HAL
open science

Orgues à bouche du Laos

Véronique Jacob

To cite this version:

Véronique Jacob. Orgues à bouche du Laos. Musique, musicologie et arts de la scène. Paris 4 Sorbonne, 2004. Français. NNT : . tel-03510994

HAL Id: tel-03510994

https://hal.science/tel-03510994

Submitted on 4 Jan 2022

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.

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE CONCEPTS ET LANGAGES

N° attribué par la bibliothèque

THESE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : **Musique et musicologie**

Présentée et soutenue publiquement par
VERONIQUE JACOB - de LAVENERE

Décembre 2004

ORGUES A BOUCHE DU LAOS

VOLUME I

Directeur de thèse :
M. le Professeur François PICARD

JURY

Michèle CASTELLENGO
Catherine CHORON-BAIX
Yves GOUDINEAU,
Nicolas MEEUS
François PICARD
Nicole REVEL

VERONIQUE
JACOB - de LAVENERE

ORGUES A BOUCHE DU LAOS

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE CONCEPTS ET LANGAGES

N° attribué par la bibliothèque

THESE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : **Musique et musicologie**

Présentée et soutenue publiquement par
VERONIQUE JACOB - de LAVENERE

Décembre 2004

ORGUES A BOUCHE DU LAOS

VOLUME I

Directeur de thèse :
M. le Professeur François PICARD

JURY

Michèle CASTELLENGO
Catherine CHORON-BAIX
Yves GOUDINEAU,
Nicolas MEEUS
François PICARD
Nicole REVEL

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je remercie tout particulièrement Vincent de Lavenère, Leuth Many et Vin, qui ont éveillé ma sensibilité et ma curiosité envers la culture lao ainsi que Madame Thong sy Sonerajvong pour sa rencontre et son accueil chaleureux à Paris, avant mon tout premier séjour au Laos.

La réalisation de cette thèse n'aurait pu être menée à son terme sans le soutien et l'aide précieuse de professeurs et de chercheurs dont j'ai pu bénéficier. Je remercie de tout cœur François Picard pour avoir accepté de diriger cette recherche, pour sa disponibilité, pour les nombreuses heures qu'il m'a consacrées, ses critiques, ses conseils et ses encouragements, Gilles Léothaud pour m'avoir transmis sa passion de l'ethnomusicologie, Nicolas Méeus pour ses enseignements, Georges Condominas pour m'avoir si gentiment accueillie dans son séminaire, Yves Goudineau pour sa confiance, son soutien et son aide précieuse, Catherine Raymond pour son accueil et ses conseils bienveillants, Guy Drouot pour ses remarques dignes d'intérêt, Catherine Choron-Baix pour avoir été témoin de mes premières recherches ethnomusicologiques sur le Laos lors de sa présence dans mon jury de maîtrise, et pour avoir accepté de participer à ce jury de thèse, Pierre Bois pour avoir soutenu ce travail et la conservation des richesses musicales du Laos en publiant un certain nombre de mes enregistrements.

Ce travail doit également beaucoup au soutien actif d'un grand nombre de personnes au Laos. Il a été rendu possible grâce au Ministère de la Culture et de la Recherche Lao auquel nous sommes redevables de leur confiance et de leur précieux appui. Je tiens à remercier particulièrement M. Vayoline, M. Bounleuane Boupha, Sianousoune Malivarne, Madame Kongdeuane Nettavong (directrice de la bibliothèque nationale du Laos), Michel Drouot, Madame Somschit (directrice du cirque de Vientiane), Messieurs Khampèng Kettavong, Hong Saysavong, Khambone et Sithilath (etnomusicologues lao), les professeurs et musiciens de l'école de musique. En province, les différents directeurs des services culturels nous ont réservé un très bon accueil et ont grandement facilité l'avancée des recherches sur place. Je remercie sincèrement Messieurs Bounsom Sompasong, Sengthong Phothibupha, Khamta Lovan in, Khal Ing Thahlavongsa, Ngin Say Kéona, Tongin. Mes remerciements vont aussi à Outhong et Khamtao, Odai, Souboune, Vat et Bounthèm (†) pour leur précieuse collaboration, à Noun à qui je dois la pratique et la passion du khène, Denh Savanh

ainsi que Leuth, Mellivahn et leur famille réciproque pour leur accueil chaleureux et tous les artistes du cirque de Vientiane pour leur aide et leur amitié. Que ce travail soit un humble remerciement et témoignage de ma reconnaissance à M. Bounthay (†) et M. Chanta pour leurs riches partages et surtout à tous les musiciens (trop nombreux pour les nommer ici) pour leur joie de vivre, leur accueil, leur partage et leur complicité. Je garde une pensée toute particulière pour les habitants de *ban Somxai, ban Savang, ban Lagnao tay, ban Mai* et *Nalè*.

Je remercie de tout cœur Manivone Gagneux pour son accueil et sa passion pour « ce cher Laos » qu'elle continue de nous partager avec autant d'enthousiasme depuis sept ans que nous la connaissons, Yves Blandin pour son soutien lors de mon tout premier séjour au Laos, Jean-François et Marie-Louise Rotteleur pour leur fidèle accueil, Jean Viala, Philippe Coste et Pierre Guédant.

Ma reconnaissance et mes pensées vont enfin à tous mes parents et amis.

