



Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

9 | 1996

Nouveaux enjeux

Feuilles de route

Travel Notes

Vincent Dehoux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1161>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1996

Pagination : 131-146

ISBN : 978-2-8257-0559-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Vincent Dehoux, « Feuilles de route », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1161>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Feuilles de route

Travel Notes

Vincent Dehoux

à Peter Brook et Jean-Claude Carrière

« L'étranger ne voit que ce qu'il sait ».
(proverbe ghanéen)

- 1 Largement marginales il y a de cela une vingtaine d'années, les musiques traditionnelles extra-européennes font aujourd'hui partie de notre décor par leur présence chez les disquaires, aux concerts, quand ce n'est pas au cœur même des musiques modernes occidentales. Cette conquête demeure cependant superficielle car elle se déleste la plupart du temps de l'identité culturelle originelle des traditions concernées : il n'est que de voir le peu de littérature que ce nouvel arrivage suscite. Or, elles auraient infiniment plus à nous faire partager que le seul bain sonore auquel elles nous convient, aussi chatoyant soit-il.

« ...le fait d'écraser toute pratique musicale sur « l'objet » acoustique sclérose la musique à la localisation géographique de ses qualités et procédés esthétiques et tire sans cesse l'écoute vers une visualisation. Or, l'espace du son n'est pas celui de la carte : [...]. Ecouter, c'est aussi sentir la présence de modes différents d'être avec la musique.

Ainsi, sous le mot « musique », une multitude d'histoires nous sont contées. Et si l'on ne peut pas en faire la somme, c'est que justement la somme ne peut pas se faire : les informations que l'on recueille à travers un vaste tissu musical sont le plus souvent qualitativement différentes » (Dehoux et Zimmerman 1978 : 8).

- 2 Un exemple concret : dans leur grande majorité, les populations d'Afrique Centrale n'ont pas de terme pour signifier « musique ». Elles font quelque chose qui y correspond largement, mais que les natifs nomment à partir et comme partie intégrante d'une chaîne de savoirs qu'il s'agirait tout autant de faire connaître, si tant est que l'on s'intéresse véritablement aux populations qui les imaginent, et pas seulement aux sons « inouïs » qu'elles mettent en jeu. Peut-être notre rapport au monde des hommes, quand ce ne

serait à celui des sons, s'en affinerait-il. Ce serait là, en tous les cas, une façon de conforter un tel rapport et de le faire passer de norme inconsciente collective à celui de démarche personnelle affirmée. Il faut prendre le temps de mesurer ce que les musiques traditionnelles sont chez elles, de les envisager dans le « halo » culturel qui les englobe pour comprendre ce qu'elles sacrifient par ce collage intempestif au domaine de représentation occidental qui n'est pas le leur. C'est en cela que réside une des responsabilités de l'ethnomusicologue (Deleuze et Parnet 1996 : 16-19).

- 3 Perdue dans leur brousse centrafricaine, ne parlant que quelques mots de français, trois villageois gbaya avec qui je travaillais depuis janvier 1977, furent invités à Paris en 1991 dans le cadre d'un festival de musique africaine¹. C'était l'occasion de leur retourner ce qu'ils avaient bien voulu partager jusqu'alors, en les faisant participer, à mon tour, au monde dans lequel je vivais. En tous les cas, ce séjour aura eu le mérite de mettre en évidence les distances jusque là insoupçonnables qui existaient pour des activités ou des situations quotidiennes allant pour moi de soi jusque là. Les concerts se déroulaient à la Grande Halle de la Villette et les musiciens gbaya intervenaient dans le cadre de manifestations où se produisait également un groupe pygmée de Centrafrique. De multiples préparations avaient eu lieu, autant pour habituer les musiciens à ce nouveau contexte que pour donner à la régie une idée de la qualité et de la forme des musiques que les ingénieurs du son auraient à amplifier pour satisfaire au volume de la salle. On oubliait cependant de suggérer aux « concertistes » une idée équivalente à ce que serait le concert en situation... ce qu'ils découvriront à la première.
- 4 Nous y voici : les Gbaya arrivent sur scène par le fond, éblouis par des lumières qu'ils ne s'attendaient pas à recevoir en plein visage aussi crûment. Devant eux, la salle baigne dans le noir total... silence... ils hésitent et mettent leur main en visière sur leur front, scrutant devant eux le trou noir à la recherche de Paulette Roulon² et de moi-même. Nous ayant repérés au premier rang, ils traversent la scène, aucunement perturbés, descendent les marches et viennent nous parler pour savoir ce qu'ils avaient à faire. Puis, je les plaçai et leur suggérai, comme ils me le demandaient, des titres de pièces à interpréter. Encore une bizarrerie inexplicable sur le moment : dans leur village, il n'était pas question une minute de leur demander de jouer telle pièce plutôt qu'une autre. Quand ils décidaient de jouer, c'était quelque chose précisément. Le concert se déroula ainsi : après chacune de leurs interprétations, ils replaçaient leur main en visière pour nous scruter, Paulette et moi, et savoir si leur interprétation convenait. Totalement imperméables à la force des applaudissements anonymes, ils attendaient le seul avis fondé à leurs yeux : le nôtre, nous qui les connaissions dans leur environnement traditionnel et étions, selon eux, les seuls véritablement à même d'apprécier leur prestation.
- 5 Certains penseront que je vais un peu loin en attribuant à de telles images un poids qu'elles ne méritent pas. Mais il faut les avoir vécues en situation d'urgence, pour en mesurer la force... Une expérience curieusement similaire est d'ailleurs rapportée par une personnalité que l'on aurait pu imaginer aguerrie à la réglementation du spectacle européen et donc à l'abri d'une telle mésaventure :

« Un jour, dans une université anglaise, en faisant les conférences qui étaient à la base de mon livre *L'Espace vide*, je me suis trouvé sur une plate-forme devant un grand trou et, quelque part tout au fond, des gens dans le noir. Alors que je commençais à parler, je sentais que tout ce que je disais, les mots qui se formaient dans ma bouche étaient absolument sans intérêt. Et comme, quand on parle, il y a toujours quelque part une oreille qui écoute, j'étais de plus en plus déprimé ! Je n'arrivais pas à trouver le langage, les images, la manière naturelle de faire passer

quelque chose. Je voyais là des gens comme à l'école, comme à l'université, ces contextes très rigides où une personne, un héros parce qu'il se trouve en hauteur, fait face à des gens passifs, misérables, qui s'ennuient sans le savoir, et qui pourtant écoutent.

