

Une flûte qui trompe

Parallèle entre deux aérophones indiens

Geneviève Dournon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2325>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1989

Pagination : 13-32

ISBN : 2-8257-0178-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Geneviève Dournon, « Une flûte qui trompe », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2325>

UNE FLÛTE QUI TROMPE

Parallèle entre deux aérophones indiens

Geneviève Dournon

La musique populaire de l'Inde, terrain où il reste encore tant à défricher et à déchiffrer, constitue pour l'organologie un réservoir de cas intéressants, en particulier dans le domaine des aérophones.

C'est ainsi que des recherches portant sur les instruments de musique au Rajasthan et au Madhya Pradesh¹ nous ont mis en présence de deux instruments à air dont on ne trouve que de rares mentions dans la littérature spécialisée. Semblables par la facture, ils se différencient radicalement du point de vue de l'émission du son, ce qui entraîne leur classification dans deux familles organologiques distinctes.

Nous savons que, pour la plupart des aérophones, le volume d'air contenu dans une cavité tubulaire (ou autre) est mis en vibration par une insufflation spécifique: jet d'air sur une arête pour les flûtes, vibration des lèvres pour les trompes². Les deux principes peuvent-ils être appliqués à un même instrument, le faisant ainsi basculer d'une catégorie à l'autre? A cette question, le *narī* du Rajasthan et le *bāns* du Madhya Pradesh permettent d'apporter une réponse positive (l'un d'entre eux tout au moins).

Chacun de ces instruments se présente sous la forme d'un long tuyau végétal percé de quatre trous de jeu; l'une des deux extrémités ouvertes, marquée d'un léger biseau, sert d'embouchure, ce qui, à première vue, correspond à une facture de flûte. La différence se manifeste lorsque le musicien embouche l'instrument pour le faire sonner. Il s'avère alors que, si le jeu du *narī* ne fait que confirmer sa qualité de flûte, le *bāns* est bel et bien insufflé comme une trompe. En effet, pour le *narī*, le joueur tenant obliquement l'instrument par rapport

¹ Au cours de missions effectuées en 1976, 1978 et 1981 dans le cadre des activités du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et de l'Équipe de recherche 165 du CNRS. Les travaux poursuivis au Rajasthan ont bénéficié de l'aide précieuse de Komal Kothari, directeur du Rupayan Sansthan.

² L'oscillation d'une anche, libre ou battante, constituant la troisième possibilité.

à l'axe vertical du visage, en appuyé l'embouchure sur le côté de sa bouche, contre ses lèvres entrouvertes de manière à modeler le jet d'air pour l'envoyer droit sur l'arête délimitée dans une infime portion du bord du tuyau (fig. 1). Quant au joueur de *bāns*, il tient l'instrument face à lui, perpendiculairement à l'axe du visage; il obture l'ouverture du tuyau en y pressant ses lèvres fortement tendues qui, en vibrant l'une contre l'autre, conditionnent le débit du souffle et l'oscillation de la colonne d'air (fig. 2).

Une observation plus approfondie de chacun de ces instruments permettra de dégager similitudes et différences par rapport à la facture, aux techniques de jeu, à la musique, de même qu'au rôle assuré par chacun d'eux au sein de traditions pastorales dans deux aires géoculturelles différentes: désert de Thar, d'un côté, plaine fertile de Chhattisgar, de l'autre.

Les flûtes *naṛ* au Rajasthan

Chevauchant le nord-ouest de l'Inde et l'est du Pakistan voisin, cette région désertique, parsemée de rares points d'eau que cernent des hameaux aux maisons de terre chapeautées de chaume, ne fournit pas de bambou ni de roseau, végétaux si propices à la confection des tuyaux de flûte. On taille les *naṛ* dans la tige ligneuse d'une plante arbustive, *sacco kangor*.

Leur longueur varie de 0,80 m à un mètre; les instruments plus courts sont rares. La taille des *naṛ* dépend de l'importance de l'arbuste choisi mais aussi des mensurations du facteur-joueur. En effet, les dimensions de la flûte et de ses éléments, si l'on ne peut les qualifier de canoniques, répondent néanmoins à des règles empiriques correspondant à des mesures corporelles telles que les bras, mains, doigts. Un des étalons de longueur consiste en l'écartement maximal entre l'auriculaire et le pouce d'une même main. Le joueur en compte quatre, plus la largeur de quatre doigts d'une main et l'index de l'autre, disposés côte à côte, pour évaluer la longueur totale du tuyau.

L'embouchure résulte généralement de la section droite du tube dont le bord externe peut ou non subir un léger biseautage. Dans certaines flûtes, elle est constituée par un embout tronconique, fait d'une mince bande de métal enroulée, ajustée à l'ouverture du tuyau et fixée avec de la cire. Semblable dispositif peut servir à plusieurs fins: allonger un tuyau coupé trop court, en protéger l'extrémité fragile ou encore faciliter l'émission du son, la finesse de la paroi de l'embout offrant au jet d'air une arête plus nette.

Une fois le tube évidé et les traces des embranchements colmatées avec de la cire, le percement des quatre trous de jeu s'effectue au moyen d'un fer rougi au feu. Pour déterminer l'emplacement de ces orifices, le musicien allonge ses deux bras sur le tuyau embouché. La dernière phalange de l'index d'une main (gauche ou droite selon les joueurs) indique la place du premier orifice et celle du majeur la place du deuxième, tandis que les dernières phalanges de l'index

et du majeur de l'autre main marquent, respectivement, la position du troisième et du quatrième trou de jeu.

Il arrive que, le premier trou percé, l'espacement entre 1 et 2 soit évalué par la largeur de trois doigts accolés (index, médium, annulaire), par deux fois cette mesure entre 2 et 3, et à nouveau par une largeur de trois doigts entre 3 et 4. Mesures corporelles, mettant en évidence l'équidistance entre les deux premiers et les deux derniers trous ainsi que l'intervalle double séparant le deuxième du troisième, proportions que nous avons retrouvées dans tous les *narī* observés.

Le premier trou de jeu, à partir de l'embouchure, se situe donc *grosso modo* aux trois quarts de la longueur totale de la flûte. Précisons que la perce du tuyau, suivant la forme naturelle de la plante, n'est pas parfaitement cylindrique. A titre d'exemple, à un diamètre de 35 mm, 24 mm, 20 mm pour l'embouchure, correspond un diamètre de 25 mm, 20 mm, 17 mm pour l'autre extrémité. Semblable forme dite «en queue de vache», *gopicha*, est considérée comme le *nec plus ultra* par les joueurs, peut-être en raison de son incidence sur la production de sons partiels.