Je ne saurai exprimer toute ma reconnaissance à mes parents qui m'ont toujours respectée et soutenue dans mes choix, à mon mari Vincent de Lavenère, appui fidèle de ce travail, avec qui j'ai eu la joie de partager depuis sept ans de nombreuses et merveilleuses mais aussi parfois difficiles expériences de terrains au Laos. Enfin, mes pensées vont à Baptiste, mon fils de deux ans, qui a dû partager, pendant de nombreuses heures, sa chère maman avec la bibliothèque et le bureau (surtout ces derniers mois).

Je remercie tous mes amis pour leur soutien et leur aide, Laurent Maza, Malcolm Boswell et Bernard Jacob pour leur aide plus que précieuse, Monika Stern pour ses nombreux conseils, Apollinaire Anakessa en particulier pour ses conseils techniques, Patrick Reynier, Karim et Gabrielle Benramdane, Pauline et Nicolas Nitsch et Stéphane Négrin.

Par ailleurs, je n'aurais pu réaliser ces recherches au Laos sans les aides financières du CRLM (Centre de Recherche sur les Langages Musicaux), le Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de Paris IV Sorbonne, la SFE (Société Française d'Ethnomusicologie) et l'AFA (association française d'action artistique).

Enfin, je remercie sincèrement Michèle Castellengo, Nicole Revel, Catherine Choron-Baix, Yves Goudineau et Nicolas Meeùs d'avoir accepté de participer à ce jury de thèse.

SOMMAIRE

AVANT PROPOS 9
INTRODUCTION 21

Première partie Les différents orgues à bouche du Laos 25
Chapitre 1 Présentation des Instruments 27
Chapitre 2 Organologie et symbolisme 41
Chapitre 3 Mythes et Légendes 57

Deuxième Partie La musique des orgues à bouche 94
Chapitre 1 La musique des orgues à bouche austro-asiatiques 99
Chapitre 2 La musique de l'orgue à bouche lao 187
Chapitre 3 La musique des orgues à bouche Tibéto-birmans 241
Chapitre 4 La musique des orgues à bouche Miao – Yao381

Troisième Partie L'organisation musicale 451
Chapitre 1 Les rôles socioculturels des musiques d'orgue à bouche 453
Chapitre 2 L'organisation des sons 469
Chapitre 3 L'évolution des musiques 411

CONCLUSION 519
BIBLIOGRAPHIE 527
DISCOGRAPHIE 543
INDEX NOMINUM 547
GLOSSAIRE 549
TABLES (LEGENDES, EXEMPLES MUSICAUX, TABLEAUX, SCHEMAS, PHOTOS) 553

VOLUME II, ANNEXE 609

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX 617
ANNEXE I, Transcriptions 621
ANNEXE II, Tableaux 740
Table des matières Annexe 766

AVANT PROPOS

CHOIX DU TERRAIN

Plusieurs facteurs simultanés m'ont décidée à travailler sur la musique au Laos : non seulement la découverte de la musique lao et du khène, mais aussi des rencontres inattendues avec des Lao et les récits passionnants de mon mari Vincent[1].

La rencontre de deux Lao, Leuth et Vin, accueillis en France pendant un an pour un échange culturel, fut décisive. Pendant cette période, les longues discussions, souvent interminables, ne suffisaient pas à contenter mon envie de connaître et de comprendre leur culture. Parallèlement, la beauté de la musique m'avait séduite[2] et cet instrument, le Khène, m'intriguait de plus en plus.

Parce que cette musique était de toute beauté, parce que l'envie d'approfondir et de la comprendre fut stimulée par un manque d'écrits et d'analyses complètes, et parce que l'occasion de ce terrain permettrait peut-être d'éventuelles découvertes, je me décidai à me rendre sur place afin d'appréhender concrètement cette musique. C'est ainsi que cette première approche, concrétisée par un mémoire de maîtrise, attisa vivement mon désir d'approfondir davantage la richesse du patrimoine musical et culturel du Laos à travers un projet de thèse.

---

[1] Vincent de Lavenère, jongleur acrobate, fut envoyé plusieurs fois en Asie (Vietnam, Cambodge, Laos, Indonésie) afin d'établir des relations diplomatiques à travers l'art en enseignant des disciplines de cirque et en y créant des spectacles. Ses récits, ses rencontres avec différentes populations contribuèrent à accroître ma curiosité déjà grande envers l'Asie et en particulier le Laos, petit pays demeuré fort discret.

[2] Notamment les enregistrements de Jacques Brunet.

CHOIX DU SUJET

Mes débuts de compréhension de la musique lao à travers un mémoire de maîtrise[3] sur "les musiques populaires de la Retraite Monastique au Laos" mettaient en avant la coexistence de deux esthétiques musicales distinctes : l'une liée à l'ancienne formation classique de cour (très influencée par les pays limitrophes), la seconde liée au khène. Ce travail a alors suscité ce désir et ce besoin d'aller plus loin dans la connaissance du khène et des orgues à bouche au Laos.

Un sujet de thèse s'imposa donc à partir de cette constatation : « Les orgues à bouche du Laos : une constante instrumentale au cœur d'une multiethnicité et d'une diversité culturelle ? ». Le choix de ce sujet n'est pas anodin.
Lors de mes premiers contacts avec le pays, la culture lao et sa musique, l'intérêt pour le khène était déjà bien présent. Dès mon premier terrain, je ne pus résister au fait d'apprendre à en jouer et je dois avouer que la transmission orale par imitation était d'ailleurs assez déroutante !

