

Autour du geste musical andin

Rosalía Martínez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1831>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 167-180

ISBN : 2-8257-07-61-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Rosalía Martínez, « Autour du geste musical andin », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1831>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Autour du geste musical andin

Rosalía Martínez

- 1 En voyant cette main qui joue de la *kena* (flûte à encoche) je peux savoir que celui qui tient l'instrument est un Andin ; je ne peux confondre son geste avec celui d'un jeune Chilien de la ville jouant exactement de la même flûte. Tandis que dans le premier cas les doigts couvrent le trou de jeu avec l'articulation entre la deuxième et la troisième phalange, dans le deuxième, c'est avec l'extrémité de la troisième phalange qu'on ferme l'orifice.
- 2 Ces deux gestes ont une fonction musicale identique et pourtant ils sont différents. Depuis que Mauss, en 1934, propose la première réflexion en France sur ce qui constitue alors un nouvel objet anthropologique : les « techniques du corps », « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (1950 : 365), les ethnomusicologues ont maintes fois constaté la dimension culturelle du geste musical. Ou plutôt, les interactions existant, dans ce geste, entre le culturel et l'individuel. Par ailleurs, le dosage, le degré selon lequel se manifeste l'individualité dans les gestes interprétatifs d'une musique (ou d'une danse) apparaît lui-même comme un choix de société : il peut varier non seulement d'un groupe humain à l'autre, mais aussi entre les différentes formes musicales appartenant à une même collectivité.
- 3 Les gestes musicaux d'une société peuvent lui être aussi spécifiques que ses instruments de musique. Au même titre que les objets producteurs de sons, certains gestes pourraient nous parler des conceptions musicales d'un groupe humain, ou de ses représentations de l'univers social et religieux, du corps, du souffle, de l'espace... Mais – le constat en a déjà été fait par plusieurs auteurs – mises à part certaines démarches qui restent encore trop isolées, nous, ethnomusicologues, n'interrogeons pas ces mouvements de manière systématique. En outre, l'attention qu'on leur accorde reste trop souvent confinée à en fournir une description ou à les expliquer en termes d'efficacité sur le plan de la production sonore.
- 4 Pourtant, dans le monde andin par exemple, nombre de gestes ont une finalité pratique tout en étant autre chose, une manière de vivre son corps, une façon d'entrer en relation avec les forces de l'invisible, avec les êtres vivants, avec les objets...

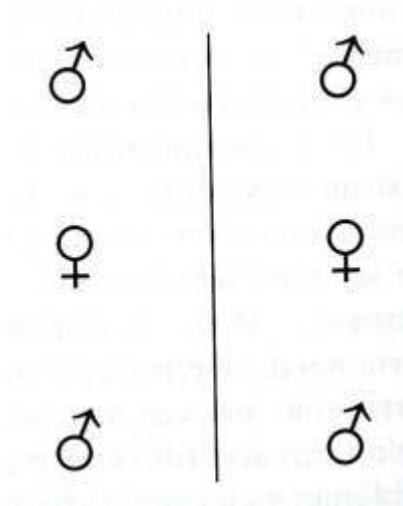
- 5 Pour cette vaste région du monde qui est celle des Andes, nous ne disposons d'aucun travail donnant une place conséquente au geste musical, quoiqu'il soit possible d'en trouver quelques références éparses dans différents écrits. Les notes qui suivent se veulent une première contribution à cette problématique. Provenant de l'observation de certaines musiques urbaines ainsi que de mon travail pendant les dix dernières années chez trois groupes quechua du centre-sud de la Bolivie, les Jalq'a, les Tarabuco et les Calcha¹, cette réflexion n'a qu'une seule prétention : explorer quelques pistes permettant de contester une vision fonctionnaliste qui, confinant le geste musical à sa dimension technique, cherche à l'expliquer uniquement en termes d'une stricte logique de production sonore.

Spectacle

- 6 Il n'est pas exagéré d'affirmer que très souvent, les Andins accordent presque autant d'importance aux aspects visuels de la performance musicale qu'à ses aspects sonores. Une grande partie des musiques collectives se donnent à voir. Indépendamment de la présence ou de l'absence de danseurs, les musiciens évoluent dans l'espace en le délimitant, en le découpant, en lui donnant une forme. Ils portent des costumes, des chapeaux, des plumes, des rubans de couleurs... La gestualité participe à cette dimension spectaculaire de la musique : les différents répertoires musicaux se distinguent entre eux non seulement par le type d'instrumentation utilisée ou par leurs caractéristiques musicales (rythme, mélodie, formes...), mais aussi par une implication particulière du corps : une certaine posture du torse, la réalisation de gestes ou de pas spécifiques.

Ayarichi

Fig. 1 : Disposition de l'ensemble *ayarichi*



- 7 Organisés en deux files égales, les quatre musiciens tarabuco de l'ensemble *ayarichi* et les deux jeunes danseuses (*taki*) se déplacent de telle manière qu'ils laissent toujours apparaître un axe central virtuel entre les deux files. En dessinant différentes figures chorégraphiques, le groupe parcourt l'espace, entretenant avec ses mouvements l'illusion constante de cette ligne séparatrice, de ce centre que l'on ne transgresse jamais.

