



HAL
open science

'Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait'. Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi.

Christine Guillebaud

► **To cite this version:**

Christine Guillebaud. 'Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait'. Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi..
Cahiers de Musiques Traditionnelles, 2005, 18, pp.253-273. halshs-00115842

HAL Id: halshs-00115842

<https://shs.hal.science/halshs-00115842v1>

Submitted on 22 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ENTRETIENS

«Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait»

Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi

CHRISTINE GUILLEBAUD

J'ai rencontré Regula Qureshi en 2003 lors de son bref séjour à Paris, alors qu'elle venait siéger à mon jury de thèse et donner une conférence organisée par la Société française d'ethnomusicologie. Regula Qureshi m'est apparue comme une femme d'une très grande générosité, avec un sens de l'humour particulièrement aiguisé et se montrant d'un accès facile malgré ses nombreuses activités et responsabilités. L'entretien, de près de quatre heures, s'est déroulé chez moi, dans mon petit appartement parisien. La convivialité et la simplicité de l'échange tiennent sans doute à la grande ouverture d'esprit de Regula et à sa curiosité naturelle pour les gens qu'elle rencontre. La conversation s'est faite en anglais bien que Regula Qureshi ait tenu à s'exprimer à de nombreux moments en français. Le texte, retranscrit et traduit, reprend les principaux sujets abordés. Il est complété par une bibliographie permettant de situer les auteurs mentionnés ou évoqués au cours de l'entretien, ainsi que par une sélection des principales publications de Regula.

C. G.



Fig. 1: Regula Oureshi. Photo: s.n.

I. Translation culturelle : de l'Europe à l'Amérique

J'aimerais connaître votre parcours ; je sais que vous êtes musicienne, comment êtes-vous devenue ethnomusicologue ?

J'ai passé la première partie de ma vie en Suisse. C'est là que j'ai acquis les bases de ma formation intellectuelle, de ma sensibilité pour l'art et l'histoire. J'ai bénéficié d'une très bonne éducation qui m'a vraiment ouvert l'esprit. Evidemment, j'étais aussi complètement européenne dans mon univers de pensée, dans mon sens esthétique et critique, dans mes sentiments. Tout était européen et je n'avais aucune conscience du reste parce que mon milieu d'origine était très unifié et très homogène. C'était une famille d'intellectuels et d'artistes. Pour moi, c'était un monde, un lieu depuis lequel je pouvais voir un univers plus large, c'était l'Europe.

L'autre partie de ma vie, c'est l'Amérique. J'y ai suivi ma formation universitaire et musicale. Bien sûr, dès le début, la musique fut importante pour moi, extrêmement importante. J'ai eu une formation pour ainsi dire typique du fait de mes origines familiales. J'ai fait du solfège, du piano, et à quatorze ans, j'ai commencé à jouer du violoncelle. Mon grand-père était violoncelliste amateur et j'ai toujours été très impliquée dans la pratique musicale. J'ai joué énormément, un immense répertoire de musique de chambre. Mes favoris étaient le quatuor et l'art vocal, les *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms... J'ai toujours eu une grande inclination pour la musique et aussi pour la poésie. J'ai décidé de devenir musicienne et je suis allée à l'Institut Curtis. J'ai eu l'occasion de travailler avec des gens formidables : Leonard Rose a été mon professeur de violoncelle. J'ai eu la chance de travailler avec Serkin aussi. J'aime la musique en tant que pratique, je n'avais aucun intérêt pour la musicologie. Je ne voulais pas intellectualiser la musique. Cela ne signifiait rien pour moi. J'ai aussi étudié la littérature à l'Université de Pennsylvanie. J'ai poursuivi dans les deux domaines. Le grand tournant a été la rencontre avec l'homme que j'allais épouser. Il était étudiant en sciences politiques, autrement dit un universitaire. J'ai ainsi rencontré un monde complètement différent.

Et c'est à partir de ce moment-là que vous avez commencé à prendre une distance par rapport à la pratique ?

Oui, on pourrait dire ça. En effet, c'est un propos intéressant...

Quelle type de formation avez-vous suivi aux Etats-Unis ?

La rencontre interculturelle a été double. D'abord, j'ai vu qu'il y avait un monde différent, complètement différent. En partant aux Etats-Unis, j'avais déjà pris une

distance par rapport à l'Europe. J'ai pu voir qu'un monde immense était là-bas. J'ai réellement apprécié d'être en Amérique parce que j'y ai rencontré des gens de classes différentes, ce que je n'avais pas eu l'occasion de faire chez moi. Pour la première fois, j'ai réuni mon expérience et mon intellect. Il n'y avait plus de séparation, elle n'existait pas. On peut dire que le contexte m'a invité à mettre à contribution mon esprit. En Europe, vous avez cette séparation. L'université, c'est seulement l'esprit, et le conservatoire, c'est la pratique. J'ai pu rassembler ces deux choses.

Vous étiez violoncelliste, cela explique-t-il votre intérêt pour le *sarangi* ?

Absolument. C'était d'abord une expérience, celle du conservatoire et ensuite, celle de l'Inde où j'ai commencé par apprendre la musique. C'était très intéressant pour moi. La première chose que j'ai découverte, c'était l'absence de médiation par la notation musicale. C'était toujours un face à face avec un maître. La seule chose que je devais regarder était mon professeur, et non pas la musique ! Et le professeur était aussi seul à transmettre. Le professeur et la musique ne faisaient qu'un. C'est si important.

Combien de temps a duré votre apprentissage musical en Inde ?

En fait, il s'agissait d'un processus, d'une progression, parce que je ne vivais pas en Inde pour étudier. La première fois, ce fut un long séjour en été. Lucknow est un pôle musical, il y a une université. Mon premier professeur devait m'enseigner les bases. C'était vraiment très élémentaire, je ne savais rien de la musique indienne. Mon apprentissage n'a pas été continu. Je vivais au Canada. Puis, je suis retournée là-bas, j'ai vécu un an au Pakistan. C'était un temps d'adaptation. Je ne faisais rien là-bas, hormis vivre ! J'étais mariée et j'avais un enfant. C'était un ajustement à ce monde. J'étudiais la langue *urdu*, la poésie. Ensuite, j'ai séjourné à Lucknow, j'ai étudié les bases là-bas. Il était difficile de trouver des professeurs car le *sarangi* n'est pas enseigné à l'université. Personne ne souhaite l'apprendre non plus. Encore aujourd'hui, il n'y a pas de joueurs de *sarangi* parmi les classes moyennes, hormis peut-être un ou deux. Au début, je ne comprenais pas vraiment cette situation mais j'ai vite appris. Les gens me disaient : « pourquoi n'apprends-tu pas un bon instrument comme le *sitar*, pourquoi donc le *sarangi* ? ». L'instrument n'était pas très respecté.

