

Étude comparative des gestes instrumentaux : Le jeu du dotâr en Iran et en Asie centrale

FARROKH VAHABZADEH

Résumé : Une grande partie de ce qui est de la musique instrumentale est le résultat d'une série de gestes effectués par l'homme (le musicien) sur un objet (l'instrument de musique). Cependant l'étude de ces gestes a rarement préoccupé l'ethnomusicologie jusqu'à un passé récent. Cela peut être lié à une vision de la musique qui considère la corporéité comme étant impure par rapport à une quelconque musique pure. Nous essayons de voir à travers une étude du jeu instrumental d'un luth à manche long comment la gestuelle musicale peut nous servir de pont entre les domaines du musical et du social.

Abstract: A large part of instrumental music results from a series of physical gestures performed by a person (the musician) on an object (the musical instrument). However, in the field of ethnomusicology, these gestures have rarely been the subject of study, until recently. Such a scholarly lacuna may be the result of the privileging of musical sound over physical gesture. This article examines, through a study of the playing of a long-necked lute, how musical gestures can serve as a bridge between the musical and social aspects of instrumental music.

Le cadre théorique

Longtemps ignorée en Occident, la question du geste musical ne s'est introduite que récemment en musicologie et en ethnomusicologie. Dans un article paru en 1988 et intitulé « La musique et le geste : prolégomènes à une anthropologie de la musique », Jean Molino explique ce manque d'intérêt par le dualisme qui opposait, dans l'histoire des études musicales, l'âme au corps et, partant, la musique pure à toutes les « impuretés » qui pouvaient venir s'agréger à elle sans en altérer l'autonomie (Molino 1988:8). L'auteur en vient à proposer un modèle anthropologique qui vise à dépasser cette

tradition dualiste, en se plaçant non plus sur le terrain de l'œuvre, mais sur celui de la pratique musicale (9).

Dans cette perspective, Molino met l'accent sur la dimension symbolique du geste musical et sur les phénomènes de « renvois » qui en sont à l'origine.

Un geste musical peut renvoyer à d'autres gestes sociaux, et c'est ce renvoi qui constitue une des premières strates de sa signification.

Ce jeu de renvoi est d'autant plus riche que les gestes instrumentaux sont l'objet d'un long apprentissage, au cours duquel ils cristallisent autour d'eux toutes sortes d'expériences physiques et symboliques (12).

De manière générale, Regula Qureshi remarque que les ethnomusicologues attachent souvent beaucoup d'importance à l'analyse des paramètres venant de la musicologie occidentale (hauteur, durée, forme et articulation acoustique) sans pour autant donner de l'importance aux paramètres liés à la performance. Pour combler cette lacune, elle propose une grille d'analyse spécifique qui prenne en compte la performance. Pour ce faire, elle se focalise sur « l'observable » : la musique observable est l'ensemble sonore produit par le musicien ainsi que son contexte observable, à savoir la situation de performance dans laquelle il produit sa musique (Qureshi 1987). Dans ses travaux sur la musique martiniquaise, Monique Desroches a démontré que la prise en charge de la performance permet de dégager des éléments de la pratique que la seule analyse musicale ne pourrait révéler. En s'inspirant de la linguistique, elle propose d'autres volets d'analyse, parallèles aux volets syntaxique et formel, mais cette fois du côté de la performance et du geste performanciel (Desroches 1996, 2008).

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* (aujourd'hui intitulés *Cahiers d'ethnomusicologie*) ont consacré un numéro entier au geste musical (numéro 14, 2001). Parmi les treize études de cas proposés, les articles de Jean During et de John Baily auront une valeur heuristique dans le cadre de la présente étude. La notion de « pensée spatio-motrice » introduite par Baily (2001) et la méthode de transcription rythmico-gestuelle proposée par During (2001) seront d'autant plus pertinentes qu'elles se focalisent sur le *dotâr*.

Ce luth iranien et centrasiatique, qui sera au centre de ce travail, révèle un niveau de gestualité relativement élaboré. Notre article propose d'en étudier le fonctionnement, en nous installant dans une « ergologie musicale » qui, pour reprendre les termes de Molino, aurait pour but « la description

fine et comparative des gestes instrumentaux » (Molino 1988:12). Nous examinerons alors si cette analyse du geste musical peut nous révéler des aspects de la vie sociale en ce que chacune de ses dimensions renvoie à d'autres sphères de la société.

Après avoir présenté l'instrument, son organologie ainsi que le barde et son rôle, nous présenterons le procédé de mise en vibration des cordes, les gestes principaux et les patrons rythmico-gestuels de la main droite et nous tenterons à la fin de présenter une classification des techniques de jeu.

Étude de cas

Le dotâr

Le *dotâr* (*dotâr*, *dotwar*, *dutar*, *tamdera*) est un luth à manche long¹, à deux cordes (en persan *do* : deux, *târ* : corde) avec une caisse bombée piriforme. L'instrument est joué dans une grande partie de l'Asie centrale, depuis la province du Khorassan en Iran jusqu'à la région du Xinjiang en Chine. Le procédé de mise en vibration est le pincement des cordes (plus souvent simultanément), sans onglet ni plectre². En ce qui concerne les parties constitutives essentielles, on peut en distinguer huit : la caisse, la table, le manche, les chevilles, le chevalet, le sillet, le cordier et les cordes. La caisse de cet instrument est piriforme. Elle peut être monoxyle, taillée dans un seul bloc de tronc de mûrier. La caisse peut être également non-monoxyle, faite avec des lattes collées. La table est une planche en bois de mûrier. Très souvent, elle est monoxyle, mais il existe également des tables faites à partir de plusieurs planches de mûrier collées ensemble. Le manche est fait d'un bois dur comme l'abricotier ou le noyer. Les frettes sont constituées de quelques tours de ligature en nylon ou en boyau. Il existe également des frettes en forme d'anneaux métalliques.

