V. La voix vive : aspects de la performance

V. The Living Voice :Aspects of Performance

Karl Reichl

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/emscat/1298>

DOI : 10.4000/emscat.1298

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 123-142

ISBN : 2-9518888-0-5

ISSN : 0766-5075

Référence électronique

Karl Reichl, « V. La voix vive : aspects de la performance », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 32 | 2001, mis en ligne le 17 mars 2009, consulté le 13 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/1298> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.1298>

Ce document a été généré automatiquement le 13 juillet 2021.

© Tous droits réservés

V. La voix vive : aspects de la performance

V. The Living Voice :Aspects of Performance

Karl Reichl

- 1 Pour les médiévistes, tout contact avec la poésie médiévale est d'abord un contact avec un texte. Ce n'est guère surprenant, car seul ce qui a été transmis dans les manuscrits sert de base à notre connaissance de la littérature de cette époque. Il est vrai qu'une grande partie de cette littérature n'est pas de la « littérature » au sens strict du mot. C'est de la poésie destinée à être récitée ou chantée et qui est plus ou moins improvisée ; la forme écrite est dérivée et secondaire, et d'ailleurs assez souvent l'effet du hasard. Interpréter ces œuvres comme « textes littéraires » est aussi incongru que le serait interpréter la danse du seul point de vue musical en faisant abstraction du mouvement. Bien que ceci ait été reconnu de bonne heure par les médiévistes — il suffit de rappeler la thèse de Gaston Paris sur les chansons de geste françaises dans son *Histoire poétique de Charlemagne* (1865), où il souligne le rôle décisif des jongleurs, ces maîtres de la parole parlée et chantée, dans la formation de ce genre —, l'étude exclusive des manuscrits et de la tradition écrite a parfois conduit certains à nier l'existence d'une poésie orale au Moyen Âge¹. C'est à juste titre que Paul Zumthor, dans une étude intitulée *La lettre et la voix* (1987), met en relief l'importance de la voix vive dans l'évaluation de la « littérature » médiévale :

Recherches et réflexions sur l'oralité de la chanson de geste (je prends cet exemple) ont eu jusqu'ici pour effet d'ébranler quelque peu les assurances, d'atténuer la portée de plusieurs termes et de diffuser un petit nombre de doutes communs. Elles ne nous ont point apporté de certitude. Mais, justement, la question n'est pas celle d'une certitude. C'est celle de notre mode de perception et, plus encore, de notre volonté d'ouverture, impliquant une intégration, dans la lecture de nos vieux textes, d'une sorte d'imagination critique. De ce point de vue, peu importe la chanson de geste comme telle. C'est un phénomène général qu'il convient de considérer, bien en deçà de la matérialité de tel genre particulier : le phénomène de la voix humaine, dimension du texte poétique, déterminée à la fois sur les plans physique, psychique et socioculturel.²

- 2 Mais la voix n'est pas tout. Les recherches en sociolinguistique, en ethnolinguistique et surtout en « ethnographie de la communication » (*ethnography of communication, ethnography of speaking*) nous ont appris que tout ce que nous disons fait partie d'un ensemble d'actes et de circonstances qui définissent et contrôlent l'événement linguistique. Pour comprendre ce qu'est une épopée orale, par exemple, on ne peut se limiter à l'aspect textuel et vocal, il faut aussi tenir compte du contexte, c'est-à-dire de la situation, des circonstances et de tous les aspects de la performance. L'ethnographie de la communication a développé un système de concepts pour décrire les éléments d'un événement linguistique (*speech event, communicative event*), auquel j'ai fait allusion dans le chapitre précédent³.
- 3 Il y a premièrement le contexte spatio-temporel de l'événement : le temps, le lieu, l'occasion d'une performance d'épopée, les participants et les relations spatiale et sociale qui les lient les uns aux autres (*setting, participants*). On sait que chez les Turcs non islamisés de l'Altaï l'épopée était déclamée à l'époque de la chasse ; Wilhelm Radloff et P. A. Trojakov l'ont souligné pour l'épopée des Khakasses⁴. Cela s'accorde bien avec les pratiques d'un bon nombre de peuples de Sibérie, qu'ils parlent une langue turque comme les Chors et les Iakoutes, une langue toungouse comme les Nanaïs et les Évenks, une langue ouraliennne comme les Mordves, ou encore une langue mongole comme les Bouriates⁵. J'ai déjà fait référence à l'étude de Roberte Hamayon (1990) dans laquelle elle démontre que cette liaison avec la chasse a une importance fondamentale pour comprendre le système des valeurs culturelles tel qu'il s'exprime dans l'épopée bouriate. Chez les peuples turcs islamisés, l'épopée était autrefois chantée pendant le mois du carême musulman, le ramadan, surtout de nuit, à la cour des khans et des émirs ouzbeks, dans les maisons des notables et dans les cafés (*kahvehane*) en Turquie. Dans les Balkans, chez les musulmans de Bosnie, l'épopée (*slave*) était elle aussi déclamée de préférence durant le ramadan⁶. Mais ce lien de l'épopée à une période de l'année particulière n'est pas très étroit chez les peuples turcs islamisés. Il s'établit plutôt avec une fête, qui n'a pas forcément un caractère initiatique (circoncision, mariage). Le moment de la journée compte davantage : l'épopée est en général chantée la nuit, souvent jusqu'à l'aube, la récitation reprenant fréquemment la ou les nuits suivantes. La nuit n'est pas seulement choisie pour raison de commodité (il faut travailler pendant la journée), elle marque aussi le caractère cérémoniel, sinon rituel, de l'événement. Je ne m'appesantirai pas sur cet aspect malgré son importance⁷. Notre propos essentiel est ici la performance elle-même, la voix vive de l'épopée.
- 4 Cependant, je passerai auparavant en revue les autres éléments de l'événement linguistique définis par les ethnolinguistes américains : la séquence des actes qui composent l'événement (*act sequence*), les règles d'interaction (*rules of interaction*), la forme du message (*message form*) et le « ton » du message (*key, emotional tone*). Pour ce qui est de la séquence des actes, la déclamation de l'épopée est, dans les traditions turques, généralement précédée par l'exécution d'autres genres du répertoire du barde (j'ai déjà mentionné le *tolgaw* « Ormanbet biy » qui précède souvent l'épopée chez les Karakalpaks) ; la récitation se déroule dans la plupart des cas de manière stéréotypée, avec une interruption en son milieu qui donne aux auditeurs l'occasion de contribuer à la quête faite à l'intention du barde⁸. Les règles d'interaction prescrivent, entre autres, que les auditeurs soient attentifs et expriment leur admiration par de fréquentes exclamations. Le « ton » de la récitation est foncièrement sérieux, dans le cas de

