

ATLAS DE L'IMAGINAIRE

Françoise Gründ et Chérif Khaznadar

avec la collaboration de

Pierre Bois et Bernard Piniau

ATLAS DE L'IMAGINAIRE

préface de Jean Duvignaud

CONCEPTION GRAPHIQUE ET RÉALISATION

Annie Arnal

NUMÉRISATION ET TRAITEMENT DES IMAGES

Annie Arnal, Pierre Bois, AVIO (Paris)

PHOTOGRAVURE

Multi Incorpo Photo (Paris)

IMPRESSION

Aquitaine Pool Graphique (Bordeaux)

EN COUVERTURE

*la déesse Veeram Chira Bhagavatbi,
dans le teyyam du village d'Azbikode (Kerala – Inde du Sud) représentée par le komoram Vasu Peruwamam.
Photographie, Hervé Bruhat.*

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

© 1996, Maison des Cultures du Monde, 101 bd Raspail 75006 PARIS - FRANCE. ☎ (33) 01 45 44 72 30

© 1996, FAVRE pour l'édition française, 29 rue de Bourg CH-1002 LAUSANNE - SUISSE

Maison des Cultures du Monde



FAVRE

Les entretiens entre Françoise Gründ, Chérif Khaznadar et Bernard Piniou ont été réalisés de septembre à décembre 1995. Ils couvrent les activités du Festival des Arts Traditionnels (Rennes, 1974-1983), de la Maison des Cultures du Monde (Paris, depuis 1982) et du Rond-Point/Théâtre Renaud-Barrault (Paris, 1992-1994). Ils ont été retranscrits par Florence Carrique-Allaire qui a également réuni une partie de la documentation. Pierre Bois et Françoise Gründ ont rédigé les notes. Pierre Bois a effectué les recherches iconographiques, complété et vérifié la documentation et supervisé la réalisation de l'ouvrage.

Nous avons utilisé deux abréviations : F.A.T. pour Festival des Arts Traditionnels et MCM pour Maison des Cultures du Monde.

La revue Internationale de l'Imaginaire et la collection de disques de musiques traditionnelles INEDIT sont des productions de la MCM.

Sauf indication contraire, toutes les manifestations mentionnées dans cet ouvrage ont été présentées par le F.A.T. ou la MCM. L'ensemble des exemples cités ne prétend à aucune exhaustivité.

Les auteurs tiennent à remercier toutes les institutions officielles et privées, les partenaires et les personnes qui, en France et à l'étranger, ont à divers titres soutenu ou collaboré à leur action et regrettent de n'avoir pu tous les nommer dans les pages qui suivent.
Sans eux, rien n'aurait été possible...

Avant-Propos

Lorsque nous avons créé en 1974 le Festival des Arts Traditionnels à Rennes, beaucoup doutèrent de la longévité d'un tel festival.

Nos interlocuteurs d'alors, profanes et spécialistes, étaient persuadés qu'en dehors de quelques musiques ou spectacles encore inconnus en France, le monde n'avait plus de mystères à révéler. Or, non seulement le festival a duré dix ans mais il a donné naissance à la Maison des Cultures du Monde qui, depuis 1982, se consacre à cette seule découverte des multiples formes d'expressions culturelles.

Toutes ces années d'activités nous permettent aujourd'hui d'avoir une approche plus nuancée, plus riche de la diversité et de l'étendue de la créativité humaine.

Cet ouvrage rappelle certaines étapes de nos recherches. Tous les rituels, les musiques, les théâtres, les expositions qui y sont évoqués – à une ou deux exceptions près – ont fait partie de notre programmation. Ce qui n'aurait pu être qu'un bilan illustré s'est, comme un puzzle, peu à peu mis en place pour devenir une sorte d'atlas, évidemment non exhaustif, mais significatif tout de même, de l'état des formes spectaculaires dans le monde.

Aussi nous avons voulu deux lectures pour ce livre. Une narrative pour ne pas dire anecdotique, une promenade au gré des souvenirs, une conversation à bâtons rompus, interrompue, reprise, à nouveau interrompue, un survol à grands traits permettant de tisser un lien, de structurer, d'ouvrir des voies, de poser des interrogations, révélant surtout les blancs, tout ce qui reste à accomplir, à trouver, à dévoiler, tout ce qu'il reste à faire, à nous et surtout, nous l'espérons, à d'autres, beaucoup d'autres.

Et, une lecture documentaire, faite de multiples notes, certaines musicologiques d'autres descriptives. Des jalons pour la mémoire, pour encore une fois ouvrir des portes, donner des repères, initier des recherches et qui sait, peut être provoquer des passions comme celles qui, de plus en plus nombreuses, se manifestent à nous régulièrement, celles de jeunes qui, dans tel ou tel pays partent à la recherche d'une forme nouvelle, qui dans telle ou telle bibliothèque se consacrent à l'écriture d'une thèse, qui dans telle ou telle institution ou ville de France ou d'ailleurs créent des lieux d'accueil, d'ouverture à ces cultures du monde.

FRANÇOISE GRÜND et CHÉRIF KHAZNADAR

« J'ai regardé au loin
J'ai vu quelque chose qui bougeait
Je me suis approché
J'ai vu un animal
Je me suis encore approché
J'ai vu un homme
Je me suis encore approché
Et j'ai vu que c'était mon frère. »

PROVERBE TIBÉTAÏN

Préface

Au diable l'exotisme, le tourisme, le folklore... Depuis 1982, la Maison des Cultures du Monde honore le chèque en blanc laissé par Antonin Artaud, révéler la foisonnante et fascinante richesse des fêtes, jeux, rituels, spectacles par lesquels les hommes actuellement vivants sur la planète, se représentent eux-mêmes, et leurs rêves...

On dirait alors que les objets de « l'art primitif » des musées retrouvent leur gisement oublié, que les manifestations présentées au Théâtre de l'Alliance et au Rond-Point/ Théâtre Renaud-Barrault sont comme le sous-texte des masques, statues, figures de toute sorte soigneusement gardées dans les vitrines. Cristallisation dans une matière durable de l'effervescence éphémère d'une exaltation commune, en chair et en os, enfin retrouvée...

Intercesseurs, disait Picasso des « arts africains » qui, au début du siècle, ont bouleversé la peinture. Intercesseurs auprès de qui ? Tous les peuples, en tout lieu, représentent, avec des moyens originaux et d'une manière chaque fois différente leur manière de répondre aux exigences de la faim, de la sexualité, de la mort, du travail, du sacré. Par le rythme, la gestuelle, les couleurs, les sons, la parole, ils dramatisent ces insurmontables instances.

Le scénario de ces spectacles que le groupe se donne à lui-même n'est pas, pas seulement, la simple émanation de ces contraintes ou l'utile instrument d'une reproduction de la société d'une génération à l'autre. La vie humaine n'est pas celle des ruches ou des fourmilières ! Il y a plus dans ces cérémonies qui semblent chercher à résoudre une énigme. Aux confins du vécu et du possible.

La trame sonore et gestuelle d'une fête d'aborigènes australiens, d'un rituel chamanique coréen ou turc, de danseurs africains rythmés par le tambour nous adressent, peut-être, une réponse à une question que nous ne nous posons pas encore. D'où vient que ces spectacles semblent viser plus loin que la curiosité, le respect des traditions ou le plaisir esthétique ?

Chérif Khaznadar, Françoise Gründ et leur équipe, dans leurs investigations à travers le « village mondial » parient sur LES cultures et non sur LA culture, sur l'éventuel déchiffrement de scénarios de gestes et de sons qui, tantôt se passent de l'écriture, tantôt la rejoignent ou la provoquent. Non pas « l'âme des peuples » chère aux romantiques, ni cette « authenticité », cette « pureté » qui tente de dissimuler les rafistolages, les bricolages, les métissages féconds dont une forme présente est l'heureuse cristallisation.

N'est-ce-pas ce que dit ce livre ? La création, l'imaginaire se renouvellent par la découverte, la confrontation, par le défi de formes qui leur étaient jusque-là différentes ou occultées.

JEAN DIVIGNAUD

Introduction

Du dialogue des cultures à la Maison des Cultures du Monde

Quoique de création récente, l'expression *dialogue des cultures* est entrée dans le langage commun. La fortune de cette expression, la diversité des territoires d'activité qu'elle recouvre, la longévité des projets conduits en son nom, l'existence d'institutions chargées, en France et dans quelques autres pays, de la mettre en œuvre, de même que le rôle qu'elle joue désormais dans les relations internationales, sont autant de raisons qui conduisent à s'interroger sur cette aventure, tout à la fois intellectuelle, esthétique et sensible. En effet, si le dialogue des cultures inspire un nombre croissant de manifestations, devient objet d'enseignement – comme conception des relations culturelles internationales mais aussi comme technique de ces mêmes relations – et engendre une discipline nouvelle, l'ethnoscénologie*, l'on ne dispose pour autant ni d'une histoire ni même d'une esquisse présentant les différentes étapes, tendances, composantes de ce courant de pensée. Son succès, indiscutable, n'empêche pas ses origines même de s'obscurcir... Certains de ses premiers acteurs s'éloignent, vieillissent, disparaissent, tant et si bien que journalistes, enseignants, étudiants, avouent souvent les difficultés rencontrées pour remonter le cours de cette aventure qui mêle l'histoire politique, la philosophie, l'anthropologie, l'ethnologie à la littérature d'une part, à la vie moderne et contemporaine des arts de la scène, d'autre part. D'où l'envie autant que le besoin de faire le point sur l'histoire de ce dialogue et de ses développements. Faire le point, Chérif Khaznadar en ressentait lui aussi fortement le besoin. Son nom, celui de Françoise Gründ, sont depuis plus de vingt années associés, en France, en Europe, mais aussi dans un grand nombre de capitales, au dialogue des cultures, grâce aux programmes du Festival des Arts Traditionnels à Rennes puis, depuis bientôt quinze ans, de la Maison des Cultures du Monde, à Paris. Que les arts de la scène, le spectacle vivant, constituent en France une branche particulièrement vigoureuse du dialogue des cultures et qu'elle porte l'empreinte, la marque de la personnalité de Chérif Khaznadar et de Françoise Gründ ne fait aucun doute, et que cette activité connaisse aujourd'hui, dans bon nombre de pays du Sud, des effets en retour non négligeables, mérite aussi que l'on y réfléchisse. Ceci n'est pas un jugement de valeur, mais un constat, simple et objectif. Pourtant, là encore, une manifestation musicale, théâtrale, chorégraphique aussi forte, aussi impressionnante, aussi riche soit-elle, ne peut que se confier à nos mémoires... Même si un travail éditorial, littéraire, discographique, l'accompagne, au bout de cinq, dix, quinze ans, qu'en reste-t-il ? En restituant d'un coup, en un volume, les traces – et d'abord iconographiques – de ces spectacles, c'est bien un Livre des Merveilles qui se compose, restituant de manière éblouissante la stupéfiante diversité des cultures, des expressions artistiques traditionnelles vivantes, aujourd'hui, dans le monde. Faire le point ? Telle est donc la raison d'être de ce livre. Après avoir restitué, en introduction, et à grands traits, l'histoire générale plus complexe qu'il n'y paraît, du dialogue des cultures, Chérif Khaznadar et Françoise Gründ dressent un inventaire des centaines de formes traditionnelles qu'ils ont contribué à faire connaître en France, tout en s'interrogeant à haute voix sur les multiples questions que pose cette entreprise consacrée à un patrimoine riche, divers, mais aussi et toujours, très précaire...

* cf. page 201 et *Internationale de l'imaginaire* n°5 : *La scène et la terre*, Paris, Maison des Cultures du Monde / Actes Sud-Babel, 1995.

L'UNESCO et la naissance d'une idée

Quand l'expression *dialogue des cultures* a-t-elle été forgée ? Sa présence, dans de nombreux textes, est partiellement trompeuse. En effet, si des journalistes, des historiens l'emploient – si nous l'employons – aujourd'hui pour désigner et qualifier des préoccupations nouvelles, apparues avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est en fonction d'un usage tout rétrospectif, non pas de l'idée, mais de l'expression elle-même. Ainsi, dans son histoire de l'UNESCO, Michel Conil Lacoste indique-t-il que l'organisation « *accomplit sa mission fondamentale de décloisonnement géographique des connaissances scientifiques et intellectuelles, qui est en même temps une incitation permanente à l'amélioration du dialogue des cultures...* »*. Or l'expression *dialogue des cultures* ne figure dans aucun des textes fondateurs auxquels d'emblée, quasi instinctivement, on songe à se reporter. Elle ne figure pas dans l'Acte constitutif de l'UNESCO, signé en 1946 par vingt-quatre gouvernements. Elle n'apparaît pas non plus dans les grands textes scientifiques, les essais de vulgarisation, les écrits polémiques qui sont publiés, avec un certain retentissement, tout au long des années cinquante et qui entreprennent, de manière décisive, à partir d'une préoccupation initiale consacrée au racisme, de repenser les rapports entre la culture européenne et les cultures – finalement moins ignorées que minorées – des peuples vivant sur sa périphérie. Puisqu'il sera beaucoup question d'eux, disons que ni Roger Caillois ni Claude Lévi-Strauss n'utilisent cette expression qui, dans les années cinquante, n'a pas encore été forgée et n'a aucun fondement scientifique. Sa légitimité, qui est réelle, est en effet d'un autre ordre. En revanche, il est évident que la préoccupation préexiste à la naissance de l'expression, et qu'une partie des thèmes constitutifs du dialogue sont, dès ce moment sinon complètement formulés du moins largement esquissés. Ainsi effectivement, du préambule de l'Acte constitutif de l'UNESCO. Ses rédacteurs et les premiers États signataires ont-ils clairement mesuré la portée qu'allait prendre leurs propos ? Rien n'est moins sûr... Toujours est-il qu'après avoir souligné, en une phrase devenue célèbre, que « *l'incompréhension mutuelle entre les peuples a toujours été, au cours de l'histoire, à l'origine de la méfiance et de la suspicion entre les nations...* » et que « *la grande et terrible guerre qui vient de finir a été rendue possible par le reniement de l'idéal démocratique de dignité, d'égalité et de respect de la personne humaine, et par la volonté de lui substituer, en exploitant l'ignorance et le préjugé le dogme de l'inégalité des races et des hommes* », le préambule en vient à énoncer deux préoccupations fondamentales du dialogue... Après avoir proclamé le rôle-clef qu'ils accordent à l'éducation, ces États s'engagent à assurer « *le libre échange des idées et des connaissances* », à développer et à multiplier les relations entre leurs peuples « *en vue de se mieux comprendre et d'acquérir une connaissance plus précise et plus vraie de leurs coutumes respectives* ». Multiplier les relations entre les peuples ? Se mieux comprendre ? Acquérir une connaissance plus précise et plus vraie de nos coutumes respectives ? Dans le cadre d'un libre échange intellectuel et culturel venant ajouter ses vertus à celles du libre échange commercial, voilà bien l'expression, en peu de mots, du terrain privilégié du dialogue, ou de sa rhétorique. Il n'est pas jusqu'au terme de *coutume*, daté, débattu, puis débouté qui ne constitue, à cet égard, un utile fil d'Ariane. Les rédacteurs et les premiers États signataires de la Charte, s'accordant pour proclamer l'inanité des préjugés raciaux, ont-ils clairement mesuré toute la portée potentielle de leur propos ? C'est, on le sait, à l'Europe défigurée par le nazisme – inégalité des races, des peuples, des nations – que se réfèrent les rédacteurs de ce texte. Mais c'est très vite aux rapports de l'Europe avec le reste du monde que songent nombre d'intellectuels qui, en raison de la proximité de leurs recherches personnelles avec certains des objectifs de l'UNESCO, sont soit recrutés par celle-ci, soit l'objet de commandes

* Michel Conil Lacoste, *Chronique d'un grand dessein, UNESCO 1946-1993*, Éditions UNESCO, 1993, p. 12.

* Claude Lévi-Strauss, « Race et histoire », in *Anthropologie structurale II*, Plon, 1973. Voir aussi *Race et Culture*, conférence prononcée par l'auteur vingt ans plus tard, toujours dans le cadre de l'UNESCO : Claude Lévi-Strauss, Idées/Gallimard, 1979.

ponctuelles de recherches et de publications. C'est le cas de Roger Caillois qui, écrivain, directeur de collection chez Gallimard, et fonctionnaire de l'organisation à partir de 1948, multiplie les initiatives et ouvre des voies concrètes à ce dialogue ; c'est le cas de Michel Leiris, de Claude Lévi-Strauss, auxquels l'UNESCO commande pour sa collection *La question raciale devant la science moderne* des textes intitulés *Race et civilisation* et *Race et histoire*, publiés respectivement en 1951 et 1952. Les titres de quelques-uns des chapitres de ce dernier petit livre, publié selon son auteur dans « *une collection de brochures destinées à lutter contre le préjugé raciste* », disent à eux seuls l'élargissement considérable – universel – du propos, en même temps que la nature des questions sous-jacentes à ce dialogue : Diversité des cultures, Ethnocentrisme, Cultures archaïques et cultures primitives, L'idée de progrès, Place de la civilisation occidentale, La collaboration des cultures...* Si la mise en œuvre de nouvelles politiques éducatives est alors la grande priorité de l'UNESCO – réorganisation des systèmes et refonte des manuels en Europe, mise en place de nouvelles filières de formation sur le mode de la coopération au second degré dans les pays d'Amérique Latine tout d'abord, dans les pays nouvellement indépendants ensuite, l'organisation participe aussi et pleinement de ce courant de pensée dont elle se nourrit, dont elle accueille directement ou indirectement les principaux représentants, et qu'elle décide de servir, à sa manière, en en faisant l'un des objectifs de sa politique culturelle. Au cours de cette période de mise en chantier d'un dialogue des cultures qui ne porte pas encore ce nom, deux forces motrices, distinctes et complémentaires, entrent donc en jeu : d'une part un courant de pensée diversifié dans ses options méthodologiques, conjuguant plusieurs disciplines – philosophie, anthropologie, ethnologie, sociologie, mais aussi critique littéraire, musicologie, etc. –, qui prend à bras le corps la question de nos rapports culturels avec les lointains et qui tend à s'affirmer avec éclat au milieu de très vigoureuses polémiques, et d'autre part la vocation, l'ambition de l'UNESCO et l'usage qu'elle va faire des acquis de cette réflexion. Légère, imaginative, poreuse, point encore enchaînée par l'intergouvernementalité, cette jeune institution sent que la doctrine dont elle a besoin se cherche là, s'élabore là, mais ce qu'elle apporte en propre se situe sur un autre registre, et cet autre registre n'est pas scientifique, il est politique. C'est justement celui du dialogue des cultures. L'UNESCO n'a pas été créée d'abord pour réfléchir – ce n'est pas un laboratoire de sciences humaines – mais pour agir. Son vrai domaine d'action est l'intervention sinon volontariste du moins incitatrice dans les cités qui se sont réunies pour la créer. La politique culturelle de l'UNESCO va donc consister à intervenir de manière incitatrice, et selon les voies qui sont les siennes, afin de modifier l'ordre des rapports existant entre les cultures. Cette politique est novatrice car elle permet de financer et de lancer des projets qu'à l'exception de quelques fondations américaines aucun État membre ne soutient ou n'envisage de soutenir à cette époque, et que les opérateurs privés n'abordent que trop rarement tant le public intéressé leur paraît infime et les risques financiers inconsidérément élevés. Toutes choses égales, de même que le droit international élaboré dans le cadre et sous l'égide de l'ONU est censé venir se substituer à l'état de nature qui caractérise la société internationale et les relations entre les États, la notion de dialogue entre les cultures est censée venir se substituer aux relations de nature, aux relations sauvages, destructrices, qui caractérisent, à de rares exceptions près, les rapports ordinaires entre les cultures. Et c'est l'une des trois ou quatre réponses que l'Occident invente pour répondre à la vaste question que lui pose le réveil des peuples, leur entrée ou leur retour dans l'histoire universelle ou, à tout le moins, dans l'histoire générale du monde. À ce stade, et pour bien comprendre la répartition des enjeux, on peut raisonnablement avancer que les trois moments importants de l'histoire de la notion de *dialogue des cultures* sont des temps forts

en matière de politique culturelle : avec l'UNESCO, comme nous sommes en train de le voir ; lors de l'invention même de l'expression par Denis de Rougemont et son équipe en 1961, dans le cadre d'une réflexion sur le rôle de l'Europe – une Europe encore incertaine d'elle-même – dans son rapport avec les autres grandes zones culturelles de la planète ; lorsque le gouvernement de François Mitterrand inscrit nommément, en 1982, le dialogue des cultures parmi les objectifs du ministère de la Culture.

Que se passe-t-il donc dans les années cinquante, à l'intersection de ce courant de pensée et de la capacité d'intervention de l'UNESCO ? Du courant de pensée lui-même, complexe, on ne dira rien ici, tant la bibliographie demeure abondante et les œuvres principales facilement accessibles. Disons, pour ce qui nous intéresse très directement, que l'essentiel tient au passage, tout d'abord opéré par des historiens à partir du milieu du XIX^e siècle*, d'une définition de la culture au singulier : la culture, évidemment européenne, évidemment normative issue de l'héritage gréco-romain et progressant d'étape en étape – Moyen-Âge, Renaissance, Siècle des Lumières – au travers de ses principales disciplines, à une notion plurielle et relative des cultures, désormais marquée par une approche d'ordre socio-anthropologique... Il y a d'autres patri-moines, d'autres cultures vivantes que la nôtre. Toutes sont régies par des systèmes logiques, sont donc par conséquent intelligibles et accessibles, et ont leur propre système de valeur. Il ne s'agit donc plus, pour la culture européenne, d'ignorer ou de rejeter a priori les autres cultures, pas plus que de les éradiquer, mais de les connaître et de dialoguer – fût-ce de manière vigoureusement critique – avec elles. Et l'UNESCO donnera ainsi un sens large – trop large ? – au mot *culture* : c'est l'expression de tous les peuples... Si les effets externes, extérieurs, géographico-esthétiques, d'une telle démarche sont importants – le panorama des « œuvres », des créations symboliques « recevables » s'élargit considérablement – les effets internes ne sont pas moins négligeables. Dans la biographie qu'elle a consacrée à R. Caillois*, Odile Felgine précise le sens que revêt la création en 1953 à l'UNESCO de la revue *Diogenes*. À la manière non conformiste et néanmoins fermement modérée de son rédacteur en chef, cette revue participe de ce courant et contribue à jeter les bases du dialogue, au nom d'un humanisme rénové : « *Vu l'élargissement des connaissances, la culture ne saurait se limiter aux traditionnels apports gréco-latins* ». Là, note Odile Felgine, Caillois plaide la cause *unescaïne* de la diversité des patrimoines culturels. « *Aujourd'hui, les Humanités sont loin de coïncider avec l'Humanisme* » conclut Caillois qui donne deux exemples prudemment et sagement choisis : l'Orient millénaire et l'Amérique en plein développement... Or la formation de l'honnête homme dans les années cinquante ne concerne plus seulement le lycée, l'université, les manuels et les programmes d'études. Depuis une vingtaine d'années, et tout particulièrement depuis le Front Populaire, la culture est l'objet d'une revendication. Il s'agit de refaire pour elle ce qui a été fait pour l'enseignement public : la rendre accessible à tous. Mais de quelle culture entend-on dès lors démocratiser l'accès ? La culture française, dans l'acception nationale, savante et normative du terme, ou bien l'ensemble des cultures dont vit ou se souvient l'humanité ? Par quelque bout que l'on prenne la question, qu'elle concerne l'UNESCO ou les institutions françaises, on retrouve bien un problème de choix, c'est-à-dire un problème politique et, en l'occurrence, de politique culturelle. Quelle est celle que l'UNESCO va promouvoir ? Elle se manifeste tôt, sous la forme de programmes extrêmement nombreux dont voici, à titre indicatif, quelques exemples. En 1948, le programme de traductions d'œuvres littéraires classiques et contemporaines connu sous le nom de *Collection d'œuvres représentatives* est lancé. Caillois, Etienne, Thomas veillent sur elle ; elle a pour « *objectif principal d'encourager la traduction, la publication et la diffusion dans les grandes langues véhiculaires – anglais, français, espagnol, arabe – de textes significatifs du point de vue littéraire*

* Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969, p. 255 et ss.

* Odile Felgine, *Roger Caillois*, Stock, 1994, pp. 297-323.

ou culturel, bien que peu connues au delà des frontières nationales ou du cadre linguistique d'origine ». En 1953, naissance de la revue *Diogenes* dont on vient de parler. En 1954, création de la collection consacrée à l'*Art du monde* et dont deux titres suffisent ici à illustrer les préoccupations : les peintures des grottes d'Ajanta, les peintures des aborigènes d'Australie. En 1957, le projet majeur relatif à l'appréciation mutuelle des valeurs culturelles de l'Orient et de l'Occident voit le jour, piloté par le philosophe Jacques Havet. On s'accorde à y reconnaître le premier projet global de dialogue entre les cultures. Au programme, pluridisciplinaire : l'amélioration des manuels scolaires, la diffusion de la littérature et des arts plastiques, les échanges de chercheurs et l'attribution de bourses.

Ce qui s'invente là, modestement, comme les premiers chiffres de diffusion le rappellent, et courageusement, car il s'agit vraiment de projets novateurs pilotes, c'est un autre mode de relations entre les cultures. Il s'agit de donner à entendre, à voir, à lire, à connaître, des « œuvres » qui ordinairement ne circulent pas, ne sortent pratiquement jamais – Chérif Khaznadar et Françoise Gründ insisteront beaucoup, eux aussi, sur ce point – de leur terre d'origine et ne sont connues, au mieux, que des seuls et rares spécialistes. Tout en s'appuyant étroitement sur leurs travaux, l'UNESCO veille à mettre en place des canaux de diffusion qui dépassent ces mêmes cercles, et touchent un public beaucoup plus large, dans le sens d'une volonté de démocratisation de l'accès à la culture que nous avons évoquée. L'objectif est de sensibiliser, de former, d'éduquer, de faire évoluer les mentalités, d'ouvrir et d'élargir les champs de références culturelles, artistiques, esthétiques, de familiariser avec d'autres modes d'expression. D'où, parallèlement, l'importance accordée aux aspects pédagogiques, à l'usage scolaire des matériels proposés, comme à la formation de haut niveau par l'intermédiaire des échanges et des bourses. Reste enfin l'épineuse question des domaines élus. De quelle culture parle-t-on ? De celles du passé ? De celles du présent ? Des grandes civilisations disparues, deux fois lointaines, dont l'Europe rêve désormais les prestigieux vestiges ? Des sociétés qui ont peut-être eu un passé mais dont on se demande si elles ont un présent, et qui pourtant se réveillent ? Et que peuvent bien nous dire, au-delà de l'anecdote, les sociétés archaïques ?

Si l'UNESCO élit l'Inde pour son premier programme d'appréciation mutuelle, c'est qu'elle incarne la figure emblématique de « l'autre » grande civilisation, riche tout à la fois d'une fabuleux passé artistique, d'une vie religieuse qui fascine les européens, et d'une activité contemporaine qui suscite toutes sortes de curiosités : une civilisation sans ruptures dont le présent prolonge avec éclat le passé... Le premier auteur non-occidental à se voir décerner un prix Nobel, dès 1913, est le poète indien Rabindranath Tagore. S'il peut y avoir un dialogue des cultures, aucun doute, c'est avec l'Inde qu'il faut l'initier.

En 1960, l'UNESCO lance une vaste campagne internationale destinée à réunir des fonds pour le sauvetage des monuments de Nubie, menacés par la construction du barrage d'Assouan. Dans sa réponse à l'appel de l'organisation, André Malraux écrit : « *Aujourd'hui, pour la première fois, toutes les nations – au temps même où beaucoup d'entre elles poursuivent une guerre secrète ou proclamée – sont appelées à sauver ensemble les œuvres d'une civilisation qui n'appartient à aucune d'elles... La première civilisation mondiale revendique publiquement l'art mondial comme son indivisible héritage* »*. Le dialogue avec l'art des grands morts va-t-il progresser plus vite que le dialogue entre les vivants ? C'est tout au moins ce que semble indiquer le succès de la campagne pour le sauvetage des monuments de Nubie, sur fond d'intense rivalité Est/Ouest. « *Notre civilisation*, écrit encore Malraux, *rassemble les œuvres devenues fraternelles de tant de civilisations qui se haïrent ou s'ignorent* ». Tel est pourtant bien – quoique à propos du passé – le programme du dialogue...

* André Malraux, *Le miroir des limbes*, Gallimard, 1976.

L'Europe et la naissance d'une expression

C'est vers les vivants, résolument, que se tourne Denis de Rougemont quand, quelques mois plus tard, en 1961, il invente l'expression *dialogue des cultures* ou, très exactement, donne ce titre à un colloque qu'il s'approprie à réunir à Genève*. Sémantiquement, la formule était dans l'air : « *Enrichissons-nous de nos différences mutuelles* », « *appréciation mutuelle des cultures* », « *cultures fraternelles* », « *œuvres fraternelles* »... L'alliance du terme *culture*, décliné au pluriel, et du vieux mot platonicien de *dialogue* – lequel s'oppose évidemment à mépris, rejet, ignorance, fermeture, soliloque – fonctionne à merveille et explique sans doute son succès. Encore une fois ce n'est pas une expression scientifique mais un terme politique, un terme général et générique que l'on va très vite écrire sans majuscules ni guillemets. En 1961, le colloque réuni par Rougemont contribue à préciser le sens global de la démarche humaine que l'expression désigne, de la volonté d'ouverture qu'elle recouvre. Dans le document préparatoire qu'il diffuse pendant l'été, Rougemont souligne que, pour des raisons techniques, toutes les régions du monde sont désormais en contact, mais de manière superficielle. Cette mise en contact uniformise les apparences, sans pour autant égaliser les niveaux de vie ni rapprocher les cultures. On constate au contraire que ces dernières, en Asie, en Afrique, en Amérique Latine, réagissent contre ce risque d'uniformisation croissante. Les contacts entre cultures sont donc inévitables mais, s'ils restent extérieurs et purement subis, ils renforceront les préjugés mutuels et ne permettront pas de dissiper les malentendus profonds – souvent de nature spirituelle, note Rougemont – qui compromettent les ententes politiques et même économiques, et peuvent provoquer des réactions d'extrême agressivité. Par ailleurs, poursuit Rougemont, une addition de spécialités ne fait pas une culture vivante et ne les représente pas. On assiste depuis longtemps à des dialogues savants entre linguistes, folkloristes, archéologues, juristes, historiens de la philosophie, de l'art, de la religion, mais aucun d'entre eux ne permet un véritable dialogue des cultures : il faudrait pour cela aborder les problèmes des êtres vivants...

Enfin, si l'Europe s'attache à étudier les autres sociétés, ces dernières n'étudient guère l'Europe. Au-delà des relations culturelles développées par chaque pays, il faut créer un réseau de relations culturelles européennes et identifier ses « *interlocuteurs valables* », c'est-à-dire ses partenaires dans les autres grandes zones culturelles, les autres grands ensembles qui composent la planète. La possibilité et la nécessité d'un dialogue entre les cultures résultent clairement, note-t-il, de ces réactions à une mise en contact qui serait purement imposée, subie... Seul un véritable dialogue peut favoriser à la fois la prise de conscience par chaque culture de ses apports spécifiques, la compréhension des apports différents et l'échange créateur de valeurs. Or, pour bien comprendre ce qui se passe en 1961, au lendemain de la vague d'indépendances en Afrique noire et au moment où les rapports Est/Ouest entrent dans une phase aiguë qui s'étend au tiers-monde, il faut bien distinguer le sort que connaîtra l'expression forgée par Rougemont du contexte dans lequel il formule ses préoccupations. Avec Rougemont et le Colloque de Genève, on quitte le cercle strict de l'UNESCO pour entrer dans la mouvance de la construction européenne. Or, avec l'idée de *dialogue des cultures*, ce que Rougemont s'emploie à la fois à théoriser et à mettre pratiquement sur pied c'est une politique culturelle extérieure pour l'Europe. En ce sens, le dialogue des cultures est la réponse raffinée qu'un intellectuel libéral, reprenant explicitement l'héritage de l'UNESCO, a tenté de proposer à une Europe culturelle institutionnellement inexistante, pour articuler ses rapports avec le reste du monde. Écrivain et essayiste de nationalité suisse, engagé tôt dans la lutte contre l'idéologie nazie, Rougemont réside aux États-Unis pendant toute la guerre. Il est rédacteur en chef des émissions en langue française de la *Voix*

* *Le Dialogue des Cultures*, Éditions de la Bacomière, 1962. Cette évocation doit beaucoup à Yves Brunsvick, vice-président de la Commission française pour l'UNESCO, entretien avec l'auteur le 17 mai 1996.

* Robert Toulemon, *La construction européenne*, Livre de Poche, 1994, p. 17.

* Stephen Spender, *Journaux 1929-1989*, Actes Sud, 1990, pp. 267-268.

de l'Amérique et enseigne la littérature dans une université de New York. À la fin du conflit, il regagne l'Europe et participe en mai 1948 au Congrès de La Haye considéré, selon Paul-Henri Spaak, comme « *un moment capital dans l'histoire de l'Europe* », et qui réunit aux côtés de Churchill, de Ramadier, de Reynaud, d'Adenauer, plus de douze cents délégués dopés par le repoussoir soviétique et favorables à la construction de l'Europe. Rougemont, Madariaga, y « *font entendre la voix des quelques intellectuels qui n'ont pas succombé à la tentation marxiste* ». Trois résolutions – culturelle, économique, politique – sont votées à la fin de ce congrès qui débouchera en mai 1949 sur la création du Conseil de l'Europe et de son Assemblée parlementaire, instances privées toutefois de véritables prérogatives du fait de l'équivoque position britannique et de la cécité initiale de leurs partenaires. La résolution culturelle recommande la fondation d'un Centre Européen de la Culture. Ce projet fait l'objet d'une conférence préparatoire, rapidement réunie à Lausanne. Elle rassemble deux cent vingt délégués venus de dix-huit pays. Le Centre Européen de la Culture est créé en 1950 et s'installe à Genève. De 1950 à 1977, Rougemont en assume la direction. Le tout jeune Conseil de l'Europe adresse alors à tous les gouvernements qui en sont membres une recommandation leur demandant de soutenir matériellement et moralement le Centre Européen de la Culture sans l'inféoder à aucune politique. Une Fondation Européenne de la Culture, située d'abord à Genève puis à Amsterdam est chargée de rassembler les fonds nécessaires aux activités du Centre Européen de la Culture, d'abord sollicités auprès de fondations américaines. Le Colloque *Dialogue des Cultures* sera ainsi organisé, en 1961, par le Centre Européen de la Culture, sur un financement de la Fondation. Parallèlement, de 1951 à 1966, Rougemont préside le Congrès pour la liberté de la culture qui organise en Europe des manifestations culturelles, artistiques, scientifiques importantes mais dont on découvrira que « *la plupart des fondations [américaines] réputées le sponsoriser recevaient elles-mêmes de l'argent de la CIA* »*. En 1961, Rougemont remarque « *qu'après dix ans d'études et d'activités à l'intérieur de la communauté européenne, le Centre Européen de la Culture a senti que le moment était venu de passer au stade du dialogue mondial, et d'en instituer les conditions pratiques* ». Il redit que l'objectif initial et principal du Centre a été de réveiller le sentiment d'unité des Européens et que cet objectif demeure. Mais il souligne qu'au fil des années et de l'évolution rapide du monde, la confrontation des Européens avec d'autres cultures serait sans doute l'un des moyens les plus efficaces de cette prise de conscience et que, de surcroît, un problème analogue se pose aux nouvelles nations de l'Afrique et de l'Asie. Il ne s'agit pas de favoriser l'apparition d'un monde formé d'une addition de nations rivales mais de dialoguer, au niveau des cultures vivantes, avec les représentants de ces nouvelles unités de culture indépendantes. Gabriel d'Arboussier, ministre de la justice du Sénégal, Rajeshwari Datta, musicologue bengali, Théodore Idzumbur, étudiant congolais, German Arciniegas, historien colombien, ambassadeur à Rome, Juan Liscano, poète vénézuélien, Ibrahim Madkour, philosophe et ancien ministre égyptien, Wole Soyinka, dramaturge nigérian, dialoguent ainsi pendant quelques jours avec des intellectuels venus de plusieurs pays d'Europe, dont Jacques Havet au titre du projet majeur d'appréciation mutuelle ou Stephen Spender qui travailla à l'UNESCO puis devint coéditeur de la revue *Encounter* fondée par le Congrès pour la liberté de la culture, ces deux noms témoignant de la continuité de préoccupations entre les deux institutions, à vocation mondiale pour l'une, européenne pour l'autre.

L'autre voie ? La révolution...

À ce moment pourtant, ni l'UNESCO ni les milieux pro-européens ne sont évidemment les seuls à affronter les questions que pose, en matière culturelle, l'émergence

d'une civilisation universelle. L'idée de dialogue des cultures, épiphénomène du libre échange, ne s'oppose pas seulement à celle d'autarcie, de rejet de l'Autre ; elle s'oppose au moins autant à l'analyse marxiste révolutionnaire qui convainc probablement, à ce moment là, un nombre beaucoup plus grand d'intellectuels et de leaders à travers le monde. Les acteurs des cultures traditionnelles, ceux qui en détiennent la mémoire et la pratique, sont les propagateurs d'un obscurantisme qui nuit à une claire prise de conscience des rapports politiques, économiques et sociaux. Les liens ethniques, les croyances religieuses et, d'une manière générale, tout ce qui contribue à maintenir et à exprimer cette conscience magique, est considéré comme réactionnaire et doit être dépassé. Ce sont les chaînes de l'obscurantisme dont les peuples doivent s'affranchir. Seule la prise de pouvoir, en Occident et en dehors, par le prolétariat ou ses représentants les plus éclairés, permettra d'édifier une société dans laquelle la culture ne sera plus le reflet de l'aliénation de ses membres, aliénation dont témoignent les cultures dites traditionnelles. Il ne s'agit donc pas de sacraliser celles-ci, de les prendre à témoin, d'en organiser le dialogue, mais de s'en débarrasser et de passer à autre chose.

En regard de ce credo révolutionnaire que l'on verra appliqué sous des formes diverses dans de nombreux pays du tiers-monde, la voie du dialogue paraît par comparaison infiniment plus modérée, réformiste et, pour tout dire, libérale même si certains veillent à redire l'ampleur et la puissance des espoirs qu'ils mettent en lui... Ainsi Léopold Sédar Senghor, dont le livre *Liberté 3* porte en sous-titre *Négritude et civilisation de l'universel*, et qui clôt son introduction par ces mots : « *Ce qui s'impose donc, en ce dernier quart du vingtième siècle, c'est le Dialogue des Cultures (...). Ce mouvement de révolution culturelle, né dans les douleurs des conquêtes, des massacres et des déportations, grandi par les hasards des voyages, des partages, des traités, il s'agit de l'organiser maintenant de façon rationnelle, et humaine en même temps : dans un dialogue où chaque race, chaque nation, chaque civilisation recevant et donnant en même temps, chaque homme pourra, en se développant, s'épanouir en personne* »*.

Faute de moyens suffisants et d'une volonté politique affirmée, l'entreprise européenne rêvée par Denis de Rougemont n'ira pas au-delà de l'esquisse ; Bruxelles prenant le relais de Strasbourg, l'Europe sera économique et les questions culturelles – a fortiori les questions de relations culturelles internationales – demeureront, pour l'essentiel, l'apanage des États. À cette même date, c'est-à-dire dans les années soixante, on peut considérer que l'UNESCO a donné le meilleur d'elle-même. Dans ce domaine, elle n'innovera plus. D'autres projets, nombreux, verront le jour, mais de plus en plus consacrés à la sauvegarde des patrimoines monumentaux.

La double position française

Reste à examiner maintenant l'attitude adoptée, en France même par rapport à cette notion de dialogue. Il faut bien distinguer, là, entre la position longtemps réticente des institutions officielles – ministère des Affaires étrangères, ministère de la Culture – et l'attitude de personnes privées, d'artistes principalement : peintres, compositeurs, metteurs en scènes, écrivains, mais aussi de collectionneurs et d'organisateur de spectacles longtemps peu nombreux, qui, dès avant la Seconde Guerre mondiale, avaient en quelque sorte sauté le pas en se nourrissant soit d'une tradition soit d'une création d'origine extra-européenne et dont l'exemple, l'influence acquise, conjugués à d'autres facteurs d'ordre politique, conduiront finalement les institutions à modifier leur position par rapport à cette idée. Jusqu'à l'extrême fin des années soixante-dix, ces institutions centrales n'intégreront donc, ni dans leur doctrine ni dans leur pratique, le dialogue des cultures. Au ministère des Affaires étrangères, c'est l'évidence... Or, dans la mesure où ce ministère gère la

quasi totalité des budgets touchant aux relations culturelles avec l'étranger, où les pays concernés par le dialogue des cultures sont, dans leur immense majorité, situés hors des circuits artistiques commerciaux, c'est-à-dire hors des zones où les promoteurs privés prennent le risque d'intervenir, la position du Quai d'Orsay devient déterminante. Si lui n'intervient pas, qui le fera à sa place ? Le renforcement progressif de la structure culturelle du Quai d'Orsay, à partir de 1945, correspond en même temps à la réaffirmation de la doctrine du « rayonnement » de la culture française – la France est un centre et sa culture doit rayonner, sans entraves, à partir de ce centre, dans le monde entier. Il s'agit donc d'en favoriser la diffusion en Europe même, dans les Amériques, en Asie, mais aussi dans les pays nouvellement indépendants dont le nombre croît d'année en année. Le Quai d'Orsay n'est pas systématiquement fermé aux influences doctrinales. Il reprendra par exemple à son compte le concept de coopération technique au second degré, démultiplicateur, forgé à l'UNESCO. S'il n'en va pas de même de la notion de dialogue, c'est qu'elle participe d'un « relativisme » – la culture française ne serait plus qu'une au milieu de dix, de cent autres – relativisme diamétralement opposé à ce qui fonde à ce moment la conception officielle de l'universalité de la culture française. De Molière à Victor Hugo, celle-ci exprime une expérience de l'homme valable pour tous, partout et en tous temps. L'héritage artistique et culturel français est prestigieux en ce sens qu'il dit l'enracinement d'un peuple dans une longue histoire et son génie ; il est universel en ce sens qu'il parle à tous les hommes et pour tous les hommes. L'adoption du dialogue des cultures conduirait, comme on le verra en 1982, à une autre définition de son universalité et, dans une certaine mesure, à une autre conception de ses relations culturelles. Et pourtant, cette position – celle de l'État – va s'infléchir partiellement, ou plus exactement, se complexifier, au moment même où elle va connaître sa plus vigoureuse affirmation, avec le Général de Gaulle, et non point tant du fait de la création du ministère de la Culture, en 1959, que de la présence à sa tête et pendant dix ans d'André Malraux. Pour faire bref, disons que Malraux est convaincu du génie français mais qu'il sait qu'il y en a d'autres... Et s'il faut effectivement attendre la formation d'un gouvernement socialiste pour voir inscrire le dialogue des cultures dans le texte d'attribution du ministère, que dire de celui que Malraux rédige de sa main et qui commence par ces mots : « *Rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français...* » ? Dès ce moment, une séduisante formule rhétorique permet d'affirmer la primauté des préoccupations touchant aux œuvres majeures de la nation, tout en insérant celles-ci dans un ensemble premier, constitué des œuvres majeures de l'humanité.

Malraux s'écarte-t-il quelque peu du registre stylistique de l'UNESCO ? Il le maîtrise pourtant pleinement, et tôt, ainsi qu'en témoigne cet extrait d'un discours prononcé lors de l'une des premières réunions de l'Organisation en 1946 : « *Depuis vingt-cinq ans, le pluralisme était né. Et, à l'idée ancienne de civilisation – qui était celle du progrès dans les sentiments, dans les mœurs, dans les coutumes et dans les arts – s'était substituée l'idée nouvelle des cultures* »*. En parlant de civilisations, de chefs-d'œuvre, de l'humanité et non des cultures du monde et d'expression des peuples, Malraux, qui a beaucoup lu Spengler, indique précisément ses choix propres à l'intérieur du vaste domaine où des dialogues seraient peut-être possibles, et caractérise le champ d'intervention de sa jeune administration : le seul dialogue qui lui paraît s'imposer souverainement, et qu'il peut aider, au poste où il se trouve, à promouvoir, c'est celui qui semble se nouer, pour la première fois, au ^{xx}e siècle, avec les formes majeures héritées des grandes civilisations disparues, endormies ou demeurrées méconnues, et l'organisation à Paris d'expositions consacrées aux arts précolombiens, aux arts du Japon, à la statuaire africaine, comme, plus tard,

* Léopold Sédar Senghor, *Liberté 3*, Le Seuil, 1977, p. 10.

* André Malraux, texte non publié dans son intégralité. Voir archives UNESCO. Extraits dans Jean Lacouture, *André Malraux*, Le Seuil, 1973, pp. 332-333, et dans Claude Tannery, *Malraux, l'agnostique absolu*, Gallimard, 1985, p. 162.

à la Fondation Maeght, à son propre Musée Imaginaire, aussi bien que l'appel pour le sauvetage des monuments de Nubie, témoignent d'une politique culturelle nourrie des longs travaux personnels de leur auteur. Le mémorialiste, l'orateur même se préoccupent mieux des vivants que le ministre qui, à l'intérieur d'un monde de l'art élargi mais strictement et rigoureusement délimité, n'accordera jamais qu'une attention très distraite aux musiques et aux arts des spectacles du monde, lesquels ne bénéficieront de son administration que d'une aide au mieux parcimonieuse...

Un ministère des Affaires étrangères qui veille au rayonnement artistique, culturel mais aussi linguistique et technologique de la France à l'étranger – rayonnement qualifié ici d'impérial, et là carrément d'impérialiste ; un ministère de la Culture qui contribue, pour ce qui le concerne, à ce rayonnement tout en n'ignorant pas la naissance d'une civilisation universelle et en favorisant, à cet égard, confrontation et dialogue entre ses grands legs patrimoniaux... À l'exception de cette dernière et notable percée, c'est ailleurs et en fonction de leurs préoccupations esthétiques, formelles, que des artistes ou des organisateurs de manifestations, établissent progressivement des relations d'un type nouveau entre la création vivante occidentale et la création ou l'interprétation tels qu'on peut les percevoir, les appréhender dans les pays extra-européens. La peinture japonaise et les impressionnistes, la sculpture nègre et l'œuvre de Picasso, les danses cambodgiennes et Antonin Artaud, le théâtre musical balinaï et Claude Debussy puis Olivier Messiaen et, de nouveau, Antonin Artaud*, les objets primitifs et Apollinaire, Breton, la réflexion de Pierre Boulez sur ce qu'il nommera si justement « *la rupture du cercle Occident* » constituent quelques-uns des exemples célèbres de ces « rencontres exotiques », lesquelles vont avoir valeur de choc esthétique, et jouer un rôle si important dans l'évolution des formes et de la pensée au XX^e siècle. Pour faire bref, disons qu'il ne s'agit plus de trouver des recettes pour exotiser une partition, un tableau ou un objet – de les orientaliser par exemple, grâce à des procédés et des ornements convenus –, mais que ces artistes trouvent au contraire dans ces œuvres, des réponses que l'on peut qualifier à la fois de techniques et d'organiques – et non plus d'exotiques – aux problèmes formels, expressifs, qui se posent à eux. Encore une fois, il ne s'agit pas de retracer ici le cheminement des chocs en question, mais d'observer comment le travail de ces artistes, la sensibilité qu'ils éveillent, le regard dont ils fabriquent l'apparition, vont préparer lentement l'un des chemins majeurs du dialogue des cultures. Celui-ci suppose évidemment que l'on donne à voir, à entendre, à lire... À voir ? Des objets, des danses... À entendre ? Des instruments, des voix, des musiques... À lire ? Des textes traduits de langues peu familières, et souvent rares. Il n'est donc pas indifférent de constater que – Artaud et Messiaen compris – les grands chocs fondateurs dont nous venons de parler sont pour la plupart liés à des expositions universelles ou coloniales qui se déroulèrent soit à Marseille, soit à Paris, entre 1879 et 1931. Celles-ci permirent de montrer en métropole des objets mais aussi et surtout des « spectacles » dont ces artistes tirèrent subrepticement des leçons, fort éloignées de l'idéologie qui présidait à l'organisation de ces manifestations exceptionnelles. Car c'est bien évidemment la rareté, l'exceptionnalité qui caractérise la présence, en France, de ces formes dont on ne sait trop, alors, s'il convient de les qualifier de sauvages, de primitives, de coutumières, de traditionnelles ou de folkloriques... Parallèlement aux grandes expositions, le Musée Guimet, qui a ouvert ses portes en 1889 et qui rassemble des objets d'art et d'arts décoratifs asiatiques, présente aussi devant un public rare et choisi, des cérémonies orientales, des danses, des musiques... On s'y retrouve entre gens du monde que l'Asie fascine et entre spécialistes. C'est encore le moment, entre les deux guerres mondiales, où les missions ethnologiques se font nombreuses et diversifient leurs objectifs. Ainsi, du matériel – films, enregistrements sonores – s'accumule-t-il dans la capitale. L'ensemble concerne encore une fois des cercles

* « Dossier Antonin Artaud », chronologie par Paule Thevenin, in *Le Magazine Littéraire*, avril 1984. Artaud a assisté pour la première fois à des danses cambodgiennes au Palais de l'Indochine, à Marseille, où se tenait une Exposition coloniale en 1922. C'est à l'Exposition coloniale de Paris, en 1931, qu'il assista à une représentation publique du théâtre balinaï. Dès le lendemain il fit part de son émerveillement à Jouvet, et publia le 1^{er} octobre, dans la Nouvelle Revue Française, un texte intitulé *Le théâtre balinaï*. Cette même Exposition permit aussi à Olivier Messiaen d'entendre des musiques extra-européennes : Alain Périer, *Messiaen*, Le Seuil, 1979, p. 28.

d'initiés, de spécialistes, et force est de constater que, même pour des formes savantes, historiquement anciennes, comme le théâtre classique japonais, les occasions de représentation sont rares. On observe pourtant, dès ce moment, la naissance d'une distinction entre les milieux qui se préoccupent plutôt des objets et ceux qui commencent à se préoccuper des « arts de la scène », ceci sans doute en raison des modes spécifiques de prospection, de circulation, d'accumulation des uns, et de représentation des autres. La constitution d'une collection, son exposition, ne requièrent pas les mêmes talents que la mise en valeur d'expressions artistiques qui supposent – musique, danse, théâtre – une interprétation, c'est-à-dire la présence d'exécutants venus d'ailleurs, et ce sont des musicologues mais aussi des gens du spectacle qui prêtent à cette discipline encore informelle un début d'attention. Une remarque de Jean-Louis Barrault, à propos de ses préoccupations à la fin des années trente, éclaire bien cette curiosité nouvelle : « *Les trois axes qui nous animaient : Freud ou la libération des instincts, Marx ou la libération de l'Homme, l'Orient ou la révolte de l'esprit occidental, apparaissent comme autant de veines qui furent brutalement interrompues par le bouleversement mondial de la guerre* »*. C'est donc dans l'après Seconde Guerre mondiale qu'une série de seuils est franchie, grâce à ces multiples et peu visibles contacts artistiques noués depuis la fin du siècle dernier, lesquels vont nourrir, avec les réflexions qu'ils suggèrent, aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France, sinon le projet même de l'UNESCO, du moins sa problématique de la culture, du relativisme, et des relations culturelles. Mais quoique le siège de l'UNESCO soit situé à Paris, la politique culturelle française demeure rétive à ses recommandations, et ce sont encore des initiatives individuelles qui vont permettre d'instaurer un dialogue des cultures actif et modeste. Un livre de souvenirs permet de reconstituer l'état d'esprit qui caractérise cette étape. C'est celui que Claude Planson a consacré au Théâtre des Nations qu'il fonda en 1954 et dont il fut l'animateur pendant une dizaine d'années*. Le Théâtre des Nations est un festival qui eut pour objectif de déprovincialiser Paris et d'en faire un carrefour de l'actualité lyrique et dramatique internationale en y présentant soit des créations d'œuvres modernes et contemporaines qui n'y avaient jamais été jouées – *Lulu* de Berg, *Moïse et Aaron* de Schenbergh... – mais aussi en y invitant troupes et metteurs en scène étrangers à témoigner, dans leur langue, de leurs recherches et de leurs réalisations. À tous égards, le rôle du Théâtre des Nations fut capital. Or le mouvement même qui conduisit ce festival à explorer les multiples chemins de la modernité dans le domaine du spectacle vivant le conduisit aussi à s'intéresser au spectacle extra-occidental traditionnel dont, admet Planson, « *la prospection commença relativement tard* » et qui constitua au total un peu plus de dix pour cent de sa programmation générale. En fait, il franchit le pas, lui aussi, dans les années soixante. Le Théâtre des Nations permit alors de voir de grandes formes, bénéficiant d'un préjugé savant favorable, mais souvent inconnues du public : opéra de Pékin, *kabuki* et *nô* japonais, mais aussi des cérémonies, des rituels, des fêtes comme les danses sacrées du Palais d'Abomey, des Dogons du Mali, des Bororo du Niger, le Vaudou haïtien, étrangers à l'histoire comme à la conception de l'espace scénique européen et conviés à témoigner de la diversité des patrimoines des « *nouvelles nations culturelles* » selon l'expression de Planson. Notons au passage que Françoise Gründ et Chérif Khaznadar firent partie de son entourage. Il est évident que les hautes ambitions du Théâtre des Nations et le contexte dans lequel les manifestations étaient présentées introduisaient celles-ci dans un univers culturel qui n'avait plus rien à voir avec celui des expositions coloniales.

Musicalement, c'est l'Inde qui se taille alors la part du lion, essentiellement au Musée Guimet, devant une maigre assistance regroupée autour d'Alain Daniélou et de Mireille Helffer dans les années cinquante, en présence d'un clan de passionnés

* Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Le Seuil, 1972, p. 130.

* Claude Planson, *Il était une fois le Théâtre des Nations*, Maison des Cultures du Monde, 1984.

* André Velter in *Le Monde*,
17 novembre 1994.

s'élargissant dans les années soixante, clan « submergé » dans les années soixante-dix par les jeunes hippies, de retour de terre promise... Premiers engouements, ainsi que le rappelait récemment André Velter*. D'autres lieux, comme le Centre Mandapa, commencent à s'intéresser à ce type de programmation, tandis qu'à Rennes, en 1974, Chérif Khaznadar et Françoise Gründ lancent le Festival des Arts Traditionnels et que, sur un tout autre registre, Jack Lang invite à Nancy les troupes universitaires du monde entier, et tout particulièrement celles des jeunes nations culturelles, en un temps où l'expression théâtrale dans les universités, est porteuse des espoirs et de la poésie d'une génération en colère.

Le dialogue des cultures – qu'il s'agisse de formes traditionnelles ou de formes modernes et contestataires – cherche alors partout à se frayer un chemin, et l'on sent bien le divorce existant, en France même, entre les attentes généreuses qu'il cristallise, les multiples domaines d'activité qu'il commence à toucher, dans le monde de l'alternatif comme de l'*underground*, et la position officielle du gouvernement qui continue de privilégier, dans le domaine des relations culturelles, la doctrine du rayonnement unilatéral d'une culture essentiellement classique, même si elle commence à s'ouvrir au répertoire du *xx^e* siècle.

C'est à Jacques Rigaud que revient le mérite, dans *Rapport au ministre des Affaires étrangères* [Jean François-Poncet] sur les relations culturelles extérieures remis en septembre 1979, de formuler dans un texte quasi officiel ce divorce, et de recommander l'adoption de la notion de dialogue dans le corps de doctrine du Quai d'Orsay en matière de relations culturelles. Jacques Rigaud aura ainsi joué, avec quelques autres, le rôle de passeur en faveur de l'idée de dialogue. Avant d'assumer à la fin des années soixante-dix les fonctions de sous-directeur général de l'UNESCO, il avait été directeur de cabinet du ministre de la Culture, Jacques Duhamel, et avait participé à ce titre à la création du Conseil pour le Développement Culturel, présidé par Pierre Emmanuel. L'existence de ce Conseil, émanant des propositions pour le *v^e* plan, allait être tumultueuse et éphémère. Mais elle permit à ces deux hommes de se connaître. Pierre Emmanuel, qui entretint une relation suivie avec Rougemont, avait d'ailleurs créé la Fondation d'Hautvillers pour le dialogue des cultures qui allait compter Jacques Rigaud parmi les membres de son conseil d'administration. On voit bien ce qui attire Rigaud dans le dialogue ; homme de consensus, plus proche du fau-risme que d'un gaullisme pur et dur, il écrivait tout récemment, pour évoquer l'adoption en 1980 de cette idée par les Affaires étrangères : « *La philosophie qui, en tout cas depuis quinze ans, anime cette action est celle du dialogue des cultures et non plus celle d'une propagande unilatérale, quelque peu triomphaliste et arrogante, de la culture française* »*. Les termes sont particulièrement sévères ; et c'est bien parce que le diagnostic n'émane pas d'un homme de gauche mais d'un centriste qu'il pourra être entendu au Quai d'Orsay. Si l'action culturelle extérieure de la France est en crise, si elle s'enlise, ce n'est pas seulement, selon Rigaud, parce qu'elle est victime, depuis plusieurs années, d'une baisse sensible des budgets qui lui sont affectés. C'est aussi parce que le monde a changé et que son message, ses formes d'action et de relations, ne sont plus adaptés aux sensibilités de l'époque. Les temps sont révolus qui ont vu la France, grande puissance, rayonner unilatéralement dans le monde et diffuser un modèle artistique et culturel valable partout et pour tous. La France n'est plus qu'une puissance moyenne et, avec la centaine d'États que compte désormais la planète, États majoritairement situés au Sud, les temps sont venus de l'échange, de la réciprocité, de l'écoute, du dialogue... Ce qui caractérise désormais les cultures, c'est leur interdépendance, dans le contexte du libre échange et de la libre circulation des hommes et des œuvres... Rigaud ne se demande pas ce qu'il convient de recevoir de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique latine. Ce n'est pas son rôle. Le dialogue des cultures est à ses yeux un outil, une méthode, une manière pour la

* Jacques Rigaud, *L'exception culturelle*, Grasset, 1995, p. 149. Sur les relations Emmanuel/Rigaud, entretien accordé à l'auteur le 22 mai 1996 par Roselyne Chenu, qui fut secrétaire générale de la Fondation d'Hautvillers pour le dialogue des cultures.

France de s'insérer dans les multiples courants d'échanges internationaux qui caractérisent un monde multipolaire, polycentré, d'en bénéficier et de les faire fructifier.

Ces recommandations vont rapidement connaître, au Quai d'Orsay, un début d'application, mais c'est l'arrivée de la gauche au pouvoir, en 1981, qui va hâter les processus et mettre à la disposition de la notion de dialogue des organismes et des moyens relativement importants, via le ministère de la Culture d'une part, le ministère des Affaires étrangères d'autre part.

Modifiant le texte d'attribution de son département, le nouveau ministre de la Culture lui assigne, entre autres objectifs, de « *contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde* ». C'est la première fois que l'expression figure dans un texte officiel de la République ; elle est précédée de l'adjectif « *libre* » qui renvoie à libre échange, libre circulation, dans l'acception libérale et onusienne en même temps qu'unescaïne du terme, et cohabite de manière étonnamment souple avec le terme de rayonnement, hérité des débuts de la *V^e* République. Afin de pouvoir, plus aisément que ses prédécesseurs, intervenir en direction de l'étranger, le ministre se dote d'un service des Affaires internationales et annonce surtout la relance ou la création d'organismes spécialement chargés de mettre en œuvre le dialogue, thème général sur lequel il prononcera un discours remarqué à Cancun. Relance de la Maison de l'Amérique Latine, création de l'Association Dialogue entre les Cultures, et – c'est François Mitterrand qui l'annonce dans un discours prononcé à l'Alliance Française de Mexico – de la Maison des Cultures du Monde, selon un projet soutenu par Robert Abirached, nouveau directeur du Théâtre au ministère de la Culture.

La Maison de l'Amérique Latine est appelée à devenir une vitrine active de l'actualité artistique, littéraire, intellectuelle des pays concernés : dialogue donc, sur une base géographique, et se fondant sur le souvenir revisité de l'intensité des relations de la France avec cette région du monde à certaines époques...

Créée afin de préparer le Colloque de la Sorbonne qui réunit en 1983, à l'initiative de Jack Lang et du gouvernement français, plusieurs centaines d'intellectuels, d'artistes, d'experts pour réfléchir sur les liens entre la culture, la crise et les industries de l'avenir, l'Association Dialogue Entre les Cultures, opérateur international du ministère, illustrera pendant un peu plus de dix ans la conception du dialogue explicitée par Denis de Rougemont. Venu du monde entier, des écrivains, des intellectuels, des artistes sont conviés à plancher sur les relations entre pays industrialisés, sur les relations avec les pays du Sud, puis après 1989 sur les relations avec l'Est, et à nourrir ainsi la réflexion et l'action du ministre comme des professionnels de la culture...

Quant à la Maison des Cultures du Monde, appelée à consacrer l'essentiel de ses activités au spectacle vivant, elle se propose d'offrir à Paris un lieu d'accueil permanent aux spectacles étrangers. Confiée à Chérif Khaznadar, dont Françoise Gründ devient la conseillère artistique, et présidée par Jean Duvignaud, son titre même la situe dans la mouvance spirituelle des Maisons de la Culture créées par Malraux*, tout en déclinant au pluriel la notion de culture. Son orientation fondamentale fait alors l'objet de brèves discussions : doit-elle plutôt se situer dans la mouvance du Festival de Nancy et privilégier l'exploration des voies de la modernité théâtrale, ou bien au contraire poursuivre la démarche du Festival des Arts Traditionnels et l'exploration des cultures traditionnelles du monde entier et, tout particulièrement, de leur expression dans le domaine du spectacle vivant ? C'est la deuxième option qui est retenue.

Le Quai d'Orsay et, en l'occurrence, sa direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques, éprouvèrent d'abord quelques difficultés à se situer par rapport au bouillonnement qui caractérisait alors le ministère de la

* Sur la différence entre la structure classique d'une maison de la culture et celle choisie par Chérif Khaznadar pour la Maison des Cultures du Monde, voir *Sur la piste des cultures du monde*, entretiens de Chérif Khaznadar et Françoise Gründ avec Jacques Geogel, Favre, 1985.

Culture. Il est vrai que ce dernier, bénéficiant d'augmentations successives et substantielles de son budget, disposait d'une appréciable marge de manœuvre pour définir une nouvelle politique alors que la direction générale se débattait encore dans des soucis financiers épuisants, limitant considérablement sa capacité d'initiatives. Toujours est-il que, dans le domaine de la musique et de la danse, du théâtre, des expositions, il faudra attendre la nomination de Catherine Clément à la direction de l'Association Française d'Action Artistique, fin 1982, pour qu'une véritable synergie apparaisse entre les objectifs du ministère de la Culture et la politique de l'organisme qui, au Quai d'Orsay, est chargé de promouvoir ces disciplines à l'étranger, et de favoriser l'accueil des manifestations étrangères en France.

Professeur agrégé, écrivain, ancienne rédactrice en chef de la rubrique culturelle du *Matin*, Catherine Clément apportera alors un soutien constant au dialogue des cultures mis en œuvre par la Maison des Cultures du Monde – soutien qui, joint à celui de la Culture, explique l'ampleur géographique de la programmation de la Maison, et son intensité – tout en faisant de la notion de dialogue l'un des outils de conception des relations culturelles internationales, aux négociations desquelles elle est associée pendant cinq ans. Cet engagement se nourrit de l'enseignement et de ses travaux personnels. Dans la version augmentée de son essai *Lévi-Strauss ou la structure et le malheur*^{*}, publiée en 1985, elle consacre un chapitre à une observation de l'ethno-anthropologue, portant sur ce qu'il nomme « la bonne distance ». Or quelques mois plus tôt, alors qu'elle rédige ce chapitre, elle participe en qualité de directrice de l'AFAA à un symposium franco-japonais intitulé *L'Avenir de la Culture*. Face à des interlocuteurs dont la politique culturelle intérieure est hésitante et la politique culturelle extérieure déséquilibrée, Catherine Clément, qui entend à la fois les convaincre et les rassurer, entreprend de traiter, devant eux, d'une « difficulté concernant le dialogue des cultures dans son rapport à l'identité nationale », thème sensible entre tous aux japonais. Cet exposé, qui entend montrer à ses interlocuteurs que leur propre identité sortirait enrichie d'un vrai dialogue avec le monde extérieur, s'achève ainsi : « il y a donc une bonne distance à trouver entre la préservation du patrimoine et son ouverture, une bonne distance à trouver entre les cultures elles-mêmes. Je prendrai comme conclusion, et pour illustrer la fin de ce propos, un texte que Lévi-Strauss a cité dans l'Anthropologie structurale et qui est un texte indien, des Indiens Mandan de l'Alaska. Les Indiens Mandan, à la suite des répressions américaines, se sont trouvés confrontés à une autre tribu, et enfermés dans la même réserve. Voici donc deux peuples de cultures différentes, obligés de vivre ensemble. Et les Indiens Mandan ont envoyé aux Indiens Hidatsa – c'est le nom de l'autre tribu – le message suivant qui sera ma conclusion : " Ce serait mieux, si vous remontiez le cours du fleuve, et si vous construisiez votre propre village, car nos coutumes sont assez différentes des vôtres. S'ils ne connaissent pas leurs manières réciproques, nos jeunes gens pourraient se quereller, et ce serait la guerre. N'allez pas trop loin non plus, car les peuples qui habitent trop loin les uns des autres, isolément, sont comme des étrangers, et ce serait aussi la guerre. Voyagez jusqu'au Nord, jusqu'à ce que vous ne voyiez plus la fumée de nos huttes et là, construisez vos villages. Alors, nous serons assez proches pour être des amis, et pas trop éloignés pour ne pas être des ennemis. " »^{*}

Les programmes de la Maison des Cultures du Monde témoignent à eux seuls de la part accordée par l'Association Française d'Action Artistique au dialogue des cultures comme conception des relations internationales. Mais, du point de vue de Catherine Clément, le dialogue est aussi une technique nouvelle appliquée à ces mêmes relations : en élargissant le champ des répertoires susceptibles d'échanges, il permet d'élargir simultanément le cercle des pays concernés, et de modifier quelque peu, dans ce domaine au moins, un ordre de relations qui, d'unilatéral tend

^{*} Catherine Clément, *Lévi-Strauss ou la structure et le malheur*, Livre de Poche, 1985.

^{*} *L'Avenir de la culture*, sommet culturel franco-japonais, mai 1984, Ministère de la culture/Asahi Shimbun, 1985, p. 112.

à devenir bi- puis multilatéral. Il n'est pas non plus indifférent de constater que ce travail s'est accompli au moment où, en France même, le ministère de la Culture bousculait la ligne de partage entre arts majeurs et arts mineurs et décidait de soutenir de nouvelles disciplines. Si, enfin, dans un certain nombre de pays partenaires, cette attention à des formes quelque peu laissées à l'abandon n'allait pas rester sans effets, ici, un public allait se former et certains spectacles, primitivement invités sur la scène de la Maison des Cultures du Monde, être réinvités par de grandes scènes, désormais plus assurées de remplir leurs salles. C'est bien, au total, d'une politique culturelle globale qu'il s'agit là, touchant à une activité décrétée d'intérêt général, ce qui la distingue des objectifs particuliers d'une mission de recherche conduite par des spécialistes dans un cadre universitaire par exemple ; son application s'est d'ailleurs accompagnée d'une redéfinition de l'universalité de la culture française, qui met désormais l'accent sur le fait que cette culture est riche de l'apport d'artistes venus du monde entier, et que son génie créateur est intimement lié à leur présence sur le sol français.

*
* *

Voilà donc, reconstituée à grands traits, l'histoire de l'idée de dialogue des cultures, et celle de son cheminement, en France même, jusqu'à sa reconnaissance par les pouvoirs publics, jusqu'à ce qu'elle s'incarne à Paris dans une institution spécialisée : la Maison des Cultures du Monde...

Ni cette introduction, ni les entretiens qui constituent ce livre n'accordent une grande place aux critiques, aux polémiques, parfois acerbes qui ont accompagné et accompagné parfois encore cette longue histoire, et qui constituent pour elle, avec l'ignorance et l'intolérance, une permanente menace. Ce cheminement peut sans doute s'infléchir, évoluer, se ré-articuler, mais il ne doit pas s'arrêter, surtout quand les pouvoirs publics, après avoir consenti cet effort relativement considérable en faveur du spectacle traditionnel vivant – effort souvent payé d'un double succès quand ce « voyage » provoque, au retour, localement, des décisions de sauvegarde salutaires – quand les pouvoirs publics prennent conscience qu'un autre secteur – celui des arts visuels primitifs – demeure, en France, sinistré, alors que les collections y sont considérables.

Place donc, maintenant, à ces entretiens avec Chérif Khaznadar et Françoise Gründ, au travers d'une série de chapitres organisés géographiquement et permettant de parcourir la planète, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, depuis l'Océanie jusqu'aux Amériques.

Aux interviewés, il revenait de dire, à partir de questions très volontairement simples, la stupéfiante diversité des cultures du monde, des modes d'expression, des fonctions dévolues à ces formes d'expression, les difficultés de la prospection sur le terrain, puis de la transposition sur une scène, la fragilité de ce patrimoine enfin, un patrimoine rarement rencontré dans un état de parfaite santé, mais aussi l'intérêt que continuent de porter à tel ou tel de ses aspects, après Debussy, Messiaen, Artaud, bien des compositeurs, bien des metteurs en scènes, bien des écrivains qui nourrissent, aujourd'hui, leur création d'un dialogue attentif avec des formes qu'il revient à une iconographie abondante de présenter au regard du lecteur... Un livre des merveilles, auquel des notes précises confèrent une valeur documentaire qui pourrait inciter ce lecteur, justement, à glisser ce volume dans un sac de voyage, le jour du départ... Car c'est aussi un guide, tant il est vrai qu'il n'est pas de patrimoines que de pierre...

BERNARD PINIAU
août 1996



« L'art océanien, c'est l'oiseau, le ciel, le rêve... »
André Breton



le Pacifique





ABORIGÈNES D'AUSTRALIE

Venus de la Terre d'Arnhem au nord du continent australien, les aborigènes ont provoqué une surprise chez les spectateurs du Festival des Arts Traditionnels de Rennes. C'était en 1979. Il a suffi de quatre-vingt minutes de présentation (plutôt que



de spectacle) pour faire entrer le public dans l'imaginaire des « marcheurs de rêve ». Quand a résonné le son du didgeridoo, cette longue branche évidée où le souffle du musicien produit une modulation « jouée-chantée », aussi profonde que celle des trompes télescopiques tibétaines, les spectateurs ont su que les bêtes, les arbres et les pierres faisaient partie de la vie des aborigènes.

Ponctué par deux pièces compactes de bois sec et résistant, frappées l'une contre l'autre et sonnant clair, la mélodie se détache et forme des cellules sonores sur lesquelles un jeune homme, le corps parsemé de points blancs, se met à danser. Il évolue sur une jambe et sautille à la manière des oiseaux. Les bras étendus, il plane, montrant ainsi qu'il est animal, nuage et vent.

Cette première rencontre en France avec les aborigènes pratiquant le totémisme jette une lumière sur cette forme religieuse dans laquelle tous les règnes de la nature se mêlent pour donner corps au vrai monde, celui de l'invisible.

• VIe Festival des Arts Traditionnels (FAT), Rennes, 1979.

Discographie

Les Aborigènes, chants et danses de l'Australie du Nord, CD Arion/FAT, ARN 64056.



Aborigène de la Terre d'Arnhem se maquillant avant la danse.

BERNARD PINIAU : Comment avez-vous approché les formes traditionnelles de la région du Pacifique ?

CHÉRIF KHAZNADAR : Cette région du monde est peu connue en France. Nous avons, pour notre part, dès 1979, fait entendre des musiques des aborigènes d'Australie dans le cadre du Festival des Arts Traditionnels, à Rennes. Venus de l'Arnhemland, des danseurs et chanteurs des tribus Maiale et Mandalbingu avaient présenté des danses initiatiques, curatives et totémiques accompagnées de chants et de musiques interprétées sur les longues trompes *didgeridoo*, formées d'une branche d'arbre. Les claquemets de mains l'une contre l'autre ou sur différentes parties du corps ainsi que les bâtons de bois entrechoqués complétaient l'accompagnement musical. Nous avons donc décidé de reprendre nos recherches, de poursuivre notre prospection et, pour commencer, dans la partie française du Pacifique. Malheureusement, la Nouvelle-Calédonie traversait une période troublée qui excluait que nous puissions y travailler utilement ; quant à Tahiti – et

sauf exception – les formes artistiques avaient été trop modernisées dans un but touristique pour que nous puissions envisager de les présenter à Paris. Seul Wallis-et-Futuna abritait encore des pratiques traditionnelles vivantes, mais nous nous sommes trouvés rapidement dépourvus du soutien que nous attendions.

C'est alors que nous avons eu recours à notre partenaire anglais, Robert Atkins, de l'Extra European Arts Committee* et que nous nous sommes répartis les recherches dans les différents territoires.

BP : Les résultats de cette prospection vous ont permis d'organiser, en 1988, un vaste cycle sur les cultures du Pacifique : Papouasie Nouvelle-Guinée, Nouvelle Zélande, îles Cook, archipel de Tonga... Pourquoi y avoir adjoint Taiwan, les Philippines, et songé au Japon ?

CK : Nous avons progressivement décidé d'élargir la zone Pacifique aux pays riverains qui relevaient de la même culture. Avec Taiwan ce fut l'évidence dès que nous avons réalisé que les aborigènes qui en sont les premiers habitants – la présence chinoise s'y est développée tardivement – occupent encore



Un chamane bunun, entouré par le chœur des chasseurs, entonne une incantation

aujourd'hui la moitié de la surface de l'île ! Or, parmi les dix tribus qui peuplent ce territoire protégé, trois ou quatre continuent de pratiquer des chants traditionnels. Notre approche a été facilitée par des spécialistes taiwanais, dont le professeur Hsu Tsang-Houei.

Nous avons entendu les Bunun grâce à un enregistrement des années trente de la collection de l'ethnomusicologue Constantin Brailioiu. Nous tenions absolument à les retrouver et nous avons réussi ; la forme était intacte, impressionnante.

FRANÇOISE GRÜND : Les polyphonies des aborigènes, et particulièrement celles des Bunun, sont de superbes, de véritables architectures sonores d'une sombre beauté..

Quoique situés dans une zone où s'exerce, évidemment, une forte influence chinoise et quoique partiellement christianisés, les Bunun n'en continuent pas moins leurs cérémonies chamaniques. Ainsi le chef de chant des Bunun, un prêtre catholique, dirige et chante la cérémonie chamanique pour la germination du millet : la cérémonie du *pasibutut*.

* En 1978, Frans de Ruiter, directeur du Festival de Hollande, Habib Touma de l'Institut International des Musiques Comparées de Berlin, Chérif Khaznadar, directeur de la Maison de la Culture de Rennes, Félix von Lansweerde du Tropical Institute d'Amsterdam et Fred Lighfoot du Commonwealth Institut de Londres, ont créé l'Extra European Arts Committee (E.E.A.C.) afin d'organiser la venue et la tournée en Europe de formes musicales et théâtrales rares et relevant de traditions extra-européennes. Rejoint en 1979 par Laurent Aubert, responsable des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, ce comité fonctionne régulièrement et s'est associé au fil des années avec de nouveaux partenaires (Italie, Belgique).

LES BUNUN

L'est de l'île de Taiwan est peuplé de dix groupes aborigènes se rattachant culturellement et ethniquement aux peuples austronésiens et qui, suite aux vagues d'immigration chinoises depuis plusieurs siècles se sont confinés dans les régions montagneuses et la longue et étroite plaine côtière orientale. Anciens chasseurs de têtes, les Bunun comptent actuellement 35000 habitants répartis en 120 villages au cœur de la chaîne de montagnes.

Assez largement christianisés, ils conservent cependant quelques rites chamaniques pour favoriser la chasse et la récolte. Ignorant l'art chorégraphique, les Bunun ont en revanche poussé leur musique vocale à un rare degré de développement harmonique.

• Chants des Aborigènes de Taiwan, dans le cadre du Festival du Pacifique, MCM, 1988.

Discographie

Polyphonies vocales des Aborigènes de Taiwan, CD INEDIT, W 260011.

... La présentation des séances à la Maison des Cultures du Monde est un modèle de sobriété et de précision. Aucun tapage sur l'extrême difficulté à trouver les fonds et les arguments nécessaires pour convaincre ces gens simples de traverser la terre entière pour se montrer sur des scènes européennes. Le sentiment complexe de fascination n'en est que plus fort. On est témoin d'un chant du cygne et on sait en même temps que l'on n'est pas tout à fait innocent de cette mort...

Dès le premier concert, qui présentait, début juin, les polyphonies de trois tribus aborigènes de Taiwan, il était évident que les merveilles du monde musical n'ont pas encore été toutes répertoriées ; constatation réjouissante que vient aussitôt assombrir la conscience de leur imminente disparition. En l'an 2000, très bientôt donc, il n'y aura plus que quelques enregistrements pour témoigner de la stupéfiante beauté de certaines polyphonies comme le *pasibutut*, chant des Bunun, pour faire germer le millet. Une lente montée chromatique, développée à travers les trois voix, symbolise apparemment le travail secret de la terre, qu'elle va aider. Musique sans références, sinon parmi nos compositeurs contemporains. Musique que je voudrais avoir faite, ou peut-être que j'ai faite dans quelque vie antérieure, car elle a l'étrangeté familière de ces souvenirs qu'on n'arrive pas à apprécier.

François-Bernard Mâche
Le Monde
22 juin 1988



Paiwan de Taiwan, préparation d'une séance de divination



PHILIPPINES
Chez les Kalinga du nord de l'île de Luzon, la flûte nasale tongali participe à la musique de cour d'amour innayom. Les jeunes gens viennent en jouer, le soir, dans le quartier des jeunes filles. Les Kalinga sont également célèbres pour leurs ensembles de gongs.

• Les Kalinga ont été présentés à la MCM en même temps que les Magindanao de l'île de Mindanao dans le cadre du Festival du Pacifique en 1988.

Quant à la musique Ami, elle se caractérise par la beauté et la pureté de son expression vocale. Dans une apparente simplicité, ces voix extrêmement souples utilisent le yodel comme dans les tyroliennes, se répondent en se tuilant les unes les autres et superposent leurs lignes mélodiques en de savants contrepoints dignes de certaines pièces de la Renaissance.

En revanche, si les chants des Paiwan représentaient déjà le stade intermédiaire d'une reconstitution légèrement théâtralisée, ces mêmes Paiwan sont des sculpteurs sur bois extraordinaires. Aussi leur avons-nous consacré une exposition qui présentait pour la première fois ces impressionnants poteaux sculptés destinés au rituel chamanique. Ces poteaux existaient encore dans leur environnement jusqu'à ces dernières années, avant que le béton n'envahisse les villages aborigènes et que des marchands japonais et des collectionneurs chinois de Taiwan ne les enlèvent à leur propriétaires. Aujourd'hui, seules les reconstitutions décorent des éco-musées pour touristes et quelques rares pièces originales sont jalousement gardées par des chamanes dans les arrière-cours de pavillons de ciment. Des spécialistes ont trouvé dans le graphisme des Paiwan des traits communs avec celui employé par d'autres aborigènes dans d'autres zones du Pacifique comme les Philippines, les îles Moluques, ou même par certaines tribus indiennes du Canada, ce qui tendrait à confirmer que l'on est en présence, dans cette zone, d'un vaste circulation des savoirs spirituels comme des formes elles-mêmes...

CK : En revanche, notre déception a été totale au Japon où les Aïnu, dans l'île de Hokkaïdo, n'entretien plus avec leur tradition qu'une relation très artificielle. Ils tentent actuellement d'en reconstituer certains éléments,

mais sans que l'entreprise soit véritablement convaincante. Seule la musique, jouée par de petits ensembles, semblait préservée.

BP : Avez-vous rencontré des difficultés spécifiques à la région ?

FG : Oui, au niveau de la méthode de recherche, des matériaux à sélectionner et au niveau des modes de présentation à Paris et en Europe. Oscillant entre les informations historiques transmises par Cook ou Bougainville et les clichés véhiculés par des voyageurs hâtifs, la représentation des expressions du Pacifique se limitait à un ensemble de danses répétitives exécutées par des hommes et des femmes à demi-nus et parés de guirlandes de fleurs, soutenues par des chants lascifs. Or pendant notre investigation, nous nous sommes rendus compte au contraire de la richesse mais aussi du degré de fragilité des formes que nous avions abordées.

Dans certaines îles du Pacifique, la détérioration des expressions culturelles se propageait rapidement : elles ne correspondaient plus qu'à des contraintes touristiques. Dans d'autres îles en revanche, elles restaient fortes et vivantes. Autour d'elles s'articulait l'activité sociale, religieuse et économique des peuples.

CK : Ce que l'on peut dire ici vaut en fait pour toutes les régions du monde. Il est possible de distinguer trois niveaux de préservation.



Danseuses tahitiennes, souvenir de l'expédition de Cook



Sculptures sur bois Paiwan, art des aborigènes de Taiwan, exposition organisée par la MCM à la Galerie de Nesle, octobre-décembre 1989.

LES SCULPTURES SUR BOIS DES PAIWAN

Les Paiwan vivent dans les montagnes du sud de Taiwan. Le style artistique de leur sculpture a considérablement évolué depuis ses origines et s'est diversifié d'un groupe à l'autre, gardant toutefois une unité de motifs. Des chercheurs en art comparé ont pu établir à partir de similitudes pertinentes les relations entre différentes zones géographiques du Pacifique comprenant l'Indonésie, la Mélanésie, la Polynésie, la Micronésie, voire certaines parties des deux Amériques et de la Chine pré-bouddhiste.

Les sculptures des Paiwan sont essentiellement bi-dimensionnelles : les images étaient destinées à être regardées de face. Leur effet est donc plus d'image que de sculpture.

On trouve au sommet de la hiérarchie des motifs décoratifs représentant des êtres humains (accroupis ; en forme de grenouille ; avec des jointures aux articulations ; arrangés en série verticale ; à trois têtes...) et des Serpents-aux-Cent-Pas à deux têtes, symbole

ancestral d'un chef de lignage (en zig-zag ; en dents de scie ; en rayons de soleil ; en fleurs...). Car, selon le mythe des origines des Paiwan, l'humanité est née de la copulation de deux serpents.

Ces motifs apparaissent sur des objets en bois (oreillers, boîtes d'instruments utilisés par les chamanes, fourreaux d'épée...), des textiles, des broderies, des peintures, voire sur des éléments architecturaux (les piliers principaux des maisons, les linteaux des avant-toits, les piliers de portes et les poutres de toit).

La culture refletée par les objets de Paiwan est inséparable de la stratification sociale. Les divers objets d'usage quotidien sont des indices de la classe sociale et les motifs décoratifs qui les ornent en sont le reflet.

Dr Chen Chi-Lu
extrait du catalogue de l'exposition
Sculptures sur bois Paiwan,
art des aborigènes de Taiwan.



TONGA ▼

L'un des rites fondamentaux des Tonga est la cérémonie du kava. Elle a lieu lors des assemblées de notables à l'occasion par exemple de l'anniversaire du roi. Le kava est préparé pendant la cérémonie en écrasant une racine de poivrier dans un peu d'eau, puis immédiatement consommé par tous les participants sur fond de chants.

• Festival du Pacifique, MCM, 1988.

**MAORI ▲▼**

Le haka est la plus impressionnante des danses traditionnelles maori. Exécutée autrefois lors des guerres ou pour accueillir une personnalité, cette danse est encore pratiquée de nos jours à l'occasion des matchs de football ou pour renforcer la cohésion d'un groupe de jeunes gens et affirmer les valeurs morales maori. D'une grande puissance et d'une rare violence, elle combine des vociférations avec le martèlement des pieds et le claquement des mains contre les bras et la poitrine.

• Maori de Nouvelle-Zélande, Festival du Pacifique, MCM, 1988.



Le premier permet d'observer des formes pures, et demeurées pures pour des raisons d'ailleurs variables : c'est le cas des Papous dans le vaste territoire de la Nouvelle-Guinée, territoire qui est loin d'avoir été méthodiquement exploré.

Le second procède d'une revitalisation d'expressions culturelles érodées ou atrophées par le temps, ou bien encore modifiées, transformées par des influences extérieures comme le christianisme. Elles trouvent malgré tout sur leur propre terre des éléments qui les maintiennent en vie et, en même temps, des volontés individuelles pour les faire revivre sans les transformer. C'est le cas des Maori de Nouvelle-Zélande ou bien encore des insulaires de Tonga.

Le troisième niveau correspond à une folklorisation totale. Et cette folklorisation peut avoir deux origines différentes. Soit de la décision, devant une culture profondément sinistrée, d'une reconstitution de quelque chose qui corresponde aux goûts du touriste, qui réponde à ses envies d'exotisme. Soit de la volonté réductrice d'un Etat fort ou d'un individu, qui choisit de tirer d'une culture vivante un spectacle destiné à l'étranger. Il s'agit là d'une théâtralisation conventionnelle de formes vivantes dont les Soviétiques s'étaient fait une spécialité, et dont nous reparlerons plus tard. Dans le cas du Pacifique, aucune des formes folklorisées n'a fait partie du cycle proposé par la Maison des Cultures du Monde, à l'exception des musiques et des danses des îles Cook.

Ainsi, dans le cadre de ce cycle, nous illustrons ces trois registres et il était intéressant que les différents groupes se rencontrent car la réflexion que nous menons ici est dans le droit fil de celle qui chemine actuellement dans le Pacifique.

BP : Comment s'est passée la rencontre du public parisien avec les Papous de Nouvelle-Guinée ?

CK : Vous savez que leur première venue en France s'était effectuée dans des conditions délicates. C'était au début du siècle, dans le cadre de l'Exposition coloniale, et ceux que nous considérons aujourd'hui comme des artistes avaient alors été parqués et montrés comme des bêtes sauvages. Nous avons donc décidé d'éviter tout ce qui pourrait ressembler à une forme de curiosité confinant au voyeurisme. Beaucoup de choses avaient changé entre temps. Notre regard d'abord, et la conscience que les habitants du Pacifique ont d'eux-mêmes.

Le spectacle a provoqué une immense surprise. En préliminaire à celui-ci, les Papous représentés par deux tribus, les Melpa et les Huli, se sont maquillés en public de ce maquillage étonnant qu'ils arborent à l'occasion de ces fêtes, de ces festivals où tout s'échange : les *sing-sing*. Puis venait le spectacle lui-même, musical et chorégraphique – avec peu de pas, peu de variations musicales, et un rythme très répétitif.



Peuple melpa, MCM, 1988 & 1990

BP : Quel a été l'impact de ces spectacles ?

CK : Cette série de représentations a eu une conséquence immédiate. Elle a inspiré des écrivains et provoqué une véritable boulimie de formes papoues dont on a retrouvé trace un peu partout : dans des revues de voyage qui ont alors multiplié les reportages, dans des magazines de mode qui ont effectué toute une recherche sur le maquillage, ses techniques, ses matières, mais aussi sur les techniques de coiffure. Manifestement les milieux de la mode la plus branchée ont découvert un travail plastique qui s'accordait assez bien à leurs propres préoccupations.

Mais les Papous ont davantage marqué par leur apport formel que sur le fond... Aucun travail n'a encore été effectué sur les musiques papoues et les recherches anthropologiques sont rares. C'est le faste extérieur des

SING-SING DE PAPOUSIE NOUVELLE GUINÉE

Pendant les *sing-sing*, moment d'échange de denrées et de règlement des conflits, les Huli et les Melpa chantent et dansent sur des déclarations et des professions de foi.

Ils enduisent leur visage et leur corps d'un maquillage agressif, signifiant, et se parent de plumes précieuses (casoar, oiseau-mouche, oiseau de paradis, perroquet, calao etc...), la beauté se mesurant au degré de ressemblance à l'un des ancêtres... qui sont des animaux de la forêt et, principalement, des oiseaux. Une de ces coiffures est constituée d'une perruque volumineuse en forme de bicorne de corsaire du XVIII^e siècle, réminiscence des débarquements successifs des conquérants. Cette coiffure, en cheveux véritables, provient des démêlures que chaque Papou conserve soigneusement tout au long de sa vie.

Avant de paraître devant son public, car il s'agit d'un système complet de représentation, il place autour de son cou un pendentif composé de plusieurs bâtonnets de bambou. Cette sorte de boulier lui sert de registre pour se souvenir de qui lui doit une terre, un cochon, une arme, des vêtements, etc... et c'est à cette aune que l'on mesure le *big man*. Ainsi logiquement, plus le Papou a été « dépossédé », plus il est riche. Il rejoint les autres et chante avec eux. Les chants consistent en polyphonies simples, lancées avec la technique du « hoquet ». Ce faisant, chaque chanteur se hausse sur la pointe des pieds et se laisse retomber. Il pousse aussi des cris stridents. Des tambours-sabliers au fût long et fin peuvent accompagner les chants. Le son est modulé par des boulettes de cire d'abeille posées sur la peau du tambour.

La danse mimétique des oiseaux est ponctuée de sauts, de flexions de jambes et de mouvements de ressort.

Généralement, les hommes et les femmes dansent séparément. Ils se réunissent ponctuellement pour des danses à valeur d'actes théâtraux satiriques. Les femmes portent alors entre leurs seins recouverts de poudre rouge mélangée à l'huile de « l'arbre aux ancêtres » une énorme partie de la carapace d'un coquillage spiralé, signe de fécondité.

La danse qui semble se dérouler interminablement est en fait un lieu de communication d'informations silencieuses (mariages, naissance d'enfant, fortune, etc...)

• Plusieurs ethnies de Papouasie-Nouvelle Guinée ont été présentées à la MCM dans le cadre du Festival du Pacifique en 1988 et en 1990.



Peuple huli, MCM 1988



CRICKET DES TROBRIAND

Situé à l'est de la Nouvelle-Guinée, l'archipel Trobriand abrite une population mélanésienne dense dont la mentalité et l'organisation sociale présentent une combinaison de caractères océaniques et de traits caractéristiques des cultures papoues.

Une des grandes caractéristiques des Trobriandais est d'avoir intégré à leur système socio-culturel traditionnel le jeu de cricket, introduit dans l'archipel par des missionnaires anglais en 1903. En reprenant les règles originales et en les adaptant aux coutumes sportives traditionnelles kayasa associées aux traditions guerrières, ils ont ainsi su faire échec au processus de déculturation britannique, et retourner cet apport étranger au profit de l'enrichissement de leur propre culture. Chaque match se déroule entre deux clans. Les joueurs, en nombre variable, sont vêtus de leurs costumes de guerre et jalonnent le match de chants et de danses qui, destinés à provoquer l'adversaire et à célébrer les points gagnés, témoignent d'une créativité en perpétuel essor.

• Le cricket des Trobriand, Arènes de Lutèce, MCM 1990.

Papous qui a beaucoup impressionné, la confrontation à une esthétique à la fois étonnamment lointaine et étonnamment moderne.

BP : Lorsque vous présentez ainsi à Paris, sur une scène de théâtre, une manifestation que l'on ne peut pas qualifier de spectacle, ne craignez-vous pas de contribuer à son altération, au moins autant que les missionnaires dont vous déplorez l'influence ?

CK : Avec les Papous, non. Il est intéressant de constater qu'ils ont choisi de conserver intacts leurs traditions tout en étant en contact avec le monde industriel et la société de consommation. Ils vont à la ville, y vivent comme des citadins, se livrent au commerce de l'or mais de retour chez eux, ils retrouvent comportements et pratiques traditionnels. Il n'y a pas de rupture, pas de choc. Ils sont très au fait de la valeur marchande de leurs pratiques comme, par exemple, du prix des plumes dont ils se parent...

FG : Ces plumes sont en effet très précieuses. Ce sont des plumes d'oiseaux de paradis, de casoar ou de calao qui nécessitent, en tant que trésor national, une autorisation spéciale pour être sorties du territoire. Mais l'aisance des Papous à se mouvoir dans ces deux mondes tient aussi à leur système social. Un homme accompli en Papouasie est un *big man*, c'est à dire quelqu'un qui donne beaucoup afin que les autres lui soient toujours redevables. C'est un système de richesse accumulatif qui place chacun dans un besoin d'échanges permanents, de recevabilité et de redevabilité : leur société est elle-même une société de consommation.

BP : Pourquoi avez-vous organisé un match de cricket, joué par des Trobriandais, aux Arènes de Lutèce ?

CK : C'est un exemple, apparemment simple, en fait assez complexe, de rencontre entre deux cultures. Les Trobriandais ont longtemps été sous domination anglaise et, dans les îles Trobriand, on peut assister à ces matchs de cricket. En fait, ils n'ont pas cherché à saisir les règles du sport britannique mais à les réinventer de l'extérieur, formellement, tout en introduisant dans leur jeu un regard critique sur l'ensemble de ce cérémonial. On voit ainsi des jumelles en bois, des imitations de chapeau haut-de-forme, de sifflet d'arbitre... Au bout du compte un sport nouveau est né – le *Trobriand cricket* – dans lequel deux équipes, ici deux tribus, s'affrontent.

Le match de cricket devait commencer à neuf heures. Une foule considérable s'était massée autour du terrain de jeu, aménagé dans une clairière au milieu des palmiers. A vue d'œil, j'estimais qu'à peu près la moitié de la population de l'île se trouvait rassemblée pour l'occasion. (...)

Sur un signe du roi, un silence impressionnant s'installa parmi cette foule qui paraissait si remuante quelques minutes auparavant. Moaré s'inclina vers moi et murmura : « les équipes vont arriver à tour de rôle. Chacune a ses chants et ses danses ».

L'entrée en scène de la première ne se fit pas attendre. A ma surprise, au lieu des douze joueurs que je pensais voir apparaître, plusieurs dizaines de guerriers pénétrèrent sur le terrain, le torse et le visage peints en blanc. J'en comptais quarante-huit, disposés en quatre files. Ils avançaient les genoux fléchis et les bras écartés, en balançant le buste, comme s'ils cherchaient à évoquer des

figures aériennes.

« Ce sont les descendants de la tribu chassée pendant la guerre pour construire un aérodrome. Par dérision, ils continuent d'imiter l'envol des escadrilles japonaises. »

Les joueurs prirent possession de l'aire qui leur étaient assignée, tout en continuant de danser sur place. Un autre groupe s'annonçait, mais au lieu des chants graves des premiers, semblables aux vrombissements des moteurs, j'entendis des houllements suraigus. Je dénombrai cette fois une trentaine de joueurs marchant en procession, les mains jointes sur la poitrine puis tournées vers le ciel. Moaré, quelque peu gêné, ne fit aucun commentaire, mais il était évident que ces colosses parodiaient les attitudes inculquées aux enfants par les missionnaires.

La troisième équipe arriva peu après au pas cadencé, rompu de temps à autre par des mouvements de danse. Ses membres portaient au

front la précieuse plume à pointe écarlate, enchaînée dans une couronne de plumes blanches. C'était l'équipe de la capitale, et le roi me confia qu'elle comptait plusieurs soldats de sa garde.

Un vieillard, appelé de toute évidence à jouer le rôle d'arbitre, s'avança au centre du terrain et tira au sort l'ordre de la compétition. On lui remit alors une branche de palme fraîchement coupée, dont il se servit comme d'un boulier pour constituer deux équipes égales, en effeuillant un côté du rameau puis l'autre, à mesure que les joueurs de chaque camp défilaient devant lui. Pendant que l'arbitre se livrait à cette opération, le roi me fit peser une balle : elle était en bois poli et me parut aussi dangereuse qu'un boulet.

