique rigide et bien codifié exprimant des attentes précises.

Une culture populaire

Nous voyons donc que le Slam s'entend comme un art populaire dans lequel se cristallise un certain nombre de valeurs telle la liberté d'expression et d'opinion, la tolérance, le respect, la non-violence... De la parole du slameur à l'écoute du public, on voit se créer une sorte de dialogue qui prend corps dans un « Nous » que l'on voit parfois désigné comme « communauté des slameurs », qui se trouve façonnée en dehors de frontières spatiales, sociales, culturelles voire linguistiques. Au fond, tout le monde peut être slameur. Par ce type de connexion permise dans le slam, dont on peut dire « qu'il produit de la société » comme cela a déjà été dit, le slam devient d'autant plus facilement un espace de revendication social, une sorte d'ancre populaire qui déborde la simple « communauté des slameurs ».

Slam, Rap et revendications sociales

Ce caractère de revendication qui habite le Slam s'explique sans doute en partie par son histoire, puisque c'est un mouvement qui dès ses débuts dans les années soixante-dix aux Etats-Unis est très marqué par des influences de la contestation et de la résistance au même titre que le hip hop. On retrouve cette dimension en France où il est très courant de voir des individus (re)venir du rap vers le Slam, jugé plus libre et moins emprunt de stéréotypes comme dans le hip hop aujourd'hui. Ainsi, bien que les situations soient distinctes dans l'espace et le temps, c'est bien cet esprit de mouvance qui traverse le slam en France actuellement qui a initialement attiré l'attention de Royaumont. Je reprends ici les mots de Frédéric Deval : « *Il y a une rencontre entre le slam et la société aujourd'hui. Les secteurs, les forces vives, là où ça bouge, ça travaille dans la société. Le slam est une d'elles, c'est un endroit où s'invente un autre rapport à l'art, à la politique et à la société* ». Le slam est mis en avant comme une pratique artistique où se pense la société.

La volonté de Royaumont de proposer du slam dans ses murs correspond donc à une volonté d'ouvrir le lieu à une mouvance actuelle du paysage artistique populaire. Mais cette volonté s'accompagne d'une négociation symbolique entre ce qu'est le Slam tel que nous le présentons ici et les influences auxquelles il est soumis dans les enceintes de l'Abbaye. Il est donc nécessaire de se poser la question à Royaumont du formatage et de savoir en quoi il est identifiable ?

À la différence du spectacle « *Nous on vit là* » des slameurs Dgiz et D'de Kabal, présenté à Royaumont aux côtés de *Slam et Souffle*, inspiré par l'improvisation et très porté sur la satire sociale, l'engagement politique etc., les approches que développe la Fondation du Slam sont très distinctes. Déjà avec *Slam et Percussion*, placé sous le signe du métissage et de la post-colonialité des mots, *Slam et Souffle* se perçoit comme la suite d'une logique de travail en cours, placé cette fois-ci sous une notion d'avantage emprunte d'un caractère que je qualifierai de « lyrique », sous l'influence de Fred Nevchehirlian, directeur artistique, qui n'exclut pas pour autant les dimensions politiques ou une approche critique des sujets abordés.

C'est à ce titre que le slam tel qu'il est mis en œuvre au sein de Royaumont peut être qualifié de plus ou moins « hors norme », dans sa façon savante d'être conçu. Nous sommes loin ici des cafés, des MJC, des

lieux « traditionnels » du slam. Le public n'est pas non plus celui des scènes slam, avertis, connaisseurs et slameurs potentiels. La relation entre le public et le slam est un peu à l'image de la musique flamenca, elle nécessite pour se réaliser pleinement la participation du public. Certes, l'attention et l'écoute sont premier, et en cela le public de Royaumont est au rendez-vous, mais il ne maîtrise pas les codes de participation induite par la pratique des lieux originaux du Slam.

C'est dans un double souci d'intégration à une mouvance et conjointement dans le but de s'en démarquer (par l'anticipation, par le fait d'être devancier si possible de son temps), que Royaumont développe des stratégies des filtrages qui lui sont propres – en identifiant dès le départ des sentiers à ne pas prendre. Pour le slam, il s'agit de garder « *une verve, une vitalité, une inspiration poétique* » en faisant attention toutefois à ne pas reproduire « *les plus mauvaises choses, cette rime gnan gnan(...) que le genre à pu inventer* ».

Plutôt que du Slam à Royaumont, on devrait peut être parler du slam « de Royaumont » qui s'apparente à une réappropriation d'un art populaire – un « formatage » au sens où l'entend Jean-Loup Amselle – dans le but de l'élever à son « meilleur » par des critères esthétiques mais aussi par l'élaboration d'une réflexion (plus intellectuelle) autour de la pratique, pour mettre en valeur le Slam, ce qu'il a de plus noble, sa dimension plus écrite pour une pratique initialement rattachée à l'oralité.

Ce qui est très important à ce stade de notre démarche est d'associer à ce constat le discours des artistes. Nous avons vu de quelle manière cette rencontre redéfinit un espace de création pour le Slam, on peut se demander si le slam revêt les mêmes représentations que l'on soit Français, Américain ou Hongrois ?

En fait, les auteurs des textes de *Slam et Souffle* ne se définissent pas uniquement eux-mêmes comme « slameurs » et surtout adhèrent au projet tel qu'il est conçu par l'institution. Bien qu'ils côtoient les scènes slam décrites précédemment, Mike Ladd et de Frédéric Nevchehirlan rapprochent davantage leur sensibilité aux notions de « Poète » ou de « Poésie » pour parler de ce qu'ils font. Je cite Frédéric pour qui le mot slam « *a permis de cacher ce mot poésie qui faisait peur à beaucoup* », et Mike de nous dire de son côté « *I don't like the word « spoken word », or slam. I think it's poetry* ». Quant à Itsvan Busa, il ne connaissait du Slam que le film du même nom avant de venir à Royaumont, ce qui ne l'a pas empêché de contribuer de façon mémorable à *Slam et Souffle*. Simplement, le terme « slam » à Royaumont est ambigu et entretient de possibles confusions, car il ne renverrait pas à ce à quoi il semble se référer, mais à une approche personnelle / institutionnelle d'une conception de l'écriture et de l'oralité. Ce serait plus une appellation d'utilité qui permettrait de faire entrer dans Royaumont un imaginaire des cultures urbaines au même titre que des cultures orientales ou autre, procédé qui se traduit par l'élaboration de concepts propres, à commencer par celui qui précède *Slam et Souffle*, le concept de « création transculturelle » lié ici à une création trans-langagière ? »

Corinne SULLIVAN (étudiant-chercheur en anthropologie à l'EHESS) :

« Il est intéressant, sur ce point, de remonter à la genèse du projet et à la conceptualisation qui lui est sous-jacente. La résidence a été pensée sur le long terme dans une collaboration étroite entre Frédéric Deval, directeur du Département des Musiques orales et improvisées de Royaumont et Frédéric Nevchehirlian, directeur artistique du projet. Pour Frédéric Nevchehirlian : « L'enjeu du départ était de faire se rencontrer les langues dans leur déclamation et dans leur projection ». Pour Frédéric Deval : « L'intuition de départ consistait à tester ce que l'on appelle le slam à se ramifier en différentes langues ». Comme le laisse entendre le verbe « tester », c'est de manière presque scientifique que la résidence a été préparée en amont. Frédérique Nevchehirlian avait posé des hypothèses sur comment joindre les mots, les sons. Il avait fait des hypothèses de sens, de superpositions polyphoniques.

Les éléments à mettre ensemble, ici les langues et les musiques, ne sont pas le fruit d'un hasard mais des choix faits sur des critères que l'on pourrait qualifier d' « esthétiques » et des critères « historiques » ou « culturels » justifiant la présence des artistes. Le critère esthétique correspond à l'idée de la beauté sonore d'une langue, langue que l'on écoute car ici, le son est premier. Ainsi, nous dit-on sur le choix de la langue hongroise : « Je ne la comprends pas mais phonétiquement, je l'aime énormément, c'est une langue avec des intonations magnifiques, avec une accentuation sur la première syllabe ». La langue est ici perception sonore subjective et la qualification qui en est faite porte sur une expérience personnelle. Dans la sélection du français, de l'anglais et du hongrois réside donc l'idée d'une esthétique de la langue et de l'esthétique de l'alliage des langues. On pourrait dire que cette appréciation ne relève pas du concept puisqu'elle repose sur un jugement de goût. Cependant, cette sélection esthétique est appuyée par une sélection qui repose sur une conceptualisation de la langue.

Certes, le hongrois est choisi pour son intonation étrange pour celui qui ne le parle pas et ne le comprend pas, mais la présence de cette langue au sein de *Slam et souffle* est également justifiée dans le discours par des critères rationalisant d'ordre culturel. On nous dit ainsi, pour justifier la présence de la langue hongroise : « C'est un pays qui a été charnière entre l'Orient et l'Occident donc, dans des choses qui sont très trans-européennes. ». L'anglais est là pour le son de la langue mais aussi pour l'histoire du slam, originaire des Etats-Unis. Quant au français, c'est nous dit-on : « Apollinaire, Rimbaud, les lettristes ». Ainsi, on pourrait dire qu'à la langue et à l'artiste qui la parle sont assignés une appartenance et une culture imaginaire sous-jacente qui donnent un sens au projet pour les constructeurs de la tour de Babel qu'est *Slam et souffle*. La langue est ici conceptualisée comme un élément métalinguistique symbole d'une identité, créant au départ un lien posé comme évident entre une langue et une culture. Ce lien est, me semble-t-il, remis en cause par le projet même de *Slam et souffle*, en ce que ce projet met en avant la complexité des univers propres à chaque artiste dont la langue poétique questionne elle-même déjà le langage dont elle se sert.

Le processus trans-langagier qu'envisage Royaumont à travers cette mise en connexion peut être décrit par le terme d'« opération d'universalisation », terme précédemment utilisé par Jean-Loup Amselle pour décrire l'opération effectuée dans le *Rythme de la parole*. A partir de sources langagières et musicales de

différents points du monde, l'idée est de faire émerger, je cite Frédéric Deval : « Une mise en commun artistique des éléments de langage, qui permettent un partage du sensible, quelle que soit la situation dans laquelle on est, à un point ou l'autre du monde. ». Il s'agit d'arriver à isoler quelque chose de commun qui, je cite à nouveau Frédéric Deval : « Dégage la même lumière pour tout le monde ». En ce qui concerne précisément la résidence dont on parle, cette opération d'universalisation s'effectuerait au niveau de la langue où le mot ne serait plus lié à un sens mais deviendrait son et musique. Il serait alors ce possible commun. Il y aurait donc un transfert de la langue métonymie de la culture à une sorte de neutralisation de la langue dans laquelle elle perdrait son sens particulier pour tendre vers un universel.

On remarque que le débat d'aujourd'hui est intitulé « Slam ou anti-espéranto », le terme anti-espéranto étant ici utilisé pour se démarquer d'une construction linguistique qui, je cite Frédéric Deval : « Tendrait à supprimer les différences entre les hommes en supprimant les différences entre les langues ». S'il y a une recherche d'une langue commune, d'un méta-langage qui serait au delà des cultures (trans-culturel), l'objectif de la mise en connexion des différentes langues à travers les artistes présents est revendiqué comme soucieux de la diversité culturelle.

Lieu de création qui se veut également lieu de réflexion sur ses créations, Royaumont en tant qu'opérateur culturel élabore une théorisation. On peut se demander à quel point la conceptualisation du projet formate la création et à quel point la création se détache de ces concepts et en suggère les paradoxes.

Je voudrais à présent aborder à nouveau la question des représentations identitaires, mais plus précisément au sein du travail de création. Il est intéressant de constater que chacun des artistes élabore un imaginaire qui vient appuyer sa participation au projet. Ainsi, des scénarios d'interconnexions peuvent servir de justification à l'existence même de *Slam et souffle*. Mike Ladd nous dit par exemple que, pour lui : « Il y a un rappeur hongrois, un percussionniste iranien. Il y a des liens historiques entre ces deux régions du monde. Historiquement, cela fait sens et cette connexion sauve la résidence d'une rencontre arbitraire du style « rap meets world music », qui serait mon cauchemar ». La rencontre doit être en quelque sorte légitimée par la recherche d'un lien préalable qui lui donnerait sens.

Ce qui est intéressant ici, c'est que ces imaginaires deviennent « média » de communication et instruments de la création. Je voudrais reprendre les paroles de Keyvan nous décrivant le processus de création lors de la résidence : « On peut chercher à lisser mais il faut garder une authenticité dans ce que l'on est. Faire des choses que tu sens profondément et pas des choses que tu sais être ce qui devrait être fait. Par exemple, avec Busa, on est dans une culture américaine de rap. Moi avec le zarb, je peux faire des choses qui font un peu comme des rythmes de rap. Mais ce serait une grosse erreur, car ce n'est pas ma culture, je n'ai pas la culture rap, ce n'est pas mon truc. On va donc transporter son savoir à lui, qui est dans cette culture là, avec le mien. On va aller ensemble dans un endroit où cela aura du sens et ce ne sera ni l'un ni l'autre ». Je reprends cette citation car elle souligne que la conception que l'on se fait de l'identité culturelle de l'autre peut devenir un instrument de travail. A travers ses quelques exemples on

observe que les représentations identitaires, qu'elles soient élaborées par l'institution où par les artistes, sont des outils qui œuvrent.

Je voudrais revenir sur la question de la langue dans le projet *Slam et souffle*. Pour cela, je propose de décrire le travail de traduction qui a été effectué par Kristina Rady, et qui me semble être un élément central, non seulement pour la création elle-même, mais pour l'objectivation qui peut en être faite. La traduction met en avant le processus de va et vient entre les différentes langues mais aussi l'importance pour les dits « slameurs » de l'écrit. En effet, bien que le slam soit avant tout défini comme un art oratoire où le mot est projectile, où le son, et le rythme sont premiers, l'écrit est loin d'être secondaire dans la création. Je voudrais revenir sur les mots de Mike Ladd qui sont révélateurs à ce sujet. Mike refuse l'appellation « slam », comme celle de « spoken word », et préfère être qualifié de poète. Ceci, non pas parce qu'il rejette ces genres, mais parce que, selon lui, ces genres mettent de côté la possibilité qu'a la poésie de faire partie d'une anthologie, d'être écrite, figée et donc sauvegardée. D'où la nécessité des traductions de Christina qui ont été une passerelle entre l'oralité et l'écriture, tout comme entre les différents univers artistiques et langagiers. Les textes traduits ont d'ailleurs évolué jusqu'aux derniers instants, en même temps que la parole. Cet état d'écriture non-figée met l'accent sur le caractère oral de l'écrit et sur le rapport complexe entre l'oralité et l'écriture. Christina a donc adopté plusieurs types de traductions qui sont révélatrices des multiples aspects du langage poétique dans *Slam et souffle*.

Le premier type de traduction était la traduction littérale et littéraire d'un texte. C'est le cas de quelques textes de Frédéric, qui je cite Christina : « Ne riment pas forcément et qui ont un univers que l'on peut raconter très bien en hongrois et que Busa peut dire sans beat box ». Cependant, dans la majorité des cas, la traduction a été faite dans une adaptation où ce n'est pas tant le sens littéral des mots qui a été traduit mais où Christina a cherché un univers sonore correspondant dans chaque langue.

Enfin, dernier type de traduction proposé par Kristina où elle s'éloigne complètement des mots du texte, gardant juste l'univers, l'ambiance et l'énergie, je cite à nouveau Christina : « On écrit autre chose, et si tu comprends le hongrois et le français, tu vas me dire que cela n'a rien à voir avec ce qu'il y a dans la version originale, mais si, cela a à voir dans l'univers et c'était nécessaire de faire comme cela pour que la musique puisse être solidaire » .

On pourrait dire que la traduction éclaire les différences par l'impossible fidélité à chacune des langues, tout en cherchant un possible terrain de résonance qui se situe non pas dans le commun, mais finalement dans un ailleurs. Il me semble qu'au niveau du langage musical créé dans *Slam et souffle*, on se situe effectivement dans un « ailleurs ». C'est à dire que l'on n'a pas mélangé les langues ensemble pour créer un commun, on a parfois superposé, isolé, juxtaposé les langues de chacun des artistes restant dans sa propre langue, qui n'est cependant pas restée « intacte » au contact des autres.