l'épopée héroïque comme dans celui de l'épopée lyrique, ce qui n'exclut pas la présence d'éléments divertissants et humoristiques dans le récit du barde. Quant à la forme du message, il est important de noter que l'épopée n'est jamais lue comme on lit un livre (même quand un *qissa-xān* la récite d'après un manuscrit), mais qu'elle est toujours déclamée et chantée. Je reviendrai plus tard sur cette question.

- 5 D'autres aspects de l'événement linguistique ont trait au contenu et à la fonction de ce qui se passe entre les interlocuteurs ou, dans le cas de l'épopée, entre le barde et ses auditeurs. Pour interpréter un événement linguistique, il faut savoir de quel type relève l'événement (*type of event*) : salutation, débat judiciaire, pourparlers préalables à un mariage, discours politique, etc. Si l'événement est littéraire, c'est le genre littéraire qui spécifie le type d'événement. Pour chaque type d'événement, il faut préciser le contenu du message (*message content*), son thème et sa référence (*topic, referential focus*), sa fonction (*purpose, function*) et les valeurs selon lesquelles l'interpréter (*norms of interpretation*). Ces questions de sens et de signification étaient au centre du chapitre précédent⁹.
- 6 Quant à la vocalité, quelle est sa part dans la définition d'une œuvre ? Une fois l'épopée orale fixée par écrit et la voix vive transformée en texte, cette fixation du fluide et cette transformation unidimensionnelle des inflexions de la voix et du geste en écriture ne créent-elles pas une œuvre, pour ainsi dire, ontologiquement différente de l'originale chantée ? Ou encore : que perd-on quand on analyse une épopée orale sous la forme d'un texte écrit plutôt que dans toute sa plénitude orale ? Bien que la réponse soit probablement la même quelle que soit l'épopée, des différences se font jour si l'on a seulement en vue des aspects isolés de la vocalité comme le chant ou le geste. Ce qu'on perd avec la réduction de l'épopée orale au texte est tout simplement l'événement lui-même. L'interprétation ne porte plus sur l'événement, mais sur une reconstruction de celui-ci. Et il est difficile d'évaluer à quel point une telle reconstruction est possible.
- 7 Un aspect de la vocalité presque toujours ignoré des chercheurs autrefois — et qui le reste encore souvent de nos jours — est la musicalité de la voix, musicalité au sens général et au sens strict. Dell Hymes, l'un des linguistes qui ont élaboré l'ethnographie de la parole, a expérimenté un nouveau type d'édition où il cherche à reproduire les inflexions de la voix et les contours du rythme¹⁰. Il existe de bonnes éditions d'épopée orale qui donnent des renseignements sur l'aspect musical de l'exécution — telle la série *Ėpos narodov SSSR*, « L'épopée des peuples de l'URSS » (maintenant intitulée *Ėpos narodov Evrazii*, « L'épopée des peuples de l'Eurasie »). Mieux encore, les séries « Classiques africains » et *Pamjatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka* (« Monuments du folklore des peuples de la Sibirie et de l'Extrême-Orient ») offrent, outre ces renseignements, des extraits sur disque. C'est cet aspect musical que je me propose d'examiner à présent.
- 8 Cette musicalité se place dans une triple taxonomie qu'on pourrait formuler à l'aide de trois oppositions : performance dramatique *versus* performance non dramatique ; orientation vers le récit *versus* orientation vers l'auditeur ; texte *versus* musique. L'exécution de l'épopée turque est en général non dramatique, du moins si on la compare avec une épopée épique comme celle de l'*Ozidi* chez les Ijo du Nigeria :

A living example of the world's oral stock of heroic stories that are drama at the same time, *The Ozidi Saga* assumes its double literary character as much by beauty of words as by the fullness of music and movement arising directly from its action. These properties, distinct and yet interdependent, make the epic of *Ozidi* one perfect union of drama, dance, and music at every stage of its development.¹¹