Bruno Racine
Au péril de la mer
Paris, Grasset, 1991

FG : C'est aussi un exemple de métissage contrôlé, qui contient tous les éléments d'un regard satirique sur l'autre et qui rejoint une problématique récemment abordée par André-Marcel d'Ans : *imiter pour ne pas comprendre**. Un peuple reprend des formes appartenant à une autre culture, formes qu'il ne comprend pas, mais qui le ravissent, et lui donnent un regard distancié sur l'autre.

D'ailleurs, dans la presque totalité des manifestations que nous avons présentées au cours de ce cycle, l'humour était présent : de l'humour pur à un humour parfois nettement scabreux !

BP : Laissons de côté le cricket. Quelle expression utiliseriez-vous pour qualifier les manifestations que vous avez présentées : religieuses, rituelles, profanes ?

FG : Profanes, tout en sachant que le totémisme domine la vie quotidienne. Et les *sing-sing* sont des spectacles. La seule cérémonie que nous ayons présentée est celle venant de l'île Tonga, la cérémonie du *kava*, reconstituée sur scène à Tonga par deux musicologues, l'un originaire de l'île, l'autre d'Australie.

Mudmen aux Arènes de Lutèce



* André-Marcel d'Ans, « Imiter pour ne pas comprendre » in Internationale de l'Imaginaire n° 5, MCM/Babel-Acte Sud, Paris 1995.

LES MUDMEN

Les Narku du clan Numbaku vivent dans les régions marécageuses du Simbu. Ceux des environs du village de



Préparation des masques de Mudmen

Mindima se servent d'une arme de guerre surprenante au moment des affrontements ou pour célébrer les anniversaires des victoires sur un peuple adverse. Ils s'enduisent le corps de vase et sculptent une hure énorme et grise de l'argile des marais. La bouche et les yeux béants dans un volume mal dégrossi forment un masque primitif et effrayant. Les épaules couvertes de ce heaume, les doigts prolongés de griffes de roseaux trempés dans la boue fétide, ces hommes de guerre avancent nus et dansent lourdement, faisant reculer l'adversaire saisi d'une peur muette. La légende rapporte qu'autrefois les peuples du Simbu étaient faibles et régulièrement soumis aux exactions des populations voisines venues razzier leur jardins. Un jour, lors d'un combat, un homme tomba dans un marais et en sortit couvert de boue. Effrayés par l'apparition de ce qu'ils prirent pour un esprit hostile et maléfisant, les envahisseurs se sauvèrent à toutes jambes.

• Présentés à la MCM et aux Arènes de Lutèce en juin 1990.

Il ne faut pas oublier que les peuples du Pacifique ont été décimés dès le xv^e siècle par les envahisseurs européens et par les maladies qu'ils ont véhiculées. Beaucoup de traditions dont celle-ci n'ont survécu que grâce à la mémoire de quelques individus.

BP : Comment s'effectue le passage d'une cérémonie à signification rituelle à une forme relevant de la représentation ?

CK : Par la volonté d'individus qui cherchent à maintenir en vie une tradition qui disparaît, en restant les plus fidèles possible aux récits des anciens, et à ce propos, le travail de certains musicologues locaux est remarquable. L'entreprise est difficile car certaines cultures ont plus ou moins bien survécu, d'autres sont reconstituées de bric et de broc si je puis dire, en s'appuyant sur les traditions orales. Pas de traces écrites évidemment, peu de travaux universitaires même si des spécialistes japonais participent, eux aussi, et de plus en plus nombreux, aux tentatives de sauvegarde d'un tel patrimoine.



Maquillage des Iles Trobriand

FG : On peut citer un autre cas de volonté de conservation pour la scène de traditions de ce type : celui des Maori de Nouvelle-Zélande, qui chantent et vocifèrent avec des mimiques étonnantes, de violents mouvements de langue tout en se frappant violemment le corps.

CK : On retrouve aujourd'hui tout autour du Pacifique ce phénomène de reconstitution des traditions qui témoigne de la volonté de vivre de peuples à la recherche de leurs racines, et qui s'interrogent sur leur identité.

BP : *Pensez-vous avoir eu un rôle important dans la découverte de cette région méconnue ?*

CK : Nous avons effectivement tenté d'entrouvrir une porte sur cette région du monde. Mais il reste bien des espaces à explorer culturellement, et il faudrait des années pour conduire ces investigations. On ne sait presque rien des îles Marquises, rien des îles Bismarck. J'aimerais pour ma part faire connaître les musiques et les danses de Wallis-et-Futuna. Un vaste programme...



Maquillage d'une femme huli





« Le merveilleux, c'est l'ineffable, c'est le point
où le cheminement de la pensée se détruit. »
Zeami



l'Extrême-Orient



la Chine



La légende du Serpent Blanc, opéra du Sichuan par la troupe n°3 de Chengdu

NUIT DE CHINE À PARIS

Il est une fleur à Hué, l'antique capitale impériale du Vietnam, qui ne fleurit qu'une fois l'an, au cœur de la nuit. Il n'est pas de plus grand raffinement que d'attendre à la pleine lune, autour d'un thé, en compagnie de quelques amis, l'écllosion miraculeuse de cette « hoa quynh » au soir dit. C'est à une expérience du même ordre que convient vendredi 22 la Maison des Cultures du Monde et France Musique en organisant une « Nuit de Chine » consacrée au « nanguan », la musique courtoise de la Chine méridionale (...). Une « Nuit de Chine » telle que Marco Polo en connut peut-être dans l'antique Zayton, capitale des arts et des lettres de l'Empire du Milieu, et qui n'est autre que l'actuelle Chuanchow, berceau du « nanguan ».

P. Sabatier
Libération
9 octobre 1982

BP : Votre programmation chinoise paraît presque inversement proportionnelle à l'immensité du pays et à l'importance de sa population. Elle demeure rare et ponctuelle jusqu'à une date tardive. Pourquoi ?

FG : Les formes chinoises proposées aux Occidentaux m'ont longtemps fait penser à l'arbre qui cache la forêt. Il s'agissait en général d'opéras de Pékin. Nous avons aussi présenté l'opéra de Pékin, sous ses diverses formes, avec diverses troupes, à Rennes comme à Paris. En fait, jusqu'à une date récente, la République populaire de Chine n'était pas un pays que l'on parcourait aisément. Aller à Pékin était relativement facile, mais se déplacer dans les provinces était en revanche beaucoup plus compliqué. Ainsi les concerts de musique du XVI^e et du XVII^e siècle (*nan-kouan* ou *nanguan*) que nous avons organisés en 1982 et les musiques et chants bouddhiques que nous avons présentés en 1987, nous étaient proposés par des musicologues chinois. N'oublions pas que les suites de la Révolution culturelle se sont faites sentir tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt. Beaucoup d'anciens acteurs et musiciens, quand ils n'avaient pas été exécutés ou gravement simplifiés, n'avaient pas retrouvé leur poste et bien des troupes avaient été dissoutes. Il a fallu attendre la fin des années quatre-vingt pour que la politique culturelle changeât. Pendant ce temps, les artistes qui avaient réussi à fuir le régime diffusaient, à partir des conservatoires de Taïwan, une véritable présence culturelle chinoise dans le monde.

BP : Quels ont été les effets, dans le domaine artistique traditionnel, de ce changement d'orientation politique ?

FG : Des spectacles initiés en leur temps par Jiang Qing comme *La Montagne Rouge* ou *La Fille aux Cheveux Blancs* ont été retirés de l'affiche, des troupes ont été refondées et les acteurs, les actrices, les musiciens et les danseurs qui avaient été écartés de la scène, comme ceux qui avaient été obligés de jouer dans des spectacles militants, ont très vite repris les techniques et le répertoire traditionnels.

Tout cela n'a pas été sans pertes, évidemment. Lorsque je me suis rendue en Chine populaire en 1991-1992, j'ai pu voir des formes renaissantes très belles comme des formes dénaturées, à Pékin en particulier.

BP : Comment s'opérait cette renaissance ?

FG : Par émulation, grâce à l'organisation de concours entre troupes subventionnées, comme celles de Shanghaï et du Sichuan, qui se sont ainsi affrontées. Les meilleurs acteurs ont été récompensés par des distinctions ou des salaires un peu plus importants qui amélioreraient une vie quotidienne assez misérable.

Dans le Sichuan, j'ai pu voir une troupe d'âge moyen – une quarantaine d'années – dotée d'une très bonne technique. L'opéra du Sichuan est surtout basé sur le chant, sur l'expression lyrique. Or les acteurs étaient remarquables et maîtrisaient parfaitement cette expression. François Picard, un musicologue français, était allé travailler avec cette troupe et s'était efforcé d'effacer les lourdeurs, de faire disparaître les fautes de goût qui avaient récemment dénaturé *La légende du Serpent Blanc*, l'une des pièces les plus importantes de tout l'opéra chinois. Il y a travaillé pendant plusieurs mois et le résultat fut remarquable.

BP : Pouvez-vous donner un exemple de cette dénaturation, et en préciser l'origine ?

FG : Les Femmes-serpents, personnages angéliques qui vivent au royaume du ciel, sont interprétées par des femmes aux voix suraiguës et qui dansent de manière exquise. Or, au lieu de revêtir des robes et des pantalons de soie comme le voulait la tradition, elles arboraient des jupes diaprées, aux couleurs arc-en-ciel, comme dans les salles de jeu des casinos de Hong Kong. Après la grande sévérité de la Révolution culturelle – l'opéra chinois se jouait en uniforme – une tendance à la « modernisation » fit transformer les costumes en utilisant des matériaux bon marché aux couleurs criardes. C'était vraiment très laid. Mais une autre forme de dénaturation s'était aussi produite sous l'influence de la télévision et du théâtre populaire. L'opéra chinois est beau parce qu'il est minimaliste. Un accessoire très simple, une chaise par exemple, est à la fois montagne, porte de palais, ouverture vers le ciel. Or, les troupes avaient fini par renoncer à ce minimalisme et avaient introduit sur la scène des décors, des rideaux peints, de grosses lanternes... F. Picard a veillé à élaguer cet apport pseudo-réaliste et à renouer avec la tradition, comme il a veillé – disons-le – à resserrer texte et musique pour que la représentation donnée en France ne dure pas quatre heures comme en Chine, mais soit ramenée à une durée de deux heures. C'est toujours un cas de conscience. Pour les rendre accessibles au public français, nous sommes presque toujours obligés de modifier la durée des spectacles que nous transportons. En langue française, un spectacle de cinq ou de neuf heures est déjà difficilement accepté. Quand il s'agit de formes peu familières, données de surcroît dans une langue étrangère peu répandue, il faut absolument en modifier la durée.

NANGUAN

Le nanguan (litt. « hautbois du sud ») ou nanyin (« le son du sud ») est la musique de chambre de la province du Fujian. Son existence est attestée dès l'époque Ming grâce à des bas-reliefs du temple Kaiyuan de Quanzhou, mais il semblerait avoir une origine plus ancienne. Par la suite, le nanguan suivit les migrations de populations du Fujian vers Taïwan.

Musique de lettrés, jouée autrefois par des musiciens non-professionnels, le nanguan se présente sous la forme de suites vocales et instrumentales comprenant des études, des ballades et des pièces instrumentales qui furent conservées grâce à un système de notation musicale. Son exécution nécessite au minimum quatre instruments qu'on appelle les « quatre piliers ». Ces instruments sont le luth piriforme à quatre cordes pipa, instrument directeur, le luth à manche long et à trois cordes sanxian, la flûte verticale à encoche dongxiao et la vièle à deux cordes erxian. Le chanteur (ou la chanteuse) s'accompagne aux cliquettes. Lente et délicate, la musique de nanguan s'attache exclusivement au respect du texte chanté et à l'expression des nuances sans souci de virtuosité. On pourrait la rapprocher par là des musiques de chambre du Japon (sankyoku), du Vietnam (ca trù dans le nord, dân huê dans le centre et dân tàt dans le sud) et enfin du tembang sunda de Java qui tire lui aussi son origine d'un répertoire de ballades et de chants épiques.

• La MCM fut la première en France à témoigner de la renaissance du nanguan en présentant en 1982 une *Nuit de Nankouan* organisée avec le concours du Pr Schipper. Cette manifestation était enregistrée et retransmise en direct par France Culture.

FANBAI, MUSIQUE BOUDDHIQUE

Le bouddhisme se répand en Chine sous la dynastie des Han (64 ap. J.C.). À la récitation védique en langue sanscrite viennent bientôt se substituer des textes en chinois chantés sur des airs empruntés à la tradition populaire. Une des caractéristiques du fanbai est la recherche de l'équilibre entre la stricte obéissance à la pulsation et la liberté du phrasé. Ainsi les voix tantôt se détachent, tantôt sont submergées selon un phénomène de flux et de reflux. Au chant et au récitatif se joignent les percussions, cloches, poisson de bois, poutre frappée, tambour à fente.



Le temple de Zhuhua, bâti en 1446 au sud de Pékin et auquel on doit l'invention d'un système de notation musicale au XVII^e siècle, perpétue cette tradition depuis vingt-huit générations. À la psalmodie bouddhique, les moines associent également la musique rituelle pour instruments à vent et des musiques d'origine profane qui accompagnent la cérémonie des offrandes à l'esprit de la fain yankou, cérémonie destinée à libérer l'esprit qui apportera la paix aux âmes des ancêtres.

• Moines du temple de Zhuhua : Musiques et chants bouddhiques de Chine, MCM, 1987.

BP : D'où venait l'adaptation de Médée d'Euripide que vous avez présentée lors du cycle chinois ?

FG : Je l'ai vue dans un petit village du Hebei. Elle était jouée par le *Hebei bangzi*, l'opéra aux cliquettes, et élaborée sur l'initiative d'un ami grec, directeur de festival, Périclès Narkou : c'était magnifique. Le spectacle était donné dans un préau. Les hommes arrivaient en fumant la pipe, les gosses, installés sur les genoux des parents, criaient, et la représentation, dans cette salle enfumée, a commencé dans un brouhaha indescriptible... Petit à petit, *Médée* est parvenue à subjugué ce public de paysans et la fin du spectacle était vraiment bouleversante. J'ai vu de vieilles femmes pleurer la mort de l'héroïne.

BP : Que restait-il du texte lui-même ?

FG : L'adaptation était très libre. Les situations avaient été largement adaptées en fonction du contexte culturel chinois. Du personnage de Médée, il restait pourtant l'essentiel : la mère, l'amante et la sorcière, car la magie est chinoise autant que grecque. La très jeune actrice-chanteuse qui interprétait ce rôle, Peng Hui-heng, avait réussi, avec sa voix suraiguë, « au vinaigre », ainsi que l'avait qualifiée un critique français, ses gestes réduits et son extraordinaire concentration, à faire passer toute l'efficacité du drame grec. Là réside véritablement la force de la technique de l'opéra chinois.

Jason était joué par une très grande actrice, âgée d'une cinquantaine d'années, Pei Yan-ling. Elle a toujours joué des rôles d'hommes, de jeunes premiers, très physiques. Sa voix médium peut monter dans l'aigu sans jamais passer par le fausset, et sa maîtrise de l'espace est absolument fabuleuse. Elle jouait sur de grands cothurnes, comme on le fait dans l'opéra chinois, pour l'interprétation des rôles de rois ou de jeunes premiers. Restaient aussi un certain nombre de thèmes communs à la Grèce antique et à la Chine contemporaine : le pouvoir et la déstabilisation du pouvoir à cause d'une femme, le sortilège, avec la robe empoisonnée que Médée fait offrir à sa rivale, mais aussi avec l'interprétation particulière donnée, ici, de la mort des enfants – Médée les tue sans même avoir besoin de les toucher avec la pointe de son éventail.

BP : Quel accueil le public a-t-il réservé à ce spectacle ?

FG : Nous pensions que *La légende du Serpent Blanc* allait

remporter tous les suffrages car c'est un opéra célèbre, et de fait, les salles étaient comblées. Nous souhaitions en même temps favoriser une comparaison entre deux formes d'opéra chinois, en excluant cette fois l'opéra de Pékin, afin que le public puisse établir certaines distinctions. En revanche, nous ne nous doutions pas que la qualité de l'interprétation de *Médée* toucherait à ce point le public. Il s'est aperçu que la Chine n'avait rien perdu de l'art extraordinaire de l'opéra, lequel rassemble tout dans le corps d'un acteur. Sa performance touche presque à l'impossible, tant dans le domaine gestuel que dans le domaine musical. Finalement, le succès de *Médée* fut égal à celui de *Serpent Blanc*.

BP : Dans le cadre de vos activités consacrées à la Chine, vous avez tenu à présenter les arts contemporains.

FG : Il y a en Chine, aujourd'hui, des artistes dont les pratiques peuvent être véritablement qualifiées de contemporaines. Je ne parle évidemment pas des peintres et sculpteurs chinois syndiqués, admis sur concours après avoir fréquenté une école de beaux-arts, et qui font un travail académique assez peu intéressant. Je songe à des artistes marginalisés vivant dans des conditions très dures, et qui n'ont pratiquement pas de contacts, ou très indirects, avec l'art contemporain international. Je me souviens d'un homme,

Médée, par la troupe de Shijiazhuang (Hebei bangzi)
Jason (Pei Yan-ling) et Médée (Peng Hui-heng) devant leurs enfants morts



MUSIQUE DE CHANG'AN

Le chang'an guyue désigne un répertoire musical dont l'origine remonte aux cérémonies d'invocation pour la pluie organisées dans la ville de Chang'an, alors capitale de la dynastie Tang. Pendant la saison sèche, l'empereur Yuanzhen (785-806) appelait les habitants à se réunir et à prier collectivement pour la tombée des eaux ; de tous les environs surgissaient des ensembles musicaux de confessions diverses qui se rendaient en longues processions vers les temples de la montagne. Par la suite, ce répertoire s'est développé et enrichi et, de nos jours, on peut l'entendre aussi bien dans la version populaire des orchestres de village que dans la version savante.

Il fait appel aux instruments à vent (flûte di, hautbois guan, orgue-à-bouche sheng), à cordes (luth pipa, luth en forme de lune ruan, cithare à seize cordes zheng) et à percussions (petites cymbales cha, grandes cymbales bo et danao, tambour de bois bangzi, double carillon de gongs yunluo, tambour à deux peaux et tambour à manche).

Le chang'an guyue comprend trois formes principales : le chapitre chanté ou ge zhang, des pièces instrumentales jouées en solo ou en petite formation appelées sanqu (musique éparpillée), enfin les grands cycles instrumentaux taogu. Parallèlement à cette classification, il se divise en deux « programmes » : xingyue (jouer debout) et zuoyue (jouer assis). Le premier fait référence au cadre professionnel dans lequel cette musique était jouée et le second renvoie à la tradition de la musique de banquet (yanyue) née sous les Han et qui connut un très grand essor sous les Tang.

• Musique ancienne de Chang'an, MCM, 1991.

Discographie

Chine, *Musique ancienne de Chang'an*, CD INEDIT W 260036, Prix de l'Académie Charles Cros 1992.



HISTORIQUE DE L'OPÉRA CHINOIS

La naissance de l'opéra chinois remonte au XIII^e siècle, époque de la fondation de la dynastie des Yuan (1280-1368) par les envahisseurs mongols, au carrefour de la tradition des conteurs et de celle des « textes de scène » bouddhiques. Plusieurs formes d'opéra verront successivement le jour, le yuangu qui combine dialogues, chant, musique, danse et acrobaties, puis à l'avènement des Ming (1368-1644) le nanqu de l'École du sud, plus littéraire et raffiné. Du nanqu naît au XVI^e siècle le kunqu, qui dominera la scène chinoise jusqu'au XIX^e siècle. Parallèlement, nombre de formes régionales se développent (chuanju du Sichuan*, bangzi du Hebei**, ainsi qu'en Anhui ou au Hubei) : elles contribuent dans le courant du XVIII^e à la naissance d'une forme synthétique : le kunju ou opéra de Pékin.

* La légende de Serpent Blanc, Le Rond-Point, janvier 1993.
** Médée, adapté dans le style du Hebei, Le Rond-Point, janvier 1993.

L'OPÉRA CLASSIQUE KUNJU

De toutes les formes d'opéra chinois qui se succèdent depuis le XIII^e siècle, le kunqu, qui domina la scène classique chinoise du XVI^e au XIX^e siècle, conserve l'image d'un théâtre classique hautement apprécié dans les milieux cultivés pour son raffinement musical, littéraire et gestuel. Point d'histoires picaresques, point de violences physiques ni de grands combats comme dans l'opéra de Pékin, mais au contraire l'expression de sentiments nobles et élevés suscités par les arts et le spectacle d'une nature disciplinée et riche de symboles.

Tombé en désuétude du fait de son style littéraire devenu incompréhensible pour le public ordinaire, le kunqu, qui n'est plus guère joué qu'à Pékin et à Shanghai, reconquiert aujourd'hui le public cultivé de Taïwan.

Le Pavillon aux Pivoines, considéré comme le chef-d'œuvre du kunqu, fut composé en 1598 par Tang Xianzu, l'un des plus grands dramaturges de l'époque Ming. La pièce raconte l'histoire d'une jeune aristocrate séduite par un jeune homme qui lui est apparu en songe, une après-midi de printemps. Captive de cet amour impossible, la jeune fille se meurt de mélancolie. Mais la constance de son amour est plus forte que la mort, elle se gagne la pitié du juge des enfers et parvient à retrouver son amant et revenir à la vie.

• Le Pavillon aux Pivoines, opéra kunqu, avec Hua Wen-yi (Première Dame de l'Opéra Kun), Kao Hui-lan et la Troupe Lan Ting de Taïwan, Le Rond-Point, 1994.

Discographie

Le Pavillon aux Pivoines, double CD, INEDIT W 260060.

KUNJU, L'OPÉRA DE PÉKIN

L'opéra de Pékin naît au XVIII^e siècle de l'union des troupes d'opéra des provinces d'Anhui et du Hubei à un moment où l'opéra classique kunqu a perdu la faveur du public populaire qui le trouve trop compliqué et des lettrés qui en jugent le style trop convenu. Au contraire, l'opéra de Pékin, avec ses scènes d'action, son style direct et ses thèmes héroïques empruntés aux romans historiques et populaires comme *Le Voyage en Occident** ou *Au bord de l'eau*** remporte un succès immédiat. L'accompagnement musical est plus simple et les mélodies, en nombre limité, deviennent vite des rengaines populaires. Enfin, les scènes de combats donnent lieu à un véritable travail de mise en scène et d'acrobatie qui fait les délices du public.

Les troupes se produisent dans la rue, montées sur des estrades de fortune, chez des particuliers ou encore dans les maisons de thé qui peu à peu se transforment en théâtres. Entre 1853 et 1890, plus de trois cents pièces sont créées, généralement écrites par les acteurs. Ces derniers feront évoluer l'opéra de Pékin par un constant travail de perfectionnement dans l'art du jeu, du maquillage et du costume. Les rôles dans l'opéra chinois sont soumis à une codification extrêmement stricte qui porte sur le costume, le maquillage, le chant et bien sûr la gestuelle. L'évolution psychologique des personnages n'étant pas la préoccupation principale de l'opéra chinois, le public est à même d'identifier dès son entrée l'origine sociale et le comportement moral de chaque personnage : il s'agit d'un art purement conventionnel.

L'opéra de Pékin comprend quatre types de rôles (rôle masculin, rôle féminin, « visage peint », bouffons) qui se subdivisent à leur tour selon la fonction et l'origine sociale du personnage.

L'opéra chinois a élevé la technique du maquillage au rang d'art, particulièrement dans les visages peints où il confine à la démesure, remodelant le visage, le transformant en un masque vivant qui représente à lui seul le raccourci symbolique du personnage.

Le costume applique les mêmes principes au statut social du personnage : la robe chez les hommes de condition sociale élevée ou l'armure au combat, la veste et le pantalon chez les gens du peuple. Le costume est souvent agrémenté de manches extrêmement longues qui jouent un rôle très important dans la gestuelle des acteurs.

L'absence de décors et une grande modération dans l'usage des accessoires montrent combien l'opéra chinois a su préserver l'esprit d'une tradition autrefois itinérante. La scène se compose d'un simple rideau de fond devant lequel évoluent les acteurs et les accessoires y sont peu

Gu Tchun, ancien ouvrier dans une usine de plastiques. Il avait accumulé chez lui des déchets de ce matériau et se livrait sur ceux-ci à un travail de brûlage et de coloration à l'aide de produits chimiques assez dangereux. Il vivait dans une sorte de HLM de Pékin, plus que vétuste, et y présentait ses installations qui étaient assez remarquables.

Il avait commencé par dessiner et c'est à partir de son dessin, lacéré, non figuratif, avec des plumes et des encres, qu'il en était venu à travailler des papiers déchirés puis avait trouvé dans le plastique son support d'expression. Olivier Kaepelin a choisi d'inviter Zhang Peili, lequel appartenait aussi à l'un de ces groupes marginaux qui se montrent leurs travaux en cachette. Lui non plus ne bénéficiait pas du statut de plasticien et il est venu en France avec un visa de touriste. Il a présenté une installation de téléviseurs, avec des bandes vidéo réalisées à Pékin, des fragments de matériaux en poudre, de petites vitrines et des autels de briques. Son propos était engagé : il travaillait sur le processus de dégradation de la conscience en Chine. Des spécialistes ont vu son exposition au Rond-Point et il a pu être invité ensuite par des galeries parisiennes comme aux Etats-Unis.

BP : Cette exposition faisait partie d'un cycle sur la Chine. Vous y avez associé Gao Xingjian.

FG : Gao Xingjian vit depuis de nombreuses années en France. Il écrit en chinois et en français, et il est l'auteur d'une œuvre abondante : des romans, des essais, du théâtre. Nous avons choisi de présenter sa pièce de théâtre *Au bord de la vie* dans une mise en scène d'Alain Timar.

BP : Quel était le thème de la pièce ?

FG : Un problème de communication dans un couple, avec des relents d'oppression, des allusions sadomasochistes, de subtils appels à la destruction. Alain Timar avait réalisé, dans une mise en scène très française, une sorte de poème calligraphié d'une facture résolument contemporaine et très plastique, avec un décor de papier qui se huilait, se mouillait, se déchirait... et ce spectacle avait pourtant quelque chose d'indéfinissablement chinois.

BP : Lacération chez le plasticien, lacération et relation sadomasochiste dans la pièce... La création contemporaine chinoise vous semble-t-elle caractérisée par une grande violence ?

FG : Oui, en puisant dans les thèmes classiques de la morbidité et de la destruction des corps. Médée c'est le meurtre, la mort et la souffrance,

fiction peut déjouer. Zhang Peili relance cette capacité fictionnelle du sujet qui met à jour notre circulation entre le réel donné et le réel construit : l'un n'existe pas sans l'autre, et il lui importe de mettre en lumière cette contradiction où le sujet trouve sa conscience et sa liberté.

Avec l'art, l'individu ne doit pas oublier la métamorphose toujours échouée mais toujours reprise de la substance. Ainsi le monde n'abandonne jamais sa complexité, sa nature immatérielle et matérielle à la fois, paradoxe que le corps et le mental pensent comme une énigme donc modifie sans relâche, retournant toute certitude comme un gant.

Olivier Kaepelin,
catalogue de l'exposition
Galerie du Rond-Point, 1993.

ZHANG PEILI

Zhang Peili appartient au courant plastique chinois dont les œuvres sont construites par une poétique où le corps et la vision fantasmatique de la matière côtoient l'analyse ou la pensée philosophique. Il utilise la photographie, la vidéo, la peinture ou la sculpture.

Il a conçu en 1989 une série d'œuvres appelées X-opérations gants où le réel semble ne plus pouvoir être saisi, « touché », si ce n'est à travers des intermédiaires qui l'éloignent, le neutralisent. Le monde est à la fois présent, sujet du désir et absent, substance engourdie. Les gants, accessoires étranges, deviennent la forme de notre lien au monde, lien signifiant l'inquiétude face à la protection, la médiation, mais aussi à travers l'objet, soulignant l'importance du corps qui ne désire pas perdre le rapport à la nature physique des choses.



Ses peintures ou ses vidéos des années 1991 et 1992 soulignent que le rapport au monde se perd et que l'image du monde (réelle ou simulée) censée le remplacer s'altère, de jour en jour, construite sur un système d'entropie que seule la



Le Pavillon aux Pivoines : le juge des enfers.

accompagnée de l'irréalisation du désir toujours refoulé et doublé d'une évidente fascination pour la souffrance des autres, ce qui se retrouve dans les récits du Roi des Singes.

BP : Pensez-vous avoir épuisé les ressources culturelles traditionnelles du pays ?

FG : Non. En questionnant les gens, on pressent qu'il existe encore en Chine populaire des formes paysannes ou sacrées non répertoriées. Le Festival d'Automne a présenté, il y a quelques années, le théâtre *ki*, un théâtre magique et masqué de paysans de la montagne du nord du pays. Ces formes devraient progressivement réapparaître car les responsables politiques de la Chine populaire ont pris conscience du rôle de ce patrimoine et ne le qualifient plus de « primitivisme anti-communiste ».

BP : Vous avez été confrontée à des problèmes de censure ?

FG : Il y a toutes sortes de formes de censure et certaines sont particulièrement perverses. Lorsque nous avons organisé un concert de musiques du Xinjiang en 1987, nous nous sommes appuyés sur les compétences de musicologues chinois officiels. Or à notre grande surprise, nous nous sommes aperçus que les musiciens Ouighours et Ouzbeks étaient médiocres alors que les Han étaient des maîtres. Ainsi était insidieusement apportée la preuve de la supériorité de la culture Han sur celles de la périphérie et des minorités de l'empire !

BP : Votre programmation se tourne ensuite vers Taïwan.

FG : De Taïwan nous avons présenté plusieurs opéras, dans le style de Pékin (*Le Roi des Singes* et *L'histoire de Lin Chung*), dans le style classique kunqu (*Le Pavillon aux Pivoines*), et une forme rénovée spécifiquement taïwanaise (*Le Bouddha incarné*). Entre 1993 et 1994, nous avons

nombreux : une table, quelques chaises et des objets symboliques en bois ou en toile peinte suffisent à distinguer une salle d'audience d'un palais ou un temple d'un bouddoir de jeune fille.

Les conventions scéniques et la gestuelle viennent compenser ce dépeuplement. Le code gestuel auquel doit se plier l'acteur pour exprimer les nuances de caractère et les sentiments de son personnage, règle les expressions du visage, les mouvements de manches, les positions des doigts et les pas, et contribue largement à l'esthétique visuelle de l'opéra chinois.

L'opéra chinois distingue deux manières de poser la voix, tant pour les récitatifs que pour le chant. La voix de fausset est réservée aux personnages féminins jeunes et mûrs et aux rôles d'adolescent. La voix naturelle est utilisée dans les rôles d'homme et de vieille femme. À maints égards l'amateur d'opéra de Pékin ressemble au lyricomane occidental. Le répertoire est limité et connu de tous, les premiers rôles sont mis en vedette et l'on ne se soucie guère du librettiste ni du metteur en scène. L'orchestre traditionnel se distingue par son effectif très réduit et même si on peut observer ici et là une tendance à l'exagération symphonique, il ne compte normalement que sept ou huit exécutants. Les instruments à percussion jouent un rôle prédominant, marquant la mesure, ponctuant la voix, les gestes des acteurs et les scènes de bataille. Les instruments mélodiques interviennent dans l'ouverture d'une scène, pour l'attaque d'un chant et les enchaînements entre deux airs.

* *Le Roi des Singes* (d'après *Le voyage en Occident*), MCM, 1991 ; Le Rond-Point, 1994, avec Li Bao-chun dans le rôle titre.

** *L'histoire de Lin Chung* (d'après *Au bord de l'eau*), Le Rond-Point, 1994 avec Li Bao-chun.

Le Bouddha incarné, théâtre populaire rénové de Taïwan



ainsi présenté cinq styles d'opéras chinois qui ont contribué à éclairer le public français sur la diversité de cet art.

BP : *Taiwan joue-t-elle toujours le rôle de conservatoire des formes classiques chinoises ?*

FG : Malgré la rupture politique entre la Chine continentale et Taiwan, on observe aujourd'hui un passage continu d'artistes de l'une vers l'autre. Ainsi Li Bao-chun, qui est à la fois citoyen américain et taïwanais, a été formé à l'Académie de Pékin où son père était lui-même

acteur avant la Révolution culturelle : il y est retourné récemment pour y présenter un opéra classique. En revanche il est exact que des formes qualifiées improprement de mineures comme les marionnettes et les théâtres d'ombres sont beaucoup mieux conservées à Taiwan qu'en Chine populaire où leurs supports – les marionnettes elles-mêmes, les ombres de cuir – ont été dissimulés ou détruits pendant la Révolution culturelle. De la même façon, de nombreux maîtres de marionnettes ou d'ombres chinoises se sont réfugiés à Taiwan où ils font aujourd'hui prospérer un art ancien et délicat venu du continent.

Li Bao-chun dans le Roi des Singes



Opéra classique kunqu, Le Pavillon aux Pivoines : Scène 1, la jeune fille s'endort dans le jardin en fleurs. Au centre, Hua Wen-yi (Première Dame de l'Opéra Kun, ancienne directrice de l'Opéra de Shanghai) et la troupe Lan Ting de Taiwan.



Derrière l'écran, le maître Fu Hsing-ko

BP : *Vous avez consacré beaucoup de temps à des projets autour de ces genres spectaculaires.*

FG : À plusieurs reprises, nous avons accueilli à Rennes comme à Paris les maîtres et leur troupe (Fu Hsing-ko pour le théâtre d'ombres ; Hsin Fu-hsuan pour les marionnettes à fils ; Wu Chou-yuan pour les marionnettes à gaine, pour ne citer que notre dernière programmation), si bien qu'aujourd'hui notre public, familiarisé, ne considère plus leur art comme un genre destiné aux enfants.

BP : *À quand remontent ces traditions du théâtre de poupées, de marionnettes et d'ombres ?*

FG : À la Chine archaïque : l'existence de nombreux types de théâtres de marionnettes est signalée – théâtre d'ombres, marionnettes à gaine, à fils, à tiges, et sur eau – dès la dynastie Song (960-1279). Il semble que les premières manifestations aient été organisées pour des cérémonies magiques et à l'occasion de rites funéraires, puis elles se transformèrent en spectacles de divertissement tout en conservant néanmoins leur fonction magico-religieuse.

BP : *Ces genres gardent-ils aujourd'hui l'empreinte d'une période historique ?*

FG : L'empreinte est historique comme géographique : l'évolution du théâtre de marionnettes suit celle de l'opéra, adoptant les styles musicaux, les airs populaires et les dialectes propres à chaque région.

BP : *Dans quel contexte ces représentations sont-elles données ?*

FG : Au cours de fêtes religieuses, des groupes de personnes offrent un opéra ou un spectacle de marionnettes à une divinité. Moment fort des mariages ou des enterrements, ce genre de manifestations a le pouvoir d'écarter les mauvaises influences.

Il reste aussi dans certains cas un spectacle de rue très populaire.

LE THÉÂTRE D'OMBRES

Communément appelé « théâtre des singes de cuir » en raison des mouvements parfois simiesques des figurines, le théâtre d'ombres à Taiwan est issu de celui de Chaochou dans la province littorale du Fujian.

Les origines du théâtre d'ombres en Chine sont entourées de mystère. Deux hypothèses s'opposent, dans les limites que la rareté des documents autorise : l'une selon laquelle cet art aurait été introduit vers le 8^e siècle à partir de l'Inde, l'autre qui voit là une création purement chinoise apportée du bassin inférieur du Fleuve Jaune par des réfugiés à la fin de la dynastie Song.

Quoiqu'il en soit, le théâtre d'ombres s'est largement répandu dans l'ensemble de la Chine et très vite se sont constituées deux écoles, celle du sud et celle du nord. Un livret datant de 1818 retrouvé à Kaohsiung atteste de la vitalité du théâtre d'ombres à Taiwan dès le début du 19^e siècle. Dans les années 1850, on ne dénombrerait pas moins de 70 troupes dans le sud de l'île. Puis brutalement, le théâtre d'ombres disparut presque totalement.

La raison pourrait en être politique. Les représentations qui ne pouvaient prendre place que dans l'obscurité de la nuit donnaient en effet lieu à d'importants rassemblements populaires qui inquiétaient la police des Ching et furent frappées d'interdiction. En Chine septentrionale, la société secrète du Lotus Blanc n'utilisait-elle pas le théâtre d'ombres pour recruter des partisans qualifiés par les autorités de « bandits des lanternes » ? On ne saurait affirmer toutefois que seule cette répression politique ait véritablement affecté l'essor du théâtre d'ombres à Taiwan. De nos jours, seules cinq troupes subsistent.

Comme dans tous les théâtres d'ombres du monde, les marionnettes, manipulées à l'aide de deux baguettes, présentent aux spectateurs un simple profil. Un rétro-éclairage en découpe la silhouette sur l'écran. Les marionnettes de Taiwan se distinguent de celles du nord de la Chine par la matière dont elles sont constituées. Comme il n'y a que peu de chevaux à Taiwan et que les buffles y sont nombreux, les marionnettistes recourent au cuir épais de ces derniers. Tous les personnages, les accessoires et les décors (chaises, tables, maisons, paysages) sont ciselés dans le cuir avant d'être colorés.

Environ trois cents pièces sont aujourd'hui au répertoire du théâtre d'ombres de Taiwan. Remontant souvent au 14^e siècle, elles présentent un intérêt considérable pour l'étude de l'histoire du théâtre en Chine méridionale. Par ailleurs, les musicologues n'ont pas manqué de remarquer les étranges similitudes entre la musique d'accompagnement du théâtre d'ombres et la musique funéraire taoïste : indice du caractère magique des marionnettes en Chine depuis les temps les plus reculés.

• Théâtre d'ombres de Fu Hsing-ko, Taiwan, MCM, 1995.



MARIONNETTES À GAINE

D'après la tradition, la marionnette à gaine serait née au XVII^e siècle dans la province littorale du Fujian. Un lettré du nom de Liang Ping-lin, plusieurs fois reculé aux concours impériaux, aurait rêvé qu'une divinité lui disait : « ta renommée est dans le creux de ta main ». Se méprenant sur cet oracle, il se serait présenté à nouveau au concours, sans plus de succès que les fois précédentes. Un beau jour, alors qu'il assistait à une représentation de marionnettes à fils, il aurait eu l'idée de sculpter des figurines et de les animer directement avec les doigts au lieu de fils. Puis, s'aidant de sa connaissance de l'histoire, il aurait composé des scénarios et donné des représentations qui lui auraient apporté richesse et renommée, attestant ainsi de la justesse de la prédiction.

Trois écoles différentes se sont développées dans le Fujian : le nanguan de Chuazhou, le chao-diao de Chaozhou et le baizi de Changzhou, mais seuls les deux premiers ont connu un réel succès à Taïwan. D'art importé, le théâtre de marionnettes à gaines n'est devenu proprement taiwanais qu'au début du XX^e siècle. Le style musical beiguan, vif et martial, très répandu dans le nord de l'île, a alors supplanté le nanguan, trop lent et trop méditatif au goût de la population. Tout en s'inspirant très largement de la gestuelle de l'opéra chinois, les marionnettistes ont mis au point des techniques qui permettent aux marionnettes d'évoluer avec une extrême virtuosité et un très grand réalisme.

Le répertoire varié et très éclectique de ce genre dramatique repose essentiellement sur les intrigues de romans historiques et sur les vies de personnages légendaires. On distingue, tout comme pour l'opéra, des pièces guerrières et des pièces où l'expression des sentiments l'emporte sur les prouesses acrobatiques.

En 1970 s'est produit le mariage réussi du théâtre de marionnettes et de la télévision. Le formidable succès de la série proposée par le fils du maître Huang Hai-dai a par contre coup nuï à la fréquentation des théâtres, si bien que les troupes de marionnettistes ont été amenées à aller à nouveau à la rencontre du public, et à se produire par exemple dans les temples ou lors des rites de purification d'une maison neuve.

Le petit castelet en bois sculpté et doré est fixé à un échafaudage. En fond de scène est tendue une toile qui dissimule les manipulateurs. Les marionnettes mesurent une vingtaine de centimètres. Elles sont fabriquées par des sculpteurs spécialisés dans la statuaire religieuse. Le bois utilisé est le camphrier, suffisamment dur pour résister aux chutes et aux chocs. Les marionnettes sont vêtues de riches brocards et coiffées de perruques interchangeables.

• Troupe de Hsiao Hsi-yuan, MCM, 1989 ; Troupe de Wu Chou-yuan, MCM, 1995.

Marionnette à gaine : un lettré exécute une calligraphie



Le castelet de la troupe Hsiao Hsi-yuan de marionnettes à gaine

BP : Quel rapport y a-t-il de l'objet à la divinité ?

FG : Offert aux divinités et aux hommes, le théâtre de marionnettes demeure un art magique car en chaque figurine peut s'incarner un esprit capable du bien ou du mal. Marionnettes ou ombres ont fonction de chasser les mauvais esprits lors de l'inauguration d'une maison, d'un temple, d'un théâtre. Un Chinois évitera aujourd'hui encore de garder une figurine chez lui de peur de maladie ou d'accident : seul le marionnettiste, véritable medium, est capable de les contrôler, comme les prêtres taoïstes ont le pouvoir de chasser ou d'inviter les esprits. Il garde les marionnettes enfermées dans une malle, le visage enveloppé dans un tissu.

CK : Il faut ajouter que si nous nous sommes attachés à présenter autant d'aspects de la culture traditionnelle chinoise et aborigène (cf. « Pacifique ») de Taïwan, cela est dû à la qualité des spectacles que nous avons trouvés mais aussi aux qualités humaines de nos interlocuteurs à Taïwan et à l'enthousiasme de K. M. Chao qui fut, à Paris, un incomparable ambassadeur de la culture de son pays.



Le maître Wu Chou-yuan (né en 1900) fait une démonstration de manipulation à vue lors des représentations de sa troupe à la MCM en septembre 1995. La saynète montre un couple de serveurs qui profite de la salle de réception préparée à l'intention des noces du fils de leur maître, pour célébrer leur propre mariage après cinquante ans de vie commune.

Marionnettes à fils, une scène du Voyage en Occident.



LES MARIONNETTES À FILS

L'existence du théâtre de marionnettes à fils est attestée dès la dynastie Han (206 av. J.C. - 220 ap. J.C.). Utilisé tout d'abord lors des cérémonies funéraires, il acquit ses lettres de noblesse sous les Song (960-1276) et se répandit dans toute la Chine, notamment dans la province côtière du Fujian d'où il gagna l'île de Taïwan.

À Taïwan, deux styles coexistent : celui « du sud » importé au XVII^e siècle à partir du sud du Fujian et celui « du nord », venu de la région occidentale du Fujian au milieu du XIX^e siècle. Ces deux styles se distinguent par leurs répertoires, le nombre de marionnettes utilisées et la taille de celles-ci, enfin par l'accompagnement musical : mélodies douces et mélancoliques du nanguan pour le style du sud, airs plus martiaux du beiguan pour le style du nord.

Les fonctions rituelles originelles – éloigner les démons et protéger les lieux habités – sont toujours de mise. Après un incendie, le maître des marionnettes fait danser le dieu de l'eau pour chasser le dieu du feu et, quand il y a eu un décès accidentel, les marionnettes viennent sur le lieu du drame invier l'âme du défunt à regagner le domicile familial. La dimension spectaculaire est donc accessoire et dans ces cas particuliers, totalement absente. Cette fonction rituelle nécessite de la part du marionnettiste une longue initiation, ce qui a vraisemblablement limité le nombre de troupes de marionnettes à fils à Taïwan (une dizaine alors qu'il existe environ six cents troupes de marionnettes à gaine).

Les marionnettes ont à peu près 50 cm de hauteur : elles sont sculptées dans des bois durs, peintes et vêtues de magnifiques robes de brocart et de soie. Les mains, les bras



Le maître Hsin Fu-hsuan

et les jambes sont articulés et les pieds sont lestés de semelles épaisses et sonores. Le nombre de fils varie beaucoup suivant les mouvements que la marionnette peut exécuter, le minimum est de cinq. Une marionnette qui a entre seize et vingt-deux fils est capable de faire presque tous les mouvements d'un acteur, tirer une épée de son fourreau, l'y rentrer, s'éventer, essayer ses larmes, se lisser la barbe, faire un saut périlleux... Elle en aura jusqu'à vingt-huit si elle doit monter à cheval. Les mouvements de bras, de main et de tête sont très gracieux, mais les mouvements de pieds sont très difficiles et c'est dans l'exercice de la marche que l'on reconnaît un bon marionnettiste. Il manipule les personnages à vue, derrière un rideau qui laisse apparaître sa tête et ses bras, les pieds de la poupée reposant sur le sol.

• Marionnettes à fils, troupe de Hsin Fu-hsuan, MCM, 1987 et 1995.

la Corée

LE PONGSAN

Théâtre rural masqué combinant la danse, la musique et les dialogues, le pongsan appartient à la catégorie du drame sandae-dogam avec cette particularité qu'il est le seul à utiliser des morceaux de poésie classique.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, Pongsan était une ville commerçante en plein essor et une étape obligée pour les missions diplomatiques chinoises se rendant à Séoul. En leur honneur, les acteurs étaient invités à donner des représentations de sandae-dogam sous l'égide de notables locaux. Ce répertoire se fixa et s'enrichit de textes poétiques classiques pour devenir le pongsan t'alchum.

Traditionnellement, le pongsan était organisé le soir dans un lieu ouvert, simplement éclairé par un grand feu de joie. La soirée débutait par des danses villageoises accompagnées par des tambours. Puis, lorsque tous les spectateurs étaient enfin réunis, les acteurs masqués formaient une grande parade suivie d'un rite propitiatoire destiné à s'assurer la bienveillance des divinités tutélaires de la ville. Ensuite commençait le spectacle proprement dit, suite de danses et de saynètes satiriques dans lesquelles la sagesse populaire brocardait les jeunes aristocrates bernés par leur valeur, les bonzes corrompus ou les vieillards séduits par de jeunes filles (photo ci-contre).

• Pongsan t'alchum, F.A.T., 1980 ; Rond-Point, 1993, cycle « La Corée à Paris ».



LE P'ANSORI ▲

Le p'ansori (sori, chant et p'an, aire de jeu, place du marché) se caractérise par quatre traits essentiels : c'est un solo oral, dramatique, musical et en vers. Vieux de trois siècles environ, ce genre puise ses sources dans le répertoire populaire des bardes kwangdae, acteurs-chanteurs ambulants. Accueilli dans les milieux lettrés, aristocratiques puis à la cour, le p'ansori devient vers la fin du XVIII^e siècle un art d'un grand raffinement.

Seulement accompagné par un joueur de puk (tambour à deux peaux) qui marque les rythmes compliqués en frappant sur son instrument de la main ou avec une baguette, le kwangdae exécute alternativement des passages chantés et des passages parlés. Il se tient debout au centre d'une natte et se livre à une gestuelle mimétique de la narration. En guise d'accessoire, il utilise son vêtement et un éventail. Grâce à son talent, il peut fasciner un auditoire pendant de longues heures pour peu qu'il satisfasse les quatre exigences fondamentales : « les traits (la présence), la beauté de la narration, la perfection de la voix, la précision du geste ».

• MCM 1982, « Nuit du p'ansori » avec France Musique (Han Ae-Suhm, chant) ; MCM 1988 (An Sud-Son et Cho Tong-Dal, chant) ; Le Rond-Point 1993 (Kim Il-Koo, chant) ; Le Rond-Point 1994 (Park Yun-cho, chant).



BP : Vous accordez beaucoup d'attention à la vie artistique et culturelle de la Corée dont vous soulignez la vitalité.

CK : Contrairement au Japon, la Corée est un pays dont la culture n'évoque absolument rien en France voici encore une dizaine d'années. Or, à mon sens, la culture du Pays du Matin Calme est aussi forte que celle du Pays du Soleil Levant. Aussi avons-nous toujours veillé à programmer des manifestations coréennes malgré les difficultés rencontrées, et quelques déboires, au moins au début, tant auprès de la presse que du public.

BP : Comment avez-vous été amenés à prendre contact avec la vie artistique de ce pays ?

CK : Grâce à un colloque international de théâtre en 1976. J'y ai, entre autre, découvert le p'ansori, mais j'ai surtout pris conscience, avec stupeur, que cette forme d'opéra était pratiquement inconnue en France. **FG :** C'est une narration, une succession de textes, de légendes intimement liés à la vie du Coréen. Cette forme qui consiste pour l'acteur-chanteur à assumer tous les rôles est elle-même typiquement coréenne puisqu'elle



Noces de Sang par le Théâtre Jayu, MCM 1984

dérive des rituels chamaniques autour de séances de divination ou de dialogue avec les morts.

CK : Nous avons donc commencé notre programmation coréenne à Paris en consacrant une nuit entière au p'ansori, opéra pour une voix et un tambour. Neuf heures de chant, retransmises intégralement sur France Musique. Inutile de vous dire qu'au petit matin, il ne restait plus que six ou sept personnes dans la salle... Nous avons persisté et, aujourd'hui, la culture coréenne a véritablement droit de cité, à Paris tout au moins.

Il y a en Corée un mouvement comparable à celui que l'on observe au Japon en faveur d'une conservation très méticuleuse du passé et, parallèlement, un courant de créativité contemporaine peut-être plus originale encore

LE THÉÂTRE JAYU (THÉÂTRE DE LA LIBERTÉ) ET LA LIBERTÉ DU THÉÂTRE EN CORÉE

Le Pays du Matin Calme a connu, comme tous les autres pays d'Asie après la colonisation, le difficile choix d'une identité culturelle qui lui permette d'assumer son héritage millénaire et de se confronter aux défis d'une évolution culturelle occidentale omniprésente.

La notion de théâtre, telle qu'elle est répandue depuis quatre siècles en Occident, était inconnue des peuples asiatiques jusqu'au siècle dernier. Seuls les Japonais possédaient des expressions dramatiques pouvant s'identifier à cette forme d'art. Chez les autres, les rituels chamaniques, hindouistes, bouddhistes, les théâtres d'ombres et les conteurs occupaient avantagèrement l'espace scénique.

A la question de savoir s'il fallait ou non imiter l'Occident et pratiquer sciemment un art étranger, le professeur Kim Jeong-Ok a répondu à sa manière, celle de l'intellectuel formé à l'école occidentale, mais profondément ancré dans la réalité culturelle de son pays. Avec minutie et patience, il a trié, pesé, rangé dans ses petits tiroirs le bon grain de l'ivraie.

Le bon grain, il l'a trouvé tout d'abord dans le message littéraire, philosophique, social, politique que pouvait apporter à ses concitoyens la fréquentation d'auteurs dramatiques du patrimoine

universel. Il met alors en scène en traduction coréenne à tour de bras : Molière, Beaumarchais, Goethe, Pagnol, Tennessee Williams, Ionesco, Dürrenmatt... quarante pièces du répertoire international en dix ans !

Il l'a trouvé aussi dans la manière dont les rituels chamaniques auxquels son peuple était accoutumé traitaient, avec une économie de moyens extrême, les problèmes de l'espace scénique, l'absence de décor permettant de dépasser les notions du temps et de lieux définis. Dans ce dépouillement, l'accessoire prenait alors une dimension extrême et devenait d'autant plus signifiant. Le chant, la musique et la danse ajoutant au texte une dimension nouvelle.

L'alchimiste mixe alors ces différents ingrédients et les dose de telle sorte qu'en 1973 naît dans son laboratoire le premier spectacle spécifique à la Corée : *Que deviendrons-nous après la mort ?*

L'élève de Descartes et Valéry formule alors sa Préface à la méthode. Il entreprend une profonde transformation passant de l'art théâtral à l'exorcisme, du monde des « autres » à celui de « nous-mêmes », d'un regard extérieur à un regard introspectif.

Kim Jeong-Ok, dans un pays où le métier d'acteur n'a existé que sous forme de baladin, réinvente cette notion et transforme les acteurs et actrices qu'il a patiemment formés pendant des années en

LE SUNGMU

Le sungmu, danse religieuse bouddhique est exécutée à l'origine par une nonne. Il exprime par la beauté et la concentration de la danseuse, un profond sentiment religieux. La danseuse en robe blanche, la tête couverte d'une capuche de gaze lance dans l'air ses longues manches de soie qui dessinent des volutes immaculées. Au son de la flûte tagum et des gongs suspendus, elle accomplit un solo d'où l'émotion jaillit à chaque instant. Faisant pivoter ses épaules avec lenteur, elle se balance sur une jambe, puis glisse sur le sol en retournant ses ortels. La technique de cette danse repose sur un contrôle respiratoire fait d'inspirations profondes et de blocages. Le visage impassible de la danseuse ainsi que ses mouvements ailés confèrent à la danse un style particulier qui la fait parfois appeler « expression philosophique du mouvement ».

SALP'URI

Danse religieuse, le salp'uri participait des cérémonies chamaniques dirigées par les mudang. Son caractère hautement artistique lui a valu d'entrer au répertoire de la danse classique coréenne. La plupart du temps, il est exécuté en solo par une femme, parfois un homme. Danse d'exorcisme, le salp'uri présente une somme de sentiments divers (la tristesse, la résignation, la révolte, la colère, la lutte contre les mauvais esprits comme contre les hommes). La danseuse porte un long foulard de soie qu'elle fait ondule entre ses bras. Il symbolise le chemin que les morts doivent emprunter, avec l'aide de la chamane. Sa danse procède par ruptures : elle se déplace en glissant sur le sol puis s'immobilise après un tournoiement rapide. Dans la musique, les percussions dominent. Après l'exécution d'un salp'uri, danseuses et spectateurs se considèrent purifiés.

• Sungmu et salp'uri, V° F.A.T., 1978 ; Salp'uri, Rond-Point, 1993.

bonimenteurs, clowns, acrobates. Il ne met plus en scène, il anime des ateliers au cours desquels la dynamique de groupe permettra au spectacle de se créer en fonction de la complémentarité entre les personnalités de chacun des interprètes. Si le théâtre écrit à l'occidentale est l'œuvre d'un homme de lettres solitaire, celui des baladins coréens de Kim est une création de groupe.

Kim Jeong-Ok, le révolutionnaire tranquille, ne se contente pas d'apporter à la Corée une forme dramatique, il renoue les échanges culturels avec le Japon interrompus depuis la Seconde Guerre Mondiale. Il invite dans son pays des hommes et des spectacles du tiers-monde, il organise des colloques internationaux dans lesquels il fait participer des représentants du théâtre des pays de l'Est.

Exiger l'abolition de la censure, le droit à la liberté d'expression, la libre circulation des hommes et des idées est bien le souci permanent de ce théâtre qui porte le nom de sa maison : Liberté.

Chérif Khaznadar
in *L'État du tiers-monde*
Paris, La découverte, 1989

• *Que deviendrons-nous après la mort ?* F.A.T. 1979 ; *Noces de Sang* après Llorca, MCM 1984 ; *Hamlet* d'après Shakespeare. Les oiseaux s'envolent au crépuscule de Kim Jeong-Ok, le Rond-Point, 1993.

LE SSIKKIM-KUT ▶

Le rituel du kut exécuté surtout par des mudang (femmes chamanes) est davantage réservé aux dieux qu'aux humains. Il peut divertir, questionner, solliciter une bénédiction ou un remède et chasser les mauvais esprits. Dans le pyolshin-kut, la fonction s'oriente vers le divertissement tandis que le ssikkim-kut agit comme un rite de purification (ssikkim : nettoyer et kut : cérémonie chamannique). En tout cas, le kut comporte une composante théâtrale importante basée sur la danse, le chant, la musique et l'utilisation de divers accessoires d'une grande beauté plastique.

La mudang et ses assistants ont pour tâche d'aider le mort dans son voyage vers le monde des esprits. Ils vont préparer la voie en chassant les obstacles et purifier l'endroit terrestre où il a vécu (maison, champ, montagne). Le mort est représenté par ses vêtements étalés sur le sol, puis soigneusement pliés et empaquetés, son séjour terrestre par une petite maison de bambou peinte qui ressemble à un jouet, et le chemin des morts par un double fil blanc long d'une dizaine de mètres tendu entre deux pièces.

Au son du sinawi, musique improvisée collectivement par les flûtes taegum, les hautbois piri, les tambours puk et changgo, les gongs ching et les cymbales kwaenggwari, le groupe danse lentement avec des mouvements de ressort ascensionnel sur une jambe et de torsion des épaules.

La mudang chante à plusieurs reprises pour évoquer certains épisodes de la vie du défunt, puis elle l'exhorte à partir. Pendant son extase chamannique, il peut arriver qu'elle prenne la voix du mort.

Les mudang, d'origine roturière, ont souvent subi des dommages physiologiques ou psychiques au cours de leur jeune âge. Ces maladies, considérées comme annonciatrices, prennent alors valeur d'épreuve. Les ayant surmontées, l'individu sait qu'il pourra, par la pratique de l'extase, servir d'intermédiaire entre les mondes.

Dans la Corée d'aujourd'hui, les kut restent très vivants et les mudang, que tout individu – quelle que soit son importance – peut consulter avant de prendre une décision, demeurent des personnages indispensables à un certain équilibre social.

• MCM, 1985.

SON MU, DANSE ZEN

Lee Sun-Ock, prêtresse bouddhiste est aussi chorégraphe. Aucune incompatibilité entre ces deux activités, loin de là. Elle vit aux Etats-Unis et donne des cours de danse traditionnelle coréenne et de danse contemporaine. C'est ainsi qu'avec plusieurs artistes de la communauté coréenne en Amérique elle crée en 1986 un spectacle zen (« son » en coréen) où se mêlent, danse dévotionnelle, musique bouddhique et calligraphie sur corps semi-dénués.

Les corps, ceux de jeunes femmes figurant des nonnes bouddhistes, blancs, poudrés, gracieux, ondulants dans des lambeaux de soie immaculée se penchent et se zèbrent d'encre de Chine déposée par les pinceaux experts d'un maître au crâne rasé.

Les huit acteurs de cette méditation dansée, visage impassible, concentrent leur énergie pour que le spectacle en noir et blanc, création contemporaine autant qu'ancrage dans la tradition multiforme explose, éclaboussant de parcelles de lumière l'imaginaire des spectateurs.

• Le Lotus, chorégraphie de Lee Sun-Ock, MCM 1986 ; Son Mu Ga, chorégraphie de Lee Sun-Ock, Le Rond-Point, 1994.



qu'au Japon. Aussi avons-nous voulu présenter les deux pays de la même manière et les traiter sur un pied d'égalité. Notre programmation a abordé les formes traditionnelles avec, outre le p'ansori, les masques du pongsan t'alchum, des marionnettes, les cérémonies chamaniques des différents kut et les musiques de Cour extrêmement codifiées et solennelles. Nous avons abordé les formes contemporaines avec le théâtre principalement, les arts plastiques, et la chorégraphie avec les danses zen de Lee Sun-Ock.

BP : Comment situeriez-vous la création contemporaine par rapport à l'héritage culturel coréen ?

CK : L'héritage culturel coréen a été préservé dans le sud, comme au Japon, du fait d'un grand respect pour le passé c'est-à-dire, ne l'oublions pas, pour les ancêtres. Ceci pose donc le problème de la création contemporaine, l'alternative passant par l'acceptation ou le déni de l'héritage traditionnel avant de s'ouvrir aux courants internationaux contemporains.

FG : A propos de cet héritage culturel, je voudrais souligner qu'il se caractérise, et sans doute plus qu'au Japon, par un clivage entre les formes aristocratiques – danses et musiques de cour, cérémonies données dans les grands temples – et les formes populaires toujours ancrées dans le passé mais réservées à d'autres catégories d'artistes et quelque peu dénigrées.

En tant qu'étrangers, l'accès à ces formes très populaires que sont les pratiques cérémonielles des mudang – femmes-chamanes qui vivent dans les



Au premier plan, la vièle haegum ; derrière, les hautbois piri et le tambour-sablier changgo

Lee Sun-Ock



MUSIQUES ET DANSES DE COUR

« La musique naît du néant originel et se développe dans la nature. Elle est donc cause d'une émotion profonde dans le cœur de l'homme ainsi que dans la compréhension mutuelle et la compassion dans son esprit. Elle rend l'univers noble et soumis : tel est le chemin de l'harmonie du ying et du yang. » Cet extrait du Livre de la Musique (1492) résume bien l'esthétique musicale coréenne, son rapport dialectique entre émotion et intelligence, homme et nature. En dépit d'une apparente rigidité héritée du confucianisme, son imagination et sa spontanéité se révèlent pleinement dans l'ornementation, la sculpture du son, le rapport élastique au temps et une passion dont la violence n'est pas toujours contenue.

La tradition de Cour coréenne s'est forgée tout au long de l'histoire du pays en synchronisant des éléments importés de Chine depuis le début de notre ère avec des formes autochtones. Sous le royaume de Choson (1392-1910) le répertoire de Cour (aak) comprenait des musiques lentes et solennelles exécutées devant les sanctuaires royaux, lors des banquets royaux et pour accompagner les processions royales. Elles sont interprétées par de grands ensembles mêlant les instruments à cordes, les hautbois, les flûtes et divers instruments à percussions : cliquettes, gongs, tambours...

À partir du XVII^e siècle, la Cour de Corée accueillit des formes d'origine populaire ou bourgeoise (sogak) au caractère plus intimiste auxquelles elle apporta un cachet aristocratique (p'ansori, chant kagok, solos instrumentaux improvisés sanjo).

Les danses de Cour coréennes, d'une grande beauté, se caractérisent par le hiératisme et la noblesse élégante des gestes, l'harmonie géométrique des mouvements d'ensemble et la richesse des costumes de soie. Il s'agit généralement de danses à programme inspirées de sujets historiques et héroïques. De même que la musique, le répertoire de Cour a également intégré des danses d'origine bouddhique et chamannique en raison de leur haute valeur artistique.

• F.A.T., 1978 ; Le Rond-Point, 1993.

Discographie

Musiques et danses de Corée, ARION/FAT, ARN 33463.

Sanjo de flûte taegum



Sanjo à la cithare kayagum



SAMUL NORI

L'ensemble de samul nori, littéralement le « jeu des quatre objets » s'inspire des ensembles populaires itinérants qui accompagnaient les danses paysannes lors des fêtes de fécondité et des rites chamaniques kut.

À l'origine, le terme de samul nori est le nom que Kim Duk-Soo donna au groupe qu'il fonda en 1960 dans un esprit de pratique purement musicale. Le succès remporté par ce groupe qui affrait à la jeunesse du pays une contrepartie musicale coréenne au rock occidental encouragea l'apparition d'autres ensembles et le samul nori put ainsi s'affirmer comme un genre musical à part entière.

L'ensemble mêle tambours et gongs. Sur une base rythmique jouée par le grand gong et le tambour puk, les autres instruments se livrent à une série de variations spectaculaires et exubérantes sur des rythmes d'une extrême complexité. Il est intéressant de noter qu'exactement à la même époque, des musiciens japonais ont élaboré un genre comparable, le wadaiko, que Kodo a contribué à rendre célèbre dans le monde entier.

• MCM, 1985 ; Le Rond-Point, 1993.



banlieues des grandes villes ou dans les villages – nous a été difficile pour la simple raison que ces femmes appartiennent à une sorte de sous-prolétariat, de classe sociale méprisée. Il en a été de même avec les cérémonies chamaniques kut qui n'étaient pas censées retenir notre attention car elles se déroulent dans des lieux « sales » et supposent que l'on côtoie les morts.

Ces formes populaires liées au sacré n'ont été ni codifiées ni institutionnalisées. Mais elles restent extraordinairement vivantes. La culture citadine – et particulièrement aristocratique – coexiste avec une culture rurale très forte comme en témoignent les musiques de *nongak*, les danses masquées...

Les réticences très marquées à l'égard d'une institutionnalisation de ces cultures populaires sont aussi dues au goût de la dérision à l'égard des institutions, dérision que cultive le peuple et qui donne un contenu corrosif ou trivial à ces formes populaires, et certains esprits chagrins n'aiment guère voir proposée à l'étranger une telle image de la Corée. Le pays se trouve aujourd'hui partagé entre ces réticences et la nécessité de préserver de telles formes populaires en voie de disparition ou de transformation du fait des changements sociaux et de l'extension tentaculaire des villes, par exemple. Ainsi ne brûle-t-on plus les masques à la fin des cérémonies, comme le voulait la coutume. On

les consigne dans des institutions urbaines spécialisées. Cette volonté de conservation s'accompagne d'une sévère formalisation que, par exemple, l'on perçoit clairement dans le *pong-san* dont toute la jovialité truculente a disparu. Il s'agit là d'un phénomène qui n'est pas nouveau dans la culture coréenne. Depuis le XIX^e siècle, nombre de formes d'expression populaires ou bourgeoises (*p'ansori*, *sanjo*, *kagok*...) sont entrées dans le monde aristocratique et se sont raffinées au prix de leur spontanéité originelle.

BP : Vous n'évoquez ici que la Corée du Sud ?

FG : Oui, bien que l'on puisse parler, abstraction faite des différences de régime politique, d'unité culturelle entre le Sud et le Nord. Mais dans le Nord, les cultures traditionnelles ont été abordées selon le modèle soviétique tandis que dans le Sud le chamanisme a prospéré et ses pratiques restent très efficaces. Il subit l'influence des Églises protestantes et catholiques mais devrait, à terme, assimiler celles-ci plutôt qu'être assimilé par elles. Les racines sont profondes.

BP : Pouvez-vous en donner un exemple ?

FG : La danse est le lieu d'articulation du corps avec la terre et, plus généralement avec le cosmos – trait de culture chamanique. Or les costumes de l'homme et de la femme qui font remonter la taille sous les aisselles bouleversent les proportions du corps : la tête devient énorme, le buste minuscule et les jambes très longues. L'humain ressemble à une poupée qui se déplace en glissant à la surface de la terre. Le monde coréen marionnettise l'humanité. C'est une œuvre de thaumaturge qui garde pourtant conscience, humblement, de n'être qu'un élément du monde intermédiaire, les pouvoirs du chamane lui permettant de communiquer avec les éléments d'autres mondes.

DÉCOUVERTE D'UN PAYS NEUF

Quelques uns des meilleurs interprètes de la péninsule coréenne viennent à Paris pour présenter des fragments ou l'intégralité d'ouvrages qui doivent pour plusieurs autant à des traditions séculaires qu'à des adaptations tout à fait contemporaines, voire contestataires (...).

Préserver et créer, imprégner de mémoire les processus créateurs contemporains est l'impératif de toute grande culture cherchant à affirmer une identité. C'est le cas de la Corée, dont la culture est plusieurs fois millénaire. Placée certes sous l'ascendant de la Chine, elle sut aussi manifester son originalité au point d'influencer à son tour le Japon. Par sa situation de carrefour de l'Extrême-Orient, la péninsule coréenne, convoitée et envahie tour à tour par les Chinois, les Mongols et les Japonais, tira parti des ingérences dont elle était victime en les muant en sources d'enrichissement culturel.

Philippe Pons
Le Monde, 1^{er} avril 1993



Moon In-Soo, galerie du Rond-Point, 1993.

MOON IN-SOO, SCULPTEUR

De la Corée contemporaine nous ne connaissons que l'art élégant de Lee U-Fan et de Shim Moon-Seup, envahi de pensée Tao, proche de l'art des jardins, revisité par le minimalisme ou le Mono-Ha, les crépitanes machineries cathodiques de Nam Jun-Paik, plus Fluxus que coréen, citoyen du monde allumé, rigolard et encore quelques vieillards qui s'ébrouent dans une abstraction plus ou moins raffinée, dérivée de la calligraphie.

Moon In-Soo est différent. Résolument moderne. Résolument coréen. Son imaginaire s'est nourri de destructions nées de la guerre et des reconstitutions qui ont suivi. Moon In-Soo a grandi dans un paysage d'après la bataille, dévasté, désolant. L'âme naïve, il a regardé les maisons détruites puis les chantiers, les blocs de béton traversés de barres de fer plus ou moins rouillées, l'eau coulant le long du ciment.

Moon In-Soo ne veut pas montrer le joli, dit-il, il veut être utile. Ses sculptures doivent

montrer le travail. Les autres, les gens du peuple, de cette façon pourront se sentir proches de cet art-là, sans maquillage.

Sa sculpture abstraite et urbaine a retrouvé la saveur des étranges enchantements de l'adolescence dans les conglomérats de lourdes plaques et de briques de béton trouées de barres ou de rails de fer. Elle compose des patchworks généralement de très grand format, d'une beauté puissante, curieusement lyrique.

Rien de plus simple que cet art presque fruste où sont à l'œuvre en même temps les forces de la destruction et celle de la création violemment affrontées. Rien de plus proche et de plus immédiat.

Moon In-Soo à Séoul est peu connu. A l'extérieur n'en parlons pas. C'est une découverte rare. Soyez-en certain, c'est le meilleur jeune artiste coréen d'aujourd'hui.

Michel Nuridsany,
Catalogue de l'exposition



MARIONNETTES

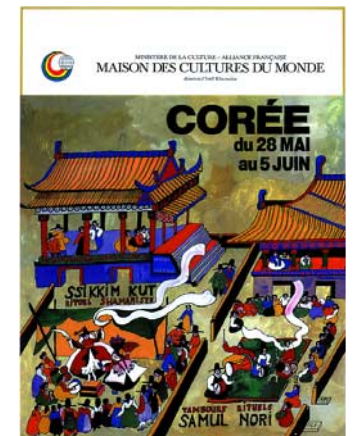
Les marionnettes coréennes portent le nom générique de *koku kaksı*, proche d'un nom chinois qui signifierait « porteur ». Elles seraient d'origine magique et destinées à l'exorcisme. Certains chercheurs coréens font remonter la date d'apparition des marionnettes (importées ou créées dans le pays) au début de la dynastie Koguryo (37 av. J.-C.).

Les montreurs, appelés *namsadang* ont donné leur nom aux marionnettes. Manipulateurs, auteurs des textes et des chants, musiciens, ils étaient ambulants. Après avoir dressé le plus souvent à proximité d'un temple du village un *castelet* sommaire, ils commençaient à battre les tambours et les gongs et à jouer du *piri* (*hautbois*) pour attirer le public. Les marionnettes à gaine présentent une tête assez volumineuse et un corps sans jambe masqué sous une robe de 40 cm environ. Leurs caractères rassemblent à ceux des théâtres masqués : l'aristocrate imbécile, le moine corrompu, la belle fille en mal de séduction...

Théâtre populaire et satirique, les scènes comme le langage sont empreints de verveur et de comique ; par exemple, un petit personnage de bois enjambe le bord de la scène, exhibe un sexe rouge et urine sur le public.

Aujourd'hui, cette forme tend à être supplantée par les spectacles diffusés en zone rurale sur les innombrables chaînes de télévision.

• F.A.T., Rennes, 1982.



le Japon

GAGAKU

L'existence du gagaku, « musique noble », est attestée dès le VIII^e siècle. Son origine remonte au ya yue chinois de la dynastie des Tang dont on trouve encore aujourd'hui les répertoires équivalents en Corée (aak) et au Vietnam (dai nhac).

Tel qu'il est joué aujourd'hui, le gagaku représente assez fidèlement ce que l'on entendait au IX^e siècle et de nombreuses pièces datent de cette époque et du siècle suivant. Les instruments du gagaku sont classés en trois catégories : vents, cordes et percussions. Les vents se composent de flûtes traversières, de petits hautbois hichiriki, et d'orgues-à-bouche shō ; les cordes sont les cithares à treize cordes koto et les luths piriformes à quatre cordes biwa et les percussions se composent de tambours-sabliers, de tambours à deux membranes de tailles diverses posés sur des supports ou suspendus à des cadres, de gongs et de cliquettes. La musique de gagaku se présente comme une mélodie hétérophonique jouée par les flûtes et les hautbois, soutenue par les orgues-à-bouche et à laquelle se superpo-



Musicien de gagaku

sent des formules mélodiques exécutées par les cithares et les luths et des formules rythmiques frappées par les percussions.

Le gagaku comprend quatre genres :

- le mikagura associé au culte shintoïque et dont l'objectif est d'accueillir les dieux, de créer un rapport harmonieux entre les dieux et les hommes, puis de les renvoyer au ciel.
- les pièces instrumentales kangen.
- les pièces de danse bugaku. Les danseurs sont vêtus de costumes richement colorés et portent une coiffe. Un sabre, une lance ou un bouclier leur servent d'accessoires et ils portent parfois un masque symbolisant un animal ou un homme. La danse débute lentement, dans un style hiératique, puis s'accélère progressivement jusqu'à la fin.
- les pièces vocales, utamono, interprétées par un chanteur comprennent un répertoire de poèmes japonais et un répertoire de poèmes dans le style chinois.

• Orchestre Tokyo Gakuso, kangen et bugaku, Théâtre du Rond-Point, cycle « Japon 83 ».

BP : D'où vient, à votre sens, l'étonnant pouvoir de séduction qu'exercent sur nous les arts vivants japonais ?

FG : Tout d'abord, de la présence d'un phénomène esthétique d'une rare intensité. Songez à ces acteurs du théâtre nô, empaquetés dans des cocons de soie, aux danseurs de bugaku qui entrent sur scène en glissant les pieds sur le sol, à la beauté des instruments de musique... Le cérémonial qui accompagne tous les gestes de l'acteur déifié provoque une émotion esthétique intense. Les acteurs du nô, de la kagura, les marionnettistes du bunraku parviennent, même lors d'une représentation profane, à sacréaliser l'espace sur lequel ils interviennent et, par une grande force de conviction, à faire accepter cette sacréalisation à tout spectateur étranger au Japon.

CK : Cette remarque est valable pour les formes traditionnelles comme pour les formes contemporaines. Cette force de conviction est servie par une grande maîtrise technique. Le lieu où va se donner un spectacle de butô est lui aussi sacralisé, et cette sacréalisation se manifeste au travers d'un

espace techniquement immaculé, net de toute souillure spirituelle aussi bien que physique.

FG : Dans la galerie d'exposition du Théâtre du Rond-Point, Rei Naito avait réalisé une tente, une sorte de nid de feutre, et travaillait à l'intérieur de celui-ci, avec des aiguilles, des œufs et des plumes. Les spectateurs entraient un à un dans cet espace. Or la sacréalisation du lieu était si manifeste, si perceptible, si imprégnante que le public qui attendait dans le sas extérieur n'osait même plus élever la voix...

BP : Quels risques prenez-vous en présentant régulièrement des spectacles classiques, modernes ou contemporains du Japon ? Il s'agit certes d'une tradition non-occidentale, qui relève par conséquent de la mission de la Maison des Cultures du Monde, mais le succès de ces formes ne les fait-il pas appartenir désormais au grand répertoire international ?

CK : Le Japon a aujourd'hui une telle réputation que le risque est effectivement limité, aussi bien pour les formes classiques que pour les formes les plus contemporaines. Mais nous avons largement contribué à cette reconnaissance ; les milieux artistiques japonais en sont conscients et cela nous a permis de nouer avec eux des relations suivies. Comme nous avons su accueillir un certain nombre de grands maîtres, il y a une dizaine d'années, des artistes plus jeunes veulent aujourd'hui, lorsqu'ils viennent à Paris, marcher sur les traces de ces grands maîtres et se produire eux-mêmes dans le lieu qui les a accueillis.

C'est ainsi que, dans le domaine de la création contemporaine, nous avons pu et su oser certaines programmations. Lorsque un danseur contemporain comme Saburo

Teshigawara a voulu se faire reconnaître à Paris, quand il a fallu présenter la première tentative de modernisation du nô, nous avons été les premiers à les accueillir, puis l'essai a été transformé au Festival d'Avignon pour Hidéo Kanzé ou par la Cité de la Musique pour les musiques de gagaku.

FG : L'actrice Misako Watanabé qui interprétait une pièce contemporaine intitulée *Maquillage* avait voulu venir à la Maison des Cultures du Monde. Par ailleurs, Shôgo Shimada, l'acteur âgé de quatre-vingt-dix-huit ans qui joue depuis des décennies au Japon le rôle de Cyrano de Bergerac – auquel il doit son surnom de Shirano Benjuro – ne voulait pas mourir sans avoir joué à Paris sur la scène qui avait accueilli Hidéo Kanzé et Tsuruta Kinshi. Les artistes japonais voient, dans la Maison des Cultures du Monde, un lieu à la programmation audacieuse qui garde, dans celle consacrée à la tradition, une très grande exigence de qualité.

BUTÔ, DANSE DES TENEBRES

Le mouvement du butô qui découle de la tragédie de l'explosion des bombes sur Hiroshima et Nagasaki, est fondé par Kazuo Ohno et Tatsumi Hijikata dans les années cinquante. Mais il est événement hybride, né de la fusion contradictoire du rejet de la culture occidentale par la modernisation qu'elle impose et de l'appropriation du mouvement surréaliste français et du Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Le poète français précise de ses mots ce que la tradition japonaise a toujours véhiculé : la violence, la souffrance, la désintégration des corps.

Au son de musiques hybrides, classiques, jazz, foraines, la danse se déroule à contrario lente et saccadée, le corps nu exposé dans des postures de douleur. La gestuelle évoque à la fois le nouveau-né et l'agonisant, le blessé et celui qui retrouve la lumière.

Pour le public occidental, les premières représentations de butô en France se révélèrent presque insupportables. Puis, par la structuration de son esthétique, cette danse atteignit une forme néoclassique.

• La MCM a présenté plusieurs maîtres dans le butô selon des styles qui leur sont propres : Achikawa dans la dernière création de Hijikata (1983), Ko Murobuchi (1983 et 1984), Tanaka Min (1984), Carlotta Ikeda, Koichi Tamano (Le Rond-Point, 1993), mais aussi Saburo Teshigawara (1987), jeune danseur de ce qu'il convient d'appeler le *post-butô* (le corps y est moins exposé mais les mouvements, résolument contemporains, expriment une révolte nouvelle).



Ko Murobuchi



Carlotta Ikeda



Saburo Teshigawara





Tayoo No Te

THEATRE CONTEMPORAIN

Outre les formes traditionnelles et classiques japonaises, la MCM s'est attachée à faire connaître plusieurs styles de théâtre contemporain.

La troupe Tayoo No Te (E.A.T. 1975) mêle dramaturgie contemporaine et marionnettes de la tradition bungya ningyo. Le groupe Tankei Gekijo de Tokyo met en scène des auteurs modernes ou travaille des schémas dramatiques selon une esthétique de la lenteur avec des acteurs rompus aux techniques corporelles les plus complexes. Le point d'eau, notamment, évoque une sorte de poème dans ponctué par une goutte d'eau sortant d'un robinet avec la rigueur d'un métronome.

Dans un autre registre en 1986, Maquillage de Hisashi Inoue mis en scène par Koichi Kimura et interprété par Misako Watanabe, grande comédienne de théâtre et de télévision, traitait l'intérêt sur la performance d'acteur. À la suite des représentations à la Maison des Cultures du Monde, cette pièce a été représentée 600 fois dans le monde entier.

En 1993 au Rond-Point, un jeune metteur en scène vivant en Europe, Eiji Mihara, mit en scène une nouvelle de Mishima, L'arbre des tropiques, jouée en français par des comédiens français. S'inspirant du kabuki, Eiji Mihara inversa les sexes en faisant jouer des rôles d'hommes par des femmes et certains rôles de femmes par des hommes. La pièce fut reprise en 1994 à la Maison des Cultures du Monde.

REI NAITO, UNE PLACE SUR LA TERRE

Des mois, des années se déroulent avant que Rei Naito passe de la conception à la réalisation de chacune de ses œuvres. A ce jour, très peu ont encore pris forme.

Plus de dix journées lui sont également nécessaires pour chaque présentation d'Une place sur la Terre : Rei Naito veut d'abord, seule, vivre l'espace qui lui est proposé, travailler avec l'obscurité, puis penser le montage de la tente et la disposition de la lumière et des objets qui seront à l'intérieur. Ce lent travail de méditation paisible lui est indispensable avant de pouvoir offrir au visiteur le temps et le climat mystiques indispensables.

Rei Naito veut percevoir elle-même la grâce du lieu, afin d'avoir la moindre chance de pouvoir donner aux autres un temps de grâce.

Elle utilise, sans limite, différents langages plastiques : elle dessine beaucoup ; les formes mûrissent ainsi. Puis, tout en menant ce travail d'approfondissement intérieur, elle crée un monde en trois dimensions, en tressant des corbeilles en lamelles de bambou ou en fil de fer, en travaillant la matière et les formes, en faisant se confronter le corps et l'esprit, en laissant agir le temps.

Être un humain, être une femme.

BP : Acceptez-vous sans tristesse qu'à l'issue d'un passage réussi dans votre théâtre, un spectacle revienne quelques années plus tard sur une autre scène parisienne, disons plus... fortunée, et proposant de meilleurs contrats ?

CK : Bien entendu... Cela veut dire que nous avons accompli notre mission, qui est de faire découvrir des formes peu ou pas connues. Les artistes japonais sont d'ailleurs les seuls qui nous demandent l'autorisation de se produire sur une autre scène. Parfois après avoir signé le contrat, mais le geste est là.

BP : Votre programmation japonaise, comme votre programmation consacrée à la Corée, propose à la fois des formes classiques et contemporaines.

CK : Oui, si la plupart des régions du monde avec lesquelles nous travaillons ne proposent qu'une création contemporaine balbutiante, nous sommes, avec le Japon et la Corée, non seulement en présence d'une coexistence entre des formes traditionnelles et des formes contemporaines, mais d'un dialogue permanent entre celles-ci, et d'un enrichissement mutuel.

FG : Ces pays ont su préserver, et préserver magnifiquement, leur héritage traditionnel par respect pour leurs ancêtres. C'est, par exemple, le travail accompli au début du xve siècle par Zeami qui codifia le *no*, une forme originellement sacrée et populaire qui devint ainsi, et par la volonté des dirigeants de l'ère des Shogun, une forme classique et revêtit une nouvelle valeur aux yeux du public japonais.

Être partie intégrante de la Nature.

Une œuvre de Rei Naito n'a d'intérêt pour elle que si le visiteur est absorbé par elle, s'il vit une expérience unique.

Au-delà du calme et de la pureté proposés, voire imposés, qui réduisent le visiteur à un état de pré-élan, de simple cellule, cette déesse-tourterelle tisse un filet de douceur, de mystère et de douceur qui enveloppe le visiteur dans un blanc apaisant, confortable, doux et réducteur.

Toute violence semble absente dans une œuvre instinctive, charnelle, transposition immédiate de la Nature.

Mais n'assistons-nous pas à un désir de puissance gigantesque, d'absorption totale, de réduction du monde entier à l'état de cellule, de noyau de base ?

Certaines des pièces disposées au sol ne sont-elles pas des matérialisations des chaînes d'ADN, des œufs de fourmis ?

Les visiteurs, un par un, ne sont-ils pas pris dans cette mystérieuse toile d'araignée qui attire, fascine puis absorbe ?

D'où viennent les enfants ?

Si Rei Naito refuse toute assimilation aux traditions culturelles japonaises, aux religions orien-

tales et plus encore aux modes de pensée occidentaux, la globalité de son travail, étroitement associée à la nature, se situe dans un espace premier, primal, au réalisme cru, instinctif et charnel qui la fait appartenir à toutes les cultures.

Telle Déméter, telle la vierge de Miséricorde de Piero della Francesca, elle est celle qui enfante, qui propose un concentré de vie, qui impose la fertilité : cette union de la terre nourricière et de la sexualité féminine crée un champ, enveloppant, au pouvoir magnétique.

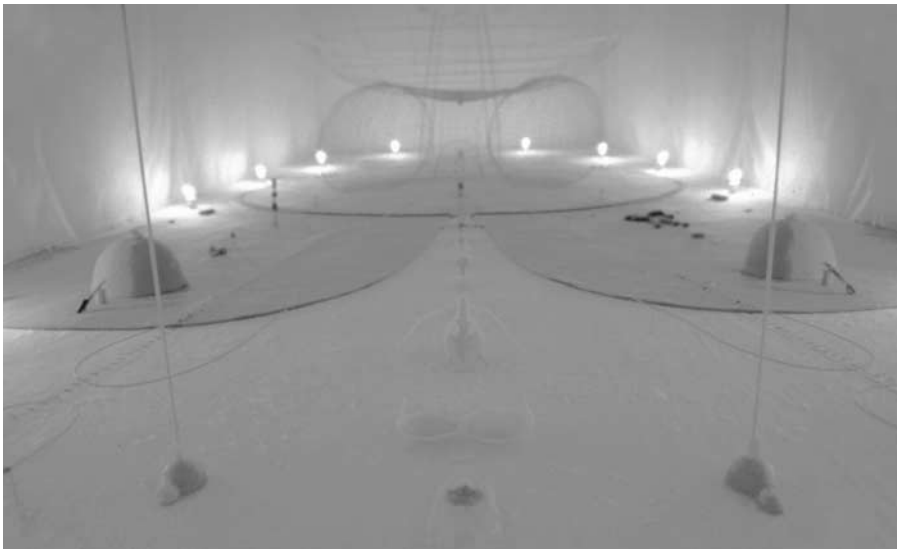
Créer la vie, être debout. Cet espace fragile, réservé, blanc, miniaturisé, impose l'idée d'être debout, d'être fort, de pouvoir regarder, contempler et dominer, d'arriver à réduire un univers qui devient domestiqué.

Tel un Woody Allen spermatozoïde, le visiteur se transforme-t-il au cours de cette expérience ? Ou advient-il de lui après ce temps passé ?

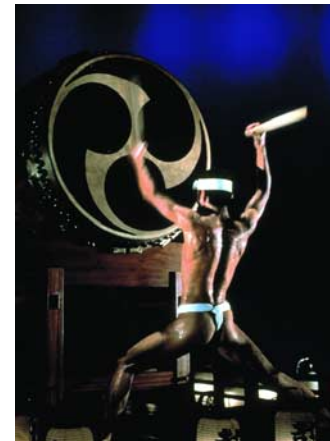
Peut-il sortir ou est-il absorbé ? Devient-il une de ces minuscules structures, élégantes et fragiles ?

Gérard Guyot

catalogue de l'exposition
Rei Naito, une place sur la Terre
Galerie du Rond-Point, 1993.



Exposition de Rei Naito à la galerie du Rond-Point (1993)



Kodo, ensemble de wadaiko

WADAÏKO, TAMBOURS DU JAPON

La musique des tambours japonais wadaiko ne constitue pas une tradition à proprement parler et c'est ce qui lui a permis de s'adapter à des exigences diverses et de participer à d'innombrables expériences artistiques au cours des vingt dernières années.

En 1971, Eitetsu Hayashi rencontre à Hiroshima des musiciens tambourinaires avec lesquels il fonde le groupe Ondekoza. L'idée de l'ensemble est de fonder une école pour artistes dans l'île de Sado et c'est pour constituer le capital de cette fondation que pendant sept années Ondekoza effectue de nombreuses tournées mondiales dont le Festival des Arts Traditionnels de Rennes est l'une des étapes (1979).

L'entraînement est autant athlétique que musical. En développant au contact de la nature une énergie et une endurance physique exceptionnelles, les musiciens manifestent une attitude d'unicité avec leur environnement. Cependant, l'ascèse imposée par Hayashi commence à rebuter certains musiciens.

Ondekoza est dissout et quelques membres du groupe se retrouvent en 1982 pour constituer un nouvel ensemble, Kodo, que la Maison des Cultures du Monde est la première à accueillir en 1984 au Théâtre des Champs-Élysées et qui deviendra par la suite mondialement célèbre. D'autres membres d'Ondekoza fonderont leur propre groupe notamment Amano Sen, accueilli au Rond-Point en mai 1993.

Les formes contemporaines se nourrissent de cet héritage, restant ainsi tout à fait spécifiques de la culture des peuples qui les créent. Par ailleurs, cet enracinement dans une tradition vivante s'accompagne d'une ouverture au reste du monde. Les grands courants de pensée, hindouiste, européenne, américaine, abreuvant ces nouvelles formes. Le *butô* est ainsi l'illustration parfaite des écrits d'Antonin Artaud, de même que ses créateurs ont reconnu ce qu'ils devaient au surréalisme. Le Japon et la Corée ont réussi à dialoguer avec leur passé comme avec le reste du monde. Lorsque cette symbiose est réussie, nous devons en témoigner. D'où l'attention que notre programmation leur accorde.

BP : Retour, en revanche, au traditionnel le plus pur avec la kagura, un rituel japonais qui n'avait jamais été présenté en France. Comment l'avez-vous découvert ?

FG : Décrochant histoire, qui illustre la part du hasard dans notre travail de prospection. Avant de



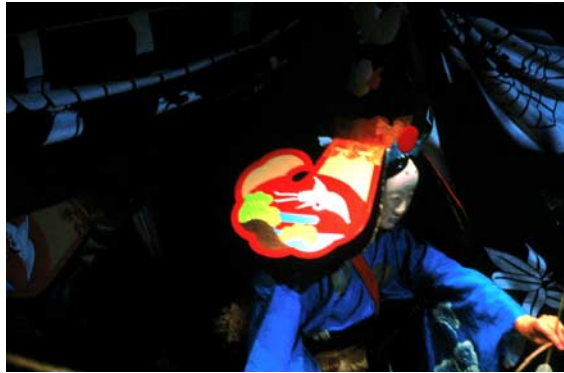
Tambours Amano Sen

KAGURA

Selon une tradition rapportée par Zeami, le créateur du nô, la première des kagura aurait été la danse de la déesse Amé-no-uzumé devant la « Céleste demeure rocheuse ». Et dans la majorité des cas, ce que l'on désigne depuis le VIII^e siècle sous le nom de kagura est bien un spectacle intégré dans le rituel des fêtes des temples shintoïstes.

Il semblerait cependant que la kagura ait une origine plus ancienne, liée à l'état de transe chamannique. On en distingue deux types, le premier où le danseur reproduit par la possession le comportement du dieu et le second où l'on apaise le dieu avec un spectacle bouffon. De ces bouffonneries dériveraient les sarugaku qui ont donné naissance au nô et au kyôgen. Cependant, telles qu'elles sont conservées aujourd'hui, et sous l'influence millénaire des spectacles de la Cour, il est difficile de retrouver le caractère primitif des kagura dans la forme hiératisée et hautement esthétique de ces danses.

• Kagura de Takachiho, F.A.T., Rennes, 1980 ; Kagura de Hayachine, MCM, cycle « Japon 83 ».



Kagura de Hayachine



Kagura de Hayachine

MONOGATARI, NARRATION EPIQUE

Le monogatari remonte à l'an 1200, quand le poète Shinano Yukinaga, musicien de gagaku devenu moine, composa l'épopée du clan des Heike (heike-monogatari) et qu'un autre moine, l'aveugle Shôbutsu, se mit à la déclamer sur un accompagnement de luth môsô-biwa. Cette épopée raconte la brève période de prospérité vécue par le clan des Heike au XII^e siècle dans la région de Kyoto et qui s'acheva par sa défaite en 1185 devant les armées du clan des Genji.

Pendant les siècles suivants, le monogatari demeura l'apanage de moines aveugles (môsô) qui tiraient leur subsistance de ces narrations très appréciées du public. Au XV^e siècle, la môsô-biwa fut remplacée par une nouvelle biwa utilisée dans le clan Sasuma, d'où son nom de sasuma-biwa.

Oubliée au début du XX^e siècle, cette tradition fut réhabilitée après la deuxième Guerre Mondiale par la grande

partir pour le Japon, j'avais lu la thèse consacrée par Gérard Martzel au nô des Sept-Cerfs, dans le nord de l'île de Hokkaïdo, et rencontré son auteur. J'ai cherché à voir ce nô qui a gardé sa fonction magique, religieuse. Je songeais à le présenter car il se démarquait des formes un peu figées que nous connaissions par ailleurs.

Arrivée au Japon, j'ai appris que le nô des Sept-Cerfs ne se jouait qu'à certaines périodes et qu'il me serait par conséquent impossible de le voir durant mon séjour. Des scientifiques japonais m'ont alors suggéré de descendre dans l'île de Kyushu et de voir une kagura. Je n'en avais jamais entendu parler ni n'avais jamais rien lu à ce sujet. Je suis donc partie un peu à l'aventure. Arrivée dans l'île, on m'a effectivement confirmé qu'une kagura allait se dérouler dans le village de Takachiho. J'ai donc pris le train – et prendre un petit tortillard à bancs de bois, au Japon, sans pouvoir déchiffrer un idéogramme, ce n'est pas très facile. Lorsque je suis parvenue sur le lieu du pèlerinage, ce fut la stupéfaction, l'admiration, immédiatement suivie par... l'habituelle série des questions techniques !

BP : Pouvez-vous décrire le site dans lequel se déroule ce pèlerinage ?

FG : Le lieu lui-même est déjà spectaculaire. C'est, en pleine montagne, un sanctuaire shinto. On y accède par des sentiers et l'ascension est rythmée par une série de haltes, de stations, comme dans beaucoup de pèlerinages. Les pèlerins s'arrêtent, boivent de l'eau de source, s'adosent aux arbres pour sentir les esprits des arbres, les esprits des pierres, les kami. Au sommet de la montagne, je découvre une sorte de toit, posé sur quatre piliers, avec un fond de bambous. Les pèlerins s'installent sous ce toit ouvert sur trois côtés et attendent, en brûlant des bâtons d'encens.

Alors se déroule la partie proprement spectaculaire de la kagura. Le public assiste à la création du monde. Non pas dans sa version bouddhiste mais shintoïste. La création du monde... Au début était le chaos. Les dieux, les démons et les hommes étaient mêlés.

Blessée par les ripailles de tous, la déesse Amateratsu s'enferme dans une caverne et bouche l'entrée de celle-ci avec une grosse pierre. Le monde entier est alors plongé dans le noir. Et c'est cette situation qui doit cesser. La lumière doit revenir... Comment ?

Le frère de la déesse est un démon sympathique. Il donne de l'alcool aux hommes, les fait boire et danser. Les hommes ne se livrent plus à la débauche mais se racontent des histoires de débauche, sur un ton très paillard. Malgré leur malheur, plongés dans l'obscurité, les démons et les hommes se mettent à danser, et ils dansent d'une façon tellement drôle que tout le monde éclate de rire... Ce rire qui parvient aux oreilles de la déesse Amateratsu. Curieuse, comme toutes les déesses, elle commence à faire bouger la pierre qui bouche l'entrée de la caverne et son frère, qui n'attendait que cela, bondit sur la pierre et la fait rouler en bas de la montagne. La lumière jaillit, et le monde peut commencer à vivre, normalement, au rythme de l'alternance des jours et des nuits.



Junko Ueda



Tsuruta Kinshi

chanteuse Tsuruta Kinshi et perdure encore aujourd'hui grâce à l'une de ses élèves, Junko Ueda.

Le chant est construit sous forme de versets énoncés dans un style tantôt narratif, tantôt mélodique. L'accompagnement instrumental met en valeur les possibilités percussives de la biwa. Les effets reposent sur des cris, des tremolos, le rythme des scènes de bataille, le lamento des moments dramatiques destinés à provoquer l'émotion chez l'auditeur.

• Tsuruta Kinshi, MCM, 1983 ; Junko Ueda, MCM, 1992.

BP : Quelle est la durée de cette représentation ?

FG : A peu près trois heures. Elle commence l'après-midi et se termine à la lueur des torches. Auparavant, il avait bien sûr fallu purifier la scène.

BP : Qui sont les acteurs d'un tel spectacle ? Jouent-ils un texte écrit ?

FG : Les acteurs, tous des hommes, jouent aussi les rôles de femmes.