En effet, le khène occupe une place particulière dans la vie sociale :« Le khène en est l'instrument national sans lequel il ne peut y avoir de cérémonies et de fêtes populaires ».[4]

De plus, de tous les instruments utilisés par les Lao, le khène semble le plus autochtone[5] ; il est considéré par les Lao eux-mêmes comme étant leur véritable patrimoine. Or, les Lao ne sont pas les seuls ni les plus anciens habitants du Laos. Il était donc intéressant de chercher parmi les populations autochtones et celles établies plus récemment dans le pays si elles possèdent des orgues à bouche. Nous avons pu ainsi comparer les musiques et cerner la place et le rôle que ces instruments occupent chez ces populations.

TERRAIN : DEROULEMENT ET CONDITIONS DE LA RECHERCHE

Bien que réputé pour avoir été longuement renfermé sur lui-même, le Laos s'ouvre peu à peu. Mon travail sur place a d'ailleurs été grandement facilité par l'accueil, l'accord et l'aide des autorités de la RDP Lao.

---

[3]- Véronique Jacob de Lavenère, *Musiques populaires de la retraite monastique au Laos,* maîtrise d'ethnomusicologie,université Paris X Nanterre, juin 1998,

[4]- Jacques Brunet, Laos, *lam saravane pour le khène,* CD Ocora Radio France, C 559 058, 1989.

[5]- Notion abordée par Terry Miller, *Traditional Music of the Lao (Kaen Playing and Mawlam Singing in Northeast Thailand*, Londres, Greenwood, 1985.

J'ai passé au total quatorze mois sur le terrain, répartis en sept séjours. Lors de ma première expérience d'environ deux mois et demi (été 1997), je me suis essentiellement intéressée aux musiques populaires lao jouées pendant les fêtes qui ponctuent la période de retraite monastique. Ma recherche se concentrait surtout dans les provinces de Vientiane et de Luang Prabang. De retour au Laos de juillet à septembre 1998, mon but était cette fois différent : il s'agissait de trouver et d'enregistrer le plus grand nombre possible d'orgues à bouche différents en effectuant mes recherches dans les provinces du nord proches des frontières birmane et chinoise, mais aussi dans les provinces du sud et sur le plateau des Boloven (Savanaketh, Champassak et Attapeu). Puis, les séjours suivants ont été entièrement guidés par le souci de répertorier les populations possédant un orgue à bouche, nous entraînant peu à peu à parcourir les provinces d'Attapeu, de Louang Prabang, d'Oudomxay, de Louang Namtha et de Pongsaly[6].

De nombreuses lectures, quelques enregistrements existants et des communications orales m'ont dévoilé l'existence de divers orgues à bouche, et je savais, pour certains d'entre eux, à quel groupe de population ils appartenaient. La difficulté était alors de savoir où situer tel ou tel groupe ethnique et dans quel village se rendre afin de trouver un musicien présent et qui accepte de jouer. En effet, après parfois plusieurs heures de camion, puis de tracteur et enfin de marche en montagne, nous arrivions dans des villages d'où le musicien était parti pour plusieurs jours. Il arriva même que l'instrument soit cassé et personne pour le réparer. Mais cela se compliquait surtout lorsqu'il s'agissait de trouver des orgues à bouche dont je ne savais l'existence que par communication orale, dessin ou photos et pour lequel je n'avais aucune indication sur le lieu éventuel de la présence ou le groupe de population auquel ils appartenaient. Il nous est arrivé de chercher pendant plusieurs jours, allant de village en village, sur les indications successives des habitants ou guidés par les gens eux-mêmes avant de découvrir enfin l'instrument recherché, sa musique et la population à laquelle il appartient.

Je me souviendrai toujours de ce village Oï nous présentant avec une passion et un enthousiasme impressionnants leurs orgues à bouche (que nous cherchions en vain depuis de nombreux jours). L'image m'ayant le plus marquée est l'émotion envahissant les musiciens à la vue d'une vieille photographie photocopiée (représentant deux musiciens jouant des orgues à bouche) que nous étions en train de leur montrer. Le visage du musicien le plus âgé se transformait ; les yeux remplis de larmes de joie, il

---

[6] Ma recherche sur le terrain a été grandement guidée par les travaux d'Yves Goudineau, en particulier, *Resettlement and Social Characteristics of new Villages : Basic Needs for Resettled Communities in Lao PDR,* Vientiane, Unesco – Pnud – Orstom, 2 vol., 1997, 392 p. Mais aussi de Laurent Chazée, *The Peoples of Laos, Rural and Ethnic Diversities,* Bangkok, White Lotus, 1999, 187p.

s'exclamait en répétant à plusieurs reprises « mais c'est mon père ! mais c'est mon père ! ». Nous avions non seulement trouvé l'orgue à bouche recherché, la population à qui il appartenait, un village avec ses musiciens et leurs orgues à bouche, mais surtout, au-delà de nos espérances, le village où avait été prise cette photo, des années auparavant. Cette photo était le seul élément et témoignage que nous possédions sur l'existence de cet orgue à bouche et était donc à l'origine de cette recherche, nous menant de villages en villages.

D'autres séjours furent plus difficiles. Après nous être rendu dans un très grand nombre de villages ko (province de Pongsaly et de Louang-Namtha) pendant plusieurs jours et plusieurs semaines, il nous fut impossible de trouver ce petit orgue à bouche à courge qui leur était attribué par de nombreux témoignages oraux. Après plusieurs séjours de recherche intensive sans résultat (deux ans de suite) nous eurent enfin la joie de le découvrir mais dans une autre population, les Kui puis les Lolo.

