

## Une approche esthétique de la performance chez les bardes karakalpaks d'Asie centrale

Frédéric Léotar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2495>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 43-59

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Frédéric Léotar, « Une approche esthétique de la performance chez les bardes karakalpaks d'Asie centrale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2495>

---

# Une approche esthétique de la performance chez les bardes karakalpaks d'Asie centrale

FRÉDÉRIC LÉOTAR

*Saz qosin'tin' qanati*  
La mélodie donne des ailes aux paroles  
PROVERBE KARAKALPAK

Cet article est consacré à l'esthétique des épopées karakalpaks d'Asie centrale, étudiée du point de vue de leur exécution : au-delà de leur aspect formel et structurel, comment les récits épiques sont-ils évalués par les tenants de la tradition ? Pour répondre à cette question, je vais décrire comment les bardes verbalisent l'appréciation, mais aussi la dépréciation des épopées. Il ressortira alors que les bardes karakalpaks reprennent certains termes issus de la vie quotidienne en leur insufflant une valeur musicale particulière. L'art de transmettre les épopées et les concepts esthétiques qui l'accompagnent sera ainsi éclairé par des valeurs déjà présentes au sein de la société. Auparavant, je présenterai succinctement la communauté méconnue que forment les bardes au sein de la République autonome du Karakalpakstan. Je mentionnerai également les principaux informateurs qui m'ont aidé à cheminer sur le sentier parfois sinueux des goûts musicaux exprimés à travers des mots, des expressions et des métaphores.

## **La communauté des bardes karakalpaks**

Les Karakalpaks font partie de la grande famille turcophone musulmane d'Asie centrale. Ils vivent dans la partie la plus occidentale de l'Ouzbékistan, une enclave désertique à laquelle un statut de république autonome a été accordé en 1936 (*Qaraqalpaqstan Respublikasi*). Linguistiquement proches des Kazakhs, les bardes karakalpaks de tradition *baqsi* ont des affinités musicales avec leurs voisins turkmènes qui ont eux aussi préservé un fonds épique important. Les *baqsi* chantent des épopées dites lyrico-amoureuses qui mettent en avant l'amour

courtois entre de jeunes amants tels *Sayatxan-Hamire*, *Yusup-Axmet* ou encore *G'a'rip-Ashiq*, l'amoureux-fou de la belle *Shaxsa'nem*. À la différence de la tradition *jiraw*<sup>1</sup>, les *baqsı* hommes et femmes chantent dans le timbre et le registre habituels de la voix humaine projetée en s'accompagnant au luth (*duwtar*).

Par le passé, la tradition des *baqsı* était l'apanage des hommes, comme en témoignent les précieuses archives musicales de l'Institut karakalpak des sciences humaines de Nukus<sup>2</sup>. En effet, sur les 60 heures de documentation sonore réalisées à partir des années 1960, aucun enregistrement de femme ne figure. Ceci étant, la pratique s'est progressivement ouverte à la gent féminine dans les années 1980 et surtout dans la décennie suivante. À partir de ce moment, la transmission des épopées (*dastan*) aux femmes s'est développée pour donner de talentueuses bardes telles Gu'Inara Allambergenova, Ziyada Sheripova<sup>3</sup> ou encore Begzada Asqarova qui font aujourd'hui carrière. D'ailleurs,

selon les connaisseurs, l'apparition des femmes sur la scène des bardes est due au fait que certaines d'entre elles ont de plus belles voix que les hommes...

Dans cette perspective, j'ai rapidement réalisé que la démarche consistant à rechercher le « beau » à partir du discours vernaculaire

pouvait sembler au premier abord infructueuse, tant au niveau quantitatif que qualitatif. En effet, lorsque j'ai commencé à faire écouter les documents d'archives cités plus haut au barde G'a'yrat O'temuratov, il me déclara, après chaque enregistrement, que c'était effectivement « beau » ! Mais, dans l'article où j'évoque une telle déconvenue (Léotar 2012), je montre aussi comment l'impression initiale d'impasse s'est dissoute dès lors que j'ai introduit du contraste dans les exemples sonores. En effet, les circonstances du terrain m'ont montré qu'il était beaucoup plus fructueux d'aborder le « beau » de façon négative que positive. Je me suis alors intéressé aux prestations d'épopées par des jeunes en situation d'apprentissage ainsi qu'aux épopées modernisées. Dans ces deux contextes, il s'agit de performances qui s'éloignent de l'esthétique idéale telle que la conçoivent les tenants de la tradition. Rétrospectivement, il a ainsi été plus aisé de reconstituer l'esthétique des bardes à partir de critères qui, du point de vue des professionnels<sup>4</sup>, étaient défailants, travestis ou encore absents.



1 *Sa'rbınaz*, par Gu'Inara Allambergenova (chant et *duwtar*) et I. Sabourova (*girdjek*).



2 *Sanalı keldi*, par Ziyada Sheripova (chant et *duwtar*)



3 *Qoshim palwan*, par Begzada Asqarova (chant et *duwtar*) et I. Sabourova (*girdjek*)

1 La tradition *jiraw* est réservée aux hommes qui exécutent les épopées dites « héroïques » dans un timbre de voix guttural en s'accompagnant d'une vièle (*qobız*).

2 Qaraqalpaq gumanitar ilmler ilim-izertlew instituti

3 Voir aussi Léotar 2008 : page 2.

4 Professionnel est à prendre ici au sens de : référence, modèle. Pour information, les bardes karakalpaks sont rémunérés comme fonctionnaires et rattachés au Ministère de la culture (pour les musiciens) ou de l'éducation (pour ceux qui ont une activité pédagogique).