- 6 Heureusement, j'ai eu le courage de demander que l'on arrête, que l'on cherche une autre salle. Les gens sont partis à la recherche partout dans l'université pour finalement trouver une petite salle, trop étroite, peu confortable, mais où nous nous trouvions dans une relation très intense. Lorsque j'ai repris la parole dans ce lieu, je me suis tout de suite trouvé moi-même transformé. Ce n'était pas moi qui avais effectué cette transformation mais le fait qu'il existait alors une autre relation avec les personnes qui se trouvaient là. A partir de ce moment, il était possible non seulement de parler d'une meilleure manière mais encore d'échanger » (Brook 1991 : 11).
- 7 De tels points de vue demeureraient strictement personnels et en quelque sorte gratuits s'ils n'engageaient que ceux qui les tiennent. Or, ils peuvent générer des démarches participant du circuit de la production. Je me souviens de la venue en Europe, dans les années 1970, du flûtiste indien Mahalingam. Celle-ci était auréolée des signes avant-coureurs les plus flatteurs concernant l'individu et, comme c'est malheureusement le cas chez nous, sa virtuosité. Bref, le tout Paris était présent à ce concert de la salle Pleyel dont le monde est sorti dépité face à la piètre qualité de la prestation. C'était là peu de chose en regard des concerts privés que ce même Mahalingam donna par la suite, toujours à Paris, où, dans l'ambiance certainement plus intime d'un appartement, sans cette distance entre lui et ses auditeurs que crée la scène et son « trou noir », le musicien s'est exprimé des nuits entières, ravissant une assemblée peu nombreuse dans une chaleur familiale. Alain Villain, le Directeur des Editions Stil ne s'y est pas trompé qui publia à l'époque un coffret de l'art de ce musicien, coffret qu'il complètera d'un second, quelques années plus tard (STIL 0112-S-78 et STIL 0312-S-78). Et je ne peux m'empêcher d'évoquer cette interview que le musicien donna lors de son séjour. Ayant satisfait aux multiples questions d'usage, Mahalingam acheva par cette formule sibylline : « Et vous ne m'avez jamais écouté au violon... Si vous m'entendiez, que diriez-vous alors !... J'en joue tellement mieux que de la flûte... selon moi... »
- 8 Il est toujours fascinant de retourner en amont du produit manufacturé (le disque, le concert), de ne pas se contenter du peu qui nous y est le plus souvent dévoilé (le texte du CD, le programme du concert) pour saisir cette façon de faire indissociable d'une vision du monde particulière... vision qui, soit dit en passant, aurait pu être nôtre si nous étions nés sous d'autres cieux. On imaginera d'autant mieux une inscription enfin adéquate des musiques traditionnelles dans les rouages culturels occidentaux que l'on a soi-même fait l'apprentissage des formes de savoir qu'elles mettent en scène sous leur climat originel, et mené l'expérience de cette mise en cause souvent radicale de nos « langues maternelles » par de telles grilles de savoir. Car ce n'est pas une nouvelle connaissance en elle-même qui sera importante, sinon la conduite intime de remise en question progressive, dans ces laboratoires insoupçonnables de savoirs. Toutes les expériences ethnomusicologiques de terrain sont en cela équivalentes : l'aspect primordial s'y trouve dans les cheminements qu'elles suscitent et cette bi-mentalité qu'elles forgent. L'important n'y est pas tant ce que j'apprends que comment j'apprends, c'est-à-dire – traditions vivantes obligent – à travers une relation humaine, ma relation aux autres, fondamentalement. Il ne s'agit certainement pas de se forger un point de vue *théorique* de cette question, mais d'être en mesure d'y répondre à partir de son propre vécu. Certains voudront y déceler la faiblesse de l'anecdote, nous y déchiffrons la force de l'histoire :

« Claude Hagège se définit lui-même comme un linguiste de terrain et un typologiste des langues, un travail souvent considéré comme ‘un travail de tâcheron, un travail très technique’ mais qui, selon lui, est au centre de la linguistique et représente ‘un garde-fou contre les élucubrations théoriques » (Cabridens 1995 : 23).

