

« Musiques du monde entre identité et modernité : La question méditerranéenne »

Jeudi 26 novembre 2009 à l'Opéra de Toulon

Françoise Atlan. Musiques arabo-andalouse et judéo-espagnole : du collectage et de l'interprétation à la création.....	3
Laurent Audemard. Du hautbois languedocien aux anches de la Méditerranée : organologie, écriture musicale, métissages.	6
Medhi Addab. La transgression oud : du oud classique au oud électrique.....	9
Isabelle Courroy. Musique des Balkans : de l'appropriation d'une culture à sa transformation.....	11
Abed Azrié, chanteur compositeur. Entre Moyen Orient et Occident.	12

Françoise Dastrevigne : Le rapport entre identité(s) et création est au cœur des préoccupations quotidiennes du Chantier. Nous remercions le conseil général du Var de nous permettre d'apporter un focus sur cette question, de manière très concrète puisque la parole appartient aujourd'hui aux artistes : Françoise Atlan, Laurent Audemard, Medhi Addab, Isabelle Courroy, Abed Azrié vont témoigner de leurs parcours personnels et de leurs démarches artistiques. Leurs trajets respectifs esquissent les différentes facettes d'une « identité méditerranéenne » en création, porteuse d'un héritage et vecteur de modernité. Afin d'accompagner les artistes dans leur prise de parole, nous accueillons Laurent Aubert, directeur des laboratoires d'ethnomusicologie de Genève.

Laurent Aubert : Commençons par apporter quelques éléments de définition. Les termes qui nous préoccupent aujourd'hui - « musiques du monde », « identité », « modernité » - peuvent avoir des sens très différents selon la perspective dans laquelle ils sont employés, et impliquent chacun des problématiques sous-jacentes. Par exemple, « musiques du monde » peut renvoyer à « tradition », « identité » à « culture » et « modernité » à « création ».

Evidemment, le terme « musiques du monde » est extrêmement ambigu. Au nom de quoi la musique de Mozart ou de Michael Jackson ne serait-elle pas « du monde », sinon parce que les lois du marché en ont décidé ainsi ? Les musiques du monde sont une catégorie par exclusion. Mais curieusement, si ce « monde » signifie « les autres », les musiques du terroir et les musiques traditionnelles de France sont elles aussi partie prenante de ce courant. Leur interaction - entre elles, et avec d'autres courants musicaux - est grandissante. Tout cela implique une immense diversité de contenus et de démarches artistiques, et notre champ d'action a pour caractéristique d'être indéfinissable.

A la source des musiques du monde dans leur diversité actuelle, il y a les musiques traditionnelles. Seulement, qu'est-ce qu'une musique traditionnelle, et quelle musique peut-on exclure de ce domaine ? La musique des griots d'Afrique de l'Ouest est-elle encore « traditionnelle » une fois pratiquée avec des instruments électriques ou électroniques, dans un habillage contemporain ? De la même manière, des musiques de création récente peuvent-elles appartenir au domaine traditionnel ? Si un certain nombre de musiques nées au 19^e siècle, telles que le fado ou le flamenco, appartiennent déjà au domaine traditionnel, d'autres courants musicaux comme le reggae, le rap ou la musique électronique, courants qui ont déjà une certaine profondeur historique, n'en font pas partie. En fonction de quels critères ? Où situer cette frontière ?

En se basant sur les témoignages de leurs interprètes, on peut néanmoins circonscrire le champ des musiques traditionnelles : elles seraient d'origine ancienne, fidèles à leurs sources dans leurs principes et leurs formes ou leurs occasions de jeu ; basées sur une transmission orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ; liées à un contexte culturel dans le cadre duquel elles occupent une place et une fonction précise. Mais cette tentative de définition nous renvoie déjà un nouveau questionnement, lié à la notion de migration. Une musique enracinée dans un contexte peut-elle demeurer traditionnelle dans son esprit une fois transportée ailleurs, tout particulièrement dans le cadre du concert ? Ces musiques, qui sont d'une certaine manière des musiques du passé, fantasmées d'un état de société pré-industriel et pré-informatique, nous confrontent en permanence à ces questions des migrations et de l'évolution, à la fois des formes et des contextes. Henri Lecomte constate par exemple que les cérémonies chamaniques sont aujourd'hui vivantes en Sibérie ; bien que la guitare électrique ait remplacé les chants à tambour, le chamane entre en transe et les effets de la cérémonie se vérifient. En même temps, certaines musiques traditionnelles n'ont plus de place dans ce qui était leur contexte d'origine. Evolution des formes et des contextes ne vont donc pas toujours de pair. Quand on parle de tradition, on introduit d'ailleurs un autre élément qui est le temps, donc la transformation. Cette approche est d'ailleurs plus satisfaisante : dans la mesure où la tradition est faite de continuité et de rupture, elle intègre toute forme de modernité.

La notion d'identité, quant à elle, est une notion chaude. Elle renvoie à celle de culture, elle-même une notion ambiguë. Il existe une culture au sens anthropologique du terme, la civilisation, et puis la culture au sens individuel, qui est la somme de nos acquis - on qualifie une personne de cultivée, sous-entendant que l'on peut ne pas l'être. La culture n'est donc jamais du domaine de l'inné, mais par essence du domaine de l'acquis. Personne n'est né porteur d'une culture : on naît dans un contexte culturel dont on s'imprègne. La culture n'a donc rien d'atavique ; elle est la synthèse de nos expériences passées et présentes, de nos influences inconscientes et de nos choix. Chacun d'entre nous est libre de choisir sa culture, et c'est ce qui nous distingue des contextes « traditionnels » marqués par une certaine unanimité ou cohérence culturelle. Nous vivons dans une société où règne une profonde incohérence culturelle, et c'est peut-être là notre chance. Mes pratiques culturelles, qui font désormais partie intégrante de ma culture personnelle, relèvent d'un choix libre. Cette approche me conduit à privilégier la notion d'appartenance à celle d'identité dans le cadre de cette discussion : l'identité - par opposition à l'altérité - est par définition individuelle, elle est ce qui me distingue des autres ; appliquée au niveau collectif elle devient forcément exclusive, et la langue française comporte de nombreux termes (« barbare », « métèque ») pour désigner l'étranger qui n'a pas droit de cité. L'appartenance, en revanche, est inclusive ; elle se rapporte à ce qui me rapproche de l'autre plutôt qu'à ce qui me distingue de lui. Elle se définit par nos influences et nos enseignements, mais aussi par nos choix, par les influences que nous avons choisi de subir, nos désirs, nos solidarités, nos affinités, soit toute une série de liens d'intersubjectivité, donc de liens sociaux. Nous avons la possibilité d'appartenances multiples et inter-croisées. L'appartenance, c'est aussi la création de réseaux, qui sont un élément éminemment important dans tous les processus créatifs. En tant que musiciens, nous sommes intégrés à des réseaux qui sont des agents à la création, par la rencontre, et qui permettent aussi au musicien de vivre et de tourner.

