



royaumont

LE RYTHME DE LA PAROLE

DEPARTEMENT DES MUSIQUES ORALES ET IMPROVISEES

FONDATION ROYAUMONT

Août 2004

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

| | |
|--|----|
| 1. Anthropologie de trois territoires : Mali, Inde du Sud, Iran..... | 3 |
| 1.1 LE MALI : JEAN-LOUP AMSELLE (anthropologue et directeur d'études de l'EHESS) | |
| | 4 |
| 2.2 L'INDE SU SUD : ELISABETH SETHUPATHY | 5 |
| 3.3 L'IRAN : DARIUSH TALAI | 7 |
| 2. De l'interaction musicale au bouturage des musiques | 9 |
| 2.1 ALEXIS NOUSS..... | 10 |
| 2.1.1 Le métissage musical | 10 |
| 2.1.2 La rencontre des voix, le croisement des chants | 12 |
| 2.2 JEAN-LOUP AMSELLE..... | 14 |
| 2.2.1 Le métissage et l'opération d'universalisation entreprise par Keyvan Chemirani.. | 14 |
| 2.2.2 Le problème de la spécificité culturelle | 16 |
| 2.2.3 Rapport entre cultures métisses, musique du monde et triangulation | 16 |
| 2.3 DEBAT..... | 17 |
| 3. Rencontre « à chaud » organisée par le LAMI..... | 21 |
| Le LAMI, laboratoire musical itinérant | 26 |



royaumont

1. Anthropologie de trois territoires : Mali, Inde du Sud, Iran

Le 28 août 2004

Intervenants

Jean-Loup Amselle, anthropologue et directeur d'études l'EHESS

Elisabeth Setupathy, professeur à l'INALCO

Darysh Tala'i, professeur à l'Université de Maryland - USA

Frédéric Deval, directeur du DMOI - Fondation Royaumont

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

1.1 LE MALI : JEAN-LOUP AMSELLE (anthropologue et directeur d'études de l'EHESS)

Le wassolon (et non Wassoulou, qui est la transcription coloniale) est une région à cheval sur le sud-est du Mali, le nord-ouest de la Guinée et le nord-est de la Côte d'Ivoire. C'est une région que j'ai étudié longuement et que j'ai caractérisé d'emblée comme une société métisse. Le métissage dans ce cas ne résulte pas de la conquête coloniale et de la colonisation européenne, le métissage est bien antérieur. C'est une société qui abrite plusieurs groupes « ethniques » : les peuls, les bambaras et les malinkés. Ce sont surtout des peuls qui habitent cette région, que l'on nomme là-bas *fula*, mais ce sont des peuls sédentaires qui ont comme caractéristique de ne pas parler le peul. Ils parlent une langue qui ne correspond pas à leur ethnonyme, ils parlent une sorte de bambara-malinké, une variante de la langue parlée par les populations environnantes.

Ce qui est intéressant dans le travail que j'ai fait sur cette région, c'est que l'on peut observer des changements constants d'identité entre ces trois ethnies, c'est-à-dire que l'on n'est pas peul, bambara ou malinké de toute éternité mais on le devient. Une bonne partie de ces peuls, en fait, sont des gens qui n'étaient pas peuls et qui le sont devenus, ils ont donc changé d'ethnonyme. Ils étaient bambaras ou malinkés et ils sont devenus peuls, mais ils ont changé aussi de nom de famille. Par exemple, ils étaient Konaté, ils sont devenus Diakité. Certains de leurs descendants, d'ailleurs, peuvent être même redevenus Konaté, donc cela relativise la fixité du référent ethnique et du référent identitaire : il n'y a aucune stabilité. Cela ne veut pas dire qu'on changeait d'identité comme de chemise, mais cela veut dire qu'il y avait une certaine plasticité de cette société, et cette plasticité, on la retrouve dans le domaine musical. Je voudrais aussi mentionner un autre trait de cette société qui est la présence de l'Islam. C'est une société qui était jusqu'au 18^e siècle majoritairement animiste ou païenne, mais il y avait néanmoins une présence diffuse de l'Islam, puisque l'Islam est présent en Afrique au Sud du Sahara depuis le 10^e siècle mais que son islamisation effective s'est fait à la fin du 19^e siècle. Mais même s'il s'agissait d'une islamisation périphérique (qui se faisait à la marge de cette société), on ne peut pas exclure une influence arabo-musulmane, y compris dans le domaine musical. Ce qui fait l'originalité de cette région c'est sa plasticité, qui existe dans le domaine musical, et qui fait que la musique au Wassolon n'était pas et n'est toujours pas l'apanage ou le stigmate d'une catégorie sociale (à savoir ce que l'on appelle la caste). En tout cas, la musique n'est pas l'apanage de la caste des griots, qu'on appelle là bas *jeli*. Des gens qui ne sont pas griots ou forgerons peuvent être chanteurs, chanteuses ou musiciens, musiciennes. C'est le cas d'Oumou Sangaré ou de Nahawa Doumbia.

Dans le domaine musical toujours, ce qui est intéressant c'est qu'il y a énormément de chasseurs dans cette région. Ces chasseurs sont organisés en associations de chasseurs, ils ont eux-mêmes des griots, qui ne sont pas des gens de caste, et qui chante les louanges des chasseurs qui se sont distingués à la chasse. Ils ont un instrument de guitare particulier, et maintenant connu dans le monde entier : le *dosongoni*. Il y a également un autre instrument de musique, celui qui est joué cette fois par les jeunes gens non mariés, ceux qu'on appelle les *kamale* : le *kamale ngoni*. Ces gens se promènent de village en village, ils jouent ce qu'on peut appeler de la musique de chambre ou de la musique de case, et en contrepartie, ils reçoivent une petite rétribution. Cette plasticité musicale, la richesse musicale de cette région,

a accrédité l'idée que le Wassolon était un des grands berceaux de la culture musicale du Mali. Ce qui est intéressant c'est que ce n'est pas une musique royale ou aristocratique, comme les griots ou les griottes qui jouent de la Kora, c'est une musique populaire, qui s'est branchée sur la *world music*, à l'enseigne d'autres musiques du Mali. »

2.2 L'INDE DU SUD : ELISABETH SETHUPATHY

« La musique indienne classique n'est plus à présenter puisqu'on l'entend en Occident depuis des dizaines d'années. En fait on parle de musique classique indienne, elle a deux formes essentiellement, une dans le nord de l'Inde (la musique hindustani) et une dans le Sud (la musique carnatique). Les deux dérivent du même système, il s'agit essentiellement d'une différence de style. Les musiciens du Sud et du Nord pouvant jouer ensemble sans trop de difficultés, même si ce n'est pas la pratique la plus courante. La musique est dite carnatique dans le sud de l'Inde parce que le mot carnatique dérive d'un terme sanskrit qui veut dire traditionnel. Donc elle se vit et elle se voit comme étant traditionnelle par rapport à la musique de l'Inde du Nord qui a été influencée par la musique arabo-persane à la suite d'invasions et de la présence de souverains d'origine non indienne en Inde du Nord, ce qui n'a pas été le cas en Inde du Sud, donc elle se revendique comme plus traditionnelle, d'où son nom.

Ce qui caractérise cette musique, c'est donc que c'est une musique classique, donc une musique savante, et en même temps une musique de tradition orale. On a un peu de mal à se figurer comment les choses peuvent s'organiser ici dans la mesure où notre musique classique n'est pas de tradition orale et qu'elle est terminée dans le temps, alors que cette musique classique indienne, qui a eu un âge d'or dans la deuxième moitié du 18^e siècle, est toujours classique, reste classique et vit toujours. Non pas par reproduction de la musique du 18^e siècle mais c'est une musique qui continue, qui s'enrichit continuellement par des compositions, par de nouvelles expérimentations et elle est toujours classique aujourd'hui et elle sera sans doute classique demain. Il n'y a pas d'évolution ou de transformation de la musique classique indienne en musique contemporaine, par exemple. Elle peut se voir sous ses deux versants, à la fois la tradition qui suppose une transmission de maître à disciple au sein d'une culture qui est restée assez fidèle à ce qu'elle fût autrefois, et en même temps elle est explicitée aussi dans des traités écrits depuis longtemps, dans des traités très savants mais qui sont très souvent ignorés des musiciens. Vous avez donc une théorie musicale qui existe au côté d'une tradition orale, les deux n'étant pas contradictoires, ce qui mérite d'être souligné.

Le domaine géographique sur lequel elle s'étant c'est le sud de l'Inde, domaine qui essentiellement comprend des états où l'on parle des langues différentes, sans langue commune à tout le monde. Ce qui donne naissance à un répertoire dans plusieurs langues. Au cours du temps, ou selon les influences politiques, vous avez des compositions en tamul, en sanskrit... Ce répertoire est finalement la position commune de tous les musiciens quelque soit leur langue maternelle. Ils chantent donc alternativement au cours d'un même concert en plusieurs langues, tout comme en musique classique occidentale un chanteur peut utiliser différentes langues indépendamment de sa langue maternelle : le latin, l'italien, l'allemand ...

