

# La musique comme engagement

Entretien avec Rosalía Martínez

CHRISTINE GUILLEBAUD

Je remercie Rosalía Martínez de m'avoir accordé sa confiance et son amitié pour mener cet entretien. C'est dans l'Est parisien où nous résidons l'une et l'autre que nous avons échangé sur son histoire, son parcours et ses orientations de recherche. Rosalía incarne une science passionnée, cultive un sens du collectif soucieux du monde qui l'entoure et place l'égalité comme dynamique des relations. Alors qu'elle était directrice de l'ancien Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS-Musée de l'Homme, devenu CREM sous son mandat, j'ai eu l'immense honneur d'y débiter ma carrière de chercheuse. À l'heure où j'écris, le flambeau a été transmis et ce passage transparaît naturellement dans les parties finales de l'entretien. Je la remercie pour sa générosité. La rédaction académique peine parfois à restituer la profondeur d'un parcours de vie, tant il est intime, puissant, et désorienté qui souhaite en partager la trace. Le grand poète Pablo Neruda nous ouvre ici la voie...

C. G.

Exils ! La distance devient épaisse,  
nous respirons l'air par la blessure  
vivre est un précepte obligatoire.  
Qu'elle est injuste l'âme déracinée  
elle refuse la beauté qu'on lui offre  
cherche son malheureux territoire :  
Et seulement là, le martyre ou l'apaisement.

(Extrait d'Exil, *Mémorial de l'Île Noire*. Pablo Neruda).



Fig. 1. Rosalía Martínez. Photo @yrousseau

*Rosalía, j'aimerais qu'on parle des débuts. Tu es née et as grandi au Chili, pourrais-tu me raconter cette période ?*

Comme tu sais, je suis d'origine chilienne et j'ai eu la chance de vivre, lors de ma jeunesse, une époque particulièrement importante de l'histoire du Chili. De profonds changements politiques et sociaux se préparaient, on vivait une grande ascension du mouvement social, passionnante et créative qui a culminé plus tard avec l'élection de Salvador Allende en 1970. Or, tout ce mouvement s'exprimait en musique, des chanteurs populaires et des groupes musicaux émergeaient de partout. Et avec eux, une sensibilité collective composée de valeurs et d'affects.

Je suis née en 1951. Le Chili était un pays riche mais il y avait des gens très pauvres, vraiment pauvres ! J'allais à l'école publique et certains enfants étaient sans chaussures. Nous vivions à Concepción, une ville au Sud où il pleuvait et pleuvait, les enfants avaient les pieds rouges, rongés de champignons. C'est une image que je n'ai jamais oubliée, comme je n'ai pas oublié leur honte. Ils cachaient leurs pieds sous la table...

Mes parents étaient artistes et engagés, ils étaient des gens de théâtre. Mon père dirigeait une scène nationale appartenant à l'Université et ma mère était comédienne et dramaturge. Parallèlement à leur activité universitaire, toujours à travers le théâtre, ils menaient un important travail social. J'ai grandi autant dans les coulisses du joli théâtre à l'italienne de Concepción que dans les scènes plus tristes des bidonvilles et des syndicats. À travers mes parents, encore enfant, j'ai connu la grande chanteuse et poétesse Violeta Parra qui vivait alors à Concepción. Sur Violeta, on a écrit des dizaines de livres, mais aucun ne peut transmettre la vague d'émotion qui te saisissait lorsque tu l'entendais chanter. Violeta incarnait la tendresse, l'indignation, le désespoir et l'intelligence de ceux qui n'avaient rien. Son expression était profondément collective – et aussi complètement intime –, sa musique a traversé les générations. Aujourd'hui, lorsqu'une immense révolte contre l'inhumanité du système néolibéral souffle au Chili, elle est toujours présente, sur les murs peints des villes, à travers les chants et performances que les jeunes font lors des manifestations.

Maintenant que tu me demandes de raconter mon passé, je crois que, pour moi, Violeta a été comme un noyau ; une matrice concentrant en elle les deux chemins qui, se croisant et s'entrecroisant, ont tracé ma vie : la musique et l'engagement social. Par ces mots, j'entends une manière d'agir et de se positionner dans le monde où le devenir collectif prend autant d'importance (parfois plus) que ton devenir personnel.



Fig. 2. Violeta Parra «rock». Sur les murs de Santiago aujourd'hui. Appropriation de Violeta par les jeunes de l'actuelle révolte sociale. Photo @y.menentau

### **De la transmission familiale : être à la fois musicienne et militante**

#### *Quel était ton environnement quotidien ?*

Je garde un très fort souvenir de ma maison dans les années 1960. Elle bouillonnait. Outre les comédiens et comédiennes du théâtre, des grands écrivains chiliens (ma mère, avait créé un atelier littéraire) y venaient. Raoul Ruiz, Francisco Coloane, Manuel Rojas... Sûrement, je n'existais guère pour eux, j'étais une gamine, mais pour moi, suivant la parenté chilienne, ils étaient des « oncles » et j'écoutais pendant des heures leurs discussions passionnées. Neruda avait été très proche de ma famille et de ma grand-mère. Dans les années 1940, mon grand-oncle et un de ses amis l'avaient fait traverser clandestinement la cordillère des Andes pour échapper à la dictature qui sévissait alors au Chili. À la maison arrivaient également des dirigeants ouvriers des mines du charbon, des vieux mineurs qui racontaient leurs histoires inoubliables, des militants du parti communiste. Tout ce monde se mêlait.

*Quelles étaient les activités de tes parents à cette période ?*

En 1964, la deuxième candidature d'Allende à la présidence arrive. Mes parents, qui étaient totalement fous, n'ont rien trouvé de mieux que de renoncer à leurs deux postes universitaires. Ces postes fournissaient de quoi manger, de quoi vivre à la famille. Mais ils ont démissionné pour s'investir à fond dans la campagne présidentielle. Mon père a fait construire un grand chapiteau qui avait la forme d'un voilier. C'était un théâtre ambulant qui a tourné partout au Chili durant toute cette deuxième campagne de Salvador Allende. Ce théâtre abritait une nouvelle compagnie formée par mes parents, mais il faisait également office de centre culturel avec des expositions et des concerts. Neruda récitait ses poèmes et sa femme Mathilde chantait. Mais nous, on n'avait pas de quoi manger à la maison, pas un rond. Ma mère avait mis un panneau sur la porte des toilettes qui disait « Clôturées car inutiles » ! Au salon il y avait un panneau « Restaurant Mahatma Gandhi ». On était totalement endettés, le chapiteau avait coûté extrêmement cher et en plus il y avait les spots d'éclairage, le chauffage, les chaises...

*Tous leurs amis étaient engagés dans ce projet ?*

Ils étaient très nombreux mais le poids était porté par mes parents.

*Tu allais à l'école, j'imagine, et baignais dans cet environnement. Jouais-tu de la musique ?*

Oui, bien sûr. J'adorais la musique. J'ai été formée tout d'abord par ma grand-mère. A 7 ans, elle m'a acheté une guitare qu'elle m'avait fait fabriquer à la prison de la ville de Concepción car les prisonniers y fabriquaient des bons instruments, de petite taille.

*Ta grand-mère était musicienne ?*

Oui, elle jouait beaucoup de la guitare. Elle avait inventé aussi une méthode d'enseignement. Avec rigueur et amour, elle m'a appris un très vaste répertoire de chansons chiliennes et latino-américaines. Elle a été ma professeure pendant des années.