Le *narī* (*narh*, *nadd*) du Rajasthan, comme ses homologues *nal* du Sind et du Baluchistān et *nel* d'Afghanistan, ressortit à la grande famille du *ney* arabopersan³ dont les multiples rejetons se trouvent en usage dans les traditions musicales savantes et populaires d'une vaste aire géoculturelle couvrant l'Asie centrale, les Balkans, la Turquie, le Proche et le Moyen-Orient, ainsi que le Maghreb, avec quelques épigones africains et malgaches⁴.

A notre connaissance, le *narī* fait de l'Inde la zone de présence la plus orientale d'un type de flûte qu'on jouait déjà dans l'Égypte du troisième millénaire.

Jeu du *narī*

Contrastant avec sa facture plutôt rustique, le *narī* met en œuvre une technique de jeu aussi complexe que singulière. Le musicien, en effet, soutient la mélodie de la flûte avec un accompagnement vocal émis par sa gorge. La superposition des sons graves de l'instrument avec ceux du bourdon guttural plus ou moins riche en harmoniques confère à la musique de *narī* une profondeur sonore exploitée, avec brio, par les joueurs, comme on peut l'entendre dans *Flûtes du Rajasthan* (Dournon 1976, 1989).

³ La morphologie des embouchures ainsi que les techniques de jeu labiale et dentale utilisées pour ce type de flûte ont fait l'objet d'une étude menée dans le cadre d'un Mémoire de Maîtrise, en 1988, par Marie-Barbara Le Gonidec, vacataire au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

⁴ Signalons l'existence, chez les bergers teso d'Ouganda, d'une longue flûte *alamaru* à quatre trous, guère différente du *narī* si ce n'est par la présence d'un petit pavillon qui se retrouve sur les flûtes malgaches de même type. Peut-on y voir une des nombreuses influences orientales véhiculées, via l'océan Indien, dans l'est de l'Afrique et à Madagascar?

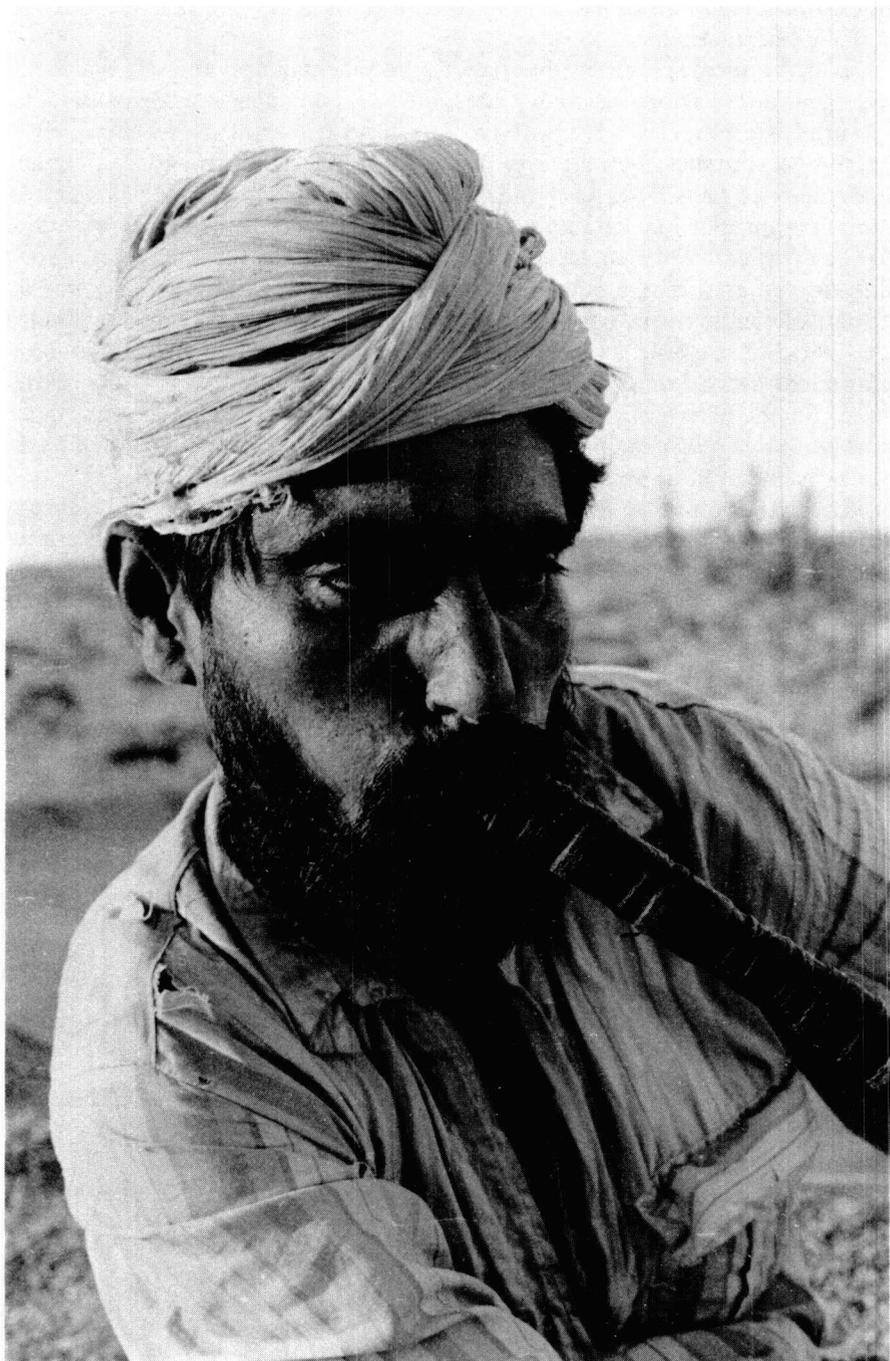


Fig. 1: Insufflation du *naṛ*. Rajasthan, 1978. Photo: G. Dournon.