- 9 Il n'y a pas de danse au cours de la déclamation d'une épopée turque. Il y a même très peu de gestes. Seuls les bardes iakoutes et kirghizes, qui ne s'accompagnent pas d'un instrument de musique, ont les mains libres et pourraient donc faire des gestes. Mais les mains sont souvent posées sur les genoux et y restent immobiles. Parfois le barde les lève, paumes tournées vers le haut comme dans une prière rituelle. Immobiles eux aussi sont les bardes aïnous, indonésiens (Sumatra) ou philippins (Palawan). Mais il existe aussi des bardes kirghizes qui racontent en gesticulant. Des photographies montrent le *manasči* Sayaqbay Qaralaev dans diverses poses, avec différents gestes au cours de la récitation de l'épopée¹².
- 10 Quant à la deuxième opposition, on peut remarquer que les bardes des différentes traditions turques s'orientent plutôt vers le récit que vers les auditeurs, bien que les auditeurs jouent un rôle important lors de la récitation¹³ : s'ils ne s'intéressent pas au récit, le barde le raccourcit ou même y met fin brusquement. L'élaboration du récit ne dépend pas seulement de l'intérêt du public mais surtout du barde lui-même et de la tradition dans laquelle il se situe. Dans certaines traditions, les épopées ne peuvent être modifiées délibérément au cours de leur transmission (ce qui n'exclut pas des changements), mais dans d'autres un barde qui transforme l'épopée transmise est très estimé. La formation du barde kirghize passe par quatre stades : 1) *üyrončük manasči*, le barde-élève ; 2) *čala manasči*, le barde inachevé, qui a seulement appris les textes par cœur ; 3) *činiği manasči*, le vrai barde ; et 4) *čoň manasči*, le grand barde. On distingue aussi entre le *kičik manasči*, un petit barde qui connaît seulement des extraits ou quelques épisodes du cycle, et le *čoň manasči*, qui peut réciter une ou plusieurs branches du cycle. Les Kirghizes font aussi une différence entre le *manasči* (ou *semeteyči*), autrefois appelé *džomočü*, et le *irči*. Ce dernier raconte des extraits qu'il a appris par cœur et non au cours d'une formation traditionnelle¹⁴. Mais dans tous les cas il y a une règle à respecter : le barde n'est pas libre de s'écarter du fond légendaire de la tradition. J'ai posé au barde kirghize Džüsüp Mamay du Xinjiang la question suivante : « Si je vous racontais un conte, pourriez-vous en faire une épopée ? » Sur le moment, il n'a pas compris, mais, après réflexion, il m'a dit : « J'ai recueilli différentes légendes sur Manas qui ne faisaient pas encore partie du cycle. Ce que j'ai fait — et ce que je peux faire — c'est transformer la prose en vers. »
- 11 À cette manière d'exécuter l'épopée, on peut en opposer une autre dans laquelle les auditeurs influencent directement le récit. Dwight Reynolds (1995), qui a étudié l'épopée arabe *Sīrat Banī Hilāl* en Égypte, a remarqué que les bardes peuvent modifier le récit pour attirer l'attention des auditeurs ou pour faire un commentaire sur eux. Si quelqu'un s'endort au cours de la récitation, le barde fait s'endormir le héros pour le réveiller ensuite en poussant des cris, ce qui, bien sûr, réveillera aussi l'auditeur endormi.
- 12 Enfin, on peut postuler une troisième opposition, celle entre texte et musique. Le terme « opposition » est peut-être trop fort. En effet, si texte et musique, parole et mélodie, sont unis dans l'exécution de l'épopée, ce n'est pas nécessairement à part égale. La parole peut être mise au premier plan, la musique lui étant subordonnée ; dans ce cas, la fonction première de la musique est de faciliter l'établissement du rythme et du mètre de la poésie. Mais la musique peut aussi prendre le pas sur le texte : ce que chante le barde est d'abord un chant, une entité musicale, et le texte passe au second plan. Ainsi, dans la tradition khorezmienne, où le barde est accompagné par un petit ensemble, le texte des parties chantées de l'épopée (qui est « prosimétrique ») est en

général bien connu et offre le plus souvent une structure à répétitions (très semblable au virelai du Moyen Âge) ; sa « valeur d'information » est quasiment nulle, ce qui fait que l'intérêt de l'auditeur se reporte de la parole sur la musique.

- 13 On pourrait tenter de dresser un inventaire et d'établir une taxonomie de ces relations entre parole et musique — et, plus généralement, des rôles que la musique joue dans l'exécution de l'épopée turque. Sans entreprendre ici une analyse musicologique, je voudrais dépeindre en quelques traits l'aspect musical de l'épopée des peuples turcs. Je parlerai d'abord de la voix, puis de la mélodie et de sa structure musicale, et enfin je traiterai la question de l'« expressivité » de la musique.
- 14 a) La voix peut être seule ou accompagnée. Cependant la déclamation sans accompagnement instrumental est rare et ne se rencontre (au sein des peuples turcs) que chez les Kirghizes et les Iakoutes. Il s'agit d'un contexte sibérien, et donc d'une exécution de type archaïque¹⁵. En effet, la plupart des peuples turcs pensent apparemment comme les Peuls, qui disent d'une épopée sans accompagnement musical : « Elle n'a pas de sel ! »¹⁶ Dans la plupart des traditions le barde s'accompagne lui-même. Les instruments les plus répandus sont des luths : *dombira* ouzbèke, *dombira* kazakhe, *dotar* turkmène et *karakalpak* (du *baqsi*), *saz* (*bağlama*) turc et azerbaïdjanais, *topşuur* altaïen, etc. Plus rares sont les instruments à archet comme le *qobiz* du *žiraw* *karakalpak*. Ces instruments ne font pas qu'accompagner le chant, ils sont aussi utilisés dans les intervalles du récit, souvent pour ménager une pause au barde, lui permettre de réfléchir ou de se reposer. Le *baqsi* *karakalpak* (ainsi que le *baxşı* turkmène du nord de la Turkménie et du Khorezm) est en outre accompagné par un joueur de *gidždžak* (ou *ğirdžek*) — sorte de viole —, et le *baxşı* ouzbek khorezmien chante accompagné d'un petit ensemble de joueurs de *tār* (luth), de *doira* (tambourin), de *balaban* (flûte) et autres. Un autre aspect important est le timbre de la voix, sa qualité, voix naturelle et voix « travestie » se situant aux deux extrêmes. La voix naturelle est typique du barde kirghize (et aussi du *aşıq* azerbaïdjanais ou turc). Presque toutes les autres traditions se caractérisent par un « travestissement » de la voix plus ou moins prononcé, dont il a été question au chapitre III à propos des survivances chamaniques qu'on trouve dans l'épopée turque. Je rappellerai seulement la voix de gosier des bardes altaïens et la progression d'un registre bas à un registre haut, « bouillant », des bardes ouzbeks. Le passage d'une voix naturelle à une voix artificielle implique dans bon nombre de traditions l'adoption d'un timbre « serré » et tendu. Cette qualité de voix est aussi typique du *žiraw* *karakalpak* ; les paroles sont chantées d'une voix glottale, comme si chaque syllabe était précédée d'un 'ain arabe. Le chant des bardes turkmènes (ainsi que celui des *baqsi* *karakalpaks*) est, lui, caractérisé par de nombreux mélismes avec changement rapide du timbre, un style appelé *džukguldamak* en turkmène¹⁷.
- 15 b) La structure mélodique est encore plus variée. La manière la plus simple de chanter l'épopée est de conserver pour chaque vers la même mélodie. Cette répétition de la mélodie est également typique de l'épopée médiévale, pour autant qu'on ait pu la reconstruire¹⁸. Parallèlement, il existe des épopées où la mélodie varie à chaque vers. Ce sont essentiellement les épopées à strophes, des épopées lyriques le plus souvent. Inventorier et classer les structures mélodiques exige de prendre en compte un certain nombre de paramètres, dont les plus importants sont : 1) La composition de la mélodie : est-elle en une ou en plusieurs phrases ? se termine-t-elle avec le vers pour se répéter au vers suivant ou se poursuit-elle pour former une unité plus complexe comme dans les mélodies « strophiques » ? 2) L'inventaire mélodique : le barde chante-t-il l'épopée

