

Les passeurs de musiques. Flux et reflux d'une éthique musicale transculturelle¹

Laurent Aubert

Questions de sens

Il y a une trentaine d'années, John Blacking écrivait un merveilleux petit livre intitulé *How Musical is Man* (1973), dans lequel, notamment sur la base de son expérience chez les Venda d'Afrique du Sud, il posait quelques questions fondamentales sur les rapports entre musique et société, entre forme et substance musicales, entre musique comme langage et musique comme texte. Sept ans plus tard en paraissait aux Éditions de Minuit une traduction française sous le titre *Le sens musical* (1980). Au-delà des thèmes développés par Blacking, ce titre est déjà en soi une invite à réfléchir sur le rapport existant en musique entre signifiant et signifié; il sous-entend d'une part que tout homme a un sens musical, qui se développe au contact de telle ou telle musique, et d'autre part que toute musique est porteuse de sens, que l'homme le perçoive ou non. Mais peut-on assumer que la musique ait un sens autre que musical, ou faut-il admettre avec Hanslick (1986:

¹ Une première version de ce texte a été présentée au colloque 'Y a-t-il une éthique musicale?' (Paris, Université René Descartes, 4 octobre 2002). Il a ensuite été proposé sous une forme remaniée au Séminaire international 'Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi' (Venezia, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, 1er-3 février 2003).

112) que ‘dans la musique, le son est à lui-même son propre but’?²

Pourtant il semble qu’au sein d’une culture donnée, la musique soit un art signifiant. Procédant d’un acquis partagé, ses codes et son rôle social sont connus de tous. Mais, au-delà de ses frontières culturelles, une musique peut-elle être comprise par ceux qui ne connaissent pas sa “langue”, qui n’en possèdent pas les clés d’accès? La musique serait-elle ainsi, contrairement à la langue parlée, une forme symbolique transculturelle et à cadre d’interprétation multiple?

‘Entendre une musique, c’est la comprendre, mais en la transformant’, dit Jean Molino.³ Notre rapport à la musique serait donc placé sous le signe d’une double métamorphose: d’une part, la musique nous transforme par les pouvoirs dont elle est investie; d’autre part, nous transformons la musique par notre écoute car, consciemment ou non, nous y appliquons les codes de référence de notre propre expérience musicale. Le message perçu n’est donc pas toujours identique au message émis (ce qui n’est d’ailleurs pas spécifique à la musique) car, dans une large mesure, nous faisons dire à la musique ce que nous voulons qu’elle dise, ce que nous attendons qu’elle exprime.

Si l’on considère plus particulièrement notre appréciation des musiques “d’ailleurs”, issues de contextes culturels différents du nôtre, il est probable que cette transformation opérée par notre écoute sera d’autant plus radicale que notre éloignement est important. Cette distance culturelle entre producteurs et récepteurs de musique - entre “musiquants” et “musiqués”, pour reprendre l’expression de Gilbert Rouget - est d’ailleurs souvent accentuée par l’image que chacun se fait de l’autre. Cette image est généralement conditionnée par une série de filtres, qui en troublent, en déforment et en réduisent la vision. Ces filtres peuvent être d’ordres divers: référentiel et conceptuel, c’est-à-dire idéologique, mais aussi psychologique, affectif, esthétique, moral, etc. Notre perception de l’autre et de sa musique est donc autant déterminée par notre propre regard, notre propre écoute, que par la nature et l’altérité de son objet.

L’histoire récente de la musique européenne et nord-américaine est de fait largement tributaire de sa relation avec d’autres cultures musicales, et en particulier avec la catégorie des musiques dites traditionnelles.⁴ Depuis le début

² Ce point de vue est largement partagé par Simha Arom qui écrit que la musique ‘est à la fois forme et substance’ (1985: 261), faisant siennes les affirmations d’Umberto Eco, selon lequel la musique est ‘un système sémiologique dépourvu d’épaisseur sémantique’ (cit. in Arom 1985: 241) et de Roman Jakobson, qui soutient que ‘elle se présente comme un langage qui se signifie soi-même’ (cit. in Arom 1985: 260). Voir notre compte rendu (Aubert 1988).