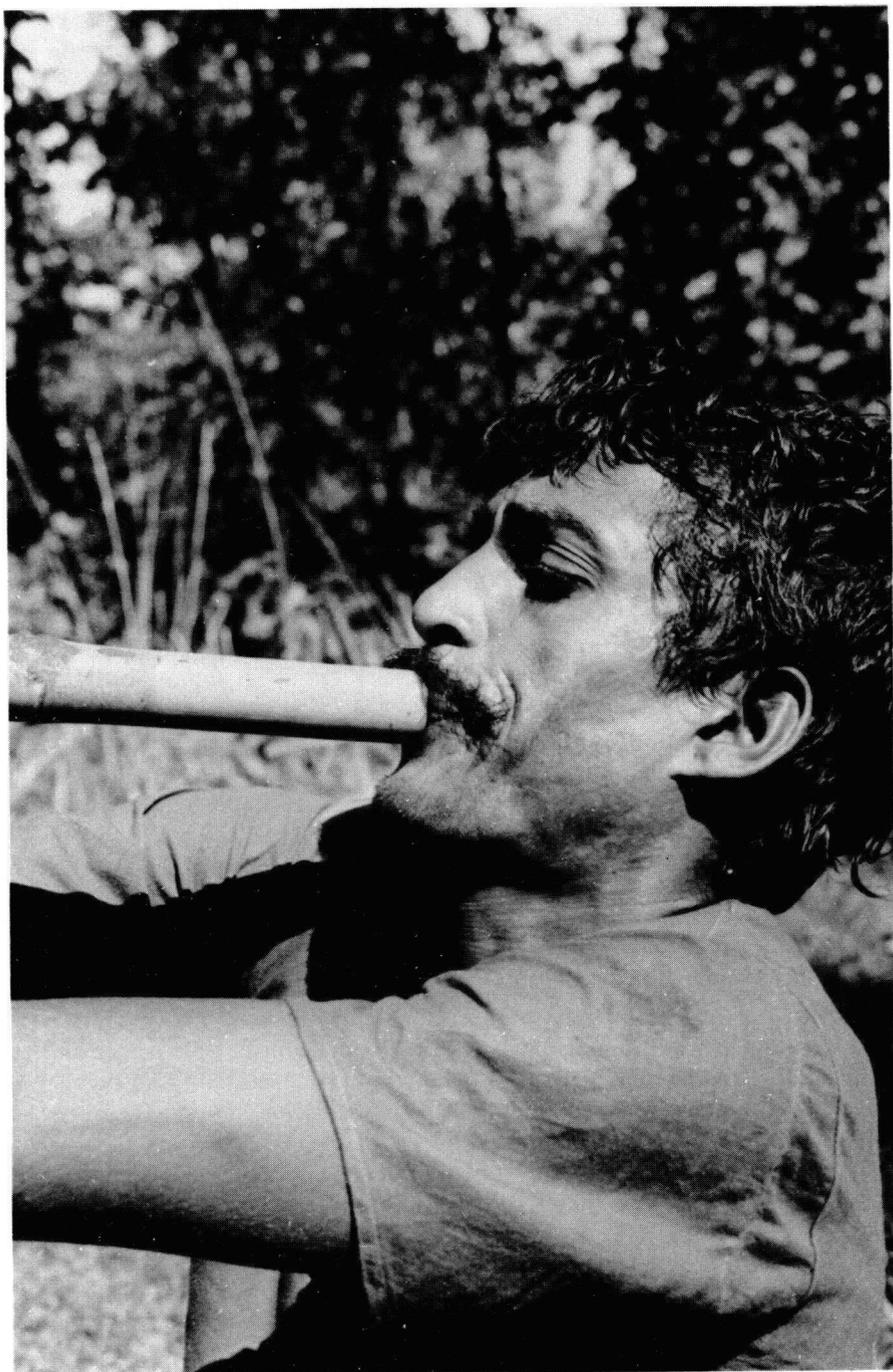


Fig. 2: Insufflation du *bāns*. Madhya Pradesh, 1980. Photo: G. Dournon.

Les échelles mélodiques sont souvent pentatoniques mais peuvent varier selon les joueurs. Leur ambitus peut couvrir une octave au moins (notation A), parfois deux octaves lorsque le flûtiste passe au registre supérieur en forçant l'intensité du souffle (notation B).

Notation A



Notation B



Le bourdon vocal s'accorde toujours sur la tonique du morceau exécuté. Le bourdon s'installe après les premières notes de la flûte et peut donner lieu à de nombreuses variations, y compris l'émission de voyelles ou, plus rares, de consonnes. En modifiant la position de la langue dans sa bouche, le flûtiste fait varier le timbre et l'intensité des sons émis par sa gorge pour transposer la hauteur vers le registre aigu. Il peut aussi inverser la perspective sonore en donnant au bourdon guttural le rôle principal et à la flûte celui de l'accompagnement. Tel autre accordera une place plus grande à l'ornementation et aux variations mélodiques de l'instrument qu'au bourdon — ce dernier constituant alors une sorte de fond sonore — ou encore, fournira une discrète ponctuation rythmique avec les attaques marquées de ses doigts sur les trous de jeu.

Si la technique respiratoire est discontinuée⁵, les musiciens n'en contrôlent pas moins leur souffle pour produire des séquences voco-instrumentales dont la durée varie de quinze à vingt-cinq secondes, séparées par de brefs silences pour reprendre haleine.

Non contents d'associer à ceux de la flûte les sons émis par la gorge, tous les joueurs de *nar* rencontrés y intègrent de surcroît des interventions chantées *recto tono* sur la tonique de la flûte.

Il n'y a dans le répertoire des joueurs du Rajasthan et de ceux du Pakistan voisin qu'un seul et unique chant indissociable du *nar*. Intitulé «Lali», il appartient aux traditions pastorales dont musiciens et instruments sont issus et relate les aventures fabuleuses de Lali, une jeune et belle pastourelle de chameaux. Cette histoire légendaire étant connue de tous, elle peut donc aisément s'accomoder de l'émiettement vocal évocateur qu'en donne le joueur de *nar*.

La flûte intervient également — bien qu'assez rarement dans la zone rajasthanaise du Thar — dans un tout autre répertoire. Il s'agit d'un genre lyrique, *vait* ou *bait*, composé de ballades d'amour souvent accompagnées par des vièles.

⁵ Le souffle continu constituant, au Rajasthan, la pratique la plus courante pour le jeu d'aérophones tels que hautbois, double clarinette et flûtes à bec appariées (Dournon 1976, 1989).

Les nombreuses strophes qui les composent sont chantées et récitées par un groupe de deux ou trois hommes avec le soutien d'un ou deux *nar* jouant, de surcroît, les interludes.

Joueurs de *nar*

Ils appartiennent, pour la plupart, à des communautés musulmanes de pasteurs semi-nomades, les Sindi Sipahi, dont le nom indique le lien ancestral avec la province autrefois indienne du Sind, devenue pakistanaise depuis la partition de l'Inde en 1947.

Ces pasteurs mènent leurs troupeaux de chameaux, de chèvres et de moutons à la recherche de maigres pâtures, à travers une zone aride, où l'on trouve cependant quelques puits et que la moindre pluie providentielle fait se tacher d'arbustes, d'épineux et de rampantes coloquintes atrocement amères.