toujours avec la même mélodie — qu'elle soit répétée pour chaque vers ou « strophique », qu'elle soit composée d'une ou de plusieurs phrases — ou bien avec plusieurs mélodies ? 3) Le contraste entre différents modes d'exécution : les parties en prose des épopées « prosimétriques » sont en général déclamées, et celles en vers chantées, mais il existe des cas intermédiaires, comme la récitation rythmique non chantée ; il y a aussi des traditions ouzbèkes où les passages en prose sont récités avec accompagnement instrumental :

Lors de l'exécution des *dāstān*, les parties en prose sont racontées, mais dans certaines régions elles sont déclamées avec accompagnement à la *dombira*. Nous avons relevé ce type de récitation auprès de Razzaq-baxši Qazaqbaev, originaire du village de Pešqārān du district de Namangan, et auprès de Ergaš-sāzanda Zakirov, originaire du village de Čarwaq du district d'Osh ; ces *baxši* déclament prose et vers du *dāstān* à la manière d'un récitatif, et ce du début jusqu'à la fin.¹⁹

- 16 4) L'ambitus de la mélodie : la ligne mélodique va-t-elle à la quinte ou à l'octave ? se développe-t-elle en petits intervalles (seconde, tierce) ou en grands (quinte, sixte, octave) ? 5) La qualité mélodique : la mélodie se rapproche-t-elle d'un récitatif ou plutôt d'un chant ? en d'autres termes, est-elle plus proche de la parole ou de la musique ? 6) La forme « métrique » et le rythme : la mélodie est-elle syllabique (avec une note par syllabe) ou bien mélismatique (avec plusieurs phrases mélodiques sur une seule syllabe) ? le rythme de la mélodie est-il bien marqué (ce qui est souvent le cas avec une mélodie syllabique) ou plus fluide (ce qui est typique d'une mélodie mélismatique) ? Voilà quelques-uns des traits mélodiques que l'on pourrait retenir pour l'analyse.
- 17 Au premier chapitre j'ai illustré l'épopée karakalpake de *Qoblan* par un court extrait de la version du barde Žumabay-Žiraw. En me référant à cet exemple, je tenterai d'approfondir l'analyse donnée alors (cf. pp. 18-19) en faisant quelques remarques sur le style musical. L'accompagnement suit la ligne de la mélodie, avec de petits mélismes à la fin d'un vers, de plusieurs vers, d'une laisse. Le jeu du *qobiz* est en général monophonique ; les notes de la mélodie sont parfois doublées à la quarte ou à la quinte. La voix du barde a cette qualité « serrée » et glottale dont nous avons déjà parlé. La mélodie se répète à chaque vers et est composée d'un petit nombre de phrases. Ce barde connaît diverses mélodies, mais n'en utilise généralement pas plus de trois différentes dans chaque épopée, sa mélodie favorite étant celle appelée *tolğaw* : son art est moins développé que celui de son *ustaz* Esemurat-Žiraw, qui, lui, maîtrisait plusieurs douzaines de mélodies. Dans son exécution de l'épopée, on est confronté à un triple contraste, entre narration, déclamation et chant. Les parties en prose sont narrées ou racontées à voix haute et emphatique, mais proche de la parole parlée. Les parties en prose rythmique, et parfois certaines parties en vers, sont déclamées d'une manière encore plus emphatique et rythmée que les parties en prose, mais toujours sans chanter, ni même psalmodier — les parties en vers déclamées étant surtout des passages à formules, tel le début de l'épopée. Quant aux parties chantées, elles sont l'objet d'un découpage et d'une progression : le barde commence par accorder son instrument, joue ensuite une brève introduction musicale et chante les vers sur une mélodie répétée, puis, vers la fin du passage, passe du chant au récitatif sur une voix aiguë et conclut la laisse par une ou plusieurs notes allongées et un mélisme final. L'ambitus de la mélodie n'excède pas la quarte : la mélodie procède à « petits pas », avec des intervalles de seconde et de tierce. Son style ressemble globalement à celui de la psalmodie et ne possède pas les contours mélodieux du chant. Quant à sa forme « métrique », elle est clairement syllabique, avec un rythme bien marqué.

- 18 J'emprunterai mon deuxième exemple, très différent, à un barde kazakh du Xinjiang. L'extrait suivant provient d'un chant héroïque — avec des éléments de *aytıs* (« tenson » ou débat chanté) — et non d'une épopée (le poème ne comporte que 152 vers). Mais ce barde chante l'épopée de la même manière : ainsi il est capable de réciter *Qız Žibek*, épopée célèbre chez les Kazakhs, plutôt lyrique que héroïque. L'*aqın* Müslimbek Sarqıtbay-ulı est né en 1946 au Xinjiang ; il tient son répertoire de son père, qui lui aussi était barde. Ce répertoire comporte également des chansons lyriques et des *aytıs*²⁰. Le chant héroïque *Täwke Batır* a pour sujet le raid d'un groupe d'hommes du clan des Tobıqtı (qui serait, d'après le poème, un clan de la tribu des Naımans) sous le commandement de Täwke contre un *awıl* (campement) des Kerey. Ce raid est couronné de succès, mais au cours de l'attaque Täwke est vaincu dans un échange de paroles avec la femme du chef kerey.

