

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

23 | 2010
Émotions

Une passion pour l'Iran

Entretien avec Stephen Blum

Ameneh Youssefzadeh et Stephen Blum



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1039>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010
Pagination : 231-248
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ameneh Youssefzadeh et Stephen Blum, « Une passion pour l'Iran », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1039>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Une passion pour l'Iran

Entretien avec Stephen Blum

AMENEH YOUSSEFZADEH

J'ai rencontré Stephen Blum à New York en 1987, alors que je venais de commencer mon travail de terrain au Khorassan, grande province du nord-est de l'Iran, où je menais des recherches sur la tradition du barde (*bakhshi*) de cette région. Stephen Blum avait lui-même travaillé sur le terrain dans le nord de Khorassan à la fin des années 1960; il avait identifié un certain nombre de musiciens de cette zone musicalement fort riche, et dont le *bakhshi* est un des plus illustres représentants. De cette première rencontre je n'ai pas grand souvenir, sinon que j'étais très intimidée.

En 1997, Stephen Blum siégeait dans le jury de ma thèse, à Nanterre. Nous sommes depuis devenus collègues et amis – et je ne me lasse pas d'apprendre et de me former à ses côtés. J'ai ainsi eu le grand plaisir de faire du terrain avec lui au Khorassan, en janvier 2006. Il est d'une grande générosité et sa belle humeur fait que c'est toujours un plaisir et un privilège de se trouver en sa compagnie.

Stephen Blum n'est pas seulement musicologue et ethnomusicologue: c'est aussi un érudit, dotés de connaissances approfondies, notamment dans les domaines de l'art et de la littérature. De fait, ses écrits prennent toujours en compte tous les aspects de la culture et de l'expression artistique. Selon Nettl (2002: 147): «Steve Blum a une capacité à absorber et interpréter telle que j'en étais déjà venu à l'admirer; de fait, son savoir est toujours plus étendu que quiconque pourrait le présumer». Il est cependant extrêmement modeste, comme tous les grands savants!

Blum a souhaité que la conversation ait lieu en français. Elle s'est déroulée chez moi, à New York, en deux séances de deux heures, au mois de décembre 2009.

A. Y.



Fig. 1. Stephen Blum, mai 2010. Photo Y.Z. Kami.

Présentation

Stephen Blum est né le 4 mars 1942, à Cleveland, dans l'Ohio, qui est l'un des États les plus peuplés des USA. Il suit des études à l'Oberlin Collège, dont le conservatoire de musique est l'un des plus anciens et des plus réputés des États-Unis. En 1964 il reçoit son diplôme de *Bachelor of Music* et s'inscrit ensuite à l'Université de l'Illinois, où il étudie auprès de Bruno Nettl, Alexander Ringer et Charles Hamm. Il y obtient son doctorat en 1972 (Blum 1972a). Il enseigne de 1969 à 1973 à l'Université Western Illinois, puis, de 1973 à 1977, à l'université de l'Illinois à Urbana-Champaign, et enfin, de 1977 à 1987, à l'Université de York à Toronto, où il fonde le département de musicologie de la musique contemporaine (dont l'ethnomusicologie faisait partie). Il est, depuis 1987, professeur de musique au CUNY Graduate Center à New York, où il a été le premier chargé de doctorants en ethnomusicologie. Stephen Blum est également «éditeur consultant pour la musique» de l'*Encyclopaedia Iranica*.

Ses recherches et publications couvrent deux principaux champs d'intérêt: d'un côté, les traditions musicales de l'Iran, et plus particulièrement la musique du Khorassan; de l'autre, le champ d'application et les méthodes de l'ethnomusicologie et de la musicologie.

Du pianiste virtuose à l'ethnomusicologue

Vous étiez un pianiste virtuose. Quels souvenirs gardez-vous de vos années de conservatoire ?

Une de mes découvertes a été la musique de chambre – qui est une bonne préparation à la musique persane. À Oberlin, je me suis d'abord intéressé à l'histoire de l'Asie et de sa littérature; sa musique ne m'attirait pas spécialement. J'étais surtout intéressé par la Chine et le Japon, et j'avais d'ailleurs commencé à apprendre le japonais.

Vous vous installez ensuite en Illinois, où vous rencontrez Bruno Nettl. C'est d'ailleurs à l'Université de l'Illinois que vous devenez ethnomusicologue. Vous faites partie d'un premier groupe autour de Nettl, avec entre autres Daniel Neuman et Jihad Racy – dont chacun est devenu par la suite une autorité dans son domaine.

Je suis arrivé en Illinois en 1964, en même temps que Bruno Nettl. J'étais dans sa première classe. Voici quarante-cinq ans que nous sommes amis. Je suis allé en Illinois avec le désir d'étudier la musicologie. Il n'y avait pas encore d'ethnomusicologie. Ce n'est qu'en cours de musicologie qu'on parlait d'ethnomusicologie. Par la suite, en tant qu'enseignant, j'ai toujours enseigné la musique européenne, que ce soit à Toronto ou en Illinois.

En Illinois, comment étaient vos relations avec vos collègues ?

J'étais proche de Robert Witmer, qui est par la suite devenu mon collègue à la York University de Toronto. Ensemble, nous y avons établi le programme de musicologie des cultures contemporaines (*Musicology of Contemporary Cultures*).

Witmer a aussi travaillé sur les Blackfoot, comme Nettl et vous.

J'étais assistant de Nettl. Je ne suis pas allé avec lui sur le terrain, mais je m'occupais de l'analyse musicale, des transcriptions, etc. Witmer (1982) travaillait lui aussi sur les Blackfoot au Canada; ce fut d'ailleurs le sujet de son mémoire de maîtrise.