C'est parmi les gardiens de ces troupeaux (qui en sont rarement les propriétaires) que se rencontrent les joueurs de *nar*, ce qui confirme, s'il en était besoin, le lien millénaire et universel unissant flûte et activité pastorale. Instrument facile à transporter partout, avec ou sur soi, et dont le jeu et la musique constituent un précieux palliatif à l'isolement inhérent à cette occupation.

L'attachement profond du berger à son instrument se manifeste par les noms de «fiancée», de «fidèle compagne» dont il qualifie couramment sa flûte. De fait, c'est la seule voix qu'il entend en dehors de la sienne propre, qu'il ira, d'ailleurs, jusqu'à unir intimement aux sons de l'instrument dans la musique de *nar*. Dans une telle pratique, André Schaeffner aurait vu «un argument de plus en faveur d'une pesée naturelle du sentiment harmonique ...». «Être à la fois basse et mélodie, être soi-même un concert d'instruments, quelque chose comme un homme-orchestre ...»; un besoin résultant de «cette insatisfaction que produit un son nu et aigu, faute d'une grave qui l'appuie» (Schaeffner 1968: 290, 291).

Cette technique voco-instrumentale particulière ne s'apprend pas auprès d'un maître. Le débutant l'acquiert en observant un joueur plus âgé, oncle ou frère le plus souvent. On retient les mélodies, à vrai dire peu nombreuses, tout en pratiquant le bourdon. Les jeunes garçons commencent avec une flûte de petite taille (*narati* ou *kani*) de tessiture plus élevée. La maîtrise du jeu de *nar* s'acquiert et se développe dans la solitude des nuits passées à veiller auprès des bêtes, tant pour les défendre des attaques des hyènes ou autres prédateurs, que pour assister les femelles qui mettent bas. Il faut ajouter que tous les flûtistes rencontrés préféraient jouer de nuit parce que, disaient-ils, «la voix du *nar* est plus belle».

De l'attachement à l'instrument autant que de la difficulté à s'en procurer découlent les soins dont on l'entoure: pour pallier les effets nocifs de la sécheresse et des forts écarts de température entre le jour et la nuit, parois interne

et externe sont ointes fréquemment avec de l'huile de moutarde; des ligatures de cordelettes, de fils de laiton ou encore de plastique resserrent les fissures et surtout consolident la zone fragile de l'embouchure; une baguette de bois, introduite dans le tuyau, peut servir d'embauchoir; une gaine de cuir ou de toile, parfois un étui de bois, protège l'instrument quand on n'en joue pas; le musicien humidifie toujours l'intérieur du *nar* avant de jouer, en y faisant couler un peu d'eau.

A la conservation de la flûte s'ajoutent le souci et le goût de certains joueurs de «la parer comme une jeune épousée», en ornant sa paroi avec des lignes ou des motifs teintés de rouge (couleur faste par excellence) ou en l'entourant de guirlandes et de pompons multicolores.

Contrairement aux castes des Langa et des Manghaniyar de cette région, plus ou moins tributaires du système de patronage *jajmani*, les joueurs de *nar* ne sont pas des musiciens professionnels constitués en groupes.

Il s'agit souvent d'individus isolés, voire de marginaux. Plusieurs investigations avec Komal Kothari, limitées à la partie indienne de la zone frontalière où vivent des Sindi Sipahi, nous ont permis de rencontrer presque tous les joueurs de cet instrument dont le nombre n'excédait pas une dizaine dans les années 1978-1981. Parmi eux se détachent trois figures marquantes que nous évoquerons à grands traits: Gazi le vénérable berger, le hors-la-loi Karna Ram et Ahmed le solitaire. Tous trois ayant en commun, hormis le jeu du *nar* et un touchant attachement à leur flûte, une vie précaire marquée, pour des raisons différentes, par l'isolement (fig. 3-5).

Après l'avoir cherché tout un jour dans la région de Jaisalmer, on retrouva Gazi, au crépuscule, parmi les chèvres et les moutons de son troupeau qui pâtureraient une herbe jaune et rêche. Grand et svelte, âgé d'une soixantaine d'années, il a moustaches et barbe grises. Vivant dans une profonde solitude, il montre une certaine réserve dans les relations humaines. Veuf depuis plusieurs années, sa flûte est sa seule compagnie. «J'ai perdu ma femme, Dieu m'en a donné une seconde ...». Il partage ses soins entre ses bêtes et ses flûtes. Il en avait deux en sa possession, conservées dans une gaine de peau: une petite *narati* décorée de rouge et un superbe *nar* en parfait état dont les deux extrémités sont recouvertes d'un long embout de métal. A cause de son âge, Gazi a le souffle un peu court qui ne lui permet pas de jouer aussi bien qu'autrefois. Comparant le jeu du *nar* avec celui des vieilles *sārang*, il disait: «Le joueur n'a qu'à ajuster son instrument, tandis que moi, c'est mon corps que je dois ajuster au *nar*.»

C'est dans la prison de Jodhpur où il purgeait une peine pour meurtre que nous eûmes l'autorisation de rencontrer Karna Ram Bhil, puis de l'enregistrer (avec son consentement dûment sollicité et rétribué). Il était déjà célèbre au Rajasthan — et peut-être au-delà — pour ses exploits de *dacoit* (brigand), la longueur démesurée de ses moustaches noires et lustrées savamment enroulées sur ses joues, ainsi que pour son talent de joueur de flûte qu'il avait eu le loisir de perfectionner au cours de ses nombreux emprisonnements. Personnage hors du commun par la taille, l'allure et l'écho de ses exploits, il était en passe de



Fig. 3: Gazi, le vénérable berger, 1978. Photo: G. Dournon.



Fig. 4: Le hors-la-loi Karna. Barmer.

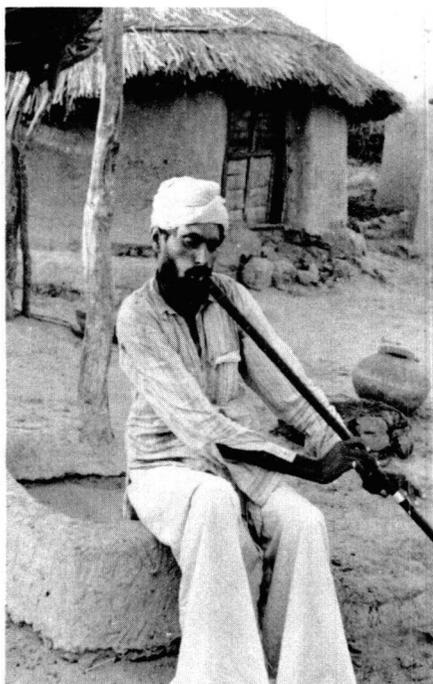


Fig. 5: Ahmed le solitaire. Rabhassar, 1978.
Photo: G. Dournon.

devenir un héros local, comme en témoigne le portrait « officiel » qu'il fit faire par le photographe de Barmer. Sa fin a été à l'image de sa vie. Il fut assassiné en 1985 alors qu'il venait d'obtenir sa liberté conditionnelle. Le tempérament plutôt frustré de Karna Ram recèle une violence latente qu'on sent prête à s'extérioriser. Elle imprègne même son jeu au style agressif qui fait une large place à l'improvisation en privilégiant le rôle du bourdon *gur*. En modifiant la puissance de la voix, il en varie le timbre et l'intensité avec un goût manifeste pour les effets de contraste.