Pour ce qui est de la transmission ou du groupe social dans lequel se vit cette musique, on doit lui reconnaître ce côté très élitiste de la musique classique, qui demande de longues années de formation et qui est sauvegardée dans une partie de la société cultivée, de haute caste, même si la musique carnatique est présente dans la musique religieuse (partagée par tous) ou dans la

musique de fête. Elle prend donc aussi son inspiration dans les musiques populaires qui se sont maintenues, ou qui se développent parallèlement. Le répertoire dans le Sud est extrêmement important, donc les musiciens s'appuient sur des textes, qui ont été transmis par la tradition qui continue à s'élaborer, mais en même temps ce qui est important, c'est l'improvisation. Donc le cadre est donné par le répertoire, et le reste est donné par la science du musicien ou son art. Il n'y a jamais une composition qui soit répétée en quelque sorte. La structure, c'est la composition, et le reste est recréé à chaque concert. On ne rejoue jamais un morceau comme la fois précédente. Il y a constamment improvisation. Mais l'improvisation est possible dans la mesure où les règles sont connues de tout le monde, de tous les musiciens qui n'ont pas forcément répété ensemble avant. C'est improvisé, mais avec des règles tellement strictes, qui fait que cela devient possible. On ne peut pas improviser s'il on n'a pas de guide. Le guide c'est à la fois la connaissance pratique et éventuellement la connaissance théorique, mais c'est aussi l'atmosphère. Donc ce soir ce que vous entendrez sera entre autre dépendant de l'atmosphère que vous générerez face à ces musiciens.

Les termes techniques de la musique vous les avez déjà entendu souvent. La mélodie est définie par le terme de *raga*, qui est un concept aussi difficile à définir qu'une personne. Il a un nom, il a des échelles. De même que l'on reconnaît une personne, un Indien à l'oreille formée reconnaît un *raga*. »

Frédéric Deval : Est-ce que les musiciens actuels se voient dans l'ouverture à des rencontres musicales avec d'autres cultures musicales, sur le principe? Ou bien est-ce que, dans la psychologie collective, il y a encore des verrous et plutôt une tentation du repli sur cette culture extraordinairement raffinée et ramifiée ?

« La question est difficile car je pense qu'il y aurait plutôt des réponses individuelles, de musicien à musicien. L'aptitude de l'Inde à absorber au cours de son histoire des influences multiples c'est déjà traduite en Inde du Nord. Finalement la musique indostani est déjà une résultante d'influence en Inde du Nord. Pourquoi pas effectivement d'autres modifications, d'autres transformations, en essayant de faire interagir une autre musique avec l'Inde du Sud. Les musiciens eux-mêmes sont certainement très content de fonctionner dans leur propre univers, puisqu'il est riche et en plein développement à l'époque moderne. La diaspora indienne, entre autres en Amérique du Nord, leur permet de sortir de l'Inde, d'aller donner des concerts et de revenir. Mais les possibilités se multiplient. Cette musique, dans la mesure où c'est une grammaire, la technique est suffisamment fine pour qu'un musicien indien puisse déchiffrer n'importe quelle musique. Ils peuvent s'attribuer ou s'approprier n'importe quelle musique, cela ne pose pas de problème en soi.

Quant à l'esprit, je pense que c'est plutôt là qu'était la question. Pour que quelque chose continue à vivre et reste classique, il ne peut pas y avoir corruption en même temps. Il y a une espèce d'incompatibilité. Si l'on veut rester classique on ne peut pas trop dévier non plus d'un certain canon. C'est là que se pose la limite, je pense. Je dis ça, sans être persuadé que tous les musiciens seraient d'accord avec moi. Cela n'empêche pas les expériences. Ce n'est certainement pas un trait dominant de la musique actuellement en Inde du Sud. Elle ne peut pas se dévoyer trop, ou alors elle deviendra autre chose, elle ne sera plus classique et ça a lieu aussi, il y a la musique de cinéma depuis longtemps et il y a d'autres musiques qui sont parties de cette musique là sans rester classique. Il y a donc quelque chose qui est de l'ordre de la limite mais pas de l'esprit à priori. »

3.3 L'IRAN : DARIUSH TALAI

« Après tout ce qui a été dit sur la musique indienne, j'ai envie de dire que tout était valable pour la musique persane. C'est une musique orale, qui était transmise d'une manière orale par un système de savoir musical qui s'inscrivait dans des systèmes modaux, les mêmes familles de système musical que les *raga* indiens. Ce qui est important c'est que c'est une musique très proche de la langue, qui raconte l'histoire, qui est très liée à la poésie. C'est une musique classique et en même temps une musique de tradition orale. C'est une musique d'élite, qui a été transmise dans les milieux artistiques et cultivés aussi bien du point de vue littéraire que musical. Il faut souligner aussi qu'à côté de cette musique classique, il y a toujours eu des musiques régionales, qui sont plus ou moins en relation avec cette musique classique. La musique régionale peut être influencée par la musique classique et la musique régionale peut aussi influencer la musique classique. Mais le texte est très différent. Dans la musique classique on utilise toujours les textes de la littérature classique. La majorité du temps, des textes des plus grands poètes de la littérature persane, des poètes du 13^e jusqu'au 17^e siècle, qui ont toujours une vision philosophique, mystique sur la vie, qui parle de concept très généraux sur la vision de la vie. Accompagner ces poésies, nécessairement, donne un caractère grave à la musique. C'est une musique plutôt de recueillement.

Le système modal persan est composé de douze systèmes principaux dont sept sont considérés comme les plus grands, et cinq comme les dérivés, on les appelle les *Dastagahe Shour*. C'est à partir de ce répertoire que l'on transmettait le savoir musical. Ce répertoire n'appartient à personne. Ce sont des modèles canoniques à partir desquels il faut improviser, il faut composer. Ce sont des modèles de transmission de savoir et de compréhension de la musique. Ce système global est inclus dans un corpus musical appelé *Radif* qui veut dire l'ordre. Ce corpus musical a été transmis par les grands maîtres que l'on connaît à partir du 19^e siècle. Chaque version est connue par le nom du maître qui a transmis le savoir. Ce qui est différent par rapport à la musique indienne, c'est son aspect historique, à cause de la situation de la musique par rapport à la religion musulmane. C'est difficile de remonter une histoire musicale chronologique et bien définie. C'est pourquoi quand on parle de la musique, c'est à partir du 19^e siècle.

Il y a beaucoup de choses à dire sur le côté social de la musique. Il y a une transformation très importante à partir de 20^e siècle, notamment à cause de l'enregistrement musical (les premiers disques) et aussi la notation occidentale de la musique. Donc un savoir musical qui était toujours attaché à la mémoire des gens devient quelque chose qui peut être fixé, que se soit par l'enregistrement ou la notation. On entre donc dans une autre période et l'approche musicale change à ce moment là et beaucoup de problèmes se posent. C'était une musique qui n'était pas destinée à être fixe. Une de ses caractéristiques qui donnait une énergie vitale à cette musique, c'était que c'était un élément qui pouvait à chaque moment devenir vivant et vivre le moment. A partir du moment où l'on fixe cette musique, les musiciens perdent un peu les repères et l'on rentre dans la période moderne. On a le conservatoire de la musique, l'éducation de la musique occidentale, la radio qui nationalise la musique : la musique qui est était une musique de l'intimité devient une musique nationale. Tous ces changements apportent des éléments nouveaux pour cette musique et posent des problèmes et des questions qui perdurent aujourd'hui, des débats de puristes, de traditionalistes. Aujourd'hui on a tous ces éléments qui bouillonnent dans la société iranienne. »

Frédéric Deval : C'est la question que l'on te pose toujours, celle de la vitalité du système classique du *Radif*. Est-ce que tu estimes qu'en Iran et dans la diaspora internationale, ce système dure, comme on voit que la musique carnatique continue à se reproduire avec souplesse ? Quelle est la dose de nouveauté et quelle est la part de modèle subsistant ?

« Beaucoup de changements de ne sont pas acceptés par les maîtres de la musique classique. Mais la force des médias (les demandes des masses média) fait qu'il y a une nécessité de la part des gens qui veulent garder la tradition de chercher des nouveautés. »



royaumont

2. De l'interaction musicale au bouturage des musiques

Le 29 août 2004

Intervenants

Alexis Nouss, Université de Montréal – Canada

Jean-Loup Amselle, anthropologue et directeur d'études l'EHESS

Benoît Tiberghien, directeur du Festival des 38^e Rugissants de Grenoble

Frédéric Deval, directeur du DMOI - Fondation Royaumont

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

2.1 ALEXIS NOUSS

2.1.1 Le métissage musical

« Le métissage musical demande à redéfinir les liens qu’habituellement on établit entre musique et société. Le schéma classique d’appartenance sociale ou nationale (une musique : une culture, un peuple) est menacé par le métissage, qui démontre la possibilité et la validité de la multi-appartenance (pouvoir d’appartenir à plusieurs cultures ou sociétés). Le métissage dessine ainsi une troisième voie entre la fusion (nationale, culturelle, identitaire) et la fragmentation (la défense de la différence), une troisième voie entre les modèles politiques visant l’intégration totale et ceux prônant le repli communautaire. Le métissage permet à la fois d’être de sa communauté et d’une entité nationale par exemple. L’esthétique métisse corrode l’opposition entre homogène et hétérogène en valorisant le collage, l’assemblage, le montage : toutes stratégies qui désagrègent la supériorité du tout sur la partie.

