



**HAL**  
open science

## Fracture instrumentale et instruments de musique. La notion de "spécialiste" en préhistoire

Marie-Barbara Le Gonidec

► **To cite this version:**

Marie-Barbara Le Gonidec. Fracture instrumentale et instruments de musique. La notion de "spécialiste" en préhistoire. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2002, II, pp.162-165. hal-02095255

**HAL Id: hal-02095255**

**<https://hal.science/hal-02095255>**

Submitted on 10 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Facture instrumentale et instruments de musique. La notion de « spécialiste » en préhistoire**

Marie-Barbara Le Gonidec (Direction de l'architecture et du patrimoine)

Si on se place du point de vue technique, les instruments de musique préhistoriques (comme la phalange siffiante, la flûte, le rhombe ou le racleur) ne requièrent pas une technicité énorme comparés à d'autres objets manufacturés qui leurs sont contemporains. La difficulté de leur fabrication paraît donc insuffisante, à elle seule, pour parler de « spécialiste » au sens d'une catégorie restreinte de personnes (voire une seule par communauté) détenant une somme de connaissances liées à un savoir-faire particulier, acquises à l'issue d'un certain temps d'apprentissage. La spécialisation va souvent de paire avec la pratique exclusive de l'activité « spécialisée », en l'occurrence, la facture instrumentale pour le cas qui nous intéresse ; mais il en va de même pour la pratique musicale, et on verra ce à quoi la notion de spécialisation peut renvoyer dans ce domaine.

J'ai participé à des ateliers de construction d'instruments assez complexes comme des flûtes à bec en bambou, réalisées par des enfants en quelques après-midi. Ces enfants, n'ayant pas l'habitude de manipuler des outils, ont pu, avec l'aide d'un facteur de flûte qui leur montrait puis guidait leurs gestes, fabriquer ces instruments, techniquement plus complexes que les flûtes traversières.

Cela dit, une flûte à bec de modèle baroque en bois ne pourra jamais être faite par un non spécialiste ni même par un facteur dans sa première année d'apprentissage.

C'est la raison pour laquelle il faut insister, non pas sur le type d'instrument, mais sur son matériau et sa morphologie. Donc sur l'aspect technique. De ce point de vue, l'*instrumentarium* préhistorique (pour ce que nous en connaissons) est quand même technologiquement simple et peut, pratiquement, être fait par quiconque.

Hormis cela, ces instruments n'en sont pas moins ingénieux. D'abord, le choix du matériau est significatif. Les flûtes sont réalisées dans des tuyaux très faciles à vider, quand ils ne le sont pas déjà comme les os longs, et il est possible qu'il y en ait eu en écorce, en roseau, en sureau, en tige d'angélique... en fonction des disponibilités offertes par l'environnement. Et on constate en plus que l'os d'oiseau est préféré pour la finesse de ses parois, et cela dès le début du Paléolithique supérieur<sup>1</sup>.

Les rhombes sont, quant à elles, généralement fabriqués à partir d'éléments plats (ou aplatis) en bois de renne ou en os (et dans ce cas, il s'agit d'os plats) alors que les racleurs le sont à partir d'os long striés, et certains sifflets, à partir de phalanges, parfaitement adaptées à ce qu'il semble qu'on attendit d'elles.

Bref, aussi simples soient-ils, l'observation de ces instruments montre que les principes acoustiques qu'ils mettent en œuvre sont compris, et bien compris.

La flûte, par exemple, fonctionne grâce à un jet d'air (le souffle) envoyé sur un biseau. À partir du moment où l'air arrive au bon endroit, un son est produit. La flûte d'Isturitz aurignacienne ou gravettienne remontée à partir de différents fragments par Dominique Buisson, et qui serait la plus ancienne connue, montre ce type instrumental dans son expression la plus schématisée : un simple biseau à l'extrémité du tuyau. Ce qui fait qu'en l'absence de trous de jeu, on pourrait épiloguer sur la fonction de l'objet.

---

<sup>1</sup> La finesse des parois rend l'objet acoustiquement et musicalement plus performant.

Or, s'il s'agit bien d'une flûte jouée obliquement, comme on en connaît de nos jours<sup>1</sup>, il est clair que le principe est compris puisqu'il est maîtrisé, tant au niveau du façonnage, même léger de l'embouchure, qu'au niveau de la technique de jeu qui est loin d'être évidente : le son est d'autant plus dur à obtenir que ce type de flûtes est démunie d'un système en sifflet et que la tenue de jeu est difficile<sup>2</sup>.