La découverte de l'orgue à bouche lolo fut aussi semée d'embûches. Ce ne fut qu'après trois séjours consécutifs que nous pûmes enfin atteindre le village et entendre cet instrument. Le premier séjour consacré à la recherche de cet orgue à bouche fut vite marqué par le désenchantement. Les villages se trouvant proches de la frontière chinoise, il fallait des autorisations spéciales que le ministère de la culture et de la recherche nous fournir. Mais nous devions absolument être accompagnés par une personne du ministère sur place qui était absente à ce moment-là. Le deuxième séjour, bien qu'en saison sèche (fin décembre, janvier), fut catastrophique au niveau du temps ; les pluies continuaient à tomber fréquemment et de nombreux éboulis parsemaient les chemins pour se rendre dans ces villages. Nous décidâmes quand même d'aller le plus loin possible : après six heures de motos -les habitants des divers villages traversés nous aidant à les porter pour traverser les cours d'eau qui avaient trop monté -, et après quelques heures de marche, nous fûmes bel et bien confrontés aux aléas de la nature. Les éboulis de plus en plus importants ne nous permettaient plus de continuer même à pied : c'était trop dangereux. Nous ne rencontrerons donc pas les Lolo encore cette fois-ci ! Enfin, la troisième tentative fut la bonne. Mais une fois le village atteint (enfin, quelle joie !), nous apprenions que le musicien était parti pour plusieurs jours voir sa famille dans un village très éloigné de celui-ci et que les villageois ne savaient pas quand il reviendrait. Après deux jours d'attente dans ce village particulièrement accueillant, le musicien revint enfin. Et nous vécûmes un séjour aussi riche musicalement qu'humainement. Les villageois venaient de vivre une épidémie de choléra trois semaines avant notre arrivée et avaient perdu plusieurs membres du village, de nombreux animaux et étaient particulièrement heureux de notre venue. Ils nous choyaient comme si nous étions leurs propres enfants (nous les portons particulièrement dans notre cœur).

Un dernier point important est que le terrain implique de constants rapports humains qui se situent à la base même de ce travail. Aborder librement les gens et leur

communiquer notre intérêt pour leur musique n'est pas toujours très facile. Ceci est même d'autant plus délicat lorsque nous arrivons dans une période où le travail agricole s'avère pénible, la récolte s'annonce mauvaise car la mousson tarde à venir, et l'économie est en chute libre, les parents parvenant difficilement à nourrir toute la famille. La prise de contact avec les villageois et notre intégration parmi eux se fit pourtant généralement de façon assez naturelle. Après les premiers regards plus ou moins méfiants, surtout dans les villages les plus reculés, et les attitudes d'abord interrogatives, les gens finissaient toujours par nous accueillir chaleureusement. Mon principal souci était de ne pas être là en simples observateurs-consommateurs. Il était hors de question d'arriver, d'enregistrer et de repartir aussitôt. Je souhaitais au contraire établir un véritable échange. C'est pourquoi, lorsque cela se présentait, avec mon mari (jongleur acrobate) nous leur offrions de partager notre art : quelques notes de flûte traversière accompagnant la joie de la jonglerie. C'était ainsi un véritable échange culturel entre nos traditions et nos passions mutuelles.

Photo 1 : échange culturel dans un village khmou' de la région d'Oudomxai

Photo.2 : rencontre avec une famille musicienne brau de la région d'Attapeu

Ayant de plus appris à jouer du khène, je n'hésitais pas à en jouer lors de longues soirées, ce qui suscitait de nombreuses joies, taquineries et émotions surtout auprès des chanteurs qui, soit dans les éclats de rire, soit dans une intense émotion, se mettaient à chanter sur l'accompagnement mélodico-rythmique que je leur offrais.

Photo 3 : soirée informelle à Muang Nalé

Photo 4 : un musicien hmong de la région d'Oudomxai découvrant la flûte traversière

Ces différents séjours riches de rencontres humaines et de découvertes musicales m'ont permis d'établir un corpus musical à travers mes propres enregistrements qui seront la matière même de cette étude. Cette période de recherche au Laos m'aura ainsi permis de commencer à cerner et à comprendre la musique des orgues à bouche dans leur contexte, parmi les populations auxquelles ils appartiennent, mais aussi à travers l'apprentissage et la pratique du khène avec des musiciens lao.

ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE

Cette étude se veut avant tout ethnomusicologique. La compréhension de la musique ne peut se faire sans une appréhension de la population qui la pratique, de la culture et du contexte musical. La musique sera donc abordée à la lumière d'ouvrages ethnologiques, sociologiques, historiques et linguistiques.

Les premiers écrits contenant de nombreuses informations sur les populations que nous étudions sont les récits de voyage. Les comptes-rendus de la Mission Pavie, ainsi que les récits de Aymonier[7], ont fourni d'intéressantes observations sur la vie quotidienne, culturelle et sur l'organisation sociale.

