

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

20 | 2007

Identités musicales

De la scène à l'estrade

Entretien avec François Picard

Jérôme Cler et François Picard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/296>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 273-288

ISBN : 978-2-88474-071-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jérôme Cler et François Picard, « De la scène à l'estrade », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/296>

Tous droits réservés

De la scène à l'estrade

Entretien avec François Picard

JÉRÔME CLER

Nemo nisi per amicitiam cognoscitur

Je connais François Picard depuis les années où j'ai commencé à m'occuper des musiques turques à Paris : en particulier, je me souviens bien de son passage dans le studio de Radio-France où Talip Özkan enregistrait son CD *l'Art du tanbûr*, en 1994. Puis nous nous sommes retrouvés à Strasbourg en 1996, quand il y enseignait l'ethnomusicologie et que j'étais moi-même rattaché provisoirement au département d'études turques de l'Université qui ne s'appelait pas encore Marc Bloch. Nous avons ensemble essayé de lancer un groupe d'études ethnomusicologiques, qui, du reste, survécut à travers quelques groupes de musiciens talentueux, nos anciens étudiants, plus que par l'institutionnalisation de la discipline à Strasbourg, où elle est restée fort précaire... Puis en 1998, François fut nommé professeur à l'UFR de musicologie de Paris 4, et le destin a voulu que je l'y rejoigne deux ans plus tard, comme maître de conférences. Depuis, nous partageons nos séminaires et nos enseignements : il parut donc tout naturel que j'aie le trouver, au début de l'été 2006, pour mener à bien l'entretien qui va suivre, dans cet ancien atelier de sculpteur, devenu un temps fabrique de pantoufles, et désormais sa maison, sur les hauteurs aériées de Belleville.

Comme pour beaucoup d'ethnomusicologues de notre génération, le trajet qui nous a menés tant à la discipline elle-même qu'à notre « sédentarisation » dans l'institution universitaire n'a pas été rectiligne. Et c'est sans doute le grand intérêt de l'ethnomusicologie que d'apparaître chez nombre de ses représentants comme le résultat d'une longue sédimentation d'expériences et de préoccupations en apparence disparates, où elle finit par trouver sa consistance, sans modèle préétabli ni obligé. Il me fallut bien commencer par tenter avec lui de reconstituer quelques étapes de ce cheminement, pour éclairer son approche singulière de l'anthropologie musicale, dont je suis le témoin régulier dans les salles où nous tenons nos séminaires communs.

J. C.



Fig. 1. François Picard jouant du *sheng*. Paris, Maison de la Radio, novembre 1995.
Photo Alain Mercier.

François, si tu me permets ce raccourci, il y a ceux qui commencent prof et finissent clown, ils sont assez nombreux ; toi, c'est plus rare, tu as commencé clown pour finir prof. Sans vouloir céder aux mirages de «l'illusion biographique», comme dit Bourdieu, j'aimerais, très classiquement, que tu me racontes un peu ton parcours, depuis ta prime jeunesse.

La première chose qui me vient à l'esprit, c'est que j'ai baigné dans un milieu très international, mes parents étaient chercheurs, mon père en informatique théorique, ma mère en didactique des mathématiques. Des étudiants du monde entier venaient à la maison, et mes parents nous emmenaient dans des colloques. J'étais destiné à faire des mathématiques comme mes frères, mais en terminale, j'ai pris une orientation littéraire. J'étais à Paris, face à la scène de mai 68 : au lycée Montaigne, où il y avait grande effervescence, réflexion commune avec les enseignants, mise en question du système de notation, etc. Puis Louis-Le-Grand, comme toi, lycée de matheux, sauf que je me suis orienté vers les lettres avant toi, et me suis retrouvé en terminale littéraire à l'Ecole Alsacienne. C'est le théâtre qui a déterminé cette orientation littéraire. Je m'étais inscrit au groupe théâtre du lycée Louis-le-Grand, puis en Terminale, j'avais eu pour prof de philosophie

Alfred Simon, qui était critique de théâtre et admirateur d'Ariane Mnouchkine et Gérard Gélas. Ensuite je suis allé en philo à l'Université de Vincennes, alors toute nouvelle – séjour assez rapide car je n'ai pas trop voulu continuer dans ce milieu-là, et je suis passé au département Théâtre. Je travaillais dans le domaine de la création collective, et non de la mise en scène du texte écrit. On apprenait à tout faire, pour acquérir des compétences multiples : on faisait les décors, dans les cours il y avait de l'acrobatie, beaucoup de travail corporel, des marionnettes. Nous avons formé des groupes, des ateliers, et de tout cela était né le groupe MACLOMA (= masques + clowns + marionnettes), très vite devenu un groupe professionnel qui a tourné, puis notre promotion a créé Pépé-Mémé. C'est là que j'ai commencé à travailler vraiment : régisseur son et lumière pour le Théâtre de la Tempête, puis pour Macloma, où j'ai aussi été musicien, clown-musicien. De même avec le théâtre du Grolétaire.

Cette époque était passionnante : nous partagions les mêmes lieux – le théâtre de l'Aquarium –, les mêmes façons de faire, avec de petites troupes de théâtre ou de musique.

Quelle était alors ta pratique musicale ?