Ces observations m'ont incité à approfondir mes investigations auprès des bardes détenteurs d'un savoir traditionnel de référence. Parmi eux, G'ayrat O'temuratov est considéré comme le digne successeur du défunt Genjebay Tilewmuratov dont il a reçu la «bénédiction» en 1989<sup>5</sup>. Il est aussi réputé pour son jeu de *duwtar* exceptionnel. De surcroît, pédagogue chevronné, il a formé plus d'une centaine d'étudiants à l'art de jouer et de chanter les épopées. J'ai donc suivi G'ayrat-baqsı dans sa salle de cours où j'ai assisté aux leçons qu'il donne quotidiennement à ses étudiant(e)s. Sur la base des prestations enregistrées auprès de ses élèves et lors de concours où il est systématiquement invité à siéger en tant que président du jury, ainsi que de mes notes prises sur le vif, j'ai été en mesure de l'interroger le soir venu. Ceci, afin de déterminer les critères qui avaient présidé à ses conseils, avis et choix. Puis, afin d'aboutir à des considérations plus larges que celles d'un seul musicien, j'ai sollicité d'autres bardes professionnels dans le cadre de réunions consacrées aux questions terminologiques concernant l'appréciation musicale des épopées.

Parmi eux, Qarımbay Tinibaev est professeur retraité du collège des Arts de Nukus où il a enseigné la vièle *girdjek*<sup>6</sup>. Qarımbay-baqsı est le doyen des bardes karakalpaks. Il a été sollicité depuis les années 1960 pour accompagner les bardes les plus célèbres. C'est ainsi qu'il est devenu le plus grand connaisseur actuel du répertoire. Pour sa part, Gu'Inara Allambergenov, est une ancienne étudiante du défunt barde Turg'anbay Qurbanov, reconnue aujourd'hui comme la barde la plus talentueuse par ses pairs. Enfin, Ten'el Qalliev est un fameux barde en exercice, ancien disciple de Qarımbay Tinibaev<sup>7</sup>. Les éléments initialement collectés auprès de G'ayrat O'temuratov ont été vérifiés et enrichis lors de réunions auxquelles les quatre *baqsı* ont pris part<sup>8</sup>.

*Qu'nxoja*, par Ten'el Qalliev  
(chant et *duwtar*)



**5** La *patiya* (*fātiha* en arabe) est un rituel au cours duquel le maître transmet à son disciple le droit de se produire à son tour en public et de se prétendre barde (*baqsı*). En général, un barde qui n'a pas reçu la *patiya* n'est pas considéré comme légitime.

**6** Cette vièle à pique à 3 cordes sert très souvent à accompagner les prestations épiques en doublant la partie vocale chantée par le barde qui s'accompagne lui-même d'un luth fretté à deux cordes (*duwtar*).

**7** Aujourd'hui, G'ayrat O'temuratov, Gu'Inara Allambergenova et Ten'gel Qalliev font partie des rares bardes vivants à avoir reçu le prestigieux Prix d'«Artiste populaire d'Ouzbékistan» (*Uzbekistan halıq baqsısı*).

**8** Lors de ces réunions de travail, j'ai pu compter sur la participation de la linguiste Gu'lba'ha'r Nuratdinova qui a fait office de traductrice.



Fig. 1. Ten'el Qalliev

## Verbaliser la beauté...

Les données de terrain montrent que le concept de beauté s'exprime à travers une multitude de termes, d'expressions et de comportements. Quand les Karakalpaks utilisent *shirawli* pour désigner la beauté, ils empruntent ce terme au vocabulaire ouzbek (*chiroyli*, de *chiroq*, « lampe »), dans une situation de mixité linguistique généralisée<sup>9</sup>. Or, sur un plan esthétique, l'analyse d'autres termes est instructive à d'autres égards, comme nous allons le voir dans cette section, avec la traduction du terme « voix » qui, chez les Karakalpaks, se dit : *dawis*.

*Dawis*<sup>10</sup> désigne la voix en général, celle qui permet aux humains de communiquer entre eux. Mais l'usage de ce terme renvoie plutôt à la dimension sonore de la voix comme le montre par exemple la distinction exprimée en karakalpak pour désigner une voyelle (*dawisli ses*) et une consonne (*dawissiz ses*): la voyelle est un son (*ses*) qui *sonne* (*dawis*) alors que la consonne est un son (*ses*) qui *ne sonne pas* (*dawis-siz*). Ceci doit être rapproché du terme : « bruit » en karakalpak qui se dit : *dawriq*. En effet, *dawis* est utilisé dans les contextes les plus variés pour faire référence à la dimension sonore de la voix. *Dawis* désigne une forte intensité de la voix dans des expressions comme : *Dawisla!* « Appelle-le ! » (au sens de crier pour être entendu), *Dawisin'di shig'arma!* « Ne crie pas ! » (quand la mère s'adresse à son enfant, par exemple)... Cette intensité vocale se retrouve dans le verbe *dawislaw* : « parler fort » et dans l'expression : *Nege dawisin'di ko'terip so'yleysen'?* « Pourquoi parles-tu si fort ? ».

## Avoir de la voix... ou pas (*dawis*)<sup>11</sup>

Pour rappel, un barde en apprentissage se familiarise d'abord avec une technique que son professeur l'aide à maîtriser en l'invitant à imiter son jeu, et parfois par des exercices techniques spécifiques. Or, la distance séparant cet apprenant du modèle technique prôné par son mentor, constitue une matière précieuse pour l'ethnomusicologue qui cherche à mieux comprendre la chaîne de transmission de cet idéal. Ainsi, toutes les erreurs de l'apprenant sont autant d'indices, à partir du moment où elles sont relevées par l'enseignant pour caractériser une partie des fondements esthétiques sur lesquels la pratique musicale repose.