Hidéo Kanzé dans La femme et son ombre, d'après Claudel, décor de Hiroshi Teshigahara



Le tissu poétique du discours et sa transformation dans le jeu scénique, la musique rendue surprenante par ses cris, les accents subits de la flûte et les contrastes d'intensité des tambours, le jeu de l'acteur qui, par une concentration soutenue durant deux heures de toutes ses forces physiques et psychiques parvient à représenter la quintessence de son personnage, les masques dont l'absence d'expression précise les rend justement intensément expressifs, et la mini-misation poussée jusqu'au dépouillement des moyens d'expression scéniques et théâtraux, tout cela incite le spectateur japonais à constituer en lui-même et dans la réalité de l'espace scénique un drame à la fois mythique et humain traversé par des figures étranges et familières logées en son inconscient collectif.

• L'École Kanzé est une des plus vieilles écoles de *nô*. Elle comprend plusieurs branches dont deux ont été présentées par la MCM.

Après une démonstration de *nô* lors du cycle « Japon 83 », le maître Hidéo Kanzé a présenté au Rond-Point en mai 1993 une mise en scène de *Onna to kage*, d'après *La femme et son ombre* écrite par Claudel pour le *nô*, dans un décor de Hiroshi Teshigahara.

Akeo Kanzé, fils aîné de Tetsunojo Kanzé VIII, est venu présenter en 1991 à la Maison des Cultures du Monde un des classiques du répertoire : *Hagoromo, La robe de plumes*.

KYÔGEN

Le *kyôgen* est un complément indispensable du *nô*. En effet, si le *nô* exprime ce que nous voudrions être, la voie de nos aspirations, le *kyôgen* qui lui fut toujours intimement lié, exprime ce que nous sommes et son acceptation : deux chemins conduisant à la sagesse.

Suivre pendant une journée entière une représentation de drames de *nô*, tel que cela se faisait autrefois serait une épreuve insoutenable du fait de la tension psychologique qu'elle suppose. C'est la raison pour laquelle, dès le *xv*^e siècle, l'usage s'était instauré d'intercaler entre deux pièces sérieuses un épisode comique de *sarugaku*. Sous le nom de *kyôgen*, paroles folles, sottises, ces farces deviendront inséparables du *nô*.

Dans un premier temps, le dialogue des farces était probablement laissé à la discrétion des acteurs. Ce n'est qu'assez récemment que les textes ont été écrits. Aujourd'hui, le répertoire compte 200 saynètes offrant un panorama de situations très large. Les plus courantes et les plus appréciées sont celles qui mettent en scène les démêlés de petits féodaux avec leurs valets menteurs, voleurs et ivrognes, mais pleins de ressources et de bon sens.

L'une des scènes les plus célèbres du répertoire de *kyôgen* est *Busibari*. Un petit seigneur féodal est convaincu que ses valets *Tarôkaja* et *Jirôkaja* puisent dans ses réserves de saké dès qu'il a le dos tourné. Un jour, devant s'absenter quelque temps, il ligote les deux larrons à de bons bâtons. Ceux-ci parviendront-ils à se libérer et à boire l'alcool tant convoité ?

• Les deux grandes écoles de *kyôgen* aujourd'hui sont l'École Okura et l'École Izumi. L'École Izumi invitée par la MCM au Rond-Point en mai 1993 entretient cette tradition depuis cinq siècles et son chef, Motohide Izumi, en est le *XIX*^e maître. Démonstration-conférence de *kyôgen* par Manzo et Manjo Nomura dans le cadre des Ateliers d'ethnoscénologie, MCM, 1995.

Bibliographie

René Sieffert, *Le théâtre classique au Japon*, Paris, 1983, Maison des Cultures du Monde/Publications Orientalistes de France, 169 pages.

Les masques sont énormes, luisants. Quant au texte, il est écrit et publié mais laisse une place importante à l'improvisation, perceptible dans les danses, les pantomimes, ou lorsque les masques ou les musiciens s'interpellent... En fait, ces acteurs appartiennent à des sortes de confréries religieuses. Ils ne gagnent pas leur vie en jouant des *kagura* dans ce théâtre qui représente le monde, mais consacrent leur vie à la méditation, à la vie communautaire. La marche dans la forêt est une sorte de méditation tout comme la représentation d'une *kagura* est une forme de prière. Quant au public, il suit cette forme de théâtre avec une attention étonnante. Il semble par exemple attendre avec beaucoup d'impatience que le bon démon précipite la pierre dans la vallée, alors qu'il connaît parfaitement tout le déroulement de l'histoire !



Kyôgen : *Busibari* (Ficelé au bâton) par l'École Izumi

BP : Vous avez été impressionnée par cette *kagura*. Mais comment se prend la décision finale ? Autrement dit, comment acquérez-vous la conviction qu'une manifestation de cette nature est transposable sur une scène de théâtre en Europe ?

FG : J'ai en effet trouvé l'histoire très belle. En revanche, sa présentation – sur un mode partiellement grotesque – m'a désorientée car, depuis le Moyen-Âge, et après les restrictions du théâtre classique et bourgeois, le public français n'est plus très enclin à accepter le mélange des genres. Je me suis donc demandée s'il pourrait être sensible à la *kagura*.

Deuxième question : était-il possible de transposer la partie théâtralisée sur une scène parisienne ? De l'extérieur, la difficulté me paraissait très grande. Assis sur les *tatami*, les gens regardaient le spectacle d'une façon frontale, les musiciens étaient installés de chaque côté de la scène. En revanche, tout ce qui se passait dans les coulisses, toutes les portes qui volaient et qui symbolisaient l'au-delà de la montagne, l'après-monde, l'invisible, tout cela était perdu – alors qu'une partie du public préférerait à l'évidence s'installer dehors, dans la montagne, pour voir les dieux mettre leurs masques, faire leur entrée, ce qui fait aussi partie de la *kagura*.

Je suis allée voir le prêtre shintoïste, une personne particulièrement large d'esprit et attentive. Je lui ai demandé s'il accepterait de montrer cette forme de rituel shintoïste, dans un théâtre, en France. Il m'a répondu que cela n'avait aucune importance, que la partie théâtralisée du récit était aussi, ou déjà, un spectacle. Sans doute un tel spectacle était-il lié à l'existence d'un autre monde mais, dans la mesure où je l'avais trouvé beau et

intéressant, d'autres Français partageraient certainement mon opinion. Enfin, bien des shintoïstes parcouraient la montagne sans éprouver la présence des *kami*, alors que certains Européens non shintoïstes pouvaient y être extrêmement sensibles...

J'eus la chance, à mon retour à Tokyo, de rencontrer un responsable de la Fondation du Japon qui, accessible à mes arguments, me répondit : « On vous aidera. C'est la première fois, c'est compliqué, mais on vous aidera ».

BP : Vous avez revu cette cérémonie à Rennes et à Paris. Comment s'est effectuée cette opération de transposition ?

FG : À Paris, le prêtre m'a demandé de faire vider le théâtre avant la répétition : il allait y donner une cérémonie religieuse, et l'espace devait être purifié. Les techniciens ont donc quitté le plateau et la répétition a commencé. J'en garde un très mauvais souvenir. Dans un silence de mort, tout le monde paraît hésiter, personne ne comprend rien, les acteurs eux-mêmes semblent chercher leur espace, esquissent leurs gestes mais à moitié seulement, s'interrompent, recommencent. Ça ne marche pas du tout. L'heure du spectacle arrive, on purifie de nouveau la scène, le public commence à entrer dans la salle... À ce moment, quelque chose s'est passé, une sorte de courant s'est établi. Sur scène, le dispositif était pourtant celui d'un théâtre de pacotille : guirlandes de papier blanc, bâtonnets fumants, instruments de musique posés dans le fond de la scène. Mais quand les premières mesures de musique se sont fait entendre, lorsque les premiers masques sont apparus, le public s'est vraiment demandé s'il était au Japon ou dans un territoire complètement inconnu, et l'ensemble a fonctionné magnifiquement. Ces acteurs-ritualistes savaient qu'ils n'atteindraient pas l'extase – ce sont des chamanes – mais ils ont mimé l'extase, comme une technique de départ...

L'art du bunraku



Morituro Namada, maître de *bungya ningyo*

MARIONNETTES

Extrêmement vivantes au Japon, les présentations de marionnettes représentent plus que des spectacles. Elles fixent des intentions magiques véhiculées par des objets animés, petits doubles de l'homme. Qui ne connaît les *kukechi*, ou figurines de bois peintes apportant le bonheur dans les maisons. Les poupées de la « fête des filles », les figurines funéraires et les splendides sculptures des têtes de marionnettes de *bunraku* ? Manipulées à l'origine par des ritualistes dans des buts d'exorcisme, les marionnettes traditionnelles se sont différenciées et ont adopté différents langages et différentes techniques.

Les marionnettes de *bungya ningyo* de l'île de *Shindo*, hautes de 80 cm, ont une tête finement sculptée, peinte, et portent une robe. Les deux bras amovibles aux mains plates qui s'enfilent dans les manches des divers *kinonos* superposés sont saisis par la main gauche du manipulateur tandis que la main droite soutient la tête sous les vêtements.

Le répertoire est tiré des épopées japonaises. Il met en scène des aventures de bandits au grand cœur ou de criminels qui se transforment en saints au contact d'un moine ou d'une femme pieuse.

Les *bungya ningyo*, premières marionnettes « portées », remontent au *xv*^e siècle. Ce sont les descendantes de boules de chiffons emmanchées ou de têtes que le moine frappait sur le sol en scandant les versets sacrés du bouddhisme. Ces moines titubants, souvent aveugles, chantant et étaient accompagnés d'un musicien. Cette expression originelle se nommait *samgaku*. Les marionnettes se répandant dans diverses provinces prirent une forme très

raffinée dans la région de Kyoto et devinrent au XVII^e siècle le bunraku. Le principe de manipulation reste le même que celui du bungya ningyo mais il faut deux, parfois trois manipulateurs pour une poupée.

Voilés et gantés de noir à l'exception du maître, les monstres semblent obéir aux marionnettes et suivre leurs mouvements. Un décor les accompagne représentant des nuages ou des rangées de vagues pouvant rouler les unes sur les autres, alors que le bungya ningyo n'exige aucun dispositif.

Sur un des côtés de la scène, deux gidayu (conteurs/chanteurs/musiciens) s'asseyent et en s'accompagnant au luth à trois cordes shamisen, ils reconstituent le récit, le dialogue, les onomatopées, les cris, le bruitage de la pièce.

Le répertoire de bunraku, dont la troupe nationale est installée à Osaka, est le même que celui du kabuki. Tirés du Heike Monogatari, les pièces s'appuient sur des sujets célèbres comme le Renard blanc ou le Double suicide.

Chaque fois que le bunraku a été présenté à Paris, il a émerveillé le public français par sa présentation quasi ritualisée, la beauté des marionnettes et sa perfection technique.

Certains artistes japonais, fascinés par l'expressivité des marionnettes, les ont utilisées dans des spectacles contemporains.

• Troupe Takeda de marionnettes à fils, F.A.T., 1975 ; Troupe Tayoo No Te de théâtre contemporain, de marionnettes à fils et de marionnettes portées, F.A.T., 1975 ; Kuruma ningyo, F.A.T., 1982 ; Bungya ningyo, MCM, 1984. Théâtre du Rond-Point dans le cadre de « Japon 83 ».

SANKYOKU, JUITA ET JUITA MAI

La musique de chambre sankyoku, le chant juita et la danse juita mai sont trois formes intimistes qui se sont développées à partir du XVII^e siècle dans les demeures privées et les maisons de geishas.

Le sankyoku, littéralement « trio instrumental », désigne à la fois un genre musical d'un extrême raffinement et l'ensemble instrumental qui l'exécute : une ou deux grandes cithares à treize cordes koto, le luth à trois cordes shamisen et la flûte de bambou shakuhachi.

Ce genre musical dérive des musiques de koto et de shamisen autrefois jouées exclusivement par des musiciens aveugles et des musiques de shakuhachi marquées par la doctrine zen de la secte Fuke au XVII^e siècle. Le répertoire de sankyoku, très vaste, peut être classé en trois grandes périodes : les pièces composées entre le XVI^e et le début du XIX^e siècle, monodiques mais auxquelles les modes d'interprétation et d'ornementation propres à chaque instrument confèrent une épaisseur hétérophonique (la mélodie étant jouée par le shamisen et enrubannée par les ornements du shakuhachi et les arpèges du koto), les pièces composées pendant l'ère Meiji (fin XIX^e) et la première moitié du XX^e siècle, influencées par l'Occident, plus « carrées » et souvent polyphoniques, enfin les pièces de compositeurs d'aujourd'hui, comme Akira Tamba ou Teruyuki Noda, qui exploitent les techniques instrumentales en essayant de jeter un pont entre les conceptions musicales japonaise traditionnelle et européenne contemporaine.

Le juita est généralement chanté par l'un des joueurs de koto et accompagné par le sankyoku. Les poèmes sont empruntés au répertoire classique (description de paysages, évocation des saisons, etc.). Ces chants peuvent être accompagnés de danse traditionnellement exécutée par une geisha ou un acteur de théâtre kabuki.

• Ensemble Fukino Kai, F.A.T., 1979 ; Ensemble Sankyoku de Tomiyama Setkin, MCM, 1983 ; Ensemble Nisui Kai, MCM, 1986 ; Ensemble Yonin No Kai, MCM, 1994.

BP : Comment analyseriez-vous les différences entre ce que vous aviez vu au Japon et ce à quoi vous avez assisté en France ?

FG : Dans ce culte shintoïste des esprits, culte en accord avec la nature, donné en semi plein-air, le contact avec les arbres, le vent dans les branches, la pluie qui tombe, le surnaturel présent au cœur même du monde naturel, sont immédiatement perceptibles et il est certain que l'extase est alors très proche... Dans un théâtre, milieu fermé, sièges bloqués, fixés, et dans une atmosphère qui sent le velours - il y a une odeur dans les théâtres - la perception de cette dimension surnaturelle est beaucoup plus difficile et il est vrai qu'elle se perd...

BP : Le transfert géographique des formes s'accompagne-t-il donc d'un effondrement de toutes les références métaphysiques ?

CK : Je n'irai pas jusqu'à employer le terme de métaphysique... Il s'accompagne de la perte d'un environnement matériel, d'une ambiance, mais il est en revanche intéressant de constater que la force des supports que sont les humains est si efficace que l'essentiel est maintenu. L'essentiel n'est pas de faire atteindre l'extase à des gens qui n'en ont pas les clefs, qui ne savent pas à quoi cela sert, mais de leur faire sentir que le monde chavire à un certain moment, que leurs certitudes s'éloignent.

BP : En somme, de manifestation en manifestation, vous installez le spectateur français au bord de gouffres successifs ?

FG : Non, nous lui proposons l'amour du doute...

Sankyoku par l'ensemble Yonin No Kai



LES TRAITS OUBLIÉS DU JAPON PRIMITIF

L'exposition organisée au Grand Palais grâce à la Maison des Cultures du Monde, nous fait découvrir, à travers quelques dizaines de figurines en terre, un Japon primitif inconnu qui ne ressemble en rien à l'idée que l'on se fait de cette civilisation.

Emmanuel de Roux
Le Monde, 7 juin 1987



Autres manifestations

Tsukiji Sjunzo, chanteur de shimauta (chant et shamisen), F.A.T., 1981.

Démonstration de l'art calligraphique par le maître Irogaki Matsumoto, MCM, 1983.

Ikebana de l'école Sogetsu par le maître Iroshi Teshigahara, MCM, 1983.

Cérémonie du thé par le maître Sen Soshitsu, Théâtre du Rond-Point, 1983.

Récital de Megumi Satsu, Le Bataclan, 1984.

Le Bonze aux oreilles coupées, opéra, MCM, 1987.

La marche du caméléon, chorégraphie de Yoshi Oida, MCM, 1989.

Kvaidan-Oratorio, MCM, 1990.

Shirano Benjuro (Cyrano de Bergerac d'après E. Rostand) par Shimada Shogo, MCM, 1992.

Concert de nagauta et de musique de kabuki, Théâtre de la Ville, 1992.

Discographie

Le minyû du Tohoku, microsillon ARION / F.A.T., 1979, ARN 33469.

LES HANIWA

Ce sont les grands personnages du Japon antique qui firent élever les sépultures de pierres appareillées et surmontées de tumuli aux formes tantôt simples, tantôt complexes et qui font toujours partie du paysage japonais actuel. Ces tombes étaient conçues en fonction d'un rituel respecté en Corée - d'où il se répandit au Japon - et plus encore en Chine où l'usage et les structures étaient merveilleusement codifiées selon le rang du défunt. Ces tombes précisaient donc avec précision la puissance des différentes principautés formées par le regroupement de communautés paysannes anciennes.

L'élevation de tels monuments continua jusqu'au VI^e siècle. A ce moment, la généralisation des rituels bouddhiques et de la crémation tendit à faire disparaître ces glorieuses tombes d'antan dont la richesse semblait incompatible avec les conceptions bouddhiques du renoncement.

De l'influence coréenne et chinoise, l'attirail des morts témoignait largement : les armures, caparçons, casques (faits de lamelles de fer assemblées comme les écailles d'un poisson) reproduisaient avec exactitude des modèles connus depuis les débuts de l'Empire en Chine (221 av. J.-C.) puis perfectionnés, justement au VI^e siècle, sous l'influence sassanide. Les harnachements, avec leur plaques travaillées en ajour dans du bronze doré ont une saveur proche des pièces coréennes, tout comme les riches couronnes aux pendeloques délicatement découpées dans une feuille d'or.

Tout évoque le monde de la guerre à l'époque de la maîtrise du bronze et de la guerre à cheval alors nouvellement transféré, avec ce perfection-

nement que les Japonais allaient apprendre de leurs voisins : l'usage de l'étrier.

Les éléments périssables du costume ont bien sûr généralement disparu mais il reste des bijoux : perles rondes, tubulaires, en agate, en jade, en cornaline et, emplanté au rituel des chasseurs de la forêt, l'ornement en forme de griffe de tigre. Le guerrier est ainsi apporté à sa dernière demeure, armé de pied en cape. Mais à part quelques offrandes de riz, on ne trouve pas de vestiges des banquets rituels plantureux qui avaient développé en Chine, 1600 ans avant notre ère, le développement d'une imposante vaisselle de bronze. C'est que la *kofun*, la sépulture, ne fut jamais considéré sans doute comme le séjour, la demeure d'outre-tombe du mort. Tout en lui évoque plutôt le passage - bateaux, chevaux, oiseaux semblant indiquer le chemin ou symboles solaires gravés ou sculptés en léger relief - la *kofun* aurait été conçu comme un lieu de transition entre le monde des vivants et celui des morts.

Le sarcophage était monté le premier sur un lit de pierre et l'on construisait autour de lui la chambre funéraire. On combait le vide restant entre le mur et la paroi de la fosse avec de la pierre de blocage et l'on apportait les terres pour former le tumulus en fonction de l'orientation et des mesures indiquées à partir de la course du soleil par le géomancien.

Le tertre des plus belles tombes était entièrement empierré et ses différents niveaux de terrassement consolidés par des alignements de cylindres en terre cuite - les *haniwa* que l'on plaça d'abord, peut-être, au sommet du tumulus pour

marquer l'emplacement de la chambre funéraire. On fabriquait les *haniwa* en série avec la glaise des poteries de la vie quotidienne dont les emprunts partiellement la forme. Ce furent d'abord de gros vases sans fond placés sur un haut pied qui s'enfonçaient dans le sol et empêchaient les terres meubles de glisser.

Mais très vite de nouveaux modelages portèrent un sens religieux : une maison pour rassembler les esprits ou abriter l'âme du mort ; un oiseau qui est un avatar de l'âme du guerrier défunt ; un coq car sa vue perçante, même la nuit dit-on, lui fait attribuer des capacités plus ou moins surnaturelles et que chantant l'aurore, il peut aussi annoncer l'arrivée sans encombre de l'âme du défunt au pays des morts ; le cheval ou, dans l'ouest du Japon, le navire jouent également un rôle dans ce voyage, transportant les trépassés vers un nouveau séjour.

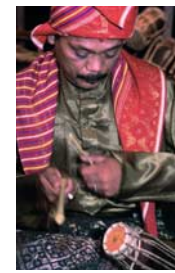
Enfin les *haniwa* « à décor animé » permettaient de placer aussi près de la tombe une réplique du cortège funèbre avec ses dignitaires, ses dames élégantes, ses préresses-chamanes les bras levés vers le ciel, le visage peint et le cou ceint du collier aux perles en griffes de tigre.

Hiroshi Takiguchi
catalogue de l'exposition

Guerriers et chamans,
Haniwa de Shibayama et du Japon antique
commissaire général, Vadime Elisseeff
Grand Palais, 1987.

« Ce qu'il faut dire, c'est que toutes les idées qui ont permis aux mondes romain et grec de ne pas mourir tout de suite, de ne pas sombrer dans une aveugle bestialité, sont justement venues de cette frange barbare ; et l'Orient, loin d'apporter ses maladies et son malaise, a permis de garder le contact avec la Tradition. Les principes ne se trouvent pas, ne s'inventent pas ; ils se gardent, ils se communiquent et il est peu d'opérations plus difficiles au monde, que de garder la notion, distincte à la fois et fondue dans l'organisme, d'un principe universel. »

Antonin Artaud
Héliogabale



l'Asie du Sud-Est



le Viêt Nam

LES MARIONNETTES SUR EAU

Il n'existe plus dans le monde qu'un seul théâtre de marionnettes sur eau : le múa rối nước du Viêt Nam. Cette expression millénaire des paysans du nord vivant entre rizières et mares est attestée dès l'an 1121 sur une stèle qui précise que ce spectacle avait atteint une telle perfection qu'il avait été jugé digne d'être présenté devant le roi.

Les marionnettes sur eau ne peuvent être classées dans aucune des catégories classiques (marionnettes à fils, à gaine ou à tige) ; elles sont fixées à une perche qui peut être combinée avec des fils ou des tiges permettant d'affiner la manipulation. Les poupées mesurent entre 40 cm et 1,15 m haut.

La scène, installée en plein air sur une mare ou un étang, représente généralement un temple qui dissimule les manipulateurs installés dans l'eau jusqu'à mi-corps.

Le répertoire comprend environ deux cents scènes et pièces traditionnelles dans lesquelles la manipulation des déesses et immortelles, des bouffons, des paysans et pêcheurs, des animaux domestiques, sauvages et fabuleux, est associée à des effets pyrotechniques : pétards, feux d'artifice, dragons cracheurs de feu... Les textes sont racontés, déclamés et chantés sur l'accompagnement d'un petit orchestre installé au bord du plan d'eau.

• La Maison des Cultures du Monde a invité pour la première fois en Europe les marionnettes sur eau en 1984 et les a présentées en tournées en 1987 et 1991.

Bibliographie

Professeur Trần Văn Khê, *Les marionnettes sur eau du Viêt Nam*, MCM, Paris, 1991.

Discographie

Viêt Nam, *instruments et ensembles de musique traditionnelle*, CD ARION/MCM ARN 64303.

PETIT MONDE DES ÉTANGS

Cela fait des années que Chérif Khaznadar cherche à faire venir du Vietnam ces animaux aquatiques, magiques, ces marionnettes millénaires en bois peint qui se battent comme des chiens, s'ébrouent, glissent dans l'eau, disparaissent pour grimper aux arbres, plonger.

Elles sont là, pour la première fois, hors des frontières vietnamiennes, (...) dans un plan d'eau aménagé à l'intérieur du Cirque d'Hiver.

(...) Les poissons narguent les pêcheurs, les buffles se bousculent dans l'eau, de jeunes féodaux s'affrontent, il y a des tortues, des phénix, des canards, des dragons, des cochons, tout un mélange d'animaux de ferme et d'animaux divins, toute une végétation, une illusion qui donnent la sensation d'un monde.

Ces spectacles paysans, qui existaient aussi en Chine (mais qui ont disparu), sont menacés, paraît-il, au Vietnam. Les marionnettistes hésitent à transmettre leurs secrets professionnels à d'autres que leurs enfants.

C'est éblouissant, innocent, raffiné.

Catherine Humblot
Le Monde, 10 mars 1984



BP : Nous avons choisi, un peu par convention, d'inclure le Viêt Nam dans l'Asie du Sud-Est. Nous commencerons donc l'exploration de cette région par ce pays et ce sera une bonne transition puisque, comme le fait souvent remarquer le professeur Trần Văn Khê, le Viêt Nam appartient plutôt, sur le plan culturel, au monde chinois.

CK : Le professeur Trần Văn Khê est un grand ethnomusicologue. Il œuvre depuis des années à faire connaître la musique du Viêt Nam. Au Festival des Arts Traditionnels, nous lui avions demandé de commenter un concert qui avait véritablement fasciné le public et nous l'avons ensuite régulièrement invité à travailler avec nous. Alors que nous présentions un festival de marionnettes, il me dit : « Pourquoi n'inviteriez-vous pas les marionnettes sur eau du Viêt Nam ? C'est une forme rare, caractéristique du nord du pays, dans la région de Hanoi. Je travaille actuellement avec l'UNESCO à la

réalisation d'un court métrage qui lui est consacré ». L'année suivante, nous avons présenté ce film de dix minutes et ce fut une révélation, au point que la presse accorda plus d'importance à ce film qu'aux troupes de marionnettes.

Je me suis alors juré de retrouver ces marionnettes et de les programmer en France. Les ouvrages spécialisés étaient muets à leur sujet, alors que la technique de manipulation est tout à fait particulière, et que cette tradition est millénaire. J'ai donc demandé aux autorités vietnamiennes de nous aider à faire venir une de ces troupes. On nous a répondu que c'était impossible, que ces marionnettes ne présentaient aucun intérêt, qu'elles témoignaient d'une culture rurale décadente, et qu'elles étaient de toute façon intransportables.

Les mois et les années ont passé. Lorsque je suis venu à Paris pour fonder la Maison des Cultures du Monde, les Vietnamiens ont été parmi les premiers à prendre contact avec moi car ils voulaient figurer dans la programmation de la Maison et organiser une grande manifestation vietnamienne en

France. Je leur ai dit que j'y étais moi-même favorable, mais à la condition de voir au préalable les spectacles proposés, de pouvoir procéder à une sélection, et d'inclure dans le cycle les marionnettes sur eau. Même refus, mêmes raisons, mais un pas était franchi car nous étions entrés, cette fois, dans une période de négociations, longues et compliquées. Une première mission (Martine Westphal et Claude-Olivier Stern) est partie au Viêt Nam, et a finalement pu voir les marionnettes sur eau, dans un village, proche de Hanoi, ainsi que les trois formes d'opéra vietnamien, et esquisser un début de programmation. Après bien des discussions, bien des attermoissements, et de longues périodes de silence, nous avons réussi à signer le contrat. Les Vietnamiens ont alors commencé à préparer le transfert de cette manifestation. Il fallait en effet créer sinon une école du moins un lieu de travail, à Hanoi, pour transmettre la connaissance des techniques de manipulation

LE THÉÂTRE MUSICAL

Le théâtre traditionnel au Viêt Nam est, comme en Chine, fondé sur le chant, la musique instrumentale et la danse car « quand les sentiments arrivent au plus haut degré, la parole ne suffit plus à les exprimer. Il faut alors les chanter et les danser ». Ce théâtre comprend trois genres : le théâtre classique hát tuồng né à la fin du XIII^e siècle à partir de l'art théâtral chinois, le théâtre populaire hát chèo probablement né à la même époque et pratiqué surtout dans le nord du pays, enfin le théâtre « renové » hát cai luong apparu en 1918.

En 1287, un acteur chinois, fait prisonnier, livre pour sauver sa tête les techniques de l'art théâtral chinois. Ainsi naît le théâtre classique vietnamien hát tuồng qui porte toujours l'empreinte du théâtre chinois, que ce soit dans les thèmes des pièces (légendes, romans classiques, vie de personnages illustres) ou la mise en scène. S'il connaît une période de déclin sous la dynastie des Ly (XV^e-XVII^e siècles), il demeure en revanche très prisé par les seigneurs Nguyễn établis à Huế (1802-1945).

Ce théâtre est régi par un système complexe de conventions permettant d'identifier, tant du point de vue social que psychologique, les situations et les personnages à partir des costumes, du maquillage, de la gestuelle, du style déclamatoire et des types de chants qui sont interprétés. L'action, se déroulant sans interruption, nie l'espace et le temps sans souci de restituer la réalité pour révéler l'essence des choses. L'acteur n'analyse pas la vie mais la dévide pour organiser une vie fictive destinée à éclairer la réalité. Il présente un jeu, il ne s'incarne jamais.

Dans les villages du nord, les représentations de hát chèo ont lieu au moment des fêtes qui marquent la fin des travaux des champs. Des troupes professionnelles sont invitées à donner des représentations presque tous les soirs dans différentes villes dont Hanoi. Le répertoire se compose de satires sociales, de farces, de légendes et de pièces historiques. Il s'agit d'un théâtre réaliste dont les conventions scéniques sont réduites au minimum. À chaque type de situation ou de personnage correspond un chant spécifique destiné à exprimer la gaieté, la tristesse, l'amour... et un mode déclamatoire qui permet d'identifier le statut social et le caractère du personnage.

Le hát cai luong ou théâtre « renové », créé en 1918, est issu de l'évolution du théâtre classique hát tuồng dans le sud du pays. La scène devient plus réaliste et les œuvres se basent sur des pièces historiques, des comédies de mœurs et des satires sociales. La musique qui l'accompagne, dite « musique des amateurs », appartient à la tradition du sud et les chants d'origine étrangère, chinoise ou occidentale (comme La Madelon), sont adaptés en vietnamien. De même, l'orchestre mêle volontiers les instruments traditionnels vietnamiens avec des instruments chinois et parfois occidentaux.

• Hát tuồng, hát chèo, hát cai luong par le Théâtre national, MCM et MC 93/Bobigny, 1984.

MUSIQUES DE HUÉ (Centre Viêt Nam)

Les seigneurs Nguyễn choisirent le site de Hué comme capitale en 1687 et la conservèrent lorsqu'ils fondèrent leur dynastie en 1802. On y entretint donc les traditions de cour fixées au xv^e siècle sous la dynastie des Ly. À la chute de l'empire en 1945, ces musiques survécurent grâce à l'acharnement opiniâtre des musiciens de l'ensemble impérial dont les trois derniers sont aujourd'hui octogénaires. La musique de Hué comprend trois formes principales : le *dàn nhac*, « grande musique », qui accompagnait les



grandes cérémonies royales et religieuses, le *tiêu nhac*, « petite musique », joué lors des banquets, des audiences et des cérémonies du Palais, enfin le *dàn hué* et le *ca hué*, musique et chant de divertissement pratiqués dans l'intimité par des amateurs lettrés.

Austère mais d'une grande noblesse, la « grande musique » fait appel aux tambours, gongs, cymbales, corne de buffle, cliquettes et trois ou quatre hautbois joués en respiration circulaire.

Le répertoire de « petite musique » compte des pièces pour hautbois accompagné par les vièles et les percussions, des solos de flûte traversière, des pièces pour ensemble de vents (flûtes et hautbois), de cordes (vièles et luths) et de percussions légères.

Le *dàn hué* et le *ca hué* font appel à un quintette dit des « Cinq parfaits » comprenant la cithare à seize cordes, la vièle à deux cordes, le luth en forme de lune, le luth piriforme à quatre cordes et le monocorde. La chanteuse s'accompagne aux cliquettes. Le répertoire se répartit mélodiquement selon les modes *bac* (gai) et *nam* (triste) et comprend des poèmes classiques et des chants d'origine populaire.

• Ensemble de musique de cour de Hué, MCM, 1995.

Discographie

Viêt Nam, musiques de Hué, CD INEDIT, W 260073.

de tout un village à un petit nombre de personnes. Après que chaque famille a travaillé toute une année à la confection d'une marionnette et à la préparation du spectacle qu'elle donnera, tout le village se réunit, et les familles présentent une suite de saynètes dans lesquelles elles rivalisent de virtuosité dans la manipulation. Marionnettes et spectacle sont un faire-valoir pour chacune d'elles. Dans ce contexte, c'est tout le village que nous aurions dû déplacer ! Nous avons donc choisi les personnes les plus âgées, celles qui maîtrisent le mieux les techniques de manipulation, et nous leur avons demandé de former une équipe d'une vingtaine de personnes à la manipulation de plusieurs marionnettes. Malgré quelques réticences initiales, car il s'agissait de livrer quelques secrets techniques jalousement conservés par chaque famille, cette opération de transmission s'est bien passée.

BP : Quels étaient ces secrets techniques ?

CK : Certaines marionnettes crachent l'eau et le feu. Il s'agissait de savoir quel procédé permet d'alterner l'eau et le feu, ou bien encore de savoir comment on passe un fil pour faire bouger telle partie de la marionnette et pas telle autre...

Un ensemble de détails techniques assez simples mais insoupçonnables lorsque l'on assiste au spectacle, puisque les marionnettistes sont plongés dans l'eau jusqu'à la poitrine.

Par la suite, nous avons dû résoudre les nombreux problèmes posés par la présentation de cette forme à Paris, et d'abord la mare d'eau, assez profonde, non transparente, croupie en quelque sorte, pour que l'on ne voie pas les manipulateurs immergés, et chaude, comme peut l'être une

mare sous les tropiques. La solution était de construire, avec des matériaux qui résistent à la pression de plusieurs tonnes d'eau, une « piscine » de dimensions suffisantes pour contenir la troupe, de l'installer dans un théâtre, de la remplir et de la vider, ce qui n'est pas simple, de la chauffer, de la colorer, et de construire par-dessus un énorme castelet. Si nous avons trouvé la solution pour colorer cette masse d'eau grâce à du caramel, nous n'avons jamais réussi à obtenir la température qui convenait, et nous avons dû vêtir les manipulateurs de tenues de plongée pour les protéger du froid.

Le spectacle a été présenté au Cirque d'Hiver. Ce fut une révélation, saluée par toute la presse, et qui connut un énorme succès public ! Le livre que nous avons publié avec le professeur *Trần Văn Khê* est devenu un ouvrage de référence, les marionnettes sur eau sont entrées dans les encyclopédies et les ouvrages spécialisés. De plus, à l'issue de cette tournée, nous avons pu acheter les marionnettes elles-mêmes, car la troupe ne voulait pas les ramener au Viêt Nam – elle les renouvelle régulièrement – et nous avons pu organiser plusieurs expositions de cette collection d'une grande rareté.

Deux ans plus tard, nous avons proposé à cette troupe de revenir à Paris, cette fois à la piscine Deligny, et ce fut à nouveau un beau succès. Les Vietnamiens s'étaient aperçus qu'ils détenaient quelque chose d'exceptionnel et que ces marionnettes étaient peut-être l'un des « produits culturels »

les plus importants dont ils disposaient. La petite école où ils s'étaient entraînés est devenue l'École nationale des marionnettes, plusieurs troupes ont été formées, et les spectacles sillonnent aujourd'hui le monde, la technique de construction de piscines a été reprise à l'étranger, de même que celle du castelet.

Voilà qui résume assez bien l'une des missions de la Maison des Cultures du Monde car cette forme, vieille d'un millier d'années, est désormais sauvée de l'oubli, et considérée comme une expression majeure. Ce qui pourrait aujourd'hui la menacer, c'est en quelque sorte son succès. Dix ans après notre propre aventure, on assiste en effet à une commercialisation de l'entreprise, les marionnettistes ne sont plus aussi bien formés, les nouvelles marionnettes ne sont plus aussi belles, et les derniers spectacles ne sont plus aussi féériques, car les éclairages, les trinquages employés, sont de plus en plus sophistiqués. Néanmoins, l'essentiel est sauvegardé et protégé.

BP : Vous avez présenté trois formes d'opéra. Lesquelles ?

CK : Le *caí luong*, connu en France parce qu'il est joué régulièrement par la communauté vietnamienne, mais aussi le *hat chèo* et le *hat tuong* qui ont été des révélations tant à cause du jeu des comédiens que de la dramaturgie elle-même, influencée par la Chine et empruntant à celle-ci des aspects visuels différents, que nous avons découverts, en France, à cette occasion.



Nguyễn Thủy Hoà chante le ca trù

BP : Quels sont vos projets ?

CK : Forts de ces succès, nous avons essayé d'aller plus loin. Il y a d'une part, au Viêt Nam, des chants de minorités tout à fait passionnants et nous travaillons actuellement à un programme qui leur serait consacré, en profitant de la relative libéralisation du régime. Nous avons d'autre part continué une opération de sauvegarde et de promotion engagée, par l'UNESCO, pour favoriser la formation, auprès de vieux maîtres qui connaissent la musique de Cour de Hué, d'un groupe de jeunes musiciens. Le compositeur *Ton-That Tiêt*, qui œuvre dans ce sens depuis plusieurs années à la présidence de l'Association France-Viêt Nam pour la musique, nous a demandé de les accueillir à Paris lorsque leur niveau d'interprétation était devenu tout à fait correct. À l'occasion de leur série de concerts, des enregistrements ont pu être ainsi réalisés et publiés.

LE CA TRÙ (Nord-Viêt Nam)

L'origine du ca trù qui remonte peut-être au-delà du xv^e siècle lui vaut d'être la musique de divertissement la plus ancienne du Viêt Nam. Ca trù signifie « chant des lamelles de bambou » car autrefois, à chaque coup du tambour d'éloge, on offrait à la chanteuse des lamelles de bambou qu'elle échangeait contre de l'argent à la fin du concert. Jadis accompagné par un petit orchestre et des danseuses, l'ensemble de ca trù se réduisit à la fin du xix^e siècle à une chanteuse s'accompagnant aux cliquettes *phách*, à un luth *dàn dầy* à trois cordes et à un « tambour d'éloge » *trống chầu* soulignant le poème chanté et ponctuant les stances. Si cette version n'a plus le faste d'autrefois, elle permet cependant d'apprécier le jeu délicat du luth et la finesse des techniques vocales de la chanteuse. Celles-ci sont exceptionnelles et très diverses puisque l'on en recense une vingtaine qui sont présentées successivement dans un chant célèbre intitulé « Trente-six manières de chanter ». Elles font notamment appel à de brusques explosions suivies d'un son filé, fortement nasalisé et richement orné.

Ces dernières années, le ca trù aurait totalement disparu si sa dernière interprète, *Quanch Thi-Ho*, âgée de 85 ans, n'avait accepté de former deux chanteuses de la nouvelle génération.

Le répertoire comprend des poèmes classiques, de la prose rythmée, des récits, des chants d'amour, voire de simples berceuses.

• Ensemble Ca Trù Thái Hà de Hanoi, MCM, 1995.

Discographie

Viêt Nam : Ca trù, tradition du Nord, CD INEDIT W 260070.



Nguyễn Mạnh Tiên au luth đàn đáy

l'Indonésie

GAMBUH ET CALONARONG DE BALI

Dans ces deux drames dansés, somptueux et riches en péripéties, fantômes, génies, rois, princesses, clowns et monstres se côtoient dans des costumes étincelants. Les combats de magie accompagnés par une musique raffinée succèdent aux danses d'amour. Deux formes balinaises qui ont fortement marqué la vision d'Antonin Artaud.

Le gambuh représente l'expression la plus ancienne du théâtre balinaise et c'est de lui que dérivent tous les autres drames dansés. Il naît au XVIII^e siècle dans les Cours de Java oriental, à une époque où celles-ci influençaient fortement la culture balinaise.

Drame rituel parfois encore joué pour les dieux devant les temples ou lors des cérémonies, le gambuh met en scène un classique de la littérature balinaise : l'épopée de Panji malat rasmin qui relate les aventures du prince Panji. Prince de Koripan, il vient en aide à son voisin, le royaume de Singasari agressé par les armées ennemies. Le roi de Singasari a une fille si belle qu'il la tient cachée. Mais Panji la découvre et la séduit. Pourtant, il épouse par nécessité politique la fille de l'ennemi commun.

La suite du récit oscille entre les quiproquos et les métamorphoses des différents personnages. Mais qui pratique les bons enchantements? Et qui se livre à la mauvaise magie? À l'exception des passages interprétés par les clowns, sortes d'intermèdes comiques qui assurent le lien entre un récit immuable et une actualité éphémère, le spectacle est intégralement dansé selon les modèles canoniques de la danse balinaise, le legong (danse de temple) pour les femmes et le baris (danse guerrière) pour les hommes.

L'ensemble musical consiste en longues et épaisses flûtes de bambou auxquelles se joignent une vièle rebab, deux tambours, un petit gong, des cymbales et diverses percussions de métal. Un chanteur, le juru tandak, interprète des fragments du récit qui sont illustrés par la danse et le jeu dramatique.

Drame dansé balinaise gambuh



Drame dansé balinaise gambuh

BP : Le nom même d'Indonésie, comme celui de l'Inde, fait songer à un vaste conservatoire de formes traditionnelles, et ce sont des spectacles indonésiens autant qu'indiens qui, les premiers, ont provoqué l'adhésion esthétique, émotionnelle, des spectateurs occidentaux. Que restait-il à faire découvrir?

FG : De l'Indonésie, les Occidentaux connaissaient et admiraient certaines formes de la culture balinaise... Et aujourd'hui, pour le public français, le mot Bali demeure magique. Que ce soit au Festival des Arts Traditionnels de Rennes, au Théâtre du Rond-Point ou à la Maison des Cultures du Monde, les formes aristocratiques balinaises ont toujours remporté un très grand succès. Mais l'Indonésie compte deux mille îles, et chacune d'entre elles a une culture particulière. Il reste donc toujours un grand travail à faire, un terrain énorme à défricher. Par ailleurs, à Java comme à Sumatra ou à Bali, nous sommes en présence de véritables castes culturelles, et les cultures qui nous sont familières sont les cultures classiques, aristocratiques :

celles qui ont un rapport au pouvoir et pour cadre les palais. Soucieux de leur prestige, les souverains, les sultans, les princes, ont toujours entretenu un grand nombre d'artistes, de musiciens, de danseurs, de comédiens. Or ces orchestres et ces troupes, privés, ne contribuaient pas seulement à accroître la renommée du prince : ils ont été aussi les premiers à voyager en Occident et à attirer l'attention, non plus d'ethnologues, mais d'artistes et d'écrivains occidentaux.

BP : C'est le cas d'Antonin Artaud ?

FG : Absolument. Artaud écrit *Le Théâtre et son double* après avoir vu un gambuh et un calonarong de Bali lors de l'Exposition Coloniale de 1931. Il a été fasciné par l'esthétique balinaise, par ces corps dont l'échelle est métamorphosée parce que la taille est placée sous les bras, parce que le haut du corps a des mouvements d'insecte, parce que les têtes piquées de fleurs et de bâtons d'encens sont des autels vivants, parce que la danse et ses

Le calonarong a pris sa forme actuelle au XIX^e siècle dans la région de Batubulan. Il consistait auparavant en combats de magie se déroulant au croisement de chemins, la nuit.

Il s'inspire des grands mythes de Bali consignés dans des manuscrits du XV^e siècle. Calonarong est une veuve à la réputation de sorcière. Elle parvient à faire épouser sa fille par le roi Erlanga, souverain beau et sage. Mais lorsque le stratagème est révélé, le peuple choqué par cette union du Mal et du Bien se soulève. Erlanga envoie alors une ambassade auprès de Calonarong : furieuse d'avoir été démasquée, celle-ci fait crever les yeux des ambassadeurs du roi et se transforme en démons, la fameuse Rangda. À plusieurs reprises, soldats et villageois tentent de la vaincre mais elle leur jette un sort et retourne leurs armes contre eux. Seule le Barong, animal sacré protecteur des villages, parviendra à soumettre – mais pour un temps seulement – cette incarnation des forces maléfiques.

Traditionnellement, le calonarong est exécuté pendant les périodes du calendrier balinaise réputées néfastes ou lors d'épidémies ou de famines : c'est dire qu'il a valeur d'exorcisme.



Le personnage du Barong dans le calonarong

La danse, qui comprend de nombreux éléments empruntés au gambuh combine les mouvements raffinés de la danse de temple avec de violentes scènes de transe collective.

L'orchestre est en général un gong kebyar composé de métallophones à lames : pemugul, gangsa, kantil, djublag et djegog, des ensembles de petits gongs reong, et terompong, des gongs couchés ou suspendus, des cymbales, des flûtes en bambou suling et des tambours kendang qui dirigent l'orchestre.

• Gambuh et calonarong par la troupe de I Made Jimat, MCM, 1987 ; Théâtre du Rond-Point, 1993 dans le cadre du cycle « Indonésie secrète ».

MUSIQUES DU PAYS SUNDA

Le pays Sunda (Java-Ouest), qui fut jusqu'au ^{XV}e siècle le siège du royaume indonésien de Pajajaran, puis un ensemble de cours princières tenues par des sultans javanais islamisés, a développé une langue et une culture originales.

Le tembang sunda (lit. « poésie sundanaise ») naquit au ^{XIV}e siècle à la cour de Cianjur afin de divertir les princesses. Il s'agit d'un chant accompagné dont l'origine remonte à la tradition épique pantun. Les instruments qui l'accompagnent sont la grande cithare kacapi indung, une cithare plus petite kacapi rincik, la flûte à bandeau suling ou, plus rarement, la vièle à pique rebab. Les concerts de tembang ont généralement lieu dans des maisons privées, notamment à l'occasion des mariages, dans une atmosphère intime et conviviale. Un court prélude introduit le mode musical, puis la chanteuse entame une suite de chants de rythme libre avec des pièces à caractère narratif suivies de chants interprétés dans un style plus lyrique et termine par un chant mesuré. Le chant est suivi par les cithares tandis que la flûte lui répond en se livrant à des variations ornementales. Les poèmes, au style concis et suggestif, traitent de l'amour impossible, de la nostalgie de l'ancien royaume de Pajajaran ou décrivent les magnifiques paysages volcaniques de Sunda.

L'art du gamelan sundanais manifeste l'appartenance de cette région à la culture javanaise. L'orchestre le plus répandu est le gamelan degung accordé sur le mode pentatonique pelog.



Il comprend des métallophones à lames saron et gender, des jeux de gongs suspendus, des jeux de gongs couchés bonang, des xylophones gambang, une vièle à pique rebab, une petite cithare siter et diverses sortes de tambours. Le répertoire comprend surtout des pièces de cour au caractère lent et majestueux. Le gamelan salendro ou kliningan est organisé sur le même principe que le degung, mais ses instruments sont légèrement différents et son style de jeu beaucoup plus rapide et percutant.

La danse sundanaise est un art de cour. Les pièces sont extraites du théâtre wayang orang qui retrace des épisodes du Rāmāyana, du Mahābhārata ou du cycle du Prince Panji. Les danses masquées wayang topeng, consacrées exclusivement au cycle du Prince Panji, se caractérisent par leurs scènes de combat merveilleusement stylisées et des mouvements de tête qui semblent donner vie au masque.

Parmi les formes récentes, le jaipongan, authentiquement sundanais, jouit d'une grande popularité dans l'île de Java. Fondée sur une combinaison d'onomatopées imitant les frappes du tambour, cette musique très énergique accompagne l'érotique ketuk tilu qui était à l'origine une danse de prostituées.

• *Tembang Sunda*, F.A.T., Rennes, 1976 ; Musiques et danses de Sunda par l'ensemble Jugala, MCM, 1991 ; *Tembang sunda* par Ida Widawati, Le Rond-Point, 1993 et MCM, 1995.

Discographie

Java, tembang sunda, par Ida Widawati et l'ensemble L.S. Malati Ida, CD INEDIT W 260056.

mouvements étrangement saccadés échappent totalement à l'esthétique occidentale, parce que le regard précède toujours le mouvement... Il s'agit d'une danse directionnelle, guidée de l'intérieur du corps et propulsée dans l'espace. La forte influence d'Artaud, qui a si bien décrit les formes du *gambuh* et du *calonarang*, a évidemment incité ses lecteurs, lorsqu'ils se rendaient en Indonésie, à commencer leur voyage à Bali, afin d'y retrouver la même émotion.

BP : De Bali, vous avez présenté des danses données dans les palais et devant les temples, les legong et les danses masquées topeng. Quel est leur état de conservation ?

FG : Excellent. Il y a dans cette île des maîtres qui donnent en permanence des spectacles devant les temples et dont l'activité est rémunérée par la communauté ou par tel ou tel prince. Par ailleurs le conservatoire de musique et de danse de Bali, ASTI, fonctionne bien. Il rassemble de nombreux élèves, et les professeurs y donnent un enseignement extrêmement rigoureux. Il y a enfin cette forte demande extérieure qui force les maîtres de danse – il faudrait en fait parler de maîtres de spectacle car il est impossible de séparer la danse du théâtre et de la musique – à travailler dans un climat de stimulation tout à fait favorable. Nous connaissons bien

I Made Jimat qui était venu à Rennes, encore tout jeune homme, faire une conférence-démonstration et qui a ensuite continué de progresser à cause de l'excellence de sa technique. Il est aujourd'hui l'un des plus grands maîtres de drame dansé de Bali, mais il n'est pas le seul et il est obligé de travailler en permanence et de se surpasser...

Ida Widawati
lors d'un concert de tembang sunda

BP : L'émulation ou les rivalités dont vous parlez concernent de pures différences d'interprétation d'un même répertoire, ou bien la notion d'interprétation est-elle poussée plus loin ? S'agit-il d'une appropriation d'un rôle ?

FG : Les différences sont très profondes parce que la notion d'interprétation va plus loin qu'en Occident. Je ne parlerai pas seulement d'appropriation mais aussi d'incarnation du rôle, au sens très fort du terme. La mère d'I Made Jimat par exemple est une dame d'environ quatre-vingts ans et depuis sa ménopause – ce qui est important – elle danse le rôle de Calonarang la sorcière, la magicienne. Dans les villages situés autour de Ganyar, cette dame qui incarne Calonarang « est » Calonarang, et personne n'ose incarner ce rôle comme elle le fait. A Bali, la magie est omniprésente, aussi bien dans les spectacles aristocratiques, dans les spectacles donnés dans les temples, que dans les formes populaires et dans celles proposées aux touristes. Lorsque, à la tombée de la nuit, des artistes balinaïens viennent jouer dans un hôtel pour des touristes européens ou australiens, ils évitent de prendre certains chemins, ceux qui croisent des routes conduisant à un cimetière par exemple. Croiser une telle route, ce serait prendre le risque de voir l'un des membres de la troupe tomber rapidement malade et mourir. Un grand nombre de croyances, de pratiques magiques sont liées à la danse, aussi bien à Bali qu'à Java...

BP : Toutes les manifestations sont-elles aisément accessibles au regard étranger ?

FG : Non. Il y a aussi des formes sacrées que les touristes voient peu, parce qu'elles sont très longues et très lentes. Pour les voir, il faut se rendre dans un temple, vers quatre heures de l'après-midi, commencer par assister à la cérémonie des offrandes, observer comment celles-ci sont disposées dans la première cour du temple, quelles incantations les différentes statues reçoivent, voir l'ouverture des parasols – symboles de pouvoir –, et passer ensuite dans la seconde cour où les *gamelan*, les *gong* de Bali, les différents ensembles musicaux, s'installent. Il est alors dix heures du soir, et l'on accède, toujours très lentement, à l'intérieur du temple, où se donne le *wayang kulit*, le rituel du théâtre d'ombres, qui est une conversation avec les dieux... L'assistance, qui vient de chanter pendant cinq heures, se trouve dans un état second, et des ritualisations théâtralisées la mènent vers la transe, une transe généralement violente, rapide, suivie d'une période d'acalmie et de bénédictions... Il est alors six heures du matin.

Quel touriste pourrait ainsi passer toute une nuit, de quatre heures de l'après-midi à l'aube du lendemain, à regarder avec une attention soutenue un spectacle non pas monotone mais fondamentalement répétitif, car le dialogue avec le divin n'a besoin ni de progression dramatique, ni de suspense, ni de surprise, puisque nous sommes dans un temps parfait, dans le non-temps ? En revanche, vous l'imaginez bien, une telle nuit, dans un tel temple, apporte des renseignements de premier ordre sur la culture balinaise, sur la gestuelle, sur la manière de toucher un instrument, de se mouvoir, de s'asseoir, de jouer. C'est dans un temple, pendant une répétition, avec une quarantaine de musiciens, que j'ai entendu l'expression : « Attention, tu joues trop au nord », ou « tu joues trop à l'ouest ».

BP : Qu'est-ce que cela signifiait ?

FG : C'est très compliqué. Je me faisais traduire toutes les indications musicales, tous les propos échangés par les musiciens. Jamais ils n'employaient l'expression « tu joues faux » ou « tu joues trop fort », et je ne peux pas m'empêcher de penser aux travaux récents de Catherine Basset, de Thomatis et d'Auriol, à leur approche spatiale de la perception musicale. Les sons aigus toucheraient les zones situées dans le haut du corps : la tête, les épaules, le cou, la poitrine, mais plus on descend vers la zone du bassin, plus on approche de celle-ci et plus la sensibilité aux sons graves s'exacerbe,

Gamelan sundanais

Wayang golek de Java

Wayang kulit de Java



• *Wayang kulit*, F.A.T., 1975 et 1979 ; exposition sur les marionnettes, F.A.T., 1978 ; *Marionnettes et ombres d'Asie*, exposition au Louvre des Antiquaires, 1985.

LES DAYAK DE BORNÉO

Kalimantan, province indonésienne de l'île de Bornéo, est sans doute l'une des dernières terres vierges résistant contre ce colosse à la folie destructrice des entreprises forestières. On y compte aujourd'hui environ 400 groupes dayak parlant plus de 1000 langues et dialectes. Si les Dayak ont été largement évangélisés ou islamisés, ils conservent néanmoins beaucoup de leurs croyances anciennes. Selon leur vision cosmologique, la réalité est constituée de deux mondes superposés : le monde du haut, peuplé d'esprits et de divinités et le monde du bas où les hommes travaillent et souffrent. La musique est à l'image du monde inférieur. Issue du chaos originel, son expression est synonyme de confusion et de défaillance. Au contraire, la danse se place au sommet et reproduit les mouvements des créatures célestes, êtres légers et aériens. Pour ce faire, les danseurs se parent de plumes, revêtent des masques et tourbillonnent jusqu'à la transe accompagnés par les sons des luths ou des tambours.



• Dayak de Bornéo, dans le cadre de « Indonésie secrète », Le Rond-Point, 1993.

JEGOG, ENSEMBLE DE BAMBOU BALINAIS

Dans les années trente, des clubs d'adolescents désireux de s'entraîner se mettent à construire en bambou des orchestres de fortune, répliques du gong pelegongan de bronze qui accompagne les danses legong. Ces orchestres créent leur propre répertoire, destiné à accompagner la danse de cour d'amour joged bumbung dans laquelle une jeune soliste improvise à partir des mouvements du legong, invitant tour à tour un partenaire de l'audience masculine. Cette invention nouvelle offre aux villages pauvres une excellente solution de remplacement à l'orchestre de bronze trop onéreux. C'est ainsi que les habitants du village de Desa Sankar Agung dans la région de Jembrana (Bali ouest) construisent un orchestre complet, le jegog. Depuis lors, la virtuosité et l'originalité de ce groupe en ont fait un modèle du genre. Le jegog comprend dix xylophones de tailles variées, des tambours, une flûte, des cymbales et une vièle. Sa sonorité tantôt douce, tantôt éclatante, accompagne aussi bien les danses joged que le pencak silat, danse satirique inspirée de l'art martial indonésien.

• MCM, 1991.

provoquant un certain tressaillement, une émotion de plus en plus « profonde » justement.

Il pense que cette spatialisation est parfaitement perçue par les Balinais qui usent surtout de métallophones, de percussions et d'instruments à vent qui touchent aux régions ventrales. Quand on regarde la danse à Bali, à Java, on constate que la danseuse ou le danseur prennent la plupart du temps une position assise, c'est-à-dire que les jambes sont fléchies comme s'ils allaient se jeter à l'eau. Tous les mouvements rayonnent autour d'un corps incliné, un corps en train de se rapprocher du sol, de s'enfoncer dans la terre... Il me semble que l'on est là en présence d'une intéressante connexion entre la grande tradition ésotérique et les recherches acoustiques les plus modernes.

BP : Parallèlement à ces formes aristocratiques, quelles formes populaires avez-vous approchées ?

FG : Un opéra qui s'appelle *arja* et qui est un bon exemple de cette tradition populaire. L'*arja* raconte des histoires de lutte pour le pouvoir, d'empoisonnements, de magie et se joue non pas à l'intérieur mais devant les



Diki maulud de Minangkabau

temples, au moment des récoltes, quand la population tue des animaux et prépare de grands festins. Tout le monde peut y assister. Il y a des clowns et la partie parlée, dialoguée fait l'objet d'une actualisation, de références au contexte politique et le public se tord de rire en l'écoutant. La partie chantée est très intéressante. On y retrouve une musique puissamment distribuée dans l'espace, et une danse de postures.

BP : Quelle influence les religions ont-elles exercé sur cette région du monde ?

FG : Les influences religieuses successives fournissent un bon fil conducteur pour s'orienter dans la diversité culturelle des îles indonésiennes. Bali a une religion synchrétique, formée à partir d'un ensemble de croyances magiques, puis d'hindouisme, venu de l'Inde, et de quelques inserts de bouddhisme. On a dit que Bali était la seule île indonésienne qui ait résisté à l'influence de l'islam, ce qui est un peu tendancieux mais explique peut-être pourquoi cette île plaît tant aux étrangers... De fait, il y a très peu de musulmans à Bali, contrairement à ce que l'on observe dans le reste de l'Indonésie.

Gondang sarune des Batak Toba de Sumatra



MUSIQUES ISLAMIQUE DE SUMATRA

Minangkabau, à l'ouest de Sumatra, porte le nom de « pays du buffle vainqueur » car, voici six siècles, un conflit avec les envahisseurs javanais fut réglé par un combat de buffles envoyés par chacun des deux camps. Voici qui introduit immédiatement l'un des aspects de la culture du pays. Régis par l'animisme, les habitants combinent ses effets avec la culture musulmane. Des pratiques musicales très anciennes côtoient les chants de louange au prophète et bien souvent les influencent.

L'endroit privilégié pour l'exécution des musiques sacrées est le surau, maison commune qui sert non seulement d'école coranique mais permet aussi aux jeunes gens de faire leur apprentissage de la loi, des coutumes, des arts martiaux, de la danse et de la musique.

Les rituels, fortement marqués par l'influence du soufisme, donnent une place prépondérante au chant et à l'accompagnement des percussions, ainsi le diki maulud (dhikr pour l'anniversaire du prophète) où l'on chante les louanges à Muhammad sur un accompagnement de tambour sur cadre, l'indang, joute chantée dans laquelle deux groupes s'affrontent sur leurs connaissances du Coran et de la vie du prophète, ou encore le salawat dulang, duo musical et poétique dans lequel les chanteurs interprètent les textes sacrés en faisant chevaucher leurs voix, tout en s'accompagnant en rythmes syncopés sur des plateaux de cuivre.

• Musiques sacrées de Sumatra, MCM, 1986 dans le cadre de « Musiques de l'islam d'Asie ».

Discographie :
« Salawat dulang » in Musiques de l'islam d'Asie, CD INEDIT W 260022.

SUMATRA, MUSIQUES DES BATAK

Répartis en plusieurs peuples, les Batak vivent au nord de Sumatra, dans les magnifiques paysages volcaniques qui entourent le lac Toba. Saumis depuis plusieurs décennies à l'islamisation et à la christianisation, ils ont néanmoins conservé plusieurs traits de leur culture et de leur religion traditionnelles dans lesquelles la musique instrumentale joue un rôle de premier plan, que ce soit à l'occasion des mariages, des fêtes coutumières adat, des funérailles (notamment la cérémonie de la mort parfaite chez les Batak Simalungun), des levées et anniversaires de deuil, voire des rites chamaniques chez les Batak Karo.

Chaque peuple batak a développé un type d'orchestre spécifique, mais tous sont centrés sur l'utilisation d'une batterie de tambours accordés, d'un ou plusieurs hautbois et de quelques gongs. Uniques en leur genre, et pourtant pas si éloignées de certains courants modernistes de jazz, les musiques batak offrent un contraste étonnant entre le swing des mélodies syncopées des tambours et les agrégats sonores des hautbois joués en respiration circulaire.

• Le Rond-Point, 1993, dans le cadre de « Indonésie secrète ».

Discographie
Sumatra, musiques des Batak Karo, Toba et Simalungun, CD INEDIT W 260061.

MUSIQUE ET DANSE DE LA COUR DE SOLO

Solo – aujourd'hui Surakarta – est la capitale de l'ancien royaume de Mataram qui au XVII^e siècle contrôlait les deux tiers de Java, le sud de Bornéo et la côte orientale de Sumatra. Islamisée dès le XVI^e, elle a conservé néanmoins sa culture hindouiste qui alimente jusqu'aujourd'hui l'art de la danse. Tous les membres de la famille royale du palais de Surakarta prennent une part active à la vie du ballet, comme librettistes, chorégraphes, danseurs et musiciens. Tenues à l'écart des bouleversements sociaux grâce à une pratique en milieu clos dans le cadre intime des kraton, les palais royaux, ces danses accompagnées par un somptueux gamelan, associent la rigueur des gestes codés à la grâce et à la poésie d'une expression saisissante. Souvent narratives, les danses s'appuient sur des extraits du Rāmāyana ou du Mahābhārata. Les mouvements, très codifiés, ne sont pas sans rappeler dans leur principe l'art des mudra de la danse indienne. Ainsi, c'est le cou qui bouge et non la tête, les yeux voient mais ne regardent pas, le déhanchement du bassin assure la stabilité du corps au moment du passage d'un pied sur l'autre, tandis que les jambes demeurent toujours ouvertes, les doigts de pied étroitement relevés...

Les vêtements de brocard, très ajustés, sont couverts d'éléments souples, rubans, ceintures qui accentuent le gracieux des mouvements et soulignent leur rapidité ou leur lenteur.

• Danses de cour du Palais de Mankunagaran, MCM, 1989 ; Danses de cour du Palais de Surakarta, Le Rond-Point, 1993 dans le cadre de « Indonésie secrète ».



La poussée de l'islam atteint de nombreuses îles dont la plus importante est Java. Son substrat religieux est identique à celui de Bali. Or contrairement à ce qu'on a pu penser, l'islam n'a pas du tout éradiqué les formes préexistantes. Il s'est mêlé à elles et les a enrichies, donnant ainsi naissance à un syncrétisme tout aussi fort, tout aussi riche qu'à Bali.

Ainsi, à Java, retrouve-t-on les trois types de cultures aristocratique, religieuse et populaire. Les formes aristocratiques sont représentées sur des sortes de scènes bâties, dans les palais des sultans. Chacun d'eux entretient un orchestre, des danseurs et des danseuses, et les drames représentés vont du Rāmāyana, hindouiste, à l'histoire du Prince Panji, hindouiste et bouddhiste avec une influence perceptible de l'islam. Les orchestres sont parfaitement entraînés, les maîtres bien payés et les artistes considérés comme des citoyens supérieurs, rendant un service public à l'Etat.

Nous avons présenté en France le ballet du Sultan de Mankunagaran et Brigitte Delannoy, alors journaliste à France-Culture, a dit dans un entretien réalisé immédiatement après le spectacle : « nous venons de voir une forme parfaite, trop parfaite... Nous ne pouvons plus réfléchir ». En effet, la technique est éblouissante, totalement maîtrisée.

BP : Un exemple de spectacle religieux ?

FG : En Indonésie on peut voir une forme musicale et dansée qui présente un grand intérêt. Comme dans tous les pays islamisés, des invocations du nom de Dieu, des *dhikr*, sont chantées. Les premières phrases, les phrases d'ouverture, sont en arabe, puis viennent de grands textes, psalmodiés en indonésien – langue récente, langue d'unification, mais aussi en malais ancien. J'ai pu voir, dans la région de Bandung, une sorte d'invocation qui avait une fonction thérapeutique pour le village. Après avoir fait offrande à la déesse Sri, de noix de coco, de sucre rouge de palmier, de riz, et avoir récité des versets du Coran, de vieux chanteurs entonnaient de longues et magnifiques psalmodies en s'accompagnant d'une vièle. Les formes sacrées sont extrêmement belles et on peut les entendre dans chaque région, dans chaque ville, dans chaque village de Java selon des styles souvent différents. Dix ans de programmation ne permettraient pas de toutes les inventorier.

Il en va de même à Sumatra qui a conservé son fonds chamanique malgré l'influence de l'hindouisme, de l'islam et du christianisme. L'hindouisme a été quelque peu éclipsé, le christianisme est assez marginal, et aujourd'hui il reste surtout les deux systèmes-pivot que sont le chamanisme et l'islam, avec des rituels d'une incroyable beauté, des sacrifices d'animaux, toujours orientés vers la thérapie ou la divination. Au théâtre du Rond-Point, nous avons présenté un rituel des Batak Simalungun : la « cérémonie de la mort parfaite » c'est-à-dire les funérailles d'un homme qui laisse une importante descendance. Nous n'avons gardé que les formes musicales et dansées et éliminé les sacrifices d'animaux et les offrandes qui auraient pu choquer le public. Pourtant, malgré ces coupes, celui-ci a été frappé par la richesse musicale et gestuelle de ce rite.

BP : Et les formes populaires ?

FG : En Indonésie, les formes populaires concernent surtout les théâtres d'ombres et les théâtres de marionnettes : les *wayang kulit* et les *wayang golek*, avec la forme intermédiaire, les théâtres de planchettes, que l'on appelle *wayang klitik*.

Les spectacles ont lieu en plein air, devant les maisons. Il y a un *gamelan* et un montreur, souvent ambulants, qui est aussi conteur, narrateur et chanteur.

Les récits sont tirés du *Rāmāyana*, des aventures du prince Panji, mais pendant les intermèdes il peut aussi faire la propagande d'un candidat aux élections, de la vaccination contre le choléra ou du planning familial. Ces formes sont en prise avec l'actualité et donc très prisées. Les spectacles sont gratuits et le *dalang* se voit offrir une compensation, soit en argent, soit en vêtements, soit en nourriture. Ces expressions centenaires sont ainsi en perpétuelle évolution.

BP : De tels spectacles survivent-ils dans les très grandes villes ?

FG : A Jakarta, j'ai pu voir un très bon *dalang*. Les Indonésiens ont ouvert dans leur capitale un grand complexe, un parc d'attractions culturelles, qui permet de se familiariser avec la culture de Java. A l'occasion d'une promenade dans ce jardin, on peut voir les *barong* de Bali, des théâtres d'ombres, les mille facettes de la culture de l'archipel.

BP : L'insularité favorise-t-elle la conservation vivante de ces formes ?

FG : Certainement, mais aussi et surtout un trait du caractère indonésien : ce peuple reste très près de sa mémoire, même dans les grandes villes modernes, et n'aime guère communiquer avec l'extérieur. La culture des autres ne semble pas beaucoup l'intéresser. Il admire surtout la sienne, se contemplant et s'auto-célébrant. Ce narcissisme n'est sans doute pas sans conséquences sur la conservation des formes traditionnelles, une conservation active, caractérisée par des pratiques très vivantes.

BP : Quel type de rapports observe-t-on entre les différentes cultures indonésiennes elles-mêmes ?

FG : On trouve en Indonésie des cultures dominantes et des cultures dominées. Les cultures dominantes sont celles dont nous venons de parler. Un bon exemple de culture dominée, de culture en train de disparaître, peu prise en compte par le gouvernement de Jakarta, est celle des Naulu dans les Moluques. Je suis allée dans certaines des îles Moluques. Les Naulu, appelés Négritos, petits, frisés, ressemblent à des Pygmées, et n'ont effectivement rien à voir, morphologiquement, avec les Indonésiens. Les Naulu ont une culture vraisemblablement totémique sans point commun avec celle de Bali, de Java, de Sumatra. La culture des Moluques est fondamentalement archaïque, basée sur un chant incantatoire, la percussion menant à la transe et aux pratiques thérapeutiques. Il est évident que les autorités de Jakarta la jugent primitive, sans aucun intérêt, et entendent la passer sous silence. Il a d'ailleurs fallu que je me livre à d'in vraisemblables palabres pour que les Naulu osent s'exprimer, avec d'ailleurs beaucoup de gêne...

Dans une autre île des Moluques, la domination d'une culture par une autre se joue sur un mode différent. Tanimbar est peuplée d'Australo-mélanésiens assez proches des Maori, et qui chantent des polyphonies. Sur cette île, et à l'occasion de certaines danses cérémonielles, les femmes portent des parures en or. Il y a beaucoup de chapelles baptistes dans cette région des Moluques et les pasteurs, qui sont très actifs, ont déposé dans des coffres, à la banque, toutes ces parures, tous ces bijoux et leur ont substitué des parures en toc. Conséquence : les formes se sont mises à dégénérer, la force de conviction a disparu et les pasteurs ont fini par inculquer leur propre façon de chanter... Les polyphonies m'ont paru très influencées par la musique d'église chrétienne, avec des accords à la tierce, et nous n'avons pas pu retenir ces formes abâtardies lors de notre cycle indonésien en 1993.

SULTANATS GOWA DES CÉLÈBES

Les Gowa du sud-ouest des Célèbes étaient des marins intrépides et avides de conquêtes. Organisés à partir du XVI^e siècle en sultanats islamisés, ils contrôlaient jusqu'à l'arrivée des Hollandais une grande partie de l'Indonésie orientale et leur influence s'étendait jusqu'au sud des Philippines. Les Gowa ont conservé de cette époque glorieuse un vaste répertoire de danses et de musiques marquées par les religions primitives de la région, le shivaïsme et l'islam.

Le pasalonreng (photo ci-dessous), danse propitiatoire exécutée par quatre jeunes filles, et le pakarena, danse de bienvenue et de fertilité réservée aux enfants du souverain sont accompagnés par un hautbois, un tambour, deux gongs, des coupes de cuivre et des tuyaux de bambou percuteurs. Élégantes et hiératiques, les danseuses richement vêtues de soie, le visage fardé et les cheveux ornés de fleurs, tiennent à la main un éventail ou un mouchoir. Elles se prosternent puis tournent sur elles-mêmes avec des gestes lents et un balancement continu. Le tuntuang ganrang est un jeu de tambour dans lequel le musicien accompagne ses figures rythmiques d'une véritable danse de la tête et des épaules. La tradition épique est représentée par le sinirili, narration chantée et accompagnée à la vièle geso geso. Les kelong sont de courts poèmes lyriques ou humoristiques qui sont chantés le soir sur un accompagnement de kacaping, un luth qui s'apparente par la forme et le mode de jeu au sapeh des Dayak et au kudyapik philippin.

• Le Rond-Point, 1993, dans le cadre de « Indonésie secrète ».



la Malaisie

FORMES SPECTACULAIRES DU KELANTAN

Le Kelantan est connu surtout pour son théâtre d'ombres wayang kulit dans lequel le dalang, qui est à la fois conteur, manipulateur et chef de l'ensemble musical, représente des récits du Rāmāyana et de princes malais. Les figurines en cuir de buffle épais et colorées, mesurent de 50 à 80 cm de hauteur. Le wayang kulit est très apprécié par les villageois et les citadins, particulièrement pendant la période de Ramadan.

Le menora, théâtre dansé, base son répertoire sur les victoires remportées par les anciens souverains du Kelantan. Autrefois joué uniquement par des hommes, il s'ouvre aujourd'hui à l'interprétation féminine.

Le mak-yong, syncrétisme entre un rituel chamannique et une récitation de textes généalogiques, reste une forme plus ou moins cérémonielle et liée à la thérapie. Le récit et la danse s'organisent autour de sorcières, de génies et de monstres qui symbolisent le combat entre le Bien et le Mal, et le voyage initiatique au travers des différents mondes. Le chef de groupe, un initié, décide du moment et des circonstances où le mak-yong sera présenté.

Le selampit et le dikir barat, deux formes très populaires, rassemblent des chanteurs et des musiciens, qui peuvent, à l'occasion, danser et chanter. Ils se présentent dans leurs vêtements quotidiens, la tête ceinte du turban malais. La forme centrale, le pantun, est un poème épique chanté qui relate des faits nationaux et héroïques. Le selampit et le dikir barat sont souvent utilisés aujourd'hui pour la propagande politique et sociale.

• Mak-yong, drame rituel, MCM, 1989, dans le cadre du cycle « Théâtres et rituels ».



Le mak-yong, danse, récit, rituel thérapeutique

LE MAULED

Le mauled est la célébration de l'anniversaire du prophète Muhammad. Dans tous les pays musulmans, cette fête donne lieu à une cérémonie organisée dans les mosquées le douzième jour du mois de Rabi' al-awwal.

En Malaisie, le mauled peut être célébré en bien d'autres occasions, naissance, circoncision, mariage, anniversaire, funérailles, convalescence d'un malade ou détournement d'une épidémie, succès militaire ou politique, voire après une bonne récolte. On constate là une substitution d'un rite islamique à des pratiques religieuses antérieures.

Le mauled malais accueille une cérémonie qui ressemble en de nombreux points au dhikr soufi dont il partage le caractère mystique, les chants d'invocation et de louanges au prophète, l'accompagnement des grands tambours sur cadre (kempeling) auxquels s'adjoignent un tambour frappé avec des baguettes (gidor) et un gong, enfin un mouvement balancé des participants qui soutient leur montée vers l'extase et l'union mystique avec Dieu.

Les chants, responsoriaux, puisent dans quatre genres littéraires : la chronique de la naissance du prophète (sirat), les éloges du prophète (madih) chantés en arabe et en malais, la récitation coranique et les invocations (du'a).

• MCM, 1986, cycle « Musiques de l'islam d'Asie ».

Discographie

« Mauled », in *Musiques de l'islam d'Asie*, CD INEDIT W 260022, page 5.

BP : Comment présenteriez-vous, à grands traits, la vie culturelle en Malaisie aujourd'hui ?

FG : La Malaisie est un territoire où coexistent une population malaise, une population chinoise et une population indienne. Les Chinois tiennent les banques et le grand commerce, les Indiens le petit commerce de distribution et l'encadrement du travail, les Malais, eux, sont agriculteurs ou fonctionnaires. On est donc en présence, simultanément, de trois cultures vivantes. La culture chinoise, avec ses temples, ses fêtes, et ses dragons dans les rues ; la culture indienne, tamoule, avec ses processions sacrificielles ; et la culture malaise proprement dite. Celle-ci revêt plusieurs formes, liées aux spiritualités qui ont successivement marqué la Malaisie. Un substrat magique, chamannique, l'influence assez légère de l'hindouisme, le bouddhisme ensuite, puis, par vagues successives, l'islam, qui a touché la majorité des Malais à l'exception des populations chinoise et indienne. L'ensemble donne des formes riches et peu connues.

BP : Quels spectacles peut-on voir ?

FG : Les théâtres d'ombres, qui sont encore très vivants dans l'est et dans le nord du pays, près de la frontière thaïlandaise. Ils sont totalement liés au chamanisme, et destinés à la thérapie. Un exemple : dans le nord du pays, au milieu de la jungle, un vieux montreur organise pour nous une séance de théâtre d'ombres et je l'invite immédiatement car son

spectacle était beau, fort, comique aussi, avec ses dragons, ses géants, l'omniprésence de la magie, et ses inénarrables scènes de clowns. Le vieux monsieur, délicieux, arrive à Paris avec sa troupe – douze personnes, les coffres en bambou contenant les ombres, et monte le castelet sur la scène du théâtre. Puis il se tourne vers moi, comme s'il lui manquait quelque chose, et me demande : « Où est le malade ? » Je vous avoue que j'avais pensé à tout sauf au malade. Or nous avions à l'époque une stagiaire qui voulait être enceinte et n'y parvenait pas. Je lui demande donc de venir en lui disant : « Là, c'est une occasion ». J'arrive à la convaincre en lui expliquant qu'elle nous rendra service car, sans malade, le spectacle n'aura pas lieu. A sept heures trente, avant la représentation, la troupe a pris le thé, les manipulateurs se sont mis à chuchoter à l'oreille des ombres, une à une. Puis ils ont accroché du charbon de bois et des herbes de Malaisie au poteau du castelet pour chasser les mauvais esprits, et le vieux a demandé son nom à cette jeune femme, en

lui disant que la cérémonie allait être donnée pour la venue de l'enfant. Le spectacle s'est déroulé et le public était ravi. Les spectateurs passaient ensuite derrière le castelet et pouvaient observer les différents types de manipulations. Ce spectacle a duré une semaine et, chaque soir, le vieux montreur s'informait : « Est-ce toujours pour la même malade ? » Trois mois plus tard, la jeune femme nous a annoncé qu'elle était enfin enceinte !

FORMES MAGIQUES DU KEDAH

Dans l'état du Kedah, au nord, près de la frontière avec la Thaïlande, se côtoient un théâtre d'ombres, le nang-talung, destiné à guérir les patients souffrant de maladies psychologiques et physiques et le mek-mulong qui spectacularise un phénomène d'extase chamannique.

Le récit du mek-mulong, les souffrances d'un ancien souverain malais pour accéder au trône et au bonheur d'être aimé, met en scène les phases de la mort et de la résurrection d'un individu ayant subi un début d'initiation. Dans la même région on trouve encore le kuda-kepong, drame dansé populaire, dans lequel interviennent des éléments de culture islamique. Autour de Penang se développent des formes similaires appelées boria, et qui possèdent les mêmes fonctions didactiques et moralistes.

Le bangsawan s'est développé dans tout le pays à partir des années 80 mais semble originaire de la province du Kedah. Il s'agit d'un théâtre total, proche de l'opéra et des jikey et mak-yong, aux origines magiques. L'œuvre principale du bangsawan, le prince protégé par la lune, dont le texte très ancien n'a été publié qu'en 1964, met en scène des personnages royaux et princiers. L'écriture du récit l'a figé en quelque sorte bien que les interprètes se permettent de nombreuses improvisations.

• Nang-talung, théâtre d'ombres, MCM, 1985. ▼



Brunei

BP : Où se trouve Brunei ?

CK : Ce sont des articles de journaux qui ont attiré mon attention sur ce pays qui est à la fois l'un des plus petits et, si je ne me trompe, le plus riche du monde, du fait de son pétrole. Cette enclave musulmane de Bornéo me fascinait et j'ai décidé d'y aller. L'essentiel du territoire est occupé par la jungle de Bornéo et sa capitale, Bandar Seri Begawan, une ville moderne, surgit au bord de cet écran vert, avec ses gratte-ciels, ses musées – le musée de la mer, le musée Churchill, le musée de l'histoire de Brunei Darussalam, son énorme palais dont les dômes sont recouverts d'or pur, mais aussi sa ville lacustre, impressionnante, que des architectes ou des urbanistes ont voulu plusieurs fois faire disparaître et qui, fort heureusement, a été conservée, protégée, comme un témoignage du passé.

J'ai évidemment cherché à voir ce qui restait à Brunei des traditions et constaté qu'il n'y avait pratiquement rien. Toute la culture provient de Malaisie pour le nord, des Philippines et de Chine pour le reste du pays. Il reste peu de place pour une identité culturelle locale.

BP : S'il était resté quelque chose, qu'est-ce que cela aurait pu être ?

CK : C'est la question que l'on peut se poser ! J'espérais trouver un métissage entre des formes de Bornéo et des formes islamiques, or il ne semble pas qu'un tel métissage se soit jamais produit. Les tribus sont restées, m'a-t-on dit, dans une partie inaccessible de la jungle, une jungle qui court jusqu'à Bornéo, et la culture de l'islam est ici une culture d'importation, d'origine malaise. Finalement, j'ai pu avoir accès à une cérémonie de mariage et trouver une particularité locale, par rapport à la forme originale malaise.

BP : Quel intérêt ?

CK : Double. D'abord Brunei Darussalam est totalement inconnu en France. C'était le premier échange, la première venue d'une expression culturelle de ce pays. Ensuite, grâce à cette cérémonie de mariage, il a été possible d'entrevoir les coutumes locales de Brunei. Alors que toute la vie extérieure – on le percevait avec la radio, les boutiques – est influencée par des modes étrangères, dans les familles, en revanche, les coutumes demeurent intactes.

BP : Vous avez donc présenté une cérémonie privée ?

CK : Oui. C'était une vraie cérémonie de mariage. Le garçon apporte la dot, demande au père la main de la fille, etc... Aucune troupe n'organise cela. Ce sont les familles qui le font. Nous avons présenté à Paris des chants tels qu'ils sont exécutés devant un public d'amis et de relations traditionnellement invités lors d'un mariage. Le vice-ministre de la culture de Brunei est venu chanter avec le groupe de personnes que nous avions choisies, et qui venaient d'un même milieu. Permettez-moi de préciser que la communauté de Brunei à Paris comptait à l'époque, en tout et pour tout, une seule personne. Et bien, la communauté de Brunei était toute entière présente le soir de la première !

• Cérémonie de mariage de Brunei, in *Musiques de l'islam d'Asie*, microsillon MCM 160001/2.

Cérémonie de mariage de Brunei Darussalam



les Philippines



LE KOMEDYA

Né dans l'île de Luzon au XVII^e siècle, ce théâtre musical dérive de la comedia espagnole que Lope de Vega avait créée deux siècles auparavant afin de mettre en scène la vie des saints ou des récits inspirés par les romans picaresques arabes (ce qui lui valut d'être appelé aussi *moro-moro* en référence aux maures). Dès leur arrivée aux Philippines, les missionnaires espagnols avaient là un outil efficace pour convertir des populations animistes ou musulmanes.

Théâtre populaire, le komedya était joué par de jeunes amateurs formés au ditso, ensemble de techniques de déclamation et de chant et au *mustra*, sensibilisation à l'espace scénique, aux mouvements et aux mimiques constituant les stéréotypes émotifs des personnages.

Les pièces puisaient dans des poèmes narratifs traditionnels inspirés du romancero médiéval comme *La Geste de Charlemagne*, *Les douze pairs de France* ou *Les sept fils de Lara*. L'accompagnement musical était confié à un orchestre composé d'une *fanfare*, de guitares et de tambours.

Au XIX^e siècle, quelques poètes philippins firent subir au komedya un certain nombre de transformations visant à en faire un art savant, ce qui n'empêcha d'ailleurs pas la survie de la forme populaire.

C'est ainsi que Francisco Baltazar (1788-1862) réécrivit la pièce *Orosman* et *Zafira*, inspirée d'un roman d'amour arabe. Il resserra l'intrigue, remplaça la psychologie convenue des personnages par une exploration approfondie de leurs conflits intérieurs, renouvela le discours en substituant à un langage stéréotypé des images fraîches et des idées nouvelles. Si le komedya traditionnel a persisté



dans les milieux populaires, le komedya savant connut une très grande vogue auprès des vieilles familles féodales.

• La reconstitution scénique de l'une des pièces majeures du répertoire, *Orosman* et *Zafira*, a été l'un des événements marquants de la scène philippine du début des années 90. Il fut présenté par la MCM au Rond-Point en 1994.

BP : Avec les Philippines c'est un autre sens de la notion de dialogue des cultures que vous éclairez. Celui de conservatoire lointain de formes artistiques européennes anciennes qui ont, en Europe même, disparu.

CK : J'ai voulu retourner aux Philippines pour retrouver une forme théâtrale, le *komedya* ou *moro-moro*, que j'avais vue en 1972. C'était une pièce d'archéologie théâtrale passionnante, une survivance du Siècle d'Or, basée sur les grands textes du cycle de Charlemagne. Ce théâtre apporté au XVI^e siècle par des comédiens hispaniques en tournée a survécu, là, pendant quatre siècles. Le terme *moro-moro* est une allusion à la lutte contre les Maures. Les comédiens philippins avaient gardé des techniques de mise en scène, de jeu, des formes de costumes vieilles de quatre siècles, phénomène

MUSIQUES DE MINDANAO

Mindanao est une des plus grandes îles de l'archipel et la plus riche en cultures ethniques. Ces peuples vivent pour la plupart de l'agriculture, de l'élevage et de la pêche. Islamisés à l'ouest (la Malaisie n'est qu'à 350 km), ils ont conservé à l'intérieur des terres leurs religions animistes ou panthéistes, tandis que sur la côte ils ont été largement évangélisés par les missions protestantes anglo-saxonnes. La musique participe à tous les événements collectifs : cérémonies de négociation du mariage, noces, fêtes agraires (qui sont l'occasion de combats de chevaux, de joutes chantées et de danses) ; ou au divertissement du soir après les travaux et aux cours d'amour.

On constate sous l'influence de la Malaisie et des sultanats des Célèbes l'usage très répandu de gongs bulbés, suspendus ou couchés sur un cadre (chez les Tboli, Maguindanao et Yakan), ou arrangés en carillons verticaux (chez les Bagobo). Ces jeux de gongs, souvent associés aux tambours, accompagnent les danses mais peuvent aussi annoncer un décès, un mariage ou une guerre.

Chez les populations de l'intérieur, on remarque l'usage d'un luth étroit et à manche long hegelung, semblable aux luths des Palawan (ouest des Philippines), des Dayak de Bornéo et des Gowa des Célèbes. Chez les Tboli, la luthiste joue de délicates mélodies dont l'accompagnement rappelle les sonorités des gongs, tout en dansant le kadal hegelung, lente ondulation destinée à bercer les cœurs brisés.

Chez les Yakan, nombre d'instruments aratoires sont utilisés dans un but musical comme les cliquettes montées sur un bâton à fouir ou les jeux de poutres accordées frappées après les semailles afin de favoriser la germination, ou à la fin des récoltes.



Gongs suspendus des Bagobo de Mindanao



Joueuse tболи de luth hegelung, Mindanao

que l'on retrouvera avec des expressions portugaises disparues au Portugal mais conservées à São Tomé.

Malheureusement, je me suis rendu compte que cette forme avait perdu toute sa force naïve, toute sa force brute, qu'elle s'était édulcorée. En même temps, je ressentais une certaine mauvaise volonté de la part de mes interlocuteurs lorsqu'il s'agissait de m'aider à approcher certaines troupes, dans des villages où ces spectacles avaient peut-être été mieux conservés.

Loin d'y renoncer, lors de la préparation aux Philippines du cycle qui allait être présenté au Théâtre du Rond-Point, j'ai fait du *moro-moro* une sorte de condition préalable. Mes interlocuteurs m'ont répondu que le *moro-moro* tel qu'il existait aujourd'hui n'était pas présentable – ce dont je m'étais rendu compte – mais que nous pouvions tenter de le reconstituer, car nous disposions de documents, de photographies, et qu'il y avait, de surcroît, aux Philippines deux spécialistes de cette forme qu'on appelle désormais *kome-dya*. Nous avons donc travaillé et retravaillé ce spectacle, et c'est ainsi qu'il a pu être présenté au Théâtre du Rond-Point.

BP : Retour au dialogue des cultures avec un festival auquel vous avez assisté, toujours aux Philippines.

CK : C'était un festival dans lequel toutes les minorités étaient représentées, celles du sud, musulmanes et animistes comprises, mais l'ensemble n'était guère satisfaisant. C'était à nouveau des groupes folkloriques, des reconstitutions de cérémonies pour touristes et, malgré tout on sentait, ici ou là, la présence d'un musicien de qualité, d'une danseuse ou d'un danseur de grand talent, d'artistes de talent. C'est ainsi que j'ai remarqué en particulier un groupe tболи de l'île de Mindanao.

FG : Dans cette ethnie tболи, les musiques sont jouées par les femmes. Celles que nous avons pu entendre, près du lac Sebu – dans une maison sur pilotis en forme de panier retourné et aménagée de simples litières suspendues – nous ont donné un spectacle très beau. Les plus jeunes étaient des enfants, les plus âgées devaient avoir quatre-vingts ans, et elles jouaient et chantaient, vêtues de costumes incrustés de perles et de morceaux de nacre. Elles tenaient très délicatement les gongs avant de jouer, et l'une d'entre

elles touchait un luth à trois cordes qu'elle portait comme un enfant, avec des gestes d'une grande tendresse.

Comme dans beaucoup d'autres cultures, à Mindanao ce sont les femmes qui gardent la mémoire du clan alors que les hommes sont souvent obligés de partir pour trouver du travail. Ces femmes enrichissaient la tradition musicale de pièces qu'elles inventaient quasi quotidiennement, de poèmes et de musiques qui ne relevaient pas de l'arrangement mais de nouvelles combinaisons musicales. Dans cette région très troublée où éclatent des rébellions, j'ai ainsi trouvé une culture vivante et soucieuse de préserver la cohésion du groupe.

BP : Qu'évoquaient ces chants ?

FG : Il s'agit d'une musique simple, en relation avec le cosmos. L'île est dominée par un volcan et la musique disait la peur du volcan, la peur de l'accident, la menace permanente de la mort. C'est une musique qui exprime le besoin d'être en liaison avec ceux qui ont disparu : avec ceux qui sont au loin, physiquement, dans les autres îles et avec les morts. Cette musique est grave, avec des accents extrêmement délicats. Je me souviens d'une vieille femme qui jouait du *studya*, un instrument que l'on retrouve à Madagascar sous le nom de *valiha*. C'est une cithare tubulaire en bambou dont les cordes sont des fibres détachées de l'écorce de l'instrument [cithare idioglotte]. Elle le tenait sur ses genoux, touchait les différentes cordes avec ses doigts, chantait, et l'on avait véritablement l'impression qu'elle était, par son instrument, en contact avec les esprits.



Jeu de gongs kulintang des Maguindanao

• La MCM a présenté en 1988 le *kulintang* des Maguindanao dans le cadre du Festival « Pacifique », grâce au concours de l'ethnomusicologue et compositeur philippin José Macéda, et en mai 1994 au Rond-Point les musiques traditionnelles des Tboli, Bagobo et Yakan, dans le cadre des « Fêtes Philippines ». Par ailleurs, les musiques des Kalinga du nord de l'île de Luzon ont été présentées en 1988 lors du Festival « Pacifique » (cf. chapitre sur le Pacifique).

THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Le théâtre contemporain philippin s'est développé sans le soutien de l'Etat et à partir de l'action d'associations privées et très souvent religieuses.

Le groupe P.E.T.A. (Philippine Educational Theater Association) s'est très vite imposé comme l'une des troupes les plus actives du pays en participant aux manifestations qui ont entraîné la chute de Marcos.

• C'est l'histoire d'une de ces journées qui constitue l'ossature de leur plus grand succès : *Une ode à la liberté* que la MCM a présentée à Paris en mars 1987.

BRENDA FAJARDO

Aux Philippines, il y eut l'Espagne, il y eut et il y a encore l'Amérique : pays qui ont tenté d'éradiquer l'essentiel de ce qui fait l'identité d'un peuple – sa culture, sa religion, sa relation avec le monde et le cosmos, sa manière d'imaginer le lien social. A part quelques peintres fascinés par l'Amérique, à peu près tous les artistes aux Philippines ont compris qu'il était urgent de renouer avec un langage plastique vernaculaire, presque brut, de faire retour aux origines.

Brenda Fajardo s'est servi des tarots qu'utilisent les magiciens, les voyantes, pour renouer avec le fond chamane, dériver sur quelques réalités de pouvoir, quelques réalités crues, parler de la misère et de la révolte, de l'exploitation des enfants, des femmes arrachées à leurs racines que l'on force, dans des conditions difficiles, parfois dégradantes, à travailler à l'étranger.

Elle philippinise le jeu : les épées deviennent des kryls, la grande prêtresse est Babaylan, femme visayan qui avait pour mission de dialoguer avec la nature et de présider aux rituels religieux, l'Impératrice est la mère qui donne la vie, sa Justice n'a plus les yeux bandés...

Des textes accompagnent ces figures à transformation autour des envois, des loopings, de l'espèce d'ivresse de liberté qui conduit ces corps. Il y est question sur le mode ésotérique, de la vie et du destin : Brenda Fajardo renoue avec les contes et les légendes philippins qui évoquent en narrations vigoureuses la création du monde et des dieux. Rien n'est jamais univoque chez cette artiste plus complexe qu'on ne le pense.

Au sépia des figures centrales qui évoquent la misère et la lutte, répond le chatoiement des couleurs qui règne ailleurs et enchante des œuvres qui invitent à l'éveil. Elle médite sur le sens de la vie et les possibilités de se cuirasser de vertus idéales ou privilégiées au contraire l'urgence de la pratique, la participation aux mouvements de masse. Éveil de la conscience et de la connaissance pour que le Moi, révélé par le processus prédictif, participe à l'élan du changement dans le système social. La vie cesse alors d'être un simple jeu de hasard.

Michel Nuridsany
catalogue de l'exposition
Galerie du Rond Point, 1994.

Kami ay Pilipina, plume, encre et tempera de Brenda Fajardo, 1993.



le Cambodge

LE THEATRE D'OMBRES SBÈK THOM

Le sbèk thom (litt. « grands cuirs ») était autrefois un rituel hindouiste destiné à faire tomber la pluie. Les 154 figurines, finement découpées dans du cuir de buffle et enduites d'un vernis végétal, ne sont pas articulées mais brandies à bout de bras par des manipulateurs-danseurs derrière et devant un écran géant. Elles représentent des personnages mythiques dans un décor de feuillage, de volutes, d'animaux et de monuments aux lignes sinusoïdales. Après la cérémonie d'hommage aux maîtres commence la représentation d'un épisode du Reamker, version khmère du Rāmāyana, dont le récit est raconté et chanté par le narra-



teur. L'orchestre classique pinpeat en formation réduite comprend un grand tambour skôr thom, un xylophone en forme de barque roeak ek, un hautbois srâyay, un carillon horizontal et semi-circulaire de seize gongs kong thom, un tambour à deux faces samphô et de petites cymbales chhing. La musique est hétérophonique : tous les instruments jouent la même mélodie, mais chacun de manière spécifique, avec des retards, des ornements, des variations, d'où il résulte un jeu musical d'une grande épaisseur sonore. Les pièces sont empruntées au répertoire classique khmère, chaque mélodie ayant une fonction et une signification bien précise. Ainsi pour accompagner les scènes de voyage l'on jouera des pièces appelées tour (entrée en scène), chœut (marche ou envol) ou smeu (traversée de la scène), dans les scènes tristes le hautbois interprétera un aute srâyay (pleurs du hautbois), les batailles seront accompagnées par des krao (vacarmes). De même, les différents types de personnages appellent des mélodies bien précises : chao dork (déesse de la fleur), trak (musique des démons).

• Théâtre d'ombres sbèk thom, MCM, 1991, dans le cadre du cycle « Aux confins de l'Asie ».

LE BALLET ROYAL KHMER

Rituel magique et divin, la danse est pour les Cambodgiens, l'essence même de leur culture... Et aujourd'hui encore, rien ne la justifie à leurs yeux hors des cérémonies officielles et religieuses, comme celles de la Fête des Eaux, ou celle des Labours Royaux qui ponctuent l'existence de la monarchie restaurée.

Le corps, lui, suggère seul une sensualité secrète, quand bien même ces gestes d'envol qui sont un défi à l'équilibre, l'hypermension des membres ou l'impossible retournement des doigts, tout veut rapprocher l'homme du dieu.

Raphaël de Gubernatis
Le Nouvel Observateur
24 mars 1994

BP : Vous avez présenté deux grands spectacles en provenance du Cambodge, après vous être associés à leur reconstitution.

FG : Avec l'aide de Pich Tum Kravel qui dirigeait alors le théâtre de Phnom Penh, nous avons pu aider à la reconstitution des « grands cuirs » et la première forme invitée à Paris a été un spectacle de sbèk thom. Nous l'avons présenté le jour où les accords sur le Cambodge ont été signés : date historique, mais nous ne l'avions pas fait exprès... Le deuxième spectacle était celui du Ballet Royal du Cambodge dont j'avais suivi, au fil de mes voyages, la renaissance. La princesse Bopha Devi avait pris les choses en main et les danseuses s'entraînaient dans l'ancien Conservatoire, devenu l'école de danse, mais aussi sur la grande terrasse du Palais Royal au cœur de la capitale.