La corde qui était souvent en fil de soie tordue est maintenant remplacée dans certaines régions par du fil d'acier. Autrefois, d'autres matières comme l'intestin et le crin de cheval étaient également en usage (Darvishi 2004:145). De nos jours, on peut aussi trouver des cordes en matières synthétiques comme le nylon.

Si l'on se réfère au système de classification de Hornbostel-Sachs, le *dotâr* peut être classé de la manière suivante :

cordophone : luth : à manche long : à deux cordes : dotâr.³

Selon les régions, on peut trouver différentes variantes du dotâr. Les éléments organologiques qui ne changent pas sont : les parties constitutives de base, le

nombre de cordes et la matière principale – le bois de mûrier.

Si on prend en compte toutes les variantes du dotâr présentes sur le terrain centrasiatique et khorassanais, nous pouvons considérer les grandes familles de dotâr de la manière suivante :

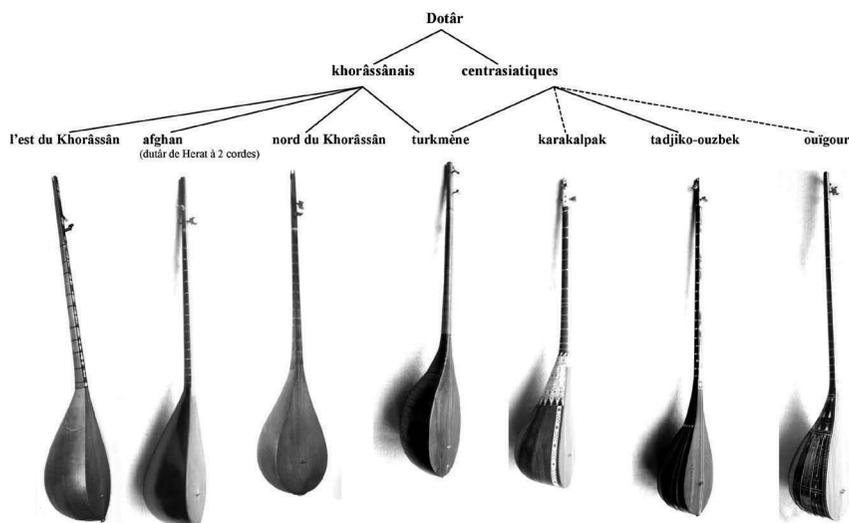


Figure 1. Les grandes familles de dotâr

Le dotâr, dans le nord du Khorassan ainsi que dans une grande partie de l'Asie centrale, est souvent associé aux notions de *bakhshi*. Le terme *bakhshi* est dérivé du mot *bakhsh*, qui signifie littéralement « la part » en persan. Un *bakhshi* est donc « quelqu'un qui a une part, c'est-à-dire un don, un talent octroyé par Dieu. » Au-delà d'être un très bon dotâriste, un *bakhshi* doit aussi être capable de fabriquer son propre instrument. Il doit savoir faire le frettage et l'accordage, être en mesure de le réparer lorsqu'il est défectueux. Il doit être lettré, capable d'écrire et il doit avoir une belle voix⁴. *Bakhshigari* peut se traduire par « être *bakhshi* » ou « la tradition des *bakhshi*. » Cependant, on entend par ce mot tout ce qui est lié à la tradition des *bakhshi*, leurs histoires, leurs attitudes et l'atmosphère qui imprègne cette tradition. Le terme *bakhshi* (écrit également *bagshi*, *baghshy*, *baxshi* ou *baxshy*) est également utilisé en Asie centrale, chez les Turkmènes, les Karakalpaks, les Ouzbeks, les Tadjiks, les Kirghiz et les Kazakhs. Nombreuses sont les dimensions qui lient les *bakhshis* aux anciens chamanes guérisseurs, autrefois répandus dans toute cette vaste

région de l'Asie centrale. Dans certaines cultures de la région, le terme fait référence à des pratiques d'exorcisme, tandis que pour d'autres, il ne désigne qu'un barde musicien.

Avant d'entrer dans les détails concernant les gestuelles du jeu, il nous paraît important d'aborder quelques aspects généraux sur le fonctionnement des deux mains, concernant le jeu de l'instrument, sans entrer dans les particularités régionales. Ces aspects concernent notamment la question du rythme en termes de mouvements de la main, ainsi que le rapport entre l'anatomie de la main et le timbre produit par l'instrument.

La main droite, génératrice de rythme

Comme nous l'avons mentionné plus haut, dans le procédé de mise en vibration des cordes du dotâr, il n'y a que les doigts de la main qui agissent directement sur les cordes (qu'elles soient en soie, en nylon ou en acier). Il existe une relative dissociabilité entre les fonctions de la main droite et celles de la main gauche. La main droite fonctionne notamment comme la principale génératrice du rythme, tandis que la main gauche se charge du jeu mélodique et ornemental sur le manche. La main droite marque également, par son jeu, les accents, les temps forts et faibles. En règle générale, l'accentuation forte sur un temps sera toujours marquée par un mouvement du haut vers le bas, relativement sec, avec un ou plusieurs doigts, collés entre eux ou légèrement séparés. Ce principe est un principe de base dans toutes les traditions et quelle que soit la région. Les accents moins forts et les accents faibles peuvent être générés par un jeu du haut vers le bas ou l'inverse.

D'autre part et selon l'organologie propre au dotâr, la caisse est couverte d'une fine planche de mûrier. Le jeu de la main droite sur l'instrument, ses frappes et le contact du bout des doigts sur la table sont amplifiés par cet ensemble de table-caisse. Cet « effet percussif » accompagne la mélodie tout au long du jeu de l'interprète, comme une couche superposée à la partie mélodique. Cet aspect peut parfois être recherché par le musicien en appliquant des techniques de frappe ou des accentuations particulières.

