

Critères d'appréciation des épopées : Le cas d'une version « pop » karakalpake

FRÉDÉRIC LÉOTAR

Résumé : Cet article est consacré à la mise en évidence des critères d'appréciation à partir desquels les bardes karakalpaks d'Asie centrale évaluent l'interprétation de leurs épopées. Pour ce faire, Frédéric Léotar s'est intéressé à la terminologie vernaculaire utilisée en situation d'écoute. Dans un premier temps, l'auteur a proposé des enregistrements d'archives réalisés auprès des maîtres les plus respectés durant les années 1960 et qui ne donnèrent pas lieu à une verbalisation détaillée. Devant cet écueil méthodologique, le chercheur décida alors de proposer des pièces jouées par des novices, et en particulier la version pop d'un extrait épique traditionnel. C'est ainsi qu'un certain nombre de termes et d'expressions renvoyant à plusieurs critères-clés de la culture musicale karakalpake ont pu émerger des commentaires recueillis, d'abord auprès d'un barde professionnel (G'ayrat O'temuratov) puis confirmé par d'autres. De façon paradoxale, les critères d'appréciation tels que ressentis et exprimés par les tenants de la tradition épique karakalpake sont ressortis de façon beaucoup plus explicite d'une version pop que de versions de référence. Dans ce cas, le discours sur une version modernisée a permis de dévoiler les repères esthétiques sur lesquels s'appuient les bardes les plus accomplis, précisément car il manquait certains éléments clés des versions traditionnelles, ces dernières ne donnant généralement pas lieu à une verbalisation aussi détaillée.

Abstract: This article aims to identify the criteria by which the Karakalpak bards of Central Asia evaluate the performance of their epics. To do so, Frédéric Léotar analysed the vernacular terminology used in listening situations. First, the author played archive recordings of the most esteemed masters from the 1960s, but these did not give rise to detailed verbalization. Faced with this methodological obstacle, the researcher then decided to propose pieces played by novices, and specifically the pop rendition of part of a traditional epic. A number of terms and expressions referring to several key criteria of Karakalpak musical culture emerged from the commentaries first collected from a professional bard (G'ayrat O'temuratov), then confirmed by others. Paradoxically, the

evaluation criteria, as they were felt and expressed by advocates of traditional Karakalpak epics, came out in a much more explicit way in response to the pop version than to the versions of reference. In this instance, the discussion around the modern version allowed for the revelation of aesthetic markers used by the most accomplished bards, specifically because this version was missing certain key elements of the traditional versions, the latter generally not eliciting detailed comments.

Le champ d'étude de l'esthétique musicale a été tardivement et diversement traité par les ethnomusicologues, que ce soit en lien notamment avec le sentiment impliqué dans l'expérience musicale (Feld 1982, 1988), le contexte d'exécution (Lortat-Jacob 1998), la symbolique socio-religieuse (During 1988) ou encore selon des conceptions d'ordre philosophique (Desroches et Guertin 1997). Un numéro des *Cahiers de musiques traditionnelles* a également été entièrement consacré à cette thématique en 1994 (Aubert). Plus récemment, un autre collectif a été plus loin dans la réflexion avec un ouvrage ambitieux proposant un véritable dictionnaire des termes reliés à cette dimension si complexe de la production et de la réception musicales (Accaoui 2011).

Dans le contexte de l'Asie centrale, les travaux ethnomusicologiques majeurs abordant l'esthétique musicale ont été consacrés aux maqôms d'Ouzbékistan et du Tadjikistan (notamment le shash maqôm). Ces itinéraires mélodiques caractérisés par un contenu expressif et émotionnel clairement définis ont été étudiés en détails sous l'angle de leurs principes philosophiques et artistiques fondateurs (During 1998; Levin 1999). Ainsi, le recours à la terminologie vernaculaire dans ces approches a eu pour objectif d'illustrer une conception de la musique et de sa valeur, en lien avec des concepts philosophiques et religieux plus larges.

Le présent article propose d'aborder de façon spécifique la question des conceptions endogènes relatives au jugement de goût en musique. Il est le fruit d'une méthodologie ayant eu pour objet l'émergence de critères d'appréciation dans le contexte des épopées karakalpakes d'Asie centrale. Celles-ci ont été peu documentées, à l'exception des travaux menés par le turcologue Karl Reichl en Asie centrale (Reichl 2001) au cours de sa traduction intégrale de *Edige*, l'épopée karakalpake la plus connue des bardes de tradition *jiraw* (Reichl 2007). Or, malgré tout l'intérêt de ce travail et des analyses finement menées par l'auteur auprès de son informateur, feu Jumabay Bazarov, aucun terme vernaculaire ne fait référence à la façon d'interpréter une épopée ou encore à la relation vécue si intensément entre le barde et le public.¹

L'enjeu de cet article sera donc de mettre au jour la terminologie

vernaculaire provoquée par l'écoute de pièces musicales traditionnelles puis de chercher à comprendre comment celle-ci révèle une conceptualisation du « beau » en musique. Elle n'est probablement pas unique aux Karakalpakhs mais, en l'absence de données verbalisées qui pourraient servir de comparaison à l'intérieur de l'Asie centrale et étendre notre champ de réflexion, il est important de rendre compte des termes vernaculaires recueillis à ce jour. D'ailleurs, nous verrons que les modalités du terrain amènent parfois à faire certains détours pour répondre à la question initialement posée. Mais avant d'aller plus loin, une présentation du Karakalpakstan s'impose, étant donné le peu d'études ethnomusicologiques consacrées à cette région désertique d'Asie centrale.

Quelques mots sur les Karakalpakhs

Les Karakalpakhs constituent un peuple turcophone d'environ 500 000 habitants. Ils forment depuis 1936 une entité administrative (*Qaraqalpaqstan Respublikası*) ayant le statut de république autonome à l'intérieur de l'Ouzbékistan. Avant cette date, les Karakalpakhs faisaient partie de la république soviétique kazakhe. Encore aujourd'hui, les Kazakhs et les Karakalpakhs partagent plusieurs traditions musicales, surtout rurales, les épopées ayant été mieux conservées chez ces derniers. Quant aux voisins turkmènes du sud, ils sont également proches des Karakalpakhs par des liens historiques et culturels forts, partageant un fond épique et mélodique plus ou moins apparenté.² Ainsi, malgré un rattachement politique à l'Ouzbékistan, les Karakalpakhs ont des affinités beaucoup plus grandes avec les Kazakhs et les Turkmènes que de nombreux pans de la culture traditionnelle ouzbèke, comme par exemple le *shashmaqom* de Boukhara.

