

GLOBALISATIONS DE L'ÈRE PRÉINDUSTRIELLE ET FORMATAGE DE L'OREILLE DU MONDE

L'écoute de l'ethnomusicologue¹

Jean During

« Il est concevable, sans que ce soit une simple éventualité abstraite, que la grande musique est quelque chose de tardif qui ne fut possible que dans une période limitée de l'humanité ».

T.W. Adorno²

LES ÉTAPES DE LA GLOBALISATION

Une question éthique autant qu'esthétique

L'observation des changements survenus dans les pratiques, la perception et les formes musicales sur les terrains les plus divers, désigne les ethnomusicologues comme témoins privilégiés du processus – sinon du procès – de la mondialisation. Cet article se propose de repérer quelques faits significatifs relevant de la globalisation et de la mondialisation de la musique, et de suggérer des directions de recherche qui s'adressent en priorité à nos jeunes collègues qui, du fait qu'ils n'ont pas encore pu appréhender cette problématique dans son épaisseur historique, ont tendance à la négliger. D'où la mode des *urban studies* dans l'ethnomusicologie de langue anglaise, aboutissant à des écrits sur les musiques de variété qui n'intéressent guère ceux qui la font et qui perdent rapidement leur pertinence. Nous sommes cependant nombreux

¹ Cet article développe des idées exposées dans ma communication faite au Congrès des Musiques du Monde Musulman, Asilah, 2007, 8 p. : « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient » (disponible via <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/During-2007.pdf>)

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p. 12.

à penser que l'étude de l'objet musical, dans toute sa complexité, sa force ou sa beauté est au-delà des modes académiques, car elle touche le vaste public des musiques traditionnelles et tous ceux qui les pratiquent. De toute façon, la mondialisation n'est pas un processus irréversible, et quels que soient les avantages qu'ils puissent y trouver, les musiciens ne sont pas obligés d'entrer dans son jeu. Dans la mesure de leurs moyens il incombe aux ethnomusicologues de les aider à prendre conscience de ce phénomène au lieu de le subir passivement. Car il s'agit aussi de tenir compte de la dimension éthique du phénomène de la mondialisation de la musique, laquelle subit les mêmes dérives que l'industrie et la finance qui ont conduit à l'état de crise économique et écologique proclamée par les médias.

Musiques préindustrielles / industrielles

On utilisera ici les termes *globalisation* et *mondialisation* pour désigner deux phénomènes apparentés mais à ne pas confondre : mondialisation ou « globalisation généralisée » renvoie à notre époque et dépend d'un dispositif technologique et économique spécifique ; globalisation ou « globalisation restreinte » réfère plutôt au passé, ainsi qu'à une aire d'expansion et à des moyens de propagation limités.

On admettra que la démarcation entre les deux processus est directement dépendante de la phase historique de l'industrialisation ou plus précisément de l'hyper industrialisation. La « globalisation restreinte » s'opère avec des moyens artisanaux et préindustriels et ne présente pas d'enjeux financiers exorbitants, tandis que la mondialisation use de technologies sophistiquées, coûteuses et générant d'énormes profits, soit au premier plan et par ordre d'apparition : l'électricité, les ondes, l'amplification, l'enregistrement, le film, la télévision et la vidéo, puis l'électronique et les réseaux Internet. Coupez le courant, et il ne reste guère de traces sonores de la mondialisation. Le qualificatif d'industriel s'applique aussi bien aux modes de production que de reproduction et de diffusion qui nécessitent l'intervention de bataillons de spécialistes. Que l'on se représente un instant le nombre de personnes qui rendent possible la présentation d'une simple chanson de variété en concert. Ce sont des chaînes de production de hautes technologies, des réseaux et des filières du *show biz*, des mois de travail en studio, des équipes de techniciens du son et

de la lumière, sans parler des avocats, des journalistes et des agents de sécurité. À l'opposé, comptons combien de personnes ont rendu possible l'événement que constitue un chanson accompagnée au *tanbur* dans une fête ouzbek : le bûcheron qui a abattu un arbre, le luthier (si ce n'est le chanteur lui-même), le voyageur qui a rapporté d'Inde les cordes en bronze, comptez éventuellement le cuisinier qui a préparé les agapes pour une centaine de personnes, et si les lieux sont électrifiés, ajoutons une amplification semi artisanale, genre mégaphone. Sous cet angle, les musiques du monde se répartissent en deux catégories : industrielles et préindustrielles. Les musiques de type *préindustriel* sont celles qui peuvent se produire, se diffuser, se transmettre sans le recours à l'électricité (ni amplification, ni enregistrements) et inversement pour les musiques industrielles. Il faudrait évidemment nuancer : dans le passé, la fabrication de cordes en soie ou en fil d'archal, ou d'instruments comme les cuivres, relevait de techniques avancées. Par ailleurs, les musiques les plus traditionnelles bénéficient largement des mêmes moyens techniques que les autres, ce qui d'ailleurs pose le problème de leur progressive transformation par le passage à la scène (locale ou étrangère), la performance touristique, le mélange, la diffusion, etc.

Mais l'essentiel, en ce qui concerne la montée de l'industrialisation, est le clivage esthétique qu'il engendre : comme le remarquait le maître iranien F. Pâyvar, avant l'apparition de la Radio, tout ce que l'on produisait d'un bout à l'autre du pays était « traditionnel ». Il s'agit donc de prendre en compte non pas tant les modes de production que leur impact esthétique, ce que nous proposons de faire dans cet article en nous appuyant notamment sur des observations et des recherches en Asie intérieure remontant aux années 1970. Le domaine privilégié ici est celui des « musiques professionnelles de transmission orale »³.

³ Il s'agit d'éviter d'opposer musique populaire/savante, traditionnelle/folklorique, urbaine/rurale, en fonction de deux critères : la spécialisation (qu'il s'agisse d'un métier ou d'une qualification) et le mode de représentation et de transmission. Un barde turkmène peut avoir un métier et tenir à jour son carnet de poésies, mais il n'en reste pas moins un professionnel pratiquant un art oral. La spécialisation est en rapport avec la *difficulté* d'apprentissage et le talent inné nécessaire. Si l'on s'en tient au seul terme de « musique traditionnelle », il faudrait alors distinguer les « difficiles » des « faciles », accessibles à tous, puis distinguer (s'il y a lieu) des classes d'auditeurs parmi les deux catégories.

Exemples de globalisation restreinte

Afin de bien distinguer ce qui relève de l'évolution et de la propagation naturelles des formes et des usages, et ce qui résulte des conditions propres à notre époque, l'étude de la globalisation généralisée (universalisation ou mondialisation), a intérêt à commencer par l'examen des causes et des effets relevant de la globalisation restreinte.

Il est évident que certaines formes musicales ont rayonné depuis leur foyer initial pour se fondre dans d'autres formes, constituant de grands espaces musicaux relativement homogènes. Cela a pu se faire naturellement, comme d'autres pratiques d'échange, mais aussi en fonction d'un projet d'unification culturelle par le biais politique ou religieux. Par exemple, une vue panoramique des musiques du monde musulman révèle une belle unité qui pourrait résulter d'un vaste mouvement de globalisation à une période ancienne ou antique. Depuis les Berbères de l'Atlas jusqu'à Herat et même au Kazakhstan, dominent un ou deux modes (*maqâm*) du genre Bayâti /Husayni, ainsi que quelques variétés de 6/8, ou encore le 4/4 syncopé que partagent les Arabes et les Ouïgours. Dans quelques isolats subsistent des modes non heptatoniques, chromatiques au sens propre (Kurdistan, Badakhshan, antique *tanbur* de Baghdad décrit par Fârâbî), ou procédant par alternance de ton + demi tons (Kurdistan), ou encore usant d'intervalles très spécifiques (ton faible au Lorestan). S'il en est resté des traces dans le système des *maqâm*, elles ont été progressivement effacées. D'un autre côté, le « 3/4 de ton », typique de cette vague de globalisation, n'avait pas atteint la *nuba* du Maghreb, et à l'autre extrémité, son équivalent ouïgour, le Onikki muqam, ni non plus les traditions des bardes turciques et kurdes de l'Est et de l'Asie centrale. Si les systèmes arabo-andalou ainsi qu'ouïgour et indien sont fondamentalement diatoniques, il est douteux qu'ils fussent tempérés avant l'ère moderne et l'apparition d'instruments occidentaux comme la mandoline ou l'harmonium. À notre époque, une nouvelle vague de globalisation où se mêlent les influences indienne, chinoise et occidentale tend à l'élimination du 3/4 de ton dans toute l'Asie centrale ainsi qu'en Azerbaïdjan. La différence est qu'ici la radio, puis la télévision ont joué un rôle déterminant en appliquant les directives officielles. Nous y reviendrons.