³ Communication orale, colloque ‘Musiques orales et migrations musicales’, abbaye de Royaumont, 22 juin 2000.

⁴ Ce concept de ‘musiques traditionnelles’ a déjà été largement débattu (cf. During 1994: 30-32; Aubert 2001: 37-42). Bornons-nous à rappeler qu’il se réfère essentiellement à un certain type de structures, à un mode de transmission et à des normes éthiques et esthétiques.

du XXe siècle, ces dernières ont en effet suscité la curiosité, voire l'engouement, de nombreux artistes et mélomanes occidentaux. Derrière ce nouvel attrait pour l'exotique se cache cependant une aspiration plus fondamentale: la recherche de valeurs musicales et, à travers elles, éthiques, que l'Occident semble avoir perdues ou, en tout cas, négligées depuis fort longtemps. Dès la Renaissance et de façon beaucoup plus marquée avec l'avènement du Romantisme, la musique savante européenne s'est en effet progressivement affirmée comme un art individualiste. Par les ressources de l'écriture, l'œuvre musicale s'est complexifiée à l'extrême, privilégiant l'esprit prométhéen et le génie créateur aux dépens de toute autre considération. Demiurge solitaire, le compositeur s'est enfermé dans sa tour d'ivoire où, comme Nerval, il monte 'toujours plus haut pour s'isoler de la foule'.

L'éveil aux "musiques du monde" qui caractérise le XXe siècle se situe dès lors à la fois comme un prolongement du Romantisme, par son double aspect de déchirure et de quête des fondements, et en tant que mouvement de réaction contre ses excès. Apparaît alors une vision novatrice se traduisant notamment par le recours à des éléments formels comme la modalité ou la polyrythmie. Philippe Albèra distingue à cet égard:

deux sortes d'influences: l'une porte sur le matériau et les techniques de composition proprement dits (instrumentarium, timbres nouveaux, conception de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, etc.); l'autre porte sur la philosophie même du fait musical, sur ses fondements éthiques, spirituels et sociaux. Ces deux influences s'interpénètrent, même si elles agissent aussi indépendamment l'une de l'autre (Albera 1996: 54).

Cette ouverture à l'ailleurs musical marque peut-être l'apogée de ce que Zuckerkandl appelle pour sa part la 'phase culminante' (culminative phase) de l'histoire de la musique occidentale (Zuckerkandl 1976: 10 et suiv.), dans la mesure où elle parachève sa propension à faire feu de tout bois. Si l'on examine le processus de plus près, on constate l'interaction de différents courants non seulement artistiques, mais sociaux, politiques et culturels dans le sens large, qui ont déterminé un certain nombre de périodes distinctes, toutes fortement connotées par leur ambiance idéologique:

- Vers 1900, c'est la recherche des origines, du paradis perdu d'une musique "naturelle". L'attrait de l'exotisme est fortement lié à celui de l'archaïsme. Les "sauvages", devenus des "primitifs" dans l'imagerie coloniale, séduisent les esprits, tandis que, plus proche de nous, le monde rural apparaît comme le réservoir de survivances musicales mystérieusement préservées de l'oubli par les vertus de la tradition orale. La découverte de l'un ou l'autre de ces mondes sonores allait jouer un rôle déterminant dans l'œuvre de nombreux

compositeurs: le contrepoint javanais chez Debussy, les musiques paysannes balkaniques chez Bartók, la musique brésilienne chez Milhaud ou le flamenco chez de Falla, pour ne citer qu'eux.