*Vous viviez dans la même ville, elle vivait en famille avec vous ?*

Oui, pendant des longues périodes. Au Chili, les grands-mères vivaient souvent avec leurs enfants. Elle était totalement intégrée au destin de la famille. Dans le chapiteau, les dimanches matin, elle donnait des spectacles de marionnettes. Sinon, certaines soirées, elle pouvait tenir la billetterie. Tout cela était vécu comme un travail militant pour Allende.

Puis, en septembre 1964, arrive l'élection présidentielle. C'était la deuxième campagne d'Allende et il ne la remporte pas. Il perd et, pour nous, tout s'écroule. Un effondrement économique complet!

*Et j'imagine que c'était aussi le désespoir de la défaite ?*

La dépression totale. La déception et aussi le doute. Allende postulait qu'il était possible d'arriver à une société plus juste, socialiste, par une « voie chilienne » démocratique et à travers des élections. Pourtant, ces élections-là semblaient montrer qu'il était impossible de les gagner sans compter sur des grands capitaux, sans la presse ni la radio... Mes parents ont pris la décision de partir en Bolivie. Engagés par l'université de la ville d'Oruro, ils vont créer par la suite un théâtre indigène, en langue quechua. Mais mon frère et moi, nous sommes restés à Santiago, avec ma grand-mère. J'étais à ce moment-là au conservatoire, je suivais des études de guitare classique. J'étais complètement engagée dans la lutte sociale chilienne.

*Quelle forme prenait ton engagement dans la nouvelle élection ?*

Je suis entrée au MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), une jeune organisation inspirée de la révolution cubaine et du Che Guevara. En se distinguant de la gauche traditionnelle, celle des partis politiques, le MIR cherchait à développer un mouvement insurrectionnel et ne croyait pas que les puissants du pays laisseraient fleurir au Chili une société démocratique qui réparerait en profondeur les inégalités structurelles. Bien sûr, je simplifie beaucoup.

J'étais aussi au conservatoire, j'apprenais le violoncelle en plus de la guitare et je faisais beaucoup de musique de chambre. Je suivais les cours et passais au degré supérieur. Les musiques en lien avec le changement social foisonnaient de partout. Les cloisons tombaient, et des musiciens et chanteurs provenant de diverses traditions musicales, paysanne, classique, urbaine populaire, tropicale, rock, inventaient de nouveaux univers musicaux. Il y a eu une véritable appropriation par des musiciens chiliens des musiques dites « andines » et de leurs instruments, le *charango* (luth) ou la *kena* (flûte à encoche) ou encore les flûtes de Pan, *siku*. Ces sonorités andines sont devenues rapidement emblématiques du temps d'Allende et de l'Unité Populaire, le bloc politique qui l'a mené au pouvoir.

*Étais-tu en lien avec tes parents en Bolivie ?*

Ils venaient tout le temps nous voir et j'allais aussi en vacances en Bolivie. Une partie de mes étés se passait dans les communautés indigènes où j'ai commencé à apprendre le quechua. Là, la musique, ça a été le choc. Pour la première fois, j'entendais des musiques amérindiennes. Les grands orchestres de flûtes

de Pan *kantu*, leur son dense, plein d'harmoniques. L'air vibrait de manière puissante et les musiciens habillés de leurs *ponchos* rouges tournaient sous l'éclat du soleil. Inoubliable. En pensant aujourd'hui à ces premières expériences avec les musiques indigènes, je crois qu'inconsciemment elles me suggéraient déjà des questionnements qui, beaucoup plus tard, sont devenus des axes forts de ma recherche. Comme le rapport entre le son, le mouvement et la dimension visuelle, par exemple. Ainsi, vers 16 ans, j'étais déjà captivée par cette musique.

### **Chili 1973. De la clandestinité à l'exil**

Le 11 septembre 1973, l'armée chilienne soutenue par la CIA a fait un coup d'État. C'était un mardi matin, et très tôt, les avions ont commencé à passer au-dessus de notre maison pour bombarder La Moneda, le palais présidentiel où Allende a résisté en refusant de se rendre, puis en se suicidant. Brutalement, un autre temps commençait. À ce moment-là, j'avais 21 ans et j'étais déjà mariée, j'avais un enfant, et j'étais enceinte de mon deuxième. Je faisais ma première année de musicologie à l'université. J'aurais voulu étudier l'ethnomusicologie mais la discipline n'était pas enseignée, néanmoins je suivais les travaux de quelques ethnomusicologues chiliens. Peu de temps après le coup d'État, l'université a fermé. Dans ma faculté, c'était l'hécatombe. Certains de mes professeurs et nombre d'étudiants ont été arrêtés, certains ont disparu et nous n'avons jamais pu savoir ce qu'ils sont devenus. Dans ma famille, mes parents ont été emprisonnés et plus tard libérés, puis mon jeune frère qui avait 18 ans a été pris par la police et pendant des mois interminables nous l'avons cherché sans savoir s'il était mort ou vivant. Finalement, nous avons pu le trouver, vivant, mais très éprouvé.

#### *Un drame...*

Un drame total des familles.

*Combien de temps es-tu restée, parce qu'à ce moment-là, c'était vraiment dangereux ?*

Un an... avant de finir en prison. Pendant exactement un an, mon mari et moi avons vécu dans la clandestinité car nous travaillions pour la résistance. On changeait de maison tous les mois. J'avais une fille de quatre ans et j'ai accouché de mon deuxième enfant en mars 1974, tout en continuant la clandestinité avec le bébé.

*Qu'est-ce que cela veut dire quand on est clandestin et qu'on a une relation si forte avec l'art ? Quelle place cela prend dans ta vie à ce moment-là ?*

Mon mari était pianiste et dans certaines maisons où nous avions un piano, il pouvait jouer. Le piano servait également de cachette pour des documents clandestins ! Pour ma part, j'avais ma guitare, elle m'accompagnait quand c'était possible. C'était pour l'âme que la musique était très importante, surtout le répertoire que nous chantions au moment de l'Unité Populaire, et... Violeta Parra. Mais nous ne pouvions pas trop l'écouter. Si on était entendus par les voisins, cela pouvait devenir dangereux.

*C'est vraiment un moment d'urgence vitale ?*

En fait, la première urgence c'était de cacher les gens. Il fallait les sauver avant qu'ils soient tués. Il fallait reconstituer les réseaux : qui était perdu ? mort ? arrêté ? Il fallait essayer de survivre en tant que personne et en tant qu'organisation de résistance.

*Y avait-il une politique anti-art au Chili ? De quelle manière se présentait-elle et quelle implication cela a-t-il eu pour toi ?*

Au moment du coup d'État et dans les mois qui ont suivi – après, cela a encore évolué – jouer le répertoire de l'Unité Populaire était impossible. Les instruments andins eux-mêmes étaient considérés comme « séditionnels » et ont été interdits dans certaines localités. Cela n'a pas duré longtemps, les gens ont commencé à les rejouer, et petit à petit dans le pays a commencé à émerger un mouvement musical anti-dictature. Mais je n'étais déjà plus là. Mon histoire musicale est celle de l'exil. Nous avons été arrêtés par la police secrète en septembre 1974 et j'ai été expulsée du pays à la fin du mois de décembre.

*Où es-tu/êtes-vous allés ?*

En Israël car mon mari était juif. On est donc arrivés avec nos enfants. On y a vécu un an avant de venir ensuite en France.

*Cela veut dire que tu n'as pas du tout mis les pieds en Bolivie...*

Impossible. En Bolivie, en Argentine, en Uruguay, au Paraguay et au Brésil, partout il y avait des dictatures qui collaboraient entre elles dans l'extermination des opposants. Nulle part on ne pouvait être en sécurité.