*Bazardan baqşa baqşa böz keledi,
Atqan oq aždıǵa kez keledi.
Žamagat qulaq salıp tıñdasañız,
Azıraq Er Täwkeden söz keledi.
« Eki eldiñ eger bolgan arasında,
Naymannıñ Kerey menen talasında,
Tal tüste abılaylap elge šaptıq,
Babamniñ öresi artqan sayasında. [...] »*
Du bazar viennent plusieurs sortes de toile de lin.
La flèche tirée atteint celui qui est destiné à mourir.
Gente assemblée, faites attention et écoutez :
On va parler un instant de Täwke le Viril.
« Quand il y eut un conflit entre les deux tribus [dit Täwke],
Quand les Naımans et les Kerey se firent la guerre,
En pleine journée nous attaquâmes la tribu [ennemie], en criant *Abılay* !,
Protégés par la position élevée de mes ancêtres. [...] »

- 19 Müslimbek s'accompagne à la *dombıra*, alors que Žumabay-Žıraw s'accompagne au *qobız*, ce qui donne un caractère différent. La voix de ce barde est naturelle, sans pression glottale. La mélodie du poème est comme le poème lui-même, strophique : elle consiste en phrases musicales correspondant aux quatre vers de la strophe. Toutes les strophes du poème sont chantées sur cette même mélodie et, entre les strophes, le barde joue des interludes instrumentaux. L'ambitus de la mélodie est assez étendu : il dépasse l'octave et procède en plusieurs endroits à « grands pas », c'est-à-dire par intervalles de quarte et de quinte. La mélodie se rapproche de celle d'une chanson. La relation entre parole et musique illustre le style musical syllabique sans mélismes. Le rythme, bien que marqué, est plus fluide que dans l'exemple précédent²¹.
- 20 Du point de vue littéraire, relevons dans ce poème une certaine ambiguïté : son sujet est une *barımta*, attaque-surprise déclenchée par l'hostilité entre deux clans et qui a pour but le vol de bétail. Déjà au XIX^e siècle Wilhelm Radloff avait collecté et publié des poèmes kazakhs relatant des *barımta*. Par leur structure en forme de ballade — brièveté, limitation étroite de l'action et style allusif — ils ressemblent aux chants narratifs du genre « *Qazaq ır* » des peuples turcs du Caucase septentrional (Koumyks, Noghaïs, etc.). Rapporté comme provenant de la bouche même du chef des assaillants, le récit se présente comme une sorte de vantardise, semblable au *gap* des héros de chanson de geste. Mais cette vantardise est à double tranchant : certes Täwke s'empare du bétail et blesse son adversaire, mais auparavant il a échangé avec la femme de son ennemi insultes et réparties en une sorte de *aytıs*, et il s'y est montré inférieur à elle. Dans ce

aytīs, les strophes se terminent par une pique, par des vers où l'un des deux interlocuteurs reprend les paroles de l'autre — et parfois ses propres termes — pour les réfuter, les ridiculiser ou leur donner une tournure nouvelle. Ce jeu d'esprit est très apprécié de l'auditoire, qui attend les derniers vers de la strophe avec un vif intérêt et rit de bon cœur quand la réplique est bien envoyée.

- 21 Dans ce cas, la musique est en parfaite harmonie avec le rythme de la parole : la pique finale de la strophe trouve un parallèle musical dans la cadence finale de la mélodie. D'une manière plus générale, on peut dire que le découpage en strophes du texte est renforcé par le découpage en strophes de la musique. On serait tenté d'attribuer à la musique un rôle ornemental, si cela ne suggérait qu'elle serait purement subordonnée et secondaire. Certes, sur le plan du message, la musique se place certainement au second rang, mais sur celui de l'esthétique, parole et musique forment un tout, une entité poético-musicale. Ce rôle de la musique me semble être surtout typique de l'épopée lyrique. Le barde n'y est pas seulement un conteur, maître de la parole, mais aussi un musicien, virtuose de son instrument et bon chanteur : ainsi, comme je l'ai déjà mentionné, le *baqsi* karakalpak Genžebay-baqsi déclare connaître plus de quatre-vingts *nama*, mélodies qu'il emploie dans les différentes parties lyriques des *dastans* d'amour et d'aventure de son répertoire. Ce « mariage » de la poésie et de la musique dans l'épopée (lyrique) est particulièrement évident dans les traditions turques où le barde est accompagné d'un ou de plusieurs musiciens (Karakalpakie, Khorezm). On y constate un lien entre l'épopée et la chanson populaire, et aussi entre l'épopée et la musique du *māqām* ouzbek et ouïghour (suite de morceaux instrumentaux, de chansons et de danses). V. Vinogradov a aussi noté un développement récent dans l'exécution de *Manas*, qui se traduit par un style musical plus mélodieux, influencé par la chanson populaire²². Sans insister davantage sur cet exemple kazakh et les comparaisons que sa structure poético-musicale inspire, je reviens à mon exemple karakalpak pour le situer dans un contexte plus large.
- 22 Bien qu'il soit courant, dans les traditions turques, de passer de la voix naturelle à une voix « artificielle », c'est la manière de chanter du *baxši* de l'Ouzbékistan du Sud qui me paraît la plus proche de la qualité tendue, pressée, glottale de la voix du *žiraw* karakalpak. On a récemment découvert cette même qualité de voix chez des chanteurs-bardes (*aşık*) d'Anatolie orientale quand ils chantent les parties en vers du *dastan Koroğlu*²³. Quant à l'instrument avec lequel s'accompagne le barde karakalpak, le *qobiz*, il est peu répandu chez les peuples turcs. Il est vrai que le légendaire « Grand-père Qorqut » du *Kitab-i Dedem Qorqut* s'accompagne au *qopuz*, mais ce mot désigne peut-être un luth plutôt qu'une vièle, comparable à la *qobza* ukrainienne ou au *qomuz* kirghize, dont le nom provient de la même racine. (En kirghize, le terme *qomuz* — dans les composés *temir qomuz*, *ooz qomuz* ou *džez qomuz* [dans l'épopée] — désigne la guimbarde !) En fait, c'est surtout chez les Kazakhs que l'on rencontre le *qobiz* (également dit *qıl-qobiz*), utilisé comme instrument par le guérisseur (*baqsi*), mais aussi par le virtuose, et par le barde dans la tradition épique de Qızıl Orda.
- 23 Les parallèles que l'on peut tracer entre l'art du *žiraw* karakalpak et celui des bardes des autres traditions turques ne se limitent cependant pas à la qualité de la voix et à l'instrument d'accompagnement. Les aspects musicaux qui me semblent intéressants sont d'une part la répétition de la mélodie et d'autre part la variation mélodique au cours de l'exécution. Pour les ethno-musicologues, chanter l'épopée sur une mélodie répétée, « monotone » et proche du récitatif, est un trait archaïque. Au sujet des *runo*