Si on peut penser que c'est le hasard qui a fait découvrir à l'homme que souffler sur le rebord d'un tuyau produisait un son, on sait que dès ces époques, il ne le fait plus par hasard puisqu'il est capable, en plus, de jouer sur la fréquence d'un son grâce à différents trous de jeu. Il fait donc clairement la relation entre la longueur d'un tuyau et la hauteur du son que donne celui-ci<sup>3</sup>.

Plus tard, on trouve des flûtes dites à bec qui montrent que le principe de l'envoi du jet d'air sur le biseau est si bien maîtrisé qu'on passe à une étape techniquement plus complexe : la recherche d'une plus grande efficacité en canalisant le jet d'air pour augmenter la facilité de jeu<sup>4</sup>. Ce passage, de la flûte à embouchure biseautée à la flûte à conduit d'air aménagé, montrerait aussi que la complexité dans la facture va logiquement en augmentant. Cela dit, elle n'est pas suffisante encore pour parler de spécialiste dans le domaine technique, celui de la facture.

Mais ce que l'on peut dire en revanche, c'est que la compréhension du principe et le choix du matériau indiquent un certain niveau de connaissances qui ne peut pas s'acquérir autrement que par la transmission : si ce savoir se perdait, il faudrait un certain temps pour le retrouver. Face à ces flûtes plus complexes (à conduit d'air aménagé), on se trouve toujours devant un assez faible niveau technique, mais qui est déjà plus élevé que sur les flûtes à embouchure biseautée. Ce système de canalisation du jet d'air doit être expliqué pour être correctement réalisé ce qui nous laisse supposer qu'il y a un « maître » et un élève. Autrement dit, il y a celui qui sait et ceux qui ne savent pas.

Finalement, ne peut-on pas parler d'une certaine spécialisation face à l'accumulation d'une expérience empirique et face à un savoir-faire transmissible, lié à la fabrication mais aussi probablement à l'utilisation, c'est-à-dire au jeu ?<sup>5</sup>

Un autre critère nous permettrait de renforcer cette idée, la notion de quantité. Les instruments de musique ne se font pas en série. Ils ne sont pas vitaux : tous les hommes et les femmes d'un groupe ne se trouvent pas dans la nécessité de savoir les faire pour assurer la survie matérielle du groupe. Il n'est donc pas nécessaire de diffuser ce savoir-faire à tout le monde. Par contre, pour assurer la cohésion sociale et l'identité culturelle du groupe, il est nécessaire que certains membres se spécialisent dans la fabrication et le jeu des instruments.

Il est quand même intéressant de noter que l'ethnologie nous apprend le caractère essentiellement sacré de ces instruments mêmes que l'archéologie nous révèle comme les plus anciens : la flûte, le rhombe. Le racleur. Le cas du rhombe est peut-être le plus flagrant car il est systématiquement lié au sacré, quel que soit le contexte culturel<sup>6</sup>. C'est également souvent le cas du racleur. Or la « manipulation » du sacré n'est jamais laissée à n'importe qui, loin de là. Les instruments possèdent la plupart du temps un statut particulier et ne relèvent pas du monde matériel des objets d'usage commun. Produisant des sons, ils sont considérés comme possédant une voix, à l'instar de l'animal et de l'homme, autrement dit « ils parlent »<sup>7</sup>. Et le fait qu'ils puissent être en os renforce cet aspect - on connaît la connotation universelle de ce matériau.

On peut donc dire qu'il y existerait deux catégories de personnes dans une communauté :

<sup>1</sup> Comme par exemple le *ney* turco-arabe, la *svirka* bulgare, la *sodina* malgache... Ce type de flûte est connu archéologiquement et représenté iconographiquement dès l'Antiquité égyptienne.

<sup>2</sup> Par rapport à la flûte de Pan ou à la flûte traversière qui présentent elles aussi une embouchure sans système de conduction du jet d'air à la différence de la flûte à bec et auxquelles on peut, à ce titre, la comparer.