- 9 Il est souvent tellement plus simple de se complaire à imaginer *a posteriori* les systèmes logiques censés fonder des faits observés sur le terrain lorsqu’on sait leur crédibilité être somme toute proportionnelle à une cohérence suffisamment infaillible, agrémentée d’un peu de conviction de la part de l’orateur qui devrait posséder, comme l’avait ce personnage de Vargas Llosa, « cette faculté [...] de pouvoir démontrer tout ce en quoi il croyait et de croire en tout ce qu’il pouvait démontrer » (Vargas Llosa 1995 : 271).
- 10 Avec l’équipe de musiciens réunie par Peter Brook (Kudsi Erguner, Kim Menzer, Mahmoud Tabrizi-Zadeh et Toshi Tsuchitori ; respectivement turc, danois, iranien et japonais), nous travaillons tous les jours depuis plusieurs mois déjà (novembre 1984) à chercher des solutions musicales au montage du Mahabharata. Pendant ce temps, dans une vaste salle mitoyenne, les acteurs répètent ; dans une autre se préparent les costumes et que l’étage inférieur nous trouve réunis périodiquement pour des séances par groupes collectifs de chant diphonique, de culture physique, de tir à l’arc ou de tambour japonais, etc. Nous menons parallèlement une écoute approfondie des musiques du monde, et bien que rencontrant Peter Brook quotidiennement, un entretien plus officiel m’est nécessaire, étant un peu déstabilisé de ne pas maîtriser l’évolution des opérations. Face aux musiciens, il y a de quoi se sentir désemparé : chacun continue bien évidemment à reproduire sa propre musique traditionnelle et, lorsqu’ils « se rejoignent », le mélange avoisine invariablement l’esthétique d’une danse du ventre, d’autant que Kim Menzer affectionne certains rythmes de jazz « chaloupés » qu’il reproduit d’ailleurs à la perfection. Cependant, étant le seul à ne pas devoir jouer d’un instrument, il me serait bien mal venu de faire de quelconques remarques. De plus, cette situation est tout à fait inconfortable, personne ne me demandant, au fond, quoi que ce soit... C’est ce que j’explique à Peter, cherchant un avis sur la démarche à adopter et lui disant me sentir – les termes me sont encore bien présents à l’esprit – « le cul entre deux chaises ». Sa réponse ne s’est pas fait attendre :
- « c’est bien, et tu progresses dans le bon sens, car nous le sommes tous, en ce moment... alors, continue ! »

Fig. 1 :Le tir à l'arc. Mahabharata de Peter Brook



Photo : Michel Dieuzaide, 1985

- 11 Et le souvenir de cet autre désappointement fameux est toujours là : sur la brèche, comme à l'habitude, je suis bardé d'idées musicales piochées ici et là dans les musiques du monde, idées à tenter d'appliquer avec les musiciens (Dehoux 1985a). Nous sommes justement en train d'adapter une pièce de sanza au cours d'une scène répétée avec les acteurs. L'effet est assez juste et Peter trouve le climat ainsi développé fort bon. En conséquence de quoi, j'échafaude sur le papier des plans pour concrétiser cette idée en imaginant quelques nouvelles combinaisons instrumentales différentes, de rythmes autres, et de développements plus lents. En arrivant le lendemain avec mon bloc-notes, et satisfait d'avoir enfin quelque chose de concret sur quoi compter, j'entends encore Peter me questionner : « et que pourrait-on bien essayer, aujourd'hui ? ». On imaginera ma stupéfaction : si le fait de rechercher toujours « du neuf » se justifiait, c'était parce que nous n'en étions, selon moi, qu'à une phase préparatoire, à la recherche d'une base suffisamment solide qui imprimerait une évolution constructive par affinages progressifs. En réalité, il n'en était rien : on était là pour se frotter résolument à des idées toujours nouvelles par une sorte de volonté farouche, simplement (Dehoux 1985b).

« Le chemin créatif est de faire une multitude de constructions provisoires en sachant que même si on a l'impression d'avoir trouvé le personnage un jour, cela n'est que temporaire. C'est seulement ce que l'on peut faire de mieux ce jour-là, mais il faut se dire que la vraie forme n'est pas encore là. La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment, parfois même au-delà du dernier moment. C'est une naissance » (Brook 1991 : 34).

- 12 Cette manière de faire originale se révélait à moi qui l'auscultais pour en comprendre le sens. Ma politique était en regard quelque peu simpliste : déterminer une plate-forme stable sur laquelle fonder une démarche consistant à l'élargir progressivement et à

l'affiner pour l'améliorer... J'étais en tous les cas désappointé car l'apparition d'une quelconque base de départ devenait de plus en plus hypothétique : d'essais en tous genres, en pratique quotidienne du chant diphonique ou du tir à l'arc japonais (cf. Herrigel 1970), s'instaurait un *modus vivendi* dépourvu de direction véritablement perceptible. Mais par dessus tout, cette situation m'en rappelait d'autres en tous points semblables dans ces villages africains que je fréquentais alors, pourtant à mille lieues de là. On n'y répétait pas non plus une idée dans l'intention de la reproduire au mieux indéfiniment, mais on réinventait à chaque fois quelque chose qui semblait, pour les interprètes, toujours nouveau. De sorte que mon travail, dans les deux cas, consisterait plutôt à créer des conditions adéquates pour éviter que l'ennui ne s'installe et ne modifie cette sorte de bien-être indispensable à toute créativité : j'étais inexorablement sur le qui-vive. Et finalement, n'était-ce pas la véritable raison d'être d'une telle procédure ? Imaginer continuellement de nouvelles stratégies pour maintenir l'intérêt des individus à demeurer ensemble et, par là, leur fibre créative aux aguets.

« Mais si l'on accepte que la vie dans le théâtre est plus visible, plus lisible qu'à l'extérieur, on voit que c'est à la fois la même chose et un peu autrement.

A partir de là on peut donner diverses précisions. La première est que cette vie-là est plus intense parce qu'elle est plus concentrée. Le fait même de réduire l'espace, de ramasser le temps crée une concentration » (Brook 1991 : 20).

- 13 Combien il aurait été plus simple de coller au Mahabharata une musique « ad hoc » en prenant ici ou là un musicien indien de Paris, quelque accompagnateur de *tanpura* comme il en existait tant et un bon percussionniste sachant plaire par une virtuosité de bon aloi ! Ce collage aurait été du goût d'un vaste public, mais n'aurait certes pas correspondu à la philosophie de l'ouvrage telle que Peter Brook la concevait et voulait la faire passer. Car le Mahabharata est une histoire universelle – c'est « le grand poème du monde » –, pour laquelle il convient de gommer toute imagerie touristique qui voudrait rappeler un « ailleurs » si possible lointain ou indiquant précisément une origine, des lieux qui ne sont que secondaires, en regard du témoignage philosophique qu'ils portent. Cette histoire nous concerne :

« ENFANT De quoi parle ton poème ?

