

## « L'artisanat des systèmes musicaux »

### Entretien avec Simha Arom

*Musicien de formation, vous avez été corniste professionnel au sein d'un orchestre symphonique. Est-ce par lassitude de jouer le Feierlich de la Huitième de Bruckner, le fameux solo de la Troisième de Brahms ou de la Symphonie n°5 de Tchaïkovsky que vous en êtes venu à l'ethnomusicologie ?*

Entre autre oui. On m'avait proposé de partir en Afrique pour un an, curieusement pour y créer une fanfare, ce qui ne m'amusait pas du tout. Mais précisément parce que j'en avais assez de jouer le répertoire classique d'un orchestre, je me suis dit : « un an, pourquoi pas ? ». Ce serait voir des gens nouveaux, avoir accès à une culture différente, entendre des musiques autres, parce qu'à l'époque on ne connaissait pas grand-chose à ces musiques là. Voilà pourquoi j'ai accepté. En définitive j'ai réussi à éviter de former cette fanfare. Au lieu de quoi j'ai fait d'autres activités qui m'ont amené à devenir ethnomusicologue.

*Quand vous êtes arrivé là-bas, avez-vous eu l'impression que votre formation classique constituait un obstacle ou un atout ? Avez-vous eu besoin d'un désapprentissage de vos habitudes d'écoute pour entendre ces nouvelles musiques ?*

Il a effectivement été nécessaire de se déconditionner parce que je me trouvais en face d'une réalité totalement différente de la nôtre : beaucoup de ce qu'on m'avait inculqué au Conservatoire n'était pas valable là-bas sur le terrain, cela fonctionnait autrement. La question que je me suis posée, qui a pour partie déterminé ce changement radical dans ma profession, a été la suivante : voilà des gens qui produisent des musiques sans lire la musique, sans l'écrire, sans chef d'orchestre, et néanmoins de façon tout à fait cohérente, comment font-ils ? Qu'est-ce qui leur permet de le faire ? D'autre part, la complexité même de leur musique m'intéressait. En tant que musicien appartenant à une culture dont on peut dire que la musique est extrêmement complexe, je me trouvais là face à une complexité de nature différente, et ce fut une sorte de bouleversement. Je vous donne un exemple : tout ce qui concerne la métrique et le rythme fonctionnait différemment de chez nous. Ce n'est que par la suite, des années après, que j'ai commencé à théoriser cela. Au fond, curieusement – on retrouve ainsi des boucles du savoir humain, de l'ingéniosité humaine – leur manière de pratiquer la musique,

l'organisation du temps dans leur musique ressemblent étrangement à celles qui prévalaient chez nous au Moyen Age et à la Renaissance. Et c'est une chose que nous avons complètement oubliée, en dehors des spécialistes qui dirigent des chœurs ou des ensembles de musique de cette époque.

*Dans votre pratique de l'ethnomusicologie, vous avez donc pris d'emblée le parti de vous pencher essentiellement sur la musique ?*

C'est ma formation qui voulait cela. Au départ j'étais musicien, je n'étais pas musicologue et encore moins ethnomusicologue. Mes connaissances en musicologie venaient de ce que j'avais appris au Conservatoire, d'une curiosité qui à l'époque m'avait amené à suivre en auditeur libre différents cours à la Sorbonne, par exemple chez Chailley et Brailoiu, et d'un intérêt pour les musiques « populaires ». Mais je n'étais pas concerné par tous les aspects généraux de la culture, au moins au sens de la culture livresque. J'étais en revanche plus que concerné par la question de la culture par mon identité collective et personnelle : en tant que Juif ressorti vivant de la Shoah, je savais ce que « rapports entre cultures » signifiaient, dans le pire sens du terme.