Une question de statut social, bien sûr...

Oui. Ma famille, je veux dire la famille de mon mari, était compréhensive. Personne ne m'a dit : « quoi, le *sarangi* ? Tu ne peux apprendre ça ! ». Personne n'a rien dit. J'ai dû comprendre par moi-même.

Comment expliquer que le *sarangi* soit tant dévalorisé ?

En Europe, dans notre conception de la musique, il y a une hiérarchie. L'instrument le plus élevé est le violon. L'archet est supérieur. A l'inverse, les cordes pincées – la guitare par exemple – ont un statut inférieur. En Inde, c'est le contraire et cela faisait une différence. Lorsque Pandit Ram Narayan – mon guru – a commencé à jouer en Europe, c'est particulièrement en France qu'il a été apprécié. Le public européen a eu une grande influence. Le *sarangi*, vu d'ici, c'est un peu comme un violon, un instrument à archet. Cependant, même aujourd'hui, les joueurs de *sarangi* disent qu'ils ne reçoivent pas les mêmes cachets que les joueurs de *sitar*.

II. La découverte de l'Inde musulmane

Comment s'est faite votre entrée dans l'univers musical musulman ?

Mon acquis était la musique que je jouais, elle était mon âme. Mon expérience était le *sarangi* et le violoncelle. A la même époque, j'étais toujours intéressée par les concerts et les performances. Mon mari vient du monde musulman, j'ai appris la langue *urdu* et j'ai baigné dans la poésie. Ainsi, j'ai commencé à m'intéresser aux expressions musicales liées à cette langue. Je me suis mise à lire sur la musique indienne et me suis rendu compte que toute cette littérature portait sur l'hindouisme. Rien n'avait été écrit sur l'islam, comme si cela n'existait pas... Pour étudier la musique indienne, les fondements passaient forcément par le sanskrit car les écrits de théorie musicale sont principalement en sanskrit et en hindi. De même, les départements universitaires de musique sont tous bâtis sur la tradition hindoue. Les musulmans n'ont pas participé à cela parce la musique, officiellement, ne s'accorde pas bien avec l'islam. Les musulmans éduqués peuvent aimer la musique, l'apprécier, mais ils ne la pratiquent pas. Le milieu musulman m'était plus familier en Inde. Le lien a été presque naturel, par la langue notamment. J'ai appris la poésie, j'aime la poésie *urdu*. C'était une autre voie par laquelle accéder à la musique, comme pour les *lieder* de Schubert, pourrait-on dire. Ma première expérience musicale dans le milieu musulman, c'est le *muchaira*. Il s'agit d'une poésie que les poètes récitent sur des phrases musicales; ils ne l'appellent pas «chant» mais «récitation». Ils la nomment *tarannum*, c'est un mot persan. J'ai consacré ma première étude au *tarannum*. Dès le début, je m'interrogeais: «Est-ce de la musique? Qu'est-ce exactement?». C'est ainsi que, subitement, j'ai commencé à devenir chercheur, malgré moi! Quoi qu'il en soit, il s'agissait bien de performance et, en un sens, si je regarde en arrière, la musique a toujours été pour moi une pratique. Depuis que je suis chercheur, j'ai toujours été une spécialiste de la performance.

En séjournant dans le monde indien, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de séparation entre le corps et l'esprit. Une telle distinction est artificielle. Vous

savez, le travail intellectuel n'était pas séparé. La poésie appartient à la littérature, ce qui en fait quelque chose de spirituel. En réalité, la poésie est aussi physique parce qu'elle est récitée. Il y a des livres de poésie bien sûr, comme il y a des écrits sur la musique en Inde, mais la priorité va toujours à la performance. Très tôt je me suis dit : je dois étudier cela et écrire sur ce sujet. Je dois aussi enregistrer, personne ne connaît cela. C'est ainsi que je suis devenu ethnomusicologue.

Qu'en est-il de votre implication dans l'univers religieux musulman ?

Mon implication dans le milieu musulman était très culturelle. Et je n'ai pas pratiqué la religion. J'ai eu la chance d'expérimenter des performances culturelles très spécifiques¹. Oui, c'est une religion différente, mais on peut dire que ma rencontre a eu lieu par le biais de la culture. L'influence de la religion sur la poésie, la langue, les métaphores, est évidente. C'est le cas aussi de la poésie et de la littérature européennes : la Bible est une référence majeure pour les métaphores, la mythologie, les traditions, les concepts de vie, la perception, quels que soient les concepts intellectuels. Mon enculturation, si l'on peut dire, s'est faite dans l'univers culturel musulman. Par conséquent, il m'a été plutôt facile de collecter et d'apprendre l'équivalent en persan. L'enrichissement culturel de l'*urdu* vient en effet du persan.

Nous venons d'évoquer votre travail sur la poésie, qu'en est-il de votre recherche sur le *qawwali* ?

Le *qawwali* est le plus public des répertoires, et aussi le plus musical du fait de l'usage d'instruments. J'en ai entendu beaucoup lors de notre séjour sabbatique d'un an au Pakistan et en Inde. A Karachi, il y avait du *qawwali* tout le temps, à l'anniversaire du saint et aussi chaque semaine dans les sanctuaires. Je m'intéressais au *qawwali* surtout en tant que musicienne. Durant cette année, j'étais seulement une *amateur*² mais je souhaitais entreprendre une étude. J'ai commencé à enregistrer du *qawwali* et à participer aux séances. La chose qui m'a vraiment impressionnée, c'était l'interaction. La poésie *muchaira* fonctionne aussi comme cela. Je voulais écrire sur ce sujet, l'interaction dans le *muchaira*. Cependant, dans le *qawwali*, c'était si évident et si important. Pendant ce séjour, j'ai aussi étudié le *sarangi* à Bombay avec Ram Narayan. Cependant, j'ai fait mon vrai début musical avec Hamid Husain, il était indien et avait émigré au Pakistan ; il a été mon maître (*ustad*). J'ai passé cette année à étudier le *sarangi*, j'ai joué énormément.