Utilisé en contexte musical, *dawis* désigne spécifiquement la voix des bardes. En effet, ces derniers emploient *dawis* pour souligner ou déprécier les

<sup>9</sup> La langue karakalpake comprend un certain nombre de termes ouzbeks, russes, voire arabes ou encore persans.

<sup>10</sup> *Tovush* (ouzbek), *tavish* (kirghize), *tawis* (nogai), *dowis* (turkmène).

<sup>11</sup> Certaines des questions abordées dans cette section ont suscité des débats entre bardes et linguistes. Cependant, je suis le seul responsable de toute erreur d'interprétation relative aux termes analysés ici.

qualités vocales d'un chanteur. On peut même dire que *dawis* est un concept cardinal en matière d'évaluation vocale d'où découlent de très nombreuses expressions. Et la première qualité d'un barde est, littéralement, d'« avoir de la voix » : *dawis bar* vs *dawis joq* (ne pas l'avoir). De fait, la dimension *résonante* de la voix est la qualité essentielle que l'auditoire attend du barde. Et nous allons voir que d'autres qualificatifs sont ajoutés à *dawis* pour préciser la teneur de l'appréciation<sup>12</sup>.

En contexte épique, qu'est-ce qu'une voix de qualité ? Les bardes karakalpaks se distinguent du reste de la population d'abord et avant tout par leur voix. Selon les bardes aguerris, une voix de qualité est une voix travaillée, et considérée à un stade de maturité à partir duquel elle pourra ou non évoluer. Certains élèves ont naturellement une voix (*dawis bar*) alors que d'autres devront la travailler. Dans le prolongement des remarques précédemment faites à propos de *dawis*, la voix doit se propager dans l'espace. On dit alors qu'elle est « forte » (*qatti dawis*, *ku'shli dawis*), à l'inverse d'une voix faible (dite « de microphone ») que l'on désigne simplement par la négative : « ne pas avoir de voix » (*dawisi joq*) ou « avoir une voix fluette » (*kishkene dawis*)<sup>13</sup>. Alors, outre le fait que le barde sera gratifié d'avoir de la voix (*dawis bar*), d'autres qualificatifs vont être utilisés pour préciser cette qualité fondamentale. Ainsi, pour exprimer que la voix est plaisante dans le sens où elle est suffisamment audible, on dira : *jag'imli dawis*<sup>14</sup>. Les bardes disent souvent qu'une telle voix est « ouverte » (*ashiq*), et c'est par le travail que les étudiants apprennent à « ouvrir » leur voix. Lors des concours, j'ai entendu à plusieurs reprises G'ayrat-baqsi me chuchoter à l'oreille que la voix de tel étudiant n'était pas encore ouverte mais qu'elle allait s'ouvrir s'il continuait à la travailler. Cependant, la voix est aussi porteuse de paroles et d'une intrigue. Autrement dit, l'épopée est avant tout un art de la parole. Et rappelons qu'en karakalpak, comme dans tant d'autres langues turques, il n'y a pas de différenciation verbale entre dire et chanter.

<sup>12</sup> *Dawis* désigne également un répertoire de lamentations funéraires quasiment disparu chez les Karakalpaks. J'ai eu l'occasion d'enregistrer ce type de prestation en 2010 dans une partie reculée de la région de Navojy. Elle se déroule en trois parties pour souligner toute mort prématurée, en particulier le décès d'un enfant. Lors des funérailles et des commémorations qui s'ensuivent, les proches se réunissent pour chanter au lever du jour, à midi et le soir (*azan'gi dawis*, *keshki dawis*, *tu'ski dawis*). Là-encore, le recours au terme *dawis* se réfère à la dimension sonore de la voix, de la même manière que le rituel aujourd'hui disparu de pleurs était désigné *dawis shig'arw*, et qu'aujourd'hui encore, pleurer fort se

dit : *dawis salp jilaw*. Lors des conversations que j'ai eues avec les bardes concernant le recours à *dawis* pour désigner une voix parlée et une voix pleurée, voici ce qu'ils m'ont dit : « Quand l'être humain parle, il utilise sa voix, quand il pleure, encore plus ! » Cette remarque indique que l'usage de *dawis* renvoie bien à l'intensité contenue dans la voix, au-delà du fait qu'il s'agit d'un outil de communication entre humains. Il faut donc comprendre ici pleurer au sens de crier.

<sup>13</sup> Les bardes parlent aussi de voix d'enfant (*bala dawis*).

<sup>14</sup> *Jag'imli* signifie : agréable. Mais les bardes y ajoutent des valeurs spécifiques liées à la qualité du son, comme nous le verrons plus avant.

## Un art de la parole

*Aytyw* est utilisé pour des verbes d'action aussi différents que : parler, raconter et chanter. En réalité, cette non-discrimination vernaculaire n'est qu'apparente et une traduction plus exacte de ce verbe serait plutôt : annoncer une nouvelle (*toyg'a ayttirw* : annoncer un mariage).

*Aytyw* désigne le chant, qu'il s'agisse de chanter une lamentation funéraire (*syn'su aytyw*)<sup>15</sup>, une lamentation de noces (*hawjar aytyw*), un poème (*qosiq aytyw*) ou encore une berceuse (*ha'ygiw aytyw*). Et, à y bien réfléchir, dans tous ces contextes, c'est à nouveau la parole qui importe avant tout. Si l'on prend le cas des berceuses, la traduction littérale de *ha'ygiw aytyw* est : « prononcer le son *ha'ygiw* »<sup>16</sup>, sans qu'il soit nécessaire d'établir une distinction entre discours parlé et chanté. Autrement dit, le chanté ne constitue pas une rupture par rapport au parlé mais correspond à une modalité expressive de la parole adaptée à un contexte déterminé. Un jour où je demandais à une dame âgée de chanter une berceuse hors contexte, elle s'est mise à la réciter sans mélodie. J'ai alors compris que, dans cette situation fictive, la mélodie n'était pas nécessaire et qu'une version récitée était suffisante, car pour elle, je m'intéressais plus au contenu des paroles qu'à la mélodie.