VYASA Il parle de toi.

ENFANT De moi ?

VYASA Oui. Il raconte l'histoire de ta race, comment tes ancêtres sont nés, comment ils ont grandi, comment se déroula une très vaste guerre. C'est le grand poème du monde. Si tu l'écoutes attentivement, à la fin tu seras un autre, car c'est une histoire pure et totale, qui efface les fautes et avive l'intelligence et qui donne une longue vie ». (Mahabharata 1985 : premier volume 28).

- 14 N'est-ce pas à un projet de même nature auquel on devrait s'attacher dans cette redécouverte des musiques du monde ? En finir avec une tournure d'esprit touristique par laquelle on piège bien souvent le public et qui guide la programmation des concerts, esprit selon lequel plus ça vient de loin, mieux c'est ?
- 15 Inutile de continuer à enregistrer coûte que coûte : le reliquat de bandes magnétiques ne sera pas suffisant pour tenir jusqu'à la fin de mon séjour (juin 1977). Je décide de départager, mais avec les musiciens, ce qu'il faudra garder de qu'il est possible d'ores et déjà d'effacer. Nous écouterons donc toutes les pièces du répertoire des chants à penser (répertoire de chants avec *sanza*, cf. Dehoux 1986, 1992, 1993, 1995) enregistrées jusque là (février-mars 1977) et en fonction de la qualité, on décidera ensemble de celles à supprimer. C'est simple et je suis sûr de tomber d'accord avec les musiciens sur les pièces

dont on pourra se défaire : que ce soit pour des raisons techniques (« prises » saturées, ou au contraire d'un niveau sonore trop faible), musicales (hésitations, erreurs, manque de présence...) ou encore à cause de perturbations extérieures, d'événements imprévus (arrivée de personnes qui saluent bien fort, aboiements divers, jusqu'à ce rot magistral poussé au beau milieu d'un enregistrement par un villageois de passage). Il suffira, d'après moi, d'une écoute attentive suivie d'une brève discussion pour décider du sort des enregistrements.

- 16 C'était là faire fausse route, car si je scrutais un résultat sonore et me concentrais sur lui, ils cherchaient, quant à eux, quelque chose de tout autre en ne cessant de livrer leurs commentaires. L'interprétation musicale ne serait-elle qu'un prétexte pour évoquer ensemble une « tranche » de vie commune ? Inlassablement, ils s'interrogeront sur le moment, le lieu, les personnes présentes et chacun donnera son avis : quelques uns demeurent dubitatifs sur la présence effective de telle ou telle personne et demandent à écouter de nouveau... vérifier si à tout hasard elle ne se manifesterait pas... Et l'on notera, à l'occasion, la sortie bien venue de tel chanteur. Dans cette atmosphère, la pièce qui, entre autres, attirera une approbation unanime fut celle du rot. Il n'était pas question de la supprimer, et les musiciens demanderont d'ailleurs bien souvent de la réécouter à l'avenir, d'autant que, dans son déroulement, rien ne laisse présager cette magistrale « sortie ». Ils sembleront toujours en ignorer la chute qui, lorsqu'elle apparaîtra, prendra à chaque fois les auditeurs au dépourvu. Quant aux choix à opérer, personne n'a plus l'air véritablement de s'en préoccuper. Une pièce cependant les laisse froids, alors que j'étais persuadé « faire un tabac » en la leur présentant. Il s'agit de *séam ko mè* (Dehoux 1993 : plage 3). Cette pièce était pour moi musicalement fascinante : sur fond de *sanza*, une femme lance à espaces très réguliers un « you-you » clairement modulé dans l'extrême aigu de son registre vocal. C'est tout et c'est bien insolite car il se forme ainsi une sorte de vide, de creux entre les parties vocale et instrumentale. Et bien, cette pièce n'est du goût de personne et, par mon appréciation, je fais figure d'amateur ne connaissant rien du fond des choses. Le résultat sonore étant, comme toujours pour les musiciens, la conséquence d'une situation humaine fort simple, il n'y avait pas lieu de s'extasier de ce que personne ne chante : par ses « you-you », Sénouane y veille. Et l'on m'expliquera : chanter en même temps qu'elle est impossible, son cri étant trop strident, mais le faire à un autre moment suppose un très juste calcul pour éviter de faire recouvrir sa voix par une de ses apparitions et risquer de rendre incompréhensible la fin du texte que l'on chante.
- 17 Comment se laisser vraiment aller, dans ces conditions, se laisser bercer par la *sanza* qui devrait en toute quiétude vous « souffler » les thèmes à évoquer ? Dans un tel climat où le temps vous est ainsi compté et balisé, on aurait du mal à imaginer l'émergence d'une expression spontanée, libre de toute contrainte. En agissant comme une sorte de métronome qui strie le temps de façon irrémédiable, Sénouane établit une situation d'attente de sorte qu'au lieu de chanter, les participants ne cessent d'ajourner leur intervention éventuelle, espérant que chacune de ses apparitions sera la dernière... Mais pourquoi diable un tel manège ? Etonnés de me voir aussi perplexe, ils m'interrogeront alors sur les personnes présentes lors de l'enregistrement. Voilà : nous étions au village voisin de Galo, chez le joueur de *sanza* Doko, le mari de Sénouane, en présence des musiciens du village de Ndongué venus avec moi. Pour Sénouane il n'était pas question de laisser qui que ce soit « damer le pion » à son mari, dans sa propre maison, qui plus est ! J'étais venu pour lui non pour les autres, tout de même ! L'inconvénient, c'est que Doko,

s'il connaît bien le jeu de la *sanza*, chante rarement. Il suffira donc à Sénouane d'empêcher les autres de le faire, comme si de rien n'était, cela va de soi.