Enclavés entre deux grandes zones désertiques d'Asie centrale, le Kyzyl Kum et le Kara Kum, les Karakalpakhs ont terriblement souffert de l'assèchement de la Mer d'Aral, une des catastrophes écologiques majeures du XX^e siècle. Traditionnellement agro-pasteurs, ils ont intégré dans leur musique un certain nombre de caractéristiques issues des steppes où prédominait l'élevage transhumant, et des valeurs associées à un mode de vie sédentaire tourné vers une agriculture irriguée. De ces deux modes essentiels d'organisation socio-économique, une culture syncrétique s'est constituée, à la différence des autres régions d'Asie centrale où une polarité était plus nette entre nomades et agriculteurs avant l'arrivée des Russes puis des Soviétiques. Aussi, la culture musicale karakalpakhe est aujourd'hui représentée par deux personnages-clefs de la société traditionnelle et leurs

instruments emblématiques : le barde de tradition *jıraw*³ qui s'accompagne d'une vièle monoxyle (*qobız*) et le barde de tradition *baqsı* dont le chant est accompagné d'un luth fretté à deux cordes (*duwtar*).⁴ Le premier chante des épopées héroïques dans un timbre guttural et un registre vocal grave⁵ alors que le second exécute des épopées lyrico-amoureuses dans le timbre et le registre habituels de la voix humaine projetée.⁶ Je vais m'intéresser ici à l'esthétique musicale des bardes de tradition *baqsı*.

Données préliminaires

Sur le terrain, je travaille depuis 2008 avec plusieurs informateurs bardes



Figure 1 : Carte géo-politique de la république autonome du Karakalpakstan

parmi lesquels G'ayrat O'temuratov, considéré comme le « père » des *baqsi* karakalpaks actuels, Qalliev Ten'gel, l'un des maîtres incontestés aujourd'hui de cette tradition, et Qarimbay Timbaev, un « doyen » dont la parole n'est jamais remise en cause en matière épique. J'ai rencontré ce dernier lors de la numérisation des archives musicales de l'Institut de Linguistique et de Littérature de Nukus (No'kis), la capitale des Karakalpaks (2008). L'année précédente j'avais en effet découvert dans les archives de l'Institut, un ensemble de bandes magnétiques totalisant 60 heures d'épopées enregistrées durant les années 1960 auprès des plus grands maîtres de l'époque. Ces enregistrements avaient été réalisés sous l'impulsion de Genjebay Tilewmuratov qui voulait préserver de l'oubli un art ancestral en voie de disparition. En effet, les années 1960 coïncident avec un déclin amorcé du rôle attribué aux bardes lors des mariages. Ils étaient de moins en moins sollicités pour exécuter des épopées et leurs prestations, qui traditionnellement duraient une nuit entière, voire plus, commençaient à être réduites. De toute évidence, le public était moins sensible aux épopées dont ils ne réclamaient que des extraits, voire des chants n'ayant plus rien à voir avec le répertoire traditionnel. Genjebay-baqsi, le « barde Genjebay », mit alors tout en œuvre pour préserver le savoir des Anciens en le fixant sur bandes avant qu'il n'ait complètement disparu. Or, malgré une qualité sonore relativement bonne, plusieurs des bobines n'étaient accompagnées d'aucune information lorsque j'ai pris connaissance de leur existence.

Par l'intermédiaire du musicologue Dawletmurat Allanazarov, je fis la connaissance de Qarimbay Timbaev, le « doyen » évoqué plus haut. Ce barde, ancien élève de Genjebay-baqsi est aujourd'hui professeur émérite du Collège d'Arts de Nukus. Sa carrière l'a amené à se spécialiser dans l'art de la vièle (*girdjek*), un instrument sur lequel s'appuient de nombreux bardes pour chanter les épopées. Ce rôle lui a permis d'acquérir un immense répertoire et d'accompagner une bonne partie des maîtres enregistrés durant les années 1960. Il a ainsi été capable d'identifier plusieurs des pièces enregistrées qui lui ont été présentées en 2008.

À partir de 2010, j'ai travaillé de façon approfondie avec G'ayrat O'temuratov.⁷ J'avais alors été sollicité par l'antenne locale de l'UNESCO située à Tachkent pour organiser l'inventaire du patrimoine musical *vivant* des Karakalpaks, en collaboration avec plusieurs spécialistes locaux. Au cours de cet inventaire, j'ai ainsi profité de la présence de G'ayrat-ag'a, comme tous l'appellent affectueusement là-bas, pour lui faire entendre les archives numérisées en 2008 auxquelles il n'avait pu avoir accès jusqu'alors. Contrairement à ce qui m'avait motivé à rencontrer M. Qarimbaev, le but de ces écoutes n'était pas d'identifier des pièces sans titre ni exécutant référencé

mais plutôt d'étudier l'appréciation qu'en donnerait G'ayrat-baqsi à travers ses commentaires. Étant donné que ces documents représentaient l'héritage matérialisé d'un savoir considéré comme le plus abouti, je pensais que la distance temporelle et leur qualité génèreraient un discours particulièrement riche. Dans cette optique, j'avais sélectionné plusieurs enregistrements dont certains avaient été exécutés par son maître Genjebay-baqsi. Mais je me suis trouvé confronté à une situation que je n'avais pas prévue. En effet, le discours de G'ayrat-baqsi restait général, évasif et relativement stéréotypé, même si quelques termes vernaculaires avaient émergé ça et là. Je les avais alors soigneusement pris en note. Cependant, l'expérience donnait de maigres résultats. Il faut dire qu'une société patriarcale comme celle des Karakalpaks (ou encore des Ouzbeks) attribue au maître, dans le prolongement du père, une dévotion telle que le discours le concernant est souvent très convenu. Son évocation implique le plus souvent un sentiment de profond respect, de soumission et d'humilité. Autrement dit, j'ai compris qu'il serait difficile dans ces conditions de franchir la barrière du « politiquement correct », même pour des investigations a priori aussi anodines qu'une détermination des goûts musicaux basée sur leur verbalisation. Là-dessus se greffaient d'autres types de considérations quand j'ai rencontré G'ayrat-ag'a la première année, parmi lesquelles le cadre officiel de notre relation institutionnelle et mon statut d'*International expert* attribué par l'UNESCO. Ce statut faisait souvent dire à mon informateur : « Mais vous entendez bien comme c'est beau ici, vous êtes un spécialiste ! ». Cet ultime effort pour me faire partager l'intensité de son émotion me décourageait... Il ne me restait plus alors qu'à me laisser imprégner par les centaines d'heures d'enregistrements que nous avons réalisées sur l'ensemble du territoire karakalpak et par les archives musicales, le tout représentant un corpus tout à fait unique et exceptionnel. Il a fallu attendre un an pour que les informations succinctes et incomplètes que j'avais recueillies en matière de goût musical puissent être objectivées.