Suite à ces missions exploratrices, une lignée d'anthropologues s'est peu à peu constituée, effectuant des recherches sur l'Asie du Sud-Est, comme en témoigne le travail réalisé par l'École Française d'Extrême-Orient (EFEO), par le centre de Documentation et de Recherche sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien (CeDRASEMI) et les revues spécialisées publiant les études des uns et des autres. Des anthropologues se sont alors penchés sur la question des classifications des groupes ethniques et de leurs langues. En effet, la carte ethnolinguistique est très complexe. De nombreux groupes ethniques du Laos se retrouvent dans les pays limitrophes. L'approche de ces sociétés ne peut donc se faire qu'à travers des premières lectures sur l'Asie du Sud-Est en général puis plus précisément sur le Laos. Pour les questions

---

[7]- Il ne s'agit en aucun cas de faire une énumération de la bibliographie, mais d'évoquer seulement quelques ouvrages clés.
Pavie, *Mission Pavie. Indo-Chine* 1870 - 1895; *Géographie et Voyages*, 7 vol. Paris, Ernest Leroux.
Aymonier, *Voyage dans le Laos*, 2 vol, Paris, Annales du musée Guimet, 1897.

concernant les classements ethnolinguistiques, nous nous appuierons essentiellement sur les recherches d'André. G. Haudricourt[8].

Notre étude ethnomusicologique et la compréhension des populations étudiées bénéficieront donc de nombreux travaux d'ethnologues, dont plus particulièrement les ouvrages de Georges Condominas[9] mais aussi d'Yves Goudineau[10] en ce qui concerne plus particulièrement les populations du Laos.

Dès ses premiers terrains, Georges Condominas, qui n'est pas ethnomusicologue, s'est aperçu de l'importance de la musique. Il s'est intéressé aux rapports existant entre la musique et les relations sociales, entre la musique et les visions du monde, publiant dans la collection Ocora des enregistrements qu'il avait effectués en 1958 chez les *Mnong Gar* du Vietnam. Deux plages de ce disque sont consacrées à des musiques de l'orgue à bouche *Mbuat*. Dès cette époque, il recherchait les liens entre musique, hommes et nature, en analysant par exemple les éléments de l'orgue à bouche : les bambous marqueurs de vitalité, la soufflerie en calebasse objet de la nature porteur d'une grande symbolique liée au cosmos, les matériaux creux (bambou et calebasse) liés à la notion de vide et de passage du souffle (etc.). Ses premiers travaux soulevaient alors l'importance de la musique dans la société et le caractère intriguant de ces cultures autochtones.

Nous retrouvons ce "caractère intriguant" au Laos dans la distinction entre les musiques des villes, anciennes musiques de cour (aujourd'hui musiques de concert) utilisant les formations orchestrales typiques de l'ensemble de l'Asie du Sud-Est, auquel s'ajoute parfois un khène, et les musiques des villages développant surtout la pratique de l'orgue à bouche. La musique, valeur culturelle esthétique, est impliquée dans la vie quotidienne et dans la vision du monde. Son étude approfondie présente un véritable enjeu pour mieux comprendre ces populations, leur mode de vie, leur manière de

---

[8]- Haudricourt, "l'écriture et les langues (de l'Indochine)", in André Leroi-Gourhan: *Ethnologie de l'union française*, tome II: *Asie, Océanie, Amérique*, Paris, P.U.F.,1953.

[9] George Condominas,

1. *Nous avons mangé la forêt de la pierre Génie Gôa,* Paris, Mercure de France, 1957, 495 p.
2. *Le Bouddhisme au village,* Vientiane, Ambassade de France, ed. des Cahiers de France, 1998, 230 p.
3. *L'espace social. À propos de l'Asie du Sud-Est,* Paris, Flammarion , 1980, 539 p.

[10] Yves Goudineau,

- *Resettlement and social characteristics of new villages : basic needs for resettled communities in Lao PDR,* Vientiane, Unesco – Pnud – Orstom, 2 vol. , 1997 , 392 p.
- *Cultures minoritaires du Laos : valorisation d'un patrimoine,* direction de publication Yves Goudineau, Paris, Unesco, 2003, 311p.
- « Le cercle magique Kantou » in *Le Nouvel Observateur,* hors série : Lévi-Strauss et La pensée sauvage, n°51, juillet-août 2003, pp. 86- 89.

classer les choses... L'approche musicienne et ethnomusicologique s'avère alors efficace et donne accès à certains outils, éléments primordiaux pour l'analyse et la compréhension de ces musiques et de la société.

Cependant, les recherches ethnomusicologiques au Laos ne sont pas abondantes. La plupart des écrits s'avèrent être des articles évoquant les traits généraux de la musique traditionnelle lao. Tous d'ailleurs accordent une place prépondérante au khène. Alain Daniélou apporte quelques informations musicologiques plus approfondies sur les échelles et les instruments. Mais il faudra attendre près de trente ans après les premières approches de Georges Condominas pour découvrir trois travaux particulièrement intéressants : un article de Laurence Picken (1984), excellente description organologique du khène lao; un ouvrage de Terry Miller (1985),ouvrage de réference sur la pratique du *lam* dans le Nord-Est de la Thaïlande; et la thèse de Catherine Choron-Baix, très grand travail ethnologique, sociologique et littéraire.[11]

Tandis que Catherine Choron-Baix nous apporte de riches informations ethnologiques et littéraires, ma démarche est plus proche de celle de Terry Miller -c'est-à-dire plus musicologique- à travers une réflexion à la fois d'anthropologie culturelle et musicologique. Cependant, tandis que Terry Miller s'est limité à une étude approfondie du *lam*, il s'agit pour moi d'approfondir une étude comparative des différents orgues à bouche du Laos, ne me limitant pas au seul khène lao.

ENJEU DE LA RECHERCHE

Un instrument n'est pas qu'un objet ; ce qui est ainsi dénommé, appris, transmis, approprié, et donc ce qui doit être étudié, allie facture, possibilités de jeu, utilisation de ces possibilités, contexte d'utilisation (incluant celui qui joue), symbolique, et peut-être encore d'autres dimensions. Il est aisé de constater que l'orgue à bouche en Asie du Sud-Est, tout particulièrement au Laos, occupe une place immense au sein de populations très différentes mais en inter-relations.