Un autre contexte où ce même verbe apparaît est celui des épopées et des bardes (*baqsi aytyw*), ces derniers étant par excellence les orateurs auxquels on fait traditionnellement appel durant les mariages afin qu'ils transmettent les aventures des personnages épiques. Ainsi, chaque mot de l'épopée doit être compréhensible par l'assemblée réunie autour du barde. Tel que le rappelle le dicton placé en début d'article, l'auditoire vient d'abord écouter une histoire, et sa mise en musique lui procure une valeur ajoutée susceptible d'en augmenter les effets. Il n'est donc pas étonnant que le verbe *aytyw* soit utilisé pour évaluer la qualité d'une exécution épique du point de vue de la réception des mots : il faut les prononcer correctement (*so'zlerdi duris aytyw*), et même clairement (*so'zlerdi taza aytyw*)<sup>17</sup>.

## L'art de prononcer la parole chantée

Réservé spécifiquement à la diction, le terme polysémique *taza* est souvent associé à *aytyw* et à *dawis*. Ainsi, pour indiquer que la voix est « propre », « pure », autrement dit qu'aucun obstacle ne la gêne, on dira *taza dawis*, sur le modèle du

<sup>15</sup> Des *aytyw* sont aussi insérés dans les lamentations funéraires de type *joqlaw*. Elles consistent en des pleurs parlés.

<sup>16</sup> Ou : *aya aytyw*.

<sup>17</sup> On retrouve également *aytyw* comme l'un des plus beaux compliments à l'issue d'une performance réussie dans des expressions comme : « *Jaqsı aytti!* », « *Zor aytti!* ».



sens premier accordé à ce terme dans la vie courante<sup>18</sup>. Ce qualificatif indique donc que le barde prononce de façon à ce que les auditeurs entendent et comprennent bien chaque parole. Dans cette acception, *taza* est souvent associé par les bardes à l'idée de voix « ouverte » (*ashiq dawis*), l'élocution étant corrélée à sa propagation dans l'air.

Le sens accordé à *taza* par M. Tinibaev est différent. Selon lui, *taza dawis* ne désigne pas une voix « propre » mais plutôt la voix d'un jeune barde, une voix qui n'est pas expérimentée et se rapproche du sens littéral de : nouvelle. Pour lui, de même que *taza jay* désigne une maison neuve (pas encore finie), *taza dawis* renvoie à une voix immature (pas encore mure). En fait, ces points de vue variés s'expliquent par les différents sens que peut prendre le terme *taza* en dehors des épopées<sup>19</sup>.

Les paroles chantées par le barde doivent être compréhensibles pour l'auditoire qui écoute. Et un manque de clarté à ce niveau-là empêche véritablement d'apprécier le contenu des paroles. C'est pourquoi un autre terme souvent utilisé pour qualifier la voix des bardes en concomitance avec *taza* est *aniq*, qui signifie : clair<sup>20</sup>. Appliqué au domaine épique, ce terme est lui aussi utilisé pour qualifier la prononciation des mots. En écoutant la prestation de jeunes bardes, G'ayratbaqsı se plaint parfois que : « ce n'est pas clair ! » (*aniq emes*) ou encore que la prononciation des paroles ne permet pas de reconnaître l'extrait épique d'où elles sont tirées (*Bul ele aniq emes*). De tels défauts sont attribués à l'inexpérience des bardes, à un manque de force pour énoncer un discours distinctement. Il manque alors les effets vocaux qui donneraient du relief à la parole et retiendraient ainsi l'attention du public. Le discours donne alors l'impression de « couler comme une rivière » sans que les « aspérités des roches ne le retiennent », en termes de débit et, par extension, de nuances ou d'intensité. En lien avec leur débit, il est important également que les syllabes ne soient ni allongées ni raccourcies lors du chant. Cette idée de précision est induite par le terme *aniq*. Et par extension, *aniq* est aussi attribué aux notes jouées au *duwtar*. Négativement, il indique que les notes sont mélangées, que le jeu instrumental n'est pas sûr, pas clair. De fait, *aniq* est un concept susceptible d'incorporer le jeu à la fois instrumental et vocal du barde.

De ce qui précède, il ressort que l'appréciation dépend d'un ensemble de critères liés les uns aux autres. Il n'est possible d'extraire *aniq* que d'une façon temporaire et théorique, à des fins analytiques ou encore pédagogiques. Car *aniq* fait partie d'un réseau plus vaste. Autrement dit, il est intrinsèquement lié aux notions de *dawis*, *jağ'ımlı*, *aytıw*, etc. Le tableau ci-après montre la combinaison des termes associés à l'appréciation vocale (*dawis*) par les bardes (tableau 1).

<sup>18</sup> Une chemise propre se dit : *Taza ko'ylek*.

<sup>20</sup> Baskakov, *ibid* : 44.

<sup>19</sup> Dans le dictionnaire Baskakov, on retrouve pour *taza* : 1) propre ; 2) nouveau ; et même 3) frais (Baskakov 1958 : 609).