J'ai essayé, à travers mon exposé, d'ouvrir des pistes de réflexions sur la langue telle qu'elle a été questionnée et utilisée au sein de la création ainsi que par Royaumeont. Si l'on peut voir que la langue peut

être en quelque sorte idéologisée, qu'elle peut être vecteur de représentations identitaires, elle est aussi un outil de création et de travail commun sous ses différents aspects : forme, son, sens. On peut alors se demander à quel point la production finale de *Slam et souffle* est, selon la proposition de départ, du slam « de » Royaumont et à quel point la création *Slam et souffle* est un possible déni de ce que l'on pourrait appeler « l'autorité du concept ». Nous sommes conscients du fait que dans notre exposé, nous n'avons abordé que de manière exhaustive les nombreux questionnements qui se sont posés à l'observation de ce processus de création. Nous avons privilégié certains points, l'enjeu de la présence du « slam » au sein de Royaumont, la question centrale de la langue au sein de la création. Mettant j'espère en évidence les liens entre art, société, politique, pouvoir, les enjeux de cette création se situant dans ces divers champs, nous avons cherché à ouvrir des pistes de réflexions sur les rapports complexes, fluctuants, parfois ambigus dans les relations entre artistes, artistes et institutions, entre l'institution et le paysage artistique, social et culturel dans lequel il s'inscrit. Les enjeux de la création *Slam et souffle* se situent au sein de différents champs, poétique, politique, social et culturel. »

Frédéric NEVCHEIRLIAN (poète, slameur) :

« Qu'est-ce que je peux vous raconter de cette histoire ? *Slam et Souffle* vient d'un travail à Royaumont juste après un premier travail qui a été mené avec les frères Chemirani et des slameurs de Paris (Nada, Felix, Abdel Haq). Cela s'inscrivait donc dans une certaine logique de poursuite de recherche, de poursuite de rencontre. On s'est rencontré avec Frédéric Deval à l'occasion de Sons d'Hiver, où j'avais été invité par les slameurs précédemment cités à participer à une scène slam, ou plutôt à une présentation de slameurs (de gens qui se disent sur scène). C'est donc là que l'on s'est rencontré et que l'on a imaginé ce travail. Frédéric m'a demandé ce que j'avais envie de faire. Royaumont écoute, dans une certaine mesure, le désir des artistes. Quand je dis « dans une certaine mesure » c'est une mesure de faisabilité, de réalisation. Est-ce que c'est possible ou pas financièrement ? J'ai choisi au tout début des personnes avec qui j'avais envie de travailler. Il y a des choses qui ont été possible, d'autres qui ne l'ont pas été. Pour reprendre le mot de Keyvan Chemirani : « Le casting s'est fait » et a été déterminé en grande partie par mon propre choix mais aussi par des discussions, que se soit avec Frédéric Deval ou avec Fabien Barontini, qui nous ont permis d'entrer en relation avec Mike Ladd. C'était juste pour parler du départ, de la mise en œuvre du projet. J'ai décidé de ce que j'avais envie de faire et je l'ai fait. On a fini par réunir tout le monde. Il a fallu que j'écrive un texte pour expliquer le projet, une sorte d'hypothèse de recherche, qui disait comment on va travailler, qu'est-ce que l'on va faire, un texte qui parlait des enjeux de la poésie de façon très universitaire, très désincarnée de ce que je réalise en réalité, mais c'était un texte qui était décisif pour que l'on puisse avancer. J'avais promis de l'amener mais je l'ai oublié. Ce que je peux dire, c'est que dès les cinq premières minutes du travail, il n'était plus du tout question de poésie, de langues, d'hypothèses de sons, de sens, de recherche, comment on va superposer ou pas. Ce qui s'est passé, c'est qu'à partir de petite parcelle apportée par chacun d'entre nous, on a commencé à enrichir ces parcelles et on a senti que l'on était plutôt bien ensemble. Je rejoindrai d'ailleurs ce qu'à dit Serge Teyssot-Guy hier, c'est-à-dire que tout d'un coup, on a pris un plaisir énorme à être les uns à côté des autres et on a oublié momentanément les enjeux d'une telle rencontre. Ce qui ne veut pas dire que l'on est dupe des enjeux, sauf qu'au moment où il joue sa guitare, que Carol commence à faire une mélodie et que Keyvan décide

de taper sur ses percussions, on s'est retrouvé à avoir du plaisir à être ensemble et à jouer comme un groupe de rock ou de reggae. Certes, Il y a eu des discussions après, pendant les repas, mais l'essence de ce projet c'est passé à ces moments là, où chacun, dans nos exigences personnelles, on a vu apparaître devant nous d'autres exigences nées du fait que l'on était six. Exigences qui ne sont pas du tout les mêmes que celles qui nous conduisent à écrire chacun de notre côté. »

Frédéric DEVAL :

« On a parlé tout à l'heure de la volonté que l'on avait à Royaumont de travailler le rapport slam et musique d'une part, et slam dans les langues d'autres part. Il ne faudrait pas que l'on croit que les rencontres ont été purement gouvernées par l'aléatoire et que le casting s'est fait de façon purement olfactive. On a discuté avec Frédéric des hypothèses de départ. Il a fait un texte d'hypothèses de recherche, mais « le slam dans les langues » était bien l'hypothèse de départ du dispositif. C'est-à-dire, comment le slam depuis les Etats-Unis vient infuser des langues diverses ? Comment l'urgence rythmique, le mot projectile affleure à partir de langues diverses ? Comment est-ce qu'elles peuvent se frotter les unes contre les autres ? Je me souviens que l'on était à Marseille dans un café et que l'on a commencé de façon purement théorique, purement analytique. Et la superposition de ces langues ? Quelle langue peut sonner bien avec telle autre ? Quel est mon imaginaire par rapport au hongrois ? Tout part d'un sensible humain, que ce soit de l'institution Royaumont ou d'un artiste conscient. Effectivement, il y a une sensibilité particulière à la musique de la langue hongroise. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Je crois qu'il faut le dire, ce sont des choix personnels. »

Frédéric DEVAL :

« Il y a des hypothèses personnelles de départ discuté entre Frédéric Nevchehirlian et moi-même, et ensuite testées, et ensuite validées ou pas, au fur et à mesure des rencontres avec ceux qui ont composé ce que tu appelles le casting. Il y a d'ailleurs des gens qui devaient en faire partie et qui n'en ont pas fait partie. Il y a un premier slameur DJ hongrois qui n'est pas apparu, il y a Saul Williams, américain, qui aurait été susceptible de participer mais qui n'a pas été lâché à temps. Après, il y a une incarnation dans des hommes en chair et en os, mais il y a eu effectivement une hypothèse de départ sur un dispositif par rapport aux langues, et par rapport aux instruments adéquats au soubassement des langues. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« J'anime des soirées slam à Marseille. La toute première soirée slam que j'ai fait à Marseille, c'était un moment assez mémorable. Il y avait quelques amis qui étaient à l'université avec moi, qui étaient des étrangers, et qui ont participé à cette soirée. On s'est retrouvé à dire des textes en allemand, en luxembourgeois, en polonais, en italien, en français, en espagnol. On traduisait comme on pouvait, ou comme on ne pouvait pas. On était tous sur scène, les uns après les autres ou les uns avec les autres.

C'était un moment absolument incroyable où le public a écouté des textes. De cette expérience là, on s'est dit que l'on pourrait aller plus loin, et puis on a commencé à mélanger cela avec la musique. A Marseille, on a intitulé ces soirées les soirées slam, parce qu'un ami m'avait dit qu'à New York, il y a des gens qui font cela. Mais il y a toujours des gens qui viennent sur scène et qui font de la musique, il n'y a pas que des poètes *a cappella*. Cela a été l'occasion de faire sur scène des croisements, des rencontres, ce que l'on a reproduit ou ce que l'on a tenté de mener beaucoup plus loin ici. Mais j'insiste, ce sont des choix individuels. Avec Serge Teyssot Gay par exemple, c'était une rencontre. Faire du slam juste avec des percussions, cela avait déjà été fait ici, et puis il y avait une tentation de pouvoir avancé un peu plus dans ce travail. J'avais envie de jouer avec Serge et j'ai demandé à jouer avec Serge. J'essaye de dire les choses clairement pour qu'il n'y ait pas de malentendus sur comment on amène les choses ici. Ce sont des choix personnels. »

David SANSON (secrétaire général de la revue Mouvement) :

« Je voulais poser une double question. De quelle manière cette rencontre plurilinguistique a pu influencer sur ton propre travail d'écriture ? Tu insistes beaucoup sur le rapport que tu cherches à établir avec un public donné, cette espèce de rencontre dans l'instant. Le fait de se produire dans ce qui a été appelé, dans le cadre de ce séminaire, « le public Royaumont », comment tu définirais cette expérience là ? »

Frédéric NEVCHEIRLIAN :

« Pour répondre à la première question, je suis arrivé avec des textes déjà écrits, donc peu de contamination possible, voire même pas de contamination du tout. Je dirais plutôt que c'est moi qui ai contaminé Mike Ladd ou Busa, quand il y a eu des traductions qui ont été faites. Ils ont écrit ensuite à partir du texte qu'ils comprenaient ou qu'ils ne comprenaient pas, ou de la façon dont je le disais. Je me souviens de Busa disant, en parlant d'un texte : « J'ai l'impression que c'est une sorte de taureau qui court ». Il a écrit un texte avec cette histoire de mouvement. En revanche j'ai écrit des textes sur l'instant, j'ai écrit des textes à Royaumont qui sont nés à la fois des rencontres humaines et à la fois des questions que pouvait se poser Mike sur sa poésie. Cela m'a fait me poser d'autres questions, alors j'ai écrit deux ou trois textes, comme par exemple *Ma violence*. C'était sûrement une violence énorme de rencontrer des gens. Le texte est là et porte la trace d'un certain rythme et d'une certaine répétition, qui est peut-être aussi très proche de ce que j'avais pu entendre de Mike en train de déclamer certaines intonations, avec de longues séquences de souffle qu'il fait durer parfois dans ces textes. Il est difficile de répondre plus en détails. En revanche, pour la question du public, je vais excéder *Slam et souffle*. Aujourd'hui à qui on s'adresse quand on dit de la poésie ? Je pose une question, je me la pose. Soit je me dis : « Je vais faire des lectures dans les centres de poésie ». Je les fréquente énormément, je vais souvent voir des choses. Je fais des lectures, mais je n'assume pas le fait que je fais une lecture. Je suis devant les gens mais je ne les respecte pas, c'est-à-dire je ne tiens pas le micro. Pour moi, ce qui est important, c'est de traverser, traverser les lieux de diffusion, traverser les endroits, aller partout avec les mêmes poèmes, dire les mêmes choses à des gens différents. C'est donc une opportunité incroyable pour moi de me retrouver à Royaumont. Je suis un lascar, je suis dans mon quartier à la Plaine. Certes, j'ai fait des études mais quand je viens ici et que cinq minutes après je suis au café du coin en train de dire le même poème, que cinq

minutes après je suis au Centre Pompidou avec le gratin de la poésie du moment et que deux heures après je suis sur une scène de musique actuelle en première partie de Diam's, Loïc Lantoin ou Grand Corps Malade ! Je porte ma parole politique, je me mets droit devant les gens, je me dresse et je dis mon poème. C'est une utopie, peut-être la même qui tente d'être réalisé ici, peut-être que c'est de la démagogie, mais je veux bien que l'on me taxe de démagogue. Ce qui m'amène, c'est cette envie de traverser. Je n'en connais pas les raisons, mais cela ne me pose aucun problème d'être dans tous ces lieux et de dire les mêmes choses. Je crois que le slam (ce mouvement, cette chose, en tout cas ce qui a pu naître à un moment donné aux Etats-Unis et qui a été transformé, adapté en fonction des lieux) apporte une parole qui, à sa façon, avec ses maladresses, tente de redéfinir la condition de la prise de parole sur scène. J'ai été invité par France Culture avec des acteurs. On a lu Henri Michaud. Je n'ai pas lu Henri Michaud, j'ai fait ce que j'ai pu. Mais il y a eu un dialogue extraordinaire, il y a eu un vrai débat. Moi, je ne lis pas le texte, c'est-à-dire que je ne respecte pas du tout la respiration, la déclamation, ce qui fait qu'il y a une vitalité. Il y a donc des débats qui sont animés par cette prise de parole, elle est parfois indéfendable, mais elle est féconde parce qu'elle permet des discussions sans fin. Elle reconditionne pour moi ce rapport au public, je le pressens. »

Jean-Michel ESPITALIER (poète, directeur de la revue Java) :

« Je suis ici pour me faire l'avocat du diable, donc je vais essayer de faire mon métier. Après tout, cela me va assez bien. Tout d'abord, sur la question des définitions : qu'est-ce que le slam ? Qu'est-ce que la poésie ? Est-ce que le slam c'est de la poésie ? Moi je dirais que la question se pose pour toutes les formes esthétiques. Dans la poésie, on dit : « Qu'est-ce que l'avant-garde ? Qu'est-ce que l'expérimental ? Qu'est-ce qui en est ? Qu'est-ce que n'en est pas ? Qu'est-ce que le lyrisme ? Est-ce que je suis poète alors que je fais de la guitare ? ». Ces questions, elles traversent absolument tout le champ artistique et je pourrais y répondre en prenant la voix d'un vieux monsieur respectable qui est était Joan Miro, qui disait : « On me dit que ce que je fais n'est peut-être pas de la peinture, mais au fond je m'en fous ». Finalement, les questions de classification sont peut-être utiles pour les universitaires, pour les gens qui ont besoin de saisir des objets et de leur mettre des étiquettes. Moi, j'ai du mal à assumer le terme de poète, parce que justement le terme de poète renvoie à une réalité qui n'est souvent pas celle que je vis, pas celle que je lis, pas celle que je vois, pas celle que j'écoute. Ce qui m'intéresse, ce sont les effets produits, les compositions artistiques formelles, esthétiques. Qu'est-ce que cela peut apporter au monde comme charge critique, comme proposition critique ? C'est pourquoi j'aime assez la position de Mike Ladd qui se dit poète même s'il fait du slam. Deuxième chose que je voulais dire et je serais un peu plus critique. Je regrette que l'on n'ait pas invité Monsieur Jourdain à ce débat, parce que je pense qu'il aurait eu des choses à dire, à commencer par *Slam et Souffle*. On m'explique pendant une demie heure que le slam c'est le souffle, et je vois déjà un assez joli pléonasme. Frédéric dit : « Le slam c'est le mot projectile ». Mais cette histoire du mot projectile, elle a démarré avec les futuristes, avec Marinetti, en 1907. Ce n'est pas le slam qui a inventé le mot projectile. Je trouve qu'il y a une méconnaissance qui me fait un peu peur, parce que la méconnaissance est toujours la porte ouverte aux pires de ce que l'on essaye de repousser, à savoir le populisme, la démagogie, les formes fascistes. Il y a quand même une méconnaissance de la poésie depuis un siècle. On dit aujourd'hui « le slam monte sur scène, mot

projectile », mais il ne faut pas oublier Dada, Marinetti et la poésie sonore, qui est ultra active depuis cinquante ans. Et puis je vais vous citer trois personnes qui, à ma connaissance, ne sont pas des slameurs : Friedrich Nietzsche, qui dit : « ce méprendre sur le rythme d'une phrase c'est se méprendre sur le sens de cette phrase », Paul Valéry qui définit la poésie comme « hésitation prolongée entre le son et le sens », et Bernard Heidsieck (l'inventeur de la poésie sonore en France, ou en tout cas son grand importateur) qui au tout début des années cinquante, lassé de la vague post-surréaliste parfumée au lyrisme France Libre, dit qu'il veut « mettre la poésie debout », c'est à dire faire monter la poésie sur la scène et inventer une langue poétique qui ne soit plus enfermée dans le livre. Finalement, on parle de la transversalité, mais dans la poésie contemporaine proprement dite, elle existe à tous les niveaux et de tous les côtés. Je fais des spectacles, j'ai travaillé avec des chorégraphes, avec des plasticiens, je fais de la batterie, des percussions, j'invente des objets. Certains travaillent avec des sampleurs, d'autres avec des danseurs. Là aussi, ce n'est pas le slam qui tout d'un coup surgit d'une espèce de nébuleuse issue du *spoken word* et de la *beat generation*, et qui tout d'un coup aurait trouvé une sorte de sésame et dirait : « On traverse tout ». Ce n'est pas vrai, cela a plus d'un siècle. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Tout ce que tu as dit, c'est exactement ce que j'ai expliqué aux deux étudiants, c'est-à-dire que le slam n'invente rien du tout. C'est une catastrophe d'oublier Maïakovsky devant huit cents personnes en train de proférer de la poésie. Sauf que, je crois que tu pourrais ne plus faire l'avocat du diable et te poser la question du public. A qui je m'adresse ? Cette question me semble très intéressante par rapport au slam « against » poésie. »