Appropriation, transformation, métissage, transgression, réinvention... tous ces termes définissent la création comme un processus de rupture. Sommes-nous réellement des créateurs, dans le sens absolu du terme ? Ou bien sommes-nous des combineurs, des emprunteurs, des voleurs, des dialogueurs ? Ces processus sont l'affirmation d'une série d'identités individuelles et d'appartenances collectives, qui donnent naissance à ce qu'on appelle création dans le langage artistique. Dans ce sens là, la création s'intègre à une ou plusieurs traditions, et s'inscrit dans l'interculturalité. Elle est issue de la rencontre entre des individus porteurs de cultures et de messages créatifs.

Ces quelques considérations permettent de délimiter quelque peu le périmètre de notre discussion. Il est temps d'entendre les témoignages des artistes invités. Je passe la parole à Françoise Atlan.

Françoise Atlan

Musiques arabo-andalouse et judéo-espagnole : du collectage et de l'interprétation à la création.

« Pour les gens du monde classique, lyrique, je suis une chanteuse traditionnelle ; pour l'univers des musiques traditionnelles et des musiques du monde, je suis une chanteuse lyrique. L'ambiguïté fait partie de mon identité. Je suis issue d'une double culture : ma mère chantait et jouait du piano à la maison, et véhiculait un répertoire judéo-arabe ; ma famille a quitté l'Algérie pour venir s'installer en France. Moi-même je vis aujourd'hui entre le Maroc et Marseille. Née en France, munie d'un passeport français, j'ai été coupée de la culture de mes parents. J'entendais ma mère chanter cette culture, mais je sentais peser un tabou sur l'histoire familiale. J'ai étudié le piano au conservatoire, et j'ai suivi un cursus de musicologie à la faculté d'Aix-Marseille. Je me préparais à devenir pianiste. Jusqu'au jour où mon professeur, Roland Hayrabedian, m'a entendu chanter un air en hébreu. Le compositeur Maurice Ohana cherchait une voix d'enfant pour chanter ses *Cantigas*, et c'est ainsi que je suis devenue chanteuse. J'ai commencé à travailler le chant et à formater ma voix naturelle. Quand je suis entrée au conservatoire à Paris, dans la classe Régine Crespin, on m'a alors mise en garde de ne pas renier cette identité, ce timbre particulier. J'étais très troublée : soudain je n'étais plus pianiste, mais chanteuse... J'avais 24 ans, et un héritage entre les mains qui était lourd à porter, d'autant plus que je n'avais aucune explication historique ou socioculturelle pour comprendre cette culture qui était celle de mes parents.

La deuxième étape de ce parcours a été la recherche et le collectage de ces musiques que je connaissais intuitivement, car elles m'avaient été en partie transmises. Je ressentais un besoin pragmatique de mettre un nom sur cette identité, et je me suis lancée dans des recherches sur la tradition judéo-espagnole. Un troisième moment fondateur a été mon premier concert dans un pays arabe, à Fez en 1994. J'ai eu un choc : dans le public, juifs et musulmans marocains connaissaient l'un des refrains et le fredonnaient ensemble, et cette découverte a pour moi été extraordinaire. J'ai poursuivi ce travail, au gré des rencontres - qui sont un élément essentiel dans nos parcours, sans lesquelles je ne serais pas ce que je suis. Puis j'ai été lauréate du prix Villa Médicis Hors les murs, ce qui m'a permis d'aller encore plus loin dans cette recherche. J'ai procédé à un rattrapage. Réapprendre cette culture qui ne m'avait pas été transmise était pour moi une réparation de l'identité familiale, une reconstruction quasi psychanalytique. J'étais perdue, je ressentais un manque et j'ai dû effectuer ce retour vers la culture d'où je venais, mais que je ne connaissais pas, pour avancer. On a tous quelque chose à reconstruire, une blessure sans laquelle on ne pourrait pas avancer.

Je suis allé vivre avec la communauté juive de Fès, qui est une communauté très ancienne. Pour apprendre une musique il faut d'abord approcher une communauté, en partager la vie. C'est une école très spéciale, qui demande beaucoup de patience. Briouel, mon maître à Fès, m'a enseigné la musique arabo-andalouse. L'apprentissage se fait par la répétition – je fais, et tu répètes – ce qui allait totalement à l'encontre de ce que l'on m'avait inculqué jusqu'alors. Je me suis aperçue qu'il y avait non seulement des ressemblances harmoniques et rythmiques entre juifs et musulmans au Maroc, mais surtout que le fait de jouer de la musique ensemble leur était naturel. Dans toutes les villes arabes on trouve un quartier juif, un *mellah*, où les musiciens juifs accueillent des musiciens musulmans. Beaucoup de musiciens musulmans ont appris des musiciens juifs. Cet échange entre les communautés est tout à fait courant au Maroc. Il existe d'ailleurs un style de répertoire, le *matrouz* (qui signifie « broderie »), qui est chanté par des musiciens juifs et musulmans, en arabe et en hébreu, sur le même développement rythmique et mélodique. Cette broderie du judéo-marocain et de l'arabe atteste d'une complémentarité entre les répertoires. Il existe au Maroc, en quelque sorte, cette *convivencia* qui caractérisait l'Andalousie après la venue de Ziryab - même si cette période ne doit pas être idéalisée, car le mythe fondateur d'une Andalousie plurielle et tolérante demeure un mythe. »

Laurent Aubert : L'expérience marocaine t'a-t-elle permis d'approfondir ton interprétation des autres répertoires d'origine judéo-arabe, tels que le répertoire séfarade ou le répertoire médiéval espagnol ?