Retour sur le terrain (2011)

Lorsque je retournai chez les Karakalpaks en 2011, mon but n'était pas tant de documenter une culture musicale méconnue et pourtant riche d'Asie centrale (Léotar 2008, 2012), que de mieux identifier les critères à la source du jugement d'appréciation transmis par les bardes de tradition *baqsi*. Dans cette perspective, je repris contact avec mes précédents informateurs, et plus particulièrement avec G'ayrat-baqsi qui m'accueillit chaleureusement. Dans une recherche de cette nature, il n'est peut-être pas inutile de rappeler à

quel point la relation entre chercheur et informateur est primordiale. Car c'est d'elle et du rapport de confiance établi qu'émergeront des éléments d'appréciation pertinents, relevant même parfois de confidences rarement partagées.⁸ Ainsi, j'ai passé plusieurs semaines en compagnie de ce barde chez qui j'étais hébergé et que j'accompagnais dans la plupart de ses déplacements. Il faut ici mentionner qu'en ce début d'été 2011, G'ayrat O'temuratov était le seul barde de tradition *baqsi* à avoir reçu le titre d'« Artiste populaire d'Ouzbékistan ». Ce prestige lui assure, outre une augmentation de salaire non négligeable, d'être consulté pour l'ensemble des événements relatifs à la diffusion de la musique vocale *karakalpake*. Cela inclut non seulement les prestations du groupe traditionnel « Muxalles » dont il est le directeur artistique, les cours qu'il dispense chaque jour à ses étudiant(e)s, l'animation d'émissions de télévision dédiées aux traditions épiques, les répétitions des musiciens célébrant l'indépendance de l'Ouzbékistan le 1^{er} septembre de chaque année et enfin, sa participation incontournable aux concours locaux à titre de président ou de membre du jury.

Les informations dont je vais faire état à présent furent collectées lors de deux concours visant à sélectionner les bardes les plus prometteurs (villes de Shimbay et de Nukus),⁹ lors de cours particuliers donnés par G'ayrat-baqsi à ses étudiant(e)s, et lors d'une réunion durant laquelle les bardes les plus respectés procédèrent à la sélection de pièces musicales emblématiques de la culture *karakalpake* pour la production et la diffusion locale d'un disque compact (Léotar 2012).¹⁰ À cela, il faut ajouter un événement local qui eut un impact, non seulement sur le public, mais également sur mes recherches dédiées à la mise en évidence des critères d'appréciation en matière d'interprétation. En effet, un des étudiants de G'ayrat O'temuratov arrangea et modernisa en 2010 une mélodie issue d'une épopée traditionnelle pour en faire un *hit* destiné aux radios locales. Ce n'est pas la première fois qu'une expérience de ce genre était réalisée par le jeune Genjebay Sultamuratov ou par d'autres, mais elle est à ce jour celle qui remporta le plus de succès. Comme je l'ai indiqué plus haut, à partir des années 1960, les bardes furent de moins en moins invités aux mariages et progressivement remplacés par une sono reprenant les *tubes* locaux du moment.¹¹ En 2011, on entendait encore quotidiennement cette pièce intitulée *Nigarim* sur les radios de Nukus. Elle faisait également partie des musiques qui passaient le plus souvent lors des mariages.

Je décidai de m'intéresser à ce *hit* car il représente un mixte entre l'esthétique de l'épopée traditionnelle et celle d'un arrangement inspiré par la technologie et les médias modernes. De ce point de vue, *Nigarim* est une production symptomatique des avancées technologiques au niveau du traitement sonore, d'un attrait croissant pour les médias actuels et d'une

mondialisation vécue positivement par les jeunes générations. Qui plus est, dans un contexte où je n'étais parvenu que très imparfaitement à une verbalisation par G'ayrat-baqsi des critères à partir desquels il appréciait la musique des Anciens, j'ai pensé que l'interprétation d'un jeune pourrait être plus éclairante. En effet, plutôt que de rechercher les critères verbalisés pour décrire les pièces jouées par des maîtres, une autre voie allait s'avérer autrement plus riche, celle de jeunes musiciens et musiciennes en situation d'apprentissage, autrement dit, d'étudiants ne maîtrisant pas complètement leur art. Et puisqu'une verbalisation des critères d'appréciation à partir des pièces considérées comme étant les meilleures s'avérait problématique, je décidai d'orienter mon approche méthodologique vers des interprétations appréhendées par le même G'ayrat-baqsi comme imparfaites. J'aurais pu présenter la version « pop » de *Nigarim* à plusieurs autres bardes expérimentés mais j'ai préféré me concentrer, dans un premier temps, sur les commentaires d'un seul barde professionnel afin de comprendre plus finement la sémantique des concepts et des expressions dont il se servait. De par son savoir, son expérience et ses titres, j'ai ainsi considéré que G'ayrat-baqsi était l'un des meilleurs représentants de la culture épique karakalpake. Par la suite, j'ai constaté que les termes auxquels ce barde faisait référence dans la version « pop » étaient applicables aux versions traditionnelles, et qu'ils faisaient partie, *in fine*, d'une terminologie plus largement répandue.

D'un Genjebay à l'autre

Dans les archives numérisées de l'Institut de Linguistique et de Littérature de Nukus, nous avons cinq versions de *Nigarim*, cette pièce du répertoire épique décrivant la beauté d'une jeune fille. Parmi elles, une seule est exécutée sans paroles. Cette version est jouée par A. Xojalepesov (1908-1954) sur un *duwtar* en cordes de soie, matériau aujourd'hui disparu de la région. Les autres interprétations de *Nigarim* dont les archives ont gardé une trace étaient toutes chantées. Deux d'entre elles sont extraites de *G'arip Ashiq*, l'une des épopées les plus connues aujourd'hui des Karakalpak, même si son origine est probablement caucasienne. Elles ont été jouées par A'met Tariyxov (n.1923) et An'satbay Qayratdinov, ce dernier étant le fils d'un barde resté célèbre : Qiyas-jraw. Quant aux deux autres versions, basées sur les mêmes paroles, elles sont tirées d'une scène extraite d'une épopée intitulée *Qyrmanda'li*.¹² Elles sont chantées par Genjenbay Tilewmuratov (1929-1997), le barde grâce auquel la sauvegarde du patrimoine épique karakalpak sur bandes a été rendue possible.