J'avais commencé la flûte à bec, tout seul, puis suivi des cours de flûte traversière. J'étais curieux de tous les genres musicaux, et mon père et ma sœur m'avaient rapporté des instruments de nombreux pays du monde. Je m'étais acheté, après une flûte à bec, une flûte Boehm, un cromorne, un cervelas, un saxophone... Par Vincennes, j'ai découvert le conservatoire de Pantin, qui était considéré comme « expérimental » : il y avait de la musique contemporaine, de l'électro-acoustique, on travaillait la voix avec Irène Jarski, tout cela sans solfège, mais directement dans la conception, en travaillant sur le temps musical, le rapport entre le temps et le son. Là encore, ce qui était privilégié, c'était la conception, la production, et encore une fois le collectif. Puis dans les années 1979-1980, il y a eu une mutation, un retour vers la normalisation des pratiques : alors que nous avions appris à tout faire – régisseur, acteur, musicien –, il a fallu se spécialiser, sans quoi nous ne trouvions plus de travail : c'était la fin des utopies issues de 68, la fin du Living Theatre. Du reste, beaucoup de ceux qui avaient fait carrière dans le collectif se sont mis à signer les pièces, alors qu'ils l'avaient tant contesté auparavant !

J'avais un modèle lointain, Georges Aperghis, qui faisait de la musique pour marionnettes, et cela m'attirait. C'est Michel Rafaelli, peintre, musicien, scénographe, metteur en scène, qui m'a conduit à Aperghis, et j'ai eu le bonheur de jouer sa musique pour le *Faust* de Goethe mis en scène par Vitez à Chaillot, en 1981.

J'ai participé au groupe de musique de la Renaissance la Maurache, et travaillé avec eux à l'atelier de musique ancienne de Genevilliers, où j'avais appris auparavant le saxophone, et Hervé Barreau, qui jouait les hautbois, nous apprenait tous les trucs de la technique, pour jouer totalement tempéré, et dans toutes

les tonalités, gammes, arpèges, transpositions. Je ne me sentais pas satisfait par ces pratiques et cette pédagogie qui ne me semblait correspondre ni aux instruments, ni à la musique, ni aux partitions. Comme ma petite sœur Nathalie m'avait rapporté de Chine une flûte à 6 trous, je me suis mis à apprendre avec un Chinois, pour mieux comprendre la relation entre un répertoire ancien et des partitions anciennes : c'est là qu'a commencé vraiment mon éveil à la Chine. Dans les années 1985, j'ai aussi rencontré le chanteur Shi Kelong, qui allait rester un grand compagnon de travail.

J'ai aussi voulu faire de l'électro-acoustique, et bénéficié des cours de Luis Campana, qui m'a appris à choisir, organiser, donner forme.

Tout cela constituait une sorte de circulation de pratiques, dans laquelle j'incluais aussi cette autre expérience, celle d'avoir été régisseur lyrique : il s'agit d'une position intermédiaire entre l'art proprement dit et la technique, dans l'opéra. J'étais chargé de la coordination et de la synchronisation avec la partition, pour l'éclairage, l'entrée des acteurs, etc. Ce métier demande un certain type de concentration, il faut se synchroniser avec le chef d'orchestre, avoir un certain sens de la scène. J'ai travaillé pour Chéreau, sur Mozart ; c'était une expérience formidable.

Du côté de la formation universitaire, es-tu venu tout de suite à l'ethnomusicologie ?

Non, il y eut des tâtonnements, et là encore, une somme d'expérience qui a débouché sur ma propre pratique de l'ethnomusicologie.

En ce qui concerne la discipline elle-même, c'était d'abord la rencontre de musiciens, et des disques : il y a eu Dariush Tala'i, Djamchid Chemirani, et de l'autre côté Drouet, Mâche, les disques comme ceux d'Arom. Je savais qu'il y avait derrière tout cela des gens qui produisaient des savoirs, ou des émissions, de façon très diverse – comme Mâche, qui parlait de la composition, de l'esthétique, et des mythes, tout en abordant des traditions lointaines.

Mais bien sûr, je ne me suis pas mis d'abord à étudier l'ethnomusicologie pour ensuite aborder un terrain, une enquête. C'est plutôt le fil de l'expérience qui m'a conduit, là encore. Du point de vue des études, il y eut des zig-zag : à côté de mon diplôme d'électroacoustique, et d'un DEA « Etudes techniques et esthétiques du théâtre » de Vincennes, je participais au CEMO (Centre d'Etudes des Musiques Orientales), que dirigeait Tran Van Khê. Celui-ci me conseilla de m'inscrire à la Sorbonne, mais en première année... Comme j'avais déjà dix années d'expérience derrière moi, j'ai cherché ailleurs : je me suis adressé à Edgar Morin, dont j'avais suivi les séminaires, qui très gentiment m'a prévenu que s'il prenait quelqu'un sur la musique, alors qu'il était déjà très critiqué, ce ne serait pas très profitable pour moi... En fait, ce qui allait être déterminant, c'est ma rencontre avec Xenakis, alors professeur à Paris I. J'avais un projet sur « l'Harmonie universelle », concernant deux musicologues qui avaient accompli des travaux assez semblables à la même