Comment vous est venu le choix de ce terrain : le Khorassan ? On sait que Nettl avait déjà mené des études de terrain à Téhéran et à Mashhad.

Oui, Nettl était allé en Iran. Il m'en avait ensuite parlé et j'étais très intéressé. En tant qu'étudiant de l'histoire de la musique européenne, je me suis penché sur la question des langues, et entre autres sur les discours et les controverses interminables qui se sont élevés entre l'opéra français et l'opéra italien, puis à la manière dont les Allemands ont vu tout ça.

C'est donc la question des langues en contact qui vous a amené au Khorassan ?

Comme vous le savez, on trouve différentes ethnies au Khorassan. Je voulais étudier les relations qui se sont tissées entre les répertoires des trois langues qu'on y parle (persan, kurde et turc) – comme le français, l'italien et l'allemand dont nous venons de parler. Dans le même domaine, je me suis en outre attaché aux relations musicales entre les Noirs (Afro-américains) et les Blancs (Euro-américains) aux États-Unis. Il ne s'agit pas tant d'une question de langue, cette fois-ci, que de contacts musicaux et sociaux.

De fait, votre thèse de doctorat, soutenue en 1972, a pour titre *Music in Contact: The Cultivation of Oral Repertoires in Meshhed*. Vous y étudiez la manière dont les Persans, les Kurdes et les Turcs, interagissent et les effets que cela entraîne sur les genres de leur répertoire. Dans cette lignée vous conduisez régulièrement, depuis plus de 40 ans, des études de terrain au Khorassan ; vous avez écrit et continuez à écrire vos réflexions dans de nombreux articles. Cela prouverait donc, contrairement à ce que certains croient, qu'un terrain n'est jamais épuisé, qu'on trouve toujours quelque chose d'intéressant à en dire ?

On peut toujours trouver de nouvelles choses. Ma connaissance des langues n'est cependant pas suffisante. D'une année à l'autre, je comprends mieux certains aspects de la question. Les poèmes, par exemple, ne sont pas si simples. On peut en outre lire toujours plus de littérature persane. Ce que j'ai appris grâce à vous – votre réflexion sur la relation entre la poésie des *bakhshi* et la littérature persane – m'est quelque chose de très utile et d'un grand intérêt (Youssefzadeh 2002). J'arrive à lire des poèmes de Hafez (XIV^e siècle) – et c'est ce même vocabulaire que l'on retrouve dans les poèmes en turc et en kurde au Khorassan. C'est une culture très cohérente. J'aimerais que les Iraniens en comprennent mieux la richesse, et celle de leurs traditions.

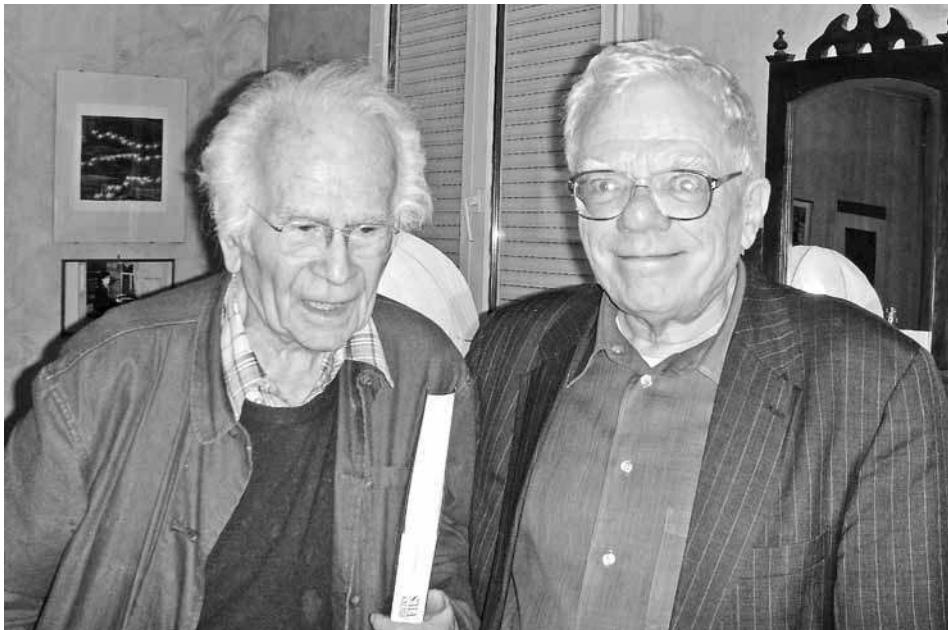


Fig. 2. Avec Gilbert Rouget, réveillon de la Saint Sylvestre chez Schéhérazade Hassan.
Paris, 31 décembre 2008. Photo Ameneh Youssefzadeh.

Votre intérêt pour l'Iran a-t-il été également précisé par votre rencontre et votre expérience avec Borumand¹, venu en 1967 conduire un séminaire d'un mois en Illinois ? J'imagine que ce fut une expérience exceptionnelle que de passer ainsi du temps en compagnie d'un maître de la musique iranienne – d'autant que vous avez travaillé avec lui et enregistré son répertoire.

Ce qui a été fascinant, c'est tout ce que Borumand m'a appris sur la littérature persane et sa relation avec la musique. À l'université de Téhéran, il se préparait à diriger des études musicales ; mais à l'époque, il était toujours professeur d'allemand. La littérature allemande était pour lui enfantine ; il ne s'intéressait qu'à Nietzsche. À ses yeux, Goethe était enfantin ! Je n'ai pas eu l'impression qu'il était très heureux. Il m'a un jour expliqué que le *dastgâh Homâyun*² était pareil à un vieillard qui veut confier toute sa tristesse à un jeune homme.