Jean-Michel ESPITALLIER :

« Ce n'est pas les mêmes publics. Chaque poète propose de la poésie et la poésie c'est pour nous tous, il n'y a pas un canon, où s'il y en a, ils sont très flous. Les publics sont générés par ce que l'on propose, il n'y a pas de récepteurs sans diffuseurs. Il faut avoir conscience de cela, mais c'est un débat plus pointu. Je me bats beaucoup là dessus, sur la conscience du public, la conscience de l'autre en quelques sorte. »

Frédéric DEVAL :

« Je suis d'accord avec Jean-Michel Espitallier. Quand on utilise le slam comme « mot projectile », il ne s'agit pas de dire que c'est la première fois que c'est le mot projectile. Tu parles de 1907, on peut multiplier les exemples de mémoires parallèles, perpendiculaires. Quand Artaud profère *Pour en finir avec le jugement de dieu* sur les ondes de Radio France en 1947, où est-ce que l'on est sinon dans un mot projectile ? Et dieu sait qu'il a laissé des traces celui-là ! Le fait du terreau des cultures urbaines, de la culture hip-hop, de tous ceux qui ne connaissent pas forcément la poésie sous ces vêtements là parce qu'on ne leur a jamais adressé sous cette forme là, ceux pour qui le mot poésie est identifié à la forme papier... Des « mots projectiles », cela fait donc une innovation, parce que « tout est dit mais l'on vient trop tard » disait un autre poète. Il s'agit de toujours réinventer de générations en générations des perceptions que l'on n'est pas prêt à entendre sous les formes que lui ont données les générations antérieures. Donc « mots projectiles », parce que c'est quelque chose qui définit le slam aujourd'hui, c'est

vraiment sonore, projeté, rythmé, scandé, mais nouveau dans le sens de l'utilisation du mot son, bien évidemment non. Cela fait des millénaires que Homère avait compris la question. »

Fabien BARONTINI (directeur du Festival Sons d'Hiver) :

« Tu as très bien démontré que le slam c'était de la poésie. Je suis entièrement d'accord avec ce que tu dis, enfin tout le monde est d'accord. Je crois que c'est un problème français. Comme tu es amateur de rock, tu as dû lire Grey Marcus. Il a bien expliqué que tout ce qui se passe dans le rock, Capitaine Bifurque, Frank Zappa, et puis d'autres bien avant, les lettristes, les situationnistes et les punks à la fin des années soixante-dix, tous ces gens là ont leur origine dans Dada. Il n'y a qu'en France que l'on ne s'en est pas aperçu officiellement. On est rattrapé par la vérité de l'histoire, de la création artistique et de l'ouverture d'esprit. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a des nuances. Le slam, s'il s'appelle slam, c'est parce qu'il y a eu une espèce de modification, l'histoire évolue. Mais ceci dit, quand j'étais au café culturel à Saint-Denis, la première fois que j'y suis allé et que j'ai vu du slam, je me suis dit : « Je suis au cabaret Voltaire ». Mais c'est vrai, il y a de cela, c'est la même histoire qui plonge ces racines. C'est pourquoi il ne faut pas être désespéré avec toutes ces histoires de mondialisation. Je renvoi au débat de ce matin. Il y a une créativité qui existe et qui continue d'un autre côté. Il y a eu quelque chose de nouveau. Il n'y aurait pas eu de slam s'il n'y avait pas eu le rap, parce que le rap implique des formules rythmiques. Il n'y a qu'une personne en France qui a fait quelque chose d'intelligent sur le rap, c'est Christian Béthune, philosophe et critique de jazz, qui a écrit *Pour une esthétique du rap*. Dans le rap, il y a une reprise des riddims (les rythmes du reggae) avec un beat continu sur lequel se greffe sans arrêt des micro-rythmes qui sont brisés, qui impliquent de la part de celui qui parle un travail sur l'oralité. Il y a cette oralité écrite qu'est le rap, comme le slam est une oralité écrite, mais où l'interprétation publique du texte va être décisive. C'est le rap qui a amené cela à un moment donné dans les milieux populaires (le Bronx par exemple). Mike Ladd au départ était rappeur aussi. Le rap a en soit sa valeur, ne serait-ce que parce que c'est un énorme marché, mais la majorité du marché du rap échappe aux majors et aux stratégies des majors. C'est un autre problème, il faut connaître un peu le milieu du rap, mais cela échappe aux règles de la mondialisation de type marchande. Indépendamment de cela, le slam a effectivement cette originalité là. Frédéric Nevechehirlian vient de nous dire : « Je suis un lascar qui a fait des études ». Il y a là des significations de changements sociaux, c'est-à-dire que les lascars font des études. Il y a ce que j'appelle les intellos pop ou les intellectuels des milieux populaires, comme par exemple Rossé, celle qui écrit les textes de D de Kabal, qui a fait des études de philosophie. Ils viennent de milieux populaires, de cités populaires. Il y a une modification aujourd'hui, dans la société française, où l'on voit apparaître des gens qui ont des racines populaires et aussi un fort niveau intellectuel et des formations universitaires. Cela provoque des transformations notables.

D'autre part, on parle beaucoup d'individus avec le slam. Tout le monde a droit à la parole, tout le monde à la droit de s'exprimer, mauvais ou pas. Et comme tu le dis, ce qui compte c'est ce que l'on a à dire, ce n'est pas la représentation de ce que l'on est. On est là dans la vérité artistique, on essaye d'échapper au semblant. Il y a donc quelque chose de très pluraliste. Egalement, on peut dire que c'est la seule forme d'expression artistique aujourd'hui dont on ne peut pas dire qu'elle soit machiste. Les femmes sont à

l'égal des hommes dans le slam et elles n'ont pas leur langue dans leur poche. C'est certainement celles qui pratiquent le mieux l'humour dans les expressions du slam. Etes-vous capable de me citer le nom d'une chef d'orchestre classique ? C'est là où le slam est démocratique, il pose de nouveaux problèmes de relation. Maintenant pour moi, derrière le slam il y a une invention de quelque chose. Est en train d'apparaître symboliquement ce que peut être une démocratie du sujet, non pas une démocratie de la représentation mais une démocratie où tous nous avons le droit de parler et de dire ce que l'on pense, de dire ce que l'on ressent, qu'on le ressent mal ou bien, c'est un autre problème. Cela implique qu'il y ait de nouveaux fonctionnements de l'institution. On a parlé de Sons d'Hiver, il y a aussi le Canal 93, le Café Culturel de Saint-Denis, Royaumont et j'ai vu qu'au Louvre on invitait des slameurs dans le cadre du Festival d'Automne. Maintenant est en train de s'inventer de nouveaux systèmes de diffusion et de création entre les courants institutionnels de la Culture et les courants plus émergents de la société. Il y a une transformation là aussi. La dernière chose, c'est que pour la culture française (je ne parle pas des Etats-Unis où effectivement il y a une grande tradition de *spoken word* depuis longtemps) actuellement le slam est en train de réhabiliter l'oralité. Les travaux de Nina Catach sur l'orthographe en France nous ont montré à quel point la France est un pays de l'écrit. D'ailleurs les interventions, à la ligne près, qui ont été faites, montrent à quel point on a besoin de s'appuyer sur l'écrit pour parler. Je crois qu'aujourd'hui, le slam est en train de bousculer une symbolique française très forte, qui a été instituée depuis le XVII^e siècle avec l'Académie. Ce n'est pas la vérité révélée le slam, mais pour qu'il y ait une telle force, c'est qu'il y a quelque part quelque chose de franchement nouveau, qui ne fait pas voir le monde sous l'avenir tristement sombre d'une mondialisation catastrophique mais d'une véritable démocratisation des échanges. »

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« C'est intéressant de voir le temps que cela prend pour définir le slam ou la poésie. Quelle est la musique qui va avec ? Ce n'est pas la première fois que l'on met de la musique avec de la poésie. Au début de ce projet, ce qui m'intéressait, ayant travaillé beaucoup avec les textes (dans les spectacles de Nazim Hikmet, ayant fait moi-même des mises en scène de Beckett, ayant travaillé avec Aperghis), toutes ces langues de travail étaient quelque chose qui m'intéressait depuis longtemps. J'ai tout ce rapport de l'instrument avec les textes. Mais qu'est-ce que l'on allait faire, nous, dans cette situation avec le slam qui était très vague ? J'ai demandé c'est quoi le slam, et personne ne savait trop, et je crois que c'est parce que le slam est très grand comme définition et tant mieux. Je me suis donc retrouvé avec six personnes : trois musiciens de culture différentes, trois poètes d'expression différentes et c'était fascinant de voir la fragilité et la puissance des paroles. Chaque poète avait des besoins différents, non seulement par son débit, son rythme, sa prise de parole, sa prise d'espace, ce besoin d'avoir un certain territoire. C'était intéressant de voir comment on a fait des propositions musicales en fonction de chaque poète. Il y avait des choses qui étaient dans un débit très rythmique, où l'on ne pouvait pas trop intervenir, donc on faisait des choses en contrepartie. Pour ceux qui ont écouté le concert, vous avez entendu que c'est surtout modal. Il y avait des rythmes assez horizontaux, je me demande si ce n'est pas quelque chose de la composition d'aujourd'hui, où l'on fait des couches de sons. Mais c'était aussi parce que dans certaines façons de vivre les mots, il n'y a pas de places pour autre chose. Si l'on joue, ce n'est pas un dialogue non plus, c'est une prise de parole, une prise de territoire. Comment exister avec cela ? Il faut donc être en symbiose, en co-

existence et c'était une problématique assez intéressante. Au fur et à mesure, la chose évoluait et c'était pour moi très gratifiant. C'est-à-dire que même si les poésies étaient plus ou moins fixes, on a pu définir clairement certaines choses, dès que l'on avait établi cette écoute entre nous. Cela a pris beaucoup de temps. Pendant la première session, on n'avait pas cette écoute. Dès qu'on a eu cette écoute, on pouvait être plus souple (on peut appeler cela de l'improvisation), on pouvait avoir plus de propositions. Moi étant instrument mélodique (je suis clarinettiste), au point de départ j'étais un peu obligée de me mettre dans la rythmique, mais au fur et à mesure, j'ai pu avoir une voix à moi, c'est-à-dire un dialogue avec n'importe quel poète, ce qui libérait par exemple Serge Teyssot Gay pour faire autre chose aussi. Au fur et à mesure, tout évoluait et c'était très agréable, mais je dirais que le travail n'est pas fini. Comment trouvé six personnes, six désirs, six recherches, six situations personnelles et les mettront ensemble en harmonie ? Souvent j'ai eu l'impression qu'on allait vers la simplicité, qu'on allait vers des choses modales, souvent très blues, parce que c'était confortable, comme cela on pouvait s'asseoir et apprendre à exister ensemble. Après, on pouvait faire des choses au fur et à mesure plus intéressantes, parce qu'il y avait cette cohésion de groupe. Chaque poète nous laissait faire une musique différente : Mike Ladd est très préoccupé par l'espace, Busa est comme une locomotive et Frédéric est dans un débit assez constant mais plutôt comme des vagues, il n'y avait donc plus de place pour les autres gens. Comment faire sens de tout cela ? Au fur et à mesure, le débit de Frédéric a commencé à changer, tout le monde s'est influencé. On n'a pas fait quelque chose de révolutionnaire mais on a réussi à faire un objet expressif et sonore de notre rencontre, ce qui est gratifiant. »

Manu THERON :

« Frédéric, tu parlais à propos du slam, d'un certain contexte social et culturel. Monsieur a repris en disant qu'auparavant, les classes populaires n'avaient pas accès à un fort niveau intellectuel. J'espère qu'il s'agissait d'un lapsus parce que moi, cela m'a profondément choqué d'entendre cela. Je ne sais pas s'il fait parler de « lascarisation » de l'écrit ou d'embourgeoisement de l'oralité ? Je ne sais pas si vraiment le contexte est vraiment social et si c'est le cas, il n'y a pas que des notations d'ignorance qui doivent être mise en cause dans l'étude de l'apparition du slam. Je voulais réagir aussi à ce que disaient les deux premières personnes, ils parlaient d'uniformisation au travers des sonorités des langues. Je pense que j'ai mal compris, je n'arrivais pas à situer ce qui peut être universel là dedans. Je n'arrivais pas à situer ce que cet univers là peut avoir de positif. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Je n'ai pas du tout parlé de contexte social, j'ai dit que je prenais les mêmes poèmes et que je les disais partout. Effectivement, je suis plutôt habitué à travailler dans un certain endroit et que la parure, le jardin dehors avec les canards, cela me fait poser la question du lieu dans lequel je travaille. Qui me paye pour faire ce que fais ? Mais j'arrive avec mes textes, avec mon questionnement artistique, j'essaye de les protéger. Mais je ne peux pas m'empêcher de me poser la question du rapport entre tous. Pendant trois ou quatre ans, j'étais dans un endroit où l'on ne me donnait pas d'argent pour travailler, je sors de cela et j'arrive là où l'on me donne beaucoup d'argent dans un endroit super luxueux et cela me fait bizarre. Je ne parle que de mon expérience personnelle. Je n'ai pas voulu dire beaucoup plus que cela. »

Fabien BARONTINI :

« Je vais pouvoir préciser un peu ma pensée. Je bondissais quand il a dit : « Je suis un lascar qui a fait des études ». C'est parce que très souvent, on a collé à l'image du rap (et aussi à celle du slam) celle de gens primaires. J'ai un texte de Daniel Mesguich, directeur de théâtres nationaux, où il dit que les rappers sont des gens primaires, des fainéants. Grand Master Flash, qui est à l'origine du rap, était un étudiant en électronique et c'est lui qui a inventé toutes les petites machines d'électroniques qui sont à l'origine du travail des DJ. Ce qu'il faudra bien comprendre c'est que, dans les milieux populaires, émergent aussi des gens à forte créativité artistique, ce qui est quelque chose qui est difficile à admettre dans un certain système. Le travail de Bernard Lahire par exemple sur les cultures des individus aujourd'hui nous montre qu'il y a des cultures légitimes qui, à un moment donné, ne les reconnaissent pas. C'est la première chose. Ce qu'il y a d'original dans le slam, et cela me plaît, c'est que les slameurs mélangent les origines sociales. On peut être cadre ou retraité, on mélange les âges. On ne te demande pas qui tu es socialement, on te demande quel être sensible tu es. Les gens ne s'enferment plus aujourd'hui dans des catégories sociales et l'on commence à dire aux gens : « Quel individu tu es toi ? ». Cela peut sembler bizarre mais en France, cela peut encore surprendre dans les milieux dits cultivés, d'admettre que d'autres secteurs de la société prétendent à la créativité individuelle. »

Manu THERON :

« Je voulais juste dire que parler d'émergence de créativité dans les milieux populaires grâce au slam ou au rap, c'est comme dire qu'il n'y en a jamais eu avant. C'est que j'aimerais vous expliquer. Il y en a eu beaucoup avant, qui était aussi en prise avec les réalités technologiques contemporaines de son époque, comme peut être le slam ou le rap aujourd'hui. Quand on parle d'émergence, on a l'impression qu'il n'y avait rien avant. »

Denis LABORDE (anthropologue, chargé de recherches au CNRS et à l'EHESS) :

« J'aurai deux questions. La première à Carol Robinson, sur le spectacle que j'ai adoré, j'en ai beaucoup parlé avec Frédéric, c'était vraiment pour moi un grand moment. Comme toujours quand c'est comme cela, j'essaie de me déprendre de l'emprise qu'a eu ce spectacle sur moi et vous avez évoqué la question de la rythmique. Sur le plan technique, vous avez dit vous être calé assez souvent sur une rythmique de blues. C'est effectivement l'impression que j'ai eue pendant ce spectacle. Finalement, on va vers là où c'est le plus commode, le plus simple. Pourquoi vous n'avez pas essayé de tirer vers des rythmiques dont le zarb par exemple aurait pu être porteur, qui étaient des rythmiques autrement compliquées, qui auraient pu déstabiliser d'avantage Frédéric, plutôt que de fonctionner sur des mesures assez simples ? La deuxième question est destinée aux étudiants. J'ai adoré vos exposés, comme tous les exposés d'étudiants, le travail que vous avez fait est vraiment remarquable, superbe. Je voudrais juste vous demander pourquoi la seule chose dont vous ne parlez pas c'est la façon dont se fabrique la musique ? »

Carol ROBINSON :

« Même si on avait un certain temps de résidence à Royaumont, à la fin de la première résidence, il y a une « Fenêtre ouverte », donc plein de gens qui nous regarde, et à la fin de la deuxième résidence, un concert. Cela fait une certaine pression qui fait que l'on n'a pas une recherche ouverte. »