époque, l'un en France, Mersenne, et l'autre en Chine, Zhu Zaiyu: il s'agissait de l'harmonie du cosmos, à travers des critères très précisément acoustiques. Xenakis m'accepte, je commence à travailler sous sa direction, mais mon séjour en Chine va – comme l'espérait Xenakis – tout chambouler, et me donner une tout autre orientation. En effet, après avoir passé du temps sur les livres, me retrouvant en Chine en 1986 et 1987, au Conservatoire de Shanghai, j'ai découvert des musiques extrêmement vivantes, et j'ai d'abord laissé les livres pour fréquenter les maisons de thé, les fêtes: en tant qu'étrangers, nous avons accès à beaucoup de choses. J'avais rédigé un projet, aidé par un traducteur, qui est resté dans les tiroirs des bureaux. Par conséquent, ils m'ont invité à m'inscrire à des cours, et j'en ai choisi un grand nombre: des cours d'instruments. Nous étions une quinzaine d'étrangers: comme ils ne savaient pas comment faire avec nous, alors, en somme, ils nous laissaient faire. Il y avait là Fred Lau, flûtiste, qui apprenait la musique chinoise et était ethnomusicologue, élève de Bruno Nettl, qu'il m'a fait découvrir. Puis j'ai rencontré Alain Arrault, qui m'a formé à la sinologie, et nous avons commencé à travailler ensemble sur les rituels taoïstes. Nous nous partagions les tâches: lui prenait des notes, posait des questions, et moi je prenais le son. Je découvris qu'il y avait toutes sortes de passages d'un lieu à un autre, d'une situation à une autre: les mêmes musiciens qui jouaient dans les rituels, je les retrouvais dans la maison de thé, et parmi ceux que je rencontrais dans la maison de thé, certains jouaient dans les conservatoires, musiciens professionnels de « musique nationale ». Cela rejoignait une intuition qui me venait de mon métier antérieur: ainsi, Tran Van Khê avait beau présenter ses catégories de « musique vulgaire », « musique élégante », « musique populaire », etc., je voyais, pour ma part, des allers retours permanents d'un milieu à un autre... Somme toute, c'était comme ce que j'avais appris dans le burlesque, où l'on avait la possibilité d'être à la fois élégant, raffiné et amusant. Voilà comment pourrait se définir ma première approche ethnomusicologique de la Chine.

J'ai tenu fortement à cette idée qu'il importait de casser l'opposition entre musique vulgaire et musique classique, qu'on nous enseignait officiellement. C'est un piège intellectuel auquel y compris Tran Van Khê s'est laissé prendre, en considérant ces catégories « vulgaire/élégant », comme des catégories chinoises. Il y aurait d'un côté la musique collective, « vulgaire » – sans que ce soit grotesque ou péjoratif, comme on dit « langue vulgaire ». De l'autre, le *ya*: certes, ces catégories existent, on les trouve dans les livres, mais ce ne sont pas des catégories opératoires dans la pratique même. Les vraies catégories opératoires, ce serait plutôt civil/martial (le même « martial » que pour les arts martiaux, ou les opéras à bataille): voilà des catégories fortes. Ce sont des pôles, comme le *yin* et le *yang*, avec la mutation qui passe de l'un à l'autre. Les musiciens savent très bien faire cela. Certains instruments permettent d'aller de l'un à l'autre, d'autres sont d'un seul côté: l'orgue à bouche est dans les deux. La flûte: droite pour le civil, traversière plutôt pour le martial. Mais elle peut faire les deux également. Il y a là une souplesse intéressante, et qui fait la vraie vie de la musique.

Donc le terrain, pour toi, c'est essentiellement l'observation de cette fluidité, et la contestation des catégories plaquées du dehors...

Oui, d'autant qu'à mon sens, l'entretien, l'enquête verbale, se révèlent moins féconds que la pratique même de la musique avec les musiciens. Car dans la parole, on trouvera toujours ce qui est déjà dans les livres, surtout si l'interlocuteur est un étranger. Par contre, dégager les catégories à partir de la pratique même, voilà qui produit un formidable savoir. Par exemple, dans les musiques de hautbois, il y a des pièces blanches, et des pièces rouges, tout le monde le dit et le sait, même s'il ne sait pas les reconnaître. Mais quand on enregistre la musique, là les musiciens me disent: celle-ci est «blanche» celle-ci est «rouge», telle autre est «blanche et rouge»; puis, en analysant la systématique de tous les paramètres (mètre, vitesse, échelles, tons, ambitus, registres), je m'aperçois qu'ils correspondent également à des catégories de registre: le grave pour le blanc, l'aigu pour le rouge. Ce sont des catégories opératoires, mais qui ne se trouvent pas dans les livres. Ainsi y a-t-il aussi une catégorie de non-exclusion: continuité entre les musiques de pure percussion et les musiques mélodiques, mais non exclusion mutuelle. Les musiciens cherchent à signifier les différences, et j'ai appris à le déchiffrer avec la méthode du structuralisme.

Le terrain, ce fut aussi un long compagnonnage avec des musiciens, et cette expérience exceptionnelle avec le maître Chen Zhong, flûtiste, polyinstrumentiste, maître de mon professeur, Tan Weiyu. Je l'ai rencontré en 1986, et suivi de loin en loin, jusqu'à l'inviter pour une tournée en France; ensuite, il m'a demandé de travailler pour lui en tant que preneur de son, pour des musiques bouddhiques. Mais hormis la première fois, je n'ai jamais mené avec lui d'entretien dirigé. Cela se passait plutôt ainsi: nous causions, nous écrivions sur la table, en discutant un caractère, puis j'écrivais cela sur mon carnet, ou je mettais le bout de nappe dans ma poche: voilà pour ce qui était de la parole.

J'avais un souci: le tempérament et l'accordage. Au cours d'une tournée avec Cheng Zhong, au lieu de regarder ses lèvres et ses doigts, j'ai regardé sa flûte. Entre les degrés 2 et 3 ainsi que 3 et 4, il y avait clairement un intervalle médian, zalalien, «3/4 de tons»: «Oui, c'est ma flûte, dit-il, c'est la mienne. Pour les gens qui n'y connaissent rien, pour le Parti, on va jouer en tempéré, mais le système propre de ma flûte comporte un tempérament ancien.» Ce système a peu à voir avec les calculs théoriques, que les Chinois ont beaucoup faits; or j'en ai retrouvé la trace non seulement dans la facture, mais aussi dans les transcriptions, les passages d'une notation à l'autre. La Chine antique présente en effet un double système, pentatonique et de douze sons, mais presque tous les répertoires s'écrivent selon un système beaucoup plus tardif, stabilisé vers l'an 1100, diatonique, et dont la grandeur des intervalles n'est pas précisée. Ayant joué la musique d'ensemble, à Shanghai en particulier, j'ai de mon côté émis l'hypothèse théorique que ce qui était recherché, c'était le multi-tempérament.