Françoise Atlan : En fonction des répertoires je me conditionne psychologiquement et vocalement pour aller dans un certain courant, pour épouser ce que me disent les notes. Je compose avec ce matériau qu'est ma voix naturelle, pour développer une position, un ton de voix... Quand j'ai chanté les *Cantigas* d'Alfonso El Sabio avec la Camerata de Boston de Joël Cohen, ce dernier avait choisi ses chanteuses en fonction de leur appartenance. Il savait que nous allions lui apporter quelque chose qui nous était propre et qui peut-être nous dépassait. De la même manière, quand je travaille avec un orchestre marocain, ma voix – très tenue, pas éthérée, nourrie – apporte un timbre intéressant pour ce répertoire. Les deux cultures se nourrissent l'une l'autre.

Laurent Aubert : Peut-on parler d'une identité méditerranéenne commune aux différents registres que vous interprétez ? Par exemple, entre les répertoires séfarades et les compositeurs espagnols ?

Françoise Atlan : Maurice Ohana, par exemple, était très attaché à sa culture séfarade, en tant que juif de Gibraltar. On ressent une sensibilité commune, au niveau pianistique notamment. Dans le piano de Maurice Ohana, on retrouve le style des compositions de piano de Manuel de Falla, très souple, ondulant, avec des harmonies à la fois moderne et des jeux proches par endroits du *rasgueado*, de la guitare flamenca. Les folksongs de Luciano Berio, peut-être moins marqués par la recherche du timbre, sont eux aussi ancrés dans une écriture à la fois contemporaine et traditionnelle, rattachée à la transmission d'un héritage. Si l'on veut aller quelque part, on ne peut pas ignorer d'où l'on vient. Ces compositeurs avaient une grande conscience de leurs racines.

Sami Sadak : Je voudrais poser la question globale de la capacité à s'approprier la culture et la musique de l'autre, et la question particulière du cas de Françoise Atlan. Toute personne disposant d'un bagage technique suffisant peut-elle percevoir les ornements de la musique orientale, s'approprier les mélismes nécessaires pour orner ces chants ? Une chanteuse de musique bretonne peut-elle acquérir le répertoire arabo-andalou ? Je connais les capacités de mimétisme vocal de Françoise Atlan, sa faculté à épouser les musiques qu'elle interprète. Tout musicien est-il capable de faire ce voyage, mental et musical ?

Françoise Atlan : Je parlerais d'« inconscient vocal ». C'est ce phénomène qui fait que l'on peut être porteur d'une identité malgré nous, indépendamment de nos connaissances ou de notre parcours. Est-ce que le fait de chanter une culture est solidaire des papiers, du passeport d'un endroit donné ? Par exemple, j'ai ressenti des choses très fortes à Salonique, en Grèce, en chantant une berceuse. Alors même que je n'avais jamais été en Grèce auparavant, j'ai fait l'expérience d'une communauté sensible avec le public. Je pense que nous véhiculons une part de nous dont nous ne sommes pas maîtres. Je ne pourrais pas chanter la musique Inuit, même si je passais des années à étudier cette culture. J'ai fréquenté un temps la maison Chemirani : je peux apprendre le chant fârsi, le travailler, mais je n'en capterai pas l'essence. Je pense que l'acquisition de cette sensibilité présuppose une recherche qui touche à l'intime, un dédoublement de personnalité qui incite à engager tout son être dans cette recherche. Il faut un manque, une blessure au départ. On touche là à quelque chose de très intime : je sais que même si je n'y ai jamais mis les pieds, je suis de « cette » terre.

Franck Tenaille : Ton témoignage souligne l'importance du « temps long ». C'est important, au moment où nous sommes face à une crise du jugement esthétique. En tant que journaliste, je dois souvent porter un jugement sur une production. Et si l'on est conscient du travail de l'histoire, de l'importance de la mémoire d'une musique, on sait qu'il manque quelque chose à de nombreuses productions actuelles, notamment dans cette catégorie des musiques du monde.

Isabelle Courroy : Le fait de quitter le conservatoire a-t-il été libérateur ? Est-ce que ça a été déterminant dans ton cheminement artistique ?

Françoise Atlan : Effectivement, parce que j'étais soumise à un poids. Je ne savais pas dans quelle voie aller, quel chemin suivre. Je n'ai pas totalement abandonné la voie classique ; la technique que j'ai pu acquérir au conservatoire me sert y compris au niveau de l'ornementation. Elle me permet d'avoir de la précision, là où chez une chanteuse traditionnelle la précision serait présente sur un autre plan... Je pense que j'ai été libérée parce que j'avais autre chose de beaucoup plus lourd en moi, de plus pesant, qui émanait de mes origines sans que je puisse le formaliser. Le répertoire judéo-espagnol m'a été transmis de manière vivante mais n'était pas assorti d'explication. Ma mère chantait ce répertoire, mon père m'emmenait à la synagogue séfarade et je garderai toujours en moi ces mélodies, que j'ai retrouvées au Maroc quand j'ai entendu chanter les musiciens juifs. Je n'étais pas prête à épouser les rôles du répertoire lyrique, et ne pas suivre cette voie m'a libérée. Cependant je dois beaucoup à l'enseignement classique. Si j'ai décidée de rester libre - quitter le conservatoire m'a décomplexée, déculpabilisée - je conserve cette technique qui fait partie de ma voix aujourd'hui.

Laurent Audemard

Du hautbois languedocien aux anches de la Méditerranée : organologie, écriture musicale, métissages.