Métropolisation et musiques impériales

Il y a de bonnes raisons de penser que les prémisses de la mondialisation de la musique se trouvent dans la *métropolisation*, le *passage du village à la ville*, de la province à la capitale, du nomadisme à l'état sédentaire. Les grandes lignes de la mondialisation se dessinent en milieu urbain, dans les capitales, notamment celles qui sont le siège d'un pouvoir fort et centralisant. À la source du courant de globalisation coïncidant avec l'expansion de l'Islam, il faut imaginer des musiciens venant de la province ou de la campagne, pour s'établir dans de grandes métropoles, sièges d'un pouvoir fort : Bagdad au IX^e siècle, Istanbul ou Tabriz au XVI^e siècle, Dehli sous les empereurs Moghols. Comment se présente pour eux ce nouvel environnement cosmopolite et comment s'y adaptent-ils ? Le tableau esquissé ici vaut aussi bien pour notre époque que pour l'Antiquité.

- Ils ne trouvent pas de public en dehors des gens de leur pays émigrés comme eux.

- Ils ne retrouvent pas les conditions habituelles de performance. Leur musique est décontextualisée.

- Ils rencontrent des musiciens venus d'ailleurs, ainsi que des collègues qui ont grandi à la ville, qui savent lire et écrire, qui ont leurs entrées dans les milieux aisés.

- Leur musique, leur chant ou leurs instruments intéressent ces collègues de la ville. Ils intègrent des éléments de leur répertoire, mais sans parvenir à en rendre toutes les finesses, l'accent savoureux, l'intonation du territoire, le *groove*. Ils essaient de transmettre leur savoir, mais l'approche de leurs élèves demeure superficielle et imitative. Peu importe, puisque personne parmi le public de la capitale n'est capable de saisir la différence. De leur côté également, ils s'adaptent au répertoire urbain dans la mesure où il leur est accessible.

- Ainsi les mélodies et le style se transforment et s'enrichissent en s'adaptant à de nouveaux publics.

Anecdote :

En 1992, à Dushanbe, Roma Norkalayev, un excellent joueur de viole tadjik classique me fait part de son intention d'émigrer en Israël. Je lui demande ce qu'il va faire dans un pays où personne ne s'intéresse au

maqâm boukharien. Il répond : « ça ne fait rien, je jouerai de la musique arabe ».

De nos jours en Iran, de nombreux joueurs de viole originaire du Lorestan et du Kurdistan sont passés de leur répertoire populaire au *radif* classique persan et font le va et vient entre ces deux pôles. Certains puristes critiquent leur « accent régional », mais d'un autre côté, il arrive aussi que sous l'influence du *radif*, ils perdent cet accent et se retrouvent « entre deux chaises ».

En Asie centrale, les bons chanteurs régionaux se recyclent couramment à la capitale pour aborder des genres musicaux mixtes afin de toucher un public plus large⁴.

Avec le temps, dans les grands foyers culturels, les maîtres de la ville ont étoffé leur répertoire de ces apports provinciaux ou « étrangers ». Peu importe l'authenticité, du moment que l'on tire quelque chose d'intéressant de ces rythmes et mélodies plus ou moins exotiques. C'est ainsi que le répertoire savant du Moyen-Orient a rassemblé au fil des siècles des modes (*maqâm*) qui portent le nom de leur terroir ou de leur ethnie d'origine : Hejâz, Esfahân, Nishâpur, Nahâvand, Hesâr, Zâbol, Tork, et plus tard, en Iran et en Azerbaïdjan : Bakhtiâri, Shushtar, Kord, Afshâri, Dashti, Khorezmi, Lezgi, Baghdâdi, Gilaki, Bidgâni, etc.

Au cours du XX^e siècle également, les musiciens professionnels Baloutches ont constitué un répertoire de types modaux et mélodiques (*zâbirig*) attestant souvent des origines locales et populaires : Kichi, Baho Dashtyâri, Qandaq, Khorasâni, Jangali, Sarhaddi, Bashkard, Ballok ordo.

Rasulbakhsh, le plus fameux maître de *sorud*, explique qu'avant lui, les maîtres de *sbervândi* pratiquaient un nombre de *zâbirig* plus limité. C'est lui qui a étoffé le répertoire par des emprunts au fonds folklorique de toutes les régions du Balouchistan. Les maîtres comme lui voyagent constamment dans le pays, ce qui n'est pas le cas des musiciens mineurs dont l'environnement culturel est limité à un petit secteur. Il dit avoir parfois rencontré l'un de ces amateurs et avoir appris de lui quelque ancienne mélodie folklorique ; il les a adaptées au style artistique et sophistiqué des musiciens de haute lignée. Cette démarche conduit peu à

⁴ Le thème de l'exode rural des bardes régionaux a été évoqué à travers un témoignage récent par Ariane Zevaco, « À la recherche de la nouvelle voie : un musicien traditionnel et contemporain en Iran », in Bromberger Christian (éd.) *L'Iran, derrière le miroir*, Arles, Actes Sud/La pensée de midi, 2009, pp. 76-84.

peu à la fondation d'un corpus national que certains maîtres désignent comme *klasiki baluchi musiqi*.

Au sujet de Kordi, un *zabirig* maintenant courant, le maître Karimbakhsh Nuri, de Karachi remarque : « Dans le passé, il était seulement chanté par de vieilles femmes, jamais dans le genre professionnel épique *shervând*. Il est apparu plus tard que les autres *zabirig*, dans des chansons sur des poèmes en persan ». Son nom renvoie à des émigrés kurdes fondus parmi les Baloutches à 2000 km de leur pays d'origine⁵.

Ainsi, le classicisme cristallisé dans la forme du *zabirig* est lié à un mouvement de déterritorialisation des motifs régionaux reterritorialisés au plan de l'art, comme cela s'est produit dans d'autres cultures avec le *maqâm*, le *radif* et le *raga*. C'est-à-dire que les maîtres se sont efforcés de rassembler l'essence des répertoires existant dans tout le Balouchistan afin d'étendre leur répertoire⁶.

De même, les grands chanteurs flamenco du début du siècle ont annexé à leur répertoire des genres provenant de régions d'où ils n'étaient pas originaires : Tarantas des mines de charbon, Sevillanas, Granadinas, Rondanea, Malaguena, Fandango de Huelva.

À la même époque, les Afghans réalisaient la synthèse des *ragas* indiens et des chants du Logar pour répondre à la demande d'une musique de cour. Au milieu du XX^e siècle, le style de chanson de cabaret téhéranais fut élaboré par un compositeur ayant passé des années à Bagdad pour y apprendre les principes de la musique légère. Le métissage est évidemment plus aisé dans la chanson de variété dont l'existence même dépend entièrement de la culture industrielle et des media. Les ondes propagent des thèmes dans les quatre directions, notamment à partir de foyers de production intenses comme la Turquie, l'Égypte et l'Inde.

⁵ Les anecdotes ou propos qui ne sont pas référencés ici sont des témoignages oraux de première main recueillis par l'auteur de ces lignes. Il n'a pas semblé pertinent d'y joindre les détails concernant leurs dates et lieu, et parfois même « l'informateur ».

⁶ J'ai expliqué pourquoi au Balouchistan, le processus de classicisation n'a pas encore abouti, malgré le formidable niveau de cette tradition (« The baluchi *zabirig* as a modal landscape and the emergence of a classical music », in Jurgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (éds.), *The structure and idea of maqâm*, Tampere, 1997, pp. 39-63).

L'accent régional

Ces exemples relèvent d'une démarche artistique tout à fait naturelle : l'extension du répertoire, l'expérimentation de nouvelles voies de création, la réponse à la demande du public. Cependant les emprunts ne se font pas sans altération. Les ethnomusicologues savent à quel point les petits groupes sociaux sont sensibles à la moindre variation affectant leur répertoire spécifique. La même danse, la même chanson ne recueille pas facilement l'adhésion des auditeurs, lorsqu'elle est performée par ceux d'un autre village.

Le folkloriste Jean-Michel Guilcher rapporte que dans un passé encore récent, les villageois bretons n'étaient pas à l'aise pour danser lorsque les sonneurs venaient d'un autre village distant ne serait-ce que de 10 ou 20 km. Ils jouaient pourtant exactement les mêmes branles que les leurs, et sur les mêmes instruments. Bernard Lortat-Jacob fait le même constat pour le chant ou la danse de Sardaigne. C'est là une caractéristique des musiques des *sociétés de proximité* : la moindre nuance, le plus petit écart peut avoir un impact profond sur la réception. L'attention portée sur les détails semble inversement proportionnelle à la généralisation d'un répertoire. Avec le brassage, les nuances s'estompent et l'écoute devient moins exigeante. Il en va de même pour les langues : plus elles sont répandues, plus facilement sont acceptés les accents étrangers : par exemple, l'anglais *vs* l'italien.

Le décalage est plus accentué encore lorsqu'il s'agit d'emprunts, l'accent régional étant inimitable, surtout si les modalités d'interprétation diffèrent.

Exemples

Je tiens d'un chanteur de flamenco cette remarque significative remontant à la période de formation de cet art. Lorsqu'un chanteur d'un café de Madrid se lançait dans un style régional particulier et qu'il se trouvait dans le public un natif de la région, il y avait des chances pour que celui-ci lui reproche de trahir le style original. Le chanteur s'excusait en expliquant qu'il ne prétendait pas à l'authenticité, mais se contentait de varier les plaisirs avec des imitations.