finnois, Robert Lach remarque que leurs mélodies « ont tous les symptômes d'une mélodie archaïque au plus haut degré : elles se caractérisent par une monotonie extrême, par l'uniformité et la répétition obstinée du même motif »²⁴. Pour en revenir aux traditions turques, B. G. Erzakovič distingue trois styles d'exécution pour l'épopée kazakhe : « récitatif » (*pesenno-rečitativnyj vid*) ; « illustratif » (*muzykal'no-illjustrativnyj vid*) ; « programmatique » (*muzykal'no-soveršennyj, programmnyj vid*). Le premier est caractéristique de la récitation de l'épopée héroïque (*žir*) et il est intéressant de noter que les transcriptions données par Erzakovič pour les versions kazakhes de *Qoblan* (surtout celles du barde kazakh de Karakalpakie Amanžolov Erežep-žiraw) ont un style mélodique proche de celui de *Žumabay-žiraw*²⁵. Cet emploi d'une mélodie répétée pour chanter l'épopée se rencontre aussi dans la tradition kirghize. V. S. Vinogradov énumère quatre types de mélodie dans sa description du style musical de *Manas*²⁶. La mélodie la plus caractéristique a une cadence finale très prononcée : une descente dans un accord de trois sons (tierce mineure plus tierce majeure ou tierce majeure plus quarte). Sa qualité mélodieuse la distingue fortement de la mélodie *tolğaw* de mon exemple. Néanmoins la structuration musicale du passage chanté est assez proche. Le barde kirghize alterne cette mélodie avec une sorte de récitatif : vers la fin d'une laisse, il passe du chant à la déclamation et termine par un petit ornement mélismatique qui rappelle les notes prolongées du *žiraw*.

- 24 Décivant le style musical du barde *Sayaqbay Qaralaev*, Vinogradov remarque qu'à chaque répétition de la mélodie le barde lui donne une nouvelle nuance expressive²⁷. Cette « expressivité musicale » est essentielle dans certaines traditions turques — j'ai à l'esprit l'épopée iakoute, chantée et déclamée de différentes façons, dont quelques-unes rappellent le style musical du *žiraw* karakalpak. Ce qui est particulier à l'*oloñxo*, en revanche, c'est la présence de mélodies liées à certains personnages ou événements : ainsi, il y a des mélodies spécifiques pour les héros du monde du milieu, pour leurs adversaires du monde d'en-bas et, également, pour les descriptions, les luttes, les plaintes, etc.²⁸ :

La partie déclamatoire de l'épopée est constituée par des descriptions et des informations données selon le point de vue du conteur, et également par les brèves répliques du héros, prononcées dans le style de la langue parlée. Le barde déclame avec une intonation prolongée et chantante. Cette déclamation est très proche d'un récitatif. Parfois il parle rapidement, parfois plus lentement, parfois il hausse la voix, parfois il la baisse (mais sans la hausser jusqu'au cri ni la baisser jusqu'au chuchotement). Les derniers morceaux de la partie déclamatoire sont prononcés sur un ton qui rappelle le bruit de vagues se brisant sur un rocher. Ce mode de déclamation est caractéristique des descriptions introductives détaillées, mais aussi des descriptions des campagnes militaires du héros et des pays rencontrés sur sa route, de son apparence, de ses armes, etc.

C'est sur un ton différent que sont décrites l'attaque des monstres *abaasi*, les luttes héroïques, la destruction des empires, la terreur et les lamentations du peuple. Quand le barde narre ces passages, il commence à parler à haute voix, sa voix devient tendue et entrecoupée.

Quant à la partie chantée de l'*oloñxo*, elle comprend la totalité des monologues des personnages [...]

- 25 Cette technique musicale est celle de l'opéra wagnérien, à savoir la caractérisation par le leitmotiv. Relativement courante tant en Asie centrale que chez les Mongols et les Tibétains, elle se rencontre aussi dans les traditions épiques de peuples aussi éloignés des Turcs que les Peuls de l'Afrique de l'Ouest²⁹.

