

## La représentation de l'autre ou les paradoxes du concert<sup>1</sup>

Laurent Aubert

Depuis quelques temps, le goût pour les arts et les musiques traditionnelles du monde s'est développé en Occident avec une ampleur spectaculaire<sup>2</sup>. Les théâtres qui les programment font régulièrement salle comble ; chaque année, de nouveaux réseaux et de nouveaux festivals dédiés à ce vaste domaine surgissent un peu partout. La popularité acquise par certains genres, voire, de manière plus large, par certaines cultures "exotiques", offre à leurs interprètes les plus doués des occasions de s'intégrer à ces circuits et de jouir d'une notoriété appréciable ; elle permet en outre, par effet de proximité, d'élargir progressivement le champ d'appréciation du public à des genres voisins et à des expressions demeurées jusqu'à récemment à peu près inconnues.

Dans son ensemble, ce courant culturel est caractérisé par son exigence d'authenticité<sup>3</sup>. Ce n'est pas a priori le potentiel spectaculaire d'une forme artistique qui attire les amateurs des musiques traditionnelles, ni l'usage qui peut en être fait dans une perspective de fusion interculturelle, mais avant tout la musique en soi, pour sa valeur intrinsèque et en tant que fait culturel signifiant. Ils s'attendent à ce qu'une musique, une danse ou un théâtre traditionnel soit représenté d'une façon inaltérée ou, du moins, analogue à sa réalité originelle, notamment en ce qui concerne ses formes et ses structures de jeu et leurs exigences spatio-temporelles. Lorsqu'elle est inévitable, la mise en scène s'y limitera en principe au minimum nécessaire à la compréhension du répertoire présenté et à la valorisation de ses différents niveaux sémantiques ; éventuellement aussi à la suggestion de son milieu d'origine, autant que possible au moyen des artifices et des matériaux qui lui sont propres.

---

<sup>1</sup> Version revue et augmentée d'un texte publié dans *La musique de l'autre* (Aubert 2001 : 47-65).

<sup>2</sup> Les considérations formulées dans cet article concernent aussi bien la musique que la danse ou le théâtre. Ce qui y est dit sur l'une peut donc s'appliquer aux autres de façon tout à fait analogue, *mutatis mutandis*.

<sup>3</sup> Pour une définition de la notion d'"authenticité" dans ce domaine, voir notamment l'analyse très pertinente qu'en fournit Jean During (1994 : 189-209).

Dès lors qu'elle est exportée, une musique normalement ancrée dans un type de contexte et de situation spécifique est confrontée à la question de son sens hors de ses structures de référence. Son transfert implique en effet un décalage qui, selon les points de vue, peut être considéré en soi comme une sorte de trahison, ou en tout cas comme une distorsion par rapport à ses circonstances ordinaires de jeu. Aussi réel soit-il, ce risque ne se manifeste cependant pas dans tous les cas avec la même sévérité ; il convient à cet effet de distinguer différentes catégories musicales, chorégraphiques et théâtrales, dont le déplacement et la représentation hors contexte ne posent pas le même type de questions.

## **Les catégories de l'authentique**

### *1. Les genres savants*

La première et la moins problématique de ces catégories est celle que constituent les genres qualifiés de savants, tels que les connaissent entre autres la plupart des civilisations d'Orient. D'origine souvent religieuse, ces musiques et leurs contreparties visuelles en ont parfois conservé certaines caractéristiques, notamment en ce qui concerne leur théorie, leur symbolisme, le comportement des participants et, bien sûr, leurs formes et leurs structures. Mais la plupart d'entre elles se sont progressivement détachées de cette fonction rituelle dans leur pays d'origine même où, sous l'effet des mutations sociales, elles sont devenues des expressions "artistiques" dans un sens comparable à celui que ce terme a acquis chez nous. La translation d'une musique rituelle en musique de cour destinée à une élite, puis en musique de concert en principe accessible à tous est ainsi un processus qui se rencontre de façon semblable en différentes cultures, et qui est marqué par un relâchement des liens entre le fait musical et son rôle social. Elle est même en quelque sorte la manifestation musicale du grand mouvement historique de laïcisation et de démocratisation caractéristique, à l'échelle mondiale, des temps modernes.

Rien ne s'oppose dès lors à l'exportation d'une telle musique, dans la mesure où elle est considérée plus comme un produit culturel que comme un agent culturel. Les grands solistes de l'Inde et du Japon peuvent aujourd'hui être présentés dans des théâtres et des salles de concert à Paris, à Londres ou à San Francisco pratiquement de la même façon qu'à Delhi ou à Tokyo ; la relation entre artistes et auditoire s'y établit selon des codes semblables, avec le même type de conventions,

le même rite social, et dans un rapport de distanciation scène-salle absolument comparable.