- 18 Au bout du compte, la vérité ne serait-elle que foncièrement humaine ? Ce que l'on apprécie en écoutant, n'en est-il que la conséquence logique, somme toute ? Je ne l'entendais pas jusque là de cette oreille. A partir de qu'on comprendra ma tendance à ménager à nos rencontres une vivacité toujours perceptible et garante de l'intérêt musical. Ne s'agirait-il pas *traditionnellement* toujours de la même chose... où que l'on se trouve ?

« Car un disque [...] n'est jamais qu'un instantané de la musique d'un artiste, pris un jour dans sa vie. La veille ou le lendemain, cela peut donner des résultats tout à fait différents. Il y a des séances magiques, et des rendez-vous ratés. Ça peut se préparer, une séance magique : choix des musiciens, répertoire, ingénieur du son, et ainsi de suite [...]. Mais il faut également lors de l'enregistrement déployer beaucoup d'intuition et d'intelligence pour que la musique sonne à son mieux ; il faut s'écraser au moment opportun, suggérer au bon moment, et avec tact, de passer à la suite quand on sent que la séance est en train de s'embourber dans un morceau gluant, trouver un remplaçant à la dernière seconde quand l'occasion l'exige [...], calmer les musiciens quand il y a une galère technique, et Dieu sait s'il y en a [...], etc. » (de Wilde 1996 : 75).

- 19 Je me rendais également compte du chemin à parcourir pour intégrer la façon d'envisager la musique propre à mes hôtes... A partir de quel critère suppose-t-on que, de par le monde, toutes les traditions développeraient une attitude similaire ? J'écoute souvent la même pièce parce que je m'interroge sur le mystère de sa beauté et les raisons pour lesquelles cette beauté est présente précisément à tel ou tel moment particulier. Pour les musiciens gbaya – pour des professionnels devrais-je dire ici en l'occurrence – c'est tout à fait rationnel et il n'est pas nécessaire de réécouter sans cesse la même chose pour le comprendre. Il suffit de mettre la main sur les conditions qui ont présidé à sa réalisation, les personnes présentes, le moment – matin, après-midi ou bien durant la nuit –, le lieu – tel ou tel village, dans la case d'untel ou untel –, les activités ayant précédé et qui sont à même d'expliquer les motivations des chanteurs, et donc la « saveur » de la musique. Bien entendu, on ne se souviendra pas toujours des conditions ayant présidé à la réalisation de telle ou telle pièce, et c'est la raison pour laquelle on mène ensemble une écoute attentive qui permettra de les redécouvrir. On expliquera par là tel ou tel type de réalisation : je possède par exemple une autre version de la pièce gbaya *séam ko mè*³, où la partie chantée – au contraire de celle décrite plus haut – est bien présente, et dans laquelle les mêmes interprètes, Doko et Sénouane, élaborent une partie vocale suffisamment complexe mettant en complémentarité deux échelles pentatoniques différentes⁴. Dans cette dernière réalisation, Doko et Sénouane chantent parce qu'ils se trouvent en climat de confiance totale. Créez de telles situations – ne serait-ce pas là notre fonction principale ? – et vous aurez de véritables prouesses musicales, en dehors de quoi vous n'aurez qu'une expression conventionnelle. Et c'est d'autant plus compréhensible que l'on veut bien considérer qu'ici l'individu n'a pas véritablement d'existence propre et autonome, l'unité étant à une échelle plus vaste : le groupe.
- 20 Je retrouverai un contexte de portée identique dans la philosophie hindoue du Mahabharata où il n'y a pas de place pour l'individu sans appartenance : on y est membre d'une famille avant d'être un individu. Nous sommes, quant à nous, tellement habitués à l'individu sans appartenance, que nous ne comprenons plus ce que l'Inde appelle « the joint family ». Or un homme n'est entier qu'avec sa femme, ses enfants, ses biens de l'œil

(c'est-à-dire ses biens matériels) et ses biens de l'oreille (c'est-à-dire les biens qu'il a reçus d'un enseignement spirituel, qu'on reçoit par l'oreille).