Talip Ozkan est un remarquable joueur de *saz* turc, qui durant des années a collecté les répertoires régionaux pour cet instrument tout en se les appropriant en tant qu'interprète, démarche évoquée plus haut avec l'exemple des Baloutches et du Flamenco. Il avoue cependant que,

lorsqu'il se retrouve avec des natifs d'une région qui l'invitent à jouer leurs airs, il a le trac parce qu'il n'est pas sûr que son interprétation soit approuvée.

Un non-natif sait bien que jouer ou chanter leurs propres airs à des natifs est une affaire délicate. Un collègue demanda à John Lee Hooker ce qu'il pensait des Blancs américains qui chantaient le blues. « Ils peuvent toujours essayer », répondit-il, narquois.

GLOBALISATION LOCALE : JOUER TOUS ENSEMBLE

L'individualisme fondamental de la performance professionnelle

Les exemples ne manquent pas, mais revenons un instant à la case départ afin d'évaluer les changements structurels entraînés par la métropolisation et la centralisation des activités musicales. Cette case initiale est celle de l'individualisme et la singularité fondamentale de maintes traditions⁷.

Lors du tournage d'un film, Shôberdi, le fameux barde ouzbek est prié par la réalisatrice de se produire en duo avec son plus proche disciple. La proposition les amuse, et ils s'y mettent. Or, non seulement ils n'accordent pas leurs instruments, mais en se donnant la réplique, ils chantent chacun dans sa tonalité sans faire le moindre effort pour se retrouver sur les mêmes notes⁸.

Cette anecdote veut montrer que dans une vaste aire culturelle, la configuration idéale est un chanteur s'accompagnant avec un luth (éventuellement avec une vièle, comme les Mongols ou les bardes épiques Qaraqalpak). Un assistant peut aussi battre le rythme ou jouer d'un autre luth (*dotar* + *tanbur* en Asie centrale, vièle + luth turkmène ou baloutche). Tout au plus, un troisième interprète peut libérer les mains du chanteur ou tenir la partie rythmique (Khorasan de l'Est, Baloutchistan). La plupart des grandes musiques du monde musulman

⁷ Même dans le cas de pratiques musicales par essence collectives, la connaissance des arcanes de l'art, de ses principes et de sa finalité est le fait de quelques rares individus et non des acteurs eux-mêmes.

⁸ On voit cette scène (à laquelle j'assistai) dans le film de réalisé par Nadine Assoune, *Les bardes de Samarkand*, Paris, Mezzo, 2000.

sont par essence un art de soliste, de duo, voire de trio ; elles ne sont pas conçues pour de grands ensembles. La nouba arabo-andalouse est un exception mais à la source historique de ces monuments, nous trouvons un maître, rarement un duo, jamais un trio : Ziriyâb, Es'hâq al-Mawsîlî, Tansen, Bârbad, et encore au XX^e siècle, les grands transmetteurs, comme le boukharien Leviche Babakhanov et Atâ Jalâl, l'ouïgour Turdi Akhon, tous chantaient seuls en s'accompagnant de leur luth, assisté éventuellement par un percussionniste. Quant aux peuples nomades d'Asie, ils s'en tiennent à un soliste (barde ou instrumentiste), au maximum à deux. (Turquie, Turkménistan, Kazakhstan, Kirghizstan).

Les disques anciens, les miniatures, ainsi que les sources de l'âge d'or de la musique de cour à Bagdad illustrent ce principe : la performance implique rarement plus de trois personnes : deux instruments et une percussion, pour soutenir un chanteur (qui souvent joue l'un des instruments). La formule consacrée du *Mugham* azerbaïdjanais (chant et percussion + luth *tar* + viole *kamancha*), tout comme le *Maqâm al-'Iraqî* (chant et percussion, viole *rababa* + cymbalum *santur*) obéit toujours à ce principe. Le principal avantage de ces petites configurations est la liberté de jeu et la richesse potentielle de l'ornementation, chaque instrument réalisant la mélodie à sa façon, ce qui n'est guère possible au-delà de trois instruments mélodiques.

À partir de nombreuses observations dans le domaine de la culture musulmane, j'ai la conviction que le phénomène de globalisation, qui s'opère dans les grandes villes et dans les cours, conduit systématiquement à la constitution d'orchestres importants dont la fonction symbolique est évidente : il s'agit, pour le pouvoir qui les soutient (mécènes privés aussi bien que prince, gouvernement ou instance religieuse), de s'afficher avec ostentation pour un auditoire le plus étendu possible. Il en va de même à l'ère moderne avec les nouveaux enjeux nationalistes et identitaires ainsi que l'utilisation des média (notamment la radio et la télévision) comme instrument des pouvoirs. La musique devient un élément symbolique très fort de l'identité nationale, si bien que les instruments nationaux et les portraits des compositeurs décorent les billets de banque kazakhs, les kirghiz, azerbaïdjanais, indonésiens, birmanes, ou marocains.

Les conséquences de la collectivisation musicale

Or, le fait de passer d'une musique destinée au solo ou au duo, à des performances en groupe implique d'importantes adaptations qui seront encore amplifiées à l'étape de la mondialisation. On peut les résumer ainsi :

- Pour jouer « proprement » ensemble, il faut d'abord s'accorder, et adopter des *hauteurs moyennes*, ce qui conduit à effacer les particularités modales locales et à créer des standards universels. Il arrive souvent qu'un air provenant d'une région soit intégré au répertoire classique dominant, transfert dans lequel il perd généralement quelques finesses de rythme et d'intonation.

- Lorsqu'on joue à plusieurs, il est prudent de standardiser l'interprétation, de figer la pièce, et aussi de *simplifier l'ornementation*, faute de quoi les effets caractéristiques de chaque instrument risquent en se superposant, de produire désordre et confusion.

- Le rythme aussi doit être rationalisé et parfois simplifié.

Dans la phase de globalisation émanant de l'Occident, d'autres éléments apparaissent.

- Une fois l'orchestre constitué, l'exécution de mélodies dépouillées de leur ornementation, équarries à des normes métronomiques, aux intonations gauchies par souci de « justesse », comment faire pour leur donner vie ?

- On multiplie les *contrastes* : passages *forte*, passages *piano*, *tutti*, *sol⁹*, etc. On développe la vitesse, la *virtuosité*, et pour mettre du sentiment, on use et abuse du *vibrato* à l'occidentale (du type violon ou voix d'opéra). Ces trois traits caractérisent la tendance dominante de beaucoup de musiques de la sphère musulmane, marquées par l'Occident. S'y ajoutent les intervalles tempérés, la polyphonie et l'allégeance à la pulsation isochrone. On peut épinglez cette liste parmi les effets directs de la mondialisation. Examinons-les.

⁹ Sur plus de vingt ans d'interprétations des muqam ouïgour les plus répandus, on constate que quel que soit le groupe considéré, les éléments d'orchestration, de distribution des soli et des tutti est la même : telle phrase sera jouée au *ney*, telle autre au *ranap*, etc.

Le rythme

Dans la conception individuelle de la performance, le rythme se plie à toutes sortes de distorsions et d'hétérogénéités, récurrentes ou non, cycliques ou non, qui nous rappelle que le temps biologique, la durée psychique, sont un flux et non un agencement de pulsations isochrones. Les bardes kirghiz ou kazakh ont développé un genre très sophistiqué, destiné au solo, où le tempo fluctue, où les motifs bien que souvent pulsés, ne cadrent pas dans des mesures ou des mètres réguliers. Ces airs (*kuu*) n'étant pas conçus sur des cycles ou des carrures rythmiques, ils excluent toute battue ou percussion et sont rebelles à l'exécution collective, même en simple duo. Ce n'est que dans les dernières décennies que sont apparus des ensembles exécutant certains de ces airs de facture plus conventionnelle. Constituer des groupes et les faire monter sur scène peut s'interpréter ici comme un effet de la mondialisation.

La conception occidentale du rythme, de l'Antiquité à nos jours, relayée par les théoriciens arabes et compatible avec celle de l'Inde, a abouti à un nivellement sur une vaste surface culturelle, qui peut se comprendre comme une phase de globalisation, accentuée par la suite grâce aux instruments électroniques. Dans cette conception, le temps se divise en pulsation qu'il suffit de compter pour définir un rythme. C'est oublier que dans bien des cas, les rythmes possèdent un *groove* caractéristique, rebelle à la pulsation métronomique, ce qui les rend très difficiles à jouer collectivement, et impossibles à reproduire sur une boîte à rythme ordinaire.