- L'entre-deux-guerres correspond à l'avènement du jazz; ce n'est pas seulement l'émergence d'une identité musicale afro-américaine, mais aussi celle d'un courant libérateur, dont l'influence allait rapidement se faire sentir dans tous les secteurs de la création musicale. Par sa valorisation de l'oralité, par sa conception rythmique et sa remise en cause de la gamme tempérée, le jazz se pose en alternative aux dérives sérielles d'une musique qui se veut sérieuse, mais qui est en fait de plus en plus factice et cérébrale.
- L'après-guerre et les années 1950 poursuivent ce mouvement, tout en l'internationalisant. Le jazz et ses prolongements contribuent ainsi largement à la diffusion du "modèle américain", mais un modèle américain revu et corrigé par le "génie noir". Mais cette période marque aussi, en tout cas en Europe, un mouvement de repli sur soi avec la constitution des nouveaux nationalismes et l'organisation étatique du folklore. Perçues comme génératrices d'identité, les traditions populaires vont ainsi être manipulées par le politique afin de contribuer à asseoir le concept d'unité nationale. Cette tendance se manifeste d'ailleurs de façon quasiment identique dans des États comme l'Union soviétique stalinienne ou l'Espagne franquiste, pour ensuite se répandre dans le monde entier.
- Dès le milieu des années 1960, nous assistons à l'éclosion des mouvements alternatifs. Marquée par l'avènement d'une musique comme le free jazz, véritable manifeste de la déconstruction culturelle, la contestation de la norme occidentale va volontiers de pair avec l'idéalisation des traditions extra-européennes. L'autre n'est plus perçu comme fantôme des origines, mais comme modèle auprès duquel il est bon d'aller se ressourcer. C'est l'époque des premiers concerts de musiques traditionnelles et, parallèlement, celle du développement de l'ethnomusicologie scientifique, qui va en fournir la justification et l'assise théorique.⁵
- Quant à la fin du XXe siècle, elle se caractérise par la mondialisation des marchés, y compris le grand souk de la world music, un des plus juteux et certainement le plus hétéroclite de l'industrie musicale.⁶ Les frontières culturelles s'estompent, toutes les musiques deviennent accessibles et toutes les expériences sont désormais possibles: métissages forcés, fusions

⁵ Le terme de 'ethnomusicologie' apparaît pour la première fois en anglais en 1950, puis en français en 1955, mais c'est au cours des années 60 que la discipline s'impose réellement dans le monde académique.

⁶ Pour une analyse du phénomène de la world music, je renvoie le lecteur aux deux chapitres de *La musique de l'autre* qui y sont consacrés (Aubert 2001: 99-125).

interculturelles, appropriations réciproques, démarches transculturelles, etc. Il serait cependant absurde de vouloir simplement condamner sans autre forme de procès les dérives et les naïvetés de la world music au nom de la Tradition: la world music commerciale n'a aucun compte à rendre à cette dernière dans la mesure où elle s'affirme clairement comme autre chose, même si elle lui emprunte de nombreux éléments. Ceci dit, toute tradition évolue, mais elle comporte ses propres règles, ses propres critères, par rapport auxquels certaines innovation constituent de fait des transgressions.

Images projetées

L'explosion des flux migratoires a profondément transformé notre perception de l'autre, désormais devenu notre voisin, notre semblable; sa musique, remodelée par la nouvelle donne, est en grande partie aussi devenue la nôtre. Mais il faut se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenir ne se recoupent pas forcément. La transplantation des musiques est distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation. Les musiciens migrants sont ainsi amenés à se situer par rapport à leur culture d'origine, tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu aussi des facteurs économiques, qui ne sont pas sans incidence sur les choix artistiques. Le phénomène est en soi trop complexe et multiforme pour qu'il soit possible de s'y étendre davantage ici.

Il me semble en revanche plus intéressant d'examiner la question du rapport à la tradition et la manière dont il se manifeste hors de son contexte d'origine. En effet, nous l'avons vu, les musiques traditionnelles constituent bien une catégorie à part dans le grand fourre-tout qu'il est convenu d'appeler les "musiques du monde". Cette catégorie se distingue aussi bien du folklore normalisé que de la world music interculturelle; elle comporte ses propres circuits de diffusion, ses propres lieux de production, ses publics et ses critères d'excellence. La salle de concerts est ainsi devenue pour ces musiques l'endroit privilégié où elles s'offrent à leurs nouvelles audiences. Mais, pour accéder au cénacle, les musiciens, quelle que soit leur culture d'origine, se doivent de respecter un certain nombre de règles particulières au monde du spectacle, qui ne recoupent que partiellement les canons de la tradition dont ils sont issus. Ces conventions concernent essentiellement trois composantes de l'expression musicale: l'authenticité, la qualité et l'exportabilité.