*Tu débarques alors à Jérusalem...*

Oui, avec mon mari et mes deux enfants. C'était difficile car nous sortions de la prison et de la torture. Mais le plus insupportable, c'était l'idée d'abandonner les compagnons que nous laissons au Chili, nos amis, dont certains avaient déjà disparu, et tous les autres qui continuaient de lutter et de mourir. Personnellement, je suis témoin de la disparition de 21 personnes, des gens très proches. J'étais traumatisée et il fallait à présent reconstruire une vie en Israël. Or, c'était impossible de s'intégrer. La réalité même d'Israël était tellement prenante que les gens n'acceptaient pas que ton cœur et ta tête soient ailleurs. Nous ne pouvions pas rester car, avant tout, nous voulions continuer à travailler pour le Chili. Toutefois il a fallu attendre un an car le Chili nous avait expulsés seulement avec un laissez-passer et le gouvernement israélien exigeait que l'on reste un an pour avoir un passeport. Une fois ce délai passé, mon mari a reçu une bourse ici en France de la Fondation Nadia et Lilli Boulanger, et de Max Deutsch pour faire du piano et de la composition. Et nous sommes donc arrivés ici.

**France. Résister et témoigner par la musique**

*C'est la musique qui vous a amenés en France. Et toi, quels étaient tes projets ? Comment t'es-tu projetée vers la France, ce nouveau pays ?*

Je ne me projetais pas du tout. Je voulais seulement arriver dans un pays où je pourrais faire quelque chose pour le Chili. C'était toute ma perspective. Et en France, cela était complètement possible.

*Avais-tu un projet comme ton mari avait avec la musique ?*

Je me suis intégrée rapidement à un groupe de musique qui appartenait à la résistance chilienne et qui s'appelait Karaxú. Je suis allée rejoindre directement ce groupe, dès le lendemain de mon arrivée.

*De qui était-il composé ?*

Il y avait cinq musiciens. Le groupe avait été formé par Patricio Manns, un grand *cantautor* (c'est-à-dire quelqu'un qui chante et qui compose) très connu au Chili et bien au-delà. C'était un groupe de l'exil, né ici à Paris.

*Comment as-tu eu connaissance de ce groupe en arrivant en France ?*

Lorsque j'étais en Israël, j'avais eu des contacts avec eux à travers les réseaux de la résistance chilienne. Une nouvelle vie a commencé pour moi. Je chantais, je composais, jouais du violoncelle, de la guitare. J'ai fini aussi par écrire pas mal de chansons. Nous étions un groupe professionnel qui tournait partout en Europe et dont les gains allaient intégralement aux organisations de la résistance. Je suis restée longuement dans cette formation, en exil. Le groupe était bien connu en Europe mais pas au Chili car notre musique, on ne pouvait pas la diffuser là-bas. Toutefois, peu à peu, des cassettes clandestines ont commencé à circuler de mains en mains, et vers les années 1980, des radios qui émettaient de façon illégale, sur des postes mobiles, ont commencé à diffuser nos chansons.

*Il était composé de membres chiliens principalement ?*

Un Français et quatre Chiliens, parfois cinq.

*Felipe Jobet<sup>1</sup> était, je crois, membre de ce même groupe ?*

Absolument. Il jouait principalement des instruments à cordes. Felipe, tout comme moi, nous avons fait partie du « noyau dur », de ceux qui sont restés jusqu'à la fin du groupe et de la dictature, jusqu'en 1990. Ainsi, j'ai passé la majorité de mon temps d'exil, quatorze ans, en m'investissant à fond dans le travail de Karaxú qui donnait sens à ma vie.

*Il y avait un réseau musical chilien ?*

Il y avait des vastes réseaux de solidarité avec le Chili qui traversaient toute l'Europe, les grandes villes et les petits villages. Nous jouions autant dans de grands théâtres européens que dans les modestes salles des fêtes... Pour nombre de personnes de ma génération, Européens et surtout Français, le Chili faisait partie de leur histoire personnelle. L'intensité des affects que nous tissions avec tout ce monde solidaire nous a permis non seulement d'être vivants, mais nous a invité aussi à créer de nouvelles sonorités car nous dialoguions avec les gens en musique, avec nos paroles et nos instruments.

Du point de vue musical, il y avait partout des groupes chiliens amateurs qui s'étaient formés, autant pour entretenir la dynamique des communautés

<sup>1</sup> Musicien et ingénieur du son, collaborateur privilégié du Centre de recherche en Ethnomusicologie (CREM) du LESC, CNRS/Université Paris-Nanterre. Outre sa contribution de longue date à la numérisation des Archives sonores du

CNRS-Musée de l'Homme gérées par le CREM, il a réalisé de nombreux projets multimédia en collaboration avec des chercheurs de cette unité. Voir notamment Rosalía Martínez, Publications : CD 2006, Vidéos 2002, 2012.

d'exilés que pour activer la solidarité. En général, ils jouaient la musique du mouvement de la « Nouvelle chanson chilienne », la musique des deux grands groupes historiques et emblématiques de l'Unité Populaire, que sont Quilapayún et Inti-Illimani, exilés également en Europe. À l'origine membres du Parti Communiste, ces deux groupes comptaient pour leur diffusion sur l'important appareil culturel des PC européens. Nous n'avons rien d'équivalent mais l'empathie du public avec le Chili était si grande que nous tournions intensivement sans aucun problème.

*Ce n'était pas le même engagement ? Pourrais-tu décrire la différence entre la musique d'Inti-Illimani et la vôtre par exemple ? Quel était votre propos ?*

Sur plusieurs plans, nous avons incarné une rupture avec Quilapayún et Inti-Illimani dont, par ailleurs, nous aimions une grande partie des musiques. Tout d'abord, ils jouaient beaucoup leur répertoire le plus connu, celui de l'Unité populaire. Nous, nous étions dans un autre présent, celui de la répression au Chili, celui de l'exil. En partant des récits qui nous arrivaient du pays et de nos propres expériences, nous avons réussi à créer le répertoire qui était le nôtre. Mais ce processus a pris un certain temps. Quand je suis arrivée, le groupe avait un répertoire assez « triomphaliste » qui donnait l'image d'une vaste résistance organisée à l'intérieur du pays. Or, c'était bien plus un désir que la réalité car, à cette première époque, il s'agissait avant tout de survivre, de reconstruire les organisations populaires. Je me suis demandé plusieurs fois si cette image d'un peuple combattant chantée par le premier Karaxú était nécessaire pour supporter la totale défaite que nous endurions au Chili. En inversant cette tendance, nous avons composé des chansons de témoignage, c'est-à-dire des chansons qui racontaient nos expériences et celles de gens qui, depuis le Chili, nous faisaient parvenir des récits, des enregistrements. L'exil et la complexité des situations et des sentiments qu'il suppose ont été pour nous une source très importante de composition.

*C'étaient vos matériaux pour créer ?*

Dans cette perspective, il est intéressant de constater comment d'anciennes chansons composées par des *cantautores* chiliens, prenaient une connotation nostalgique selon nos arrangements et nos interprétations. C'est le cas d'une chanson très connue au Chili, « Valparaíso », composée par un ami proche de Karaxú, Osvaldo Rodríguez. Au port de Valparaíso, les gens l'interprètent couramment avec une guitare et ce n'est pas à proprement parler un air de nostalgie. Ici, en France, nous avons fait, avec Julio Laks, un arrangement pour flûtes de Pan, et du coup, la nostalgie est apparue sans qu'on la cherche. Les flûtes rappelaient un orgue de barbarie et nous avons ajouté des conques qui sonnaient comme les bateaux dans la baie.

On ne pouvait chanter Valparaíso sans qu'une émotion spéciale nous envahisse.