Je pense qu’il faut d’abord réfléchir sur les termes, sur la terminologie. Je maintiens que pour moi, le métissage est un concept opératoire. Mais c’est un concept à magner avec soin, à ne pas confondre avec d’autres concepts proches, tel que mélange, synthèse, fusion ou hybridité. Ce souci de clarification terminologique aidera à lutter contre le flou propice aux manipulations idéologiques. En effet, seul un angélisme coupable prétendra que la référence politique ici n’est pas de mise. L’industrie culturelle est assurément une des plus belles réussites du capitalisme, puisque par elle, il dompte ce qui dans la modernité semblait accueillir les forces les plus rebelles (les plus rebelles dans la mesure où elles sont les moins contrôlables) : les images, les idées, les écrits, les sons. La stratégie n’est pas de domination ou de répression, mais d’intégration.

Un exemple de choix s’offre avec la *world music*, appellation stupide, car toute production musicale s’inscrit d’emblée dans le monde. A moins de conclure que Schubert ou Édith Piaf ne sont pas de ce monde. A croire que l’Occident échappe au monde ou que le monde commence aux limites de l’Occident. Les productions, celles que l’on appelle musiques du monde, proposent, plus que des styles ou des genres différents, d’autres conceptions de la musique et c’est ce qui fait peur, sans doute, à la conception occidentale de ce que doit être la musique. Au demeurant, le pluriel français de « musiques », musiques du monde, par rapport au singulier de *world music*, ne doit pas tromper sur son hypocrisie. Le pluralisme ici n’est que séduction. Si le travelling est affaire de morale, comme disait Godard, la grammaire n’est pas sauve d’idéologie. Les analyses d’Adorno sur l’aspiration à une totalité maîtrisée qu’exprime la musique bourgeoise, se prolongent quant à la neutralisation opérée par la *world music*. La diversité pourtant des traditions musicales, recèle un potentiel d’esthétiques alternatives, qui sont menaçantes pour une conception dominante dépourvue d’une conscience de son statut monolithique.

En soi, la musique ne devrait pas pouvoir se capitaliser, puisqu’elle est liée à la possibilité de ses interprétations successives : une sonate de Beethoven n’est que la somme infinie de ses interprétations. A fortiori, les musiques du monde ne pourraient se subsumer sous une typologie totalisante dont les paramètres proviennent d’une conception musicale particulière : celle de l’Occident. La *world music*, en mettant la diversité musicale sur les rayonnages du tout commercial, la *world music* efface la possibilité de la rencontre, du métissage, du croisement, possibilité qui se doit d’être impromptue et imprévue. Cette musique-là, la *world music*, adoucit les mœurs au point de tant policer les relations que les confrontations sont

éliminées. Effacer les interrogations sur l'autre, qui nécessairement, et en retour, mènent au questionnement sur soi. Pas plus que l'identité métisse des musiciens ne garantit le métissage musical, la *world music* n'assure une ouverture sur le monde, parce qu'elle renforce au contraire les stéréotypes musicaux. Comme toute entreprise impérialiste, qu'elle serve le colonialisme ou le capitalisme, l'industrie culturelle musicale a besoin de cartographie et pourquoi pas d'une carte du monde.

Ce travail de clarification lexicale doit opérer dans le vocabulaire du pluralisme culturel. Je voudrais ici isoler trois de ces termes pour poser leurs distinctions : transculturel, hybride et métisse. Le transculturel désigne la mise en commun ou l'adoption généralisée de formes culturelles : le phrasé mélodique ou rythmique qui s'utilisait par exemple à Istanbul, tant dans la tradition ottomane majoritaire que dans les musiques minoritaires (grecque, arménienne, juive ou tzigane). Autre exemple, les tambours rituels africains qui passent dans la rumba et les autres musiques populaires de Cuba, ou encore les instruments d'Orient et d'Occident qui se rejoignent dans la musique arabo-andalouse, exemple de transculturalité. A noter que les transferts entre communautés, quels que soient les rapports de domination, ne s'opèrent pas à sens unique. Les tissus culturels se modifient par l'action de ses formes transculturelles. Des éléments passent d'un code à un autre lorsqu'ils peuvent exister dans les deux. L'hybridité est différente du transculturel. L'hybridité résulte de la production d'une troisième entité après la rencontre de deux composantes culturelles, ou davantage. Hybride sont par exemple le *sound* de Tijuana, à la frontière mexico américaine, l'arabesque de Turquie, mélange du fond ottoman et des apports du monde arabe et le raï algérien.

Le métissage a un rôle très particulier à jouer parmi les manifestations du pluralisme culturel. C'est un phénomène distinct, nourrissant cependant un lien privilégié avec le transculturel. Et ce phénomène concerne la singularité. Le métissage concerne toujours une singularité : un morceau, une interprétation, un musicien. La différence entre transculturalité et métissage, implique la distinction entre les expressions « formes métisses » et « formes métissées ». Un élément transculturel est une forme métissée, car il participe de deux ensembles, alors qu'une forme métisse est autoréférentielle ou autonome et peut passer d'un ensemble à un autre. Par exemple, le macam, l'unité musicale dans le monde arabo-musulman, peut passer, car ce macam est métisse dans un certain nombre de cultures musicales différentes. Le transculturel est le milieu qui permet le passage de ce médium métisse qu'est le macam. Le métissage est en constant devenir, il a besoin d'un milieu pour évoluer, pour s'ouvrir à son propre nomadisme. Le métissage c'est le même et l'autre. Et j'insiste bien sur cette conjonction « et ». Pour l'individu, l'exemple que j'aime à donner est celui du Brésil. Si l'on prête au sujet brésilien des origines africaine, européenne et indienne, une ancienne idéologie dira que le brésilien est un tiers africain, un tiers européen et un tiers indien. La pensée du métissage dira qu'il est 100% africain, 100% européen et 100% indien. Il a une identité à 300%. Et chaque composante de son identité est pleine et entière. Il en joue ce sujet brésilien par alternance.

Il en est de même pour le métissage musical. La musique savante occidentale a su adopter des éléments étrangers. La musique classique occidentale (Debussy, Bartok, Stravinsky) face aux traditions asiatiques ou folkloriques, face au jazz. Mais elle le fait au sein d'un projet esthétique dominant qui noie les spécificités. Alors que la musique métisse va opérer par adjonction ou détournement, en respectant les composantes. Le métissage n'est qu'un processus, ce n'est pas un état, ce n'est pas une condition, ce n'est pas une qualité, ce n'est qu'un processus ou plus exactement c'est ce qu'un observateur peut désigner comme un processus. Il y a eu métissage lorsque l'observateur est confronté à de la mutli-appartenance, à ce 300% dont je parlais précédemment.

Je crois qu'on peut dégager deux principes qui nous aideraient à comprendre le métissage musical : la transterritorialisation et l'indécidabilité. L'obstacle majeur à la compréhension des musiques métisses est la mauvaise compréhension des dimensions migratoires, habituellement associées aux musiques métisses. La migration géographique ne pèse pas d'une nécessité implacable, car les territoires musicaux existent en soi et à ce titre se déplacent, à la différence des territoires géographiques. Le métissage par exemple de la musique klezmer a connu deux boutures : en Europe de l'Est au contact des cultures tziganes ou ottomanes, puis en Amérique du Nord au contact du jazz. Donc c'est le territoire musical, qu'est la musique klezmer, qui s'est déplacé. Autre exemple, le brassage colonial des traditions portugaises et africaines, fertilisa d'abord le Cap vert pour ensuite se déplacer au Brésil. Dernier exemple, le méridien métisse de la musique tzigane, du territoire musical qu'est la musique tzigane, qui se déplace de l'Inde jusqu'à l'Espagne. C'est dire que les composantes d'une musicalité métisse forment des territoires et que le métissage musical va les parcourir, va passer les frontières. Chaque composante va pouvoir exhiber ses spécificités par contraste avec les autres. Le métissage musical opère lorsque dans une composition, les composantes sont présentes et que l'auditeur, le récepteur, ne peut plus décider quelle est la composante qui domine. Nous voici donc au deuxième principe : ce principe d'indécidabilité. Ne pas pouvoir décider si ce que j'entends, si ce que je reçois, appartient à tel territoire ou tel autre territoire musical. Lorsque l'oreille ne peut plus décider sur quelle oreille danser, si j'ose dire, si elle hésite entre deux jugements, deux classifications. Le métissage musical va produire une oscillation de l'auditeur. Mais cette impossibilité du choix n'est pas une perte, mais au contraire ce qui permet à l'auditeur de dire : il y a là métissage musical. Un élément sera marqué par l'impossibilité d'être classifié. Je ne suis plus en mesure de mesurer les déterminations, je suis soumis, face au métissage musical, à la variabilité incessante d'un procès en détermination. Je dois sacrifier à une polydétermination. »

2.1.2 La rencontre des voix, le croisement des chants

« Comment les voix peuvent-elles se rencontrer ? Certes, ce sont ici des voix qui chantent un texte. Mais cette condition ne modifie pas la donnée du problème, elle l'exemplifie au contraire. Car le chant n'englobe pas la voix, ne la secondarise pas, ce qui est souvent le cas dans la parole quotidienne, dans la parole pragmatique. Le chant va mettre en scène la voix. Dans un chant avec parole, quel est le signifiant ? Quel est le signifié ? Je fais ici référence à la distinction fondatrice de la linguistique moderne. A priori, on pourrait dire : la musique est le signifiant et les paroles sont le signifié. Mais ceci est faux, on s'en aperçoit d'emblée, car la musique peut tenir toute seule comme un signifiant en soi et les paroles peuvent également tenir toutes seules comme un signifiant en soi. Dans le chant, la distinction entre signifiant et signifié est abolie. Comment alors se rencontrer ? Quand des langues se rencontrent, elles se rencontrent dans la traduction, au niveau du signifié. Comment des chants peuvent-ils se rencontrer ?