L'authenticité se rapporte à la dimension de vérité, ou plutôt de véracité de la

musique. En tant que critère objectif, relatif à la nature de l'art, elle implique tout d'abord le rattachement régulier à une lignée musicale elle-même jugée authentique, et la fidélité à ses enseignements. Cette filiation doit se manifester par le respect de ses modèles et, plus concrètement, par la conformité esthétique de leur réalisation; et ceci des plans aussi variés que le répertoire, la syntaxe musicale, le style, les timbres et donc les instruments utilisés, l'esthétique vocale et instrumentale, le geste musical, voire le costume de scène. Mais l'authenticité concerne aussi l'inspiration, qui, elle, relève clairement du domaine de la subjectivité.

La qualité se réfère pour sa part à la composante de beauté, dimension également à la fois objective et subjective de la musique. Celle-ci se manifeste sur les trois plans du corps, de l'âme et de l'esprit, pour reprendre le ternaire scolastique: l'énoncé, qui peut être assimilé au corps de la musique, l'imagination, relative à son âme, et l'inspiration, qui est du domaine de l'esprit. L'interprète est ainsi censé dominer parfaitement les aspects techniques de son art, afin que rien n'entrave l'émission du message musical (plan du corps). L'artiste se doit aussi d'être créatif, capable de donner vie à la musique (plan de l'âme). Ces deux facteurs font partie des conditions de l'inspiration, qui, surgissant toujours inopinément, manifeste la dimension spirituelle de la musique (plan de l'esprit).

Le troisième critère, l'exportabilité, se caractérise par le fait qu'il n'est pas intrinsèque à la musique, mais surajouté et spécifique à sa présentation hors contexte. Les questions qui se posent sont à nouveau d'ordre sémantique; elles concernent le sens, tant de la musique en soi que de son déracinement: tout d'abord, si l'on admet que la musique est porteuse de sens, dans quelle mesure le sens perçu par l'auditeur, qui plus est, par l'auditeur non familier, correspond-il à celui émis par le musicien? Ensuite, et ceci s'applique particulièrement aux musiques à connotations rituelles et/ou mystiques, quel sens leur transfert revêt-il? S'agit-il encore d'un rituel ou n'en est-ce que la représentation, le simulacre, voire la profanation? Et là, nous sommes de plain-pied dans le champ de l'éthique.

Il est un fait que le concert, et notamment le concert de musique traditionnelle, est volontiers vécu comme une sorte de rituel, pour des motifs liés à la fois à la musique elle-même, à l'occasion et aux prédispositions des participants, musiquants comme musiqués. Quel que soit le cadre dans lequel elle s'inscrit – le concert n'est en effet pas une circonstance "normale" pour de nombreuses musiques – la performance qualifie le temps et, à un degré ou un autre, en altère la perception.

Indépendamment des contingences, la musique est génératrice d'effets et d'affects - et à ce propos, je ne peux que renvoyer le lecteur au livre de Jean During sur Ostad Elahi (2001: 125-143). Tout musicien et tout mélomane a un jour ou l'autre été touché par un de ces états de grâce et de communication totale au cours desquels 'le chanteur, la voix, l'instrument et l'auditeur, tout devient une seule et

même chose⁷ : c'est en tout cas ainsi que le chanteur de flamenco Calixto Sanchez me décrivait le duende (in Aubert 1991: 264). Quant à Ravi Shankar, il ne parle pas d'autre chose lorsqu'il dit: 'Vous ne savez plus ce que vous faites, le rāga coule sous vos doigts. L'extase s'empare de votre esprit; les larmes jaillissent de vos yeux, vous avez envie de hurler, sans savoir si c'est de douleur ou de joie' (in Kidel 2001).