Mais pour revenir à votre question, dans « ethnomusicologie », ethno n'est qu'un préfixe : il s'agit bien de musicologie, or le cœur de la musicologie, qui comprend de multiples aspects, c'est l'étude de la musique. Et bien pour moi le cœur de l'ethnomusicologie, c'est l'étude des systèmes musicaux. En fait, je me compare très souvent à un ethnolinguiste, et je crois que c'est justifié. J'ai appartenu très longtemps à un laboratoire appelé « Langues, civilisations et traditions orales ». La plupart de mes collègues étaient linguistes et travaillaient sur des langues dont personne ne savait même qu'elles existaient. Sur un plan plus large, on est en face d'éléments qui appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité, dans une spécialité ou une autre : dans un cas c'est la langue, dans l'autre la musique. Apprendre comment fonctionne le système d'une langue, c'est ajouter au « panier » des éléments que les *détenteurs* du savoir – qui sont les Occidentaux, il ne faut pas se faire d'illusion, c'est politiquement incorrect mais comme ça – ne connaissaient pas. Chaque langue a des spécificités que les autres langues n'ont pas. Partant de ce principe qu'à l'époque j'ignorais, je me trouvais en face de musiques extraordinairement complexes sans savoir le moins du monde comment elles fonctionnaient. Arriver à les comprendre, à les décrire, c'était contribuer à accroître les connaissances que nous avions des musiques du monde.

Rapporter des musiques, c'est au fond ce qu'il y a de plus facile dans le métier. Mais chaque fois qu'un ethnomusicologue rapporte une musique que l'on ne connaît pas et qu'il se donne la peine d'entrer dans la *systématique* de cette musique, qu'il parvient à en faire une bonne description, alors il accroît nos connaissances. Finalement cela rejoint, de façon tout à fait simple les visées de la science : qu'est-ce que la science ? C'est l'accroissement des connaissances, que ce soit par accumulation ou par renouvellement.

*A quoi tiennent selon vous les différences entre ethnomusicologie et musicologie ? Est-ce seulement à votre avis une question d'objet et de point de vue, ou s'agit-il également d'une question d'outil ?*

Disons qu'au cœur des deux disciplines, il y a la musique, mais la nature des musiques est différente. On observe entre celles-ci plusieurs grandes distinctions, qui sont toujours binaires. L'une d'elles est que la musique occidentale est écrite alors que les autres ne le sont pas. Autre distinction : les musiques occidentales ont été théorisées, les autres non. En Occident, quelqu'un qui devient compositeur, à quelques exceptions près, a *appris* la théorie de la musique. Dans une grande partie des musiques de traditions orales, mais pas toutes, la théorie est implicite. Non seulement elle n'est pas écrite, mais les gens l'ignorent. Ils la connaissent pourtant *tacitement*. Comment pouvons-nous en être sûrs ? Lorsque l'un des musiciens commet une erreur, les autres le lui font remarquer immédiatement. Or quand on parle d'erreur, cela se réfère nécessairement à une norme, et qui dit norme, dit système, théorie qui sous-tend le système. Il y a donc bien une théorie. C'est précisément ce que je m'efforce de faire depuis que j'ai commencé à pratiquer ce métier : théoriser et décrire au maximum. Ce qui me fascine, ce sont les musiques complexes qui nous posent des problèmes de compréhension. Derrière toute complexité, réside une donnée élémentaire simple. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la difficulté est bien d'arriver à retrouver cette donnée simple masquée par l'apparente complexité des choses. Des gens qui ne lisent pas la musique sont obligés de se fonder sur des repères relativement simples, dans tous les cas beaucoup plus simples qu'il n'y paraît à première vue. C'est cela qui m'a conduit à traiter ces problèmes de modélisation. La modélisation est ce qui reste quand vous avez tout enlevé. Le modèle est un petit squelette, un presque rien qui doit vous permettre d'identifier n'importe quelle pièce donnée, chaque réalisation de celle-ci étant ainsi une réalisation variée du modèle. Une fois que vous avez le modèle, vous tenez donc tout. Vous comprenez non seulement par rapport à quoi se font les réalisations musicales, mais vous comprenez aussi, ce qui est plus important,

les références mentales qu'ont en tête les musiciens lorsqu'ils jouent, références qu'eux-mêmes sont incapables de vous donner directement. « Ce que tu joues est trop compliqué pour moi. Comment ferais-tu pour l'apprendre à un enfant ? Considère-moi comme un enfant », leur dis-je... Commence alors une série de simplifications, jusqu'à ce que vienne ce moment où le musicien vous lance : « je ne peux plus rien enlever ». C'est là un moment extraordinaire : vous avez atteint la quintessence de la chose.