En ce qui concerne la rythmique, le principe général est de créer un patron rythmique, répété avec plus ou moins de variantes du début à la fin du morceau. Cette règle peut être constatée dans une majorité des pièces du répertoire mesuré. C'est particulièrement le cas des pièces du répertoire purement instrumental, tandis que les pièces qui ne suivent pas ce principe appartiennent plutôt au répertoire qui accompagne le chant, ou en constituent les versions instrumentales. Pour les pièces qui sont composées à la fois de

parties non mesurées et de parties mesurées, ces dernières suivent le patron rythmique de base de la pièce.

Les patrons rythmiques sont constitués de gestes de base, de tours de main, de roulements ou, plus fréquemment, d'une syntaxe qui les combine tous ou en partie. Cette syntaxe peut même être verbalisée au sein de la culture et nous pouvons constater son existence dans le vocabulaire vernaculaire. Par exemple, le terme persan *panje*, qui signifie littéralement la patte ou la griffe, est utilisé par les musiciens de l'est du Khorassan pour désigner toute catégorie de patrons rythmiques. Celle-ci se subdivise en plusieurs sous-catégories, telles que *sarpanje* (litt. *panje* de bout des doigts) qui renvoie à l'exécution d'allers et de retours de la main droite, ou *panje-e por* (litt. *panje* rempli) qui se distingue de la première par l'utilisation supplémentaire de gestes circulaires. Les patrons rythmiques ne sont pas exclusifs à la musique du dotâr. Ils peuvent se manifester dans les danses, la métrique de la poésie ainsi que dans d'autres musiques.

À propos du jeu rythmique de la main, il faut préciser que, dans la plupart des traditions du dotâr, il existe certaines techniques pour lesquelles les deux mains coopèrent dans le jeu rythmique. Il existe également des techniques n'utilisant que la main gauche dans le jeu. Dans ce genre de techniques (comme les frappés liés ou le *hammer*), l'aspect rythmique du jeu de la main gauche n'est pas négligeable.

Commencer par le bout des doigts

Avant d'entrer dans la partie qui concerne la description des gestes et des mouvements de la main droite, il est important de voir brièvement le procédé de mise en vibration des cordes du dotâr par les doigts de la main dans toutes ses dimensions. La mise en vibration des cordes s'effectue, comme il a été mentionné plus haut, par le pincement de deux cordes très souvent simultanément. La technique de pincement des cordes met en jeu plusieurs aspects purement musicaux mais également acoustiques. Parmi ces différents aspects, on peut énumérer la rythmique et l'accentuation du côté purement musical et le timbre ainsi que les effets sonores du côté acoustique. Par pincement, on entend les différentes manières de toucher les cordes, y compris de les frapper ou pincer, avec différents profils des doigts. Le pincement/frappement peut s'effectuer dans les deux sens, du haut vers le bas et vice-versa. Le poignet, et plus précisément ces oscillations linéaires vers le haut et vers le bas, est le générateur principal du mouvement pour le pincement des cordes. De point de vue de l'accentuation, les mouvements du

haut vers le bas sont plus accentués. Parmi les mouvements qui s'effectuent du bas vers le haut, certains sont accentués, comme c'est le cas pour ceux commandés ou contrôlés par des sources autres que le simple mouvement de bas en haut du poignet. Cela peut être par exemple des commandes de tendons lançant le pouce vers le haut. Un autre exemple réside dans les techniques qui utilisent un arrêt du doigt ou des doigts sur l'instrument avant de les lancer/jeter vers le haut.

Un autre facteur important est la zone ou la facette du doigt qui entre en contact avec la corde. Cela va avoir un grand impact sur le timbre produit ainsi que sur l'accent qui en résulte. Normalement, la zone qui touche les cordes se situe au niveau de la phalange distale (phalange terminale du bout du doigt ; voir Figure 2 ci-dessous). Les facettes utilisées peuvent varier selon le mouvement. Dans les mouvements de haut en bas, c'est le plus souvent la surface des ongles ainsi que le côté droit des doigts (par rapport

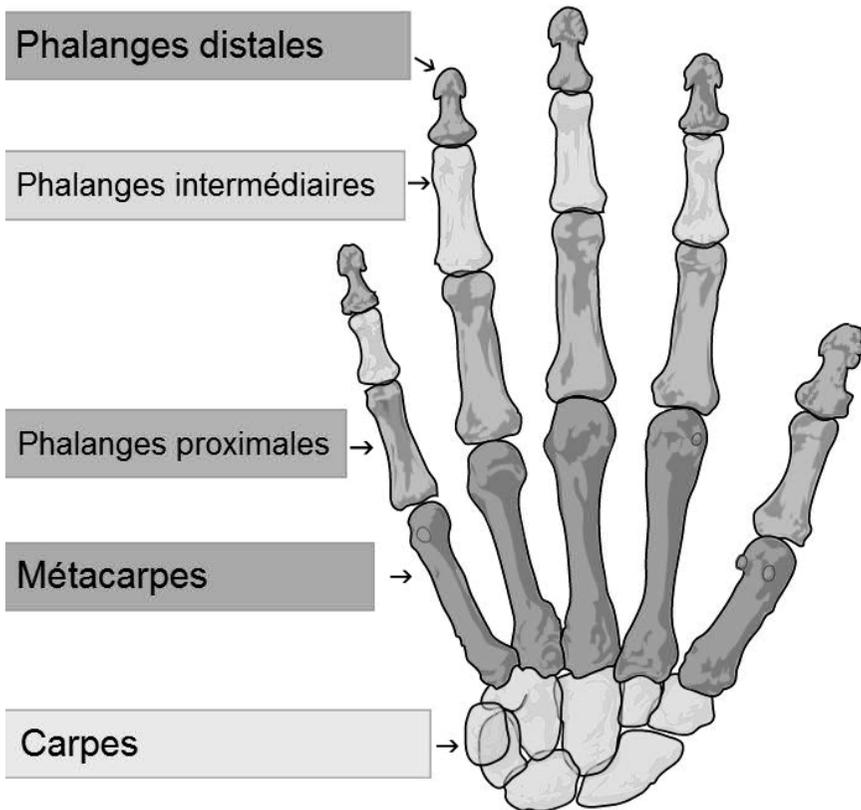


Figure 2. Schéma du squelette de la main (dessin de M. R. Villarreal)

aux ongles) qui touchent les cordes. Dans les mouvements de bas en haut, ce sont d'une part la partie gauche et d'autre part la surface molle des doigts (toujours au niveau de la phalange distale) qui sont utilisées pour pincer les cordes.