Ce bouleversement des sens décrit par Shankar correspond au concept que la théorie indienne appelle *bhāva*, littéralement 'état', 'émotion'. Le *bhāva* est ainsi l'effet produit par l'inspiration véritable. C'est un phénomène inopiné, qui se manifeste comme une sorte de grâce affectant temporairement l'artiste et son public. Totalelement absorbés dans l'instant, ils vivent alors une expérience intense, une forme de perception, de contemplation intérieure de leurs émotions et de leurs sentiments. Cet état est suscité par la délectation partagée de ce que la théorie esthétique indienne appelle la "saveur" ou l' "essence" (*rasa*), qu'elle considère comme inhérente aux structures musicales : chaque *rāga* possède son propre *rasa*, qui se manifeste lorsqu'il est interprété dans les règles de l'art face à un public de connaisseurs (*rasika*, litt.: "goûteur").⁷ Dans son ouvrage sur l'origine du théâtre, de la poésie et de la musique en Inde, René Daumal définit le *rasa* comme étant:

la perception immédiate, par le dedans, d'un moment ou d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre de moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet, ni sentiment, ni concept ; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance, tout en communiant avec l'autre » (Daumal 1970: 15).

Et c'est peut-être là que réside la plus haute fonction de l'art musical.

Nouveaux étalons

J'aimerais maintenant revenir à la question de la mondialisation des musiques traditionnelles en l'abordant sous un autre angle. En effet, on constate que certaines de ces musiques s'exportent plus facilement que d'autres, qu'elles paraissent mieux correspondre aux penchants et aux attentes de leurs publics exogènes. Aucun critère de valeur qualitatif n'est à même d'expliquer le phénomène car aucune musique n'est en soi meilleure qu'une autre. Les fluctuations des goûts du public en sont une preuve suffisante.

Les raisons me semblent plutôt émaner de la concomitance de trois facteurs principaux: le premier est simplement conjoncturel, relatif à des phénomènes de mode et aux coups de projecteur occasionnellement portés par l'actualité sur

⁷ 'Il n'y a pas de *rasa* sans *bhāva* et il n'y a pas de *bhāva* sans *rasa*', dit le Nāṭya-Sāstra (VI, 42).

une culture, un pays ou une région du globe;⁸ le deuxième est subconscient, il est du domaine de l'intersubjectivité et du mystère des affinités électives, qui fait qu'un individu, un groupe, voire une génération entière peut se reconnaître en une musique dans la mesure où elle lui révèle une de ses aspirations profondes; le troisième enfin de ces facteurs est individuel, il est lié à la personnalité de certains artistes emblématiques, qui ont su s'imposer à l'étranger au point d'incarner leur tradition entière face au monde.

Le phénomène est ambigu; il manifeste le besoin de héros qui caractérise la nature humaine, mais aussi l'approximation dont l'opinion publique se satisfait généralement. Ces musiciens d'exception ont certes le grand mérite d'avoir ouvert une porte de communication entre leur culture et le reste du monde. Mais l'image qu'ils projettent est nécessairement partielle et partielle, et ils sont bien souvent les seuls à en tirer les bénéfices.

Parmi ces personnages-clés, j'aimerais en citer quatre qui, par leur immense talent et la popularité mondiale dont ils jouissent, me paraissent significatifs de ce dont il est question: Ravi Shankar pour la musique de l'Inde, Nusrat Fateh Ali Khan pour le qawwālī pakistanais, Munir Bashir pour la tradition savante arabe, et Paco de Lucía pour le flamenco.⁹ Ces artistes partagent en effet un certain nombre de qualités, qui leur ont permis de parvenir à ce statut de phares ou de pôles de l'expression musicale. Ces caractéristiques sont intéressantes à examiner car elles touchent à pratiquement tous les aspects de la musique:

La formation

- Ils sont dotés d'un talent hors du commun, dont la manifestation s'est révélée de façon précoce.
- Ce talent inné est doublé d'une faculté d'absorption et d'une mémoire impressionnante, capable de conserver et de resservir à volonté toutes les informations qui s'y sont gravées.
- Leur art est enraciné dans une tradition authentique, garantie par l'enseignement d'un ou de plusieurs maîtres reconnus.
- Ils ont assimilé leur culture musicale dans sa globalité, au delà des particularismes de style, d'école et de lignage.

⁸ Le cas de l'Afghanistan est à cet égard significatif: on n'a jamais autant écouté sa musique ni parlé d'elle que depuis son interdiction par les taliban et, peut-être plus encore, depuis les événements du 11 septembre 2001. Malgré elle, ou en tout cas indépendamment de sa nature propre, la musique afghane est ainsi devenue un symbole de résistance au totalitarisme.