Il est intéressant de relever qu'une grande partie des auditeurs autochtones de ces musiques, nés au sein de ces cultures orientales, ne sont aujourd'hui pas toujours nécessairement plus avertis que leurs nouveaux *aficionados* occidentaux. Leur participation est souvent devenue passive et conventionnelle - à l'instar de celle des abonnés aux saisons de musique classique en Europe - et motivée plus par des critères d'appartenance à une classe sociale que par des goûts personnels. De nombreux musiciens indiens ont à cet égard été frappés, non seulement par l'intérêt sincère et profond, ainsi que par la qualité et l'intensité d'écoute que leur musique rencontre en Europe et en Amérique, mais encore par la réelle connaissance de ses formes et de ses structures dont font preuve de nombreux amateurs étrangers, qui s'avèrent notamment capables d'en identifier les modes ou d'en suivre les rythmes complexes du début à la fin d'un récital.

Ces musiques sont tout naturellement les premières à s'être imposées en Occident de façon durable et elles comptent parmi celles qui y rencontrent l'adhésion la plus large. Le plaisir de la découverte de ces nouveaux univers sonores y est assorti pour le public de la jouissance d'arts extrêmement raffinés, à cet égard proches qualitativement de notre musique de chambre. Elles comportent en outre souvent une dimension de spontanéité et d'improvisation - généralement absente de cette dernière du fait de la fixation par écrit du répertoire classique occidental - qui, à cet égard, les rapprocherait plutôt du jazz. Les grands maîtres musiciens d'Orient sont aujourd'hui régulièrement sollicités par les organisateurs de concerts européens et appréciés par un public pratiquement acquis d'avance, enthousiaste et fervent.

## *2. Les genres rituels*

Le domaine des musiques et des danses à caractère religieux et, d'une manière générale, de toute expression comportant une connotation sacrée ou une dimension rituelle attire également une large audience, dont les motivations sont d'ordre autant spirituel qu'artistique ou culturel dans le sens large. La présentation sur scène d'un ensemble de chant byzantin, d'un théâtre mythologique de l'Inde ou d'un chœur zoulou d'Afrique du Sud a ses amateurs, même si elle comporte en soi une certaine ambiguïté. Les mêmes réticences pourraient d'ailleurs être formulées à propos d'un concert dédié à une messe de Machaut ou de Palestrina. La démarche peut susciter

des critiques, ses détracteurs allant jusqu'à y voir une forme de simulacre, de profanation et d'induction au voyeurisme culturel. L'adoption des codes et des conventions propres au monde du spectacle - distanciation acteurs-public, éclairage artificiel, éventuelle sonorisation, billetterie, entracte, etc. - peut en outre constituer une barrière psychologique que certains spectateurs franchiront avec difficulté du fait de l'ambiguïté de la prestation, qui n'est ni plus tout à fait un rituel, ni franchement un spectacle.

C'est ici la notion même de représentation qui est en cause et qui mérite effectivement d'être reconsidérée. La question est délicate et il convient de ne pas la contourner ; on peut y répondre simplement que personne n'a jamais été contraint ni à se livrer à de telles exhibitions, ni, a fortiori, à y assister. Il apparaît en outre que des motivations très diverses animent les acteurs occasionnels de ces "spectacles rituels", parmi lesquelles le désir d'une action de type prosélyte est parfois lié à des soucis d'ordre politique ou économique pouvant être tout à fait respectables. Significatif à cet égard est le cas de ces moines tibétains, désireux d'offrir la bénédiction du *Dharma* aux Occidentaux - qui, de leur point de vue, vivent aujourd'hui dans un monde dépourvu de spiritualité - tout en s'efforçant de réunir les fonds nécessaires à la reconstruction de leur monastère récemment détruit par un incendie, et en proclamant le droit de leur peuple à recouvrer l'autodétermination et l'indépendance de son pays.

« Le *Tazieh* étant un drame religieux, le public est prié de ne pas applaudir », pouvait-on lire à l'entrée d'un chapiteau dressé dans le Parc de La Villette à Paris. En septembre 2000, pour la première fois en Europe, le Festival d'Automne avait en effet résolu de présenter cette manifestation de la dévotion chiite d'Iran. « En Iran, l'assemblée pleure, crie, se frappe, meurt, conspue le vilain, commentait Véronique Mortaigne pour *Le Monde* du 26 septembre. Ici, à Paris, nulle interactivité. Ni sanglots, ni larmes, ni débordements. C'est un *Tazieh* sec. Raccourci aux normes occidentales (entre une heure et demie et deux heures de spectacle), [...] en l'absence de surtitrage, initialement prévu, et face à un théâtre qui n'est pas le fait d'acteurs professionnels, la privation d'outils aidant à la compréhension immédiate est un lourd handicap et la preuve d'un certain laisser-aller. »

Un autre exemple troublant est celui de ce groupe de derviches turcs dont, quelques années auparavant, le maître souhaitait apparemment s'attirer de nouveaux disciples grâce à une série de manifestations organisées en Occident. À la

fin de chaque cérémonie, il invitait le public à monter sur scène pour se faire initier à la pratique de certaines danses collectives. Peu à peu, ce qui devait être le témoignage d'une des pratiques les plus majestueuses de la mystique islamique dégénéra en une sorte d'exhibition pénible et difficilement contrôlable, débordant largement les intentions de ses acteurs et, qui plus est, mal reçue par une grande partie du public. Rien n'est plus ennuyeux, en effet, pour un spectateur de type "culturel" ou pour un amateur de mystique orientale, que de voir une vingtaine de personnes monter sur scène pour se trémousser sans grâce sous prétexte de vivre une expérience spirituelle inédite. Sentant la tournure équivoque prise par les événements, le maître en question résolut finalement de renoncer à cette forme de prosélytisme pour se consacrer à la formation de ses disciples<sup>4</sup>.