Il y avait d'excellentes danseuses, des femmes assez mûres qui revenaient des travaux forcés dans les rizières. D'autres, qui étaient rentrées infirmes – les Khmers rouges leur avaient tranché le tendon d'Achille – servaient de couturières ou plus exactement de costumières, puisque dans le ballet royal les costumes ne sont pas ajustés mais cousus sur le corps avant la représentation, ce qui nécessite des heures d'une préparation toute ritualisée. Les musiciens avaient, eux aussi, reconstitué leurs instruments et le ballet, dans son ensemble, avait pu renaître.

BP : Quelle est la fonction de ce ballet ?

FG : Il a pour fonction de faire vivre l'image du roi sur la terre. Double de Dieu, le roi est un avatar de Bouddha, de Râmâ, de Brahmâ, de Shiva... Il doit être magnifié en permanence, par la musique, par la danse, et tel est bien le rôle du ballet royal.

Pour que le séjour terrestre du roi soit confortable, il faut que le terrain soit purifié. Les danseuses, qui étaient traditionnellement les concubines du roi – on disait ses épouses, pudiquement – ont pour mission non seulement de chasser les mauvais esprits, rôle magique, rôle d'exorcisme, mais aussi d'apporter au roi la bénédiction des puissances tutélaires, ceci au travers de l'évocation du grand Naga, serpent fondateur du royaume et de la dynastie royale, et de rejouer certains épisodes qui ont trait au combat des dieux et des démons.

Autrefois, le roi ne prenait jamais de décision politique sans que son ballet n'ait dansé. En fait, ce ballet n'a jamais eu pour fonction d'être présenté au public, à l'extérieur du palais, mais d'être utile au roi, aux princes, aux dignitaires de la cour. Aujourd'hui encore, s'il se produit en public, ce n'est jamais au théâtre de Phnom Penh, mais sur la grande terrasse du Palais Royal, et à l'occasion de fêtes symboliques comme la fête de la séparation des eaux du Mékong ou de l'anniversaire du roi.

BP : Quel est le répertoire d'un tel ballet ?

FG : Il puise dans des légendes khmères anciennes — comme les vaines tentatives du géant Ream Eiso pour dérober à la déesse Mekhalâ le joyau manohâra qui exauce tous les désirs ou la représentation de personnages mythiques comme les Apsara, ces nymphes célestes représentées sur les bas-reliefs d'Angkor — ou dans le Reamker, l'adaptation khmère du Rāmāyana avec le récit de deux enfants égarés dans la forêt ; de la princesse

séduite par un monstre et délivrée par un saint homme ; du prince qui retrouve la foi. Ces formes paraissent exclusivement décoratives, mais elles font toujours appel à la puissance des éléments magiques. La forme de la danse présente des caractéristiques spécifiques. Elle est oscillatoire et emprunte la forme mobile, spiraliforme du serpent. Les femmes peuvent se changer en reptile, dressé sur sa queue, et ceux qui regardent le ballet n'échappent pas à leur force hypnotique. A cet égard, le Cambodge est déconcertant. Le bouddhisme est religion d'État, mais l'hindouisme est partout présent, dans l'architecture, dans la littérature, dans la musique, dans la danse, de même que dans les formes et les pratiques magiques. Je me souviens avoir déjeuné avec le ministre de la culture, une partie de son cabinet, et des gens du ministère du tourisme, dans un restaurant en plein air, près d'un lac, au centre de Phnom Penh. On entendait encore, au loin, des tirs de kalashnikov. Je dis au ministre : « Vous n'avez pas peur ? Vous sortez sans trop de craintes ? » Et le ministre me répond : « Non. Nous sommes habitués, et puis les morts sont là, autour de nous, par conséquent nous ne risquons rien ».

BP : Comment se sont déroulées les représentations du Ballet Royal à Paris ?

FG : Le Ballet était venu à Paris, pour la dernière fois, dans les années quarante : son retour fut un événement. Les mots « Cambodge » et « Ballet Royal » sont magiques et de plus, le public était sensibilisé à l'histoire récente de ce pays. Nous avons modestement contribué à cette renaissance en offrant la soie et les paillettes nécessaires à la confection des costumes. Nous ne savions pas à ce moment que nous renouions ainsi avec une tradition remontant à Louis XIV. Celui-ci avait offert au Siam des paillettes d'or, fabriquées en France, et destinées au même usage.



Les apsara, nymphes célestes, portant la tiare à trois pointes.

BALLET ROYAL

Les vingt danseuses accompagnées par un orchestre classique pinpeat comprenant huit musiciens sont arrivés à Paris conduits par la princesse Bopha Devi, fille aînée du prince Sihanouk, elle-même ancienne danseuse du Ballet Royal avant la guerre et l'exil.

Le répertoire qui comportait des pièces du Reamker présentait aussi des légendes purement khmères telles que la bénédiction des Apsara ou nymphes célestes, la lutte magique entre une déesse et un géant, la rencontre d'un prince et d'une fleur, la danse des bienheureuses...

Pour pouvoir présenter un spectacle de ballet proche de la perfection, il a fallu presque dix ans de travail assidu avec les maîtresses de danse, les musiciens, les costumiers : former des danseuses et des danseurs, reconstituer le répertoire, recréer un vestiaire... Tout cela a demandé une énergie considérable mais de l'effort dépendait la renaissance de la culture khmère.

Lorsque le public parisien a découvert ces danses, il s'est trouvé transporté, par la grâce et la technique des danseuses adolescentes, au cœur des anciens royaumes du Mékong.

• Le Rond-Point, 1994.

Discographie

Cambodge, théâtre d'ombres, danse classique et chants de mariage, CD INEDIT W 260002.



la Thaïlande



Théâtre khon, Ramakien

DRAMES ET THÉÂTRES

Dans le sud du pays, le manohra – théâtre total où se mêlent danses, chants, jeux et histoires contées, met en scène des fragments du Jataka (Les vies de Bouddha). Celles-ci font partie autant de la littérature classique que de la tradition populaire. Un ensemble musical soutient les participants. Les instruments de base sont : une paire de tabh (tambour), un piri (flûte), des krae (percussions de bois). La danse se déroule en plein air, sur un podium décoré d'éléments étincelants. Les acteurs-danseurs portent des costumes similaires à ceux des rois anciens.

Le lakhon chatiri, spectacle de cour, a pratiquement disparu. Il est considéré comme une des origines du manohra.

Le centre du pays et la région de Bangkok possèdent des formes spécifiques, telles que le likay, un théâtre populaire et satirique composé de courts dialogues, de chants et de danses.

Au nord, le mohlam, drame populaire, donne une place importante au conteur accompagné par un ensemble musical de bambou (flûtes et hautbois). Les danses des minorités vivant dans la région sont nombreuses et célèbrent les cycles cosmiques et la fertilité de la nature.

• Théâtre khon : Ramakien, « L'enlèvement de Sita », MCM, 1982.

BP : Vous semblez manifester de la réticence à l'égard de la Thaïlande.

FG : J'aime la Thaïlande, mais ce que j'y ai vu m'a beaucoup déçue : des formes gracieuses mais clinquantes, perverses par le rapport au tourisme. Il me semble qu'aujourd'hui le peuple thaï a peu de choses à proposer, contrairement aux minorités du nord et de la frontière malaise. Pourtant ces minorités sont considérées comme des sous-peuples par les Thaï qui n'incitent pas les étrangers à les approcher. Il faudrait rester longtemps sur place pour parvenir à s'introduire dans ces milieux, ce que je n'ai pu faire jusqu'à présent.

BP : Vous n'avez vraiment rien vu qui ait retenu votre attention ?

FG : Au conservatoire, j'ai pu voir des professeurs et des élèves exécuter un ramakien, équivalent thaï du reamker cambodgien, selon une forme théâtrale appelée khon. Il s'agit d'une sorte de ballet-pantomime, assez proche de ce que l'on peut voir au Laos, mais avec des mouvements différents, des costumes pailletés, éblouissants, des casques-tiara. Ce ballet s'appuie beaucoup sur les arts martiaux et l'acrobatie, notamment les pyramides humaines.

Mais tout cela m'a semblé reconstitué de l'extérieur, sans intériorité, le tout était accompagné d'un orchestre piphat (comparable au pinpeat khmer) composé de xylophones, de flûtes, de gongs, de tambours. Ce théâtre khon n'est plus vraiment utilisé pour des fêtes rituelles. Il peut encore l'être, mais il a perdu une bonne partie de ses fonctions. Les gens apprennent cette danse

dans les conservatoires et non dans les villages, et la transmission de père en fils, ou de maître à élève, s'est perdue.

Il m'a semblé malgré tout utile de faire venir ce théâtre à Paris, pour son côté visuel, très kitsch, et même si le public français n'est pas dupe et perçoit la reconstitution, il a aimé ce spectacle.

BP : Et les marionnettes du Siam ?

FG : J'ai eu la chance de rencontrer des chercheurs de l'Asia Society, à Bangkok. Ils font de gros efforts pour essayer de maintenir la mémoire des formes fragilisées, soit parce qu'elles appartiennent à des minorités, soit parce qu'elles sont jugées secondaires, comme les marionnettes et les ombres. Il existait en Thaïlande un théâtre d'ombres *sbèk thom* semblable à celui du Cambodge, mais il a disparu. On m'a conseillé de voir à l'université des professeurs qui avaient encore des collections de marionnettes royales et de *hun krabok*, marionnettes à têtes tournantes sur pivot de bambou, et l'on m'a aussi signalé que des spectacles avaient lieu parfois lors de fêtes religieuses ou d'anniversaires. J'ai demandé que ces spectacles soient reconstitués afin de présenter un extrait du *Râmâyana* ou un épisode de la vie de Bouddha.

C'est une femme, le docteur Sasitara Pichaichanarong, qui s'est occupée de cette reconstitution et nous avons reçu ainsi un spectacle charmant dans lequel la délicatesse de la manipulation, la beauté de la musique ont laissé un bon souvenir au public. En Thaïlande, j'ai pu aussi assister à un enterrement, et la musique de funérailles autour du cadavre était splendide, mais il était impossible de faire venir une telle cérémonie...



Marionnette hun krabok



Théâtre d'ombres nang-talung

HISTOIRE DE RAMA :

CENTRE DE L'EXPRESSION THAÏ

Le Ramakien, ou Râmâyana thaï, constitue une source d'inspiration importante pour la musique, la danse, le théâtre, les ombres et les marionnettes. L'épopée indienne prend en Thaïlande des formes multiples : celle du théâtre khon ou drame-dansé au cours duquel les acteurs jouent sur la posture et créent dans leurs costumes pailletés à épaulettes retournées et à heaume pointu des pyramides humaines étincelantes ; celles des marionnettes à tête pivotante autour d'un axe de bambou, délicieusement vêtues de soie brodée et appelées hun krabok, celle des hun luang ou grandes marionnettes royales, et les hun lek, petites marionnettes à fils qui étaient exclusivement présentées au Pavillon Royal pour la cérémonie de l'Éléphant blanc. Sur scène, un orchestre piphat accompagne le jeu des poupées.

Les hun luang mesurent un mètre de hauteur du bout de la coiffure à la plante des pieds. Elles sont manipulées par des fils. Elles portent les costumes de soie et d'or du théâtre khon. Une partie du répertoire se base aussi sur les récits épiques typiquement thaï.

Dans le sud du pays, dans une jungle proche de la frontière malaise, le nang-talung est un théâtre d'ombres très populaire. Le montreur qui est aussi chamane, manipule des figurines de cuir de buffle translucides et colorées. Le répertoire puise dans le Râmâyana et dans plusieurs légendes locales. Les êtres féériques et les génies voisinent avec les monstres et les clowns.

• Le Ramakien est devenu le thème d'une collaboration entre le Marionettearn de Stockholm et des acteurs et des marionnettistes thaïs. Michael Meschke a imaginé un spectacle dans lequel les humains dialoguent avec les figurines d'ombres et les marionnettes, évoquant dans un univers onirique élargi la grande aventure des dieux de l'Asie. MCM, 1984.

• Marionnettes hun luang, MCM, 1987.

le Laos

LE PHRARAK PHRARAM

Au Laos comme dans de nombreux pays d'Asie, l'épopée indienne du Rāmāyana est au cœur de l'expression théâtrale et chorégraphique.

Le Phrarak Phrarām (que l'on pourrait traduire dans la version indienne par Rāmā-Lakshmana) est interprété par des danseurs, et plus récemment des danseuses, qui miment les rôles des personnages en alternance avec la narration déclamée et chantée par le mo lam, maître ou maîtresse de chant. Le spectacle est accompagné par l'orchestre classique piphat semblable à l'orchestre khmer pinpeat (xylophones, jeux circulaires de gongs, hautbois, percussions...). Les mouvements, rigoureusement codifiés, se fondent sur l'ancienne gestuelle rituelle des plateaux lao, dans laquelle se manifestent les influences indienne, khmère, siamoise et birmane : corps en position « assise », équilibre oscillant sur une jambe, mollet perpendiculaire à la cuisse,orteils retournés, doigts flexibles, épaules marquant des rotations, cou ondulant...

• Drame dansé du Laos, L'enlèvement de Sita, MCM, 1989.

FG : Ce pays dit du Mékong, plus petit que la moitié de la France, n'a aucun accès à la mer. Son lourd héritage historique explique le métissage de sa culture, issue des formes religieuses. Celles-ci consistent en un syncretisme de magie, d'hindouisme et de bouddhisme. Le centre et le sud du pays sont occupés par l'ethnie lao, dominante. De nombreuses tribus se partagent les territoires du nord. Avant Vientiane, la capitale royale Luang Prabang était un foyer où se concentraient des musiques et des expressions de cour. Aujourd'hui, les formes les plus connues du pays sont la musique d'orgue-à-bouche *khène* jouée en solo ou pour accompagner le chant de cour d'amour *lam saravane*, et le drame dansé *Phrarak Phrarām*, version lao du *Rāmāyana* assez semblable au *Reamker* khmer.



Phrarak phrarām : de gauche à droite, les personnages de Sita, de Phrarām (Lakshmana, frère de Rāmā) et de Phrarāk (Rāmā).

MUSIQUE DE KHÈNE

Un proverbe dit que « la race lao est le peuple qui souffle dans le khène... ». C'est dire l'importance de cet orgue-à-bouche dans la musique laotienne, que ce soit en solo, dans des orchestres traditionnels ou en accompagnement des chants alternés lam.

L'instrument, qui existe en plusieurs tailles (de 90 cm à 3,50 m de long), comporte 16 à 18 tuyaux de bambou équipés d'une anche libre et d'un trou de jeu. Ces tuyaux sont montés sur un réservoir alimenté par l'expiration et l'inspiration du musicien.

Le travail du souffle (attaque, vibrato, filage...) est très important et permet d'apprécier toutes les ressources d'expression et de timbre de l'instrument. Les pièces sont des polyphonies à deux voix, souvent virtuoses et riches en modulations, ce qui est un fait unique dans les sociétés hindouisées de la région et révèle les liens profonds de la culture lao avec le vieux fonds autochtone. Menacée de disparition à cause de la guerre, cette admirable pratique instrumentale s'est préservée en partie grâce à des musiciens en exil.

• Musiciens laotiens réfugiés en France, F.A.T., 1980, avec le concours de Jacques Brunet.



Phrarak phrarām : musiciens et chanteuses.



le Myanmar

BP : À propos de la Birmanie, il s'agit exclusivement de projets...

FG : Il existe en Birmanie une forme extraordinaire qui est à la source de toutes les autres, le spectacle de marionnettes *yok tai tabin*. Il en existe plusieurs écoles, celle de Rangoon, celle de Mandalay, et autrefois celle de Pagan et du lac Inlay. Il s'agit de marionnettes à fils dont les coudes, les doigts et les paupières sont articulés, dont la bouche s'ouvre et la langue apparaît.

Ce sont des objets magiques, porteurs de pouvoirs. La marionnette nue est sexuée, les masculines ont de petits pénis, et les féminines des organes génitaux féminins. Autour de ces organes, sur le ventre et les seins, sont inscrits des caractères magiques. Et le montreur, le *nagado*, est maître du théâtre et des *nat*, les esprits. Avant le spectacle, le *nagado* s'adresse à la petite croix qui tient les fils des marionnettes. J'ai regardé, à Mandalay, dans la main du *nagado*. La croix était un petit corps sculpté avec des seins et un pénis, un objet hermaphrodite aux pouvoirs magiques dont le *nagado* s'imprègne avant le début du spectacle. Les marionnettes sont de véritables sculptures, recouvertes de plusieurs couches d'enduit, de matières très délicates : la peau est faite de coquilles d'œufs pilées et agglomérées avec de la colle de poisson. Le répertoire est magique. On joue en permanence la destruction du monde puis sa reconstruction, et l'édification de l'humanité au travers des différents épisodes de la vie de Bouddha. Derrière le castelet, un immense orchestre, le *saing waing*, se compose de grands gongs, de vièles, de flûtes et de chanteurs. Dans un théâtre de *yok tai tabin*, il y a environ un cinquantaine de marionnettes, une vingtaine de manipulateurs, une vingtaine de musiciens.

Cette forme est restée dans un état de conservation incertain, car son entretien coûte cher et ces marionnettes, comme les danses de cour birmanes, remontent à la fin du XVI^e siècle, à la fondation du royaume d'Ayoteya. Je voudrais vraiment inviter ce théâtre de marionnettes, mais en lui redonnant la forme que je leur ai vue au début des années quatre-vingts, non altérée par la présence de micros et la qualité inférieure des poupées... Il y aurait aussi un gros travail à faire pour retrouver toute la finesse de la manipulation.

L'art de la marionnette a influencé la danse. Quant à la musique, très spécifique de la Birmanie, une longue étude serait nécessaire pour en vanter les beautés. La musique de chambre fait notamment appel à un instrument oublié depuis plus d'un millénaire en Asie : la harpe *saung*, aux sonorités d'une très grande douceur. Cette musique de chambre, presque inconnue en France si ce n'est par le disque, pourrait être rapprochée par son extrême raffinement de celles de Sunda (Java ouest) ou du Viet-Nam.

Marionnette de *yok tai tabin* présentée dans le cadre de l'exposition *Marionnettes et ombres d'Asie*. Le Louvre des Antiquaires, 1985.





« La complexité du paysage contemporain indien ne peut être comprise que dans la mesure où les survivances préhistoriques y sont prises en compte. Niant le mouvement linéaire de l'histoire, la tradition se développe comme une spirale qui s'enroule et se déroule. Au sein de ce mouvement, rien n'est systématiquement rejeté. Il y a transformation mais jamais, semble-t-il, complète destruction. »

Pupul Jayakar
The earthen drum

l'Asie du Sud



l'Inde



DHRUPAD

La tradition vocale du dhrupad constitue tout un pan de l'héritage culturel de l'Inde classique au même titre que la littérature sanskrite ou les plus belles pièces de la sculpture classique. Profondément attachée au système traditionnel de la gurushishya parampara, la méthode d'enseignement initiatique du dhrupad se fonde sur la transmission orale. C'est ainsi que depuis dix-neuf générations la famille Dagar perpétue cette tradition, participant ainsi de manière exemplaire au dynamisme de l'héritage culturel en Inde.

Musique sacrée, le dhrupad ne vise pas à divertir mais à faire communier l'auditeur avec Dieu. La première partie du concert, l'alap, est une longue improvisation vocale au



Manganyars du Rajasthan

BP : L'Inde représente une part très importante de votre programmation : quantitativement, en raison du nombre de spectacles présentés, mais aussi qualitativement, du fait de leur impact... Comment avez-vous « découvert » ce continent ?

CK : J'y suis allé, pour la première fois, en 1966, à l'occasion du festival-colloque « East-West Theater Seminar » organisé par l'écrivain journaliste indien Som Benegal. C'était la première grande confrontation entre le théâtre occidental et des spectacles aux codes fondamentalement différents de celui-ci, et relevant d'une toute autre culture. Ce fut pour moi une révélation.

BP : Que connaissiez-vous de l'Inde avant ce premier voyage ?

CK : De l'Inde, je connaissais quelques bribes de musiques, et des spectacles présentés par le Théâtre des Nations, entre autres, mais détachés de leur contexte.

FG : La partie de la culture indienne connue des Européens touchait essentiellement à sa musique classique, avec la participation de grands artistes comme Ravi Shankar.

CK : Au cours de ce premier voyage, il me fut donné de découvrir l'extra-

ordinaire multiplicité des formes indiennes. C'est là qu'est née ma fascination pour ce continent, fascination qui ne s'est jamais démentie au cours de ces trente dernières années, car j'y suis retourné à vingt-cinq ou trente reprises et j'y ai, chaque fois, fait des découvertes.

BP : D'où vient cette profusion ?

CK : Dans cette partie du monde, l'Inde est le pays qui a le mieux conservé ce que je nommerais son paganisme. On y retrouve toutes les croyances qui ont précédé l'arrivée des religions dogmatiques. C'est à partir de là que j'imagine ce que pouvait être la culture de toute l'Asie, avec tous ces dieux qui ont disparu, chacun d'entre eux donnant lieu à un culte faisant appel à l'imaginaire de chaque groupe, de chaque individu. D'où l'immensité du panthéon indien.

FG : Si ce pays se distingue par des formes particulièrement nombreuses et vivantes, il est aussi possible que ce soit dû à la société indienne qui est conservatrice, à sa constitution cosmogonique pyramidale depuis l'invasion aryenne, dix-huit siècles avant Jésus-Christ.

pad proprement dit (ou un autre genre appelé dhamar), accompagné par le tambour à deux peaux pakhavaj. Les poèmes composés par des poètes mystiques du mouvement bhakti (XIV^e-XV^e siècles) glorifient les divinités du panthéon hindou ou sont un condensé poétique de la philosophie du son et des principes de l'esthétique musicale indienne.

• Dhrupad par Zia Fariduddin Dagar et Zia Mohiuddin Dagar (*rudra vina*), MCM, 1983 ; Nasir Zahiruddin et Nasir Faiyazuddin Dagar, MCM, 1986 (« Année de l'Inde ») et 1987 ; Nasir Zahiruddin et Wasifuddin Dagar, MCM, 1989 et Le Rond-Point, 1993 (« Hommage à Mirābāi »). À l'exception de Wasifuddin, tous ces maîtres sont aujourd'hui décédés, mais le disque a conservé la trace précieuse de leur art.

GHAZAL, THUMRI, TARANA

Ces trois genres vocaux, quoiqu'anciens, relèvent de ce que les Indiens appellent eux-mêmes light classical music. À la différence du dhrupad ou du khyal considérés comme de grandes formes, tant par leur durée que leur complexité interne, et essentiellement improvisés, le ghazal, le thumri et le tarana sont des chants relativement courts et ne laissant qu'une part assez faible à l'improvisation. Ils sont généralement accompagnés par des percussions, le luth tampura qui donne la tonique et des instruments à cordes ou plus souvent le petit harmonium indo-pakistanaï.

Le ghazal, forme poétique née en Iran au XIV^e siècle, fut introduit en Inde au XIII^e siècle par le poète soufi Amir Khusraw. Essentiellement lyrique, le ghazal chante l'amitié, le dépit amoureux et la douleur de la séparation dans un style qui convient aussi bien à un concert profane que mystique. Il constitue le genre musical central des concerts spirituels qawwālī.

Le thumri fait son apparition au XVIII^e siècle à la Cour du Nawab Wajid Ali Shah de Lucknow. Ce chant d'amour apparemment plein de grâce et de légèreté exige du fait de la richesse de ses ornements une très grande virtuosité. Attribué comme le ghazal au poète Amir Khusraw, le tarana est une composition sur des syllabes vides (en fait les syllabes mnémotechniques de la rythmique ou de la solmisation indiennes). Ce chant virtuose et énergique peut parfois être intégré au milieu d'un ghazal ou d'un chant d'ouverture qāl de concert de qawwālī.

Pour plus d'informations sur le qawwālī, cf. chapitre sur le Pakistan.

• Chants hindoustanis par Rita Ganguly, Le Rond-Point, 1993, dans le cadre de « Hommage à Mirābāi ».

Discographie

Damal Krishna Pattamal, le chant du Raga, microsillon Arion/F.A.T. ARN 33425 (photo ci-dessous) ▼



Nasir Zahiruddin et Nasir Faiyazuddin Dagar

caractère méditatif. Elle comprend le vilambit, exposition du mode (raga) dans le registre grave, le madhya qui imprime une pulsation et porte l'écho de la psalmodie védique, le drut dans lequel le rythme s'accélère et la mélodie, plus ornementée, conduit vers un point culminant. Les syllabes chantées sont extraites d'un mantra articulé autour de la syllabe sacrée « om ». La seconde partie est le dhru-



BP : Il n'y a pas donc pas eu éradication mais additions successives ?
CK : Tout à fait, et ce phénomène d'addition, d'accumulation, est vieux de plusieurs millénaires puisqu'on pense, par exemple, que des formes comme le théâtre d'ombres sont parties de l'Inde et que beaucoup de formes que l'on trouve en Extrême-Orient sont également venues de l'Inde.

BP : Pour reprendre votre ordre de classement, serions-nous, ici, en présence de formes non dégradées ?

CK : Dans la partie hindouiste oui, mais ce qui est étonnant en Inde, c'est que la présence de l'islam, qui a été assez forte à un certain moment, n'a pas éradiqué ces formes mais, au contraire, en a ajouté d'autres, les a modifiées sans les faire disparaître, comme ce fut le cas dans d'autres pays où l'islam s'est répandu. Il en va de même pour le christianisme.

BP : Comment prospectez-vous ?

CK : Très librement, mais en même temps, par rapport à d'autres régions du monde, le travail de prospection devient, en Inde, infiniment complexe et s'accompagne d'un sentiment de frustration permanent. On est dans un village, on trouve une forme intéressante mais on ne peut pas s'empêcher de penser que dans un autre village, à côté, il y a peut-être une autre forme, encore plus intéressante...

BHOPA-BHOPI

Les Bhopa-bhopi forment une sous-ethnie des Bhil, peuple du Rajasthan. Nomades, ils se déplacent généralement en famille et se produisent au moment des foires, des célébrations diverses comme musiciens-conteurs et ce, depuis le XIX^e siècle. Avant de conter, ils plantent deux piquets dans le sable et tendent une toile peinte de 10 m sur 1,50 m, le pabudji-ki-pad. Il s'agit d'une immense bande dessinée aux couleurs flamboyantes où sont peints divers épisodes de la vie du Prince Pabudji, au temps où le Rajasthan était Moghol. Ce souverain redresseur de torts est aidé dans sa tâche par un cheval magique, Kaiser.

Dans une famille de Bhopa-bhopi, l'homme joue du ravananta, une vièle à archet en crin de cheval au bout duquel sont fixés des grelots. Le nom de l'instrument vient de Ravana, le roi-démon à dix têtes, de l'épopée du Rāmāyana. En jouant, l'homme frappe la terre du talon et tourne sur lui-même. La femme, le visage caché par un voile, chante le récit en dansant. Au cours de sa danse, elle indique d'une main légère, la partie de la bande dessinée où se trouve peint le fragment de l'histoire en question.

Dès qu'ils arrivent à l'âge de cinq ou six ans, les enfants accompagnent la prestation des parents en frappant les rythmes avec des kartal, longues castagnettes de bois.

• Les Bhopa-bhopi ont été invités par la MCM en 1983 pour le Festival « Conteurs du Monde » organisé à Terrasson, en Dordogne et à Paris.



le pabudji-ki-pad



TERATALI

Le teratali est l'occasion de danses et de chants exécutés par des femmes du Rajasthan sur des épisodes de la vie de Krishna. Ces femmes et les joueurs d'ektara (monocorde) qui les accompagnent appartiennent à un clan de seminomades qui se déplace au gré du calendrier des fêtes religieuses ou de la demande de particuliers.

Les danseuses sont assises à même le sol les jambes tendues, une multitude de cymbales de cuivre (mangira) fixées sur les cuisses, les chevilles, les genoux, les avant-bras, les coudes et les poignets. Elles les choquent délicatement et vivement à la fois contre celles qu'elles tiennent en main. Les gestes quotidiens devenus rythmés, stylisés, en une pure chorégraphie de tout le haut du corps exigent une agilité extrême et une amplification des mouvements lorsque les danseuses se placent un long voile sur le visage, un sabre courbe entre les dents. La danse progressant, le mouvement rythmique régulier crée un état proche de la transe.

• La MCM a présenté un teratali en juin 1985, lors du Mela d'ouverture de l'Année de l'Inde au Trocadéro, et en 1986 avec les musiciens Manganaryas du Rajasthan. Zingaro a accueilli dans son spectacle « Chimère » (1994-1996), des musiciens Manganaryas sélectionnés avec la collaboration de la MCM.

Il n'y a pas eu, à ma connaissance, de recensement des formes indiennes. Chacun joue pour sa communauté, ce qui fait que l'on ignore les communautés voisines. Mises à part quelques grandes formes, les autres sont peu connues en Inde même. C'est un continent où l'on peut encore trouver des expressions restées très locales et très vivantes, mais inconnues des autres communautés, et inconnues de nous évidemment. Je vais vous donner un bon exemple de ce cloisonnement. Lorsque nous préparions l'Année de l'Inde en France j'avais prévu de me livrer à un long travail de prospection. Pour m'éviter de nombreux voyages, notre correspondant à Delhi, Keshav Kothari, s'est proposé de ramener à Delhi les formes qu'il avait lui-même repérées, et il a organisé pour cela un mini-festival. Et ce fut une révélation à Delhi même. C'était en 1985, à cette date les gens de Delhi ne connaissaient pas la majeure partie des formes des autres régions. À tel point que cette manifestation est devenue un festival permanent, annuel, organisé pour faire connaître aux Indiens les multiples formes de leur pays. Le *kathakali* n'était pas connu à Calcutta, il y a encore une dizaine d'années, de même que le Kerala ignorait le *chhau*. Entre les régions, les villes, les villages,



TEEJAN BAÏ, CONTEUSE DE PANDAVANI DU MADHYA PRADESH

Dans le village de Ganyari, à quelques cinquante kilomètres de la capitale du Madhya Pradesh, Raipur, une femme tient son auditoire en haleine. Conteuse de pandavani (style de narration mimée et musicale), actrice totale, elle chante, mime, conte, danse les épisodes épiques hindouistes.

Elle s'accompagne d'une tambura, luth à manche long, trois cordes et caisse ronde recouverte d'une peau de lézard géant. Derrière elle, assis sur une table, quatre musiciens jouent du kartal (cymbales de métal), des tabla (paire de tambours de tailles différentes à une peau), du dholak (tambours à deux peaux) et d'une seconde tambura.

La narration chantée du Mahābhārata, seule épopée du répertoire du conteur de pandavani, se compose de plusieurs parties : un récit en chattisghari, la langue du Madhya Pradesh, un refrain permettant la respiration et le rebondissement de l'action et un commentaire dans le dialecte de chaque village, car en principe, le conteur de pandavani est itinérant.

Teejan Bai est la première femme conteuse de pandavani et enseigne la technique à des fillettes.

• Mela d'ouverture de l'Année de l'Inde, juin 1985 ; MCM, 1985.

l'étañchéité est forte. Ces formes ne circulent pas. Il n'y a aucune raison d'ailleurs pour qu'elles circulent puisque l'équivalent existe ailleurs.

FG : Au moment du grand Mela au Trocadéro à Paris, les artistes indiens invités se sont découverts mutuellement et avec une grande surprise. Ils étaient littéralement fascinés par ce que faisaient les autres. Autrefois, les artistes étaient patronnés soit par les communautés des temples, soit par les maharajas. Ils n'avaient aucune raison de sortir de leur territoire. Il y avait aussi, et il y a toujours, un problème de langue, de codes.

BP : *Votre programmation fait peu de place à la création contemporaine. Pourquoi ?*

CK : Mais, en Inde, la culture traditionnelle est la culture moderne de ce pays, et le public est attaché à cette tradition. Songez que les feuilletons télévisés qui ont battu tous les records d'audience, tous les Dallahs, sont des adaptations du Râmâyana et du Mahâbhârata ! À l'heure de leur projection, les villes étaient paralysées. Tout le monde s'arrêtait pour regarder ces feuilletons, et c'est significatif : les Indiens demeurent attachés à leur culture traditionnelle, qui est une culture vivante. C'est un faux problème que de se demander pourquoi il n'y a pas d'art contemporain. Les formes traditionnelles que nous avons montrées sont contemporaines.

FG : En Inde, le terme contemporain n'a pas de sens du fait

d'une conscience aiguë du temps immobile. La grande idée indienne est celle de la réincarnation. Dès lors, pour faire ce que l'on désire, on ne court plus après le temps puisqu'il est toujours devant ou derrière. Pas de hâte, pas de notion de progrès. En Inde, le temps est un cercle parfait, non une ligne montante.

CK : Il y a eu une introduction du théâtre occidental mais elle n'intéresse qu'une minorité d'intellectuels, dans les grandes villes. Aidé par les institutions de l'ex-Allemagne de l'Est, Brecht a eu, dans ces milieux, une grande influence... restée confidentielle. La création contemporaine relève de tentatives isolées et, dans le théâtre, elle est essentiellement le fait de musulmans ou de gens qui ont une éducation chrétienne. Elle existe dans le domaine des arts plastiques, mais là encore sans bénéficier de l'adhésion d'un large public. Celui-ci est tellement attaché à ses traditions qu'il a du mal à se reconnaître dans des choses différentes qui sont, forcément, qu'on le veuille ou non, une copie du modèle étranger.

FG : En revanche il y a une forme de théâtre qui est liée à la contestation sociale. Nous avons invité le théâtre Jagran. Il intervient dans les bidonvilles, de Delhi en particulier, et il est organisé par un animateur qui s'est beaucoup occupé de marginaux, d'enfants abandonnés ou de déshérités.

Théâtre Jagran

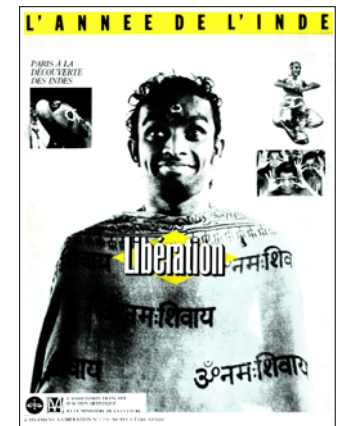


Il a un but éducatif. Ce théâtre est très pauvre. Chacun y est bénévole. Il propage des notions d'hygiène : « Faisons en sorte que chaque enfant se lave les mains avant de manger », ou d'amélioration nutritionnelle : « Mangeons des épinards, négligés en Inde, plutôt que des lentilles, qui coûtent cher... ». Mimiques de clown, sans paroles, susceptibles de toucher toutes les communautés, simplement un peu de pâte de riz blanche sur la figure, des acrobaties. Désinvolte quant au style mais très efficace ! Nous avons aussi invité Mohan Agashi, de Puna, et le Théâtre Naya dans une histoire ancienne de Rajah, *Charan le Voleur*, mise en scène par Habib Tanvir sous un angle moderne, avec beaucoup d'habileté et une grande violence, pour montrer les effets de la corruption d'un personnage en vue.

Charan le Voleur
par le Théâtre Naya

BP : *Y a-t-il une claire conscience de la qualité de cet héritage traditionnel dans les arts vivants ?*

FG : Les Indiens sont fiers et conscients de leur richesse culturelle, et c'est ce qu'ils mettent en avant. Ce sont par ailleurs de grands chercheurs scientifiques, de grands biologistes : il est important de le dire pour bien souligner qu'il n'y a pas de rupture entre culture traditionnelle et modernité scientifique par exemple. Cette fierté est partagée par l'officiel comme par l'homme de la rue, mais il y a néanmoins certains pans de la culture indienne qui sont ignorés ou méprisés : les formes « mineures » comme les marionnettes ou le théâtre d'ombres étaient laissées à l'abandon ou victimes d'erreurs du type de celle commise par un organisme de recherche à New Delhi qui avait acheté tout un théâtre de marionnettes ancien, sans trop se soucier du fait qu'il privait ainsi les marionnettistes de leur instrument de travail. Et tout de même, lorsqu'il s'agit de la culture des aborigènes, considérés comme des citoyens de seconde zone, très peu d'études sont faites. La plupart sont allemandes ou américaines et l'on note un désintérêt officiel à leur égard.



LE CHHAU

Le chhau, « homme », « ombre », « masque » en langue oriya de l'Orissa, est une danse masquée du nord de l'Inde et surtout un rituel grâce auquel les hommes de plusieurs communautés ou castes peuvent entrer en contact avec les dieux ou les forces surnaturelles.

Il en existe quatre styles :

– Le chhau de Mayurbhanj, probablement le plus ancien, se déroule au mois de chaitra parva (mi-mars à mi-avril) à Baripada en Orissa, (nord-est de l'Inde). Les acteurs-danseurs, après plusieurs jours de purification et d'épreuves, se maquillent et exécutent une chorégraphie fortement inspirée des arts martiaux pratiqués par les soldats dans les palais. Les danses mettent en scène le combat des forces du Bien et du Mal et de grandes figures mythiques comme Shiva à la gorge bleue et à l'immense chevelure dénouée, « dansant » le monde. Les thèmes sont en général épiques et héroïques.



Ci-dessus, chhau de Mayurbhanj ; ci-dessous, chhau de Purulia



– Le chhau de Purulia (nord-ouest du Bengale) utilise des masques de papier mâché et d'argile aux couleurs flamboyantes, aux yeux exorbités et légèrement convergents. Ils sont surmontés de larges coiffures de plumes de paon et le corps des danseurs est entièrement recouvert par des sortes de collants tricotés de deux couleurs. C'est là que la danse est la plus vigoureuse et qu'elle témoigne de l'énergie extraordinaire des danseurs qui font trembler la terre de leurs coups de talons et se lancent en l'air dans des doubles ou triples sauts. Les danses présentent un des plus beaux épisodes dramatiques de l'histoire des dieux : celui de la déesse Durga aux multiples bras, chevauchant sa monture-lion et se battant contre le démon Mohishasura.

Le village des facteurs de masques chorida emploie un clan entier à cette tâche. D'après ces artistes, il semblerait qu'autrefois les masques aient été en bois.

BP : Commençons donc par ces cultures aborigènes, auxquelles vous attachez manifestement beaucoup d'importance.

CK : Effectivement. Beaucoup de formes nous sont inconnues car d'immenses territoires ne sont explorés, dans le domaine du spectacle ou des rites, ni par les Indiens ni par les Occidentaux. Il y a là un formidable réservoir de connaissances.

BP : Quel sens donnez-vous au terme « aborigène » ?

FG : Les aborigènes sont les plus anciens habitants connus de la région concernée. En Inde, les aborigènes, les *adivasi*, ne sont pas castés, ce ne sont même pas des intouchables. Ils sont littéralement hors-caste. Ils vivent dans toute l'Inde, depuis l'Himalaya jusqu'au Cap Comorin. Dans le sud du pays, ce sont en majorité des Dravidiens, petits, à peau sombre, aux bras longs, aux jambes courtes, très agiles, et qui pratiquent encore les grands cultes prévédiques, prêshivaïstes. De même, toujours au sud, on trouve une population d'origine austro-mélanésienne que l'on pourrait confondre avec les Naulu, les Negritos des Moluques, et qui ne semble pas appartenir au sous-continent indien : ils sont petits, avec une peau sombre et des cheveux crépus.

Dans le nord et le nord-est vivent les Tibéto-Birmans, dans le nord les nomades du désert de Thâr. Il y a ensuite des flots inclassifiables, ni tibéto-birmans, ni dravidiens, mais austro-mélanésiens dans les États du Maharashtra, du Gujarat, du Madhya Pradesh où, en plein centre de l'Inde, des populations très primitives, vivants à l'âge de pierre, connaissent à peine le feu, ignorent la forge, et sont chamanistes. Dans l'Orissa, des populations de forgerons vivent entièrement nues : les Gond. Peu d'études approfondies ont été consacrées à ces peuples *adivasi*. Signalons celles de l'Allemand Führer Haïmendorf.

BP : Comment ces populations sont-elles présentes dans votre programmation ?

FG : Dès avant la préparation de l'Année de l'Inde en France, nous nous sommes intéressés à ces formes pré-shivaïstes, à tout ce qui n'appartient pas à l'hindouïsme, à ces régions où l'hindouïsme n'est ni la religion ni la culture dominante, les deux termes étant d'ailleurs indissociables. Je me suis penchée en particulier sur deux terrains où se déroulent des rituels dramatisés, dans le nord-est de l'Inde avec le *chhau*, et dans le Kerala avec le *teyyam*.

BP : Que veut dire « chhau » ?

FG : Ombre, mais aussi homme, combat, dans la langue oriya de l'Orissa comme dans la langue bengalaise.

Le *chhau* est une danse. Il en existe trois types principaux : celui du Purulia, celui de Mayurbhanj et celui de Seraikella. Les dieux y sont représentés de façon très stylisée grâce à des masques et à des maquillages, et la danse n'est que la partie finale d'un rituel d'exorcisme, de purification, d'une cérémonie propitiatoire. Il semble que la danse *chhau*, représentation stylisée de grands combats mythiques, soit la trace de cérémonies chamaniques destinées à chasser le mal, et à permettre une sorte de voyage. Aujourd'hui, les danseurs, les acteurs, les musiciens, n'atteignent plus l'extase chamanique même si celle-ci est latente lors des préparations, dans la musique, dans les mouvements, et dans certains rituels.



Chhau de Seraikella

BP : Pouvez-vous donner un exemple de grand combat mythique ? Quel en est l'enjeu ?

FG : Ce qui est intéressant, ici, c'est la récupération par les Indiens hindouistes des formes prêshivaïstes, c'est la reformulation très pulsionnelle des grandes épopées du *Râmâyana* ou du *Mahâbhârata*. Un exemple : dans le *chhau* de Mayurbhanj et de Purulia on assiste au combat de Durga contre Modishasura. Durga est la Shakti, l'équivalent de la déesse Kali du Tamil Nadu ou de la Baghavati du Kerala. Cette déesse incarnant la mort et la résurrection, née d'une larme de Shiva, se révèle invincible. Elle arpente les champs de bataille et combat les démons. Destructrice et génératrice, elle se nourrit de sang. Son combat est terrible, car chaque fois que les démons touchent terre, ils reprennent force. Elle est donc obligée, avec ses multiples bras et sa chevelure de gorgone, de vaincre les démons dans les airs. Or les démons ne sont jamais tout à fait des démons et elle-même n'est jamais tout à fait bénéfique, ni tout à fait bonne... C'est le paradoxe de toute expression en Inde.

BP : Comment se présentent les danses chhau ?

FG : Dans les *chhau* de Purulia et de Seraikella, les danseurs sont masqués. Dans celui de Mayurbhanj, le plus ancien, ils sont maquillés. Dans ce dernier *chhau*, les danseurs-acteurs se livrent à une préparation qui peut durer une semaine et se caractérise par des jeûnes, le respect de tabous culinaires, une abstinence sexuelle totale, des bains dans la rivière. Puis arrive le grand rassemblement sur la place publique, en ville ou dans les villages. Au centre de la place il y a un lit de braises sur lesquelles les danseurs-acteurs vont marcher sans se brûler. Ils vont ainsi se suspendre, tête en bas, à des

– Le chhau de Seraikella dans le Bihar présente un type raffiné, plus poétique, et assez éloigné de la violence du chhau de Mayurbhanj ou de Purulia. Les masques de Seraikella en papier mâché aux formes épurées et stylisées, sont recouverts d'argile aux couleurs pastels. Les danseurs, vêtus de soie, manipulent des accessoires précieux. Le répertoire, surtout lyrique, met en scène des couples divins (Shiva et Parvati, etc.), des figures touchantes (le daim blessé Banabiddha) ou autres personnages mythiques (Ratri, la nuit ; Mayur, le paon ; Hansa, le cygne...).

La sophistication des masques et de la danse serait due à l'initiative d'un des Rajas de Seraikella au XIX^e siècle et depuis, les princes de Seraikella s'y investissent ce qui se voit comme chorégraphes ou comme danseurs.

• Le chhau de Midnapur est moins connu, bien que développé dans le sud-ouest du Bengale Occidental. Il est exécuté pendant le Gajan, fête de la célébration du culte de Shiva. Les danseurs portent des masques d'argile ou de bois, plus discrets que les masques de Purulia et moins sophistiqués que les masques de Seraikella.

Le répertoire présente des scènes du quotidien où se rencontrent humains, dieux et esprits mauvais (les masques de Kali, Ganesha et du démon Bhu sont remarquables). Il semble que le but des chhau, rituel et partie spectaculaire représentée par la danse masquée, soit l'exorcisme. Le courant chamanique venu du nord et véhiculé par les populations tibéto-birmanes aurait influencé l'expression d'arts martiaux pour l'orienter vers une forme sacralisée.

• Trois styles de chhau ont été présentés en 1986 par la MCM dans le cadre de l'Année de l'Inde au Théâtre de l'Alliance, au Théâtre de la Ville et en tournée.

Bibliographie
Françoise Gründ, *Danses chhau de l'Inde*, POF, Paris, 1985.

LE TERU KOOTHU

Au sud de Madras, dans l'État du Tamil Nadu, se déroulent, après la récolte de riz, des cérémonies qui durent plusieurs jours suivies d'une représentation théâtrale d'un des épisodes du Mahābhārata. L'ensemble porte le nom de teru koothu. La première partie est assumée par des ritualistes qui pratiquent la transe destinée à la purification et à la fécondité de la communauté. La seconde partie est assurée par des villageois qui forment un groupe d'acteurs semi-professionnels.

Le culte est rendu à la déesse Kali, figurée sur le sol du village par une statue couchée de terre crue, longue d'une trentaine de mètres. À un certain moment, le chef des ritualistes brise à coups de bâton le genou gauche de la déesse dans lequel était enfoncée une jarre contenant de l'eau colorée en rouge. Les participants recueillent ce sang symbolique et s'en aspergent les uns les autres.

Bien que les rôles féminins abondent dans le Mahābhārata, tous les rôles sont joués par des hommes. Les acteurs se maquillent et s'habillent avec soin. La caractéristique d'un spectacle de teru koothu réside dans la magnificence des maquillages, très élaborés, aux couleurs vives et dans le soin apporté à la danse encadrant les fragments narratifs et chantés

• Mela d'ouverture de l'Année de l'Inde, 1985.

LE TEYYAM

Au sud de l'Inde, dans l'État du Kerala, de Cannanor à la côte de Malabar, vivent les « peuples des collines ». Ces adivasi ou aborigènes dravidiens, probablement les premiers occupants de la péninsule, considérés aujourd'hui comme hors-castes, constituent la couche la plus humble et la plus marginalisée du Kerala. Anciens chasseurs-cueilleurs devenus agriculteurs, ils n'ont pas embrassé la religion hindouiste lorsque les Aryens sont descendus par vagues successives dans le sous-continent. Ils sont demeurés chamaniques et proches des cultes de la nature qui prennent des formes spectaculaires dont le teyyam.

Le teyyam, « dieu » en malayalam, la langue du Kerala, est souvent appelé teyyattam, « jeu de dieu » parce qu'il met en présence des humains et la représentation de forces supra-humaines. Une suite de rituels aboutissant à un drame dansé extatique rend présent l'invisible.

Le komoram ou acteur-ritualiste du teyyam, opère sur lui-même, au cours de séances saisonnières ou commandées pour un motif spécial, une transformation radicale de son visage et de son corps par un maquillage codé, aux couleurs vives. Grâce à un costume volumineux et à une coiffe qui peut mesurer jusqu'à six mètres, il change ses dimensions et devient une monstrueuse marionnette prenant l'apparence des divinités-mères des origines, les terribles saptamatrka, donneuses de mort et de vie.

Ces préparatifs achevés, les sacrifices accomplis, le komoram aidé de l'ensemble musical des tambours chenda et des haubois nāgasavaram s'achemine vers l'extase, son corps maquillé et tremblant laisse échapper une voix étrangère et aiguë qui articule une langue secrète. Les paroles traduites au public par les serviteurs du temple de la forêt apportent des réponses aux paysans sur l'état des récoltes, la fertilité, etc.

potences, et leur crâne rasé viendra effleurer la braise. Cet exercice dangereux s'accompagne de récitations de mantra.

BP : Quand ces cérémonies se déroulent-elles ?

FG : Pendant le mois de *chaitra-parva* qui correspond à la première récolte du riz, de la mi-mars à la mi-avril. Elles sont destinées à rendre grâce, mais aussi à abreuver la terre qui vient d'enfanter. Il s'agit en fait de vieux mythes agraires cosmogoniques.

Après ce grand rituel dont les officiants sortent triomphants, ils posent la main sur chaque individu, dans un climat d'émotion et d'enthousiasme indescriptibles, puis ils se rendent dans une clairière où ils vont jouer les grands mythes : le substitut de Shiva dansant sur le monde, celui de Vishnu s'éveillant de son sommeil cosmique.

Les danseurs sont pris en charge, dès leur plus jeune âge, d'abord par le maharajah qui les nourrit, les loge, les entraîne dans ses camps militaires. Ce sont des soldats oisifs. Songez, pendant le Moyen-Âge, lorsque les guerres ont cessé, aux tournois qui se sont substitués aux combats, et qui ont permis d'occuper des centaines d'hommes et de chevaux. Quand les guerres tribales ont cessé, on a fait de l'art martial une forme de représentation qui est devenue le *chhau*. Ces gens sont donc magnifiquement logés, nourris et si les maharajahs ne sont plus assez riches pour entretenir une telle troupe, ce sont les municipalités, ou les communautés d'agriculteurs, ou même certains hommes d'affaire qui le font.

BP : Comment peut-on considérer que ces artistes sont les héritiers de cette tradition aborigène, s'ils vivent dans l'entourage de princes hindouistes ?

FG : Le *chhau* est une forme cérémonielle chamanique récupérée par une société militaire. Il n'est pas considéré comme une expression classique, et l'hindouisme ne le revendique pas. Aujourd'hui le *chhau* a gagné ses lettres de noblesse, parce qu'il s'est exporté.

BP : Comment devenait-on danseur de chhau ?

FG : Par parrainage... Autrefois, un ancien guerrier, vivant dans le palais d'un maharajah, prenait sous sa protection, comme dans l'armée romaine, un adolescent chez qui il avait décelé des qualités de combattant et de danseur, et il lui communiquait les secrets de son art. Car cette danse, qui semble faite de brutalité, est en fait pleine de subtilité. Le *chhau* de Mayurbhanj, maquillé, très sauvage, le *chhau* de Purulia, masqué, avec le port de grandes plumes de paon, des costumes très vifs, et une uniformisation, un effort de codification de la danse, puis, dernière étape, la sophistication, au XIX^e siècle, avec l'apport du maharajah de Seraikella dans le Bihar. Celui-ci a eu l'idée d'écrire des arguments, de proposer le schéma de grands drames cosmogoniques, comme la rencontre de la lune et du soleil, de la nuit avec le feu, du pêcheur et des eaux qui vont l'engloutir, de la danse du paon, animal mythique destiné au sacrifice.

Par la suite, les maharajahs du palais de Seraikella ont décidé de jouer un rôle dans le *chhau*, soit comme danseur, soit comme musicien, soit comme dramaturge au sens moderne du mot, soit encore comme mécène ; de cette façon, de génération en génération, ils ont élaboré une forme qui n'a plus grand-chose à voir avec le chamanisme, et relève d'une esthétique raffinée où les masques sont presque des masques de *nô*, doux, épurés, où la danse est devenue hiératique. Aujourd'hui, malgré la situation presque misérable

du palais de Seraikella, le fils du maharajah continue à entretenir une troupe de *chhau* et si vous ne connaissez pas la filiation entre ces trois formes de *chhau*, vous ne pouvez pas croire qu'ils appartiennent à la même famille.

BP : Qu'est-ce que le teyyam ?

FG : On a pris l'habitude de dire, de manière hâtive, que le *teyyam* est l'ancêtre du *kathakali*, lequel est bien connu en Europe depuis les tournées organisées dans les années soixante-dix. Or j'ai été intéressée par les multiples messages qu'envoyait le *teyyam*, messages d'une Inde archaïque parvenus, grâce à lui, jusque dans l'Inde moderne.

En sanskrit, *devam* veut dire dieu. En malayalam, *teyyam* a le même sens. En fait, on devrait dire « *teyyattam* », le jeu de dieu, mais tout le monde dit « *teyyam*... ». C'est la représentation terrestre des grandes divinités cosmiques pré-védiques, et elle appartient aujourd'hui encore à l'univers des croyances chamaniques. Il s'agit d'une manifestation qui provoque l'extase réelle des *komoram*, les acteurs-danseurs-ritualistes et pour les aborigènes hors-caste du



Maquillage de teyyam

Kerala, le « peuple des collines », c'est une forme de protection et de thérapie. Ce rituel théâtralisé et codifié est né bien avant l'arrivée des Aryens, qui se situerait entre le premier et le deuxième millénaire avant Jésus-Christ. L'une des preuves avancées tient au fait que la représentation des divinités cosmiques est presque entièrement féminine. Elle concerne la représentation des *Saptamatrka*, les mères. Cependant, les *komoram* qui assument leur rôle sont tous des hommes.

BP : Qui interprète ces rituels ?

FG : Des confréries qui sont un modèle de tolérance puisqu'on y trouve des brahmanes, des *ksatria*, des *sutra*, des musulmans, des juifs de Cochinchine, des étrangers de passage, des communistes, car l'État du Kerala compte un grand nombre de communistes. Au centre de l'Inde hindouiste, et dans un État comme le Kerala qui comprend environ dix millions de personnes, les adivasi sont environ trois cent mille. Avant le déroulement du *teyyam*, ils pratiquent des sacrifices sanglants, tuent des buffles, des moutons, des chèvres et des volailles.

En plus d'une expression divinatoire et thérapeutique, le *teyyam* présente une des formes esthétiques les plus archaïques de l'Inde (le *kathakali* s'en est inspiré à la fin du XVI^e siècle).

La forme du *teyyam* se modifie sans cesse pour agglutiner des éléments extérieurs issus de l'hindouisme ou de l'islam. Mais les *komoram* acceptent tout individu, quelle que soit sa confession, au sein de leur communauté ; c'est une attitude de tolérance essentielle dans l'Inde d'aujourd'hui.

• Le public français a pu voir plusieurs *komoram* dans leur prodigieux costumes au cours du Mela d'ouverture de l'Année de l'Inde en juin 1985. De larges fragments du *teyyam* ont été présentés pour la première fois hors de l'Inde par la MCM au Théâtre du Soleil en mai 1989.

Bibliographie

Françoise Gründ, « Le teyyam du Kerala », in *Théâtres et rituel*, Internationale de l'Imaginaire n°12, Paris, 1989.

Kativanur Viren, personnage du teyyam



LE KATHAKALI ▶

Le kathakali, drame dansé du Kerala, prend naissance au XVII^e siècle après qu'un rajah local en a reçu en songe les formes et les codes. Cet esthète se fondait sur des expressions rituelles et populaires de la région telles que les teyyam et les mudhiyettu d'une part et sur le kootiyattam, théâtre de temple en sanskrit d'autre part.

Comme dans le teyyam, l'acteur de kathakali porte un maquillage codé, aux couleurs et aux formes violentes : un véritable masque mobile. A la frontière du rituel, l'acteur de kathakali subit un apprentissage long et rigoureux. Il doit acquérir par des exercices et des massages, la maîtrise de l'énergie corporelle et surtout visuelle.

L'aire de jeu se conçoit dans un espace limité où se tiennent les musiciens, joueurs de tambours chenda et de cymbales hillelata et le chanteur/récitant. Dans leur énorme jupe, les acteurs dansent en prenant appui sur l'arête extérieure du pied. Il leur arrive de parler, de chanter et d'émettre des cris. Tous les rôles de femmes sont tenus par des hommes. Au cours de la narration mimée des deux grandes épopées de l'hindouisme, le Rāmāyana ou le Mahābhārata, les acteurs doivent pouvoir exprimer les rāsa (saveurs) sur une gamme de neuf sentiments.

Bien que le kathakali ne soit plus une forme sacrée, les spectateurs qui y assistent se sentent protégés et purifiés.



BP : Des hommes ?

FG : Jusqu'au début du siècle probablement. J'ai vu pour ma part des indices d'anciens sacrifices humains : un homme, volontaire, totalement enveloppé dans des bandelettes, se fait percer les artères des bras pour que giclent, vers le haut, deux grands jets de sang qui se rejoignent en un arbre cosmique. L'homme s'évanouit, on lui pose des garrots, il est soigné, mais l'image est significative ! J'ai aussi vu des sacrifices de buffles, dans des ruisseaux de sang.

Mais ce qui retient surtout l'attention, c'est la transformation du chamane, la métamorphose de l'homme en divinité, selon une esthétique qui caractérise le teyyam et qui est vraiment magnifique. Après une semaine de jeûnes, d'abstinence, de purifications, arrive la préparation proprement théâtrale de la cérémonie, pendant laquelle on assiste à la transformation du corps. Au cours du maquillage, de la pose des vêtements, des ornements, grâce à l'absorption de psychotropes, l'homme se transforme en cette marionnette monstrueuse : la divinité. Dès qu'il revêt certaines pièces du costume, il commence à trembler, il entre dans un état de conscience altérée, il est au seuil du voyage... Et lorsqu'il devient enfin cette divinité terrifiante, féminine le plus souvent, son âme quitte son corps et s'en va vers des régions que le reste des humains ne peut que difficilement explorer. À ce moment là, au milieu du temple, revêtu de tous ses ornements, il donne des consultations, répond aux questions des villageois : « Quand ma femme sera-t-elle enceinte ? », « Mon fils peut-il prendre l'avion pour Londres sans risque d'accident ? », « Le voisin qui a volé dans mon champ ne pourrait-il pas contracter la variole ? », et le komoram répond dans une langue secrète.

Il pratique l'exoglossie, répond avec une voix flûtée dans les anciennes langues dravidiennes mêlées de sanskrit que les serviteurs du temple traduisent parfois aux participants qui ne les comprennent plus, car ils parlent le malayalam.

Le soin apporté au maquillage est très poussé. Tout y a un sens, les couleurs, le tracé, le costume avec son immense crinoline, et la coiffe qui peut mesurer jusqu'à six mètres de haut pour des cérémonies en forêt. L'homme est en fusion totale avec la pierre, avec le bois, avec l'eau, avec le feu. Il touche au divin avec tous ses attributs, et particulièrement pendant l'extase.



LE KRISHNATTAM ▲

Le krishnattam, spectacle dévotionnel, se déroule exclusivement dans le grand temple de Guruvayoor, au centre du Kerala. Une vingtaine d'hommes et d'enfants en composent la troupe. Le krishnattam, issu des formes de représentation archaïques du Kerala, est antérieur au kathakali. Écrit en sanskrit par Manaveda, il commence sa destinée de spectacle au milieu du XVI^e siècle. Krishnattam signifie « jeu de Krishna ». Les épisodes se déroulent en neuf journées dont les textes chantés tout au long de la représentation sont repris dans la Bhagavad Gita. L'ensemble musical composé de tambours, de gongs, de triangles, soutient les chants exécutés en pur style sopana (style du sanctuaire ; sopana signifie « marches » ou « degrés » et le krishnattam se joue sur les marches du temple).

Les vesham ou acteurs-danseurs de krishnattam utilisent de nombreux masques, tandis que des personnages jouent sous des maquillages comparables à ceux du kathakali. Ils se servent d'accessoires sculptés dans du bois comme les masques ou en papier mâché (ventre de femme enceinte, Krishna nouveau-né à l'ombilic saillant, bras ornés de bijoux, etc.). Les épisodes ou avataram relatent la vie intra-utérine de Krishna, son enfance, son adolescence, le combat avec les Yavana (les Grecs), son mariage avec les seize mille ragini, sa réconciliation avec le dieu Shiva.

Le krishnattam n'est sorti qu'une seule fois de l'Inde, pour être présenté au VII^e Festival des Arts Traditionnels à Rennes en 1980.

BP : Quels problèmes a posé la transposition d'un tel spectacle ?

FG : Nous n'avons pas cherché à le transposer, et j'en avais longuement parlé avec le groupe que nous avons invité. Nous avons d'emblée exclu de le présenter sur la scène de notre théâtre. J'ai demandé à Ariane Mnouchkine de nous prêter la Cartoucherie. Le décor était celui de l'Indiade : une grande dalle nue. Et nous avons décidé de ne montrer que quelques aspects du teyyam, afin d'exciter l'intérêt, de donner envie d'aller voir un teyyam sur place et de se poser des questions sur la vie de ces aborigènes qui ont par ailleurs inventé un système magnifique pour survivre. Chez les « hommes des collines » du Kerala, il y a très peu de mendiants, très peu de fous, guère de suicides, à l'inverse de ce que l'on observe dans l'Inde hindouiste. De plus ils ont constitué des sortes de caisses de sécurité sociale, des infirmeries, où ils distribuent gratuitement des médicaments ayurvédiques. Entre les villes et les temples, ils ont mis au point un système de troc : en cas d'excès de récoltes, on apporte le surplus au temple qui le gère, achète des médicaments, des véhicules...

BP : Quelle formation reçoit un komoram ?

FG : Un homme devient komoram par osmose au sein même de la communauté. L'enfant peut avoir un père komoram, ou un oncle, ou un membre de sa famille élargie. Il peut manifester certains dons, tomber malade, avoir des troubles de la vision, dire ses rêves, se mettre en colère pour des motifs inexplicables, et l'on pense alors qu'il a une aptitude à chamanner. D'autres enfants ont des dispositions pour la musique et celle qui accompagne le teyyam est caractérisée par des rythmes et des instruments particuliers comme ces grands tambours chenda, verticaux, et des nāgasvaram, qui appartiennent à la famille des hautbois. Il faut avoir une grande mémoire pour chanter des textes qui comptent parfois vingt mille vers. C'est toute une éducation. Ainsi on peut être agriculteur et devenir komoram. À partir du moment où l'enfant manifeste un véritable talent, il cesse de travailler à la rizière, il est pris en charge par la communauté, et peut se consacrer à sa vocation.

BP : Après le teyyam au Théâtre de la Tempête, les Naga à l'Opéra de Paris.

CK : J'ai eu la chance d'explorer le Nagaland, territoire demeuré fermé aux étrangers pendant trente ou quarante ans. Les autorités indiennes se méfiaient de cette population tibéto-birmane qui vit sur le côté oriental des contreforts de l'Himalaya, et qui a été christianisée au siècle dernier par les Anglais. Le Nagaland a connu une longue période d'effervescence politique, aspirant à l'autonomie ou à l'indépendance.

Ce qui m'a beaucoup frappé en visitant cette région, c'est que si nous ne connaissons rien de la culture des Naga, les Naga, eux, sont parfaitement au courant, par la télévision, de ce qui se passe dans le reste du monde. Or il s'agit d'une population fragile, plus fragile que bien d'autres, car elle a connu une longue période d'influence chrétienne et l'on sent très fortement cette acculturation, cette dégénérescence, que la télévision renforce.

FG : Ils vivent enveloppés dans des couvertures, avec des colliers d'os de sanglier ou de tigre autour du cou, mais ils vont au temple tous les

LES NAGA ▼

Naga est le nom générique des tribus qui habitent les collines Naga qui séparent l'Assam de la Birmanie. Ces tribus sont d'origine et de culture diverses mais appartiennent toutes, du point de vue linguistique, au groupe tibéto-birman. Animistes à l'origine, puis christianisés au cours de la colonisation britannique, les Naga connaissaient différents systèmes politiques : gérontocratie, autocratie, démocratie associées à un système de parenté patrilinéaire et exogame. Encore aujourd'hui, subsistent quelques maisons communes morang destinées à l'initiation des jeunes gens. Porteurs d'une riche littérature orale, les Naga se transmettent, le soir à la veillée et de père en fils, l'histoire de chaque tribu sous la forme d'un long chant épique. Leurs répertoires vocaux, qui représentent l'essentiel de leur musique, couvrent tout le champ social : chants de louanges aux notables tribaux, aux parents, aux visiteurs de marque, chants de moisson, de dédicace du riz, de filage, chants de générations (classes d'âge), chants de chasse, chants de guerre, chants à danser et chants rituels. Selon les tribus, ces chants peuvent être monodiques (chantés à l'unisson par un ensemble homophonique) ou polyphoniques.

• Danses et chants Naga, dans le cadre de l'Année de l'Inde, Grand Foyer de l'Opéra de Paris, 1985

Discographie

Inde, Nagaland - chants des tribus Sema et Zeliang, micro-sillon INEDIT/MCM 003 (à paraître en CD).



NAGA...

Les Naga ont été christianisés dès le XVI^e siècle par des pasteurs baptistes. Les missionnaires catholiques en ont récupéré une minorité et se maintiennent grâce à la qualité de leur enseignement et de leurs écoles. La conversion toutefois n'est qu'apparente, l'animisme demeurant profondément ancré dans l'âme et le système naga.

Jakhama est à une vingtaine de kilomètres de Kohima. La route n'est pas mauvaise. On doit y voir des danses. Rien ne peut nous laisser supposer l'accueil qui nous attend dans ce village de moins de quatre mille habitants. Des dizaines de Naga de la tribu Angami en costume de fête longent la route dès les abords du village. D'énormes parures de plumes sur la tête les rendent immenses. Les colliers de corail et de coquillages autour du cou sont recouverts d'un

énorme chapelet de boules jaunes qui pourraient être de l'ambre mais ne sont qu'un fruit dont je n'arrive pas à connaître le nom. Sur des dizaines, des centaines de mètres, la haie s'étend et, une fois la vue comblée, on perçoit un chant murmuré, répétitif sur deux notes. La voiture s'arrête à l'entrée du village, un petit monsieur en costume et cravate s'avance, c'est le conseiller régional, il va me présenter les Anciens du village, tous alignés en costume de fête, parés d'attributs encore plus flamboyants que ceux de leurs ouailles. Dix, vingt, trente poignées de main, je m'y perds entre les chefs de clans, les membres du conseil des Anciens. A chaque titre énoncé, les traditions s'entrechoquent ; la traditionnelle, la britannique, l'indienne, tout cohabite, tout s'harmonise, tout se complète. Je ne peux m'empêcher de regarder sous les visages burinés, âgés, très âgés parfois, les colliers, et je vois des crocs parmi les perles, des crocs de tigre, chacun représentant une tête à l'actif de son porteur. Les mains sont douces, les bras musclés. Que se passe-t-il derrière le regard étrange de ces anciens guerriers ? Ce regard perdu, vide, je ne cesserai jamais de le rencontrer tout au long de mon voyage au Nagaland. Les Naga semblent fixement regarder droit devant eux un point de l'horizon, pas un battement de cil. En grande cérémonie, je suis amené à une tribune qui a été dressée sur la place du village, on me remet un petit bout de papier dactylographié comportant... l'ordre du jour de ma visite à Jakhama. Tout y est prévu : discours de bienvenue, aperçu de notre culture, danses, discours des anciens, réponse de l'hôte, vote d'une motion de remerciements... Et, en effet, le délégué régional et le chef du village font leur discours, traduit au fur et à mesure en anglais, et je comprends le pourquoi de cette cérémonie étonnante : je suis le premier étranger à rendre visite à leur village depuis 1944, depuis la Deuxième Guerre mondiale ! Que d'émois ! Une heure durant, le village va danser pour manifester sa joie puis l'Ancien prendra la parole pour me dire que ce que je viens de voir est l'expression culturelle d'un peuple, celle de sa tribu, qu'elle est différente des autres, qu'ils demandent qu'elle soit reconnue comme telle.

Chérif Khaznadar

in *Internationale de l'imaginaire* n°1, mars 1985

YAKSHAGANA ▶

Dans l'État du Karnataka au sud de Bombay, une double forme spectaculaire s'est développée à partir de la narration des épopées du Rāmāyana et surtout du Mahābhārata : le yakshagana des acteurs et celui des marionnettistes.

Le yakshagana, forme théâtrale totale, fait intervenir des héros aux maquillages extraordinaires et aux costumes composés sur le corps pièce par pièce, avant le spectacle. Le yakshagana des acteurs est vraisemblablement antérieur à celui des marionnettes, car celles-ci reproduisent jusqu'aux moindres détails les maquillages et les costumes des premiers.

Les mouvements de l'action dansée, très suggestifs, exploitent l'énergie de l'acteur qui, bras écartés pour déployer son espace, s'assied véritablement dans l'air et frappe le sol du talon pour ébranler la terre.

Le récit est déclamé par les acteurs ou les chanteurs/récitants en langue kanada.

L'ensemble musical se compose d'un chanteur qui frappe les petites cymbales de cuivre kartal, de deux récitants dont l'un peut s'accompagner sur un petit harmonium et de percussions qui ont un rôle très important : le maddala

dimanches. Ils ont appris à mettre des chemises et des cravates, à chanter des polyphonies en tierces parallèles, et à parler anglais. Le prosélytisme protestant et plus particulièrement baptiste s'exerce par le biais des écoles, et les Indiens l'ont encouragé, car il y voyaient le moyen d'atténuer les ardeurs guerrières des Naga.

Les jeunes qui sont venus à Paris n'étaient plus chasseurs de tigres, mais leurs grands-parents avaient été de vrais combattants que les Indiens redoutaient beaucoup.

Les Naga pratiquaient le chamanisme. Ce sont d'anciens chasseurs-cueilleurs qui célèbrent des cultes à la fête coupée, comme dans les tribus birmanes où les hommes se faisaient des trophées de têtes coupées pour acquérir une femme, une propriété, ou devenir chef de clan. Ce sont des gens extrêmement doux en apparence, qui chantent, invoquent la pluie, la grenouille, les ancêtres, très doucement.

BP : Mais pourquoi avez-vous choisi de les présenter dans le grand foyer de l'Opéra ?

FG : Nous avons eu envie d'un paradoxe : les Naga à demi nus, chantant des polyphonies répétitives, sous les ors de l'Opéra Garnier... Cela a très bien fonctionné !

BP : Pourquoi avez-vous aussi souvent été conduits à favoriser la reconstitution de spectacles de marionnettes avant de les présenter en France ?

FG : Dès le Festival des Arts Traditionnels de Rennes, nous nous sommes intéressés aux formes dites mineures que nous avons longtemps appelées, peut-être à tort, parathéâtrales, jusqu'à ce que nous trouvions ce merveilleux mot d'ethnoscénologie. J'avais évidemment lu divers ouvrages consacrés aux marionnettes comme aux théâtres d'ombres, en Inde, mais notre premier contact sur le terrain a eu lieu dans le sud du pays, au Karnataka. Nous sommes allés dans le village de Condapoor où nous avons rencontré un vieil homme qui nous a montré une poupée de yakshagana, superbe. Il lui était impossible de monter un spectacle car il avait vendu les autres poupées à un conservateur de musée.



Kathputli

Les marionnettistes étaient dispersés dans les rizières, les musiciens dans d'autres villages...

Nous avons néanmoins insisté pour voir un fragment de spectacle, monté avec quelques amis, des neveux, et les poupées qu'il parviendrait à rassembler, en ajoutant que nous verrions ensuite comment l'aider dans son activité.

Le lendemain, chez lui, nous avons vu un spectacle magnifique : des marionnettes à fils, accompagnées d'un petit ensemble musical, le vieux marionnettiste disant un texte du *Mahābhārata*, avec à la fois beaucoup d'ingénuité et une très bonne technique de manipulation malgré les marionnettes cassées.

Nous lui avons demandé quelle somme d'argent serait nécessaire pour fabriquer de nouvelles marionnettes, restaurer ses instruments de musique, entraîner ses musiciens, et remettre sur pied l'ensemble du spectacle. Il nous a demandé une somme modique, mille francs peut-être... Nous lui avons donné cet argent et demandé à notre ami journaliste, K. S. Upadhyaya, de suivre le travail. Un an plus tard, un magnifique spectacle était prêt, que nous avons invité à Rennes et pour lequel nous avons ensuite organisé une tournée. Lorsque les manipulateurs sont revenus en Inde, avec des photos, des articles de presse, et de l'argent, ils ont pris contact avec les autorités du Karnataka qui ont elles-même contacté Delhi, et ils ont fini par obtenir une bourse pour continuer leur travail et surtout l'enseigner. C'était une assez belle victoire. Nous avons toujours veillé à protéger les marionnettistes et ils sont aujourd'hui très appréciés des Indiens qui les envoient dans de grands festivals, partout à travers le monde.

Au Rajasthan, autour des temples, et à des dates sacrées, nous avons vu les marionnettes de *kathputli*, avec une grosse tête, un petit corps, de longues jupes mais sans jambes, et qui sont très simplement animées : un fil pour la tête, deux fils pour les bras... de vrais petits objets dansants, manipulés par cinq ou six montreurs, dont le principal garde un sifflet dans la bouche : il siffle-parle une langue magique qui n'est pas destinée à être comprise des participants. Il y a toujours de la magie dans les marionnettes et les théâtres d'ombres. Le domaine d'inspiration n'est plus le *Mahābhārata* mais les combats du Prince Pabudji, du cheval Kaiser et toujours la mise en scène de rapports conflictuels.

(tambour horizontal à deux peaux frappé à mains nues) et le chande (tambour vertical frappé avec deux baguettes).

Les chants et les récitations entonnées par une sorte de sur-saut vocal apportent au jeu théâtral un dynamisme qui donne le ton général à cet opéra populaire présenté dans les rizières à l'occasion des bonnes récoltes ou à proximité des temples à des fins de bénédiction de toute une communauté. La dimension sacrée demeure ainsi toujours présente.

Les acteurs se préparent deux ou trois heures avant d'entrer en scène. La scène appelée rangashala est une sorte de tente à trois battants, dressée à même le sol et posée sur un plancher de bois ; pour les marionnettes, c'est un castelet de six ou sept mètres de long.

Les acteurs réalisent un maquillage aux couleurs violentes, aussi codé que celui du kathakali. Ils couvrent leurs épaules d'éléments volumineux (pointes, cercles, boutons) qui augmentent la largeur de leur carrure, et attachent des grelots à leurs chevilles. L'élément visuel le plus extraordinaire est sans doute la coiffure, reconstruite nuit après nuit. Il s'agit de deux arceaux de bambou serrés autour du crâne sur lesquels l'acteur, aidé d'un ou deux de ses compagnons, tisse patiemment un entrelacs de rubans de couleurs, de pompons et de fils d'or, de manière à figurer une flamme.

Sur scène, il fait précéder chacune de ses interventions parlées ou chantées d'un « ha ! ha ! » que lui renvoie son interlocuteur. Brusquement, pour ponctuer une phrase, il se met à danser ou se lance en l'air dans une série de bonds acrobatiques. Tous les rôles de femmes sont tenus par des hommes.

Les marionnettes obéissent aux mêmes principes : danse, chant, modification de la silhouette par des artifices de costumes, alternance de passages poétiques et lyriques et d'épisodes comiques.

Les poupées, hautes d'une soixantaine de centimètres, sculptées dans du bois tendre avec beaucoup de naïveté et d'inspiration artistique par des artisans ruraux, sont maquillées, coiffées et vêtues exactement dans le style des acteurs de yakshagana.

Le spectacle peut durer toute la nuit. Le montreur appelé soothradhara insuffle la vie aux marionnettes en les manipulant par le haut, grâce à un système de fils. Le bas du corps reste libre. Les mouvements sont stabilisés grâce au poids des jambes faites d'un bois plus lourd que le reste du corps.

Cet art, malgré des menaces de disparition il y a une vingtaine d'années, a survécu dans le sud du Karnataka. Un vieux marionnettiste du village de Condapoor, Devanna Padmanabha Kamath, grâce à son travail de sculpture, de recherche sur le mouvement et de conservation du répertoire, réussit à prolonger la vie de cette expression. Après sa mort en 1971, il laissa à son fils Kogga Kamath le soin de reprendre le théâtre de marionnettes en lui disant ainsi qu'à ses amis villageois : « Donnez à votre art le meilleur de vous-même. Il vous exaltera. Il vous montrera la valeur de la vie. Ne soyez pas mesquin, mais réclamez qu'il vous nourrisse et qu'il vous habilite. »

• La troupe de Kogga Kamath a quitté pour la première fois le Karnataka afin de participer au VIII^e Festival des Arts Traditionnels de Rennes en 1976 ; elle y est retournée en 1978 puis s'est produite à la MCM en 1983.

LE KATHPUTLI, MARIONNETTES À FILS DU RAJASTHAN

Bien que désertique, le Rajasthan possède une richesse inépuisable de formes musicales, théâtrales, dansées et rituelles. Le *kathputli*, véritable opéra pour marionnettes est invité par les familles ou les chefs de village lors d'une

fête, des semailles, des rites de pluie, des récoltes, des épidémies. Les marionnettes, faites de bois et d'étoffes, dépourvues de jambes, sont considérées comme des créatures vivantes et magiques. Elles évoluent dans un petit castrlet appelé *taj mahal*, tandis que les *chater-kotli*, jongleurs et acrobates, doublent l'action des poupées par leurs tours.

Les musiciens, ambulants, appartiennent aux communautés de chanteurs professionnels *langa* et *manganyar*. Les instruments utilisés sont le *sindi sarangi*, vièle à cordes sympathiques, kartal de bois, tambour *dholak*, *mirliton* de bambou *bolli*, clochettes *guguru*. La musique est le reflet du syncrétisme religieux des manipulateurs qui mêle islam et hindouisme : chants de la poétesse mystique *Mirabai* liés au culte de Krishna, chants de Kabir exaltant la rencontre de l'islam et de l'hindouisme.

Les artistes viennent de Jodhpur, de Jaisalmer, de Barmer et, généralement, du district de Naghore d'où est originaire le héros de l'unique histoire du répertoire de *kathputli* : Amar Singh Rathore, grand guerrier Rajpoute de Naghore. Ce récit qui peut durer trois jours relate des événements qui se sont déroulés à la Cour de l'empereur moghol *Sahajaha* au XVIII^e siècle.

• Le *kathputli* a été présenté à la MCM en 1985 dans le cadre de l'Année de l'Inde.

LE THÉÂTRE D'OMBRES DE L'ANDHRA PRADESH

Le nom de *tholubommalata*, le « jeu des grandes peaux », indique la nature du matériau de fabrication des figurines de ce théâtre d'ombres qui reste en Andhra Pradesh et au Mysore un des plus vivants en Inde, ceux du Karnataka et de l'Orissa ayant pratiquement disparu.

La taille de ces figurines géantes varie d'un lieu à l'autre (de 70 cm à 2 m). Les personnages sont faits de peaux de chèvre et les démons, parfois, de peau de buffle. La peau est tendue, grattée et humectée jusqu'à devenir translucide et couleuvre d'ambre. Le montreur découpe alors les différents éléments du personnage et les assemble de façon à ce que chaque membre puisse se mouvoir séparément. Chaque personnage possède un costume, des bijoux et des ornements qui lui sont propres. Les ombres sont peintes en grands aplats, les lignes et les surfaces étant ornées par un découpage de motifs de couleur principalement noirs, rouges et verts. Les surfaces présentent une multitude de trous en forme de pastilles, de fleurs ou de gouttes d'eau. Le visage est découpé et peint en dernier comme si le montreur craignait de « charger » le personnage avant de l'avoir terminé.

Chaque figurine est soutenue par une tige de bambou qui va de la tête jusqu'au bas du torse. Des bambous plus fins soutiennent parfois les bras et les jambes. Les jointures sont articulées avec des boucles de fils que le montreur passe avec précision et rapidité grâce à une tige perpendiculaire à la surface de la peau de la figurine. Deux ou trois montreurs manipulent les figurines aux dimensions particulièrement imposantes en passant les baguettes perpendiculaires dans des boucles.

Aux moments de scènes importantes qui prennent la forme de tableaux, les montreurs épinglent quatre ou cinq figurines sur l'écran avec des épines d'acacia. Ce théâtre d'ombres ne comporte aucun élément de décor sinon des figurines anthropomorphes et zoomorphes.

Le théâtre entier s'articule autour de l'écran : deux sari cousus et une source de lumière – autrefois lampes à huile, aujourd'hui tube de néon – placée au-dessus. Le manipulateur joue avec la souplesse élastique de l'écran afin



Tholubommalata

Ces marionnettes de *kathputli* se portent plutôt bien en Inde, surtout au Rajasthan grâce à la Révolution verte. Le Rajasthan a pu se livrer à d'importants travaux d'irrigation qui ont permis de faire deux ou trois récoltes par an, et chaque récolte appelait des fêtes de bénédiction, d'actions de grâce, et les conteurs, les danseurs, les marionnettes de *kathputli* étaient invités à ces occasions.

Pour l'Année de l'Inde, nous avons aussi accueilli les *putul nautch*. Ce sont des demi-marionnettes de ceinture – une tête, un tronc, des bras – finement sculptées, fixées, par le centre du corps, à la taille du marionnettiste qui, à l'aide de tiges, manipule les bras tout en marchant, et qui vient du Bengale. Magiques, elles jouent le répertoire du *Mahābhārata*. Il y a un rapport intime, troublant, entre le marionnettiste et sa poupée : il semble la caresser en permanence, et la poupée paraît entraîner le marionnettiste à sa suite.

BP : Les théâtres d'ombres étaient eux aussi en voie de disparition ?

FG : Les théâtres d'ombres étaient, paraît-il, encore très nombreux dans les années cinquante. Depuis cette date, beaucoup ont disparu. Nous avons retrouvé, en Andhra Pradesh, des marionnettes géantes du *tholubommalata*. Elles peuvent mesurer jusqu'à trois mètres. Leurs ombres sont projetées sur des écrans de coton, placés devant des bûchers ou des torches. Ce sont des spectacles rituels qui étaient autrefois donnés devant les temples et financés par les communautés religieuses ou par les maharajah. Ils ponctuaient les fêtes religieuses qui pouvaient durer cinquante nuits. Ces spectacles étaient en priorité destinés aux dieux et les figurines étaient toujours médiumniques, porteuses du message d'un humain vers un dieu, ou l'inverse.

Ensuite, nous sommes allés dans un autre village du Karnataka où nous avons vu les *togalu bombeyatta*. Ce sont des figurines d'ombres très anciennes, presque fixes, bien moins spectaculaires que celles du *tholubommalata*, et qui relatent des récits du *Mahābhārata*. Celui-ci a beaucoup inspiré les marionnettistes d'ombres à cause de combats. Il permet, dans l'objet théâtralisé, de véhiculer des forces agressives, des forces défensives, avec toute l'énergie symbolique des grands combats – le conflit, toujours, et sous toutes ses formes – entre les dieux et les démons, le bien et le mal. À l'intérieur de ces grands combats prennent place des scènes d'amour, des scènes d'un grand lyrisme, des scènes de clown et des scènes érotiques.

D'autres formes ont disparu. Ainsi des *Ravana chaya*, « ombres de Ravana » ou encore « ombres du diable », dans le Kerala.

Aujourd'hui, les marionnettistes et les montreurs d'ombres ont beaucoup de mal à survivre. La représentation du mythe religieux, au travers de ces

formes, intéresse moins les populations. L'objet se désacralise. Et d'autre part, comme partout dans le monde, ces formes souffrent de la concurrence implacable de la télévision qui, privée ou collective, est présente dans tous les villages...

Les musiciens du tholubommalata



d'effectuer des effets de flou et la souplesse de la peau lui permet de faire pivoter la matière sur elle-même.

Le rôle de la musique et du bruitage y est singulier : un seul type de voix, souvent nasillarde et sifflante, est utilisé pour tous les personnages. De ce fait, les mouvements des figurines doivent clairement indiquer quel est le personnage parlant.

Les instruments de musique forment un petit ensemble qui complète le chant exécuté par les voix de femmes et d'hommes : un *harmonium*, un tambour *mridangam*, un *tautobis mukhavina* et des cymbales *kartal*. Dans les troupes restées très pures, un *shruti* remplace parfois l'*harmonium* pour donner la tonique, il s'agit d'un plat en cuivre retourné au centre duquel est fixée verticalement une fine tige de bambou humidifiée que le musicien frotte avec une main, faisant ainsi vibrer le métal du plat (principe du tambour à friction).

Jusqu'au début de ce siècle, les pièces présentées étaient de larges extraits du *Rāmāyana*, du *Mahābhārata* et du *Bhāgavata* mais depuis, quelques thèmes sociaux y ont été introduits. Cependant, quel que soit le thème, l'ordre rituel de présentation commence invariablement par la musique d'ouverture, le *raga nata*, et se clôt avec le *raga surati* alors que l'œuvre commence par des prières et des invocations à *Vigneshwara* ou *Ganesha*. Puis le *suatradhara*, le montreur, chante un prologue en telugu, la langue principale de l'État et parfois, quelques vers en sanskrit, les *sloka*, qui valorisent son érudition.

Plusieurs séquences dansées s'insèrent dans les pièces de *tholubommalata* où la figurine dansante, pressée contre l'écran, subit diverses torsions au niveau du cou, des hanches et des membres par un montreur, les pieds étant manipulés par un autre. Ces artistes sont en général spécialistes de ces mouvements pour avoir suivi un entraînement de danse comme le *bharata natyam*.

Une place importante est réservée à l'intérieur de chaque pièce aux personnages comiques comme *Keti-Gadu*, *Killekyata* ou *Bangarakka*.

Des figurines érotiques font parfois des apparitions lors d'intermèdes, très appréciés par le public populaire, qui distillent au cours de la pièce des informations sur la vie quotidienne (la qualité des récoltes, le nombre de morts lors d'une inondation, l'adresse du centre de planning familial, etc.)

S'il distrairait les spectateurs, le spectacle n'en présente pas moins un dialogue entre les hommes et les dieux. Autrefois, les lampes à huile servant à l'éclairage des figurines étaient promenées autour du temple puis de l'aire de jeu. Aujourd'hui, la troupe chante toujours à la fin de la pièce le *mangala*, l'hymne remerciant les puissances divines d'avoir participé au spectacle.

Une troupe de montreurs de *tholubommalata* comprend généralement six à sept personnes appartenant à la même famille dont, leur statut social étant très bas, des femmes. Les conditions de vie de ces artistes se déplaçant au gré des fêtes et invitations devenant précaires, leur nombre se restreint. L'apprentissage se fait de bouche à oreille. Un lot de figurines constitue un patrimoine appréciable si bien qu'il peut faire partie d'une dot et le chef de la troupe est considéré avec grand respect par les villageois. Pendant la saison des pluies, il se consacre généralement avec sa famille à la fabrication de nouvelles figurines.

• Ce spectacle fut présenté pour la première fois hors de l'Inde au Festival des Arts Traditionnels à Rennes en 1978 puis à Paris en 1983.

Discographie
Les musiciens du théâtre d'ombres (Inde), Arion/F.A.T. ARN 33546.

LE CHAM DU SIKKIM

« Le cham est présenté par les moines du Centre de Dharma Chakra du Monastère de Rumtek. L'ordre Kagyu du bouddhisme Vajrayana tibétain auquel est soumis le monastère est l'une des quatre traditions du bouddhisme tibétain et remonte au XI^e siècle.

(...) Pour aider les humains à comprendre la véritable nature de la réalité, les divinités se manifestent sous différentes formes et en particulier, les formes monstrueuses. Il est entendu que ces formes comme les figures du cham sont symboliques. Par exemple, le masque aux trois yeux représente la connaissance des trois temps ; le passé, le présent et le futur ou l'omniscience.

Il est bénéfique de pratiquer le cham car le néophyte obtient la libération par l'abandon des causes de la souffrance et par la purification du corps de la parole et de l'esprit. Le cham permet encore la matérialisation de tous les sons du mantra, discours symbolique divin.

En accord avec la tradition tibétaine qui honore le temps, le peuple assiste chaque année à un cham et ce cham abolit les obstacles pour l'année future. »

(extrait d'une lettre du conseil de sa Sainteté le Gyalwa Karmapa, du Monastère de Rumtek)

Avec les masques gigantesques et les soies tourbillonnantes des robes, les dunchen ou trompes télescopiques et les cymbales, les moines dansent en réalisant une des prières les plus hautes en couleurs du monde.

• MCM, juin 1984 dans le cadre de « Himalaya 84 ».



Sikkim

DANSES DE MARIAGE DU LADAKH

Le Ladakh se situe au nord de l'Inde et à l'est du Cachemire. Les peuples du Ladakh d'origine tibétaine vivent du pastoralisme de haute montagne. Pour eux le mariage devient l'affaire de la communauté et se déroule sur la place publique, après enlèvement de la fiancée, même si celui-ci est aujourd'hui arrangé d'avance.

La cérémonie bag-log qui suit donne lieu à des beuveries de bière chang et de thé salé au beurre de yak. Les hommes chantent tandis que les femmes disposent les objets rituels sur l'aire de la danse : un brasero, des coupelles de beurre et des poudres de senteurs, puis l'on apporte les instruments, hautbois shanaï et timbales.

Les femmes qui ont revêtu le peyrac, immense queue de cuir et de textile incrustée de turquoises et portée sur le sommet du crâne, entrent dans la danse à pas glissés. Elles lancent leur écharpe en direction des cinq points cardinaux. Les lhamo (femmes-chamanes) et les labhea (hommes-chamanes) jouent de leurs mains tendues à saisir les esprits de la montagne ; même si le bouddhisme s'est répandu, les anciennes croyances demeurent.

• MCM, juin 1984 dans le cadre de « Himalaya 84 ».

BP : Vous avez abordé les cultures indiennes par l'intermédiaire de plusieurs cycles.

En 1984 l'un d'eux concernait l'Himalaya...

FG : De l'Himalaya, nous avons invité des formes indiennes déroutantes, car elles ne présentaient pas le caractère « indien » auquel le public s'attendait. Ainsi des danses et musiques de l'Himachal Pradesh situé sur les contreforts de l'Himalaya. Ses populations d'agriculteurs et de pasteurs ont un caractère assez proche des populations tibéto-birmanes. Ils invoquent les forces de la nature mais ne sont pas animistes. Ils pratiquent le culte des ancêtres. Pour les invoquer, ils utilisent des instruments particuliers comme le karnal, une longue trompe qui ressemble à un immense serpent qui se contorsionne et produit un son prolongé que l'on peut percevoir d'une montagne à l'autre, accompagné de chants syncopés et très aigus. Peter Brook, qui commençait à cette époque à répéter son *Mahâbhârata*, a assisté aux concerts et l'on a retrouvé ensuite



cet instrument dans sa mise en scène. Notre action est faite pour exciter l'imaginaire, et ceci en est un exemple réussi.

Tout ce que j'ai vu dans l'Himachal Pradesh était fort, vivant, maladroit aussi. Quand les gens de l'Himachal Pradesh jouent ou chantent faux volontairement, pour alerter les dieux, pour qu'ils s'intéressent à eux, c'est tout à fait vécu de l'intérieur. Il n'y a là rien de folklorisé.

Dans ce programme consacré à l'Himalaya, nous avons aussi présenté les soufis du Cachemire avec le *soufiana kalam*. Le Cachemire possède une culture extrêmement raffinée, d'origine islamique, totalement en symbiose avec l'Inde du centre et l'islam venu de l'ouest.

SOUFIANA KALAM

Le *soufiana kalam* est aujourd'hui la musique classique du Cachemire (nord-ouest de l'Inde). Cette musique associée au soufisme était le délassement favori des sultans moghols : elle acquit ainsi le double statut de musique de Cour et de concert spirituel. L'expression *soufiana kalam* pourrait se traduire par « le dit (la déclamation) mystique ». L'ensemble de *soufiana kalam* se compose de deux chanteurs également joueurs de luth *setâr* et sont accompagnés d'un joueur de *cithare santûr* et d'un joueur de *tabla*.

Le *setâr* du Cachemire est très différent du *setâr* de l'Inde et s'apparente au *setâr* d'Asie centrale et d'Iran. Il possède une petite caisse *piriforme* en bois de mûrier de la grosseur d'un melon et un long manche fin muni de sept frettes. Le musicien pince les trois cordes avec l'index de la main droite sur lequel un anneau en corde fait fonction de plectre. Il est accompagné par un second chanteur/luthiste qui enrichit l'ornementation du chant. Un joueur de *santûr* (*cithare* d'origine persane) frappe chacune des cordes avec deux petits bâtons recourbés aux extrémités.

La forme de cette musique très raffinée s'apparente aux traditions des *maqâm* du Moyen-Orient et d'Asie centrale, chaque mode musical étant associé, comme le *râga*, à certaines heures du jour ou de la nuit. Les textes sont des poèmes mystiques chantés en persan ou en *kashmiri*.

• Le groupe invité par la MCM en 1984 dans le cadre de "Himalaya 84", était composé de quatre musiciens originaires de Srinagar. Le chanteur principal, Ustad Gulam Mohamad Kalinbaft était alors âgé de 70 ans.



MUSIQUES ET DANSES DU KINNAUR

Une des régions de l'Himachal Pradesh, le Kinnaur, se dresse dans la partie orientale du pays. Sa population est constituée en majeure partie d'*adivasi* (autochtones) dont la langue est le *pahari* et la religion un composé d'éléments hindouistes mêlés à un substrat animiste. Chaque village du Kinnaur possède plusieurs divinités locales.

Les musiques et les danses, teintées de spiritualité joyeuse, s'exécutent en plein air dans un volume sonore important. En revanche, si une ou deux femmes chantent *a cappella* comme il arrive parfois, c'est d'une voix fluette et très aiguë. Les instruments de musique en partie empruntés aux voisins tibétains offrent d'intéressantes particularités par leurs sonorités et par leurs formes : les *shanaï*, ou *kong-djal*, de la famille des hautbois ; le *karnal*, trompe télescopique de métal (1,50 m) composée de quatre sections ; le *ranshing*, cor de cuivre dressé par une double torsion du métal ; le *tambour* à deux peaux *dholak* au fût de bois recouvert d'une feuille de cuivre ; les *cymbales bulbées* *tchanah* ; les *timbales nagara* frappées avec des baguettes.

• MCM, 1984 dans le cadre de « Himalaya 84 ».



SANKIRTANA DU MANIPUR

Au Manipur, État du nord-est de l'Inde entre Bangladesh et Birmanie, vivent des sociétés religieuses semi-nomades d'origine birmane qui se consacrent au rituel vishnouïste, avec une dévotion particulière pour Krishna, un des avatars de Vishnou. Or, la fusion de Krishna et de son épouse Radha se concrétise en une entité appelée Shetana à laquelle sont dédiés le sankirtana mupapala (masculin) et le sankirtana mupipala (féminin).

Ce rituel mène l'homme, par les danses (cholom), les chants, le jeu des tambours (pung, tambours horizontaux) et des cymbales (mandila et kartal) à une communication avec le divin dans un état extatique.

Les officiants se réunissent dans l'espace sacré du mandapa où, au rythme des percussions, la danse faite de balancements et de tournoiements est accompagnée d'un chant responsorial lancé par un maître de chant qui est aussi le chef du groupe semi-religieux. Lorsque un des danseurs connaît l'extase, il tourne lentement et s'accroupit.

• Le sankirtana a été programmé en juin 1985 à la MCM lors d'un cycle de percussions indiennes et en juin 1990 dans le cadre du cycle « Le Monde en rythmes ».



LE RASLILA

De jeunes garçons non pubères, beaux comme les dieux qu'ils incarnent se présentent sur une scène à la saison des pluies lors d'un pèlerinage annuel. Fils de brahmanes, ils ont été formés par un guru qui paraîtra avec eux sur scène au moment de la représentation du raslila (jeu ou danse de l'amour), sorte d'opéra qui retrace l'histoire de Krishna. La partie visuelle (rehaussée par un maquillage élaboré) et gestuelle est étroitement liée au chant.