Fig. 2 : La partie de dés. Mahabharata de Peter Brook

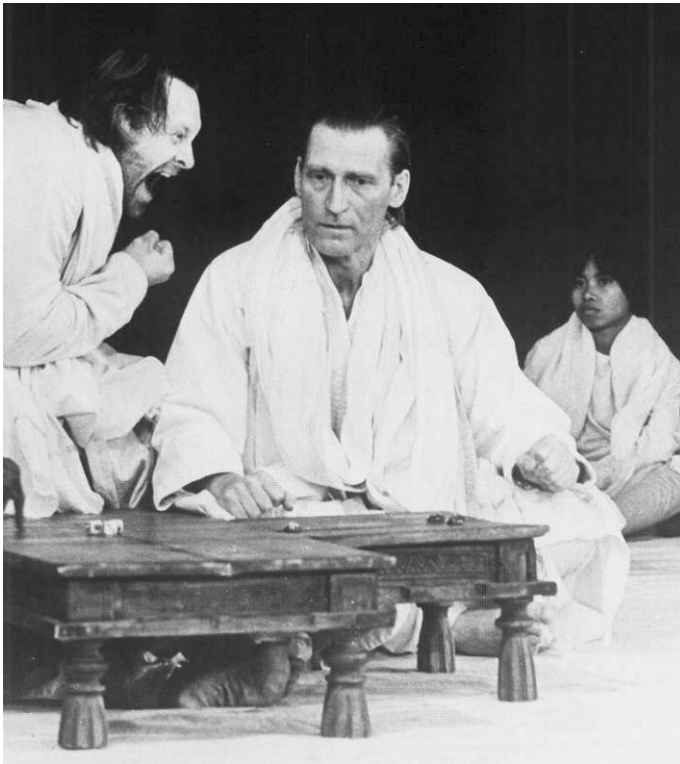


Photo : Michel Dieuzaide, 1985

- 21 Il est donc important de savoir de qui le groupe est au juste constitué. Intérêt musical et bonne entente humaine ne font qu'un, de sorte que j'ai pris pour habitude, à partir de mon expérience chez les Gbaya, de toujours accepter les propositions des musiciens, aussi extravagantes fussent-elles, y lisant un moyen de partager avec eux des expériences, puis des souvenirs, et de fonder ainsi une relation humaine que les seules rencontres autour d'un micro ne peuvent créer.
- 22 C'est ainsi que nous irons en brousse dans le petit campement de Kpokorta qu'habite actuellement (1977) Martin Kayo – autant, d'ailleurs, pour le poisson qu'il pêche que pour se soustraire à la levée annuelle de l'impôt. Selon les musiciens de Ndongué, Kayo est un musicien de *sanza* valeureux (Dehoux 1992 : pages 4 et 5). Le voyage sera-t-il long ? J'aurais besoin de le savoir pour ne pas me charger inutilement, le Nagra pesant déjà bien assez lourd. « Un peu », me sera-t-il répondu, sans autre précision... En fait une bonne journée de marche à travers la savane, et des rencontres savoureuses, comme je m'en souviens encore. Martin est un bon instrumentiste, c'est certain et d'ailleurs mes compagnons ne l'accompagnent pas dans ses interprétations : ils l'écoutent attentivement et veulent rapidement mon avis... C'est exact, il joue bien et chante avec passion... Mais là n'est pas la question ! Ils ne parlent pas de ça, mais – comme je mettrai du temps à le comprendre – de la *sanza*. N'ai-je pas remarqué la brillance de ses résonances ? La raison de leur enthousiasme n'est pas tant le jeu instrumental de Kayo que les qualités acoustiques de son instrument : musicien et facteur se confondant ici, quand on dit de quelqu'un qu'il est bon musicien, cela peut tout autant s'étendre aux

instruments qu'il a construits lui-même la plupart du temps. Dans la région, les languettes métalliques de la sanza sont fabriquées à partir de baleines de parapluie et de rayons de vélo. Mais pour la sanza de Kayo, pas n'importe lesquels : au parapluie européen et au vélo Peugeot s'adjoignent des composants d'origines particulières car venant du Cameroun tout proche : des rayons Zuki et des baleines Zédong, d'après ce que le propriétaire me précise fièrement et que je note scrupuleusement. La richesse de la palette sonore instrumentale s'explique, la raison de notre déplacement à Kpokorta également : pourquoi ne pas aller au Cameroun chercher ces Zuki et Zédong ? J'ai la voiture et le passeport... Pourquoi attendre plus longtemps ?...

- 23 Me voici maintenant à Garoua-Boulay, bourgade à la frontière Centrafrique-Cameroun, imaginant une manière d'agir en sous main : s'il est possible d'acheter des rayons neufs – à condition de trouver les fameux Zuki – les baleines ne peuvent s'obtenir qu'auprès d'un détenteur de parapluie déjà usagé. Sur quel marché a-t-on déjà vu en vendre ? Dans ma tête, un scénario est déjà forgé à cet effet : faire la connaissance d'une « huile » locale, entrer en confiance avec, pour introduire – mais Dieu sait comment – la question du parapluie. Sa femme n'en posséderait-elle pas un ? Si oui, allons plus loin : ne serait-il pas déjà bien usagé ? Maintenant la question cruciale : ne s'agirait-il pas d'un Zédong ? Savoir si ma prononciation est correcte et à tout le moins compréhensible, ici. Je passe sur les péripéties : les rayons Zuki sont en fait des rayons de marque Suzuki correspondant aux modèles de mobylette en usage de ce côté-ci de la frontière. Quant aux baleines Zédong, il s'agit de la marque de parapluie chinois « Mao Zé Dong » (nouvelles transcription et prononciation adoptées dans le courant des années 1970 du « Grand Timonier » Mao Tsé Toung... et je passe sur la manière de prononcer en français local « Grand Timonier »...). Les aléas de ce voyage, les révélations que j'y piochai et le cheminement tortueux qui me conduisit à ces nouvelles acquisitions m'immergèrent dans cet océan de science-fiction où j'allais baigner agréablement avec « mes chers Martiens » pour qui ce n'était qu'affaires coutumières et quotidiennes : je plongeai de plein pied dans leur royaume... « mes pas gagnaient en surface » (Javier Silva *in* Vargas Llosa 1995 : 244).
- 24 Encore un état d'esprit que je retrouverai curieusement dans la Bhagavad-Gita du Mahabharata. La Bhagavad-Gita est essentiellement un enseignement. Il faut toujours commencer par l'action pour purifier son propre esprit, il faut agir et, l'esprit étant devenu pur, il peut y avoir la vision de l'être suprême...

« La conclusion est qu'en général, dans le sens où nous utilisons ce mot, tradition veut dire figé. C'est une forme figée reproduite par automatisme, plus ou moins moribonde, avec quelques grandes exceptions, lorsque la qualité est tellement extraordinaire que la vie demeure, comme lorsque certaines personnes très âgées restent incroyablement vivantes et touchantes (Brook 1991 : 59).

Fig. 3 : La mort de Bhimsa. Mahabharata de Peter Brook



Photo : Michel Dieuzaide, 1985

- 25 J'ai bien essayé d'apprendre la *sanza* et y ai trouvé une assimilation similaire à celle du jazz que j'ai pratiqué à la Berklee School of Music de Boston. Dans un cas comme dans l'autre, l'apprentissage vise à maîtriser un mouvement physique – le déplacement des doigts sur un clavier – et ceci indépendamment des musiques que l'on se propose d'interpréter. Les « tunes » que l'on joue ne sont à ce moment là qu'un dérivatif personnel permettant de se délasser un peu de temps à autre.