¹ Nur 'Ali Borumand (1905-1976/7) fut un maître de la musique classique iranienne et un enseignant influent (sur Borumand voir Nettl 1974 : 167-71).

² Le *dastgâh Homâyun*, est un des douze principaux systèmes de la musique classique iranienne.

Qu'a-t-il pensé de votre choix de terrain ?

Ce choix n'était pas encore arrêté. Borumand est arrivé au printemps, et j'ai pris ma décision en été. Ce même été 1967, j'ai suivi des cours de persan.

Comment se sont déroulées vos premières enquêtes de terrain au Khorassan ?

C'est à l'été 1968 que je me suis rendu pour la première fois au Khorassan. La région avait été frappée par un tremblement de terre. Je suis arrivé une semaine après le séisme. Mashhad était à l'époque une très belle ville ornée de nombreux arbres. Je me suis arrêté dans plusieurs « maisons de thé », où il était facile de bavarder avec les gens – des hommes bien entendu. Heureusement, les Iraniens aimant beaucoup parler ; rien n'est plus aisés que de s'entretenir avec eux. J'y ai aussi rencontré des *naqqâl*³ et des luthiers, avec lesquels j'ai pris rendez-vous pour de plus longs entretiens. À l'un, je disais que je menais des études de folklore ; à l'autre, des études de religion ; à un troisième, des études de langue. La Savak, la police politique secrète de l'époque, m'a donc interrogé parce qu'elle considérait que j'étais évidemment un espion – vu que je ne disais jamais la même chose à mes interlocuteurs. Mais cette stratégie était nécessaire car la plupart de ceux que je rencontrais ne voulaient pas parler de musique.

En fait, comme vous travailliez sur les différentes ethnies de la région (entre autres les Turcs et les Kurdes), les policiers avaient sans doute peur que vous n'exaltiez les revendications identitaires, voire autonomistes, des minorités ! Aviez-vous des contacts avec des musiciens à Téhéran ?

Oui, mais guère. Je me suis rendu dans une école privée, où les garçons apprenaient la cantillation du Coran. Des prêcheurs y dispensaient aussi leur enseignement. Le tout était fort intéressant.

Champs d'intérêt

Bien que votre intérêt se porte surtout sur les langues en contact, vous étudiez souvent aussi dans vos publications la poésie chantée – les relations entre musique, poésie et prosodie. Que ce soit dans vos études de cas, comme la mélodie-type *Navâ'i* dans la musique des bardes du Khorassan (Blum 2006), ou dans votre étude sur « L'articulation des

³ *Naqqâl* : récitant de l'épopée *Shâh-nâme* ou *Livre des rois*, immense poème de Ferdowsi (XI^e siècle) comptant quelque cinquante mille distiques.

rythmes de Kafka selon Kurtág» (Blum 2002b; 2009), on décèle clairement votre passion pour la relation entre les mots et la musique, la poésie et la musique.

Est-ce elle qui vous a conduit en Iran, puisque vous-même écrivez : «Dans aucune tradition chantée du monde, la poésie n'a été plus appréciée qu'en Iran» (2010c) ?

Il existe en effet des relations très étroites entre vers et mélodie dans ce pays. Fârâbi (X^e siècle) dit d'ailleurs qu'une mélodie sans vers n'est pas complète. On y cherche par exemple toujours à chanter les poèmes les meilleurs : les *ghazal* de Hafez (XIV^e siècle), le *Shâh-nâme*, etc. Malheureusement, on ne chante pas en Iran le *Khamse* de Nézami (XIII^e siècle). En Asie Centrale, en outre, on chante les vers de ses *Saqi-name*.

Vous dites que Borumand vous a un jour affirmé qu'un poème sans musique était telle une mariée sans bijou ; vous avez plus tard découvert que cette citation faisait référence au fameux couplet d'Amir Khosrow (XIII^e siècle), qui énonce :

«Voir ! La poésie pour la mariée ; mélodie pour sa parure !
Si belle soit la mariée, imparfaite elle est sans parure !»⁴

Pourtant, la relation entre rythme parlé ou chanté, et rythme de la musique, est très complexe. On ne compte d'ailleurs que peu d'études approfondies sur le sujet. Dans les travaux des chercheurs qui étudient les traditions musicales en Iran, par exemple, on n'en parle pas beaucoup.

Vous oubliez le travail de Sassan Fatemi (1998) sur la rythmique enfantine, que j'aime beaucoup. Il s'inspire des travaux de Brâilioiu – dont j'apprécie aussi les études sur la rythmique roumaine et les rythmes aksak.

On trouve au Khorassan plusieurs systèmes rythmiques. J'aimerais voir quelqu'un s'intéresser aux systèmes rythmiques des langues iraniennes, comme Jakobson (1952: 21-66) l'a fait pour les langues slaves.

Un autre des thèmes qui vous passionnent, est l'improvisation, dont vous traitez notamment dans deux articles «Recognizing Improvisation» (Blum 1998) et «Representations of Music Making» (Blum 2009a).

On ne peut pas parler d'improvisation sans parler en même temps de composition – de la façon dont on procède, dont les musiciens agissent envers les compositions et les répertoires qu'ils ont appris de leurs maîtres – répertoires aussi

⁴ *Nazm râ hâsel 'arusî dân o naghme zivarash / Nist bi 'eyb ar 'arus-e khub bi zivar bovad.*



Fig. 3. Avec le barde Rowshan Golafruz. Shirvân (Khorassan), janvier 2006.
Photo Ameneh Youssefzadeh.

bien de modèles, que de formules, de pièces, etc. Les travaux de Rouget (2006) sur le Bénin sont particulièrement éclairants sur ce point.