En Transoxiane, c'est le cas du cycle (*osul*) Talqin et ses dérivés. Une analyse précise montre souvent que chaque mesure de ce rythme en 9 temps finit en *ralentando*. Dans un petit ensemble, les musiciens sont capables de jouer synchroniquement malgré le flou induit par le ralentissement, car ils peuvent s'écouter et se regarder mutuellement. Dans les grands ensembles, la pulsation doit être maintenue avec rigueur pour assurer la synchronicité. Ce fameux rythme a dérouté les premiers musicologues : Uspensky, en 1924¹⁰, le transcrivit en 8 temps, preuve

¹⁰ Viktor Uspensky, *Shest' muzykalnyh poem (makom), zapisanyh V. Uspenskim v Buhare*, Moscou, 1924.

qu'il n'en percevait même pas la singularité. Par la suite, probablement à l'initiative de quelque professeur de solfège, il fut décidé qu'il se composait de deux sections : $3/4$ et $3/8$, et dès lors, il fut toujours transcrit et même « battu » de cette manière qui revient à un banal découpage en $2+1$. Or un rapide examen phénoménologique et comparatif montre à l'évidence qu'il faut l'entendre $4/4 + 5/4$, avec une accentuation du 1^{er} et du 5^e temps, et si possible un ralentissement vers la fin.

Le cas des rythmes de la musique professionnelle baloutche est plus évident encore. Les mesures qui semblent être en trois temps sont en fait composées de trois temps inégaux, allant en s'accélération. Le $5/8$ prolonge légèrement le premier et le troisième temps, le $7/8$ s'approche de $8/8$, etc. On distingue alors un 7 temps régulièrement boiteux et un autre plus fluide et doublement boiteux, tendant vers 8 temps. Ces fines nuances ne permettent pas de faire jouer plus de deux instrumentistes ensemble et encore moins de programmer une boîte à rythme. Il s'agit d'airs conçus pour deux instrumentistes, dont l'un produit un accompagnement sur le luth rythmique *tanburag*. Dans le genre épique réunissant un chanteur, une viole et deux *tanburag*, les rythmes sont nettement plus réguliers, en $6/8$, $10/8$, $7/8$ et $4/4$.

Dès que le nombre de musiciens augmente, il y a un risque de simplifier le rythme en le ramenant à un nombre N de pulsations régulières. Pourtant, dans certaines cultures, les participants, même nombreux, arrivent très bien à rendre des nuances rythmiques si fines qu'aucune écriture solfégique ne parvient à les rationaliser. Voici un exemple (**exemple 1**) tiré du Onikki muqam ouïgour (le Douze maqâm), l'équivalent de la nouba au Turkestan chinois.



Exemple 1. *İkkinçi dastan nağma, muqam Panjgab.*

Les Ouïgours ont noté cet air, mais sans parvenir à rendre la réalité de ce qui est chanté, joué et battu, pas plus que les autres

tentatives de notation que j'ai tenté de faire avec un programme *ad hoc*. À noter que les rythmes de ce genre sont souvent très difficiles même pour les natifs, car ils sont à prendre dans leur globalité, dans un geste mental ou physique continu. Souvent les moins expérimentés se trompent, d'autant qu'une cadence 3+4 est très proche d'une cadence 2+3 ou 4+5, dont seul un monnayage mélodique interne indique la différence. Ces fines nuances auront du mal à résister à la mondialisation, car elles ne s'appréhendent que dans l'imprégnation dans le milieu d'origine. Déjà les Chinois Han recommandent expressément aux Ouïgours de favoriser les chansons en 2 temps dans le mode majeur...

Dans le processus de mondialisation et de normalisation aux standards universels, le rythme libre, non mesuré, « improvisationnel » a lui aussi du mal à trouver sa place. Tout d'abord parce qu'il est extrêmement difficile à deux musiciens ou chanteurs d'exécuter synchroniquement et à l'unisson des compositions aux contours rythmiques élastiques, non régulés par une pulsation, non-quantifiables. En conséquence, de telles mélodies se transmettent plus difficilement car elles varient d'une performance à l'autre et résistent à la fixation par l'écriture. Quelles qu'en soient les raisons, le fait est que l'improvisation ainsi que les formes non mesurées ont été rejetées comme irrationnelles et incompatibles avec la modernité, aussi bien par certains instances soviétiques et même égyptiennes¹¹.

Tempo, rapidité vs vitesse et virtuosité vs virtuosisme

La vitesse est un élément important dans certaines cultures musicales, mais avec l'influence de l'Occident (et peut-être (et peut-être de la folklorisation des musiques locales d'Europe centrale), elle a pris une place croissante dans les processus d'acculturation. L'accélération du tempo est un des traits les plus marqués de l'évolution récente des musiques de l'Iran, de l'Azerbaïdjan et des Ouïgours, pour ne citer

¹¹ Cf. Sasan Fâtemi, *La musique légère urbaine dans la culture iranienne. Réflexions sur les notions de classique et populaire*. Thèse de doctorat, Université de Paris X : « El-Shawan note que la fondation d'un nouvel ensemble, nommé *Firqat al-Musiqâ al-Arabîyyah* (FMA ; Ensemble de la Musique Arabe), en 1967, a causé plusieurs changements dans l'interprétation de la musique arabe dont un consistait à supprimer l'improvisation » (Sasan Fâtemi, « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ? », *Ethnomusicology*, Vol. 28 n°2, p. 276).

qu'eux. Certains connaisseurs la déplorent également chez les interprètes du répertoire ottoman (qui cependant privilégient toujours les tempo très modérés). En Iran, et Azerbaïdjan c'est surtout le cas de la musique instrumentale en solo ou dans l'accompagnement du chant. Dans le passé, la vitesse apparaissait dans la micro ornementation, ou encore dans des petits intermèdes de courte durée (*chahârmezrâb*). De nos jours, ces intermèdes ont été très étendus, sans pour autant déséquilibrer une longue performance. Le déséquilibre induit par la recherche de la vitesse apparaît en revanche dans le contexte du dialogue instrument et chant. L'énoncé vocal est par nature métré, articulé et étiré, tandis que l'énoncé instrumental, supposé en miroir, procède par rafales, si bien que le flux de la performance alterne les coups d'accélérateurs et les coups de frein. Si le chanteur veut tenir le rythme, il doit sacrifier l'articulation (le mètre poétique), ce qui est courant dans l'Azerbaïdjan moderne. Le résultat et que le chant débite du texte, semble raconter une histoire, là où la tradition (toujours vivante plus à l'Est) brode des mélismes sur quelques vers. Chez les Ouïgours, c'est la performance entière, toutes parties confondues (instrument, solo vocal, chœur et danse) qui s'est précipitée au fil de cinquante dernières années. Les tempo des différentes sections du modèle canonique, laissé par Turdi Akhon dans les années 1950, se sont accélérés de nos jours dans des proportions considérables, d'un quart ou même davantage. C'est au point qu'au sein d'un même ensemble, à vingt ans d'intervalles, l'accélération est très sensible. La chorégraphie a suivi avec des mouvements de plus en plus amples et rapides, évoquant les ballets occidentaux¹². En dehors des contingences de la scène et de la propagation à des fins commerciales, la théâtralisation du concert avec la mise en spectacle du mouvement et de la virtuosité, relèvent plus profondément d'un changement du rythme de vie, du rapport intime au corps, des modèles d'usage du corps proposés par la culture moderne et le sport, via les circuits de la mondialisation.

Au niveau du déroulement de la performance, le tempo n'est qu'un aspect global, car dans l'esthétique de l'improvisation maqâmique, la vitesse opère sur des traits courts et sur des ornements. La vitesse ne s'applique pas comme un déplacement d'un point à un autre, par exemple aller le plus vite possible d'une note à son octave supérieure ou

¹² Cf. Mukaddas Mijit, « Dance and muqam in uygur stage », *Proceedings of international musicological symposium "Space of the Mugham"*, Bakou, 2009, pp. 322-327.

répéter un motif ascendant/descendant en triples croches. (À l'instar des finals dans la musique indienne, le Flamenco, ou les airs d'Europe centrale.) La vitesse doit opérer au niveau de l'ornementation comme des petits flash, et surtout, au lieu de donner l'impression de précipitation, elle se traduit en intensité et densité d'interprétation. De plus cette vitesse, cette *rapidité*, restait contenue dans des gestes sobres et discrets : la main, les doigts se mouvaient très vite dans un petit espace, au contraire de la virtuosité étalée qui court le long d'un manche de luth ou d'un clavier et dont une des fonctions esthétiques est de se donner à voir. Ce contraste s'observe également entre d'une part le style baroque, truffé d'ornements demandant de la rapidité, et d'autre part le style romantique où la vitesse opère un élargissement de l'espace mélodique : l'espace du piano contre celui du clavecin ou du clavicorde en est une illustration.

Intervalles, échelles et intonations

Une autre composante fondamentale des systèmes musicaux, qui a été touchée par diverses globalisations et plus fortement encore par la mondialisation, est celle des intervalles et des gammes.