Fig. 2. François Picard et Shen Rongquan, maître de cérémonie taoïste. Shanghai, Baiyun guan (Belvédère des Nuées blanches), avril 1987. Photo Alain Arrault.

Enfin, tu as également trouvé le « terrain » dans ta propre pratique professionnelle.

Oui, le « terrain » aura tout autant été mon travail de direction artistique : là encore il s'agit d'expérimenter, de vivre avec les gens, de faire des projets ensemble au service d'une idée commune. J'ai eu la chance, dès mon retour de Chine, de me voir confier une émission par Jacques Dupont ; puis Alain Moëne m'a demandé de faire un concert chinois en direct pour le Nouvel-An sur France Musique. Animant des émissions régulières, j'ai pu accéder à une formation gratuite (et payée !) à toutes les musiques du monde. Emblématique a été l'évolution d'Ocora, à l'époque : on est passé peu à peu des traditions anonymes à des musiques incarnées par des personnalités exceptionnelles, comme Nusrat Fateh ou Alim Kasimov. Et voilà encore un aspect de mon travail qui me passionne : comment un individu se présente ; c'est un artiste, il est reconnu comme représentant de toute sa tradition, mais en même temps il ne ressemble à personne, il transcende sa tradition tout en l'accomplissant.



Fig. 3. David Irving (violon), Joyce Lindorff (clavecin), Jean-Christophe Frisch (*yunluo*, traverso), Wang Weiping (*pipa*, chant), Shi Kelong (*bangu*, chant), François Picard (*xiao*, *sheng*), Stephen Jones (*erhu*, *suona*). Cambridge, Chapelle du collège Corpus Christi, 18 juin 2005. Photo d.r.

Justement, parlons de ton rapport à la tradition, dont l'étude constitue le thème privilégié de ton enseignement.

Il y a une idée dans laquelle je ne me suis jamais reconnu, c'est celle que l'ethnomusicologie n'aurait à faire qu'avec l'oralité. Par contre, qu'elle pose la question de la tradition, ça oui. Si mon objet n'est pas cette question, quel peut-il être ? Celle de la création, ou du goût, mais alors je n'ai rien de spécifique à dire. N'importe quel musicologue, sociologue, politologue pourrait dire des choses intéressantes s'il ne s'agit pas de tradition. Mais s'il s'agit de tradition, là j'ai quelque chose à faire, et c'est bien de ma pratique d'ethnomusicologue qu'il s'agit alors.

Du même coup cela nous reconduit à la définition de notre discipline, l'ethnomusicologie, par rapport à la musicologie historique ou systématique.

Oui, et à ce sujet, un homme a été fondamental pour moi, c'est Tran Van Khê. Il se posait cette question : suis-je ethnomusicologue parce que je m'occupe de la musique vietnamienne, ou mon travail relève-t-il de la musicologie historique parce

que je m'intéresse à la systématique ? Fred Lau à Shanghai m'a fait lire le manuel d'ethnomusicologie de Bruno Nettl. D'un certain point de vue, je ne me sentais pas différent de lui, mais en même temps, je fréquentais les séminaires de Tran Van Khê, j'avais rencontré Georges Condominas, José Maceda, Mireille Helffer, Nicole Revel, qui participaient, venaient en amis. Et nous étions aux prises avec des mondes immenses, avec une très « lourde » tradition écrite : si je compare à ton domaine, Jérôme, pour aborder la Turquie, tu aurais pu te lancer dans l'étude de l'ottoman, te livrer à cette fantastique érudition...

J'ai en effet préféré me réfugier loin d'Istanbul et du Divan, pour m'occuper des traditions légères, à 1500 m d'altitude... Ou bien il aurait fallu que je travaille comme, ou avec l'admirable Walter Feldman... Mais c'était trop lourd, j'avais déjà donné avec le grec ancien...

Alors que moi, en Chine, je voyais sans cesse le lien entre la pratique présente et la profondeur historique ; mais mon regard d'ethnomusicologue pouvait apporter quelque chose de nouveau : certes, je ne me sentais pas du tout différent de l'ethnomusicologie que pouvait représenter Fred Lau, disciple de Bruno Nettl ; mais je devais bien prendre en compte les questions que posaient Tran Van Khê, ou encore Kishibe Shigeo me disant : « je suis plutôt historien de la musique puisque je travaille sur la musique chinoise passée au Japon ». Mais d'un autre côté, je témoigne d'une autre approche, dans le monde des spécialistes qui travaillent dans le même domaine que moi, comme l'étude des musiques de la Chine ancienne, les disciples de Sir Laurence Picken par exemple, comme Rembrandt Wolpert ou Joseph Lam : ceux-ci sont davantage historiens de la musique, et « interviennent » moins que moi, ils ne jouent pas les musiques, ne les font pas jouer. Or je trouve qu'à jouer ces musiques-là, on apprend des choses qu'on n'apprendrait pas si on ne les jouait pas, ou si on ne les fait pas jouer. Ainsi de l'exemple que je te donnais tout à l'heure sur le tempérament, je n'aurais pu en prendre conscience hors d'une « intervention » dans la pratique.