---

[11]- Laurence Picken, "The making of a kâen; the free-reed mouth-organ of North-East Thaïland", in *Musica Asiatica* 4, Cambridge, University Press, 1984.
- E. Terry Miller, *Traditional Music of the Lao (Kaen Paying and Mawlam Singing in North-East Thailand)*, Londres, Greenwood, contribution in intercultural and comparative studies n°13, 1985.
- Catherine Choron-Baix, *Molam du Sud Laos réfugiés en France,* thèse pour le doctorat, sous la direction de Georges Condominas, E.H.E.S.S., Paris, 1983.
- Notons également les travaux d'Amy Catling qui touche la musique des Hmong imigrés aux Etats-Unis, voir son chapitre dans Yves Goudineau,, *Cultures minoritaires du Laos : valorisation d'un patrimoine,* 2003, op.cit.

L'aire de diffusion des orgues à bouche s'étend à l'ensemble de l'Asie orientale et du Sud-Est. Cependant, je me limiterai dans cette thèse au Laos. On pourrait ensuite, mais ensuite seulement, tenter d'élargir l'aire étudiée aux fins de vérification.

Mon hypothèse voit dans l'orgue à bouche une constante instrumentale parmi des populations d'une très grande diversité culturelle. Quelles sont donc les similitudes musicales, mais aussi les spécificités propres à chaque orgue à bouche, tant à travers l'instrument lui-même qu'à travers sa facture, la musique, le jeu musical ou sa place dans la société ?

Cette notion de constante, justifie l'intérêt du comparatisme qui m'a semblé essentiel dans le cadre de cette problématique musicologique. Il relève d'une pertinence musicologique à partir de laquelle il fallait effectuer la comparaison de légendes, de rituels et de circonstances de jeu. Et c'est la relation entre ces éléments de contexte et la musique qui donne sens au comparatisme.

La construction du corpus est alors liée à la nécessité du comparatisme musical et à l'intérêt de comparer les différents contextes. Dans un premier temps, je pensais limiter un comparatisme au Nord Laos (dans un cadre comparatiste cohérent), mais j'ai fait une extension mille kilomètres plus loin, afin de voir les traditions musicales dans le Sud. J'ai alors choisi d'étudier les Oï, et de les joindre au corpus, car c'est la population qui avait non seulement l'utilisation du khène la plus forte dans le Sud, mais aussi, un khène très particulier et bien spécifique.

Il s'agit, donc dans cette thèse, de percevoir comment l'orgue à bouche peut être l'objet de croyances et de représentations symboliques, et d'observer son rôle dans l'organisation sociale et dans le vécu quotidien. De plus, l'orgue à bouche révèle un aspect paradoxal, participant aussi bien aux musiques rituelles qu'aux musiques de divertissement. Comment la musique transmet-elle alors cette pluralité fonctionnelle? Retrouvera-t-on des particularités musicales propres à chaque répertoire? Enfin, malgré les spécificités de chaque instrument et de sa musique, l'analyse pourra-t-elle permettre d'établir "un certain langage musical de l'orgue à bouche" ? Autant de questions auxquelles nous essaierons de répondre.

Au-delà des diverses civilisations et de la multiethnicité au Laos, l'orgue à bouche semble apparaître comme une constante instrumentale ; jusqu'à quel point peut-on parler de "constante" ? L'objectif sera de déterminer cette notion de "constante" et de savoir comment s'exprime celle-ci tout en laissant paraître les spécificités de chaque instrument. Pour cela, nous tenterons de cerner et de définir des ensembles, des ensembles différenciés rassemblant tel ou tel orgue à bouche. Il s'agira de montrer en quoi certains instruments se rapprochent et possèdent des points communs au niveau musical, formel ou au niveau fonctionnel, et d'analyser si des regroupements se retrouvent d'un niveau à l'autre. Nous espérons alors pouvoir mieux comprendre les

éléments pouvant expliquer la spécificité musicale : la culture, la société, la forme de l'instrument, sa fonction instrumentale ou l'opposition de traits distinctifs ?

Se limitant à quelques populations du Laos, cette étude s'intéressera au khène lao et aux orgues à bouche de populations austro-asiatiques (populations autochtones présentes au Laos depuis plusieurs millénaires selon les linguistes), mais aussi aux orgues à bouche de populations établies plus récemment au Laos, cherchant à saisir, à travers les similitudes et les différences, d'éventuels liens instrumentaux et musicaux .

Mais étant donné la multiplicité ethnique de ce pays, des choix[12] plus précis deviennent indispensables. Ma réflexion s'appuiera donc sur la musique d'au moins une ethnie de chacune des quatre grandes familles ethnolinguistiques présentes au Laos :