Comme je l'ai mentionné plus haut, Genjenbay-baqsi était une sommité à son époque et il est considéré encore aujourd'hui comme l'un des plus illustres bardes karakalpaks. Il a réuni les différentes écoles de baqsi à travers la création de l'ensemble musical « Muxalles » (1976). Genjenbay-baqsi était réputé pour l'ampleur de son répertoire et la maîtrise tout à fait exceptionnelle du luth (*duwtar*). D'après G'ayrat-baqsi, la pièce *Nigarim* fait partie de celles que son maître Genjenbay affectionnait le plus et qu'il jouait sans égal. L'autre Genjenbay (Sultamuratov) repris cette version et l'arrangea en studio pour en faire un *hit*.¹³ Or, même si ce Genjenbay ne peut encore prétendre au titre de *baqsi*, il fait néanmoins partie des élèves de G'ayrat-baqsi, et il accompagne d'ailleurs souvent d'autres bardes avec sa vièle *girdjek*.¹⁴ De plus, il participa au concours annuel des bardes organisé à Nukus en 2011. Il ne représente donc pas une personne extérieure au monde des épopées et de ceux qui les transmettent au sein de la tradition *baqsi* mais un jeune musicien se produisant sur scène tout en continuant son apprentissage et en développant des projets plus modernes.

Les transformations apportées par Genjenbay Sultamuratov font que sa pièce est estampillée *pop* au bazar central de Nukus où elle est vendue sur des DVD piratés, entre les téléphones portables et les lecteurs de DVD. Voici quelques transformations notoires apportées à cette pièce par rapport à l'original traditionnel. Tout d'abord, *Nigarim* est chantée avec un microphone, ce qui permet d'amplifier son débit sonore à volonté. Ensuite, cette interprétation n'est pas le fait d'un soliste chantant et jouant de son propre instrument (ou étant accompagné d'un ensemble traditionnel restreint). La partie chantée par Sultamuratov est mixée avec différents timbres instrumentaux traditionnels échantillonnés (luth, guimbarde...) et modernes (boîte à rythme, synthétiseurs). Cette association entre modernité et symboles traditionnels est accentuée par la version filmée de cette prestation musicale sous la forme d'un clip.¹⁵ L'accompagnement instrumental et la présence de la boîte à rythme, en particulier, ont tendance à faire passer les paroles du morceau au second plan pour mettre en avant sa dimension rythmique. Celle-ci est d'ailleurs appuyée par l'ajout d'une accentuation régulière sur les temps faibles. Un tel renversement d'esthétique correspond tout à fait aux contextes pour lesquels l'arrangement a été réalisé : les réunions de jeunes, les soirées dansées ou encore le bruit de fond de la radio dans l'auto.

Le point de vue des maîtres karakalpaks

Sur la base des commentaires exprimés par G'ayrat-baqsi à l'écoute

de la version modernisée de *Nigarim*, j'ai pu dégager quatre catégories fondamentales à l'intérieur desquelles une appréciation musicale est élaborée en termes d'interprétation : l'ornementation vocale, le rapport à la parole et au temps, une voix de qualité, et enfin, la capacité à synthétiser la description d'une scène épique. L'ordre dans lequel je vais les présenter n'implique aucune hiérarchie de l'une par rapport à l'autre. À noter simplement que pour chacune de ces catégories, les bardes ont recours à un ou plusieurs termes vernaculaires précis.

a) *Irg'aq*, un principe d'ornementation du son

Le concept d'*irg'aq* renvoie à l'ornementation vocale. Même si sa manifestation est subtile, elle est très importante, d'autant qu'elle a des incidences sur plusieurs paramètres musicaux, comme nous le verrons plus loin. Littéralement, *irg'aq* signifie crochet. Mais plus que la forme d'un crochet, *irg'aq* renvoie à un type d'ornement ancien que l'on retrouve sur des objets artisanaux. Il a ainsi, dans le prolongement d'un crochet, la forme d'une courbe sinusoïdale (voir la figure 2).

Par extension de cette représentation graphique, les bardes karakalpaks utilisent ce terme pour faire référence à la vibration vocale. La comparaison avec le *vibrato* du chant classique occidental, qui s'en rapproche certes, n'est pas satisfaisante dans la mesure où l'*irg'aq* est à la fois plus fin et moins perceptible.¹⁶ D'ailleurs, dans certains cas, une représentation graphique est plus probante que l'écoute elle-même pour une oreille non entraînée, comme le montre ci-dessous la capture d'écran. Celle-ci représente un court extrait de la version *pop* de *Nigarim*, mis en paradigme avec le même passage issu de la version traditionnelle chantée par Genjebay Tilewmuratov (voir la figure 3).

Dans la partie grisée située à la fin de la version traditionnelle (*Nigarim-trad*), on voit très clairement une forme sinusoïdale dont la période est de 125