Je peux encore donner un exemple, toujours en rapport avec la musique chinoise : le cœur de mon savoir, c'est le système des *qupai*, le système des timbres, airs-types répertoriés par des noms souvent empruntés à la poésie. Une musique qui porte des noms c'est un objet d'étude énorme, qui permet de rapprocher des répertoires sur 500 ans, de régions et de genres très éloignés. Ce que je produis le plus comme recherche autour de la musique chinoise, c'est autour de ces circulations d'airs. Je peux savoir quel est l'air qu'ils jouent, même si eux ne le savent pas, quel air constitue la trame de ce qu'ils jouent. Souvent, bien sûr, le nom a changé. Comme tu le vois, là encore, le savoir et la théorie, sont inséparables de la pratique du terrain, et de la pratique de la musique avec les musiciens. C'est très efficace d'avoir des répertoires du sud, du nord, de temple, de marionnette, etc., et de voir l'évolution historique, comment « ça passe », et de voir combien

ça circule dans tous les sens. Par exemple, entre 1610 et 1779 s'est constitué à Pékin un répertoire catholique chinois, avec des mots latins ; or j'ai retrouvé ce répertoire dans un recueil de la fin du XX^e siècle, d'un monsieur dans un village qui possède 9 de ces 13 pièces, sans les paroles. Mais ce sont les mêmes airs, note pour note, qui ont été transmis tels quels parce que c'est de la musique religieuse. Comment, dans de telles conditions, isoler l'oralité de l'immense contexte historique dont elle semble l'émergence ? C'est encore une fois le concept de tradition qui nous donne la clé.

Comment définirais-tu alors ta propre tradition ?

Je pourrais résumer ma tradition personnelle ainsi : comment parler, écrire sur la musique, et pourquoi ? Karl Marx et Sigmund Freud en ont si mal parlé ! Quant à la plupart des philosophes, des ethnologues et des orientalistes, ils préfèrent généralement Bach et Debussy aux musiques d'autres cultures. Pour ma part, je viens de l'écoute à la fois de Bach, Janis Joplin, Xenakis, Ravi Shankar... Je connaissais par cœur les *Variations pour une porte et un soupir*, de Pierre Henry.

Moi aussi !

Puis il y a eu la découverte de Nietzsche, Kafka, Beckett, Alfred Jarry, les frères Marx, et ensuite Barthes, Michel Serres, Bourdieu, Eco... J'ai plus tard reçu l'enseignement de Kristofer Schipper dans la salle Marcel-Mauss, là même où Claude Lévi-Strauss avait fait son compte rendu retour de terrain, et c'est à cette école, si bien dénommée « pratique » et néanmoins « des hautes études », que j'ai été formé. Mais le choix de Lévi-Strauss de penser les Bororos à travers Wagner en ignorant leur si belle musique ne saurait être le mien. Il s'agit quand même de penser la musique dans les termes de ceux qui la pratiquent, la transmettent, l'interprètent. Plus mystérieux encore que la musique, cet au-delà du langage, il y a la méditation, la prière, parole et corps, et pourtant, certaines cultures ont su dire, parler, écrire même sur ce mystère. J'ai donc proposé de transmuter la parole de l'herméneutique, qui s'appliquait au texte, en parole sur la musique, la scène, le corps, la marionnette, en tant que traditions, et Marc-Alain Ouaknin (*Le Livre brûlé*) m'a proposé les termes pour me libérer de l'obsession du sens. À côté de tout cela, je reste un structuraliste convaincu en ce qui concerne l'analyse des mythes, des formes et des structures, et je demeure un farouche praticien de l'étude critique des sources.

Mais pour ce qui serait de « mon » rapport à la tradition, à une tradition qui serait mienne, je pense qu'il serait double : celui de la flûte *xiao*, du souffle sonorisé, dans la tradition chinoise, et celui de la parole sur les textes, les rites, les pratiques, dans la tradition de l'EPHE, l'amour enfin des mathématiques selon l'enseignement de Georges Théodule Guilbaud, maître à la fois de ma mère et de Xenakis.

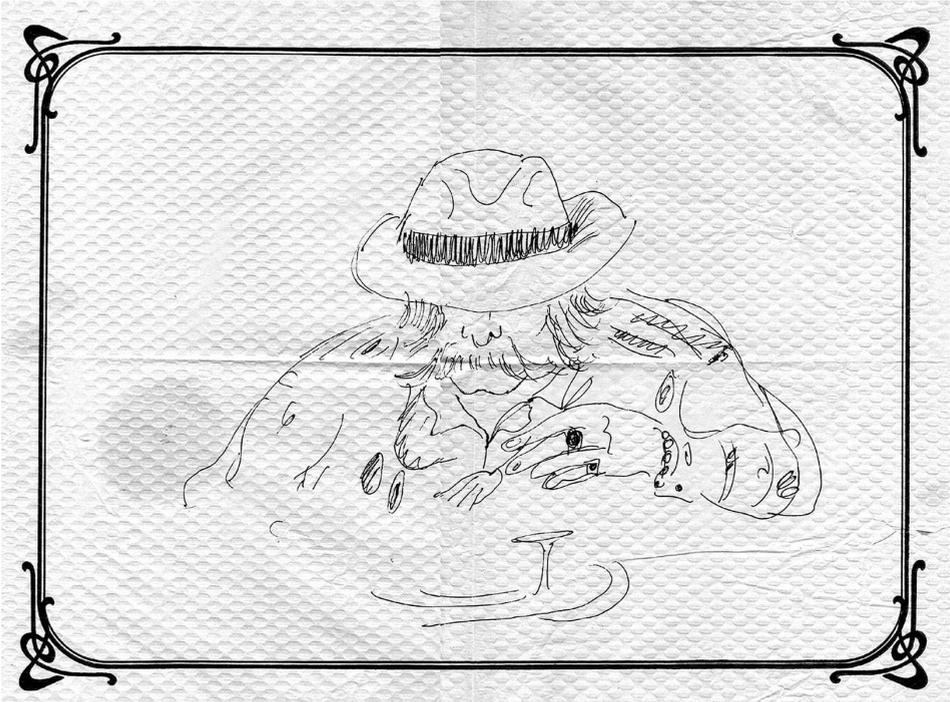


Fig. 4. Portrait de François Picard par Jean-Claude Carrière. Saint-Florent-le-Vieil, 1994.