Cette anecdote ne devrait cependant pas être prise pour plus que ce qu'elle est : un cas particulier de déviance. Mais elle est néanmoins significative du caractère équivoque d'une démarche qui induirait plus à la curiosité du public, dans ce qu'elle peut avoir de malsain, qu'à sa formation et à son épanouissement. Il est avéré que l'attrait pour ces manifestations procède parfois d'une quête intérieure sincère, et que, confirmant une intuition préalable, le fait d'y assister peut provoquer chez certaines personnes une sorte d'étincelle, de déclic révélateur, dont les conséquences sont, en tout état de cause, difficilement analysables. Mais il est tout aussi vrai que nous sommes ici en présence d'un cas limite.

Toujours dans le cadre du soufisme oriental, le cas du chanteur de *qawwālī* pakistanais Nusrat Fateh Ali Khan révéla en son temps un autre type de phénomène : l'accès au "star system" d'un artiste, certes d'un talent et d'un charisme exceptionnels, mais dont la vocation première était, pour le moins, d'un autre ordre, à savoir de chanter les louanges du Prophète et des saints de l'islam dans l'enceinte des sanctuaires musulmans. Rendu mondialement célèbre par ses innombrables disques compacts<sup>5</sup>, dont les ventes étaient régulièrement relancées par de fréquentes tournées de concerts en Occident, Nusrat a été le principal responsable de la mutation d'une tradition musicale religieuse à caractère ésotérique en un

---

<sup>4</sup> Il s'agit de la confrérie Halvetiya Cerrahi, dont le maître était alors le *cheikh* Muzaffer Ozak, aujourd'hui décédé. Le récit de la dérive de *cheikh* Muzaffer et de ses disciples est conté avec beaucoup d'humour par Kudsi Erguner dans ses mémoires (2000 : 185-195).

<sup>5</sup> Parus notamment dans la prestigieuse collection Ocora/Radio France, dans celle de Peter Gabriel, Realworld, chez Victor-Japon ou encore dans la série des Oriental Star Agencies Ltd., ces disques figurent effectivement parmi les plus grosses ventes de tous les temps dans le domaine des musiques traditionnelles (Baud 1996).

produit de consommation de masse. Apparemment sans effets sur ses motivations et sur sa foi islamique, ces développements inattendus de sa carrière auraient représenté pour lui tout au plus « *just a little experiment* », si l'on en croit un entretien accordé au *New York Times* en 1993 (cit. in Sakata 1994 : 96). Pourtant, par rapport à la tradition dont il était issu, Nusrat représentait bien un phénomène hors du commun, non seulement par l'aisance déconcertante de son talent, mais aussi par les innovations stylistiques qu'il avait introduites<sup>6</sup> et, tout autant, par l'utilisation mercantile qui a été faite de sa musique - avec son total consentement, précisons-le<sup>7</sup>. Quelques années après son décès, on constate que son apport à la tradition du *qawwâlî* a été déterminant, à tel point qu'encore aujourd'hui, pratiquement tous les jeunes interprètes du genre s'efforcent d'imiter son style, probablement dans l'espoir de parvenir ainsi à une notoriété comparable à la sienne.

### 3. Les genres populaires

Une autre catégorie musicale importante et fréquemment présentée dans nos théâtres est celle des expressions dites populaires. Parmi celles-ci, les musiques de fête occupent une place centrale. Les fêtes « se caractérisent par des propriétés contradictoires, relève Bernard Lortat-Jacob ; [...] elles ont une fonction à la fois conservatrice et transformatrice » (1994 : 7). La fête représente en effet souvent le lieu de jonction entre les domaines du sacré et du profane ; échappant aux conditions cycliques du temps ordinaire, elle opère dans certaines civilisations à la manière d'une évocation de l'Age d'Or ; ailleurs, elle apparaît comme une célébration collective destinée à raffermir tant les liens sociaux que ceux rattachant la communauté concernée à ses références spirituelles ; ailleurs encore - notamment dans les fêtes de type carnavalesque - comme une inversion temporaire et compensatoire des valeurs établies. Associée ou non à la danse, la musique qui anime la fête est, de manière générale, de nature dionysiaque, par opposition à celle

---

<sup>6</sup> Il est intéressant de noter que Nusrat Fateh Ali Khan fut le premier à introduire la pratique virtuose de la solmisation (*sargam*) dans son interprétation du *qawwâlî*, un usage traditionnellement réservé aux genres de musique savante profane tels que le *khyâl* ; cette innovation est d'ailleurs réprouvée au Pakistan par certains milieux orthodoxes soufis en raison de son caractère spectaculaire et gratuit, jugé incompatible avec les principes du *samâ'* (audition spirituelle) qui sont l'essence même du *qawwâlî*.