« Depuis trente ans, mon travail est axé sur un instrument : le hautbois languedocien. Ce travail est à la fois une renaissance et un renouveau. Renaissance, parce que l'instrument que j'ai découvert, il y a trente ans, était en voie de disparition : il n'y avait plus qu'un musicien en activité. Pourtant, en Languedoc, on a besoin des hautbois : pour les joutes languedociennes - un hautbois par barque sonne les charges et les saluts - mais aussi pour les transhumances moutonnières cévenoles, sur les « drailhes », dans la rue, à la mairie, dans les mariages, les bals, les « manifs », à différents moments de la vie sociale. Dans les années 70, on assiste partout à une renaissance des revendications occitanes, dans la littérature, au théâtre, ... Réapparaissent alors les carnivals, fêtes de la St Jean et festivals, et tous sont en demande de hautbois. Je suis clarinettiste, et l'on me propose de travailler à la renaissance de cet instrument, avec Alain Charrié, au sein du groupe et de l'association Cardabèla à Montpellier. Nous sommes mis en situation très rapidement, parce qu'il faut faire les joutes, aller jouer dans les carnivals, etc.... Pour répondre à cette demande, il faut réapprendre le jeu, les airs, le répertoire. Nous sommes poussés par l'urgence. Aujourd'hui, une centaine de musiciens, professionnels ou semi professionnels, jouent régulièrement du hautbois languedocien. Un travail important a été accompli depuis, et le hautbois ne disparaîtra pas, du moins pas de mon vivant !

L'autre aspect de ce travail est le renouveau de l'instrument lui-même. Au début, nous faisons face à un tas de problèmes : le hautbois est sur un diapason 415, baroque, donc il ne peut être accompagné par aucun instrument d'aujourd'hui mis à part le tambour. Il est essentiellement diatonique et joue dans une tonalité difficilement utilisable. Par ailleurs, les musiciens ne fabriquaient plus leurs anches : ils utilisaient des anches de basson qui ne sont pas adaptées. Un professeur de conservatoire me disait à l'époque que cet instrument était « faux ». Je préfère dire aujourd'hui que c'est un instrument qui a beaucoup de libertés. On ne dit pas du violon qu'il est faux, mais qu'il offre plus de libertés que, par exemple, la guitare où les positions sont fixées par les frettes; il permet de glisser entre deux notes. La justesse, notion très subjective, dépend du musicien, pas de l'instrument. Avec Bruno Salençon, luthier à Nîmes, nous avons entamé un long travail sur cet instrument. Nous avons d'abord tenté de le ramener à un diapason 440, donc le réduire, ce qui s'est avéré compliqué dans la mesure où nous ne voulions pas en altérer le timbre. Nous avons développé les techniques de fabrication d'anches ; des années de recherche ont été nécessaires avant d'obtenir des anches à peu près satisfaisantes. On est maintenant capable de faire des anches pour jouer dans la rue, où il faut de la puissance, et des anches pour jouer en concert, où au contraire il faut de la précision de jeu. Nos expérimentations ont parfois suscité d'âpres débats entre musiciens et luthiers : par exemple, mettre des clefs sur l'instrument permet d'obtenir une plus grande souplesse de jeu – notamment pour sortir de la tonalité de l'instrument, jouer chromatique – mais altère le timbre. Oui à l'amélioration du jeu, mais non à la disparition du son ! En somme, nous avons été poussés par l'envie et la nécessité davantage que par la réflexion.

L'autre spécificité de notre région montpelliéraine, c'est la présence de grands musiciens de jazz comme Henri Donnadieu, Michel Marre, Gérard Pansanel et beaucoup d'autres. Étant issu d'une formation classique, j'avais du mal à m'affranchir de la partition. La rencontre et la collaboration avec ces musiciens de jazz m'a permis de me libérer de l'écrit et d'apprendre l'improvisation ; comment analyser un morceau, le décomposer en mouvements, phrases, marches harmoniques, et retrouver la liberté de l'improvisation. Partout autour de la Méditerranée où ces musiques sont vivantes – ce qui n'était plus le cas chez nous – les musiciens traditionnels improvisent et prennent beaucoup de libertés. À travers le jazz, nous sommes devenus nous aussi improvisateurs.

Jusqu'à la fin des années 80, nous sommes à la fois musiciens, c'est-à-dire que nous assumons cette fonction au moment des joutes, des carnivals, etc.... et nous travaillons sur l'organologie. Si aujourd'hui nous avons un instrument abouti, qui fonctionne parfaitement, nous avons longtemps été dans la recherche et le tâtonnement. À un moment donné, j'ai ressenti le besoin de sortir de cette urgence et de prendre le temps d'un travail plus approfondi sur le hautbois, notamment par le collectage : au fil de mes voyages, j'ai rencontré cet instrument ailleurs en Méditerranée. Il s'appelle *gralla* en Espagne, *piffero* en Italie, *gaita* au Maghreb, *zurna* dans les Balkans et en Turquie, et plus loin, *shahnai* en Inde, jusqu'aux hautbois chinois ou japonais *Suona* et *Guanzi*. Partout, sur cet axe Méditerranée Extrême-Orient, c'est un instrument emblématique des cultures qui l'utilisent, avec des répertoires, styles, fonctionnalités très spécifiques et un son fabuleux, difficile à maîtriser.

Je décide en 1989 de créer le groupe *Une Anche Passe* pour aller à la rencontre de cette diversité, réunir cette famille des hautbois méditerranéens. Mon choix n'est pas un choix de musicien strictement traditionnel : je m'entoure de musiciens curieux, qui viennent des musiques de rue et/ou du jazz. Nous choisissons une forme orchestrale hautbois-cuivres-percussions, en combinant un travail sur l'écriture et sur la manière de faire sonner. En musique traditionnelle, la structure est souvent horizontale, mélodique et modale, répétitive. L'arrangement apporte une verticalité : des mélodies se superposent (fugue), un principe harmonique habille la mélodie (contrepoint). Écriture donc, d'une part et un travail sur les timbres, les possibilités d'association des différentes sonorités, et l'improvisation d'autre part.