Je poserais l'hypothèse suivante : je crois que le métissage musical doit réfléchir à la différence entre rencontre instrumentale et rencontre vocale (la spécificité des rencontres vocales). La rencontre des instruments va vers une plénitude, une harmonie, alors que la rencontre des voix va vers un vide, un creux. La nature de ce creux, la nature de ce vide, je voudrais l'interroger à partir de la tradition indienne. Dans ses représentations anthropologiques, étayées par l'hindouisme et le yoga, la voix n'est pas seulement l'empirisme du médium communicationnel. La voix est aussi et surtout une manifestation

cosmogonique. C'est l'énergie ou la puissance (shakti) qui parcourt à la fois le cosmos et le corps humain. La pensée indienne va loger dans le corps humain la voix, dans une double dimension : énergie cosmique, mais aussi langue phonétisée (les quarante-neufs phonèmes de l'alphabet sanskrit). Dans tout le corps humain, non seulement aux niveau buccal ou laryngite, mais en suivant le tracé de la colonne vertébrale, la voix est logée. D'un tel débordement des limites humaines vers le cosmos, donc de cette continuité établie entre énergie vocale et énergie cosmique, je retiens l'image d'un espace médian, où les rencontres trouveraient leur lieu. Une telle hypothèse trouve en tout cas sa pertinence dans la création de Kevan Chemirani, puisqu'il s'appuie sur trois traditions, imprégnées d'une spiritualité, admettant les liens de continuité entre économie humaine et économie cosmique. Le débordement des limites humaines, posé à propos de la voix, permettrait le débordement des limites culturelles et donc la rencontre entre les diverses traditions du chant, ceci donc pour l'espace de la rencontre des chants (un espace métaphorique, une image, une disposition de chacune de ces cultures). Mais qu'en est-il de leurs moteurs, du mode d'action, de la procédure ou plutôt du processus, puisqu'en la matière ne préside nulle règle de détermination ? Je le disais tout à l'heure, le métissage c'est l'imprévisible, l'imprévu.

L'espace des rencontres étant ouvert, qu'est-ce qui pousse les sujets, ici les artistes, à tenter ces rencontres ? Je voudrais m'appuyer sur une phrase d'Emmanuel Levinas : « l'appel s'entend dans la réponse ». Levinas prononce cette phrase lorsqu'il décrit ce qui est son éthique : une éthique hors de tout contrat. Je suis responsable pour autrui, avant même qu'un contrat, ou qu'une loi, ou qu'un dieu, m'ordonne d'être responsable pour autrui, c'est en cela que je suis humain. Quand je me porte responsable d'autrui, c'est en me portant responsable que je fait reconnaître qu'il y a eu un appel. L'appel s'entend dans la réponse. J'ose appliquer cette phrase de Levinas aux croisements des chants. Ce qui se passe entre les divers chants n'est pas de l'ordre du contre-point ou de la polyphonie, il y a véritablement la démonstration esthétique de cette phrase de Levinas. Quand le chant va rencontrer un autre chant, il va répondre à ce que l'autre chant lui demandait de faire. *Vox, vocare*, la voix et l'appel. Toute voix est déjà un appel. Ce qui entraîne deux conséquences. Toute voix suppose ou construit une altérité, quelqu'un à qui s'adresse l'appel. Deuxièmement, toute voix est singulière, un appel est toujours l'appel de quelqu'un. Différence majeure ici avec les instruments de musique, ce qui nous met sur la piste de la différence entre métissage musical au niveau instrumental et métissage musical au niveau vocal. Un instrument sémantiquement peut avoir un sens négatif : l'instrumentalité, être l'instrument d'un complot. Alors que la voix est toujours positive : déposer sa voix dans l'urne ou avoir voix au chapitre. Une singularité de chaque voix, ce qui n'est pas le cas de chaque instrument de musique. Cette singularité de chaque voix est précieuse, alors que l'industrie du divertissement et l'expansion des voix électroniques auraient tendance à nous faire oublier cette diversité des voix. Je retiens dans la voix la notion d'appel et la notion de singularité. Je crois que le métissage musical (quand les chants se rencontrent) peut être approché par ces deux principes. »

2.2 JEAN-LOUP AMSELLE

2.2.1 Le métissage et l'opération d'universalisation entreprise par Keyvan Chemirani

« Est-ce qu'on peut parler de métissage à propos de cette expérience menée par Keyvan Chemirani au sein du *rythme de la parole* ? Pour moi ce terme de métissage est un terme galvaudé, utilisé à propos de tout et n'importe quoi. Ce qui explique que j'y ai moi-même renoncé après l'avoir utilisé, je crois avoir été un des premiers à l'avoir utilisé dans le domaine des sciences sociales, puisque j'avais décrit le terrain ou j'ai travaillé, le Wassolon, le pays d'origine de Nahawa Doumbia, comme une société, ou une culture, ou un espace « métisse » puisque je voulais rendre compte des interactions entre différents types de population, « d'ethnies », les peuls, les bambaras et les malinkés.

Je crois en effet que la notion de métissage pose un certain nombre d'inconvénients et qu'elle repose sur une série de paradoxes. Tout d'abord, le métissage est un concept d'inspiration biologique qui a pour effet de créer les entités mêmes qu'il est censé dissoudre. En effet, le métissage suppose au départ des cultures pures. C'est un concept qui procède de la biologie (ou plutôt des sciences naturelles comme on les appelait au 19^e siècle) et de la zootechnie, donc de la pratique des éleveurs. Cela suppose premièrement un processus de sélection de race pure (chevaline, bovine, caprine, etc.) et dans un deuxième temps, une hybridation (la production d'hybride). Toute cette problématique de l'épistémè, pour reprendre le terme de Foucault, renvoie à la raciologie du 19^e siècle (la science des races) et son oscillation entre deux attitudes : la mixophilie et la mixophobie, c'est-à-dire la hantise de la bâtardise et du métissage ou au contraire la volonté de valoriser les hybrides. Si l'on suit cette perspective du métissage inspirée de la biologie, des cultures pures au départ s'exposent ultérieurement au métissage, à la rencontre, alors que j'estime à l'inverse que cette rencontre a déjà eu lieu. Toute culture, toute culture musicale entre autres, est pour moi une rencontre et doit être conçue comme la conjonction d'éléments divers, d'un répertoire, au sens linguistique, d'éléments proches ou lointains à l'intérieur desquels les acteurs puissent, consciemment ou inconsciemment, opérer des choix d'identification. C'est pourquoi il est impossible de déterminer a priori les contours d'une culture, par exemple les contours de la culture persane, indienne ou malienne.

Quelle est la place de l'opération à laquelle se livre Keyvan Chemirani au sein du *rythme de la parole* ? Cette opération est ce que j'appellerais une opération d'universalisation de type lévi-straussien. C'est-à-dire que c'est une opération comparatiste, de type structurale, et une opération qui enjambe, qui fait des sauts par delà les cultures musicales de l'Inde, de Perse et du Mali. Keyvan Chemirani se livre à cette opération, à cette entreprise, sans se soucier des contacts réels (effectifs) ou possibles (éventuels) entre les trois ensembles. Ce qui a été fait, par exemple, dans le cadre de recherche sur l'économie et les échanges intervenus le long de la route de la soie qui partait de la Chine et qui arrivait jusqu'en Occident. Keyvan Chemirani recherche des éléments communs aux trois ensembles, soit dans le domaine de la mélodie et surtout dans celui du rythme pour en dégager des éléments communs, à la manière de Claude Lévi-Strauss dans *Les structures élémentaires de la parenté*, des « atomes » ou des invariants culturels.