Le pouce constitue une exception parce que, dans le mouvement du haut vers le bas, c'est la partie molle qui pince les cordes, tandis que dans le mouvement inverse, c'est la surface de l'ongle qui fait vibrer les cordes. Selon l'usage de chaque partie, un timbre différent sera produit, d'un timbre sec et accentué par les ongles jusqu'à un timbre étouffé et doux par la partie molle du doigt. Les musiciens maîtrisent parfaitement toutes ces nuances de timbre et de modalités d'accentuation dans leur jeu.

Sur la vaste zone de notre étude, puisque la matière utilisée pour les cordes varie entre les fils métalliques et les cordes en soie ou boyau, la manifestation acoustique de ces nuances de timbre et de l'accentuation varie. Toutefois, les constats mentionnés ci-dessus restent toujours valables. Les nuances de timbre ne sont pas seulement apportées par la main droite mais aussi par la main gauche. Et les enjeux acoustiques de certaines techniques de la main gauche sont très importants.

Ce que nous allons aborder dans les lignes qui suivent concerne en particulier les résultats de nos analyses des techniques de jeu de l'instrument. Par techniques de jeu, on entendra les séries de gestes et de mouvements effectués par les musiciens, dans les différentes régions, pour jouer de l'instrument. Le corpus de travail est le répertoire instrumental propre au dotâr et au dombra dans chaque région. Les pièces de dotâr peuvent être vues évidemment en termes de musique stricto sensu, c'est-à-dire comme une suite de hauteurs différentes, véhiculées par le rythme musical. Cependant, une pièce de dotâr peut être conçue, vue et analysée en termes de gestes et de mouvements de la main des musiciens. Cet aspect peut créer un autre calque d'analyse, un autre plan de pertinence. Sur ce plan, parallèlement à la *matière sonore* (non verbale) organisée, nous allons avoir ainsi la *matière gestuelle* organisée, imbriquée dans les chaînes syntagmatiques des gestes. La méthodologie appliquée ici est en grande partie inspirée par les travaux en linguistique, surtout la linguistique structurale et le concept de l'analyse paradigmatique. Une des bases les plus importantes de cette démarche analytique est de repérer les unités élémentaires par rapport au critère de répétition. Pour reprendre les termes de Ruwet, notre « machine à repérer les identités élémentaires » parcourt la chaîne syntagmatique et repère les fragments identiques (Ruwet 1972). Dans notre étude, il s'agit de la chaîne syntagmatique du geste. Nous commençons par les séquences les plus longues possibles qui sont répétées intégralement, soit immédiatement

après leur première émission, soit après l'intervention d'autres segments. Les différents niveaux de segmentation se basent sur ce critère ou les nuances (des variations) que celui-ci introduit.

En ce qui concerne l'analyse musicale, l'application de ces méthodes dans les disciplines musicologiques et ethnomusicologiques remonte maintenant à quelques dizaines d'années. Par contre, l'utilisation de ces méthodes dans les domaines de la gestuelle et de la technique de jeu de l'instrument n'est pas encore très fréquente de nos jours. De ce point de vue, le présent travail n'en propose que certains aspects d'une méthodologie.

Les missions de terrain, les cours privés et les enregistrements que nous avons effectués s'étalent de 2004 à 2010. Nous avons commencé nos premières entrevues et enregistrements audio et vidéo en 2004 dans le nord du Khorassan, suivis par le terrain dans l'est du Khorassan la même année. L'étude du terrain khorassanais s'est poursuivie de manière régulière chaque année jusqu'en 2010, période pendant laquelle nous avons eu l'occasion de prendre des cours privés auprès de maîtres du dotâr tels que Mohammad Yeganeh et Haj Ghorban Soleymani (au nord du Khorassan), ainsi qu'avec Esfandiar Tokhmkar, Abdullah Sarvar-Ahmadi et Hossein Samandari (de l'est du Khorassan)⁵. Nous avons également effectué des enquêtes de terrain chez les Turkmènes iraniens de la région du Golestan (2006-2007) ainsi qu'au Tadjikistan en 2006. Une partie du terrain centrasiatique s'est effectuée à Paris où nous avons pu interroger et enregistrer le musicien tadjik Sirojiddin Juraev et le musicien ouzbek Shuhrat Razzaqov.

La démarche qui sera présentée ici est une tentative de décrire, et par la suite de catégoriser, à partir des collectes du terrain, l'inventaire plutôt représentatif des gestes de la main droite utilisés dans le jeu rythmique du dotâr⁶. Nous avons fait le choix de partir des gestes observés ainsi que des catégories de gestes « explicités » au niveau vernaculaire. Dans un deuxième temps, nous avons étendu le champ d'observation à des gestes et des mouvements pour lesquels il n'existe pas d'explicitation au niveau de la culture. Le but ici n'est pas de plaquer une quelconque catégorisation scientifique sur les catégories vernaculaires ou au contraire de les faire intervenir en tant que telles sur le plan analytique et scientifique, mais plutôt une tentative de trouver la logique interne qui régit ces éléments. Il s'agit donc de trouver les modalités propres à faire émerger une logique démontrable d'un point de vue scientifique. D'un point de vue anthropologique, les résultats de l'analyse nous révéleront que le jeu du dotâr comporte un certain nombre de dimensions fonctionnelles, stylistiques et identitaires.