Assez rapidement, *Une Anche Passe* s'ouvre à nos proches voisins, joueurs de *gralla* catalans et joueurs de *piffero* d'Italie du nord. La palette sonore s'enrichit. Nous rencontrons de nouvelles difficultés, comme les différences de hauteur, de puissance sonore, et les échanges entre les répertoires italiens, catalans, languedociens nous obligent à adapter ou à réinventer notre écriture. Progressivement, nous élargissons notre horizon aux Balkans, à la Roumanie et à l'Épire, régions qui marquent le passage vers l'Orient. Étant donné que nos instruments sont « faux », comme disent les classiques, il nous est plus facile de nous adapter aux modes orientaux, de jouer, par exemple, les quarts de ton. Notre travail ne se base pas que sur l'analyse musicale, approche très occidentale, mais aussi sur un travail d'oreille et de répétition, jusqu'à ce qu'un mode de jeu s'impose. L'écriture est sans cesse testée, corrigée ou remodelée par cette pratique; il faut deux à trois ans pour mener à bien chacune de ces rencontres.

2004, nous franchissons la Méditerranée à la recherche de musiciens de *gaita* marocaine. Trois années pour aboutir à la dernière création d'*Une Anche passe*, que nous avons jouée avec bonheur dans les jardins de la Mendoubia, à Tanger puis au théâtre Molière, scène nationale de Sète. Les soucis administratifs, notamment l'obtention de visa français pour les musiciens marocains, nous ont ensuite beaucoup freinés; cette création, très riche en échanges, est restée, pour l'instant, inachevée quant à la diffusion et à la publication des enregistrements effectués.

L'objectif d'*Une Anche passe* est de réunir des instruments mais aussi des manières de jouer, des styles, des techniques spécifiques et de les faire fonctionner ensemble. Le but n'est pas d'imiter le *piffero* italien ou les musiciens orientaux, mais d'être capables de jouer avec eux une musique qui nous appartienne, en faisant fonctionner ensemble des conceptions musicales différentes. Chaque musicien doit accepter de jouer le jeu de ce métissage, d'apporter une part de soi tout en étant disposé à faire l'effort d'accompagner les autres et d'apprendre de leur culture. Cet échange n'est pas évident pour tous les musiciens qui peuvent être de brillants solistes tout en étant incapables de s'éloigner de leurs répertoires. *Une Anche Passe* est un groupe de métissage, d'échanges.

Par nature, les musiques traditionnelles sont difficiles à « mettre en scène », à transposer de leur contexte de création – les rythmes quotidiens, moments particuliers de la vie, les fêtes collectives – au concert. Penser à une mise en spectacle est déjà une manière de les transformer un peu. Chaque musicien du groupe imagine une manière de présenter sa musique et apporte une réflexion sur cet aspect. De grands compositeurs tels que Manuel de Falla ou Béla Bartók ont formalisé cette transposition, en puisant dans les mélodies populaires de leurs pays, mélodies qui n'appartiennent à personne, qui sont les mélodies d'un peuple et de son histoire. Au fil du temps,

ces mélodies évoluent à force d'être jouées par les différents solistes qui s'en sont emparés. Nous sommes les héritiers d'une musique choisie et partagée. C'est un héritage important, parce que ces mélodies racontent quelque chose qui nous dépasse. L'arrangement, l'écriture ne sont que les outils qui permettent une mise en concert de ces mélodies, créées au départ pour être « vécues ». C'est peut-être là que réside le travail de modernité à partir de ce matériau traditionnel. J'avais envie de le faire et je l'ai fait dans le souci du respect de chaque culture, de chaque musicien. Les musiciens ressentent ce respect et cet esprit d'ouverture, qui les amènent à faire des choses qu'ils n'avaient pas faites auparavant. »

Frank Tenaille : Vos projets ont un ancrage précis dans des histoires souterraines et humaines, qui leur confèrent une légitimité naturelle. Le Languedoc est un territoire façonné par une grande diversité de populations – italiens, catalans, marocains – et de « micro-histoires ». C'est historiquement une terre d'accueil, de *convivencia*, de passage... Or, votre musique, si elle est création, est nourrie de ces histoires et leur fait référence. C'est pourquoi les gens, en Languedoc, s'approprient votre musique. Vos paroles ne revendiquent pas particulièrement une identité languedocienne, mais les populations ressentent que cet héritage a été pensé dans vos créations. Vous avez enregistré un disque avec des interprétations de Georges Brassens ; bien qu'il ne comporte pas d'éléments traditionnels, ce disque est considéré à Sète comme un disque patrimonial. Il est le miroir de cette diversité qui a façonné la ville, qui est une petite Marseille. Les gens le sentent et le font leur.

Laurent Audemard : Oui, c'est ce qui motive notre intérêt pour les musiques traditionnelles, et plus largement ce qu'on appelle patrimoine : dire tout simplement notre place, ici et aujourd'hui, avec sa part d'héritages reçus des anciens et sa part de rêves pour les générations qui vont suivre. Être un maillon dynamique, avec tant d'autres, de l'épopée humaine sur cette planète Terre. Malgré la globalisation actuelle, la tentative d'uniformisation du monde, cette écriture-là ne finira pas.

Laurent Aubert : Y a-t-il aujourd'hui une transmission de ce savoir-faire autour du hautbois languedocien ?

Laurent Audemard : Cette transmission a toujours existé, aussi ténue soit-elle ! Notre travail a permis de revaloriser l'instrument et de réveiller une pratique. Il n'y a toujours pas de transmission académique de cet héritage. Le savoir se transmet encore beaucoup de musicien à musicien, par le jeu et le travail en commun. Mais cette transmission est quand même mieux structurée qu'il y a trente ans, et nos avancées sur l'organologie et les techniques de jeu ont permis, peu ou prou, de la faire évoluer; elles nous permettent de nouveaux horizons pour le son, la composition, alors qu'au départ, nous étions davantage concentrés sur le rattrapage des écarts de justesse...!