Frédéric DEVAL :

« Précision utile pour ceux qui nous écoutent, *Slam et Souffle* s'est déroulé en deux résidences qui ont totalisé douze jours. Il y a douze jours de travail : le luxe ! Huit jours pour les musiciens, douze jours pour les poètes slameurs. Le seul luxe que se permet Royaumont c'est un effet de bascule de budget, c'est-à-dire que des diffuseurs parfois très puissants choisissent de mettre des budgets sur un très grand nombre de représentations différentes avec des cases programmes extrêmement nombreuses. Là, le choix de Royaumont, quelques soient les répertoires musicaux, c'est de choisir de mettre des moyens dans l'amont. Effectivement, il y a un lieu avec son architecture et son dispositif qui n'est certainement pas neutre et dont les artistes jouissent. Mais, il y a un choix délibéré qui est cette denrée de la durée. Douze jours, il y a des aventures qui ont parfois eu d'avantage, cela a pu aller jusqu'à trois semaines. Là, ce sont douze jours, comme disait Bobby Lapointe : « C'est assez, ce n'est pas trop ». C'est important pour que l'on mesure l'espace de temps dont les artistes ont bénéficié. C'est à la fois trop court et à la fois très bien. »

Carol ROBINSON :

« Cela nous a permis de faire quelque chose, mais cela nous oblige à faire quelque chose aussi. Encore une fois, quand on est six personnes, six identités, six expériences. On est là pour faire que cela flotte à la fin. Parfois justement, il y a des facilités, c'est ce que j'ai dit. Dans la deuxième résidence, cela a commencé à s'ouvrir vers des choses beaucoup plus complexes et à mon avis plus intéressantes. Mais il faut beaucoup de choses pour en arriver là. »

Corinne SULLIVAN :

« En ce qui concerne la musique, enfin musique et slam, on n'a pas abordé ce point dans nos interventions. On en a discuté, on avait écrit une partie à ce propos mais nous n'étions pas très convaincus par ce que nous avons nous même écrit à ce propos. C'est pourquoi on n'a pas développé ce sujet. Vous aviez évoqué l'utilisation de termes comme « universalité ». Ce que je voulais préciser, c'est que ce n'est pas un terme que j'utilisai pour décrire la création qui a été faite. J'ai utilisé ce terme parce qu'il me semble qu'il a été utilisé par les personnes qui ont mis en place cette création. »

Frédéric DEVAL :

« J'entends beaucoup depuis hier cette critique constructive de l'absence de l'étude de la matière musicale dans les communications qui sont faites. Il y a des musicologues et la musicologie est enseignée à l'Ecole des Hautes Etudes. Elle peut d'ailleurs très bien faire appel à des gens extérieur, comme elle fait avec Denis Laborde qui est au CNRS. Cela serait très intéressant de croiser les disciplines de l'anthropologie sociale avec la musicologie pour que justement ne soit pas pris en défaut l'analyse, par un défaut d'entrée dans la matière musicale. Ceci, c'est pour l'avenir. »

Denis LABORDE :

« Frédéric, ce n'est surtout pas de cela dont il est question. Ce dont il est question, c'est que l'on parle depuis hier de rencontres et le seul moment dont on ne parle jamais, c'est de la rencontre. La répétition c'est cela, c'est le moment où des gens se trouvent ensemble et se rencontrent et c'est le seul moment dont on ne parle jamais, parce que c'est difficile à saisir tout simplement. Donc, on ramène à des catégories, on ramène à ce que untel m'a dit, l'autre m'a dit cela et voila ce qui c'est passé ! Ce n'est qu'une entrée dans la réalité. C'était juste pour pointer du doigt que c'est le contexte qui est intéressant. La rencontre elle-même, c'est insaisissable. »

Christina RADY (traductrice hongrois/français, chargé de cours à l'Institut d'Etudes Européennes) :

« Je voulais amener cette discussion à l'autre bout de l'Europe, pour dire quelques mots de Busa qui a participé à cette expérience. Le slam chez nous en Hongrie, il n'y a pas beaucoup de conceptualisation et de structuration de pensée, surtout quand il s'agit d'expériences artistiques. Cette chose que Frédéric, Mike et Busa pratiquent, que cela s'appelle slam ou autre, cela se pratique à Budapest depuis longtemps et cela se situe dans des lieux comme le Musée des Arts contemporains ou un lieu clandestin qui s'appelle *Clé de rechange*, qui est dans les mains des artistes serbes de Budapest. Il y a ce genre d'expérience, mais on ne sait pas comment cela s'appelle et on n'a peut-être jamais pensé à le mettre en forme conceptuelle. Tout comme dans l'école maternelle où mon fils va, les maîtresses ne savent pas qu'elles enseignent d'après la méthode Montessori, elles n'en n'ont jamais entendu parler mais ils font la cuisine ensemble, ils ramassent les déchets dans la forêt, ainsi de suite. Il y a toute une méthode sans savoir qu'il y a une méthode derrière. Tout comme le 31 décembre 1989, on a ouvert le premier lieu « libre » à Budapest, qui est un café-théâtre-bar-concert où l'on voulait faire des spectacles, des concerts, du théâtre, de la danse, enfin tout ce qui ne pouvait pas se montrer. Cela peut se mettre sous la nomination de transculturalité, d'interculturalité ou de musiques métissées, mais on le faisait sans connaître tous ces mots. Pour le travail de traduction, qui n'en était pas un finalement, parce que ce n'était pas une expérience universitaire. Il ne fallait pas aboutir à un livre, ou à quelque chose d'écrit. Je ne pouvais pas traduire des textes, enfin j'ai traduit, mais il a fallu que j'adapte à une expérience humaine, qui était avant tout sonore, qui a abouti à un concert. Une aventure humaine s'est faite et c'est la partie la plus importante. J'ai plus fait attention aux sonorités et à l'adaptation des univers de l'énoncé qu'à la traduction littérale. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN :

« Par rapport à la position de Royaumont, ou par rapport à ce qui a pu être apporté comme commentaires ou comme pistes de réflexions, on a beaucoup parlé des titres, des chapeaux, des intitulés. Pour *Slam et Souffle*, le titre même a posé problème, on n'en a énormément discuté. On n'était pas toujours d'accord. C'était *Slam et langues* au début. Même si on n'est pas tous d'accord, tout se discute. On est dans une situation où tout s'élabore en collaboration. Par exemple, pour ce projet *Slam et Souffle*, c'est un projet qui a un certain coût, et bien je me suis impliqué, j'ai monté un dossier de demande de subventions. Les artistes viennent ici et sont accueillis, mais il va aussi d'eux pour que les choses avancent.

Je voulais juste préciser cela par rapport au travail qui a été fait par les étudiants de l'EHESS. Est-ce que l'on produit du Royaume ? Est-ce que l'on ne produit pas du Royaume ? C'était juste pour dire quelle a été la réalité économique de ce projet. On avait quatre ou cinq jours avec tous les musiciens la première fois, quatre jours la deuxième fois, c'était bien sur trop peu mais on a fait avec ce que l'on avait. On avait un temps limité et on s'est débrouillé avec cela. Je voulais juste préciser à la fois sur les intitulés, sur la présentation, sur tout le discours qui peut accompagner le travail, je suis le premier à cracher sur tous ces textes qui accompagnent les livrets, qui disent les enjeux des œuvres d'art. Je suis aussi dans une posture très critique là-dessus. »

Carol ROBINSON :

« Je crois que dans tout ce que l'on a dit aujourd'hui et hier, il y a cette question de vocabulaire commun. Non seulement on n'a pas le même vocabulaire sonore mais on n'a même pas les mêmes mots. Frédéric et moi, nous n'avons pas la même expérience. Si je commence à parler purement musique, on va se perdre, et vice versa. Donc, dans toutes ces expériences : où est le terrain commun ? Comment arriver à enrichir le terrain commun ? »

Jean-Michel ESPITALIER :

« Il y a quand même une chose qui me gêne un peu, c'est l'aspect social du slam. Je pense que dans le slam, comme dans la poésie ou le football, il y a plusieurs strates. Il y a les gamins qui jouent au foot dans leurs cours, il y a les slameurs qui déclament leur vers dans les bars et il y a les Zidane qui passent à la télévision avec beaucoup d'argent, de même que l'on a Grand Corps Malade. Il faut savoir toujours de quoi on parle. L'aspect social du slam, qui d'ailleurs pour les slameurs est revendiqué comme faisant partie de leur boulot, de leurs propositions, je trouve cela génial. J'ai assisté à des soirées slam à la Flèche d'Or il y a très longtemps, il y a huit ou dix ans, c'était marrant, c'était drôle, c'était déglingué, c'était touchant, c'était absolument génial. Mais sur le slam de la strate d'en haut, on a quand même une course à la starification, on a des spectacles de slam qui se mettent à être payant, on a des maisons d'éditions, avec tout ce que cela suppose de refus, d'acceptations, d'édition de livres et de CD, et pour finir, on est là en train de discuter du slam qui sera enregistré pour deviner qui ? France Culture ! Il y a quand même quelque chose que je n'arrive pas à comprendre. Troisième chose, et je sais que l'on va me taxer d'élitiste, c'est que je pense qu'être artiste n'est pas donné à tout le monde. Etre artiste, c'est un métier, comme plombier. Moi j'ai tout lâché dans la vie pour cela, je vis avec très peu d'argent, c'est vraiment un boulot de fou, il faut travailler comme un damné. J'écris du matin au soir. Dire : « tous artistes », c'est égal à « plus d'artistes ». C'est comme le tout culturel, aujourd'hui tout le monde est dans la culture. C'est bien, mais à la fois qu'est-ce que cela veut dire ? Moi en tant que public, j'ai aussi besoin d'artistes qui soient des gens différents, des gens qui soient dans leurs propositions. Parce que j'ai besoin aussi que l'on me parle, que l'on me montre le monde tel que je ne le vois pas ou tel qu'il se cache. A partir du moment où tout le monde à son mot à dire, c'est la cacophonie. Et là, on est complètement dans le programme culturel de Sarkozy. »

Expériences américaines

Mike LADD (poète, slameur) :

In the last fourteen years plus, poetry has experienced a revival in the west that has begun to make an imprint on a culture-scape dominated by seemingly far more accessible media. This is quite a feat in an environment with very sophisticated methods of dispensing other media such as "top 40 music" and "reality TV". But the success of contemporary popular poetry, often referred to as "Spoken Word" or in French "Slam" is no accident. Like all concrete artistic movements, it was born out of necessity. In its birthplace, America, there is a need to re-articulate democracy in the face of American faux democracy. Urban American vernacular integral to this new form of verse provides the most fluid way of doing so.

Nearly thirty years ago, Clarence Major edited the anthology, *The New Black Poetry*. This, and others like Hentoff's *Celebrations*, exhibited the poetry that had emerged from the Black Arts Movement of the 60's. From this movement a wide variety of styles, the most diverse of which may be seen in *19 Necromancers from Now*, or later Black feminist anthologies of the era, including *Drylongsolo*, emerged. But no matter what direction different authors took over time, whether it be Nikki Giovanni's vitally empowering collections of poems and stories for children, or Steve Cannon's psychedelic screenplays, these writings were born out of a very deliberate political reaction to the 60's portion of the civil rights movement. This was, once again, poetry created to feed a social need, the hunger for (at least the notion of) justice. At The New World Theatre in Harlem, or in the Lower East Side in the houses of Pedro Pietri, Miguel Algreen and Miguel Pinero, in the original Nuyorican Café, there were plays and readings for the community. These were events in which the community could participate. It is from this portion of a millennia long (and wide) tradition that the poetry movement deemed "Spoken Word" emerges.

Whether one is comfortable with the term "Spoken Word" to represent a movement is irrelevant (for me, a term more generic than the word poetry is unhelpful). However it is important to examine the practices and the types presentation that has emerged from this poetry, in particular the "slam" and the "open mic". Both slam and open mics function as public forums where anyone is able to speak on any issue they wish as long as it is presented in verse or at least a close facsimile. With the advent of cable and the Internet, Westerners (especially Americans) are now exposed to more forms of information than one could ever imagine. However, the content of the information is often limited or overwhelmingly redundant (12 news stations that all repeat the same 15 minutes of non-news or misinformation 24 hours a day). The Internet pioneers trumpeted the new technology as the salvation of democracy able to create new global communities and possibly redefining power structures. Unfortunately very little of this has come to fruition. Yes the Internet has provided access to a wide variety of opinions, perspectives and genuine information; it lacks one key element, human interaction.

Poetry venues satisfy the need that Americans in particular have to speak their mind to their fellow citizens. It was only one hundred years ago that people were willing to sit or stand for several hours straight listening to people speak at political rallies or revivals. Open poetry readings often test our short attention spans and we pass. Spoken Word readings recreate a town meeting or a communicative circle. It is important that anyone, no matter what their skill level is allowed to use these readings as a platform of expression. We live in a time where so many commercial voices seem to deny voice in general. The availability of a place where individuals can utilize their voice, in the flesh, and have people respond to that voice is vital. In addition, (as has been observed by many) poetry readings have been a reinvention of church for many in the black community for whom traditional forms of church had become out dated or ill fitted. If a reading is not a substitute for Church, at the least these readings often adopt so many traits of the black church (call and response, meditations on the spirit and morality within the immediate community) that the readings become very comfortable.

It is also no accident that Black Americans and Puerto Ricans have been at the forefront of a rearticulation of this democratic mode of expression. Demanding social justice is an integral part of the expressive traditions of people of color in America. In addition, people of color have historically had to invent and reinvent vernaculars that subvert the comprehension of their oppressors. Slang is used to talk about something in code. It is almost poetry itself. It is very often the act of speaking in metaphor. Thus after 500 years of necessary acrobatics with English, it is no wonder that black English throughout the Diaspora becomes the most versatile, and powerful form of English. It is strengthened by a strong, yet elastic rhythm. In New York City every example of postcolonial English and Spanish convene. (The same thing happens with different languages in other cities). For many years now the most sophisticated revisions of these languages have danced around and within each other. The exact give and take would be better expressed by a linguist, but I would dare to say that in the same way a horn player improves among other strong horn players, the ability to mix and twist languages is enhanced in the company of so many vernaculars dedicated to subtext and wit.

Thus it is no surprise that new poetry has flourished in places like Paris, New York, Chicago and London and that people of different races and cultures have appropriated, adopted and sometimes appropriately embraced the language of Black and Latin Americans. Sharing a multitude of ideas and emotions in a democratic forum in a vernacular that includes facets of many different languages that grows and morphs at a very rapid rate may be just the sort of babble that Babylon needs to grow into something healthy. From a creative perspective these venues are wombs. It was at places like the Nuyorican Poets Café, The Brooklyn Moon, Franks Pace in Brooklyn where the talented realized their talent.

Traduction française de Judith Zeller :

« Depuis plus de quatorze ans, on observe dans le monde occidental un renouveau de la poésie qui commence à marquer un paysage culturel dominé par des formes d'expression a priori bien plus

accessibles. Ceci est un véritable tour de force au regard des méthodes de diffusion perfectionnées qui sont habituellement utilisées, comme par exemple le « Top 40 de la musique » ou la télé-réalité. Mais le succès de la poésie populaire contemporaine – souvent appelée « *Spoken Word* » en anglais ou « Slam » en français – n'est pas un hasard. Comme tous les mouvements artistiques concrets, le Slam est né par nécessité. En effet, aux Etats-Unis, son pays de naissance, existe le besoin impérieux de recréer une véritable démocratie face à la « fausse » démocratie à l'américaine. Le langage populaire urbain américain, qui fait partie intégrante de cette nouvelle forme de vers, permet de le faire d'une manière très fluide.

Il y a quasiment trente ans, Clarence Major publiait une anthologie, *La Nouvelle Poésie noire (New Black Poetry)*. Cette publication, ainsi que d'autres comme *Celebrations* de Hentoff, présente la poésie issue du Mouvement des arts noirs dans les années soixante. L'ouvrage *19 Necromancers from Now* ainsi que les anthologies féministes noires de l'époque (comme *Drylongsolo* par exemple) reflètent la très grande variété de styles qui émerge de ce mouvement. Mais qu'importe la direction prise par certains auteurs plus tard, que ce soit les recueils de poèmes et d'histoires pour enfants de Nikki Giovanni destinés à redonner du pouvoir à la minorité noire, ou les scénarios psychédéliques de Steve Cannon, cette littérature est le fruit d'une réaction politique réfléchie se situant dans le contexte du mouvement pour les droits civils des années soixante. Encore une fois, cette poésie fut créée pour répondre à un besoin social, à un besoin de justice (ou du moins à l'idée de justice). Au New World Theater de Harlem, dans les maisons de Pedro Pietri, Miguel Algreen et Miguel Pinero dans le Lower East Side ou dans le premier Café Nuyorican, on jouait des pièces de théâtre et faisait des lectures pour la communauté noire auxquelles celle-ci pouvait participer. Le mouvement dit *Spoken Word* est donc le fruit de cette petite partie de la tradition millénaire qu'est la poésie.