Les gestes principaux de la main droite

Les gestes les plus importants, en ce qui concerne la main droite, peuvent être résumés en trois gestes principaux. Toutes les techniques de la main droite se construisent à partir de ces gestes de base.

De haut en bas

Ce geste se réalise en touchant les deux cordes du dotâr, par un mouvement sec du (des) doigt(s) de haut en bas. Il peut être réalisé seulement avec l'index mais est plus souvent combiné avec un ensemble des doigts. Ce mouvement est le geste principal pour marquer les accents forts du rythme. Pour avoir une nuance plus forte, le geste est effectué avec les quatre doigts ensemble. Ce geste est souvent appelé par les traditions persanophones le geste *râst* (qui signifie « droite », par rapport à l'axe du dotâr) et parfois le geste *raft* (qui signifie « aller »).

De bas en haut

Pour ce geste, le musicien utilise le pouce ou l'index avec un mouvement de la paume du bas vers le haut. Dans certaines traditions dotâriques comme dans l'est du Khorassan par exemple, l'utilisation de ce geste comme une unité indépendante, qui peut se répéter plusieurs fois de suite, n'existe pas. Cependant, il intervient dans la technique d'aller-retour, expliquée ci-dessous. Ce geste peut être appelé *chap* (gauche) ou encore *bargacht* (le retour) par les musiciens persanophones.

Le tour

Le tour peut être vu comme une combinaison des deux gestes déjà mentionnés plus haut. Mais étant donné sa nature, son utilisation, et surtout le rôle important qu'il joue pour démarquer le style du doigté d'une région à l'autre, il peut être considéré comme un geste de base. Toutes les traditions dotâriques utilisent ce geste dans le jeu instrumental. Ce geste est un aller-retour qui consiste en un aller (comme décrit plus haut) et un retour en deux temps : d'abord par le pouce et ensuite par l'index. On trouve différentes appellations pour nommer ce geste : *shekast* (la casse) ou *pich* (le tour) sont les plus courantes chez les musiciens persanophones.

Les techniques

Les différentes techniques de la main droite se construisent à partir des combinatoires des gestes de base.

Aller-retour

Cette technique est une des plus courantes. C'est une suite des deux premiers gestes mentionnés, c'est-à-dire un aller (le geste du haut vers le bas) suivi d'un retour (le geste inverse). Sur le plan de l'accentuation, le mouvement du haut vers le bas marque souvent un accent plus fort que le mouvement de retour.

Le roulement

Cette technique se réalise en faisant des mouvements d'aller-retour très rapides avec l'index seul ou collé avec le pouce (comme si le joueur tenait un plectre), ou encore tous les doigts collés ou légèrement séparés. Elle se réalise aussi par la répétition plutôt rapide du geste de tour ou encore la technique de l'aller-retour propre à chaque région. Les musiciens persanophones se réfèrent à cette technique par le terme *riz* ou *rez*, qui signifie littéralement « verser » (comme verser des larmes) ou encore « petit ».

La technique du *riz* doit être considérée comme l'une des techniques les plus importantes du dotâr, pas seulement dans le Khorassan iranien, mais également dans une vaste région de l'Asie centrale. Jean During considère que cette technique, et les techniques équivalentes à celle-là sur les autres instruments de la région, illustre un principe esthétique important du monde iranien qui consiste à « produire du continu à partir de discontinu » (During 2001:50).

Patrons rythmico-gestuels⁷

La dimension rythmique, dans sa forme la plus basique mais récurrente, consiste très souvent en un patron de base (joué avec la main droite) exécuté du début à la fin de la pièce. Certaines pièces, notamment celles qui sont non mesurées, et qui ont recours à des rythmes les plus souvent libres, font exception. Pour d'autres, le patron change plusieurs fois au cours de l'interprétation, mais ces patrons sont en réalité des variations ou des monnayages du patron de base (souvent introduit au début de la pièce sur les cordes à vide). En effet, d'un point de vue musicologique, le patron est une cellule rythmique qui peut

apparaître sous sa forme originale ou sous forme de monnayage. Nous avons choisi l'appellation « patron » plutôt que « cellule » pour insister sur la nature répétitive de la formule tout au long de la pièce.

Par patrons rythmico-gestuels, on entend une série de combinaisons des gestes de base et les techniques mises en œuvre pour construire la structure rythmique de la pièce. La main droite, génératrice des patrons, maîtrise si bien ces formules que son jeu semble se faire automatiquement, sans que le musicien y prête particulièrement attention. Le joueur se focalise plutôt sur le jeu de la main gauche et la réalisation des formules mélodiques.

Toutefois, sur le plan moteur, les mouvements cinético-gestuels de la main droite sont extrêmement liés au concept rythmique de la pièce. Le mouvement de va-et-vient de la main, généré et contrôlé par le poignet droit, réalise la structure de base rythmique en même temps que le mouvement des doigts monnaye cette structure. Le contrôle des mouvements par le poignet se visualise sur un axe quasi vertical en fonction de la trajectoire que les phalanges distales parcourent. Cette distance varie de la proximité des cordes à la périphérie de la table, et même parfois plus loin. En effet, la rythmique de la pièce est la traduction musicale de ce mouvement. Le poids et l'oscillation de la paume sont des facteurs important pour régulariser et équilibrer ce mouvement.

Le diagramme schématique suivant (Figure 3) montre la composition d'un patron rythmique, par rapport aux différents niveaux des catégories. Les gestes de base sont marqués par des séparateurs à l'intérieur des formes géométriques tandis que les formes désignent les techniques. La concaténation de ces structures modulables donne lieu à un patron rythmique particulier.