- 8 La main gauche de chaque musicien tient une flûte de Pan ; à ce même bras est suspendu un grand tambour (*caja*) frappé par la main droite. Dans cette région, lorsque les musiciens jouent des flûtes de Pan, il est courant qu'ils placent les tuyaux les plus longs, ceux qui produisent les sons graves, à leur droite, les plus courts, produisant les aigus, à leur gauche. Or, les musiciens *ayarichi* prennent leur instrument en mettant les tuyaux graves vers le centre du groupe et les tuyaux courts vers l'extérieur, produisant ainsi l'effet visuel d'une symétrie en miroir.

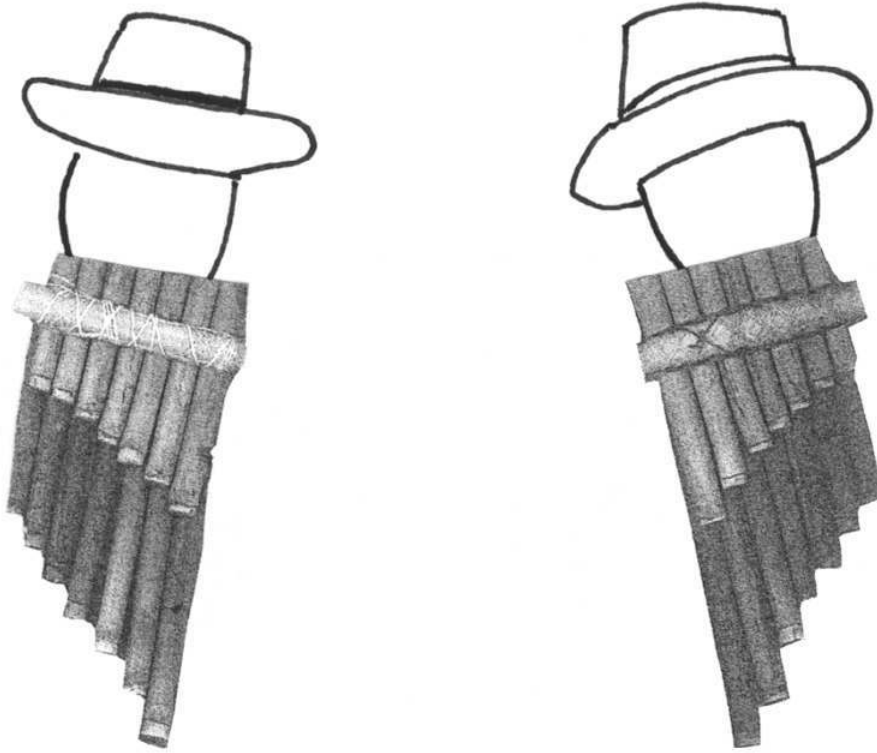
Fig. 2 : Ensemble *ayarichi*



- 9 Et comme ils doivent tous souffler simultanément dans les mêmes tuyaux (les flûtes, accordées pareillement, jouent à l'unisson ou à l'octave), les mouvements des têtes des musiciens des deux files sont identiques, mais se font dans des sens contraires :
- 10 La composition des deux rangs des danseurs, leurs déplacements dans l'espace, la tenue des instruments, et les gestes musicaux eux-mêmes : tout contribue donc à créer une image visuelle de la performance musico-chorégraphique : celle d'une structure – en mouvement – formée par un axe central et deux côtés symétriques.
- 11 Or il s'agit là d'une structure significative dans l'univers andin. Bien connue des ethnologues qui l'ont mise en rapport avec la pensée dualiste, elle incarne l'idée d'un ordre du monde. On peut la rencontrer à la base de représentations aussi variées que l'organisation sociale (une grande partie des groupes indigènes sont structurés en deux moitiés distinctes et complémentaires) ou le tissage. On la retrouve également dans certains aspects de la pensée musicale² et dans la danse³. Les Tarabuco n'ont pas de structure sociale en moitiés, mais ils utilisent ce même type d'organisation symétrique dans la composition de leurs tissus et dans certaines de leurs musiques, comme celle de carnaval (Martinez 1992).
- 12 Le geste musical du « souffleur » (*phukunero*), comme on appelle les joueurs de flûtes de Pan, produit ainsi simultanément *et* du son *et* de la symétrie visuelle. Il s'agit là d'un geste qui possède une « intention signifiante » (Marin 1995 : 6.601). Fonctionnant comme un

signe, il renvoie à un référent extérieur, à l'idée de symétrie et d'ordre ; un signe non arbitraire puisqu'il crée lui-même cette symétrie qu'il évoque.

Fig. 3 : Mouvements de la tête des « souffleurs ».



- 13 Ce geste forme avec le son une unité indissociable. Par ailleurs, ces mouvements de la tête qui souffle dans la flûte ne semblent pas être fait pour appeler le regard : ils sont simplement là, comme ceux des pieds qui avancent dans la poussière, comme ceux, timides, des filles souriant à peine dans leurs costumes de fête.