<sup>7</sup> Mais le pire est peut-être encore à venir, comme le laisse supposer un article paru le 26 mai 1996 dans le quotidien *Le Matin* sous le titre "Mirages d'Orient". Témoin ironique d'une dérive programmée, le journaliste Vincent Borcard y constate, à propos d'un des derniers CDs de Nusrat, *Night Song* (Real World), que « le résultat est sympathique, même si la musique fait penser par instants à Jean-Michel Jarre. A l'avenir, des duos avec Frank Sinatra, Pavarotti ou Dalida sont à craindre... »

des genres savants évoqués précédemment, qui est plutôt apollinienne dans ses principes, ses critères et ses conditions de jeu.

Les musiques de fête de nombreuses régions du monde sont aujourd'hui largement appréciées hors de leurs frontières, tant il est vrai qu'elles paraissent les plus directement accessibles à tout un chacun, même si les codes auxquels elles font appel ne sont pas toujours perçus dans leur pleine mesure. Elles s'adapteront cependant mieux à des événements pouvant rappeler leurs circonstances de jeu traditionnelles qu'aux concerts conventionnels en salle. Même si des ensembles comme les Musiciens du Nil, les orchestres tsiganes roumains ou turcs, les fanfares de toute provenance ou les innombrables groupes de percussions africains et afro-américains actifs en Europe sont capables de soulever l'enthousiasme en situation de concert - une situation anormale pour ces musiciens -, ils ne seront cependant jamais plus à l'aise, à l'étranger, que lors de festivals en plein air, joyeuses célébrations païennes et pluriculturelles, auxquelles ils s'adaptent avec un bonheur évident.

#### *4. Les genres "ethniques"*

Il existe enfin une catégorie musicale particulièrement "exotique" et souvent fragile hors de ses limites normales d'expansion : celle que constituent les expressions des peuples volontiers considérés comme "primitifs". Malgré ses connotations ethnocentristes et évolutionnistes, ce terme sert encore trop souvent à cataloguer dans leur ensemble des nations autochtones - dans le sens défini par les organisations internationales non gouvernementales concernées par leurs problèmes - désignées par des appellations telles qu'Aborigènes, Bochimans, Pygmées ou Esquimaux. Il faut cependant rappeler que, tout autant que celle de "primitifs", ces dénominations sont toutes d'origine coloniale et que les peuples concernés les contestent dans leur ensemble en raison des relents ségrégationnistes qu'elles dégagent.

Comment pouvons-nous appréhender hors contexte l'univers sonore de peuples pour lesquels la musique et la danse - ou ce que nous considérons comme tels, ces concepts n'étant pas toujours pertinents pour leurs producteurs - n'ont d'existence que dans le cadre d'une fonction précise à laquelle leur expression est totalement subordonnée ? La pratique musicale y répond en effet à des critères totalement différents des nôtres, et sa dimension esthétique - pour nous la plus

immédiatement perceptible - ne peut être judicieusement évaluée qu'à partir de ses propres codes d'appréciation et, qui plus est, dans son environnement traditionnel et à la lumière de cet environnement.

Un exemple significatif à cet égard a été fourni en 1988 par l'invitation en Europe d'une délégation des peuples Melpa et Huli, deux ethnies papoues des Highlands de Papouasie-Nouvelle-Guinée, dans le cadre d'un festival sur les musiques et danses du Pacifique. La première représentation de ces artistes occasionnels fut marquée par quelques incidents assez cocasses. Parés de leurs superbes atours de cérémonie, et notamment de coiffes de plumes et de peintures faciales aux couleurs très vives, les danseurs firent leur entrée sur le plateau d'un pas hésitant, ne sachant apparemment pas très bien ce qu'on attendait d'eux. Une fois sur scène, ils furent stupéfaits de voir que des centaines de personnes étaient confortablement assises face à eux dans la pénombre, figées dans un silence opaque. Interloqués, ils ne savaient pas comment réagir, manifestement mal préparés aux exigences de la scène. Après un bref conciliabule, ils éclatèrent de rire, désignant du doigt ces spectateurs si attentifs, mais incompréhensibles dans leur absence de réactions. La glace était rompue, et leur hilarité communicative fut bientôt partagée par le public, sensible à l'aspect cocasse de cette situation peu ordinaire. La performance put alors commencer et se dérouler à peu près normalement, encore que de façon assez décousue, faute des repères orientant traditionnellement la succession de ses phases. Le "spectacle" fut en définitive bien reçu par une grande partie du public, sensible à la nature de ce "premier contact" d'un genre nouveau, alors qu'il suscita la réprobation, voire la colère de certaines personnes, convaincues de l'indécence de la démarche.