Revenons à notre barde ouzbek de tout à l'heure avec son petit luth sans frettes (*dombra*). Il eut un jour l'occasion de se faire accompagner par un *dotâr* khorasanais, ce qui lui plut bien, car il est très rare que ce genre de musique se partage. Mais lorsqu'on lui proposa de reproduire ce duo en concert, il déclina l'offre, arguant que son *dombra* n'ayant pas de frettes, l'association avec le *dotâr* (qui est fretté) ne rendait pas bien. Autre cas vérifié : le célèbre ménestrel du Khorasan iranien Hâjj Qorbân Soleymâni (m. 2008), s'est produit souvent sur les scènes occidentales avec son fils, mais leurs deux *dotâr* n'étaient jamais correctement accordés, tandis que leurs frettes donnaient des hauteurs légèrement différentes. Citons un autre cas relevant cette fois des « musiques de lettrés » dans lesquelles en principe, un soin particulier est attaché à la justesse de l'accordage et à la précision des intervalles. Le *dotâr* ouzbek, ainsi que le *rabâb* sont frettés à peu près sur la gamme chromatique tempérée, tandis que le *tanbur* obéit traditionnellement à un partage de l'octave un peu différent, qui n'a jamais été formalisé. Un bon dotârisme s'arrange pour tirer sur la corde afin de maintenir un unisson acceptable, mais de toute façon les notes glissent constamment et sont ornées de telle sorte que l'oreille n'est pas froissée. À

deux, ça marche de cette façon, mais à 3, 4 ou 8, il devient important de s'accorder et de positionner les frettes de façon homogène.

Ainsi le passage de la performance individuelle à l'orchestre impose une égalisation de l'échelle. Faute de théorisation, la tentation est grande d'adopter le système tempéré occidental plutôt que des gammes Zarliniennes ou orientales¹³. Les Tadjiks, les Ouzbeks, les Ouïgours, et peut-être les Maghrébins, ont écrasé des nuances de comma, voire de « quart de ton » que l'on retrouve encore parfois parmi eux, mais qui sont condamnées à disparaître avec le formatage de l'oreille exercé par le matraquage médiatique. Durant des années j'ai traqué le ton neutre en Asie centrale pour m'assurer qu'il existait bien dans le passé un système différent de celui imposé par les globalisations indienne, chinoise ou russe. J'en ai trouvé trois fois la preuve : en Chine parmi les Tadjiks Salikur, à Samarqand avec le chanteur Farhòd Halimov et à Khujand chez Ma'ruf Khâje, un maître très âgé qui frettait son luth à l'ancienne¹⁴. Le laminage des intervalles a été définitif en Afrique, où comme le déplore Gilbert Rouget, l'équipentatonisme a été en cinquante ans totalement évincé par le pentatonisme standard. Il existe cependant sur ce terrain-là de nombreux bastions de résistance : le monde arabe, iranien, turc anatolien, a préservé les mêmes intervalles qu'il y a mille ans, en se fiant uniquement à l'oreille.

Les exemples qui suivent montrent que le processus de nivelage des intonations ou d'unification des échelles n'est pas forcément un effet de l'acculturation occidentale, mais peut résulter d'une culture officielle et globalisante exerçant sa domination sur des traditions « mineures ».

¹³ Pour être plus précis, dans le cas de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan, sur le luth à long manche (*tanbur*), la tierce et la sixte mineures sont plus hautes que l'équivalent en chromatique tempéré. En Iran et Azerbaïdjan, au contraire, elles sont très basses.

¹⁴ Farhòd Halimov est très conscient de la nature de ces intervalles qu'il définit comme *chârak parde* : « 1/4 de ton ». Cf. le CD *Farhòd Qôri Halimov/Chants Classiques Tadjiks*, Ocora, Radio-France, Paris, 2007. On peut entendre Ma'ruf Khâja dans le CD *Asie Centrale, Traditions Classiques*, (Texte de présentation et enregistrements de Ted Levin et Jean During), OCORA Radio-France, 1993. Sur les intervalles en Asie centrale, cf. Jean During, « The sources of Transoxian musical intervals », in Jürgen Elsner et Gisa Jänichen (éds.), *Intercultural comparison of maqâm and related phenomena. Proceedings of the 5th Meeting of the Study Group Maqâm*, Berlin, Trafo, 2008, pp. 75-82. Une étude sur les intervalles de nombreux luths de toutes les régions d'Iran a été entreprise par Mohammad-Rezâ Darvishi, dans son *Dâ'irat ol ma'ârefe sâzâ-ye irân, vol. I : sâzâ-ye zehi-e meyrâbi va ârche'i navâbi-e irân*, Téhéran, Mahoor, 2001. Les relevés sont très précis, mais la méthodologie adoptée rend l'interprétation difficile.

Lors d'un intermède musical à l'occasion d'un événement officiel dans le Gilan (au nord de l'Iran), un vieux chanteur, descendu de la montagne, s'accompagne d'un petit luth. Chaque note qu'il chante semble fausse, aussi bien par rapport aux références orientales qu'occidentales, mais c'est justement cette constance dans la « fausseté » qui le rend intéressant. Il cède ensuite la place à un jeune qui, lui, chante « juste », et a placé ses frettes à la « bonne place ». Pourtant cela sonne plat et banal, il y manque l'esprit du lieu qui animait l'autre. Que c'est-il passé d'une génération à l'autre ? Le jeune a appris le *setâr* persan, avec des intonations « standard » que l'on trouve du Khorasan jusqu'à l'Atlas.

Herat, 1975. Un marchand de tapis et musicien amateur essaie un *târ* rapporté d'Iran. Il joue une séquence de notes peu courantes : sol lap sip Do, et se met à fredonner une mélodie dessus. Puis il s'enthousiasme : « voilà l'ancienne musique de Herat, ça sonnait comme ça, mais ça n'existe plus ; quel charme... ». En quelques décennies, les gammes indiennes véhiculées par le film et la radio ont peu à peu écarté les intervalles bizarres du Khorasan afghan. L'ancien *dotâr* à deux cordes, a maintenant quasiment disparu des campagnes, remplacé par une variante inspirée du *sitar* indien et fretté chromatiquement et monté de cordes sympathiques. Les cordes en sont frappées avec un ongle en métal sur l'index, utilisé comme un plectre. Toute la richesse de son produit par les cinq doigts de la main droite s'est perdue dans un système d'attaques binaire, vers le haut, vers le bas. Ainsi la tradition de Herat s'est accordée sur les intonations de la capitale, qui elle, s'accorde sur la production massive du voisin indien. La mode indienne n'a cependant pas passé la frontière : du côté iranien, le *dotâr* a conservé sa forme, son répertoire et sa place privilégiée.

M. Tavalaev, maître emblématique du *setâr* du Badakhshan tadjik avoue avoir déplacé les frettes de son luth vénérable pour pouvoir jouer des airs indiens et afghans. En 1988, j'ai trouvé en Chine le dernier Tadjik des montagnes qui jouait encore les intervalles anciens, curieusement familiers pour des oreilles iraniennes ou arabes, soit la gamme : ré DO si^b laP sol FA miP ré DO¹⁵. Autour de lui, tous les instruments étaient accordés selon le solfège occidental imposé par les Chinois.

L'Inde aussi a constitué sa musique d'art en gommant les finesses de la musique populaire : Jean-Pierre Auboux, un flûtiste professionnel « indien » m'en a fait la démonstration. « Voyez cette mélodie telle qu'on

¹⁵ Le signe p équivaut à un demi bémol

la joue dans les villages, écoutez la tension entre ces deux notes un peu trop rapprochées, quel délice... tout l'esprit de ce *raga*, de ce modèle mélodique réside là. Mais écoutez ce qu'est devenu cet air dans le système officiel des *ragas* : juste un standard parmi d'autres, plus de tension, plus de caractère ».

Dans ce processus, il faut reconnaître que ce sont les musiques savantes (ou « des lettrés ») ainsi que les genres légers urbains qui ont été les plus touchés, probablement du fait de leur contact avec les sources médiatiques. Les traditions rurales, folkloriques et professionnelles provinciales ont mieux résisté. Par exemple, l'usage du ton neutre au Maghreb est attesté dans le *sha'abi* et les répertoires berbères, mais pas dans la *nouba*. On sait bien que celle-ci fonctionne sur un autre système modal qu'au Mashreq, mais il serait étonnant que ce système puisse se satisfaire de la gamme tempérée occidentale. Si l'on se réfère, à titre de comparaison, au système des *nombe* d'Asie centrale (Ouzbeks, Tadjiks, Ouïgours) on constate que le système officiel est celui des demi-tons tempérés, évident sur certains luths, tandis que les maîtres utilisent des échelles non tempérées et se souviennent de l'existence de tons neutres. Quant aux Ouïgours, ils notent des sortes de demi bémols, alors même que leurs luths sont frettés en chromatique tempéré. En revanche dans les campagnes de ces régions, on entend encore des tons neutres, quoique de plus en plus rarement. De même, en Anatolie, le ton neutre occupe une place centrale qu'il a perdu dans la musique savante ottomane au cours d'un long processus d'occidentalisation qui est probablement passé par l'influence grecque.