Qu'en est-il des échanges et des contacts entre ces différents ensembles ? Je prendrais un premier ensemble qui est celui constitué par l'Inde et la Perse. Une partie de l'Inde, l'Inde du Nord, est située dans l'orbite de l'aire arabo-musulmane. Donc la culture de l'Inde du Nord, sa culture musicale, est un mixte de culture hindoue et de culture arabo-musulmane. A priori, rien ne s'opposerait à ce que la greffe prenne entre la culture arabo-musulmane et la culture de l'Inde du Sud, censée être restée imperméable aux influences musulmanes. Cela aurait pu produire une culture qui serait l'analogie de la culture musicale de l'Inde du Nord. La situation est comparable en ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest. On peut observer la présence de l'Islam au Maghreb depuis le 8e siècle et la présence de l'Islam en Afrique au sud du Sahara depuis le 10e siècle. On peut observer une diffusion progressive de l'Islam en Afrique au sud du Sahara, parmi les élites dans un premier temps, parmi l'aristocratie, puis au sein des masses rurales. Donc, l'Islam a représenté un phénomène de modernisation des sociétés ouest africaines. Le Mandé et le Wassolon, qui nous concernent ici en tant qu'éléments de l'échantillon musical, avant d'avoir été massivement et brutalement converti à l'Islam avant la fin du 19^e siècle, baignaient néanmoins dans un environnement musulman. Si l'on peut observer l'influence de la culture arabo-musulmane sur les cultures du nord du Mali, au sein de la musique peule ou sonrais par exemple, on ne peut pas l'exclure a priori pour les cultures du sud du Mali, notamment celle du Mandé et celle du Wassolon. Par exemple ce qui m'a frappé hier lorsque j'écoutais Nahawa Doumbia, c'est la présence de termes d'origine arabe dans sa langue, le bambara. Egalement en ce qui concerne les griots, lorsque les griots racontent l'histoire de Sounjata, fondateur de l'Empire du Mali, ils font référence à un texte en arabe. Personne n'a jamais vu ce texte, mais l'important c'est la référence à un texte écrit.

Ce qui m'amène à m'interroger sur la notion de culture ou de musique orale. Ce que l'on peut dire c'est que ces interactions entre cultures écrites et cultures orales manifestent la présence en creux d'une culture dans une autre, ce que j'appellerai un glyphe culturel, en référence aux hiéroglyphes égyptiens (des écritures en creux). Il y aurait donc des cultures en creux, des cultures qui se pensent l'une dans l'autre. Ces cultures musicales d'Afrique de l'Ouest, et l'on peut dire la même chose des cultures musicales persane ou indienne, sont des cultures musicales métisses et le sont devenues bien avant la colonisation ou la globalisation actuelle. Je dirais même à propos de l'Afrique de l'Ouest que la pénétration de la culture arabo-musulmane représente une phase antérieure de mondialisation. Je me demande à propos de cette entreprise menée par Keyvan Chemirani au sein du rythme de la parole, si la culture arabo-musulmane ne représente pas pour ces trois ensembles, la culture musicale malienne, indienne et persane, un opérateur d'universalisation, un trait commun, une structure commune, antérieure à l'entreprise de type structurale menée par Keyvan Chemirani. Si l'on prend l'exemple de la société Dogon du Mali. On peut observer que la cosmogonie dogon présente de troublantes analogies avec la philosophie grecque présocratique. Mais plutôt que d'y voir la présence de contacts anciens ou une structure commune, je me demande s'il ne faut y déceler une série d'éléments qui auraient été apportés par l'Islam, lui-même relais de la pensée grecque. Donc, toute opération structurale, du type de celle menée par Keyvan Chemirani, suppose la sélection d'un échantillon de cultures, ou de musiques du monde, et l'oubli des connexions effectives ou possibles entre les différents éléments de cet échantillon. C'est donc toute la grandeur de l'opération structuraliste, qu'elle soit lévi-straussienne ou chemiranienne, et c'est également toute sa limite. »

2.2.2 Le problème de la spécificité culturelle

« J'ai postulé qu'il existait une sorte de métissage ou de syncrétisme originaire de toute culture. Mais cela ne signifie pas pour autant que les différentes cultures soient des sortes de bouillies indistinctes, à l'instar du maelstrom actuel représenté par la mondialisation. Il faut déceler néanmoins des formes distinctes, des discontinuités (ce que les théoriciens de la forme appellent des *gestalt*) à l'intérieur desquelles et entre lesquelles existent, comme dirait Wittgenstein, un certain « air de famille », une certaine parenté. Sinon toute reconnaissance culturelle serait impossible. Je prendrais un exemple à propos de la culture malienne. On peut observer dans la région dont est originaire Nahawa Doumbia, une interdépendance très forte entre les cultures peuls, bambaras et malinkés. Je prendrais un exemple tiré du domaine musical : le dugoni (la guitare) cet instrument est commun aux peuls, bambaras et malinkés. La famille de Nahawa Doumbia est elle-même d'origine malinké, elle n'est pas de Wassolon. Même s'il y a des inter-relations, des interactions constantes entre ces trois cultures, il existe des traits distinctifs de la culture musicale de cette région. Par exemple, le fait que la musique et le chant soient effectués par des gens qui n'appartiennent pas à des castes musicales, c'est le premier point. Deuxième point, certains instruments de musique sont propres à cette région : par exemple, le *kamale ngoni*, la guitare des jeunes gens célibataires, n'est pas joué à l'extérieur du Wassolon. Mais cette spécificité culturelle, que l'on peut observer dans le domaine musical comme dans d'autres domaines, ne signifie pas pour autant l'immobilité et la fermeture culturelle.

Les cultures pour moi sont des boîtes à outils, des répertoires ouverts dans lesquels les acteurs sociaux cliquent et à partir desquels ils se connectent. Donc les cultures pour moi sont donc assimilables à des logiciels dont il est impossible de définir les contours et les limites. D'où l'idée de branchement et la substitution que j'ai opéré d'une métaphore biologique à une métaphore électrique et informatique. »

2.2.3 Rapport entre cultures métisses, musique du monde et triangulation

« Le métissage est en quelque sorte devenu un must, une obligation propre à notre époque. Les acteurs sociaux sont obligés de passer par une autre culture pour définir leur propre identité. C'est ce phénomène que je nommerais triangulation et c'est ce phénomène que l'on peut observer à travers les musiques dites musiques du monde, qui est un terme péjoratif comme l'a souligné Alexis Nouss. Par exemple pour affirmer l'identité de la musique bretonne on passera par le reggae jamaïcain, ou pour affirmer la spécificité de l'identité de la musique celtique galicienne, on passera par la musique soufie du sud du Maroc. On peut multiplier les exemples de ce type. Ce phénomène n'est pas nouveau, on a toujours eu besoin d'un élément extérieur pour définir sa propre identité. Mais il connaît actuellement une ampleur sans précédent à la fois dans le domaine de la musique, mais aussi dans le domaine de l'art, de la littérature, de la cuisine...

Je crois que le mérite de l'entreprise de Keyvan Chemirani, c'est de ne pas se confondre avec ce phénomène de masse qui est en train de devenir un phénomène de mode. Ce n'est pas une entreprise qui relève des musiques du monde, c'est une autre entreprise, qui participe d'un tout autre espace conceptuel. Il s'agit d'une véritable recherche expérimentale de laboratoire. »

2.3 DEBAT

Benoît Tiberghien - « Ces questions du métissage sont des questions que l'on se pose depuis de nombreuses années avec le 38^e *Rugissants*. Ce festival était à l'origine un festival de musique contemporaine. On se trouve (est-ce spécifique au monde occidental ?) dans des logiques bipolaires : musique classique et musique contemporaine, musique savante et musique populaire, musique écrite et musique improvisée. Ce qui a prévalu au 38^e *Rugissants*, c'est de casser ce système là, d'ouvrir des portes entre ces champs musicaux et de voir ce qui pouvait se passer. A un moment donné, la musique occidentale a voulu faire table rase de la tradition. Il fallait construire un nouveau langage (c'était la musique contemporaine) en essayant de ne plus emprunter ce qui pouvait faire référence à la tradition musicale occidentale, c'est-à-dire à la musique classique. Idéologiquement, c'est ce qui constituait les fondements de la musique contemporaine. Le milieu de la musique contemporaine s'est ghettoisé progressivement, est arrivé au bout de ses limites. Il y avait aussi un certain nombre de musiques qui était cloisonnées, ce qu'on appelait les musiques traditionnelles, qui représentaient un sorte d'archéologie du présent, qui étaient évidemment le terrain d'étude de cette science qui s'appelle l'ethnomusicologie. Quelles sont les porosités qu'il continue à y avoir entre ces mondes musicaux ? La musique contemporaine tout en essayant d'inventer un langage nouveau, n'a pas arrêté de s'inspirer de la musique traditionnelle. Finalement les musiques traditionnelles ont fortement contribué à enrichir les structures de ce qui est considéré aujourd'hui par la culture occidentale comme de la musique contemporaine. Ce métissage a donc lieu aussi dans des formes musicales aussi éloignées que notre culture musicale par rapport à des formes de traditions orales. C'est partir de l'idée, comme dit Edouard Glissant, qu'on est dans une phase de créolisation des cultures au niveau mondial. La première mondialisation a eu lieu, il n'y a plus de cultures à découvrir. Aujourd'hui toutes les cultures sont dans une interférence, qui est d'autant plus forte qu'elle est poussée par les médias. C'est un phénomène relativement nouveau et qui est entrain de transformer l'ensemble des cultures. C'est ce phénomène de créolisation des cultures dans le domaine de la musique qui nous intéresse au 38^e *Rugissants*. »