Formation et représentations ont lieu à Brindavan, dans le Braj, où Krishna avait élu domicile. Très tôt, les enfants sont initiés à la sensualité du chant et de la danse en interprétant les amours de Radha et de Krishna. Ils sont élevés dans l'enceinte des temples, en étroite surveillance religieuse en même temps qu'en perpétuel entraînement dramatique. Ils savent chanter les longs textes en vers sacrés, les padus – base de tout chant dhrupad auquel le raslila se réfère – des poètes mystiques de la bhakti, ils apprennent les mudra (gestes des bras, des mains et des doigts) et les abhinaya (mouvements de la bouche, des yeux et des sourcils). Par un régime spécial et des massages quotidiens, ils assouplissent leurs corps pour la danse qui est un service religieux.

• Le raslila est sorti d'Inde pour la première fois en 1985 grâce au guru Shrivati Goswami et a pu ainsi être présenté à la MCM.



BP : Vous avez également abordé les musiques religieuses.

FG : Le caractère dévotionnel des expressions de l'Inde a beaucoup intéressé le public qui a bien saisi le côté théâtral, la part d'interprétation, le rôle de la gestuelle, de la mimique, de l'expression faciale qui accompagnent le chant de façon si vivante que le spectateur est obligé de participer par de petits cris, des mouvements de tête...

Nous avons présenté le baul du Bengale, que l'on surnomme les fous de Dieu. Ils n'étaient certes pas inconnus car ils ont beaucoup circulé en Europe et fait l'objet d'un film réalisé par Georges Luneau. Ils véhiculent quelque chose de très dynamique. Leur conscience de la fusion avec le divin est très extravertie par rapport à l'Inde hindouïste. Ils mélangent à la fois la mystique et le sexe, le trivial et le génial !



◀ LES BÂULS DU BENGALE

Bâul est un terme bengali signifiant « illuminé » et par extension « détaché du monde », « chercheur de vérité ». Il désigne des mystiques musiciens et danseurs qui ne se reconnaissent pleinement dans aucune des grandes religions du Bengale (hindouïsme, islam, bouddhisme) mais puisent indifféremment dans chacune et s'inspirent des grands mystiques de l'Inde : Mirâbâi, Chaitanya, Vidyapati, Kabîr...

« Le baul est tout entier livré à sa propre nature. À son gré il rit ou il pleure, il danse, il implore et adore. Son toit est une branche d'arbre, toute l'année durant il va de province en province, errant comme un danseur mendiant qui ne possède rien d'autre que ses haillons » (D. Bhattacharya, Mirror of the sky).

Les bauls pratiquent une musique au style vociférant et extraverti qui accompagne une danse tourbillonnante. Leurs chants, qui consacrent une large place à Krishna, s'interrogent sur la nature divine et attestent leur quête mystique. Ils s'accompagnent au luth dotara, aux monocordes ektara et gopiyatra et aux percussions.

Pour la tradition mystique du Bengale oriental, cf. le chapitre sur le Bangladesh (fakîrs).

• La MCM a accueilli plusieurs ensembles de bauls du Bengale, en 1982, en 1986 et en 1993 dans le cadre de « Hommage à Mirâbâi » au Théâtre du Rond-Point.

◀ THAYAMBACA ET PANCHAVADYAM PERCUSSIONS SACRÉES DU KERALA

Le thayambaka et le panchavadyam accompagnent quelques un des rites dévotionnels qui ont lieu tout au long de l'année devant les innombrables temples du Kerala. Ponctuant les diverses phases de préparation, de prière et de recueillement, ils se fondent principalement sur le jeu des percussions : grands tambours chenda dans le thayambaka, tambours de tailles diverses, cymbales, trompes et conques dans le panchavadyam. Extrêmement spectaculaires, ces formes révèlent à la fois la puissance et la subtilité de la rythmique indienne, s'organisant en véritables conversations et en joutes pleines d'humour dans lesquelles les cycles de 8 à 64 temps se superposent en de complexes polyrythmies.

• Mela d'ouverture de l'Année de l'Inde et MCM, 1985.



Nous avons aussi fait venir des chants dévotionnels du Rajasthan c'est-à-dire une forme populaire d'adoration, et ensuite les soufis avec trois ensembles de qawwâli, qui ont donné des interprétations tout à fait différentes. La même communication active avec le public s'est mise en place.

BP : Vous avez organisé de nombreux cycles consacrés aux danses classiques de l'Inde.

FG : Nous avons invité à plusieurs reprises des danseuses de kathak, de bharata natyam, de kuchipudi, d'odissi et de manipuri. Tous ces artistes, excellents, ont parfaitement répondu à l'attente du public qui possédait, là, des points de repère.

la danse classique

Selon le *Nāṭya-sastra*, célèbre traité du sage Bharata, la danse fut inventée par le dieu créateur Brahma à la demande des autres dieux. À partir des quatre premiers veda, il forgea le *Nāṭya veda* ou veda du théâtre destiné à conduire à la rectitude et à la justice, à la richesse et à l'abondance, et le communiqua à Bharata.

La danse indienne fait appel à sept articulations fondamentales du corps humain, à la fois dans le sens horizontal et dans le sens vertical : doigts/orteils, phalanges, poignets/chevilles, coudes/genoux, épaules/hanches, cou, taille. Tous les mouvements de ces articulations, strictement codifiés et chargés de significations forment un véritable vocabulaire.

Dès son origine la danse indienne fait appel à trois grandes formes que l'on retrouve aussi bien dans le *bharata-natyam* que dans le *kathak* ou l'*odissi* : la danse pure, non narrative ou *nrtta*, la danse narrative ou *nrtya*, enfin le drame proprement dit ou *natya*.



Sanjukta Panigrahi,
danseuse d'odissi

ODISSI

Cette danse vient de l'État d'Orissa, au sud de Calcutta. Ce style délicat, lyrique et raffiné passe pour l'un des plus anciens de toute l'Inde. Danse de temple, puis de cour, un temps oubliée, l'odissi a connu un renouveau ces dernières années grâce à la personnalité de quelques grands guru. Comme tous les styles classiques indiens, l'odissi mêle la danse pure et la danse narrative. Mais il se caractérise surtout par le tribhanga, la triple flexion de la tête, des épaules et des hanches, position de base que l'on retrouve dans la sculpture indienne et qui est bannie de tous les autres styles classiques.

• Sanjukta Panigrahi, F.A.T., Rennes, 1977 ; Madhavi Mudgal, Le Rond-Point, 1994.



Madhavi Mudgal, danseuse d'odissi



Sujatha Srinivasan,
danseuse de bharata natyam

LE BHARATA-NATYAM

Autrefois dansé par les devadasi, servantes des temples, pour le plaisir des dieux puis celui des rois, le bharata-natyam est la danse par excellence de l'Inde du sud. C'est lui qui inspira la plupart des autres styles indiens et ce sont ses poses que l'on retrouve dans la statuaire de l'Inde ancienne. Son origine est difficile à retracer, cependant les références qui y sont faites dans le Mahabharata et les règles qui en sont données dans le *natya sastra* attestent son existence avant le début de notre ère. Une séance de bharata-natyam comprend normalement plusieurs séquences qui en faisant alterner ou en combinant les trois formes de danse *nrtta*, *nrtya* et *natya*, évoquent tantôt les poses sculpturales des bas-reliefs de temples, ou épousent au contraire le contenu lyrique et narratif du chant qui l'accompagne.

• Sujatha Srinivasan, danse *bharata-natyam*. Le Rond-Point, 1993 ; Malavika Sarukkai, danse *bharata-natyam*. Le Rond-Point, 1994.

Autres spectacles

Ustad Latif Ahmed Khān, *sitār*, MCM, 1983.
Hariprasad Chaurasia, flûte de l'Inde du Nord, MCM, 1983.
Sonal Mansingh, danse, MCM, 1984.
Chants Gondhal (Maharashtra) et Chants Mando (Goa), MCM, 1986.
Mahmud Mirza, *sitār*, MCM, 1989.
Togalu Bombayata, théâtre d'ombres du Karnataka, MCM, 1992.
Hommage à Mirābāī, chant et danse, Le Rond-Point, 1993.

KATHAK

On désigna du mot de *kathak* dérivé de *katha*, « parler » ou « conter », les communautés de nomades qui se rendaient dans les villages du Rajasthan pour conter les épopées et les mythes, notamment ceux liés à l'adoration de Krishna. L'essor du *kathak* se situe aux *xv^e* et *xvii^e* siècles et, pour favoriser la propagation du mouvement *krishnaïte*, les chefs de file créèrent un système combiné de chant, musique et danse fortement influencé par la tradition populaire antérieure des conteurs-danseurs.

Au cours de la période moghole, le *kathak* quitta les villages et les temples pour les cours des sultans. Il y devient le divertissement par excellence et développe sa partie chorégraphique. Les danseurs sont parfois des travestis. Deux écoles apparaissent : celle de Jaipur, rigoureuse et géométrique et celle de Lucknow, plus expressionniste et sensuelle, mais toutes deux évoluèrent vers une perte du sens au profit de la virtuosité.



Uma Sharma,
danseuse de kathak

Si la profession est masculine à l'origine, les femmes furent introduites à la fin du *xviii^e* siècle, amenant avec elles une sensualité superflue qui finit par précipiter la décadence du genre. Au *xix^e* siècle, le *kathak* reconquiert une vivacité nouvelle grâce à l'interprétation de grands maîtres (hommes et femmes) et devient l'une des principales danses classiques de l'Inde. Il se distingue par ses brillantes variations de rythmes, par les ruptures brusques donnant un sens dramatique à la danse, au travail des pieds incessant, fort et subtil, contrastant avec la souplesse des bras et du buste. Le danseur récite les *bol*, syllabes rythmiques, avant d'exécuter les pas qui leur correspondent. L'ensemble de la représentation est un véritable dialogue entre le percussionniste et le danseur.

• En 1975 à Rennes, le Festival des Arts Traditionnels invite Uma Sharma pour la première fois. Depuis, la MCM accueille régulièrement des danseurs de *kathak*. Les dernières en date furent Prerana Shrivastava et la danseuse franco-indienne Véronique Azan qui se produisirent au Rond-Point en 1993.

Discographie
Uma Sharma, la danse du *kathak*, microsilillon Arion/F.A.T. ARN 33429.



BP : *Qu'est-ce qu'un mela ?*

FG : C'est d'abord une aventure ! Deux cents artistes invités, un million de spectateurs attendus entre le Palais de Chaillot et la Tour Eiffel, la présence de Rajiv Gandhi et de François Mitterrand...

L'idée était de reconstituer un *mela* à Paris, c'est à dire une grande fête-fora, rassemblement d'origine souvent religieuse où toutes les formes de représentations sont présentes. Or en Inde, un *mela* se déroule dans un désordre indescriptible. Dans une ville, une rizière, sur une colline, on s'approprie un espace où tout le monde s'installe. Nous ne pouvions pas procéder ainsi à Paris et nous avons dû résoudre d'énormes problèmes d'organisation technique. L'énergie et la ténacité de Catherine Clément, alors directrice de l'Association Française d'Action Artistique ont été décisives.

Les Indiens tenaient beaucoup à une véritable représentativité artistique de leur pays dans ce *mela*. Ils avaient une idée très précise de ce qu'ils entendaient montrer à l'étranger, aborigènes compris, et nous n'avons pas eu à insister.

Nous avons beaucoup travaillé le contenu de la manifestation : des formes classiques, des formes sacrées, *qawwālī*, *dhrupad*, mais aussi des formes populaires comme des conteurs et des conteuses, des jongleurs de rue, des formes de théâtre populaire complètement inconnues comme le *Teru Koothu* du Tamil Nadu, les marionnettes de ceinture du Bengale, et des nourritures, toutes sortes de nourritures...

Quant à la forme de présentation, le travail a été long et pénible, et puis les artistes sont arrivés, avec les tissus, les décors. Il y avait des choses que nous avions vues sur le terrain et qui, transposées, nous ont semblé plus incroyables, plus curieuses, plus belles encore, dans ces jardins du Palais de Chaillot.

Pendant deux journées entières, la foule s'est pressée. Le quartier en fête résonnait de rythmes et de mélodies de l'Inde. Des femmes drapées de châles soyeux se frayaient un chemin entre les groupes de Parisiens. Une rangée d'éléphants peints de rosaces et de fleurs descendait des jardins vers les berges de la Seine. Des odeurs d'encens, de santal et de pain frais enveloppaient acteurs et spectateurs. D'innombrables langues étaient parlées, la Tour Eiffel devenait pour un temps Babel...

Jafar Husayn Khān, qawwāl indien



le Pakistan



Les Frères Sabri, chanteurs de qawwālī du Pakistan

BP : *Pourquoi vous-êtes vous rendue aussi tardivement au Pakistan ?*

FG : Je suis allée au Pakistan pour la première fois il y a trois ans. Pourquoi ne pas l'avouer ? Je m'attendais à y trouver l'ombre d'un autre pays...

Comme vous le savez, les pays sont « jumelés », il y en a toujours un dans la lumière et l'autre dans l'ombre, et cela forme des couples célèbres : Japon-Corée, Inde-Pakistan, etc. En fonction de ce cliché, je m'étais résignée à ne trouver au Pakistan que des sous-formes indiennes.

Or le Pakistan, État récent qui fêtera en 1997 le cinquantième anniversaire de sa fondation, c'est effectivement l'Inde du Nord, mais avec quelque chose de très intéressant, quelque chose d'inimaginable : un formidable dynamisme. Parler du dynamisme pakistanais stupéfie les interlocuteurs mais c'est pourtant ce que j'ai ressenti avec des partenaires qui font des projets, qui organisent des événements structurés, ne se contentent pas de parler mais joignent l'acte à la parole, et qui s'interrogent en permanence sur leur culture.

QAWWĀLĪ

Les nombreuses tournées internationales des Frères Sabri puis de Nusrat Fateh Ali Khān ont permis au qawwālī de devenir depuis une vingtaine d'années l'un des genres les plus célèbres de la musique indo-pakistanaise. Genre mystique par excellence, le qawwālī correspond à ce que les mystiques du monde arabe, turc et persan appellent le *samā' ou « concert spirituel »*. En Inde et au Pakistan, il s'est développé principalement grâce à l'action de l'ordre soufi de la Chishtiyya qui s'implanta au XII^e siècle dans la ville d'Ājmer, au nord de l'Inde. En tant que genre musical, le qawwālī est surtout redevable à l'extraordinaire personnalité du poète et musicien Amir Khusraw (1253-1325) auquel on attribue plusieurs centaines de *chams* (des *ghazal pour la plupart*) et surtout le chant d'ouverture de tout concert de qawwālī, le *qāl* (le dit, la profession de foi). Les chanteurs solistes, s'accompagnant au petit harmonium, sont secondés par un *chaour* et par plusieurs tambourinaires. Au fur et à mesure que le concert se déroule, il atteint un paroxysme qui entraîne musiciens et auditeurs dans une communion extatique.

Si les Sabri et Nusrat passent pour les qawwāl les plus célèbres dans le monde entier, nombre de groupes et d'artistes, généralement d'une même famille, bénéficient d'une célébrité au moins égale dans leur pays. Jafar Husayn Khān ou les Frères Nizami en Inde, Abida Parveen au Pakistan. Outre le répertoire habituel du qawwālī, Abida Parveen interprète également tout un répertoire de *kāfi*, chants mystiques originaires du Sind.

• Frères Sabri, VIII^e Festival des Arts Traditionnels, Rennes, 1981 ; MCM, 1990 ; Jafar Husayn Khān, MCM, 1985 et 1992 ; Frères Nizami, MCM, 1986 ; Abida Parveen, MCM, 1986 et le Rond-Point/Théâtre Renaud-Barrault, 1994.

Discographie

Frères Sabri, CD Arion/F.A.T. ARN 64147.
Jafar Husayn Khān, qawwālī, microsillon INEDIT n°2.
Jafar Husayn Khān, qawwālī de l'Inde du Nord, CD INEDIT W 260048.

Abida Parveen, *Qāl, ghazal et kāfi*, CD INEDIT W 260003.
Musiques de l'islam d'Asie : « Wahid Zafer, appel à la prière » (page 1) ; « Frères Nizami, qawwālī de l'Inde du Nord » (page 2) ; « Abida Parveen, kāfi du Sind » (page 3) ; « Frères Sabri, qawwālī du Pakistan » (page 4), CD INEDIT W 260022.



Abida Parveen, la diva pakistanaise

L'ALGOZA DU SIND

Une des caractéristiques essentielles de la musique du Sind est la manière dont s'y mêlent les formes classiques et populaires, que ce soit par exemple dans les chants mystiques soufis (qawwālī) ou les chants dévotionnels kāfi qui sont notamment la spécialité de la grande chanteuse pakistanaise Abida Parveen. Il en va de même de la musique pour la flûte algoza, mélodies de romances du XVIII^e siècle, raga classiques, mélodies populaires, mélodies de kāfi...

L'algoza est un instrument unique en son genre dans le sous-continent indien. Il s'agit d'une flûte à bec composée de deux à quatre tuyaux disposés en faisceau, l'un jouant la mélodie et les autres un bourdon dont la hauteur est déterminée selon le mode musical utilisé.

Décédé il y a quelques années, Khamisu Khan était un des maîtres de l'algoza. Ce cultivateur venait d'un petit village des environs de Hyderabad et figurait parmi les plus grands musiciens traditionnels de sa région.



Danbura, sarangi et percussions du Sind

• *Khamisu Khān, algoza du Sind*, V^e Festival des Arts Traditionnels, Rennes, 1978.

• *Allah Bachayo Khosa, algoza du Sind*, X^e Festival des Arts Traditionnels, Rennes, et MCM 1983.

Discographie

Algoza du Sind par Khamisu Khān, microsillon Arion/F.A.T. ARN 33483.

Autres manifestations

Ustad Majid Khan, sitār, MCM, 1983.

Wahid Zafer, cantillation coranique, « Musiques de l'islam d'Asie », MCM, 1986.

BP : Comparativement à l'Inde, ce pays ne vous a pas paru dans un état de relative latence ?

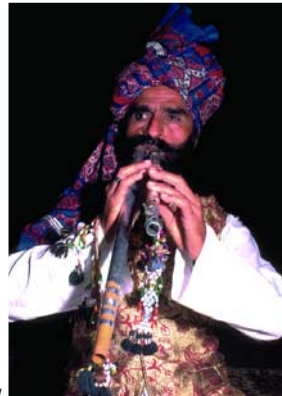
FG : Pas du tout, et c'est à cause de l'islam vraisemblablement. Il y a au Pakistan un islam orthodoxe que l'on pourrait associer aux formes culturelles classiques : grandes danseuses, chanteurs... Il y a un autre islam que le soufisme exprime bien et qui se nuance de formes différentes, s'enrichit de la personnalité des chanteurs, des danseurs. Le soufisme classique, aristocratique, côtoie le soufisme populaire, ce que je n'avais pas trouvé en Inde. Des bandes de soufis parcourent le pays, complètement hallucinés, avec des voix surprenantes. Ils chantent et dansent même s'ils n'ont pas d'obole. Ils font du prosélytisme même s'ils ne rencontrent personne, ils chantent dans la montagne.

A Islamabad, l'un de mes interlocuteurs avait préparé un festival, parfaitement organisé, grâce auquel j'ai pu voir, en une semaine, à peu près toutes les formes traditionnelles pakistanaïses et je me suis rendue compte que ces formes mêlaient des influences afghanes, chinoises, népalaises, tibétaines, rajasthanī, etc.

Le plus curieux au Pakistan est la juxtaposition de formes aristocratiques, les grands chanteurs comme Nusrat Fateh Ali Khan, Abida Parveen, et de formes populaires, tous ces conteurs qui viennent de la montagne ou du désert de Thar, les danseurs-conteurs baloutches, magnifiques, témoignant d'un totémisme immanent.

Le Pakistan est un pays profondément islamique mais aussi profondément magique, ce que l'on ne perçoit guère lorsque l'on est étranger. Il faut le vivre de l'intérieur. C'est aussi un pays caractérisé par une esthétique très forte, que l'on ressent dans la musique, dans les mille formes de danses et de jeux dramatiques populaires, dans les textiles, les broderies, dans l'armurerie, dans les meubles,

et dans la décoration des véhicules pour que chaque camion soit le plus beau du quartier : une véritable œuvre d'art. On fait des cabines de camion avec du cèdre que l'on est allé chercher dans la montagne, on y peint le nom de Dieu... L'art est dans la rue, sur les chemins, dans les ruisseaux... il est partout.



Algoza du Sind

le Bangladesh



Shāhjahān Miah

BP : De quels points de repère disposiez-vous dans votre approche du Bangladesh ?

CK : La forte image de l'Inde occultant celle de ses voisins, nous étions en éveil, attentifs au fait que la musique du Bangladesh n'était représentée que par des artistes qui avaient émigré à Calcutta, comme Bismillah Khan. Notre travail de prospection s'est tout d'abord appuyé sur des collections de films vidéo consacrés aux soirées données par de grandes familles, des propriétaires terriens, qui conservent un système féodal et mécènent le travail d'artistes qu'ils invitent à se produire devant eux. C'est grâce aux soirées d'un lettré, amateur d'art, ambassadeur du Bangladesh à Paris, Majid Khan, que nous avons découvert des artistes importants que nous avons ensuite invités à Paris.

Succès très modeste au début, le Bangladesh n'ayant aucune image culturelle en France, mais ce succès est venu grâce à la qualité des artistes, qualité réelle, qui leur a permis de s'imposer et le bouche-à-oreille a fait le reste. Le public a moins découvert une spécificité du Bangladesh qu'une spécificité bengalī, du Bengale oriental et musulman.

Grâce à des missions successives, Pierre Bois pour la musique et moi pour les autres formes de spectacle, nous avons réalisé que ce pays, comme l'Inde, recelait des dizaines de formes différentes, animistes, hindouistes, musulmanes, d'influence chrétienne, qui cohabitaient de village en village. Nous quittons là les formes savantes qui sont exécutées dans des cercles privés, pour aborder les formes populaires qui ne sont prises en compte ni par les autorités ni par les grandes familles.

FĀKIRS DU BANGLADESH, LA TRADITION DE LĀLAN SHĀH

Les fākirs du Bangladesh (État musulman issu de la partition indienne en 1947 [Pakistan oriental] et indépendant depuis 1971) sont au Bengale oriental ce que les bāuls sont au Bengale occidental : des mystiques, des « chercheurs de vérité », dont la quête dépasse de loin les clivages religieux hindouisme/islam.

Dès le XIX^e siècle, le bāulisme connaît au Bengale oriental un essor remarquable. On dénombre alors cinq ordres majeurs, dont le principal est celui de Lālan Shāh. On sait peu de choses sur la vie de Lālan Shāh jusqu'à son installation à Siuriya, près de Kushtia dans la seconde moitié du XIX^e. Dans ses poèmes, il ne semble attacher aucune importance à son appartenance religieuse et si ses adeptes sont généralement appelés nadar fākīr (fākīr à la tête rasée) ou beshara fākīr (fākīr irreligieux),

ils revendiquent aussi bien le titre de bāul.

Immortables sont les mystiques, chanteurs et musiciens qui se pressent à Siuriya lors de l'anniversaire de la mort de Lālan Shāh et ses poèmes sont chantés par les plus grands artistes du pays.

Cependant, on peut considérer le chanteur aveugle Shāhjahān Miah comme l'un des plus fidèles interprètes de cette tradition musicale. S'accompagnant au luth dotāra, soutenu par un monocorde ektāra, une percussion et des clochettes jhuri, Shāhjahān interprète un répertoire de plus d'une centaine de poèmes mystiques et dévotionnels composés par Lālan Shāh et ses disciples, dans un style introverti et serein qui tranche fortement avec le caractère extraverti des bāuls du Bengale occidental.

• Shāhjahān Miah, chants mystiques du Bangladesh, MCM, 1991.

Discographie

Shāhjahān Miah, chants mystiques du Bangladesh, CD INEDIT W 260039.

Autres manifestations

Ustad Abed Hossain Khān, sitār, et Shahadat Hossain Khān, sarod, MCM, 1987.

Syed Zakir Hossain et Niza Mohammad Chowdhury, chant, Samir Das, sitār, MCM, 1988.

Exposition de photographes bangladeshis, Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

le Sri Lanka

LE KOLAM DE SRI LANKA

Le kolam, théâtre populaire autrefois sacré, mais mettant l'accent sur la dérision, est entièrement interprété par des hommes portant de lourds masques de bois sculptés et peints, aux motifs floraux ou zoomorphes. En langue cinghalaise, kolam signifie grotesque ou bouffon. En fait, il s'agit d'un divertissement des plus sérieux puisque sous le rire se cachait le déroulement d'un rituel de la fécondité. Le drame dansé se déroule en cinq phases.

- La phase de préparation au cours de laquelle un acteur, au visage nu, se joint aux percussionnistes et au joueur de haranava (hautbois à six trous), et se livre à une invocation à la fois chantée et gestuelle.

- La succession des personnages populaires. Des danseurs portant des masques comiques ou grotesques (mâchoire édentée, yeux globuleux, regard torve, visage tordu...) font un récit mimé de l'histoire de personnages connus : le crieur du roi en état d'ivresse, la vieille femme, les soldats, le laveur de linge, les mendiants, deux ours, un négociant noir, une femme enceinte, l'idiot du village...

- Le drame des figures mythiques. Au milieu du spectacle, paraissent le roi et la reine, portant de somptueux masques-tours. Ils s'installent immobiles au centre de l'aire de jeu (traditionnellement en plein air) et regardent le spectacle. Il n'existe que deux drames mythiques dans le kolam : l'histoire du roi et de la reine-oiseau et l'histoire du Prince Manamé qui fut présentée à Paris.

- Histoire du Prince Manamé. Un prince cinghalais termine ses études en Inde. Il va prendre congé de son guru et lui demande la main de sa fille dont il est secrètement amoureux depuis longtemps. Le guru lui accorde. Le jeune couple traverse une jungle et se perd. Survient alors une troupe de brigands. Le prince propose un duel au chef des brigands pour tenter de mettre son escorte hors de danger. Les deux hommes se battent en exécutant les pas de l'art martial traditionnel cinghalais, le kadu haraba. L'épée du prince se trouve projetée hors de sa main, alors qu'il maintient à terre le chef des brigands.

- « Ramasse mon épée et donne-la moi ! » dit le prince à son épouse. Celle-ci ramasse l'épée et la tend au chef des brigands, en lui déclarant l'amour qui la brûle depuis le premier regard échangé. Le brigand tue le prince, prend le bijou de la princesse et s'écrie « Va-t-en, jeune femme ! Je ne veux ni de ton inconstance ni de toi ! »

- Phase de bénédiction. Cette partie finale consiste en une danse effrénée de deux diables aux lourds masques monstrueux dont le rôle consiste à purifier la région et à placer tous les participants et spectateurs sous de bons auspices.

- MCM, 1991, dans le cadre du cycle « Aux confins de l'Asie ».



BP : Que reste-t-il de vivant dans les cultures traditionnelles du Sri Lanka ?

FG : Le Sri Lanka, c'est à la fois le prolongement de l'Inde et en même temps un territoire profondément différent. Malgré les senteurs de cannelle, de thé, la beauté des plages, la gentillesse des habitants, je crois avoir effectué un séjour trop court pour avoir perçu la véritable culture de l'île.

Alors, que reste-t-il de vivant, de visiblement vivant – il faut toujours faire la distinction – dans les cultures traditionnelles du Sri Lanka ? Les marionnettes très belles qui, autrefois, étaient des objets magiques, liées à l'exorcisme, manipulées avec des fils, sont aujourd'hui fabriquées pour les touristes. Les manipulateurs ont presque tous disparu et le propos magique s'est évaporé. Il reste les danses du feu de Kindy, l'ancienne capitale royale, au centre de l'île mais elles sont édulcorées, exécutées dans un objectif de folklorisation.

Sri Lanka est peuplée de Cinghalais et de Tamouls, peuples déchirés par la guerre civile, depuis des années. On y trouve une double culture religieuse : l'hindouisme dravidien, et un enracinement dans la magie qui n'a pas complètement disparu mais je n'ai pu avoir accès aux formes de thérapie musicale et dansée ni aux pratiques magiques dont on m'a assuré qu'elles existaient encore.

Le directeur de l'Institut des Beaux-Arts à Colombo m'a fait découvrir une forme qu'on appelle le kolam. J'avais vu, dans le musée de Colombo, de très beaux masques de bois polychromes qui représentaient des personnages de rois, de reines, d'animaux un peu anthropomorphisés et j'ai eu le sentiment qu'il devait y avoir, sous ces masques, une forme intéressante. Il s'agissait effectivement d'un drame dansé et masqué qui a lieu une ou deux fois par an, au moment de fêtes anniversaires, fêtes universitaires ou nationales qui ont perdu leur contenu religieux ou magique et qui est interprété par les professeurs et les élèves de l'Institut.

J'ai demandé à assister à une répétition et malgré la gaucherie des acteurs, j'ai trouvé tout de même des moments forts, une certaine intensité, une certaine efficacité. Originellement le kolam était destiné à chasser les démons, en relation avec des mythes terriens locaux, sans rapport avec l'hindouisme. Grâce au conseiller culturel en poste dans ce pays, Claude Béranger, qui a accepté avec beaucoup d'amabilité de suivre les répétitions alors que j'étais rentrée en France, et qui nous a envoyé sept enregistrements vidéo successifs pour que nous puissions suivre les progrès réalisés, nous avons pu présenter le kolam à Paris.

En dépit des maladrotes de la reconstitution, le public a perçu des gestes de soulèvement d'un sol imaginaire, la beauté des masques et les traces d'une proximité de l'homme avec la nature, bref un spectacle atteignant son but.

le Népal, le Bhoutan

DANSES MASQUÉES DU BHOUTAN

Longtemps fermé aux influences extérieures et plus particulièrement européennes, le Bhoutan apparaît parfois aux observateurs comme un exemple de ce qu'étaient il y a plusieurs siècles les sociétés bouddhistes himalayennes. Le pays est jalonné de monastères fortifiés, les dzong, mesurant parfois 70 mètres de hauteur, abritant aussi bien des bâtiments civils que des temples et permettant à la population de s'y réfugier le cas échéant. Les temples sont dédiés aux divinités tantriques ou au maître indien qui implanta le bouddhisme tantrique au Tibet, Guru Padmasambhava. L'art sacré occupe toujours une place très importante, qu'il s'agisse de la sculpture ou de la danse. Dans les deux cas, ces formes d'art ont pour but de contribuer à mener l'homme vers la « libération », en passant par une connaissance des forces qui sont en œuvre dans l'univers et dans chaque être. Ce sont ces forces que symbolisent les divinités tantriques représentées notamment dans les danses. Les danses les plus célèbres sont celles de Paro Setchu, manifestation religieuse qui se déroule au début du printemps. Ces danses mettent en scène les visions que les défunts sont censés avoir dans les quarante jours qui suivent leur mort (Livre des morts tibétain).

Comme dans le Alche Lhamo, ces danses sont ponctuées de bouffonneries souvent profanatoires. Il s'agit-là d'un trait propre au bouddhisme tantrique qui tente d'accepter tous les aspects de l'existence et d'unir ce qui semble inconciliable. Le théâtre religieux est généralement alimenté par les récits de la vie du grand yogi Milarepa ou par le jugement des morts par Yamal Raj et son tribunal.

- F.A.T., 1980.



ALCHE LHAMO DU NÉPAL : LE JEU DE MIRACLE TIBÉTAIN DE SWAYAMBHOU

Lieu saint pour les bouddhistes, Swayambhou et son stupa de la Grande Chaiya accueillent une fois tous les douze ans une importante manifestation religieuse, la fête de la Libération Parfaite, qui réunit plus de 60 000 fidèles. C'est à cette occasion qu'est représenté le Alche Lhamo. Ce théâtre musical, dansé et masqué enseigne les thèmes principaux du bouddhisme en s'appuyant sur des récits légendaires et édifiants, émaillés d'intermèdes comiques.

- MCM, 1984 dans le cadre du cycle « Himalaya 84 ».

MUSICIENS NEWAR DU NÉPAL

Jusqu'au XVIII^e siècle, le terme de Népal ne s'appliquait qu'à l'actuelle vallée de Kathmandou et seuls les Newar étaient considérés comme népalais. De ce fait, les Newar constituent une communauté historico-linguistique, même si leurs types physiques et leurs pratiques religieuses sont très diversifiés. Si l'hindouisme prévalait dans la société newar, on trouve également nombre de bouddhistes dans la mesure où le bouddhisme n'est pas considéré comme une alternative à l'hindouisme mais comme une forme de prolongement.

La musique cérémonielle est exécutée par des ensembles-types dont la composition instrumentale est déterminée par la caste des musiciens (fermiers, artisans, etc.) la période de l'année et l'occasion rituelle. Ces ensembles s'articulent pour l'essentiel autour d'un noyau de percussions : tambours de toutes tailles et cymbales, auquel viennent s'adjoindre selon les cas, des hautbois, des flûtes et des trompes. Ils jouent devant les sanctuaires et défilent dans les rues des bourgs et des villages de la vallée, improvisant avec une extraordinaire maestria à partir de formules rythmiques pré-définies selon un lieu et une circonstance donnés.

- Percussions Newar de Bhaktapur, MCM, 1990.



« Nous, les Russes, nous avons deux âmes.
L'une vient de l'Asie où l'on aime
les belles paroles et les actes irrationnels,
l'autre est slave qui peut s'enflammer et même briller,
mais s'éteint vite. »

Maxime Gorki
Deux âmes



la Russie l'Asie Centrale et la Haute-Asie





BP : Aborder les cultures de l'Europe orientale et d'un immense territoire asiatique allant de l'Oural jusqu'à la mer du Japon équivaut à évoquer ce que l'on appelait, il y a moins de dix ans, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Quelle place occupaient, dans l'Empire soviétique, les cultures traditionnelles ?

FG : Sous le signe de cette fédération politique où tout émanait de Moscou et où tout aboutissait à Moscou, des centaines de peuples appartenant à la grande Russie, aux Républiques autonomes, aux Régions autonomes, aux Républiques orientales, ont maintenu tant bien que mal leurs cultures identitaires.

BP : Les repères, pour approcher et situer ces multiples cultures, sont particulièrement délicats à manier, et souvent imparfaits...

FG : Les cultures des peuples de l'ex-Union Soviétique peuvent effectivement être envisagées sous l'angle géographique comme sous l'angle ethnique, et il convient souvent de mêler les deux approches.

BP : Pourquoi ?

FG : À cause de l'extraordinaire mobilité de ces populations tout au long du dernier millénaire; depuis les grandes migrations de l'est vers l'ouest, de l'établissement de Gengis Khan, de Tamerlan, puis des retours de l'ouest vers l'est, puis encore des grandes conquêtes mongoles, des hordes qui ont déferlé du nord vers le centre, la politique de conquête chinoise qui s'est

étendue jusque vers le milieu de la Sibérie, et qui a par la suite reculé... Songez que depuis Ivan le Terrible au XVI^e siècle, et pour diverses raisons, les mouvements de populations en Russie proprement dite ont été d'une ampleur effrayante... Enfin, sous l'ère soviétique des décisions ont affecté des populations nomades qui nous intéressent ici directement, en tentant imparfaitement d'ailleurs de les sédentariser, parce que leur mode de vie était trop proche des grands cycles de la nature, des ressources alimentaires que celle-ci procure, trop lié à des conditions climatiques particulièrement contraignantes, pour qu'il soit possible de les fixer, en pleine steppe, dans des HLM...

BP : Nous allons ici regrouper ces formes culturelles autour de six pôles : les cultures slavo-russes, le fond finno-ougrien, la Sibérie du nord, de l'est et du sud, l'ensemble Turco-Mongol, les Caucasiens, les Républiques orientales. Mais peut-être souhaiteriez-vous marquer d'emblée les limites de tels regroupements...

FG : Au cours de deux décennies de recherches, commencées pour le Festival des Arts Traditionnels, nous avons effectivement proposé plusieurs thèmes fédérateurs, afin d'essayer de faciliter l'accès aux formes culturelles traditionnelles de cette vaste région du monde. Souvent, au cours de cycles thématiques transversaux, tels « La route de la soie », nous avons été conduits à inscrire des expressions de pays n'appartenant pas à l'URSS comme la Mongolie et l'Afghanistan.

Dans d'autres cas, des peuples appartenant à des aires géographiques parfois fort éloignées les unes des autres se sont trouvés regroupés. En fait, ce sont des lignes qui se dessinent sur ce gigantesque territoire et ces lignes ne sont ni exclusivement géographiques ni exclusivement ethniques : elles suivent des déplacements, volontaires ou forcés de populations. La première ligne est celle des Slaves, des Russes, et de toutes les populations post-slavisées ou englobées dans cet ensemble mouvant. Par exemple, au Kazakhstan, il y a vingt pour cent de Kazakhs. Le reste de la population est formé de Russes, d'autres Slaves, et de quinze pour cent d'Allemands qui ont commencé à se réfugier dans cette région à partir des guerres napoléoniennes. D'anciens condamnés russes ont été expulsés jusqu'au cœur de la Sibérie, dans la région d'Irkoutsk : ils ne marchaient pas seuls, dans la glace, les chaînes au pied, comme le veut la vision romantique. Ils partaient avec leurs familles, conduisant des chariots sur lesquels ils avaient chargé toutes leurs affaires, et ils allaient s'installer dans la région du lac Baïkal. J'ai ainsi pu retrouver des *Simielski* (« ceux de la famille »), descendants de Russes exilés sous Pierre le Grand, dont les femmes sont venues à Paris chanter des chants du XVIII^e siècle. On retrouvait dans leurs chants toute la dimension tragique des déplacements sur ce territoire. C'étaient des chants de séparation, à propos du fils, du frère, du fiancé. Appelés à servir dans les armées du tsar, ils partaient pour vingt-cinq ans, autant dire pour toujours. Chaque départ était vécu comme l'effondrement sans remède du groupe social... D'où la tonalité tragique de ces chants. Ce petit groupe fait toujours partie des « vieux-croyants », communauté orthodoxe issue du schisme de l'Eglise de Rome au XVII^e siècle, et persécutée par Pierre le Grand.

La deuxième ligne, finno-ougrienne, commence en Finlande, en Russie du nord-ouest, s'enfonce jusqu'au milieu des territoires sibériens et dépasse la barrière du Caucase pour aller jusqu'en Asie. Elle comprend les Finnois, mais aussi les Mordves et les Mari, peuples minoritaires qui vivent sur les

ALEM KASSIMOV, MUGAM D'AZERBAÏDJAN, 2 CD INEDIT/Maison des Cultures du Monde

Ces deux volumes fournissent une merveilleuse introduction à l'une des musiques savantes les plus subtiles et les plus émouvantes d'Orient. Le *mugam* azeri est en effet un art classique au plein sens du terme, tant par les qualifications techniques qu'il exige de ses interprètes que par son inépuisable potentiel expressif. Se présentant comme une suite ou alternant les compositions au rythme alerte et les improvisations au débit non mesuré, il permet au chanteur et aux instrumentistes de développer avec toute l'ampleur voulue chaque portion d'un parcours musical largement improvisé.

Enregistrés en public à la Maison des Cultures du Monde, le chanteur Alem Kassimov et ses deux accompagnateurs, les jeunes frères Mansurov, font preuve d'une maturité à toute épreuve. La voix, le luth *târ* et la vièle *kemânche* sont en parfaite symbiose, dosant les effets avec une science consommée. Toujours à l'écoute de l'inspiration, le trio emporte son auditoire dans un flot continu d'émotions sublimées.

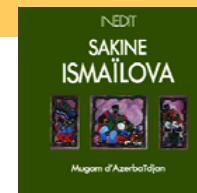
Laurent Aubert
Le Monde de la Musique
juillet 1990



AZERBAÏDJAN, SAKINE ISMAÏLOVA, 1 CD INEDIT/Maison des Cultures du Monde

Imaginez ce que vous voulez, l'amour le plus passionné, le plus brûlant, la passion la plus dévorante, le désir le plus implorant : il n'est sans doute rien de plus bouleversant au monde que le chant azeri. Si vous connaissez déjà Alem Kassimov, alors blottissez-vous dans le chant d'Ismaïlova. C'est chaud et violent, mais vous ne serez jamais consolé !

Alain Swietlik
Télérama
septembre 1993



rives de la Volga. Quoique peu importante numériquement, elle est capitale du point de vue culturel.

La troisième, extraordinairement complexe, touche à la Mongolie, à la Chine, à la mer du Japon. C'est, en Sibérie du sud, entre Kazakhstan et boucle de l'Amour, une zone de nomadisme, d'éleveurs de chevaux dans le sud, de rennes dans le nord, qui vivent aussi de la pêche, de la chasse et de l'agriculture. Parmi ces peuples on peut citer par exemple les Yakoutes, les Toungouses, les Nganasan, les Nenets, les Koryak, les Tchouktches...

La quatrième ligne, ouralo-altaïque, concerne le groupe turco-mongol, avec, tout d'abord, le grand parcours, de l'est vers l'ouest, puis le reflux vers l'est, des Mongols, Bouriates, Touva, Altaï, Turcs, Kirghizes... jusqu'à la Corée du Nord, jusqu'aux rives de la mer du Japon.

La cinquième concerne la zone caucasienne. On quitte avec elle l'aire asiatique. On glisse, passée la barrière de l'Oural, vers la mer Caspienne c'est-à-dire vers le Moyen-Orient surtout, mais aussi vers l'Europe, une Europe qui a toujours été fascinée par cette région. Souvenez-vous que les Grecs allaient chercher leurs esclaves de luxe, les esclaves de plaisir, dans le Daghestan, dans l'ancienne Arménie, où vivaient « les êtres les plus beaux qui soient sur la terre ». De là venaient aussi les Circassiennes, réputées pour leur blondeur et leurs yeux clairs.

La sixième rassemble les peuples des Républiques orientales qui, à l'exception des Altaï et des Touva, ont adhéré à l'islam. L'islam a modifié la culture de ces peuples sans pour autant les unifier mais en leur donnant un système de référence qui a de tout temps fonctionné. Des rencontres entre docteurs de l'islam, sous Khrouchtchev, ont eu lieu en Ouzbékistan et dans la capitale de la Bachkirie, et elles témoignaient d'une forme de contestation sourde.

BP : Vos premiers voyages n'ont pu avoir lieu qu'avec l'accord des autorités communistes. Quel était le statut des cultures traditionnelles dans ce système ?

FG : Malgré la très forte tendance en faveur de l'unification culturelle sous l'autorité du modèle russe, du modèle moscovite, tendance qui remonte à l'époque des tsars, certains peuples ont pu, ou ont su, garder vivantes les fonctions essentielles de leurs propres expressions artistiques, culturelles, voire rituelles. Ils ont souvent souffert de menaces, et de multiples contraintes pesaient sur eux, mais leur mémoire, leur volonté de répéter telle phrase musicale, tel geste ancestral, ne s'est jamais affaiblie, et la trace qu'ils ont imprimée dans la conscience des jeunes générations est tenace. D'abord la plupart des langues vernaculaires ont continué d'être parlées. Staline lui-même, bien qu'il eût interdit de parler une autre langue que le russe, se mettait à parler géorgien lorsqu'il revenait à Tbilissi. Ceux que les Russes appelaient les « petits peuples » – les minorités ou les groupes comprenant un nombre restreint de locuteurs – s'ils n'écrivaient plus leur langue, continuaient néanmoins de la parler et de la chanter. Du reste certains l'écrivaient aussi, recourant pour ce faire à l'alphabet cyrillique. C'est ainsi qu'a été publiée il y a quelques dizaines d'années l'épopée de Djangar en Kalmoukie. Ensuite, ils ont continué d'exercer leur religion ou de pratiquer des rites attachés aux époques cérémonielles. Ainsi les Toungouses Oulch et Nanaï, vivant à l'extrémité orientale de la Sibérie, dans la boucle du fleuve Amour, accomplissaient-ils toujours le meurtre rituel de l'ours. Au musée anthropologique de Khabarovsk en 1990, on pouvait voir dans une vitrine un pénis d'ours, tué l'année précédente, et qui avait une valeur talismanique

pour les populations toungouses. Ainsi les Bouriates, dans la région de Ulan-Udé, avant de partir à la pêche, adressaient-ils toujours des prières au saumon, pour lui demander de pardonner la blessure et la mort qu'ils allaient lui infliger : le saumon était leur père. Les combes des forêts, non loin d'Irkoutsk, abritaient souvent des tas de pierres où étaient fichées des branches auxquelles étaient attachés des bandes de tissu, de petits sacs... Ces monticules étaient des tombes de chamanes.

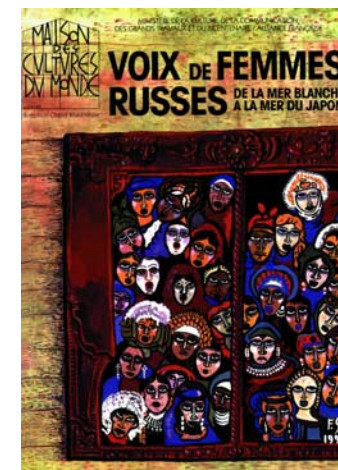
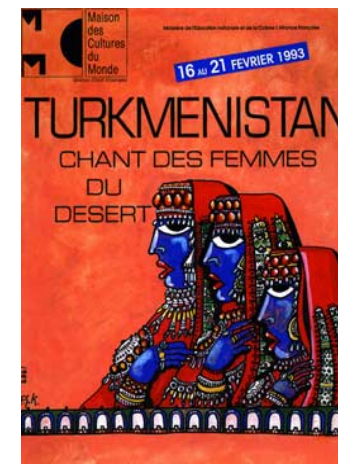
Depuis Staline jusqu'à Khrouchtchev, le chamanisme a été violemment combattu, mais il s'est maintenu dans presque toutes les régions du Nord, en Sibérie, et même dans certaines zones des Républiques orientales. Des chamanes ont été exterminés, d'autres enfermés, pendant de nombreuses années, dans des pénitenciers, mais certains d'entre eux ont pu donner le change, faire croire à une collaboration avec le pouvoir soviétique afin de communiquer des renseignements sur des populations nomades ou semi-nomades, incontrôlables par l'administration centrale.

Dans de nombreuses zones privées de médecins moscovites, des conditions sanitaires satisfaisantes ont pu être maintenues grâce aux chamanes, grands connaisseurs en pharmacopée traditionnelle et en orthopédie. Dans les Républiques orientales, les communistes russes n'ont jamais réussi à éradiquer l'islam et celui-ci a permis à ces populations de conserver une forte identité culturelle. C'était une sorte d'arme cachée contre l'omnipotence soviétique, et la religion musulmane n'a pas eu à attendre la chute de l'URSS pour montrer à quel point elle pouvait constituer un ciment entre des peuples différents, mais partageant la même foi. On sait notamment combien les liens entre les confréries musulmanes des Républiques orientales et les rebelles afghans contribuèrent à l'échec de la politique soviétique en Afghanistan. Nous avons aussi été frappés de voir que la pratique de la polygamie dans ces régions perdurait en dépit des législations locales imposées par Moscou.

Aujourd'hui, l'islam constitue la religion dominante. Les musulmans sont plus nombreux que l'ensemble des chrétiens orthodoxes, des catholiques arméniens et des chrétiens appartenant aux diverses obédiences de l'Eglise orientale. La période communiste a duré un peu plus de soixante-dix ans mais, malgré la conscience politique réduite des peuples en question, un courant de résistance n'a cessé de se manifester dans lequel la poésie, la musique, les chants, les danses, les rituels et les graphismes sacrés ont tenu une place importante. Musiques et danses n'apparaissent souvent il est vrai que sous des formes folklorisées, mais celles-ci avaient au moins l'avantage de fournir un ancrage à la mémoire...

BP : Comment étiez-vous reçue à Moscou et dans les diverses républiques, vous qui vous intéressiez à des formes archaïques et contre-révolutionnaires ?

FG : Je ne m'intéressais ni à des formes archaïques, ni à des formes contre-révolutionnaires ! Le travail d'investigation était, dans une certaine mesure, plus facile qu'aujourd'hui. Je prenais l'avion jusqu'à Moscou où je bénéficiais de la collaboration du Centre d'arts populaires russe qui a longtemps porté le nom de la femme de Lénine, Krupskaja. La Maison des Cultures du Monde avait signé dès 1986 un protocole d'accord avec ce Centre. Nous établissions donc un plan de travail. Nous nous rendions ensuite au ministère soviétique de la culture où les fonctionnaires, russes, étaient secondés par des représentants dans toutes les capitales des républiques de l'Union. Il était possible en trois jours d'organiser un voyage de prospection à travers



Quatre affiches de Françoise Grand

Musicien bachkir (peuple turc de la région de la Volga) jouant de la flûte uzlau en s'accompagnant d'un bourdon de gorge.



de la Volga ne ressemblait en rien à la culture slave, la seule connue en Europe. En musique, des échelles descendantes, des cris, un chant martelé, à l'aide de grands bâtons, des gens qui ressemblaient à des monstres des forêts, une culture d'hommes sauvages. Les Français n'imaginaient pas que des populations « blanches » puissent proposer une représentation empreinte d'autant d'archaïsmes.

BP : *Quelle était la tonalité générale de ces chants ?*

FG : Mélancolique, étrange, distante... Mais, quand les spectateurs se sont mêlés à ces chanteurs de la Volga, ils ont été très sensibles à leur chaleur, à leur besoin de communiquer. Les gens de la Volga sont des peuples qui se sentent profondément isolés. Les Russes les ont assimilés sans les distinguer, sans mesurer l'identité réelle de ces blancs bizarres, relégués au fond des campagnes, et qui n'ont pas participé aux grandes aventures économiques et industrielles du communisme. Ils revendiquent leur identité finno-ougrienne. Ce sont des ruraux, cultivateurs et artisans, et leurs chants expriment bien leurs préoccupations profondes.

Leur mode d'expression était curieux, presque incompréhensible, fait de comptines qui évoquaient des génies enfermés dans des arbres, de planètes lointaines, de violences, de rapt de jeunes filles, de bateaux qui sombraient et, surtout, de la lumière naissante à la fin d'une longue nuit. Au nord de la Volga comme en Finlande, en Norvège, en Suède, ce rapport à la lumière, à la séparation du jour et de la nuit, est un thème poétique omniprésent.



Trois peuples de la région de la Volga : ci-dessus, à gauche, les Mordves, à droite, les Mari, ci-contre, les Tchouvatches.



Le tsam mongol, danse bouddhique restaurée à la fin du régime communiste



Chant long accompagné à la vièle morin-khuur



Chant de louanges à la nature

BP : *Nous passons maintenant à cette vaste zone de nomadisme, à l'est, mais aussi au sud de la Sibérie.*

FG : Le gouvernement central a envoyé à Vladivostok, la « capitale de l'est », un noyau d'expatriés pour tenter de stabiliser ces nomades, des Toungouses en majorité – Oultch, Nanai –, de les fixer, de répandre parmi eux l'usage de la langue russe. Ce fut un échec car ce comportement colonial n'a tenu aucun compte de la réalité des cultures locales.

Les peuples de la Sibérie du sud, entre Kazakhstan et boucle de l'Amour ont des liens avec les populations minoritaires de la Chine du nord et les Mongols. Ce sont des peuples ouralo-altaïques de cavaliers qui ont parcouru des milliers de kilomètres au cours de leur histoire, ils ont conquis de vastes territoires et fondé des empires. Pour eux la colonisation russe et le communisme n'étaient qu'un épiphénomène historique.

BP : *Y a-t-il des traits communs à ces diverses cultures nomades ?*

FG : Certes. Ne pas être assujéti à un espace demande une invention permanente, autant en ce qui concerne les moyens de communication, que pour établir temporairement sur un lieu des clans qui peuvent rassembler une population relativement importante.

N'oubliez pas que l'on est là dans la région de la naissance du cheval, même si celui-ci est remplacé, dans le nord de la Yacoutie, par le renne. Dans le sud de la Yacoutie, où la température peut descendre à – 50°C,

MONGOLIE

Bien que n'ayant jamais fait partie à proprement parler de l'URSS, la Mongolie fut l'un de ses nombreux « satellites ». Par ailleurs, d'un point de vue culturel, elle trouve parfaitement sa place dans ce chapitre du fait des relations et des influences importantes qu'eurent les Mongols sur leurs voisins turcs et sibériens.

Peuplée d'environ deux millions d'habitants pour une superficie trois fois égale à celle de la France, la Mongolie compte trois quarts de Mongols se divisant en plusieurs ethnies et, pour le reste, des Bouriates qui leur sont apparentés, des Kazakhs, des Toungouses et des Touva.

Marquée par le nomadisme et le pastorisme, la culture mongole reflète également les vestiges des anciennes religions chamaniques et lamaïques. La survivance du chamanisme se manifeste dans les grandes fêtes communautaires dont la lutte, le tir à l'arc, les courses de chevaux, la musique et la danse sont les points culminants. En ce qui concerne le bouddhisme lamaïque, les Mongols ont conservé (et récemment restauré) le drame dansé et masqué tsam issu du cham tibétain.

Comme dans toutes les sociétés nomades et pastorales, le chant occupe une place prépondérante. Il trompe l'ennui durant les longues heures passées à chevaucher dans la steppe ou à garder le bétail, il accompagne la traite et diverses activités domestiques, enfin il est présent dans toutes les réunions familiales et amicales. Les thèmes traités dans la musique vocale mongole font référence au cheval, à la chasse, à la nature en général et toujours de manière extrêmement lyrique.

Les Mongols distinguent trois styles d'émission vocale : le khaylakh ou voix rauque utilisée par les bardes dans l'épopée et les chants de louanges magtaal ; le duulakh (chanter) ou ayalaakh (mélodieux) utilisé dans le chant long urtyn duu, richement orné et glottalisé, et dans le chant court bogino duu ; enfin le khöömii (« pharynx »), chant diphonique dont les Mongols possèdent six techniques différentes selon le timbre, la raucité du bourdon, le choix des résonateurs corporels.

La musique instrumentale mongole est essentiellement fondée sur l'art de la vièle morin-khuur (vièle à tête de cheval). L'extraordinaire expressivité de cet instrument, dont la tessiture est semblable à celle du violoncelle, lui permet de reproduire à la perfection les inflexions de la voix humaine dans les mélodies de chants longs et de reproduire les diverses allures du cheval dans les airs qui accompagnent les danses tatlaga. D'autres vièles et des luths accompagnent les chants de louanges, le chant épique et le chant diphonique.

• Musiques mongoles, F.A.T. 1981 et MCM 1988 ; Drame dansé et masqué tsam, MCM, 1991, dans le cadre du cycle « Routes de la soie ».

Discographie
Mongolie, musique vocale et instrumentale, CD INEDIT W 260009.

MUSIQUES DE LA TOUNDRA ET DE LA TAÏGA

Parmi les nombreuses ethnies qui peuplent la Sibérie, la Maison des Cultures du Monde a présenté les Bouriates, les Yakoutes, les Nganasan, les Nenets et les Toungouses Nanaï, Üdegeï et Oulitch.

Parents des Mongols, les Bouriates vivent dans les environs du lac Baïkal et au nord de la frontière mongole. Comme les Mongols, ils jouent de la vièle khuur et possèdent un vaste répertoire de chants longs très ornements. Originaires de l'ouest du lac Baïkal, les Yakoutes auraient poussé leurs immenses troupeaux vers le nord jusqu'à l'actuelle plaine yakoute. Ces éleveurs pratiquent toujours la chasse avec ferveur. Leur expression musicale principale est le tayouk, un chant glottalisé construit sur deux ou trois notes, éloge de la terre natale, chant de génération...

Les Nganasan de la péninsule du Taymir représentent la population la plus septentrionale de Russie. Chasseurs, pêcheurs, éleveurs, ils vivent en petites communautés. Le chamanisme occupe une place centrale dans leur système religieux et c'est à lui qu'est associé leur unique instrument de musique : le tambour.

Les Nenets forment le groupe le plus important de la famille linguistique des Samoyèdes. Leur territoire, situé au nord-ouest de la Sibérie englobe la péninsule de Karin et les côtes des mers de Barents et de Kara. Leur cosmogonie comprend un nombre important de divinités secondaires, d'esprits et de géants qui alimentent leur littérature orale et leurs chants.

Le terme Toungouse regroupe un ensemble de petites ethnies linguistiquement apparentées mais très dispersées. Les Nanaï, Üdegeï et Oulitch (15 000 personnes en tout) vivent dans la boucle de l'Amour. Leur musique, leurs chants et leurs danses sont essentiellement fondés sur la chasse, imitations animales et appels de chasseurs.

Tous ces peuples témoignent d'une extraordinaire maîtrise dans l'art et la facture de la guimbarde, instrument dont les sonorités et la pratique sont intimement liées au chamanisme.

• La MCM a présenté les Toungouses, Yakoutes et Bouriates dans un cycle intitulé « Musiques et jeux de la Toundra et de la Taïga » en 1987, les Nenets et les Nganasan en 1990, et d'autres groupes ethniques bouriates en 1991 dans le cadre du cycle « Routes de la soie ».

Discographie

Musiques de la Toundra et de la Taïga, CD INEDIT W 260019.

En haut, jeu musical toungouse
Au centre, chanteuses bouriates sarout
En bas, chamanes nganasan



le cheval s'est acclimaté, avec des poils longs. C'est la région où l'on écoute le « murmure des étoiles » lorsqu'en sortant l'on entend son propre souffle, chaud, sortir des narines, et émettre en se cristallisant un petit bruit. La terre gèle jusqu'à quatorze mètres de profondeur ! Au Turkménistan, une autre race de chevaux, appelée Akhal-Téké, est faite pour le désert, celui du Karakoum, le désert de sable noir... L'important, c'est le voyage, la résistance et la rapidité du cheval, un cheval dont on mange la viande. On boit le lait de la jument, on en fait une sorte de bière alcoolisée et pétillante. Dans l'épopée turkmène, le héros Köroghlu ne survivra pas à la mort de Kyrat, son cheval, qui fut de tous ses combats. Voilà qui indique non seulement un attachement sentimental à sa monture mais rappelle aussi qu'elle est une nécessité vitale sans laquelle le voyageur mourra dans ces grandes étendues arides. Chez les Mongols, le chameau revêt une importance toute aussi considérable, on le monte, on le bâte, on se nourrit de son lait et de sa viande. J'ai même eu l'occasion de voir un document montrant comment un éleveur mongol parvenait, en exécutant un chant particulier, à obtenir qu'une chienne adopte un jeune chameau orphelin.



À gauche, chamane bouriate makhtal
À droite, chanteuse épique nenets

Les nomades du sud de la Sibérie vivent dans des yourtes, des tentes circulaires de huit mètres de diamètre environ, avec un double toit de feutre, une cheminée pour l'évacuation de la fumée du feu central. C'est très confortable... Il y a des sortes de bancs et des fourrures dans lesquelles on se glisse, ainsi l'on ne souffre pas du tout du froid extérieur.

À l'intérieur d'une yourte dressée en quelques heures, une grande famille peut s'installer et l'utilisation de l'espace est ritualisée. Les femmes prennent place d'un côté de la porte, les hommes de l'autre. Il y a l'espace pour manger, celui pour dormir, un autre pour recevoir, enfin le lieu de culte des morts.

De la boucle de l'Amour, nous avons présenté des chants de cérémonies chamaniques que l'on appelle, dans les langues ouralo-altaïques, *kamlanie* : le salut au soleil, le salut à des amis, l'invitation à se réunir avant l'extase, le rite thérapeutique... À cette occasion, nous avons découvert des techniques vocales particulières mais aussi des instruments de musique comme ces ceintures de sonnailles que les femmes chamanes Nanaï s'attachent à la taille, en sautant, de façon très rythmée, pour alerter les esprits des morts.

CHANTS DIPHONIQUES**DES MONGOLS, TOUVA ET KALMOUKS**

Le terme *khöömii*, qui signifie littéralement « pharynx », désigne chez les Mongols, les Touva et les Kalmouks une technique vocale consistant à émettre un son fondamental en bourdon et, par le mouvement combiné des lèvres, de la langue, du voile du palais et du larynx, à faire ressortir certains harmoniques de ce son de manière à produire une mélodie « sifflée ». Chanté dans l'intimité des réunions familiales et amicales ou (chez les Touva et les Kalmouks) pour ponctuer le chant épique, le *khöömii*, par son parti pris d'imitation des sons de la nature, renvoie de manière intime à un système de représentation fondé sur le chamanisme. Les techniques de *khöömii* sont au nombre de cinq (Touva) ou de six (Mongolie) selon la qualité du bourdon

Gansbold, célèbre chanteur de *khöömii* mongol

(voix pharyngale, voix laryngale, voix « naturelle », nasalisation) et les modes d'émission des harmoniques (avec sans ornements).

• La MCM a présenté des chanteurs de *khöömii* de l'Altaï et de Touva en 1983 et 1985, de Mongolie en 1988, de Kalmoukie en 1991, en 1994 au Rond-Point dans le cadre de la « Célébration du cheval », et en 1996.

Discographie

Voix de l'Orient soviétique (Touva), CD INEDIT W 260008. Mongolie, CD INEDIT W 260009. Chants épiques et diphoniques, CD INEDIT W 260067.

BP : Quelle est la fonction du chamanisme ?

FG : Le chamanisme n'est pas seulement source de culture pour ces populations, mais moyen de survie. Les formes majeures d'expression de ces peuples du nord et de l'est de la Sibérie sont liées au chamanisme. En musique, l'un des caractères communs est la pratique de la guimbarde et le *khöömii*, le chant diphonique, auquel nous avons consacré quelques disques. Religieusement, il s'agit là d'une représentation musicale de la division des mondes. Les chanteurs reproduisent ainsi la superposition de deux mondes, car ils ne peuvent pas le faire pour trois ou quatre. Il y a des superpositions infinies dans le chamanisme : le monde des eaux, le monde de la terre intérieure, le monde du dessus de la terre où nous vivons, le monde des airs, le monde de la montagne, le monde du feu, le monde des esprits des morts, dont on ne connaît pas très bien la localisation. Le chamane est un homme halluciné, qui a reçu des dons, qui a été invité à chamaniser depuis sa plus tendre enfance, le plus souvent au cours d'une maladie, au cours d'une crise, ou par des rêves. Les tambours, certains chants, l'évocation de certains mythes, conduisent le chamane vers l'extase. Son corps tombe, immobile, sur le sol. Son âme quitte son corps et parcourt les zones qui traversent les mondes, puis revient dans le corps qui se ranime. Le chamane peut alors parler à la communauté qui n'a cessé, pendant tout le voyage, de battre les tambours : « Il y a un troupeau de rennes à trois cents kilomètres » ou bien « attention, tempête de neige ou de sable à tel endroit » ou bien encore « pour guérir l'enfant malade, il faut aller cueillir telle plante, à tel endroit ». Roberte Hamayon a écrit sur ce sujet un ouvrage essentiel [*La chasse à l'âme, esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1990].

BP : Combien de temps dure le voyage chamanique ?

FG : De quelques minutes à plusieurs heures. Si le chamane a besoin de guider un esprit des morts réticent, cela peut durer longtemps, et le chamane peut lui-même mourir s'il ne parvient pas à réintégrer son corps.

BP : Les groupes que vous avez fait venir étaient-ils sédentarisés ou pratiquaient-ils toujours le nomadisme ?

FG : Ils étaient semi-sédentarisés. Pendant la saison d'hiver, extraordinairement dure, ils habitaient de petits HLM de deux étages, dans une zone un peu urbanisée, avec l'électricité, une ligne de chemin de fer à proximité. Pendant le reste de l'année ils repartaient nomadiser et reprenaient leur vie ancestrale : la yourte, la viande grillée, les animaux...

BP : Le groupe turco-mongol ?

FG : Le déplacement d'est en ouest des Touva et des Kalmouks s'est produit vers le 1^{er} siècle, c'est-à-dire bien avant les grands déferlements des Mongols que l'on connaît grâce aux récits consacrés à Gengis Khan et à Tamerlan. Touva est une petite région autonome, une sorte d'enclave mongole. Les hommes sont passés de la haute montagne de l'Altaï à la steppe puis à la limite du désert. Les populations de Touva sont des populations de culture mongole, elles parlent des langues turco-mongoles, pratiquent le chamanisme, et ont été converties au bouddhisme lamaïste au 13^{ème} siècle. Les Kalmouks, pour leur part, ont parcouru des milliers de kilomètres jusqu'au nord de la mer Caspienne mais ils appartiennent, eux aussi, à la même culture chamanique, pratiquent les chants diphoniques, le culte des esprits.

Du fait de leur éloignement de la terre-mère, de la terre mongole, ils se sont trouvés plus russifiés que les Touva, les Altaï et les Mongols.

Or, chez ces peuples, la tradition épique revêt une importance énorme. Pour certains, la mémoire des origines repose sur Djangar. Djangar, le héros, vivait dans des temps immémoriaux – en fait il doit s'agir des VII^{ème}-VIII^{ème} siècles, juste avant les grandes invasions chinoises. Il a rassemblé les populations turco-mongoles sous sa bannière pour former une armée et lutter contre des ennemis héréditaires, les Chinois.



Durdubai Gurbanov, barde turkmène



Bakhshi destanchi, bardes turkmènes s'accompagnant à la vièle ghidjak et au luth dutar.

Aujourd'hui encore, les Kirghizes, dont l'épopée *Manas* traite des thèmes analogues, et les Ouïghours du Xinjiang (Turkestan chinois) sont en constante opposition contre les Chinois Han ou en tout cas se sentent opprimés par la sinisation qu'impose le gouvernement chinois dans cette région. *Djangar*, c'est l'histoire d'un souverain qui a des chevaux extraordinaires et qui est entouré de six mille douze héros. Chez les peuples ouralo-altaïques, comme dans l'Apocalypse par exemple, la numérogie a valeur symbolique. Accompagné de ses six mille douze héros, il rencontre des rois qu'il subjugué grâce à sa capacité à déchiffrer les énigmes, à voir l'invisible derrière le visible, à dompter les chevaux les plus rebelles. Il est évidemment le plus séduisant des hommes, éternellement jeune, et aucune femme ne lui résiste car il sait se métamorphoser en rat, en écureuil, en puce et vit ainsi sur le corps de la femme qu'il a entrepris de séduire. Il lui dérobe ainsi une partie d'elle-même et lorsqu'il a repris forme humaine, la femme sent qu'elle ne peut plus se séparer de lui, qu'une osmose s'est produite, que quelque chose lui manque à tout jamais, que *Djangar* lui a dérobé. C'est un phénomène semblable à celui du philtre dans l'histoire de Tristan et Iseult, à la puissance magique de la séduction...

BP : Comment une telle épopée est-elle interprétée ?

FG : Par des conteurs, des bardes, souvent seuls, devant l'assemblée. Ils content, et chantent en s'accompagnant parfois d'un instrument de musique qui leur permet aussi de reprendre souffle. Dans la narration de

LES BARDES

La poésie épique s'est développée chez les peuples vivant dans un très vaste territoire allant de la Caspienne à la mer du Japon : *Djangar* chez les Kalmouks, *Manas* chez les Kirghizes, *Edüge Batyr* chez les Kazaks, *Geser* chez les Mongols, *Bouriates* et *Tibétains*, *Olonkhon* ou *Muldo Bogo* chez les Yakoutes, *Köröghlu* chez les Azéris, les Turcs, les Turkmènes que l'on retrouve sous le nom de *Goroghli* chez les Ouzbeks et les Tadjiks.

Chez les Kirghizes et les Yakoutes, la poésie épique est presque uniquement narrative. Mais les bardes comme les auditeurs accordent une grande attention à la diction qui doit être précise et claire. C'est pourquoi chaque épopée se divise en cycles, ce qui permet au barde de reprendre haleine. Chez les Turkmènes, les Azéris, les Ouzbeks et les Tadjiks, l'épopée de *Köröghlu-Goroghli* est également divisée en cycles qui contiennent des passages en prose narrative et des morceaux versifiés.

Le contenu de l'épopée révèle des motifs qui peuvent être classés en deux groupes : la recherche de la fiancée d'une part et le besoin de nouvelles conquêtes (territoires, butin, honneur) d'autre part. Quaratorze éléments définissent la narration épique et les actions du héros : le temps, l'origine du héros, le territoire où il vit, son aspect extérieur et ses capacités, son cheval et la relation spéciale qu'il entretient avec lui, le départ, les appuis et les amitiés, les obstacles et les dangers, les ennemis, le contact avec un ennemi et le défi, les astuces du héros et ses pouvoirs magiques, la recherche de la fiancée, la description des noces, le retour au lieu d'origine. Le héros peut être d'origine humaine, végétale ou minérale ; par là, la poésie épique souligne son lien avec le monde surnaturel et le chamanisme.

Le barde s'accompagne généralement d'un instrument, une vièle ou le plus souvent un luth à manche long. L'accompagnement musical ne reprend pas la mélodie de la prosodie, mais la soutient par une succession de figures mélodiques courtes relativement peu variées. Ce procédé de centonisation répétitive, obsédante, contribue, au même titre que la voix grave et souvent rauque du barde, à inviter l'auditoire à entrer dans un autre temps, un autre monde.

• La MCM a présenté des bardes du Turkménistan en 1988, 1993 et 1996, du Tadjikistan en 1989 et 1996, de Kirghizie en 1996, de Touva en 1985, de Kalmoukie en 1991 et 1996.

Discographie

Voix de l'Orient soviétique (Turkménistan), CD INEDIT W 260008. Turkménistan, chant des femmes *bakhshi*, CD INEDIT W 260064. Chants épiques et diphoniques (Touva, Tadjikistan. Chor. Kalmoukie), CD INEDIT W 260067.



En haut, Kaba (80 ans), barde kirghize, raconte comment Manas espionne le camp de ses ennemis. En bas, Okna Zam Tsagan chante l'épopée de Djangar.



l'épopée, il importe d'enfermer le présent dans un temps spécial. L'épopée est répétitive, rythmique, et très longue.

Celle de *Manas*, en Kirghizie, compte environ un million de vers. Le barde a une technique vocale particulière. Sa voix n'est pas la « voix humaine ». Il use d'une voix de gorge, au timbre rauque... Il fait en même temps claquer la langue, émet de petits cris aigus.

Quiconque ne comprend pas ce langage a l'impression de se trouver en présence d'un exalté, d'un être halluciné, et c'est exactement ce qui convient car la mise en scène est très simple, minimaliste. Il faut donc entraîner les auditeurs-spectateurs vers des territoires imaginaires avec les seules forces de la narration, des techniques vocales et de l'expression du visage et des mains.

BP : À quelles occasions peut-on y assister ?

FG : Chez les Kalmouks, les Touva, les Mongols, on ne peut imaginer un mariage, la naissance d'un enfant, un anniversaire, sans inviter un conteur d'épopée. C'est une pratique extraordinairement vivante même si elle souffre, là aussi, de la concurrence des chaînes de télévision russes qui inondent le territoire ou, tout à fait à l'est, des chaînes japonaises et coréennes. Mais les gens ont conscience de l'importance de ce patrimoine et s'ils tiennent à le conserver c'est aussi parce que c'est le moyen de protéger, de conserver leur langue.

BP : Ces épopées relèvent d'une pure tradition orale ou ont-elles bénéficié d'une transcription écrite ?

FG : À partir du XVIII^e siècle, elles ont été transcrites en caractères mongols mais cette transcription laissait de côté tout ce qui touche à la vocalité, à toutes les formes de cris, de sons qui traduisent une vie à l'intérieur de l'enveloppe du corps. Seule la tradition orale assure la transmission et par conséquent la fragile pérennité de ces techniques vocales, de cette culture très particulière, liée aux grandes cultures primitives, que l'on retrouve sous d'autres formes en Amérique latine, en Afrique, pour lesquelles la transe, l'extase, sont aussi des moyens d'expression, et qui sont menacées de disparition. Transcrire le « texte » ne suffit pas.

Ajoutons qu'à côté de ce genre d'épopée aristocratique, née dans les steppes, et qui structure l'imaginaire des Mongols et de leurs voisins, il existe des épopées populaires, rurales, comme chez les Chor, population forestière. Le héros part à la chasse, affronte les animaux de la forêt, accomplit beaucoup moins de prodiges que Djangar, ne rassemble pas les hordes derrière lui... L'épopée aristocratique est plus individualiste mais avec des objectifs collectifs, alors que l'épopée rurale est plus collectiviste, mais avec un but individualiste : améliorer la vie matérielle de chacun.

BP : Et le Caucase ?

FG : Ce territoire, assez petit par rapport à ceux que nous venons d'observer, recèle un grand nombre d'expressions artistiques : les grandes musiques modales d'Azerbaïdjan, les superbes polyphonies du Daghestan et de Géorgie, les musiques d'Arménie, ainsi que de nombreuses formes animistes avec les danses des masques, les danses mimétiques des grands aigles de la montagne : la montagne est une sorte de réservoir de formes de pensée qui sont soit restées isolées soit, au contraire, se sont mêlées à d'autres courants.

En Géorgie, les hommes chantent des polyphonies riches, surtout dans les zones rurales de l'ouest du pays. On est encore là en présence d'un culte de la nature, avec un phénomène vocal que l'on appelle la *krimanchouli*, vocalisation à l'octave supérieure par un soliste qui, par un méisme compliqué, exprime une double perception de la réalité.

Les Arméniens ont une musique qui comprend un bourdon, une voix et un accompagnement instrumental. Malheureusement je pense que lors de mes recherches je n'ai pas été amenée à approcher les sources auxquelles je souhaitais accéder et où s'exprime l'Arménie profonde.

Près d'Erevan j'ai assisté à un culte – certes orthodoxe – mais néanmoins très proche de la nature : les gens tuaient des moutons dans les torrents et suspendaient des lambeaux de chiffons aux arbres. Je suis entrée dans une sorte d'église troglodyte superbe où un prêtre chantait en soliste et où l'assistance, serrée, répondait en murmures polyphoniques. L'ensemble se rapprochait du chant byzantin, à la fois compliqué et très pur, et cet homme avait une voix magnifique. J'ai demandé à le rencontrer. Il aurait pu venir en France chanter une partie de cette liturgie et des cantiques mais le ministère soviétique de la culture ne m'a pas autorisé à l'inviter. Nous avons accueilli en revanche un groupe de musiciens et de chanteurs charmants d'Erevan. La communauté arménienne de Paris était ravie ; je l'étais beaucoup moins car je mesurais ce que nous avions perdu.

Pays de haute montagne avec une faune superbe – des aigles blancs de plus de trois mètres d'envergure, des loups, des renards – le Daghestan est en même temps un lieu de passage et d'échanges. Les Arméniens y cohabitent avec des orthodoxes de nombreuses églises orientales, des musulmans sunnites et chiites, et des gens qui se livrent à des pratiques magiques. Au moment du carnaval, des villages entiers se livrent à la danse de la chèvre, avec des masques-claquoires de chèvre pour chasser les mauvais esprits des maisons, des récoltes... Au cours des mariages, la cérémonie du miel, l'équivalent symbolique du sperme, est toujours célébrée. La jeune épouse entre dans la demeure du mari, qui l'attire dans la maison avec une première cuillère de miel, qu'elle avale sur le seuil ; il continue avec une deuxième, une troisième, et elle se jette par terre, feignant une sorte de coma. Les femmes de la maison du mari la relèvent et la couchent. Elle feint toujours l'évanouissement, jusqu'au moment où le mari la réveille.

Enfin, le Caucase, c'est aussi l'Azerbaïdjan avec une des musiques les plus extraordinaires qu'il nous ait été donné d'entendre, mais on est là dans une aire culturelle qui se rattache aux grandes civilisations du Moyen-Orient.

BP : Vous hésitez à localiser les Cosaques. Pourquoi ?

FG : Il y a des peuples qui n'entrent dans aucune classification ; ainsi des « vrais hommes », c'est-à-dire des Cosaques. Ce sont des mercenaires aux lointaines origines turques qui viennent d'au-delà de l'Oural. Mêlés aux

DANSES MONTAGNARDES DU DAGHESTAN

Les noces montagnardes rassemblent le plus grand nombre de musiciens dans les familles musulmanes ou chrétiennes et les danses sont très diverses. La fiancée, cachée dans la maison familiale ne paraît aux yeux de l'époux qu'après une série de jeux musicaux et dansés, de joutes oratoires où interviennent la relation à l'argent, à la terre et à la symbolique de la fertilité.

La danse présentée principalement par des femmes vient du village d'Akocha habité par des Lak qui parlent la langue darghin. Ceux-ci sont forgerons et orfèvres et les femmes paraissent aux fêtes portant des robes couvertes de 20 à 30 kg de bijoux d'argent. Elles dansent en gardant le haut du corps immobile, bras étendus, planant comme des aigles dans les broderies de leurs manches tandis que les jambes, très agiles, effectuent des séries de petits pas compliqués. Le visage reste hiératique. Il s'agit de danses cosmiques en relation avec les anciennes croyances animistes. Elles sont accompagnées par le *dobol* (tambour à deux peaux), le *zarna* (hautbois) et la flûte *tutiak*. Les femmes marquent les rythmes sur un large plat d'étain, le *padrouss*.

• MCM, 1988. ▼



Polyphonies géorgiennes, ensemble Soulori

CHANTS COSAQUES

Peuple nomade d'origine turco-tatare, les Cosaques se sont fixés au VIII^e siècle sur le cours inférieur du Don et du Dniepr. Agressifs et belliqueux, excellents cavaliers organisés dès le X^e siècle en communautés quasi militaires, ils furent longtemps courtisés par le pouvoir qui les utilisait pour mater certaines révoltes. Au XV^e siècle, l'introduction importante d'éléments slaves fuyant le servage fit perdre aux Cosaques leur caractère ethnique originel et ils adoptèrent la religion orthodoxe. Soldats d'élite du tsar ou au contraire artisans des rébellions paysannes, ils jouèrent aussi un rôle déterminant dans la conquête de la Sibérie et du Turkestan (Asie centrale).

Le répertoire vocal cosaque comprend des hymnes guerriers, des chants de séparation, des chants de rapt rituel, de noces, des pleurs de la fiancée, des chants de funérailles, des prières et des cantiques, des chants de louange aux grands héros historiques et enfin des chants épiques ou byeline. Comme la plupart des chants russes, le chant cosaque est polyphonique et responsorial. Le soliste entonne chaque couplet et le chœur lui répond en un entrelacs vocal du plus bel effet. Parfois une voix lance un contrechant richement orné ou au contraire vient renforcer l'expressivité du chant en martelant les syllabes du texte sur une seule note fortement timbrée.

• Ensemble Volnitra de Rostov, le Rond-Point, 1994.

Discographie

Chants Cosaques, Ensemble Volnitra, CD INEDIT W 260057.

populations mongoles qu'ils rejettent, aux populations de la Volga qu'ils rejettent aussi, ils ne se sentent pas russes mais cosaques. Ils ont semé des embryons de civilisation, villes, bourgs, villages, chaque fois que leur progression s'est trouvée bloquée par une rivière qu'ils ne pouvaient aisément franchir, comme Rostov, grande ville cosaque des rives du Don. On parle des Cosaques du Don, des Cosaques de la Volga, etc...

Ils ont été tour à tour alliés et ennemis du tsar, des Mongols, des Bolcheviks, et aujourd'hui ils trouvent difficilement leur place dans une campagne industrialisée. Ils ont gardé leur culture, des légendes de batailles farouches – ce sont probablement les meilleurs cavaliers de la région – et des polyphonies qui, pour le public français, sont l'image même du chant russe : voix de soliste, planante, mélismatique, avec de soudaines et puissantes accélérations, soutenue par un chœur dense et dynamique. Plusieurs groupes sont venus, dont un qui n'avait pas renié son ancienne origine turque.



BP : Avec les Républiques orientales dont nous allons parler maintenant – Azerbaïdjan, Turkménistan, Ouzbékistan, Kirghizie, Kazakhstan, Tadjikistan, on retrouve le monde islamique.

FG : L'islamisation s'est produite à des périodes diverses et a marqué différemment ces régions. Mais l'islam a permis d'élaborer des formes de culture plus savantes, plus classiques. Il y avait des cours royales, des princes, des khân, et la vie artistique a pris de ce fait une dimension beaucoup plus élaborée. D'Azerbaïdjan, dont la population appartient aux populations du Caucase, mais qui fait partie des républiques islamisées, nous avons présenté le *muğam*, genre musical dont nous avons assuré la promotion de façon intense. Il y a douze ans, presque personne ne connaissait cette musique. Quand nous avons fait venir Alem Kassimov, il y avait quatre-vingt personnes dans la salle.

Aujourd'hui il remplit le Théâtre de la Ville. Nous réalisons par ailleurs une anthologie du *muğam* dans notre collection de disques INEDIT. Littéralement, *muğam* vient du mot arabe *maqām* qui désigne le mode musical. Par extension, le *muğam* est une longue suite vocale et instrumentale, une sorte de canevas mélodique sur lequel le chanteur soliste se risque à improviser. En fait, c'est un exercice périlleux, un exercice de haute voltige,

car le musicien doit à la fois montrer sa connaissance, sa maîtrise, son respect des règles, et témoigner de sa virtuosité avec des techniques vocales extraordinaires. À cela, il faut ajouter une extraordinaire économie de moyens dans un monde où les cultures traditionnelles se valorisent avec des orchestres de plus en plus imposants : un chanteur s'accompagnant au tambour sur cadre, un joueur de luth à manche long (*târ*) et un joueur de vièle à pique (*kemânche*). Il s'agit d'une musique d'origine persane empreinte d'éléments turcs et qui a su opérer au XIX^e siècle une synthèse remarquable de la tradition savante et des mélodies populaires.



Du Turkménistan, nous avons présenté les *bakhshi*. À l'origine, le terme désignait le chamane (ce qui est toujours le cas au Kazakhstan), par la suite il a pris le sens de ménestrel et de barde. Les *bakhshi* allaient, par groupe de deux ou de trois, recevaient nourriture et bijoux en rémunération. Leurs chants, accompagnés au luth *dutâr* et parfois à la vièle à pique *ghidjak*, sont consacrés au cheval, au thème de l'eau et du désert – le désert de la poussière noire – mais aussi à la tragédie de la terre morte, de la progression du désert, et à l'amour évidemment : la femme que l'on enlève... Musique monodique comme dans tous les pays islamisés, avec des secousses glottales particulières, des passages de la voix de poitrine à la voix de fausset, et une symbiose totale du chant avec la vièle et le luth à deux cordes qui l'accompagnent. Ils chantent aussi bien des épopées – *destan* – dont le héros est Kôroghlu que des poèmes classiques des XVIII^e et XIX^e siècles. Depuis le XIV^e siècle, l'Ouzbékistan est formé d'un ensemble de principautés, les khânat, dont certaines ont connu une extension remarquable puisque c'est Babûr Shâh, khân de Boukhara qui fonda en Inde l'empire moghol. Rivalités, richesses, butins, chaque khân invitait poètes et musiciens, dans une organisation sociale qui favorisait l'élaboration d'une immense culture

En Azerbaïdjan, le répertoire des *muğam* était aussi bien joué lors des fêtes de mariage que pour des soirées musicales aristocratiques. Entièrement remodelé au XIX^e siècle, il incorpora des éléments populaires qui lui redonnèrent une grande vitalité. Joué avec une extraordinaire économie de moyens puisqu'il nécessite seulement un chanteur/joueur de tambour sur cadre, un joueur de luth à manche long *târ* et un joueur de vièle à pique *kemânche* (deux instruments d'origine persane dont les Azeris modifièrent la facture), ce répertoire comprend aujourd'hui une dizaine de suites principales dont certaines ont plusieurs variantes. Ces suites de chants de rythme libre, de chansons populaires scandées par le tambour et de compositions instrumentales peuvent durer, selon les versions, de vingt à cinquante minutes. La voix occupe une place prépondérante dans la mesure où elle est le vecteur privilégié du verbe poétique et ses techniques sont d'une richesse incomparable, balayant un large éventail allant du strict parlando jusqu'aux prouesses ornementales les plus ardentes.



Les poèmes classiques sont des ghazals, poèmes composés de plusieurs distiques, dont la forme fut inventée en Iran au XI^e siècle et qui se répandit jusque dans l'Inde moghole. Ils ont pour thème privilégié l'amour, que ce soit dans un sens profane ou mystique. Sous l'impact des passages en vocalises et des intermèdes instrumentaux, ces poèmes éclatent littéralement, leur force émotionnelle s'enrichissant de toute l'expression apportée par la musique.

Les grands poètes azéris, qui maîtrisaient aussi bien l'arabe et le persan que le turc azeri sont Nizâmî (XI^e s.), Fuzûlî (XV^e s.), Shirvânî (XIX^e s.) et Vahîd (XX^e s.). L'Anthologie du *muğam* d'Azerbaïdjan réalisée par la collection de disques INEDIT présente l'ensemble de ce répertoire interprété par les plus grands chanteurs d'aujourd'hui : Alem Kassimov, Hâjî Bâbâ Huseynov, Zayid Gouliev, Aqâkhân Abdullaev, Sakine Ismailova, Djanali Akberov...

Si la partie iranienne de l'Azerbaïdjan n'a pas conservé la tradition du *muğam* elle cultive en revanche très fortement celle des bardes *ashuk* accompagnés au luth *sâz* et au petit hautbois *balaban*.

En haut, Alem Kassimov. Ci-dessus, Hâjî Bâbâ Huseynov (disparu en 1993) qui fut l'un des plus grands maîtres de la seconde moitié du XIX^e siècle. Au centre, Aqâkhân Abdullaev, chant, Zamik Aliiev, *târ*. Adalat Vezirov, *kemânche*, lors de leurs concerts à Paris en 1996.

Le répertoire classique d'Ouzbékistan comprenait six grandes suites, ce qui lui valait l'appellation de shash-maqom (six maqom). Malheureusement, ce répertoire a en partie disparu et des musiciens ouzbeks tentent depuis quelques années de le reconstituer. On peut aussi entendre des extraits de maqom chantés sous forme de ghazals, notamment par Monaját Yultchieva qui est une des plus grandes interprètes actuelles des poèmes de Navoi (xv^e s.) et de Babür Shâh (xv^e-xvii^e s.). L'orchestre ouzbek est plus étoffé que l'ensemble azerbaïdjanais, il comprend



Deux chanteurs de kata achoula ouzbek.

plusieurs sortes de luths à manche long, une cithare à cordes frappées, une flûte traversière, une vièle à pique... Parmi les formes populaires ouzbèkes, le kata achoula représente un phénomène vocal extraordinaire ; chanté en duo, c'est une sorte d'appel, de cri que les interprètes modulent en plaçant des soucoupes devant leur bouche. Au Tadjikistan, le maqom représente, sous l'influence de l'Ouzbékistan, la tradition classique du nord, tandis qu'au sud plusieurs générations tentent de développer une forme originale, fondée sur la mise en musique des grands poètes persans et tadjiks (persanophones) : Jallâl al-Dîn Rûmî, Bîdel... Le sud du Tadjikistan offre également une forme vocale populaire remarquable : le fallak, long cri modulé suivi d'une descente mélodique au style très pathétique.

• *Muğam* d'Azerbaïdjan : premiers concerts en France de Talat Kassimov (1983), Arif Babaev (1985), Alem Kassimov (1989), Hâji Bâbâ Huseynov (1991), Zayid Gouliev (1991 et 1994), Aqakhân Abdullaev (1995 et 1996).

• Des artistes d'Ouzbékistan ont été présentés en 1983, 1985, 1991 et la chanteuse Monaját Yultchieva a donné ses premiers concerts à Paris au Théâtre du Rond-Point en 1994.

• Musiciens populaires du Tadjikistan, MCM, 1989 : Davlatmand, MCM, 1991, cycle « Grandes Voix d'Asie ».

Discographie

Azerbaïdjan : Talat Kassimov en *Asie centrale*, microsillon MCM 001 ; Arif Babaev en *Voix de l'Orient* microcassette, CD INEDIT W 260008.

Anthologie du *Muğam* d'Azerbaïdjan : Alem Kassimov, vol.1 & 2 (CD INEDIT W 260012 & 260015) Hâji Bâbâ Huseynov, vol. 3 (CD INEDIT W 260026) Trio Jabbar Garyaghdou Oghlu, vol. 4 (CD INEDIT W 260037) Sakine Ismailova, vol. 5 (CD INEDIT W 260049) Aqakhân Abdullaev, vol. 6 (CD INEDIT W 260052) Djanali Akberov, vol. 7 (CD INEDIT W 260069) Gandab Gulieva et Mele Khanum Eyyubova, vol. 8 (à paraître)

Voix de l'Orient Soviétique (Ouzbékistan, Turkménistan, Kazakhstan, Azerbaïdjan, Arménie, Géorgie), CD INEDIT W 260008.

Davlatmand, *Musiques classiques et populaires du Tadjikistan*, CD INEDIT W 260038.

savante. Les *maqom* ouzbeks, comme les *muğam* d'Azerbaïdjan, sont des formes très sophistiquées, articulées autour d'une dizaine d'instruments et de chanteurs. On assiste encore, dans les villes comme dans les campagnes, à des danses extrêmement raffinées. L'épopée est, ici aussi, celle de Kôroghlu. J'ai également pu voir de fantastiques petits cirques ambulants, des cirques de famille, où le père emmenait avec lui, sur un fil, à dix mètres de hauteur, ses six gamins... De Kirghizie, pays de haute montagne, sauvage, où l'islam n'a pas éteint les pratiques chamaniques, peuplé de gens adorables, nous avons fait venir des bardes. L'épopée est le Manas, dont nous avons déjà parlé. Cette épopée-



Monaját Yultchieva et Shavkat Mirzaev interprétant le ghazal ouzbek lors de leurs premiers concerts en Europe.

fléuve qui comprend près d'un million de vers fait la fierté des Kirghizes, elle est le symbole par excellence de leur culture.

Le Kazakhstan est un énorme territoire désertique, à la frontière de la Chine, avec une civilisation de cavaliers. On y pratique une forme de chant que l'on appelle le *terme*, ce qui veut dire « accumulation, avalanche, boule de neige »... La technique vocale est rocaïleuse, le chanteur doit précipiter à la fois le mot et le son pour former une sorte d'éclatement vocal. Ces chanteurs s'affrontent au cours de joutes, et rivalisent autant par le texte poétique, qu'ils improvisent partiellement, que par la technique vocale. Ils s'accompagnent d'une *dombra*, un luth à deux ou trois cordes, selon les cas. À Alma Ata, un beau musée présente d'anciens instruments de musique kazaks : étonnantes vièles de bois, sabots de chevaux pour marquer le rythme, et instruments métalliques qui ressemblaient, il faut le dire, à des instruments chinois. Rien de surprenant : la haute montagne est perméable et nous sommes, là, sur la route de la soie.

Avec le Tadjikistan, au nord de l'Afghanistan, on quitte les peuples et la culture ouralo-altaïque pour entrer dans la culture persane. On perçoit, aujourd'hui encore, l'héritage d'un art de vivre extraordinairement raffiné. Les Tadjiks nous ont présenté un spectacle très naïf et, en même temps, très sophistiqué. Les grands musiciens, les chanteurs, les poètes de ce pays sont



▲ ▼ Musiciens et danseurs du Tadjikistan



proches, par leur inspiration, leurs techniques, de ceux d'Afghanistan. L'Afghanistan d'ailleurs, fait partie de ces quelques pays dont nous regrettons de n'avoir pu mieux présenter leur culture, nous étant limités jusqu'ici aux concerts du joueur de *rōbbab* Essa Kassimi. Nous pourrions dire la même chose de l'Iran à ceci près que le Théâtre de la Ville, depuis plusieurs années, accorde dans sa programmation une telle importance aux musiques traditionnelles iraniennes que

nous nous sentions donc plus utiles ailleurs. Il n'en demeure pas moins qu'historiquement et culturellement, l'Iran est indissociable du reste de l'Asie centrale. Du fait de sa position entre le monde arabe, le monde ottoman, le monde turc nomade et l'Asie du sud et de sa relative stabilité fondée sur un peuple sédentarisé depuis le 1^{er} millénaire avant notre ère et capable d'absorber et de « persaniser » ses envahisseurs, l'Iran apparaît comme une clef de voûte essentielle de cette région, que ce soit sur le plan littéraire avec l'art du *ghazal* et du *masnavi*, musical (instruments, système modal, terminologie...) ou pictural.

BP : Et Moscou ?

CK : En ce qui concerne Moscou, la Maison des Cultures du Monde s'est attachée à présenter la création contemporaine. C'est la raison pour laquelle nous avons accueilli le célèbre metteur en scène Youri Lioubimov, directeur du Théâtre de la Taganka et présenté au Rond-Point/Théâtre Renaud-Barrault ses spectacles les plus marquants : *Boris Godounov* et *Crime et châtiment*. Dans le domaine des arts plastiques nous avons organisé plusieurs expositions consacrées à l'art naïf et notamment à une artiste faisant partie d'une certaine forme d'avant-garde moscovite : Katia Medvedieva.

AFGHANISTAN

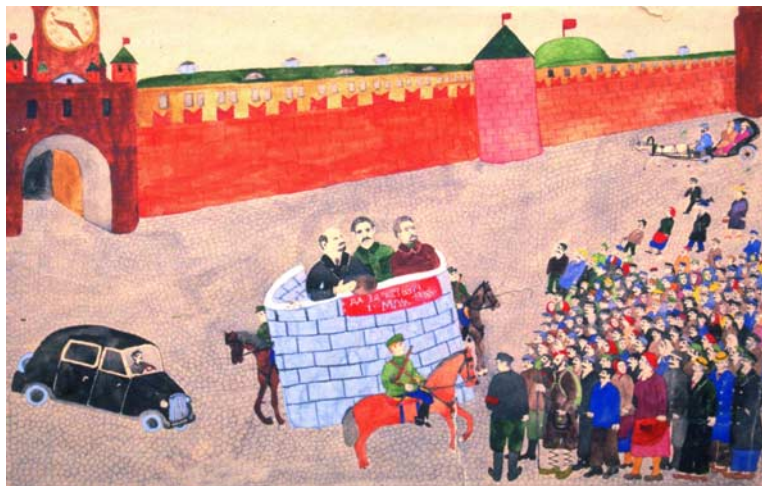
L'Afghanistan se situe au carrefour de trois grands courants de civilisation : l'Inde, l'Iran et les Turcs d'Asie centrale. C'est pourquoi il convient mieux de parler de cultures musicales régionales que d'une musique proprement afghane. À l'ouest, dans la région de Herat, les musiques s'apparentent à celles de l'Iran, au nord à celles des Ouzbeks et Tadjiks, au sud à celles du Pakistan, enfin, le centre et la région de Kaboul sont fortement marqués par l'empreinte de la culture hindoustanie. C'est cette dernière région qui nous intéresse ici. Depuis le xviii^e siècle la musique classique afghane s'est développée dans le cadre de la cour de Kaboul. Malgré de nombreux emprunts à l'art musical savant de l'Inde du nord (concept de mode musical rag, rythmes tala), les musiciens afghans ont développé un instrumentarium relativement spécifique dont le fleuron est le luth *rōbbab*. Ancêtre du sarod indien, le *rōbbab* est un luth à manche court taillé dans une seule pièce de bois de mûrier. Le système de cordes se répartit en trois groupes : trois cordes mélodiques en boyau, deux ou trois cordes de métal pour l'exécution du parand (variations mélodiques dans le registre aigu), treize à dix-huit cordes de métal servant à l'accompagnement. Après une courte introduction qui permet d'ussouir l'échelle et l'ambiance expressive du rag, la percussion entre dans le jeu soutenant une série de variations mélodiques de plus en plus serrées et rapides.

• Ustad Essa Kassimi, *rōbbab*, F.A.T., 1981 ; MCM, 1991, cycle « Routes de la Soie ».

Discographie

Le luth afghan par Ustad Essa Kassimi, microsillon Arion/F.A.T., ARN 33471.