Valparaíso

<https://www.youtube.com/watch?v=n7CuLylfu-w>



Fig. 3. Groupe Karaxú en 1976. De gauche à droite : B. Fléty, F. Jobet, R. Martínez, H. Roa et S. Morales. Photo@karaxú



Fig. 4. Karaxú en 1986. De gauche à droite : B. Fléty, R. Martínez, F. Muñoz, L. Pradenas et S. Morales. Photo@karaxú

Un peu plus tard j'ai écrit une autre chanson «Proue au sud» *Proa al sur*, c'était une autre nuance de la nostalgie. Il s'agissait d'un rêve dans lequel la nature sauvage du sud du Chili, ses différents oiseaux, ses animaux et ses plantes appelaient impérieusement notre retour...

*Proa al sur*  
<https://www.youtube.com/watch?v=5hVoMO3Jshk>



Nous jouions des instruments des Andes avec des arrangements urbains et nous utilisons aussi le violoncelle ou la flûte traversière, choses qui maintenant sont très communes mais qui, à l'époque, étaient plus rares. Nous avons un « son » de groupe qui était très différent de celui d'autres formations musicales. L'esthétique même de la scène était tout autre. Tout d'abord parce que dans Karaxú il y a toujours eu une voix féminine tandis que les groupes « historiques » étaient formés exclusivement d'hommes : ils chantaient en chœur, debout, alignés et habillés de leurs grands *ponchos* noirs. Une force très masculine ! Nous étions souvent assis, et c'était une musique beaucoup plus intime.

*Avez-vous laissé des traces accessibles de toute cette expérience ?  
Cela t'a engagé combien d'années, 15 ans tu disais ?*



LP1 : *Karaxú – Chants de la résistance populaire chilienne* (1974). Edition « Expression spontanée », <https://www.youtube.com/watch?v=BMCBeV23Hs8>

Oui, quatorze-quinze ans. Il y a eu trois disques édités<sup>2</sup> et surtout beaucoup d'enregistrements de concerts<sup>3</sup>. Mais

notre travail reste surtout dans la mémoire des exilés. Au Chili, un ex-membre de Karaxú a publié une brève histoire de l'ensemble accompagnée d'un CD<sup>4</sup>.

*À la fin de la dictature, il y avait l'envie commune de revenir ?  
Mais toi, tu n'es pas rentrée ?*

Non, je ne suis pas rentrée. J'avais attendu et rêvé pendant quatorze ans le moment où je serais autorisée à retourner, et lorsque cela est devenu possible, je ne l'ai pas fait ! Ou plutôt, je n'ai pas pu le faire. Comme une baffe, j'ai pris conscience que ces quatorze ans que j'avais vécus en grande partie comme une parenthèse étaient des années de vraie vie ; années d'ouvertures, d'amours et désamours. Les miens, mes enfants, traçaient ici leurs chemins. Je me trouvais dans une situation inextricable : partir de la France aurait causé la même déchirure que celle de mon départ du Chili. Cette scission que l'on porte en soi est un destin que je partage avec bien d'autres exilés.

*Et tes compagnons ?*

Personne n'est rentré.

2 LP1 1974 (E.L. 01113), LP2 1977 (RED LP 217) et LP3 1980 (GEMA BEST L43)

3 Karaxú a donné en Europe plus de 800 concerts. Le groupe a également enregistré une vingtaine de programmes pour de grandes chaînes de TV et radio européennes.

4 F. Troncoso, *Historia del grupo musical iKaraxú! (1974-1978)... perder la paciencia*. Santiago : LOM, 2014.

## Acquérir une culture ethnomusicologique

*Faisais-tu déjà de la recherche à cette époque ?*

Je rêvais de faire de la recherche. Dans les dernières années de Karaxú, je me suis dit «Je reprends les études!» et je suis allée à Paris 8 pour poursuivre ma formation en musicologie, en ayant l'idée de faire ensuite de l'ethnomusicologie à Nanterre. J'ai donc obtenu une Licence à Paris 8 qui, selon sa généreuse ouverture, a reconnu par équivalence mes études au conservatoire. J'avais déjà fait huit ans d'études.

*Y-a-t-il un lien ? Bien sûr, Paris 8-Vincennes a son histoire. Je me pose la question si tu as choisi par hasard ce département de musique ?*

À vrai dire, je ne connaissais pas encore son histoire. Et cela a fait sens ensuite, quand j'étais là-bas. J'ai été marquée par certains professeurs de Paris 8. Mais dès que j'ai eu ma licence, je suis partie à Nanterre pour suivre une Maîtrise en ethnomusicologie.

*C'étaient les premières années du diplôme ?*

Oui, la différence avec l'enseignement d'aujourd'hui est énorme. C'était une formation naissante créée à l'initiative des chercheurs CNRS qui siégeaient au Musée de l'Homme.

*Tu étais dans la génération des premiers diplômés ? On est dans les années 1980 n'est-ce pas ?*

J'étais en Maîtrise à Nanterre en 1987. Il fallait alors faire quatre certificats, l'ethnomusicologie c'était essentiellement cela. Chaque certificat devait être consacré à une musique régionale, d'Afrique, d'Asie etc. Pour l'Asie, c'était Lucie Rault et Mireille Helffer qui enseignaient. Mireille nous donnait des cours au Musée Guimet, et parfois on était trois étudiants. Trois personnes ! Je n'ai jamais vu passer un seul cours d'anthropologie. Nous avons eu également des séances d'organologie avec Geneviève Dournon.

*Tu donnes l'impression que cela ne correspondait pas à tes attentes ?*

Je m'attendais à quelque chose de plus structuré, avec des ouvertures sur l'anthropologie.

*Il y avait quatre modules, par continent donc ?*

Afrique, Asie, Europe, « Monde arabe » et « Musique de la Grèce ancienne ». Peut-être Océanie également car, à un certain moment, j'ai eu comme enseignant Hugo Zemp. Mireille Helffer était ma directrice de Maîtrise. L'enseignement par aire culturelle, quoique restreint, était vraiment passionnant, une fenêtre ouverte au monde, à la diversité musicale et à la pratique de terrain. Nous avons la chance d'avoir comme intervenants de vrais chercheurs.

*Comment analyses-tu l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'époque ?*

Vu d'aujourd'hui, c'était certainement insuffisant, mais il y avait quand même une culture ethnomusicologique transmise par chacun des enseignants. Cette culture était aussi produite collectivement car la majorité des chercheurs qui enseignaient appartenaient au même laboratoire et partageaient une vision de la discipline venant en grande partie de Gilbert Rouget. Selon leurs propres discours, ce qui les unissait, c'était une conception de l'ethnomusicologie qui priorisait la perspective « musique-société » quoique la nature même du trait d'union entre ces deux concepts était, à mon avis, mal définie et portait à discussion. En affirmant cela, comme nous le savons tous, ils se distinguaient de l'autre école de l'ethnomusicologie française, celle de Simha Arom, qui prenait comme point de départ l'analyse du « système musical », l'analyse du matériau, pour ensuite le placer dans un « contexte » anthropologique. Je ne peux développer ici l'argumentation mais je me suis toujours sentie en dehors de cette disjonction radicale entre une ethnomusicologie plus anthropologique et une autre plus musicologique. Mon propre terrain dans les Andes me montrait à quel point certaines formes d'organisation de la matière sonore ne pouvaient être comprises qu'à la lumière des savoir-faire et des pratiques appartenant à d'autres domaines de la connaissance, comme les rapports entre musique et tissage. L'inverse, était aussi opératoire, dans mon DEA sur le carnaval du groupe Tarabuco de Bolivie, seule l'étude de la matière sonore – musique et cris – m'a permis de montrer par quels procédés ces sons figuraient une entité démoniaque dont la présence dans le rituel n'était pas explicitée autrement (*cf. Articles : 1990a*).