Pour expliciter enfin ce regard sur la tradition, tu proposes toi-même une certaine «tradition» dans ton approche d'enseignant, dont je suis le témoin régulier dans nos séminaires communs de Master ou de Doctorat.

La pratique de l'enseignement propose en effet une permanente méditation de la tradition, sur un plan encore une fois très pratique: pour en revenir à l'aspect biographique, j'ai commencé à travailler comme enseignant à Strasbourg en 1995, parce que le poste d'ethnomusicologie avait été attribué, pour résoudre des affaires locales, à un non-ethnomusicologue, et que j'avais obtenu en «compensation» un poste de professionnel associé. Puis, comme tu sais, j'ai été nommé ensuite à la Sorbonne. Moi qui avais pratiqué la conférence, l'émission de radio, ce que j'ai trouvé peu à peu dans l'enseignement, et à quoi j'ai appris à me dévouer au fil de ces dernières années, c'est cette sorte de fluidité, de «recyclage» permanent des données, sans distinguer entre des discours spécialisés et une prétendue «vulgarisation»: les savoirs sont ouverts et accessibles.

Par exemple je découvre quelque chose dans un concert avec Jean-Christophe Frisch et Shi Kelong, et je peux immédiatement le présenter dans mon cours de Licence ou en séminaire. Et dans l'enseignement il y a du retour. Par exemple tout ce travail que j'ai fait avec toi sur le rythme, c'est passionnant: autant je me sens compétent pour l'analyse mélodique, autant pour le rythme je n'ai que quelques éléments, et c'est le « retour » permanent qui façonne l'ensemble. Cette fluidité et ce « retour permanent », il faudrait du reste pouvoir les vivre dans le domaine des publications: non seulement il importe de publier, de « fixer » son travail à un moment donné, et « une fois pour toutes »; mais il est important de prendre en compte également la dimension du « remords », j'entends par là la possibilité de corriger le contenu, de le faire circuler; j'aime le papier, le disque, mais j'espère que grâce à internet on pourra rendre disponible des versions corrigées, remaniées, en tenant compte des retours, des partages de savoir, mieux qu'on n'a pu le faire par le passé.

Justement, comme nous travaillons ensemble, dans notre séminaire commun de M1/M2, dans le séminaire doctoral, j'aimerais bien conclure avec toi en évoquant cette activité d'enseignant.

La grande différence entre nous, c'est que toi tu as déjà enseigné, à tous les niveaux, collège, lycée, fac, et que tu fais cela depuis 25 ans... Moi, j'ai débarqué dans cette pratique nouvelle à l'âge mûr, après avoir fait de la radio – une autre forme de parole, sans vis-à-vis – ou du théâtre – une autre forme de scène... Ce que j'essaie de faire, c'est surtout de ne pas appliquer des recettes que j'aurais apprises des enseignements « académiques » déjà reçus, comme ce musicien qui, après tout un parcours à travers les musiques anciennes, ou traditionnelles du Poitou, ne savait pas enseigner autrement que comme il avait appris lui-même au Conservatoire, alors que quand il jouait avec les autres, il en disait mille fois plus. J'essaie de partir à chaque fois de zéro, en quelque sorte, et de communiquer dans mon enseignement, aussitôt que possible, des données d'expérience présente sur lesquelles je suis en train de travailler; ou bien il peut m'arriver le mardi ou le jeudi de faire la matière de mon cours d'un événement musical, ou d'une expérimentation menée le week-end précédent; ou encore, la préparation d'un article ou d'une conférence me présente un chantier en cours qui peut alimenter l'enseignement. D'autant qu'en Sorbonne, je n'enseigne pas la musique chinoise ni l'ethnomusicologie de la Chine, mais bien plutôt l'ethnomusicologie (au sens large, à tous les niveaux où j'interviens), l'anthropologie religieuse (cours de M2), situation qui m'interdit d'avoir un programme trop fixé qui commencerait par l'histoire de la discipline, continuerait par exemple avec l'étude de la modalité ou du rythme, etc. (ce que toi tu es davantage amené à faire, en niveau Licence). J'aime aborder des musiques que je ne connaissais pas, et partir ainsi à l'aventure.

J'ai pourtant bien constaté que tu abordais avec beaucoup de précision l'histoire de la discipline, ou pouvais t'arrêter longuement sur l'analyse modale et des points de théorie générale, mais plutôt dans la digression, ou, plus particulièrement, dans la reprise d'un exposé d'étudiant.

C'est exactement ainsi que j'aime travailler, dans l'interaction, ou le « retour ». J'ai besoin d'un matériau de départ, à cause de cette répugnance à enseigner quelque chose que j'aurais appris de manière scolaire, j'ai besoin de communiquer vraiment ce que je sais à partir d'un point précis d'expérience. C'est pourquoi un exposé, par exemple, me donne immédiatement une matière, à partir d'un point à préciser ou à développer, et alors je me sens à l'aise.

D'une certaine manière, cela correspond bien à ce dont nous autres ethnomusicologues témoignons sans cesse dans notre travail, par rapport aux collègues qui s'attachent à la systématique musicale, obsédés par les chiffres, la globalisation théorique. Nous, nous travaillons sans cesse dans la différence, nous produisons en somme une théorie des différences. Quand pour les autres il y a des chiffres, des rapports d'intervalles ou un décompte de pulsations, pour nous il y a, par exemple, le corps, la tension d'une corde de soie ou de métal, des éléments toujours différentiels. Notre enseignement s'en ressent donc nécessairement, et c'est sans doute là que nous avons vraiment quelque chose à apporter.