Vers la polyphonisation

Ces exemples montrent que la globalisation n'a pas sa source dans l'Occident, elle est une tendance décelable un peu partout à toute époque. L'Inde, la Chine et le monde musulman ont largement contribué à l'expansion du phénomène. Avec l'occidentalisation, évidemment, le tempérament égal ne sert pas seulement à jouer « juste » ensemble, mais à préparer le terrain à la polyphonie. Pour permettre l'introduction dans l'orchestre d'instruments occidentaux (piano, accordéon, guitares, etc.) il faut aligner les instruments traditionnels sur les intervalles tempérés. En Azerbaïdjan, les intervalles du luth *târ* ont été modifiés à partir des années 1920 de façon à les rapprocher de la gamme tempérée, ce qui permettait de

constituer des orchestres mixtes (malgré de petites différences d'intonation qui passent inaperçues). L'abolition officielle des intervalles non tempérés est attestée par les transcriptions des *mugham de tar* réalisées par Nariman Mämmädoṽ : pour passer la censure de l'époque, les modes sont transcrits avec seulement des dièses et des bémols, en deux portées (clefs de Sol et de Fa), comme s'il s'agissait d'une partition pour piano¹⁶. Les intervalles officiels sont peu à peu entrés dans l'oreille des musiciens et ont chassé les anciennes intonations proches de celles du Moyen-Orient et de l'Iran¹⁷. Le projet de recycler le matériau modal dans la grande machine symphonique, qui a produit des œuvres de qualité, a fini par conduire au développement de l'hétérophonie dans l'accompagnement instrumental du chant, jusqu'à des arrangements délibérément polyphoniques, à deux, parfois trois voix. Il ne s'agit pas simplement de compositions autonomes, mais d'un nouveau style d'interprétation des *mugham*. En Iran également, ce glissement s'opère progressivement sous l'influence des compositions symphoniques rhapsodisantes, au point que, selon les enseignants, la polyphonie la plus élémentaire exerce une fascination sur les jeunes musiciens.

À un niveau plus général, on constate un phénomène nouveau : l'obsession de la justesse. L'hégémonie de la gamme tempérée, propagée par la grande majorité des musiques de variété, est matérialisée par des instruments classiques ou électroniques calibrés sur la gamme occidentale. Leur utilisation (surtout s'ils sont électroniques) interdit le moindre écart dans l'accordage. Non seulement l'échelle des sons est toujours la même, qu'il s'agisse d'une chanson indienne, chinoise, sud-américaine, africaine ou américaine, mais surtout un soin particulier est apporté à l'accordage : on n'entend jamais d'intonations déviantes, tout est lisse et propre comme doit l'être un produit industriel. Le formatage de l'oreille à ce niveau là correspond certes à un affinement de la perception, mais il est préjudiciable pour de nombreuses expressions musicales où la justesse n'est pas un facteur essentiel. Seuls les chanteurs ou les violonistes peuvent encore faire des notes fausses, mais les normes

¹⁶ Nariman Mämmädoṽ, *Azərbaycan Mughami, Rast və Şahnaz*, Baku, 1963.

¹⁷ Récemment plusieurs transcriptions de *muqams* ont été publiées, mais dans le souci de se conformer aux instruments occidentaux, la « tonalité » du *muqam* a été établie en fonction du piano. Ainsi Mahur est transcrit non pas en « tonalité » de Do, mais de Si majeur, et Rast, non pas en Sol mais Fa# majeur, parce que comme le dit l'auteur, les instruments traditionnels sont accordés un demi ton en dessous des notations usuelles (Arif Āsādullayev, *Rast və Çabargah. Instrumental Mughamlar*, Baku, Adiloghli, 2005).

sont telles que le producteur leur fera refaire l'enregistrement autant de fois qu'il faudra pour qu'il soit juste¹⁸.

Les « notes »

La question des intervalles et des intonations conduit à nous interroger sur le concept de *note* qui peut paraître banal dans son universalité, mais qui a semble-t-il détourné bien des musiciens de la représentation originale de leur musique. Il semble tout naturel de dire qu'une mélodie se compose de notes égrenées les unes après les autres, se superposant parfois, découpant le temps de façon régulière ou quantifiable et divisant l'espace du manche d'un luth ou d'une viole. En fait, dans bien des cas, le concept de *note* apparaît seulement lorsqu'on dépouille la mélodie pour en retenir l'ossature (*ostekhân* en persan), ce qui se passe couramment dès lors que l'on réunit plusieurs instruments. Par ailleurs, les musicologues transcrivent d'énormes répertoires sur des portées musicales, mais les plus avisés savent bien qu'il ne s'agit que d'indications destinées à rafraîchir la mémoire, ou à reconstituer une mélodie d'un répertoire que l'on connaît au préalable. En effet, une pratique assidue ou une observation attentive des musiques d'Asie intérieure, finissent par faire douter qu'une mélodie soit « faite de notes ». Si c'est le cas, autant dire qu'une arabe est faite de points. Il est significatif à cet égard que le mot « note » se dit en persan : *not*. Ce n'est qu'après des années de recherches sur le système baloutche que j'ai appris d'un jeune maître qu'un des Anciens utilisait un terme rare comme un équivalent de « note ». Il y a bien des termes approchants, comme *parde* : la frette (qui donne une note), mais ils ne sont pas aussi abstraits que le concept de note. Passer de l'empirisme pragmatique à une représentation idéale, par le biais du solfège indien, arabe ancien ou occidental, est un premier pas vers la généralisation, la globalisation, la définition d'un langage commun. Cela présente beaucoup d'avantages,

¹⁸ Sous ce rapport, il faut reconnaître que même au sein des traditions maqâmiques, la précision exigée dans l'accordage varie beaucoup. Sans citer les cultures où l'on est peu regardant sur cet aspect, il me semble que les plus exigeants dans l'accordage des instruments soient les Iraniens et les Baloutches. Un record a été noté lors d'un concert réunissant 8 musiciens iraniens en 1977 : pas moins de 17 minutes passées sur scène à s'accorder. Quant aux Baloutches, ils n'hésitent pas à interrompre la séance de transe autant de fois qu'il le faut pour réaccorder leur viole (*sorud*).

mais au risque de perdre de vue l'essence du geste mélodique, et par tant bien des subtilités d'interprétation.

Saydullôh Ubaydullôev joueur de viole tadjik explique avec jubilation : « ce qui est formidable dans cette musique, c'est qu'on ne joue pas les "notes", on tourne autour, on les effleure, on glisse dessus, la mélodie slalome entre elles sans jamais s'y fixer ». Les joueurs de viole cherchent les sons sur toute la longueur d'une même corde dans des glissements continus et habilement maîtrisés. Cette façon de faire, proche du geste indien, est transposable dans le jeu du luth *tanbur*.

Farhôd Qôri Halimov (n. 1963) est un remarquable chanteur et instrumentiste de Samarqand qui chante et joue avec des intonations d'un autre âge. En testant son *tanbur* on constate que la plupart des frettes sont « fausses » : même l'octave n'est pas à sa place. Ce luth, plus proche d'un *sitar* indien que d'un *setâr* persan, est difficile à jouer car les cordes sont éloignées de la touche du manche, très molles, tandis que les frettes sont très hautes. Lorsqu'on pose le doigt sur la frette, le son vacille, monte ou descend. Il faut une main très sûre et une idée très précise des nuances d'intonation pour jouer en jouer bien. Un connaisseur me fait alors remarquer que les tanburistes placent souvent les frettes essentielles (quarte, quinte, octave) un peu plus haut pour pouvoir mieux tourner autour de la note, la prendre par en dessous, puis glisser vers un autre. Cela reste à vérifier, mais on retient d'emblée que, dans cette conception, la note n'est jamais donnée, elle est à produire et à ajuster, comme sur un violon, comme sur une flûte en roseau (*ney*). D'où l'impression d'étrange « fausseté » des interprétations à l'ancienne de Farhôd Qôri, ou des maîtres auxquels il se réfère, comme Leviche Babakhanov enregistré au début du XX^e siècle.

Il se trouve souvent en Asie intérieure des musiciens qui rejettent le principe des frettes sur un instrument, même lorsque ces frettes sont mobiles. Dans bien des styles instrumentaux, ce n'est pas la hauteur fixe qui est essentielle, mais le *mouvement*, le *geste* qui conduit d'une hauteur à l'autre. Le chant aussi a ses gestes cachés, d'une innombrable variété : placement de la voix, respiration, contractions de la glotte, portamento, nasalisation, etc.

Dans d'autres styles, comme celui du *setâr* persan, les frettes (mobiles) sont ajustées selon une échelle de type maqâmique, mais le toucher est d'une telle complexité que le concept de note, propagé par les théoriciens de l'Ouest comme de l'Est, perd encore une fois son sens.

Mon maître Yusof Forutan (1901-1979), faisait l'étonnement de tous par l'incroyable densité de son jeu du *setâr*. Ce qu'on entendait n'était pas une « succession de hauteurs », mais un déferlement de sons dont la position hiérarchique est constamment à revoir : telle attaque faisant jaillir une hauteur (une « note » peut-on dire malgré tout) est précédée d'une attaque plus forte dans le grave, balaye un ou deux autres sons au passage, tandis que l'attaque saillante semble dégringoler pour se perdre dans un registre plus bas ; aussitôt la corde grave résonne à nouveau, mais pas comme une note, plutôt comme un martèlement rythmique. Forutan avait-il le sentiment de jouer des notes ? Bien sûr, il savait où et à quel moment poser tel doigt sur telle frette, mais d'une part il ne se souciait pas de solfège, et d'autre part, il suffit de tenter de transcrire une de ses interprétations pour se rendre compte qu'on est là en face de quelque chose de totalement irréductible à une partition standard. De plus, à chaque performance du même air, l'interprétation peut varier considérablement.