« On comprend mieux ce processus dans le domaine du sport où personne ne confondrait l'entraînement d'avant la course avec le déroulement de la course. C'est dans le sport qu'on trouve les images les plus précises et les meilleures métaphores pour illustrer une représentation théâtrale. Dans une course ou dans un match de football, aucune liberté. Il existe des règles, le jeu est appréhendé d'une manière rigoureuse, exactement comme au théâtre, où chacun des acteurs apprend son rôle et le respecte au mot près. Mais ce scénario plein de directives ne l'empêche pas d'improviser si l'occasion se présente... » (Brook 1992 : 21).

- 26 Cette façon de faire totalement différente rend bien souvent inconciliable la formation artistique, telle que nous la concevons, de celle que les musiques traditionnelles proposent. Non que le dosage rigueur-liberté y soit d'un rapport différent, mais plutôt d'une nature autre. Face au labeur permanent que nécessite la pratique de la musique occidentale écrite, l'aisance et la liberté d'exécution dont ont l'air de jouir bien des musiciens issus des traditions orales laissent à penser qu'ils ne font que ce qui leur plaît sur le moment, en n'observant aucune règle bien stricte. Sans aller sous les tropiques, c'est ce qui s'est passé avec le jazz, cette tradition orale née sous nos yeux. Et ce n'est pas ce que les musiciens concernés diront qui y changera quelque chose : bien qu'ils s'expriment en des termes qui décrivent les efforts qu'ils doivent accomplir pour maîtriser ces langages particuliers :

« difficile à imaginer maintenant, mais un thème comme *'Round Midnight* est d'une difficulté inouïe pour un improvisateur de l'époque. Pas d'un point de vue

technique, mais à cause de l'effort que l'on doit déployer pour, simplement, le faire sonner. Miles Davis confessa qu'il lui fallut plusieurs années avant de pouvoir le jouer à sa guise » (de Wilde 1996 : 36).

27 Ce que Miles Davis exprimera ainsi :

« Je n'étais pas encore très populaire. Tout a commencé à changer après mon passage à Newport en 1955... L'orchestre avait joué un ou deux thèmes sans moi quand je les ai rejoints sur *Now's The Time*, un hommage à Bird. Puis est venu *'Round Midnight* le thème de Monk, que j'ai joué avec une sourdine : tout le monde s'est emballé. J'ai eu droit à une *standing ovation*. Les musiciens présents me traitaient comme si j'étais un dieu, tout ça pour un solo que j'avais dû trimer pour apprendre, longtemps auparavant. » (Ponzio et Postif 1995 : 159).

28 Les musiques de tradition orale apparaissent dans leur pratique absolument incompatibles avec une quelconque notion d'effort, comme si l'Occident y voulait seulement déchiffrer l'existence d'un paradis perdu pour lui. Pourtant, à y regarder de près là encore, le discours des praticiens est autrement précis et technique :

« Vient ensuite le définitif *'Round Midnight* dont la longue élaboration (presqu'une demi-heure) nous a été heureusement conservée, Keepnews ayant laissé tourner le magnétophone. On peut ainsi entendre *in progress*, cette merveilleuse interprétation, ce qui donnera son titre à l'album. Monk, très absorbé, fait un premier essai, puis, s'arrêtant de jouer, dit quelques mots. Il reprend le thème comme s'il le découvrait pour la première fois, s'étonnant de sa façon de sonner. Ce *Midnight* est un morceau d'une désespérance extrême, et Monk, ici, lui donne une dimension désertique, seul à son piano, dans ce studio Reeves, en cet après-midi du 5 avril 1957...

29 'No, no, here, once more!' – il reprend inlassablement ce contour de minuit, s'accompagnant à peine de la main gauche, fasciné par la mélodie. Le directeur artistique, Orrin Keepnews, n'interviendra qu'une seule fois, son rôle se bornant à numéroter les prises. Monk prend plaisir à s'écouter jouer malgré les difficultés qu'il est seul à ressentir – à un moment, il dit même : 'I can't hear that right' et ailleurs : 'I must practice that' – et recommence autant de fois qu'il le juge nécessaire, jamais satisfait » (Ponzio et Postif 1995 : 176).

30 Si les vocabulaires, les syntaxes font bien maintenant l'objet d'un travail minutieux, la mise en forme, la constitution d'un répertoire un tant soit peu personnel, la création ou encore les innovations individuelles sont la plupart du temps laissées pour compte. Et pourtant l'enjeu n'est-il pas de savoir comment et pourquoi on invente et surtout si on a un droit reconnu et le pouvoir, l'idée de le faire ?

« comme le *pisco*, la musique aide à comprendre les vérités amères. Dionisio a passé sa vie à les enseigner aux gens et cela n'a pas servi à grand-chose, la plupart se bouchent les oreilles pour ne pas entendre. J'ai appris de lui tout ce que je sais sur la musique. Chanter un *huayno* avec sentiment, en s'abandonnant, en se laissant aller, en se perdant dans la chanson, jusqu'à sentir que tu es elle, que la musique te chante plutôt que tu ne la chantes, c'est le chemin de la sagesse. Taper du pied, taper du pied, tourner, faire des figures, les défaire sans perdre le rythme, en s'oubliant, en s'en allant, jusqu'à sentir que la danse maintenant te danse, qu'elle est entrée au fond de toi, qu'elle commande et que tu obéis, c'est le chemin de la sagesse. Tu n'es plus toi, je ne suis plus moi mais tous les autres. Ainsi sort-on de la prison du corps, pour entrer dans le monde des esprits » (Vargas Llosa 1996 : 277).