Vous aviez donc plusieurs maîtres ?

¹ Regula Qureshi développe ici les caractéristiques des formes poétiques sunnites et chiites qu'elle étudia durant cette période.

² Terme français d'origine.

Oui ! Mais on ne devrait jamais jouer avec plus d'une personne !

Il faut juste le cacher ?

Absolument ! Je n'étais pas à un seul endroit. J'ai fait mon vrai début avec Hamid Husain. Par contre, je ne pouvais passer que de courtes périodes avec Ram Narayan. Je n'avais pas les moyens de rester à Bombay. J'étais tenue de vivre dans la famille, là où il y a quelqu'un chez qui séjourner. Et, je n'étais pas vraiment chercheur à ce moment-là. Ensuite, Hamid Husain est décédé et j'ai choisi comme maître quelqu'un de sa famille, Sabri Khan, à Delhi, qui était un musicien célèbre. Après cette année, j'ai collecté des enregistrements de *qawwali* et de *majlis* (poésie chiite) au Pakistan et en Inde. Entre 1968 et 1969, nous allions et venions entre les deux pays. Puis, je suis rentrée.

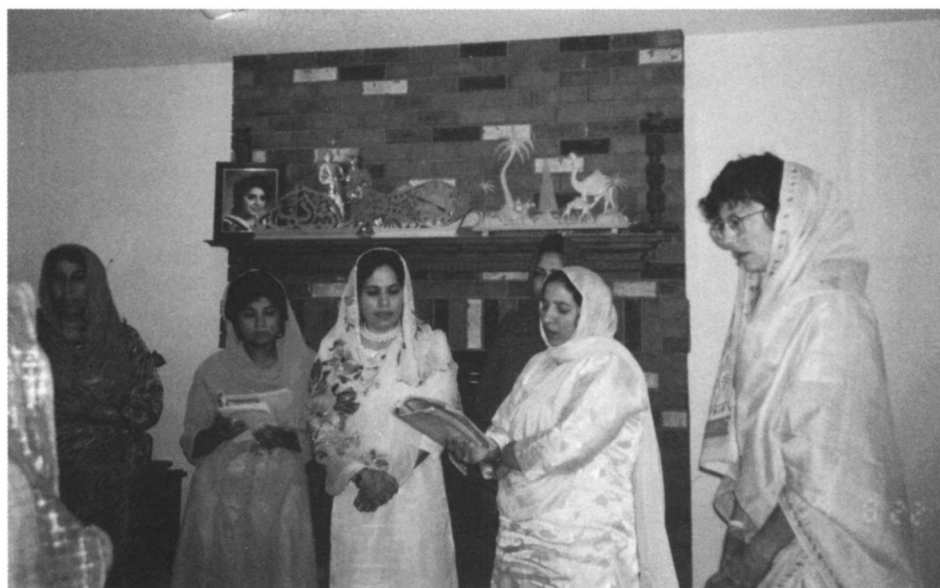
Comment s'est passé concrètement ce travail de collecte de *qawwali* ? On peut imaginer la difficulté de travailler dans des confréries. Est-ce que vous avez pu naviguer si simplement d'un sanctuaire à l'autre ?

C'est venu plus tard. J'ai d'abord rencontré les musiciens. Mon premier lien avec le *qawwali*, c'est un rapprochement avec des personnes, les musiciens et les soufis. Je ne peux pas vraiment parler des « soufis » parce que ce sont surtout des liens personnels. Quelqu'un connaissait quelqu'un d'autre, me présentait, et je rencontrais ainsi les gens parce que je connaissais la langue. J'ai passé beaucoup de temps à devenir indienne ! On peut dire que c'était comme une préparation à mon travail doctoral. Et à cette période, j'étais seulement une personne individuelle (*a private person*). J'ai eu l'opportunité d'aller en Inde, d'étudier, d'apprendre. Je vivais très confortablement avec des gens de la classe moyenne éduquée. J'ai étudié la langue *urdu* et j'ai acquis un vaste savoir culturel. De même, en Europe, du fait de mon éducation, j'ai grandi pour apprendre, pour intérioriser un environnement et sa culture. J'avais un modèle pour cela. Depuis mon enfance, on peut dire, j'avais un modèle. Depuis la Suisse, les musées d'art et les concerts, je savais ce qu'il fallait acquérir pour comprendre une culture. Je l'ai appris en étudiant les langues et la littérature. Lorsque j'étais en Inde, j'ai eu l'opportunité d'apprendre tout cela, du moins j'ai tenté. Si je regarde en arrière, je peux dire que j'ai été très avantagée. J'ai eu la chance d'apprendre comment me transporter moi-même, ou comment devenir une femme comme celles qui m'entouraient. Les femmes que j'ai fréquentées étaient impliquées dans leur propre culture, elles n'étaient pas très occidentalisées. Dans les classes élevées, elles sont plutôt tournées vers l'anglais, les écoles de style britannique. J'ai eu de la chance de ne pas avoir connu ce milieu, que je n'aimais d'ailleurs pas. Bien sûr, comment aurais-je pu l'aimer ? ! J'étais intéressée par ce que la culture m'offrait. Oui, j'étais préparée... Après cette année-là, je suis rentrée et j'ai publié cet article (Qureshi 1969).



Fig. 2: Enregistrement vidéo d'une assemblée de *qawwali* au *chilla* (lieu de retraite spirituelle) du saint Nizamuddin Auliya, au tombeau de Humayun. Photo: Saleem Qureshi, Delhi, 1976.

Fig. 3: Participation à une séance de récitation de *milad* (hymnes de louange au Prophète). Photo: Anisa Khatib, s.d.



III. Devenir anthropologue de la musique

En quelle année ?

En 1969, dans la revue *Ethnomusicology*. «Tarannum. The Chanting of Urdu Poetry», quelque chose comme ça. Le fait d'avoir cette publication m'a encouragée. A cette époque, j'ai aussi découvert l'anthropologie. En Suisse, il n'y avait pas d'anthropologie et je n'avais jamais entendu le mot auparavant. Au Canada, il y avait un département. Là, nous avions un ami anthropologue, Satish Saberwal, un Indien. J'ai rapidement réalisé que je devais aussi me former. Mon étude était en effet transculturelle – une étude systématique d'une autre culture – et c'est pourquoi j'ai décidé de me former. J'ai commencé au niveau zéro, je n'avais aucune base. Bien sûr, j'avais à mon acquis une expérience de l'Inde et du Pakistan et, d'une certaine manière, cela m'a pris du temps de devenir une bonne anthropologue. C'était une façon de donner un cadre intellectuel et académique à mon expérience.