Principales publications de François Picard

Ouvrages

- 1986 *De l'accord de quelques carillons de cloches et de pierres de la Chine ancienne, Bulletin du Groupe d'acoustique musicale n° 114.* Paris. Traduit et diffusé « à usage interne » par l'Institut de Recherches Musicales de Pékin.
- 1991 *La Musique chinoise.* Paris: Minerve.
- 1994 (en collaboration avec Annie Bélis, Ann Buckley, Catherine Homo-Lechner). *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale.* Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme: *Recherche Musique et Danse.*
- 1998 (en collaboration avec Enzo Restagno). *La Musica cinese, le tradizioni e il linguaggio contemporaneo.* Torino: EDT.
- 2003 *La Musique chinoise, édition corrigée, augmentée et mise à jour.* Paris: You-Feng.
- 2006 (en collaboration avec Henri Lecomte, Pierre Perrier, Jean-François Lagrost & Aimé Konuma, Lê Ylinh). *Lexique des musiques d'Asie orientale.* Paris: You-Feng.
- (à paraître) *Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique bouddhique chinoise.* Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises et Bouddhiques

Articles

- 1989 «La musique entre Occident et tradition», in Pierre Gentelle: *L'Etat de la Chine*. Paris: La Découverte: 221-222.
- 1989 «Flûtes de Chine» et «Origines extrême-orientales de la flûte traversière?». *Flûtes du Monde: Flûtes d'Asie* 1: 13-20, 31.
- 1990 «Chen Qigang, compositeur, chinois», in Les Domaines de l'art: *Art chinois 1990. Chine demain pour hier*. Paris: Carte segrete: 78.
- 1991a «Pu'an zhou, the Musical Avatars of a Buddhist Spell», *Chime newsletter* 3: 32-37.
- 1991b «Le xiao, ou le souffle sonorisé». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: Voix: 17-26. trad. allemande Zoë Herzog, in Volker Straeber, Matthias Osterwold: *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur phänomenologie des Pfeifens*. Podewil: maly: 1994: 131-135.
- 1992 «Musiques traditionnelles», supplément à *Diapason* 385.
- 1993 «Perpetuum mobile». *Puck, revue de l'Institut international de la marionnette* n° 6: *Musiques en mouvement*: 92-96.
- 1994a «Chine. En formation serrée». *Puck, revue de l'Institut international de la marionnette* 7: *Pro-vocation. L'école*: 89-91.
- 1994b «Nom, objet et usage: le bol qing ponctuant la psalmodie bouddhique», in Annie Bélis, Ann Buckley, Catherine Homo-Lechner, François Picard: *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme: *Recherche Musique et Danse* 2: 381-388.
- 1996a «Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine». *Etudes chinoises*. XV/1-2: 159-180.
- 1996b «La connaissance et l'étude de la musique chinoise. Une histoire brève». *Revue Bibliographique de Sinologie*: 265-272.
- 1996c «Chinese Music and Buddhist Rituals». *IIAS Newsletter* 10: 30-31.
- 1998 «Espace et musique en Chine». in Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos: *L'espace: Musique/Philosophie*. Paris: L'Harmattan. *Musique et Musicologie*: 311-318.
- 1999a «Musik der Jesuiten im Peking der 17. und 18. Jahrhunderten», in Heinrich Bergmeier: *Der Fremde Klang. Tradition und Avantgarde in Musik Ostasiens*. Hannover: Biennale Neue Musik Hannover: 93-119.
- 1999b «Du temple aux maisons de thé, et retour. Les tribulations d'une incantation en Chine», in Márta Grabócz: *Méthodes nouvelles. musiques nouvelles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg: 31-55.
- 1999c «Les notations musicales en Chine», in Yann Orlaney: *Musique & Notations*. Lyon: Aléas-GRAME: 61-74.
- 1999d «Oralité et notations, de Chine en Europe». *Cahiers de musiques traditionnelles* 12: *Noter la musique*: 35-53.
- 1999e (en collaboration avec Pierre Marsone). «Le cahier de *Musique sacrée* du père Amiot, un recueil de prières chantées en chinois du xviii^e siècle». *Sanjiao wenxian Matériaux pour l'étude de la religion chinoise* 3. Paris-Leiden: EPHE/CNWS: 13-72.
- 2000a «Un saut dans le vide: l'interprète face au public». *Le risque en art*. Paris: Klincksieck: 145-156.
- 2000b «Le carillon de huit cloches *yongzhong* du Museum für Ostasiatische Kunst de Cologne», «L'adaptation de *Jiukuang*», trad. allemand Christoph Caskel, «Ein Musik für das *yongzhong* Glockenspiel der Sammlung Ludwig», «*Jiukuang* in der Adaptation von François Picard», in Lothar von Falkenhausen: *Klangvorrat für die Nachwelt. Neune chinesischen Bronzeglocken der Sammlung Peter und Irene Ludwig*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst Köln. inclus dans le CD-ROM joint «Picard». «Noten».