Appréciation de la voix	Dépréciation de la voix
<i>Dawis bar</i> (avoir de la voix)	<i>Dawis joq</i> (ne pas avoir de voix)
<i>Ashiq dawis</i> (une voix ouverte)	<i>Jabıq dawis</i> (une voix fermée)
<i>Jag'imlı dawis</i> (une voix agréable, audible)	<i>Jag'ımsız dawis</i> (une voix désagréable) <i>Kishkene dawis</i> (une voix faible)
<i>Taza dawis</i> (une voix propre)	<i>Jag'ımsız dawis</i> (une voix désagréable) <i>İslenbegen dawis</i> (une voix pas travaillée)
<i>Lapızı dawis</i> (un registre étendu)	
<i>Jin'ishke dawis</i> (une voix fine = aiguë)	
<i>Juwan dawis</i> (une voix épaisse = grave)	
<i>Dawısı zor eken sazi onsha emes</i> (la voix est bonne mais pas tellement l'instrument)	<i>Sazi zor eken dawısı onsha emes</i> (l'instrument est bon mais pas tellement la voix)

Tableau 1. Les termes positifs et négatifs associés à *dawis*

## Une voix ornementée

Un autre aspect de la production vocale évalué par les tenants de la tradition épique est la présence d'ornements (*nag'ıs*), autrement dit d'*ırg'ıaq*. Littéralement, ce terme signifie : « crochet, hameçon » et il renvoie au concept de sinuosité, comme en témoignent les lignes tracées sur des objets artisanaux anciens :

La linguiste karakalpake G. Nuratdinova m'a raconté un souvenir de son enfance lorsque sa grand-mère lui avait reproché de mal dessiner l'*ırg'ıaq* quand ses lignes étaient trop angulaires (*Senin' nag'ısların' ırg'ıaqlı emes*)<sup>21</sup>. Aujourd'hui, le terme est tombé en désuétude, sauf dans des expressions du type : « osciller comme un serpent » (*Jılanday ırg'atılıp*) ou encore : « se déhancher » (*ırg'atılıp ju'riw*).

Comme *dawis*, le terme *ırg'ıaq* utilisé dans le domaine épique établit souvent une frontière entre les bardes ; ceux qui savent orner leur voix, et les autres, qui ne savent pas l'embellir. Elle est alors qualifiée de : « populaire » (*halıq*). En revanche, les prestations des bardes professionnels entrent dans la catégorie : *milliy* (« national »)<sup>22</sup>.

Ajoutons que l'*ırg'ıaq*, cet ornement destiné à embellir la voix (*dawıstın' nag'ıs*), ne saurait être confondu avec un vibrato car il est beaucoup plus fin, au point qu'une oreille non entraînée pourrait ne pas le percevoir d'emblée. D'ailleurs, plus il est fin et subtil dans son expression (*mayda ırg'ıaq*)<sup>23</sup>, plus il sera apprécié. Au contraire, l'exagération, soit par un mouvement inapproprié des lèvres, soit par une intonation trop appuyée, témoigne d'une technique maladroite.

<sup>21</sup> Communication personnelle du 5 juin 2012.

<sup>22</sup> En général, dans les ex-territoires de l'Union soviétique et ailleurs, l'authenticité des pratiques

artistiques est associée à l'idée de nation, soit ici la nation karakalpake.

<sup>23</sup> « Petit *ırg'ıaq* ».

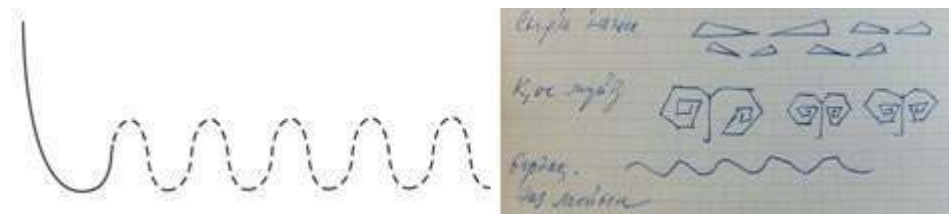


Fig. 2. La version dessinée de l'rg'aq

Autre élément qui le distingue de sa version graphique, l'rg'aq chanté ne constitue pas un type de motif ornemental parmi d'autres mais la technique spécifique de mise en vibration de la voix chez les bardes. En ce sens, c'est une manière d'ornementer les fins de couplets et de vers en introduisant dans la dernière syllabe chantée une vibration subtile. L'importance esthétique de ce trait stylistique m'est apparue grâce aux étudiants de G'ayrat-baqı qui interrompaient brutalement leur voix en fin de phrase. Cette « coupure » entre un son « plat » et le silence était systématiquement signalée pour l'effet désagréable qu'elle produisait à ses oreilles. Selon lui, un barde doit toujours garder suffisamment d'air dans les poumons afin de ne pas interrompre brutalement l'émission de la voix, même après qu'il ait fini de chanter. 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. Inversement, les syllabes ne doivent pas être allongées de façon inconsidérée, surtout si elles sont dénuées de vibration, comme en atteste cet autre commentaire de G'ayrat-baqı à l'issue d'une prestation : « Elle a bien commencé à chanter les premières lignes, mais ensuite les syllabes étaient trop allongées. Si elle avait mis de l'rg'aq, on n'y aurait pas prêté attention. »

Mais cette ornementation spécifique ne concerne pas uniquement les fins de vers. Le défunt barde Genjebay avait la réputation de maîtriser au plus haut point l'art de faire vibrer sa voix, introduisant de l'rg'aq dans un très grand nombre de syllabes<sup>24</sup>. De cette manière, il pouvait jouer avec l'intensité de son débit vocal en insérant des nuances et des accents à l'intérieur des syllabes comme moyen expressif destiné à souligner l'action décrite par ses paroles.

Ceci dit, l'rg'aq ne se laisse pas saisir à un moment particulier du chant. Et les transcriptions faites durant la période soviétique pour moderniser les récits épiques avec un accompagnement orchestral l'ont complètement ignoré. Ce passage de l'oral à l'écrit a imposé un style de chant plus proche de l'opéra, dans le

<sup>24</sup> Pour entendre un aperçu d'rg'aq par Azat Seyilxanov, *baqsı* à la voix exceptionnelle, voir Léotar 2012b, pl. 11-15.

but de le rendre accessible au plus grand nombre sous une forme actualisée<sup>25</sup>. Il en a résulté des formes épiques néo-traditionnelles d'où l'*irg'aq* est absent.