<sup>3</sup> Ce qui est d'autant plus remarquable, c'est que cette modulation se réalise sur un seul tuyau et non sur plusieurs, de taille différente (comme sur la flûte de Pan), ce qui paraît plus simple au plan acoustique. Cela ne veut pas dire que l'homme n'ait pas eu l'idée de fabriquer des flûtes de Pan et de jouer sur la longueur des tuyaux pour obtenir les différentes hauteurs sonores. Mais s'il l'a fait, sur des instruments en bois, on n'en a pas retrouvé les restes. L'os ne se prête pas à la fabrication de flûtes de Pan (il faut un certain diamètre combiné à une paroi fine, et un choix dans les longueurs que l'os ne permet pas).

<sup>4</sup> Que le « bloc » du système de canalisation du jet d'air se fasse grâce à un bouchon en liège, en cire, ou grâce à la langue introduite partiellement à l'extrémité du tuyau, il est plus facile ainsi d'obtenir un son immédiatement.

<sup>5</sup> Car en général, celui qui fait l'instrument sait en jouer ou est celui qui en joue (dans les sociétés peu complexes économiquement parlant).

<sup>6</sup> En Europe, le rhombe est devenu un instrument pouvant être mis entre les mains des enfants, mais tout en restant lié à la « contre-musique » (aux *chivarari* par exemple).

<sup>7</sup> Le pouvoir communicatif de l'instrument est quasiment universel, et bien souvent l'instrument fait l'objet d'un mythe de création qui explique ainsi l'origine de ce pouvoir hors du commun. Sur la flûte, le son est produit par le souffle, or le souffle symbolise la vie.

## Systèmes de production et de circulation

- celles qui sont investis et autorisés à recevoir le savoir-faire lié à la facture et au jeu instrumental (j'entends par là tout le contexte de la pratique musicale, c'est-à-dire aussi le cadre dans lequel elle s'exerce),
- et celles qui ne le sont pas, voire pour qui cela est interdit car cela mettrait en danger la cohésion du groupe.

Autrement dit, les « spécialistes » et les autres.

Les exemples ethnographiques qui attestent de l'existence de « spécialistes de la musique » et de tout ce qu'elle sous-tend, beaucoup plus dans un sens social et culturel qu'au sens technique et qualitatif, peuvent laisser supposer l'existence de tels spécialistes dès l'époque préhistorique.

Et pour en revenir à l'aspect technologique que nous évoquions au début, on peut penser que ce « spécialiste », autorisé par la communauté à utiliser et fabriquer les instruments<sup>1</sup>, n'est pas forcément le plus habile manuellement. Car, vu la nature particulière de ces objets (rapidement évoquée) et le faible niveau technique qu'ils requièrent, ce n'est pas tant pour les fabriquer que la communauté aura besoin d'un spécialiste, mais bien pour les utiliser dans le cadre social strictement requis. Il aurait pu exister alors une catégorie de personnes spécialisées dans leur facture et leur usage.

### Illustrations

Fig. 1. Joueur de flûte à embouchure terminale biseautée (Arménie). Ce modèle en aluminium fait à partir d'un tuyau quelconque montre que certaines flûtes sont loin de nécessiter un long travail de facture pour être opérationnelles (© A. Grigorian).

Fig. 2. Flûte magdalénienne du site d'Isturitz. Cette flûte pourrait être l'équivalent de la précédente. Elle est techniquement beaucoup plus simple à fabriquer qu'une flûte à conduit d'air aménagé (© Musée des Antiquités Nationales, Saint Germain-en-Laye. Fonds Dominique Buisson. Cl. Loïc Hamon).

Fig. 3. Détail de la flûte magdalénienne d'Isturitz. La grossièreté des trous de jeu paraît étonnante et pourrait être le résultat d'un travail amateur (© Musée des Antiquités Nationales, Saint Germain-en-Laye. Fonds Dominique Buisson. Cl. Loïc Hamon).

Fig. 4. Flûte à conduit d'air aménagé taillé en bec. Dessin M.-B. Le Gonidec.

---

<sup>1</sup> Comme je l'ai évoqué plus haut, cela va souvent de paire dans le cas d'instruments simples techniquement parlant : le facteur est le musicien lui-même. Mais, même complexe, le facteur sait toujours jouer de l'instrument qu'il fabrique.