En ville

Fig. 4: Geste musical urbain.



Photo A. Echard

- 14 Le geste musical occupe une tout autre place dans ces impressionnantes fêtes ayant lieu une fois par an dans les grandes villes boliviennes, manifestations destinées aux saints catholiques (saint Bartholomé à Potosí) ou à différentes figures de la Vierge (Guadalupe à Sucre, Urkupiña à Cochabamba). Dans ces fêtes qui rassemblent des milliers de danseurs et de musiciens, c'est une esthétique reconnue comme « métisse »⁴ et urbaine qui prédomine. Pour l'*Entrada*, « l'Entrée », le grand défilé dansé qui ouvre la fête en parcourant des kilomètres de rues pendant des heures, les danseurs ont des costumes faits de paillettes et de tissus dorés, en velours et en soie de couleurs flamboyantes ; ils portent de magnifiques broderies ou des masques conçus par de savants artisans spécialisés. A ce faste plastique correspond en musique l'utilisation des fanfares dont la puissance sonore a en grande partie remplacé les sons des instruments traditionnels dans les dernières décennies.
- 15 Chaque confrérie (*hermandad*) de danseurs est accompagnée par sa propre fanfare. Dans le passé – il y a une trentaine d'années – on choisissait d'établir un contraste entre l'éclat du groupe de danseurs et la sobriété des musiciens, habillés, eux, en complets de couleurs foncées – gris, bleu marine, noir – et avançant d'un pas tout à fait normal. Depuis quelques années, la prestation musicale de la fanfare devient elle-même un spectacle à part entière. Tout au long de l'*Entrada*, parfois pendant plus de douze heures de suite, les musiciens, ou au moins une partie d'entre eux, dansent et exécutent des chorégraphies propres qui diffèrent de celles des danseurs (Echard 2000 : 143). Comme chez les groupes indigènes, on établit ici un lien entre un type d'instrument et un type de pas : les trombonistes, les trompettistes, les joueurs de *bombo* (grosse caisse), les joueurs de cymbales d'une même fanfare : chaque section avance à sa manière. D'autres gestes, intervenant directement ou non dans la production sonore, sont aussi spécifiques à chaque catégorie d'instrumentistes (Echard 2000 :144-147).

- 16 Cette gestualité porte en elle des lignes de rupture avec celle que l'on peut reconnaître comme plus « indigène ». Le geste est ici emphatique, il attire l'attention sur lui-même : les trombonistes sautent en arrière, les musiciens font tourner les cymbales ou jouent en avançant jambes fléchies, les percussionnistes font tourner les baguettes entre leurs mains (*ibid*). En outre, le musicien cherche, parfois sollicite directement l'admiration et l'approbation des gens massés dans la rue, qui alors applaudissent, crient ou battent des mains en suivant un rythme... Ces caractéristiques du geste musical urbain suscitent une relation entre les musiciens et l'assistance différente de celle que l'on rencontre dans les communautés indiennes : en ville, ceux qui sont sur les trottoirs sont appelés à regarder, à réagir, à juger, à se manifester ainsi en tant que « public » constitué, tandis que dans les communautés – qu'il s'agisse d'un contexte rituel ou d'une cérémonie civile telle que l'inauguration d'une école – ceux qui observent ne manifestent pas leur appréciation sur la prestation musicale de manière ouverte, sonore ou gestuelle.
- 17 Comment qualifier le type de communication que ces gestes mettent en œuvre ? La gestualité urbaine décrite ici serait essentiellement conative – elle cherche à produire la réaction du public – et phatique, insistant de manière plus au moins discrète sur le contact avec les spectateurs⁵. En revanche, gestes indigènes et gestes métis ont en commun une caractéristique : ils ne sont jamais expressifs, ne cherchent pas à communiquer des affects, des émotions. Les sentiments pouvant traverser les musiciens, joie, douleur, nostalgie, émotion religieuse... ne s'exposent pas au regard des autres.

Le déplacement

- 18 Qu'est ce que le « geste musical » ? Une première définition sur laquelle tout le monde pourrait s'accorder serait « mouvements participant directement à la production du son ». Mais cette approche du geste musical, trop restrictive, ne peut recouvrir les réalités que l'on retrouve dans les sociétés andines. Ainsi, la proposition de Van Zile (1998), « *movements in the context of the music event* » ouvre des perspectives d'observation plus appropriées⁶. Elle permet d'intégrer deux nouvelles catégories de mouvements dont la valeur opérationnelle est particulièrement intéressante dans le monde andin : des mouvements, locomoteurs ou non-locomoteurs, concomitants à la production sonore, mais n'agissant pas directement sur elle, et des mouvements non-concomitants à l'émission des sons, c'est-à-dire ayant lieu avant ou après elle.
- 19 Parmi les mouvements non sonores mais synchrones avec le jeu instrumental et même avec l'émission vocale, il en est un qui occupe dans cette région une place particulière : le déplacement. En effet, il est courant que les musiciens soient en même temps danseurs ; mais, même quand ils ne le sont pas, s'ils accompagnent un groupe de gens qui dansent, ils se déplacent souvent aussi dans l'espace⁷. Ces parcours qui se font avec une attitude corporelle, et souvent même avec des pas différents de ceux de la vie quotidienne, sont pensés dans certains cas comme étant de la marche (*puriy*), dans d'autres, ils sont assimilés plutôt à la danse (*tusuy*). Ils dessinent sur le sol des figures simples, « cercle », « zig-zag », « serpent », « petits tours », ou plus complexes, constituant parfois de véritables chorégraphies. Quelques-uns, comme les tours à gauche, le zig-zag ou encore le parcours d'une file de musiciens en « serpent », sont signifiants et mis explicitement en rapport avec les mouvements des entités diaboliques de l'infra-monde.