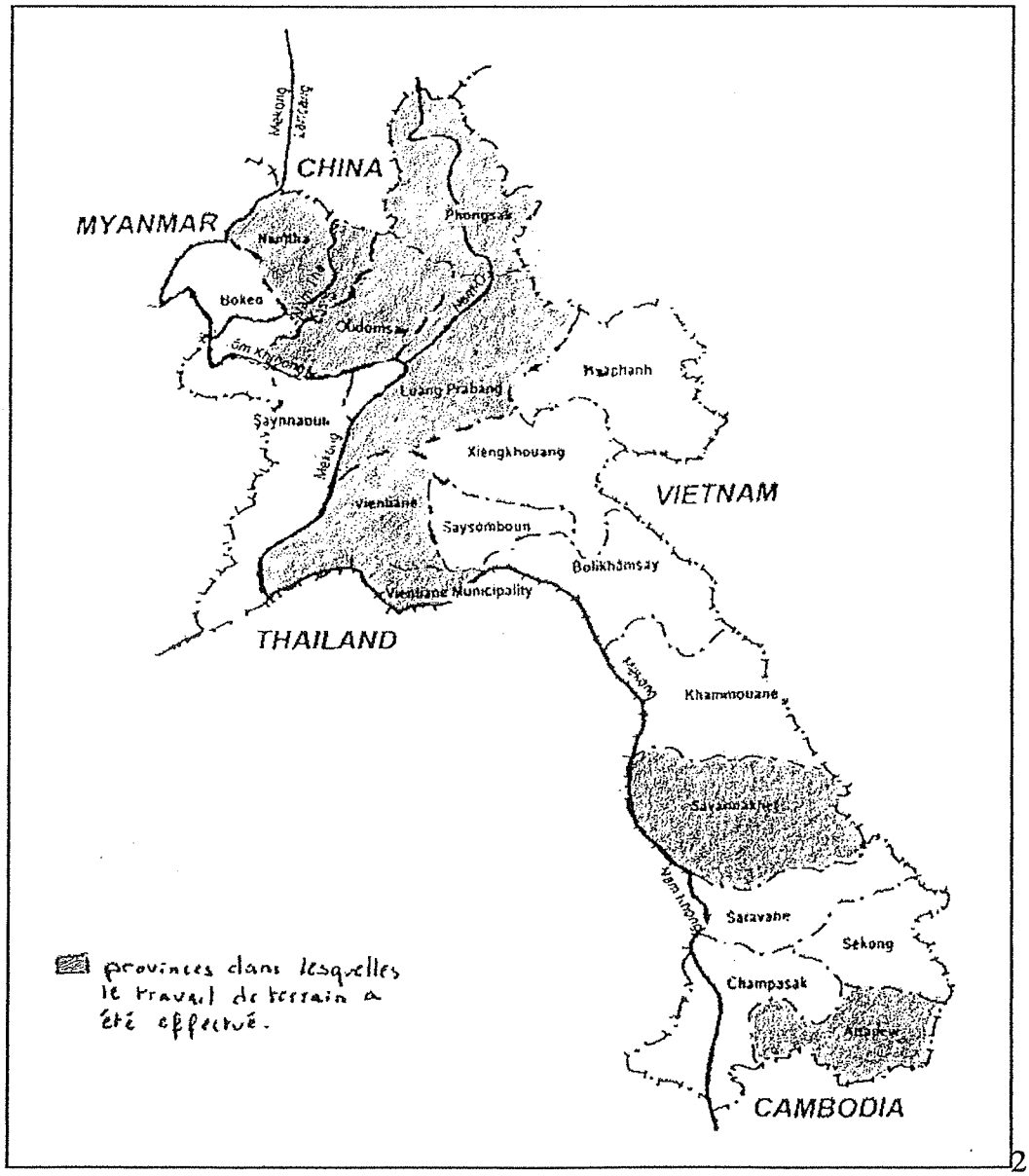
- les orgues à bouche khmou' et oï, pour la famille austro-asiatique
- le khène lao, pour la famille tai-kadaï
- les orgues à bouche kui, lolo et phou-noï, pour la famille tibeto-birmane
- l'orgue à bouche hmong, pour la famille miao-yao

Cette thèse se veut donc pleinement ethnomusicologique : non pas seulement ethnologie de la musique, ou musicologie de prétendues ethnies, mais étude de la musique, ici principalement de l'instrument de musique, comme fait de culture, prenant au sérieux le fait que la culture s'adresse à elle-même, et éventuellement à nous, à travers un langage non-verbal : la musique.

[12] Ce choix a été guidé par les orgues à bouche qui ont pu être répertoriés lors de mes différents séjours au Laos.

INTRODUCTION

Le Laos, pays au cœur de l'Asie du Sud-Est comporte de nombreux massifs montagneux qui couvrent les deux tiers de la superficie du pays, notamment tout le Nord et le Sud-Est du pays. Difficile d'accès, ce relief montagneux découpe des chemins escarpés, souvent coupés en saison des pluies. Certains villages ne sont accessibles qu'en pirogue, en traversant régulièrement des zones de rapides. Le fleuve, le Mékong est devenu l'axe principal du pays. Avec ses affluents, il facilite commerce et communication, offrant au long de certaines berges des terres fertiles.



Peu densément peuplé, le Laos abrite près de cinq millions d'habitants, mais présente une très grande diversité de populations. Cette complexité se manifeste par la présence de plus de quarante-huit groupes ethniques appartenant à quatre grandes familles ethnolinguistiques sur les cinq présentes en Asie du Sud-Est.