Dans quelle université étiez-vous ?

A l'Université d'Alberta.

Vous étiez déjà à Alberta !

Je n'avais pas vraiment le choix. J'ai cherché ailleurs mais, pour ma génération, le féminisme n'existait pas ! J'avais un mari plutôt traditionnel et j'aimais l'harmonie, faire les choses à deux. J'avais aussi deux enfants, qui étaient à l'école. Là, j'ai pu commencer mon doctorat.

Comment s'est façonné ce travail ethnomusicologique sur le *qawwali*, de la thèse à l'ouvrage ?

Mon début dans le champ de l'ethnomusicologie s'est fait dans les années 70. A cette époque, il y avait peu d'endroits où étudier la discipline. J'ai donc fait de l'anthropologie, vous pouvez voir cela dans ma thèse. J'ai utilisé le mot «ethnomusicologie» plus tard, pour le livre. Mais je me sentais d'abord anthropologue de la musique. J'ai aussi étudié la musique à l'université (*master degree*). A la même période, j'ai découvert la *Society for Ethnomusicology* (SEM) et suis allée à mon premier congrès. C'est là que le système américain est vraiment étonnant. J'ai posé ma candidature et je suis devenue membre de la SEM. Je n'avais pas d'argent et suis partie en Caroline du Nord à mes frais. J'avais lu les écrits de différents chercheurs. Sur l'Inde, ils étaient peu nombreux : Harold Powers était très connu. Il vivait à Philadelphie... Nous y sommes allés en famille, nous avons

des amis là-bas. Je lui ai d'abord écrit une lettre: «J'étudie la musique indienne, je voudrais vous rencontrer». C'est aussi très américain ! Il m'a invitée chez lui et nous y sommes allés. Là, une chose surprenante s'est passée... Vous connaissez mon article «*Whose music ?*» (Qureshi, 1991d)

Oui, bien sûr, dans l'ouvrage de Nettl et Bohlman (1991).

Oui, voilà ce qu'il s'est passé là-bas. Il revenait tout juste de Bénarès. Il se consacrait à une étude de la musique complètement hindoue et sanskritisée. Je revenais juste de Karachi. Nous nous sommes rencontrés chez lui et j'ai joué du *sarangi*. Le professeur Lalmani Mishra (joueur du *vichitra vina*) de Bénarès était en visite. Lorsque j'ai joué mon *raga*, il m'a dit: «Oh ! Vous avez appris avec un musulman analphabète. Vous ne jouez pas correctement les *raga*. Je suis désolé de vous dire que vous faites des erreurs!». J'étais comme anéantie. Je me suis dit: «Que se passe-t-il ? Je n'aurais donc pas appris correctement les choses ?!» Bien sûr, je n'étais pas très en confiance et il était professeur. Finalement, j'ai compris que les indianistes (*indologists*) avaient leurs propres convictions: revenir aux écrits sanskrits. Pour ma part, j'avais côtoyé des musiciens de tradition orale. Je l'ai écrit au début de l'article: le point important est qu'il y a deux traditions différentes. Voilà, je suis allée à ce congrès. J'ai rencontré Powers et je ne connaissais personne d'autre là-bas. J'étais vraiment effrayée. J'ai présenté un papier sur la poésie chiite (récitée en *majlis*) et immédiatement après, des personnes sont venues me parler. C'est ainsi que j'ai rencontré tous les spécialistes de musique indienne qui participaient au congrès. C'était une chose impressionnante et cela nous a peu à peu rapprochés. Ensuite, je me suis inscrite en doctorat d'anthropologie.

Vous avez finalement travaillé avec Harold Powers ?

Non, il était à Philadelphie, mais il a fait partie de mon jury. Nous avons eu une relation privilégiée. Cela fait partie du système académique en Amérique du Nord. Au début, j'étais comme une étudiante et très vite, je suis devenue une collègue. Par mon intermédiaire, il a appris aussi sur l'univers musical musulman. Il a notamment organisé un symposium sur «L'Inde musulmane», quelque chose comme ça. C'est un numéro de la revue *Asian music*³. Je pouvais lui demander n'importe quoi, Harold était comme un mentor. Il m'a aussi aidée à obtenir une bourse d'étude. Il m'a toujours soutenue et cela m'a aidée. Mon directeur de thèse était Michael Asch.

Connaissait-il l'Inde ?

³ Vol. XII/1, 1980: «Symposium on art musics in Muslim nations».

Il n'avait rien à voir avec l'Inde, mais avait étudié. Il était anthropologue, fils unique de Moses Asch qui a créé la collection *Folkways Records*. Il ne connaissait pas l'Inde et cela m'a plutôt aidée ! Je suis arrivée avec une connaissance solide de ce pays et, vraiment, je n'avais pas besoin de lui pour m'en parler ! Il était très exigeant du point de vue intellectuel. Avec lui, j'ai vraiment appris comment formuler un point de vue théorique et analytique. J'ai appris comment l'appliquer à des situations très spécifiques. En premier lieu, je devais être capable de comprendre comment fonctionne la pensée théorique, la critiquer et acquérir la méthode. J'ai appris tout cela avec lui. En effet, nous ne pouvions pas vraiment échanger sur le contenu de mon travail, les spécificités de l'Inde... Oui, il était intéressé... Sa question était surtout : « Pourquoi devais-je être intéressée par ce sujet ? Nous n'écrivons pas pour les spécialistes de l'Inde ou les Indiens. On écrit pour la discipline ». Certaines personnes veulent certes aussi en savoir davantage sur la musique indienne, mais elles ne sont pas si nombreuses ! J'ai vraiment appris cela. C'était une lutte, ce n'était pas facile, mais cette rencontre m'a été bénéfique. J'ai choisi le *qawwali* comme sujet de thèse car la question anthropologique centrale était la performance – la musique et le contexte. Il était évident que, dix ans après le livre de Merriam (1964), il y avait de nombreux écrits sur le contexte. Mais la musique n'était pas vraiment intégrée à cela. Si vous regardez le livre de Merriam, elle n'est pas intégrée.