### *Vous considérez-vous comme un théoricien ?*

Non, je ne me vois absolument pas ainsi. Ou alors seulement peut-être parce qu'aujourd'hui mes confrères portent ce regard sur moi. Au départ je me considérais comme un artisan. Et ma façon de travailler actuelle, quarante-trois ans après, est toujours celle d'un artisan. Je décris un chant, je le transcris, puis j'en décris un autre qui fait partie d'un même ensemble de chants d'une communauté donnée, pour une fonction précise, et je m'aperçois que certaines choses dans l'organisation de ces chants sont les mêmes ou se ressemblent. Alors après quelques notes, quand je transcris mon troisième chant, je peux *prévoir* ce qui va se passer. La prédictibilité est quelque chose d'extrêmement important, car à partir de ce moment on attend qu'elle soit infirmée. Je suis en train de vous dire que sans le vouloir, en travaillant comme un artisan, des principes se dégagent, vous sautent aux yeux et aux oreilles, et il faut savoir en tenir compte. Si c'est le cas, si l'on découvre un premier principe, puis un deuxième et encore un autre, et qu'on les décrit, ce que personne n'a fait avant vous, on fait œuvre positive, même à un niveau extrêmement modeste.

Il s'avère que les principes que vous décrivez à propos d'un petit ensemble de chant recueilli dans une ethnie nichée dans un village complètement à l'écart de tout, vous les retrouvez non pas dans un village, mais dans tous les villages, quelle que soit l'ethnie que vous étudiez : « tiens, tiens, ça fait tâche d'huile... ». Jusqu'au moment où vous vous dites, parce que vous ne pouvez pas penser autrement et vous vous aveuglez en refusant l'évidence : ce doit être cela le principe qui régit la musique de toute cette région. Et en effet, après la publication de mon livre sur les polyphonies<sup>1</sup>, tous mes étudiants qui sont allés en Afrique ont constaté les mêmes principes, qu'il s'agisse de la République Centrafricaine où j'ai travaillé, de pays voisins, ou encore de pays qui en sont très éloignés tels que l'Ethiopie ou la Namibie. C'est là

---

<sup>1</sup> Simha Arom, *Polyphonies et polypythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et Méthode*, Paris, Selaf, 1985.

la valeur d'un travail de description et de théorisation : il est économique en ce qu'il évite à d'autres de refaire le travail que vous avez accompli.

Je dois le dire, mes étudiants m'ont souvent rapporté au bout de trois mois, à l'occasion de leur première mission en Afrique, un ensemble d'informations organisées de façon cohérente qu'à mes débuts j'aurais mis des années à effectuer, pourquoi ? Pour la simple raison que l'ethnomusicologie n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui, que j'ai énormément tâtonné les premières années. Je n'avais pas étudié l'ethnomusicologie avant mon départ, ce qui fut sans doute une chance, entre nous, parce que je n'avais aucune idée préconçue, je me servais de mes oreilles, de mes intuitions, de mon savoir modeste en tant que musicien. C'est toujours comme musicien que j'ai regardé ce qui se passait en face de moi : comment s'y prennent-ils, pourrais-je faire la même chose, de quelle façon m'y prendrais-je ? Ce sont là des questions, des problèmes de *pratique* musicale. Etre dans la réalité des choses et non dans la spéculation, dans les grandes théories, m'a beaucoup aidé. Comme ethnomusicologue, je suis donc totalement autodidacte. Le seul métier que j'ai appris est celui de corniste, c'est d'ailleurs au Conservatoire de Paris que j'ai achevé mes études. J'ai beaucoup souffert de cela au début, je voyais dans ce manque de bagage une grave lacune personnelle, pourtant le fait d'avoir été autodidacte présente de grands avantages, j'en suis convaincu : tout faire par soi-même prend certes davantage de temps, c'est aussi plus difficile, mais le fait de n'avoir été *infléchi* dans un sens ou un autre, en essayant de faire coïncider ce que je trouvais avec ce que qui avait été décrit avant par d'autres chercheurs, a été une très bonne chose. Pour ainsi dire ce n'est qu'au moment de la rédaction de ma thèse d'état que je me suis vraiment penché sur l'œuvre de mes prédécesseurs. Je reste persuadé que je n'aurais jamais pu accomplir ce que j'ai accompli si cette « rencontre » avait eu lieu plus tôt. J'aurais été en quelque sorte écrasé par le poids de mes prédécesseurs, dont certains se sont d'ailleurs trompés, et j'insiste sur ce point : si la plupart avaient effectivement étudié la musique, bien peu d'entre eux possédaient un passé de musicien professionnel pratiquant chaque jour au sein d'un orchestre. Or on apprend énormément dans une formation d'ensemble. Lorsque l'on joue au milieu de quatre-vingt-dix autres personnes, que l'on voit le chef décider de faire travailler à part le quatuor à cordes, la petite harmonie, les cuivres ou seulement les hautbois, les clarinettes, que sais-je, on voit de quelle façon la musique se décompose, s'assemble. On en apprend sur mille choses.