Ces considérations valent aussi pour certaines performances de *tanbur* kurde, de *dotâr* du Khorasan, voire de *târ* persan. D'où l'hésitation courante chez les Iraniens : peut-on vraiment transcrire cette musique ? Réponse : « Non » ; ou encore « si », mais à condition de savoir que les notations ne sont pas la mélodie, que cette musique ne se fait pas avec des notes mais des mouvements et des positions, des micro gestes dont la main seule a le secret. Dans la perspective d'une transmission fidèle, si les enregistrements sont plus efficaces que les notations, il est des cas où la vidéo est le seul média fiable¹⁹.

Tout comme les notations ont leurs inconvénients malgré leur commodité, les enregistrements peuvent être un obstacle à la transmission de savoirs et de répertoires d'accès difficiles. Un apprentissage de type autodidacte reposant seulement sur l'oreille, en l'absence de transmission directe par un maître ou un groupe, risque de conduire à des erreurs d'interprétation, des fautes de goût, ou autre « malentendus ». L'accès aux enregistrements incitent les jeunes à réduire la musique à des formes et des techniques, et à délaissier tous les aspects extra-musicaux qui constituent l'essence même d'une tradition. De plus, l'apprentissage direct et oral développe des qualités intellectuelles et des traits psychologiques bien

¹⁹ C'est dans cette optique j'ai réalisé près de dix heures d'enregistrement vidéo avec sept maîtres des luths ouzbek et kirghiz. Ces documents rares sont encore inédits faute de moyens de diffusion.

différents de la simple mémorisation à partir d'enregistrements. Il est bien connu que la mémorisation est fortement conditionnée par le contexte affectif et émotionnel. Or la seule présence d'un transmetteur est un facteur bien plus stimulant pour l'apprenti que la mise en boucle d'une mélodie enregistrée. Même si à terme le même air peut être mémorisé, il n'aura pas laissé la même marque dans son esprit.

DE LA GLOBALISATION À LA MONDIALISATION

Modélisation

Ce bilan sommaire des effets de la globalisation sur la substance musicale des aires mentionnées nous permet de proposer une esquisse de modélisation rendant compte de processus identifiables au cours de l'Histoire. Il s'agit notamment des suivants :

- décontextualisation, déterritorialisation ;
- tendance à l'uniformisation, standardisation, atténuation des différences, des spécificités ;
- élaboration et propagation d'une langue commune ;
- abaissement du niveau afin de toucher davantage de public ;
- et en conséquence, polémique entre les partisans de la tradition et de la modernité, phénomène qui n'est pas du tout un propre à notre époque, mais qui remonte à l'Antiquité.

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples pour se convaincre qu'à des époques antérieures, de semblables processus aient eu lieu. Le modèle esquissé ici fonctionne aussi bien aux débuts de la civilisation musulmane qu'à l'ère pré-moderne. Les Chinois pratiquent depuis des siècles la récupération et la normalisation (entendre « sinisation ») des mélodies des provinces et des minorités. Beaucoup de grandes musiques se sont constituées par la déterritorialisation et le reformatage de traditions locales. Enfin, certaines cultures musicales « impérialistes » se sont imposées sur un large espace. C'est le cas de la musique ottomane qui a dominé la Méditerranée, et à l'ère des médias, de l'Égypte qui s'étend vers le Maghreb, ou encore de l'Inde en Asie centrale.

Ainsi, le modèle esquissé ici fonctionne aussi bien aux débuts de la civilisation musulmane qu'à l'ère pré-moderne. En ce qui concerne notre époque, la transposition est aisée. Tous ces traits s'y retrouvent, mais le processus est formidablement amplifié par des supports médiatiques, des moyens de diffusion d'une efficacité inouïe, et activé par des enjeux économiques et politiques devant lesquels les facteurs esthétiques et éthiques sont insignifiants.

Nous assistons à un reformatage de l'oreille du monde qui affecte à la fois les formes, la nature de la performance, l'écoute, et qui, comme tout système de production de masse, conditionne le goût, le discernement et les habitudes du public²⁰. Il est très difficile de s'y soustraire car du matin au soir, nos oreilles baignent dans des agencements sons, que ce soit dans le taxi, dans les ascenseurs, les magasins et restaurants, à la radio à la télévision, ou provenant des répondeurs téléphoniques ou des jouets. Tous ces sons disent bien fort que la musique est entrée dans une nouvelle phase : non pas tant la mondialisation que l'industrialisation. Car il s'agit bien de musique *industrielle*, qui se démarque non seulement par son mode de production mais par ses caractéristiques, de ce qu'on faisait et entendait il y a quelques décennies, et qui justifie le label de *préindustriel*.

Aux effets de globalisation relative déjà cités s'ajoutent tous les traits d'une production de masse : uniformisation des gammes, des rythmes, des timbres, des formats. Soit en détail :

- l'utilisation exclusive des échelles tempérées ;
- une préférence pour les gammes pentatoniques (via la pop anglo-saxonne, chinoise, et africaine) ;
- le recours à l'harmonisation et la polyphonisation ;
- la limitation des rythmes à 2 ou 4 temps et la disparition des longs cycles de 14, 24, 28 temps et autres.

²⁰ On a longtemps critiqué la formule du concert occidental, inadéquat à la présentation de certaines musiques du monde. Dans la même logique, il faudrait aussi évaluer les effets des appareils de consommation de la musique (radio, ipod, cd, internet), qui créent des attentes très différentes du côté des auditeurs. Un des effets en est l'habitude d'exercer le contrôle sur la musique : on choisit soi-même le moment, le lieu, les airs, le volume, le timbre, on coupe, ou zap à sa guise. À la longue, la performance vivante est menacée, l'auditeur préférant avoir les moyens de contrôler et d'agir sur ce qu'il écoute. Plus les gens écouteront de musique, moins on aura besoin de musicien.

- la mécanisation (métronomisation) de la pulsation ;
- la rareté des rythmes non mesurés ;
- la préférence pour les sons électroniques ;
- l'extension maximale du spectre acoustique (notamment dans le registre grave) ;
- l'incitation à une écoute de niveau sonore très élevé, avec un maximum des fréquences basses.
- l'introduction d'instruments au son grave ;
- la limitation des compositions à quelques minutes ;
- la simplification de l'ornementation.

Tous ces sons obéissent à des normes qui sont à la fois celles de l'Occident et de l'Extrême-orient, et qui ne tiennent aucun compte des autres cultures. C'est là le sens le plus évident de la mondialisation. Avec la propagation intensive de la musique par les médias, les musiciens de toute origine sont plongés dans une ambiance musicale planétaire qui modifie peu à peu leur perception. Le risque pressenti, c'est que les spécificités des musiques *préindustrielles* finissent par être gommées, entraînant soit leur disparition, soit leur adaptation ou même leur intégration à la musique dominante, ce qui est déjà le cas pour beaucoup d'entre elles dont se nourrit la *World music*. Cela ne veut pas dire évidemment que les musiques préindustrielles ne puissent concilier la Muse à la fée Électricité ; de même l'artisanat peut utiliser de nouveaux outils sans s'industrialiser pour autant, sans que l'atelier devienne une usine.

Des stocks de musique enregistrée

L'industrialisation et la marchandisation de la musique apportent son corollaire : la pollution. Le fait qu'il soit si difficile de se soustraire aux sons industriels diffusés et propagés partout, entraîne une fatigue de l'oreille, un déficit de la capacité d'attention auditive, de la concentration, et finalement un formatage grossier inapte à intégrer les subtilités des productions musicales classiques.