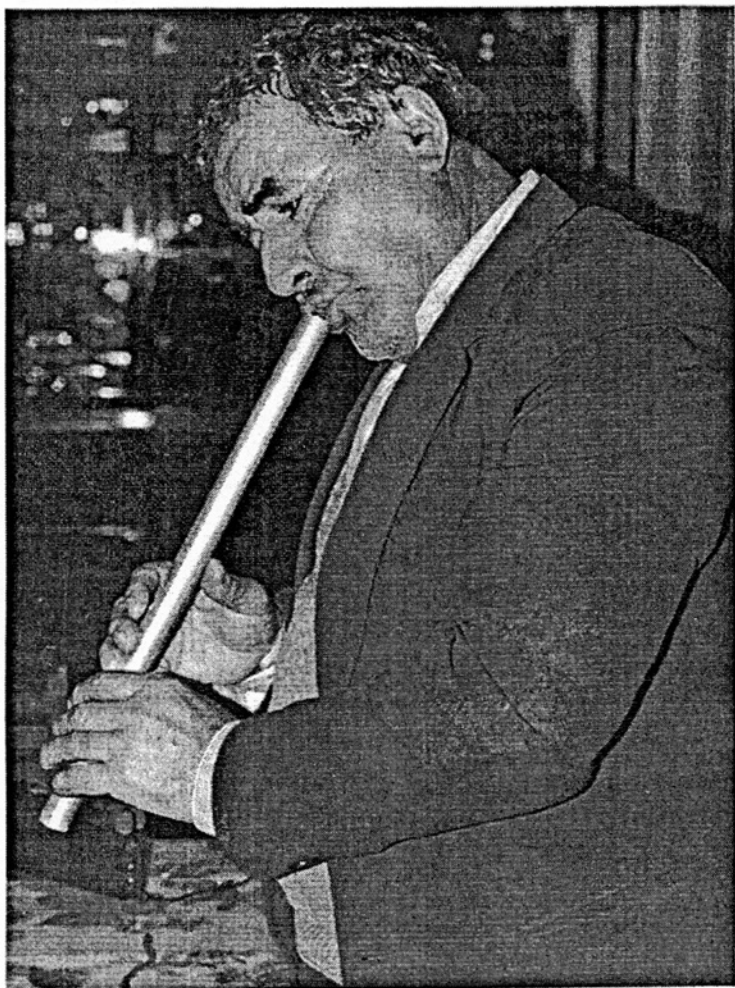


Fig. 1

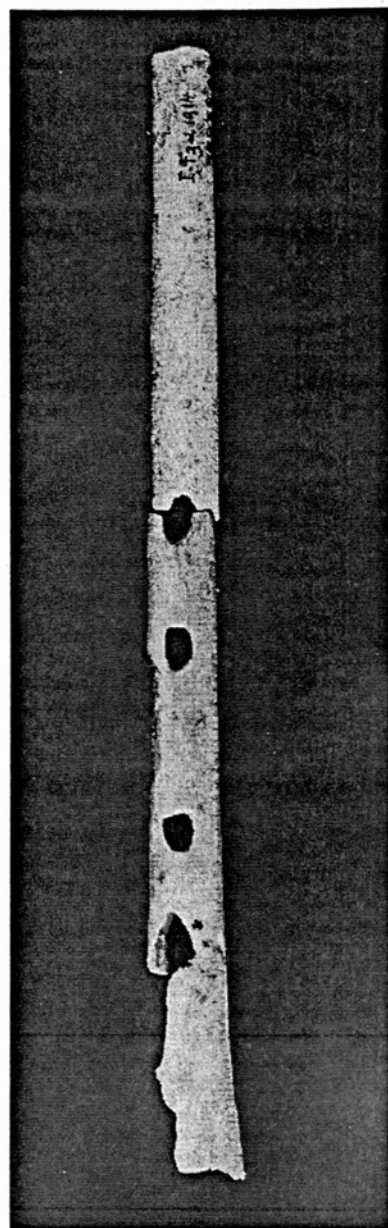


Fig. 2



Fig. 3

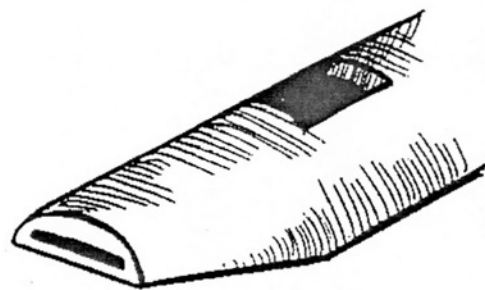


Fig. 4