L'inclusion de telles prestations dans des festivals ou des saisons de concerts donne évidemment à réfléchir. Que sommes-nous en effet à même d'apprécier de ces cultures lorsque nous n'avons accès qu'à une de leurs composantes, arbitrairement privilégiée et extraite de ses structures de référence ? Et que peut apporter un tel simulacre - qui est inévitablement aussi une réduction de la réalité - à ceux qui ont accepté de s'y prêter ? Ont-ils les moyens d'évaluer l'image qu'ils fournissent d'eux-mêmes ? Quels en sont les enjeux pour eux ? Ont-ils enfin la possibilité d'en mesurer les incidences sur leur perception ultérieure de leur propre culture et de son système de valeurs ?



Du point de vue de l'organisateur, il serait discutable d'exclure arbitrairement de sa programmation certains genres, voire l'ensemble des manifestations de certaines cultures, sous prétexte que leur présentation aurait un caractère "douteux" ou qu'elle n'est pas suffisamment "spectaculaire". Il doit cependant se méfier d'une forme de paternalisme tiers-mondiste consistant à accumuler les programmes exotiques comme d'autres collectionnent les papillons, sans tenir compte des problèmes spécifiques posés par chaque cas.

Lorsqu'elles ont lieu, les prestations de tels groupes provoquent d'ailleurs d'interminables débats parmi le public : les uns en ressortent mal à l'aise, se sentant voyeurs malgré eux, estimant à juste titre qu'il manquait quelque chose d'essentiel à ce à quoi ils viennent d'assister, que « ce ne sera jamais comme là-bas », et qu'en définitive la démarche est en soi perverse ; d'autres, en revanche, y adhèrent sans restriction, considérant que leur participation à de tels événements est pour eux un privilège rare, qu'elle leur a apporté un moment de grâce incomparable ou qu'elle a contribué à remettre en cause certains de leurs préjugés culturels.

Ces deux positions sont chacune respectables et partiellement fondées, même si elles sont inconciliables. Sans qu'il soit possible de trancher de façon péremptoire, elles montrent en tout cas que le responsable culturel confronté à ces questions s'engage autant sur le plan de l'éthique que sur celui de l'ouverture artistique. L'accueil de tels groupes, la manière de les présenter et le lieu choisi à cet effet revêtent de ce fait une importance toute particulière, et il est également capital de fournir aux spectateurs qui le souhaitent une documentation aussi claire que possible sur les tenants et aboutissants de ce qui leur est proposé comme spectacle.

### **De la terre à la scène : une opération de formatage**

J'aimerais revenir ici sur un cas de figure délicat : la présentation d'un rituel sur scène. Nous avons déjà vu les réticences de principe qu'elle peut susciter, et ce point de vue me semble tout à fait respectable, sinon pleinement justifié. Mais j'aimerais aller plus loin dans le débat, en examinant le processus sur la base d'une expérience vécue. J'ai en effet récemment été impliqué dans la présentation en Europe d'un ensemble venu du Kerala (Inde du Sud), constitué de spécialiste d'un genre appelé Tirayattam. En mars 1999, cette troupe a été invitée à effectuer une

ournée dans cinq pays européens, et cette expérience mérite d'être commentée car elle pose de nombreuses questions, y compris sur le plan éthique.

En deux mots, le Tirayattam est un rituel de possession pratiqué une fois par an dans certains sanctuaires villageois du Malabar central ; il est considéré comme une offrande aux divinités tutélaires et aux ancêtres destinée à les apaiser et, par là même, à implorer leur intervention en cas de maladie, de stérilité ou de troubles de l'ordre naturel ou social. Durant la cérémonie, les danseurs sont effectivement possédés par l'esprit de ces divinités qui, en s'installant dans leur corps, transmettent à l'assistance la bénédiction de leur "présence réelle". Il faut préciser que cette tradition n'appartient qu'à quelques familles appartenant à une caste d'intouchables, pour qui le fait d'incarner les dieux et les ancêtres correspond à ce que certains ethnologues appellent le principe d'inversion compensatoire. Traditionnellement, tous les hommes de cette communauté sont initiés à la connaissance des danses, des chants, de la musique et des maquillages rituels ; ils sont en outre les détenteurs d'enseignements relatifs à la médecine ayurvédique et à l'usage des herbes médicinales, ainsi qu'à ce qu'ils appellent la médecine tantrique, qui comporte la connaissance de mantras chargés de pouvoirs et de pratiques divinatoires spécifiques<sup>8</sup>.