La question de l'utilisation ou non du terme *Spoken Word* pour représenter un mouvement est peu pertinente (pour moi, un terme plus générique que le mot « poésie » est inutile). Il est plus important de se pencher sur les différentes pratiques de représentation de cette poésie, en particulier le « slam » et le « micro ouvert » (« *open mic* »). Le slam et le micro ouvert fonctionnent tous deux comme des tribunes publiques où n'importe qui peut parler de n'importe quel sujet, à condition que la présentation soit faite en vers ou en tout cas dans une forme avoisinante.

Avec l'avènement du câble et de l'Internet, les Occidentaux (et surtout les Américains) sont maintenant exposés à une quantité de formes d'information que l'on n'aurait jamais pu imaginer auparavant. Paradoxalement, le contenu de l'information est souvent limité et répétitif (douze chaînes de télévision d'information répètent toutes aux Etats-Unis la même séquence de quinze minutes de non-information ou de désinformation, et cela vingt-quatre heures sur vingt-quatre). Les pionniers de l'Internet ont vanté cette nouvelle technologie comme étant garante du salut de la démocratie, capable de créer de nouvelles communautés globales et peut-être même de redéfinir les structures du pouvoir. Malheureusement, bien peu de tout cela s'est effectivement réalisé. Oui, l'Internet a effectivement permis l'accès à une très grande variété d'opinions, de points de vue et de véritables informations. Mais il lui manque un élément

clé : l'interaction humaine. Ce sont les salles et les cafés de poésie qui permettent aux Américains en particulier d'exprimer ce qu'ils ont sur le cœur à leurs compatriotes. Il y a à peine une centaine d'années, les gens écoutaient volontiers des discours pendant de longues heures à l'occasion de meetings politiques ou de réunions pour le renouveau de la foi. A présent, même si les lectures publiques de poésie mettent souvent à l'épreuve nos faibles capacités d'attention, on finit par s'habituer. On peut comparer les lectures *Spoken Word* à une espèce de réunion de village ou de groupe d'échanges et de communication. Il est important que toute personne, quel que soit son niveau technique en la matière, puisse avoir la possibilité d'utiliser ces lectures comme une tribune d'expression. Nous vivons dans une époque dans laquelle la voix semble noyée sous la profusion des voix publicitaires et commerciales. L'existence d'un endroit où les individus peuvent utiliser leur vraie voix et où des gens leur répondent est vitale. De plus, comme cela a beaucoup été observé, les lectures de poésie ont aussi eu un rôle de réinvention de l'Eglise pour les nombreux membres de la communauté noire pour lesquels les formes traditionnelles de l'Eglise étaient devenues dépassées ou inadaptées. Si les lectures de poésie ne se substituent pas à l'Eglise, il est évident qu'elles lui empruntent tellement de caractéristiques typiques des rites de l'Eglise noire (questions et réponses, méditations sur les comportements et la moralité à l'intérieur de la communauté) que ces lectures sont très familières aux Noirs Américains.

Ce n'est pas non plus un hasard si les Noirs Américains et les Portoricains ont eu un rôle de premier plan dans la « récréation » de ce mode d'expression démocratique. L'exigence de justice sociale fait partie intégrante des traditions d'expression chez les gens de couleur aux Etats-Unis. De plus, tout au long de l'Histoire, les minorités ont toujours dû inventer et réinventer des langages destinés à être rendus incompréhensibles par leurs oppresseurs. L'argot sert à parler de façon codée. C'est presque de la poésie en lui-même. C'est très souvent l'acte de parler de manière métaphorique. Ainsi, après cinq cents ans d'acrobaties linguistiques rendues nécessaires pour des raisons de survie, ce n'est pas un miracle si l'anglais parlé par les Noirs dans toute la diaspora est devenu la forme de la langue anglaise la plus riche, la plus souple et la plus puissante. Cet anglais est renforcé par un rythme vigoureux mais élastique. On trouve à New York toutes sortes d'exemples d'anglais et d'espagnols post-coloniaux qui interagissent entre eux. (Il se passe d'ailleurs la même chose avec différentes langues dans d'autres villes.) Depuis de nombreuses années maintenant, les évolutions et modifications les plus subtiles de chacune de ces langues s'influencent les unes les autres. Un linguiste expliquerait sans doute mieux que moi la nature exacte de ces interactions, cependant je me permets de faire observer que, de la même façon qu'un corniste devient meilleur en jouant avec des cornistes chevronnés, la capacité à mélanger et à distordre les langues est favorisée par la proximité avec de nombreux langages pleins d'esprit et aux nombreuses significations cachées.

Ainsi, il n'est guère surprenant que la nouvelle poésie ait fleuri dans des endroits comme Paris, New York, Chicago et Londres et que des gens de différentes cultures et races se soient approprié le langage des Noirs et des Latino-Américains, l'aient adopté et parfois embrassé avec pertinence. Le partage d'une multitude d'idées et d'émotions sur une tribune démocratique, dans un langage formé d'éléments empruntés à des langues différentes et qui se développe et se transforme de manière très rapide, pourrait

donner lieu à une espèce de « nouveau brouhaha » dont Babylone aurait besoin pour son salut. Ces lieux de la nouvelle poésie sont de véritables matrices de création. C'est bien dans des salles comme le Nuyorican Poets Café, le Brooklyn Moon et Franks Pace à Brooklyn que les poètes talentueux ont fait preuve de leur talent. »

David SANSON (secrétaire général de la revue *Mouvement*) :

« On peut rappeler que Mike Ladd a une formation universitaire. Il a travaillé notamment sur le thème des expatriés noirs au XIXe siècle. Il est aussi poète. Il a publié dans des revues littéraires et il a publié des disques sur la scène hip-hop. Il a aussi multiplié les expériences transversales. C'est une figure assez importante. On pourrait le rapprocher de quelqu'un comme Linton Quizzy Johnson. »

Fabien BARONTINI (directeur du festival *Sons d'Hiver*) :

« En tant que festival, on a mené des expériences sur le thème de la transculturalité. Ce que dit Mike Ladd, c'est quelque chose qui était dans le débat d'avant, c'est l'intérêt de la transculturalité. Vous voyez comment quelqu'un qui vient des Etats-Unis mais qui vit en France, parle du slam. Il avance des notions qu'en France, on n'oserait pas dire comme cela, comme par exemple l'exigence de justice sociale dans une forme artistique. Ce qui est assez surprenant lorsque que l'on compare les liens entre les cultures, c'est de voir que certaines nous apportent un regard sur nous-mêmes.

Je souhaite apporter une petite précision sur les débats très intéressants, très diversifiés, que l'on mène actuellement depuis hier. La relation que l'on peut avoir avec les Etats-Unis, ce n'est pas le même type de relation que vous pouvez avoir à Royaumont avec les rencontres que vous faites. Vous essayez de susciter des possibilités (ou comme dit Mike Ladd des nécessités qui pointent) et vous essayer de voir jusqu'où elles peuvent aller. Là, on est dans un échange de transculturalité France/Amérique ou Europe/Amérique (l'Amérique c'est un fantasme européen quelque part). En retour, il y a une transculturalité de fait, qui existe déjà. Quand j'étais gamin, on me faisait écouter Jimi Hendrix et, en même temps, on me faisait travailler Baudelaire au lycée. On est tous constitués de cette double appartenance symbolique et je me suis posé la question de ce lien. C'est de la transculturalité déjà existante à travers la culture afro-américaine dont il est question. Quand les Rolling Stones arrivent, ils disent : « Nous, nos maîtres, ce sont les bluesmen là-bas. » Il y a cette transculturalité européenne qui est marquée par cela. On a tous nos liens culturels de fait. Je crois que parler de transculturalité, c'est interroger la nature de ce lien aujourd'hui.

Le slam vient des Etats-Unis, le rap aussi, ils se propagent en Europe et l'on réutilise les mêmes termes. Si l'on va aux origines, il y a deux choses. Par exemple, quand on regarde les programmes de bal dans les années trente, il y a la java, mais il y a aussi le folkstrot. Le folkstrot, c'est *Caravane* de Duke Ellington qu'on joue. On voit qu'il y a des liens symboliques qui se sont créés. Django Reinhardt, quand il invente le jazz manouche, il le fait parce qu'il y a des disques qui arrivent. C'est donc un nouveau média. Il écoute Louis Armstrong, il écoute des disques qui viennent des Etats-Unis et il trouve cette musique géniale. Il essaye de faire quelque chose et cela donne son jeu de guitare unique, qu'il invente, qui est le jazz

manouche. Il le fait par le médium du disque. Michel Portal jouait une fois à Sons d'hiver. Avant le concert, j'ai déjeuné avec lui et je lui ai posé une question que je n'avais jamais entendu un journaliste lui poser. Je lui ai dit : « Comment as-tu connu le jazz ? Comment l'as-tu aimé ? » Il m'a répondu : « C'est quand j'étais gamin à Bayonne, j'écoutais la radio et j'entendais cette musique. » Il ne vient pas d'un milieu aisé. Et puis il me dit : « Les pauvres parlaient aux pauvres. » Là, on est dans Mike Ladd. Et Portal écoutait la radio. Donc, cette transculturalité qu'on a avec les Etats-Unis, elle vient à la fois d'une culture qu'on échange mais qui utilise les moyens technologiques modernes. On est déjà dans les médias.

Plus les échanges médiatiques vont se sophistiquer, plus les échanges culturels vont aller vite. On ne comprend pas le rap, si l'on ne comprend pas que dans les années soixante en banlieue, ce n'est pas Cloclo et Johnny qu'on écoutait en boom mais c'était Otis Redding, James Brown, Aretha Franklin et Marvin Gaye. On voit qu'il y a une filiation entre le foxtrot écouté par nos parents, nous, qui écoutions ados le rhythm'n blues et la génération d'après qui se met au rap, parce que ce sont les mêmes. Les premières écoutes de rap se font à la Main Bleue ou au Poney Club, qui étaient les endroits où l'on écoutait le rhythm'n blues avant. Il y a un lien qui existe et qui est permanent. C'est ce qui fait qu'à un moment donné, à Stalingrad, sur les terrains vagues au début des années quatre-vingt, on imitent les Etats-Unis, on vient avec des dancehall, on commence à bafouiller du rap comme là-bas, mais très rapidement. Le slam c'est pareil. En 1998, sort le film *Slam* de Marc Levin avec Saul Williams, qui aujourd'hui est devenu la vedette du slam international, et la même année Radio Nova fait ses premières sessions slam. On voit que le lien est ultra rapide. C'est un lien tellement fort et tellement naturel qu'on ne le voit plus. Dans son livre, Christian Béthune pose la question de savoir pourquoi le rap s'est vite diffusé en France. Il se dit qu'on a une immigration importante depuis des années en France avec des enfants qui ont une culture africaine, maghrébine, où les rythmes jouent un rôle important. Cette culture imaginaire peut tout de suite comprendre ce qu'il se passe rythmiquement d'important dans ces musiques-là et l'accepter. D'autant plus que leurs frères aînés ou leurs parents avaient écouté du rhythm'n blues. Il y a une filiation très forte qui existe. Si l'on ne comprend pas cela, on ne comprend pas pourquoi tout cela a marché si vite et si fort. Si l'on prend les groupes de rap qui vendent le plus, ce n'est certainement pas ceux qui viennent des majors. Même les grandes entreprises des majors comme Vanilla Ice se sont plantées.

Il faut interroger la nature de ce lien. En tant que festival, c'est ce que l'on a essayé de faire. A un moment donné je me suis dit qu'il fallait approfondir les choses et aller trouver des artistes là-bas, avec qui on va travailler pour être porteur d'un échange artistique. Pourquoi ? En tant qu'organisateur, je m'étais aperçu qu'il y avait des tournées qui étaient organisées (pour réduire les coûts) mais du coup, quand on a la direction artistique d'un festival, on se trouve coincé, parce que les choix artistiques qui sont produits par l'économie et plus par le sens artistique des choses. Il faut donc garder son autonomie par rapport aux réalités économiques. A partir de là, on a été à New York. William Parker organise un festival underground, en autoproduction. On a été à ce Festival et on a construit une relation avec ce festival new-yorkais, parce que cela m'intéressait beaucoup plus d'aller au mois de mai ou juin là-bas, quand notre festival est en janvier, de voir où ils en étaient et de dire tout de suite : « On va essayer de faire cela

comme soirée Vision. » On était directement sur leurs questions artistiques à eux et l'on pouvait donner en France la production de concerts qui étaient réellement liée à des questionnements artistiques élaborés par les musiciens. De plus, étant en contact avec eux directement, cela me permettait de leur faire des propositions de programmation sur une soirée Vision du festival et d'échanger. C'est-à-dire, ils me donnaient des conseils et me disaient par exemple : « Nous, on préférerait que ce soit comme cela, qu'il y ait tel artiste invité. » Cela me permettait d'avoir un débat artistique avec eux sur « comment proposer cette musique ».

Travailler avec des musiciens américains, c'est aussi voir avec eux comment on peut améliorer nos relations. On a développé cela à Chicago avec l'ACM, qui est un gros collectif de musiciens autonomes qui compte aujourd'hui 200 musiciens, de très grands musiciens. Ce qui était intéressant, c'était de permettre en France de voir des musiciens de cette mouvance-là, que l'on n'avait jamais vu. Au prochain festival, on invite Ari Brown, qui est un très grand saxophoniste et qui n'avait jamais joué en France. Plusieurs fois, on a proposé des musiciens qui n'avaient jamais joué en France. Pour nous, l'expérience américaine c'était d'approfondir les liens de façon à mieux faire connaître ce qu'ils font là-bas. Quand je suis arrivé à New York la première fois et que je suis allé au Vision, c'était en 2000, j'ai trouvé un livre anglais, le *Sound Journal* de William Parker. Ce livre va nous renvoyer au débat de ce matin sur la mondialisation. Voici ce qu'il dit :

« Nous sommes entrés dans les années quatre-vingt les yeux encore rouges après les années soixante-dix. Où est le feu cathartique qui brûlait si ardemment dans les années soixante, le feu de la protestation ? [...]

Et la colère, face aux conditions inhumaines qui nous sont faites, s'est éteinte à peu près partout. Le feu s'est aussi éteint dans la musique. Nous sommes moins profonds mais plus musicaux. Nous jouons de plusieurs styles mais nous ne disons rien. On raconte que nous essayons d'y arriver. De quoi serions-nous satisfaits alors qu'un holocauste est imminent et que règne le système de valeur bestial dirigé depuis Madison Avenue ? Pourquoi agissons-nous comme si tout allait bien ? Nous nous tenons en retrait et nous attendons que le prochain directeur exécutif de telle corporation lance une nouvelle tendance, et puis nous lui emboîtons le pas pour de mauvaises raisons, des raisons qui n'ont rien à faire avec l'épanouissement de nos vies. Les musiciens se défont les uns après les autres, bravant leurs convictions, pas pour de grosses sommes mais pour de menues monnaies. La première règle de survie dans cette jungle de béton est : ne laissez pas le feu s'éteindre, jamais, pas même une seconde. Le feu tiendra les bêtes éloignées. »

La réponse de William Parker à la question « comment on résiste ? », c'est : « on devient underground où l'on épouse le système ». A l'ACM par exemple, il y en a qui sont devenus universitaires tout en étant de très grands musiciens. Ce qui me surprend, c'est que William Parker dit : « les années quatre-vingt ». Quand je suis allé aux Etats-Unis, je me suis dit : « Pourquoi, dans les années quatre-vingt en France, on s'est coupé d'un tas de musiques créatives qui avaient lieu là-bas et que l'on ne voit plus en France ? » Je voyais bien qu'il y avait des disques qui sortaient, mais ils n'étaient pas chroniqués dans les revues. Il y a une modification qui se fait ici et là-bas sur la place de la création musicale dans la société. On voit bien

que les musiciens de jazz créatifs optent pour une position de résistance qui est quasiment underground mais qui est très diffuse. Certains deviennent enseignants. L'AACM a créé une école. En fait, on s'aperçoit que là-bas, ils créent leur propre pôle de transmission musicale et d'esprit artistique. Ce qui nous a permis à Sons d'hiver de programmer les Chicago Twelve, un orchestre constitué d'anciens élèves de cette école, qui ont tous entre vingt et vingt-quatre ans et qui sont des musiciens prodigieux. A l'époque, quand on a commencé à programmer cela, il y avait des journalistes musicaux en France qui me disaient : « Mais à l'AACM, il n'y a que des vieux ! » On était resté sur le schéma d'il y a vingt-cinq ans. On n'avait pas vu que les autres continuaient.