Philippe Conrad – « Keyvan Chemirani a appelé cette rencontre *le rythme de la parole* et ce n'est pas un hasard si c'est un percussionniste qui mène cette rencontre. Dans toutes les rencontres que l'on a essayé de lancer dans le cadre d'*Africolor*, le problème essentiel de la rencontre était toujours rythmique. Au-delà du sens, c'est le rythme qui dirige la rencontre. Par exemple, quand on a amené Keyvan Chemirani à la rencontre des ballafonistes de la région de Sikasso (Mali), toute la discussion, toute la rencontre s'est située au niveau rythmique. C'est-à-dire que les sénoufos n'avaient jamais entendu un « cinq temps ». C'est pour cela que la question de rythme est très importante. C'est pourquoi je pense que Keyvan était le mieux placé. Avant de réfléchir sur le chant, il réfléchit d'abord sur le rythme. Et si Nahawa Doumbia peut faire quelque chose avec d'autres instrumentistes, c'est parce qu'elle aura un top de départ. La deuxième chose que je voulais dire, c'est que le terme de laboratoire est très important. C'est comme un laboratoire de langue. Personne ne se comprend mais on va essayer de se rencontrer. »

Frédéric Deval - « La demande des musiciens indiens n'a pas été tout de suite de comprendre les textes des autres, ça c'est fait par le rythme. Ça c'est fait aussi par des échanges instrumentaux. Le rythme a été premier dans la compréhension entre Keyvan et les musiciens indiens. Il y a une même intelligence à la fois sensible et mathématique. C'est la

première observation. La deuxième c'est effectivement le rythme de la parole. Ce travail est parti d'une réflexion de Keyvan Chemirani sur la métrique de chacune des trois langues en jeu : le tamul de l'Inde du Sud, le persan de l'Iran et le bambara du Wassoulou. Quelle métrique ont-elles ? Quelles tensions et quelles prosodies génèrent-elles ? Que peut-on en tirer de compréhension de la rythmique, de la musique elle-même ? Ces trois traditions orales ont un commun intime alliage entre la métrique de la langue et la métrique de la musique. Cet alliage entre rythme, percussions, et voix est quelque chose qui est central dans la démarche de Keyvan Chemirani. On peut se poser la très intéressante question de Jean Loup Amselle : est-ce que Keyvan Chemirani, consciemment ou inconsciemment, a été aidé par cette universalisation préalable à la colonisation qu'a opérée la civilisation musulmane entre ces trois territoires musicaux de l'Inde du Sud, de l'Iran et du Mali ? Est-ce qu'il y a des éléments structuraux communs, qui consciemment ou pas, aurait pu servir son entreprise. »

Alexis Nouss - « Je voudrais rappeler que l'intitulé du cycle est *le rythme de la parole* et non pas le rythme de la langue. Je suis donc sensible à cette intervention de Philippe Conrad, effectivement le rythme est là. Mais de quel rythme s'agit-il ? Ce n'est pas le rythme de la langue. Il y a une tension entre ce que le rythme peut avoir de commun (cette métrique commune) et ce qu'en revanche la parole a de singulier, parce qu'une parole est toujours singulière. C'est la grande distinction de la linguistique moderne entre langue et parole. Il y a une tension qui me semble très créative, très féconde, entre une première approche du rythme qui irait vers l'universel et une autre approche qui verrait au contraire dans le rythme l'affirmation d'une singularité. Nous avons chacun notre rythme, qui correspond en un mot à notre historicité. Je crois que le titre très pertinent du *rythme de la parole* doit nous interpeller sur cette tension-là. Qu'en est-il de la confrontation entre le désir de l'universel et de la résistance de la singularité ? »

Intervenant (musicien) - « Les scientifiques étudient les petits rats de laboratoire... moi je suis plutôt le petit rat, c'est vous qui faites la dissection. Il y a des gens qui habitent ces territoires, qui ne doivent pas se poser trop de questions métaphysiques au moment de réaliser les choses. Au moment de la création, tout créateur veut oublier comment on lit. Il doit avoir tout assimilé. Tous les grands compositeurs ont essayé par instinct d'aller ailleurs, et comme ils avaient un estomac très grand, ils ont pu digérer tout ce qu'il y avait ailleurs et ils l'ont rendu d'une certaine façon. Après, c'est bien qu'il y ait des scientifiques pour dire comment ça se fait, mais a priori il doit y avoir des gens qui essaient de vivre tout ça. Pour moi artiste, j'essaie de ne pas me poser trop de questions, ce serait dangereux, parce cela génère trop de schémas, trop d'*a priori* dans mon travail. »

Saïd (musicien) - « Je voulais juste dire un mot sur le problème du sens et du rythme. Il faut voir dans ce genre de rencontre, l'histoire de gens qui se rencontrent. Par ailleurs, quand on regarde le point de rencontre de Keyvan Chemirani, le point de départ ce n'était pas le sens. L'histoire a commencé il y a cinq ans à ma connaissance quand Keyvan Chemirani racontait qu'il a découvert les voix et cette envie de travailler avec les chanteurs. Il a commencé sa démarche en travaillant avec dix chanteurs, il voulait encore aller plus loin. Ce n'était pas au départ tous ces aspects théoriques que l'on est entrain de discuter, c'était juste une envie, un désir de l'artiste d'aller rencontrer toutes ces différentes expressions. Aujourd'hui, il y a une volonté importante chez les artistes et les musiciens à aller rencontrer les autres musiques, partager cette musique ensemble avec les autres musiciens. C'est pourquoi chaque rencontre a une démarche différente de l'autre. On peut théoriser toutes ces démarches mais l'on ne peut jamais généraliser. »

Intervenant 1 - « Vous avez dit que dans la parole, la voix se perdait et qu'elle se retrouvait dans le chant. Vous avez dit aussi que l'unité arabo-musulmane pourrait être la base. Est-ce qu'il n'y a pas une espèce de nostalgie, à cause de la transgression (car la musique est une transgression dans ce monde musulman), nostalgie de la mère primitive. »

Alexis Nouss - « Ce que je voulais dire c'est que la voix a tendance à s'effacer par rapport au sémantisme véhiculé par cette voix. Nous prêtons attention à la voix de l'autre, et la voix de l'autre dans ses intonations, dans ses accents, dans ses rythmes en dit autant que le sémantisme des paroles véhiculé par cette voix. Mais admettons que dans une économie de la communication ce qui est avant tout éclairé c'est le sens du message, au détriment de la performance vocale. Alors que dans le chant, la voix va reprendre toute son importance. Il y aura justement une espèce de concurrence entre une expressivité qui serait prêtée aux paroles et une expressivité prêtée à la voix. Avec toutes sortes de cas de figures. On sait par exemple que dans le cas du chant romantique allemand, du *lied*, les poèmes sont totalement insipides, insignifiant, et cela donne lieu à des créations musicale, vocale. Donc la voix prend une importance primordiale. Dans d'autres cas, c'est équilibré. Dans le cas de l'expérience de Kevan, il y a justement une tentative d'équilibrer l'expressivité de la poésie, des paroles, puisque, précisons-le, il a fait traduire dans les autres langues les textes sur lesquels il travaillait. Effet miroir donc de la voix et du message. Vous avez terminé sur l'image maritime. Là il y a quelque chose qui est à l'origine de nombreux malentendus sur la notion de rythme. Effectivement le rythme étymologiquement se rapporte au rythme de la mer, au sac et au ressac. Or, entre le règne maritime et le règne humain, il y a une différence majeure qui est celle de l'histoire et quand on parle de rythme dans le règne humain, on est dans une historicité. »

Intervenant 2 - « Ce n'est pas la mer, c'est la culture matricielle. Il y a quelque chose qui me paraît important, crucial aujourd'hui dans ce mixage des musiques, c'est qu'en Afrique il y a des expériences inaugurales avec un chanteur comme Youssou N'Dour qui a accompagné les grands musiciens occidentaux. Mais il ne s'est jamais départi de sa culture soufie, mouride. Aujourd'hui le soufisme aussi c'est un élément fédérateur de beaucoup de musiques. C'est donc la facette lumineuse de cette musique, de cet Islam ouvert et tolérant. »

Intervenant 3 - « Je veux juste rappeler qu'en Iran en ce moment, la musique est totalement interdite. Donc les seuls musiciens iraniens qui la perpétuent sont exilés. Par rapport à l'Inde du Sud, Ragnathan hier a lancé un hymne à la grande déesse, on est assez loin du monde musulman. Je crois que la culture de l'Inde du Sud est fondamentalement hindoue donc totalement extérieure à la tradition iranienne ou africaine. »

Jean-Loup Amselle - « Je crois qu'il y a eu un malentendu, je n'ai jamais dit le contraire. Je dis simplement que la greffe qui a eu lieu en Inde du Nord entre la civilisation arabo-musulmane et la civilisation hindoue, peut très bien aussi se produire dans cinquante en Inde du Sud. On ne se posera peut-être plus ce genre de questions, de la compatibilité entre différentes cultures dans cinquante ans. Tout ça est affaire de processus historique. »