Lénine sur la place rouge,
gauche sur papier d'Ivan Nikiforov, 1961

NAÏFS SOVIÉTIQUES

...Souvenons-nous des rouets peints. Sur l'un d'entre eux, on voit entrelacée, dans une superbe peinture de motifs, une petite scène de promenade en traîneaux. (...) On doit cette scène à l'imagination vivante et naïve d'un maître-paysan, dont l'art pictural provient de la symbolique des contes et ne tend pas à la reproduction de la réalité. Mais il suffit qu'il introduise un élément de la réalité et son dessin devient naïf.

L'art naïf est un phénomène intéressant. Son essence et ses limites n'en sont pas clairement définies. Il retient pourtant de plus en plus l'attention des chercheurs, des critiques, des collectionneurs et du public. Son intérêt est tel qu'il semble étonnamment proche des goûts de nos contemporains.

À chaque visite d'une exposition de peintres naïfs, on éprouve un sentiment de surprise, comme si ces toiles si différentes et pourtant si semblables les unes aux autres décelaient un mystère. En les observant de plus près, on commence à comprendre qu'un tel pouvoir d'agression et d'impact s'inscrivent dans une perception de la vie spontanée et aiguë, perception hautement spirituelle et pure. Il s'ensuit que cet art engendré par la vie, captivé par son caractère original et sincère.

Les meilleures œuvres des peintres amateurs possèdent une pureté telle que lorsqu'on les regarde, on se souvient d'une vérité oubliée : la morale qui, comme l'art, prend son origine dans le sentiment.

(...) La création, pour les amateurs, est le moyen de transmettre les forces morales et d'exprimer des rapports philosophiques à la vie. C'est pourquoi on ne peut réduire la création naïve à un loisir ou une réflexion qui

serait la compensation d'un état intérieur douloureux.

Une vision poétique et spontanée du monde, une diversité inhabituelle des procédés plastiques utilisés, une ornementation, une monumentalité, une décoration, une perspective plate et des bas-reliefs, tels sont les traits et les qualités de l'art naïf en Union soviétique. Il est remarquable que la plupart de ces artistes aient des liens profonds, souvent inconscients, avec des cultures antérieures (celles de la Russie ancienne par exemple).

(...) Documents originaux de leur époque, ils racontent les événements dramatiques, le pays, la vie quotidienne, le travail et les fêtes, tout ce qui touche, tout ce qui est proche et cher.

(...) L'art naïf de la fin du xxe siècle se distingue très nettement de l'art naïf des périodes antérieures, du point de vue national et temporel. Les artistes, nos contemporains, vivent à une époque plus dynamique, plus complexe et plus dramatique. Voilà pourquoi, dans la plupart de ces œuvres naïves, nous sommes confrontés à la relation qui existe entre la perception du monde de l'auteur et la construction artistique, ainsi qu'à la relation de la conscience du peuple et du choc de la culture du xxe siècle et de ses transformations profondes. Poussant comme une petite fleur des champs, l'art naïf s'enfonce de ses racines profondes dans le sol qui l'a engendré. Il est la prolongation organique de la vie et par là-même lié à une vision réaliste de la vie.

Olga Valdina

Catalogue de l'exposition
in Internationale de l'imaginaire n°10,
Galerie de Nesle, 1988

Autres manifestations

Hussein Malek, santûr persan, F.A.T., 1974.
Razavi, Zolfonoun et Chemirani, musique persane, F.A.T., 1976.
Andranik Aroustamian, kamancheh d'Arménie, F.A.T./MCM, 1983.
Sirin, chants liturgiques russes (xve - xixe s.), MCM, 1992.
Andrei Tarkovski, sa vie et son œuvre, exposition, Galerie du Rond-Point, 1994.

Autres références discographiques

Le kamancheh d'Arménie, Andranik Aroustamian, microsillon Arion/F.A.T. ARN 33665.

KATIA MEDVEDIEVA

À la suite du « Mouvement de l'Ermitage » en 1979, à Moscou, une sorte de nécessité d'auto-définition surgit parmi les plasticiens qui exposent leurs œuvres en semi-clandestinité dans une cave de h.l.m. sur la perspective Profsoyuznaïa (...).

Avec Leonide Pourigine et d'autres, Katia Medvedieva constitue le groupe des « Nouveaux Mystiques ». Ce nom, attribué par la jeune critique de Moscou (qui elle aussi fait ses premiers pas dans l'exercice de l'expression), correspond au rejet d'une certaine idéologie de l'art et à un retour vers des valeurs non exprimables depuis la Révolution de 1917.

Dans les contenus comme dans les techniques, Katia Medvedieva oriente l'attention vers une délivrance de l'œil (ayant toujours été marginale, elle n'éprouve pas le besoin de libérer sa peinture).

Cet acte d'affirmation d'identité par rapport à Katia correspond à un nouveau regard sur l'art populaire et à sa réhabilitation. En effet, si pendant la période du réalisme socialiste l'art populaire n'a pas cessé de se perpétuer, il a été, soit considéré comme un art mineur et indigne de figurer dans des expositions organisées par les

autorités, soit totalement rejeté, à cause du message véhiculé par les peintres d'images saintes ou d'icônes naïves.

Katia Medvedieva, sans famille, recueillie dans un orphelinat d'Azerbaïdjan, puis dans des fermes du Caucase et de Russie, n'a eu sous les yeux que des couleurs et des contours inscrits dans des objets populaires. Le monde de la représentativité ne lui est apparu que sous la forme des supports de l'artisanat (broderies, peintures sur bois, icônes, etc.) et de l'outil ou de la chose fonctionnelle.

Sa fréquentation d'un système de vision de l'immédiat et d'un code symboliste n'a pas manqué de laisser de fortes marques dans sa peinture. Ses contacts avec les éléments graphiques, épars mais significatifs, du monde islamique, avec les inscriptions chargées des pays du Caucase, chrétiens orthodoxes encore teintés d'animisme (...)

placent naturellement sa peinture dans la ligne d'une expression magique. Elle lance sur la toile des cercles colorés, entoure des visages d'un double trait, écrit des phrases et ponctue les corps de pointillés, sans se préoccuper du sens précis, mais en ayant conscience de faire naître un objet protecteur.

Cependant l'artiste est avant tout une coloriste et sa sensibilité réagit à la juxtaposition d'aplats. Les premières œuvres, sur carton ou lambeaux de draps, forment des suites de vibrations intenses, même si elle injecte un contenu narratif et parfois moralisateur. (...)

Les anges, Pouchkine, Gorki, Gogol, les Saintes Femmes, les œufs de Pâques, les coupes des églises, les musiciens errants jaillissent sous les pinceaux de Katia Medvedieva, puissamment animée par un sentiment du religieux assez diffus pour créer, par une chaotique ferveur mystique, un involontaire surréalisme (...).

Un peu hâtivement, après sa rencontre avec Chagall, la critique russe a fait de Katia une « naïve ». Chagall n'avait-il pas écrit sur un petit carnet, à la suite d'une visite à « l'Ermitage » : « À Katia, une grande primitive russe » ?

Katia Medvedieva renonce aux modèles, aux prototypes, généralement utilisés dans l'art naïf. Elle exerce avec une soif inextinguible l'expression de sa liberté.

Françoise Gründ

Catalogue de l'exposition
Galerie du Rond-Point, 1994

Crime et châtiment d'après Dostoïevski par les comédiens de la Taganka,
mise en scène de Youri Lioubimov



Un studio de télévision à Moscou, huile sur toile de Katia Medvedieva

Youri Lioubimov dans son bureau de la Taganka



« Peuple de convulsions, de soulèvements,
d'illuminations mentales, race du génie individuel (...),
les Arabes érigèrent leur langue en une sorte de patrie. »

Thomas Lawrence
Les sept piliers de la sagesse



le Monde arabe et la Turquie





Confrérie des Aissawa de Meknès, Maroc

L'IRAK, CAPITALE RENNES

L'an dernier, le joueur de luth irakien Mounir Bachir avait fait sensation. On découvrait enfin la musique arabe dans sa pureté originelle, avec cette rigueur, ce raffinement, cette intensité secrète qui n'appartiennent qu'à elle. Car si l'Inde, l'Iran et l'Indonésie sont désormais acceptés par l'Occident, s'ils ont leur fans et leur exégètes, leurs festivals et leurs collections de disques, les pays de culture musicale arabe restent victimes de nos préjugés d'oreille : pauvreté d'un art exclusivement monodique, de formes basées sur la répétition, de sonorités uniformément nasillardes, à quoi nous opposons la richesse de notre polyphonie, la complexité de nos architectures et l'opulence de notre orchestration occidentale.

Or ce complexe de supériorité, qui ne date pas seulement de la colonisation, est en train de tomber sous la double poussée des musiques d'avant-garde et des anciennes traditions extrême-orientales qui, les unes comme les autres, impliquent une écoute radicalement différente. On voit alors qu'une vocalise toute nue, que l'imperceptible caresse des doigts sur la corde peuvent dire bien autant de choses que la plus monumentale symphonie.

Faut-il rappeler que la musique arabe est née des coups de bâton de Moïse sur le rocher du Sinaï : les douze sources qui en jaillirent avaient chacune un son différent, la base des douze modes (maqâm) fondamentaux classiques.

Maurice Fleuret
Le Nouvel Observateur
21 avril 1975

BP : A la différence des chapitres précédents, nous accédons, avec le monde arabe, à une région caractérisée, pour partie, par sa grande proximité géographique avec l'Europe. Comment définiriez-vous, de votre point de vue, leurs rapports culturels ?

CK : Bien que le monde arabe soit effectivement proche de l'Europe, l'Europe ne connaît pas le monde arabe, et cette méconnaissance remonte à plusieurs siècles. Il est plus difficile de passer le détroit de Gibraltar que de remonter de l'Afrique noire vers l'Europe. La rupture entre ces deux civilisations est telle qu'il y a peu de véritables échanges culturels. Cette méconnaissance était particulièrement frappante quand nous avons commencé notre action, voici une trentaine d'années. On ne connaissait le monde arabe qu'au travers d'une série de clichés : une musique « bruyante » qui était celle des anciennes colonies françaises, une littérature du type des *Mille et une Nuits* dont on ne savait trop si elle était arabe ou persane, et des événements ou des scènes dites « typiques », qui avaient frappé l'imagination au XIX^e siècle par l'intermédiaire des peintres ou des romanciers coloniaux. On découvrait peu à peu le cinéma égyptien, mais en le méprisant sous le prétexte qu'il s'agissait, comme pour le cinéma indien, d'un cinéma commercial. La chanson égyptienne était éclipsée par la chanson algérienne de bordel et Oum Koulthoum totalement inconnue dans les années soixante. Elle allait d'ailleurs devenir à son tour « la » chanteuse de référence, unanimement célébrée, et occulter toutes les autres ! Il y avait donc là, de toute évidence, un fossé à combler.

BP : En provenance du monde arabe, votre programmation porte essentiellement sur la musique traditionnelle et le théâtre contemporain. Pourquoi ?

CK : Très vite, ces deux axes d'approche m'ont paru importants car ils mettaient en évidence deux domaines dans lesquels les échanges culturels étaient particulièrement déficients. Nous reviendrons plus tard sur le théâtre. En ce qui concerne la musique, ce qui me frappait à l'époque c'était le travail de reconnaissance active de la musique indienne, grâce aux travaux d'Alain Daniélou et de quelques musicologues qui avaient contribué à lui donner ses lettres de noblesse, et l'absence d'un travail similaire en direction des musiques arabes. Seuls quelques festivals, dont le Festival d'Automne, avaient permis d'entendre de la musique religieuse d'un grand intérêt : le monde arabe c'est quand même, aussi, l'islam ! Nous nous sommes donc résolument tournés vers les musiques classiques mais aussi vers les musiques populaires, en évolution permanente, et qui représentent la mémoire des peuples.

BP : Quelle articulation entre le registre classique et le registre populaire ?

FG : Il est impossible de parler d'une musique classique arabe ; il faudrait parler de musiques arabes selon les zones géographiques. Ces musiques sont devenues « classiques » depuis des temps très anciens grâce à une forte théorisation et à l'excellence créatrice de certains musiciens : interprètes, compositeurs, poètes, qui se sont imposés comme maîtres et ont fondé des écoles.

Parmi les grands musiciens que nous avons accueillis, l'avenir nous dira si Mounir Bachir, aujourd'hui 'ûdiste mondiallement célèbre, peut être considéré comme l'un des successeurs de Kindi, Mawsili ou Ziryab. Ce qui distinguerait les registres classiques et populaires, c'est qu'au cours des temps les formes classiques se sont considérablement élaborées d'une part à partir de théories auxquelles la musique de la Grèce antique n'est pas étrangère, et d'autre part grâce à l'absorption d'éléments divers, populaires et notamment berbérois.

BP : Comment s'effectue la codification de ces musiques ?

FG : La musique arabe est bien sûr codifiée. Simplement, les musiciens populaires qui jouent et chantent cette musique n'accèdent à ses codes qu'intuitivement. Les Irakiens disent que cette codification remonte à Sumer, à Babylone et c'est en Syrie, à Ugarit, que l'on a retrouvé les premières notes écrites. Certes, les échelles, les modes, le système d'organisation des sons, différent de ce

LE MAQÂM IRAKIEN

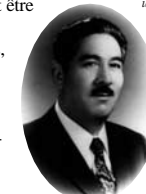
Berceau d'une des premières civilisations, centre du monde arabo-musulman à l'époque de l'âge d'or abbasside, la terre d'Irak reçut aussi l'empreinte des Romains, Sassanides, Mongols, Turkmènes, Ottomans et Persans. C'est donc au carrefour des trois grandes civilisations islamiques : arabe, persane et turque, que Bagdad a développé une culture originale dont l'art du maqâm irakien porte toujours témoignage.

Chanté traditionnellement lors de soirées musicales privées (sahra maqâm) et autrefois dans les cafés, le maqâm irakien touche tous les milieux, populaire, bourgeois ou aristocratique. Ce genre vocal éminentement savant s'organise en suites de pièces vocales et d'interludes instrumentaux, fondées sur l'enchaînement de modes, sur l'utilisation de formes poétiques et de rythmes spécifiques selon un ordre établi par la tradition. Le chanteur ou qârî' (lit. « récitant ») a toute liberté de puiser dans l'immense corpus poétique arabe, que ce soit en arabe littéraire ou en dialecte de Bagdad, à condition de respecter la forme imposée. De plus, le poème écite littéralement sous l'effet de la succession des différentes parties musicales et l'insertion de passages instrumentaux entre les vers. Le chanteur est accompagné par un petit ensemble tchalghi qui comprend une cithare à cordes frappées santûr (également utilisée en Iran), une vièle djôzê et des percussions légères (tambours sur cadre et timbales doubles). Depuis les années trente, nombre de musiciens ont également introduit les instruments du takht proche-oriental ('ûd, qânûn, nây) ; toutefois depuis les années soixante-dix on constate un retour certain vers le tchalghi traditionnel. Deux chanteurs ont marqué l'art du maqâm au XX^e siècle : Muhammad al-Gubantchi (1901-1989) et Yusuf Omar (1918-1987). Leur mort, suivie d'une guerre qui a fortement ébranlé la société irakienne, marque la fin d'une époque et il est difficile de prédire aujourd'hui l'avenir de cette tradition.

• Maqâm Baghdadi, F.A.T. 1975 ; Ensemble Tchalghi al-Baghdadi, Maison des Cultures du Monde, 1985.

Discographie

◀ Le Maqâm irakien, tradition de Bagdad, hommage à Yusuf Omar (1918-1987), double CD enregistré à Bagdad en 1972 par Shêhêrazade Q. Hassan, INEDIT W 260063.



L'ÉPOPÉE DU LUTH

L'existence des premiers luths est attestée dès le 1^{er} millénaire av. J.-C. en Mésopotamie, puis quelques siècles plus tard en Égypte. Il s'agit alors de luths à manche long, ancêtres des instruments à deux ou trois cordes que l'on trouve un peu partout au Moyen-Orient et en Asie centrale (tanbūr, tār, setār, dutār, sâz, rohbab...).

L'existence d'un luth à manche court en Iran est attestée dès le VIII^e siècle av. J.-C. sous le nom de barbat. C'est de cet instrument que les Arabes feront leur 'ūd.

Ces luths à manche court ou à manche long vont alors suivre des parcours géographiques complexes dont le Moyen-Orient forme l'épicentre :

- vers l'est, en Asie centrale, en Mongolie et en Sibérie, en Chine et au Japon, en Inde (où on assiste en fait à une transformation des cithares vina en luth), enfin en Asie du sud-est notamment au Cambodge et au Viet Nam mais aussi chez les peuples autochtones de Sumatra, de Bornéo, des Philippines... ;

- vers l'ouest par l'Afrique du nord et les royaumes arabes d'Espagne, et de là dans toute l'Europe occidentale où al-'ūd deviendra laude, laute, lute, luth... ;

- les luths à manche long tanbūr et buzuq se répandront depuis l'empire ottoman vers les Balkans et de là vers l'Europe orientale, mais aussi depuis la Mongolie vers la Russie (tanbūr, tanbura, dombra...);

- enfin vers le sud et l'Afrique sahélienne et, s'enfonçant plus avant vers l'Équateur, le génie africain va le transformer, le « mélanger » à la harpe, créant ainsi la kora, la harpe-luth des griots.

Discographie

Liban, Matar Muhammad, CD INEDIT W260068

MUNIR BACHIR, MAÎTRE DU LUTH ARABE

Né à Mossoul en 1930 dans une famille de musiciens, Munir Bachir représente dans la musique irakienne un phénomène à part. En effet, si le luth 'ūd joua un rôle de première importance dans la théorie musicale arabe dès le VIII^e siècle, la musique classique irakienne (al-maqqām al-'irāqī) est fondée depuis fort longtemps sur l'art du chant accompagné à la vièle djozē, à la cithare à cordes frappées santūr et aux percussions. Le 'ūd y fut introduit assez récemment.

La musique de Munir Bachir, tout en plongeant ses racines dans le maqqām irakien et puisant même à des sources plus anciennes, est l'aboutissement d'une tendance qui fut initiée à l'Institut de Musique de Bagdad par Chérif Mulyiddin. L'objectif de C. Mulyiddin était de développer un art instrumental soliste calqué sur le modèle du récital occidental, tout en respectant les règles de la musique arabe : principes modaux et rythmiques, interprétation des formes instrumentales ottomanes, techniques de l'improvisation instrumentale taqsim. D'un simple interlude improvisé, Munir Bachir est parvenu à faire du taqsim une forme à part entière, capable de captiver l'attention de son auditoire pendant tout un récital.

Aujourd'hui plus que jamais, Munir Bachir s'affirme comme le plus grand luthiste arabe de cette fin de siècle. Avec l'âge, son jeu et son style d'improvisation se dépouillent pour accéder à l'essentiel, cette pureté inflexible qui est la marque de tout grand créateur.

La notoriété de Munir Bachir ne doit cependant pas éclipser d'autres disciples importants de Chérif Mulyiddin.

Munir Bachir, FAT 1974, 1975, 1979, 1983, MCM 1984, 1985, 1987, Théâtre du Rond-Point, 1993, 1994 (concert de clôture).

Discographie

Munir Bachir en concert à Paris, CD INEDIT W 260006

Munir Bachir, maqqamat, CD INEDIT W 260050

Munir Bachir, méditations, CD INEDIT W 260071 ▶

qui s'est pratiqué en Occident. Pas de partition ici. La codification s'appuie sur une typologie de modes, d'échelles, de rythmes, qui fut établie notamment par al-Farabi au X^e siècle. Farabi mit au point aussi un système de notation, mais il est intéressant de constater que, jusqu'à aujourd'hui, la musique arabe s'en est fort bien passée.

BP : L'interprétation a donc joué un rôle fondamental dans l'évolution de la musique arabe.

FG : A l'interprétation vient s'ajouter un autre facteur. La musique savante était une musique d'intérieur, une musique de cour, une musique semi-composée, destinée à être écoutée et non à entraîner la participation des gens, comme c'est le cas dans les musiques populaires. Elle était l'œuvre de musiciens professionnels, notion que l'on retrouve dans tout le monde arabe. Comme le soulignait Levi-Strauss, tout est affaire de « bonne distance » dans le processus créatif, qu'il s'agisse de mythes ou de musique. Ainsi le rôle de l'interprète a consisté de tous temps à respecter ces structures musicales tout en imaginant les moyens de les transgresser.



« bonne distance » dans le processus créatif, qu'il s'agisse de mythes ou de musique. Ainsi le rôle de l'interprète a consisté de tous temps à respecter ces structures musicales tout en imaginant les moyens de les transgresser.

BP : Pour quelles raisons vous êtes-vous alors intéressés aux musiques d'Irak ?

CK : Pour aller aux sources mêmes de ces musiques.

L'Irak, et Bagdad particulièrement, ont été un des grands centres de la culture arabe et ce pays nous semblait avoir conservé, mieux que d'autres, la richesse de ce fonds musical.

Nous avons donc commencé par inviter Munir Bachir. Très vite la presse s'est fait l'écho de son apport, de ses qualités d'improvisateur, et Maurice



Chanteurs druzes du village de Kfarrmata (Djebel Lubnan, Liban), dans leur jardin ...

Fleuret, qui était à l'époque critique musical au Nouvel Observateur et fin connaisseur des musiques traditionnelles autant que des musiques contemporaines, lui a consacré plusieurs articles, lui assurant ainsi une véritable reconnaissance. Les radios ont suivi et, en quatre concerts échelonnés sur quelques années, dans une ville comme Rennes, le public est passé de soixante personnes pour le premier, à mille pour le dernier ! Dans le monde occidental, Munir Bachir s'est imposé comme musicien, comme représentant d'une grande tradition, mais aussi comme un grand maître de musique. Nous avons développé, grâce à lui, une importante collaboration avec l'Irak, organisé des colloques, des rencontres musicales, auxquels des musicologues et des journalistes se sont joints. En quelques années l'Irak est ainsi devenue la tête de pont de l'introduction de la musique classique arabe en France, et ce mouvement a été très vite relayé par nos partenaires de l'EEA à Berlin, à Genève, à Amsterdam...

BP : Comment Munir Bachir travaille-t-il dans son pays et quel est son statut ?

CK : Il jouait toujours en concert ou bien à l'occasion de réceptions données pour des chefs d'État. Mais, par ailleurs, et c'est un aspect important du rôle qu'il tenait dans son pays, Munir Bachir a veillé à constituer ou reconstituer des conservatoires, à préserver ainsi l'existence de formations

LA POÉSIE CHANTÉE POPULAIRE

La poésie populaire du Proche-Orient s'est développée essentiellement dans les milieux ruraux, que ce soit chez les Bédouins du désert de Syrie et d'Irak, dans le Djebel Alawite (Syrie) ou le Djebel Lubnan (Liban). Ces chants sont généralement exécutés pour le plaisir, lors de veillées passées entre parents et amis. Chez les Bédouins cela se passe dans la fruste maison d'hivernage ou sous la tente, autour d'un café amer longuement distillé dont on fait rituellement tourner les tasses entre les convives ; chez les Druzes du Liban, on s'installe dans la maison ou dans le jardin en terrasse qui surplombe la vallée et l'on débouche une bonne bouteille d'araq, l'anisette locale. Un des chanteurs entonne une 'atābā, chant d'amitié et de nostalgie qui peut aussi être un chant d'amour, un mawwal ou une ma'annā ; ce sont des chants « longs », c'est-à-dire de rythme libre et très ornements, composés dans le dialecte local. Entre chaque vers le chanteur reprend souffle et inspiration tandis que les auditeurs expriment leur émotion à grand renfort d'exclamations. Parfois, ces derniers reprennent en chœur un refrain rythmé, une mijānā qui vient s'intercaler dans le corps de la 'atābā. Peu à peu la soirée s'anime, les chants deviennent plus vifs, plus rapides, ce sont des qarrādī, des mwashshahat ou des 'abu zellūf, chants rythmés et syllabiques qui introduisent ou accompagnent la danse debke, ponctués par les claquemans de mains et le rythme de la derbake (darbūka).

- Complaintes du désert par Jabbar Aggar Saïd (Irak), F.A.T., 1976 ; Chants bédouins d'Irak, MCM, 1985 ; Poésie populaire chantée du village de Kfarrmata (Djebel Lubnan), MCM, 1992, cycle « traditions chantées ».



... et sur la scène de la MCM en 1992.

LES CHANTS LITURGIQUES SYRIAQUES

L'Église Syriacque (ou Syrienne), une des plus anciennes Églises du Proche-Orient, fut fondée au VI^e siècle par Jacques, évêque d'Édesse, en réaction contre l'État byzantin et le Concile de Chalcedoine (451). On la qualifie souvent de monophysite ou d'uniate en raison du fait qu'à la différence de la plupart des autres Églises chrétiennes elle n'admet qu'une seule nature en Jésus-Christ. Ses communautés syriaques demeurent principalement en Turquie, en Irak, en Syrie, au Liban et en Iran ; une importante communauté s'est également créée en Inde du sud sur la côte du Malabar. Ses deux grands centres historiques sont Antioche et Édesse (Ufça en Turquie) ; aujourd'hui son siège



Cérémonie dhikr de la confrérie Shaziliyya du Caire

est à Damas et son chef spirituel porte le titre de patriarche. De même que nombre d'autres Églises orientales, sa langue liturgique est le syriaque, dialecte araméen s'apparentant à la langue autrefois parlée par le Christ. Les trois traditions liturgiques qui subsistent aujourd'hui sont celle de Maridine – que l'on peut encore entendre aujourd'hui à Alep (Syrie), celle de Tagrit pratiquée à Mossoul (Irak) et celle de Tur Abdin (Turquie).

La liturgie syriaque accorde une très grande importance au chant ; ainsi l'office dominical est chanté de bout en bout. Le répertoire syriaque compte un peu plus d'un millier de mélodies et constitue l'un des fonds musicaux les plus anciens de cette région, et conserve probablement encore des vestiges musicaux de l'ancienne Assyrie. Ces mélodies, dont certaines laissent libre cours à l'improvisation, sont organisées selon huit modes musicaux (qinto) qui font preuve d'une étroite parenté avec les musiques du Proche-Orient. Outre les prières du service dominical, la liturgie syriaque compte sept autres services quotidiens.

• Chants liturgiques syriaques d'Irak, MCM, 1985.

Discographie

Liturgies syriaques orthodoxes d'Alep, tradition de Maridine, CD INEDIT W 260072.

LA WASLA DU PROCHE-ORIENT

La wasla est la forme par excellence de la musique classique du Proche-Orient (Syrie, Liban, Palestine, Égypte). Élaborée au cours de la domination ottomane elle correspond à ce que les Turcs appellent le fasl. Comme son nom l'indique (litt. « articulation », « liaison »), il s'agit d'une suite de pièces vocales et instrumentales composées ou improvisées dans le même maqâm (mode musical). Le répertoire en compte vingt-deux identifiées d'après le maqâm utilisé : Wasla Rast, Wasla Nahawand, etc. L'interprétation de la wasla repose sur un soliste, un chœur d'hommes et un ensemble instrumental (takht) comprenant un luth à manche court 'ūd, une cithare trapézoïdale qanûn, une flûte oblique nây, un violon et des percussions (tambour calice derbake et surtout tambour à sequins riqq). La wasla commence en général par une pièce instrumentale de style turc (sama'i, bashraf...) suivie de pièces vocales composées : mwashshah alépiques des XVII^e et XIX^e siècles, dawr égyptiens du XIX^e, pièces improvisées aux instruments (taqšim) et à la voix (layali et qasîda). Elle est conclue par des chants de rythme vif, typiques de la tradition d'Alep, les quadd.

musicales classiques, à organiser des festivals, et l'ensemble a culminé avec la création du Festival de Babylone, création à laquelle nous avons été associés en qualité de conseillers. Aujourd'hui il vit à Amman et continue de voyager dans le monde arabe et en Occident.

BP : Votre programmation se tourne ensuite vers les pays du Proche-Orient, avec la Syrie, le Liban, puis l'Égypte...

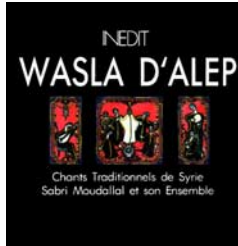
CK : La Syrie, et tout particulièrement la ville d'Alep, constitue une étape incontournable pour qui s'intéresse à la wasla, suite musicale proche-orientale. Elle y a conservé une pureté que l'on ne trouve plus en Égypte. A propos de l'Égypte, nous avons essayé d'attirer l'attention sur une musique très différente de cette pseudo « musique arabe classique », influencée par la musique occidentale, diffusée par les radios, et dont le promoteur fut Abdel Wahab : il a produit une soupe musicale que nous avons, pour notre part, toujours évité de consommer. Notre effort s'est donc porté sur la présentation des musiques confrériques égyptiennes, et en particulier celles de la Shaziliyya fondée au milieu du XIII^e siècle par Abu al-Hasan al-Shazili.

BP : L'étape suivante nous conduit en Afrique du Nord.

CK : Là encore, dans ces pays dont la culture musicale est extrêmement riche, nous nous sommes livrés à un énorme travail de reconstitution car la trace de ce patrimoine est encore présente dans la mémoire de quelques maîtres mais, si l'on n'y prend garde, elle disparaîtra très vite. Grâce à l'impulsion du ministre de la culture marocain à cette époque, Mohamed Benaïssa, nous avons pu enregistrer en deux ans l'intégrale des nûba de la musique arabo-andalouse marocaine, *al-Āta*, et nous nous livrons à la même entreprise avec celle de Tunisie, le *Malouf*. Nous souhaitons poursuivre dans la même voie, avec d'autres pays, pour favoriser la connaissance de ces musiques en Occident mais aussi pour, par le disque, des traces de ses interprétations actuelles.

BP : Le risque de disparition est-il à ce point menaçant ?

CK : Oui, quoique à des degrés différents. Les enregistrements auxquels nous nous livrons suppriment le risque d'une disparition définitive. Nous archivons, mais avec toutes les limites du travail d'archivage...



L'Afrique du Nord s'imprègne beaucoup des rythmes et des formes musicales occidentales et la tentation est grande de vouloir moderniser la musique en copiant purement et simplement ce qui se fait outre-Atlantique ou encore au nord de la Méditerranée. Les plus puristes échappent difficilement à cette tentation de vouloir faire une autre musique que celle du répertoire, de mettre au goût du jour des musiques classiques.

BP : N'est-ce pas vous, là, qui êtes extrêmement conservateur ?

CK : Le travail de la Maison des Cultures du Monde consiste aussi à ne pas se laisser entraîner dans le courant de la mode du « métissage » culturel et de la « world music ». L'activité accumulative des musiciens et des danseurs les conduit généralement vers une baisse de la qualité de



▲ Orchestre Al-Brihi de Fès dirigé par Hajj Abdelkrim Raïs (assis au centre et tenant le rbâb)

▼ Orchestre du Conservatoire de Tétouan dirigé par Mohammed Larbi Tamsamani (assis au centre)



leur expression. En copiant, en empruntant, en modernisant, ils s'exposent à toutes sortes de pertes. Il va sans dire que les formes évoluent en permanence, mais il faut laisser le temps faire son œuvre et donner aux interprètes la possibilité de peaufiner la connaissance de la culture de l'autre avant de l'intégrer à la sienne. Notre attitude n'est pas un rejet du syncrétisme mais une recherche de la nuance.

L'organisation de chaque wasla dépend à la fois de la tradition et des choix que le chef de l'ensemble effectue dans l'immense corpus de chants et de pièces instrumentales, selon le temps qui lui est imparti (environ 50 mn). Les poèmes traitent le plus souvent du désespoir amoureux, de la douleur de la séparation, faisant appel à des images stéréotypées dont la musique renouvelle chaque fois la force en provoquant chez l'auditeur cette émotion particulière, ce plaisir extatique, que les Arabes appellent le tarab.

• Syrie, musiques traditionnelles, F.A.T. 1983 ; Wasla d'Alep, chants traditionnels de Syrie par l'Ensemble Sabri Moudallal, MCM 1988.

Discographie

Wasla d'Alep, chants traditionnels de Syrie, Ensemble Sabri Moudallal, CD INEDIT W 260007.



▲ Les orchestres et les maîtres qui ont participé à l'Anthologie al-Āta du Maroc étaient l'Orchestre Al-Brihi de Fès dirigé par Hajj Abdelkrim Raïs, l'Orchestre du Conservatoire de Tétouan dirigé par Mohammed Larbi Tamsamani, l'Orchestre de Tanger dirigé par Ahmed Zaytouni Sahraoui, l'Orchestre Moulay Ahmed Loukili de Rabat dirigé par Mohamed Toud et l'Ensemble al-Āta du Ministère de la Culture dirigé par Mohamed Briouel.

MUSIQUES ARABO-ANDALOUSES (MAROC, ALGÉRIE, TUNISIE, LYBIE)

Le terme de « musique arabo-andalouse » réunit tous les genres de musique classique du Maghreb. Cette appellation nous rappelle que la forme générale en fut définie à Cordoue au IX^e siècle par Ziryâb. Ce musicien, également mathématicien et astronome, grandit à Bagdad où il fut l'élève puis le rival d'Ishâq al-Mawsilî. Obligé de quitter la capitale abbasside, il fut accueilli pour un temps à Kairouan, alors capitale de l'Ifriqiya (Tunisie), puis alla s'établir à Cordoue auprès de l'émir omeyyade Abd al-Rahman II. Il y fonda un conservatoire et mit au point les principes de la nûba andalouse : suite composée de récitatifs, de chants de rythme lent et de chants de rythme vif dans lesquels le texte est subordonné à la musique, contrairement aux règles qui régissaient le chant jusqu'alors.

Aujourd'hui encore, ces principes sont respectés dans tous les répertoires maghrébins, qu'il s'agisse du malouf libyen, tunisien, constantinois, du san'a algérois, du ghamâti de Tlemcen ou du âla marocain, et quelles que soient leurs différences modales, mélodiques, rythmiques ou poétiques.

Aujourd'hui, on peut considérer que les différents genres arabo-andalous sont le résultat d'une synthèse entre la nûba andalouse, rapportée en Afrique du Nord par les Arabes qui furent l'Espagne entre le XIII^e et la fin du XV^e siècle et les genres musicaux qui s'étaient développés localement, notamment à Kairouan et à Fès considérées alors comme les capitales intellectuelles et culturelles du Maghreb.

Les traits communs aux genres arabo-andalous sont :

1. l'organisation du répertoire en suites vocales et instrumentales, appelées *nūbat* et fondées sur un mode musical principal (*tab'*) auquel sont associés un sentiment spécifique, une place particulière dans la représentation cosmogonique maghrébine et donc des vertus thérapeutiques.
2. l'ordre des pièces à l'intérieur de chaque *nūba* est soumis à un ordre canonique défini selon leur structure rythmique et un principe d'accélération progressive.
3. le chant est généralement choral, exécuté traditionnellement par les instrumentistes (ceci est encore vrai aujourd'hui au Maroc) ou depuis deux ou trois générations par des chanteurs homophones (Algérie, Tunisie).
4. les poèmes sont puisés dans le répertoire littéraire avec une nette préférence pour le *mwashshah*, forme post-classique créée en Andalousie vers le XI^e siècle ; ces poèmes sont consacrés à l'amour, à la piété, à l'amitié, au vin.
5. les ensembles instrumentaux se caractérisent par une nette prédominance des instruments à cordes et à percussions.
6. le corpus musical et poétique est considéré comme la propriété de toute la communauté, patchwork d'œuvres souvent anonymes, composées entre le XIX^e et le XX^e siècle et dont les textes ont souvent été réunis en recueils par tel ou tel grand maître, par exemple le bey de Tunisie Muhammad al-Rashid († 1759) pour le malouf tunisien ou le poète Ibn al-Hāyik au début du XIX^e siècle pour le āla marocain.

Pour diverses raisons historiques, chacun de ces genres régionaux a évolué de manière distincte. Ainsi, après la prise de Tunis par les Turcs ottomans en 1574, le malouf tunisien intégra les formes musicales propres aux écoles orientales alors en plein essor : Istanbul, Alep, Damas, Le Caire. Cette influence proche-orientale se fait sentir à un moindre degré en Algérie. De son côté, si le Maroc revendique à bon droit d'avoir conservé sa tradition aussi pure que possible, l'introduction de l'alto puis du violon aux XVIII^e-XIX^e s., révèle bien que les Écoles de Fès, Tétouan et Marrakech ne furent pas exemptes de toute influence.

- Musique classique tunisienne, MCM, 1985 ; Malouf tunisien par l'Ensemble traditionnel de Tunis, MCM, 1995.

Discographie

ANTHOLOGIE AL-ĀLA, musique andalusi-marocaine en collaboration avec le Ministère de la culture du Maroc (enregistrements réalisés au Maroc par la MCM de 1989 à 1991)

- Intégrale du répertoire publiée en 1992 en un coffret de 73 CD destiné au Ministère de la culture du Maroc.
- Publication des *nūbat* séparément sur le marché français et international dans la collection INEDIT :

- Nūba gharībat al-husayn*, coffret de 6 CD W 260010 ;
 - Nūba al-'ushshāq*, coffret de 6 CD W 260014 ;
 - Nūba al-ishbān*, coffret de 6 CD W 260024 ;
 - Nūba al-rasd*, coffret de 6 CD W 260027 ;
 - Nūba al-istihlāl*, coffret de 7 CD W 260028 ;
 - Nūba rasd al-dhīl*, coffret de 6 CD W 260029 ;
 - Nūba 'irāq al-'ajam*, coffret de 7 CD W 260030 ;
- les quatre dernières *nūbat* et les deux *miẓān* [mouvements de *nūba*] complémentaires sont à paraître avant la fin 1998.

Maroc, musique gharānī, Ensemble Ahmad Prou, CD INEDIT W 260017.

Anthologie d'Al-Melhūn, poésie chantée citadine du Maroc, coffret de 3 CD INEDIT W 260016.

ANTHOLOGIE DU MALOUF TUNISIEN

en collaboration avec le Ministère de la culture de Tunisie

cinq *nūbat* parues :

- Nūba al-dhīl*, CD INEDIT W 260044 ;
- Nūba al-ramāl*, CD W 260045 ;
- Nūba al-asbahān*, CD W 260046 ;
- Nūba al-'irāq*, CD W 260047 ;
- Nūba al-sīka*, CD W 260059 ;

huit autres *nūbat* sont à paraître.

Lotfi Bouchnak, malouf tunisien, CD INEDIT W 260053.

BP : En provenance d'Algérie, c'est le raï qui a retenu votre attention.

CK : En Algérie nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder la musique arabo-andalouse ; en revanche, le métissage musical du *raï* nous a beaucoup intéressé, et c'est le cheminement de ce métissage que nous avons voulu montrer lors d'une grande Nuit du Raï à la Grande Halle de la Villette en 1986 en partant de chants de femmes, tout à fait traditionnels, liés aux cérémonies religieuses, les Maddahates, puis le passage de ce chant, l'interprétation de ces chants, dans les bordels de l'Algérie coloniale, par les grands chanteurs de cette époque puis l'introduction d'instruments à vent et d'instruments électriques qui ont conduit à la forme actuelle du *raï*.



Microsillon (MCM 004) édité en série limitée à l'occasion de la Nuit du Raï à la Villette

BP : Pourquoi acceptez-vous le « métissage » du raï alors que vous refusez parfois ce même « métissage » dans d'autres cas ?

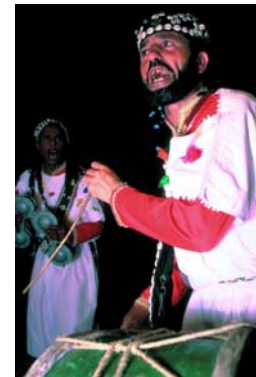
CK : Parce que le *raï* est une véritable création, à partir de matériaux divers, traditionnels et contemporains, et, surtout, parce qu'il possède une efficacité conduite par une nécessité impérieuse. Le *raï* met le public en présence d'un phénomène social que nous devons présenter. Comme son nom l'indique en arabe, le *raï*, c'est l'expression d'une opinion, d'un point de vue, d'un avis...

BP : Nous changeons maintenant de registre et entrons dans la musique religieuse.

CK : Nous avons réussi à inviter des confréries comme la *Shaziliyya* d'Égypte, la *Sulamiyya* de Tunisie, des chants religieux de Syrie mais aussi des musiques et des chants religieux liés aux Églises qui foisonnent au Moyen-Orient et particulièrement en Irak, avec les chants des Églises syriaques de Mossoul par exemple, et aussi les confréries du Maroc comme les *Aïssawa* et les *Gnawa*, même si cette dernière est malheureusement victime, dans une certaine mesure, de sa commercialisation.



▲▼ Musiciens Gnawa d'Asilah, Maroc



Aïssawa de Meknès, Maroc



LE RAI

Musique aux racines anciennes, le raï sort du ghetto où début des années 80 pour occuper le devant de la scène algérienne. Phénomène musical mais également social et culturel, il part à la conquête de millions d'amateurs. Enfant de la musique et du chant bédouin melhūn, il n'en garde ni les instruments traditionnels, ni les poèmes, ni même le dépouillement de la phrase musicale. Loin du raffinement de la musique arabo-andalouse, le voici qui déborde des mariages et des cabarets pour envahir les ondes.

Au début des années 50 et pendant vingt ans, la poésie chantée bédouine, religieuse ou profane est le fait exclusif des *chiukh* (pl. de *cheikh*), cependant que le raï est l'apanage des femmes *cheikhat* qui lui fourniront le label qu'il continue d'assumer aujourd'hui. À la fois chanteuse et courtisane, la plus célèbre d'entre elles est sans conteste Remitti el-Reliziana, la grande Cheikha Remitti.

Puis vient la période où les *cheikhat* étant épuisées et les sonorités des instruments traditionnels devenant inaudibles aux oreilles assourdis par le disco, surgissent la trompette et le saxo de Bellemou, un musicien issu d'un orphéon municipal. Ses cuivres et son association avec le chanteur Bouteldja ouvrent la voie du pop-raï des années 80, confusément attendu par les jeunes comme alternative au cha'abi à la mode dans les années 60. Enfin, on leur offre une identité musicale, une langue qui est la leur et des rythmes qui électrisent les corps. Après les *chiukh* et les *cheikhat* (litt. les vieux et les vieilles), voici donc les *cheb* (les jeunes) dont le chef de file d'alors, Cheb Khaled, assurera au raï sa renommée internationale.

- Nuit du Raï, avec les Medahat, Cheikha Remitti, Bouteldja, Bellemou, Amarna et Cheb Khaled, Grande Halle de la Villette, 1986 ; T 34 (rock algérien), Rex Club, 1986 ; Safy Boutella, New Morning, 1986. Ces trois concerts ont été organisés par la MCM dans le cadre de la manifestation « Algérie, expressions contemporaines ».

CONFRÉRIES DU MAROC

La confrérie soufie Aïssawa a pris naissance au XIV^e siècle à Meknès sous l'impulsion de Sidi Muhammad Ben 'Aïssa. La cérémonie à laquelle elle se livre périodiquement revêt plusieurs fonctions. Non seulement elle a pour but de favoriser l'union du fidèle avec Dieu à travers une suite de chants, d'invocations et de danses menant à l'extase (*dhikr*), mais on lui reconnaît également des vertus thérapeutiques, ce qui la relie à toutes les pratiques maraboutiques que l'on peut observer çà et là au Maghreb. La cérémonie comprend six phases distinctes : le *hizb*, suite d'oraisons et de versets coraniques, le *dhikr*, le *horn*, et l'*ahadun*, chants exécutés par un soliste auquel répond le chœur des fidèles accompagnés ou non de danses, la *hadra*, danse extatique composée d'un balancement continu, enfin, une invocation à Dieu. Pendant la cérémonie, le moqaddem, chef spirituel de la confrérie, peut recevoir des dons des personnes qui assistent mais ne participent pas au rituel et souhaitent que des prières et des vœux soient prononcés pour un malade, un prisonnier, une femme enceinte.

Les Gnawa sont issus d'anciens esclaves noirs et se reconnaissent pour maître Sidna Bilal, un esclave éthiopien qui, affranchi par le prophète, se convertit à l'islam et devint le premier muezzin. Bien que musulmans, les Gnawa fondent leur spécificité sur le culte des *jinn* et leurs rites ont conservé nombre de traits propres aux cultes de possession africains. Selon la cosmologie gnawa, le monde est né d'un

œuf originel avant de se fragmenter. Ce monde ne se réunit qu'à certaines périodes de l'année ou lors des rituels au cours desquels les âmes des défunts montent du Vide et s'incarnent provisoirement dans les danseurs. C'est pour quoi, il est souvent fait appel à eux pour organiser une séance d'exorcisme derba, composée de chants, de danses accompagnées par les grands tambours tbel et les crotales en fer shaqshaqa.

• Chants de confréries du Maroc, MCM, 1983 ; Aïssawa du Meknès, MCM 1983 & 1989 ; Gnawa d'Asilah, MCM 1990.

CHANTS BERBÈRES DE LA VALLÉE DU SOUS, MAROC

Les Berbères du Maroc sont réputés pour cultiver un art musical riche et varié qui se démarque nettement de la musique arabo-andalouse. On connaît depuis longtemps les danses chantées ahidus du Moyen-Atlas et alshawa du Haut-Atlas, et les chants des bardes montagnards imdiazen. Dans la vallée du Sous, les rwâyes perpétuent une tradition d'aèdes professionnels, en interprétant des suites de chants, de pièces instrumentales et de danses organisées en véritables ballets. Jouée sur des rythmes vifs à 2/4, 3/8 ou 6/8, leur musique allie les sons soyeux et legato des vièles rebâb aux notes piquées des luths lutâr sur l'accompagnement obsédant des percussions de métal nâqûs. Comme toutes les musiques berbères, celle des rwâyes est fondée sur des modes pentatoniques qui rappellent ici les échelles balinaïses et javanaises. Cette tradition fut particulièrement forte dans la première moitié du XX^e siècle, chaque raïs choisissant son matériau poétique : proverbes, fragments d'épopées, chants d'amour, chants patriotiques, panégyriques, relations d'événements dramatiques comme l'inondation de la ville d'Iggig en 1953. Leur style poétique, direct et souvent elliptique, fait appel à des images riches et fortes et se marie merveilleusement avec une musique qui n'est pas exempte d'ironie.

• Rwâyes, troubadours berbères, MCM 1992.

Discographie
Maroc, anthologie des rwâyes, coffret de 4 CD INEDIT W 260023.

LE NÛBÂN DE BASSORA (IRAK) ▶

La région de Bassora en Irak comprend une importante population noire, originaire d'Afrique orientale, qui pratique des rites musicaux de guérison et d'apaisement des esprits. Comme chez les Gnawa du Maroc, ces rituels résultent du syncrétisme de l'islam avec des croyances d'origine africaine. Ces rituels ont pour objet de contrôler des forces occultes grâce à une personne capable de servir d'intermédiaire entre le monde réel et le monde surnaturel. La musique n'intervient que dans la dernière phase du processus thérapeutique, pour l'invocation des esprits bénéfiques. L'un de ces rituels musicaux est le nûbân qui est considéré comme un don aux esprits et peut donc être exécuté aussi bien pour une occasion heureuse que lors d'une circonstance tragique. Les chants sont interprétés par les guérisseurs et l'assemblée, accompagnés par la lyre tanbûra et des timbales.

• F.A.T., 1979, MCM, 1985.

rites de possession d'Afrique noire. Certains instruments de musique typiquement africains ont été intégrés dans des groupes maghrébins : certaines formes de tambours, les crotales, les hochets... La danse a subi de profonds bouleversements sous l'effet des mouvements de la transe africaine chez les Gnawa, les Aïssawa au Maroc, les Stambeli en Tunisie, etc.

FG : L'individu choisit d'adhérer à une confrérie. Les membres s'engagent à poursuivre un objectif précis et se pénètrent, par initiation, d'un dogme établi par un maître dont la lignée spirituelle garantit sa légitimité. Dans une confrérie, la musique et la danse participent d'une représentation cosmologique et religieuse et peuvent aussi soigner spirituellement et physiquement des femmes et des hommes qui appartiennent au groupe ou vivent dans son environnement immédiat. Ce sont des foyers rayonnants qui favorisent la commu-



Raqiya Demseriya, raysa berbère du Sous, entourée de deux joueurs de rebâb

nication avec le divin, la fusion avec le divin mais qui conservent une fonction sociale importante. C'est là qu'intervient la coupure avec l'islam ortho-

doxe car la musique et la danse provoquent un état hallucinatoire, un état de transe ou d'extase. Les membres de la confrérie sont possédés soit par un esprit, ou bien ils ont des agissements exultatoires et accèdent à l'extase. Musique, danses, paroles prononcées sont des psychotropes qui permettent la fusion de l'âme avec le divin.

BP : Quelle est l'origine des textes dits ou chantés ?

FG : Ce peut être des poèmes écrits par le maître fondateur de la confrérie.

Par exemple, les textes des



Les derviches Kadiri d'Istanbul dans leur tekke

Mawlâvi, les fameux derviches « tourneurs », ont été composés par Jalal al-Dîn Rûmî (1207-1273), appelé aussi Mawlana, fondateur de l'ordre ce fut aussi l'un des plus grands poètes mystiques de l'islam.

Ce sont aussi des textes coraniques et des invocations basées sur les synonymes du nom de Dieu ou, tout simplement, sur le mot Huwa : Lui.

La façon de dire le texte est très importante : le souffle, les ruptures, la syncope, la voix rauque chez les Halveti, ou suraiguë chez les Aïssawa, situent ces manifestations dans des registres d'une vocalité paroxystique qui est interdite par l'islam orthodoxe. Et bien sûr, il y a le geste lié au travail du souffle, basé sur le balancement, et indissociable de la parole, proférée ou intérieure.

BP : Vos investigations vous ont ensuite conduits vers les musiques de la péninsule arabique.

CK : Nous avons effectivement voulu faire connaître les musiques de la péninsule arabique, qui sont complètement ignorées du public occidental. Il s'agit là d'un terrain très riche et tout à fait passionnant car il permet de mettre à jour des musiques et des danses des origines du monde arabe, mais aussi de suivre les multiples influences qui se sont succédées, depuis le monde noir jusqu'à l'Iran. Nous avons donc entrepris une recherche systématique de toutes les formes musicales et dansées autant en Arabie Saoudite que dans les Émirats, Qatar, Bahrein, Oman, et enfin au Yémen.

FG : Dans la péninsule, les différences entre registre populaire et registre religieux se font moins sentir. Au Yémen, il y a plusieurs régions : le désert, la côte, les montagnes mais chacune de ces régions se caractérise aussi par une forme de culture particulière ; elles se sont imprégnées de toutes les influences liées, pendant des millénaires aux passages successifs des caravanes et des marchands. Le Yémen et Oman se situent sur des axes de circulation très intenses, comme la route de l'encens par exemple. Ainsi, grâce à tous ces passages, on trouve de précieux vestiges d'échelles musicales dans l'Hadramaout, grand centre commercial voisin du royaume de la reine de Saba, qui n'ont subsisté nulle part ailleurs. Au sud, sur la côte, dans la région d'Aden, se fait sentir une influence de l'Inde dont les navires venaient nombreux au moment des vents alizés, et une influence de la côte est-africaine, toute proche. Au Yémen fleurissent des foyers de création poétique soit en ville, dans les salons d'hommes ou de femmes, soit dans les régions rurales : dans le sud avec le fan ou dans le nord avec le dâh.

MUSIQUES ET DANSES DU YÉMEN

Musiques et danses au Yémen sont d'une grande diversité selon les régions : Sanaa, Aden, les côtes de la Mer Rouge ou la vallée de l'Hadramaout. C'est à Sanaa qu'est cultivée la seule tradition véritablement citadine du pays, le fan sana'ani, chant accompagné au luth yéménite ou au luth oriental sur des poèmes du XVII^e siècle à nos jours. Dans la région d'Aden on peut entendre la lyre tanbûra accompagnant les rites de guérison (cf. Nûban de Bassora) ou assister aux danses de femmes murakkah. Dans la vallée de l'Hadramaout on danse le zirbâdi, une suite de danses



d'hommes au style aristocratique et accompagnée par un jeu de percussions très élaboré et très varié ; les poètes et chanteurs se réunissent parfois pour une séance de dâh, poésie improvisée par le poète et immédiatement interprétée par le chanteur, tandis qu'un scribe la couche par écrit ; d'origine bédouine, le gômî est une danse de couple qui fait appel à la séduction de la femme tout en rendant un culte à la fécondité. À Zabîd, sur les côtes de la Mer Rouge, il existe des sociétés de danseurs semi-professionnels invitées pour les fêtes religieuses, les circoncisions et les mariages ; ils exécutent une suite de danses accompagnées par des tambours et des chalumeaux, dans lesquelles les joues chorégraphiques, avec ou sans épée, tiennent une place très importante.

• Le Rond-Point, décembre 1994, spectacle de clôture.



Chanteur de fan sana'ani s'accompagnant au luth yéménite



Danse des poignards du Yémen



Dimi mint Abba, griotte de Mauritanie

MUSIQUES DES GRIOTS DE MAURITANIE

Dans la société maure, hiérarchisée en groupes sociaux de statut héréditaire, le griot occupe une place à part. Il n'est pas seulement le gardien d'un art savant, mais aussi le détenteur hautement apprécié du verbe poétique qui rehausse l'honneur et la renommée des nobles. Autrefois chaque famille de musiciens était attachée à un noble, le plus souvent guerrier, qui subvenait à ses besoins. Vivant dans une tente voisine, le griot le suivait dans ses voyages et chantait l'histoire de sa famille et de ses hauts-faits. Encore aujourd'hui, il n'est de meilleur moment pour les Maures qu'une soirée passée dans un campement, entre camarades, avec les griots. Ceux-ci utilisent deux instruments. Les hommes jouent du luth tidinit et les femmes de la harpe ardin. La musique maure distingue cinq modes musicaux de base dont les échelles rappellent celles du sud-est asiatique. Chaque mode peut être joué dans trois « voies » (styles) distinctes : la voie noire, la voie blanche et la voie tachetée. Au cours du concert, le griot choisit une voie et une seule et passe en revue tous les modes dans un ordre prédéterminé. Une fois de plus on retrouve donc le principe de la suite musicale qui régit la plupart des musiques du monde arabo-islamique.

Le plan de chaque suite est à peu près le suivant : introduction instrumentale et vocale non mesurée, pièces chantées mesurées et enfin musiques de danse dont les rythmes évoquent les pas des chevaux. La succession des modes, auxquels sont associés un ethos spécifique, soulève chez les auditeurs des sentiments d'héroïsme, d'excitation, évoque la jeunesse et la danse, la vieillesse et la nostalgie ou encore la tristesse et l'amour.

• Mauritanie, musique des griots par Dimi mint Abba, MCM 1989.

On est ainsi en présence de formes musicales sacrées et magiques comme les *nūbān*, souvent chantées par les Noirs, musiques thérapeutiques jouées sur la lyre *tambūra* que l'on retrouve sur la côte orientale mais aussi dans la région de Bassora, en Irak, et qui accompagnait, bien avant notre ère, les chants d'extase. Sur la côte de la Mer Rouge, un phénomène très rare : les chants de pêcheurs qui associent une voix mélodique à un bourdon extrêmement grave... Une polyphonie rudimentaire selon les termes de Simon Jargy, musicologue spécialiste de la région. Cette rareté doit être signalée car, en général, dans le monde arabe, le chant est homophonique. On trouve ces chants dans les Émirats, à Bahrein par exemple. Il ne s'agirait pas d'une influence étrangère mais d'une formation sui generis dont on ne connaît pas bien l'origine. Peut-être une autre organisation mystique du monde sonore... Chaque pays arabe de la péninsule a ses formes marginales, ou minoritaires : musiques d'anciens esclaves ou bien encore, dans un émirat situé à l'extrême pointe du golfe, Ras al-Khaïma, les chants criés des Shohuh qui ressemblent à une lamentation animale... Il serait intéressant pour la Maison des Cultures du Monde de travailler une année entière pour inventer ce conservatoire encore mal connu.

CK : La principale difficulté pour déplacer ces musiques et les présenter en France tient au caractère collectif de ces formes et au nombre extrêmement élevé de ses exécutants. Leur caractère souvent fonctionnel rend également délicate leur présentation sur une scène.

BP : Le deuxième volet de votre programmation à propos du monde arabe concerne le théâtre contemporain.

CK : La première manifestation de théâtre arabe, au sens occidental du terme, a eu lieu à Beyrouth pendant l'hiver 1847-1848 avec la création par Maroun al-Naqqāsh d'*Al-Bakhil*, librement adapté de *L'Avare* de Molière. Depuis, le théâtre s'est répandu dans l'ensemble du monde arabe avec plus ou moins de bonheur. De tous les créateurs arabes, la Maison des Cultures du Monde s'est attachée à faire connaître en France ceux qui, au cours de ces dernières années, ont manifesté le plus d'originalité et ont contribué à l'évolution de ce théâtre.

C'est ainsi qu'ont été successivement accueillis le Libanais Roger Assaf et son Théâtre Hakawati (*Les jours de Khyyam*, 1983 ; *La mémoire de Job*, 1994 ; *Samar*, 1996), le Marocain Tayeb Saddiki (*Le livre des délectations et du plaisir partagé*, 1984), François Aboualelem et le Théâtre Hakawati de Jérusalem (*L'histoire de l'œil et de la dent*, 1986), le Tunisien Azzedine Madani (*Hallaj*, 1985, mise en scène de Chérif Khaznadar), les Algériens Abdelkader Alloula (*Al-Ajouad*, 1986) et M'hamed Benguettaf (*Fatma*, 1992), l'Irakien Jawad al-Assadi (*Les Bonnes* d'après Genet, 1996)... La Maison des Cultures du Monde a également produit un spectacle en deux versions, l'une arabe et l'autre française : *Julia Donna* de Françoise Gründ et moi-même, traduit en arabe par Arwad Esber.



De haut en bas :

Les jours de Khyyam de Roger Assaf par le Théâtre Hakawati, Hallaj d'Azzedine Madani, par la Troupe de la Ville de Tunis, Les Bonnes d'après Jean Genet, par le Théâtre de Beyrouth, Le livre des délectations et du plaisir partagé de Tayeb Saddiki.

LE THÉÂTRE AU LIBAN

Le théâtre libanais, aux origines communes avec celui de la Syrie, saura en permanence allier la recherche d'une identité propre à une ouverture vers les cultures étrangères. (...)

C'est essentiellement dans les établissements confessionnels chrétiens d'enseignement privé et dans les sociétés littéraires ou philanthropiques que devait se développer, entre les années 1868 et 1920, le théâtre dans ce pays. (...) Dans les années 1920-30 quelques salles de spectacle sont construites dont une, *Masrah Farouk*, resta en exercice jusque vers la fin des années soixante.

En 1960 le mouvement théâtral contemporain se structure avec la création par Antoine Moultaqā de l'Académie d'art dramatique à l'Université libanaise et la création par Mounir Abou Debs d'une troupe rattachée au festival de Baalbeck, festival qui joue, alors et jusqu'à son interruption en 1977, un rôle essentiel d'ouverture sur les grands courants internationaux de création. (...) Les théâtres de langue française avec le Centre universitaire d'études drama-

tiques animé par Roger Assaf, anglaise avec le Drama Club de l'Université américaine, et arménienne avec les mises en scène de Berge Fazlian, participant à ce mouvement novateur. Les auteurs (...) expatriés : Georges Schehadé, Andrée Chedid, perpétuent en France la présence libanaise dans la création dramatique (...).

Durant les événements qui ont secoué depuis deux décennies le Liban, le théâtre de langue arabe, marquant le recul de l'influence française et la nécessité de s'adresser à un public vitalement impliqué dans la recherche de sa spécificité, va prendre un essor important : les metteurs en scène Jalal Khoury, Roger Assaf, (...) en sont les principaux artisans. Le théâtre de Beyrouth et le théâtre Al-Madina (créé en 1994 par la comédienne Nidal Ashkar), sont devenus aujourd'hui des lieux importants de création et d'accueil du théâtre arabe au Moyen-Orient.

C. Khaznadar

« Liban » in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995

JULIA L'IMPÉRATRICE

L'histoire de Julia Domna est peu connue mais elle mérite qu'on s'y arrête. C'est le destin d'une femme autoritaire, ambitieuse, passionnée et passionnante qui régna sur Rome de l'an 193 à 217. Julia fut la femme de Septime Sévère et surtout elle fut la mère de Bassien, plus connu sous le nom de Caracalla.

Françoise Gründ et Chérif Khaznadar ont retrouvé les traces de cette impératrice syrienne et ont écrit un monologue où Julia, face à la déesse Ishtar, confie ses dernières pensées en compagnie de son esclave muette. Mireille Maalouf empoigne ce superbe texte avec vigueur et retenue. Par la force de ce récit et sa qualité d'interprète, le public est plongé aussitôt dans la Rome antique, dans ce monde de bruit et de fureur fascinant. Ninar Esber est l'esclave, belle comme le jour, gracieuse comme une elfe. Un voyage surprenant, envoûtant.

Caroline Jurgenson
Le Figaro
22 mai 1996



Mireille Maalouf et Ninar Esber dans Julia Domna de Françoise Gründ et Chérif Khaznadar, spectacle créé en version française et dans une version arabe d'Arwad Esber

MUSIQUES SOUFIES TURQUES ET ARABES

Le soufisme peut être considéré comme la mystique de l'Islam ; il en est la principale voie de réalisation spirituelle. Complément de la religion formelle, attachée à la lettre, qui est l'écorce de l'Islam, il constitue en tant que religion du cœur et de l'esprit, la voie (tariqa) qui conduit de l'écorce au noyau, c'est-à-dire de la Loi religieuse (shari'a) à la Réalité, à la Vérité transcendante, terme de la quête mystique. Il s'agit donc d'une voie initiatique réservée à ceux qui sont prêts à renoncer au monde objectif, à mourir et à renaître en se dépouillant du moi afin de laisser la place au seul Soi divin (Huwa = Lui). La tariqa, à la fois chemin et confrérie, offre les moyens d'atteindre l'union avec Dieu. Le rattachement à une tariqa s'effectue à travers la personne du cheikh qui en assure la direction spirituelle et transmet à ses disciples la baraka, la grâce divine.

Pratiquement, la technique centrale de la contemplation repose sur l'invocation, l'oraïson. La méthode soufie est basée sur le dhikr (en turc : zikr) ou « mention », « souvenir », « rappel ». Il s'agit de la répétition incessante du Nom suprême (Allah) généralement accompagnée de celle d'autres noms désignant des qualités divines. En s'immergeant totalement dans la répétition du Nom divin, le derviche s'assimile à Lui, de sorte que l'invocant, l'invoué et l'invocation ne font plus qu'un. L'identité suprême est alors réalisée. Dans certaines confréries, le dhikr est inséparable d'un autre rite, le sama', ou concert spirituel, dont l'origine est attribuée à Mawlânâ Jalâl al-Dîn Rûmî (XIII^e s.), fondateur de l'ordre Mevlevi (derviches tourneurs). On retrouve cette pratique du concert spirituel sous le nom de qawwâlî dans la confrérie indo-pakistanaise Chishtiyâ. Chants et musique instrumentale accompagnés de la fameuse danse tournante des derviches, le sama' constitue le contrepoint du dhikr dans le sens où cette fois le sujet n'est plus participant actif mais se laisse porter par la dimension extatique de la musique qui peut d'ailleurs intégrer des éléments répétitifs propres au dhikr.

• Derviches de Haute-Égypte, F.A.T., 1976 ; Kudsi Erguner et Nezhî Uzel, musique soufie de Turquie, F.A.T., 1977 ; Zikr des derviches Halveti de Turquie, F.A.T., 1978 ; Chants confrériques de Tunisie, F.A.T., 1978 ; Dhikr de la confrérie Shazili

BP : Et la Turquie ?

CK : Elle est présente en filigrane dans tous les thèmes que nous venons d'aborder ayant trait au Moyen-Orient, qu'il s'agisse de musique classique ou de mouvements mystiques. En ce qui concerne la musique notamment, la démarche turque est sans doute une de celles qui peut le mieux être comprise par un occidental. D'une part parce que, phénomène unique dans cette région, les Ottomans ont noté leur musique classique dès les XVII^e-XVIII^e siècles, d'autre part parce qu'ils développent depuis plusieurs décennies une démarche musicale semblable à celle des spécialistes de la musique baroque occidentale.

La présentation par Gurdjieff des derviches tourneurs à Paris nous avait toujours fait rêver – Françoise Gründ et moi-même – d'accueillir un jour ces cérémonies. C'est en 1973 que Ninon Tallon Karlweiss m'a proposé de réaliser enfin ce rêve et de là est née l'idée de créer un Festival des Arts Traditionnels à Rennes dont je dirigeais à l'époque la Maison de la Culture. Malheureusement, la venue en France des derviches de Turquie s'est avérée plus difficile que prévue, compte tenu, notamment à cette époque, des positions du pouvoir laïque turc à l'égard des religieux en général et des mystiques en particulier. Il nous fallut attendre 1978 pour présenter le premier zikr des Halveti, derviches « hurleurs », et ce n'est qu'en 1982 que nous pûmes accueillir un sama' des Mevlevi (derviches tourneurs). Enfin, en 1990, nous avons présenté à quatre reprises les Kadiri à Paris devant une salle comble.

Aborder des musiques de Turquie par les derviches était donc pour nous une évidence. De là, nous avons progressivement exploré d'autres formes musicales, les musiques soufies bien sûr avec Nezhî Uzel et Kudsi Erguner mais aussi des formes profanes, qu'il s'agisse de musique classique ottomane ou de musiques populaires anatoliennes.

Mais la Turquie n'est pas qu'un immense patrimoine musical fondamental mais aussi une terre de création littéraire et théâtrale. Nous avons pu en témoigner avec la reprise à la Maison des Cultures du Monde de la pièce de Nazim Hikmet, *Le nuage amoureux*, mise en scène par Mehmet Ulusoy.



Derviches Mevlevi de Turquie



Derviches Halveti de Turquie

d'Égypte, F.A.T., 1981 ; Derviches Mevlevi de Turquie, F.A.T., 1982 ; Qiraat coranique par Haj Muhammad Ashraf al-Khaznadar, F.A.T., 1982 ; Musiques et chants soufis de Turquie, MCM, 1986, cycle « Musiques de l'Islam d'Asie » ; Derviches Kadiri d'Istanbul, MCM, 1990, cycle « Musiques d'Istanbul ».

Discographie

Turquie, musique soufie : *Ilâhî et nefes* par Nezhî Uzel et Kudsi Erguner, CD INEDIT W 260021.

Chant des derviches de Turquie (confrérie halveti), CD Arion/F.A.T., ARN 64061.

Derviches tourneurs de Turquie, CD Arion/F.A.T., ARN 64159

Ordre Chazli d'Égypte, CD Arion/F.A.T., ARN 64211.

Soulamia de Tunisie, microsillon Arion/F.A.T. ARN 33537.

MUSIQUE CLASSIQUE OTTOMANE

« Sublime Porte », réincarnation turque et islamique de Constantinople, ville cosmopolite où se côtoyaient les cultures d'Orient et d'Occident, capitale de l'ancien empire ottoman, Istanbul se distingue depuis dix siècles par la richesse et la diversité de sa vie musicale qu'elle a su préserver, développer, en opérant une synthèse équilibrée de l'héritage gréco-byzantin, de la théorie arabo-persane et des traditions turques d'Asie centrale. Mains traités anciens rédigés en turc et en arabe attestent le goût des Ottomans pour la musique, et ce bien avant la prise de Constantinople. Par ailleurs, l'ordre soufi des Mevlevi établi à Konya depuis la fin du XIII^e siècle a contribué largement au développement d'une musique liturgique originale et unique dans le monde islamique.

Pour comprendre l'attitude des Ottomans à l'égard de la musique il faut savoir que certaines conceptions musicales tendant à voir dans la musique une activité immorale furent de tous temps étrangères aux cultures turques, et que celles-ci ont par ailleurs toujours affectionné la pratique instrumentale comme en témoignent les traditions toujours vivantes des Kazakhs, des Turkmènes ou des Ouzbeks.

La structure de la musique savante turque a beaucoup évolué depuis le XVII^e siècle ; ces changements sont en partie dus au fait que les Ottomans furent le seul peuple islamique à employer la notation musicale dans leurs compositions. Le développement de ces formes composées ainsi que celui du système modal des makam et du système rythmique des usul, coïncidèrent avec l'essor de la musique de cour à partir du XVIII^e siècle. De grands musiciens bénéficièrent de postes officiels au sérail : Ismaïl Dede, Sakir Agâ, Hafiz Post, pour ne citer que les plus connus. La musique de cour ottomane était alors centrée autour de la suite de concert fasıl qui combinait les principales formes vocales et instrumentales : préludes et postludes instrumentaux (pesrev et semaî), improvisations instrumentales (taksim) et vocales, compositions vocales diverses (beste, kâr, agir semaî, yûrük semaî) exécutées par un petit ensemble comprenant le luth à manche long tanbûr, le luth à manche court ud, la cithare trapézoïdale kanun, la vièle kemençe, la flûte oblique sey et enfin des instruments à percussion où dominent les tambours sur cadre dont les sonorités discrètes et raffinées s'accrochent à celles des instruments mélodiques. Cette forme musicale se développa dans tout l'empire ottoman ; elle demeure toujours vivace au Proche-Orient (wasla) et on peut reconnaître sa marque dans certaines musiques arabo-andalouses du Maghreb.

À la fin du XIX^e la Turquie, s'ouvrant à l'Occident, laissa périlletter ce patrimoine musical tout en privilégiant des formes populaires ou légères telles que le chant şarka ou des danses balkaniques comme la longa roumaine.

Depuis plusieurs décennies, le fasıl revient à l'honneur et participe au rayonnement de la musique classique turque dans le monde entier.

• Ensemble de musique ottomane, F.A.T., 1976 ; Semaî et pesrev, MCM, 1990, cycle « Musiques d'Istanbul » ; Chant classique ottoman, MCM, 1990, cycle « Musiques d'Istanbul » ; Musique classique ottomane par l'Ensemble Necdet Yaşar, MCM, 1995.



Musique classique ottomane par l'Ensemble Necdet Yaşar (ci-dessus) et par l'Ensemble des Frères Erguner (ci-dessous)



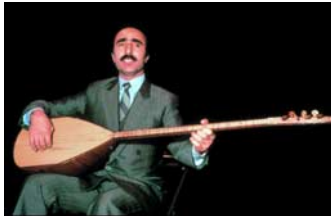
AŞIK, POÈTES-CHANTEURS POPULAIRES TURCS

À côté d'une musique de cour désormais considérée comme classique et savante et des formes villageoises menacées de disparaître, se développe un genre à la fois populaire et professionnel dont la vitalité et le succès n'ont point entamé l'authenticité. C'est le chant des aşık, poètes-chanteurs, généralement originaires d'Anatolie centrale. Le terme aşık vient de l'arabe 'aşîq qui signifie « amoureux », « passionné ». Ce terme est pleinement justifié puisque dans la plupart des cas c'est la passion qui a conduit tel ou tel individu à choisir ce mode d'expression, passion amoureuse déçue, passion de la poésie et de la musique. Les grands aşık turs, dont les œuvres sont encore chantées de nos jours, sont Karacaoglan (XVII^e s.), Dadaloglu (XVIII^e s.) et Aşık Veysel (décédé il y a quelques années). Bardes itinérants, se louant lors des fêtes ou animant les cafés, ils chantent tout en s'accompagnant au luth saz des poèmes d'amour, des éloges de la nature, des ballades, ainsi que des fragments de l'épopée de Koroğlu, poète-aventurier turkmène du XVI^e siècle ou de vieux romans d'amour comme Layla et Majnûn.

L'art des aşık déborde largement les frontières de la Turquie pour s'inscrire dans cette immense aire culturelle où, du Caucase à la Haute-Asie en passant par l'Asie centrale, chaque peuple vibre à l'écoute de ses bardes.

• F.A.T., 1977 ; MCM, 1991.

Discographie
Turquie - aşık, chants d'amour et de sagesse d'Anatolie. CD INEDIT W 260025.



Ensemble de musique kurde Koma Zozan



Affiche du Temps du Maroc (détail) dessinée par Françoise Gründ.

LE TEMPS DU MAROC

Sur une idée de Mohammed Benaişa, alors Ministre de la culture du Maroc et de Chérif Khaznadar (qui en deviendra le Commissaire Général pour la partie française alors que du côté marocain Ahmad Snoussi en assumera la responsabilité), le Temps du Maroc fut un des projets majeurs de la Maison des Cultures du Monde qui lui consacra près de quatre années de préparation. Pendant toute la saison 91/92, le public français pourrait suivre un programme de quelque 300 manifestations, notamment une grande fête – un Mousssem – au Champ de Mars avec 200 artistes et cavaliers, deux grandes expositions : Six peintures du Maroc au Grand Palais et Exposition patrimoniale au Petit Palais, une vingtaine d'expositions artistiques et documentaires dans toute la France, une dizaine de tournées de concerts, des colloques, des rencontres sportives, des foires littéraires et artisanales... Bref, le Temps du Maroc devait rendre compte de la situation de ce pays dans le domaine culturel, mais également agricole, industriel, touristique, sportif...

Quelques jours avant l'inauguration, cet événement fut ajourné sine die par les autorités marocaines. La seule réalisation du Temps du Maroc fut la création à Rabat en 1991 d'un spectacle de Françoise Gründ, Rihla, dédié au grand voyageur Ibn Battuta. Aux comédiens marocains s'étaient joints des musiciens azéris, un compositeur italien, une danseuse coréenne, un musicien zairois et des techniciens français.

MUSIQUES KURDES

Les Kurdes constituent le peuplement majoritaire d'un territoire couvrant une superficie égale à celle de la France et répartie entre la Turquie, la Syrie, l'Arménie, l'Iran et l'Irak. Concernant leur origine, deux thèses s'affrontent, l'une les considérant comme appartenant au même titre que les Persans au groupe indo-européen ; l'autre les apparentant aux peuples asiatiques autochtones tels que Géorgiens ou Arméniens. Leur langue, proche du persan, compte plusieurs dialectes régionaux. Tout au long de leur histoire les Kurdes furent soumis à la domination des Séleucides, Parthes, Sassanides, Arméniens, Romains, Byzantins, Arabes, Mongols. Et ce n'est qu'au début du XIX^e siècle que commença à se développer un véritable mouvement nationaliste. Longtemps réprimé par la Sublime Porte, ce mouvement vit dans le traité de Sèvres (1920) une perspective d'État autonome. Mais, même après la défaite de l'empire ottoman, la farouche opposition de la jeune république turque empêcha l'application de ce traité. Comme leurs voisins, les Kurdes ont développé depuis plusieurs siècles une culture populaire avec sa littérature épique et savante. Poètes profanes et mystiques furent particulièrement nombreux à partir du XVI^e siècle.

La musique kurde peut être partagée en musique dure, jouée pour les fêtes et dans laquelle dominent les instruments à vent (hautbois zorna, clarinette double juzabe) et les percussions accompagnant les danses dabke ou raşsa, et en musique nocturne dans laquelle domine l'improvisation modale jouée notamment sur des luths à manche long (saz, tanbûr) et le chant accompagné.

• Concert de tanbûr par le bard Temo, F.A.T., 1981 ; Chants et musiques kurdes par Koma Zozan, F.A.T., 1982 ; Musiques kurdes, MCM, 1985, cycle « Entre le Tigre et l'Euphrate ».

Discographie
Chants et musiques du Kurdistan, par le groupe Koma Zozan, CD Arion/F.A.T. ARN 64263.



Talisman (Syrie)



Appliqué (Syrie)

SYRIE, SIGNES D'ÉTOFFES ET MARQUES DE TERRE

En Syrie, les gens ont un goût raffiné pour les belles étoffes ; au marché, dans le souk, un choix très riche de tissus s'offre aux villageoises et aux Bédouines. Ces dernières s'habillent avec un sens très sûr de la couleur et sur leurs terres arides, elles apparaissent, tel le printemps, lumineuses.

Le tissu prend une part importante dans la vie quotidienne, qu'il habille ou orne les murs et les tentes. Dans la ville d'Alep, les artisans impriment des foulards en soie ou en coton. La différence des couleurs et des motifs désignera la région, le village même de la personne qui le porte.

Les artisans emploient la technique d'impression à la planche et la sérigraphie.

Dans la ville de Hama, ils impriment des motifs floraux, géométrisés, répétitifs et traditionnellement noirs, sur une cotonnade blanche, destinés aux villageoises et Bédouines semi-sédentaires qui les utilisent comme housses de matelas.

À Damas, les artisans impriment des motifs qui seront ensuite brodés ; les femmes appartenant à des villages à l'est de la ville, s'enroulent encore d'une cotonnade imprimée de lignes

rouges et bleues qu'un artisan de Damas est maintenant le seul à imprimer.

À la différence des impressions sur tissu pratiquées en ville, les grands patchworks, les petites pièces de tissu qui ornent les murs, les robes teintes sont d'ordinaire l'œuvre des femmes, dans les villages ou sous la tente, sans but économique ; leurs travaux sont uniques, personnalisés, tout en gardant des caractéristiques communes.

Beaucoup de régions possèdent encore des patchworks mais leur fabrication est restée particulièrement vivante parmi les Bédouins semi-sédentaires et les tribus pastorales. Les patchworks appelés chez les Bédouins *sahat* ou *margaiye* peuvent être cousus sur le dessus d'une couverture de coton. Ils peuvent aussi orner la pièce principale, (...) servir de séparation entre deux espaces.

Les décors, les motifs, les formes qui caractérisent l'art populaire syrien (...) forment un ensemble uni tout en ayant chacun leur originalité. Les mêmes motifs – formes géométriques – peuvent orner aussi bien les étoffes que les murs. Le symbolisme, la fonction protectrice, l'esthétique des décors ne sont jamais dissociés dans les œuvres.

Tous ces ouvrages rythment les moments

importants de la vie : la circoncision, le mariage, le départ d'un fils, les fêtes...

Dès la puberté, les jeunes filles étaient tatouées, (...) épreuve douloureuse, passage qui marque la fin de l'enfance, une sorte de mort inscrite sur la peau (...).

Le tatouage joue un rôle de séduction, il est lié au mariage et, sans doute, participe à la fécondité. Derrière les appellations différentes qui désignent les broderies (*raqem*), les tatouages (*raqem* et *oussem*), les moules à pain (*rachem*), on peut observer une grande unité de sens, tous ayant la même signification : la marque.

Déjà les tablettes d'argile cunéiformes étaient nommées *raqem tinié*, c'est-à-dire marque de terre. Ce que les Syriens entendent par marque, c'est signe porteur de sens. Un sens qu'ils ne connaissent pas toujours mais dont ils perçoivent l'existence. L'objet orné, marqué de ces signes transmet un message spirituel aux générations qui le gardent. Il porte la *baraka*...

Odile Demonfaucou
Catalogue de l'exposition,
Galerie de Neslé, 1989



Calligraphie par Nja Mahdaoui, MCM, « Tunisie 85 ».

Autres manifestations

Théâtre : *Baya* d'Aziz Chouaki, MCM, 1992 ; *Zaradach devenu chien* de Raymond Gebara (Liban), MCM, 1996, cycle « Liban 96 ».

Cinéma : La terre dans le cinéma arabe (Égypte, Maroc, Palestine, Syrie), MCM, 1983 ; Courts-métrages égyptiens, MCM, 1986 ; Le cinéma d'Anwar Wagdi, MCM, 1988.

Danse : *La danse des sept voiles*, Leïla Haddad, MCM, 1992 ; *Sihir wa safar*, Soraya Baghdadi, MCM, 1996, cycle « Liban 96 ».

Musique : Musiciens du Nil, F.A.T., 1977, MCM, 1986 ; Percussions d'Irak, F.A.T., 1978, MCM, 1985 et 1990 ; Musiques traditionnelles d'Égypte, MCM, 1988 ; Musiques tziganes par les Frères Erköse, MCM, 1990, cycle « Musiques d'Istanbul » ; Maîtres du *üçtelli* (Turquie), MCM, 1995 ; Hamza el-Din, chant et luth de Nubie, MCM, 1996.

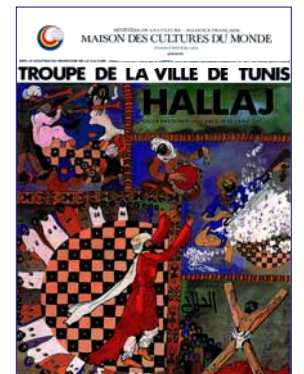
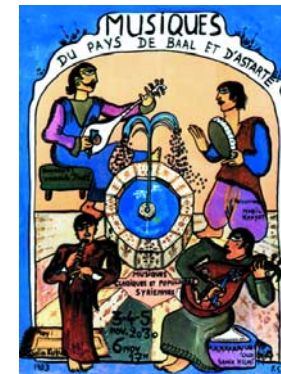
Nouvelles musiques : Récital de Fayrouz, Palais Omnisport de Bercy, 1988 ; *Jadral*, quatuor de/par Marcel Khalifé, MCM, 1996, cycle « Liban 96 ».

Cycles : *Conteurs du monde*, MCM, 1983 (Algérie, Tunisie) ; *Conteurs 84*, MCM, 1984 (Égypte, Liban, Maroc) ; *Conteurs du monde*, MCM, 1985 (Tunisie).

Discographie

Arabe Séoudite, At-Tawhid, avec Talal Maddah, Mohammad Abdo, Abdul Majid Abdullah, Abdullah Rachad, Rached Al-Majed, CD INEDIT W 260001

Affiches de Françoise Grind





« Il faut que malgré elle,
cette cité comprenne combien lui
manquent mes danses et mes mystères »
Euripide, *Les bacchantes*

l'Europe





dessin d'Hugo Pratt utilisé
pour l'affiche de Venise à Paris (1986)

LES FÊTES EN FRANCE

« Aujourd'hui, les fêtes traditionnelles nous apparaissent, pour la plupart, dénaturées. Elles vivent encore. Mais elles ont dû pour cela se réinsérer dans des modes de comportement nouveaux. Elles sont en vérité réemployées à la manière de ces pétrins devenus bahuts (...). Deux sortes de manipulations principalement les affectent. L'une est de nature idéologique. Tenues à juste titre pour le legs d'une culture provinciale, pour les témoins d'une résistance tenace, celle du fonds autochtone, aux entreprises « coloniales » qui tentent depuis des générations de réduire les particularités régionales, la revendication d'autonomie culturelle, si puissante aujourd'hui, les considère comme son propre bien, comme l'un des lieux les plus propices à la manifestation de ses exigences, elle les entoure de soins, elle s'efforce de les vivifier, mais souvent, sans le vouloir, les défigure, plaquant sur elles les éléments disparates d'un folklore qui lui est, la plupart du temps, étranger. L'autre manipulation est mercantile. La fête attire de loin les touristes, réunit des foules prodigieuses, souvient la prospérité des commerces (...). Un mimétisme, un syncrétisme irrépressibles masquent sous un vêtement d'uniformité sa signification primitive. Le monde actuel traite la fête ancienne en objet de consommation. »

Georges Duby
in préface de
Fêtes en France
Chêne, 1977

Parmi les fêtes calendaires où le magico-religieux persiste à plus ou moins faibles doses, il est possible de citer plusieurs manifestations importantes : la fête de l'ours dans les Pyrénées (Prats-de-Mollo, Saint-Laurent de Cerdans, Arles-sur-Tech, etc.), les sorties des Géants du Nord et du Pas-de-Calais, le Poulaïn de Pézénas et la Tarasque de Tarascon, les Paillasses de Courmonterrat, la Procession des pénitents de Sangues, la Passion de Burzet, la Saint Pausard de Trélon, le Bineau de Marcoussis, la Fête-Dieu de Iholdy, Hélette et Geispolsheim, le Pardon de Quelven, l'offrande de l'agneau de Allauch, etc.

BP : Votre plus grande manifestation consacrée aux formes traditionnelles françaises n'a été présentée ni à Rennes ni à Paris mais à Delhi et à Bombay.

FG : Quand toute la programmation de l'Année de la France en Inde, organisée en retour de l'Année de l'Inde en France, a été mise au point par l'AFAA et ses partenaires, les Indiens se sont tournés vers nous et nous ont malicieusement demandé : « And what about your Aborigènes ? ». Nous étions pris au piège ! Nous avons en effet insisté pour que les minorités indiennes ne soient pas absentes du grand Mela. Que pouvions-nous montrer qui soit révélateur de nos propres cultures traditionnelles, mais qui soit aussi spectaculaire, et qui ait, d'une certaine manière, la saveur de ce que l'Inde nous avait apporté ? Difficile... D'autant plus difficile qu'il n'y a pas d'aborigènes dans l'Hexagone.

BP : Malgré tout, vous n'étiez pas totalement pris au dépourvu : la programmation du Festival des Arts Traditionnels témoigne d'un intérêt soutenu pour les musiques et les chants de Bretagne, et vous avez ensuite, à Paris, présenté des manifestations traditionnelles d'Italie, de Malte, de Grèce, de Bulgarie...

CK : Absolument. Lorsque l'on parle de formes traditionnelles, on pense à tout sauf à l'Europe. Elle aurait progressivement perdu son patrimoine traditionnel. Au mieux, celui-ci subsisterait à l'état de folklore, avec un certain nombre de danses, de chansons à boire, de fêtes de la bière... En fait, le vieux continent est encore susceptible de multiples découvertes.

BP : Comment définissez-vous votre mission en Europe même ? Vous privilégiez les formes populaires, rurales, fragiles ou fragilisées, par rapport aux formes savantes, produites en milieu urbain, et qui disposent de réseaux de conservation extrêmement élaborés.

CK : Les cultures savantes disposent, en France comme dans toute l'Europe, d'institutions spécialisées qui en assurent la pérennité aussi bien que la diffusion. Notre rôle serait donc plus proche de celui du Musée des Arts et Traditions Populaires, incontestablement.

Le Festival des Arts Traditionnels n'a pu s'enraciner, à Rennes, que parce qu'il illustrait, à propos des cultures extra-européennes, la démarche et les valeurs d'une population bretonne en quête d'identité et qui retrouvait, par exemple, au travers de notre programmation, l'ampleur géographique et culturelle de ses origines celtiques.

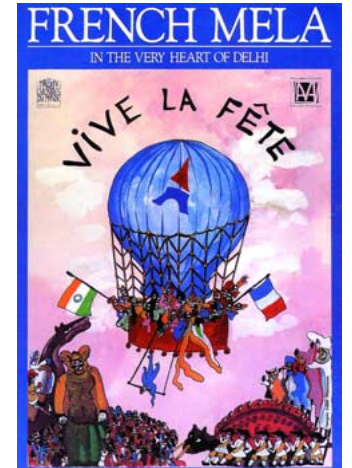
D'où la signification de la présence de groupes irlandais, de Cornouailles, mais aussi du pays Basque, des îles Féroé, etc. Nous avons beaucoup travaillé sur cette culture bretonne, avec des conteurs comme Per-Jakez Elias bien avant qu'il ne publie *Le Cheval d'orgueil*, avec Albert Poulain, mais aussi avec des musiciens comme Yann-Fanch Kemener ou Eric Marchand.

BP : Quel est l'état de santé de ces cultures populaires ? Le centralisme, la scolarisation, la fin du monde paysan, ne seraient-ils pas parvenus à les éradiquer ?

CK : Pas plus en France qu'ailleurs. Aucun régime au monde n'a réussi à tuer l'âme d'un peuple. Il existe encore des parlers différents dans ce pays, et celui-ci demeure, comme nous l'avons montré en Inde, un foyer de formes traditionnelles inconnues des Français eux-mêmes. Ceux du nord ignorent les formes du sud, et vice versa... Toutes ces formes partagent une même caractéristique, que nous avons déjà observée à propos de l'Asie : elles ne voyagent pas. Elles sont éminemment locales. Ajoutons encore aux propres traditions françaises celles que l'on aurait tendance à assimiler à d'autres pays comme les très belles polyphonies corses – un trésor musical – ou les danses flamenco qui ne sont pas seulement espagnoles mais aussi gitanes et françaises.

BP : Comment avez-vous prospecté pour préparer la programmation de l'Année de la France en Inde ?

CK : J'ai appliqué les mêmes méthodes que pour la préparation du Mela indien en France : dresser, grâce aux travaux des spécialistes, un état des recherches conduites sur le terrain, et s'assurer ensuite, sur place, de la vitalité réelle des formes en question.



FRENCH MELA À DELHI

Bombay, 2 février 1989. Soixante minutes avant le lancement du spectacle supersonique qui inaugurerait le Festival de la France en Inde, le président François Mitterrand rappelle le souvenir du mela indien du Trocadéro, et prend soin d'avertir les amis indiens : nous n'avons pas d'aborigènes, nous n'avons pas de soufis et c'est autre chose que nous allons vous montrer.

(...) Le mela français se préparait déjà en France. Et le président avait raison : qu'allons-nous montrer, que diable ?

New-Delhi, octobre 1989. Ils sont là cependant, nos équivalents d'aborigènes, nos similes soufis, nos dignes vieillards. Chérif Khaznadar, Françoise Gründ et leur ami Keshav Khotari pour l'Inde ont sillonné leur pays, et trouvé nos merveilles. S'ils ne sont pas aborigènes, ils sont presque tibétains, les sonneurs d'Alsace avec leurs longues trompes en bois ; s'ils ne sont pas soufis, ils chantent une musique qui fait écho à celle des Kawalis, les Auvergnats ; et le trio Vermandel, cette famille d'hommes orchestres, retrouve le symbole de la filiation : le père, avec ses blanches bachchantes, le fils et la maman. La vraie différence, c'est qu'au lieu d'être de Delhi, ils sont d'Asnières.

Les équivalences sont là, en place. Ce que nous apportons est un charme. Nos amis indiens avaient apporté les noix de coco, les éléphants parés, les chameaux : nous, nous avons Pigalle, les orgues de Barbarie, les dentelles du french cancan.

(...) La France elle a ses monstres ; l'Inde aussi. Ces grands géants de l'Inde qui représentent le démon Ravana et que l'on voit s'ériger chaque octobre dans l'Inde du Nord, nous les retrouvons au jardin de Talkatora : la tarasque et ses servants en costume blanc et rose, Jean le Bûcheron venu de Lille, flanqué de sa digne et turbulente fanfare ; et le poulaïn de Pézénas trotinant allègrement de son petit pas compté, tous ont sillonné la foule, l'ont décentrée, l'ont gentiment, tendrement dérangée (...).

Catherine Clément
in *Internationale de l'Imaginaire* n° 13, 1989-1990

LES GÉANTS DU NORD

La France ne manque pas de saveur. Les géants de bois et de carton-pâte qui se promènent, à des dates régulières dans les villes du Nord, tandis que les fanfares jouent à tue-tête et que les gens dansent dans les rues, montrent bien cette fidélité bon enfant et non dépourvue d'humour. Toute une partie de l'Europe est contaminée par ce désir de bonne humeur et d'attachement au terroir.

L'origine des géants semble antérieure au christianisme. Elle aurait ses racines dans un paganisme où les souvenirs de la mythologie latine se mêlent à ceux des religions celtes, se greffant plus tard sur des légendes chrétiennes et historiques. Si leur signification profonde n'est peut-être plus très bien perçue, leur image véhicule malgré tout un symbolisme fort, celui qui les fit interdire dans les processions avant la Révolution et qui les fit décapiter (ceux de Douai) par les Révolutionnaires.

Les géants, souvent héros célibataires, se marient. Certaines villes encouragent les rituelles promenades de



couples. Parfois, autour des géants se greffent des accompagnateurs et des enfants géants. Les géants grandissent, mais ils ont souvent leur taille définitive dès leur naissance. Jean Turpin de Newport domine les géants européens. Gayant avec ses 8,40 mètres est le plus grand des géants du Nord de la France. Depuis 1980 le nombre des géants du Nord varie entre deux cent soixante-dix et deux cent quatre-vingt-dix, car les familles augmentent ou diminuent au gré de l'importance de la fête ou des finances municipales. Les dates de sortie des géants se placent la plupart du temps au moment du carnaval, bien qu'elles marquent aussi la célébration de la ville ou certaines fêtes chrétiennes (en août). « C'est un grand jour pour la grande famille des géants européens de savoir que l'un des leurs, Yan den Houtkapper (Jean le Bûcheron) de Steenvoorde, va traverser les océans pour être leur ambassadeur, quelques semaines en Inde. Nous savions déjà nos origines indo-européennes dans nos coutumes, nos traditions, notre langue. Jean le Bûcheron et ses accompagnateurs ne seront pas dépayés ! Nous leur souhaitons bon voyage ! »

L. Descamp.
Présidente de l'Association La Ronde des Géants (Lille).



La Tarasque de Tarascon (ci-dessus)
et Jean le Bûcheron (ci-contre) au French Mela : Delhi et Bombay.

BP : Qu'est-ce que les Géants ?

FG : C'est une tradition des Flandres, françaises et belges. Ce sont des personnages historiques – on en dénombre deux cent soixante-dix – dont les plus petits mesurent trois mètres de haut, et les plus grands environ huit mètres. Ces Géants étaient autrefois fabriqués à partir d'une structure légère, faite d'osier et de bois – aujourd'hui la structure est souvent en métal – et l'ensemble est revêtu d'un costume. Ils sont portés par deux ou quatre hommes et promenés au son de la fanfare, chaque ville ayant la sienne. Et les gens dansent tout autour, boivent, lancent des œufs... Ces Géants sont les protecteurs de la cité. Ils figurent des personnages qui ont combattu les Maures, les Espagnols, les Saxons, ou qui ont pris part à la guerre de Cent Ans. Quand les armées victorieuses défilaient, des hérauts les acclamaient, au sommet des beffrois, en leur jetant des cuillers, des œufs, des harengs... Il y avait par ailleurs des hommes très forts, très courageux, dont l'imagination populaire a embelli les exploits : parfois des saints, parfois des membres de la famille de Charlemagne, parfois des inconnus... Le peuple en a fait des Géants, qui ne sont montrés publiquement qu'à l'occasion de la fête du saint, du personnage historique ou mythique qu'ils représentent.

Une anecdote intéressante : le maire de Douai avait accepté d'envoyer les Géants de sa ville pour l'ouverture du Mela en Inde. Chérif Khaznadar téléphone à la mairie de Douai pour s'entendre sur les conditions de transport des géants, et un conseiller municipal lui répond qu'ils ne les prêtent plus. Pourquoi ? « Nous avons réfléchi : si nous faisons sortir les Géants, qui nous protégera ? ». C'était exactement la réflexion que nous avions entendue au Tamil-Nadu, au moment de l'envoi de magnifiques sculptures destinées à l'exposition du Grand-Palais : « Sans nos dieux, qui nous protégera ? ».

BP : Et qu'avez-vous choisi pour représenter le sud de la France ?

CK : Dans le sud, on ne trouve pas de Géants mais des animaux mythiques. Ces animaux sortent soit lors du carnaval de Mardi gras, soit pendant les solstices, fêtes païennes, soit encore en ces deux occasions. Du Poulain de Pézenas au Chameau de Béziers, en passant par la Tarasque de Tarascon, on trouve, dans le sud, des dizaines d'exemples d'animaux mythiques. Le Poulain de Pézenas est lié au souvenir du passage de Louis VIII dans cette

ville à l'aube du XIII^e siècle. Il est aujourd'hui l'occasion d'un vrai carnaval, avec toute la permissivité qui l'accompagne. Il mobilise pendant quatre jours toute l'activité de la ville et l'on prépare sa sortie pendant plusieurs mois. Dans les Pyrénées, il y a aussi les fêtes de l'ours, très importantes, qui se déroulent chaque année.

BP : Quel est cet ange « pyrophore » que vous avez emmené à Bombay ?