Il existe en Iran de nombreuses raisons d'improviser. Par exemple, autrefois, le musicien devait obligatoirement chanter des louanges des hommes importants, des dirigeants, des potentats, des princes, etc. En même temps, est-ce vraiment de l'improvisation ?

En effet, la question se pose; vous en parlez d'ailleurs dans votre article «Recognizing Improvisation», où vous montrez que l'improvisation est l'une des réponses possibles à une situation musicale donnée. Par ailleurs, dans la musique du Khorassan, quand on parle de composition, il s'agit souvent de la composition de vers nouveaux.

Au Khorassan, le musicien dispose de schémas rythmiques sur lesquels improviser – ainsi, les formules de louange des khans ou, aussi, des brigands. Le barde Mokhtar, par exemple, était attaché à Seyyed Rashid, auquel il chantait des louanges, comme il l'a fait d'ailleurs à Khânlâr Khân de Bojnurd – l'un brigand, l'autre aristocrate kurde. Cependant, seuls les musiciens et leur auditoire sauront juger de la «fraîcheur» des improvisations et apprécier les changements qui y sont significatifs.

On sait en outre l'importance historique et culturelle en Iran de l'intimité entre hommes, dans des réunions (je n'ai, évidemment, pas d'expérience de

semblable intimité chez les femmes). Les hommes parlent toujours d'amitié, d'affection (*mohabbat*). Une telle proximité, me semble-t-il, requiert partout l'improvisation. Il n'y a à ce sujet guère de différence entre l'Iran, la Turquie ou l'Europe du sud-est.

Passant de l'improvisation à la tradition, pensez-vous qu'en Iran la notation et les enregistrements du répertoire (le *radif*⁵) aient entraîné une «rigidité», comme l'avance During (2009: 124-129), laquelle provoquerait une crise, puisque les jeunes musiciens se sentent contraints de répéter tel quel ce qui est figé ?

Oui, c'est ce que disent beaucoup de jeunes Iraniens : la tradition est désormais gelée (*yakh zade*). Mais, il me semble que cela ne se vérifie pas toujours. Ainsi, certains qui connaissent le *radif* veulent cependant faire autre chose. C'est le cas de Payâm Jahânmâni et de son maître, Hossein Alizadeh. J'ai effectivement à peu près la même expérience que During à ce sujet, mais je ne suis pas certain pour autant que la situation soit vraiment «gelée».

Je crains cependant qu'aujourd'hui les étudiants ne passent pas autant de temps qu'auparavant aux pieds de leur maître. C'est une éventualité, dont je ne connais pas la réalité exacte. Il y a assurément un danger à disposer de toutes ces publications qui ont été faites sur le *radif*.

C'est dans les ensembles, qui se sont constitués après la Révolution – par exemple l'ensemble *Dâstân* – que l'on observe le plus clairement ce phénomène de «gel». Ainsi, l'enregistrement sur CD de cet ensemble, qui se produit avec Parisa, était identique à ce qu'on avait entendu en concert⁶.

Au terme de quarante années, comment voyez-vous la vie musicale du Khorassan ? Y avez-vous observé des changements essentiels ?

J'en vois trois, tout à fait fondamentaux : l'instauration et la prolifération des festivals ; la fermeture des maisons de thé ; la suppression de la musique des *motreb*⁷ et la disparition des *luti*⁸. Cependant, j'éprouve un grand plaisir à voir, après quarante ans, qu'un certain nombre de jeunes gens s'intéressent aujourd'hui à la musique régionale, grâce aux festivals, à la diffusion des cassettes, etc. Je suis heureux de constater que certains changements sont pour le mieux : ce n'est, hélas, pas toujours le cas !

⁵ Le *radif* est l'ensemble du répertoire canonique des types mélodiques et des modes de la musique classique iranienne, organisé selon le style personnel d'un grand maître.

⁶ Concert de la chanteuse Parisa, le 9 septembre 2006 au Symphony Space, New York.

⁷ Le *motreb* est un joueur de musique urbaine de divertissement.

⁸ Type de musicien aujourd'hui disparu, le *luti* était un saltimbancier et un moniteur de singes, qui s'accompagnait au tambour *dâyere*.

La musique de l'Azerbaïdjan vous intéresse également, notamment celle que pratiquent les âsheq, dont le répertoire et la langue sont proches d'une partie du répertoire des bakhshi du Khorassan. Si vous n'êtes pas encore allé en Azerbaïdjan iranien, vous vous êtes rendu plusieurs fois à Bakou. Comment s'y déroulent l'enseignement et la recherche, par rapport à l'Iran ? La longue domination soviétique doit avoir laissé des traces importantes.

Je me suis rendu deux fois à Bakou. Trois institutions y délivrent des diplômes dans le domaine de la musique des âsheq, et il y a, à l'Académie des Sciences, plusieurs spécialistes de la poésie des âsheq. On ne trouve rien de semblable en Iran. J'apprécie beaucoup la musique de l'Azerbaïdjan. Des relations étroites lient la musique des muqâm à la musique des âsheq, en particulier à Shirvan. Il faudrait étudier ce genre de relations en Iran.

Au mois de novembre 2009, à la conférence de la SEM au Mexique dans le cadre du cinquantième anniversaire de la Society for Asian Music, vous avez été le principal conférencier d'une table ronde organisée sur le thème «On Hybridity and Postcoloniality» (De l'hybridation et du post-colonialisme). S'agit-il donc toujours d'un sujet qui demande un discours et une analyse ? On parlait déjà en Iran, dans les années 1960, de l'hybridation de la musique classique iranienne (Zonis 1973; Banâni 1971 : 321-340.). «L'hybridation et la vulgarisation de la tradition» venaient de l'Occident – un phénomène appelé *gharbzadegi*⁹ en Iran, que vous avez d'ailleurs abordé dans votre présentation à Mexico. Pouvez-vous nous en parler davantage ?