Medhi Addab

La transgression oud : du oud classique au oud électrique.

« Je suis issu d'une double culture. Mon père est algérien, kabyle, ma mère est française. Je suis né et j'ai grandi à Alger dans les années 70, dans un environnement berbérophone, laïque, marqué par une certaine distance vis-à-vis de la tradition. A mon arrivée en France, à l'âge de 16 ans, je me suis rendu compte que certains de mes amis et cousins, français issus de l'immigration, étaient plus algériens que moi, y compris ceux qui n'avaient jamais été en Algérie. Cet élément est important, parce qu'il a été moteur dans ma démarche artistique.

J'étais fasciné par le rock et je voulais jouer de la guitare électrique. Un jour, j'ai rencontré un musicien venu de la région de Constantinople, issu d'une famille de musiciens traditionnels et doté d'une éducation musicale poussée. Il faisait partie du premier groupe de hard-rock algérien, et grâce à lui, j'ai découvert que l'on pouvait jouer les modes arabes à la guitare électrique. Il m'a suggéré d'acheter un oud pour m'initier aux modes arabes, et m'a prêté un disque de Munir Bachir. A partir de là, ma vie a changé. Je me suis alors intéressé à la culture proche et moyen-orientale. Je me suis plongé corps et âme dans l'histoire de cet instrument, écoutant la musique des maîtres du oud jusqu'aux prémices de la musique enregistrée, en remontant aux années 1920-1930. Mon entourage ne comprenait pas ma démarche ; ma petite sœur me demandait : « Pourquoi tu joues la guitare des arabes ? »... J'ai sans doute fonctionné par esprit de contradiction. En Algérie, j'avais cette volonté très forte de faire du rock ; une fois en France, j'ai voulu renouer avec mes racines. L'esprit de contradiction peut être moteur dans une démarche artistique. J'ai poursuivi cette recherche de l'ancien, en remontant le fleuve vers mes origines. Picasso, Bartok sont des exemples de cette démarche, importante à mes yeux, qui consiste à puiser dans les héritages anciens pour créer quelque chose de totalement nouveau. C'est ce qui m'a amené, après avoir longtemps joué du oud acoustique, à jouer du oud électrique.

Avec le oud acoustique, mon principal problème consistait à ne jamais avoir suffisamment de volume sur scène. Cette recherche de puissance sonore m'a amené à progressivement modifier mon instrument, par exemple en remplissant la caisse pour étouffer les résonances de manière à pouvoir augmenter le volume. Au départ, je n'étais pas séduit par le oud électrique, car je ne retrouvais pas la sensation du oud sur cet instrument. Un ami m'en ramena un d'Istanbul, que je gardais chez moi sans y toucher. Jusqu'au jour où j'ai décidé de voir jusqu'où je pouvais aller avec un oud électrique. Je l'ai branché, j'ai augmenté le volume à fond et il s'est passé quelque chose. J'avais atteint une extrémité de l'instrument. Un simple gain en volume contre une perte en qualité sonore par rapport à un oud acoustique ne présentait aucun intérêt. En revanche, pousser les retranchements du oud grâce à l'amplification devenait intéressant. »

Laurent Aubert : Tu as un immense respect pour la tradition de cet instrument. Mais tout en l'assimilant, ne veux pas t'y intégrer. Où est-ce que tu situes le lien entre la tradition musicale que tu as apprise et ta pratique actuelle ? Comment vis-tu cette transgression ?

Medhi Addab : Je ne suis pas issu du monde arabe. Je n'ai pas été imprégné de cette culture dans ma jeunesse. Mon parcours artistique résulte donc d'une volonté personnelle. J'ai été marqué par des rencontres, des musiciens qui m'ont pris sous leur aile, et par des maîtres. Et je pense qu'il arrive un moment dans l'apprentissage où l'on tue le maître, où il s'agit de s'en affranchir, même inconsciemment. L'absence du maître m'aide à grandir, et à m'envoler. Cela peut paraître ingrat, je crois au contraire que c'est une étape importante. J'ai eu la chance de jouer dans de nombreux pays du monde arabe. Ce qui importe quand je joue là-bas, c'est que l'on ressent dans mon jeu mon respect pour les maîtres. C'est une sorte de « visa » pour convaincre, qui se base au départ sur une attitude respectueuse. L'insolence, ma part de liberté, je la garde pour autre chose : pour les projets, les disques, ma démarche artistique en général. Je voudrais vous parler d'un morceau qui m'est cher parce qu'il illustre un peu mon parcours. C'est un morceau grec, du répertoire du *rebetico*, qui s'appelle « Misirlou » (l'« égyptienne »), où il est question d'une danseuse égyptienne fantasmée. Dick Dale, un musicien américain d'origine libanaise considéré comme l'inventeur de la *surf music*, a repris ce morceau à la guitare électrique dans les années 60

dans une version mondialement connue. Vous l'avez certainement entendue sur la bande originale d'un certain film de Quentin Tarantino. Le style de jeu de Dick Dale - une façon de gratter les cordes avec des allers retours très rapides - découle du jeu du bouzouki. C'est une belle illustration de l'universalité de la musique, et je me sens proche de cette histoire-là. C'est une possibilité, un lien, du rebetico à *Pulp Fiction*...