FG : Il vient du village de Quelven en Bretagne et surgit tout droit des grandes fêtes solaires pré-chrétiennes. Le mythe a été christianisé, bien entendu. Cet ange est une statuette de cinquante centimètres de haut, en bois polychrome, que l'on repeint tous les cinq ans, depuis le milieu du XVIII^e siècle. Chaque 15 août, portant une bougie, il descend sur une corde tendue depuis la tour de l'église jusqu'à un bûcher dressé au centre du village, et par trois fois, il vient allumer ce bûcher. La population entière s'organise en procession et, bannières en tête, les prêtres chantent, en breton, des cantiques. A Bombay, l'ange descendait de la Gateway of India, sous

L'Ange de Quelven



Le Poulain de Pézenas



Il existe en France et en Europe des « bêtes fantastiques » dont l'origine remonte à diverses périodes de l'histoire. Créées à la suite d'un événement marquant, elles ont suscité des légendes et sont devenues des objets emblématiques si bien que la plupart d'entre elles atteignent un rayonnement mythique : la Tarasque de Tarascon, le Poulain de Pézenas, le Bœuf de Meza, l'Âne de Gignac, l'Ours de Bâle, le Hérisson et le Crabe de l'Hérault, etc.

• La MCM s'est intéressée à deux d'entre elles et a provoqué leur « sortie » à l'extérieur de leur ville : la Tarasque de Tarascon et le Poulain de Pézenas, qui prirent part aux French Mela de Delhi et de Bombay (1989) ; le Poulain participa aussi à la « Célébration du cheval » au Théâtre du Rond-Point (1994).

LE POULAIN DE PÉZENAS

Un extrait du *Mercurius Galanti* de février 1702 donne la description suivante : « On voit à Pézenas une machine nommée « Le Poulain ». Elle est en forme de gros cheval de Troie. Ce poulain danse très bien au son des hautbois et des petits tambours. La robe qui le couvre jusqu'à terre est peinte d'azur et parsemée de fleurs de lis d'or. On y met dessus la figure d'un homme et d'une femme fort proprement habillés. Il est fort agile et fait de grandes courses, renversant tout ce qui se trouve sur son passage, comme aussi avec sa mâchoire que l'on fait jouer ».

L'origine du Poulain de Pézenas remonte à la visite de Louis VIII dans la ville en 1226 où il aurait laissé sa jument malade. Remise en état par les bons soins des citadins, elle aurait donné naissance à un poulain, une sorte de miraculé. En fait, l'animal et sa légende rappellent que la ville s'était ralliée aux rois de France avant tout le reste du Languedoc.

Le Poulain « sort » aujourd'hui au moment du carnaval. Gardé dans un hangar de la mairie de la ville, il débouche soudain au milieu des masques. Tous les spectateurs dont une dizaine de musiciens lui emboîtent le pas et l'accompagnent dans un tour de ville, où il est salué avec un grand enthousiasme. Devant le Poulain, et le guidant au milieu de la foule, un personnage sautillant, vêtu de rouge et d'un bonnet à grelot, danse. C'est Pampille, le maître ou l'âme du Poulain.

Selon les sources municipales, le Poulain était transporté par cinq à huit porteurs, ce qui suppose qu'il a grandi. Il en possède actuellement neuf. Et ce n'est pas trop pour une lourde carcasse de châtaignier de 3 m de long et de 1,60 m de large.

La robe a varié au cours des siècles : les fleurs de lis disparues avec la Révolution resurgissent avec le règne de Louis-Philippe, la Révolution de 1848 apporte une robe rouge et des mannequins prolétaires. Bien que très pacifique, le Poulain a effrayé l'Empereur Napoléon III, lors de sa visite à Pézenas le 2 octobre 1852.

Le couple qui figure sur le Poulain aurait été ajouté en 1622. Certains y voient la représentation de Grangonier et Gargamelle, les parents de Gargantua. L'homme a reçu le nom d'Esteineou et la dame d'Esteinecto.

Au moment du carnaval, le Poulain, lâché dans la ville, comme mille taquineries enlevant un chapeau ou une figure grâce à sa mâchoire articulée, quémendant de l'argent, de la nourriture et du vin aux gens accoudés aux fenêtres des étages supérieurs des maisons grâce à son cou télescopique, rejetant en arrière toute une foule par une ruade ou un tête-à-queue inopiné, provoquant « las pous-sados » et faisant semblant de mordre ceux qui l'approchent.

Les femmes de la ville revêtent une chemise de nuit pour danser dans les rues autour du Poulain, ce qui tendrait à souligner le caractère lubrique de la fête.

VENISE À PARIS

1987 souligne le rapprochement de deux grandes villes d'Europe : Venise et Paris.

Le ministère de la culture français et la ville de Venise souhaitent qu'un événement concrétise cette volonté de reconnaissance et d'admiration réciproque. De nombreuses manifestations s'élaborent et le ministre Jack Lang charge la MCM d'organiser un spectacle ou une fête qui marquera la décennie d'un repère durable.

Après avoir assisté à la renaissance du carnaval dans la cité des doges au cours des années 84-85, nous imaginons



de « créer » (bien que les termes soient antinomiques) à Paris un carnaval qui serait régi comme un spectacle puisque dans la ville, les Parisiens ont oublié les transgressions attachées à cette fête. Ainsi jaillit l'idée d'un Opéra-Carnaval que nous nommons « Venise, porte de l'Orient ».

En comptant les trois orchestres italiens, deux troupes d'acteurs italiens également, les acteurs français engagés pour la circonstance et les nombreux accessoires et décors ambulants que nous avions fait construire, il nous fallait trouver un espace permettant de gérer plus de cent cinquante personnes et trois tonnes d'éléments scéniques. Ce lieu devait être à la fois clos et ouvert pour que la musique, la danse, le jeu, les traçages de graphismes, les apparitions fantastiques et l'éclatement pyrotechnique final puissent s'épanouir librement. Nous pensions en outre à une interaction entre les acteurs et le public. Celui-ci devait arriver sinon déguisé, du moins masqué et prendre part à toutes les actions improvisées ou préparées. Les jardins du Palais Royal nous accueillirent. Sous la colonnade qui borde la cour ou sont érigées les colonnes de Buren, nous avions fait dresser une tente où soufflaient les canons à chaleur.

Les masques, les costumes, les constructions ambulantes les plus extraordinaires se côtoyaient. Si la présence de créations d'artistes italiens et français se trouvait fortement représentée, le public n'était pas en reste. Les surprises se dévoilaient à chaque seconde, tandis que sur les toits et les terrasses éclataient les accents légers des violons de la Fenice. Une superbe expérience nocturne pour plus de 20 000 visiteurs.



Timbre édité par La Poste à l'occasion du Carnaval de Venise à Paris. Dessin de Philippe Favier (DR)



Dans les jardins du Palais Royal

laquelle la reine Victoria était passée lors de son inauguration. Et cette sorte de « petit dieu » apportant le feu et la lumière a fasciné les Indiens.

CK : En fait nous sommes partis en Inde à bord d'un avion emportant au total cent cinquante artistes ! Il y avait des gens de la Guadeloupe, de la Martinique, des gitans de la Camargue, des joueurs d'orgues de Barbarie, des Bretons qui ont fait un tabac avec leurs bombardes, qui ne sont pas sans ressembler au shanai indien, des échassiers, des fanfares, des acrobates et de très bons artificiers. L'organisation de la manifestation, sur place, a été très laborieuse, mais ce fut un vrai succès.

BP : Quels sont vos projets, en France, dans ce domaine ?

CK : J'aimerais organiser une grande fête, à Paris, pour faire connaître ces formes populaires régionales. J'en ai fait plusieurs fois la proposition à nos ministres de la culture successifs, et je ne doute pas que cette entreprise puisse se réaliser un jour prochain.

Dans le même sens, nous avons tenté de transposer l'esprit du Carnaval de Venise dans le très beau cadre du Palais-Royal à Paris, avec l'espoir de recréer, à terme, un vrai carnaval dans la capitale. Malgré l'affluence et une excellente couverture de presse, cette tentative n'a connu qu'une édition, ce que je regrette.

BP : Serait-il plus facile de réunir des fonds pour organiser de telles manifestations en Inde plutôt qu'à Paris ?

CK : Malheureusement, oui ! Mais au Théâtre du Rond-Point, nous avons pu offrir à ces traditions une scène digne d'elles, située au cœur de la ville, et attirer l'attention sur un certain nombre de groupes qui maintiennent vivante la tradition – Perlinpinpin Fôlc (Occitanie), Gwerz (Bretagne), A Filetta (Corse), le sonneur de cornemuse Jean Blanchard, le joueur de vielle à roue Patrick Bouffard – et nous veillons plus que jamais à les soutenir et à

les promouvoir. Ainsi encore des Assises des Musiques Traditionnelles que nous accueillons périodiquement et qui tentent de faire périodiquement le point sur la situation des musiques traditionnelles en France.

BP : Quelle a été votre démarche à propos des cultures traditionnelles des autres pays d'Europe ?

CK : Le premier terrain que nous avons abordé fut l'Italie, au travers d'une grande diversité d'expressions : l'opéra populaire napolitain, les *canzone di Zeza*, les mystères médiévaux de la *Beffana*, autrement dit de l'Épiphanie, qui existent encore dans certains villages, mais aussi les musiques de Toscane, les théâtres de rue, les polyphonies de Sardaigne, les *cante storie* et les marionnettes siciliennes, la *Commedia dell'Arte* et la reconstitution en marionnettes de la Scala de Milan. Nous avons par ailleurs, avec le concours de notre ami le musicologue Diego Carpitella, consacré un colloque à la tarentelle, qui est une danse à la fois archaïque et bien vivante. De Grèce, nous avons présenté les chants liturgiques byzantins, mais aussi des chants de tradition urbaine, le *rebetiko*, et les ensembles de musique d'Épire. De Chypre, les chants acritiques et les théâtres d'ombres *kara-giozi* qui permettent de faire le lien avec ceux que l'on peut voir en Turquie et en Grèce. Il y a aussi des choses à découvrir dans des pays géographiquement plus petits, mais qui jouent pleinement leur rôle de conservatoire des traditions : Malte, avec des ballades et des joutes chantées qui rendent compte du croisement des cultures d'Afrique du Nord et du sud de l'Europe ; la Suisse avec ses célèbres appels de cors des Alpes, mais aussi, moins connus, ses cithares, ses accordéons, ses petits ensembles polyphoniques, ses fanfares de rue, auxquels nous avons consacré toute une nuit retransmise en direct sur France Musique.

En provenance des anciens pays de l'Est, nous avons proposé de grandes liturgies bulgares, interprétées à Notre-Dame de Paris, des polyphonies albanaises, et le premier enregistrement disponible de musiques des pays baltes. Avec la Roumanie, et en collaboration avec le Musée du Paysan

En haut :
Chants populaires napolitains par le Gruppo Operaio 'e zezi (F.A.T. 1976)
Bergers sardes d'Orgosolo (F.A.T. 1979)

**ITALIE - TOSCANE ET CALABRE**

Les exemples de la Toscane et de la Calabre – on pourrait en citer d'autres – montrent combien la pratique musicale traditionnelle, vocale ou instrumentale, conserve toute sa vitalité en Italie.

Ainsi en Toscane l'on peut relever au moins trois styles régionaux bien distincts : celui de Grosseto dans lequel la voix soliste est accompagnée par un chœur polyphonique reproduisant vocalement un accompagnement instrumental, celui de Limano dont le répertoire extrêmement riche comprend des ballades, des chants responsoriaux, des sérénades, des chants rituels (maggliolate en mai et befanate lors de l'Épiphanie) dans lesquels le chœur répond au soliste en voix parallèles, enfin celui de Montaltissimo centré sur l'art de la ballade chantée à l'unisson ou à plusieurs voix.

Située à la pointe méridionale de la péninsule italienne, la Calabre, dont l'économie demeure très largement agricole, est parvenue à conserver jusqu'à maintenant l'un des patrimoines musicaux les plus intéressants d'Italie et, malgré le processus de modernisation, à en préserver toute la richesse, particulièrement pendant les périodes de fêtes. Prières chantées des femmes, tarentelles pour cornemuse *pampona* ou accordéon diatonique *organetto*, percussions processionnelles et bruiteurs, jour et nuit l'on chante dans l'église tandis qu'à l'extérieur, sur le parvis ou dans de petites tavernes on joue et l'on danse la tarentelle. Il en résulte un climat de ferveur dont il existe peu d'équivalent ailleurs en Europe.

- I Cardellini dell'Amiata, Les Seurs Tortelli et Casciane, MCM, 1983, cycle « Florence et la Toscane ».
- Les Polyphonies d'Arezzo, Eglise N-D des Champs, 1983, cycle « Florence et la Toscane ».
- Également : Chants populaires napolitains, Gruppo Operaio 'e zezi, F.A.T., 1976 ; Chants des bergers sardes d'Orgosolo, F.A.T., 1979.

Discographie

Sardaigne, chants et musiques des bergers, microsilion Arion/FAT, ARN 33529.
Chants de Toscane, CD Arion/MCM, ARN 64178.
Calabre, musiques de fêtes, (enr. de terrain, G. Plastino) CD INEDIT W 260051.

Ensemble de l'Appenzell, nuit des musiques suisses, MCM 1987



POLYPHONIES VOCALES D'ALBANIE

La polyphonie vocale est une des expressions propres au sud de l'Albanie et n'est point pratiquée dans le nord du pays. Ces polyphonies sont de deux types selon qu'elles viennent du pays Tosk (Toskëri) ou du pays Lab (Labëri). Mais dans les deux cas il s'agit d'un chant à plusieurs voix s'appuyant sur le bourdon qui sert de base tonale.

Dans le pays Lab, notamment, elles sont toujours exécutées lors des réunions de famille, de quartier ou de village (fiançailles, mariage, fête de récolte, etc.) par des chanteurs spécialement invités pour l'occasion et qui ne perçoivent généralement d'autre rémunération qu'un repas bien arrosé et quelques dons en nature. Entre les conversations, les toasts et les plaisanteries d'usage, ils entonnent leurs chants auxquels se mêlent les autres commensaux. Ce sont des ballades anciennes, des chants d'amour, des chants satiriques et aussi tout un répertoire de chants épico-historiques consacrés à la résistance du peuple albanais contre le pouvoir ottoman, puis contre l'occupation italienne et allemande.

Chaque ensemble comprend trois ou quatre solistes, le preneur, le rendeur et le(s) lanceur(s), qui entrent dans le chant l'un après l'autre pour y tisser une complexe structure contrapunctique, soutenus par un petit chœur de quatre ou cinq chanteurs qui exécute le kaba, un bourdon au timbre riche et savamment vocalisé.

• Ensemble Vocal de Gjirokastrë, MCM, 1994.
Également : Chants des Arborèches de Lungro, Albanais de Calabre, F.A.T., 1982.

Discographie

Albanie, polyphonies vocales du pays Lab, Ensemble vocal de Gjirokastrë, CD INEDIT W 260065.
Chants des Albanais de Calabre, microsillon Arion/FAT, ARN 33714.

GRÈCE

Les études comparatives que l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy a menées en Grèce dès la fin des années vingt l'a conduit à identifier deux grandes aires dans la musique populaire grecque : l'une comprenant l'Asie mineure, les îles, les côtes et la Thrace, l'autre l'Épire et la Thessalie, ces deux aires se chevauchant en Macédoine, en Roumélie et dans le Péloponnèse. L'opposition entre ces deux aires se caractérise par l'emploi sur le continent d'une échelle sans demi-tons (anhémitonique), de rythmes ternaires (3/4) ou impairs (7/8) et dans la Grèce maritime d'échelles hémitoniques et de rythmes binaires. Par ailleurs, notamment en Épire, les Tsiganes ont considérablement marqué la musique populaire en y introduisant la clarinette et un style d'interprétation coloré, éloquent et très ornemental.

Sur le plan des instruments, la Grèce maritime privilégiait – autrefois – la vièle lira, les flûtes, la cornemuse, tandis que la Grèce continentale favorisait la clarinette (klarino), le luth, le violon, et dans les villes (tradition laïki) les luths bouzouki et baglama dont les noms suffisaient à indiquer l'origine turque.

Les chants accompagnent les grands moments de la vie, depuis la naissance (berceuses) jusqu'à la mort (lamentations funéraires miroloi) et permettent de transmettre certains moments historiques des diverses régions, par exemple les chants acritiques en Crète et à Chypre, ou bien de témoigner de la résistance à l'envahisseur turc (rizitika en Crète, chanson cleftique en Grèce continentale...). Au cours du siècle dernier, une autre tradition urbaine s'est développée, le rebetiko, chant des fumeries et des prisons qui illustre la vie des mauvais garçons d'Athènes.

• Sabbas Siatras et les frères Chalkias (Épire), F.A.T., 1974 ; Chants byzantins, ensemble Vassilikos, F.A.T., 1978 ; Le chant



L'Ensemble Vocal de Gjirokastrë (Albanie)

Roumain, nous avons présenté des objets, selon une scénographie nouvelle consacrée à la thématique de la croix, qui mettait en évidence leur liaison avec des chants et des danses populaires. Auparavant, nous avons invité des chanteurs pour les fêtes païennes des Maramures et les théâtres contemporains bulgare, roumain et polonais ont également fait partie de notre programmation.

La croix, signe et matière (le Musée du Paysan Roumain), Galerie du Rond-Point, 1994.



BP : Votre énumération donne à penser que les pays d'Europe du sud, les pays méditerranéens, ont un patrimoine plus riche, ou mieux préservé, que ceux du nord ?

CK : Ce n'est pas tout à fait exact, car l'Europe centrale et orientale possède aussi des trésors, mais il faut bien avouer que dans les zones à forte urbanisation – Paris, Amsterdam, Londres, Berlin, Milan, Vienne –, les cultures traditionnelles se trouvent réduites à la portion congrue. Il s'agit là d'un phénomène universel.



Les chanteurs maltais Frans Baldachino « Il-Budaj » (à droite), Karmenu Bonnici « Il-Bahri » (au milieu) et leurs guitaristes dans un spirtu prout humoristique, MCM, 1992.

BP : Ne sommes-nous pas, de plus, en Europe, en présence d'un patrimoine très largement folklorisé ?

CK : Pour la musique, nous sommes souvent en présence de « pratiques d'amateurs », selon la classification qui était en vigueur en URSS. Vous savez qu'on y distinguait trois niveaux : les musiques classiques, qui font l'objet d'un enseignement dans les conservatoires ; les musiques d'amateurs c'est-à-dire des pratiques populaires non arrangées et non enseignées institutionnellement ; et le folklore, qui puise aux mêmes sources populaires mais fait retravailler musiques et danses par un compositeur, un chorégraphe, pour fabriquer les spectacles que l'on sait... Nous avons, pour notre part, toujours présenté des manifestations relevant du deuxième niveau, et témoignant de l'expression profonde et vivante des peuples.

FG : Prenons l'exemple de l'Albanie, de tous les pays d'Europe c'est un de ceux qui a le mieux préservé ses traditions musicales. C'est bien sûr le résultat de la conservation d'un mode de vie rural dans des montagnes d'accès difficile mais aussi de cinquante années d'isolement politique. Et si

profond, MCM, 1982 ; Rebetiko, MCM, 1985 ; Musiques populaires rurales et urbaines, MCM, 1988.

Discographie

Chants liturgiques byzantins de Grèce, CD Arion/FAT, 64233.
Chants épiques et populaires de Chypre, CD Arion/FAT, 64182.
Grèce, bouzouki et touberteki, CD Arion/MCM, ARN 64089.
Grèce – Épire, Takoutsia, musiciens de Zagori (entr. Simha Arom), CD INEDIT W 260020.

MALTE

De par son histoire, sa situation géographique et ses peuplements successifs, Malte constitue l'un des plus intéressants carrefours culturels de la Méditerranée, à mi-chemin du

monde arabe et de l'Europe du sud. La langue maltaise, le sabir, comme la culture maltaise en général, révèle bien cette superposition de couches romanes et sémitiques.

La poésie maltaise est surtout répandue dans les milieux populaires : pêcheurs, agriculteurs, artisans, employés. Elle participe encore aujourd'hui à une très forte cohésion sociale grâce aux veillées familiales et à certaines fêtes du calendrier chrétien qui sont l'occasion d'organiser des concours de poésie chantée et improvisée.

La poésie chantée se présente sous deux formes principales : le ghana tal fait ou poème narratif en vers dont les sujets sont des ballades mélodramatiques, des récits moraux ou des satires ; le spirtu prout, suite de quatrains improvisés et le plus souvent chantés en alternance à la manière d'une joute. Les thèmes sont généralement légers et satiriques, leur but étant d'amuser le public et de prouver l'agilité intellectuelle des chanteurs.

La musique résulte de la combinaison d'éléments d'origines diverses, mais révèle surtout l'influence de l'Italie du sud notamment dans les rythmes de valse et de valse lente ainsi que dans le mode jeu des guitares (accompagnement et ritournelles).

• MCM, 1992, « Traditions chantées »

Discographie

Malte, ballades et joutes chantées, CD INEDIT W 260040.



Taraf de Valachie, Roumanie

TARAF DE ROUMANIE

La musique populaire roumaine, d'une extrême diversité selon ses régions (Olténié, Moldavie, Transylvanie, Maramures, Valachie...), peut être divisée en deux grandes parties, d'une part les musiques proprement villageoises qui firent l'objet des grandes campagnes de recherche de l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu dès les années trente et d'autre part les musiques de taraf, ensembles instrumentaux (et parfois vocaux) professionnels. Les musiques villageoises comprennent des chants et des musiques instrumentales jouées en solo ; chaque genre est rigoureusement soumis aux cycles de la vie, du calendrier chrétien et du cycle agricole. Le taraf n'intervient dans la vie musicale des villages roumains qu'à partir du XIX^e siècle. Les musiciens ou lautari – généralement tsiganes dans le sud du pays – ont introduit en Roumanie nombre d'instruments de Turquie et de Grèce (flûte de pan nai, luth cobza, tambour dairea, cymbalum țambal) et d'Europe occidentale (violin, alto, violoncelle, contrebasse, guitare...). Tout en reprenant le répertoire propre à chaque région dont il était issu ou dans laquelle il était appelé à jouer à l'occasion des fêtes, le taraf a apporté dans les villages roumains une esthétique professionnelle, urbaine, dans laquelle l'ornementation, la virtuosité, l'expressivité « baroque » jouaient un rôle très important. Aujourd'hui, alors qu'on assiste à la fin de la dissolution de la société villageoise, les taraf demeurent les derniers témoins et conservateurs de formes musicales traditionnelles.

• Ensembles de Valachie, des Maramures et de Transylvanie, MCM, 1988, cycle « Musiques de Roumanie ». Également : Musiques et danses de Statu Mate, F.A.T., 1979.

Discographie

Musiques de mariage et de fêtes roumaines, microsillon Arion/FAT, ARN 33545.

les mélodies populaires ont été bien souvent mises au service de textes idéologiques, la passion des Albanais pour leur musique a tout de même permis d'en conserver les formes. Aussi, lorsque l'Albanie a pu enfin entamer son processus de démocratisation, il a suffi d'un simple dépoussiérage pour débarrasser le répertoire de ses scories stalinistes. Curieusement aussi, la démarche culturelle du régime communiste ne visait point à créer une culture populaire albanaise unique et uniforme – donc folklorique au mauvais sens du terme – mais au contraire à mettre en valeur la diversité des patrimoines régionaux, que ce soit sur le plan musical, poétique, vestimentaire ou artisanal. Un système pyramidal de concours et de festivals régionaux conduisait les groupes, sélectionnés dans toutes les micro-régions du pays, à se produire dans des manifestations de plus en plus importantes jusqu'au festival quinquennal de Gjirokastër ou aux grandes messes organisées à Tirana en l'honneur d'Enver Hoxha. Ces groupes étaient-ils vraiment les meilleurs ou non ? Peu importe. Ce qui compte ici, c'est que tous les acteurs de la vie culturelle traditionnelle tentaient leur chance. De plus, et du fait sans doute de la grande pauvreté du pays, ces pratiques musicales se transmettaient toujours selon le mode populaire, c'est-à-dire par imprégnation. Ainsi, l'ensemble vocal de Gjirokastër, invité à la Maison des Cultures du Monde en 1994, était composé de chanteurs semi-professionnels qui avaient appris le chant polyphonique de leur région (le pays Lab) en écoutant leurs parents et leurs aînés ; ces artisans, agriculteurs, éleveurs, ouvriers, animaient régulièrement les fêtes de mariage et de fiançailles dans les villages. Ces fêtes leur permettaient d'ailleurs de se confronter à d'autres chanteurs et d'enrichir ainsi leur répertoire.



Chœur Leiko des femmes Setu, Estonie

Aujourd'hui, la situation de l'Albanie sur le plan économique et social représente un danger évident pour sa culture traditionnelle. La course à la survie et l'exode vers les pays voisins, l'Italie, la Grèce, la Macédoine, conduisent à la désagrégation des ensembles amateurs ou semi-professionnels – porteurs d'une tradition vivante – et à une prédominance des groupes professionnels dont les prestations et le répertoire s'approchent de plus en plus d'un style « variétés ». Malgré cette situation, les cultures musicales traditionnelles dans ce pays demeurent toujours très riches, qu'il s'agisse par exemple des musiques de bergers ou de la tradition épique dans le Nord, ou des traditions polyphoniques vocales et instrumentales dans le Sud. Mais si l'on creuse, on découvre que beaucoup d'autres pays connaissent la même situation, on pourrait parler par exemple de la Roumanie et de l'extraordinaire diversité régionale de ses petits ensembles instrumentaux...

BP : Votre programmation européenne accorde une place non négligeable au théâtre contemporain. Pourquoi ?

CK : Le Teatro Due de Parme, le Théâtre des Voix Magiques de Bulgarie avec un tout nouveau travail sur la dramatisation des chants populaires et liturgiques, le Gate Theatre et l'Abbey Theatre de Dublin, le Marionetteatern avec un *Râmâyana* et un *Ubu Roi* montés par Michael Meschke, l'organisation d'une rétrospective Tadeusz Kantor, peu de temps avant sa mort, nous ont permis de favoriser la présentation, à Paris, de spectacles ou de manifestations qui nous ont paru importants mais qui n'auraient pu y être présentés sans notre aide. Les troupes dont je viens de vous parler n'appartenaient pas

PAYS BALTES

Malgré les différences entre leurs traditions musicales, les trois pays baltes ont ceci de commun que l'on peut y distinguer deux couches successives de musique populaire. La première, la plus ancienne, est considérée comme autochtone. Elle comprend notamment des chants de travail et des chants coutumiers liés aux fêtes calendaires et familiales. La seconde couche s'est développée au cours des derniers siècles sous l'influence des cultures d'Europe centrale.

En ce qui concerne la première couche on retiendra en Lettonie le bals (litt. « la voix »), polyphonie à deux ou trois voix qui se chantait autrefois à l'occasion du printemps, de la cueillette des baies, après les labours, lors des mariages mais aussi à l'occasion des travaux d'entraide collective. En Lituanie, outre nombre de chants homophoniques, on peut encore entendre une polyphonie vocale très particulière, la sutartine, dans laquelle se manifeste une abondance de cris, de rythmes syncopés et d'intervalles de seconde perçus par les chanteurs comme une véritable consonance. En Estonie, les femmes du pays Setu ont conservé leurs traditions vocales, notamment les chants polyphoniques, souvent très dissonants, qui accompagnent toutes les étapes de la cérémonie de mariage depuis les préparatifs des repas jusqu'à la lamentation des parents en passant par les chants de quête, de présage et la lamentation de la mariée.

• Ensemble Rasa de Riga (Lettonie), Chœur Leiko des femmes Setu (Estonie), MCM, 1992, dans le cadre de la Saison Balte.

Discographie

Voix des pays baltes, Lettonie, Lituanie, Estonie (documents d'archives), CD INEDIT W 260055.

Lettonie, musiques des rites solaires par l'Ensemble Rasa, CD INEDIT W 260062.

encore aux grands circuits de circulation des compagnies. Les deux troupes irlandaises n'avaient pas été invitées en France depuis vingt ans, par exemple... Notre intervention dans le domaine du théâtre contemporain européen se limite à éveiller l'intérêt des professionnels et du public pour des créateurs qui sont ensuite invités par le Théâtre de l'Europe, par la Maison de la Culture de Bobigny, etc... Nous remplissons là aussi notre mission de défricheurs, de découvreurs.

BP : *L'œuvre d'Hugo Pratt présentée dans les salles du Grand Palais, c'était pour vous l'accomplissement d'un vieux rêve ?*

CK : C'est mon fils, Karim, qui m'avait fait découvrir et aimer l'œuvre d'Hugo Pratt. Ce grand artiste travaillait dans un genre considéré comme mineur : la bande dessinée... Il aura fallu tout le travail accompli par Jack Lang, et par la Délégation aux Arts Plastiques à cette époque, pour que cette forme soit considérée comme une forme majeure. Symboliquement, l'entrée d'Hugo Pratt au Grand Palais témoignait de cette reconnaissance, et je suis ravi que nous ayons été les artisans de cette exposition.

BP : *Quelles raisons vous ont finalement conduit à accepter de présenter, toujours au Grand Palais, sous le titre de Terrae Motus, une collection internationale d'art contemporain récemment constituée à Naples.*

CK : Des raisons proches de celles qui nous ont amené à intervenir dans le domaine du théâtre contemporain et dont nous venons de parler... Sous la conduite de la Délégation aux Arts Plastiques, les régions étaient en train de constituer, en France, des collections nouvelles appelées Fonds Régionaux d'Art Contemporain, les FRAC. Ce travail s'accompagnait de nombreux débats, d'ardentes polémiques. Il nous a alors paru intéressant de nourrir



HUGO PRATT. LA LIBERTÉ DE LA BANDE DESSINÉE

L'art de la bande dessinée implique deux talents non nécessairement liés : dessiner et raconter. Art impur, ou pluriel, dont la réussite repose sur la découverte d'un équilibre entre la discontinuité des dessins et la continuité de la narration. Il s'agit de suivre une histoire, d'être emporté par un mouvement, et cela au moyen d'images fixes, de gestes arrêtés. (...)

Hugo Pratt est un grand narrateur, ou plutôt un grand fabulateur. Les histoires qu'il raconte ont la double caractéristique rare d'une extrême attention à l'ordre du véritable (ses bandes dessinées supposent un véritable souci d'érudition) en même temps qu'elles s'autorisent toutes les divagations, toutes les plongées ou les envolées dans l'irrationnel. Cette fantaisie (...), cette souveraine inconséquence ne fait qu'un avec la liberté graphique d'Hugo Pratt.

Loin de s'efforcer de naturaliser les codes de la bande dessinée ou de les masquer, il les manifeste dans leur gratuité, dans leur caractère délibéré d'artifice. C'est très clair dans la manière singulière dont il passe du figuratif au non figuratif (ou l'inverse) et dont il casse la ligne narrative, la faisant exploser en purs moments d'éblouissement visuels. Moments où le récit s'arrête pour, simplement, donner à voir, et où la pulsion dévoratrice qui pousse le lecteur à toujours vouloir aller de l'avant pour en savoir plus (...) est neutralisée, anéantie par la soudaine évidence de l'hermétisme du signe. Ces temps de bascule du lisible dans le visible correspondent souvent chez Pratt à l'irruption du son, à la notation du bruit. (...) Le dessin réaliste d'un téléphone est coupé des lettres rouges de la sonnerie qui, sur le dessin suivant, quittent la pièce et vont s'inscrire entre nuage et lune (...). Le triomphe du son est celui d'un passage à l'abstraction.

Chantal Thomas
catalogue de l'exposition
Grand Palais, 1986

Exposition Hugo Pratt au Grand Palais, 1986



cette réflexion en montrant une collection elle aussi en cours de constitution, mais selon d'autres principes : il s'agissait de celle réunie, à Naples, par Lucio Amelio. La démarche d'Amelio, l'enracinement d'un ensemble d'œuvres dans la cité napolitaine à travers le thème du tremblement de terre de 1980, sujet et objet des commandes passées à une soixantaine d'artistes, m'ont convaincu de l'intérêt de cette étonnante entreprise.

BP : *Et l'hommage à Pier Paolo Pasolini, pour le dixième anniversaire de sa mort ?*

CK : Plusieurs raisons m'ont conduit à accepter la coordination de cet hommage. La démarche de Laura Betti en direction du ministre français de la culture tout d'abord. Laura Betti, qui veille avec la passion que l'on sait sur l'héritage artistique pasolinien, sentait de la part des autorités italiennes une immense réserve à l'approche de ce dixième anniversaire, une absence totale d'empressement pour l'organisation d'une quelconque manifestation. Paris, en revanche, a répondu immédiatement



à son appel, et regardé avec intérêt le vaste programme qu'elle proposait. C'est ainsi que nous avons été amenés à intervenir. Ensuite, il est évident que l'intégrale des œuvres cinématographiques, la présentation, pour la première fois en France, de l'œuvre peint de Pasolini, l'édition d'une anthologie Avec les armes de la poésie, fréquemment citée, et qui demeure dix ans plus tard un ouvrage de référence, l'organisation de rencontres, constituaient, au milieu d'une dizaine d'autres manifestations, un programme de tout premier ordre. Ajoutons pour terminer que les préoccupations du romancier, du cinéaste, du poète, dans le domaine de la langue, des parlers populaires et dialectaux, des rapports culturels entre le nord et le sud, comme ses interrogations sur le mythique, l'archaïque et le sacré, ne sont pas étrangères à nos propres préoccupations.

Exposition Terrae Motus, Grand Palais, 1987 :

- ▲ Bruce McLean, Sans titre, 1985
- ▼ Miquel Barceló, L'ombra que trema, 1985



TERRAE MOTUS

Des grandes contradictions du cosmos et de l'histoire, Naples est le splendide et douloureux emblème. Son espace méditerranéen est inondé de lumière, mais à tout instant la terre peut trembler, le Vésuve vomir des torrents de lave suffocante.

De par son origine grecque et sa vieille tradition européenne, Naples fait figure de lieu mythologique et historique par excellence. Pourtant son rayonnement et la continuité logique de son histoire sont mis à mal par les catastrophes, naturelles ou non, qui ont souvent altéré son cours, quand elles ne l'ont pas brutalement arrêté. (...) Naples, en ce siècle, a connu la barbarie de l'invasion ennemie, la peur du séisme, l'insulte de l'affairisme qui l'a couverte d'immondices, la misère, la prostitution, la camorra. (...) Naples est le symbole vivant d'un monde qui, ayant élaboré des techniques compliquées pour accroître son bien-être, retourne ces techniques contre lui-même pour (...) ourdir sa propre mort. (...) De cette faute inutile, sans rédemption possible, émerge l'angoisse aveugle, délirante, d'une humanité qui ne sait porter en elle que le crime ou le suicide. (...)

Au cours de l'histoire, l'art a été la force créatrice par laquelle l'humanité a cherché à stimuler la création. L'art vit de son temps : si le temps est pénétré d'un pressentiment, obsédé par un désir de mort, l'art ne peut qu'essayer de neutraliser l'inconscient avec l'image claire, mais non moins tragique, de la mort. Et faire naître ainsi des pulsions créatrices faibles qui contrastent avec la force destructrice de la volonté de pouvoir et de violence.

Giulio Carlo Argan
catalogue de l'exposition
Grand Palais, 1987

Marionnettes en Europe

La tradition des marionnettes en Europe aurait une origine magique tout comme en Asie ou en Afrique et se serait développée dans certains pays plus que d'autres, parfois à cause des tabous imposés au théâtre. Il est évident que les textes ou les gestes prohibés dans le théâtre d'acteurs pouvaient trouver un terrain d'expression grâce aux marionnettes. Religieuses puis sociales, les marionnettes d'Europe véhiculent depuis plusieurs siècles des mythes populaires tout en gardant des formes et des techniques de manipulation diversifiées.

Parmi les principales techniques de manipulation se trouvent : les marionnettes à fils, les marionnettes à tiges, les marionnettes à gaine et les marionnettes sur rails. Tardivement, au ^{xvii}e siècle, apparaissent à Weimar et à Vienne, les théâtres d'ombres noires (pour lesquels Goethe écrit quelques pièces). A Paris, le théâtre du Chat Noir propose aussi des spectacles d'ombres, d'abord de zinc puis de papier.

LES PUPPI DE SICILE

Nées probablement au cours du ^{xv}e siècle, les marionnettes siciliennes commencent une longue vie mouvementée et étincelante. Le récit basé sur les différents fragments du cycle de Charlemagne met en scène les preux Roland, Olivier, Roger, Ogier..., les soldats, les Maures, les magiciens, les princesses, les captives, les diables et les monstres.

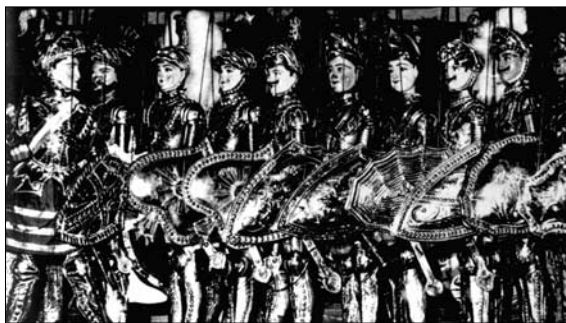
Les marionnettes, hautes de 60 à 70 cm, sont constituées d'armures étincelantes montées sur une tige de bois. La tête finement sculptée s'anime du regard transparent des yeux de verre ! Jusqu'au début du siècle, les armures des princes étaient recouvertes d'écaillés d'argent et les heaumes, les hauberts et les armes étaient aussi en métal précieux. Les personnages présentent des articulations au cou, aux épaules, aux coudes, aux poignets, aux genoux et aux chevilles. Plus les personnages sont importants, plus leurs articulations sont nombreuses et leur taille élevée.

La technique de manipulation mixte requiert à la fois l'usage de tiges et de fils. La tête et le bras droit de la marionnette sont reliés à deux tiges de fer de 50 cm de longueur. Le bras gauche et parfois l'épée sont mus par un fil qui va rejoindre la poignée de la tige de fer qui commande les mouvements de la tête. Les jambes lourdes restent libres et c'est leur propre poids et le rebondissement sur le plancher du castelet qui donnent à la marionnette un mouvement permanent de danse sautillante.

Le castelet surélevé consiste en une boîte surmontée d'un rideau. Les montreurs manipulent les marionnettes, penchés au-dessus d'une rambarde.

Le spectacle présente un aspect d'agitation furieuse, ponctuée par le bruit des armures et le cliquetis des armes et des pièces métalliques. Au nombre de six ou sept, les montreurs forment en général une famille qui comprend aussi les musiciens : chanteurs, joueurs de tambours de basque et de hautbois. Le texte, ancien, issu souvent de Orlando Furioso est clamé à pleins poumons.

Il s'agit d'un spectacle tonique et vivifiant dont seulement trois troupes subsistent aujourd'hui à Palerme.



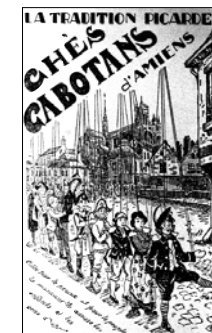
LES MARIONNETTES DE LIÈGE

Cousines germaines des puppi siciliani, elles datent d'une époque postérieure. Plus grandes et plus lourdes, elles incarnent elles aussi les héros du cycle carolingien. Si les batailles sont nombreuses, elles prennent des formes moins violentes que celles des marionnettes siciliennes. Les héros sont choisis parmi ceux qui marquèrent le nord de l'Europe. Dans le répertoire, les histoires des quatre fils Aymon sont plus nombreuses que celles de Roland contre les magiciens maures. En Belgique, actuellement une seule troupe reste encore gardienne de la tradition.



LES CABOTANS D'AMIENS

Appartenant encore à la même famille que les deux genres précédents, ces grandes poupées françaises à tiges et à fils ont quelque peu délaissé le répertoire consacré à Charlemagne pour mettre en scène des histoires locales ou bien des récits universels comme celui de la Nativité. Il n'existe plus qu'une seule troupe aujourd'hui. Elle est animée par un couple de montreurs qui s'efforce de la maintenir en vie grâce à diverses astuces : création de décors, pièces orientées vers le comique.



LE GUIGNOL DE LYON

L'une des deux troupes lyonnaises, dirigée par Jean-Marie Mourguet, descend en ligne directe de celle créée sous la Révolution par son ancêtre Mourguet qui avait eu l'idée de jouer des scènes populaires inspirées des affrontements sociaux de la rue.

Les marionnettes du théâtre de Guignol sont des marionnettes à gaine, taillées dans le bois et vêtues d'une jupe longue. Le montreur enfle sa main sous les vêtements de la poupée et place l'index dans le cou creux, pouvant ainsi commander les mouvements de la tête, tandis que le pouce et le majeur se glissent dans les bras.

Guignol, gentil ouvrier lyonnais, dégourdi et un peu Robin des Bois, affronte en permanence Gnafron, le méchant voleur. Celui-ci fait alliance avec les gendarmes qui sans distinction assènent de spectaculaires volées de coups de bâton sur les têtes qui passent à leur portée. Les personnages secondaires de la marquise, du baron et du garde-chasse rappellent avec discrétion la présence de l'ancien régime.

Aujourd'hui, le Guignol est réservé aux enfants. Il n'en a pas été toujours de même et les adultes se délectaient en regardant les mésaventures dont les puissants étaient victimes.



LES MARIONNETTES SUR RAILS DE CATALOGNE ▶

Il n'existe plus qu'une seule troupe de ce style en Espagne. Elle est dirigée et maintenue par une famille entière. Le père, qui joue en fait le rôle du moniteur et du narrateur, se fait aider par son épouse et ses enfants.

Ceux-ci se glissent sous de grandes tables et tenant une tige qui dépasse sous la surface font accomplir aux marionnettes des parcours contrôlés.

Les marionnettes, poupées de bois rigides, munies des seules articulations d'épaules pour que les bras puissent battre l'air, sont peintes et vêtues de textiles. Certains accessoires apparaissent : une crèche, un lavoir, une petite montgolfière qui s'élève au-dessus du dispositif.

Le répertoire tourne autour du récit de Noël et de l'Épiphanie. Il place ce spectacle naïf et populaire entre le religieux et le profane.

Le moniteur parle et chante avec une voix flûtée parce qu'un mirilton est caché dans sa bouche. Ce son particulier indiquerait peut-être une origine magique à ce type de marionnettes, vieilles de trois siècles tout au plus.



◀ MARIONNETTES À FILS ITALIENNES

Reproduisant les œuvres jouées à la Scala de Milan, ces délicates marionnettes agissent avec la précision d'automates. La compagnie Colla fondée par Giovanni Colla en 1890 s'est entièrement consacrée à la représentation d'opéras classiques (La flûte enchantée, Carmen, etc.) avec ses douze membres permanents, parfaits manipulateurs, capables d'actionner plus de huit fils à la fois.

Derrière un grand castelet de douze mètres de large et de quatre mètres de hauteur, les moniteurs juchés sur une passerelle caoutchouc et dansent avec les poupées qui traversent l'espace entre plusieurs plans de décors finement peints.

Les marionnettes qui gardent un air suranné du XIX^e siècle, secouent leur visage de bois ou de cire au-dessus d'un buste galbé et une taille incroyablement mince. Elles contribuent avec le répertoire, la musique (parfois enregistrée, parfois jouée par un orchestre dans la fosse) à donner au spectacle un caractère d'une rare élégance.

Une tradition comparable se maintient aujourd'hui en Autriche avec les Marionnettes de Salzbourg qui tournent dans le monde entier en présentant généralement des opéras de Mozart.

Panayotis Mihopoulos, le dernier grand maître des ombres grecques



THÉÂTRE D'OMBRES GREC

« Ce n'est que dans la première moitié du XIX^e siècle que Karagoz (l'ombre turque) passe la frontière grecque et se fait baptiser Karaghiozi. Le premier karaghiozpaikte (moniteur de théâtre d'ombres de Grèce) fut Barbayannos Vrahalis et le plus célèbre, Dimitrios Sardounis dit « Mimaros » (...).

En Grèce, de nouveaux personnages apparaissent (dont l'empereur Alexandre qui lutte contre le dragon). La toile blanche se meuble de décors descriptifs. Karaghiozi lutte contre l'occupant turc et joue son rôle d'éveil politique et social de la conscience populaire. »

Françoise Grinda et Chérif Khaznadar,
in Le théâtre d'ombres,
éd. Maison de la Culture de Rennes, 1978



MARIONNETTES CONTEMPORAINES

Avec le Théâtre Noir de Prague, le Marionnetteam de Stockholm et son remarquable Ubu, le Figuren Teater Triangel de Hollande, les créations mi-ombres, mi-marionnettes d'Alain Le Boulain, le F.A.T. et la MCM ont présenté les différents courants actuels du théâtre de marionnettes européen. Le but consistait à valoriser un type de spectacle considéré à tort comme « réservé à l'enfance » et à donner aux adultes matière à réflexion sur les infinies possibilités d'expression du « petit double de l'homme »

Ci-contre, le Figuren Teater Triangel de Hollande dans son dernier spectacle à Paris, Métamorphoses (1995).

Manifestations

Panayotis Mihopoulos, ombres karaghiozi de Grèce, F.A.T., 1975 & F.A.T. 1979; Paphios, ombres karaghiozi de Chypre, F.A.T., 1981; Théâtre royal ex-impérial de Roture (Liège, Belgique), F.A.T., 1976; Théâtre Toone (Belgique), F.A.T., 1976; Ches Cabotans, marionnettes d'Amiens, F.A.T., 1976; Marionnettes siciliennes des Frères Napoli, F.A.T., 1977; Le Guignol de Jean-Marie Mourguet (Lyon), F.A.T. 1978; La citrouille (ombres contemporaines, France), F.A.T., 1979; Ombres catalanes de Montserrat Tinto (Espagne), F.A.T., 1979; Théâtre

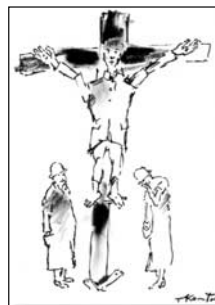
d'ombres la Biduline (France), F.A.T., 1979; Marionnettes à fils, Cie Colla de Milan, F.A.T., 1982; Théâtre Drak de marionnettes (Tchécoslovaquie), F.A.T., 1982; Marionnettes sur rails El Belem de Tirisiti (Catalogne), F.A.T., 1982; Marionnettes de Liège, F.A.T., 1982; Le Râmâyana par le Marionnetteam de Stockholm, MCM, 1984; Métamorphoses par Figuren Theater Triangel (Pays Bas), MCM, 1995; Don Quijote par Bambalina Titelles (Espagne), MCM, 1995, iv^e Festival Don Quijote.



The Great Hunger par l'Abbey Theatre de Dublin, MCM, 1987



Amleto, Teatro Due de Parme, MCM, 1984



Quatre spectacles de Tadeusz Kantor : La Classe morte, Wielopole Wielopole, Qu'ils crèvent les artistes, Je ne reviendrai jamais !, une rétrospective présentée par la MCM et le Théâtre National de Chaillot en 1989.

Autres manifestations

Musique et danses de France : Fest noz & fest deiz (Bretagne), F.A.T., 1974 ; Danses et chants de l'Argoat (France), F.A.T., 1975 ; Les sœurs Goadec (Bretagne), F.A.T., 1975 ; Ensemble Argia (Pays basque), F.A.T., 1976 ; J. Coutarel, galoubet de Provence, F.A.T., 1976 ; Limonaires de P. Duval, F.A.T., 1976 ; Manu Kerjean, Y.-F. Kemener, Eric Marchand, *gwerziou* de Bretagne, F.A.T., 1977 ; Le Grand Rouge (trad. France), F.A.T., 1978 ; *Gwerziou* de Bretagne, F.A.T., 1979 ; *Indeed 444*, création de Renaud Gagneux par l'Orchestre National de Radio-France, F.A.T., 1979 ; Yann-Fanch Kemener, chant breton, F.A.T., 1980 ; La *Kevenn* de Rennes (bombardés et tambours), F.A.T., 1980 ; Marcel Guilloux et Y.-F. Kemener, F.A.T., 1981 ; Limonaires des frères Amara, F.A.T., 1981 ; Hervé et Pol Quefféléant, *soniou* et *gwerziou* de Bretagne, F.A.T., 1982 ; Nuit des musiques d'en France, France, MCM, 1988, avec France Musique ; Rencontres Internationales de Percussions de Paris, MCM, 1990, cycle « Le monde en rythmes » ; Gwerz (Bretagne), Perlinpinpin fôle (Occitanie), A Filetta (Corse), Quintette de cornemuses Jean Blanchard, Trio Patrick Bouffard, Roulez Fillettes, Le Rond-Point, 1994, « Musiques d'en France ».

Musique ancienne : Florilegium musicum, Madrigal de Sofia, René Clémenci, flûte ancienne (Suisse), Saquebottiers de Toulouse, F.A.T., 1977.

Musique et danses d'Europe : Bosko Vujacic, joueur de *gusla* yougoslave, F.A.T., 1974 ; Chants et musiques de Macédoine (Yougoslavie), F.A.T., 1978 ; Sean MacKierman, *uilleann piper* d'Irlande, F.A.T., 1976 ; Chant et musique d'Irlande, F.A.T., 1977 ; Musiques d'Écosse, Battelfield band, F.A.T., 1976 ; F.A.T., 1978 ; Harpe du pays de Galles, F.A.T., 1978 ; Musiques, chants et danses de Bavière, F.A.T., 1977 ; Ensemble Ferenc Sebő de Hongrie, F.A.T., 1978 ; Ensemble Baranya de Pecs (Hongrie), F.A.T., 1981 ; Chants et danses d'Almadovar del Campo (Espagne), 1976 ; Maria del Mar Bonnet, chanteuse de Catalogne (Espagne), F.A.T., 1979 ; Rodrigo de Zayas, luths de la Renaissance espagnole, F.A.T., 1979 ; Juan Varea et Pedro Soler, flamenco, F.A.T., 1981 ; Musiques et chants des Îles Féroé, F.A.T., 1977 ; Le Havnarkorid, Îles Féroé (Danemark), MCM, 1988 ; Pleureuses de Cardlie (Finlande), F.A.T., 1981 ; Polyphonies des Finno-Ougriens, Finlande, MCM, 1989 ; Musiques des Sames de Laponie (Norvège), F.A.T., 1981 ; La messe des rois par l'Ensemble Kukusel (Bulgarie), Notre-Dame-de-Paris, 1985 ; Chœurs de Bulgarie, Ensemble Kukusel

(Bulgarie), MCM, 1985 ; Nuit des musiques populaires de Suisse, MCM, 1987, avec France Musique.

Théâtre : Commedia dell'Arte (Italie), F.A.T., 1980 ; Het Penta Teater (Hollande), MCM, 1982 ; Opéra de Varsovie : *Les Mannequins* (Pologne), MCM, 1983 ; *Riti e Rappresentazioni della Natività*, Eglise N-D-des-Champs, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; Gruppo di Lucignano e Gruppo del Ottava Zona di Grosseto, MCM, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Amleto*, *Macbeth* par le Teatro Due (Italie), MCM, 1984 ; *Enrico IV* par le Teatro Due (Italie), Cirque d'Hiver, 1984 ; *Les Pragmatistes* de S. I. Witkiewicz, mise en scène K. Lupa, Teatr C. Norwida de Jelenia Gora (Pologne), MCM, 1984 ; *Fedra* de J. Racine, mise en scène de J.-M. Pradier, Teatr C. Norwida de Jelenia Gora (Pologne), MCM, 1984 ; *I'll go on*, Gate Theater (Irlande), MCM, 1986 ; *Io*, Raffaele Viviani, Italie, MCM, 1986 ; *La classe morte*, Wielopole Wielopole, *Qu'ils crèvent les artistes*, *Je ne reviendrai jamais*, Tadeusz Kantor (Pologne), Théâtre Gémier-Chaillot, 1989 ; Théâtre des Voix magiques de Sofia (Bulgarie), MCM, 1991 ; *La Fiancée du matin* de Hugo Claus, mise en scène de Bernard Habermayer, MCM, 1993 ; *Les Nègres* de Jean Genet, mise en scène de Gilles Chavasseux, MCM, 1994 ; *Antigone* de Bertolt Brecht, mise en scène de Gérard Gélas, MCM, 1994 ; *La leçon* d'Eugène Ionesco par le Teatro de la Jacara (Séville, Espagne), MCM, 1994, III^e Festival Don Quijote de théâtre hispanique ; *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau par Elan Teatre (Barcelone, Espagne), *Retardataires & El recreo* d'Ernesto Caballero par le Teatro Geroa de Durango (Biscaye, Espagne), *Perdonen la tristezza* par La Zaranda (Cadix, Espagne), MCM, 1994, III^e Festival Don Quijote de théâtre hispanique ; *El Cielo Extremo* de Miguel de Cervantes, *El Público* de Federico Garcia Lorca, MCM, 1995, IV^e Festival Don Quijote de théâtre hispanique.

Conteurs : Per-Jakez Elias, conteur bigouden, F.A.T., 1974 ; Albert Poullain, conteur de Haute-Bretagne, F.A.T., 1975, 1976, 1981 ; L. Cordes, conteur occitan, F.A.T., 1976 ; A. Pacher, conteur poitevin, F.A.T., 1976 ; J.-L. Bonceur, conteur berrichon, F.A.T., 1976 ; A. Buran, conteur de Haute-Bretagne, F.A.T., 1976 ; France, Sicile, Conteurs du Monde, MCM, 1983 ; Finlande, Irlande, Italie, 3^{ème} rencontre ; Conteurs du Monde, MCM, 1985. **Cinéma :** Films d'animation de Lotter Reiniger

(Allemagne), F.A.T., 1979 ; Aspects du Cinéma Roumain, MCM, 1983 ; *Le Palio de Sienne*, Italie, MCM, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; Rétrospective de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, Italie, MCM, 1984, cycle « Pier Paolo Pasolini ».

Expositions : *La Scène du Prince*, Théâtre du Rond-Point, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Le Jeu du Pont*, Chapelle de la Sorbonne, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Cinq siècles de tissus italiens*, Institut National des Souds, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Culture populaire en Lanigania*, Ministère de l'Environnement, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *La Strada Occulta* (Italie), Galerie Pierre Lescot, 1984 ; *Pasolini : Corps et lieux*, Maison des Sciences de l'Homme, 1984, cycle « Pier Paolo Pasolini » ; *Pasolini : l'Univers esthétique*, Chapelle de la Sorbonne, 1984, cycle « Pier Paolo Pasolini » ; *Sculptures d'Ajiz Zarina* (Lettonie), Galerie du Rond-Point, 1992, dans le cadre de la Saison Balte.

Colloques, tables rondes et débats : *Florence pour ou contre ?*, *L'Art en Toscane*, MCM, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *La Scène du Prince*, Théâtre du Rond-Point, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Les Belles Irlandaises*, MCM, 1989 ; *Pasolini anthropologue ; Rome-Paris, lieux de l'imaginaire ; De Pasolini à Antonioni*, Maison des Sciences de l'Homme, 1984, cycle « Pier Paolo Pasolini » ; *La création dramaturgique en Yougoslavie*, MCM, 1990 ; *Les belles étrangères : le théâtre contemporain en Grèce*, MCM, 1990 ; *Une expérience-pilote : le Musée du Paysan Roumain*, Le Rond-Point, 1994.

Conférences et séminaires : *Les Médicis Glorieux / Les Médicis Dououreux ; Les Lorrains ou le sens de l'Etat*, MCM, 1983, cycle « Florence et la Toscane » ; *Proposition pour une biographie : La forme du regard ; Figurativité et figuration ; Le théâtre dans la tête ; De la traduction ; Pasolini, le procès*, MCM, 1984, cycle « Pier Paolo Pasolini ».

Discographie

La Hongrie (musique et danses), microsillon/musica-sette Arion/FAT, ARN 33444. *Le troubadour de Volendam (l'orgue des rues en Hollande)*, microsillon Arion/FAT, ARN 33542. *Chants et danses des Îles Féroé*, microsillon Arion/FAT, ARN 33419.



« Maître du monde,
si je connaissais la musique,
je t'obligerais à habiter parmi nous. »

Rabi Nahman de Bratslav

le Monde juif





Golem, théâtre musical de Moni Ovadia, Le Rond-Point, 1993

BP : *La Maison des Cultures du Monde a présenté à plusieurs reprises des formes d'expression juives en invitant notamment des groupes vivant en Israël. Doit-on les considérer comme représentatives d'une culture israélienne ou les resituer dans le contexte des régions où elles ont évolué ?*

FG : Il convient de faire une place particulière aux cultures d'Israël. Ce pays, peuplé de groupes de gens issus de régions diverses, éprouve une certaine difficulté à définir son identité culturelle – une fois admise l'appartenance commune à une religion. État jeune, tourné vers l'avenir, Israël encourage les créateurs qui s'orientent vers de nouveaux langages en s'appuyant sur des techniques contemporaines. La culture d'aujourd'hui reste au stade de l'expérience. Paradoxalement, les Israéliens ne peuvent renoncer à valoriser les formes patrimoniales ; parfois, même, en les faisant entrer dans le champ de la culture classique occidentale, par exemple en recueillant d'anciens chants sépharades et en les faisant interpréter par des chanteuses lyriques.

Nous avons travaillé longuement avec Yosef Ben-Israel, producteur de radio et directeur d'une association d'échanges culturels, qui a mis sa sensibilité au service de la recherche des musiques sacrées et populaires provenant des

diverses régions du monde où les juifs ont vécu. Notre programmation « israélienne » suivait alors le cours de l'histoire de la diaspora : l'Espagne et l'empire ottoman pour le chant sépharade, l'Éthiopie avec les polyphonies des Beta Israël, ces juifs noirs improprement appelés *fallasha*, le Yémen avec les chants et les danses de la région de Taïf, l'Europe orientale avec le *klezmer*, enfin toutes les régions d'Orient, d'Europe et d'Afrique du



Chants liturgiques des Beta Israël d'Éthiopie

Nord avec les chants liturgiques de la *hazanout*.

BP : *Est-il possible que de la fusion qui pourrait résulter de la confrontation de ces différentes formes, jaillisse une nouvelle expression typiquement israélienne ?*

FG : Culturellement, Israël transpose sur un tout petit territoire cette relation ambiguë faite de tension, d'attraction, de rejet qu'entretient une culture occidentale hégémonique et les cultures traditionnelles qui tentent de survivre par la langue : le ladino pour les Sefardim, l'arabe pour les Yéménites, le guèze pour les Éthiopiens, le yiddish pour les juifs d'Europe centrale, voire le russe, l'ukrainien, etc. On est frappé de voir le nombre d'Israéliens, émigrés

LITURGIES JUIVES D'ETHIOPIE

Les sources sur les juifs d'Éthiopie – qui se dénomment eux-mêmes Beta Israël – n'acquérant un véritable caractère historique qu'à partir du *xv^e* siècle (...), aucune ne permet de trancher quant à l'une ou l'autre des origines possibles. (...)

L'identité proprement juive des Beta Israël a été discutée : du fait notamment de leur ignorance de la littérature talmudique, ou Loi Orale – fondement normatif de l'idéologie et des lois rabbiniques. Surtout, un certain nombre de leurs rites et de leurs croyances sont la trace vivante d'une idéologie et de pratiques attestées à l'époque du Second Temple, (...) abandonnées depuis par le judaïsme rabbinique (...).

Le calendrier liturgique des juifs d'Éthiopie incorpore, quoique avec des décalages de dates par rapport au calendrier juif conventionnel, le Shabbat, le Nouvel An, Kippour, Sukkoth et Pessah. La fête de Shavouot a lieu à deux reprises (...).

La musique liturgique des juifs d'Éthiopie diffère à la fois de la musique populaire qui a cours dans ce pays et de la musique liturgique pratiquée dans l'Église orthodoxe éthiopienne.

La musique populaire est pratiquement toujours rigoureusement mesurée (...). Dans la liturgie juive, au contraire, ce sont les paroles sacrées qui ont la prééminence. Pour cette raison

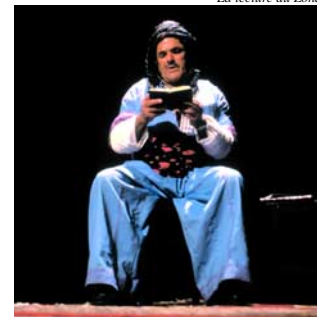
la liturgie des juifs d'Éthiopie est le plus souvent non mesurée. (...) La musique liturgique juive diffère de nombreux égards de celle pratiquée par l'Église orthodoxe éthiopienne. Certes les similitudes ne manquent pas (...) mais les différences sont bien plus nombreuses.

L'organisation musicale de la liturgie concerne pour l'essentiel les échelles, la forme, (...) enfin certains principes de plurivocauté.

Les échelles sont le plus souvent pentatoniques anhémitoniques (...). Pour ce qui est de la périodicité, la musique est assujettie au texte liturgique qu'elle doit épouser, selon un principe formulaire : la phrase textuelle est véhiculée par des motifs, qui sont autant de formules mélodiques. Comme il ne s'agit pas de prosodie, mais de prose, la dimension des versets est extrêmement variable : cela a une incidence directe sur la configuration de la phrase musicale, qu'elle se déroule sur un rythme libre ou s'ordonne dans un cadre métrique rigoureux. Que les prières soient mesurées ou non, leurs modalités d'exécution sont toujours fondées sur une alternance immuable soliste/choeur, qui peut se réaliser selon un principe responsorial, où une partie est complémentaire de l'autre, ou antiphonal : le choeur reprend tel quel l'énoncé du soliste.

Simha Arom et Frank Alvarez-Pereyre
Liturgies juives d'Éthiopie
CD INEDIT W 260013

La lecture du Zohar



MUSIQUES JUIVES

La diversité des musiques juives est à l'image de l'éparpillement des communautés de la diaspora. Partout où elles se sont établies, les communautés juives ont investi les pratiques et les traditions musicales des régions où elles s'établissent. Elles participèrent activement à leur développement et parfois même à la préservation de celles qui se voyaient menacées. Le terme de « musique traditionnelle juive » n'a donc de sens que dans une stricte perspective géoculturelle.

Un des meilleurs exemples de cette situation est la grande diversité musicale de la hazanout, le chant liturgique. Ainsi, si la hazanout des juifs yéménites est considérée comme la plus pure parce qu'issu d'une communauté qui émigra de Palestine au I^{er} siècle et sut se protéger des éléments étrangers, on constate en revanche dans la hazanout de Boukhara une présence évidente du système musical ouzbek, dans celles du Maroc et d'Irak les influences respectives de la musique arabo-andalouse al-âla et du système des maqâm, dans celle des Ashkenazes le système tonal occidental, tandis que les liturgies des Beta Israël d'Éthiopie présentent des caractéristiques rythmiques et mélodiques typiquement africaines, par ailleurs très proches de celles de l'Église orthodoxe éthiopienne.

Dans le domaine profane, nombre de communautés ont construit à partir des cultures musicales où elles vivaient des répertoires vocaux et instrumentaux originaux. C'est le cas notamment du chant judéo-espagnol et du klezmer d'Europe orientale.

Le klezmer, musique des juifs d'Europe orientale, offre un exemple remarquable d'échanges inter-culturels. En effet, les matériaux musicaux du klezmer sont empruntés aux musiques traditionnelles des régions dans lesquelles vivaient les juifs : l'Ukraine (Galicie), la Bessarabie, la Roumanie et dans une certaine mesure des pays balkaniques situés plus au sud. À l'inverse, des mélodies typiquement juives sont parfois passées dans le répertoire des diverses régions concernées car les musiciens klezmerim, tout comme les musiciens tziganes et parfois avec eux, étaient souvent engagés par des non-juifs à l'occasion de fêtes profanes. C'est ainsi que l'on retrouve dans le klezmer le kazachok, la kolomyjka, la krakowiak, la polka, la hora, la sirba, la czarda, la valse et même le tango. De même, plusieurs chants yiddish avaient leurs équivalents dans les musiques des populations non-juives, par exemple dans la musique russe d'inspiration populaire du siècle dernier et en particulier dans les romances tziganes russes. Si le klezmer et les chansons yiddish présentent une composante orientale indéniable, on se pose cependant toujours la question de savoir s'il s'agit de l'héritage rapporté de la Palestine antique ou d'une influence orientale exercée lors de la domination turque sur l'Europe balkanique. Pogroms, Shoah, le klezmer a pour ainsi dire disparu des régions où il était né. Cependant, il a survécu aux États-Unis grâce à l'émigration importante de juifs d'Europe centrale et orientale comme l'attestent nombre d'enregistrements ; les plus anciens datent de l'entre-deux-guerres et notamment de la riche période du Théâtre juif de Broadway dont une des figures légendaires fut Aaron Lebedeff.

Discographie

Hazanout, chants liturgiques juifs, CD INEDIT W 260005.
Liturgies juives d'Éthiopie, CD INEDIT W 260013.
Chants judéo-espagnols, Berta Aguado et Dora Gerassi, CD INEDIT W 260054.
Kasbek, klezmer à la russe, CD INEDIT W 260066.

de fraîche date, ne maîtrisant que très imparfaitement l'hébreu en dépit des cours intensifs qui leur sont imposés à leur arrivée. Ces communautés demeurent souvent assez fermées et ont à cœur de préserver non seulement leur langue, mais aussi d'autres aspects de leur culture, que ce soit sur le plan gastronomique, vestimentaire ou musical. Pour ce faire, elles ont recours à un important tissu associatif, voire politique.

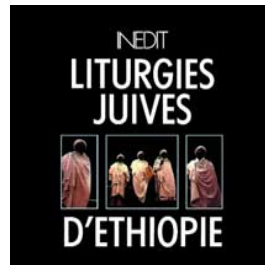
Prenons l'exemple des juifs d'Ouzbékistan et du Tadjikistan, ceux que l'on appelle les *Boukhariens* parce que leur communauté a été fondée à



Préparatifs du mariage chez les juifs yéménites



Chants Liturgiques Juifs
Jewish Religious Vocal Music



Chants Liturgiques Juifs
Jewish Religious Vocal Music



Bienvenida « Berta » Aguado
Loretta « Dora » Gerassi



Musiques juives d'Europe orientale
Jewish music from eastern Europe

Boukhara au XVI^e siècle autour d'un médecin juif appelé à soigner l'épouse stérile du *khân* de Boukhara. Le *khân* avait souhaité garder ce médecin à ses côtés, mais celui-ci avait exigé que sa famille et ses proches puissent venir en nombre suffisant pour pouvoir établir une synagogue. Nombre d'entre eux ont immigré en Israël à partir des années trente, souvent à pied d'ailleurs, à travers l'Iran, l'Irak et la Syrie. Cette communauté très homogène, notamment à Jérusalem où elle occupe tout un quartier, a ses synagogues et ses associations culturelles qui organisent des concerts permettant ainsi aux musiciens de survivre.

Un autre exemple : je disais tout à l'heure que les chants sépharades sont très souvent interprétés par des chanteuses lyriques. Or, il y a quelques années, à la suite d'un programme que nous avons monté sur les voix de femmes de Russie, Yosef Ben-Israel nous a proposé un projet semblable sur les voix de femmes juives. Pierre Bois s'est donc rendu sur place et on lui a présenté – entre autres – deux chanteuses merveilleuses, Berta Aguado et Dora Gerassi, immigrées de fraîche date, l'une d'Istanbul, l'autre de Plovdiv en Bulgarie. Elles pratiquaient toujours le chant judéo-espagnol dans un contexte familial et selon un style d'interprétation traditionnel. Ces deux chanteuses ont enregistré un disque dans notre collection, sous la direction de l'ethnomusicologue israélien Edwin Seroussi, puis nous les avons invitées à venir donner des concerts au Théâtre du Rond-Point. Elles sont sans doute parmi les dernières à témoigner d'une tradition qui pendant quatre siècles a conservé des formes poétiques nées en Espagne (*romancero*, *coplas*...) tout en s'imprégnant des musiques et des styles vocaux propres à la culture ottomane. Or il est évident, lorsque l'on parle avec elles, qu'elles vivent dans un milieu assez fermé, l'une d'elles ne parle d'ailleurs que le ladino et le turc.

Si les cultures juives de la diaspora ont pu s'affirmer — tout en se mêlant — dans des milieux où les communautés étaient en permanence sur le qui-vive (Europe orientale, monde arabe...), en revanche leur intégration obligatoire dans la société israélienne condamne leur spécificité à plus ou moins court terme. Compte tenu de ce contexte, les expériences assez nombreuses de fusion visant à l'émergence d'une « tradition populaire » israélienne, n'aboutissent jusqu'ici qu'à un folklore imaginaire. Ce patchwork de formes et de genres disparates, banal et décevant malgré le professionnalisme de ses interprètes, n'abuse guère — du point de vue de l'exportation à l'étranger — que les amateurs de folklore touristique.

En ce sens, le travail de mise en valeur de la diversité culturelle mené par des gens comme Yosef Ben-Israel ou Edwin Seroussi me paraît à la fois plus réaliste et surtout plus encourageant pour l'avenir des cultures israéliennes, mais il implique le maintien d'un système communautaire.

Lorsqu'elle fut définitivement chassée d'Espagne ou contrainte de se convertir au christianisme en 1492, la communauté sépharuite (de l'hébreu sefarad, Espagne) reprit la route de l'exode. Certains partirent vers le nord, mais la plupart prirent la route orientale, s'arrêtant un temps en Italie, pour se fixer finalement au cœur de l'empire ottoman où ils fondèrent les communautés de Sarajevo, Salonique, Plovdiv, Istanbul... Jusqu'à aujourd'hui, les Sépharim ont conservé leur langue, le ladino, espagnol ancien mêlé de mots hébreux, turcs, ou empruntés aux diverses langues balkaniques. Ils emportèrent avec eux tout un répertoire de romances médiévales espagnoles dont ils ont précieusement préservés les textes jusqu'à aujourd'hui (La muerte del duque de Gandía, La romanza de la Santa Elena, La esposa fiel...). En revanche, au plan musical, ces romances subirent des remaniements dans le style turc : mélodies très ornementées, système métrique et modal turc. À ce répertoire de romancero vint s'ajouter celui plus récent des coplas, chansons spécifiquement judaïques puisqu'elles font référence aux fêtes juives, à des épisodes de la Bible ou à l'histoire du judaïsme (ex. La vocación de Abraham [XVII^e s.], Noche de Alhad [XVII^e s.], La nostalgia de Jerusalén). L'influence des bardes turcs se fit aussi sentir auprès de certains chanteurs populaires juifs comme Isaac Pasharel. Toujours vivant, ce répertoire a continué de s'enrichir au XX^e siècle, s'ouvrant cette fois vers l'ouest avec des tangos et des paso dobles.

• Chants sépharites, F.A.T., 1980 ; Chants yiddish et judéo-espagnols, MCM, 1986 ; Hazanout, chants liturgiques juifs, MCM, 1986 ; Musiques et chants traditionnels des juifs du Kurdistan, de Boukhara, d'Éthiopie, des Hassidim, MCM, 1986 ; Juifs Yéménites, musiques et danses, MCM, 1990 ; Chants judéo-espagnols, Le Rond-Point, 1994 ; Kasbek, klezmer à la russe, MCM, 1996.



Dora Gerassi et Berta Aguado, chanteuses judéo-espagnoles



Le château de l'homme noir

« Le mysticisme africain a ses nuances, ses demi-teintes, ses lignes mélodiques. L'homme a un langage qui lui permet d'exprimer la richesse ou la complexité de son âme pantelante entre les bras des dieux, c'est le langage par gestes. Chacune des chambres de ce château intérieur a sa liturgie de l'extase. »

Roger Bastide
Le rêve, la transe et la folie



l'Afrique noire





Zambie, rituel d'initiation makishi

BP : Comment avez-vous abordé l'Afrique ?

FG : Je voudrais dire au préalable qu'il m'est difficile de distinguer de manière absolue entre Afrique noire et Afrique blanche, entre les pays arabes d'Afrique du Nord et les pays du sud du Sahara. Il y a tellement de ponts, de relations anciennes entre eux, que cette opposition a peut-être un sens politique ou ethnique mais qu'elle n'en a guère du point de vue culturel. Voyez les liens extrêmement forts entre le Maroc et le monde sahélien ou l'Algérie et la Tunisie avec le monde saharien...

Plus on prospecte, plus cette « frontière » paraît, à bien des égards, fictive. Même entre des régions très éloignées, des traits culturels communs apparaissent.

Il faut en fait repartir des grandes conceptions de la vie, du cosmos et de la culture en Afrique, telles qu'un certain nombre d'ethnologues et de philosophes les ont mises en lumière, et marcher dans leur sillage. Je pense à Georges Balandier, à Louis-Vincent Thomas pour qui l'Afrique est le continent de l'instant. L'Africain, en général, a la volonté de faire sien tout ce qui surgit dans l'instant, et ce trait a une signification philosophique, religieuse et culturelle. Ce continent est à la fois penché sur ses ancêtres, tourné vers les morts, avec qui il entretient une filiation active, et, en même temps, prêt à créer, à créer à partir de tout ce qui lui tombe sous la main.

On peut parler des Africains comme les Brésiliens le faisaient d'eux-mêmes au début de ce siècle : ils disaient s'approprier, de manière anthropophagique,



Zambie, rituel d'initiation nyau

tous les éléments extérieurs qui, dans le moment, leur semblaient bénéfiques. Cette logique ne procède pas par accumulation, elle ne fait pas la somme de tous les acquis d'hier et d'aujourd'hui, car elle n'envisage pas son avenir sous une forme économique, politique et culturelle. A l'opposé de la conception occidentale qui met en avant la valeur du travail, l'accumulation de biens qui serviront dans l'avenir – et ces biens peuvent être d'ordre intellectuel ou philosophique – l'Africain met, lui, le travail en creux. Moins il pourra dépenser d'énergie pour assurer sa survie dans l'instant, plus il économisera sur cet énorme réservoir d'énergie cosmique, dont il est une parcelle, comme le constatait Jean-Louis Gouraud dans *Jeune Afrique*, en octobre 1995.

Ce qui intéresse l'Africain dans les valeurs ancestrales comme dans les valeurs modernes, c'est le pouvoir, un pouvoir qui échappe à l'accumulation, car il permet d'établir une relation de dominant à dominé. Cette relation est à la base de l'organisation africaine. Voulant éviter une certaine forme de travail, il est raisonnable et logique de faire travailler les autres, et donc de baser le système social sur des formes fortes ou dégradées de domination.

BP : Quelles sont, selon vous, les implications culturelles d'une telle organisation sociale ?

FG : Toute une partie des formes sociales et culturelles s'inspire de cette

RITUELS NYAU ET MAKISHI DE ZAMBIE

Le nyau est un rituel masqué des Cheva de la province orientale qui se déroule à la fin de la retraite initiatique des garçons. Une fois remis de leur circoncision, ceux-ci quittent le camp d'initiation et le village organise une fête. À la tombée de la nuit, les danseurs jaillissent de la forêt, portant des masques zoomorphes (buffle, girafe, éléphant, singe...) dont la signification morale ou symbolique est enrichie par les mouvements de danse, la musique et les chants. Deux maîtres les dirigent. Le premier, gaga, coiffé d'un large cimier de plumes et tenant à la main un fouet de crins de cheval, symbole d'autorité, danse avec des mouvements violents et prépare l'espace à l'arrivée des autres masques. Le second, kasinja, symbole de virilité, joue sur un riche répertoire chorégraphique et intervient dans la danse des autres masques. Le makishi (litt. « initiés ») est un rituel d'initiation des garçons et des filles chez les Luvale, Chokwe et Lunda de la province du nord-ouest. Au cours de leur retraite en forêt, les enfants apprennent l'art de la chasse, la science des plantes, la musique, la danse et toute la symbolique associée au clan. Le jour de l'initiation, les initiés likishi, revêtent des masques et des costumes spéciaux, sortes de tricots où dominent le noir, le rouge et le brun et se mettent à danser, chacun exprimant par ses mouvements un message spécifique. Les instruments de musique sont des jeux de quatre à six tambours accordés et des sanza (lamellophones) likembé.

• VII^e F.A.T., 1980 ; MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».

Discographie

La voix des masques de Zambie, Arion/F.A.T. ARN 33605.

LES XHOSA D'AFRIQUE DU SUD ▼

Les Xhosa appartiennent, comme les Zoulous et les Swazi, au groupe linguistique Nguni qui se serait fixé sur la côte sud-est de l'Afrique vers l'an 300. L'élevage joue un rôle fondamental dans leur mode de vie, non seulement pour se nourrir et se vêtir, mais aussi dans l'organisation sociale, les règles matrimoniales et les systèmes symbolique et rituel.

La vie de chaque individu se divise en plusieurs étapes auxquelles correspondent des formes musicales précises. Il existe ainsi des chants et des danses spécifiques pour les enfants, les adolescents, l'initiation des filles et des garçons, les femmes et les hommes adultes. D'autres formes de musiques sont associées aux pratiques des devins-guérisseurs ou à des occasions particulières comme les fêtes de la bière et les mariages. De nos jours, les hommes s'expatrient pour trouver du travail, ce sont les femmes qui perpétuent ces traditions musicales et chorégraphiques.

La danse est accompagnée de polyphonies vocales et la relation rythmique entre les pas de danse, les claquements de mains et le chant est fondée sur un système polymétrique d'une grande complexité.

Les Xhosa jouent également de divers types d'arcs musicaux. L'un possède une calebasse ouverte comme résonateur, l'instrumentiste frotte la corde avec une baguette enduite de



résine et fait varier la hauteur des sons harmoniques qui forment la mélodie en approchant plus ou moins le résonateur de sa poitrine. L'autre arc musical est frappé avec une baguette et une extrémité est placée contre la bouche qui sert de résonateur ; tandis qu'avec un doigt la musicienne presse la corde de manière à faire varier la hauteur du bourdon, les mouvements de la bouche contrôlent l'émission des harmoniques qui forment la mélodie.

Les techniques de l'arc musical sont très certainement associées à la technique de chant diphonique umngokolo. Cette technique vocale, bien connue en Haute-Astie où elle est liée à la pratique de la guimbarde, reproduit ici le jeu de l'arc musical : le bourdon changeant continuellement de hauteur afin de s'accorder au système harmonique xhosa.

• Ensemble de femmes du village de Ngqoko, MCM au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, 1995.

organisation de la vie, de cette logique de l'instant, et de cette familiarité avec la mort. Il n'y a pas une forme de représentativité en Afrique mais des milliers, car ce continent est tout entier, en permanence, en « représentativité ». Il se joue à lui-même son propre rôle, et le distordant. L'Afrique se donne les moyens d'une théâtralisation de la vie quotidienne comme de la vie festive et cérémonielle. Elle va chercher dans le quotidien – et dans la part mythique qui l'habite – tous les éléments nécessaires pour faire de la représentativité la plus grande dimension du pouvoir, de la domination, domination sur la richesse mais aussi sur l'invisible.

Dans les formes de cultures africaines, et même dans les spectacles les plus profanes, on assiste en permanence à un dialogue avec les forces de l'invisible, à un dialogue avec la mort ; on se trouve en présence d'un malaxage du quotidien, d'un reflet désordonné de la vie quotidienne. Il s'agit d'une sorte d'apologie de l'anomie.

BP : Comment se manifeste cette omniprésence de l'invisible et de la mort ?

FG : Par des signes qui recouvrent tout, qui affluent partout, sans cesse. Vous ne pouvez aller au marché, ouvrir la portière de votre voiture, poser un

pied sur le plancher, regarder une feuille tomber, sans « interpréter » ce qui n'est pas un phénomène naturel mais un « signe ». La culture fournit des codes d'interprétation, mais l'imagination individuelle y joue un rôle tout aussi important, et donne en permanence des indications sur le comportement que l'on doit adopter dans la vie de tous les jours. Ni l'islam ni le christianisme n'ont réussi à modifier ce rapport avec le monde de la mort.

BP : Cette présence du monde des morts était-elle perceptible dans les manifestations présentées à Paris ?

FG : Dans la plupart d'entre elles, oui, bien que nous nous efforcions

de mettre surtout l'accent sur leur aspect formel, en donnant des clés pour mieux accéder à la compréhension de la musique et de la danse, ainsi qu'à leur esprit de dérision, à leur force satirique...

BP : Vos propres conceptions ont-elles évolué au cours de ces quinze années de travail ?

FG : Oui. Les renseignements se multipliant, les conceptions de certains éléments changeant, les investigations se sont faites plus fines.

Il faut envisager ici la problématique posée par la toute récente discipline de l'ethnoscénologie (voir page 201), avec la nécessité d'une juxtaposition, et peut-être aussi d'une confrontation, de l'analyse « extérieure » et de l'analyse « intérieure », cette dernière étant effectuée par les membres d'une société endogène. On doit aussi tenir compte du fait que si, de séjour en séjour, on

retrouve en Afrique les mêmes informateurs, on n'est jamais sûr d'avoir accès aux mêmes informations. L'individu, appartenant au continent de l'instant, change ses données selon son interlocuteur. Rien n'est constant... De plus, la recherche, les voyages, le dialogue s'avèrent délicats, les discussions pour inviter les artistes et leur accueil en France sont compliqués, et la présentation de leur travail n'est pas évidente... En résumé, présenter des formes africaines en Europe suppose un travail considérable.

**◀ CHANTS ET SANZAS
DES WAGOGO DE TANZANIE**

Le centre de la Tanzanie où vit l'ethnie Gogo (pluriel : Wagogo) est l'une des régions les plus riches du pays sur le plan musical. Nombre de danses chantées accompagnent les rites de circoncision, les fêtes du calendrier agricole et les funérailles. Toutefois, le répertoire le plus intéressant est celui des chants accompagnés à la sanza ilimba et à la vièle zeeze.

Instrument typiquement africain, la sanza est composée d'une caisse de résonance sur laquelle sont montées entre 16 et 66 lamelles de bois ou de métal, de longueur variable, que l'on pince avec les pouces, d'où son surnom de « piano africain ». Le son de chaque lame est enrichi par un bruiteur formé d'un petit tube de métal qui est enfilé dessus, ce qui témoigne une fois de plus d'un goût esthétique prononcé en Afrique pour les sons mêlés (on retrouve des pratiques comparables dans la facture des xylophones en Afrique centrale et occidentale).

Les chants sont généralement exécutés à deux ou trois voix réparties entre un soliste et un chœur qui tantôt se répondent, tantôt se superposent en mouvements parallèles, tandis que les sanzas et les vièles tissent une trame sonore formée de motifs polyphoniques et rythmiques complexes qui se répètent en ostinato.

Chanteur habité, Hukwe Ubi Zawose est l'un des plus grands représentants de la tradition vocale des Wagogo. Ses prouesses vocales, sa maîtrise instrumentale, sa présence, lui ont valu d'être invité à maintes reprises à l'étranger. Son répertoire comprend aussi bien des chants d'initiation, de louanges ou de funérailles, que des chants à contenu moral et philosophique ou des chants politiques.

• Ensemble Ngoma des Wagogo et des Makondé, MCM, 1987, cycle « Afrique » à Paris ; Hukwe Ubi Zawose, chants et sanzas Wagogo, MCM, 1992, cycle « Traditions chantées ».

Discographie
Tanzanie, chants des Wagogo et des Kuria, CD INEDIT W 260041.

BP : Quelle est la cause de ces difficultés, dont vous n'avez jamais, à propos d'autres cultures, autant souligné le poids ?

FG : C'est une autre logique de l'action. En France les groupes d'artistes invités sont ravis de montrer leur culture, de recevoir une rétribution, de découvrir une autre forme de vie – Les Africains sont très curieux de ce qui se passe ailleurs –, mais ils se disent qu'ils n'ont pas à collaborer à cette action d'ouverture puisque de toute façon celle-ci se fera, même sans eux, même en dehors de leur propre volonté. Ils laissent les autres se fatiguer à leur place. Le travail en creux, toujours... Malgré ces préalables qui paraissent négatifs, je dois dire que l'Afrique m'a beaucoup apporté, même si c'est un continent décourageant. On y abandonne des projets par lassitude...

MUSIQUES DU RWANDA

En dépit des tragiques conflits ethniques qui le secouent depuis son indépendance, le Rwanda est un des rares pays d'Afrique dont on puisse dire qu'il possède une culture nationale, fruit d'une langue commune et de six siècles d'histoire monarchique.

De l'immense richesse de la musique rwandaise on peut retenir le jeu des tambours ingoma, les ensembles de sifflets insengo, ceux de trompes amakondera, et la musique vocale accompagnée ou non à la cithare inanga.

Les tambours ingoma célébraient autrefois les louanges du roi ou d'un notable. La fonction de tambourinaire était considérée comme l'une des professions les plus nobles puisqu'elle permettait à celui qui l'exerçait d'approcher le souverain. Certains rois battaient même le tambour quotidiennement. L'instrument le plus petit assure le rôle de guide en jouant un rythme continu sur lequel les autres tambours tissent des formules spécifiques, le chef de l'ensemble se livrant à des improvisations et des variations d'une grande virtuosité.

Les ensembles de sifflets insengo et ceux de trompes amakondera relèvent de la tradition hutu ; ils escortaient le roi, les trompes accompagnant également la danse des jeunes guerriers intore. Ces ensembles obéissent au même principe que celui des tambours, les instruments de tailles variées jouant en hoquet.

La musique vocale accompagne les activités quotidiennes, les veillées ou les événements importants qui sont l'occasion de transmettre des valeurs, des préceptes, l'histoire complexe de ce peuple et les éloges de ses acteurs. Ces chants comprennent les indirimbo destinés à l'écoute (chants d'amour, berceuses, chants de séparation...), les ibyivugo, chants d'épopée et d'éloges pouvant être accompagnés à la cithare inanga, et les imbyino destinés à la danse et soutenus par les battements de mains. Les techniques vocales, très variées, jouent sur les registres de poitrine, de gorge ou de tête, modelant le volume, alternant de grands intervalles avec de fins ornements dans les préludes à bouche fermée.

La cithare inanga qui accompagne les épopées et les chants généalogiques est généralement l'apanage des Twa (Pygmées). Elle se compose d'une longue caisse de résonance en forme de bouclier sur laquelle une corde unique



Ensemble Amasimbi n'Amakombe du Rwanda

Médard Namaganya, chanteur et joueur de cithare inanga



Florida Uwera, la diva rwandaise



est tendue sept à huit fois par enroulement autour d'encoches taillées aux extrémités de la caisse.

• Ensemble Amasimbi n'Amakombe, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris », et en 1991.

Chants du Rwanda par Florida Uwera, Charles Kalisa et Médard Namaganya, MCM, 1995 dans le cadre du cycle « Souffles d'Afrique ».

La MCM rend hommage au directeur de l'ensemble Amasimbi n'Amakombe, Cyrien Rugamba, tragiquement disparu lors des massacres de 1994.

Discographie

Médard Namaganya, chants à l'inanga, un CD à paraître (1997) dans la collection INEDIT.

FLORIDA UWERA CHANTE LE RWANDA, AVANT ET APRÈS L'HORREUR

Rien, aucune question d'aucune sorte, ne fera dire à Florida Uwera son appartenance ethnique. Lassitude, écœurément, crainte... Grande femme drapée dans un boubou à dessins géométriques, cette aristocrate tutsie est venue au chant dans le cénacle de la cour royale, avant les flambées indépendantistes (...)

Sur la scène de la Maison des Cultures du Monde, Florida Uwera œuvre à sa manière à la réconciliation nationale. Seule a cappella, en duo, ou accompagnée à la cithare, elle retrouve les traces d'une poésie brisée par la guerre, la séparation. D'une voix vibrante, parfaitement mesurée, elle commence son programme par un chant composé en 1963 par un rescapé des massacres de 1959 : « Et même si j'avais péché, pourquoi ces bébés sont-ils punis ? Qu'ont fait ces jeunes filles, pour subir ce sort odieux ? » Plainte douce, mélodie entêtante, douleur suggérée. Puis, voici l'invité à la veillée, menée par un cercle de jeunes gens : « Nous voici tous qui ignorons la haine. » (...)

Elle use des voix de gorge, ou de tête. Elle alterne les motifs superposés en tuilage (en duo avec Charles Kalisa) et le chant à répons face au cithariste Twa Médard Namaganya, un des derniers du genre, et qui n'a jamais quitté le Rwanda. Petit homme aérien, appartenant à une ethnie méprisée mais restée – quand c'était possible – à l'écart des drames nationaux, il chante, danse et joue en imprimant d'étonnants gestes d'oiseau au-dessus de sa cithare. Et puis voilà qu'à trois voix les Rwandais ici réunis recréent un terrible blues des origines. La salle bat des mains, l'Amérique leur doit tout.

Véronique Mortaigne
Le Monde
12 décembre 1995

◀ TAMBOURS DU BURUNDI

Jusqu'à son indépendance dans les années soixante, l'histoire culturelle du Burundi est indissociable de celle du Rwanda. Sur le plan musical, le Burundi s'est rendu célèbre ces dernières années grâce à ses ensembles de maîtres-tambours ingoma qui tourment dans le monde entier.

• Maîtres-tambours du Burundi, pour la première fois en France, IX^e F.A.T., 1982.

En 1996, tournée de 30 concerts organisée par la MCM et l'Association des Burundais en France au profit des orphelins du Burundi.

Discographie

Maîtres-tambours du Burundi, CD Arion/F.A.T., ARN 64016.





Musiciens de gabusi, île d'Anjouan, Comores

COMORES, MUSIQUES DE L'ÎLE D'ANJOUAN

L'île d'Anjouan, peuplée jusqu'au ^{XIII} siècle par des proto-malgaches, a accueilli plusieurs vagues migratoires venues de Chiraz, d'Arabie, du Yémen et d'Irak et apportant avec elles la culture arabe et l'islam. La composante africaine du peuple anjouanais provient essentiellement de la traite des esclaves depuis le littoral tanzanien. Il en résulte une société stratifiée en trois classes : les nobles qui possèdent les plantations mais vivent dans des bourgs fortifiés, les (anciens) esclaves, et les « hommes libres », le plus souvent métis, cultivateurs, négociants et artisans. La culture anjouanaise est une culture de métissage comme en témoignent sa langue, le shinzwani, et sa musique.

Profondément imprégnée par l'islam et la shari'a, la vie anjouanaise est commandée par le calendrier des fêtes musulmanes, les rituels des confréries soufies et les fêtes liées au cycle de la vie qui constituent les principales occasions de musique et de danse.

Si l'activité musicale des hommes est tournée vers l'espace public, celle des femmes se limite au contraire à l'intimité des maisons (qui sont d'ailleurs leur propriété : système uxori-local). Les hommes chantent des poèmes lyriques en s'accompagnant au luth gabusi (d'origine yéménite), des chants de mariage polyphoniques chigoma (apparentés aux traditions tanzaniennes), des ndzédzéd accompagnés à la cithare d'origine malgache, ainsi que des danses chantées de mariage tari ou les danses chantées religieuses kandza et deba, également pratiquées par les femmes.

- Un ensemble d'hommes et un ensemble de femmes de Domoni (Anjouan) ont été présentés respectivement en 1983 et en 1992 à la MCM, avec le concours d'Inzouddine Ben Said Massondi.

Discographie
Comores, Ensemble Gabusi des îles, microsillon Arion/MCM, ARN 33769
Comores, Musiques de l'île d'Anjouan, CD INEDIT W 260058.



Chants de femmes à Domoni, île d'Anjouan

L'Afrique m'a beaucoup donné sur le plan des révélations esthétiques, et de vrais chocs sur le sens du subterfuge. Sa théâtralisation de la vie, poussée à son paroxysme dans la musique et la danse, la finesse de ses messages cachés, la force de ce que Bastide appelait le « bricolage intellectuel » et qui, en Afrique, est dans soixante-dix pour cent des cas génial. Comment expliquer que dans les pays les plus pauvres, où les gens meurent de faim, il y ait toujours cet éblouissement de la création ?

BP : L'état de préservation des formes qui ont retenu votre attention vous semblait-il bon ou, au contraire, passablement dégradé ?

FG : L'Afrique culturelle est menacée et, en même temps, en pleine évolution. Des formes identifiées par des chercheurs, tels que Marcel Griaule chez les Dogon du Mali au début du siècle, ont presque complètement disparu ; d'autres se sont transformées à cause de l'urbanisation, de l'exode rural... Le changement d'habitat, de nourriture, d'habitudes de vie, de répartition du travail, ont modifié les acquisitions du passé. Pertes ici,

**◀ CENTRAFRIQUE, TROMPES BANDA-LINDA**

Découverts, enregistrés et étudiés par Simha Arom à partir de 1963, les ensembles polyphoniques de trompes ongo des Banda-Linda représentent un des aspects les plus intéressants des polyphonies instrumentales africaines et ont suscité l'intérêt de compositeurs contemporains tels que György Ligeti ou Luciano Berio.

L'orchestre comprend en général dix-huit trompes traversières, les plus courtes taillées dans une corne d'antilope et les plus longues dans une racine d'arbre évidée. Chacune est accordée sur l'un des degrés de l'échelle pentatonique, l'orchestre couvrant dans sa totalité trois octaves et demie. L'orchestre joue en « hoquet », c'est-à-dire que chaque trompe répète une série rythmique qui lui est propre et qui se superpose aux séries rythmiques différentes des autres instruments. Les notes des trompes s'intercalent ainsi les unes entre les autres, produisant des lignes mélodiques qui se superposent et s'entrecroisent en une impressionnante polyphonie. Loin d'être répétitive, cette musique est au contraire très évolutive car au fil de la pièce chaque instrumentiste varie sa série rythmique tout en respectant sa structure de base. Le répertoire traditionnel, enseigné lors de la retraite initiatique des jeunes garçons, comprend une quinzaine de pièces qui sont des adaptations de chants d'initiation, de chants pour le culte des jumeaux, de chants de deuil... Depuis quelques années, il s'enrichit de compositions nouvelles, notamment des adaptations de chants d'éloges à des chefs et des notables.

- Orchestre de trompes Banda-Linda du village de Trobode, MCM, 1995 dans le cadre du cycle « Souffles d'Afrique ».

PYGMÉES MBENZELE DE CENTRAFRIQUE

La Maison des Cultures du Monde, tout comme le Festival des Arts Traditionnels avant elle, s'est toujours refusée à présenter sur scène des chanteurs ou musiciens pygmées, considérant que le risque de désintégration que cela pourrait faire courir à cette population était contraire à sa vocation. En revanche, elle a publié en 1992 des enregistrements de terrain réalisés six ans plus tôt chez les Pygmées Mbende de Centrafrique par l'ethnomusicologue Simha Arom.

La culture matérielle des Mbende est relativement fruste. En revanche, leur mode d'existence communautaire, les préoccupations de la chasse et des croyances surnaturelles qui y sont associées et le goût du divertissement ont suscité chez eux une grande richesse des arts de l'oralité : contes, chantefables, mélées de chasse, jeux chantés, rituels, chants et danses de divertissement. Bref, toute une culture collective au sein de laquelle les autres sont souvent de facture complexe. Si leurs instruments sont limités, leurs polyphonies vocales sont en revanche très élaborées. Dans ce domaine, les Pygmées font preuve d'une intelligence et d'une imagination musicales sans pareille : contrepoint, variations, imitations mélodiques, improvisations mélismatiques, motifs obstinés, pédales ornées, interjections mi-parlées mi-chantées, usage du jodel...

Discographie
Polyphonies vocales des Pygmées Mbende, CD INEDIT W 260042.

inventions géniales ailleurs ! La culture en Afrique est en proie à un perpétuel phénomène de remplacement, et se nourrit d'elle-même. On ne retrouve plus, aujourd'hui, ce que l'on connaissait il y a vingt ans, et tout permet de penser qu'il en ira de même au cours des décennies à venir : des instruments de musique changeant, des interprètes disparaissent, on trouve qu'il est de bon ton de modifier les tenues vestimentaires, les



LE TCHILOLI DE SÃO TOMÉ ▶

São Tomé, une petite île baignant dans les eaux du Golfe de Guinée à 200 km au large du Gabon, appartient à l'archipel de São Tomé et Príncipe, portugais depuis le xiv^e siècle jusqu'à son indépendance en 1975.