- 20 Sachant que les musiques s'interprètent toujours dans des contextes plus ou moins ritualisés, il convient d'observer le déplacement en tant qu'action rituelle. Ici, toute cérémonie communautaire implique l'utilisation de plusieurs espaces distincts, parfois assez éloignés les uns des autres : la maison d'une autorité traditionnelle, la place de l'église, la cime d'une montagne où se trouve une croix... Or les déplacements entre ces lieux sont toujours l'objet d'une sacralisation à travers des haltes et des libations faites tout au long du chemin en l'honneur des différentes entités surnaturelles. Mais surtout, ces déplacements se font en musique, parfois avec des pièces ou des répertoires spécifiques dont les différentes dénominations soulignent l'acte de marcher, d'avancer, de se déplacer. Les Jalq'a les appellent « *Waynu* [musique] pour marcher », et aussi *llampuriy*, « aller chemin », tout comme les Tarabuco ; ailleurs, on les retrouve aussi sous le nom espagnol de *pasacalle*, dont le sens originel est celui d'« avancer dans la rue ».
- 21 Ces musiques qui signifient elles-mêmes le déplacement ont un statut spécial : c'est avec elles qu'on arrive à tout espace rituel ou qu'on le quitte. Elles sont également jouées dans des lieux circonscrits de manière répétée et à des moments significatifs de la cérémonie. L'importance de ces musiques est-elle liée au fait qu'elles marquent des transitions ? On le sait en effet, dans les sociétés andines, frontières géographiques, transitions temporelles, limites et frontières ethniques, sont l'objet de manipulations symboliques qui les désignent comme des « lieux » privilégiés de manifestation de l'invisible (Molinié 1986).
- 22 Musiques pour déplacer le corps, déplacements pour jouer. Même si le déplacement apparaît comme un mouvement autonome, nommé, ayant une signification propre et n'intervenant pas directement dans la production du son, il peut être considéré ici comme un mouvement musical à part entière : il fait partie de l'expérience corporelle du musicien et est pratiquement inséparable de la production sonore.

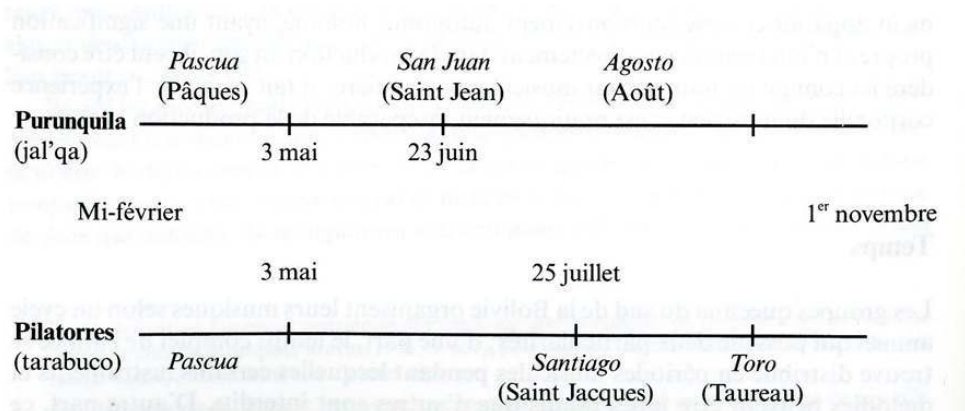
Temps

- 23 Les groupes quechua du sud de la Bolivie organisent leurs musiques selon un cycle annuel qui possède deux particularités : d'une part, le temps complet de l'année se trouve distribué en périodes musicales pendant lesquelles certains instruments et mélodies peuvent être joués tandis que d'autres sont interdits. D'autre part, ce cycle n'est pas composé d'une simple succession de musiques ; en fait, des découpages différents de l'année se superposent de manière telle que divers répertoires musicaux peuvent être exécutés simultanément. L'organisation annuelle de la musique donne donc naissance à une construction temporelle complexe qui se double d'une dimension spatiale car l'exécution des différentes musiques démarque des lieux précis de l'environnement, trace des parcours. Ne correspondant à aucun autre découpage explicite de l'année, ce cycle musical s'avère être lui-même un cycle rituel se déroulant tout au long des douze mois (Martínez 1994).
- 24 Dans cette région de la Bolivie, les gens disent que les musiques font « tourner le temps », le font « marcher ». C'est là une expression figurée pour désigner un fait de la perception : la succession des musiques mises en œuvre tout au long de l'année crée une conscience, rend palpable pour chacun l'écoulement du temps (*ibidem*).
- 25 Or, sauf pour certains répertoires très précis, la musique constitue dans ces sociétés un savoir-faire partagé, non spécialisé. Les pratiques instrumentales et vocales distinguent les grandes étapes du cycle de vie et, pour les jeunes, l'exécution publique de la musique