Pour autant, les bardes apprécient la présence d'*irg'aq* en dehors du domaine épique. En effet, cette vibration vocale, même si elle est travaillée pour chanter les épopées traditionnelles, peut parfois se retrouver naturellement dans la voix utilisée dans des répertoires différents, comme les berceuses ou même d'autres traditions musicales. Les bardes expérimentés disent que l'« *irg'aq* se sent dès que l'on chante, quel que soit le type de chant ». Autrement dit, il s'agit d'une vibration susceptible d'apparaître spontanément dans la voix, et dont les bardes, sans qu'ils en aient l'exclusivité, s'en font les experts.

### « *irg'aq*, c'est l'embellissement de *hawaz*... »

En contexte d'apprentissage, l'*irg'aq* est transmis par le barde à son élève en le lui montrant et en lui faisant faire des exercices sur certaines voyelles comme o et a. Pour Qarımbay-baqsı, âgé de 81 ans, l'*irg'aq* résulte d'années de pratique assidue au cours desquelles la voix va progresser. Ainsi, l'*irg'aq* s'acquiert après un dur labeur. Mais il peut aussi disparaître, comme ce fût fut son cas en 1971, à la suite d'une maladie.

Quoi qu'il en soit, les bardes s'accordent pour dire que « le plus bel *irg'aq* est donné par Dieu... Même si quelqu'un travaille beaucoup, si ce n'est pas donné naturellement, il n'y aura pas véritablement d'*irg'aq* dans son chant ». De fait, l'*irg'aq* est bien plus qu'une technique maîtrisée. Et je me souviens de toute l'emphase avec laquelle Qarımbay-baqsı avait répété ce terme quand je l'avais prononcé. Une expression corporelle et verbale de déférence traduisait alors toute l'importance qu'il lui accordait. Voici quelques-unes des phrases saillantes ressorties d'échanges sur cette question :

L'*irg'aq*, c'est comme l'amble du coursier (*qara jorg'a*), la vitesse la plus agréable...  
*irg'aq*, c'est *nag'ız* (un motif qui embellit), c'est le niveau de voix le plus élevé, ce qu'il y a de plus agréable et de mieux dans la voix. C'est l'embellissement du son, le plus bel embellissement du son vocal... L'*irg'aq*, c'est l'embellissement de *hawaz* (voix).

De ce qui précède, un autre terme esthétique pour désigner la voix vient d'émerger, à savoir : *hawaz*<sup>26</sup>. Nous avons vu précédemment que la voix (*dawıs*) est appréciée en contexte épique quand elle se propage dans l'air. Et, même s'il s'agit toujours de voix humaine, la sémantique associée à *hawaz* est différente.

<sup>25</sup> Pour de plus amples renseignements sur ce sujet et les conséquences qui en résultèrent en Asie centrale, voir During 2005.

<sup>26</sup> Du persan *āvāz* (chant).

Voix	Dawis (rappel)	Hawaz
propre	<i>taza dawis (i bar)</i>	
faible	<i>kishkene dawisi barw</i>	
fine (= aiguë)	<i>jin'ishke dawis</i>	
épaisse (= grave)	<i>juwan dawis</i>	
ouverte/fermée	<i>ashiq/jabiq dawis</i>	
puissante/audible (= agréable)	<i>jag'imli dawis</i>	<i>jag'imli hawaz</i>
exceptionnelle		<i>xosh hawaz</i>

Tableau 2. Les termes associés à *hawaz* et *dawis*

Ici, quel que soit le contexte, *hawaz* désigne uniquement une voix chantée. Ainsi, pour traduire «la voix chantée du maître», on dira : *ustaz hawazi*.

Le rapport que les bardes établissent entre *dawis* et *hawaz* en est un de gradation : *hawaz* surgit dans le prolongement de *dawis*. En ce sens, nous avons vu que l'évaluation des apprentis porte, d'abord et avant tout, sur la qualité acoustique de leur voix<sup>27</sup>. Mais *hawaz* est un critère d'appréciation destiné aux voix d'un niveau supérieur. C'est la raison pour laquelle ce concept n'est pas affecté par une opposition entre ceux qui ont de la voix (*dawis bar*) et ceux qui n'en ont pas (*dawis joq*), etc. Or, cette différence de niveaux explique que la plupart des termes associés à *dawis* ne peuvent être utilisés avec *hawaz*.

En définitive, on pourrait dire qu'en utilisant le terme *hawaz*, le connaisseur ne se prononce pas tant sur l'enveloppe acoustique de la voix, toujours sujette à une évaluation technique, mais plutôt sur son contenu. Ainsi, *hawaz* fonctionne à la manière d'un superlatif absolu. Car, comme je l'ai entendu à plusieurs reprises : «*Hawaz*, c'est ce qu'il y a de mieux». Aussi, le ressenti auquel renvoie ce terme s'explique difficilement, et seules des métaphores peuvent l'approcher, comme par exemple : *bu'lbu'l hawaz* pour désigner un barde dont la voix est aussi belle que celle du rossignol, symbole par excellence de la beauté. Et une expression telle que : *bu'lbu'l bol-a!* surgit pour ponctuer une performance hors du commun. Voici une retranscription d'échanges relatifs à ce propos :

F. Léotar : À partir de quel moment peut-on qualifier de *hawaz* la voix d'un apprenti ou d'un barde ?

G. O'temuratov : *Hawaz*, c'est la beauté du chant.

F. L. : Et *dawis*, utilisé par les bardes, ce n'est pas la beauté ?

G. O' : C'est aussi la beauté, mais... (*silence et moue d'hésitation*)

F. L. : Qu'est-ce qui est mieux dans la voix pour que l'on passe de *dawis* à *hawaz* ?

<sup>27</sup> D'ailleurs, lorsqu'il s'agit de reconnaître la voix d'un barde (ou de quiconque), on a recours à *dawis*.