⁹ Bien que leur célébrité n'égale peut-être pas celle de ces quatre étalons, on pourrait aussi mentionner par exemple Alim Qasimov pour le muqâm d'Azerbaïdjan, Alan Stivell pour la musique celtique, le Taraf de Haïdouks pour celle des Tsigane de Roumanie, Cesaria Evora pour celle du Cap-Vert ou encore Adama Dramé pour le djembé d'Afrique de l'Ouest.

La manifestation du génie

- Ils ont entièrement maîtrisé la dimension technique de leur musique; leur virtuosité est effectivement prodigieuse.
- Ils ont un style personnel, immédiatement identifiable, doublé d'un charisme exceptionnel.
- Bien que leur créativité s'inscrive dans le cadre formel d'une tradition musicale donnée, ils ont su en rénover le langage de façon irréversible. Il y a, par rapport à eux, un avant et un après dans l'histoire de leur musique.
- Ils ont une faculté rare de synthèse, qui leur permet de décontextualiser l'expression musicale, d'en transcender les aspects anecdotiques ou fonctionnels pour en extraire la dimension universelle.

L'art de la communication

- Ces musiciens sont des communicateurs, des transmetteurs nés, qui ont appris à connaître l'Occident et ses critères d'excellence.
- Leur habitude de la scène et leur sens psychologique aigu leur permettent de s'adapter instantanément à toute situation, à tout public, sans jamais pour autant paraître se renier.

Le discours sur la musique

- Ils se posent généralement en hérauts de la tradition et revendiquent un certain classicisme, d'une façon volontiers puriste.
- En même temps, ils affirment leur ouverture au monde et leur intérêt pour toute forme de dialogue interculturel.

Les contingences

- La vie de chacun de ces musiciens est marquée par la rencontre providentielle avec un "découvreur", avec une personnalité reconnue dans le monde artistique occidental, dont la caution a contribué à leur célébrité. Dans ce registre, on peut citer Yehudi Menuhin et George Harrison pour Ravi Shankar, Zoltán Kodály pour Munir Bashir, John McLaughlin et Al Di Meola pour Paco de Lucía, ou encore Peter Gabriel pour Nusrat Fateh Ali Khan.
- Toutefois, ces rencontres ont souvent été à l'origine d'un certain nombre de concessions de la part de ces champions de la tradition. Pour accéder à la reconnaissance interculturelle et au star system qu'elle implique, ils ont parfois accepté de faillir aux règles qu'ils avaient adoptées, et qu'ils n'ont d'ailleurs jamais cessé de professer. Les improbables "rencontres Est-Ouest", symphonies interculturelles, guitar summits, Babylon mood et autres remixes

auxquels se sont occasionnellement livrés les uns ou les autres entrent dans cette catégorie: “Just a little experiment”, si l’on en croit Nusrat (cit. in Aubert 2001: 53).¹⁰

L'image sonore

- D’une manière plus constante et généralement mieux assumée, on constate chez ces interprètes un art consommé du formatage qui, sans toucher à l’essence de la musique, consiste à savoir l’adapter aux usages et aux impératifs de la scène internationale.
- Il en résulte une image sonore idéalisée, pour ne pas dire stéréotypée, qui est conforme aux attentes du public. On notera que cette image est à la fois complémentaire et opposée à celle fournie par les musiques populaires urbaines, avec leur habillage technologique moderne. Toutes deux sont nées de la rencontre avec l’Occident, qui les a faites siennes avant de les réexporter, dotées d’un prestige accru, vers leur pays d’origine.

Des modèles à suivre?

Ce certificat d’excellence que représente la consécration internationale est souvent à l’origine de nouveaux modèles, par rapport auxquels les jeunes générations de musiciens sont amenées à se situer et à déterminer leur propre démarche. Plusieurs options s’offrent alors à ces dernières:

- Tirer profit de la notoriété de leur illustre prédécesseur par un processus soit de filiation directe, même superficiel (Ravi Shankar a ainsi des milliers de disciples, qu’il n’a, par la force des choses, jamais eu le temps de former), soit d’imitation pure et simple (les enregistrements y contribuent, mais une copie de la Joconde ne sera jamais la Joconde).
- Suivre la voie ouverte par ces artistes de référence en cherchant à les dépasser sur leur propre terrain: c’est le cas d’un Vicente Amigo, d’un Tomatito ou d’un Gerardo Nuñez par rapport à Paco de Lucía, d’un Salman Shukkur ou d’un Nassir Shamma vis-à-vis de Munir Bashir, ou encore de sitaristes indiens comme Rais Khan, Kartik Kumar et son fils Niladri après Ravi Shankar. Quant à Nusrat Fateh Ali Khan, son influence a marqué la quasi totalité des jeunes qawwâl pakistanais.
- Proclamer un contre-courant de retour aux sources et de réaffirmation d’une tradition qu’on estime menacée de déviance. Même réactive, cette tendance

¹⁰ À l’époque du décès de Nusrat, survenu le 16 août 1997, des duos avec Björk et avec Luciano Pavarotti étaient par ailleurs en cours de négociation.

est en soi honnête; mais elle est souvent marquée par une certaine tendance au formalisme. En confondant la tradition et le passé, elle risque de n'aboutir qu'à une expression peut-être correcte sur le plan formel, mais vidée de tout contenu. Une tradition n'est en effet vivante que dans la mesure où elle évolue; vouloir la figer en un stade quelconque de son développement est une attitude non seulement réactionnaire, mais proprement irréaliste. Le monde étant ce qu'il est, l'avenir de la tradition – de toute tradition – passera nécessairement par des voies inattendues, que nous le voulions ou non. La question est plutôt de savoir où se situe le point de rupture à partir duquel une expression individuelle cesse de répondre aux critères de la tradition dont elle émane.

- En définitive, la meilleure attitude est peut-être simplement de suivre son chemin; une fois assimilés les enseignements d'une culture musicale, de se laisser guider par sa voix intérieure, seule capable d'éveiller un talent et une inspiration authentiques. C'est probablement la démarche la plus sincère et la plus juste du point de vue de l'éthique; c'est aussi généralement celle qui produit les meilleurs résultats musicaux.

Le talent individuel de grands interprètes passés et présents est évidemment pour beaucoup dans le développement des critères d'excellence d'une musique; lorsque nous croyons écouter la manifestation d'un génie ethnique immuable et intemporel, ce que nous apprécions est en fait souvent la démarche personnelle - et unique en tant que telle - d'un artiste inspiré ou novateur dont, faute des critères nécessaires, nous ne percevons pas toujours l'originalité. Que son jeu respecte ou non les règles de la tradition qui le sous-tend est une chose, mais la présence du talent demeure en toute circonstance la condition première de l'efficacité de la performance. Quels que soient sa culture, l'idiome dans lequel il s'exprime et le lieu où il se produit, le musicien demeure un artiste dans le plein sens du terme et, selon le degré de sa créativité et de son inspiration, il est capable ou non d'émouvoir et de convaincre celles et ceux à qui il s'adresse.

Références

ALBÈRA, Philippe

1996 'Les leçons de l'exotisme', *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9: 53-84.

AROM, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, 2 volumes, SELAF, Paris.

AUBERT, Laurent

- 1988 Compte rendu de *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie* par Simha Arom, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1: 195-203.
- 1991 'L'essence du flamenco. Entretien avec Calixto Sanchez', *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 255-264.
- 2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg éditeur, Paris/Genève.

BLACKING, John

- 1973 *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle/London (traduction française: *Le sens musical*, 1980, Les Éditions de Minuit, Paris).

DAUMAL, René

- 1970 *Bharata. L'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*, introduction de Jacques Masui, Gallimard, Paris.

DURING, Jean

- 1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Lagrasse.
- 2001 *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974)*, Le Relié, Gordes.

HANSLICK, Édouard

- 1986 [1854] *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduit de l'allemand par Charles Bannelier et Georges Pucher, introduction de Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois, Paris.

KIDEL, Mark

- 2001 *Ravi Shankar: entre deux mondes*, film documentaire (89'), J.P. Weiner Productions, Agat Films & Cie, NHK, Arte France.

ZUCKERKANDL, Victor

- 1976 *Man the Musician. Sound and Symbol*, Volume 2, Princeton University Press, Princeton.