signifie leur intégration à la vie sociale. Ainsi, la musique produit un vécu collectif du temps, un vécu construit à travers une forte implication corporelle. Chaque période se distingue ainsi non seulement par les sons que l'on entend, mais aussi par des conduites somatiques particulières, des gestes spécifiques des musiciens. L'exemple du luth « petit charango » (*juch'uy charango*), est particulièrement éclairant à cet égard.

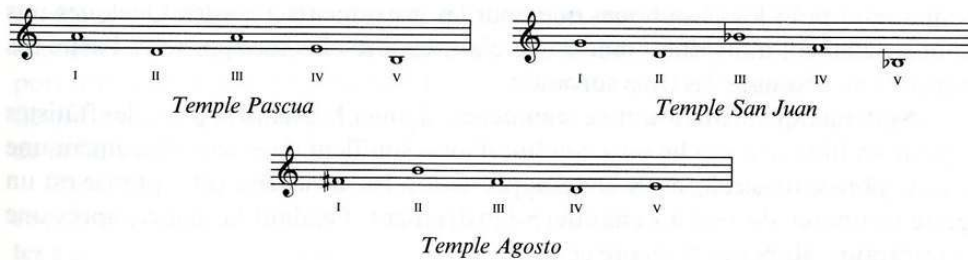
- 26 Dès la fin du carnaval les gens rangent les instruments de cette période rituelle – essentiellement des flûtes à conduit d'air et des clarinettes – et sortent le charango de leurs maisons. L'instrument est utilisé pendant une période d'environ huit mois, jusqu'à la Toussaint. Toutefois, les communautés subdivisent cette longue période en séquences plus courtes nommées de manière générique « temps » (*tempo*), chacune ayant sa propre dénomination, provenant, en général, du calendrier chrétien. A chaque « temps » correspond un répertoire musical propre qui porte le même nom. La figure 5 montre le découpage des « temps » fait par deux communautés, l'une jalq'a et l'autre tarabuco.

Fig. 5 : Tableau comparatif : découpage de l'année entre la mi-février et le 1^{er} novembre par deux communautés, l'une jalq'a et l'autre tarabuco.



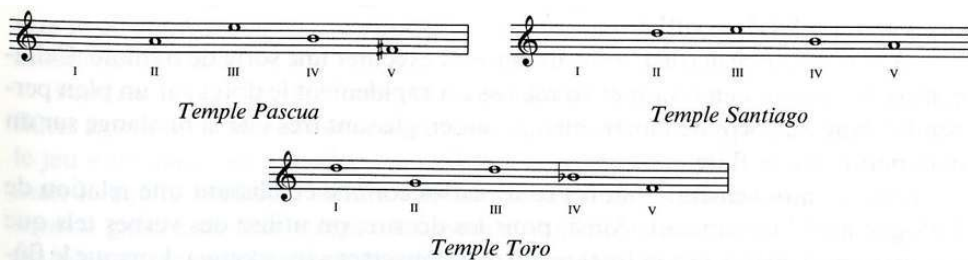
- 27 Toutes ces musiques sont chantées et accompagnées par le charango. Elles possèdent une évidente unité, donnée par l'instrument et par l'utilisation commune du langage harmonique ; en effet, par rapport aux autres musiques de l'année, celles-ci sont les plus occidentalisées. Mais chaque répertoire, composé de plusieurs pièces, se distingue des autres par des caractéristiques propres telles que l'échelle, la périodicité ou les figures rythmiques utilisées (Martinez 1994 : 154-188).
- 28 Au-delà de leur homogénéité, il est possible de reconnaître à l'écoute, et sans équivoque, une mélodie de Pascua, de San Juan ou de Toro. Les caractéristiques musicales suffisent donc pour distinguer entre elles ces constructions sonores et, ainsi, pour différencier les périodes temporelles qu'elles recouvrent. Or, toutes les communautés, sans exception, transforment également l'instrument lui-même : ils l'accordent différemment pour chacun de ces « temps ». Trois ou quatre fois par an, selon les communautés, les musiciens tendent ou distendent les cinq cordes doubles pour modifier leurs rapports intervalliques. Chaque communauté possède ainsi au minimum trois accordages⁸ distincts. Nommés *temple* en espagnol, certains de ces accordages varient d'une communauté à une autre et témoignent souvent d'une imagination débordante : les intervalles ne s'organisent pas graduellement de l'aigu au grave, comme dans la guitare, mais font des sauts capricieux dans les deux sens et peuvent aller parfois jusqu'à une dixième.

Temples du charango d'une communauté jalq'a (Purunquilla).



I, II, III, IV, V = cordes

Temples du charango 'une communauté tarabuco (Pílatorres).