*Et les méthodes ?*

Sur les méthodes d'enquête, on n'avait à l'époque rien de systématique. Encore moins sur une épistémologie du terrain. Tout cela est venu plus tard. Je crois qu'on se formait quasiment soi-même. L'ethnomusicologie, c'était encore étudier la musique des autres. C'était cela. Je suis allée aussi chez Simha Arom. J'ai parlé avec lui, il m'a posé mille conditions et finalement il m'a acceptée. Ensuite, je suis allée à son séminaire.

*C'était l'équipe du Lacito ?*

Oui, c'était intéressant pour moi car j'aimais la musicologie et particulièrement l'analyse musicale, j'avais appris au Chili, puis à Paris 8, les principes de la *Gestalt*. Simha les utilisait beaucoup. J'ai grandement apprécié sa rigueur. J'ai pu connaître ses outils analytiques et son appareil conceptuel. Je me sentais néanmoins beaucoup plus proche de l'ethnomusicologie pratiquée au Musée de l'Homme, mais la fréquentation du Lacito m'a apporté certainement un regard que j'ai gardé par la suite.

*Cela faisait un bon équilibre si, en effet, la dimension analytique manquait encore à Nanterre. Avec ces deux formations en parallèle, quelque chose te manquait-il encore ?*

La dimension analytique était présente à Nanterre à travers les travaux des intervenants. Mais elle n'était pas systématisée. Ce qui me manquait ? L'anthropologie, certainement. Mais à Nanterre, tu pouvais la trouver ! Il fallait la chercher soi-même et c'est ce que j'ai fait.

*Certes, la formation en ethnomusicologie telle qu'on la connaît par la suite à Nanterre était encore balbutiante.*

Oui, mais tu avais accès à toute une culture ethnomusicologique qui s'est renforcée en DEA. Il s'agit d'un trésor précieux car il t'apporte des choses essentielles comme la dimension comparatiste et la distance. Deux éléments clés de la pratique anthropologique. Dans la recherche et, plus tard dans l'enseignement, cela m'a énormément servi.

**Retour au Chili. La maîtrise :  
penser l'espace et le temps rituels**

*Nous reviendrons à l'enseignement. Avant cela, pourrais-tu parler de tes recherches. Tout d'abord de ta maîtrise ?*

La maîtrise qui, pour beaucoup d'étudiants, peut être une simple étape de leur formation, a signifié un vrai moment de bascule dans ma vie. Un moment d'une intense expérience émotionnelle et affective et le moment où – malgré mes bases encore lacunaires – j'ai fait une vraie recherche dont a surgi un des axes forts de mes travaux postérieurs : les rapports entre musique et rituel.



C'était à l'hiver 1988. Je venais de recevoir l'autorisation de rentrer au Chili et j'ai décidé, sur le coup, de faire la maîtrise là-bas. Il s'agissait d'étudier la musique d'un pèlerinage qui a lieu chaque année dans un petit village situé en plein désert d'Atacama, le village de La Tirana. Dans ce village, plus d'une centaine de confréries viennent danser en honneur de la Vierge du Carmen. C'est l'expression très créative d'un catholicisme populaire marqué par un important syncrétisme andin. J'étais arrivée à Santiago quelques semaines auparavant et je parcourais la ville avec l'étrange sensation d'être anesthésiée. Santiago était la même et une autre à la fois. Je n'y ressentais rien. Mes retrouvailles avec le Chili se sont faites réellement à La Tirana. C'est l'accueil des femmes de la confrérie des Kuyakas, leur acceptation tendre et solidaire de ma présence, leur savoir-faire et leur incroyable sens de l'organisation et du partage qui ont suscité le déclic. J'y étais, et le monde populaire dont j'avais gardé si fortement le souvenir existait encore et était là, bien vivant.

Le vécu de ce rituel avec ses dix mille danseurs et leurs orchestres jouant de la musique pendant une dizaine de jours, à toute heure, par le froid glacial de la nuit, à l'aube ou sous le soleil écrasant du désert l'après-midi, me prenait entièrement. Le rituel, comme on le sait, est aussi un savant parcours émotionnel et La Tirana ne faisait pas exception. Bien que je ne les aie pas traités en profondeur à cette occasion, la question de l'émotion rituelle et les procédés musicaux et sonores employés à La Tirana pour la provoquer ont été une des ouvertures de ce travail. Une autre voie intéressante a consisté à démontrer comment la musique, loin d'être seulement un support de la danse, comme le laissaient penser quelques travaux précédents, était un élément clé de l'organisation du temps et de l'espace rituels, problématique que j'ai traitée dans divers textes postérieurs (cf. Ouvrages : 1994, Articles : 2001a, 2002a).

*Comme tu sais, on dit souvent que, dans le regard distancié, il faut un peu d'altérité que l'on crée d'une manière ou d'une autre. Par ton histoire, tu étais devenue extérieure et en même temps tu redécouvres ton pays, ta culture... Ce n'est pas si évident, j'imagine, d'avoir cette distance ?*

C'est bien ça. Cette distance, je l'avais parce que j'avais vécu quinze ans d'exil, quatorze ans de tournées en Europe. Quatorze années d'échange avec des Ecossais, des Danois, des Hollandais, des Allemands... et quatorze ans de plongée – plus ou moins profonde – dans la culture française. Puis, la formation en ethnomusicologie a été décisive : d'une manière ou d'une autre, elle m'a donné les outils de la distance.

*Le choix de ce sujet de maîtrise était au Chili. Mais n'as-tu jamais pensé à faire un retour sur l'expérience de Karaxú ? Je veux dire un retour académique, ou c'est quelque chose que tu voulais laisser derrière toi ? Tu as été choisir un sujet qui était quand même assez différent, comment l'as-tu choisi ?*

Pourquoi je n'ai pas écrit sur Karaxú ? C'est une très bonne question. L'histoire si riche de Karaxú est aussi une histoire douloureuse, avec cette immersion permanente dans le cauchemar chilien de l'époque. C'est aussi l'histoire de ton déracinement personnel et l'histoire de tes déchirements familiaux avec la recherche constante d'un inatteignable équilibre entre ton travail artistique et engagé, les tournées, et ta préoccupation de mère. Bien des femmes connaissent cela. Donc, je ne souhaitais pas l'oublier mais je ne désirais pas non plus m'en rapprocher de trop près. Seulement, depuis cinq ans, j'expérimente le besoin d'y revenir et aussi d'en parler. J'ai fait déjà plusieurs conférences publiques en France et au Chili et je n'exclus pas la possibilité d'écrire quelque chose à ce sujet.

### **Les « Musiques du désordre »**

*Pour moi, le travail que tu as fait sur le temps rituel fait sens. Bien sûr, je fais partie de la génération qui arrive après, mais je me souviens très bien du colloque « Penser la musique, penser le Monde » (1996)<sup>5</sup>. Cela s'est tenu peu après ta thèse (1994). À l'époque étudiante, je me rappelle avoir été frappée par ton intervention sur l'intimité de la perception du temps par la musique. C'est vrai que l'exemple des Jalq'a était très saillant dans ce colloque, tous les débats y revenaient.*

Le point de départ de la thèse était le calendrier musical des Jalq'a, un groupe quechua de Bolivie chez qui j'ai longuement travaillé. Chez eux, comme dans bien d'autres groupes andins, chaque musique possédait une temporalité annuelle qui lui était attribuée. J'ai donc exploré ces relations entre musique et temps pour déborder ensuite sur ce qui est devenu la problématique centrale de ce travail, la découverte d'un principe de cohérence unissant ces musiques apparemment très dissemblables. Il s'agissait de l'opposition entre ordre et désordre, un épistème des cultures andines. Je me suis attelée à caractériser cette opposition en analysant de manière croisée matériaux musicaux, discours et pratiques indigènes.