- 26 Cependant, même si l'élément programmatique est absent des traditions des Turcs islamisés, la musique, qu'elle soit « monotone » ou mélodieuse, est étroitement liée à la parole et ne manque pas de caractère dramatique : les variations de la mélodie, les inflexions de la voix, l'alternance entre chant et déclamation, entre parties jouées et parties parlées, tout contribue à mettre en valeur l'acte de parole et à relier le message aux circonstances de son émission. Ce caractère dramatique s'exprime dans des éléments extra-verbaux et extra-musicaux comme les gestes du barde et les expressions de son visage. La différence est néanmoins profonde entre l'exécution d'une épopée turque, aussi dramatique soit-elle, et celles, typiquement dramatiques, qu'on rencontre dans d'autres traditions littéraires. Le barde est avant tout un conteur, et non un acteur. Ceci dit, la frontière entre conteur et acteur n'est pas toujours facile à tracer, car un conteur peut personnifier un protagoniste, imiter sa voix ou, du moins, donner quelques indications sur son caractère grâce à une gestuelle appropriée. Ainsi, Dell Hymes a noté des procédés de personnification chez des conteurs amérindiens et forgé l'expression « *breakthrough into performance* » pour désigner ce phénomène³⁰. Il y a aussi des genres médiévaux qui font penser au jeu quasi dramatique du jongleur ou ménestrel et qu'il est difficile de classer : relèvent-ils des drames ou des contes³¹ ? La parenté entre les deux genres est surtout évidente dans les cultures où l'épopée s'est transformée en drame : la grande popularité du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata* en Asie du Sud-Est a entraîné l'adoption de leur sujet par le théâtre d'ombres malayo-indonésien (*wayang kulit*) et par le théâtre dansé de Java (*wayang*)³² ; de même, le théâtre de marionnettes sicilien se fonde sur les chansons de geste et la transformation qu'elles ont subie en Italie du fait des *cantastorie* (conteurs).
- 27 En Asie centrale, le théâtre populaire ne joue qu'un rôle marginal. On en distingue trois types principaux : l'un avec acteurs humains (*masxarabāz-oyunu*), un autre avec poupées (*qol-qoğurčaq*) et le troisième avec marionnettes (*čadīr-xayāl*). Le *masxarabāz* d'Ouzbékistan n'est pas simplement un acteur, mais quelqu'un de comparable au jongleur médiéval ; hormis des comédies, le plus souvent burlesques et jouées en compagnie d'un ou de deux acteurs de complément, son répertoire consiste en anecdotes et autres contes, en représentations mimées, en danses, tours acrobatiques et exécutions de chansons populaires accompagnées par divers instruments musicaux³³. Mais malgré cette similitude entre le *masxarabāz* dans son rôle de jongleur et le barde, son répertoire (théâtre populaire compris) n'est pas issu de l'épopée. Comme on l'a vu, on peut rapprocher l'art du *baxši khorezmien* du jeu du *masxarabāz* — car la récitation de l'épopée au Khorezm s'est transformée en une sorte de « drame musical » ou plutôt en un oratorio avec ses « airs » et son accompagnement « orchestral » —, mais le *dastan* reste foncièrement un genre narratif. Et, même s'il y a eu des adaptations de l'épopée turque au drame et à l'opéra, elles n'appartiennent pas à la culture orale populaire.
- 28 Dans les traditions turques que nous avons présentées ici, la récitation de l'épopée est donc, à la fois, acte de communication (le barde communique une histoire, un récit à ses auditeurs), acte esthétique (écouter l'épopée, c'est aussi écouter une parole poétique portée par la musique) et acte quasi rituel et « culturel » (la narration entraînant une prise de conscience des valeurs véhiculées par l'épopée). On peut, certes, interpréter l'épopée indépendamment de son aspect musical, mais ceci serait la réduire au texte et ignorer l'événement. Or l'épopée orale est trop complexe et diverse pour qu'on puisse limiter son interprétation à un seul aspect. Si l'on s'intéresse à

l'épopée en tant que phénomène de l'oralité, exécution et musique méritent d'être étudiées à fond, ce qu'elles ne sont pas en général³⁴.

29 La musique de l'épopée peut être analysée sur un plan descriptif et dans un cadre plus ou moins technique, mais nous échappera alors sa force émotive dont on ne peut nier l'existence, même si l'on ne peut la mesurer à l'instar de l'ambitus ou de la tonalité d'une mélodie. On pourrait rapporter à ce propos une observation de Johann Wolfgang Goethe faite au cours de son voyage en Italie de 1786. Goethe écoutait à Venise des gondoliers chanter des extraits de la *Gerusalemme Liberata* du Tasse et de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste. C'était au clair de lune, et Goethe attribua à l'ambiance l'émotion que ce chant éveillait en lui. Cette façon de chanter les épopées chevaleresques était, selon Goethe, « incroyablement émouvante et faisait monter les larmes aux yeux. J'attribuais ma réaction à mon état d'âme, mais le vieil homme (mon guide) dit : *È singolare, come quel canto intenerisce, et molto più quando è più ben cantato* »³⁵.

30 On sait que des scènes comme la plainte de la femme qui a perdu son mari — l'*arman* (chant élégiaque) de Qanikey dans l'épopée de *Manas* — émouvaient les auditeurs au point de les faire fondre en larmes. Il est donc regrettable que l'analyse musicale si minutieuse que fait V. Vinogradov du style du barde kirghize Sayaqbay Qaralaev ne comporte aucune notation de l'effet produit par le chant du barde sur ses auditeurs :

Dans « l'*arman* de Qanikey », Qaralaev va jusqu'à répéter dix fois la même mélodie relevant du type récitatif, lui donnant chaque fois une nouvelle nuance expressive : tantôt une exclamation, tantôt un simple cri, tantôt un gros soupir, tantôt une accentuation prononcée, tantôt des transitions douces et souples, etc. Les tierces majeures et mineures se succèdent rapidement. Parfois, le nombre de syllabes par vers augmente, et alors le rythme musical se casse, les phrases deviennent plus longues. Mais c'est la cadence descendante qui fait l'impression la plus forte : quinte, quarte, tonique. Par la tension de ses cordes vocales, Qaralaev accentuait ces notes avec un timbre guttural ; il chantait la dernière note *crescendo* jusqu'au *fortissimo* et l'interrompait ensuite d'une manière soudaine. Parfois, il échangeait cette mélodie de type récitatif contre une autre, plus affirmée quant au rythme et à la métrique. Tout l'*arman* était structuré par cette alternance, qui se prêtait bien au *beyt* (groupe de deux vers).³⁶

31 Certes, parler de la force émotionnelle de l'épopée aujourd'hui, alors que la voix vive du barde traditionnel n'est plus entendue qu'en de rares occasions et dans des endroits perdus, est une gageure. Elle est néanmoins nécessaire si notre recherche du « sens » veut porter sur tous les aspects de l'épopée orale.

NOTES

1. Cf. Paris 1865 ; la meilleure étude portant sur les aspects oraux de la chanson de geste est encore celle de Rychner 1955.

2. Zumthor 1987, p. 18.

3. Cf. Hymes 1972, p. 59 *sqq.* ; Bauman 1972, pp. 3-5 ; Saville-Troike 1989, p. 138 *sqq.* ; cf. aussi les articles « Performance » et « Ethnography of Speaking » dans Bauman 1992.