Ce qui est drôle c'est de voir que, dans les années quatre-vingt, au moment où les musiciens de jazz optent pour la stratégie que définit William Parker, le rap des ghettos apparaît. Le rap des ghettos a aussi une structure underground. Je m'aperçois que le rap qui se met en place aux Etats-Unis opte pour des stratégies de résistance aux multinationales. Quand les rappeurs signent leurs premiers contrats avec les grandes multinationales, ils ne sont même pas reçus dans les bureaux tellement ils font peur. On leur envoie leurs contrats par courrier. C'est la première fois que des artistes signent des contrats par courrier. On voit apparaître ce phénomène-là, et d'un seul coup apparaît le slam. On est surpris par un phénomène culturel puissant mais il y a eu tout ce travail underground, tout ce travail de transformation qui a existé. Effectivement, le *Spoken Word* n'est pas une découverte aux Etats-Unis, mais cela apparaît en France parce que c'est la première fois que des gens arrivent à dire des textes avec des musiciens qui improvisent. C'est une nouveauté artistique. Donc transculturalité oui, mais que personne n'a décidé, qui s'est faite par les échanges naturels qui existent entre la France et les Etats-Unis. Aujourd'hui on a des gens comme Dum Dum, Vincent Artaud, Regis Ceccarelli avec Felix Jousserand, ou le prochain orchestre de D de Kabbal et sa théorie du chaos. Ce sont des choses nouvelles qui naissent de ces échanges culturels qui sont naturels. »

Frédéric DEVAL (directeur du département Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« On voit bien l'immédiateté du passage des formes culturelles par les médias. Quand cela arrive à Sons d'Hiver, cela n'arrive pas comme une espèce de seau d'eau froide qui débarque. On prépare longuement la réception. Ma question porte sur la façon dont ces formes américaines actuelles sont reçues par le public. Sons d'Hiver est en banlieue, dans le Val-de-Marne, dans une douzaine de communes du Val-de-Marne. D'après ce que j'ai pu observer, il y a à la fois un public parisien et à la fois un public du Val-de-Marne. Comment réagissent les publics ? Qui dit transculturalité, dit réception par des destinataires de formes culturelles traduites dans l'environnement qui est le nôtre. »

Fabien BARONTINI :

« On a fait des choses avec l'EHESS, avec le séminaire de « jazz et anthropologie » de Jean Jamin, on a fait venir George Lewis. Il a fait des conférences dans le cadre de Sons d'hiver avec l'EHESS. Il a fait quelque chose sur l'AACM, puisqu'il est membre. Il nous expliquait que l'Art Ensemble of Chicago, groupe mythique de l'AACM, est venu en France par stratégie. C'est-à-dire, à un moment donné à

Chicago, quand ils se sont posé la question : « il faut qu'on fasse connaître la Great Black Music », ils se sont dit : « il faut qu'on aille à Paris », c'était en 1968. C'est George Lewis qui l'expliquait. La relation est donc consciente, comme pour Kenny Clarke, qui est venu en France parce qu'il en avait marre du racisme. Kenny Clarke a été par ailleurs le professeur de batterie de Bernard Lubat. Il existe donc des liens très profonds. Par rapport à ta question, dans un premier temps je me dis que les gens reviennent au concert, donc c'est qu'il n'y a pas rejet, il y a toujours du monde. Pour la question de l'étude de la réaction des gens, à un moment donné, j'avais imaginé avec des étudiants comme vous avez, d'inventer une nouvelle forme de sondage. Pas des sondages où l'on distribue une feuille avant les concerts et puis après les gens répondent et l'on fait une enquête sociologique stupide. Les gens peuvent répondre n'importe quoi et du coup on tire des conclusions. Je m'étais dit : « S'il y avait des chercheurs qui voient quelques personnes dans le public et qui fassent des entretiens après. Moi, cela m'aiderait. » Parce qu'on veut créer des dialogues quand on fait des conférences, c'est aussi parce que l'on pense qu'il y a une autre relation autour de la musique. Avant elle était naturelle. Au XIX^e, XVIII^e et XVII^e siècles, dans la communauté afro-américaine, il y a une relation naturelle aux choses. En France tout est très segmenté, donc comment recréer du lien ? La question que tu me poses à mon avis elle nécessiterait d'inventer de nouvelles formes de relation. On le fait par le biais des « Tambours Conférences », c'est-à-dire que des musiciens viennent parler, pas après le concert, ni trop avant, il faut laisser le temps de digérer, mais deux jours après, ils viennent discuter avec le public. C'est une forme d'échange. Après, comment c'est reçu par le public ? Le public est aussi libre. Il ne faut pas tout vouloir contrôler et comprendre. »

Question du public :

« Je suis la fille d'Isabel et Henry Gouin, qui ont créé cette Fondation pour les sciences de l'homme. C'était leur idée première, les sciences de l'homme. Je remercie Francis Maréchal et Frédéric Deval d'avoir maintenant ouvert ce dialogue avec la grande maison des Hautes Etudes et je suis heureuse que Madame Hervieu-Léger ait parrainé cette nouvelle idée. J'espère que d'autres disciplines s'intéresseront à ce nouveau dialogue avec Royaumont. Vous parliez de Royaumont en tant qu'endroit très prestigieux mais c'est une architecture créée pour des moines qui faisaient vœu de pauvreté. Je voulais aussi dire en tant que public, je pense surtout aux musiciens d'hier, que ce qui est fascinant, c'est leur vitalité et leur joie de jouer ensemble qu'ils communiquent à un public qui ne sait rien, qui est là et qui reçoit. »

Frédéric DEVAL :

« La Fondation a été créée par Henry et Isabel Gouin en 1964, pour pérenniser tout un travail mené depuis trente à quarante ans avant et dont le Royaumont d'aujourd'hui est l'héritier direct. Francis Maréchal, qui a vécu et le point de passage et toute l'aventure depuis trente ans, pourrait donner plus d'informations à tous ceux que ce cheminement d'un lieu intéresse. »

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'études à l'EHESS) :

« Ce n'est pas une réflexion, c'est juste un témoignage. Je voudrais ici dire quelques mots sur ma vocation d'anthropologue africaniste, ce qui rejoindrait ce que vous venez de dire sur le lien avec les Etats-Unis. En fait, je suis devenu africaniste par le biais des Etats-Unis. Quand j'étais jeune, j'étais passionné de jazz. J'ai

commencé comme tout le monde par le New Orleans, ensuite par Charlie Parker, Duke Ellington, John Coltrane... Par le biais du jazz, je me suis intéressé aux Noirs Américains (à l'époque on ne disait pas les Afro-Américains mais les Noirs Américains). Je me suis intéressé aux Black Muslims, à Malcom X, au Black Power, et c'est comme cela que j'en suis venu à m'intéresser à la négritude, c'est-à-dire à Senghor, à Césaire et par extension à l'Afrique. Mon intérêt pour l'Afrique n'a pas transité directement de la France vers l'Afrique. Il a transité par les Etats-Unis et aussi par le cinéma américain. J'étais un fan de cinéma américain, de thriller, de littérature américaine. Je n'arrive pas à lire la littérature française, ce n'est pas mon univers. Ma vocation d'africaniste a transité par les Etats-Unis. Je n'ai pas eu de parents qui étaient administrateurs coloniaux, qui avaient vécu en Afrique, je n'ai aucun lien avec l'Afrique. C'est venu par le jazz. »

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« L'autre jour, on était en train de parler à nos amis étudiants. J'ai dit bon, Serge il fait un truc assez doux, Busa il fait du rap plus ou moins, Mike il sort du hip-hop. En fait, on fait de la musique africaine ! »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN (poète, slameur) :

« J'ai découvert la poésie orale par l'intermédiaire d'Allen Ginsberg, que j'ai traduit à l'Université. Ensuite, je me suis rendu compte qu'en France il y avait Bernard Heidsieck, qui était intéressé par Fluxus. C'est l'aller-retour. A un moment donné, on était marqué aux Etats-Unis par la littérature française. »

Vincent Bousrez

Vincent BOUSREZ (étudiant-chercheur à l'EHESS) :

« D'abord, je souhaite dire que, contrairement à mes « collègues » étudiants-chercheurs de l'EHESS, j'ai passé relativement peu de temps à Royaumont. Ce que je vais présenter ici se fonde donc sur les quelques jours passés à Royaumont (création et concert de Ballake Sissoko et Daryush Tala'i), l'étude de la communication propre à la Fondation, différentes expériences que j'ai pu faire des relations entre la musique et la notion de transculturalité, et mon terrain de recherche.

Mon terrain de recherche - le reggae d'obédience rasta et sa production scénique - se situe loin des « aires culturelles » qui sont en oeuvre ici et pourtant, mon travail à Royaumont fait directement écho à mon approche de la dimension scénique des musiques. Il s'agit d'envisager la création artistique, et spécifiquement la musique et sa dimension scénique, comme un terrain privilégié de l'anthropologie. Je tente de démontrer comment le choix (pour une religion fondée sur « l'essence » africaine des populations noires d'Afrique et de la diaspora, le manichéisme noir/blanc, le renversement du stigmate propre à l'esclavage et la colonisation) d'un mode de représentation : le concert pop-rock (fondé, au contraire, sur des normes esthétiques et organisationnelles occidentales à vocation universaliste), se fonde non seulement sur une démarche commerciale, un « formatage » qui a permis d'exporter cette musique à travers le monde, mais aussi sur la nécessité pour le champ spécifique du reggae rasta de discuter des fondements du rastafarisme et surtout sur une capacité du processus de mise en scène d'établir un dispositif rituel.

En s'appuyant sur les paradoxes internes au rastafarisme (africanité revendiquée et lecture de la bible), il semble que le reggae rasta parvient à définir et à signifier des identités, non plus absolues (noirs-blancs), mais relatives à des questions précises (noirs-blancs, riches-pauvres, soumis-rebelles, femmes-hommes...). S'il y a transculturalité ici, celle-ci est interne et ne se joue pas tant sur le plan ethnique ou national que sur le plan idéologique : il ne faut pas, à mon sens, confondre transculturalité, terme qui recouvre tous les éléments qui fondent la culture d'un individu ou d'un groupe, avec le trans-ethnique ou le transnational. Pour résumer mon propos dans cette recherche, je dirais que c'est de l'emprunt à d'autres idéologies, d'autres esthétiques - que permet la mise en scène - que l'expression musicale du rastafarisme permet de dépasser les écueils de la seule religion.

Il s'agit donc pour moi d'envisager les créations de Royaumont comme des dispositifs rituels. Que nous disent-elles des relations transculturelles, des relations inter-individuelles, et surtout quel sens social produisent-elles ? L'anthropologue est, à mon sens, face à un travail qui consiste en une herméneutique de ce qui se joue, de ce qui est donné à entendre et à voir sur scène et autour de celle-ci (les « bruits de la musique »). Sans entrer dans le détail, par manque de temps, on peut dire que les positions « nationales », volontiers essentialisées en Occident, des musiciens iraniens et maliens se trouvent confrontées à la complexité de la question identitaire, de par leur travail musical même. On voit apparaître

une altérité évidente, de ce point de vue - en terme de différences esthétiques - en même temps q'une identité, par exemple de type organologique (instruments à cordes).

A mon sens, la musique donne donc à entendre et à voir, dans sa mise en scène, une certaine conception du réel. La confrontation de l'imaginaire au réel, à travers des questions techniques (exemple du quart de ton dans le « dialogue Orient-Occident ») que porte la musique, est en soi dynamique en terme de sens social et de production d'identités relatives et complexes. Dans un idéal, la production scénique de la musique correspond à une relation à un réel en mouvement, et une mise en valeur de la complexité de l'individu, au delà d'une quelconque essentialisation. Evidemment, les choses ne sont pas aussi simples. La rencontre de deux univers culturels et esthétiques, et le dialogue entre eux, pourquoi pas ? Mais peut-on pour autant supposer « l'opérateur d'universalisation » Royaumont comme neutre dans ce processus ? Je ne le pense pas. La Fondation Royaumont, comme toute institution, tout individu, porte un bagage idéologique (mythologique) qui lui est propre. On retrouve ici ou là les difficultés propres à la représentation des musiques des « suds » en Europe : tentation essentialiste/culturaliste (y compris par un discours « transculturel »), risque d'acculturation, exotisme, décontextualisation....

Mais on trouve aussi des présupposés idéologiques plus spécifiques à Royaumont (même si ceux-ci sont partagés par d'autres opérateurs). Par l'ensemble de sa programmation, par son histoire, par ses fondements idéologiques (progrès des sciences de l'homme, qu'on peut partager), l'institution semble éprouver des difficultés à envisager tous les genres musicaux sur un pied d'égalité : on perçoit nettement un discours opposant musiques savantes / de cour et musiques populaires. A l'échelle des musiques du monde (c'est-à-dire de toutes les musiques du monde), il semble que demeure, pour partie, la notion de « potentiel civilisationnel », qui a conditionné pendant longtemps le regard porté par l'Occident sur les différentes cultures des « suds », qui perdure largement dans notre société, y compris dans les cercles intellectuels, et qui a défini en grande partie l'orientalisme : civilisations indiennes, chinoises ou iraniennes en opposition à une Afrique qui serait organisée davantage sur le mode tribal ou ethnique. Il semble ici que Royaumont et ses différents acteurs soient comme prisonniers entre le refus de ce point de vue et le caractère fondateur de celui-ci sur une partie du discours. Ainsi, de par le caractère « civilisationnel » de la culture iranienne, le Département des Musiques orales et improvisées, « remonte » la musique savante iranienne au même rang - et sans doute à juste titre - que la musique classique européenne. Seulement, s'agissant de Ballake Sissoko, la même entreprise nécessite de surinvestir le statut de griot de celui-ci pour le distinguer d'autres musiques africaines, alors même qu'il explique bien que son travail en Europe n'est pas celui d'un griot. On range ainsi la production de Ballake Sissoko (et je ne conteste pas le fond du propos) du côté des musiques savantes / de cour.

A ce stade, je veux émettre une hypothèse. Nous avons été quelques uns à sentir Ballake quelque peu en retrait à certains moments du concert, vis-à-vis d'une production qui apparaissait très « iranienne ». Or, dans un contexte de survalorisation du discours propre aux musiques dites savantes, le « non-discours » de Ballake ne le place pas exactement à égalité avec Daryush Tala'i. Face à la querelle des inquiets et des enthousiastes vis-à-vis des productions « transculturelles », Royaumont propose des coopérations sud-sud,

supposées évacuées l'ingérence du nord. Or, on voit bien que par - et ce n'était qu'un exemple - une série de présupposés, dont, par ailleurs, il ne s'agit pas nécessairement de dire qu'ils sont faux, Royaumont, comme commanditaire des créations, interagit avec elles.

Royaumont met en oeuvre une série de grands-récits (le progrès, l'universalité...) qui provoque nécessairement un type de « formatage ». Mais la musique, parce qu'elle est coopération de différents acteurs, n'implique-t-elle pas toujours un « formatage » ? S'il est illusoire de considérer la Fondation Royaumont comme neutre dans le processus de création, il me semble tout aussi illusoire de penser que les artistes n'influencent pas, en retour, Royaumont, son attitude et son discours. Le choix des créations « sud-sud » que nous évoquions précédemment n'est-elle pas, en partie, un des aboutissements de cet « effet-retour » des artistes vers l'institution ? Il s'agit ici pour l'anthropologue, envisageant ces créations comme des dispositifs rituels, de tenir les deux bouts du processus. Ainsi, on ne peut considérer les artistes que comme des objets du dispositif : ils en sont évidemment les sujets. Il semble bien que, dans une certaine mesure, le dispositif rituel mis en oeuvre lors des créations et des résidences à Royaumont, permet aux musiciens de se jouer des mythes portés par l'opérateur. Ainsi, on a rappelé comment Ballake Sissoko avait refusé d'endosser le rôle de virtuose que les commanditaires voulaient lui faire jouer dans le cadre de Baagal Safrea.