Enfin, Ahmed, petit-fils et neveu de joueurs de *nar*, n'a pas trente ans. Il est timide, réservé, taciturne. Son caractère ainsi que son style de jeu intimiste sont à l'opposé de ceux de Karna Ram. Musicien subtil, il met l'accent sur la mélodie et ses variations. Le répertoire d'Ahmed, plus varié que celui de la plupart des joueurs rencontrés, comporte différents airs issus de chants de moisson et de mariage. En donnant au bourdon vocal un simple rôle d'accompagnement, il met en valeur le timbre nuancé de sa flûte, un très bon instrument amoureusement entretenu qu'il tenait de son grand-père. Il a fallu de longues heures d'errance à travers la zone désertique qui s'étend au sud de Barmer jusqu'au Pakistan, pour atteindre Rabhassar, un modeste village de Sindi Sipahi juché sur une dune. Ahmed y vit dans une certaine marginalité due, semble-t-il, autant à son dénuement qu'à son appartenance à la communauté des Sindi Fakir où se

trouvaient traditionnellement des guérisseurs, ce qui vaut à ses membres un statut social plutôt ambigu.

Les Rawaut du Madhya Pradesh et leurs flûtes

A plus de mille kilomètres du Thar, en direction du sud-est, dans l'État du Madhya Pradesh, au cœur de l'Inde, le pays d'élection des joueurs de *bāns* offre un tout autre aspect.

La terre rouge de la plaine de Chhattisgar, carrelée de rizières, réserve des espaces constituant de verts pacages, ponctués de blanc par les oiseaux pique-bœufs, pour les troupeaux de bovidés que conduisent sans hâte de jeunes bouviers. Ils appartiennent à des communautés Rawaut⁶ établies depuis des lustres dans une vaste région autour de Raipur. Plus au nord, on en rencontre d'autres guidant les bêtes regroupées de quelque éleveur, pour une sorte de transhumance de trois à quatre mois (de novembre à janvier) dans les collines verdoyantes de Bilaspur où abondent les bouquets de bambou.

C'est dans leur campement provisoire que ces pasteurs vont traiter le lait des vaches, le transformant en caillé, puis en beurre avant de le cuire pour en faire du *ghee*, beurre clarifié conservé et transporté dans de hauts récipients métalliques.

Bien que situés à un niveau assez bas dans la hiérarchie indienne des castes, les Rawaut, appelés ailleurs Ahir⁷, doivent à leur relation permanente avec la vache et surtout à la manipulation des produits laitiers requérant une propreté méticuleuse, un statut particulier qui permet aux membres de toute autre caste d'accepter d'eux l'eau et la nourriture. Cela explique que certains Rawaut peuvent se placer comme domestiques dans diverses familles.

D'origine indo-aryenne, les Rawaut auraient pour ancêtres des éleveurs nomades venus, en des temps immémoriaux, d'Asie centrale. Entrés en Inde — avec d'autres envahisseurs — ils s'établirent, non sans escarmouches, dans l'ancien Gondwana, «royaume des Gonds», peuplé d'agriculteurs d'origine dravidienne qui, de guerre lasse, se replièrent dans les régions reculées du pays. Ils constituent aujourd'hui ceux que les Indiens appellent en hindi *ādivās*, «premiers habitants.»

La plupart des communautés rawaut de la région située autour de Raipur et de Bilaspur se réclament des Yādava, membres du clan de Krishna, le bouvier

⁶ Translittération qui nous paraît plus proche de la prononciation locale chhattisgari (une forme dialectale du hindi) que la transcription anglaise Rawat ou Raut donnée par Russel et Hiralal (1916).

⁷ Nous trouvons chez ces mêmes auteurs (vol. II: 19, 24) deux informations relatives à l'origine de ces communautés: «*The Ahirs or cowherds and graziers probably take their name from the Abhiras, another of the Scythian tribes [...]*»; et: «*Rawats, a corruption of Rajputra or a princeling is the name borne by Ahir caste in Chhattisgar.*»

divin, pour qui ils ont une vénération particulière. La longue mèche conservée au sommet de la chevelure coupée courte permettra, disent-ils, à la divinité de les reconnaître et de les tirer à elle dans l'au-delà.

Faut-il voir dans la prédilection des Rawaut pour le jeu des flûtes une fidélité de plus à cette filiation mythique? La tradition musicale de ces communautés pastorales présente, en effet, l'originalité de n'avoir que des aérophones dans son instrumentarium⁸. Nous en avons répertorié cinq, tous en bambou et tous joués avec la technique d'insufflation continue, parmi lesquels quatre sortes de flûtes, représentant des variantes organologiques du type à conduit d'air avec bloc⁹.

L'*algozhua* (ou *algoja*), épais et court cylindre (17 x 5 cm) percé de cinq trous de jeu plus un pour le pouce, avec une embouchure terminale dont le conduit s'ouvre sur une large fenêtre. Faite dans un bambou plus long et plus mince avec cinq trous de jeu plus un dorsal, la *bansī* a son canal d'air délimité à l'extérieur par deux bandes végétales. La réunion de deux *bānsī*, embouchées simultanément par le musicien, constitue la flûte *bānsurī* ou *bandha bansī* — «*bansī* attachée» — avec cinq trous de jeu sur le tuyau mélodique et deux sur le bourdon. Même nombre et disposition des trous pour une autre flûte double appelée *muralī*, ou encore *ārā bansī*, flûte «horizontale», en raison de sa position de jeu; les deux tuyaux situés dans un même tube de bambou sont séparés par deux blocs placés de part et d'autre de l'embouchure bipartite, ouverte au milieu du tuyau, de sorte que le joueur alimente simultanément les deux conduits d'air délimités, comme pour la *bansī*, par un bandeau externe.