<sup>5</sup> Colloque international « Penser la musique, Penser le monde : vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie » organisé par le Laboratoire d'ethnomusicologie (depuis CREM), du 14 au 15 mars 1996, au Campus

Michel-Ange du CNRS à Paris. Accès : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH\\_E\\_1996\\_018\\_001/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1996_018_001/) Résumés et Actes du colloque de 325 p. et publications postérieures des interventions dans différentes revues.

Cela a été très fécond. D'un point de vue disciplinaire, l'exemple des musiques jalq'a pointait exactement la question de la disjonction entre analyse musicale et anthropologie que nous évoquions tout à l'heure, et qui, à mon avis, est à présent complètement dépassée. Il montrait comment pensée musicale et pensée du monde faisaient partie d'un continuum. Qu'il n'y avait pas d'un côté « la musique » et de l'autre « le contexte ». Formulé autrement, cet exemple illustre comment, dans ce groupe amérindien, une ontologie de la musique était inséparable d'une ontologie de la vie.

### *Une musique et une pensée qui s'y attache ?*

J'avais alors parlé en termes de « pensée » quand, en fait, je me référais plutôt à la dimension agissante et expérimentielle de la musique, les sons créant un ordre du temps, provoquant des états de l'être en accord avec une temporalité donnée. Tout cela serait aujourd'hui à revoir.

*Je pense aussi à ce que tu as décrit par le terme « polymusique ». C'est aussi dans la même société que tu as réfléchi à cette question et pour laquelle tu développes ton intérêt pour l'étude spatiale. Ce sont des thématiques qui, au moment où tu menais tes recherches, n'étaient pas tellement abordées ailleurs...*

Pas du tout, en effet. Il faut préciser que, dans l'univers andin, les catégories d'espace et de temps sont liées conceptuellement à travers le terme *pacha* qui est à la fois un temps et un espace. J'ai eu la chance de connaître chez les Jalq'a cette incroyable « musique du désordre » qualifiée par eux avec le mot quechua *chaxru*, « confusion », « mélange ». Les musiciens jouaient simultanément avec des instruments qui, d'habitude, n'étaient jamais utilisés ensemble, différentes mélodies appartenant au même répertoire. La règle était explicite, il s'agissait de jouer « chacun de son côté ». Ils produisaient ainsi une masse sonore chaotique, hétérogène et vrombissante. C'étaient des sons qui créaient une image sonore de l'inframonde, une expérience sonore du « monde du bas », cette partie de l'univers désordonnée, dangereuse et créative sans laquelle la vie n'est pas possible.

Je n'ai pas utilisé le terme « polymusique » pour qualifier cette musique. Je ne l'ai fait que plus tard lorsque, dans une équipe de travail du laboratoire avec d'autres collègues (J-M Beudet, D. Rappoport et P. Salivas), nous avons défini cette notion plus précisément.



Jalq'a. Musique du désordre. Des flûtes *thurumi*, des clarinettes en corne *erqe* puis, un grand luth *charango* sont joués sans chercher à se coordonner. De temps en temps, le chant « suit » le *charango*, mais, très vite ils vont se fondre à nouveau dans le désordre. Communauté Irupampa. 1992.  
[https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_1992\\_021\\_003\\_001\\_13/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1992_021_003_001_13/)



Fig. 5. Musiciens de carnaval, la musique « du désordre ». Communauté Irupampa 1992.  
Une flûte *thurumi* qui se mélange à deux clarinettes *erqe*. Photo@r.martinez

*Il me semble qu'on parlait beaucoup de formes musicales et peu encore des dimensions plus pragmatiques, des performances. Et toi, tu y étais particulièrement sensible.*

Absolument. Je pense que j'ai toujours fait (et je ne le dis pas de manière prétentieuse mais de façon très modeste) une ethnomusicologie différente induite autant par les caractéristiques du terrain que par ma propre histoire personnelle. Peut-être que chacun d'entre nous a fait cela. Toi, très clairement! Néanmoins, j'ai souvent senti que je parlais une autre langue que mes collègues et que les débats qui traversaient alors la discipline n'arrivaient pas à me motiver. Est-ce un sentiment partagé? Je n'ai pas la réponse.

Quand je suis arrivée avec « les musiques du désordre » au laboratoire, les premiers commentaires étaient « es-tu sûre qu'ils le font exprès? ». Personne ne pouvait croire à cela. On me disait « tu te positionnes mal. Les gens ne s'écoutent pas les uns les autres! », alors que l'enjeu des musiciens était justement de s'écouter pour ne pas se coordonner! Les collègues n'y croyaient pas parce qu'on pensait à travers des catégories qui étaient les nôtres et ces constructions sonores mettaient en question la notion même de musique en tant qu'« organisation des sons ». Plus tard, au sein du laboratoire, nous avons trouvé dans tous les continents des exemples de polymusiques qui, au-delà de leurs différences

sociologiques, sonores ou sémiotiques, partageaient au moins un trait: l'absence d'un principe organisateur commun réglant la superposition des parties. Elles laissaient toutes une grande part au hasard. Pour les Jalq'a, c'est là que résidait le plaisir, et cette musique qui heurtait fortement l'oreille occidentale était considérée comme la «plus belle» de l'année.

### Multisensorialités

*Dans ton travail, tu as aussi ouvert les frontières de la musique au mouvement et à l'image. Je pense bien sûr à ta recherche sur les tissus. À l'époque, qu'est-ce qui guidait ta démarche ? Ce travail a été pionnier pour nous aussi. Cela m'a beaucoup portée dans mes recherches sur la multimodalité. Je travaillais en Inde, dans des contextes très éloignés des Andes ! A cette époque, il n'était pas acquis intellectuellement que la musique puisse être reliée à d'autres formes (visuelles). Mais c'est bien nous, les chercheurs, qui avons d'abord fragmenté ces expressions. Qu'est-ce qui motivait cette recherche de lien entre formes sonores et visuelles ?*

C'est du terrain qu'a émergé cette piste. Ce sont les choses que l'on commence à percevoir lorsque on a une relation suivie avec les gens et que cela perce dans les conversations par bribes. En tirant des fils, j'ai exploré les nombreuses correspondances que les sociétés andines établissaient entre l'univers de la musique et celui de la création textile, leurs deux expressions esthétiques principales dont l'une est essentiellement – mais pas exclusivement – féminine, et l'autre fondamentalement masculine, la musique. Ces relations étaient elles-mêmes de natures très diverses et pouvaient apparaître tout autant à travers des homologues dans l'organisation des matériaux sonores et tissés que dans des aspects performatifs ; ou encore, dans la terminologie musicale qui provient en partie du domaine visuel et textile. Aujourd'hui ces rapports sont largement confirmés par l'anthropologie andiniste.

La question de la multisensorialité, sur laquelle je me suis penchée en m'inspirant largement des apports de l'anthropologie sensorielle, n'est pour moi qu'une des dimensions de ces rapports entre l'univers visuel et la musique, rapports possédant également une dimension sémiotique et une dimension cognitive qui restent à explorer (cf. Articles 2014, 2016). Toutefois, la multisensorialité, travaillée comme telle par les Andins, est un élément essentiel de la performance et met en question le découpage artificiel que nous, ethnomusicologues, avons historiquement opéré en séparant la musique d'un tout expérientiel dont elle n'est qu'une partie.