4. Cf. Radloff 1893, I, p. 384 ; Trojakov 1969.

5. Cf. Alekseev 1980, p. 244 *sq.*
6. Cf. Boratav 1973, p. 63 ; Lord 1960, p. 15.
7. J'en ai parlé dans Reichl 1992, p. 93 *sqq.*
8. Žirmunskij et Zarifov donnent une description animée du déroulement d'une soirée avec un barde chez les Ouzbeks ; cf. Žirmunskij et Zarifov 1947, pp. 29-31 (traduit dans Reichl 1992, pp. 97-99).
9. Pour une discussion plus détaillée de l'application des procédés ethnolinguistiques à l'épopée des peuples turcs, cf. Reichl 1995, où j'ai aussi parlé de la musique de l'épopée turque.
10. Cf. Hymes 1981 ; la question de la transformation de la voix vive de l'oralité en texte écrit est discutée à fond dans Fine 1984.
11. Clark 1977, p. xxix ; cf. aussi pp. xxix-xxxii.
12. Cf. les planches 1 à 4 dans Kydyrbaeva 1984.
13. Cf. Bašgöz 1975, où sont décrites des exécutions différentes devant des publics différents.
14. Cf. chap. i, n. 12.
15. Cf. Nekljudov 1984, p. 127.
16. Meyer 1991, p. 8.
17. Cf. Kurbanova 2000, p. 116.
18. Cf. Stevens 1986, p. 199 *sqq.*
19. Abdullaev 1989, p. 114.
20. Sur ce barde, cf. Reichl 1992, pp. 81, 109.
21. On trouve dans Erzakovič *et al.* 1982, p. 134 *sqq.* des transcriptions musicales des épopées lyriques kazakhes — ainsi qu'un extrait de *Tāwke Batır*, qui diffère de notre exemple (cf. p. 157). Le texte intégral est édité, traduit et interprété dans Reichl 2000a, pp. 75-86, pp. 181-188.
22. Vinogradov 1984, p. 499.
23. Voir le disque *Song Creators in Eastern Turkey*, édité par U. Reinhard et publié en 1993 par Smithsonian Folkways dans la série « Traditional Music of the World » (n° 6).
24. Lach 1913, p. 328. Cf. aussi Kondrat'eva 1975.
25. Cf. Erzakovič 1966, p. 158 *sqq.* ; cf. aussi Erzakovič 1975.
26. Cf. Vinogradov 1958, p. 116 *sqq.* ; 1984 ; cf. aussi Djušaliev 1993, p. 159 *sq.*
27. « [...] *každyj raz vnosit v nee novye êkspressivnye ottenki.* » (Vinogradov 1984, p. 494) ; voir le passage cité *infra*.
28. I. V. Puxov et G. U. Ergis dans Timofeev-Teplouxov *et al.* 1985, pp. 554-555 ; pour l'exécution musicale du barde iakoute, cf. aussi Illarionov 1982, p. 96 *sqq.* ; le style musical de l'*oloñxo* est décrit en détail par Rešetnikova 1993.
29. Cf. la description détaillée donnée par Seydou 1972, p. 47 *sqq.*
30. Cf. Hymes 1981, p. 79 *sqq.*
31. Sur les monologues dramatiques et les dialogues mimés du répertoire des jongleurs-conteurs médiévaux, cf. Faral 1910, pp. 231-246.
32. Cf. l'étude de Sweeney (1972) sur le *Rāmāyaṇa* et le théâtre d'ombres malais et celle de Solomonik (1983) sur le théâtre de marionnettes oriental.
33. Cf. Baskakov 1984, p. 36.
34. La musique de l'épopée turque (ouzbèke, kazakhe, turkmène, azerbaïdjanaise et iakoute) est analysée dans plusieurs contributions sur la musique de l'épopée des peuples de l'ex-URSS réunies par I. I. Zemcovskij (1989). Cf. aussi les articles dans Reichl 2000b.
35. « Il est étrange à quel point ce chant réveille la tendresse, et d'autant plus qu'il est mieux chanté. » Goethe 1962, pp. 73-74.
36. Vinogradov 1984, p. 494 ; cf. aussi Vinogradov 1958, p. 129.

RÉSUMÉS

Le dernier chapitre étudie l'exécution de l'épopée orale d'Asie centrale. Les divers constituants de l'exécution d'une épopée sont examinés à l'aide de l'appareil terminologique de l'ethnographie de la communication, et le caractère d'événement de cette poésie orale épique est souligné. De même, les commentaires sur les aspects musicaux de l'exécution abordés au premier chapitre sont approfondis, et illustrés d'exemples issus des diverses traditions de la poésie épique turque. Même si la récitation d'une épopée comporte de nombreux éléments dramatiques, l'exécution de la poésie épique chez les Turcs ne franchit pas la frontière qui la sépare du drame comme c'est le cas dans certaines traditions d'Afrique ou d'Asie. La conclusion met l'accent sur le fait que, l'épopée relevant de l'art oral, les aspects liés à son exécution sont de la plus haute importance pour pouvoir pleinement l'apprécier.

The final chapter examines the actual performance of Central Asian oral epics (*La voix vive: aspects de la performance*). With the help of the terminological apparatus of the ethnography of communication the various constituents of an epic performance are described and the event character of oral epic poetry is underlined. By the same token, the comments on the musical aspects of performance in the first chapter are elaborated, with examples from the various central traditions of Turkic epic poetry. While the recitation of epic contains many dramatic elements, the performance of Turkic epic poetry does not cross the borderline to drama as in some African or Asian traditions. It is stressed in concluding that as an oral art the performance aspects of Turkic epic are of the utmost importance for its full appreciation.

INDEX

Mots-clés : Asie centrale, musique, performance, voix

nomsmots : Karakalpak, Kazakh, Kirghiz, Ouïghour, Ouzbek, Turc, Yakoute

Thèmes : islam, littérature, mythologie, oralité

AUTEUR

KARL REICHL

Karl Reichl est professeur de philologie anglaise à l'Université de Bonne (Allemagne). Il a publié de nombreux travaux sur la littérature orale des peuples turcs : *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure* (1992), *The Oral Epic: Performance and Music* (2000), *Singing the Past. Turkic & Medieval Heroic Poetry* (2000), *Edige: A Karakalpak Oral Epic* (2007).