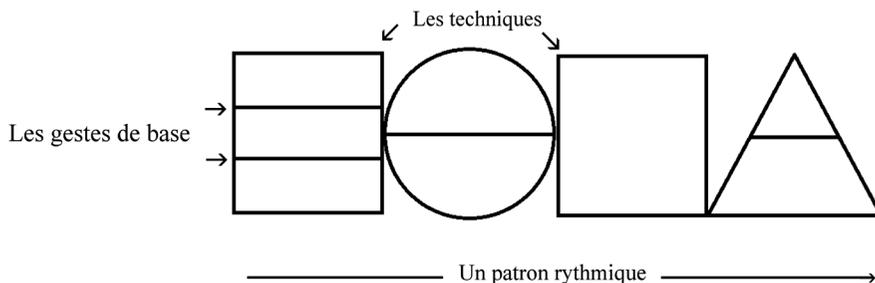


Fig 3. Un patron rythmique et ses composantes

Vers une classification des techniques de jeu

La variabilité des traditions dotâriques présentes sur les terrains khorassanais et centrasiatique rend encore difficile une classification globale des techniques de jeu. C'est la même difficulté que nous pouvons constater par ailleurs dans l'étude organologique de l'instrument, à savoir être différents et demeurer toujours « la même chose. » La vaste étendue géographique de la région et la coexistence de plusieurs aires géoculturelles sont à l'origine de cette difficulté.

Toutefois, en ce qui concerne le jeu de la main droite, il nous est apparu qu'en se focalisant sur un critère qui est le procédé de mise en vibration des cordes par les doigts – un critère commun à toutes les traditions dotâriques – il est possible de présenter un aperçu d'une classification. Il est clair que, comme dans toute démarche classificatoire, nous perdrons une partie des informations en nous limitant à certaines caractéristiques particulières. Donc, cette démarche ne nous éclaire que sur un angle particulier et dans une optique spécifique, mais nous l'avons jugée pertinente pour une démarche analytique qui cherche à comparer les gestuelles musicales sur un instrument utilisé dans des cultures variées. Ainsi, les techniques agissant sur la dimension acoustique de l'instrument seront absentes de cette classification.

Le critère principal retenu dans cette démarche est le nombre d'attaques (pincement) effectuées sur les cordes (qui sont frappées souvent simultanément), en réalisant un seul geste ou une seule technique. Cependant, ces *unités* d'attaque ne correspondent pas forcément au « temps musical. » Ainsi, l'interprétation rythmique de ces unités peut varier d'une région à l'autre. Le critère de division (ou monnayage) en plusieurs unités ne prend pas en charge la question de la division temporelle. Il peut s'avérer que, dans chaque tradition, ces monnayages correspondent à des réalités rythmiques particulières.

Cette classification ne nous est apparue clairement qu'une fois que l'étude monographique sur les techniques de jeu de la main droite pour chaque région a été achevée et que nous avons pu esquisser un tableau synoptique de toutes les techniques et de tous les gestes effectués par cette main.

En général, les techniques de coup (pincement/frappement) singulier s'associent facilement à la deuxième catégorie, le monnayage en 2.

Ainsi, les différentes techniques de roulements dans chaque région sont issues des autres gestes de base ou des autres techniques, interprétés de manière plus rapide et enchaînés. Toutefois, étant donné l'usage que les musiciens font des différentes formes de *riz* comme des techniques particulières et indépendantes, nous avons attribué une catégorie entière à toutes les techniques de *riz*.

	Coup singulier	Division en 2	Division en 3	Division en 4	riz
Khorassân de l'est	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{d} p i$	Non existant	$\overset{v}{(i+p)} \overset{^}{(p+i)}$
	$\overset{v}{i}$	$\overset{v}{i} p$			
	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{d} p i$	Non existant	$\overset{v}{/i} \overset{^}{i}$
Khorassân du nord	$\overset{v}{i}$ ou m	$\overset{v}{i} p$	$\overset{v}{d} p i$	Non existant	$\overset{v}{/i} p p i$
	$\overset{^}{p}$ et p	$\overset{v}{i} p$			
	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{d} p i$	Non existant	
Turkmène	$\overset{v}{i}$	$\overset{v}{i} p$	$\overset{v}{d} p i$	Non existant	
	$\overset{^}{p}$	$\overset{v}{i} p$			
	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{d} p i$		$\overset{v}{/i} \overset{^}{i}$
Tadjiko-ouzbek	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{d} p i$	$\overset{v}{au} p p i$	$\overset{v}{/i} \overset{^}{i}$
	$\overset{v}{i}$	$\overset{v}{i} p$			
	$\overset{v}{p}$ ou m	$\overset{v}{p} p$	$\overset{v}{d} p i$		$\overset{v}{/au} p p i$
	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{i} p i$	Non existant	$\overset{v}{/i} \overset{^}{i}$
	$\overset{v}{i}$	$\overset{v}{i} p$			
Dombra	$\overset{v}{d}$	$\overset{v}{d} p$	$\overset{v}{i} p i$		

Figure 4. Tableau synoptique des réalisations des monnayages en 1, 2, 3, 4 ou plusieurs unités selon les différentes traditions dotâriques⁸.

^v : coup droit, de haut en bas
[^] : coup inverse, de bas en haut
p : le pouce
i : l'index
m : le majeur
a : l'annulaire
au : l'auriculaire
d : *i*, *m*, *a*, (*au*) groupés, formant une seule unité ou légèrement écartés
> : les bouts des doigts mis ensemble, formant un seul point d'attaque
... : les doigts écartés, descendants chacun après l'autre
/ : début ou et fin d'un patron rythmique

La tradition \ Monnayage	Coups singuliers	Monnayage en 2	Monnayage en 3	Monnayage en 4	Roulement (Monnayage en <i>n</i>)
Khorâssân de l'est	+	+	+	-	+
Khorâssân du nord	+	+	+	-	+
Turkmène	+	+	+	-	
Karakalpak	+	+	+	?	?
Tadjiko-ouzbek	+	+	+	+	+
Ouïgour	+	+	+	?	?
Dombra	+	+	+	+	+

Figure 5. Les formules de monnayage : tableau comparatif des différentes traditions dotâriques

L'analyse comparative des données concernant les techniques de jeu nous révèle quelques aspects fonctionnels, stylistiques et identitaires du jeu de l'instrument.