I, II, III, IV, V = cordes

- 29 Or, du point de vue du résultat sonore, le changement est peu évident, sauf parfois dans certains cas où l'on entend plus clairement une différence de registre. La différence sonore ne semble pas justifier la complication technique qu'elle induit. En effet, pour chaque *temple*, le musicien doit modifier toutes les positions de sa main gauche. Il doit apprendre trois fois plus de positions que si l'instrument gardait le même accordage, avec tout ce que cela comporte de création de nouveaux réflexes. Ainsi, ce qui va se transformer est moins la musique que l'expérience physique du musicien. En associant à chaque *tiempo* de l'année des gestes spéciaux de la main gauche, le passage d'une époque à l'autre devient une expérience physique. Les gestes musicaux font ici que le temps passe à travers les corps mêmes des musiciens.

Contacts

- 30 Lorsqu'une session de musique débute ou encore avant le jeu formalisé d'une pièce musicale, les musiciens réalisent un ensemble de manipulations sur leurs instruments que l'on peut qualifier de « gestes de contact » car ils ont comme principal objectif celui d'établir une relation avec l'objet.
- 31 Certains de ces gestes sont muets, comme celui du musicien qui mouille avec sa salive la pointe de son index, puis, soigneusement, dessine un cercle autour de chaque trou de jeu de sa flûte. La majorité des autres gestes sont sonores et s'utilisent autant pour les aérophones que pour les instruments à cordes. Quelques-uns sont strictement individuels

tandis que d'autres sont effectués par tous. Parmi ces derniers on distingue les trois suivants :

- Systématiquement, avant de commencer à jouer la première pièce, les flûtistes – pour les flûtes à encoche ou à conduit d'air – soufflent dans leur instrument une courte phrase musicale, assez stéréotypée. Selon les musiciens, cette phrase est un geste technique destiné à « chauffer » l'instrument. Pendant la séance, après une interruption, ils peuvent refaire ce geste.
 - Au commencement et à la fin de chaque pièce, les flûtistes, en mettant les lèvres dans une position particulière, émettent un son très aigu et bref que l'on peut comparer à celui d'un sifflet.
 - A la place de ce dernier geste, ils peuvent exécuter une sorte de trémolo. Celui-ci n'est pas produit en levant et en rabaissant rapidement le doigt sur un plan perpendiculaire au corps de l'instrument, mais en glissant très vite la phalange sur un plan parallèle à la flûte.
- 32 Tous ces mouvements sonores sont pensés comme établissant une relation de dialogue avec l'instrument. Ainsi, pour les décrire, on utilise des verbes tels que « interroger » (*tapuy*), répondre (*jayñiy*) ou « converser » (*conversar*). Lorsque le flûtiste joue avec sa *kena* la phrase musicale introductive, il dit qu'il l'« interroge ».
- 33 Il en va de même avec le charango. Là encore, l'instrumentiste réalise une courte mélodie « pour demander ». En outre, l'action même d'accorder l'instrument est perçue comme un dialogue entre le musicien et l'instrument, et aussi comme une « conversation » entre les cordes. En alternance, l'index de la main droite va jouer assez vite deux cordes, contiguës ou non, en établissant entre elles une relation dite de « paire » : « l'une demande, et l'autre répond » dit-on. Ensuite, le musicien recommencera en établissant différentes « conversations » entre les cordes jusqu'à considérer que l'instrument sonne juste.
- 34 Ces gestes non seulement établissent un contact avec l'objet, mais placent celui-ci dans une relation déterminée avec le musicien : celle d'un échange, d'un dialogue. En outre, ces gestes traduisent une conception de l'instrument apparaissant également dans la terminologie utilisée pour nommer leurs parties ou dans divers discours sur la musique. Les instruments ont une « voix » (*kunka*), une « langue » (*qallu*) – l'embouchure des flûtes – ou un « nez » (*sinqa*) – la fenêtre des flûtes à conduit d'air. Leur son est appelé *wacqay*, « pleurer », comme le chant des oiseaux... Avec leurs actions et leurs discours, les Jalq'a, les Calcha et Tarabuco accordent à leurs instruments le statut d'êtres vivants.

Souffle

- 35 Sons impurs, sons dans lesquels on laisse entendre l'écoulement de l'air... Il est aujourd'hui connu des ethnomusicologues andinistes que, en ce qui concerne les flûtes, la famille organologique la plus représentative de cette région du monde, l'esthétique du son fait la part belle à la présence du souffle.
- 36 Cette situation que l'on retrouve dans le jeu courant de ces instruments, est encore amplifiée lors du recours à certaines techniques de jeu dans lesquelles le rapport son/souffle se trouve inversé : il s'agit de sons véritablement noyés dans le souffle qui, lui, est mis en avant. Le résultat sonore est celui d'une sorte de chuchotement de la flûte.
- 37 Tous les groupes quechua dont il est question ici font appel à des techniques de ce genre utilisées dans le jeu des flûtes de Pan, des flûtes à conduit d'air ou des flûtes à encoche. Toutefois, elles s'appliquent à des circonstances bien définies : la composition musicale

notamment, ainsi que la répétition individuelle ou collective d'un morceau. Les musiciens s'en servent également pour désigner à d'autres une pièce sans avoir à dire son nom, quoique certaines en possèdent, ou encore pour se remémorer une mélodie.