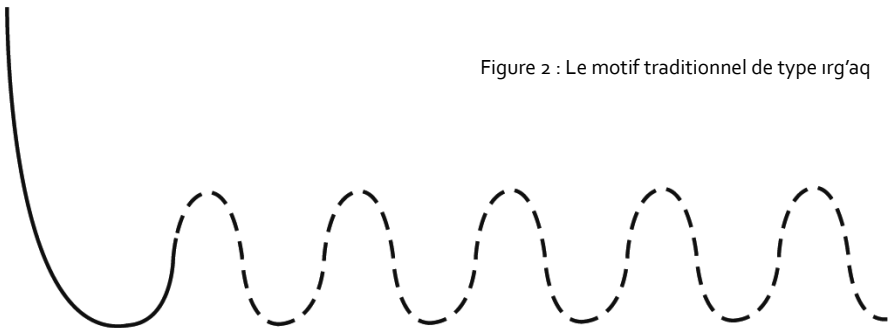


Figure 2 : Le motif traditionnel de type *irg'aq*

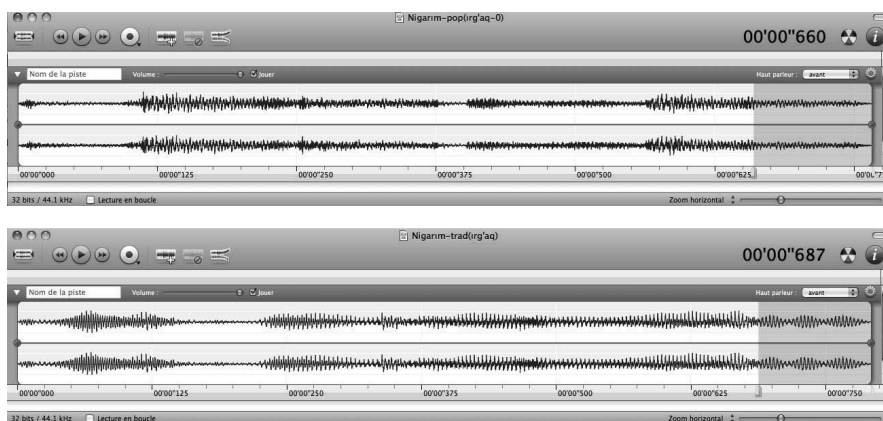


Figure 3 : Absence et présence du motif ornemental *irg'aq*

centièmes de seconde, alors qu'au même endroit de la version *pop* (Nigarm-pop), elle est absente. Or, l'absence d'*irg'aq* dans cette pièce a paradoxalement permis de mettre en évidence l'importance que lui accorde G'ayrat-baqsi dans l'exécution traditionnelle des épopées. À l'inverse, lorsque nous écoutons des enregistrements de musiciens maîtrisant l'*irg'aq*, j'ai remarqué plus généralement qu'il ne venait pas à l'esprit des bardes professionnels d'en faire mention dans leur évaluation.

Même s'il est très subtil, l'*irg'aq* est extrêmement plaisant à écouter pour les bardes karakalpaks. Cet élément distingue d'ailleurs l'interprétation des bardes par rapport aux voix « populaires » (*halıq*), ainsi dénommées car elles n'ont pas été travaillées. La façon de chanter sans *irg'aq* est associée aux pièces qui accompagnent traditionnellement les activités de la vie quotidienne et rituelle (chants pour les enfants, berceuses, chants de mariage exécutés en chœur, lamentations funéraires, etc). En effet, l'interprétation de ce type de répertoires se caractérise par un chant « plat », autrement dit, un chant sans fioritures.¹⁷ L'absence d'*irg'aq* se retrouve également dans les épopées transcrites par les musicologues durant la période soviétique afin de les adapter à la scène et à des orchestres. Dans ce contexte de folklorisation, qui consacre le passage de l'oral à l'écrit, l'*irg'aq* fait partie des caractéristiques stylistiques ayant disparu.¹⁸ C'est pourquoi la catégorie vernaculaire « populaire » (*halıq*) est opposée au répertoire des bardes (*milliy*), ce dernier se distinguant par un souci revendiqué des détails, des ornements, des mélismes, autrement dit de subtilités qui réclament un apprentissage spécifique. De fait, plus le chant intègre de vibrations à l'intérieur des syllabes, plus il est apprécié (*mayda irg'aq* = vibration fine). L'intérêt à développer l'*irg'aq* est donc motivé par le plaisir

qu'il procure à l'oreille, certains affirmant même que ce type d'ornement agit sur l'être humain.

Le rapport entre motifs chantés et motifs joués à l'instrument est aussi apprécié lorsque les deux se recourent, lorsque la voix du barde est capable d'imiter les motifs exécutés au luth, les *baqsı* les plus appréciés étant ceux qui maîtrisent autant leur instrument que leur voix. Mais cette concordance entre qualité d'instrumentiste et de chanteur est rare. Le plus souvent, la voix l'emporte sur l'instrument (*dawsı zor eken sazı onsha emes*), alors que parfois la voix est faible par rapport au jeu virtuose du *duwtar* (*sazı zor eken dawsı onsha emes*). La clarté du jeu instrumental fait donc partie des critères pris en considération dans l'appréciation musicale du *baqsı*, l'expression *anıq emes* étant destinée aux bardes dont les notes sont un peu trop mélangées. Elle rejoint alors un jugement négatif pour toute pièce jouée trop lentement, de façon monotone, sans vie. On dit alors d'elle qu'elle n'est pas encore reconnaissable (*bul ele anıq emes*).

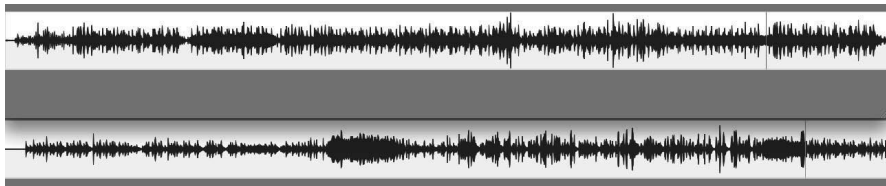
b) *Le rapport à la parole et au temps*

Le fait d'avoir recours à l'*ırg'aq* pour rendre les syllabes plaisantes à l'écoute ne signifie pas qu'elles s'insèrent dans un chant dont la régularité d'ordre métrique est recherchée. Au contraire, la périodicité stricte d'une mélodie est rare en contexte traditionnel. Ce trait stylistique rappelle que la voix du barde est une extension de la voix parlée. Son activité est de raconter des histoires dans un style qui inscrit la parole dans une forme expressive musicale. Or, de la même manière que nous ne parlons à peu près jamais au même rythme, le changement de vitesse crée un effet dans le discours du barde. Il peut alors ralentir son débit vocal lorsque l'action est empreinte de dignité ou de gravité et au contraire l'accélérer pour décrire des épisodes plus légers et humoristiques. Ainsi, la vitesse à laquelle le barde déclame son discours fait partie des outils qu'il apprend progressivement à manipuler pour créer des effets sur son public. Or, en privilégiant la dimension rythmique de *Nıgarım* dans sa version *pop*, sous-tendue par une boîte à rythme étalonnée, il devient impossible au chanteur de jouer sur le paramètre du tempo. Selon G'ayrat-baqsı, il existe d'ailleurs une corrélation entre l'étalonnage métrique de ce morceau et l'absence d'ornementation (*ırg'aq*) : « Il [G. Sultamuratov] est trop dans le temps, il n'a pas de liberté, il faut qu'il tombe exactement sur le rythme. Il ne peut pas sortir du rythme, comme une machine, il ne peut pas mettre à profit ses possibilités à cause de cela. Il ne peut remplir les syllabes » (communication personnelle, 22 juin 2011).