- Une première analyse montre qu'il existe des techniques communes à toutes les traditions, quelle que soit la région ou même l'aire géoculturelle. Les coups singuliers et les monnayages en 2, et jusqu'à un certain degré en 3 unités, sont communs à toutes les traditions. Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'interprétation rythmique de ces monnayages peut varier d'une culture à l'autre.
- En revanche, d'après nos analyses, certaines techniques sont associées à une tradition spécifique et ne se trouvent pas chez les autres cultures. Un exemple de cette catégorie est le monnayage en 4 unités en usage dans la tradition ouzbeko-tadjike (voir Figure 5). Il est lié de manière très forte à cette tradition dotârique, et nous dirons même qu'il constitue un trait distinctif de cette tradition. Cette technique s'étend jusqu'à la tradition ouïgour ainsi qu'au dombra tadjik.⁹ La réalisation de la technique chez les Ouïgours reste très proche de celle de la tradition ouzbeko-tadjike, tandis que, sur le dombra tadjik, elle est obtenue par la répétition du monnayage en 2.
- Il s'avère que l'utilisation des différentes techniques de roulement *riz* est plus fréquente chez les traditions associées à l'aire culturelle iranienne. Nous constatons l'usage de ces techniques dans d'autres traditions (associées à l'aire türk).¹⁰ Du point de vue de la réalisation de ces techniques et de leur usage, les deux traditions se démarquent l'une de l'autre. Dans les traditions associées à l'aire culturelle iranienne, les techniques de *riz* s'effectuent la plupart du temps à l'aide d'une espèce de « plectre » formé par le (les) doigt(s) de la main droite. Du point de vue de l'usage, ces techniques interviennent notamment dans l'interprétation des séquences non mesurées.
- Dans les traditions associées à l'aire culturelle türk, la formation de plectre n'est pas en usage et les musiciens obtiennent les *riz* par l'usage accéléré d'autres techniques de monnayage. D'autre part, et contrairement à des traditions iraniennes, les techniques de *riz* sont utilisées dans l'interprétation des séquences mesurées.

Conclusion

La démarche entreprise ici nous a permis de cerner un ensemble de critères considérés comme pertinents du point de vue du geste instrumental pour les musiciens (c'est-à-dire une démarche émique) mais aussi à des fins analytiques (c'est-à-dire une démarche étique). L'étude de ces critères nous révèle trois perspectives qui sont parfois imbriquées :

i) la perspective fonctionnelle qui rend compte des contraintes organologiques, anatomiques et musicales (qu'elles soient rythmiques ou mélodiques) ;

ii) la perspective stylistique propre à chaque musicien, mais aussi à chaque tradition ou encore à l'aire culturelle étudiée (monde iranien ou türk) ;

iii) la perspective identitaire selon le rôle que ces aspects jouent en tant que facteurs stratégiques importants, et souvent décisifs, dans une démarche pour se démarquer de l'autre (individu, tradition ou aire culturelle).

Un aspect important, commun à toute étude touchant aux traditions orales, est celui de la variabilité d'un *même* répertoire selon le critère du « style ». Par style nous entendons non seulement le style de jeu régional, mais aussi le style personnel de chaque maître. Nous avons travaillé auprès de professionnels qui, certes, sont des individus et s'inscrivent dans une tradition donnée, mais qui conservent néanmoins, voire même cultivent, une identité et une signature musicale qui leur est propre. Aussi, leurs propos sont toujours à relativiser dans un contexte plus large qui ressort de la relation entre l'individuel et le collectif.

Ce que nous entendons par *style* va donc plus loin que les choix et les modes d'interprétation. En effet, dans notre étude, le fait de se déplacer d'un endroit à l'autre, de travailler avec un maître issu de telle ou telle région, ou encore appartenant à une autre école, influence les données essentielles de la musique quant aux techniques, tours de main et choix d'ornementation.

Sur ce sujet, nous avons montré antérieurement (Vahabzadeh 2010) que les musiciens d'une culture donnée forgent leur propre identité sur leur savoir-faire mais s'inscrivent également dans une perspective d'échange et de maintien de cette identité au sein d'un continuum de cultures plus large.

Nous pouvons constater que la manière dont les individus et les traditions agissent dans l'optique de se démarquer l'une de l'autre à l'intérieur d'un cadre commun défini par une aire culturelle, présente une analogie avec ce qui se passe en linguistique quant à la fonction des dialectes à l'intérieur d'une langue. Plus précisément, notre recherche des critères importants dans la gestuelle au sein des cultures musicales iraniennes et centrasiatiques évoque, d'un point de vue ethnomusicologique, ce que J. Séguéy souligne

dans le domaine de la linguistique et qu'il appelle « fonction minimale du dialecte » (Séguy 1973), permettant aux groupes humains en contact à la fois de communiquer et de se démarquer l'un de l'autre.

Enfin, les trois perspectives de recherche mentionnées plus haut s'inscrivent sur le plan plus large de la symbolique. Il s'agit en effet d'étudier de quelle façon les différents paramètres liés à la gestuelle musicale sont agencés selon les mêmes critères d'évaluation, mais cette fois-ci dans l'univers des représentations sociales et culturelles. De ce point de vue, nous rejoignons les propos de Molino selon lesquels « la musique est considérée comme une activité musicale à laquelle participent de plein droit le corps et le geste du producteur et de l'auditeur » (Molino 1988).