- 38 Pendant la période de l'année dite « carnaval », les Tarabuco jouent de grandes flûtes à conduit d'air en roseau à six trous de jeu antérieurs appelées *pinkillo*. Dans le jeu « normal », les musiciens insufflent l'air par l'embouchure de l'instrument, mais lorsqu'ils répètent, mémorisent ou composent, ils placent le *pinkillo* totalement à gauche de leur visage en le posant sur le coin gauche de la bouche (voir fig. 6), ensuite avec les lèvres légèrement entrouvertes ils soufflent par la fenêtre, geste qui s'appelle « souffler par le nez », la fenêtre étant le « nez » de la flûte.
- 39 Le résultat est celui d'un son de faible puissance comportant beaucoup de souffle, un son, par ailleurs, très proche de celui qu'obtiennent les joueurs d'autres flûtes droites du type *kena* lorsqu'ils soufflent faiblement dedans en prononçant un son proche du « sh ».

Fig. 6 : Technique « souffler par le nez ».



- 40 Pourquoi les musiciens tarabuco utilisent-ils des gestes aussi détournés pour faire sortir ces sons de l'instrument ? Si l'on observe les divers contextes dans lesquels ces techniques sont mises en œuvre, on peut constater que, pour tous, il s'agit de situations de jeu que l'on pourrait appeler « non formelles ». Ceci est également affirmé par les corps des musiciens qui ne se déplacent pas – comme ils le feront plus tard lors du jeu « normal » – ou qui prennent des postures incompatibles avec ce type de jeu, comme s'appuyer avec nonchalance sur un mur. Ainsi, toute cette gestualité sonore, tout comme celle qui n'intervient pas directement dans la production du son, cherche à marquer une frontière nette entre ce type de situations musicales et l'exécution publique de la musique.
- 41 C'est ainsi que la composition, la répétition ou le processus de mémorisation se distinguent du jeu formalisé par une qualité de la matière sonore (sons avec plus ou

moins de souffle) et par une façon d'impliquer le corps qui, par un changement radical de la gestualité, modifie également les rapports qu'il entretient avec l'objet.

Production sonore et mouvements

- 42 Certains gestes musicaux appartiennent au domaine d'une gestualité technique culturellement codée. Dans les exemples évoqués ici, il apparaît que nombre de gestes liés à la production sonore peuvent répondre également à des intentions autres que la technicité. Ainsi, la dimension visuelle occupe une place fondamentale dans le geste musical, tant urbain qu'indigène. Mais si, pour le premier, elle met l'accent sur la communication avec le public, elle répond pour le second à un « vouloir signifier » (Marin 1995 : 6. 601), signifier la symétrie, les mouvements des dieux, la distinction entre situations de jeu formelles et non formelles.
- 43 Tout geste musical est, par sa nature même, un vécu du corps ; or il s'avère que, dans cette région de la Bolivie, on porte une attention spéciale à cette composante du mouvement. Il reste à connaître plus précisément les significations du déplacement qui n'ont été qu'à peine effleurées ici. Toutefois, on peut constater que, par son association presque systématique à la production sonore, le déplacement constitue un aspect central de l'expérience physique du musicien. Il en va de même dans le cas de la technique dite « souffler dans le nez » où, pour marquer que l'on est dans une situation particulière du jeu instrumental, on fait appel à des gestes que l'on peut qualifier de totalement « artificiels » par rapport à ceux que l'on effectue lors de l'utilisation courante de l'instrument : plaquer la flûte sur le coin gauche de la bouche, souffler avec les lèvres tordues à peine entr'ouvertes... De toute évidence, ce que l'on cherche ici c'est modifier la relation physique de la personne à l'instrument qui – en recevant l'air par sa fenêtre – se trouve, lui aussi, transformé. Et c'est encore avec le corps des musiciens que l'on joue pour produire ce qui devient non seulement une conscience ou une perception du passage du temps, mais aussi l'expérience physique de son écoulement.
- 44 A l'inverse d'un chanteur de flamenco dont la mimique faciale, les gestes de la main ou du bras, donnent à voir l'émotion, sont une sorte de prolongement de ses sentiments profonds, les mouvements de ces musiciens et chanteurs quechua n'amplifient pas leurs sentiments. Ce choix esthétique a peut-être un lien avec une conception plus globale des relations entre la musique, les instruments et les hommes. Nombre de discours et de pratiques mettent en avant l'idée que la musique n'est pas entièrement le fait des humains. Ainsi, dans la composition musicale, par exemple, les plus belles musiques sont « tirées » de divinités de l'infra-monde (Martínez 1996 : 312). Les gestes que j'ai appelés de « contact » suggèrent la même idée. Réalisés dans nombre de sociétés du monde, ce type de gestes, accorder un instrument, le toucher, le chauffer avant la performance, servent autant à préparer l'objet qu'à créer la disposition psychologique du musicien au jeu. Mais ici, les gens les expliquent en termes de dialogue avec un objet vivant. Et plus tard, en voulant remarquer le jeu d'une personne, on ne dira pas « untel joue très bien aujourd'hui », mais plutôt « sa flûte est en train de parler », « elle touche le cœur avec sa voix, avec ses pleurs clairs comme des paroles ». Ce n'est pas la qualité du musicien, mais celle de l'instrument qu'on met en avant. Ainsi, on peut considérer, à titre provisoire, que cette gestualité andine ne cherche pas à placer l'individu en tant que tel au centre du fait musical, mais le donne à voir comme le partenaire actif d'un échange sonore avec les instruments-êtres vivants et les forces surnaturelles.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDET Jean-Michel, 2001, « Mouvement musical – mouvement chorégraphique ». Actes du Colloque European Seminar in Ethnomusicology, ESEM, Londres 1999. www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico
- BRADBY B., 1987, « Symmetry around a centre: music of an Andean community ». *Popular Music* 62. Cambridge: Cambridge University Press: 197-217.
- ECHARD Aminatou, 2000, *La fanfare au sein de la fête du Chuttillo 99 : l'exemple du collège Calero. Potosi, Bolivie*. Mémoire de maîtrise. Paris : Université Paris 8.
- KESSEL Juan van, 1982, *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cuzco : Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- MARIN Louis, 1995, « Corps – La sémiotique du corps ». *Encyclopaedia Universalis*.
- MARTINEZ Rosalía, 1992, « Musique et démons : carnaval chez les Tarabuco ». *Journal de la Société des Américanistes* 76 : 155-176., 1994, *Musique du désordre, musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Thèse présentée en vue du grade de Docteur en Ethnologie. Nanterre : Université de Paris X., 1996, « El sajjra en la música de los Jalq'a », in M.-P. Baumann, éd. : *Cosmología y música en los Andes*. Berlin : Bibliotheca Ibero-Americana, Vervuet.
- MAUSS Marcel, 1950 [1936] « Les techniques du corps » *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF : 365-386.
- MOLINIE Antoinette, 1986, « Instruments symboliques aux frontières andines ». *Techniques et culture* 7 : 145-179.
- POOLE Deborah A., 1982, « Temporal Classification and Transformation in Andean Devotional Dance », communication au symposium *Religión Mito y Ritual en las Sociedades Andinas*. Manchester, ms.
- ZILE Judy van, 1988, « Examining movement in the context of the music event: a working model ». *Yearbook for Traditional Music* : 125-133.