Il est intéressant d'envisager le processus qui a été engagé pour réaliser le transfert d'une telle manifestation du sanctuaire à la scène. La première question qui se pose évidemment est de savoir si la démarche a un sens en soi, si elle doit être considérée comme un témoignage culturel respectable en tant que tel ou comme une forme de profanation à éviter par principe. Au delà de cette interrogation de base, il convient d'observer les différents aspects du formatage qu'a impliqué cette démarche. Ce travail préliminaire s'est échelonné sur une période d'environ une année. Il a été effectué sur place en pleine connaissance de cause avec l'assistance d'un collaborateur local, qui était à la fois bon connaisseur du rituel et familier de la scène occidentale. En fait, ce formatage a surtout consisté en une série d'opérations soustractives, qui ont été systématiquement soumises à l'approbation des anciens, et en particulier du maître du Tirayattam, seul garant en la matière. En voici les principales phases :

---

<sup>8</sup> Il n'existe à ce jour aucune publication sur le Tirayattam hors de l'Inde. Une étude est en cours et devrait voir le jour prochainement.

### *1. Échantillonnage*

L'échantillonnage a consisté, au sein d'un événement rituel durant normalement environ 24 heures, parfois même plusieurs jours, d'en extraire une sélection pouvant être ramenée à un programme d'une heure et demie à deux heures. Cette sélection devait respecter le déroulement normal du rituel, mais en mettant nécessairement l'accent sur ses aspects les plus spectaculaires, en particulier sur ceux faisant appel à la danse et aux percussions. Il était clair qu'il s'agissait de transformer un rituel en un spectacle, un spectacle qui en conserve les données essentielles, mais qu'un public externe pourrait apprécier tel quel, même sans en connaître les codes.

### *2. Filtrage*

Pour ce faire, il a fallu se livrer à une opération de filtrage, en supprimant tout ce qui n'avait aucune raison d'être hors contexte, tout ce qui aurait induit un sentiment de malaise ou de voyeurisme de la part du public, ou qui ne pouvait simplement pas être adapté à la scène pour des raisons techniques : il n'y a ainsi pas eu de possession réelle sur scène - ou du moins n'ont-elles pas été intentionnellement déclenchées<sup>9</sup> -, pas de processions, ni de sacrifices animaux ou de danses sur le feu, et l'usage des torches, pourtant essentiel dans le rituel, a été supprimé pour des raisons évidentes de sécurité et remplacé par celui de spots électriques.

### *3. Réduction du temps*

Tous les personnages principaux, tous les esprits majeurs devaient être présentés pour que la représentation ait un sens, ou du moins pour qu'elle reflète tant soit peu sa réalité originelle, mais le temps imparti à chaque danse individuelle a dû être réduit d'environ deux heures à une durée ne dépassant pas un quart d'heure ; l'enjeu artistique consistait à maintenir toutes les caractéristiques de chaque danse en une réduction limitée à quinze minutes. Aux dires de mes amis, ce travail a été parmi les aspects les plus intéressants de la préparation, car il a permis aux danseurs de prendre conscience des structures essentielles de chaque danse et, par là même, de sa dimension artistique, ordinairement occultée par la prépondérance accordée à son efficacité rituelle. Le même traitement a été appliqué à la partie musicale,

---

<sup>9</sup> La possession procède en effet normalement d'une série de rites préliminaires, destinés à "vider" progressivement l'officiant de sa personne ordinaire, de sa conscience individuelle, afin que son corps soit prêt à accueillir l'esprit de la déité. Les cas de possession "spontanée" ne sont cependant pas rares, et leur occurrence durant la tournée européenne du Tirayattam ne peut pas être exclue *a priori*.

notamment aux longues séquences de percussions et aux descriptions chantées du mythe de chaque divinité. Leurs lignes mélodiques étant très répétitives et la compréhension des paroles sérieusement compromise, il a été décidé d'en livrer une version synthétique ne dépassant pas trois minutes chacune.

#### *4. Modification de l'espace*

La "mise en scène", dans le sens propre du terme, devait tenir compte de différents facteurs : tout d'abord que la scène d'un théâtre à l'italienne - où le Tirayattam fut présenté dans la plupart des cas - est beaucoup plus petite que l'aire de danse d'un sanctuaire indien ; ensuite que le public y est assis face à cette scène, et pas tout autour comme au Kerala. Les danse ont donc dû être partiellement rechorégraphiées en fonction de ces paramètres, et en particulier du contact exclusivement frontal entre les danseurs et leur public.

Un élément essentiel du rituel avait cependant été conservé : la présence sur scène d'un autel temporaire (*manippantal*), point focal d'où émane l'énergie divine transmise aux danseurs au début de leur performance, et qu'elle réintègre une fois celle-ci accomplie. Au Kerala, chaque sanctuaire comporte un certain nombre d'autels dédiés aux dieux et aux ancêtres qui y sont vénérés. Difficilement réalisable, la reconstitution d'un tel environnement sur scène eût de toute façon été arbitraire. En effet, quels dieux et quels ancêtres choisir ? Pour ne froisser personne, il avait donc été décidé que l'autel érigé sur scène serait dédié à Îsvara, la "divinité-en-soi", dieu suprême censé synthétiser les vertus et les pouvoirs de toutes les déités du panthéon. C'est ainsi qu'à la place d'une image divine particulière, le *manippantal* comportait en son centre un simple miroir métallique, représentation symbolique d'Îsvara, à laquelle les officiants adressaient leurs offrandes et vers laquelle ils se tournaient pour capter son énergie.