Position de jeu transversale et appellation de cet instrument ne sont pas sans évoquer la flûte traversière qu'on a coutume d'attribuer au *muralīdhara*, «celui qui tient la *muralī*», le Seigneur Krishna que les Yādava Rawaut revendiquent comme le divin ancêtre de leur lignée.

Quant au grand *bāns*, du sanscrit *vamśā*, qui désigne le bambou dont est fait l'instrument¹⁰, il constitue un aérophone d'un type singulier.

⁸ Lors de leurs fêtes traditionnelles, celle de Diwali notamment, les Rawaut font appel, pour accompagner leurs danses, à des musiciens d'autres communautés jouant des tambours et hautbois ou encore de la clarinette double à réservoir d'air *nakdevan* adoptée par certains groupes Rawaut et jouée également avec souffle continu.

⁹ Dont la musique fera l'objet d'un disque compact *Musiques pastorales de l'Inde centrale*, à paraître en 1990 dans la collection CNRS/Musée de l'Homme.

¹⁰ Qu'on retrouve, au féminin, dans *bansī*, *bānsurī*. Il s'agit de termes généraux pouvant désigner différentes sortes de flûtes. «For instance, the Indo-Aryan words *vamsi* and *bansri* may indicate any kind: horizontal, vertical, beaked, with or without a fipple hole. Since these names are derived from the material of which the instrument is made — bamboo (*vamsi*?) — this kind of generalization is understandable» (Deva 1978: 106).

Bāns: «le bambou qui trompe»

A notre connaissance, les Rawaut ne semblent pas considérer leur *bāns* -organologiquement du moins — comme un instrument de musique différent de leurs autres flûtes, bien qu'ils l'insufflent comme une trompe, peut-être du fait qu'ils en jouent avec la même technique du souffle continu¹¹.

L'instrument

Il est taillé dans un segment de bambou, rectiligne ou courbe, de quatre entrenœuds dont les deux extrêmes sont réduits à peu près de moitié. Proche du mètre, la longueur moyenne d'un *bāns* équivaut en gros à celle de trois entrenœuds d'un bambou d'environ 3 cm de diamètre.

Il s'agit là de dimensions approximatives, étant donné qu'il n'y a pas de *bāns* standard. La taille de chacun s'évalue à partir d'étalons de mesure corporels, en l'occurrence longueur de la coudée (du coude au poing fermé), largeur de sept doigts posés côte à côte: quatre d'une main (pouce exclu) plus index, majeur et annulaire de l'autre main présentés tête-bêche et sur le dos, ou encore distance entre le pouce et l'index écartés à l'angle droit.

Avec la largeur d'un ou deux de ces doigts, le joueur, qui est souvent le facteur de l'instrument, évalue l'espace entre les quatre trous de jeu, percés au fer dans le second entrenœud; le premier trou, à partir de l'embouchure, se trouve juste au-dessous du deuxième nœud, c'est-à-dire vers le milieu du tuyau. Il semblerait que le dernier trou soit le premier à être percé. Il y a une relative équidistance entre les trois premiers, tandis que l'intervalle entre les troisième et quatrième orifices est deux fois et demie plus grand.

La dimension de l'instrument se trouve ainsi en rapport avec les mensurations des bras et des doigts du joueur. La paroi interne de l'embouchure, résultant de la coupe nette du bambou, subit un léger biseautage assez analogue à celui pratiqué sur les flûtes *ney* d'Iran et de certaines régions d'Asie centrale.

Dans les instruments qui ont souffert d'un long usage, on renforce le pourtour de l'embouchure en l'entourant d'un manchon de laiton soigneusement ajusté (fig. 6).

Le bambou lui-même, dont les points d'embranchement ont été aplanis, va se patiner à l'usage, protégé par l'huile de sésame ou de ricin dont on l'enduit régulièrement, et consolidé — notamment près des extrémités — par d'épaisses ligatures de fibres végétales ou plastiques tressées auxquelles certains joueurs ajoutent, à des fins ornementales, enfilades de perles, voire même fleurs

¹¹ Un film vidéo confirme la vibration des lèvres contre l'embouchure visible sur les photographies, et il montre également en détail la technique respiratoire (Dournon 1985).



Fig. 6: Joueur de *bāns* et chanteur, deux Rawaut du village de Tilipanda. Madhya Pradesh, district de Raipur, 1978. Photo: G. Dournon.

naturelles. Le bambou destiné aux *bāns* fait l'objet d'un choix minutieux. Il n'est coupé qu'à une certaine période de l'année correspondant au degré de maturité adéquat de la canne (les Rawaut préconisent les nuits de pleine lune...). On veille en particulier à ce que la paroi du segment de bambou ne soit pas détériorée par les insectes.

Musique et jeu

Le jeu du *bāns* (comme celui de la flûte *narī*) est exclusivement masculin. Là encore, les musiciens préfèrent le jeu nocturne qui a, d'après eux, une bonne influence sur les sonorités de l'instrument. Le musicien joue accroupi, ou assis sur le sol, les jambes croisées en tailleur. Après en avoir soigneusement humidifié les parois interne et externe, il tient le tuyau face à lui, en appuyant l'ouverture contre ses lèvres rapprochées. L'émission des sons s'accompagne d'un double mouvement du musicien qui imprime au *bāns* un balancement latéral et de haut en bas.

Quand il abaisse l'instrument, le joueur en fait reposer l'extrémité au sol, tout en appuyant le coude sur son genou droit. Ce temps de repos succède à la phase de tension correspondant à la levée et au maintien, par les deux bras

tendus dans une position inconfortable, d'un lourd tube de bambou de près d'un mètre de long ne reposant, de fait, que sur les pouces. Tenue de l'instrument et technique respiratoire requièrent une grande énergie, et les bons joueurs se rencontrent surtout parmi les hommes jeunes ou dans la force de l'âge.

En ce qui concerne le doigté, l'obturation des trous 1 et 2 se fait avec la première phalange de l'index et du majeur de la main gauche (comme c'est le cas pour la plupart des instrumentistes, mais pas pour tous), tandis que c'est l'articulation entre la troisième et la deuxième phalange de l'index et la dernière de l'annulaire de l'autre main qui contrôlent respectivement les trous 3 et 4 (fig. 7).

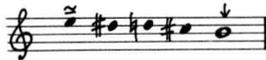
Quel que soit l'instrument, la note la plus grave s'obtient en bouchant les quatre trous et la tonique, située à une quarte supérieure, en ouvrant le dernier trou. En tenant compte de toutes les notes entendues, l'ambitus, inférieur à une octave, ne dépasse pas une septième mineure (notation C)¹².

La mélodie du *bāns*, de caractère descendant¹³, est basée sur une échelle de cinq degrés (notation D).