Fig. 3. Gu'Inara Allambergenova

G. O'. : Si quelqu'un a une bonne voix et qu'il chante très bien, alors l'écouter sera très agréable (*jag'imli*). C'est *hawaz*.

F. L. : Qa'rimbay-ag'a, vous avez entendu Gu'lnara (Allambergenova) et Ten'el (Qalievich) quand ils étaient plus jeunes et qu'ils n'avaient pas encore une voix de type *hawaz* mais *dawis*, et vous vous en souvenez probablement ?

Q. *Tinbaev* : Oui, je m'en souviens.

F. L. : Quelle différence entre les deux, comment cela s'est-il passé ?

Q. T. : Oh, une énorme différence ! C'est venu avec l'expérience. Ils ont alors commencé à chanter avec le cœur (*hawaz shig'adi*). Chanter simplement, c'est *dawis*. Chanter avec le cœur, c'est *hawaz*. Quand le barde est écouté du peuple, quand il est respecté du peuple, alors c'est *hawaz*.

G. O'. : Et cela se produit grâce au travail, à la pratique.

F. L. : Peut-on traduire *dawis* dans le domaine des bardes comme : belle voix non expérimentée et *hawaz* comme : belle voix expérimentée ?

Q. T. : Oui, mais *hawaz*, c'est bien au-dessus ! C'est un critère supérieur pour apprécier la beauté de la musique.

Dans le prolongement de ce qui a été exposé jusqu'ici et de l'échange retranscrit ci-dessus, quand un certain nombre de critères esthétiques sont réunis, on ne parle plus de *dawis* mais de *hawaz*, un concept qui renvoie à une voix « chantée avec le cœur » (souligné plus haut). D'ailleurs, les bardes parlent également de : « chanter avec son âme » (*shin kewilden*)<sup>28</sup> ou encore : « sentir de l'intérieur » (*ishki sezimledi*). Aussi, telle la capacité à orner (*irg'aq*), *hawaz* est considéré comme un don divin qui, au-delà d'années de travail, ne peut s'expliquer de manière objective.

## De la synthèse à la cohésion

Un autre qualificatif important du point de vue de l'appréciation musicale exprimée par les bardes lors d'une performance est : *jyynaqli*. De manière unanime, ils utilisent ce terme à partir de son sens premier, soit : « concentré », en guise d'appréciation pour un épisode qui a été raccourci. Opérant uniquement au niveau des paroles, *jyynaqli* renvoie à un épisode de plusieurs couplets synthétisé en seulement quelques vers. En fait, *jyynaqli* est l'expression d'une valorisation de la synthèse. Non pour le gain de temps qui en résulte, mais plutôt pour l'intensification des effets produits par le barde sur l'auditoire, lequel s'attend à un épisode. Or, voici cet épisode soudainement réduit à quelques vers. C'est comme si le barde

---

28 De *shin* : vérité et *kewil* : cœur, âme, soit : véritablement avec son âme.

avait saisi un élément de l'histoire qui l'éclaire plus fortement et plus rapidement. Là encore, ce terme renvoie à l'art de l'exécution, et il contribue à la rendre plus vivante pour l'auditoire. Dans ce cas, on dit que l'action est chantée de façon synthétique : *jyynaqlı aytıw*.

Mais dans l'usage courant, *jyynaqlı* peut aussi signifier : « bien rangé » (pour une maison)<sup>29</sup>. Il signifie aussi : « soigné » (un travail) et même « rassemblé ». Ces termes sont issus de *jyynaq* : 1. recueil, anthologie, et 2. réunion<sup>30</sup>. Or, voici une sélection de commentaires faits par G'ayrat-baqıı alors que nous réécoutions ensemble les enregistrements d'une jeune barde :

- 1) La prononciation des paroles et la mélodie vont très bien ensemble (*jyynaqlı*)
- 2) Le chant et son jeu vont bien ensemble. Elle chante de façon réunie (*jyynaqlı*)
- 3) C'est *jyynaqlı* ! Elle tient bien le tempo (*temp jaqsı*)

Dans ces trois commentaires, on voit bien que le barde ne fait pas référence à la synthèse d'un texte raccourci mais plutôt, en lien avec l'idée de « réunion » (*jyynaq*), à la concomitance d'éléments assemblés. Or, quand la question a été abordée en groupe, cette interprétation n'a pas été acceptée par les autres bardes et G'ayrat-baqıı a lui-même reculé ; pour les autres, il ne pouvait s'agir que d'une référence aux paroles de l'épopée. Sur le coup, j'ai pensé que ma précédente compréhension était erronée, les commentaires de G'ayrat-baqıı ayant été collectés un an auparavant. Mais entre-temps, et procédant à une analyse des différents critères d'appréciation par paramètres, j'ai relevé alors d'autres expressions et commentaires allant dans le même sens d'union entre différents aspects impliqués dans la performance épique. Et ce, au-delà du terme *jyynaqlı* en tant que tel.