#### *5. Décalage de l'échange*

Lors des rituels, l'assistance est en constante interaction avec les officiants. Ce ne sont pas les acteurs que les gens voient sous leur costume et leur maquillage ; mais la présence réelle de Kâlî, de Siva ou d'un ancêtre ; ils peuvent leur parler, les invectiver, venir les toucher, leur demander conseil et implorer leur bénédiction. Le rituel est en outre un événement connu de tous, dont le moindre détail est attendu et doit être réalisé conformément au modèle traditionnel ; faute de quoi il ne serait pas

considéré comme efficace, les dieux refuseraient de s'incarner et les villageois auraient de ce fait à craindre toutes sortes de calamités pour l'année à venir. L'attente de la communauté est donc immense, aussi les danseurs et les musiciens se doivent-ils de respecter tous les codes exigés : il y va non seulement de l'efficacité du rituel et de leur crédibilité, mais aussi de la bonne marche de la société.

Il est évident que la situation est tout autre sur scène : le public vient pour découvrir quelque chose de nouveau et d'inattendu ; il ne sait généralement pas comment réagir à ce qu'il appréhende et, pour cette raison, se garde bien d'intervenir, par crainte de déranger la représentation. Ce n'est qu'à la fin qu'il pourra manifester son appréciation et son éventuel enthousiasme par d'interminables applaudissements. La notion d'échange, centrale dans le Tirayattam, subsiste ainsi, mais sous une forme décalée et adaptée à la situation. Les artistes ont appris qu'il leur fallait alors revenir sur scène au grand complet pour saluer la bienveillance de ces inconnus : un geste qu'ils n'auraient jamais accompli chez eux et dont le sens échappe à leur entendement, mais auquel ils se livrent de bonne grâce. En effet, au moment des salutations, les dieux qui ont suscité l'admiration du public ont quitté leurs corps, simples supports transitoires de leur présence. Même s'ils se sentent flattés par cette marque d'estime, les danseurs n'en éprouvent aucune gloriole particulière : ils ont le sentiment d'avoir fait leur travail, dans des circonstances un peu inhabituelles, certes, mais en simples "techniciens du rituel".

## *6. Déréalisation*

Une des questions essentielles liées au transfert d'un rituel touche à la relation avec le Sacré et à la manière dont cette relation se manifeste hors contexte. Au Kerala, l'espace de danse est un lieu protégé rituellement, qui comporte des autels dédiés à Kâlî, à Siva et aux ancêtres. Chaque année, la saison du Tirayattam est précédée de nombreux rites de purification du temps, de l'espace et de la communauté. Les officiants eux-mêmes effectuent une retraite de quarante-et-un jours, au cours de laquelle ils jeûnent, s'abstiennent de relations sexuelles, se livrent à de nombreuses offrandes et méditent quotidiennement afin de visualiser la divinité qu'ils auront à incarner. Il est évident que ces pratiques sont inapplicables en situation de tournée. Mais il était tout aussi clair pour eux qu'une représentation en Europe n'était pas un rituel sacré, mais simplement un témoignage, une évocation sous forme d'un spectacle profane (*pro fanum* : "hors du sanctuaire"). Il n'y avait pour eux aucune

ambiguïté à ce sujet : tous étaient conscients de ce transfert du cultuel au culturel et, qui plus est, fiers d'y participer.

### *7. Et après...*

En outre, selon une croyance locale, si le rituel du Tirayattam a été effectué une fois en un lieu donné, il doit y être redonné chaque année afin qu'en soit réactualisé l'effet bénéfique, faute de quoi les esprits malins risqueraient d'envahir la place. Aucun membre de la troupe n'ayant manifesté l'intention de revenir une fois par an en Europe, ils avaient eu soin de ne pas y créer ce type de dépendance ; c'est du moins ce qu'ils m'ont affirmé...

Rien ne permet par ailleurs de penser que leur conscience spirituelle a pu être affectée par cette expérience, ni qu'elle ait modifié leur perception du rituel en quoi que ce soit. C'est en tout cas ce qu'a clairement démontré une série d'entretiens réalisés au Kerala après coup ; les seuls changements perceptibles en eux étaient, d'une part, la fierté d'avoir été choisis pour une telle prestation - dont ils conservent un souvenir ému - et d'autre part un plus grand respect manifesté à leur égard par certains membres des castes supérieures bénéficiant de leurs services. Il semble aussi qu'ils aient désormais un peu plus d'engagements qu'auparavant et que ceux-ci soient légèrement mieux rétribués. Quant à l'argent gagné en tournée, il leur a servi, d'une part à rapporter des cadeaux à leurs familles, et d'autre part, ai-je appris, à rembourser certaines dettes accumulées du fait de leur situation économique peu enviable.