Notation C



Notation D



Quand elle accompagne le chant (*bāns gīt*), la trompe s'efforce d'en suivre la ligne mélodique, à l'exception de la note la plus basse qui demeure un ton au-dessous de la plus grave de la voix.

La technique respiratoire mise en œuvre dans le jeu de *bāns* est celle dite du souffle continu (appelée *śvās* ou *sāns* pour la distinguer de la respiration normale *phūnk*) qui permet de produire un son ininterrompu. L'air inhalé par le nez alimente tout à la fois les poumons et les cavités buccale et abdominale qui se gonflent et se dégonflent avec un léger décalage. L'air stocké dans la bouche est envoyé sous pression dans le tuyau pour ébranler le volume d'air par l'intermédiaire de la vibration des lèvres tendues, jouant le rôle d'anches bilabiales, selon le terme d'André Schaeffner. L'expression couramment utilisée en anglais de *lip-reed instrument*, qui englobe cors, trompes et trompettes, s'avère ici particulièrement adéquate. Le timbre des *bāns* rappelle d'ailleurs celui d'une clarinette basse comme l'*arghūl* égyptien, tandis que, pour un auteur indien, les sonorités singulières produites par cet aérophone évoquent «*the thundering of clouds or the hoofs of wild beasts*» (Parmar 1972: 130).

¹² Notations musicales avec la collaboration de Tràn Quang Hai (U.P.R. 165 du CNRS).

¹³ Corroborant la remarque de Deva (1978: 131) sur les mélodies indiennes de caractère descendant: «*in such descending music, it is usual to find that relation of fourth madhyama bhava are important.*»



Fig. 7: Jeu de *bāns* par Tularam Yadav. Village de Chhapparwah, district de Bilaspur. Photo: G. Dournon. L'instrument, aujourd'hui dans les collections du Musée de l'Homme, présente une légère courbure. Longueur totale: côte convexe 101 cm, concave 99 cm. Longueur des sections internodales (à partir de l'embouchure): 15 cm, 33 cm, 34 cm, 18 cm. Distance de l'embouchure au 1^{er} trou: 50,5 cm; du 1^{er} au 2^e: 3,5 cm (correspondant à l'intervalle d'un demi-ton); du 2^e au 3^e: 3,8 cm (entre un demi-ton et un ton); du 3^e au 4^e trou: 8 cm (tierce mineure). Diamètre supérieur 2 cm, diamètre inférieur 1,5 cm; épaisseur du bambou 0,8 cm.

L'ornementation s'obtient, pour l'essentiel, en combinant l'augmentation de la tension des lèvres et de leur pression sur l'embouchure avec l'intensification du souffle.

Il faut remarquer que le jeu de *bāns* ne recherche pas la production d'harmoniques, à la différence des trompes en bois de forme voisine, mais sans trou de jeu, telles que les *djidjeridu* des Aborigènes d'Australie pratiquant également la respiration continue.

Peut-on attribuer cette particularité à un choix esthétique ou serait-elle due à des raisons acoustiques, comme la présence des trous de jeu qui permettent de modifier aisément le volume de la colonne d'air pour produire la ligne mélodique?

Bāns gīt* ou chant avec *bāns

Les Rawaut jouent du *bāns* en solo ou en duo et pour accompagner un répertoire de ballades dites *bāns gīt*, chantées à l'unisson par un petit groupe d'hommes (fig. 8).



Fig. 8: *Bāns gīt* chanté par deux Rawaut du clan Yadava, accompagnés au *bāns* par Sitaram Yaduv. Village de Chhapparwah, 1980. Photo: G. Dournon.

Ces ballades font alterner séquences vocales et interludes instrumentaux. Elles sont composées de versets chantés sur les cinq tons de la mélodie, entremêlés d'interventions déclamées que soutient en général un seul *bāns*. Du fait de l'imprécision de la hauteur, c'est en modifiant la puissance du souffle que l'instrumentiste peut s'ajuster à la mélodie chantée. Lorsqu'il accompagne les chanteurs, ainsi que dans les interludes instrumentaux où il reproduit la mélodie du chant, le joueur émet périodiquement un son guttural qui se superpose à la tonique du *bāns* et l'amplifie. Cet effet voco-instrumental est produit dans la phrase précédant celle qui conclut la séquence.

Les ballades, chantées en chhattisgari, mêlent à des histoires locales celles célébrant le passé légendaire des Rawaut. Certaines d'entre elles, comme «Raja Mahari» et «Lorik Manjar», racontant des histoires d'amour contrariées, sont très appréciées. «*Sung in longer notes, the ballad holds a stirring appeal of the romance of the medieval type*» (Parmar 1972: 86).

La narration chantée, toujours de longue durée, est le plus souvent choisie en fonction d'un événement particulier, tel que la naissance d'un enfant, les fiançailles, le départ de l'épouse vers la maison du marié, ou encore le treizième jour suivant la mort d'un ancien. Les titres de ces ballades, «Kanwa Digambar Raut», «Gujaraj Raut» et autres «Muhara Raut», marquent leur appartenance à la culture ancestrale des pasteurs rawaut. Le *bāns* en est l'instrument d'accompagnement spécifique.

Est-ce ce rôle ou une raison d'ordre religieux qui confère au *bāns* le caractère sacré que les Rawaut lui attribuent? A l'encontre de leurs autres instruments de musique que tout un chacun peut jouer à n'importe quel moment, en particulier en gardant les troupeaux, la trompe *bāns* n'intervient pas indifféremment et, même si son usage n'est pas véritablement ritualisé, il s'accompagne néanmoins d'un certain cérémonial. C'est ainsi que le musicien ne commence pas à en jouer sans avoir porté le bambou à son front en signe de respect et sans s'être recueilli un moment. Il semble que, au sein de la communauté, la considération pour l'instrument rejaillisse sur la personne du joueur.

En résumé, le parallèle entre ces deux aérophones de tradition pastorale nous permet de distinguer deux sortes d'oppositions relatives à la fonction socioculturelle et au jeu des instruments.

L'usage du *bāns*, collectif et sacralisé, se distingue de celui de la flûte *naṛ*, individuel et profane.

La différence essentielle réside toutefois dans les techniques de jeu qui font qu'un long tube percé de quatre trous et pourvu d'une embouchure terminale simple s'avère être, ici la flûte *naṛ* et ailleurs la trompe *bāns*.

La technique respiratoire diffère également: discontinue avec émission simultanée d'un bourdon vocal pour l'une et, pour l'autre, souffle continu permettant une émission sonore ininterrompue.

Les ressemblances, en revanche, sont nombreuses en ce qui concerne les domaines aussi bien culturel qu'organologique et musical.