Quoi qu'il en soit, le rôle de l'anthropologie est d'éclairer, et en aucun cas de désenchanter : si elle est imparfaite du point de vue du discours de transculturalité qu'elle entend porter, la création que j'ai suivie reste d'une haute tenue artistique. Elle procède avant tout, avant les discours, de la rencontre de trois musiciens. Ici, la réussite artistique de la rencontre tient aussi de la capacité laissée aux musiciens de renégocier leurs rapports aux fondements idéologiques qui ont présidé à cette résidence. Les trois musiciens ont pu installer un véritable échange inter-personnel fondé largement sur l'improvisation, thématique si cher au commanditaire. C'est bien dans le discours de l'opérateur que les musiciens vont mobiliser les éléments qui leur permettent l'autonomie.

Il existe finalement plusieurs types de formatages, la question anthropologique consistant à déterminer si les processus de négociation du mythe au rite (et inversement) demeurent opérant. Je prendrai ici deux exemples : pour revenir à ma thématique de recherche, j'évoquerai le cas des nouvelles formes de musique populaire afro-jamaïcaine d'obédience rasta, qui ont connu ces dernières années des dérives (sexisme, homophobie...). J'évoquerai également la part la plus commerciale, et la plus exposée médiatiquement, du rap et du hip-hop français. Dans le premier cas, ce n'est pas tant le propos rasta qui est en cause, que les dynamiques de renégociation par rapport à ce propos initial qui sont altérées. Le caractère « marchandisé » de ces productions semble limiter le caractère poétique des textes, qui est directement lié aux dynamiques de négociation avec le mythe en amont. Dans le second cas, le rap français n'est pas « vidé de son sens », de son aspect contestataire, par le formatage (Skyrock, MTV), mais son appauvrissement (on pense ici à sa dimension humoristique et ses vertus de recul poétique) tant musical que de mise en scène (clips notamment) tend à réduire le champ du dialogue entre mythe et rite.

Le propos n'est pas transformé en soi, mais les dynamiques permettant à l'artiste de se mettre à distance par rapport à ce propos sont limitées.

Revenant à la Fondation Royaumont, on voit bien que ce n'est pas tant la thématique de la commande - vieux « serpent-de-mer » de l'histoire de l'art - qui est au centre de la réflexion, mais davantage les questions propres à la nature et aux modalités de légitimation de cette commande qui sont importantes. Pour différentes raisons, *in fine*, les créations de Royaumont semblent parvenir à trouver, au moins en partie, un sens social : qualité des artistes, dynamisme et curiosité des équipes... On voit aussi que, pour différentes raisons d'ordre structurel, Royaumont se situe au-dessus - ou, en tout cas, à côté - du marché musical et, de ce fait, parvient à préserver une partie du lien « retour » des musiciens vers l'institution. Il reste, semble-t-il, que le sens perdu dans l'opération de « métissage » n'est pas entièrement remplacé par un nouveau sens social dans la musique « neuve » qui y est produite.

C'est à ce stade que s'exprime la nécessité d'une plus grande réflexivité de la part du commanditaire, besoin que la Fondation Royaumont elle-même exprime en faisant appel à des chercheurs chargés d'éclairer, du point de vue des sciences sociales, les procédés mis en oeuvre. Alors, il faudra bien envisager notre participation - et le présent colloque - comme partie-prenante du dispositif rituel. Et se demander de quel « lien-retour », de quels outils de négociation avec les grands mythes de la recherche en sciences sociales disposent tant la Fondation Royaumont que les artistes. »

Les nouveaux chemins de l'imagination musicale

Frédéric DEVAL (directeur du département des Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont) :

« Cela pourrait s'appeler la dégustation à l'aveugle. Imaginez qu'à Royaumont, la nuit, dans la ruine de l'église, on entend une musique. A la fin du concert, les musiciens viennent saluer, on les voit enfin dans la lumière. On voit Keyvan Chemirani, Sudha Ragunathan, Ballaké Sissoko, Ali Reza Ghorbani. Mais pendant tout le temps où on les a écoutés, on ne les a pas vus, on n'a pas eu de programme, on n'a pas eu de mots, de « bruits » autour de la musique. On n'a rien su de ce que l'on a entendu. C'était une dégustation musicale à l'aveugle. On peut reprendre l'exemple de Baagal Safrea avec la musique de Ballaké Sissoko et de l'ensemble Diddal Jaalal. On peut imaginer qu'au lieu de se passer la nuit dans la ruine de Royaumont, cela puisse se passer dans une boîte fermée, à Sons d'Hiver par exemple avec plein de monde, pas de lumière ou juste une petite veilleuse. On ne sait pas ce que l'on va écouter, on écoute et après peut-être ils viennent saluer, on n'a rien su avant, on n'a pas eu de mots dessus. Cette fable de la dégustation à l'aveugle, on pourrait l'appeler *l'œnologue, l'amateur et le vigneron*. Peut-être que l'œnologue serait l'anthropologue ou l'ethnomusicologue, peut-être que l'amateur de vin serait le public, et le vigneron (celui qui fait le vin) serait celui qui fait la musique, le musicien.

Pendant ces deux jours, on a oscillé en permanence entre le « parler sur le faire » et le « faire sans parler », entre l'analytique et le faire. Serge Teyssot Gay disait : « le plaisir ». Dans ces rencontres, les deux s'articulent : la pensée sur et le faire, qui veut absolument mettre à distance la pensée. L'œnologue voit cette note de girofle, ce parfum de vanille, le vin élevé dans une barrique en Chêne, l'amateur boit dans son verre et le vigneron quelque part se demande : « qu'est ce qu'ils racontent ceux là ? » On voit bien aussi la traçabilité des ingrédients qui entrent dans la composition de ces musiques dans ces phénomènes actuels que l'on appelle transculturels. Cette traçabilité va jusqu'à un certain point. Il y a un moment où la rivière devient sous-terrainne. Bien sûr, on peut mettre du fluo pour voir là où elle resurgit. Mais on sent bien que cette analyse des ingrédients à ses limites.

Cela nous amène à reposer une question qui a traversé ces deux journées qui est celle des catégories de l'analyse. Dans quelle mesure sont-elles utiles ? A Royaumont, on pense que le clivage entre la pensée et le faire de la musique n'a pas lieu d'être. Lorsque ceux qui portent la pensée sont dans une convivialité avec ceux qui la font, Vincent Bousrez l'a très bien dit, les artistes apportent aux chercheurs ou à ceux qui analysent et vice versa. Tout d'un coup, dans la pensée d'un Keyvan, d'un Frédéric Nevchehirlian, d'un Ballaké, tel fragment d'idée devient opérant et produit un petit déclic. On en arrive à cette question des catégories. Quelles sont celles qui sont utiles pour nous ? Musique populaire ? Cette notion du peuple, de Herder à Hegel qui a traversé le XIX^e siècle, est-elle vraiment utile aujourd'hui ? Où est le peuple ? On sent bien que la notion de peuple, de populaire, de musique populaire, qui est directement héritée d'une vision XIXemiste, est largement devenue inopérante. Serait-ce alors musique savante ? Mais de quel savoir ? Par opposition à populaire ? Si le peuple est partout et nulle part, où est le savoir ? Où est le raffinement

musical ? Il peut être partout, il peut être dans le slam, il peut être dans le rap, il peut être chez Ligeti ou Ballaké Sissoko. Est-ce que cette notion est opérante aujourd'hui ? Je me pose la question. Musique contemporaine ? C'est un vieux débat. Ballaké Sissoko ne serait pas contemporain ? Djamchid Chemirani ne serait pas contemporain ? Toutes les musiques qui sont habitées par une vitalité sont mes contemporaines. Benoît Tieberghien l'a dit ce matin, bien des compositeurs aujourd'hui qui sont formés aux meilleures écoles de la composition viennent puiser maintenant dans d'autres musiques qui sont leurs contemporaines et qui ne sont pas produites dans les mêmes endroits du monde. Musiques actuelles était un louable terme pour se substituer à contemporaine. En France, cela a été vite recouvert par les nécessités de l'administration ministérielle de la musique. Est-ce que les musiques traditionnelles, les musiques orales sont dans les musiques actuelles ? Est-ce que les musiques actuelles peuvent les accepter ? On ne s'en sort pas. Musiques orales ? Les musiques orales se sont, me direz-vous, toutes ces musiques qui viennent de ces zones extra-européennes. Mais il y en a aussi en Europe des musiques orales, et pas uniquement dans les campagnes : du flamenco, en passant par les musiques balkaniques, le slam, qui est un écrit oralisé et certains comme Djizz qui sont dans l'oralité improvisatrice. Je crois que le débat qui a eu lieu sur la world music montre à quel point on est dans la confusion des catégories. Je voudrais simplement dire par là, avec cette petite liste à la Prévert, qu'aujourd'hui, dans l'expérience des rencontres, ces catégories ne nous sont plus d'une grande utilité. Elles sont liées à l'historicité des cultures qui les ont portées et au regard que ces cultures ont porté sur d'autres cultures. Elles sont cependant utiles dans le déchiffrement de l'histoire de ces musiques. Elles ne sont plus très utiles dans le faire de la musique aujourd'hui. Si vous interroger les musiciens qui ont été rassemblés ici depuis deux jours et bien d'autres, il me semble qu'ils n'auront pas une opinion très différente.

Par contre, il y a une fin des repères, il y a une fin des catégories. Ce n'est pas par hasard. On voit bien le mixage, la décompartmentalisation des langages musicaux. Une chose que l'on a revendiqué dans le débat avec Vincent Bousrez, c'est de ne pas hiérarchiser les langages musicaux entre eux, de ne pas les considérer à partir d'une position de supériorité ou d'infériorité mais à partir d'une opinion esthétique, d'un ressenti et d'une opinion que l'on peut avoir sur la portée qu'une rencontre peut avoir sur un public. Nous arrivons à la question centrale de la communauté. Qui sont les destinataires des musiques ? Elles se décompartmentent, elles s'influencent les unes les autres, elles se construisent les unes les autres, elles ne sont plus repérables ou indexables sur des catégories utilisées jusqu'à maintenant. Elles ont bien des destinataires ? Ce n'est pas en Antarctique que Daryush Tala'i va aller jouer le radif persan car les pingouins ne le comprendrait pas beaucoup. Les destinataires, le « pour qui » est essentiel. Il faut reprendre cette question de la communauté qui traverse la question du devenir de l'ethnomusicologie dans la mesure où les langages musicaux qui migrent dans le monde entier aujourd'hui ont leur histoire, ils ont leur historicité, ils ont été territorialisés dans un territoire qui a pu être analysé à une certaine époque comme producteur d'un langage. Maintenant, aucun territoire n'a conservé sa musique intacte, 100% pour lui-même. Ces musiques ont essaimé, elles ont été mues par un élan diasporique impressionnant. Diddal Jaalal va aller jouer dans le Val d'Oise dans la banlieue de Pontoise, parce qu'il y a des communautés africaines, notamment mauritaniennes, on les a vus aux « Fenêtres sur cour » de Royaumont. Les Mauritaniens sont avec nous ici. L'Occident est partout aussi, l'Occident est dans le Tiers-

monde, il est en Mauritanie avec les technologies dont on a parlé. La définition d'un Occident et d'un Tiers-monde, la définition d'un Occident et d'un Orient sont également des catégories illusoire car l'entremêlement devient maximum et en accélération constante. A quelle communauté s'adressent ces musiques puisqu'elles ne s'adressent plus seulement aux communautés des territoires de départ ? Dans les bars slam de Marseille ou de l'agglomération parisienne, il y a de tout, non seulement socialement, mais aussi d'un point de vue ethnique ou géographique. On arrive à cette communauté qui a été décrite par pas mal de bons auteurs, cette communauté imaginée, cette communauté d'élection.

Dans les mégalo-poles, qui sont le quotidien le plus fréquent aujourd'hui pour les hommes de cette planète, la rencontre d'un soir, d'un jour, peut se prolonger par le choix, par l'élection. Ceux qui se rassemblent peuvent se lier dans une communauté qui n'est plus une communauté de la tradition mais qui devient une communauté d'élection et de choix. C'est un drôle de défi qui est posé aux opérateurs culturels, mais d'abord et avant tout aux artistes et aux musiciens, que de savoir à qui ils s'adressent, qui sont les destinataires de cet art, pour qui doivent-ils le produire ? C'est cet art d'être ensemble qui va nourrir une réflexion que l'on va mener ici à Royaumont avec l'EHESS dans les années qui viennent, et particulièrement en 2008, avec comme thème le déplacement du sacré. Ce thème a une résonance particulière dans la production de l'art aujourd'hui. Comment le sacré se déplace du champ du sacré vers la sphère du culturel ? On voit bien que Mike Ladd touche immédiatement cette question là, on voit bien le lien entre les églises noires et la production du slam à travers une mutation des formes. Ce déplacement du sacré c'est aussi un très beau champ de travail, car il interroge, il est utile pour les artistes, pour le public.

Pour conclure, j'ai bien aimé cette idée de la musique qui produit de la société. On voit bien que l'espace de la création est peut-être un espace de la démocratie où le sujet aujourd'hui peut prendre en main quelque chose qui ne lui est pas imposé. Cette circulation des formes musicales est aussi le gage d'une liberté dans la création mondiale. Ensuite, la façon dont la rencontre est créée est déterminante, que se soit dans des espaces aussi différents que Sons d'Hiver ou Royaumont. L'écoute est primordiale, la façon dont on passe un langage vers des publics ou des communautés est absolument déterminante. Car si l'écoute n'est pas préparée, rien n'est entendu. Je terminerai en disant ceci : « à créations nouvelles, à transculturations de toutes les formes doit répondre l'émergence d'une nouvelle critique ». Je lis la presse comme vous. 85% des papiers écrits sur les musiques, quels que soient les genres musicaux, me tombent des mains car rien n'est dit. On voit bien que l'espace se réduit dans les journaux, qu'il se réduit dans les médias radios. Il faut inventer une nouvelle critique. Si nous avons souhaité lancer des filins avec nos amis de l'EHESS c'est aussi dans cet esprit. Ces formes nouvelles musicales qui s'inventent ont besoin de petits cailloux de petit poucet pour essayer d'avancer sur le chemin, de se retrouver et de ne pas se perdre. La critique, quand elle est bienveillante, elle sert d'abord le musicien qui lui-même est le premier à souhaiter que d'autres éclairent le chemin avec lui. Cette nouvelle critique, avec l'EHESS ou avec d'autres, peut bénéficier à cette grande capacité du monde actuel à créer de l'interdisciplinaire. C'est une piste très intéressante à creuser avec l'EHESS que de marier les disciplines dans la production d'une nouvelle critique. »

Synthèse

Julien RAOUT (étudiant-chercheur en ethnologie à l'université de Lille 1) :

« Je voudrais juste dire un petit mot, une sorte de synthèse personnelle. On a beaucoup parlé de formatage, les étudiants de l'EHESS ont tous repris cette notion de formatage. Il me semble que c'est pour souligner plusieurs choses. D'une part, les musiciens qui se produisent sur scène proposent un travail fini mais en tant qu'anthropologue, on peut déconstruire un certain nombre d'acteurs qui pèsent aussi sur le travail artistique, ce qui est d'ailleurs légitime. Il y a toujours des commanditaires, il y a des ingénieurs du son. Le formatage peut avoir une connotation négative mais c'est aussi une forme de respect pour le public. C'est en fonction du public que l'on va adapter une musique. Le deuxième point que je voulais aborder, c'est la question de la transculturalité. Il y a beaucoup de formes de transculturalité. Le mot transculturalité ne veut pas dire grand-chose, tout est transculturel. On vient de parler de l'expérience américaine, il y avait une forme de transculturalité qui a été désigné de « naturelle ». Là en l'occurrence, les croisements musicaux ne sont pas naturels puisqu'ils sont organisés. J'appellerai donc cela une « transculturalité revendiquée » ou une « transculturalité organisée ». Il y a le problème du sens qui a été soulevé hier à plusieurs reprises et souvent en relation avec la question de la réception. J'ai l'impression personnellement que l'on vit dans une société qui est totémique, au sens de Lévi-Strauss, c'est-à-dire que l'on s'incline devant des emblèmes, devant des drapeaux. J'ai l'impression que la transculturalité peut fonctionner aussi comme un totem, comme un emblème devant lequel on pourrait s'incliner. Après, il y a la question du sens que l'on donne à cet emblème. J'ai l'impression qu'il pourrait y avoir une efficacité sociale si l'on impliquait les communautés diasporiques qui pourraient se reconnaître dans cet emblème. Si l'on veut donner une efficacité sociale, je crois que c'est une piste à creuser qui pourrait renforcer le sens de l'opération de transculturalité. Il faudrait qu'il y ait un métissage aussi bien sur scène que dans le public. »

Frédéric DEVAL :