Quand je suis allé en Iran en 1968, j'ai découvert que beaucoup de mes amis lisaien Gharbzadegi d'Al-e Ahmad (1962; 1988), une diatribe féroce contre tout ce qui provient de l'Occident. J'ai voulu comprendre les difficultés des Iraniens face à l'Ouest. Dans ce domaine aussi, toutefois, les quarante années qui viennent de s'écouler ont donné lieu à de nombreux et très importants changements. Les écrits de votre ami Daryush Shayegan sont ainsi un grand progrès par rapport à ceux d'Al-e Ahmad. Dans son livre *Le Regard mutilé* (1989), Shayegan se montrait réticent face à l'hybridation. Il y voyait un grand danger. Je pense que son attitude a graduellement changé. En effet, dans son livre *La Lumière vient de l'Occident* (2001), on le voit beaucoup plus à l'aise face à ce phénomène. Ce livre est plus optimiste que le précédent.

Le danger pour les Iraniens est, à mes yeux, qu'ils s'essaient trop rapidement à des tentatives d'hybridation et qu'ils ne prennent pas le temps d'y réfléchir posément.

⁹ Traduit en français par «L'occidentalité», voir d'Al-e Ahmad 1988.



Fig. 4. Avec Ozan Aksoy et Ornette Coleman. New York, Juin 2008.
Photo avec l'aimable autorisation d'Alessandra Ciucci.

Les compositions de Nader Mashayekhi¹⁰ m'intéressent beaucoup à ce sujet: il y fait appel à la musique classique persane d'un côté, et à la musique électronique de l'autre, un peu comme John Cage. Il organise un rencontre de deux mondes. En revanche, je suis désolé d'entendre des vers de Ferdowsi chantés par Shahram Nazeri sur un schéma composé par son fils, Hafez – parce que j'ai entendu ces mêmes vers chantés par des *naqqâl*!

Revenons au post-colonialisme, qui fut l'un des autres thèmes abordés lors de la conférence à la Society for Asian Music. Vous avez toujours exprimé vos vues sur la politique et vous vous êtes montré, par exemple, très critique envers la politique des États-Unis, que ce soit à propos de sa guerre en Irak ou de son invasion de l'Afghanistan.

Dans les années soixante, on parlait plutôt de néo-impérialisme. Des amis iraniens comme Shekrollâh Pâknejâd¹¹ m'ont beaucoup appris sur les conséquences de la politique étrangère de mon pays. Au printemps 1972, j'ai terminé ma thèse et, ce même été, je suis revenu en Iran. On y trouvait beaucoup d'Américains; en 1968, il y en avait 5000; en 1972, ce chiffre atteignait 50'000. Nixon avait vendu beaucoup d'armes à l'Iran. Il fallait donc beaucoup d'Américains pour en apprendre l'usage aux Iraniens! Je n'étais pas à l'aise. J'avais même décidé de ne pas revenir

¹⁰ Compositeur iranien né en 1958.

¹¹ Shekrollâh Pâknejâd était un opposant révolutionnaire au régime du Shah. Emprisonné en 1969 (voir «Dernière plaidoirie de Paknejad» in Azadeh 1971 : 2058-66), il a été libéré à la révolution de

1979. Il fut l'un des fondateurs du Front démocratique et national de l'Iran. En juillet 1981, il fut arrêté par la police de la République islamique, puis exécuté au mois de décembre de la même année.

dans ce pays, où j'avais d'abord compté me rendre chaque été pour me perfectionner en persan. Or, déjà, on pouvait comprendre que le régime impérial n'allait pas tenir. Ce n'est qu'après vingt-trois ans que je suis revenu sur les lieux, en 1995.

Ethnomusicologie européenne/ethnomusicologie américaine

Toujours dans l'optique du post-colonialisme que nous avons évoquée tout à l'heure, il me semble que la recherche française s'intéresse très peu à la musique des diasporas sur son sol. Citons par exemple les styles de musique des cultures africaines de l'ancien empire : les Gabonais, les Ivoiriens, les Burkinabés, les Algériens ?

Pour nous aux États-Unis, ce genre d'études est indispensable, presque naturel, parce que nous sommes une population mixte. Ici, aux États-Unis, les ethnomusicologues doivent par exemple étudier les relations musicales entre les Blancs et les Noirs.

Êtes-vous de l'avis de Nettl, selon lequel il faudrait voir «s'il doit y avoir une ethnomusicologie standard au plan mondial, ou s'il y a différentes ethnomusicologies de par le monde» (in Defrance 2001 : 255) ?

Je pense qu'il faut adapter l'ethnomusicologie aux besoins de chaque pays, lesquels changent en outre d'une décennie à l'autre. L'histoire de l'ethnomusicologie même nous le montre. En Italie par exemple, il en va autrement qu'en France. En Italie, il faudrait étudier la musique du sud ; en France, les musiques des anciennes colonies ; au Brésil toutes les musiques populaires.

Il n'y a donc pas d'ethnomusicologie «standard» ?

Non ! Je n'aime pas ces efforts qui visent à standardiser l'ethnomusicologie. Cela dit, je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'avoir d'un côté la musicologie, de l'autre l'ethnomusicologie – je préférerais un seul domaine unifié : la musicologie. Mais je comprends que les chercheurs de chaque domaine aient besoin d'une formation différente. C'est une chose que de travailler sur des manuscrits, sur des partitions, des notations – et tout autre chose que de travailler sur le terrain. Le vrai problème, c'est qu'il faut identifier les sources pertinentes, où que l'on se trouve. Le Khorassan présente à ce sujet un certain intérêt, parce que les poèmes existent, le plus souvent, sous forme écrite. En revanche, le rythme et la mélodie ne sont pas notés. Ils résident dans la mémoire des musiciens. Dans nos recherches sur les *dâstân* (récit), nous faisons usage des sources écrites par les bardes eux-mêmes, aussi bien que des sources enregistrées.