Masqués de blanc, des personnages dansants, sautillants, sortent de la forêt et s'avancent en file vers la clairière. Ils portent des fracs, des gants, des cannes à pommeau, des épées de bois, des capes de velours, des bas noirs, des manilles, des couronnes dorées au papier de chocolat, des bicornes...

Ils s'expriment en portugais ancien, la langue de Baltasar Dias, dramaturge de Madère au xv^e siècle, qui créa à partir de fables populaires issues de la littérature de Cordel, « La tragédie du Marquis de Mantoue et de l'Empereur Charlemagne ». Des tirades en portugais moderne se mêlent au texte original.

Depuis quatre siècles, cette unique pièce du répertoire de tchiloli est jouée une fois l'an, le jour de la fête du saint local.

Le récit est simple : Carlotto, fils de Charlemagne, devient meurtrier par amour et tue le neveu du marquis de Mantoue. Les Mantoue réclament justice et finissent par l'obtenir de Charlemagne qui, déchiré, ordonne pourtant la mise à mort du prince. Le procès se déroule avec les trasseries et les emphases d'une cérémonie médiévale ou d'un procès moderne.

Ce théâtre musical et dansé pourrait ne constituer qu'une trace de la culture du colonisateur, et pourtant le tchiloli est beaucoup plus !

Un décodage du texte écrit montre que Charlemagne incarne le roi et le gouvernement du Portugal, tandis que Carlotto n'est autre que le tyrannique potentiel local, gouverneur portugais de l'île. Enfin, les gens de la famille Mantoue représentent les grandes familles méesses de São Tomé.

La chorégraphie, inscrite dans un espace rituel, oriente l'œuvre vers une autre lecture : celle d'une cérémonie de funérailles occultée par une représentation brillante et carnavalesque, tournant en dérision le modèle occidental. Dès le début de la « tragédie », entre les constructions de branchages qui, face à face, figurent le palais de l'empereur et la cour du marquis, deux acteurs déposent un cerceau de la taille d'une boîte à chaussures, cadavre symbolique autour duquel les protagonistes vont argumenter et danser.

L'ensemble musical reproduit une fanfare portugaise en utilisant des instruments africains (tambours, flûtes et hochets).

Certains personnages rompant avec l'allure paisible des chorégraphies européennes médiévales, arpentent la clairière avec frénésie. Ils incarnent alors, dans l'ombre de leur rôle, le perturbateur-guide des épreuves qui anime souvent les premières phases des rites d'initiation africains.

Les masques blancs signalent la présence des esprits des morts. Les miroirs placés sur les coiffures projettent les corps des influences néfastes. Avant même que la pièce ne commence, du vin de palme est versé sur le sol, afin d'abreuver les ancêtres.

Plus qu'un fragment d'archéologie du théâtre, le tchiloli apparaît comme une tentative de subversion d'une grande finesse en même temps qu'une réappropriation constante des mythes africains. On a affaire ici à un exemple intelligent de détournement d'une culture.

• Tchiloli de São Tomé, MCM, 1990.

Bibliographie

« Le Tchiloli », in *Internationale de l'imaginaire*, n°14, Paris, MCM, 1990.



Le tchiloli à São Tomé (voir illustration page 173 haut) et sur la scène de la MCM à Paris (ci-dessus)

talismans, de les adapter à ce que l'on appelle la vie moderne, de changer des espaces, d'intégrer des formes philosophiques ou religieuses d'une autre appartenance... C'est quelquefois catastrophique !

Un exemple ? Le Sud-Cameroun est connu pour ses grands joueurs de xylophones *medzang*. Une trentaine d'instrumentistes et des choristes avaient coutume de se réunir le dimanche matin, pour accompagner la messe à Yaoundé. Les instruments étaient traditionnellement accordés selon le système pentatonique, ou un ecclésiastique et musicologue camerounais a décidé de transformer les lames, et de les accorder selon la gamme occidentale. A partir de là, cette musique a perdu beaucoup de sa saveur ; elle s'est occidentalisée et, ce faisant, s'est appauvrie. Personne, apparemment, au Cameroun, ne s'est rendu compte de la perte ! Nous voulions faire venir des xylophonistes pour donner une messe de Noël et nous y avons renoncé.

BP : Alors qu'avez-vous vu ou entendu qui ne vous ait pas déçue ?

FG : Chez les Sahéliens du Mali et du Burkina Faso, j'ai entendu des concerts de vièles, des instruments qui étaient fabriqués dans des bidons d'essence, des bidons d'huile, remarquablement accordés, et qui produisaient des sons superbes, de même que les fameuses harpes-luths *kora* et *ngoni* des griots, bien connus du public occidental. Aux Comores, les musiques sont très belles : elles témoignent d'influences multiples.

Aujourd'hui, la flûte est faite d'un tube d'acier, un morceau de conduite de gaz ou d'eau, limé et creusé d'une telle façon que la flûte produit un son différent mais tout aussi beau que celui du bambou des origines.

Les traditions se modifient en Afrique mais se conservent aussi : je pense encore aux Comores. On y retrouve un mélange de cultures originaires de Tanzanie, du Yémen et de Perse. Les Comoriens sont de grands joueurs de *gabus*, le luth yéménite. Aujourd'hui on y accorde encore le luth comme on le faisait au Yémen jusqu'au xviii^e siècle, alors qu'au Yémen ce luth cède progressivement la place au luth oriental *ūd*.

En Tanzanie, dans les cours princières, et en particulier dans la ville de Dodoma, il y avait des chantres, des poètes, des chroniqueurs, qui chantaient la généalogie des princes en s'accompagnant sur de grandes *sanzas*, cet idiophone à lamelles que l'on surnomme parfois « piano africain », avec des



◀ LE KWAGH-HIR DES TIV, NIGERIA

Le kwagh-hir constitue un ensemble complexe formé de plusieurs expressions du peuple Tiv, établi à l'est du Nigeria : danse, musique, masques, contes, pantomimes et marionnettes. Ces dernières possèdent la particularité d'être placées sur des caisses mobiles et animées par un manipulateur dissimulé dessous. Ce mode de manipulation semble être unique au monde.

Si le kwagh-hir a les aspects d'un théâtre total, il recouvre aussi une cérémonie pour la fécondité. C'est pourquoi se mêlent prières, fables, ironie et satire dont la cruauté n'est pas exclue.

Les chants, polyphoniques, sont accompagnés par des tambours et des hochets.



• Kwagh-hir, MCM, 1984.

◀ MUSIQUES RITUELLES DES BAMUM DU CAMEROUN

Les Bamum sont presque tous concentrés autour de leur capitale, Foumban. Cette société patriarcale a été en partie islamisée au cours du xvii^e siècle. En haut de la pyramide sociale, le roi règne en son palais entre les dignitaires (anciens guerriers), les princes royaux et des descendants d'anciens captifs élevés au rang princier. A l'extérieur du palais vit le peuple formé principalement d'agriculteurs et d'artisans. Malgré la stratification des charges, les Bamum ne ressentent ni l'immobilité ni la contrainte car ils ont inventé un système de contrôle de l'autorité : le *ngoun*.

Le *ngoun* est à la fois un rassemblement populaire dans le palais royal, une fête-foire où se pratiquent des musiques et des danses, un tribut et un serment d'allégeance au roi, une critique des abus royaux et princiers et une société secrète. Au cours d'un *ngoun*, qui n'a lieu que quatre ou cinq fois seulement au cours d'un règne, les biens apportés de tous les coins du pays sont redistribués, justice est rendue et les musiques des sociétés secrètes se font entendre. Celles-ci respectent les classes sociales. Il y a les musiques royales, les musiques des princes, les musiques des notables d'origine servile et les musiques du peuple. Outre les musiques du *ngoun*, on peut également entendre les musiques des griots du roi dont le répertoire suit les événements quotidiens de la vie du palais (audiences, réveil du roi, arrivée de la reine...), et les musiques des princes jouées par les sifflets en hoquet.

Les instruments comprennent des hautbois, des trompes en cuivre, en ivoire, en bois, des sifflets, des mirltons façonnés dans des tiges de mil (instruments réservés aux initiés du *ngoun*), des tambours à membranes, des tambours de bois, des pluriars, harpes-cithares, *sanzas*...

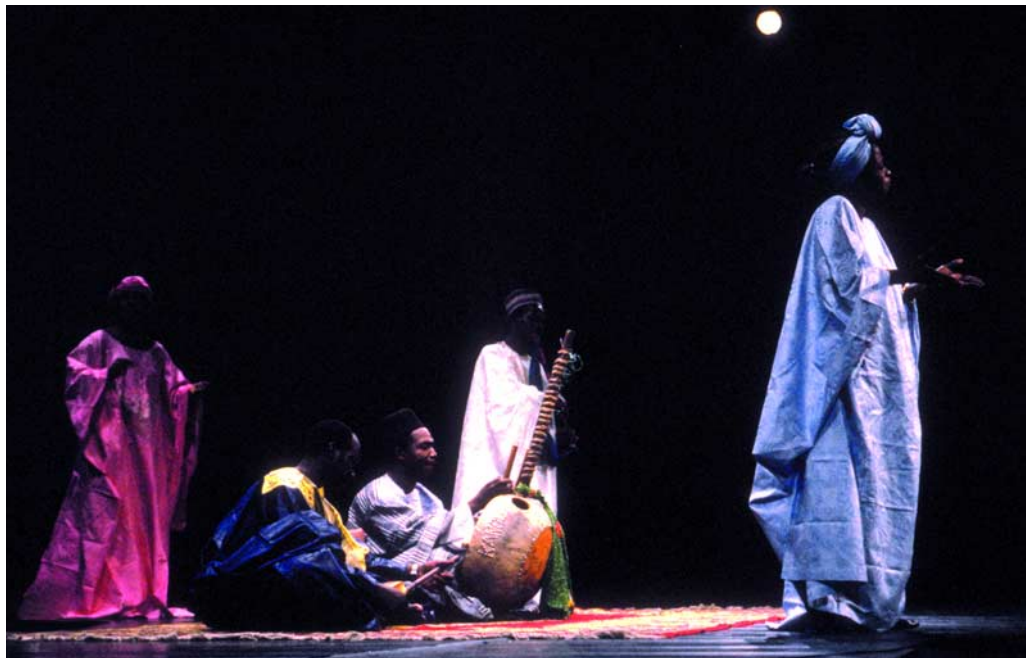
• Chronique des Sultans Bamum, MCM, 1989, cycle « Théâtres et rituel » ; Musiciens du Palais de Foumban, MCM, 1995, cycle « Souffles d'Afrique ».

Discographie

Cameroun, musiques Bamum, un CD INEDIT à paraître (1997).

formes vocales très raffinées. Bien que les princes aient disparu et que la ville et la région de Dodoma soient devenues un simple centre agricole, les notables entretiennent de grands chanteurs qui se manifestent, à présent, lors des grandes fêtes nationales et non plus seulement religieuses. Ils ont gardé intactes les techniques vocales et instrumentales ainsi que les formes polyphoniques de leur musique. Nous avons pu faire venir un de ces chanteurs, Hukwe Ubi Zawose, un Gogo de la région de Dodoma, et outre ses concerts nous avons enregistré avec lui un disque magnifique. La musique, chez les Bamum, au Cameroun, appartenant aux milieux aristocratiques et particulièrement au sultan, s'est mieux conservée que les musiques des milieux populaires.

Autre cas de destruction, celui de l'Ouganda à l'époque d'Idi Amin Dada qui, lors de son accession au pouvoir, a fait brûler tous les instruments traditionnels et a exilé ou emprisonné les musiciens, car ceux-ci préservaient par



Fanta Koumaré, griotte du Mali

leurs chants la mémoire des anciens dirigeants. Lorsqu'il a quitté le pouvoir, ces musiciens n'ont eu de cesse de reconstituer instruments et mélodies.

BP : Comment se manifeste cette omniprésence de la magie et de la mort dans les musiques, les chants, les danses dans les manifestations africaines que vous avez présentées ?

FG : Elle se manifeste tout le temps, mais on peut très bien, en Europe, ne pas s'en apercevoir. Nous avons eu, par exemple, un concert de sifflets en hoquet qui appartient à une forme sociale que l'on appelle le *nguon*. Il s'agit d'un grand rassemblement au cours duquel le sultan des Bamum du Cameroun reçoit un tribut de toute la population bamum et compte les âmes des vivants et des morts. Il rattache chaque sujet à une lignée, et c'est grâce à ces cérémonies musicales – magiques et statistiques – que l'on peut garder le schéma de constitution du clan, et effectuer le dénombrement de ses membres, ce qui est important pour la répartition des terres et du travail, entre forgerons, artisans, cultivateurs, chasseurs de miel, et dignitaires. La présence de la mort, on la retrouve dans des formes populaires comme en Centrafrique. Dans la région de Bambari, les Banda Linda donnent des concerts de trompes tonitrueuses dont la fonction, à l'origine, était un dialogue avec la mort : les musiciens faisaient trembler le sol par les sons qu'ils émettaient et recevaient une réponse des ancêtres couchés sous la terre. Aujourd'hui la fonction a un peu changé. Cependant s'ils peuvent

jouer au moment des fêtes nationales, ou de la visite d'un hôte étranger, ils demeurent conscients que cette musique s'adresse à ceux qui sont sous la terre, et l'apprentissage du jeu de trompe et du répertoire se fait toujours et exclusivement pendant la retraite initiatique des jeunes garçons.

Nous avons invité un chanteur samogo du Burkina Faso, à la frontière du Mali. Il était chasseur, et il a joué et chanté la musique des chasseurs du Sahel, destinée à célébrer la poursuite et la victoire sur le gibier. Il chantait une musique répétitive, avec une voix rauque, et portait un costume sur lequel de petits miroirs étaient cousus, très près les uns des autres. Or ces miroirs renvoient le mauvais œil vers le lanceur ; ils sont une protection contre les maléfices, une façon de garder la bonne mort. En Afrique, aucune mort n'est naturelle ; elle est le résultat de l'action d'une force contraire. On est assassiné, empoisonné, persécuté par d'autres, ou par les ancêtres en colère si l'on a transgressé un interdit.

BP : Avez-vous découvert des spectacles qui vous ont vraiment étonnée ?

FG : Oui, à São Tomé, à quatre cents kilomètres au large du Gabon, sur cette île peuplée de gens du Golfe de Guinée, amenés en esclavage par les Portugais, à partir de la fin du *xiv^e* siècle, j'ai trouvé une forme théâtrale fantastique que l'on appelle le *tchiloli*. C'est en fait l'histoire de Charlemagne racontée par les baladins de la littérature de Cordel aux *xv^e* et *xvi^e* siècles, mais c'est aussi pour les anciens esclaves qui peuplent l'île, une immense cérémonie de funérailles cachées, où tout est preuve de mort : le petit cercueil qui occupe l'espace central, les costumes des acteurs, les masques blancs, les bâtons de pouvoir, les flots de ruban et les petits miroirs cousus sur les vêtements.

Famoudou Konaté accompagnant une griotte



TAMBOURS MALINKÉ

Les ensembles de tambours djembé de Guinée fascinent les spectateurs occidentaux depuis plusieurs années, par la richesse et la variété de leurs rythmes, le talent d'improvisation des maîtres djembétola, et leur sens de la scène. Si le djembé est communément pratiqué en Guinée, au Burkina Faso et en Côte-d'Ivoire, les Malinké sont réputés pour en avoir le mieux conservé la tradition. Fondateurs du royaume mandingue dès le *iii^e* siècle, les Malinké connaissent leur apogée au *xiv^e* siècle sous le règne de Sundjata (royaume du Mali). C'est à cette époque que se développe la tradition des griots, issus de la caste des forgerons. Ils assurent la transmission orale de l'histoire mandingue et de la généalogie des chefs et des notables. La musique malinké est indissociable des fêtes. Celles-ci célèbrent les récoltes du millet et du riz, la fin du Ramadan, l'ayd al-kebir, les circoncisions et les mariages... À chacune de ces fêtes correspond un répertoire de chants exécuté par les griottes, de rythmes tambourinés et de danses. Les percussions sont dominées par le tambour djembé, grand tambour-calice frappé à mains nues et aisément reconnaissable à ses grandes plaques de fer agrémentées de sonnailles. Le soliste joue debout, le djembé fixé à son torse par une lanière. Tandis que les autres tambours (djembé, kenkeni, sangba, dunun) jouent le rythme de manière répétitive, le soliste se livre à une série de variations et d'improvisations virtuoses.

• Les Percussions de Guinée, MCM, 1989 ; Famoudou Konaté, (considéré aujourd'hui comme le plus grand *djembétola* de son pays, accompagné de deux griottes et de quatre tambourinaires), MCM, 1993.

MUSIQUES FUNÉRAIRES DES FODONON DE CÔTE-D'IVOIRE

Les Fodonon constituent l'une des nombreuses populations du pays sénoufo dont l'art plastique et sculptural est universellement connu comme l'un des plus remarquables de l'Afrique de l'Ouest.

Chez les Fodonon, la musique a pour occasion privilégiée la célébration des funérailles. Celles-ci donnent lieu, durant plusieurs jours, à d'imposantes prestations musicales où l'atmosphère de fête prend sa revanche sur les difficultés de l'existence quotidienne et sur la tristesse de la mort.

Le bolonyen occupe dans les funérailles une place de choix. Ce nom (litt. les gens de laalebasse) désigne un ensemble funéraire composé de harpes arquées monocordes et de hochets-sonnailles ; les musiciens chantent tout en s'accompagnant sur leurs instruments. La nuit réservée au bolonyen est celle qui suit l'inhumation du défunt et elle dure de onze heures du soir à six heures du matin. Cette veillée musicale se divise en plusieurs phases chantées, chacune pouvant rassembler plusieurs pièces alternant avec de longs « entractes ». Il y règne une atmosphère d'effervescence collective et la musique, le théâtre et les échanges verbaux et symboliques (boissons, monnaies, gestes) forment un tout cohérent.

L'orchestre kpopin participe lui aussi aux rites funéraires quoiqu'il ait généralement pour fonction d'accompagner et de stimuler les cultivateurs dans leurs champs. Les chants accompagnés par des timbales et des hochets ont une force émotionnelle et une exubérance telles qu'ils sont très appréciés des Fodonon.

• Ensembles bolonyen et kpopin de la région de Korhogo, MCM, 1989, avec la collaboration de Michel de Lannoy, ethnomusicologue.

CHANTS DES SAMOGO DU BURKINA FASO

Au Burkina Faso, comme au Mali, il existe des sources de la connaissance appelées gwanadugu et wassulu. Les futurs initiés font l'apprentissage de la science, de la musique et de la danse, et du donsoya ou l'art de la chasse. Le donsoya consiste en un don de soi-même pour acquérir le courage et la renommée. Le village de Samorogouan où vivent les Samogo, est situé à l'ouest du pays, non loin de la frontière malienne, et c'est vers le Mali que le futur chasseur dirige ses pas, en quête d'un maître. Dès qu'il l'a trouvé, il doit parvenir à se faire admettre dans le cercle de ses disciples. S'il y parvient, il portera jusqu'à sa mort les marques de ce maître sous forme de talismans et de scarifications faciales.

Si la chasse demeure aujourd'hui une activité essentielle des Samogo, ceux-ci sont également devenus agriculteurs et éleveurs. Aussi la tradition chantée de ces chasseurs-griots, les gnanssa, qui accompagnait surtout la préparation et le retour des grandes chasses ou les funérailles des chasseurs, s'est-elle élargie à d'autres registres d'activité et à divers événements de la vie sociale : circoncisions, funérailles ordinaires...

Le griot s'accompagne sur une harpe-luth nyang, ressemblant assez à la kora, avec sa caisse, son manche et ses deux plans de cordes parallèles. Il est secondé par un xylophone bah (équivalent du balafon), des tambours d'aiselles tuway et des râcleurs de fer.

• Massa Konaté : gnanssa du village de Samorogouan, MCM, 1992.



Massa Konaté et ses musiciens samogo

Le bolonyen fodonon de Côte-d'Ivoire



BP : Vous insistez fréquemment sur l'importance de la diaspora africaine...

FG : L'Afrique se syncrétise à l'intérieur mais aussi à l'extérieur, pour former des objets et des formes qui possèdent une grande force et une grande originalité. Une problématique particulièrement intéressante est celle du mélange de formes islamiques et de formes magico-talismaniques africaines, mélange qui a donné des expressions culturelles nouvelles comme les zâr en Égypte, en Nubie, en Éthiopie, au Soudan et en Somalie, ou les gnawa et les aïssaoua au Maroc, les stambeli en Tunisie, etc. Elles fonctionnent encore parfaitement aujourd'hui et conservent toute leur efficacité. Les formes syncrétisées avec le catholicisme sont intéressantes également : elles donnent naissance à tous les vaudous, aux santerias que l'on trouve en Haïti, à Cuba, à Santo Domingo...

Je vois l'Afrique comme une immense porte, entièrement constellée de serrures. Un Occidental possède peu de clés pour déverrouiller cette porte-là, mais s'il se met dans la logique africaine, il parviendra à l'entrouvrir...

Autres manifestations

- Oboadé, musique du Ghana, F.A.T., 1974.
- Sebahi Koli Larounga, chanteur togolais, F.A.T., 1977.
- Conteurs et musiciens des Seychelles, F.A.T., 1978.
- Mustapha Tetey Addy, maître-tambour du Ghana, F.A.T., 1979.
- Afrika Jolé, tambours de Guinée, F.A.T., 1979.
- Harouna Ouedraogo, conteur de Haute-Volta, F.A.T., 1980.
- Penda Diabate et Arfan Kouyate, musiciens du Mali, F.A.T., 1981.
- Balafon et kora du Sénégal, F.A.T., 1981.
- Papa Oyeah Makenzie, homme-orchestre du Ghana, F.A.T., 1981.
- Joseph Kobom, balafon du Ghana, F.A.T., 1982.
- Griots mandingues de Gambie, F.A.T., 1982.
- Théâtre National du Zaïre, MCM, 1982.
- Conteurs de Haute-Volta, de Centrafrique et du Togo, MCM, 1983, cycle « Conteurs du monde ».
- Madagascar, musiques des hauts-plateaux, MCM et F.A.T., 1983.
- Ghana : Agoroma, musiques de cour, MCM et F.A.T., 1983.
- Chanteurs épiques de Somalie, MCM et F.A.T., 1983.
- Maloya de la Réunion, MCM et F.A.T., 1983.
- Musiciens du Togo, MCM et F.A.T., 1983.
- Musiques et danses du Congo, MCM, 1983.
- Conteurs ivoiriens, MCM, 1984, cycle « Conteurs 84 ».
- Conteurs du Congo et du Mali, MCM, 1985, 3^e cycle « Conteurs du monde ».
- Ouganda : rituel des Baganda et Massaba, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».
- Mozambique, musique des Chopis, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».
- Gabon, musiques de la forêt et de la savane, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».
- Griots du Mali, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».
- Jazz de Guinée, MCM, 1987, cycle « Afrique-s à Paris ».
- Les Amazones de Guinée, danse, MCM, 1988.
- Zaire, musiques et danses traditionnelles, MCM, 1988.
- Burkina Faso, musique, chants et danses, MCM, 1989.
- Le pays dogon, exposition de photographies, Le Rond-Point, 1994.
- Musiciens du Niger, MCM, 1995.

Discographie

Les Percussions du Ghana, Arion/F.A.T. ARN 33574



Exposition de photographies de Peter Magubane, Afrique du sud, MCM, 1990.





« S'il s'agit d'un cercle du monde et du soleil,
on mesure le sens exprimé et masqué de la fête à
cette prostration, cette tentative pour enfermer le
cercle du monde dans la terre, comme pour
compresser le cosmos aux dimensions d'une ronde
dans la boue, le détruire, le dissoudre. »

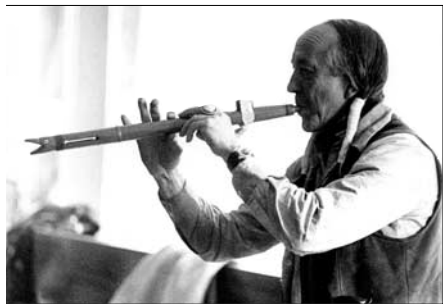
Jean Duvignaud
Fêtes et civilisations

les trois Amériques





Máximo Damián, violoniste quechua du Pérou



Tony Shearer, flûtiste sioux

BP : Et les Amériques ?

CK : Des études, des colloques organisés à l'occasion du cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes, il est ressorti très clairement que les cultures originelles ont totalement disparu sur ce continent ; il n'en reste que des bribes que l'on tente, ici ou là, de réactualiser. Le génocide a été tel que des peuples entiers ont sombré, et leurs cultures avec eux. Cette constatation, nous l'avons déjà faite il y a longtemps. Au Brésil en particulier, où nous avons recherché des expressions autres que modernes et contemporaines, des témoignages du passé. Or, en dehors de l'art de la plume, nous n'avons trouvé que des choses extrêmement fragiles, intransportables. En Amérique du Nord, il ne reste qu'une vision hollywoodienne des traditions amérindiennes. Une anecdote significative : nous avons rencontré un Indien sioux, connu pour être le descendant de Cochise et qui avait conservé, transmise de père en fils, la musique sioux. Nous l'avons reçu dans la grande salle de la Maison de la Culture de Rennes. Il est arrivé avec sa flûte et il a joué, devant mille personnes. L'air a duré une minute et demie. Nous lui avons demandé s'il voulait continuer, ou jouer autre chose. Non. Il avait joué LA musique des Sioux. Il ne connaissait rien d'autre. Du Canada, nous avons invité les Montagnais : il leur restait quelques contes, quelques légendes et récits, mais rien de musical. Dans le Grand Nord subsistent encore les Inuit avec une vraie technique de chant



Ci-contre, John Jackson et John D. Holeman, chanteurs et guitaristes de piedmont blues, 1992.

Ci-dessous (de haut en bas), Les Frères Balfa, musiciens cajuns de Louisiane, F.A.T. 1975, MCM 1990. Osceola May, chanteuse de spirituels du Texas, 1989 John Burrus, cow-boy songs du Texas, 1989 Canray Fontenot et Elridge Thibodeaux, zydeco de Louisiane, 1990

BP : Peut-on dire que les colonisations portugaise et espagnole ont, malgré tout, favorisé un métissage, alors que la colonisation anglaise aurait conduit à une éradication totale ?

CK : Non, il y a eu métissage au sud et au nord. Cette rencontre est sans doute le pivot culturel du continent. La venue des Français, des Anglais, des Espagnols et des Africains a favorisé l'implantation de nouvelles traditions, traditions qui ont pris un nouveau sens une fois transplantées. Il y a différentes formes de métissage, des formes restées très proches des origines et d'autres qui ont évolué et qui sont sans doute, aujourd'hui, la véritable expression culturelle de ces pays. D'où la richesse du Brésil. Nous nous sommes attachés à explorer ponctuellement quelques-unes de ces formes. Au nord, le blues et le gospel, mais aussi quelques incursions en



The No Name Gospel Singers, MCM, 1987 & 1988



direction de formes contemporaines, afin de faire connaître, par exemple, le travail de La Mama de New-York, qui partage avec nous une même ouverture sur le reste du monde. Dans les Caraïbes, un travail autour de la Guadeloupe et de la Martinique qui a pris place dans le Mela que nous avons organisé en Inde, mais aussi un projet qui nous tenait à coeur : la première venue d'un steelband en France avec l'un des grands orchestres de Trinidad. Quelques tentatives du côté de Santo Domingo, de Haïti avec les chants et danses du vaudou et les sculptures de fer et surtout l'art populaire du Brésil que nous avons exposé au Grand Palais.

FG : On peut aborder les Amériques sous l'angle du métissage, mais aussi sous celui d'une création pure, dans laquelle les éléments s'amalgament ou ne s'amalgament pas. A l'intérieur de la création, on découvre des fils qui permettent de remonter jusqu'aux origines amérindiennes, hispaniques et africaines. Mais tout est création. On n'est plus, ici, dans l'optique asiatique ou africaine. Aux États-Unis, les gens s'expriment pour pouvoir s'affirmer à l'instant même ; il ne s'agit plus de grandes cosmogonies, mais d'une lutte

STEELBAND DE TRINIDAD

Les Amoco Renegades, vainqueur du Panorama 1989 (concours annuel auquel participent tous les steelbands du pays), furent le premier steelband invité en France.

• MCM à la Mutualité, juin 1989



Steelband de Trinidad lors du Panorama 1989

LES TRACEURS DE VÉVÉ DE HAÏTI

Une des phases importantes du vaudou est le traçage des vévé, graphismes codés sortant des doigts pincés des hougan (prêtres) en filets de farine de manioc pour les lignes blanches et de marc de café pour les lignes noires. Dans l'espace du sanctuaire, près du poteau-mitan, là où les danses vont être exécutées soutenues par les chants qui feront des houssi les montures des dieux, les traceurs de vévé chantent en invoquant Legba-Carrefour, Ogun-Ferraille, Erzuli-Frida-Dahomey, Agoué, Simbi, Papales-Grands-Bois, Baron Samedi, Damballah-Wedo, etc. Leurs chants, berceuses plutôt qu'appels, préparent les possessions, en « africanisant » ce sol caribéen, terre d'exil réappropriée.

À Rennes, une aire de terre battue est préparée dans la galerie d'exposition et les deux hougan réalisent sous les yeux du public une œuvre éphémère, graphique et musicale.

• Clavier et Malan, traceurs de vévé haïtiens, FAT, Rennes, 1977.



Chants de candomblé de Salvador de Bahia



Maracatu de Recife

contre un espace, un espace affronté afin d'essayer d'y créer un écho. Les matériaux sont tellement divers que l'on manque d'une logique de recherche.

BP : A quoi tient cette singularité des Amériques ? A cet immense effondrement des sociétés et de leur cultures, chacun se retrouvant désarmé ?

FG : Les Africains d'Afrique Noire ne se sont jamais trouvés désarmés. Il ne faut pas tout attribuer au génocide de la Découverte. Je pense à la fable de Pérec : un groupe d'Indiens, derrière les bambous, voit arriver les colons et dit : « Ciel, nous sommes découverts ! »

Si la culture indienne a moins bien résisté que d'autres cultures dans des situations critiques équivalentes, c'est qu'elle était plus fragile ! C'était une culture du silence, une culture de l'effacement. La culture africaine, déracinée, s'est développée, fortifiée, à partir de territoires réinventés.

L'Africain, démuné, isolé, perdu, hors de sa langue, de ses instruments de musique, de ses ritualistes, a pu recréer une nouvelle Afrique avec des éléments hybrides. Les Indiens ne l'ont pas fait.

CHANTS DE CANDOMBLÉ, BRÉSIL

Le territoire de Gautois perché sur une colline de Salvador de Bahia était le fief de Mae Mininha, célèbre « mère des Saints ». Sa petite-fille Montca, initiée par l'aïeule et connaissant les airs et les rythmes de tous les esprits du candomblé, dirige non pas un concert ou un spectacle de cette forme mystique, synchrétisme des religions africaines et du christianisme, mais une sorte d'évocation de chacun des dieux. Grands tambours, cloches de fer semblent délimiter les présences invisibles de Obatala, Yemanjá, Oxossi, Ogun, etc.

• MCM, 1986

LA CAPOEIRA, BRÉSIL

Pratiquée aujourd'hui par 80% de la population du Brésil, la capoeira, art martial et sport national, est surtout une manière de vivre, car dans le jeu s'expriment les difficultés, les angoisses, les colères et les joies des Brésiliens.



La capoeira, née de la révolte des esclaves noirs, porte en elle les traces d'un passé récent. Pour se défendre, les esclaves privés d'armes inventent toute une gamme de mouvements mêlés au souvenir des danses traditionnelles africaines, accompagnées de chants et de claquemets de mains. C'est pourquoi la capoeira est un simulacre : cette danse peut tuer.

Et pourtant les adversaires semblent jouer de leur corps, bondissant, se coulant, ne se touchant jamais. Aujourd'hui les écoles ont élaboré des méthodes. Les instruments qui accompagnent la capoeira sont l'arc musical berimbau, le grand tambour atabaque et le tambourin pandeiro.

• Spectacle d'ouverture du 1^{er} F.A.T., Rennes, 1974.

MARACATU DE RECIFE, BRÉSIL

Procession carnavalesque organisée autrefois par les esclaves africains pour donner le change aux maîtres blancs, le maracatu était en réalité la cérémonie de couronnement d'un roi et d'une reine congo. Les costumes copiés sur ceux des cours portugaises, les marionnettes – véritables fétiches portés par les dames d'honneur –, les serviteurs et les nobles dansant selon un ordre hiérarchique, les tambours battant des rythmes en miroir, contribuaient à faire de cette parade une cérémonie cachée. Aujourd'hui, le maracatu demeure très vivant, les « souverains africains » continuant de régner sur différents quartiers de la ville.

• MCM, 1986.

**HUAYÑOS ET DANSE DES CISEAUX
DES AYMARA-QUECHUA DU PÉROU**

Les instruments les plus répandus dans la Sierra péruvienne sont le violon, dont Máximo Damián est l'un des plus grands maîtres, et la harpe andine. Les musiciens participent à toutes les fêtes qui rythment la vie des campagnes : baptêmes, mariages, enterrements, semailles, moissons, marquage du bétail, fêtes de l'eau. Ils jouent des chants de fête huayños ou accompagnent les danseurs aux ciseaux, héritiers des anciens danseurs sacrés, « faiseurs de pluie », qui communiquent encore aujourd'hui avec la nature et les dieux.

• MCM, 1992, « America 92 »

**SICURIS DE PUÑO**

La présence des flûtes de pan en Amérique du Sud est attestée depuis l'époque des Incas. Il s'agissait d'instruments de poterie, de roseaux, de métal ou de bois dur. De nos jours, le sicu ou antara est composé de sept à trente-trois tuyaux de roseau, selon la taille de l'instrument. Les sicuris sont joués en ensembles polyphoniques pouvant aller jusqu'à quarante musiciens. Les exécutants ne font jamais glisser leurs lèvres le long de l'instrument mais attaquent chaque note avec un claquement de langue. Cependant, l'acidité que cette technique confère à leur jeu est largement tempérée par le mélange sonore des flûtes qui s'enrichissent mutuellement comme les registres d'un jeu d'orgue.

• MCM, 1992, « America 92 »

CK : N'oublions pas qu'il s'agit d'un peuple décimé, pourchassé pendant des siècles. Aujourd'hui on chasserait encore l'Indien en Argentine, en Amazonie ! Que reste-t-il des Caraïbes ? Rien ! À part quelques individus sur l'île Rodrigue, ils ont été complètement massacrés. Comment garder une culture lorsqu'il n'y a plus de peuple pour l'exprimer ! Et au nord, que reste-t-il ? Ils ont été pourchassés et refoulés dans des réserves. Les Africains arrivaient en esclaves mais, socialement, dans une situation plus stable que celle des Indiens.

FG : Lors de notre dernier voyage en Équateur, pays peuplé d'une majorité d'Indiens, nous avons vu trois formes de culture. Une culture fragilisée, qui est une culture du silence : celle des Indiens. Des îlots de culture noire, beaucoup plus résistante. Et une culture hispanisante dominante, du fait des conditions économiques. Isolés en pleine forêt, un village d'Indiens et un village de Noirs, à cent mètres de distance... Le premier se laissait déprimer tandis que le second luttait pour se développer.

Autre exemple : dans un village indien, un groupe de gens danse en remontant une rue. Ils semblent danser en silence. La seule musique est une petite *keña*, dans un village complètement silencieux. Ce sont des cultures très étouffées, intimistes, qui n'éclatent jamais. L'Indien se forge une sorte de barrière, pour que rien ne déborde sur le monde extérieur.

BP : Ces rares traces seraient-elles intransportables ?

FG : Elles sont parfois immontrables, et souvent incompréhensibles, inapprochables pour des gens extérieurs aux cultures indigènes.

Jean Duvignaud a remarquablement parlé de ces cultures indiennes quand il est allé en Bolivie : il a vu des Indiens des Andes qui faisaient une ronde interminable, à petit pas, en chantant le même motif mélodique pendant des heures, et il a dit : « Ils ne finissent pas d'enfermer le monde. »

BP : Vous avez vu des manifestations de ce type ?

FG : J'ai vu des formes intéressantes et nous avons essayé de présenter, à Rennes en particulier, des manifestations où la dominante était indienne, notamment la *diablada* d'Oruro en Bolivie.

CK : La *diablada* d'Oruro est un exemple d'une rencontre entre une forme espagnole et une forme indienne. Une récupération par les Indiens d'une tradition espagnole.

BP : Il semble que ce soit le spectacle d'Amérique Latine qui vous ait le plus impressionnés.

FG : En effet, la couverture de *Sur la piste des cultures du monde* (éd. Favre 1985) est une *diablada* : c'est un des spectacles qui nous a le plus impressionnés non seulement en Amérique Latine mais dans le monde !

CK : La *diablada* est un des plus beaux phénomènes théâtraux du monde, pourtant, une fois racontée, elle ne tient plus debout. Mais il se passe quelque chose, cette rencontre entre les hommes et les forces occultes, telluriques et qui surgit sans que cela soit explicable... C'est une culture de l'instant, qu'il faut vivre.

FG : La base de la *diablada*, c'est la culture indienne : les esprits souterrains de la montagne qui sortent sous forme de diables, de créatures monstrueuses pour exorciser le Mal et protéger les humains.

BP : Dans quel contexte a lieu ce spectacle ?

FG : Une fois par an, lors de la fête de la vierge des cavernes, pour exorciser

la peur de la mine... Ce sont des mines d'argent, d'étain, et beaucoup de mineurs y succombent du fait des éboulements, des maladies. Formellement, cela ressemble beaucoup à l'exorcisme de la peur que l'on peut voir au sud de l'Inde, et auquel participent les formes monstrueuses des *Saptamatrika*.

BP : Ya a-t-il des instruments spécifiques ?

CK : Non, des trompettes et des tambours espagnols. C'est une fanfare.

FG : J'ai vu en Bolivie plusieurs *diablada* au cours desquelles un Indien se dévoue pour sa communauté ; il devient son bouc émissaire et danse jusqu'à la mort, par arrêt du cœur. Voilà une forme de culture encore vivante et typiquement indienne, c'est-à-dire inconcevable pour quelqu'un qui n'appartient pas à cette culture.

D'autres formes indiennes se sont mêlées aux formes hispaniques et africaines, dans certains rituels théâtralisés. Par exemple la *macumba* au Brésil. Mais là, la récupération est totale, élevée au rang de système. On récupère même des éléments judaïques, islamiques pour former les cultes les plus hybrides. De l'hybride vient la force du Brésil. Et là, on trouve le personnage du *caboco* qui est l'Indien ancêtre, l'Indien-type, celui qui arrive avec des langues peu parlées dans le pays, sinon dans le Mato Grosso, avec des bribes musicales chantées pendant les cérémonies, et certains gestes qu'on ne retrouve ni chez les Noirs, ni les Blancs, mais adoptés par les uns et les autres. Il est très facile d'identifier les éléments noirs, indiens, hispaniques, dans les représentations ritualisées.

BP : Vous parlez souvent de subterfuge, qu'entendez-vous par là ?

FG : L'obligation, à cause des contraintes historiques, d'avoir recours à des faux-fuyants pour exprimer une culture. C'est sans doute le plus intéressant dans le système d'expression humaine des trois Amériques. Exemple : les

Noirs obligés de se cacher pour célébrer les cérémonies de funéraires, d'avoir recours à un jeu, à une tromperie, d'utiliser le vocabulaire religieux des Blancs, la gestuelle des Blancs, leur musique, de se cacher derrière la codification pour exprimer complètement autre chose : Haïti, Cuba, le Brésil, le Mexique... Un détournement, un détournement des valeurs que l'on commence à décoder aujourd'hui. L'apologie du mensonge pour survivre...



Diablada : le Grand Supay

LE MASQUE ET LES CINQ MONDES**La Diablada d'Oruro en Bolivie**

Oruro, ville minière de Bolivie, se livre à un étrange rituel au moment du Carême et ses habitants s'y préparent tout au long de l'année, dépensant parfois la presque totalité de leur salaire pour se procurer les matériaux nécessaires à son organisation.

Le matin du mercredi des Cendres, la ville semble morte lorsque soudain des êtres étranges sortent un à un des maisons et envahissent les rues jusqu'à la place centrale où se dresse la cathédrale. Ce sont des insectes géants porteurs de masques qui atteignent parfois un mètre d'envergure et de hauteur. Cette énorme structure de plâtre et de bois, violemment colorée de rouge sang, de jaune citron, de bleu outremer, d'or, d'argent, de morceaux de verre et de miroirs, se hérise de cornes, de trompes et de plusieurs paires d'yeux énormes (phares de voitures récupérés et peints). (...)

Sur place, une « banda », fanfare locale, composée de cuivres et de percussions, commence à jouer des airs assez lents. Les masques s'assemblent et organisent une mise en files selon un ordre établi de longue date. Les plus grands masques, ceux qui présentent sur une envergure importante toute une pyramide de cornes et de volumes colorés, se nomment *Grandes Capas* ou *Grandes Supay*. Les simples Diables précèdent des personnages féminins vêtus de jupes courtes et de bottes à talons fins appelées Petites Diablasses ou Petites Prostituées. À côté des rangs serrés et visiblement non décidés à se rallier aux files ordonnées, plusieurs personnages masqués et costumés virevoltent, chacun à son rythme et selon un style particulier : l'Archange Saint-Michel aux grands yeux de verre, au visage poupin et portant deux larges ailes blanches dans le dos, le Condor tout vêtu de plumes noires surmontant un masque d'oiseau au bec fort et les quatre Ours enveloppés de fourrure, qui roulent par terre et se mêlent à la foule en se livrant à des plaisanteries gestuelles. (...)

Oruro paie, depuis des siècles, un lourd tribut de vies humaines à la mine. Pour conjurer le sort, depuis les temps les plus reculés de l'empire inca, les mineurs inventent donc le mythe du *Supay* : un diable qui peut se montrer terrible, mais qui, amadoué, gavé de prières, de danses, d'alcool et de sacrifices, devient le protecteur de ses victimes qu'il garde toujours à sa portée.

Chaque année, la terre dont la virginité est violée par les mineurs, engendre toute une armée de démons meurtriers. Or un jour, un de ces démons, le *Grand Supay*, sort de terre avec un état d'esprit différent. Il danse. Et par sa danse, il parle aux hommes. Il adopte, malgré son aspect agressif l'attitude rassurante du *tio* (de l'oncle) et apporte une leur d'espérance aux mineurs. Les Diables d'Oruro produisent un mythe animiste très ancien et les danses qu'ils mènent avec les habitants deviennent autant de signes de protection, de chance, voire de prospérité, au sein de la terre qu'ils réintègrent après trois jours...

Françoise Gründ
catalogue de l'exposition
Le Masque et les Cinq Mondes
EPAD, La Défense, 1988



Macunaíma par le Grupo de Teatro de Macunaíma, Brésil, Carré Silvia Monfort, 1982 : le premier spectacle de la MCM



Donna Giovanni d'après Mozart/Da Ponte par les Divas

DONNA GIOVANNI, C'EST MOZART QU'ON ÉROTISE

L'opéra mène à tout, à condition de le détourner, et plus l'opéra est célèbre, plus le détournement est excitant.

Sacrilège ? Ce le serait si le spectacle présenté actuellement à la Maison des Cultures du Monde n'était qu'une parodie ou une provocation gratuite. Mais savamment comprimé, le Don Juan mozartien est toujours là : joué au piano, chanté par des voix qui, à défaut d'une technique classique, ne manquent pas de caractère, bâti selon la progression dramatique du livret original. Bref, le mozartien s'y retrouve.

Ce mozartien orthodoxe remarquera quand même que tous les personnages sont tenus par des femmes, qu'elles pratiquent avec une subtile virtuosité le jeu du travestissement si cher au cœur de Mozart. Ainsi, Jesusa Rodriguez, qui est à la fois responsable de la mise en scène et titulaire du rôle de donna Elvira, brouille-t-elle les pistes, trafique les sexes, joue à cache-cache avec les identités pour mieux traduire ce qu'elle

considère comme l'idée-force de l'œuvre : sa sensualité.

Premier signe tangible de cette sensualité : l'irruption des poitrines, voire des corps dénudés, les gestes équivoques, les relations érotiques des personnages. Le risque serait la grivoiserie si la stylistique mozartienne gommée n'était remplacée par un maniérisme stylisé, qui crée à son tour un univers cohérent et démontre comment un livret, une musique et un propos déterminés peuvent subir, sans perdre leur signification textuelle, une radicale métamorphose.

Alors que la Carmen de Brook se fixait sur l'intensité du drame, la Donna Giovanni mexicaine est plus décorative, plus extravagante dans sa forme, plus sophistiquée dans ses allusions. Je connais des mozartiens qu'elle exaspèrera ; je connais aussi des mélomanes libérés et, peut-être davantage, des amateurs de théâtre, qu'elle enchantera.

Claude Samuel
Le Matin de Paris
13 septembre 1984



BP : Je suis frappé par la différence de grille utilisée. Vous ne parlez plus de formes savantes ni de formes populaires.

CK : Parce que les seules formes savantes sont occidentales.

FG : Mais les plus fortes sont populaires.

CK : Les Amériques sont aujourd'hui plus un continent de créativité que de tradition c'est pourquoi nous avons orienté nos recherches essentiellement vers ce domaine. Le Brésil tout d'abord avec la troupe Macunaíma dont le spectacle du même nom inaugura les activités de la Maison des Cultures du Monde à Paris. Elle est revenue dans une autre mise en scène d'Antunês Filho : *A hora e vez de Augusto Matraga*. Une autre troupe brésilienne a présenté un type de spectacle inspiré à la fois par l'opéra, le mélodrame et les *tele-novellas*, les *opéras-feuilletons* : *Le drame des camélias* et *La folle du jardin*. Nous avons également accueilli les marionnettes de Mansamete.

Le Mexique nous a permis de découvrir une des créatrices contemporaines les plus



Le Concile d'amour d'Oskar Panizza par les Divas, MCM, 1995



attachantes de cette région, Jesusa Rodriguez qui, avec sa troupe appelée *Les Divas*, a ébahi le public parisien et européen en présentant *Donna Giovanni*, une adaptation très personnelle, à la fois critique, picturale et comique de l'opéra de Mozart. Nous l'avons fait revenir en 1995 pour présenter sa nouvelle pièce, une réactualisation du *Concile d'amour* d'Oskar Panizza, pleine de trouvailles scénographiques et toujours d'une extrême virulence de ton.

Du Venezuela, nous avons invité Nelly Garzon avec sa mise en scène d'*Orinoco* d'Emilio Carballido ; de Cuba, le Teatro Buendia et le Teatro del Obstaculo. Ainsi, depuis la grande rétrospective de théâtre latino-américain que nous avons organisée à Rennes en présentant le théâtre expérimental de Cali d'Enrique Buenaventura (Colombie), le théâtre expérimental d'Eduardo Almeida (Équateur), le Little Carib Teater (Trinidad), le théâtre Cuatro Tablas (Pérou), nous avons tenté de suivre attentivement et assez

◀ **OPÉRAS-FEUILLETONS DU BRÉSIL**

En 1991, la MCM découvre un groupe de jeunes Brésiliens dont l'ambition est de créer un nouveau courant théâtral et qui partagent leur travail entre Rio et Recife. Ils nourrissent leur force créatrice de matériaux typiquement brésiliens : le Carnaval, les radio-novellas, les *tele-novellas*, les enregistrements bâclés à la chaîne, les plumes, les paillettes, la cruauté, le sexe et le pouvoir permanent de la dérision. Par ailleurs, ils adorent l'opéra. Americo Barreto et Fabio Costa, auteurs et metteurs en scène des deux œuvres présentées à Paris : Le drame des camélias et La folle du jardin, brouillent les pistes du spectacle. Leur point de départ est triple : les parades de Carnaval et d'Écoles de Samba, le théâtre bourgeois et la programmation du théâtre de la Vivencia de Recife, pornographique et scatologique. En moins de deux ans, ils forgent un théâtre-bouffe explosif et hilarant.

En même temps, ils créent une esthétique neuve. Proche du spectacle de rue, leur vision est aussi celle d'une imagerie populaire brésilienne.

• *Le drame des camélias, La folle du jardin*, MCM, 1991.



Eros de Maureen Fleming

ROBERTO RUIZ, LA MORT MINIATURISÉE (MEXIQUE)

D'origine très modeste, Roberto Ruiz sculpte depuis l'âge de sept ans, mais c'est progressivement qu'il parvient à réaliser son rêve d'une œuvre miniature en matière dure, certaines pièces ne dépassant pas la taille d'un grain de riz. L'exposition-atelier présentée sur la scène même de la MCM exigeait que chaque visiteur fût muni d'une loupe. L'os est le matériau préféré du sculpteur : os de bœuf qu'il se procure dans les abattoirs. Il utilise aussi certains noyaux de fruits durs, quelques bois tropicaux, autant de matériaux qui l'ont obligé à se fabriquer un outillage particulier : des fraises de dentiste qu'il a modifiées en y adaptant des aiguilles si fines qu'il parvient à réaliser des figurines de plus en plus petites.

L'important pour l'artiste est d'abord l'observation du matériau, car il considère que les formes y sont déjà inscrites. Ces formes sont des crucifixions, des squelettes hilares, des mortes couronnées etc., tout un pan de l'imaginaire populaire mexicain tourné vers la mort.

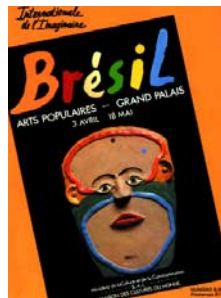
• La fête des morts, miniatures de Roberto Ruiz, MCM, 1988



Les trois chemins d'Aladin à la Lampe Merveilleuse de Françoise Gründ et Elizabeth Swados

régulièrement les étapes de l'évolution du théâtre en Amérique Latine et Centrale.

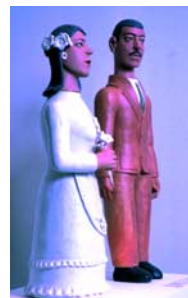
Pour l'Amérique du Nord, nous avons concentré nos activités sur un partenaire, Ellen Stewart, fondatrice de La Mama ETC de New York, parce que nous partageons avec elle des affinités et une démarche commune en ce qui concerne les traditions et la création contemporaine dans le monde. C'est avec La Mama que nous avons produit l'un des premiers spectacles de la Maison des Cultures du Monde *Les trois chemins d'Aladin à la lampe merveilleuse* de Françoise Gründ et Elizabeth Swados. Et en 1996, nous avons souhaité lui rendre hommage en présentant deux de ses dernières découvertes : le metteur en scène et comédien John Kelly et la danseuse-chorégraphe Maureen Fleming.



ARTS POPULAIRES DU BRÉSIL

Grâce à la collaboration de sociologues et d'ethnologues du Brésil, réunis par Lélia Coelho Frota, la Maison des Cultures du Monde a pu organiser en avril 1987, au Grand Palais, une importante exposition sur les formes populaires brésiliennes issues des objets usuels comme de l'univers du spectacle : outils, figures sculptées des barques de pêcheurs, peinture de sable, exvoto de bois, chapeaux de fêtes, accoutrements miroirs, masques, plumes, etc... voisinant avec des photos et des vidéos, replaçant les pièces en situation.

• Grand Palais, 1987



LES TROIS CHEMINS D'ALADIN, VOYAGE AU BOUT DE L'ENFANCE

En chaque enfant, il y a un Aladin qui sommeille. C'est celui qu'Elisabeth Swados et Françoise Gründ ont voulu éveiller en chacun de nous avec ces *Trois chemins d'Aladin à la lampe merveilleuse*. Musique ? Danse ? Théâtre ? Rituel ? Féerie ? Un peu de tout cela.

Françoise Gründ n'ignore rien des gestes qu'ont inventé les hommes ; Elisabeth Swados, compositeur-ethnomusicologue, appartient à la Mama de New York ; elle sait les affinités secrètes des instruments, des rythmes et des techniques vocales par-delà les continents. C'est pourquoi elles ont réussi à ordonner ce formidable patchwork d'artistes venus du monde entier, ce collage féérique de civilisations, à mi-chemin entre la création et la mémoire collective.

En un fabuleux syncrétisme culturel et grâce à la lampe magique, nous passons sans heurt du katalaki au chant coréen, du « pansori » à la déploration juïdique ou au « nay » arabe, de la flûte des Andes à l'orgue-à-bouche japonais.

Il s'agit moins de faire couler locale que de suggérer, d'illustrer, d'enluminer comme une miniature peinte.

Pour indéniable qu'il soit, [le spectacle] constitue une authentique création : les enfants qui assistaient à cette première européenne à Rennes ne s'y sont pas trompés...

Un spectacle envoûtant parce qu'il offre plusieurs niveaux de lecture ainsi qu'une vision unie et fraternelle, mais non réductrice de l'humanité.

Jacques Doucelin
Le Figaro
7 novembre 1982

Œuvre de Walde Mar de Andrade (détail), 1969



Autres manifestations

Danse : Diablada d'Oruro, F.A.T., 1980 ; Mudhead masks, USA, F.A.T., 1980 ; Nucleodanza, Argentine, MCM, 1987 ; Congada, Brésil, MCM, 1989, « Théâtres et Rituel » ; Les Mayoleurs et le Gwoka, Guadeloupe, MCM, 1989 ; *Nankoué* de par Ketty Noël, Haïti, MCM, 1995 ; *Eros* de par Maureen Fleming, U.S.A., MCM, 1996.

Musiques d'Amérique Latine : Uíña Ramos, flûte andine, F.A.T., 1974 ; Anastasio Quiroga, Argentine, F.A.T., 1975 ; Los Rupy, Bolivie, F.A.T., 1976 ; Morella Muñoz, Venezuela, F.A.T., 1977 et MCM, 1982 ; *Bereju* de Colombie, F.A.T., 1977 ; *Tamanangue* et *Golpes* de El Toyuco, Venezuela, F.A.T., 1979 ; Nazareth Pereira, chant, Brésil, F.A.T., 1979 ; Ernesto Rondo, tango argentin, F.A.T., 1979 ; Musiques traditionnelles de Cuba, MCM, 1983 ; Alfonso Montes, Venezuela, MCM, 1983 ; Chimizapaga, Colombie, MCM, 1984 ; Tambours rituels des Boni (Guyane) et Percussions afro-surinamiennes, MCM, 1990 ; Musiques traditionnelles d'Argentine, MCM, 1992 ; Luis Rizzo Quinteto (Tango Argentin), MCM, 1995 ; Jorge Lopez Palacio, chansons hispaniques, MCM, 1995 ; Chants dansés de la côte Pacifique de l'Équateur, MCM, 1995.

Musiques d'Amérique du Nord : Musiques des Cajuns par les Frères Balfa, F.A.T., 1975 ; Esquimaux, F.A.T., 1976 ; Louis « Pliou » Boudreault, violoneux du Québec, F.A.T., 1978 ; Henri-Paul Jumeau, violoneux du Québec, F.A.T., 1978 ; Blues du Mississippi par Rural Burnside, U.S.A., MCM, 1983 ; Blues et Gospel du Mississippi, U.S.A., MCM, 1986 ; The Paramount Singers - Gospel, U.S.A., MCM, 1994.

Théâtre : Théâtre Expérimental d'Équateur, F.A.T., 1976 ; *A la diestra de Dios Padre & La denuncia* par le Théâtre Expérimental de Cali, Colombie, F.A.T., 1977 ; *Bread and Puppet*, USA, F.A.T., 1980 ; *Les trois chemins d'Aladin à la Lampe Merveilleuse* par la Mama de New-York, U.S.A.-France, Maison de la Culture d'Aulnay-sous-Bois,

1982 ; *Orinoco*, tragi-comédie, Venezuela, MCM, 1983 ; *Mansante*, théâtre de poupées du Brésil, MCM, 1983 ; *A hora e vez de Augusto Matraga* par le Grupo de Teatro Macunaima, Brésil, Nanterre Amandiers, 1987 ; *Les nuages de terre* de Daniel Danis, mise en scène de W. Liking et D. Meilleur par Ki-Yi M'bock Théâtre et Les Deux Mondes (Canada), Le Rond-Point, 1994 ; *Ruínas Circulares* de Luis Borges par le Teatro Buendia (Cuba), Segismundo de Victor Varela par le Teatro del Obstaculo (Cuba), MCM, 1994 ; « III^e Festival Don Quijote de Théâtre Hispanique » ; *Le Concile d'Amour* d'après Oskar Panizza par Les Divas, Mexique, MCM, 1995 ; *Actores de provincia* de Jorge Ricci (Argentine), *Es bueno mirarse en su propia sombra* de Luisa Calcumil (Argentine), *El Cielo de abajo* de Jesusa Rodriguez et Liliana Felipe (Mexique), *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza (Uruguay), MCM, 1995 ; « IV^e Festival Don Quijote » ; *Egon Schiele* par John Kelly, U.S.A., MCM, 1996.

Expositions : Tendances à New-York, U.S.A., Musée du Luxembourg, 1984 ; Atlanta in France, U.S.A., Chapelle de la Sarbonne, 1985 ; Les Forgerons du Vaudou, Haïti, Espace Hérault, 1989 ; Ricardo Migliorisi, Paraguay, Galerie du Rond-Point, 1992 ; Terres cuites : exposition collective de céramistes de Tobati, Paraguay, Galerie du Rond-Point, 1992.

Cinéma : Quinzaine du cinéma latino-américain, MCM, 1983 ; Frida Kahlo, Mexique, MCM, 1986.

Conteurs : Haïti, MCM, 1983 ; Brésil, Canada, MCM, 1984 ; Mexique, MCM, 1985 ; *La dernière lettre de l'Animal* par Mimi Barthelemy, Haïti, MCM, 1992, « América 92 ».

Discographie

Mississippi blues par Rural Burnside, microsilicon Arion/MCM ARN 33765.
Musique en Paris, cassette DAM/MCM HS001.
John Dee Holman, Piedmont blues de Caroline du Nord, CD INEDIT W 260043.

ARTS POPULAIRES DU BRÉSIL

Oublions le Brésil de cartes postales – « sambas » pour boîtes de nuit, sauvages forestiers, l'exotisme à portée de toutes les bourses. Pignale non plus, n'est pas l'image de la France...

(...) Un Brésil neuf s'est fait à travers l'ancien. La modernité a explosé à l'intérieur du continent. Tout a changé sans que change le noyau vivant de cet étonnant pays. Et sans doute parce que le dynamisme qui l'habite a pris toutes les formes possibles – du sport aux voitures, de la musique à l'industrie. Une même force anime l'ingénieur et l'homme ou la femme qui, dans leur banlieue se mettent à peindre sans avoir vu de tableaux, ceux qui prolongent ou inventent des rituels de danse, l'art de la vie, l'art de plaire...

Voilà une des rares régions du monde où le passé est contemporain d'un présent toujours renouvelé, un pays où tout paraît possible – la douleur, la joie, la détresse, le plaisir, le changement des conditions. Violence et douceur confondues.

Une énergie commune qui tient au caractère divers des cultures qui composent la civilisation brésilienne – celle qui est venue du Portugal d'autrefois dont la création baroque du Minas Gerais ou de la côte du Nord-Est manifestent la fulgurante image, celle des gens venus des pays d'Europe et du Proche-Orient ou du Japon, celle des hommes et des femmes venus d'Afrique, malgré eux, et qui ont trouvé là une terre féconde, celle des indiens trop longtemps dédaignés. Et qui se sont

affrontées, brassées dans un puissant métissage chamel et spirituel.

Sans doute, le lien qui a permis cette chimie surprenante vient-il de ce que, pour la civilisation brésilienne, l'imagination s'associe à la perception commune. De quel autre pays dirait-on cela ? Ici, voir, sentir, inventer des formes désigne une même activité simple. Et cela permet, sans doute, d'accueillir et d'absorber d'une manière chaque fois originale, ce qui vient du passé, ce qu'on soupçonne du futur et ce qu'apporte l'étranger. Vaste boulimie imaginaire...

On voit ici un aspect de cette créativité – et tout ce qu'on nomme « arte do povo brasileiro » – sculptures de proue des navires du rio São Francisco, innombrables contes, toujours vivants, imprimés sur ces brochures, les « folheto » qu'on vendait accrochés à une corde, figures en bois, en glaise, en terre où se cristallisent les cérémonies, les rêves de la vie quotidienne, peintures sauvages et fascinantes, tissages ou broderies, emblèmes divers...

Un vaste accompagnement de la vie quotidienne – et il y manque sans doute la musique de ce qu'Ariano Suassuna appelait l'art Armorial, le spectacle des gestes de danse, la vie elle-même du corps qui prend, dans cette civilisation, une importance de chaque heure.

Jean Duvignaud
catalogue de l'exposition
in *Internationale de l'imaginaire n°8-9*
MCM, 1987

Postface

Il n'est pas aisé de livrer en quelques entretiens, entre deux spectacles, deux voyages ou deux rendez-vous, vingt-cinq ans de travail sur le terrain, ni de vouloir limiter ces entretiens justement au terrain.

Après avoir consacré quelques années à des écrits théoriques, nous avons constaté que seul un contact véritable, vivant avec les formes d'expression des peuples du monde, pouvait permettre de les faire mieux connaître que des ouvrages qui resteraient sur les rayons des bibliothèques de doctes chercheurs. Comme Artaud, il nous fallait protester « contre l'idée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie ».

Dès que nous fûmes responsables de la Maison de la Culture de Rennes en 1974, nous avons créé le Festival des Arts Traditionnels pour mettre en application cette protestation. Ce que nous avons amorcé à Rennes, nous le continuons à la Maison des Cultures du Monde. Nous voulons faire en sorte que le plus de gens possible voient, écoutent, approchent avec leur sensibilité éveillée le génie des peuples. Ce contact direct est irremplaçable, il vaut des pages et des pages de dissertation. Il permet de reposer les vraies questions, de reconsidérer les concepts acquis, de relativiser la place des cultures dominantes, dont la nôtre, dans l'histoire en perpétuelle évolution de la créativité internationale. Nous avons tenté de nous débarrasser de notre bagage cartésien pour n'approcher les cultures autres qu'avec notre instinct et de faire partager cette passion au public qui nous a fait confiance et qui a tenté avec nous cette aventure.

Nous avons voulu, à l'encontre des courants prédominants alors, étendre notre spécialité limitée à une approche globale de la culture et rendre accessibles les formes les plus raffinées, les plus brutes, les plus authentiques à tous ceux qui allaient y trouver quelque intérêt. Donner, partager, ouvrir des portes, provoquer des enthousiasmes, des vocations, sont nos objectifs. Préserver, protéger, encourager, toujours insister sur la nécessité de maintenir les différences, de les aimer comme telles, de les cultiver, de s'affirmer dans sa propre culture, de lutter pour cette exception qui est le dernier rempart face à l'uniformisation, à l'appauvrissement, à la négation de soi, à l'asservissement, devenaient inhérents à cette action et en étaient indissociables.

Ce travail de terrain en voie d'être accompli, il était temps de le réconcilier avec celui que peuvent aujourd'hui, enfin, mener des universitaires qui ont, comme nous, choisi de s'ouvrir à une vision globalisante du processus de créativité permanente.

Il est donc devenu inéluctable d'associer le terrain à la recherche, le vécu à la réflexion, l'action à l'écriture. Avec des universitaires, le professeur sociologue Jean Duvignaud qui, depuis quinze ans, parraine, protège et suit nos activités, les professeurs Jean-Marie Pradier et André-Marcel d'Ans qui y ont maintes fois participé, nous avons « inventé » un terme nouveau, « ethnoscénologie », qui recouvre le concept de cette nécessaire union des praticiens et des concepteurs dans l'étude des formes spectaculaires.

L'ETHNOSCÉNOLOGIE

« On peut dire aujourd'hui que l'ethnoscénologie se propose d'être aux pratiques et aux formes spectaculaires humaines ce que l'ethnomusicologie est devenue pour le phénomène musical. La définition de la musique donnée par John Blacking – “des sons humainement organisés” – invite à proposer provisoirement la définition de l'ethnoscénologie comme étant l'étude dans les différentes cultures des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés ».

Jean-Marie Pradier qui définit ainsi l'ethnoscénologie explique également l'étymologie de ce terme : « Ethnos souligne l'extrême diversité des pratiques et leur valeur, en dehors de toute référence à un modèle dominant (...). Écartant à priori toute tentation ethnocentriste pour inclure un corpus universel riche de l'aventure de milliers de civilisations (...). Scéno- (du terme grec σκηνη) définit à l'origine un bâtiment provisoire, une tente, un pavillon, une hutte, une baraque. Par la suite le mot a pris parfois le sens de temple et de scène théâtrale (...). Les sens dérivés sont nombreux, le banquet fut l'un d'eux et les repas pris sous la tente (...). Le corps humain en tant que l'âme y loge temporairement. Il devient en quelque sorte le “tabernacle de l'âme” ».

Pour ce qui est du formant -logie, les ombres de la compréhension s'effacent dans l'une de ces acceptions courantes qui implique l'idée d'étude, de description, de discours, d'art et de science. »

Jean Duvignaud présage déjà la portée de l'ethnoscénologie : « c'est une tâche exaltante que celle de recueillir, de comparer, de comprendre ces multiples représentations d'où germent peut-être ensuite les mythes, les légendes, les aspects divers de la création artistique. On peut

tenter l'étude de ces matrices avec lesquelles l'homme, après tout, devient humain ».

Les 3 et 4 Mai 1995 nous avons organisé, avec le concours de l'UNESCO et du Département des Affaires Internationales du Ministère de la Culture, le Colloque de fondation de l'Ethnoscénologie. Des participants de treize pays ont contribué à enrichir par leurs expériences spécifiques la réflexion sur ce concept nouveau. Gilbert Rouget a rappelé notamment que dès 1960 Claude Lévi-Strauss dans son introduction à l'œuvre de Marcel Mauss appelait de ses vœux la réalisation par un organisme international de la tâche dont Mauss soulignait l'urgente nécessité « à savoir l'inventaire et la description de tous les usages que les hommes au cours de l'histoire et surtout à travers le monde, ont fait et continuent à faire de leur corps ».

Les conséquences de ce colloque ont été immédiates. Plusieurs centres d'ethnoscénologie ont été créés à travers le monde, des universitaires ont consacré une partie de leur enseignement à l'ethnoscénologie (en France, le Laboratoire interdisciplinaire des pratiques spectaculaires de l'Université Paris VIII a été le pionnier dans ce domaine). Les actes du colloque ont été édités dans le n°5 d'Internationale de l'Imaginaire sous le titre : « La scène et la terre, à propos d'ethnoscénologie », Babel/Maison des Cultures du Monde 1996 (dont sont tirées les citations de ce texte), et l'Institut Culturel de Morelos à Cuernavaca au Mexique a accueilli le deuxième Colloque International d'Ethnoscénologie en juin 1996.

La Maison des Cultures du Monde compte bien poursuivre ses efforts pour aider au développement de l'ethnoscénologie non seulement en France mais à travers le monde.

Nous ne saurions terminer cet ouvrage sans rappeler les dettes de reconnaissance que nous avons vis à vis d'André Frank qui, ancien secrétaire d'Artaud, nous apporta la parole du maître et tant d'autres enseignements, d'Hippolyte Guibar qui, Président de la Maison de la Culture de Rennes et du Festival des Arts Traditionnels, nous accorda sa confiance, son amitié et ses conseils et d'un homme à la pensée bouillonnante et généreuse, l'âme du Théâtre des Nations, Claude Planson qui nous a appris à remettre sans cesse en question les codes établis, à chercher la dimension cachée au-delà des apparences et à affronter en permanence ce qu'il appelle le vrai dilemme : « Comment conserver sans pétrifier ? Comment mêliser sans dominer ? Comment changer sans trahir ? Comment créer sans fixer dans le temps ce qui préexistait ? »

FRANÇOISE GRÜND et CHÉRIF KHAZNADAR

LES LIVRES ET LES CATALOGUES

- *Florence et la Toscane*, coffret de 5 ouvrages, 1983.
- Jacques Georgel, *Le Pulo de Sieme*, 1983.
- René Sieffert, *Théâtre classique du Japon*, MCM/POF, 1983.
- Tran Van Khê, *Marionnettes sur eau du Viet Nam*, 1984 (rééd. 1991).
- Françoise Gründ, *Conteurs du monde*, 1984.
- Claude Planson, *Il était une fois... le Théâtre des Nations*, 1984.
- Pier Paolo Pasolini, *Avec les armes de la poésie*, 1984.
- Françoise Gründ, *Les danses chhau*, MCM/POF, 1985.
- *Marionnettes et ombres d'Asie*, catalogue d'exposition, 1985.
- *Brésil naïfs*, catalogue d'exposition, 1986.
- *Guerriers et chamans*, haniwa de Shibayama du Japon antique, catalogue d'exposition, 1987.
- *Le masque et les cinq mondes*, catalogue d'exposition, 1988.
- *Syrie : signes d'étoffe*, catalogue d'exposition, 1988.
- *Païwan - art des aborigènes de Taïwan*, catalogue d'exposition, 1989.
- *Etendards de la liberté*, catalogue d'une exposition internationale réalisée avec l'Alliance Française à l'occasion du bi-centenaire de la Révolution Française, 1990.
- Françoise Gründ, *affiches*, catalogue d'exposition, 1994.
- Chérif Khaznadar, Françoise Gründ, Arwad Esber, *Julia Donna*, 1996.

L'INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE

Première série

1984 n°0

Théâtre et Dérision : Jack Lang, Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar, Ali Tizikad, Françoise Gründ • **Festival du film des musiques du monde • Journal de voyage - Cachemire** : Françoise Gründ. • **Patrimoine culturel et ethnité** : André-Marcel d'Ans. • **Polémique** : Pierre Fougeyrollas

1984 n°1

- **Polémique** : Catherine Clément
- **Tendances à New York (exposition)**
- **Divers** : Jean-Marie Pradier, Françoise Gründ, Jean Duvignaud, Tran Van Khê, Ko Murobushi

1984 n°2

- **Autour de l'Himalaya** : Mireille Helffer, Françoise Gründ, Hubert Decler
- **Polémique** : Claude Planson, Mira Trailovic.

Deuxième série

Rédacteur en chef : Jean Duvignaud

Comité de lecture : André-Marcel d'Ans, Jean Duvignaud, Françoise Gründ, Françoise Hascot-Duvignaud, Chérif Khaznadar, Gilbert Lascault, Jean Malaurie, Jean-Michel Palmier, Jean-Marie Pradier

1985 n°1

Lettres : Antonin Artaud • **Espace littéraire du français** : Kenneth White, René Depestre • **Reportages culturels** : Chérif Khaznadar, Françoise Gründ • **Essais** : Jean Devezé, Tadanobu Tsunoda, Alain Geismar & Michel Wierworka • **Dossier/À propos de marionnettes** : Duranty, F. Taviani et M. Schino, Jean Duvignaud, Lucie Agda.

1985 n°2

Poèmes : Xu Zhe Mo, Ai Qing • **Récit** : Ariano Suassuna • **Problèmes** : Jean Duvignaud, Paul Virilio, Henri Laborit • **Dossier/Béla Bartók et la musique populaire** : Laurent Aubert, Béla Bartók, Françoise Gründ • **Figures de l'imaginaire** : Michael Kirby, Bernard Teyssèdre, Abdul Wahab al-Bayati • **Écrits** : Claude Bonnefoy • **Essais** : Denise Schmandt-Besserat, Jean-Pierre Corbeau • **L'Année de l'Inde** : Catherine Clément.

1985 n°3

Poèmes : Marcel Biseaux • **Fictions** : Ghada Assamane, Miguel Angel Campodónico, Jackie Simon • **Essais** : Paul-Laurent Assoun, Robert Musil • **Dossier/Médias et imaginaire** : Pierre Schaeffer, Lucien Sféz, Derrick de Kerckhove • **Imaginaires d'ailleurs** : Tahar Guiga, Françoise Gründ • **Chroniques** : Jean Duvignaud, Pierre Fougeyrollas.

1985 n°4

Dossier/Japon, le théâtre : Georges Banu, Masao Yamaguchi, Yūjiro Nakamura, Françoise Champault • **Ailleurs** : Antonio Benenati • **Fictions** : Jarno Pennanen, Carlos Pellegrino, Denis Montebello • **Essais** : Kostas Axelos, Catherine David, Annie Guedez, Oscar Zorilla, Jean Malaurie • **Chroniques** : Jean Duvignaud, Pierre Fougeyrollas.

1986 n°5

L'Algérie : Jean-Marie Pradier, Ahmed Ben Naoum, Hadj Miliani, Allalou, Abderrahmane Lounes, Tahar Djaout • **Théâtres/La Chine** : Gao Xingjian, Jean Duvignaud • **Fiction** : Maurice Roche • **Essais** : Jean Paris, Bruno de Panafieu, Edgar Morin • **Chroniques** : Jean Duvignaud.

1986 n°6/7

Actes du colloque "Théâtre et sciences de la vie" : André-Marcel d'Ans, Jean Gillibert, Geneviève Paicheler, Derrick de Kerckhove, Susana Bloch, Bernard Auriol, Jean-Marie Pradier, Oscar Zorilla, Gabriel Weisz-Carrington, Walter Siegfried, Yves Thoret, Yves Pélicier, Laura Sheleen, Jean-Pierre Klein • **Poèmes de Finlande** : Marja-Liisa Vartio, Pentti Haanpää, Paavo Haavikko, Pentti Holappa, Pentti Mustapää, Eeva Liisa Manner, Arvo Tuurtainen, Olavi Siippainen, Viljo Kajava, Kirsti Kunnas, Jarno Pennanen, Uluno Kailas, Helvi Juvonen, Marja Jotni, Maila Pyllkkönen. (Traductions de Jean-Jacques Fol).

1987 n°8

Poésies yougoslaves d'aujourd'hui : Monte Negro, Macédoine, Croatie, Serbie, Kosovo, Voïvodine, Slovénie • **Chroniques** : Jean Duvignaud, André-Marcel d'Ans, Pierre Fougeyrollas, Emmanuel Garrigues.

1987 n°8/9 (hors-série)

Brésil, art populaire contemporain, catalogue de l'exposition au Grand Palais : Jean Duvignaud, Lélia Coelho Frota, Cécile Tricoire, Jayme Zettel, Paulo Pardal, Françoise Duvignaud, Aderson Meideiros, Roberto Da Matta, Maria-Augusta Rodrigues.

1987 n°9

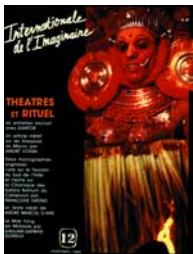
Isabelle Eberhardt, amazone ou paumée : Lettres inédites commentées par Jean Duvignaud • **Notes et chroniques** : Françoise Gründ, Robert Lapoujade.

1988 n°10

Regards sur l'URSS : Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar, Françoise Gründ, Olga Valdina, Charles Schattel, Jean-Pierre Thibaudat, Jean Malaurie, Christian Mériot, André Nenna. Ce numéro constituait également le catalogue de l'exposition « Naïfs soviétiques » à la Galerie de Nesle (1988).

1989 n°11

Alphonse Voho Sahi : « La danse des fous des Klahon », Jean-Manuel Roca : poèmes, Madeleine Gobiel : « À propos de Michel Leiris », **Arguments 1959** : Edgar Morin, Georges Perec, Kostas Axelos, Pierre Fougeyrollas, Jean Duvignaud, Pele Tal univers : poèmes, Laurent Aubague : « La troisième main », Bruno de Panafieu : « Le masque et son action thérapeutique ».



1989 n°12

Théâtres et rituel : Tadeusz Kantor : entretien. Françoise Gründ : « Le teyyam de l'Inde », « Théâtre des Sultans Bamum », André Voisin : « Aissaoua du Maroc », Ghulam Sarwar Gonzof : « Mak-Yong de Malaisie », André-Marcel d'Ans : « Anthrophage ? », Géó Ripley : « Santo Domingo, image rêvée... ».

1990 n°13

La France insolite : Catherine Clément, Françoise Gründ, David Bellos • **Poésie** : Jorge Najár, Thierry Pacot • **Théâtre/Matthias Langhoff** : Claude Liscia • **Document** : « Escapade en enfer » de Mouamar Kadhafi.

1990 n°14

Autour du Tchiloli de São Tomé : Jean Duvignaud, Christian Valbert, Jean-Louis Rougé, Françoise Gründ, José Maria Queiros, Louis-Vincent Thomas, André Mary, Jacques Binet, Lucien Claire, Jean-Michel Massa, José Augusto Seabra, Gilberto Freyre.

1991 n°15/16

Jean-Louis Gauraud, Un petit cheval dans la tête. Préfaces de Chérif Khaznadar, Bartabas, Jean-Pierre Digard.

1991 n°17/18

Le choc Averroès ou comment les philosophes arabes ont fait l'Europe. Travaux de l'Université Européenne de la Recherche, Actes du Colloque Averroès (février 1991). *Ibn Rochd, philosophe arabe en Europe* : Jean-Pierre Faye • *Ibn Rochd et l'universitas* : Michèle Gendreau-Massaloux, Maurice de Gandillac, Mohammed Arkoun, Jean-Pierre Faye, Jamal Eddine Alaoui, Olivier Leaman, Jerzy B. Korolec, Jacques Verger, Adonis • *Sur la montagne Sainte-Genève, poésie et philosophie dans la pensée arabe* : Maati Kabbal, Branko Aleksic, Jean-Pierre Faye, Abdelamin Chawki, Adonis • *Maroc, Espagne, Europe, univers et avenir en langue arabe* : Federico Mayor, Jean-Pierre Faye, Abdelali Elamrani-Jamal, Charles Butterworth, Mohamed Mesbahi, Jean Jolivet, Abdelamin Chawki • **Bibliographies**.

1991 n°19

Les comédies barbares, histoire d'une mise en scène par Claude Liscia.

Nouvelle série co-éditée avec Babel/Actes Sud

1994 n°1 - Le métis culturel

Interférences : Jean Duvignaud, Françoise Gründ, Catherine Clément, Roger-Pol Droit, Vadime Elisseeff, Jean-Pierre Faye • **Acculturations** : André-Marcel d'Ans, Carmen Bernard, Sophie Caratini • **Choses méconnues** : Kim Jeong Oek, Metin And, Françoise Duvignaud, Jean-Pierre Corbeau, Claude Planson • Yoon Jung Sun, poème.

1994 n°2 - Lieux et non-lieux de l'imaginaire

Le corps, un lieu : Jean-Marie Pradier, David Le Breton, Jean-Marc Lachaud • **Territoires** : Pierre-François Large et Didier Privat, François Laplantine, Lea Freitas Perez • **Non-lieux ?** : Rudolf P. Zur Lippe, Jean Duvignaud • Taslima Nasrin : « Voilà ta vie ».

1995 n°3 - La dérision, le rire

Michel Ragon, Jean-Pierre Klein, Jacques Lederer, Jean-Pierre Corbeau, Alain Pessin, Claude Liscia, Flann O'Brien, Jean Duvignaud, Pierre-Aimé Touchard, Françoise Gründ et Chérif Khaznadar.

1995 n°4 - La musique et le monde

Françoise Gründ, Laurent Aubert, Habib Hassan Touma, Chérif Khaznadar, Michel de Lannoy, Pierre Bois, Hsu Tsang-houei, Bernard Lortat-Jacob, Tran Van Khê, Jean Duvignaud, Jean-Pierre Estival, Tineke de Jonge, Marie-Claire Mussat, Jean-Claude Eloy.

1995 n°5 - La scène et la terre

Questions d'ethnoscénologie, colloque de fondation du Centre International d'Ethnoscénologie, Maison des Cultures du Monde (mai 1995). Jean-Marie Pradier, Gilbert Rouget, Mike Pearson, Patrice Pavis, Lucia Calamaro, Rafaiê Mandressi, Jean Duvignaud, André-Marcel d'Ans, Mercédès Iturbe, Armindo Bão, Mel Gordon, Françoise Gründ, Aboubakar Njassie Njoya, Jacques Binet, Jean-Pierre Corbeau, Roger Assaf, Jamil Ahmed, Marian Pastor Roches, Françoise Champault, Thomas Richards, Piergiorgio Giacche, Farid Paya, Stefka Kaleva, Claude Planson, Lourdes Arizpe, Irène Sokolowsky, Jacques Bailion, Chérif Khaznadar.

1996 n°6 - Le Liban Second

• **Introductions** : Chérif Khaznadar, Jean Duvignaud, Arwad Esber. • **Un certain regard** : Roger Nab'aa, Elias Khoury, Abbas Baydoun • **État des lieux** : Selim Abou, Ahmad Beydoun, Mona Fayad, Youmna El Id, Samir Sayegh, Jalal Khoury • **Témoignages** : Rim Al-Joundi, Charles Chahwane, Amtoine Abou-Zeid • **Épilogue** : Ounsi El-Hage • Jean Duvignaud : « Berque », Jacques Berque : « Un jour tu verras » (son premier texte).



LA COLLECTION DE DISQUES «INÉDIT»

De 1974 à 1984, le Festival des Arts Traditionnels puis la Maison des Cultures du Monde produisent avec Arion, alors dirigé par Ariane Segal, une trentaine de microsillons dont une partie a été rééditée en compact discs.

En 1985, la Maison des Cultures du Monde crée sa propre collection, INEDIT, et lui assigne quatre objectifs :

1. être une « mémoire » des découvertes musicales présentées lors des concerts de la Maison des Cultures du Monde en élargissant ainsi son public à l'ensemble du pays et à l'étranger.
2. s'ouvrir largement sur le monde : Maghreb, monde turco-arabo-persan, monde juif, Asie centrale, Asie du Sud et du Sud-est, Afrique noire, Europe et Amérique, en faisant également appel à des ethnomusicologues français et étrangers ayant recueilli des documents sur le terrain,
3. favoriser la sauvegarde de patrimoines musicaux menacés de disparition,
4. offrir aux auditeurs une documentation complète, bilingue ou trilingue (français / anglais / arabe), rédigée par les meilleurs spécialistes et présentant le contexte social, culturel et musical des pièces enregistrées ainsi que des traductions des chants.

INEDIT c'est :

- plus de soixante références (CD simples et coffrets de deux, trois, quatre, six, sept CD) couvrant l'Afrique noire, l'Afrique du Nord, le Moyen-Orient, l'Asie centrale, l'Asie du Sud et du Sud-Est, l'Extrême-Orient, l'Europe et l'Amérique.
- un souci d'originalité, de qualité et d'authenticité qui lui ont valu plus de cent récompenses (Académie Charles Cros, *Le Monde de la Musique*, *Télérama*, *Diapason*, *Répertoire*, *Compact et revues étrangères*).
- un témoignage de ce que les cultures étrangères ont de meilleur à offrir dans le domaine des musiques de tradition savante et populaire.

LES COLLOQUES

AU FESTIVAL DES ARTS TRADITIONNELS

- « Influences réciproques des musiques d'Orient et d'Occident », mai 1974, dans le cadre du I^{er} F.A.T., Maison de la Culture de Rennes (le texte des débats a été publié par la MC Rennes, 1974).
- « Les identités culturelles des pays du Tiers-Monde et décolonisation culturelle », avril 1975, dans le cadre du II^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes (Actes publiés par la MC Rennes, 1975).
- Festival-colloque du Théâtre du Tiers-Monde, mars 1976, dans le cadre du III^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.
- « Musique d'Orient, musique médiévale occidentale », mars 1977, dans le cadre du IV^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.
- II^e festival-colloque du Théâtre du Tiers-Monde, février-mars 1977, dans le cadre du IV^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.
- Colloque international de la danse, mars 1978, dans le cadre du V^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.
- « La répétition en musique », mars 1979, dans le cadre du VI^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.
- « Passage du masque d'Orient en Occident », mai 1980, dans le cadre du VII^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes (*Les masques et leurs fonctions*, éd. MC Rennes, 1980 ; *Le long voyage des masques*, éd. MC Rennes, 1982).
- « L'islam dans la société contemporaine », avril 1981, dans le cadre du VIII^e F.A.T., Maison de la Culture de Rennes.

À LA MAISON DES CULTURES DU MONDE

- « Écrivains francophones », MCM, février 1983.
- « Les sociétés traditionnelles face au monde moderne, l'exemple des Amérindiens », MCM, mars 1983.
- « La scène du Prince », Théâtre du Rond-Point, mars 1983.
- « Théâtre et chamanisme », MCM, juin 1983.
- « Théâtre et sciences de la vie », MCM, juin 1984.
- « La tragédie grecque », Delphes, 1984.
- « Sociétés de contraintes et théâtre du spontané », MCM, janvier 1985.
- « Islam et littérature africaine », dans le cadre de « Tunisie 85 », MCM, octobre 1985.
- Colloque-atelier : « Le masque, le visage et la peau », MCM, mai 1986.
- « La route du flamenco », Asilah (Maroc), 1987.
- « Le *tchiloli* de São Tomé », MCM, mai 1990 (communications publiées dans *Internationale de l'Imaginaire* n°14).
- « Le choc Averoës », Université de la Sorbonne, février 1991 (communications publiées dans *Internationale de l'Imaginaire* n°17/18).
- « Le choc de l'étranger », Avignon, 1991.
- « La danse orientale », MCM, avril 1992.
- Colloque de fondation du Centre International d'Ethnoscénologie, Unesco/MCM, mai 1995 (communications publiées dans *Internationale de l'Imaginaire* - nouvelle série, « La scène et la terre »).

La Maison des Cultures du Monde a créé en janvier 1983 le Festival du Film des Musiques du Monde en collaboration avec Pierre-Marie Goulet, Georges Luneau, Bernard Lortat-Jacob, et Hugo Zemp.



logo du F.A.T. (1974-1983)
banquet de l'époque sassanide



logo de la MCM (1982-1988)
créé par Pierre Bompar



logo de la MCM (1988-1990)
créé par Sergio de Castro



logo de la MCM (depuis 1990)
créé par Avant-Garde

LA MAISON DES CULTURES DU MONDE

LA MAISON DES CULTURES DU MONDE est née en 1982 d'une volonté de politique culturelle et d'une urgence : celle de créer à Paris un lieu permanent d'échanges et de dialogue entre les formes d'expression et les identités culturelles des peuples du monde.

Le Ministère de la Culture et l'Alliance Française ont associé leurs efforts pour la réalisation de ce projet qui a trouvé au Théâtre de l'Alliance puis au Rond-Point/Théâtre Renaud-Barraut, des lieux d'action permettant de faire face à ses multiples vocations :

- l'accueil de manifestations culturelles de tous les pays du monde et de toutes les régions de France,
- le dialogue et les échanges entre ces cultures, la lecture et la réflexion sur leurs écritures,
- l'édition d'ouvrages et de disques,
- la coordination de ces actions avec différents partenaires et leur diffusion ;

en bref, doter la France d'une scène internationale qui permette pour la première fois dans l'histoire d'interroger l'actualité et la créativité culturelle des peuples du monde et de mettre en mémoire le patrimoine culturel universel.

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

- *Président*, Jean Duvignaud.
- *Trésorier*, Daniel Barroy
- Quatre Membres fondateurs :
- Robert Abirached
- Roger Gouze (vice-président)
- Philippe Greffet
- André Larqué (vice-président)
- Cinq membres désignés par le Ministère de la Culture :
- le conseiller technique aux relations internationales
- le directeur du théâtre et des spectacles
- le directeur de la musique et de la danse
- le chef du département des affaires internationales
- le président du Centre National des Arts Plastiques
- Cinq membres désignés par le président de l'Alliance Française
- un membre désigné par le Ministère des Affaires Étrangères
- un membre désigné par le Ministère de la Coopération
- le directeur de l'Association Française d'Action Artistique
- un membre désigné par le Maire de Paris
- un membre désigné par le Directeur Général de l'Unesco.

Créé par l'Encyclopædia Universalis,
le Prix Diderot Universals 1989
a été attribué
à la Maison des Cultures du Monde
pour son travail de diffusion
des formes théâtrales traditionnelles et modernes.

LA MAISON DES CULTURES DU MONDE est une association d'intérêt général et à caractère culturel subventionnée par le Ministère de la Culture (Département des Affaires Internationales, Direction du Théâtre et des Spectacles, Direction de la Musique et de la Danse, Délégation aux Arts Plastiques). De nombreuses actions ponctuelles sont réalisées en collaboration et avec le soutien de l'Association Française d'Action Artistique (Ministère des Affaires Étrangères) et du Ministère de la Coopération.

L'ÉQUIPE

- *Directeur*, Chérif Khaznadar
- *Secrétaire générale*, Martine Westphal
- *Secrétaire général adjoint de 1992 à 1995*, Joël Dechezleprêtre
- *Attachée de direction*, Jacqueline Colladant

ACTIVITÉS CULTURELLES

- *Direction artistique*, Françoise Gründ
- *Assistant à la programmation artistique*, Pierre Bois
- *Responsable des arts plastiques de 1982 à 1987*, Bernard Piniau
- *Relations avec la presse* :
de 1983 à 1988, Dominique Joguet,
de 1989 à 1995, Isabelle Montané ; depuis 1995, Arwad Esber
- *Communication/graphisme 1995-1996*, Annie Arnal
- *Relations publiques*, Agnès Buckenmeyer-Ledar
- *Caisse*, Denise Luc

ACCUEIL – FORMATION – EXPERTISE

- *Administrateur-délégué*, Paul Galan
- *Responsable sectorielle*, Catherine Anzépél
- *Assistante de projet*, Pirina Le Boudec

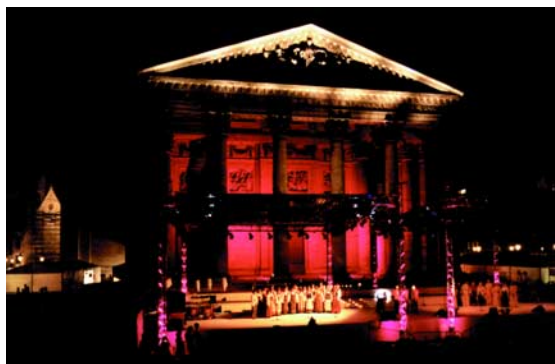
ETHNOSCÉNOLOGIE

- *Comité consultatif*, André-Marcel d'Ans,
Jean-Marie Pradier,
Françoise Gründ

SERVICES GÉNÉRAUX

- *Chef-comptable*, Danielle Coëffé
- *Comptable-adjointe*, Sophie Tanton
- *Secrétaire-standardiste*, Pascale Lallier
- *Régisseur général*, Francis Comini
- *Régisseur*, Dominique Vander-Heym

LES CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES



Le 26 septembre 1992, la MCM a organisé sur la place du Panthéon à Paris un concert de musiques sacrées présentant des chorales catholique, anglicane, protestante, orthodoxe, arménienne, des cérémonies de derviches soufis, des liturgies musulmanes, judaïques, des ensembles bouddhistes, hindouistes, vaudous.
Une grande fête acuménique qui a rassemblé 3000 personnes.

Agence Tass : p. 125(bd). Nobuyoshi Araki : p. 39(bg). A.S.P.A.P. (Diane Glazer) : p. 103(h). Claude Béringier : p. 102. François Berthelot : p. 198 (hd). Pierre Bois : p. 151 et cartes. Hervé Bruhat : couverture. Maurizio Buscarino : pp. 148, 170(b). B. Decoux : p. 75(b). Dhrupad Society : p. 76(b). Alain Dugas : pp. 77(b), 97(d), 132(h), 141, 143, 168(b), 190(b), 192(cg), 196 (h). Jean-Paul Dumontier : pp. 8, 9, 12, 13(h), 14, 15(b), 16, 17, 18(h), 19, 20, 22, 23, 24(g), 24-25(c), 35(h), 35(c et bd), 36, 39(bd), 41(b), 43(hg), 43(b), 48, 49(h), 54, 55, 56, 57(bg), 58, 59(b), 60, 61, 62, 66(g), 72, 74, 85(g), 99(h), 100, 101, 103(b), 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118(b), 119(b), 121(h), 122, 123(c), 128, 131(b), 135, 136(h), 137(b), 138(b), 139(h et b) 142(b), 146, 150, 161, 170(h), 173(b), 174, 175, 177, 178-179(c), 180(h), 182, 184, 185, 186, 189, 190(h), 191 (sauf N&B), 194. Enguerrand (Agostino Pacciani) : p. 125(g). Bruno Français : p. 39(hg). Fotograma (Emilio Luisi) : p. 188. Dany Gignoux : p. 159(b). Françoise Gründ : pp. 11, 49(b), 66(hc et d), 68, 69(h et c), 78, 85(d), 93, 104, 105(h), 119(h), 126, 153(h), 156, 163, 169(h), 173(h), 183(b), 193(b). Shéhérazade Q. Hassan : p. 129(b). Hsieh-An : p. 28 (b). I.I.C.M.S. : p. 34. Jardins des Poiriers : p. 25 (h). Chérif Khaznadar : pp. 50-51, 157, 180(b), 192(h), 195. Jalal Khoury : p. 140. Michelle Kokosowski : rabat de la jaquette. Mohammad Latman : p. 136(b). Libération : p. 81 (reproduction d'une couverture). Lot : p. 81. Peter Magubane : p. 187. Saoussan Mansour : p. 131(h). Giulio Meazzini : p. 123(d). Isabelle Montané : pp. 27(h), 31, 52, 53(h), 117, 118(h), 120, 121(g), 138(hg et hd), 160(h), 172, 178(b), 181, 197. Terumi Muramatsu et Kimio Tanaka : p. 47. Musée du Paysan Roumain : p. 160(b). Jean-Marie Steinlein : pp. 13(c), 15(h), 18(b), 30(h), 33, 35(bg) 38, 42, 57(h et bg), 63, 64, 73, 75(h), 76-77(c), 79, 82, 83, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 95(h), 98(hc et bg), 99(b), 123(h), 127(h), 139(ch), 145(h), 147, 149, 153(b), 158, 183(h), 196(cg et b). Jean-Marie Steinlein et Jacques Lhoir : p. 144. Habib H. Touma : pp. 59(h), 130, 137(h), 176. Clichés X (DR) : pp. 10, 13(b), 21, 26, 27(b), 28(h), 29, 30(b), 32, 37, 39 (hd), 40, 41(g et d), 43(d), 44, 45, 46, 53(b), 65, 67, 69(b), 70, 71, 80, 86, 89, 95(b), 96, 97(g), 98(bd), 103(d), 105(b), 121(d), 127(b), 129(c), 133, 139(cb), 142 (h et c), 152, 159 (h et c), 162, 165, 166, 167, 168(h), 169(b), 179(b), 191(N&B), 192 (bd), 193 (h et cd), 198 (hg), 206.

h = haut, b = bas, c = centre, d = droite, g = gauche.

TABLE DES MATIÈRES

7	Préface
I-XV	Introduction
9	le Pacifique
21	l'Extrême-Orient <i>la Chine, la Corée, le Japon</i>
49	l'Asie du Sud-Est <i>le Viêt Nam, l'Indonésie, la Malaisie, Brunei, les Philippines, le Cambodge, la Thaïlande, le Laos, le Myanmar</i>
75	l'Asie du Sud <i>l'Inde, le Pakistan, le Bangladesb, le Sri Lanka, le Népal, le Bhoutan</i>
105	la Russie, l'Asie Centrale et la Haute-Asie
127	le Monde arabe et la Turquie
147	le Monde juif
153	l'Europe
173	l'Afrique noire
189	les trois Amériques
200	Postface <i>l'ethnoscénologie les ouvrages les éditions la Maison des Cultures du Monde les crédits photographiques</i>

Achévé d'imprimer le 1^{er} octobre 1996
sur les presses de
Aquitaine Pool Graphique, Bordeaux.
Dépôt légal : 4^e trimestre 1996.
ISBN 2-8289-0503-9