C'est pourquoi l'usage particulier qu'en a fait G'ayrat-baqıı me semble éclairant. Au lieu d'y voir une erreur, le sens de ce terme n'ayant été corroboré par aucun autre barde, j'y vois plutôt la tentative de faire correspondre au mieux un mot à un ressenti. Et ce n'est plus la signification du terme qui est en jeu ici, mais plutôt la valeur qu'il est susceptible de recouvrir. Cette valeur se retrouve dans plusieurs expressions, lancées en cours de performance ou après. Parmi elles, je citerai : « *gu'ı da'ste!* », de *gu'ı* (fleur) et *da'ste* (bouquet)<sup>31</sup>. Là encore, une telle image indique que l'ensemble de la performance, autrement dit les différents éléments qui la composent, « tiennent bien ensemble », comme le seraient des fleurs réunies en bouquet. Elle exprime ainsi une perception selon laquelle des éléments différenciés forment un tout homogène<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> *Jyynaqlı uy*.

<sup>30</sup> Voir Baksakov 1958 : 271. Voici d'autres termes au sens apparenté : *jyın* (récolte), *jyınaw* (collecte), *jyınawshı* (collecteur).

<sup>31</sup> En guise d'approbation, les bardes s'écrient également : *da'ste-da'ste!*

<sup>32</sup> Comme dans l'expression : *Jaqsı qaytarıp turıptı!* (« Ça va bien ensemble ! », à propos des paroles et de la musique).



Le sens singulier accordé à *jyñaqlı* par G'ayrat-baqsı résulte d'un processus à travers lequel il a voulu exprimer une valeur qui se laisse détecter par une mise en comparaison de mots et expressions, et que je traduirais par : cohésion. Bien qu'elle ne soit pas utilisée comme terme générique appliqué aux différents champs du domaine épique, cette valeur ressort pourtant des critères appréciatifs exprimés indirectement par les bardes. En effet, nous avons vu depuis le début de cet article que l'appréciation d'une épopée ne relève pas d'un paramètre particulier mais de paramètres *combinés*. Or, c'est cette combinaison d'éléments différents regroupés en un tout homogène, qui produit sur l'auditoire un intérêt et des effets plus moins importants.

## Conclusion

De ce qui précède, il ressort d'abord et avant tout que les bardes karakalpaks possèdent de nombreux termes et expressions pour apprécier les épopées. Et cet article n'a pas eu pour objectif de les épuiser tous. Il est apparu également que les termes collectés dans le cadre de cette recherche ne sont pas spécifiques au domaine épique ; puisés dans le langage courant, les bardes les dotent d'une valeur esthétique particulière, que ce soit à partir d'un sens littéral ou figuré. Ainsi, au-delà des termes d'esthétique musicale appliqués au domaine épique, cet article a montré plusieurs modalités selon lesquelles les bardes élaborent leur discours autour de leurs performances. Dans certains cas, l'analyse a également montré que le sens attribué à un mot pouvait différer selon les bardes. Plutôt que d'interpréter un sens singulier comme une erreur, dès lors qu'il n'était pas corroboré par la majorité, j'ai préféré le considérer comme une nuance dans la traduction d'une expérience esthétique vécue à un moment donné. Et, partant d'une analyse du discours, un certain nombre de spécificités langagières sont apparues pour traduire, à partir des termes vernaculaires en vigueur *et de leurs contraintes sémantiques*, un idéal esthétique dynamique, dans la mesure où il est voué à être sans cesse actualisé et individualisé.

## Références

BASKAKOV N. A.

1958 *Karakalpakso-Russkiy Slovar'* [Dictionnaire karakalpak-russe], Moskva : Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nyh slovarej.

DAMPIERRE Éric de, éd.

1995 *Une esthétique perdue*. Paris : Presses de l'École normale supérieure.

DURING Jean

1998 *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*. Paris : Actes Sud.

2005 « Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia », *Ethnomusicology Forum* 14 (2) : 143-164.

LÉOTAR Frédéric

2012 « Critères d'appréciation des épopées : Le cas d'une version 'pop' karakalpak », *MUSICultures: Indigenous Modernities*, vol.39/1, pp.188-207.

2015 *La Steppe Musicienne. Analyses et modélisations du patrimoine musical turcique*, Paris : Vrin.

LEVIN Theodore

1996 *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Bloomington : Indiana University Press.

MAKSETOV Kabyl M.

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

REICHL Karl

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

### **Discographie**

DURING Jean

2013 *Uzbekistan: Musical Traditions of the Karakalpak*. 1 CD (fichier pdf, enregistrements, livret) Folkways UNES08308.

LÉOTAR Frédéric

2008 *Karakalpakistan: La Voix des Ancêtres*, coll. «Asie intérieure». 1 CD/DVD (fichier PDF, enregistrements, livret), Buda Records.

2012a *Karakalpak Epic Heritage/Patrimoine épique Karakalpak*. 1 CD (enregistrements, livret quadrilingue) UNESCO/Ambassade de France en Ouzbékistan.

2012b *Music of the Golden Sands*. 1 CD (fichier pdf, enregistrements, livret), Pan Records.

**RÉSUMÉ.** Les épopées karakalpakes d'Asie centrale ont été étudiées principalement comme des œuvres de littérature orale (Maksetov 1976, Reichl 2007). Or, au-delà de leur aspect formel, ces épopées sont exécutées et avant cela transmises de professeur à élève. Quels sont les critères à partir desquels l'exécution des récits épiques est évaluée ? Et comment les tenants de la tradition verbalisent-ils leur appréciation ? En quoi les termes et expressions utilisés constituent-ils un vocabulaire spécifique et d'où proviennent-ils ? À travers la terminologie en usage chez les bardes karakalpaks, cet article examine une conception singulière du goût musical, à la fois du point de vue de l'appréciation et de la dépréciation des *performances*. Il en ressortira un certain nombre de spécificités langagières destinées à éclairer un idéal esthétique dynamique sans cesse actualisé.



Les documents multimédia de ce volume  
peuvent être consultés à l'adresse  
<[www.adem.ch/ce28](http://www.adem.ch/ce28)>