Il existe aussi une ethnomusicologie dite historique.

C'est un terme utilisé par quelques ethnomusicologues qui travaillent sur des sources écrites, par exemple Richard Widdess (1995) qui a étudié toutes les notations musicales de l'Inde ancienne. J'ai toujours pensé que l'histoire fait partie intégrante de l'ethnomusicologie. Ainsi, si je suis allé au Khorassan, c'est aussi parce que j'avais lu Fârâbi (mort en 951) – son œuvre est de la grande littérature. De fait, dans un livre du XI^e siècle, le *Résale 'elm-e musiqi* de Neyshaburi (mort en 1184), on trouve la même histoire des frettes du *dotâr* que j'ai réentendue dans la bouche de Mokhtar.

C'est donc que certains des éléments encore en usage aujourd'hui remontent à une très haute antiquité ?

Oui, mais pas toujours aussi haute que les musiciens veulent bien le croire. L'histoire moderne – celle des cinq derniers siècles – a toujours intéressé les ethnomusicologues. Les meilleurs travaux, à mon avis, de l'ethnomusicologie américaine de la dernière décennie, sont très historiques : les études de Thomas Turino (2000), Donna Buchanan (2006), Jane Sugarman (1998), Peter Manuel (2000) et David Coplan (2008). Dans *Ethnomusicology and Modern Music History* (Blum : 1991a), j'ai voulu montrer que les enquêtes d'histoire doivent être au cœur de l'ethnomusicologie.

Voyez-vous des différences fondamentales d'enseignement entre un étudiant iranien travaillant sur la musique de son pays, et un chercheur occidental s'attachant à cette même musique – pour reprendre des termes anglais, entre les «insiders» et les «outsiders» ?

Oui. Il y en a de très grandes. Pour les étudiants étrangers, le persan est une langue difficile à apprendre, sans parler de la maîtrise du corpus littéraire. En revanche, les étudiants iraniens ont immédiatement accès à toute leur littérature. Par ailleurs, pour travailler véritablement sur le terrain, il faut à mon sens connaître la langue de ceux qui y vivent, ce qui n'est pas souvent le cas en Iran. Car je suis aussi convaincu qu'il faut connaître la langue pour entendre la musique. Les mots en font partie – au-delà de leurs sonorités et de leur valeur rythmique. Il est donc impératif de connaître les langues. Évidemment, il faut aussi, pour étudier les traités, maîtriser parfaitement l'arabe – langue qui n'est ces jours-ci guère en faveur auprès des étudiants iraniens, puisqu'ils sont obligés de s'y former, pour des raisons religieuses, dès leur plus jeune âge.

Il faudrait une «musicologie générale», d'après le terme de Nattiez (1987), qui englobe aussi bien les traités et la littérature, que les sources humaines, etc. Ce travail de coordination est partout nécessaire, pas seulement en Iran.

Les Iraniens peuvent comparer la terminologie de l'ethnomusicologie occidentale avec celles de leurs pratiques régionales et des traités arabes et persans sur la musique et la poétique.

Quelle ethnomusicologie vous semblerait-elle la plus appropriée pour l'étude des traditions musicales en Iran ?

Il est bien possible que l'ethnomusicologie française et, disons, l'ethnomusicologie hongroise soit plus appropriée que l'ethnomusicologie américaine, qui néglige l'analyse musicale. Je suis heureux de voir que Sassan Fatemi, élève de Jean During, dispense des cours à l'université de Téhéran. En Iran, comme ailleurs au Moyen-Orient, il est indispensable d'étudier les circonstances mêmes de la transmission, comme l'a fait Schéhérazade Hassan pour l'Irak (Qassim Hassan 2002 : 311-16).

Vous avez écrit de longues études sur l'analyse musicale. C'est un domaine auquel, jusque là, on s'intéressait peu aux États-Unis. Ne semblerait-il pas que les choses soient en train de changer ?

Assurément. Au mois de février (2010) doit ainsi se tenir un colloque à Amherst sur les «Analyses de la *world music*» avec la participation de Simha Arom. Cette manifestation va ensuite avoir lieu tous les deux ans. Il existe en outre un projet de revue, par le biais du Web, de l'équipe éditoriale dont je fais partie. On y trouve des ethnomusicologues nord-américains comme Michael Tenzer (2006), qui entretiennent des rapports avec des chercheurs français. Beaucoup d'ethnomusicologues n'ont, cela dit, pas de formation musicale, car ils viennent plutôt de l'anthropologie et de la sociologie. Il en va très différemment dans mon université : la plupart de nos étudiants sont des musiciens professionnels, qui se produisent par ailleurs beaucoup dans divers contextes. Nous avons aussi des étudiants sans formation musicale. Mais, au fond, c'est aussi la condition de la musicologie : beaucoup de chercheurs américains en musicologie ne peuvent ni chanter, ni jouer. Cette carence se constate malheureusement dans leurs travaux.

Les œuvres de penseurs français, tels que Bourdieu, Foucault et Lévi-Strauss, revêtent une grande importance aux États-Unis.

Oui. Rouget se moque d'ailleurs parfois des Américains et de leur passion pour Foucault ! Quant à Lévi-Strauss, il a été l'une des figures marquantes de ma jeunesse, et il le reste aujourd'hui encore. Maintenant, alors même que j'écris un texte consacré à la théorie musicale, pour une série de livres que publiera l'Oxford University Press et qui s'attachent aux diverses branches de l'ethnomusicologie, ma réflexion s'appuie encore sur son œuvre et sur sa pensée.