« Sur le totem je suis tout à fait d'accord. De la même façon que l'on a dit qu'il y a un moment où les catégories ne sont plus opérantes, il y a moment où l'on a beau agiter les mots comme des fétiches (croisement, oralité, urbain, écriture, improvisation) ce sont des mots qui ont une histoire, que l'on tire comme des petits fils mais après, il faut les remplir d'autre chose. Arrêtons de nous incliner devant les mots fétiches et redonnons leurs leur pouvoir agissant, c'était ce que disait en substance Novarina. Ces mots sont des béquilles conceptuelles qui aident au départ mais après, il faut vite penser à autre chose. Quand les forces ont été mises en présence, peut-être au départ ces mots ont permis d'identifier, mais ici, à Sons d'Hiver ou au 38^e Rugissant, le travail se fait et les artistes oublient tout cela, parce que sinon ils ne pourraient pas avancer, encombrés de mots. Jusqu'à quel point ces mots peuvent aider et à quel moment faut-il s'en débarrasser ? Ce sont des questions qu'il faut toujours garder à l'esprit pour éviter de faire de la musique de Royaumont, pour éviter de fonctionner comme une marque. Il faut que l'on soit extrêmement vigilant là-dessus. »

Francis MARECHAL (directeur général de la Fondation Royaumont) :

« C'est une petite réflexion sur la réception du public et le formatage. Julien Raout a dit que le formatage pouvait être une forme de respect du public. Je ne sais pas jusqu'où il faut faire plaisir au public. Entre parenthèse, il n'y a pas de public de Royaumont, il y a des publics de Royaumont. Il n'y a donc pas à plaire au public de Royaumont, je tiens à la souligner. Quelques fois on a connu des échecs avec certains musiciens qui ont voulu nous faire plaisir. On a des musiciens venant d'autres pays qui se sont dit : « il faut que je fasse plaisir ». Le pire par exemple, c'était le mouvement lent du 21^e concerto pour piano de Mozart au Cymbalum, c'était pour nous faire plaisir et c'était évidemment une catastrophe totale. Je crois que c'est un des problèmes dans la différence entre un musicien savant qui vit dans un système très subventionné (qui ne se préoccuperait pas assez du public) et à l'extrême inverse un musicien venant d'ailleurs qui voudrait conquérir une légitimité auprès d'un public en lui faisant plaisir. Il y a deux attitudes différentes et il faudrait que l'une aille vers l'autre. Je prendrais aussi le cas de la sonorisation. Ce sont souvent les musiciens venant des traditions orales d'autres pays qui veulent une sonorisation maximale. Il y a une connotation symbolique, c'est-à-dire qu'ils veulent aller au plus près du public. Mais je crois qu'il faut que le public aille vers eux aussi. La distance, ce n'est pas uniquement à eux de l'accomplir, c'est aussi au public. Pour moi, il y a quelque chose de très symbolique dans le caractère amplifié de ces musiques. Au nom du respect du public, on peut faire des choses totalement contre-productives artistiquement et qui ne servent absolument personne. »

Question du public :

« Que deviennent les compositeurs avec lesquels vous travaillez après les expériences que vous avez faites ? Quelles ont été les conséquences de ces expériences ? »

Frédéric DEVAL :

« C'est une très bonne question. Padovani a mené deux expériences, l'une avec des Roumains du Delta du Danube, l'autre avec des artistes flamencos. Padovani a poursuivi sa trajectoire de musicien à riche imaginaire, bien installé sur la scène des musiques improvisées et dans son rapport avec les musiques de tradition orales. Je crois pouvoir dire que cela l'a nourri comme d'autres expériences. En ce qui concerne les Roumains, il y en a deux ou trois qui sont maintenant installés en France. Je ne sais pas si Monsieur Sarkozy est d'accord mais ils sont à Nantes. Les autres sont restés en Roumanie, dans le Delta du Danube. Esperanza Fernandez, avec qui Padovani a joué, poursuit une carrière superbe de *cantaora* flamenca et poursuit aussi des expériences transculturelles avec des jazzmen espagnols notamment. Elle a chanté l'Amour Sorcier de Falla, elle était ouverte à ce type d'expériences, il faut voir ce que cela donne maintenant. Fermin Lobaton pourrait en parler. »

Fermin LOBATON (journaliste à *El País*) :

“En la Bienal de Sevilla, Esperanza Fernández estuvo tocando con una guitarrista clásica, María Éster Guzmán, haciendo, en la primera parte, un repertorio de canción popular con acompañamiento clásico. Puedo decir que se atempero mucho, en el sentido que a perdido fuerza de gitanería en la segunda parte que fue de repertorio flamenco.”

Frédéric DEVAL :

« On voit donc qu'elle poursuit des expériences d'ouverture. En ce qui concerne les Argentins, Dino Saluzzi continue une tournée qui était déjà internationale. Il provient d'un petit coin de tradition orale du Nord-Est argentin. Il s'est fait lui-même, il est un « self made man » de l'oralité qui est passé à l'improvisation à Buenos Aires. Il s'est frotté au tango. Il a ensuite appris l'écriture musicale pour pouvoir fixer, même si ce n'est pas sa culture d'origine. Les musiciens andins qui étaient avec lui sont retournés, je crois dans leurs Andes, mais ils sont dans une attitude de recherche de solidarité internationale de type ONG, développement de leur région andine et utilisation de leur art andin comme exemple de lien avec le monde extérieur. On peut continuer avec d'autres exemples. Le *Rythme de la parole*, c'est très intéressant aussi. Daryush Tala'i à Royaumont a été embarqué dans bien d'autres aventures transculturelles dont la dernière a eu lieu il y a huit jours avec Ballaké Sissoko. Sudha Ragunathan continue à propager le chant carnatique en Inde et dans la diaspora américaine qui subventionne largement cette forme d'art. Il faut bien voir que les diasporas financent maintenant ceux qui sont restés dans les territoires dit d'origine. En 2005, nous étions avec *Maqams et créations*. Les gens du Pamir au Tadjikistan disaient : « Ce que l'on a fait ici, on ne pourrait absolument pas le présenter chez nous là-bas ». Ils sont retournés là-bas, mais le Théâtre de la Ville les fait tourner. Ils ont des opportunités en Europe auxquelles Royaumont a contribué pour une petite part, mais nous n'étions pas les seuls à les faire venir. En ce qui concerne les Syriens, Khaled Aljaramani est marié à une Vénézuélienne. Il se demande en ce moment : « est-ce que je vais au Venezuela ? Est-ce que je reste en Syrie ? Est-ce que je viens en France ? Où puis-je développer mon langage musical ? » Il se pose ces questions et c'est un déchirement. Gagik Mouradian, arménien, a probablement largement profité de ces expériences à Royaumont car il va maintenant au Théâtre de la Ville, comme Ballaké est allé au Théâtre de la Ville grâce à son passage ici. On pourrait multiplier les exemples. Donc, pour répondre à votre question, les musiciens dont l'imaginaire est peu développé ont tendance à retomber dans le local, ceux qui ont pu percer un peu, cela les aide. D'où la responsabilité que nous avons tous en manipulant ces choses là. Il y a aussi les différentiels économiques absolument abyssaux. Pour l'ensemble Diddal Jaalal, chacun va ramener l'équivalent de six mois de ressources financières pour vivre à Nouakchott. Il faut que l'on soit tous conscients de cela. On en parle beaucoup avec Ba Djibril pour voir comment l'Ensemble Diddal Jaalal peut se structurer pour gérer cela. C'est la même chose avec les Hongrois de Transylvanie, tziganes, qui sont venus en 2000. L'argent qu'on leur donnait, même s'il était parfois inférieur aux cachets que l'on peut donner à des musiciens classiques par exemple, était quand même largement supérieur à ce qu'il pouvait toucher en Transylvanie. Ce sont des réalités dont il faut avoir conscience pour négocier ces différentiels économiques. »

David SANSON (secrétaire général de la revue Mouvement) :

« Benoît Tieberghien insistait ce matin sur l'importance de développer sur place des structures. Il disait qu'il ne fallait pas sous-estimer les effets que ce genre d'expérience pouvait avoir sur place, même si elle est musicologiquement contestable. Est-ce qu'il ne serait pas intéressant, dans la mesure du possible, de faire jouer dans les « pays d'origine » les créations de Royaumont ? »

Frédéric DEVAL :

« Nous apportons une petite pierre, par exemple pour Ba Djibril qui dirige l'ensemble Diddal Jaalal, nous avons mis en place avec Jacques Erwan du Théâtre de la Ville, un petit programme de formation avec une dizaine de rendez-vous au meilleur niveau. Ba Djibril, pour structurer son ensemble et à sa demande, va rencontrer l'administrateur du Théâtre de la Ville, deux agents artistiques et tourneurs, les gens de la SACEM et le directeur administratif et financier de Royaumont. Quand il y a une demande et une possibilité, on essaye d'apporter notre pierre. Sur les créations, on tente aussi de développer des tournées à l'extérieur, que ce soit en France ou à l'étranger. Il est pratiquement acquis que la création de Ballaké avec Diddal Jaalal va tourner en Afrique de l'Ouest dans le réseau des Centres Culturels Français. Lorsque le moment sera venu où l'Afrique produira elle-même ce type de tournée, on sera dans un autre univers. Pour l'instant il nous paraît déjà bien que le résultat de cette rencontre puisse être présenté au public Ouest africain. On voit les commentaires qu'a suscité le fait que Ballaké Sissoko est accompagné à la kora Nahawa Doumbia. Il y a des tournées qui se font. L'aventure roumaine était repartie en Roumanie, l'aventure flamenca était repartie en Espagne. Chaque fois que l'on peut, on le fait. »

Jean-Loup AMSELLE (anthropologue, directeur d'Etudes EHESS) :

« J'avais listé trois petits points sur lesquels je trouvais intéressant de revenir. Ce qui m'a frappé au cours de ces deux jours par rapport à mon expérience de près de trois ans ici, expérience bien sur discontinuée et épisodique, c'est qu'hier notamment, les musiciens se sont lâchés, ils sont intervenus comme jamais ils n'étaient intervenus. Peut-être que les doctorants de l'EHESS, parce qu'ils ont assisté aux résidences, ont pu avoir des contacts très étroits avec les musiciens mais personnellement, je n'avais jamais entendu les musiciens s'exprimer, en dehors de Zad Moulta. Par exemple, je n'avais jamais entendu Keyvan Chemirani s'exprimer aussi longuement à propos de sa propre musique et de ces expériences de croisement ou d'hybridation. Ce qui m'a frappé, c'est qu'il y a eu deux positions très contrastées chez les musiciens entre d'une part, Daryush Tala'i et d'autre part, Serge Teyssot Gay. Daryush Tala'i a dit une chose très intéressante : « Ce qui m'intéresse dans ces expériences, dans ces rencontres, ce n'est pas tellement le résultat musical, qui personnellement me déçoit. Les applaudissements ne veulent rien dire, nous sommes des professionnels, on sait comment obtenir des applaudissements, on a du métier. Ce qui m'intéresse en revanche, c'est l'ouverture, cela permet d'échapper au racisme ». A l'opposé, Serge Teyssot Gay a dit que ce qui l'intéresse, c'est le fait de jouer avec ce musicien syrien. Pourquoi ? Parce que : « Cela marche, on fait de la bonne musique ». Il dit même qu'il s'entend beaucoup mieux avec un musicien syrien comme celui-là qu'avec des musiciens français de sa génération. Il y a donc deux positions très contrastées qui me semblent intéressantes. Le deuxième point concerne le problème de la hiérarchie et de la domination à l'intérieur des spectacles, et notamment à propos de celui de Ballaké Sissoko et Diddal Jaalal. Je crois que l'on a une vision univoque de la hiérarchie. On a tendance à considérer que Ballaké Sissoko c'est le grand griot et qu'il domine absolument cet ensemble de peuls nomades de Mauritanie qui font une musique populaire. En discutant avec les musiciens, ceux que l'on présente comme des dominés disaient : « Nous ne sommes pas des dominés, nous sommes des nobles et après tout, Ballaké Sissoko est un griot ». Le troisième point, c'est qu'il y a trois types de relations entre sciences sociales et musique qui ont émergé aux cours de ces deux journées très riches et très fructueuses. Je

trouve qu'il s'est passé quelque chose d'important. Personnellement, je suis très content d'avoir assisté à cela. D'une part, on avait tendance à voir le rapport entre les sciences sociales et les musiciens en terme univoque, comme un rapport d'observation ou de voyeurisme. Le travail d'anthropologue, c'est un travail de voyeur. On va chez les gens, on fouille, on essaye d'obtenir des confidences par des moyens plus ou moins honnêtes. Evidemment c'était le cas ici, on a écouté, on a observé. C'est ce qu'ont fait les doctorants de l'EHESS, car c'est ce qu'on leur demande. Il y a eu de cela, mais il n'y a pas eu que cela. La production de Royaumont, les différents spectacles, résidences, concerts, ont induit un changement de perspective chez certains chercheurs, chez certains doctorants. Ariane Zevaco m'a dit : « Cela m'a amené à revoir complètement la problématique de mes recherches ». C'est quand même un acquis capital. Le troisième aspect, c'est pour l'anecdote, c'est que certains musiciens ont demandé à s'inscrire en anthropologie à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. »

Ba Djibril BA (directeur de l'ensemble Diddal Jaalal) :

« A propos du formatage, de la domination, personnellement je ne vois pas cela comme une domination car ce n'est pas une lutte entre deux personnes, c'est un passage de connaissance. Apprendre de quelqu'un c'est très normal. Ballaké est très expérimenté, il a fait vingt ans de scène. On apprend de lui, on ne sent pas que c'est une domination. C'est comme un professeur, un maître. On n'avait pas ce rapport de domination ou de conflit dans la création. On a appris beaucoup de lui. Et puis, comme le professeur a dit, dans la catégorisation sociale en Afrique de l'Ouest, on ne peut pas se sentir dominé si l'on est noble. A propos du formatage, il faut voir deux choses. Entre un monde riche et un monde pauvre, s'il y a partenariat, il y a toujours un déséquilibre. Entre des gens qui connaissent et des gens qui ne connaissent pas, il y a toujours un déséquilibre. Un musicien chercheur quand il part collaborer avec un musicien du Tiers-monde qui n'a pas fait l'école, il y aura automatiquement un déséquilibre. C'est cela aussi le formatage, tu es obligé d'apprendre, car tu ne réponds pas aux normes existantes. Ce n'est donc pas seulement formater pour formater. On suit les normes qui existent. Quand on se produit dans les structures en Occident, il faut répondre aux normes qui existent dans ces structures. Par ailleurs, ce qui est intéressant dans tout cela, c'est qu'il y a une énergie, des expériences qui passent entre les êtres humains qui sont plus fortes que les frontières, qui sont plus fortes que tout. »

Frédéric NEVCHEHIRLIAN (poète, slameur) :

« Ce qu'il dit, je l'ai ressenti à mon niveau, avec mon expérience *Slam et Souffle*. J'étais entouré uniquement de personnes qui avaient beaucoup d'expérience. Même si j'étais à l'initiative de ce projet, le déséquilibre était évident. Je n'avais quasiment pas d'expérience. Je n'ai jamais porté de projet et j'étais entouré de Carol Robinson, de Keyvan Chemirani, de Serge Teyssot-Gay, de Mike Ladd, qui ont tous de très grandes expériences de musiciens. Ce matin, on a parlé du rapport dominant/dominé, mais c'est plutôt un rapport d'apprentissage, c'est-à-dire que j'étais au contact de personne qui m'ont donné un apprentissage, qui m'ont donné leur expérience et qui l'ont rendue accessible. Effectivement, cela ne nous empêchait pas parfois d'avoir des rapports de tension, de travail. »

Carol ROBINSON (compositeur/improvisateur, clarinette) :

« J'en ai déjà parlé. Au début, il y avait une prise de territoire par la parole (chacun voulait exister, prendre le micro), mais au fur et à mesure, il n'y avait plus de territoire. Vers la fin, on était tous dans le même territoire mais cela à pris un moment, le temps de se faire confiance. »

Frédéric DEVAL :

« Je voudrais exprimer les remerciements de Royaumont à Julien Raout, Anaïs Pourrouquet, Corinne Sullivan, Hubert Léger, Ariane Zevaco, Vincent Bousrez, qui sont les six étudiants chercheurs qui ont été immergé à Royaumont, car je crois pouvoir dire que les travaux étaient passionnants. Tout le monde était à sa juste place, il y a eu du travail, il a été produit et il a été livré. Souhaitons que cela continue. Merci aussi à Jean-Loup Amselle car il y a eu un vrai encadrement de ces étudiants chercheurs. Et merci aussi à David Sanson qui a eu la tâche délicate de faire tenir tout cela dans des horaires. »