C'est presque une contradiction...

Oui, il était musicien et amateur de jazz, et anthropologue. L'étude requiert aussi des compétences pour analyser la musique. Je suis d'accord, l'analyse musicale est importante... mais la question centrale est surtout : à quoi la musique sert-elle ? Pourquoi devons-nous l'analyser ? Quel en est l'objectif ? Les gens de musique ne posaient jamais cette question. On devait passer par l'anthropologie pour poser de telles questions. Si j'avais été capable de m'interroger moi-même là-dessus, je ne me serais pas formée... Bon, je suis devenue docteur. J'ai passé un an sur le terrain.

Quelle a été la portée de votre livre *Sufi Music of India and Pakistan* ? Elle est importante bien sûr, comment le situez-vous dans l'ethnomusicologie ?

Pour moi, c'était ma thèse. Cela m'a pris beaucoup de temps... Je n'avais pas d'orientation de carrière. J'ai pris le temps, assez pour penser et réaliser les analyses du mieux possible. Le livre est sorti bien plus tard. Mon doctorat date de 1981 et c'est en 1984 que j'ai commencé le manuscrit. J'ai pris une année environ pour rédiger le livre. C'était différent de la thèse. Il fallait l'adapter pour un public plus large. Je devais reprendre l'ethnographie et introduire le lecteur à ce monde du *qawwali*, à l'univers du sanctuaire soufi, etc., avant de livrer l'analyse. C'est à cette période que j'ai rencontré le Professeur Blacking. Il venait aux Congrès et était

devenu président de la SEM. Il était le pionnier d'une collection de livres spécialisée en ethnomusicologie et avait convaincu les Presses de l'Université de Cambridge de l'inaugurer. Cette collection fut appelée *Cambridge Studies in Ethnomusicology*. Mon livre était le deuxième ou le troisième de la collection. Blacking a été une personne importante. Et bien sûr, il était anthropologue. Lorsqu'il m'a envoyé son rapport sur le livre, il m'a très clairement dit que j'aurais à réduire l'analyse. Elle dominait trop, j'avais déjà quarante tableaux dans le manuscrit ! Et cela coûterait trop cher aussi ! Il a fixé une sorte de limite. Il y avait, selon lui, trop de méthode, trop de théorie, trop d'abstraction. C'est compréhensible... Blacking était intelligent et vraiment pragmatique. Il a été un fondateur de la discipline. Il savait ce qui était nécessaire pour à la fois garder les exigences de la discipline et consolider un public de lecteurs et un soutien ; et il l'a fait. J'ai beaucoup appris en travaillant avec lui sur ce livre. L'ouvrage a eu un impact dès le début. Peut-être parce que l'approche était très systématique et très documentée d'un point de vue anthropologique. Mais la publication était très chère, une couverture en dur d'Angleterre ! Cela m'a toujours dérangée.

Le *paperback* est quand même paru par la suite...

C'est vrai. Le livre s'est vendu jusqu'à fin du stock. Cambridge m'a envoyé une lettre m'informant qu'ils ne réimprimeraient pas et j'ai réalisé que le livre allait disparaître. A cette époque, le *qawwali* commençait vraiment à être connu grâce à Nusrat Fateh Ali Khan. Au début des années 1990, une personne du *New York Times* m'a appelée et m'a interviewée sur le *qawwali*. Et, soudain, le titre du livre s'est trouvé en première page du journal, dans la section culture. La personne avait trouvé le livre et Nusrat Fateh Ali était devenu très célèbre. Le nom *qawwali* était maintenant connu et cela a fait une grosse différence. Les gens voulaient lire ce livre. Il était quasi épuisé et la collection d'ethnomusicologie de l'Université de Chicago démarrait (*Chicago Studies in Ethnomusicology*). J'ai contacté l'éditeur pour savoir s'il serait d'accord de le publier. J'ai travaillé beaucoup pour ça, et ils ont accepté. J'ai écrit une nouvelle préface et le titre fonctionne encore. Le livre a aussi été publié en Inde, avec une couverture légère, et il est en train d'être publié au Pakistan par Oxford University Press.

J'ai lu votre article sur les musiques enregistrées de *qawwali*, dans l'ouvrage édité par Lawrence Babb et Susan Wadley sur les médias (1995)...

Ah oui ! J'ai ensuite développé un peu plus le sujet dans l'article « His Master's Voice » sur la *Gramophone Company*. Oui, j'ai réfléchi à ce matériel, principalement sur la question de l'enregistrement. C'était juste après la sortie du livre *Cassette Culture* (Manuel 1993). Cela m'a fait penser à la culture gramophone, qui est si différente car vraiment hégémonique. J'ai publié l'article dans le journal *Popular Music* en 1999.



Fig. 4: Regula Qureshi au *sarangi* lors d'un récital privé. Photo: Saleem Qureshi, 1986.

IV. Un changement de paradigme

C'était donc votre travail sur la performance... Comment expliqueriez-vous votre passage à l'étude des structures de pouvoir – vos références à Marx – qui correspond à votre recherche actuelle ?

Oui, bien sûr, c'est intéressant. Cela me fait réfléchir. Mon travail sur le *qawwali* était très académique. J'ai élargi peu à peu cette théorie. Je l'ai élargie à d'autres genres comme la poésie *ghazal*. Mais fondamentalement, je pense que la performance constitue une sorte de noyau où se concentre le processus musical et à travers lequel on peut comprendre comment la musique fonctionne. Celle-ci serait une sorte de cercle de relations à la fois internes et externes, avec ses agents. La musique n'existe pas sans les gens qui la font, elle crée des relations humaines. Cela a toujours été mon centre d'intérêt. Il y avait deux niveaux dans mon travail : l'un était d'étudier la musique elle-même (*music itself*) et comment elle fonctionne ; l'autre était de connaître quel est l'impact propre des constructions musicales. J'ai vraiment envisagé ces deux directions. Mon étude du *qawwali* était très formelle, mais aussi très orientée sur la contrainte contextuelle, le domaine non musical. Il y avait l'histoire, mais aussi, plus largement, les relations de pouvoir, ainsi que d'autres types de relations, économiques et sociales. Elles n'apparaissent pas dans la performance, mais elles influencent néanmoins la manière dont les musiciens et les auditeurs agissent.

De « l'extérieur »...