*En tant qu'ancien musicien professionnel, avez-vous donc été tenté de pratiquer le « performing » comme le suggérait par exemple Mantle Hood, en marge de vos travaux sur le terrain s'appuyant sur l'emploi du synthétiseur ?*

Le fait de pratiquer la musique d'une culture différente de la sienne, d'une autre civilisation, soulève des interrogations d'ordres pratique et éthique à la fois. Je commencerai premièrement par l'aspect éthique. Le fait même de dire : « je vais apprendre à jouer la musique d'une autre culture » implique que je suis capable de le faire – cela me gêne. Il y a là un parti pris ethnocentrique. Il ne viendrait à l'esprit d'aucun musicologue d'inviter un musicien africain ou balinais à jouer du hautbois du jour au lendemain dans un orchestre occidental en lui disant seulement « viens », même dans un orchestre amateur. Le contraire, pourtant, est courant. Il est même très bien considéré, notamment en Amérique du Nord où l'on prise hautement cette démarche d'aller vers l'autre, cette façon de s'impliquer dans son domaine. S'imaginer qu'on est capable de jouer comme un autochtone la musique de celui-ci revient pourtant à dire : je suis capable de faire des choses que *lui* ne peut pas faire. Vous en tirez vous-mêmes les conclusions : « en définitive, je l'aime beaucoup, mais je suis tout de même suis plus malin que lui » – je n'aime pas ça.

Deuxièmement, sur le plan pratique, on peut sans doute compter sur les doigts d'une main ou peut-être deux, soyons généreux, les ethnomusicologues capables de jouer la musique d'une ethnie, et dont la qualité de jeu soit *acceptée* par les tenants de la tradition de cette ethnies. J'ai eu ainsi un étudiant, percussionniste, qui jouait au Mali dans des ensembles maliens lors de cérémonies de mariages, sur place, avec les autochtones. C'est dire s'il était « dans le coup », comme on dit. Mais même si le nombre d'ethnomusicologues dignes de son niveau musical s'élevait à cinquante, quel infime pourcentage cela représenterait-il au sein de notre profession ?

Troisièmement, il y a aussi une question de rentabilité. Apprendre à jouer la musique de l'autre se limite à apprendre un certain nombre de pièces durant le temps que l'on passe sur le terrain. Je vais là-bas, je reste tant de semaines, je reviens en maîtrisant huit pièces – bravo, merci, au revoir madame. Ça s'arrête là. Seulement en apprenant à jouer ces pièces, je perds en fait complètement mon statut d'observateur et je me trouve impliqué. Naturellement, je ne suis pas impliqué comme *eux*, parce que cette musique ne m'est pas naturelle. Mais même en admettant qu'elle le devienne un jour, que cette musique finisse par être pour moi comme une seconde nature après énormément de travail et de temps consacrés à sa pratique, j'encours un risque identique, celui de devenir incapable de l'expliquer aux yeux de mon propre monde. Or c'est là le rôle du chercheur, et sa position d'observateur est très importante. Je pense aussi que l'énergie que quelqu'un consacre à l'apprentissage d'un instrument est infiniment plus grande que celle qu'il investirait à la compréhension du jeu qu'ont les autres à ce même

instrument... Et puis s'il joue d'un instrument, seul, que fait-il, comment fait-il au milieu d'un ensemble ? C'est sans fin. Il y a dans ce rayon une infinité de subtilités : si vous jouez d'un instrument à vent, par exemple, ou si vous chantez, se posent des problèmes de tempérament égal ou non. Pour quelqu'un de notre civilisation, chanter dans un système où existent de micro-intervalles, ou même dans un système pentatonique tout simple mais non tempéré, c'est extrêmement difficile !