Lorsqu'un barde chante une épopée, les effets sonores qu'il utilise sont

destinés à maintenir l'attention du public. Par le passé, il fallait en effet que le barde soit suffisamment convainquant dans ses prestations pouvant durer une nuit entière, afin que les auditeurs soient en mesure de se représenter les scènes décrites et les personnes incarnées uniquement à travers sa voix (*dawıs*) et son luth (*duwtar*). C'est pourquoi le baqsı fait vibrer sa voix à l'intérieur de certaines syllabes, et qu'il oscille sans cesse entre un tempo mesuré et du *rubato*. Plusieurs fois en entrevue, les bardes ont comparé les épopées aux séries télévisées dont les télévisions locales du monde entier sont devenues si friandes. Les Karakalpaks n'échappent pas à la règle, étant eux aussi dans l'attente du prochain épisode quand un coup d'éclat a ponctué brutalement le dernier. De la même manière, le barde doit toujours garder un tempo assez vif sans qu'il soit trop régulier, afin de rendre son discours vivant et maintenir ainsi une certaine intensité. Car il tente de créer une atmosphère d'attente quand il chante afin d'agir sur l'être humain. Cette idée de la musique qui agit favorablement sur l'être humain est très courante, même si elle n'est pas vraiment explicitée. Quoi qu'il en soit, la mise en scène passe aussi par des effets sur l'ornementation, le tempo mais aussi l'intonation du discours chanté.

version pop



version trad

Figure 4 : le contour intonatif des deux versions de Nigarım

Si l'on compare la représentation graphique des deux versions de *Nigarım*, on voit que la version traditionnelle est plus variée au niveau du contour intonatif, l'interprétation extrêmement régulière signalée dans le point précédent étant visible ici aussi. À l'écoute, cette régularité se traduit par un débit vocal plus répétitif alors que la version traditionnelle, dans le prolongement du discours parlé, cherche véritablement à capter l'attention à travers les paroles portées par la mélodie. C'est d'ailleurs ce que transmet un proverbe karakalpak : « la mélodie, c'est les ailes des paroles » (*Saz qosın'tın' qanatı*). Une telle image indique que la mélodie apporte au discours plus d'ampleur et de résonance. L'idée de donner du relief au son chanté rejoint

également une attention portée au niveau de l'intonation et des nuances. La voix du barde doit avoir des effets qui l'empêchent de « couler comme une rivière », comme s'il fallait qu'elle soit retenue par des aspérités, par du relief. Il est aussi important que les paroles soient énoncées clairement et distinctement (*so'zlerin' taza aytadı*). La répétition du terme *sa'dde-sa'dde*, en relation avec la notion de précision, de netteté, en atteste. La prononciation s'inscrit dans un rapport plus largement établi entre chant et paroles. Or, étant donné que la version *pop* ne cherche plus à raconter une histoire à travers une mise en scène du discours, il est naturel que la voix devienne secondaire, tout en laissant une place dominante au rythme.

Il a été question de la corrélation entre l'*ırg'aq* et un certain *rubato* dans l'interprétation des épopées. Il faut en effet que les syllabes du texte chanté soient, comme nous l'avons vu, « pleines ». Or, un des moyens pour remplir ces syllabes est de faire usage de ce subtil ornement permettant d'allonger très délicatement certaines d'entre elles. Mais, dans le prolongement du manque d'*ırg'aq* détecté dans la version *pop* pour les raisons mentionnées plus haut, les fins de phrases sont trop « coupées » pour G'ayrat-baqı. Par « coupées », il faut comprendre qu'entre le son chanté et le silence qui suit (à la fin d'une phrase ou d'une strophe), aucun *ırg'aq* n'a été inséré.

Pour G'ayrat-baqı, raccourcir une fin de phrase ou la laisser retomber directement dans le silence, signifie que le chanteur n'a pas pris suffisamment d'air dans les poumons alors qu'un barde professionnel doit toujours en garder une petite réserve. Ce point technique a donc des incidences claires sur le jugement de goût. Il ne faut pas non plus trop accentuer les fins de phrases mais finir de façon douce. Les professeurs donnent d'ailleurs des exercices de respiration (*dem*) à leurs étudiants afin de renforcer leurs poumons et apprendre à expirer durant des périodes de plus en plus longues, en gardant toujours une petite quantité d'air disponible.

c) Dawıs, *La voix des bardes*

J'ai mentionné plus haut que la voix chantée du barde était une extension de la voix parlée, une conception que l'on retrouve également dans la terminologie utilisée pour la description d'une voix de barde : *dawıs*.

Avant de désigner spécifiquement une voix de barde, *dawıs* est un terme qui, dans la langue courante, sert à désigner la voix. Il renvoie au son de la voix en général, sans qu'une distinction ne soit établie entre un mode *parlé* ou *chanté*. Néanmoins, en contexte épique, une valeur supplémentaire se greffe sur *dawıs*, utilisé alors pour exprimer la qualité vocale du barde. Ainsi, *taza dawıs* indique littéralement que la voix est « propre », pure, autrement dit

qu'aucun obstacle ne la gêne, à l'inverse de *dawis joq* signifiant que le barde n'a pas la voix requise, qu'elle n'est pas agréable et qu'elle n'attire pas l'attention.

Le statut de barde est attribué aux chanteurs d'épopées qui maîtrisent leur art, principalement à travers leur voix (même s'ils commencent naturellement par apprendre leur instrument de musique). Il est donc très important pour un *baqsı* de ne pas avoir une voix habituelle, conventionnelle. Une voix qui vient de la gorge, qui ne se répand pas dans l'air librement, est agressive à la fois pour la gorge qui la produit et pour les oreilles qui l'écoute. Une telle voix est qualifiée d'ordinaire (*ortasha dawıs*) à l'inverse d'une véritable voix de barde. De ce dernier, on dira simplement qu'il a la voix : *dawıs bar*. Cette voix est une voix ouverte (*ashıq dawıs*), une voix ayant la capacité de résonner dans l'espace. Elle se singularise par sa puissance, acquise au niveau de la poitrine (*ko'kirektin aytıw*) et non de la gorge (*tamaqtan aytıw*), ce qui lui donne plus de force, et la possibilité de chanter plus longtemps sans se fatiguer.