Le oud électrique me permet avant tout d'adopter une attitude – par exemple de jouer debout, et de libérer une autre énergie. Le rock est potentiellement partout, parce qu'il réside dans cette attitude, dans cette volonté de briser les tabous avant d'être lié à des critères strictement musicaux. La définition du rock, c'est le fait de briser les tabous. Si rock il y a, il va d'ailleurs être amené à se déplacer géographiquement. C'est dans le monde arabe, maghrébin, berbère, jusqu'en Iran, au Pakistan et en Inde, qu'il faut encore briser des tabous, de la même manière que le rock'n'roll a secoué les mœurs dans les années 50 en Occident. Le problème que je perçois actuellement dans la musique arabe, c'est une évolution vers un format « mainstream », vers de la variété, plutôt que vers cette énergie rock. Mais il ne faut pas se poser en gardien de la tradition. Picasso disait « le bon goût c'est la mort de l'art ». Il ne s'agit donc pas d'être contre la modernité ; l'important, c'est à quoi sert cette modernité, comment on l'utilise. Cette transgression est d'ailleurs naissante et nous en sommes seulement aux prémices d'un mouvement « rock » dans les pays arabes. Cela dit, on trouve du rock partout, y compris dans le oud. Le jeu cairote, urbain, très « claqué », est d'une certaine manière plus « rock » que le style d'un Munir Bachir, plus éthéré. De nombreux pays m'ont marqué musicalement, où l'on trouve autant de manières de jouer le oud : l'Algérie, Istanbul, le Yémen, où l'on utilise le oud comme un guide-chant, à l'opposé du oud récital. J'ai pu m'initier à cette forme de jeu sur le rebondissement, roulé, très constant avec une basse en contre-temps. Il y a aussi les styles balkaniques, turcs, de la Mer noire, où par exemple on adopte un style de jeu plus ciselé. Il y a le jeu tzigane, le style berbère marocain, etc. Il existe une immense variété de jeu, de styles de frappes, d'approches esthétiques différentes dont j'ai pu me nourrir au fil des voyages. C'est une espèce de bazar qui refait surface dans mon jeu.

Isabelle Courroy

Musique des Balkans : de l'appropriation d'une culture à sa transformation.

« Pour qualifier mon parcours je parlerais d'un passage de l'appropriation à la transformation. Je suis issue d'une formation classique, et j'ai fait partie d'une école que l'on a longtemps appelée la « grande école de flûte traversière française ». En matière d'identité, le terrain était déjà bétonné ! De ce parcours académique, je suis passée progressivement au répertoire contemporain, qui me paraissait le plus approprié à l'instrument que j'avais dans les mains. J'ai rencontré Maurice Ohana et d'autres compositeurs, notamment japonais, qui écrivaient pour flûtes traversières. Et toujours, les flûtes traditionnelles résonnaient en moi. Ma curiosité m'a poussée à écouter beaucoup de flûtes différentes, jusqu'au jour où j'ai rencontré le son du kaval sur un 33 tours. Ce son m'a procuré un choc que je qualifierais de choc amoureux. Ce kaval - il s'agit d'un kaval roumain - m'a emmenée ailleurs, et j'ai pris la tangente par rapport à ce que je faisais jusqu'alors. C'était en 1989, le mur de Berlin venait de tomber. Nos voisins d'Europe centrale et orientale nous étaient encore lointains et il m'était difficile de savoir ce qu'il y avait derrière cet instrument. Ce fut le début d'une quête, d'un apprentissage qui relève de l'initiation. J'ai découvert toute une famille d'instruments : kavals bulgares, roumains, anatoliens, macédoniens. Ce sont des flûtes obliques qui correspondent à une attitude de jeu très différente de la flûte traversière. Au lieu de jouer du bout des lèvres et du bout des doigts, on joue à pleine main et à pleine bouche. Ce sont là deux esthétiques très différentes : l'une est basée sur la recherche du son éthéré, la seconde s'inscrit dans le rapport à la terre. Le kaval, en Bulgarie notamment, est fait du bois dont on fabrique les manches de pioches ; c'est donc un instrument vigoureux, ancré dans une vie rurale, de par le son et de par le jeu. Du point de vue étymologique, kaval nous renvoie au mot « cave », « cavité », ce qui vient du fait que l'instrument n'a pas de bec mais une embouchure libre. Cette liberté d'embouchure permet de mettre beaucoup de matière dans le son. Le kaval contient donc ces deux spectres de l'air et de la terre, ce qui lui confère une charge symbolique forte. En tant que musicien, on est traversé par cette mémoire de l'instrument, par l'histoire qu'il véhicule et qui nous dépasse. La relation qui se noue à l'instrument fait réellement appel à l'intime de celui qui le prend entre ses mains.

Je parlerai donc d'adoption : je n'ai aucune racine bulgare ou balkanique, et ma démarche relève d'un choix libre. Je suis allé vers une autre culture dans le plus grand respect et dans la plus grande soif de connaissance. D'ailleurs, et c'est un lieu commun, plus on avance dans cette connaissance, et plus on prend conscience qu'elle n'est qu'une illusion de connaissance. Pour cela, l'apprentissage est une quête. Est-ce que l'on peut s'approprier une culture ? Je n'ai pas de réponse définitive à cette question, mais je pense que l'on peut faire le maximum pour s'en approcher. A partir de là, on est sans cesse confronté à une série de questionnements quant à notre légitimité : à transformer les musiques des autres, à les transposer dans d'autres cadres – ce qui a une incidence sur le devenir de ces musiques –, voire à gagner de l'argent avec elles. Cette remise en cause émane aussi du public ou des programmeurs, et de leurs fantasmes d'ailleurs ; le public a souvent été déçu d'apprendre, à l'issue d'une représentation, que je suis française plutôt que bulgare ou macédonienne. Là non plus, il ne peut y avoir de réponse définitive, et j'ai pour seule légitimité mon amour de ce son. Si j'ai dû m'extraire du carcan de la formation classique pour aller à la rencontre du kaval, je voudrais ajouter qu'il y a des carcans dans toutes les traditions musicales. On peut faire le choix de s'en affranchir. Il ne s'agit pas de défendre la tradition dans tous ses aspects, mais d'en apprécier les différences et d'en nourrir un matériau de création ; les différentes variations de style que j'ai côtoyées alimentent mon jeu. Un autre point me paraît essentiel, il a été soulevé à plusieurs reprises aujourd'hui : il s'agit des rencontres. Elles sont les vitamines et l'oxygène de la création et de la composition. »

Abed Azrié, chanteur compositeur Entre Moyen Orient et Occident.