On trouve, en effet, ces deux instruments au sein de groupes indo-aryens à vocation pastorale qui, vivant au nord et au centre de l'Inde, sont anthropologiquement proches.

Considérant les répertoires, on se rend compte que chaque instrument est associé à un genre de ballades chantées dont les thèmes — l'amour au Rajasthan, l'épopée chez les Rawaut — sont particulièrement riches dans les communautés pastorales nomadisantes.

En ce qui concerne la facture des deux aérophones, elle ne diffère, comme on l'a vu, que sur des détails portant, notamment, sur l'emplacement des quatre trous de jeu, dans la dernière portion du tuyau pour la flûte, proche du centre pour la trompe, ainsi que sur leur rapport d'équidistance: entre 1 et 2, 3 et 4 pour le *naṛ*, 1 et 2, 2 et 3 pour le *bāns*.

Quant au style de jeu particulier du *naṛ* qui superpose un bourdon vocal à la mélodie de la flûte, n'en retrouve-t-on pas comme un écho dans le son guttural émis par le joueur de *bāns*, pour faire ressortir certaines notes graves de son instrument?

La singularité de la longue trompe avec trous de jeu des Rawaut est d'autant plus remarquable qu'elle s'inscrit dans une «panoplie» d'aérophones composée essentiellement de flûtes jouées, rappelons-le, avec une même technique d'insufflation et que, à notre connaissance, il n'en existe pas d'autre exemple, de facture proche ou lointaine, non seulement au Madhya Pradesh, mais peut-

être dans toute l'Inde¹⁴. Singularité qui soulève un certain nombre de questions sur l'origine de l'instrument.

Si la flûte *nar* représente indéniablement l'avatar le plus oriental et le plus long du *ney*, où situer le *bāns* qui lui ressemble tant? Ne pourrait-on pas le considérer comme une autre variante régionale — plus orientale encore — de ce type de flûte désigné par le nom persan du roseau¹⁵? Son utilisation au cours des âges aurait amené, pour des raisons ignorées (peut-être liées à l'efficacité sonore), une modification de la technique de jeu résultant d'une dérive de la position réciproque des lèvres du musicien et de l'embouchure. Celle-ci, se déplaçant de la commissure vers le milieu des lèvres, aurait provoqué une tension nouvelle avec pression sur l'ouverture du tuyau pour contrôler le débit d'air, comme le font, avec leurs anches, les joueurs de hautbois et de clarinette, instruments dont l'existence dans la région est patente.

Ce ne serait pas le seul cas d'instrument d'un type donné, joué avec la technique d'un autre. Le pincement des cordes d'une vièle en est l'exemple le plus banal. Certaines flûtes avec une embouchure terminale, simple ou biseautée, peuvent être également (sinon aisément) insufflées avec vibration des lèvres comme une trompe droite, et réciproquement. On a pu l'expérimenter avec le *bāns* figurant dans les collections du Musée de l'Homme dont on arrive à tirer des sons lorsqu'il est embouché obliquement et insufflé comme une flûte.

Il n'en reste pas moins que, s'il y a eu modification du mode de mise en vibration de la colonne d'air, celle-ci n'a pas eu d'incidence sur la facture instrumentale. La conservation des trous de jeu explique peut-être pourquoi, à l'encontre de ce qui est généralement le cas pour les trompes, il n'y a pas production d'harmoniques dans le jeu du *bāns*.

Le fait que la technique de mise en vibration propre aux trompes soit appliquée à un instrument se présentant comme une flûte contribue à faire de cet aérophone indien un exemple rarissime — et peut-être unique — de trompe droite pourvue de trous de jeu¹⁶. Tant il s'avère que, dans certains cas, la technique de jeu ne peut être déduite avec certitude de la seule facture instrumentale.

C'est l'enquête sur le terrain, dont la nécessité dans notre domaine n'est plus à démontrer, qui nous aura permis d'identifier la trompe — ou le cornet — par-delà l'apparence «flûteuse» de l'instrument.

¹⁴ Les populations dravidiennes Muria et Maria du Bastar font usage de trompettes en corne et en métal sans trou de jeu.

¹⁵ Comme le terme *bāns* fait référence à son matériau, le bambou (*vamśa*).

¹⁶ Si l'on excepte les trompes à trous (ou cornets) en bois ou en corne d'animal des musiques populaires d'Europe septentrionale, ainsi que les instruments (cornets et serpents) de la tradition classique occidentale dont la facture est bien différente de celle des *bāns* du Madhya Pradesh.

Bibliographie

- CASTELLENGO M.
1976 *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à bouche*. Thèse de doctorat, Université de Paris VI.
- DEVA B.C.
1978 *Musical instruments of India*. Calcutta.
- DICK A.
1984 «Nar». *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. S. Sadie Ed. London: Mac Millan.
- DOURNON G.
1981 «Le souffle continu en Inde». *Jazz Hot* (Paris) 385: 39.
1984 «Algoja, bans, bansi, murali». *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. S. Sadie Ed. London: MacMillan.
- DUBEY K.C.
1964 *Bendri, a village survey*. Census of India, Madhya Pradesh, District Raipur, Tahsil Raipur, vill. Bendri. Delhi.
- KOTHARI K.
1977 *Folk musical instruments of Rajasthan*. Borunda: Rajasthan Institute of Folklore.
- PARMAR S.
1972 *Ballades and folk narratives of Madhya Pradesh*. Journal of Sangeet Natak Akademi, New Delhi.
- RUSSEL R.V. & HIRARAL
1916 *Tribes and castes of the Central Provinces*. London.
- SCHAEFFNER A.
1936 *Les instruments de musique des origines à nos jours. Introduction ethnologique à la musique instrumentale*. Paris: Mouton (3^e édition 1968).
- SLOBIN M.
1976 *Music in the culture of Northern Afghanistan*. Tucson: University of Arizona Press.
- VITET B.
1982 «Explications complémentaires sur le souffle continu». *Jazz Hot* (Paris) 395: 27.

Discographie

- DOURNON G.
1976 *Flûtes du Rajasthan*. Le Chant du Monde LDX 76645.
1989 *Flûtes du Rajasthan*. CD réédition revue et augmentée. Le Chant du Monde. LDX 274645.
- SAKATA T. & L.
1971 *Folk Music of Afghanistan*. Vol. 2. Lyricord LLST 7231.

Filmographie

- DOURNON G.
1985a *Musiques et musiciens du Rajasthan*. Paris: CNRS (vidéo 90 mn).
1985b *Musiques et musiciens du Madhya Pradesh*. Paris: CNRS (vidéo 30 mn).