Fig. 6. Multisensorialités. Musique et mouvement. Musiciens-danseurs du groupe Tinkipaya. Potosí, 2008. Photo@r.martinez

*Cette question des frontières de l'objet «musique» ne présente-elle pas aussi le risque de rendre plus flou ce qu'est l'ethnomusicologie ? Où commence et s'arrête l'objet et comment former les étudiants en conséquence ?*

Je ne crois pas que la musique soit connectée à tout. Dans le cas andin, elle a évidemment des rapports privilégiés avec l'univers textile et visuel. Mais je crois que la diversité culturelle en musique ne réside pas uniquement dans les constructions sonores mais dans la manière dont chaque société établit des connexions entre ses expressions musicales (ou sonores) et d'autres domaines de l'expérience. Je ne crois pas à l'existence d'une ontologie universelle de la musique. Il y a autant d'ontologies de la musique que de sociétés, et, pour nombre d'entre elles, leurs expressions musicales ne sont pas immanentes, comme l'ont postulé certains musicologues occidentaux. Il reste pour nous, ethnomusicologues ou anthropologues de la musique, comme on veut, à découvrir ce que les sociétés du monde font avec ce que nous appelons «musique». Pour ma part, je pense que c'est cela qu'il faut transmettre à nos étudiants.

*Ce qui t'intéresse, ce sont les configurations...*

Exactement. Dans quelle configuration la musique est-elle croisée au tissage dans les Andes ? Ou encore, à l'organisation du temps annuel ? Je m'intéresse aux différents processus d'association qui ne sont pas toujours de même nature. Par exemple, dans les Andes, on trouve ce que Molino appelle une « opération d'application » dans laquelle un domaine de la connaissance (le tissage) sert de modèle cognitif à l'interprétation de l'autre (la musique), et non pas l'inverse.

### **Un berceau fécond de l'ethnomusicologie : l'université Paris 8 Vincennes-St-Denis**

*Les questions de la multimodalité et de la polysensorialité représentent un axe important de tes travaux et cela l'a été également dans plusieurs projets de recherches collectifs. Dans le paysage, l'université Paris 8 est un bon exemple. Les collègues qui se sont intéressés à ces thématiques sont spécialistes de musiques contemporaines, tes propres collègues d'ailleurs avec qui tu as travaillé de longues années à St-Denis. Est-ce que ce sont des thématiques que tu as travaillées davantage avec les musicologues spécialistes du XX<sup>e</sup> ou plutôt des sujets que tu as abordés dans une niche de l'ethnomusicologie ? Aujourd'hui, cette recherche sur la multimodalité, qui est devenue une évidence, est aussi davantage traitée en dehors de l'ethnomusicologie, par l'anthropologie sensorielle notamment.*

J'ai peu travaillé avec les collègues de Paris 8 sur ces questions précises. Néanmoins, malgré les barrières qui séparent la musicologie de l'ethnomusicologie et qui peuvent rester toujours présentes, j'ai eu des rapports très fructueux avec des musicologues tels que Christian Corre ou Makis Solomos. Avec Makis, et avec toi, nous avons travaillé en équipe dans un projet sur trois ans qui abordait la question de l'espace du point de vue de l'écologie du son et de l'anthropologie du sonore que tu as beaucoup traitée. Ce projet articulait recherche et enseignement, et, dans ce cadre, j'ai construit un séminaire de Master sur « Musiques et sons de la Ville » qui a été aussi pour moi très formateur. Aujourd'hui, je reprends ces questions à partir des sons de la révolte chilienne actuelle.

*Quel type d'enseignement as-tu fait à Paris 8 et comment a-t-il évolué au long de ta carrière ? C'est aussi un rare département de musique qui n'a pas confondu « la musique » avec la « musique occidentale de tradition écrite » sous l'influence, j'imagine, des enseignants de musiques de l'oralité, n'est-ce pas ?*

L'Université de Paris 8 possède un département de musique très intéressant. C'est le premier département de musique qui, suite au mouvement de mai 68, a enseigné l'ethnomusicologie en France avec des enseignants africanistes tels que Claude Laloum et Vincent Dehoux. Aujourd'hui, cette discipline est enseignée de manière très complète avec des cours qui commencent dès la première année de licence. Le département est également ouvert au jazz et aux « musiques improvisées ». Il a donc fallu distinguer dans l'architecture des enseignements les musiques de « tradition occidentale écrite » des autres. Ces catégories sont très complexes et ont été longuement discutées. Malgré les critiques qu'on puisse lui faire, cette distinction au sein d'un département de musique n'est pas anodine. Elle montre qu'il existe une conscience partagée. Une conscience qui reconnaît l'altérité musicale et son importance pour notre société contemporaine.

*Cela a dû influencer ton enseignement aussi, le fait d'être entourée de collègues spécialistes de différentes musiques et le fait aussi d'avoir des étudiants qui sont de très bons musiciens. Tu n'as pas besoin de les former à l'idée de l'oralité, ils la pratiquent déjà... Comment cela s'est traduit dans ton enseignement ?*

Construire une maquette complète d'enseignement de l'ethnomusicologie, comme j'ai pu le faire à mon arrivée à Paris 8, a été un vrai plaisir que j'ai partagé plus tard avec Sandrine Loncke. Je ne peux développer ici les paramètres dont on doit tenir compte pour ce travail. Le premier étant celui du profil de nos étudiants, de leurs forces et de leurs faiblesses. Nous avons affaire à des musiciens, formés au conservatoire ou formés aussi dans d'autres traditions musicales. Cela était un grand atout, mais il nous fallait renforcer l'anthropologie.

Il nous fallait également nous poser comme une alternative à Nanterre qui était alors la seule université (en France) proposant un enseignement très complet. Comme Sandrine et moi étions d'origine nanterroise et connaissions la maison, nous avons cherché d'autres ouvertures et cela a bien fonctionné. Ainsi, outre les classiques cours régionaux, nous avons proposé des enseignements sur les musiques populaires et urbaines, des cours de pratique musicale (gamelan, percussions africaines, musiques arabes), un atelier vidéo, des séminaires d'épistémologie du terrain et bien d'autres choses. Nombre de collègues ethnomusicologues nous ont soutenues dans cet effort et nous leur sommes reconnaissantes car sans eux les conditions d'enseignement auraient été bien différentes. Aujourd'hui, ces orientations existent dans d'autres universités, mais nous avons été vraiment pionnières.

*Tu as encadré j'imagine de nombreux étudiants ?*

Oui, je ne sais pas combien exactement. Peut-être 150 étudiants de master ou plus, et sur des sujets très divers pour lesquels parfois je n'étais pas vraiment





Fig. 7. Salle de musique au Museo de Arte Indígena à Sucre. Poste d'écoute.  
Photo @ASUR

préparée. Heureusement, il existe dans le milieu la pratique du tutorat qui se fait de manière désintéressée (et cela est parfois très injuste car nos jeunes collègues sans poste devraient être soutenus), ceci permettait de combler nos lacunes dans l'encadrement.

A Paris 8, nous étions très libres. Au-delà des situations conflictuelles que parfois j'ai eu à vivre, je garde le souvenir d'une ambiance chaleureuse et conviviale. Dépourvue du rigide système hiérarchique qui fait tant de mal dans certaines instances universitaires et de la recherche.