Que pensez-vous de l'engouement extraordinaire dont la «pop music» fait l'objet aux États-Unis, y compris dans le champ académique?

Il est sûr qu'ici, aux USA, il est presque impossible d'échapper à la pop music. Elle forme une grande partie du monde de mes étudiants, et c'est tout naturel qu'ils veuillent en faire un objet de recherches. Quant à moi, j'aime beaucoup la musique populaire africaine, mais je n'en fais pas un objet de recherches.

Vous sentez-vous désormais prêt à écrire enfin le livre sur la poésie chantée au Khorassan auquel vous pensez depuis longtemps?

Tout à fait. Je vais l'écrire très prochainement. Dans la foulée, j'espère que nous pourrons ensemble dresser une édition critique des *dâstân* (récits) dans le répertoire des bardes du Khorassan¹².

N'avez-vous jamais essayé d'apprendre à jouer d'un instrument iranien, ou d'apprendre le chant?

Je ne pouvais imaginer le faire de manière compétente – et c'est là peut-être une très grande faute.

Vous le regardez ?

Étant très actif en tant que pianiste, je n'ai pas voulu me risquer à jouer aussi de la musique iranienne : je trouve offensant, si l'on joue une musique autre que celle de sa culture immédiate, de la jouer de manière maladroite. Je regrette certes un peu de ne pas l'avoir pratiquée directement, mais je ne vois pas comment j'aurais pu agir autrement.

L'enseignement est une tâche accaparante, particulièrement aux États-Unis. Comment, en tant que pédagogue attentionné et très proche de vos étudiants, voyez-vous l'avenir de l'ethnomusicologie?

J'espère que nous pourrons démontrer à nos collègues les avantages d'une musicologie générale, à même d'étudier toutes les pratiques musicales ainsi que les processus d'échange qui s'instaurent entre elles.

¹² Il s'agit d'un projet commun de publication d'une édition critique des *dâstân* (récits) figurant dans le répertoire des bardes du Khorassan. Cette entreprise est parrainée par la «Iran Heritage Foundation».

Références

- AL-E Ahmad Jalal
 1962 *Gharbzadegi*. Téhéran: n.p. [L'occidentalite, *Gharbzadegui*. Traduit du Persan par F. Barriès-Kotobi et M. Kotobi avec la collaboration de D. Simon. Paris: L'Harmattan 1988].
- AZADEH Behruz
 1971 «L'Iran aujourd'hui». *Les Temps modernes*, 27/298 (mai): 2031-66.
- BANANI Amin
 1971 «The Role of the Mass Media», in Ehsan Yar-Shater, ed.: *Iran Faces the Seventies*. New York: Praeger Publishers: 321-340.
- BUCHANAN Donna A.
 2006 *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: University of Chicago Press.
- COPLAN David B.
 2008 *In Township Tonight! South African Black City Musics and Theatre*. 2de ed. Chicago: University of Chicago Press.
- DEFRANCE Yves
 2001 «Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000: un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl». *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève: Atelier d'ethnomusicologie: 249-273.
- DURING Jean
 2009 «New Challenges for the Musical Tradition in Contemporary Iran». *Proceedings of International Musicalological Symposium «Space of Mugham»*. Baku: 124-129.
- FATEMI Sassan
 1998 *Rythmique enfantine et métrique poétique populaire en Iran*. Article de DEA, Nanterre: Université Paris X.
- JAKOBSON Roman
 1952 «Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics». *Oxford Slavonic Papers* 3: 21-66. Réédité in Roman Jakobson: *Selected Writings* 4, 1966: 414-463.
- MANUEL Peter
 2000 *East Indian Music in the West Indies*. Philadelphia: Temple University Press.
- NATTIEZ Jean-Jacques
 1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois.
- NETTL Bruno
 1964 «Nour-Ali Boroumand, A Twentieth-Century Master of Persian Music». *Studia instrumentorum Musicae popularis* 3: 167-71.
 2002 *Encounters in Ethnomusicology, A Memoir*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- QASSIM HASSAN Schéhérazade
 2002 «The Iraqi Maqâm and Its Transmission», in Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds ed.: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. VI, *The Middle East*. New York: Routledge: 311-6.
- ROUGET Gilbert
 2006 *Deux chants initiatiques pour le culte des vodoun au Bénin*. Paris: Institut de France-Académie des Beaux-Arts.
- SHAYEGAN Daryush
 1989 *Le regard mutilé*. Paris: Albin Michel.
 2001 *La lumière vient de l'Occident*. Paris: l'Aube.
- SUGARMAN Jane
 1997 *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press.

- TENZER Michael ed.
 2006 *Analytical Studies in World Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- TURINO Thomas
 2000 *Nationalism, Cosmopolitanism, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- WIDDESS Richard
 1995 *The Râga-s of Early Indian Music: Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta period to c. 1250*. Oxford: Clarendon Press.
- WITMER Robert
 1982 *The Musical Life of the Blood Indians*. Ottawa: National Museum of Man.
- YOUSSEFZADEH Ameneh
 2002 *Les bardes du Khorassan iranien : le bakhshi et son répertoire*. Travaux et mémoires de l'Institut d'études iraniennes, 6. Leuven and Paris: Peeters.
- ZONIS Ella
 1973 *Classical Persian Music : An Introduction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Stephen Blum: Bibliographie sélective