### **Nous et les autres<sup>10</sup> : un jeu de miroirs**

De manière générale, le concert de musique traditionnelle - ou le spectacle s'il s'agit d'une performance incluant la danse et/ou le théâtre - est pour le public une occasion de rencontrer une culture à travers une expression dont il attend volontiers, nous l'avons vu, une image de pureté et d'authenticité ; son attrait pour ce domaine procède souvent d'un désir de retour aux sources, s'inscrivant volontiers dans une démarche plus globale de remise en question de son propre système de valeurs. L'amateur se rend rarement à une manifestation de ce genre en consommateur passif, mais plutôt avec une soif de participation et d'identification à ce qui lui est

---

<sup>10</sup> Titre de l'ouvrage de Todorov cité en référence (1989).

proposé procédant d'une démarche esthétique et culturelle aux connotations parfois spirituelles. Il perçoit dans les musiques et, d'une manière générale, dans les arts "d'ailleurs" vers lesquelles le guident ses affinités les échos d'une aspiration de son être intime ; ces expressions manifestent pour lui un idéal auquel il n'a ordinairement pas accès. Il y cherche une confirmation de ses propres intuitions.

Quant aux interprètes qui acceptent le jeu du spectacle - car il s'agit bien d'un jeu -, celui-ci constitue toujours pour eux une forme utile, parfois nécessaire, de promotion et de valorisation de leur art. Dans de nombreux cas, les structures de patronage dont ils bénéficiaient au sein de leur contexte traditionnel ont disparu ou se sont affaiblies à tel point qu'elles ne leur permettent plus de maintenir leur pratique comme par le passé. L'intérêt manifesté par l'étranger leur apparaît donc non seulement comme une stimulation bienvenue, mais aussi comme une source appréciable de revenus. Certains genres, nous l'avons évoqué, doivent même leur survie au surgissement de ces nouveaux débouchés. La situation est évidemment paradoxale, mais elle exprime à sa manière l'état de dépendance économique du reste du monde vis-à-vis des pays qui ont encore les moyens de s'offrir le luxe d'une culture subventionnée. Cette perspective peut-elle seule offrir les conditions nécessaires à la renaissance de traditions musicales dont certaines sont actuellement fragilisées par la rapidité et la brutalité des mutations qui les affectent, ou est-elle tout au plus une sorte de bouée de sauvetage, aussi providentielle que provisoire ?

« Il est assez facile de parler du *renouveau* de la musique traditionnelle, relevait déjà en 1964 l'ethnomusicologue Peter Crossley-Holland. Mais sans deux conditions essentielles, tout cela n'est qu'un rêve vide. Ces conditions sont d'abord le *renouveau de la société traditionnelle* elle-même et, ensuite, la *manifestation du génie*. Admettons franchement que nous ne disposons d'aucun de ces deux éléments » (1964 : 18). La situation est cependant aujourd'hui sensiblement différente dans la mesure où l'élargissement de l'intérêt pour ce domaine est devenue porteur d'enjeux nouveaux, y compris sur les plans psychologique, politique, social et économique. L'interaction des musiques traditionnelles du monde et de leurs nouveaux publics se développe comme un jeu de miroirs dans lequel chacun cherche dans l'autre le reflet de son propre idéal : besoin de prestige et de ressources d'une part, quête d'authenticité et d'ouverture de l'autre. Cette relation

témoigne d'une redéfinition des rôles, dans laquelle ce ne sont plus nous, mais les autres qui ont valeur d'exemplarité.

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

### **Références citées**

AUBERT Laurent

2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.*  
Genève : Georg éditeur.

BAUD Pierre-Alain

1996 « Nusrat Fateh Ali Khan : le qawwali au risque de la modernité ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, « Nouveaux enjeux » : 259-274.

CROSSLEY-HOLLAND Peter

1964 « Preservation and renewal of traditional music ». *Journal of the International Folk Music Council* XVI: 15-18.

DURING Jean

1994 *Quelque chose se passé. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.*  
Lagrasse : Verdier.



ERGUNER Kudsi

2000 *La fontaine de la séparation. Voyages d'un musicien soufi*. Préface de Jean-Claude Carrière. L'Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d'Orion.

LORTAT-JACOB Bernard

1994 *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Collection Hommes et musiques 1. Nanterre : Société d'ethnologie.

SAKATA Hiromi Lorraine

1994 « The Sacred and the Profane : Qawwâlî Represented in the Performances of Nusrat Fateh Ali Khan ». *The World of Music* 36/3 : 86-99.

TODOROV Tsvetan

1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, collection Points-Essais 250.

**Laurent AUBERT**, docteur en anthropologie, est directeur des Ateliers d'ethnomusicologie. Jusqu'en 2011, il était aussi conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et secrétaire général des Archives internationales de musique populaire (AIMP), dont il a dirigé la collection de CDs. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde et en Roumanie, il travaille sur des questions liées à la mémoire musicale, aux musiques migrantes et à l'ethnomusicologie appliquée. Fondateur des *Cahiers d'ethnomusicologie* (anciennement *Cahiers de musiques traditionnelles*), il a notamment publié *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004), *Musiques migrantes* (2005), *Mémoire vive* (2009), *La saveur des arts* (2011) et *L'Air du temps* (2012).