*L'esprit « Vincennes » n'y est peut-être pas absent. Je sais que tu es très sensible à ces questions de hiérarchie et d'égalité. J'avais été frappée quand tu as été élue comme directrice du Laboratoire d'ethnomusicologie en 2003 (UMR 7173 du CNRS). Tu nous as dit que tu prenais ta part du collectif et que tu allais faire comme dans les Andes où chacun prend sa part. Et surtout, tu voulais aussi un nouveau mode de fonctionnement, égalitaire. C'est une question intime. Mais cela vient aussi naturellement de ton histoire ?*

Bien sûr ! On ne peut pas séparer tout cela. J'ai toujours été dans des pratiques collectives. L'engagement politique c'est d'abord un effort du groupe, comme



Fig. 8. Des communautés Yampara manifestent au village de Tarabuco, pour soutenir la candidature de leurs formes musico-chorégraphiques *Pujllay* et *Ayarichi* à la liste du Patrimoine Immatériel de l'UNESCO (inscription en 2012). A la demande de l'État Plurinational de Bolivie, le dossier de candidature a été coordonné et rédigé par Rosalía Martínez. Photo @ASUR

l'était celui de Karaxú. Je viens d'une génération qui s'est longuement appuyée sur des moteurs collectifs.

Quand je regarde en arrière, je vois à quel point mon travail d'ethnomusicologue a été marqué par mon passé militant. Et je n'ai pas peur d'utiliser ce mot qui sonne si vieux, je n'en connais pas d'autre. Une orientation centrale de ma pratique a été de travailler pour les communautés indigènes. Ainsi, j'ai investi beaucoup de temps et d'énergie dans la création d'archives communautaires dont une partie a été éditée localement<sup>6</sup>. J'ai fait des enregistrements multimédia et écrit des textes destinés aux nouvelles générations qui souhaitent garder les savoir-faire de leurs ancêtres. J'ai aussi créé des salles de musique dans les musées locaux qui reçoivent un public amérindien, j'ai fait des cours « d'ethnomusicologie » pour les membres des communautés, et bien d'autres initiatives. C'est pour moi une manière de rétribuer ce que j'ai appris d'eux, et de les soutenir dans leur recherche d'un avenir dans lequel ils puissent continuer d'exister, sous une forme ou une autre.

<sup>6</sup> Des archives sonores et vidéo ont été officiellement rendues aux autorités communautaires des groupes Tinkipaya (2008), Calcha (2005), Jalq'a (2003) et des Communautés du Salar d'Uyuni (2006).

**Publications de Rosalía Martínez (liste sélective)****Ouvrages**

- 2003 *Costumbre de monos*. Sucre: ASUR, 70 p.  
 1994 *Musiques de l'ordre, Musiques du désordre. Le calendrier musical des Jalq'a (Bolivie)*.  
 Thèse de doctorat en lettres et sciences humaines (ethnologie, ethnomusicologie),  
 Université Paris X.

**Articles, chapitres d'ouvrages et actes de colloque**

- 2018 «A propósito de las músicas indígenas de los Andes: sonidos para animar el mundo»,  
 in C. Aharonian ed.: *La música y los pueblos indígenas de América*. Actes de colloque.  
 Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical del Uruguay: 199-216.
- 2016 «Jouer et chanter pour l'existant», in M. Solomos et al. éd. *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*. Actes de colloque. Paris: L'Harmattan: 87-97.
- 2014 «Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos»,  
*Anthropologica* 11 33: 87-110. (Version espagnole augmentée de 2009b).
- 2010 «La música y el Tata Pujllay. Carnaval entre los Tarabuco», in G. Arnaud ed.: *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*. La Paz: Plural, Universidad Autónoma Tomás Frías: 143-181.
- 2009a «Musique et globalisation dans les communautés quechua de Bolivie», in *Musique et mondialisation*. Paris: Cité de la Musique: 99-108.
- 2009b «Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine: Exemples boliviens», *Terrain* 53: 84-97.
- 2008 «Canto y feminidad entre los jalq'a y los tarabuco (Bolivia)», in Irma Ruiz, éd.: *Revista Argentina de Musicología* 9: 19-40.
- 2007 «Flûtes de Pan et modernité dans un groupe andin», in J-P. Lavaud et I. Daillant, éd. : *La catégorisation ethnique en Bolivie. Labellisation officielle et sentiment d'appartenance*. Paris: L'Harmattan: 237-254.
- 2002a «Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a», in Walter Sanchez ed.: *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño: 413-434.
- 2002b «Músicas étnicas», in Josep. M. Barnadas ed.: *Diccionario Histórico de Bolivia*. Sucre: Grupo de estudios Históricos.
- 2001a «Gestuelle musicale dans l'univers andin», *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: *Le geste musical*: 167-180.
- 2001b «Sobre la enseñanza de la etnomusicología en Francia», *Resonancias* 9: 18-23.
- 2000 «La música Jalq'a», in E. Casares ed.: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Ministerio de la Cultura.
- 1998 «Quand chanter c'est être femme: chant et féminité chez deux groupes quechua de la Bolivie», in *Musiques d'Amérique Latine*. La Talvera: GEMP: 5-20.
- 1998 «Les musiques andines en Ile-de-France», in *Musiques du Monde en Ile-de-France*, Paris: ARIAM.
- 1996a «El sajjra en la música de los Jalq'a», in Max Peter Baumann ed.: *Cosmology and Music in the Andes*. Berlin: Vervuert, Bibliotheca Ibero-Americana: 311-322.
- 1996b «Flûtes de Pan et Modernité dans les Andes», *Cahiers de musiques traditionnelles* 9: *Nouveaux enjeux*: 225-239.
- 1992 «Boire pour jouer, jouer pour boire: relations entre musique et alcool dans la fiesta des Jalq'a (Bolivie)», *Cahiers de Sociologie Economique et Culturelle* 18: 63-78.
- 1990a «Musique et démons à Miskhamayu (Bolivie)», *Journal de la Société des Américanistes* LXXVI: 155-176.
- 1990b «Bolivie: les chants de carnaval et l'esprit de l'eau», in *Voix Traditionnelles et quatre continents*. Actes de colloque. Melun: ADIAM.

**Rapports de recherche**

- 1995 *Tradition, création: l'ouverture d'un centre de musiques traditionnelles en Corse.* Ministère de la Culture, DMD : 80 p.
- 1992 *Instruments et sons, esthétique, organologie et acoustique d'une collection d'instruments andins*. CNRS, Musée de l'Homme : 92 p.

**Disques et cassettes (enregistrements, conception et rédaction de notices)**

- 2006 *Músicas del salar de Uyuni.* Sucre, COSV (Coopération internationale italienne), ASUR, notice bilingue, 30 p.
- 2000 *Bolivie : la musique des Calcha.* Le chant du Monde. Collection CNRS, Musée de l'Homme. Paris. Notice trilingue, 43 p.
- 1992 *Bolivie musiques calendaires des vallées centrales.* Enregistrements en collaboration avec B. Fléty. Le chant du Monde. Collection CNRS, Musée de l'Homme. Paris. Notice trilingue. 47 p.

**Edition locale de cassettes**

- 2003 *Costumbre de Monos.* Sucre : ASUR.
- 2000 *Música de los ayllus de Calcha, Potosí.* Potosí : DANIDA (Coopération internationale danoise), FIAC.
- 1994 *Música indígena: Jalq'a, Llamero, Tarabuco.* Coll. «Música indígena de Bolivia», vol. 1, Sucre : ASUR.

**Vidéos**

- 2012 *Pujllay et Ayarichi. Musiques et danses de la culture Yampara.* État Plurinational de la Bolivie. Vidéo réalisé en vue de la candidature de la Bolivie à l'inscription de ces musiques dans la Liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO. En collaboration avec F. Jobet.
- 2006 *Carnaval Jalq'a.* Musée du Quai Branly. Montage : J. Simonnot (CNRS).
- 2002 *Músicas de las culturas Tarabuco y Jalq'a.* Sucre : Museo de Arte Indígena. Montage en collaboration avec F. Jobet.

**Réalisation muséographique**

- 2002 Conception et réalisation de deux salles de Musique au Museo de Arte Indígena de Sucre (Bolivie). Muséographie et postes d'écoute et de visionnage.