BIBLIOGRAPHIE

- BROOK Peter, 1977, *L'espace vide*. Paris : Seuil, collection « Pierres vives ».
- BROOK Peter, 1991, *Le diable, c'est l'ennui*. Paris : Actes Sud-Papiers.
- BROOK Peter, 1992, *Points de suspension*. Paris : Seuil, collection « Fiction & Cie ».
- CABRIDENS Valérie, 1995, *Paroles de linguiste*. *Le Journal du CNRS (novembre)* : 23-24
- DEHOUX Vincent, 1985a, L'avantage est au spectateur. Entretien avec Georges Banu, Peter Brook et Toshi Tsuchitori. *Alternatives théâtrales* 24 : 32-33.
- DEHOUX Vincent, 1985b, Bricoler la musique. *Alternatives théâtrales* 24 : 33-34.
- DEHOUX Vincent, 1986, *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique)*. Paris : Selaf.
- DEHOUX Vincent, 1992, *Centrafrique/Chants à penser 1*. OCORAC 580008 (réédition du disque 30cm/33t OCORA 558-548, 1978)
- DEHOUX Vincent, 1993, *Centrafrique/Musiques pour sanza en pays gbaya*. Archives Internationales de Musique Populaire, AIMP XXVII. VDE CD-755
- DEHOUX Vincent, 1995, *Centrafrique/Chants à penser 2*. OCORA C 560079
- DEHOUX Vincent et Robert ZIMMERMANN, 1978, *La ballade de l'homme plat*. *Musique en jeu* 32 : 5-12.
- DELEUZE Gilles et Claire PARNET, 1996, *Dialogues*. Paris : Flammarion, collection « Champs ».
- HERRIGEL Eugen, 1970, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à L'arc*. Paris : Dervy
- Mahabharata (le), 1985, *Adaptation théâtrale et texte de Jean-Claude Carrière*. Paris : Centre International de Créations Théâtrales, collection « Créations Théâtrales » (trois volumes).
- PONZIO Jacques et François POSTIF, 1995, *Blue Monk*. Paris : Actes Sud, série « Musique ».
- VARGAS LLOSA Mario, 1995, *Le poisson dans l'eau* Paris : Gallimard, collection « Du monde entier ».
- VARGAS LLOSA Mario, 1996, *Lituma dans les Andes*. Paris : Gallimard, collection « Du monde entier ».
- de WILDE Laurent, 1996, *Monk*. Paris : Gallimard, collection « L'Arpenteur ».

NOTES

1. « Afrique musique ». Coproduction La Grande Halle-la Villette, France Libertés-Fondation Danielle Miterrand, 12-15 juin 1991.
2. Ethnolinguiste, Directeur de Recherche au CNRS, spécialiste de la société gbaya avec qui j'ai publié trois disques de musique de sanza de cette population (Vincent Dehoux 1992, 1993, 1995).
3. Je l'avais présentée ainsi que celle décrite plus haut au Séminaire européen d'ethnomusicologie qui s'est tenu à Belfast en avril 1985 et dont le thème était « les échelles musicales ».
4. Ce qui éclaire une modalité de faire bien particulière à cette région dans le monde des musiques pentatoniques africaines.

RÉSUMÉS

Oubliées, puis fréquentées et maintenant dans certains cas absorbées, les musiques traditionnelles occupent une situation qui évolue irrémédiablement. On peut tout autant l'ignorer, feindre de le faire comme y déchiffrer une priorité. Ce texte n'a pas la prétention d'apporter de réponse théorique à un débat où il est difficile de faire la part entre l'économique et l'artistique, comme c'est souvent le cas au sein des rouages occidentaux. Il semble en revanche important de rappeler le cheminement habituel que la fréquentation de ces expressions traditionnelles implique et se souvenir qu'en dehors des seules questions esthétiques, il s'agit toujours de manifestations essentiellement humaines dont la fréquentation nécessite une implication sur le plan des relations interindividuelles.

On verra ici se répondre des expériences liées au Mahabharata de l'Inde, aux musiques traditionnelles centrafricaines, au jazz, pour constater qu'aussi lointaines historiquement et géographiquement qu'elles soient, ces réalités ont peut-être en commun de se développer sur un plan fondamentalement humain dont nous avons perdu l'habitude et pour lequel nous ne sommes plus tellement armés. C'est peut-être là le fond de la discussion : non plus des questions liées à des objets, sinon à leurs acteurs.

Traditional music, once forgotten, then used in association with, and today absorbed by other forms of music, is undergoing unstoppable change. One may as much ignore this situation, or pretend to ignore it, as make out a priority. This text does not pretend to supply a theoretical answer to a debate where it is difficult to separate commercial and artistic factors, as is often the case within the workings of western cultures. It would seem important however, to remind ourselves of the normal route that association with traditional forms of musical expression takes and the implications thereof and also to remember that over and above aesthetic questions alone, what we are referring to is an essential human activity, any association with which, requires genuine involvement on an interpersonal level.

We shall see echoed here, experiences linked to Indian Mahabharata, to traditional music from Central Africa and to jazz, and realise that no matter how historically or geographically distant they may be, these realities perhaps have in common a fundamental human development which we are no longer used to and for which we are not really prepared. This is probably at the heart of the debate: questions no longer connected with objects, but with those 'actors' who manipulate them.

AUTEUR

VINCENT DEHOUX

Vincent DEHOUX, né en 1953, travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche : d'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone ; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il a été conseiller

musicologique de Peter Brook pour sa version du Mahabharata et, depuis 1990, participe à l'enseignement des recherches menées au Brésil sur les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société française d'ethnomusicologie (SFE) et Chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS, Paris).fr