Lorsqu'on s'en est pris contre le tabagisme, on a d'abord visé les fumeurs, puis leurs victimes, les fumeurs passifs. Dans le cas de la musique, il est temps de penser à toutes les victimes passives, ceux qui du matin au soir baignent dans des vibrations plus ou moins intenses de sons

musicaux en général réduits à leur forme les plus élémentaires : muzak de restaurants, hôtels et supermarchés, *jingle* de téléphone, ou pop dans les chaînes de magasins de vêtement. Dans les boutiques de grandes marques, le gérant reçoit tous les mois ou tous les deux mois trois CD de pop qu'il a l'obligation de passer du matin au soir, à un volume défini, à la limite du supportable pour ses employés, mais jugé attirant pour la clientèle jeune ciblée par ce dispositif. Les employés ne subissent pas seulement l'agression en décibel, mais aussi la monotonie accablante de ritournelles entendues deux cent fois chacune jusqu'à l'arrivée de nouveaux CDs. Pas question de changer de disque au risque de briser le contrat de gérance. Il en va de même dans les grands hôtels. Une collègue arabe s'étonnait de ce que dans l'un d'eux, situé dans les Émirats et fréquenté essentiellement par les Arabes, la pop américaine était diffusée à longueur de temps dans le *lobby* et le restaurant. Arguant qu'en pays arabe, on pouvait au moins s'adapter au goût de la clientèle, elle se fit répondre : « c'est une chaîne américaine, et nous devons diffuser ce qu'on nous donne ». Après l'impérialisme politique et économique, voilà une nouvelle forme d'agression que subissent les masses, en particulier, dans les cultures extra occidentales. Ce type de violence et de conditionnement étaient courant dans les villes du bloc communiste où, sur la grande place, des haut-parleurs diffusaient toute la journée des discours et des chansons. De nos jours, c'est à l'évidence une stratégie consciente des « majors » du multimédia pour faire de l'argent en plaçant des chansons américaines, mais au-delà, il s'agit d'imposer subrepticement des normes acoustiques qui finiront par gommer les références culturelles des Nations. Cette musique se répand comme les *fast food* ou le CocaCola, à cette différence près que personne ne vous oblige à en boire, tandis qu'on ne peut se soustraire à ces vibrations acoustiques industrielles qui, à terme, déforment l'oreille selon une pathologie du goût et de la perception qui reste à étudier en détail, en tant qu'effet sensible de la mondialisation.

Pour pousser l'analogie de la pollution à son terme, il faut reconnaître qu'en plus de la pollution engendrée par la surconsommation, nous sommes confrontés à celui des déchets de l'industrie des sons. Même en laissant de côté la masse colossale de chansons légères destinées à la consommation immédiate mais néanmoins promises à une surexistence indéfinie, il reste les enregistrements de tout ce que l'on juge digne d'accéder à la pérennité, c'est-à-dire d'innombrables documents d'archive,

stockés sur des milliers de tonnes de supports à la conservation et à l'utilisation problématiques, et dont l'existence même pourrait être préjudiciable à la pérennité des traditions, car les fabuleux maîtres d'un autre âge inhibent bon nombre de musiciens contemporains ou les obligent à inventer constamment des nouveautés afin d'esquiver cette question latente : « Pourquoi n'arrivent-ils pas à égaler les Anciens ? » Leur réponse à cette interrogation implicite est qu'il faut vivre avec son temps, qu'on a assez entendu tout cela, qu'il faut faire preuve d'originalité et faire progresser la musique. On les comprend, car même si l'on peut maintenant entendre ce qui se faisait il y a cent ans, personne ne peut plus jouer ou chanter comme les maîtres de cette époque. Notre monde n'est plus le leur, il s'est mondialisé. Leurs musiques appartiennent à une autre ère, d'où le qualificatif de « préindustrielles ».

Mouvements et stratégies de résistance

Face à ces données nouvelles, une des tâches prioritaires de l'anthropologie musicale sera d'examiner le degré de conditionnement que subit le public, d'évaluer les risques de perte et éventuellement les chances de gain auxquels sont exposées les traditions. Il est étonnant que certains de nos collègues ne semblent pas s'interroger sur un processus qui tend à reléguer la musique – telle que nous l'entendons – à un autre âge de l'humanité. D'aucun considèrent au contraire que le nivelage en cours ouvre des voies créatives prometteuses, par mélanges, rencontres et autres fusions agréables à des oreilles bien formatées.

Laissons-les à leur optimisme candide, et pour conclure sur une note positive, remarquons plutôt que c'est aussi l'efficacité des moyens mis en œuvre dans la mondialisation-médiatisation, qui suscite *a contrario* une réplique plus forte qu'aux phénomènes d'acculturation des époques passées. De tous côtés, en effet, se manifeste le souci de résister à l'effacement des singularités, à l'aplatissement des cultures, de promouvoir l'authenticité de l'objet et de retrouver les conditions d'une authenticité du sujet musiquant. Les signes ne manquent pas, et ce colloque en est un. La globalisation et la perte de la singularité suscitent fréquemment un retour vers le local, qui entre-temps n'est plus tout à fait à sa place, ou s'est un peu décalé dans l'imaginaire de ses promoteurs, mais peu importe. C'est le cas de la réinvention du modèle de transmission maître - disciple (*ustâd-shâgerd*) qui a

cours actuellement en Asie Centrale (alors même qu'il disparaît en Iran), au point que des séminaires internationaux sont consacrés à ce thème. Il s'agit de tirer un trait à la fois sur la pédagogie et sur la représentation des musiques locales à l'ère soviétique, en stigmatisant le rôle des conservatoires comme instruments de globalisation russe et occidentale.

On peut interpréter comme un fait de résistance passive à la conception occidentale de la créativité, l'attitude des Iraniens qui, à contre-courant de la modernité, placent l'improvisation au-dessus de la composition, comme l'activité créatrice ultime, au point de consacrer des artistes qui *jamais* ne jouent autre chose que des improvisations personnelles, mesurées ou non²¹.

Après un mouvement précipité vers les intonations « universelles », les Azerbaïdjanais se sont mis à écouter les anciens enregistrements, et peu à peu, à redécouvrir les intervalles anciens. Dans leur souci d'authenticité, certains joueurs de luth (*târ*) ont multiplié les frettes sur leur instrument, afin de respecter les fines nuances qu'ils avaient décelées dans les versions locales, quasi populaires de certains airs. Pour Malik Mänsurov, telle frette glissée entre le Si demi-bémol et le Si bécarre, sert à jouer telle mélodie de l'arrière-pays. La plupart la jouent sur les frettes normales, mais l'artiste exigeant trouve que c'est moins beau. Il multiplie les frettes sur son luth qui en compte plus de vingt-cinq à l'octave. D'autres le suivent ; les joueurs de viole *kamancha*, au manche lisse, ont réglé ce problème plus facilement.

Les musiciens contemporains occidentaux, de leur côté, ne semblent pas particulièrement soucieux des conséquences de ces globalisations ; cela tient au fait que c'est précisément depuis leur propre culture que s'étend le processus, si bien qu'ils y trouvent quelque part leur compte. Malgré tout, la diversité et le pluralisme étant érigés en devise de vie sociale, la réinvention du passé, tout comme celle du folklore, est plus active en Occident que partout ailleurs. La musique baroque bénéficie en France d'un substantiel soutien de l'État et inspire des scénarios de film. La quête de l'authenticité de l'objet (sinon de son usage) s'est amorcée avec la récupération des instruments disparus (clavecin, luths, clavicorde...), des

²¹ Dans le style « d'audience populaire », les cas exemplaires, entre les années 1960 et 1975 en furent Farhang-e Sharif (et ses imitateurs), Jalil Shahnâz et Ahmad Ebâdi. L'autre réaction fut la promotion du *radif* canonique, un répertoire essentiellement non mesuré, servant de modèle à l'improvisation et à la composition.

intervalles non tempérés (gammes de Zarlino, de Pythagore), des styles d'interprétation, de l'ornementation, des danses, techniques vocales, etc. De leur côté, les compositeurs occidentaux de mouvance contemporaine se montrent de plus en plus intéressés à exploiter d'autres intervalles que ceux de la gamme tempérée (cf. notamment les recherches de La Monte Young, présentées lors du colloque de Montpellier.)

À mesure que les singularités sont dissoutes ou récupérées, des mouvements se dessinent pour restaurer une authenticité du sujet et/ou de l'objet. La lutte est inégale en raison de la différence des moyens engagés, mais une sorte d'équilibre écologique s'établit parfois. Le public finit par suivre, de plus en plus demandeur de musiques intouchées, restituées dans des conditions compatibles avec leur environnement naturel, commentées, éclairées, traduites, recontextualisées.

En ce qui concerne la musique, tout n'est donc pas encore joué.

Épilogue : une autre prédiction de F. Nietzsche

« Nos oreilles, grâce à l'exercice extraordinaire de l'entendement par le développement artistique de la musique nouvelle, se sont faites toujours plus intellectuelles. Ce qui fait que nous supportons des accents beaucoup plus forts, beaucoup plus de "bruit", c'est que nous sommes beaucoup mieux exercés que nos ancêtres à écouter *en lui la signification*. De fait, tous nos sens, par cela même qu'ils demandent d'abord la signification, – par conséquent ce que "cela veut dire" et non plus ce que "c'est" –, se sont quelque peu émoussés : un tel émoussement se traduit par exemple dans le règne absolu du tempérament des sons : car aujourd'hui, les oreilles qui font les distinctions un peu fines, par exemple entre ut dièse et ré bémol appartiennent aux exceptions. À ce point de vue notre oreille est devenue plus grossière. [...].

Plus l'œil et l'oreille deviennent susceptibles de pensée, plus ils s'approchent des limites où ils deviennent immatériels : le plaisir est mis dans le cerveau, les organes des sens même deviennent mous et faibles, la symbolique prend de plus en plus la place du réel – et ainsi nous arrivons par cette voie à la barbarie, aussi sûrement que par tout autre »²².

²² Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, aph. 217