C'est précisément là que le fameux synthétiseur Yamaha a été pour moi une bouée de sauvetage. Voilà longtemps que j'étais concerné par des problèmes d'échelle. Or toutes les interrogations que vous pouvez vous poser dans l'abstrait en matière de ton trop haut ou trop bas par rapport à un autre, en donnant une succession de son, une échelle, une gamme ou une chose de ce genre, tout cela ne mène nulle part, au moins en Afrique pour les civilisations avec lesquelles j'ai travaillé. Voulant laisser les musiciens intervenir, je cherchais un moyen de contrôle qui soit d'abord un outil interactif, que les gens de la communauté soient ceux qui accordent et jouent eux-mêmes. Le jour où j'ai découvert qu'il existait un outil me permettant de tirer cela au clair, j'étais sauvé ! Cela a modifié mes phases de recherches : en simulant sur un synthétiseur un xylophone africain, en programmant des timbres très proches des leurs, en *leur* faisant jouer eux-mêmes sur ce synthétiseur sur lequel j'avais attaché des lattes de bois, et en ayant à notre disposition un curseur permettant aux musiciens de modifier la hauteur de chaque son, nous nous retrouvions, grâce à la technologie moderne, dans un contexte entre *musiciens*. Vous voyez, j'y reviens toujours... Entre musiciens, on arrive à se comprendre, même si l'on ne parle pas la même langue, on arrive à exprimer les notions « plus haut, plus bas », à entendre ce qui est « plus précis, moins précis », on parvient à s'entendre sur le fait d'accorder deux lames de xylophones parfaitement à l'unisson, même si le langage qu'on emploie en est très éloigné. Seul moyen de savoir si la notion d'unisson était la même pour lui que pour moi, il m'est par exemple arrivé de demander à un musicien : « ces deux lames là, j'aimerais que tu me les accordes de façon à ce qu'elles me soient comme des jumeaux qu'on ne puisse pas distinguer. Si je tourne le dos, que je ne puisse pas savoir si tu frappes sur cette lame ou sur celle-là ». Et j'étais parfaitement compris. Les musiciens ont un langage commun, ils ont même beaucoup plus que cela. Le fait d'être musicien a été un merveilleux avantage au niveau de qualité des contacts que j'ai noués sur place comme étranger.

*Avec ce recours à la technologie, n'y avait-il pas cependant le risque de rester à distance dans le rôle, pour caricaturer un peu, d'homme blanc débarquant avec son matériel audio ?*

*Comment êtes-vous parvenu à faire accepter cette dimension de votre travail tout en tissant des liens avec la population ?*

Je ne peux pas vous dire comment j'ai fait ou n'ai pas fait : ça s'est fait. Disons qu'avant d'être dans la musique, en arrivant au village, il y a d'abord votre attitude. Les musiciens sentent immédiatement que l'on parle de la même chose, les questions que vous posez sont pertinentes pour eux, ce qui n'est pas toujours évident. Ils voient que vous savez de quoi vous parlez, ils savent que vous *savez*. S'établit alors un respect mutuel. Certaines astuces, des ficelles du métier sont venues par la suite, par exemple : « je viens dans votre village parce qu'on m'a dit qu'on y faisait de la bonne musique ». Non seulement tout le monde est content, mais c'est une ouverture de porte, il n'en faut pas plus. Un blanc qui arrive dans un village paumé au fin fond de la brousse, venu annoncer qu'il est prêt à louer une case quelque part, si le chef l'y autorise, pour travailler et vivre au milieu des habitants, étudier la musique locale dont on lui a dit qu'elle était extraordinaire, et le tout dans des conditions de confort plus que minimales, ça n'arrive pas tous les jours ! C'est agréable, cela fait du bien au narcissisme des gens du village. Voilà pour le côté entrée en matière. Autre aspect : les Africains en règle générale ont beaucoup d'humour. J'en ai un petit peu moi aussi, alors on plaisante ensemble. Ce qui est important, c'est qu'en dépit des différences de culture, les choses qui prêtent à plaisanterie sont les mêmes. Un contact s'établit. Puis vient le travail, dans lequel je suis très exigeant : les musiciens voient que je sais où je veux en venir, à défaut de le savoir et de le comprendre tout de suite eux-mêmes, une *estime* se créant ainsi. Enfin il reste cet aspect technologique, avec un aspect qui n'était pas du tout prévu mais qui avéré très vite : à partir du moment où pour faire jouer un musicien suivant ma technique d'enregistrement en *recording*, je suis obligé de lui mettre un casque sur les oreilles, ce à quoi certains de mes collègues ne croyaient absolument pas que je parviendrais, il est très content. Pourquoi ? Parce qu'à ce moment, il est comme moi. C'est moi qui aie le casque, et maintenant, c'est lui qui le porte. Non seulement lui, mais cinq ou six anciens, autour de lui à une table, qui en portent un aussi, sachant que ce sont eux qui contrôlent ce que font les autres, comme je le fais moi. La validation est très importante dans mon travail et ne peut se réaliser que sur le terrain.