- 1972a *Music in Contact: The Cultivations of Oral Repertoires in Meshhed, Iran*, Thèse de doctorat, Urbana-Champaign: University of Illinois.
- 1972b «The Concept of the Âsheq in Northern Khorasan», *Asian Music* IV/1 : 27-47.
- 1974 «Persian Folksong in Meshhed (Iran), 1969», *Yearbook of the International Folk Music Council* VI : 86-114.
- 1975 «Towards a Social History of Musical Technique», *Ethnomusicology*, XIX : 207-31.
- 1977 «Ives's Position in Social and Musical History», *The Musical Quarterly*, LXIII : 459-82.
- 1978 «Changing Roles of Performers in Meshhed and Bojnurd, Iran», in Bruno Nettl ed.: *Eight Urban Musical Cultures*. Urbana: University of Illinois Press : 19-95.
- 1980 «Central Asia, Western», in Stanley Sadie ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IV. London: Macmillan : 67-75.
- 1985 «Rousseau's Concept of *Système musical* and the Comparative Study of Tonalities in Nineteenth-Century France», *Journal of the American Musicological Society* XXXVIII : 349-61.
- 1986 «Ethnomusicologists vis-à-vis the Fallacies of Contemporary Musical Life», *Pacific Review of Ethnomusicology* III : 1-19 (la réponse de 11 chercheurs : 20-41).
- 1987 «On the Disciplines and Arts of Music», *The World of Music* XXIX/1 : 19-32.
- 1989 «Music History», in Erik Barnouw ed.: *International Encyclopedia of Communications*, Vol. III. New York: Oxford University Press : 104-11.
- 1990 Commentary for Symposium, «The Representation of Musical Practice and the Practice of Representation», *Ethnomusicology* XXXIV : 413-21.
- 1991a «Prologue : Ethnomusicologists and Modern Music History», in Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman ed.: *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press : 1-20.
- 1991b «European Musical Terminology and the Music of Africa», in Bruno Nettl and Philip V. Bohlman ed.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music : Essays in the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press : 1-36.
- 1992 «Analysis of Musical Style», in Helen Myers ed.: *Ethnomusicology : An Introduction*. New York: Norton and London: Macmillan (Norton/Grove Handbooks in Music) : 165-218.
- 1993 «In Defense of Close Reading and Close Listening». Symposium sur «Approaches to the Discipline», *Current Musicology*, no. 53 : 41-54.

- 1994 «Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation», in Margaret J. Kartomi and Stephen Blum ed.: *Music-Cultures in Contact: Convergences and Collisions*. Sydney: Currency Press (Australian Studies in the History, Philosophy, and Social Studies of Music, 2) and Basel: Gordon & Breach (Musicology: A Book Series, 16): 250-77.
- 1995 «The Morning of Freedom Rose Up: Kurdish Popular Song and the Exigencies of Cultural Survival» (avec Amir Hassanpour). *Popular Music* XV/3: 325-43.
- 1996 «Musical Questions and Answers in Iranian Xorâsân». *EM: Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, IV: 145-63. [Traduction en italien: «Domande e risposte musicali nel Xorâsân iranienne», in Giovanni Giuriati ed.: *Incontri di etnomusicologia: seminari e conferenza in ricordo di Diego Carpitella*. Rome: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007: 215-34.]
- 1998 «Recognizing Improvisation», in Bruno Nettl ed. with Melinda Russell: *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press: 27-45.
- 2000 «Local Knowledge of Musical Genres and Roles», in James Porter and Timothy F. Rice ed.: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. VIII, Europe. New York: Garland: 112-26.
- 2001a «Sources, Scholarship and Historiography», in Ellen Koskoff ed.: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. III, The United States and Canada. New York: Garland: 21-37.
- 2001b «Central Asia», in Stanley Sadie and John Tyrrell ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. V, 2nd edition. London and New York: Macmillan: 363-72.
- 2001c «Composition», in *The New Grove*, 2nd ed., Vol. VI: 186-201.
- 2001d «Iran, III. Regional and Popular Traditions», in *The New Grove*, 2nd ed., Vol. XII: 537-46.
- 2001e «Kurdish Music» (avec Dieter Christensen), in *The New Grove*, 2nd ed., Vol. XIV: 36-41.
- 2002a «Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms (*Kafka-Fragmenta*, op. 24)». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XLIII/3-4: 121-34. [Traduction en français: Pierre Maréchaux et Grégoire Tosser ed.: «L'articulation des rythmes de Kafka selon Kurtág (*Fragments de Kafka* op. 24)», in *Ligatures: La pensée musicale de György Kurtág*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009: 177-91.]
- 2002b «Hearing the Music of the Middle East», in Virginia Danielson, Scott Marcus and Dwight Reynolds ed.: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. VI, The Middle East. New York: Garland: 3-13.
- 2002c «Iran: An Introduction», in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. VI, The Middle East: 823-838.
- 2004 «L'acte musical: éléments d'analyse». *L'Homme, Revue Française d'Anthropologie*: 171-172 : 231-247.
- 2005 «Compelling Reasons to Sing: The Music of Ta'ziye». *TDR, the journal of performance studies*, XLIX/4 [no. T188]: 86-90.
- 2006 «Navâ'i, a Musical Genre of Northeastern Iran», in Michael Tenzer ed.: *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press: 41-57.
- 2009a «Representations of Music Making», in Gabriel Solis and Bruno Nettl ed.: *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana: University of Illinois Press: 239-62.
- 2009b «Modes of Theorizing in Iranian Khorasan», in Richard K. Wolf ed.: *Theorizing the Local: Music, Practice, and Experience in South Asia and Beyond*. New York: Oxford University Press: 207-24.
- 2010a «Musical Enactment of Attitudes toward Conflict in the USA», in John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco ed.: *Music in Conflict: Ethnomusicological Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press [sous presse].
- 2010b «Foundations of Musical Knowledge in the Muslim World», in Philip V. Bohlman ed.: *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press [sous presse].
- 2010c «Sung Poetry in Khorasan», *Tavoos Quarterly* [sous presse].