Intervenant 4 - « Il y a une dimension qui semble complètement échapper à ce que j'ai entendu aujourd'hui c'est l'importance du poète compositeur interprète. Et ça ce n'est pas une histoire d'Inde du Nord ou d'Inde du Sud. Le poète compositeur interprète fait la parole sous forme de texte. Ça ne veut pas dire que l'on prend un crayon pour écrire le texte, il le fait en chantant. Même si on prend Bob Dylan comme un exemple, l'esthétique du texte, l'esthétique poétique littéraire est pensée par le poète, ou compositeur, en fonction d'un certain mode, qui

est basé sur une échelle ou l'intervalle entre les notes crée une certaine émotion esthétique mais qui procède aussi du texte, sans même un va-et-vient. C'est quelque chose qui au départ est pensé par un individu. Un chanteur aujourd'hui pourra chanter le même poème dans des modes différents. Ce que l'on fait aussi en Inde. On chante des poèmes attribués à des poètes du 16^e siècle sur des modes qui n'existaient pas au 16^e siècle. Aujourd'hui l'interprète a une sorte de latitude et ça ne gêne pas du tout l'auditeur. Mais l'auditeur ne peut pas se passer de comprendre le texte, il ne peut pas se contenter de la mélodie, cette division est un peu gênante. Et ça c'est valable dans le sud de l'Inde. »



royaumont

3. Rencontre « à chaud » organisée par le LAMI

Le 28 août 2004

Cette rencontre "à chaud" voulue par le LAMI (Laboratoire Musical Itinérant) a été organisée à l'issu du concert "Le Rythme de la Parole", oeuvre créé par Keyvan Chemirani et présenté le dimanche 28 août 2004 dans l'Ancien Réfectoire des Moines, dans le cadre de la Saison musicale de Royaumont.

Le public ayant assisté au concert a ainsi pu discuter librement avec les artistes et interprètes mais aussi avec les anthropologues et scientifiques dont les travaux et les interventions ont accompagné la création de Keyvan Chemirani.

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

Frédéric Deval – « La perspective que ce projet pose est celle des croisements entre musique, de leur légitimité, de leur valeur ajoutée ou de leur valeur soustraite. Pensons-y dans notre échange. »

Intervenant 1- « Vous parlez de croisements, j'en ai vu quelques-uns, mais le plus souvent j'ai vu des choses se côtoyer et j'ai entendu des choses se côtoyer, plutôt que de se croiser ou de se conjuguer. J'ai trouvé que généralement, quand croisement il y avait, c'est essentiellement au niveau rythmique, peu au niveau harmonique et absolument pas à mon sens au niveau mélodique. »

Frédéric Deval – « Oui évidemment, le propos est d'abord un croisement rythmique, c'est ce que Keyvan ne cesse de dire, c'est ce que nous ne cessons de dire avec lui. Ce qui se dégageait du travail en commun était une syntaxe rythmique commune, qui me paraît assez évidente, en tout cas comme résultat obtenu de rythme partagé tous ensemble, bien sûr particulièrement avec le noyau rythmique commun entre les percussionnistes indiens et les percussionnistes iraniens. Le propos du croisement, en tout cas de la rencontre, était de constituer ce langage commun par le rythme. Cela n'a pas été forcément simple, c'est parce que ce sont des musiciens qui sont dans une grande écoute les uns envers les autres que c'est possible. Il y a eu une analyse rythmique des langues par Keyvan Chemirani avec une étudiante de Jean-Loup Amselle pour le bambara, Elisabeth Sethupathy pour le tamul, Dariush Talai et Djamchid Chemirani pour le persan. L'aspect rythmique et l'aspect métrique des langues est très important et je pense qu'on est en droit de dire qu'il y a eu constitution spécifique d'un corpus rythmico-prosodique commun. C'est la première chose. En ce qui concerne l'harmonie, il n'y en a pas. On est dans des cultures monodiques par excellence, modales, et nulle part dans les propos des uns ou des autres, ni dans les textes, il n'y aurait eu la visée de constituer une écriture verticale commune. En ce qui concerne les mélodies, on peut être me semble-t-il dans un entre-deux. Bien sûr il n'y a pas eu invention mélodique commune, il n'y a pas eu invention d'un chant structuré sur le même langage musical. Mais les langues des uns sont passées des uns aux autres, les ornements des uns sont passés des uns aux autres dans une certaine mesure, les modes, c'est-à-dire les échelles musicales, des uns sont passés des uns aux autres. Et s'il n'y a pas eu invention d'un corpus mélodique tout neuf, il y a eu circulation des échelles musicales, indubitablement. Là où cela a trouvé sa limite, et Keyvan Chemirani le dirait lui-même, c'est avec Nahawa Doumbia, lorsque les chants à trois englobaient le Mali. Nous en avons discuté ensemble et la solution qui a été trouvée c'était d'englober cette échelle pentatonique malienne dans un mode iranien qui l'englobe, plus vaste, où se retrouve les cinq degrés, mais plus vaste que les cinq degrés. Effectivement, Nahawa Doumbia n'a pas pu chanter en dehors de son échelle musicale pentatonique du Wassoulou, qui est sa langue musicale. Mais ils ont tous chanté ensemble sur un mode qui rendait justice à sa langue musicale. »

Sudha Ragunathan (traduction Frédéric Deval) - « En ce qui concerne la structure mélodique, elle a eu une difficulté sur certains chants persans, parce qu'il y a un quart de ton qu'ils n'ont pas dans le chant carnatique indien. En ce qui concerne le rythme pentatonique malien, ça n'a pas posé de problème, car il y a des raga qui sont structurés de façon similaire en Inde du Sud. En ce qui concerne le rythme, cela ne leur a posé non plus de grandes difficultés, car leur conception du rythme est extrêmement scientifique, mathématique. »

Jean-Loup Amselle - « J'ai profité de ce séjour à Royaumont pour faire une petite enquête de terrain, car je suis anthropologue. J'ai discuté avec Ballaké Sissoko et je lui demandai s'il avait éprouvé certaines difficultés à jouer avec des musiciens iraniens et indiens. Il m'a dit

« pas du tout, moi simplement je joue en si, et eux joue en si bémol. Donc maintenant quand je joue avec eux, je joue en si bémol. C'est simplement un problème d'accord ». J'ai remarqué par ailleurs que Ballaké Sissoko avait une feuille de papier à côté de lui quand il jouait, sur laquelle il y avait des annotations. Donc il a un système de notation personnel, ce qui n'est pas le cas d'autres chanteurs ou musiciens maliens, qui de ce fait éprouvent plus de difficultés à se couler dans ce qui pourrait être un moule commun. Il y a une distinction à faire entre les chanteurs ou les musiciens qui ont la possibilité de noter par écrit des accords ou des choses similaires et ceux qui ne l'ont pas. »

Frédéric Deval - « Bien sûr il y a toujours des aides-mémoires, même dans les traditions les plus orales. Je crois qu'il faut faire la différence entre aides-mémoires, les musiciens indiens comptent avec les doigts comme vous l'avez vu, c'est aussi des aides-mémoires. Le fait de mettre sur le papier l'ordre des morceaux, on est bien là dans un aide-mémoire, mais pas dans une notation musicale, pas dans une écriture musicale. Je n'appellerais pas ces feuilles aides-mémoires des textes, ce sont des signes. »

Alexis Nouss - « Ce qui m'a frappé dans les interventions que je viens d'entendre c'est une espèce de bonheur de voir le terrain commun trouvé. Il y a lexique de la communalité ou de la mise en commun dont on peut se réjouir effectivement. Or, ce qui m'a intéressé dans le concert, c'est quand il y a eu tension, c'est quand précisément il n'y avait pas un territoire commun qui venait résoudre toutes les oppositions, toutes les contradictions, mais au contraire quand il y avait résistance d'un territoire musical par rapport à un autre territoire musical. Or j'ai senti cette tension uniquement dans le travail vocal. A savoir que dans le travail instrumental, dans le travail rythmique, il y avait partage, mise en commun. Là où j'étais dérouté, là où soudain il y avait pour moi une certaine violence qui m'était faite, violence qui est pour moi le signe du métissage (c'est-à-dire quelque chose qui apparaît, quelque chose à laquelle je ne m'attends pas) c'est quand les voix se rencontraient. Ce sont les seuls instants où je sentais une indécision, je ne savais plus où j'étais. Je pourrais aussi discuter du fait que pour nous, auditeur de langue française, les textes n'ont pas été traduits. C'est-à-dire que la tension qui peut exister entre les textes pour nous a totalement disparu puisque nous étions auditeur de la langue tamul, de la langue bambara et de la langue perse. Donc, il y avait finalement une seule langue étrangère. Cela pose problème aussi. Mais les voix rattrapaient. Ce que Roland Barthes baptisait le grain de voix, pour mettre fin à la typologie classique (soprano...), il disait que ce qui l'intéresse chez les chanteurs c'est le grain de voix. Qu'est-ce que le grain de voix ? C'est la manière dont un : le corps vient habiter la voix, deux : la langue vient habiter la voix. Et là j'ai senti des différences qui justement n'étaient pas résolues. Et cette non-résolution était le signe même du métissage. Il y a ici une piste que j'aimerais explorer avec vous. Qu'est-ce qu'il en est de ces voix ? Est-ce qu'on peut les considérer uniquement dans leurs inscriptions dans un procédé orchestral, musical ? Ou est-ce qu'effectivement il faut être attentif au fait que les voix vont résister, parce que ces voix-là vont recueillir l'héritage des traditions textuelles, historiques et mémorielles. Quand j'entendais les trois chanteurs, il y avait là trois régimes d'historicité différents et aussi, et c'est une hypothèse, trois régimes que je n'hésite pas à baptiser théologiques ou cosmologiques. Il y a entre la voix telle qu'elle était portée par la tradition iranienne quelque chose qui m'évoque ce qui est le substrat théologique, quel que soit le poème utilisé, à savoir un monothéisme, à rapport à l'unicité, un rapport à l'unique. Alors que dans les voix véhiculées par la tradition indienne et par la tradition malienne, le substrat théologique ou cosmologique n'était pas de l'ordre de l'unicité mais de l'ordre du pluralisme, de l'ordre de la multiplicité. A savoir qu'une voix n'est jamais neutre. Elle n'est pas neutre parce qu'elle est portée par un individu et un individu qui se situe dans une histoire. Or les trois histoires qui ce