Toute la relation entre les musiciens et le chercheur se modifie donc profondément. J'en étais totalement inconscient au début, je fonctionne à l'intuition, comme je vous l'ai dit. Aujourd'hui, si vous lisez des écrits postmodernes, n'est-ce pas, on vous parle du *pouvoir des enquêteurs sur les enquêtés*... En ce qui me concerne, je n'ai jamais ressenti ma relation avec les gens comme une relation de pouvoir, et je ne pense pas qu'eux non plus : si quelqu'un

refuse de travailler avec moi, il est libre de me le dire et de ne pas venir, c'est arrivé. Et quand je dis quelqu'un, c'est un euphémisme, car je travaille avec des ensembles. Les trompes Banda-Linda étaient dix-neuf par exemple, ce qui n'est pas une mince affaire à gérer. Il y entre nous un travail d'ensemble : les musiciens y voient leur intérêt, moi j'y trouve le mien qui est différent du leur, mais nous n'avons pas de relation de pouvoir, et nous nous retrouvons tous sur un point : la mise en valeur de leur patrimoine. Cela, aucun Africain n'est capable de le dire, il n'y a pas les mots pour cela. Ce qui existe bien, en revanche, c'est la *conscience* de cela : « Un Européen est capable de venir jusqu'ici pour s'intéresser à notre musique », cela leur importe.

Je vois très souvent comment, dans les villages, les anciens deviennent collaborateurs scientifiques des musiciens, par exemple : nous avons un chant à enregistrer pour une raison ou une autre. Par quel musicien dois-je commencer ma prise ? Ce n'est pas à moi qu'il revient de le définir, eux me le disent. Le plus souvent le critère qu'ils retiennent pour le choix du premier musicien est bon. Mais quand ça ne fonctionne pas nous réfléchissons, et la méthode s'affine ainsi de jour en jour. Si par exemple vous commencez par un instrument mélodique sans poser les bases rythmiques, au bout du deuxième ou troisième musicien, ça ne fonctionne plus, ce qui est une question de pur bon sens pour n'importe quel musicien. Mais si vous commencez par enregistrer le tambour accompagnateur, non le soliste, mais celui qui se charge des figures en ostinato, le tour est joué. Les autres peuvent se caler dessus, sur son assise métrique et rythmique, la synchronisation est possible. Et puisque nous parlons de collaboration mutuelle, prenons les cas des erreurs : généralement, ils n'ont même pas besoin de dire qu'ils en commettent, je le lis simplement sur les visages.

*Quels ont été pour vous les bouleversements, les évolutions importantes de l'ethnomusicologie au cours de votre carrière ?*

En ce qui me concerne, j'ai tâtonné pendant près de quinze ans. Chaque fois que je progressais, de nouveaux problèmes surgissaient. Les choses se sont en fait affinées. Ce qui a évolué, c'est la technologie. Ce que j'ai fait par exemple en 1972 avec le *re-recording*, je n'aurais pu le faire cinq ans avant parce que le magnétophone stéréo portable n'existant pas, c'est aussi simple que cela. Aujourd'hui quand je vois mes étudiants travailler (je suis allé avec eux sur le terrain), je suis fou de jalousie ! Voir ce qu'ils font, la manière dont ils se débrouillent et continuent non pas dans la voie, mais plutôt dans les perspectives que j'ai tracées, est pour moi une immense source de plaisir et de satisfaction. Fabrice Marandola, qui