Oui, il est très artificiel de chercher à comprendre ce qui agit à l'intérieur même de la performance, sur la scène de concert. Il est nécessaire de considérer des éléments qui vont bien au delà de la seule performance. Il s'agit de construire une théorie sur les relations entre la performance et les conditions socio-économiques. C'est assez évident si l'on pense à l'industrie de la musique. La démarche concerne aussi l'observation de la musique en *live*. J'avais besoin de me consacrer à cette question. J'avais déjà fait ce type de travail dans le livre, lorsque je parle du « *background of qawwali*. »

Oui, je me souviens de cette partie sur les relations et les échanges socio-économiques. Elles tiennent une large place dans le livre...

Oui, et l'anthropologie marxiste a été une partie de ce que j'ai étudié à la fin des années 1970. C'était un champ important qui a décliné pour différentes raisons. Je l'ai ressuscité un peu plus tard... d'abord dans un article publié dans la revue *Ethnomusicology* (Qureshi 2000a) et finalement dans le livre *Music and Marx* (2002). Il s'agit de théoriser les relations de production de la musique, d'analyser

comment cette musique est produite en termes socio-économiques, ainsi que d'un point de vue idéologique. Je poursuis dans cette direction. J'ai notamment un projet consacré spécifiquement à la question du genre (*gender*), que j'ai pour l'instant seulement esquissée. En Inde, les courtisanes qui étaient centrales dans la musique étaient cependant marginalisées. Elles n'étaient pas respectables selon la position nationaliste. C'est mon prochain projet : adapter le marxisme, la théorie du mode de production, en intégrant la question du genre. Cela fonctionne en effet différemment pour les femmes. J'ai participé à un colloque et à un ouvrage sur les courtisanes, en différents endroits du monde, et aux notions qui relèvent de l'univers féminin. Qu'y a-t-il de différent dans les relations sociales là où les femmes ont été dominées ? Le mode de production et les relations sociales, pour moi, c'est seulement une partie du travail que je poursuis. Je m'intéresse aussi au passage du féodalisme aux relations capitalistes.

Il s'agit d'un projet plus global semble-t-il : passer d'une petite unité d'observation, la performance, à celle des structures du pouvoir, du contexte politique. On pourrait développer ce point. Est-ce que ce changement de perspective implique aussi une autre manière de faire de l'ethnomusicologie ? De l'étude de la performance – certes, on a un acquis fort : la musique serait le lieu de relations, de hiérarchies aussi – on passerait aujourd'hui à une réflexion plus globale sur la musique qui intègre les rapports de force, la mondialisation ?

Oui, clairement. Jusqu'à un certain point, j'ai prolongé mon étude spécifique du *qawwali* dans le domaine indien à la musique classique et aux joueurs de *sarangi*. Dans le livre, la question du mode de production porte sur les joueurs de *sarangi* – qui auraient pu aussi être des *qawwal*. Autrement dit, la question est limitée à une situation culturelle particulière. Je suis impliquée dans l'enseignement de l'ethnomusicologie et, en constatant l'expansion du paysage global de la musique, il est clair que la musique qui était jouée auparavant uniquement à Lucknow ou à Delhi se diffuse aujourd'hui partout. Le contexte actuel de la musique, c'est la globalisation, ce qu'Appadurai appelle les *mediascapes* et les *ethnoscapes* – il va plus loin mais, pour le propos, ces deux concepts suffisent. Nous devons considérer et inclure ces dimensions... Je voulais aussi ajouter quelque chose sur l'enregistrement. L'ethnomusicologie est impossible sans l'enregistrement, et personne n'avait encore théorisé, ni même problématisé cette question jusqu'à très récemment. Soudain, au Canada et en Europe, nous nous trouvons entourés de personnes originaires du monde entier. Les gens s'entrecroisent et, en un sens, il n'y a plus d'« autres » clairement identifiables. « Nous » et « Eux » vivons au même endroit. Les « autres » sont chez « nous » et inversement. Aujourd'hui, l'ethnomusicologie a besoin de considérer ces relations. La performance, elle aussi, est devenue bien plus globale. On doit étudier les facteurs qui y participent.

Je pense que l'ethnomusicologie a vraiment changé à cet égard. Actuellement, on ne peut s'arrêter sur la seule performance et parler d'authenticité. Le travail consiste à examiner comment agit chaque musique, comment les gens l'utilisent dans leur vie et dans ces nouvelles conditions – partout, toutes les musiques sont enregistrées. Nous faisons face à une double situation : d'un côté, les gens créent là-bas une identité pour eux-mêmes ; de l'autre côté, ils présentent cette identité dans le pays où ils immigreront. Présenter son identité aux autres qui ne sont pas comme vous, c'est quelque chose de nouveau. Au Canada, nous avons les « autres » au pas de notre porte. Cela transforme les relations. On peut toujours traiter ses informateurs comme « autres », comme pour les objectiver, et ensuite les ignorer lorsqu'ils vivent loin. On ne peut plus faire ce choix lorsqu'ils viennent s'installer dans nos pays et qu'ils deviennent nos voisins. Il nous faut travailler avec eux comme avec de véritables collègues. Aujourd'hui, la recherche doit se faire en collaboration.

Et vous pensez que l'étude de la performance, l'analyse musicale et sa modélisation, ne sont plus compatibles avec la situation actuelle ? Elles seraient démodées ou tout simplement inutiles ?

Bonne question...

Où peut-être qu'elles ne s'inscrivent pas, par nature, dans ce projet d'échange ?