« Je suis arrivé en France à l'âge de 19 ans. Je n'avais jamais écouté de musique classique de ma vie, et j'écoutais la musique arabe – riche et envahissante – avec parcimonie, dans le souci de garder une oreille « vierge ». A mon arrivée, je suis allé à l'église Notre Dame pour écouter des chants grégoriens. Ce que j'ai entendu ce jour-là était totalement différent de tout ce que je connaissais jusqu'alors ; j'ai réalisé qu'en Orient, chrétiens, musulmans et juifs chantent de la même manière. Le christianisme n'est donc pas une culture, mais une religion qui peut s'incarner dans des cultures très différentes. C'est pourquoi l'emploi des termes « judéo-arabes » ou « judéo-chrétiens » me semble parfois manquer de pertinence. J'ai commencé à lire, et j'ai découvert que la musique orientale avait eu un lien avec l'Occident à deux reprises dans l'Histoire : au IV^e siècle, quand le pape Saint Ambroise de Milan s'installe en Orient et y apprend les principes de ce qui s'appellera ensuite le chant grégorien, c'est-à-dire un chant oriental, qui deviendra « grégorien » en Occident sous le règne de St Grégoire ; puis au VII^e siècle, quand les Omeyyades amènent en Andalousie la musique byzantine, c'est-à-dire la culture ancienne qui préexistait à l'Islam. J'ai moi-même longtemps mélangé des instruments orientaux et occidentaux. En découvrant Mozart, Ravel, Debussy, j'ai acquis un bagage et des graines que je peux replanter ailleurs pour acquérir de nouveaux fruits. A condition de prendre le temps ; faire les choses dans l'urgence et la superficialité est une catastrophe chimique propre à notre époque. J'ai enregistré mon premier disque dans les années 70, avec des instruments baroques. En 1977, j'ai réalisé un double album intitulé « L'épopée de Gilgamesh », d'après des tablettes d'argiles vieilles de 4000 ans découvertes en Mésopotamie. J'ai mis ce récit en musique à partir d'une écoute intérieure, avec un oud, un qanun, quatre violoncelles et une harpe. A partir de cette date, j'ai multiplié les essais avec toutes sortes d'instruments, essayant différents mélanges entre traditions orientales et occidentales. Ma dernière création est une adaptation de *L'Évangile selon Jean*. C'est un texte oriental, qui parle d'un personnage oriental et d'un archétype oriental. Le Christ est un dieu de nature, de fertilité, qui meurt et ressuscite chaque année. Le Christ est un mythe, qui lui-même reprend un mythe beaucoup plus ancien, qui a toujours existé en Orient. Ce texte, que j'ai entièrement réécrit pour cette composition, offrait une matière idéale à mon travail. Je me suis entouré de solistes, de choristes et de deux orchestres : un orchestre français à cordes et percussions classique, et un ensemble oriental. Ce genre de projet est difficile à vendre à des producteurs, et il a été long à réaliser. J'ai remarqué que si les occidentaux ont le droit de « piller » les musiques du monde, un oriental ne peut pas, impunément, puiser dans la musique occidentale. Vouloir travailler avec un orchestre français a été rédhitoire dans ma recherche de financements ; j'ai le droit de jouer du oud, mais « toucher » à un orchestre classique est déjà beaucoup plus compliqué. Pierre Jacques, un confrère, a reconnu toute la Méditerranée dans ce projet et a voulu m'aider. Nous avons monté une coproduction avec le Ministère de la culture en Syrie et la région PACA, et nous avons fait une résidence à Damas avec un chef d'Orchestre niçois.

A Damas, j'ai cherché à rencontrer des chanteurs orientaux, capables de chanter les ornements qui sont l'essence du chant oriental, le non-dit dans les notes. Au conservatoire, on m'a présenté des chanteurs qui ne savaient plus chanter leur culture. C'est le drame de notre temps : dans de nombreux pays, les cultures disparaissent au profit d'une mauvaise imitation de l'Occident. Ces chanteurs chantaient fort mal Bach et Mozart, mais ne connaissaient pas le répertoire oriental. Je pense sincèrement qu'il faut défendre, avec ses griffes, les cultures anciennes et les cultures locales. Je me suis alors tourné vers les chanteurs du conservatoire oriental, avec lesquels nous avons travaillé à l'opéra de Damas, avant de partir en tournée à Fez, Marseille et Nice. Ce mélange a été extraordinaire sur le plan humain. Les musiciens français ont découvert un pays pluraliste, tolérant. En Syrie cohabitent douze communautés chrétiennes, huit communautés musulmanes. C'est un pays pluriel ! Il règne une trop grande méconnaissance de ces pays ; on en pique des bribes, par orientalisme, ce qui est très différent d'une approche en profondeur sur le terrain. Faire travailler ensemble des musiciens des deux côtés a été l'une des plus belles expériences de ma vie. Il s'est instauré un langage par delà le langage musical. »

Laurent Aubert : Quelle a été la réception de ton œuvre auprès des différents publics de Damas, Fez, Marseille et Nice ?

Abed Azrié : A Damas, le public n'est pas préparé à réceptionner ce genre d'œuvres... Parce que ce public écoute surtout de la variété, dans la rue, dans les restaurants, partout ; il n'y a plus de musique arabe dans les pays arabes, et en même temps, les arabes ne connaissent pas la musique occidentale, parce qu'ils n'en ont pas cet amour, cette connaissance profonde. A Damas, j'ai senti que j'étais face à un public qui n'allait rien comprendre. Au Maroc, j'ai ressenti la même chose. A Marseille en revanche, nous avons eu affaire à un public réceptif, de culture classique mais ouvert à la découverte, et j'ai ressenti la même chose à Nice. Ce n'est pas pour autant que je n'ai pas envie de retourner en Irak ou en Syrie ; mais il faut savoir à quoi on s'engage. Un grand paradoxe de notre époque, c'est que de nombreuses musiques n'ont plus d'ancrage dans leur territoire, leur contexte d'origine. J'ai découvert la musique classique arabe à Paris ! C'est en France, pour un public privilégié, que l'on accorde encore un espace à ces musiques. La réalité économique de ces pays empêche les nouvelles générations de musiciens de s'exporter et c'est très dommage.