- 2001a «Music (17th and 18th centuries)», in Nicolas Standaert: *Handbook of Oriental Studies. Handbook of Christianity in China (vol. 1)*. Leiden: E.J. Brill: 851-860.
- 2001b «Chine, comment décrire une musique décrite comme descriptive?», in Michel Imberty: *De l'Écoute à l'œuvre. Etudes interdisciplinaires*. Paris: L'Harmattan: *Sciences de l'éducation musicale*: 43-59.
- 2001c «La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt)», in Jacques Viret: *Approches herméneutiques de la musique*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg: 221-233.
- 2001d «Modalité et pentatonisme: deux univers musicaux à ne pas confondre». *Analyse musicale* 39: 37-46.
- 2002a «Indonésie: des compositeurs improvisateurs qui n'écrivent pas», in Eric Denut, Nicolas Donin, Jean-Luc Hervé: *Improvisation et composition: une conciliation impensable? Réciprocités entre écriture et improvisation au XXe siècle*. Paris: Observatoire Musical Français: *Conférences et séminaires* 12: 75-90.
- 2002b «Chen Zhong, une vie de musicien». *Cahiers de musiques traditionnelles* 15: *Histoires de vie*: 57-73.
- 2004 «Le Chant du squelette (*Kulou ge*)». *Journal asiatique* 292/1&2: 381-412.
- 2005a «Les trois religions chantent d'une même voix». *Sanjiao wenxian. Matériaux pour l'étude de la religion chinoise* 4. Paris-Leiden: EPHE/CNWS: 114-140.
- 2005b «L'implantation de la musique européenne en Asie orientale et ses développements», trad. ital. «Il trapianto della musica europea in Asia orientale e i suoi sviluppi», in Jean-Jacques Nattiez: *Enciclopedia della musica. L'unità della musica*. Torino: Giulio Einaudi: 92-115; version fr. *Encyclopédie de la musique*. Arles: Actes Sud: à paraître.
- 2006a «Sound and Meaning: The Case of Martial Pieces», in Luciana Galliano, Francesca Tarocco: *Power, Beauty, and Meaning: Eight Studies on Chinese Music*. Firenze: Leo S. Olschli. *Orientalia venetiana* XVIII: 101-143.
- 2006b «Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin». *Musique. Images. Instruments: Les collections d'instruments de musique* 1^{re} partie: 69-86.
- 2006c «La mise en scène des rituels». *L'Ethnographie* 3: 59-71.

Discographie sélective¹

- 1988 *Chine. Musique classique* (en collaboration avec Jacques Pimpaneau). Ocora C559039.
- 1989a *Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou*. Ocora C559080.
- 1989b *Chine. Musique classique vivante*. Ocora C559040.
- 1990 *Chine. L'Art du qin, Li Xiangting*. Ocora C559100.
- 1991 *Fleuve Jaune, musique instrumentale chinoise*. Auvidis Ethnic B 6757.
- 1992a *Chine. L'Art de la cithare qin, Dai Xiaolian*. Auvidis Ethnic B 6765.
- 1992b *Chine. L'Art de la vièle erhu. Wu Suhua*. Auvidis Ethnic B 6764.
- 1992c *Chine. Sonneurs et batteurs chuida*. Unesco d 8209.

¹ François Picard ne souhaite pas être crédité comme auteur à la place des musiciens. Son apport variable aux disques comprend prise de son, direction artistique, présentation, direction musicale, interprétation, sélection des pièces, traduction.

- 1992d *Chine. Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*. Vol. 2-3 (en collaboration avec Kristofer Schipper). Ocora C560037-038.
- 1992e *Opéra du Sichuan, la Légende de Serpent Blanc*. Buda Records. *Musique du Monde* 92555-2.
- 1993 *Chine. Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*. vol. 4-5-6 (en collaboration avec Kristofer Schipper). Ocora. C560039-40-41.
- 1994 *Voyage musical Chine. Les 18 provinces*. Silex-Auvidis YA225701.
- 1995a *Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du matin à Shanghai*. (en collaboration avec Tian Qing). Ocora C560075.
- 1995b *Opéra de Pékin. La Forêt en feu. La Princesse Cent-Fleurs*. Buda Records. *Musique du Monde* 92618-2.
- 1995c *Chine. Hautbois du Nord-Est. Musiques de la première lune*. Buda Records. *Musique du Monde* 92612-2.
- 1995d *Chine. Hautbois du Nord-Est. La bande de la famille Li*. Buda Records. *Musique du Monde* 92613-2.
- 1996a *Ka-lé, musique des marionnettes à fils de Quanzhou. Fujian*. Archives Internationales de Musiques Populaires. VDE-911.
- 1996b *Chine. Chen Zhong*. Ocora C 560090.
- 1996c *Teodorico Pedrini. Concert baroque à la Cité interdite*. ensemble XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch. Astrée Auvidis E 8609.
- 1997 *Chine. Fanbai. Hymnes aux Trois-Joyaux*. Ocora C 560109. Publié en Chine en cassettes hors commerce.
- 1998a *Wang Weiping. Luth pipa*. Ocora C 560128.
- 1998b *Joseph-Marie Amiot (1718-1793). Messe des jésuites de Pékin*. ensemble XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, ensemble Meihua Fleur de prunus, chœur du Centre Catholique Chinois de Paris, direction François Picard. Astrée Auvidis E 8642.
- 1998c *China Racines. Soliste Yang Lining*. ED 9801.
- 1999 *Xu Chaoming. Orgue à bouche sheng*. Cinq Planètes CP 0239222.
- 2000 *Musiques de Chine*. rfi musique 00msp04.
- 2002 *Chine. Jésuites et courtisanes*. XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, Fleur de prunus, direction François Picard. Buda Records. *Musique du Monde* CD 1984872.
- 2003 *Chine. Hymne à Confucius*. Fleur de prunus, direction François Picard. Buda Records. *Musique du Monde* CD 3016783.
- 2004a *Chine. Hommage à Chen Zhong*. Ocora C 560183.
- 2004b *Vêpres à la Vierge en Chine*. Chœur du Beitang (Pékin). XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch. K617 155.
- 2004c *Chine. Recueil de l'Ermitage du Prunus. Chen Leiji, cithare qin*. Ocora C 560175.