soir étaient réunies sur la scène sont différentes, et c'est quand ces histoires-là se heurtaient, n'arrivaient pas justement à se fusionner, qu'il y avait métissage et qu'il y avait créativité. »

Keyvan Chemirani - « D'abord pour ce qui est du choix de mettre des textes ou pas à l'intérieur. Ce qui m'intéressait dans le travail ici, ce n'est pas forcément le fond des poèmes, mais c'est plutôt l'imaginaire que pouvait développer l'écoute de langues étrangères et de sons étrangers se mariant ou ne se mariant pas. Cela ne m'intéressait pas de faire un travail dans une recherche d'harmonie. L'important c'est qu'effectivement, il y a une singularité de chaque tradition et de chaque chant. Cette singularité-là il ne faut pas essayer de la tuer. Il faut accepter qu'on puisse entendre des choses qui frottent, comme vous disiez, ou qui soient différentes. C'est ce qui m'intéresse, ce n'est surtout pas de polir chaque culture et chaque son, ou chaque chant, de manière à ce que chacun soit ressemblant à l'autre, puisque là on perd la force de chaque culture ou de chaque chant. »

Frédéric Deval - « Sur les hypothèses de monothéisme sous-jacent ou de polythéisme sous-jacent, il ne faut pas que l'on en vienne à penser que ces cultures sont des cultures qui portent en dorsard leur origine monothéiste ou polythéiste. Qu'il y ait des rattachements culturels aux religions sans nul doute, après il faut voir ce qu'on fait avec cette distinction. »

Alexis Nouss - « Le travail que doit faire actuellement la pensée occidentale c'est précisément d'admettre qu'un objet quel qu'il soit (esthétique, politique, affectif), le sens n'est pas réductible à l'objet lui-même ou à la signification que l'on peut attribuer à cet objet. Il y a des résonances, il y a ce qu'on pourrait appeler un inconscient. Ce que j'entends quand vous chantez, c'est aussi l'inconscient collectif, qui est derrière votre pratique et votre maîtrise. Et ça, je crois qu'il ne faut pas en avoir peur. Si l'on pense les rencontres uniquement dans leur factualité, on peut les subsumer dans des systèmes politiques. Par exemple, les démocraties n'ont aucun problème à accueillir les étrangers. Or les démocraties ont des problèmes à accueillir les étrangers, parce que les étrangers ont un inconscient avec eux. Je pense que ce qui est intéressant dans votre travail, c'est que précisément ces inconscients-là apparaissent et c'est parce que ces inconscients-là apparaissent qu'il y a tension et que quelque chose de nouveau surgit. »

Intervenant 2 - « Ce qui m'a intéressé c'est que du point de vue de la musique contemporaine, cette hétérogénéité des voix, le fait d'avoir trois voix qui frottent dans leurs échelles, c'est quelque chose qu'en musique contemporaine, on pratique systématiquement, on a besoin de cela pour ouvrir la musique. Ce qui m'a fasciné aussi c'est le travail de la percussion, du côté des iraniens ou du côté de l'Inde du Sud, où j'ai senti là un vrai dialogue en termes de fonctionnement instrumental. Il y a une hétérogénéité des timbres instrumentaux. Ce qui est très important pour moi, c'est qu'on a échappé à l'idée de fusion. A chaque fois dans les marges, il y avait des choses qui se travaillaient. Comment on travaille un mode, des échelles, quand on appartient à des cultures différentes et surtout quand on ne fonctionne pas sur nos systèmes à nous d'échelle isomorphe, nos échelles sont transposables. Les autres cultures ne fonctionnent pas sur ce type de mode de transposition. Quelle pensée est donc à opérer dans le travail de rencontre ? »

Keyvan Chemirani - « La première chose que je voudrais dire c'est que le choix des musiciens et des chanteurs n'a pas été fait par hasard. Il n'y a pas une musique traditionnelle, il y a des hommes et des femmes qui sont chanteurs, qui sont musiciens et certains ont envie de rencontrer les autres. Ce qui était touchant pour moi pendant toute la semaine c'est que chacun a étonné l'autre. On écoutait quelqu'un jouer et on était fasciné par ce qu'il faisait,

l'émotion qui se dégageait. C'est comme ça que la communication a eu lieu, c'est-à-dire en écoutant l'autre. Je voulais juste dire à propos du travail que l'on a fait, que c'est un travail collectif. Chaque chose que j'ai pu proposer par moment, j'ai toujours essayé de ne rien imposer et de laisser à chaque fois le plus d'ouvertures, pour que chaque caractère, chaque personnalité puisse se développer. »

Benoît Tiberghien - « Ce que j'ai trouvé intéressant c'est qu'il y avait espace de convergence entre les percussions et que cette convergence crée une sorte de perspective de divergence de perspective au niveau des voix. Il y avait une espèce de mouvement contrasté ou contradictoire, ou en tout cas antinomique, qui faisait que plus les percussions dialoguaient, plus il y avait une sorte de profondeur de champ, dans les deux sens du terme, qui faisait que les voix s'exprimaient. On peut écouter les voix et la manière dont les trois cultures chantent dans le même espace musical tissé par les percussions. Il y a un personnage qui m'a beaucoup fasciné, c'est Ballaké Sissoko, que j'ai senti souvent comme pilier et en même temps comme passeur. Est-ce que c'est précisément parce que la Kora est un instrument en même temps mélodique et en même temps de percussion ? »

Keyvan Chemirani - « C'est tout à fait exact, il a vraiment un rôle très important. Il y a beaucoup de morceaux qui ont été construits sur des boucles mélodico-rythmiques répétitives sur lesquelles se place une mélodie, sur lesquelles se place une composition rythmique et une composition mélodique. J'ai toujours été très attiré par le côté répétitif, un peu obsessionnel, des boucles de la musique malienne. Il y 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. »

Alexis Nouss - « Si vous me permettez Keyvan, il y a également un autre musicien pivot qui est Raman Ramachrinam. Parce que dans le chiasme que décrit Benoît entre une tendance des percussions à aller vers l'unisson et, non pas une divergence, mais un décalage, un écart entre les voix, il y a effectivement la guimbarde, qui de facto se situe à l'intersection de ces deux expressions musicales. Pour moi le rôle pivot de Raman Ramachrisnam, d'une certaine manière, était aussi important que celui de la Kora parce qu'il venait réunir ces deux registres que sont les percussions et le travail de la voix. »

Intervenant 2 - « Ce sont des instruments qui, paradoxalement, par rapport aux autres instruments, se dissocient en terme de timbre. Quand on entend la guimbarde, on la voit. Ce sont presque des instruments signalétiques. Ce qui est intéressant, c'est peut-être cette notion d'instrument signalétique. Dans les notes qui sont faites sur l'instrument de Cissé, on entend tout de suite la grappe instrumentale. Peu importe la dynamique, on a une grappe sonore donnée. Ce sont des instruments qui ont une enveloppe très identifiable qui fait que le repérage, l'individualisation se fait très facilement. »

Le LAMI, laboratoire musical itinérant

La Fondation Royaumont, Département des Musiques Orales et Improvisée et le Festival 38e Rugissants ont décidé de mettre en place un Laboratoire Musical Itinérant sur la question de l'anthropologie des croisements musicaux (LAMI). Partageant une même vision sur l'intérêt de ces croisements raisonnés et irraisonnés comme champ d'expérimentation et de recherche pour les musiques en mouvement, la fondation Royaumont et les 38e Rugissants réunissent leurs forces intellectuelles et artistiques, en se dotant d'un outil souple confrontant les savoirs théoriques et les expériences musicales pratiques, telles qu'elles se développent au sein de leurs programmes respectifs. Il s'agira donc d'un laboratoire itinérant, intervenant en alternance à Royaumont et aux 38e Rugissants. Depuis une perspective anthropologique, il questionnera les enjeux anthropologiques, sociaux et esthétiques des croisements musicaux et de leurs résultats et l'intervention d'acteurs culturels dans ce champ.