En définitive, il y a d'un côté l'analyse musicale scientifique et de l'autre le domaine du social. Nous considérons que le geste est le point central entre ces deux domaines. Il permet de faire la jonction entre la musicologie et la sociologie de la musique. En ce sens, nous pensons qu'il est capital de considérer le geste musical au centre des préoccupations dans les processus d'analyse afin d'avoir une vision plus complète et surtout fidèle du fait musical.

Dans cette étude, l'analyse du geste instrumental mise au premier plan nous a permis de confirmer le postulat proposé par Molino au début de l'article concernant les renvois au social que nous livre le geste instrumental. En d'autres termes, nous avons pu saisir l'importance du geste instrumental à la fois pour l'affirmation de l'appartenance à une tradition dotârique spécifique, mais aussi pour la singularisation individuelle en tant qu'artiste. Bien que les critères proposés ici ne soient pas exhaustifs et qu'ils ne soient examinés qu'à partir d'une famille d'instruments et dans le cadre de traditions et d'aires géoculturelles circonscrites à notre terrain, la portée de l'étude semble pourtant dépasser ce cadre précis. Ces critères sont locaux mais peuvent, le cas échéant, faire référence à des principes communs à d'autres cultures.

Cependant, la question du corps et son lien avec le musical ne se limite pas seulement au geste instrumental. Le geste instrumental – et plus largement le geste musical – sont conditionnés par la relation que la culture d'appartenance entretient avec la corporéité. Partant de ces constatations, on est en droit de s'interroger de quelle façon cette relation détermine les gestes entre les musiciens, entre les musiciens et le public, ou encore la gestuelle de ceux qui perçoivent la musique. ❁

Notes

Mes recherches ont pu être menées avec l'aide financière du Laboratoire d'Ethnomusicologie et d'Organologie (LEO) de l'Université de Montréal et dans le cadre d'un stage postdoctoral (2011-2012) supervisé par Monique Desroches. Je tiens aussi à remercier Océane Chotard, Hugo Ferran et Jean Pouchelon pour les corrections de français et les relectures.

1. Un luth est appelé « à manche long » si la longueur du manche est supérieure à celle de la table (il est dit « à manche court » dans le cas contraire) (Leothaud 2004:67).

2. En ce qui concerne les luths à manche long, S. Blum considère que le procédé de mise en vibration des cordes constitue le facteur de distinction le plus important : « The most important feature distinguishing long-necked lutes is the manner of sounding the string : they are struck with the fingers of the right hand on the *dotar* (literally “two strings”) and *Ahl-e Haqq tanbur*, plucked with a plectrum on the *tar* and Azerbaijani *saz* » (Blum 2001:542).

3. Il existe également dans certaines régions sur le terrain centrasiatique, un autre luth à manche long, à deux cordes pincées qui selon son organologie et surtout ses techniques de jeu peut être considéré comme appartenant à la famille des dotâr. L'instrument s'appelle *dombra* et dans certaines régions il est appelé *dutôrcha* ou *dutôr-i mayda*, qui signifie littéralement « le petit dotâr ».

4. Ces explications nous ont été données par la plupart des musiciens interrogés dans le nord du Khorassan.

5. Haj Ghorban Soleymani, Abdullah Sarvar-Ahmadi et Hossein Samandari, ces trois grands maîtres du dotâr, sont malheureusement décédés depuis la fin de cette recherche.

6. L'étude des techniques de la main gauche, qui servent notamment au jeu mélodique et ornemental, n'est pas présentée ici en raison de leur faible impact sur le jeu rythmique.

7. Les termes « rythmico-gestuel » et « cinético-gestuel » sont empruntés aux travaux de During sur les techniques de jeu du dotâr (During 1993).

8. Le protocole ici est une adaptation et une amélioration (pour notre propre étude) d'un protocole de transcription utilisé par During dans ses travaux sur le dotâr (During 1993, 2001).

9. Nous ne sommes pas en mesure de préciser laquelle de ces deux traditions est le point de départ.

10. Le terme désigne les cultures turques orientales.

Références

Baily, John. 2001. « L'interaction homme-instrument, vers une conceptualisation .»

- Trad. Ramèche Goharian. *Cahiers de musiques traditionnelles* 14:125-41.
- Blum, Stephen. 2001. « Iran, III : Regional and Popular Traditions .» Dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2e éd., vol. 12, dir. Stanley Sadie et John Tyrrell. Londres : Macmillan, 537-46.
- Darvishi, Mohammed Reza. 2004. *Chordophones in Regional Music*. Vol. 1 de *Encyclopaedia of the Musical Instruments of Iran*. Teheran : Mahour.
- Desroches, Monique. 2008. « Entre texte et performance : l'art de raconter .» *Cahiers d'ethnomusicologie* 21:103-15.
- _____. 1996. *Tambours de Dieu*. Montréal : L'Harmattan Inc.
- During, Jean. 2001. « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical .» *Cahiers de musiques traditionnelles* 14:39-68.
- _____. 1993. *Asie Centrale : les Maîtres du Dotar*. Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie Genève, Collection dirigée par Laurent Aubert. Lausanne : VDE-GALLO. Disque compact et livret.
- Léothaud, Gilles. 2004. *Ethnomusicologie générale*. Cours de Licence, LMU1, Année universitaire 2004-2005. Fichier pdf.
- Molino, Jean. 1988. « La musique et le geste : prolégomènes à une anthropologie de la musique .» *Analyse musicale* 1:8-15.
- Qureshi Burckhardt, Regula. 1987. « Music Sound and Contextual Input : A Performance Model for Musical Analysis .» *Ethnomusicology* 31(1):56-86.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Seguy, Jean. 1973. « La fonction minimale du dialecte .» Dans *Les dialectes romans de France à la lumière des Atlas régionaux*, dir. G. Straka, 27-42. Paris: Éditions du CNRS.
- Vahabzadeh, Farrokh. 2010. Le dotâr et sa musique dans le Khorâssân et en Asie Centrale (une étude d'ethnomusicologie comparative). Thèse de doctorat, Paris: EHESS.