Quand j'ai fait entendre la version *pop* de *Nıgarım* à G'ayrat O'temuratov pour savoir si la voix chantée était de qualité, il m'a répondu par l'affirmative. Même si cette voix était portée par un microphone et qu'elle était accompagnée de sonorités électroniques, il l'a qualifiée sans hésitation de voix « propre » (*taza dawıs*), de voix « ouverte » (*ashıq dawıs*). Il faisait donc une claire distinction entre l'absence de certains critères tels que l'ornement *ırg'aq* par exemple, et une qualité vocale que Genjebay Sultamuratov possède manifestement.

d) *Jıynaqlı*, ou l'art de l'interprétation épique « ramassée »

Lors d'un concours auquel j'avais pu assister aux côtés de G'ayrat-baqsı, ce dernier me glissa à l'oreille le commentaire suivant à propos d'une jeune barde dont nous venions d'entendre la prestation :

Elle raconte bien. Elle communique bien l'image, il y a un lien avec le public. Elle agit sur le public. Il faut qu'on perçoive bien ce qu'elle dit, ce qui est le cas ici. Elle chante bien, il y a de l'*ırg'aq*. Elle va de l'avant. Elle nous emmène avec elle. Le chant et son jeu vont bien ensemble. Elle chante de façon ramassée (*jıynaqlı*).

Ces quelques phrases reprennent plusieurs critères de la paramétrisation à laquelle j'ai procédé jusqu'ici, avec tout d'abord l'importance accordée à la dimension parlée de la prestation. En effet, les épopées alternent des passages déclamés et chantés. Ceux-ci ont permis à la barde d'établir un rapport

immédiat avec le public, à travers une image qui a d'abord été *communiquée*, qui a créé un *lien* et enfin qui a *agit* sur le public. Dans ce commentaire, il est aussi question de la clarté dans le discours de la chanteuse et du fameux *ırg'aq* au niveau du chant. Le rythme et l'ampleur qui rendent le récit de la barde attirant et crédible y sont d'ailleurs liés. Enfin, un concept de réunification apparaît ; d'abord entre le chant et le jeu instrumental puis au niveau de la description de la scène épique : *jynaqlı*.

Jynaqlı (de *jynaq* : recueil, réunion) est un critère qui renvoie à la capacité d'un(e) barde à synthétiser le déroulement d'une longue scène en quelques phrases. Une telle synthèse, qui permet de gagner du temps, est appréciée uniquement si le sens profond de l'action décrite n'est pas amputé et que la suppression de certains détails ne rompt pas son rythme.

Au-delà de tous ces critères pris isolément ou par paires, le jugement de goût selon lequel une épopée karakalpake est ou non appréciée repose sur l'ensemble des paramètres exposés jusqu'ici. Il s'applique lorsque le barde chante de façon à ce que les paroles, le jeu instrumental, la voix, les intonations, les ornements, forment un tout cohésif. On dit alors que son chant est comme un bouquet de fleurs (*da'ste das'te*), et qu'il chante de façon vivante.

Cette capacité à réunir ensemble tous les éléments en présence rend l'interprétation de l'épopée cohérente et vivante, son contenu plausible et convaincant, en un sens : appréciable. La réunion réussie de critères variés fait dire des bardes talentueux qu'ils sentent « véritablement avec le cœur » (*shın kewilden*), qu'ils sentent « de l'intérieur » (*ishki sezimlerdi*) ce qu'ils interprètent. Pour le doyen des bardes Timbaev, seul ces derniers peuvent véritablement prétendre au titre de *baqsı*. Selon cette vision ancienne, un tel titre ne serait alors réservé qu'aux maîtres accomplis.

En guise de conclusion

Je dirais finalement que les deux versions du chant *Nıgarım*, plutôt qu'une querelle entre *Modernes* et *Anciens*, indiquent plutôt un renversement de perspectives. D'un côté nous avons des valeurs esthétiques qui relèvent d'un art subtil tourné vers la mise en valeur d'une histoire à travers des outils musicaux variés, et transmis par un maître. De l'autre, le discours et toutes les subtilités expressives du barde-conteur, ont laissé place à la dimension musicale de la pièce, dont les paroles et leur sens sont voilés par un instrumentarium et une rythmique mis au premier plan.

Quoi qu'il en soit, le but de cet article n'était pas ici de juger telle ou telle version d'un chant, ni même d'en faire une analyse exhaustive,

mais plutôt d'éclairer les critères auxquels les bardes les plus représentatifs accordent plus ou moins d'importance et de valeur quand ils apprécient la qualité d'une pièce épique. En ce sens, les commentaires de la version *pop* de *Nigarım* par G'ayrat-baqı a été plus éclairante qu'une étude concentrée sur les meilleures interprétations du répertoire épique traditionnel. Ces commentaires ne rejetaient d'ailleurs pas en bloc la version modernisée, comme nous l'avons vu au niveau de la voix du jeune chanteur, considérée comme belle, ouverte et propre. J'ai aussi entendu dire que s'il avait plus travaillé la pièce, s'il était resté moins enfermé dans la pulsation régulière de la boîte à rythmes, le résultat aurait pu être plus « réussi ». Ainsi, les jugements à son endroit ne constituent pas un rejet de la musique arrangée avec une technologie moderne. Ils mettent plutôt en avant l'absence de certains critères fondateurs de l'esthétique traditionnelle des bardes, sans lesquels la musique perd de son sens.

Les critères d'appréciation musicale abordés dans le cadre de cet article ne sont pas les seuls auxquels se réfèrent les bardes karakalpak professionnels mais ils sont les plus communs. Toutefois, il est évident que leur approfondissement s'impose, non seulement auprès de G'ayrat-baqı que des autres bardes, qu'ils soient professionnels ou en apprentissage. Nous serons ainsi à même de mieux comprendre la singularité d'une culture et les paramètres qui lui donnent sa valeur et constituent sa beauté pour ceux qui la produisent, la transmettent et l'écoutent.

Ces critères ne sont probablement pas non plus l'apanage des Karakalpak. Dans cette optique, il serait tout à fait pertinent de recueillir les termes utilisés par les bardes khorezmiens, turkmènes, kashkadares et sourkhandares, du fait des similarités stylistiques entre les traditions qu'ils portent et transmettent.