NOTES

1. Les Tarabuco, une population estimée à 12000 individus, habitent vers l'est de la ville de Sucre ; les Jalq'a – 35000 individus approximativement – occupent un territoire situé vers le nord-ouest de la même ville, et les terres des Calcha, 8000 individus, se trouvent à 170 km au sud-ouest de la ville de Potosí.
2. Voir les analyses de la musique de la région d'Ayacucho (Pérou) faites par Bradby (1987).
3. Sur la relation entre dualisme et organisation en deux moitiés des groupes de danseurs voir notamment van Kessel (1982) pour le Nord du Chili et Poole (1982) pour le Pérou.
4. Le terme espagnol *mestizo* (métis) est couramment employé pour désigner les personnes appartenant à ce que l'on pourrait assimiler aux franges inférieures d'une classe moyenne villageoise ou urbaine. Il s'agit donc d'une catégorie sociale et non pas d'une catégorie ethnique.

5. Cette application purement opératoire des fonctions jakobsoniennes du langage à une sémiotique du corps, comme le propose Marin (1995 : 6. 601), pourrait être utilement élargie à d'autres domaines (la danse, notamment) et à d'autres régions.
 6. Pour les rapports entre son et mouvements corporels, ainsi que pour un commentaire de van Zile, voir Beudet 2001.
 7. Il y a tout de même quelques exceptions, par exemple chez les Jalq'a le répertoire pour chant et *charango* appelé *malawira* se joue sans que les musiciens se déplacent.
 8. Merci à Nandu Acquaviva pour la suggestion de traduire *temple* par le terme « accordage » à la place d'« accord », qui prête à confusion.
-

RÉSUMÉS

Un premier regard ethnographique révèle que, pour les groupes quechua du Centre-Sud de la Bolivie, le geste musical est autre chose qu'un mouvement technique destiné seulement à produire des sons. Ainsi, il apparaît que ces peuples andins jouent d'une manière particulière avec certains aspects du mouvement tels que la dimension spectaculaire, l'implication physique du musicien ou encore la possibilité de signifier. Qu'ils interviennent directement ou non dans la production sonore, les gestes musicaux font du corps du musicien un lieu où s'articulent des expériences aussi variées que celle de l'écoulement du temps ou celle d'une symétrie associée à l'ordre du monde.

AUTEUR

ROSALÍA MARTÍNEZ

Rosalía MARTINEZ est ethnomusicologue andiniste et travaille depuis plusieurs années chez différents groupes quechua de la région Centre-Sud de la Bolivie. Elle est responsable de la Filière d'ethnomusicologie à l'Université Paris 8 et membre de l'UMR « Laboratoire d'ethnomusicologie » du CNRS.