s'intéresse aux problèmes d'échelle chez les pygmées Bedzan du Cameroun, qui sont les cousins des pygmées Aka, utilise une table de mixage à huit pistes, des micros très directionnels, et enregistre ainsi tout le monde en même temps, tout en étant capable de contrôler la partie de chant de chacun, ce que je ne pouvais faire. Je n'ai jamais eu la possibilité de regrouper toutes les voix sur une même bande. En outre il réalise en dix minutes ce qu'il me fallait une matinée pour accomplir. Voilà pourquoi je n'ai jamais pu publier de disques analytiques, qui sont pourtant les plus intéressants sur le plan pédagogique. Dans une pièce comptant seize parties, j'effectuais quinze prises différentes : je prenais le premier musicien avec le deuxième, le deuxième avec le troisième etc., sans vous parler de la battue, que je superposais quinze fois avec un musicien isolé, avec tous les problèmes de manipulation du matériel, les risques d'erreurs, de mini décalages temporels que cela comporte. Une partie de trois minutes avec huit musiciens différents ne durait jamais chez moi trois fois huit minutes, mais beaucoup plus. En même temps l'erreur était formatrice : d'où vient-elle, comment est-elle, comment les musiciens la définissent-ils, quels critères importent à leurs yeux ? Le grand bouleversement réside donc dans les aspects cognitifs du travail.

Les modifications de nos perspectives sont allées de pair avec l'évolution des possibilités de la technologie. A partir du moment où l'on a pu travailler sur des échelles musicales, vers 1989, ça a été merveilleux. Nous en avons parlé tout à l'heure, mais je vous raconte l'anecdote : à l'occasion d'un colloque à Hambourg consacré à Ligeti pour son soixante-cinquième anniversaire, se trouvèrent notamment réunis John Chowning, Jean-Claude Risset et David Wessel. Autour d'un verre, je leur ai soumis mon problème à résoudre. La solution est apparue sous la forme du Yamaha DX7. Deux jours après, en passant devant un magasin de musique à Cologne, je m'arrête pour découvrir le synthétiseur. De retour à Paris, j'annonçais au directeur de mon laboratoire qu'il nous en fallait un...

Au fond il est très intéressant de regarder en arrière : la technologie m'a permis d'inventer la méthodologie adéquate, comme déguiser un synthétiseur en xylophone par exemple, et je ne parle même pas des logiciels qui se sont développés, notamment à l'Ircam : on peut ainsi aujourd'hui modifier la hauteur d'un son sans modifier son timbre. Il y a un exemple que j'emploie souvent au cours de mes conférences au sujet des aksaks, ces rythmes irréguliers. J'y fais entendre la *Sixième Symphonie « Pathétique »* de Tchaïkovsky. Dans le mouvement à 5/4, qui est joué lentement, les gens ont l'impression qu'il s'agit d'une valse bizarre, on ne sent pas que le rythme est irrégulier, ce qui n'est plus le cas si on l'accélère, que l'on double sa vitesse. C'est la même question que nous nous sommes posée avec les pygmées Bedzan :

jusqu’où peut-on aller en modifiant la hauteur d’un intervalle ? Vous prenez tout ce qui tient lieu de do, pour simplifier, dans la partie d’une polyphonie, vous les montez tous de 15 %, jusqu’à la caricature, jusqu’à ce que le musicien vous dise que ça ne va plus. Puis ensuite vous cherchez à affiner la fourchette, pour connaître les bornes à l’intérieur desquelles se situe la marge de manœuvre du musicien, en réalisant qu’elle est importante. Vous vous trouvez alors avec un intervalle qui est do-fa, un autre fa-si bémol, ou sol-do, et vous voilà, chez les pygmées Bedzan, en plein tétracordes grecs, où ce qui se passe entre do et fa n’a aucune importance.

C’est beau l’ethnomusicologie, ça décloisonne aussi bien sur le plan synchronique – aujourd’hui, ici et maintenant – que sur le plan diachronique. Ce que l’Occident a inventé voilà deux mille ans, les Pygmées le font, et sans l’avoir jamais appris des Grecs... Ce sont ces analogies fortes qui me frappent, entre les principes de musique africaine et de musique du Moyen Age, en l’absence de voyageurs et de contacts établis. L’esprit humain veut faire des choses, et trouve des solutions pour le faire, qui apparemment sont partout les mêmes... J’en choque parfois quelques-uns quand je dis des choses pareilles, mais pratiquer un métier qui vous offre de telles révélations est un grand privilège. De ce point de vue, je m’estime être un homme presque heureux, même s’il me reste encore bien des choses à résoudre pour l’être tout à fait.

© Propos recueillis par Frédéric Gaussin et Yann Rocher

Paris, le 12 novembre 2005