L'exemple karakalpak est symptomatique de conceptions locales et singulières qui tendent à disparaître au profit de considérations universellement répandues, et par rapport auxquelles les tenants de la tradition ne se reconnaissent pas nécessairement. Il me semble donc légitime et même nécessaire que, dans toute étude consacrée à la modernisation des musiques traditionnelles, le discours des Anciens soit recueilli de façon soutenue et détaillée afin de mieux évaluer, en termes d'esthétique musicale, à quoi renvoient les transformations formelles et socio-culturelles d'une musique, d'un répertoire, d'une tradition. ❀

Notes

Le projet dans lequel s'inscrit cet article a été subventionné par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, dans le cadre d'une recherche intitulée : « Étude comparative des critères du beau et de l'évaluation esthétique à travers les musiques du monde », développée au sein du M.C.A.M. (le laboratoire de Musicologie Comparée et d'Anthropologie de la Musique) à l'Université de Montréal.

1. La même remarque peut être faite pour les travaux menés par des chercheurs locaux (voir Maksetov 1976).

2. Dans le reste de l'Ouzbékistan, la culture karakalpake a des affinités avec les régions du Khorezm, de Navoyi, du Sourkhandaria et du Kashkadaria.

3. J'ai opté pour écrire tous les termes vernaculaires dans l'alphabet karakalpak (latinisé depuis 1991).

4. En général, les *baqsı* jouent en solo bien que le répertoire de l'école Suwej, du nom d'un grand barde turkmène, soit constitué de pièces accompagnées par plusieurs instruments tels la vièle *girdjek*, la clarinette *balaman* ou encore le tambour *doyra*.

5. Il s'agit du mécanisme 0 décrit par les acousticiens (Léothaud 2007 : 815-818).

6. Il s'agit des mécanismes 1 et 2 décrits par les acousticiens (Léothaud 2007 : 815-818).

7. G'ayratdin O'temuratov est né en 1958. Il est actuellement professeur au Collège d'arts de Nukus (la capitale du Karakalpakstan) et directeur artistique de l'ensemble traditionnel « Muxalles », fondé par son défunt maître Genjenbay Tilewmuratov (1929-1997).

8. À ce propos, il est bien évident qu'un tri a été effectué afin que les informations transmises ici ne soient pas préjudiciables aux personnes concernées.

9. Les prestations des concurrents ont été enregistrées, ce qui m'a permis ultérieurement de revenir avec G'ayrat O'temuratov sur les éléments d'appréciation qui avaient guidé ses choix.

10. Lors de cette réunion de travail étaient présents G'. O'temuratov, Q. Tımbaev, T. Qalliev, A. Azatbay et B. Sırimbetov.

11. Aujourd'hui, les bardes chantent des extraits d'épopées principalement lors de concerts, de festivals, de commémorations et de compétitions.

12. Cette épopée est plus connue en Asie centrale et ailleurs sous le nom de Görögly.

13. Ce terme existe en karakalpak. Il a été transmis par l'intermédiaire du russe (*xum*).

14. Les musiciens qui maîtrisent cet instrument importé du Khorezm sont devenus rares aujourd'hui.

15. Ce clip est disponible sur You tube à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=RUhmgwzAB9Q>. On peut y observer que la mixité entre

éléments traditionnels et modernes y est accentuée par la présence de synthétiseurs et d'une guitare électrique à côté d'un tambour (*doyra*) et d'un luth (*duwtar*) joués en play-back, de vêtements traditionnels portés par le chanteur principal et les danseuses alors que les autres musiciens sont vêtus d'un costume-cravate, le tout dans un cadre orné d'objets typiques de la culture traditionnelle karakalpake.

16. Ceci étant dit, il est certain que la vibration vocale est présente, comme modalité expressive, dans de nombreuses traditions musicales, qu'elles appartiennent ou non au domaine épique. Mais je circonscris ici mon analyse à la terminologie vernaculaire et au lien entre cet ornement (*irg'aq*) et les autres éléments musicaux relatifs à l'interprétation épique.

17. Ce jugement n'est pas toujours exact. Il m'est arrivé d'enregistrer des chants entrant dans la catégorie « populaire » de type berceuses, chants de funérailles ou encore lamentations de noces et qui contenaient néanmoins de l'*irg'aq*.

18. À propos du passage de l'oral à l'écrit et de ses répercussions sur la musique maqâmique, voir During 2005.

Bibliographie

- Accaoui, Christian, dir. 2011. *Éléments d'esthétique musicale, notions, formes et styles en musique*, Paris : Actes Sud/Cité de la musique.
- Aubert, Laurent, dir. 1994. « Esthétiques ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 7.
- Desroches, M. et M. Guertin. 1997. « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », *Potée* 25(2):77-83.
- During, Jean. 1988. *Musique et extase*. Paris : Albin Michel.
- _____. 1998. *Musiques d'Asie centrale*. Paris : Actes Sud/Cité de la Musique.
- _____. 2005. « Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia », *Ethnomusicology Forum* 14(2):143-164.
- Feld, S. 1982. *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- _____. 1988. « Aesthetics as iconicity of style or lift-up-over sounding: getting into the Kaluli groove ». *Yearbook for Traditional Music* 20:74-113.
- Léothaud, Gilles. 2007. « Classification universelle des types de techniques vocales ». *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*. Vol. 5 : « L'unité de la musique », 804-832. Paris : Actes Sud/Cité de la musique.
- Léotar, Frédéric. 2012. « Music of the Karakalpaks ». Article sous presse. In *The Music of Central Asia: A Textbook*, sous la direction de Theodore Levin. Bishkek : The University of Central Asia Press and The Aga Khan Trust for Culture.
- Levin, Ted. 1999. *The Hundred Thousand Fools of God*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Lortat-Jacob, B. 1998. *Chants de passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris :

Cerf.

Maksetov, Kabył M. 1976. *Karakalpakskij èpos : k voprosu o hudožestvennyh osobennostâh dastanov i repertuare Kurbanbaâ Tažibaeva* [L'épopée karakalpake : la question des spécificités artistiques des dastans et du répertoire de Kurbanbaj Tažibaev]. Taškent : FAN Uzbekskoj SSR.

Reichl, Karl. 2001. « L'épopée orale turque d'Asie centrale ». *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 32:7-162.

_____. 2007. *Edige, A Karakalpak Oral Epic (as Performed by Jumabay Bazarov)*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica.

Discographie

Léotar, Frédéric. 2008. *Karakalpakistan : la voix des ancêtres*. Buda Records 3017797. Disque compact et DVD.

_____. 2012. *Patrimoine épique Karakalpak*. UNESCO-Ambassade de France à Tachkent. Disque compact.