Très tôt après la sortie de mon livre, il y a eu un véritable déclin de l'analyse musicale, du moins en Amérique du Nord. En ethnomusicologie, les chercheurs se sont tournés vers la différence culturelle, une question qui était devenue très importante. A cet égard, la plupart des ethnomusicologues qui n'étaient pas anthropologues se sont formés... ce que j'avais déjà fait. Aujourd'hui, le projet est plus important. La révolution en anthropologie est de s'interroger sur soi-même et de critiquer de manière réflexive sa propre discipline. Nous devons faire face à cette question. Tout d'abord, l'altérité : comment approcher les autres cultures ? Comment être responsable d'un point de vue émique ? Comment traiter le fait qu'il n'y a plus un seul centre – c'est ce que le postmodernisme prône essentiellement – le centre, le canon, on peut dire l'homme blanc européen ? ! L'idée de décentrer le pouvoir et l'authenticité, de donner la parole aux gens – ils ont une voix même s'ils ne sont pas dans le centre – il est impossible d'ignorer ce mode de pensée en Amérique du Nord. Il y a eu un véritable tournant, qui n'a rien à voir avec l'analyse. Et vous pouvez voir cela dans la littérature post-colonialiste. Cette voix, qui est venue principalement en dehors de l'Inde, parlait de l'impact de la colonisation sur la Nation. Tout cela est arrivé. Je pense que nous sommes sérieusement prêts à reprendre l'analyse musicale, parce que tous ces

projets post-colonialistes étaient communs aux travaux des *cultural studies* – et de nombreux ethnomusicologues ont été influencés par ces études. Cependant, ces projets n'ont rien à voir avec la musique ; ils étaient davantage orientés sur les questions de culture, de société et de politique. Vous savez que Foucault a eu une grande influence là-bas, surtout sur la critique du lien entre le pouvoir et le savoir. Tout le monde a lu Foucault et a cherché un nouveau cadre de pensée. Tout le monde a lu Bourdieu – le capital culturel, la théorie de la pratique, la distinction, etc. Il y a eu une génération de changement, d'adaptation aux nouvelles conditions dans le monde.

Vous parliez plus tôt de la réhabilitation de l'analyse musicale en Amérique du Nord...

Je pense que l'analyse devrait revenir, pour deux raisons. Une première est que, en tant qu'ethnomusicologue, on ne peut rivaliser avec la littérature des *cultural studies* qui est déjà très développée. Nous devons revenir à la tâche qui est la nôtre : travailler sur la musique. La musique est toujours là, le pouvoir de la musique est toujours là, les usages de la musique sont plus importants que jamais. La musique enregistrée est partout. Il s'agira d'expliquer tout ce dont elle traite. Nous ferons cela. La seconde raison : après un long moment sans analyse musicale, nous sommes comme bloqués. Que pouvons-nous faire avec la musique au-delà d'une analyse conventionnelle ? Qu'apporte réellement l'analyse ? Vous avez un graphique qui vous dit que ceci est haut, cela est bas... Mon travail sur le *qawwali* était pour ainsi dire très primitif, j'utilisais les notations occidentales. En Amérique du Nord, combien de notations occidentales pouvez-vous lire dans les ouvrages et les articles ? Il y en a de moins en moins. Les enregistrements sont partout. Si l'on peut reproduire et faire écouter un CD, pourquoi y aurait-il à transcrire lorsque la notation n'est pas culturellement appropriée ? Pour ma part, j'écris un minimum, juste pour l'analyse de certains points spécifiques. De nos jours, du fait de l'enregistrement, le lecteur ne veut pas lire la transcription, mais il veut entendre la musique.

A défaut de transcriptions occidentales, il y a cependant de nouveaux outils informatiques pour représenter la musique...

En effet, nous pouvons stocker la musique, la manipuler. Avec la documentation multimédia et les bases de données, vous pouvez annoter la musique, extraire un passage, l'annoter sans même conserver l'intégralité de la pièce. Ces possibilités nous donnent les moyens de communiquer au niveau de l'analyse musicale sans passer par la notation. La notation occidentale est bien sûr très compréhensible, mais elle pose toujours le problème de ses propres limites. De plus, les jeunes générations ne sont pas vraiment formées à la musique « d'élite ». La littérature

musicale est en chute dans le lectorat commun. C'est un autre problème qui sera résolu par l'utilisation d'autres médias. Oui, je pense que cela viendra...

Je souhaiterais mentionner une dernière chose. Je cherche, d'une part, à considérer le pouvoir social et à produire un type d'analyse sociologique des relations musicales de production. D'autre part, j'aimerais me concentrer spécifiquement sur la question de l'impact de la musique et de ses causes. Lorsque j'ai fait mon analyse du *qawwali* et, par la suite, d'autres types de musique, j'ai principalement analysé la structure, qui est des plus intéressantes pour nous, c'est une chose très occidentale. La structure, l'architecture, on aime cela ! Mais quel est l'effet réel de la musique ? Qu'est-ce que les gens en retirent ? Que leur apporte l'expérience de la musique ? C'est une chose sur laquelle je n'ai pas vraiment travaillé parce que je me suis confinée à ce que je pouvais observer et à ce que les gens me disaient. Nous avons besoin de comprendre comment la musique agit, son impact sur les gens, ses effets, pourrait-on dire. L'esthétique est impliquée, mais aussi d'autres choses. Cela signifie que l'on doit aller – j'ai écrit là-dessus – au cœur (*insidership*) de la musique. En tant qu'étranger, nous prenons de la distance et faisons une sorte d'analyse objective – comme je l'ai fait pour le *qawwali*. L'essence de l'analyse est dans la distance, l'abstraction, la systématique. A un certain niveau, c'est la même chose avec l'analyse marxiste, qui met aussi à distance. Dans mon département, mes collègues en musique me disent souvent : « Oh, vous parlez de musique mais ce qui est le plus important, ce n'est pas ce qu'on en dit mais ce que l'on fait et joue ». J'ai l'habitude d'entendre cela. J'adore ce genre de phrase et j'en ris... Mais ils ont raison ! Je le sais parce que je suis moi-même musicienne. Nous avons besoin d'accéder à ce qui est interne à la culture musicale. J'ai besoin de connaître les soufis, de m'interroger sur ce que renferme réellement leur musique. Que recèle le sonore et qu'est-ce qui crée cet effet ? Cette question est peut-être triviale. Elle n'est pourtant pas complètement absente de mon second livre car elle n'est pas vraiment dissociable du politique. Finalement, pourquoi les relations de pouvoir sont-elles impliquées dans la musique ? La musique a quelque chose à offrir ; elle a une valeur qui lui est spécifique. Quelle est cette valeur ? Cette question nécessitera de l'analyse, c'est sûr...

Références bibliographiques

APPADURAI Arjun

- 1991 «Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology», in Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research: 191-212.
- 1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Public World Series 1.

BABB Lawrence and WADLEY Susan eds.

- 1995 *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BOURDIEU Pierre

- 1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Droz.
- 1979 *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.

FABIAN Johannes

- 1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Objects*. New York: Colombia University Press.

FOUCAULT Michel

- 1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- 1969 *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard

MANUEL Peter

- 1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.

MERRIAM Alan

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

NETTL Bruno and Philip BOHLMAN eds.

- 1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press.

POWERS Harold

- 1980 «India, Subcontinent of». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

SINGER Milton

- 1972 *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger.

Principales publications de Regula Qureshi

- 1969 «Tarannum: The Chanting of Urdu Poetry». *Ethnomusicology* 13 (3): 425-468.
- 1972a «Ethnomusicological Research Among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin». *Ethnomusicology* 16 (3): 381-396.
- 1972b «Indo-Muslim Religious Music, an Overview». *Asian Music* 3(2): 15-22.
- 1980 «India. Subcontinent of; Popular Religious Music, Muslim». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- 1981a «Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis». *Ethnomusicology* 25 (1): 41-71.
- 1981b «Music and Culture in Sind: An Ethnomusicological Perspective» in Hamida Khuro (ed.) *Sind Through the Centuries*. Karachi: Oxford University Press: 237-44

- 1983a «Making the Music Happen in the Qawwali», in Bonnie Wade ed., *Performing Arts in India*. Berkeley: University of California. Centre for South and South East Asian Studies: 118-157. Rééd. 1997 in *Asian Music* 18 (2).
- 1983b With Earle Waugh, Baha Abu-Laban (eds.) *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press.
- 1983c «The Canadian Muslim Community: The Need for a New Survival Strategy», in Earle Waugh, Baha Abu-Laban, Regula Qureshi eds. *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press: 75-92.
- 1983d With Saleem M.M. Qureshi. «Pakistani Canadians: The Making of a Muslim Community», in Earle Waugh, Baha Abu-Laban, Regula Qureshi eds., *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press.
- 1986a *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. New York: Cambridge University Press (rééd. 1995 University of Chicago Press).
- 1986b «Vocal and Instrumental Practice in the Islamic Ritual of South Asia», in Marc Honegger ed. *IIIth Congress Report, International Musicological Society*. Strasbourg: Université de Strasbourg: 222-38.
- 1987 «Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Music Analysis». *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.
- 1990 «Musical Gesture and Extra-musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal». *Journal of the American Musicological Society* 43.
- 1991a With Earle Waugh, Sharon Abu-Laban eds.: *Muslim Families in North America*. Edmonton: The University of Alberta Press.
- 1991b «Marriage Strategies among the Muslims from South Asia», in Earle Waugh, Sharon Abu-Laban and Regula Qureshi eds. Edmonton: The University of Alberta Press: 185-212.
- 1991c «Doing Ethnomusicology in Canada: Focus on Ethnic Music», in Beverley Diamond and Robert Witmer eds. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholars Press (rééd. 1994).
- 1991d «Whose music? Sources and Contexts in Indic Musicology», in Bruno Nettl and Philip Bohlman eds., *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press: 152-168.
- 1992a «Localiser l'Islam: le sama' dans la cour royale des saints». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5: *Musiques rituelles*. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie: 127-50.
- 1992b «Muslim Devotional: Popular Religious Music and Muslim identity under British, Indian and Pakistani Hegemony». *Asian Music* 24 (1): 111-121.
- 1993 «Sufi Music and the Historicity of Oral Tradition», in Stephen Blum, Philip Bohlman and Daniel Neuman eds., *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press: 103-120.
- 1994 «Time, Music and the Sufi Qawwali». *Journal of Musicology* 12 (4): 493-528.
- 1995a «Is Complex Music Socially Significant? Doing Ethnomusicology in South Asia». *Canadian Universities Music Review* 15: 44-69.
- 1995b With Brenda Dalen and Albert La France eds.: *Voices of Women: Essays in Honor of Violet Archer*. Special Issue, *Canadian Universities Music Review*. Toronto: University of Toronto Press.
- 1995c «Une femme musicienne dans un monde masculin: la voix de Begum Akhtar» in Regula B. Qureshi, Brenda Dalen, and Albert La France eds., *Voices of Women: Essays in Honor of Violet Archer*. Special Issue, *Canadian Universities Music Review*. Toronto: University of Toronto Press.
- 1995d «Music Histories and Music Anthropologies: a Preface and an Agenda». *Journal of the American Musicological Society* XLVIII (2): 16 p.

- 1995e «Recorded Sound and Religious Music: The Case of Qawwali», in Lawrence Babb and Susan Wadley eds., *Media and Religion in South Asia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 139-66.
- 1996 «Transcending Space: Recitation and Community among South Asian Muslims in Canada.», in Barbara Metcalf ed., *Making Muslim Space: Mores, Mosques, and Movements in Europe and North America*. University of California Press: 79-101.
- 1997 «The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest». *Yearbook of Traditional Music* 29: 1-38.
- 1998 «Other Musicologies: Exploring a 19th Century Indian Treatise», in Nicholas Cook and Mark Everest eds., *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press: 311-335.
- 1999 «His Master's Voice: Qawwali and 'Gramophone Culture' in South Asia». *Popular Music* 18 (1): 63-98.
- 2000a «Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music». *Ethnomusicology* 44 (1): 15-38.
- 2000b «How does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian sarangi». *American Ethnologist* 27 (4): 805-838.
- 2000c «Music, the State, and Islam in Pakistan», in Alison Arnold ed. *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8: *South Asia*. New York: Garland. 25 pp.
- 2001 «In Search of Begum Akhtar: Patriarchy, Poetry, and Twentieth-Century Indian Music». *The World of Music* 43 (1).
- 2002a *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge.
- 2002b «Thinking Music, Thinking Marx», in Regula Qureshi ed. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge: xiv-xxi.
- 2002c «Mode of Production and Musical Production: Is Hindusthani Music feudal?», in Regula Qureshi ed., *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge: 81-105.

Sous presse:

- 2005a «The Interaction of Performers and Audience in Music of Oral Traditions», in Jean-Jacques Nattiez ed., *Encyclopedia della musica*, Vol. 5. Torino: Einaudi.
- 2005b «When Women Recite: 'Music' and the Islamic Immigrant Experience», in Philip Bohlman ed., *Music in American Religious Experience*. Cambridge University Press: 30 pp.
- 2005c «India», in Martha Feldman and Bonnie Gordon eds., *The Courtesans Arts*. University of Chicago Press: 28 pp,
- (à paraître) *Master Musicians of India: Hereditary Musicians Speak*. New York: Routledge.