Le territoire de l'actuel Laos a été occupé par des populations dites Austro-Asiatiques (branche Môn-Khmer), depuis plus de quatre mille ans. Cette famille ethnolinguistique est considérée la plus « autochtone » non seulement du Laos mais dans l'ensemble de l'Asie du Sud Est. Les relations maritimes et commerciales des IVe et Ve siècles favorisent l'influence des cultures indiennes. Du VIe au XIIIe siècle, l'influence khmère marque le sud du pays alors que les Thaï et principalement les Lao de la famille tai-kadaï s'installent dans le nord avant de s'étendre sur l'ensemble du pays. Progressivement, les Lao imposent leur domination sur les Austro-Asiatiques. Le XIVe siècle se révèle alors une période clef de l'histoire culturelle du Laos. Ses relations suivies avec la cour du Cambodge favorisent l'introduction de diverses influences khmères dans les domaines religieux et artistiques. La religion officielle devient le bouddhisme. Au cours du XVIII siècle, après de nombreuses rébellions de populations dans les montagnes du Yunnan, et dans les marches tibétaines, des populations de la famille tibéto-birmane viennent s'installer dans le Nord du Laosé Enfin, le début du XIX siècle est marqué par une arrivée massive des Miao-Yao et surtout de la population hmong.

La vie et l'organisation sociale sont entièrement marquées par le vécu religieux. Pour la plupart de ces populations, la croyance aux esprits et le culte des ancêtres se trouvent au cœur de leurs religions. Les esprits habitent les éléments de la nature (eau, pierres, terre, rizière, forêt, montagne), ainsi que les lieux important de la vie sociale (« esprit protecteur du village », « esprit protecteur de la maison »). Parfois certains objets ou instruments de musique peuvent abriter un esprit. Ainsi, les Hmong jouent systématiquement une pièce musicale pour l'esprit du *keng* (orgue à bouche) avant toute utilisation de cet instrument. On sacrifie et l'on effectue des rituels essentiellement aux esprits des lieux les plus fréquentés (esprit de la maison) et aux esprits des éléments de la nature ayant une influence sur la vie des villageois (rizière, terre).

La vie musicale et rituelle est intimement liée au cycle de la vie (naissance, mariage, mort), aux aléas du quotidien (maladies, construction d'une nouvelle maison) et au cycle agraire (récolte, plantation, nouvel an). La musique fait partie intégrante de la vie sociale, familiale et religieuse. Elle participe, ponctue et structure les cérémonies rituelles.

Rappelons, très grossièrement, le cadre des croyances de ces pratiques rituelles où intervient la musique.

Les Austro-Asiatiques croient en un grand nombre d'esprits (dont certains malfaisants) qu'il faut respecter, honorer, apprivoiser ou chasser. L'esprit de la maison, appelé *Rôi Gang* chez les Khmou', occupe une place prédominante lors de nombreuses étapes du cycle de la vie mais aussi au quotidien.

Les croyances et pratiques religieuses tibéto-birmanes accordent une place toute particulière au culte des ancêtres et aux cérémonies funéraires.

Les pratiques rituelles miao-yao s'adressent surtout aux esprits de la maisonnée (l'esprit du père, de la mère, de la maison, de la famille). Le chamane communique avec les esprits, dans un rôle de médiateur entre le monde terrestre et le monde divin. Tout comme les Tibéto-Birmans, ils possèdent une tradition rituelle funéraire importante.

La pratique religieuse lao[13], officiellement bouddhique, s'avère complexe. Le monastère est le centre des pratiques religieuses. La religion bouddhique affirme l'importance d'acquérir des mérites et de préparer ses vies futures par des actes méritoires comme les offrandes ou l'organisation de fêtes. Cependant, les Lao ont gardé des éléments de systèmes et croyances antérieurs auxquels s'est adapté (et non substitué) le bouddhisme. Ils croient toujours en l'existence de différents esprits et attribuent un rôle primordial à l'esprit protecteur du village pour lequel chaque village a édifié un petit autel, lieu de nombreuses pratiques rituelles et musicales.

L'orgue à bouche occupe une place privilégiée dans la musique lao. Les ensembles instrumentaux composés de vièles, de xylophones, de tambours, carillons de gongs, pratiqués en concert ou pour le théâtre, relèvent de l'influence khmère du XIV siècle. L'orgue à bouche, lui, quelque peu à part, semble l'instrument le plus populaire. Dans chaque village lao il y a toujours un joueur de khène qui fait partie de la vie quotidienne et est présent dans toutes les fêtes aussi bien pour les rituels que pour le divertissement. Cet instrument développe une organisation sonore particulière jouant sur ses possibilités polyphoniques et mélodiques. Très impliqué dans la vie quotidienne et si représentatif des Lao, il se retrouve pourtant sous différentes formes dans plusieurs populations présentes dans ce pays, en faisceau (lolo, kui, oï) ou en radeau (lao, khmou', phou-noï), avec une chambre à vent en courge ou en bois dur, un nombre de tuyaux variant de 5 à 16, d'une petite taille (20 cm pour l'orgue à bouche kui) ou de proportions impressionnantes (jusqu'à 2 m chez les Oï). Il participe aux étapes importantes du cycle de la vie, aux moindres réjouissances, ponctuant le cycle agraire et structurant les cérémonies religieuses. C'est cette constante instrumentale source

[13] Cf. Stanley Tambiah, Marcel Zago, Georges Condominas

d'interrogations qui suscita mon intérêt pour une étude comparative de ces divers orgues à bouche et de leur musique.

Cette étude présente en première partie les différents orgues à bouche du Laos par l'élaboration d'une classification fondée sur les caractéristiques organologies, mais aussi par les symboles et les mythes qui leur sont liés. La suite de ce travail se consacre plus particulièrement aux musiques des orgues à bouche : cette deuxième partie présentera alors les circonstances de jeu, l'implication de la musique au cœur de l'organisation sociale et une analyse des musiques d'orgue à bouche pour chacune des populations. Enfin, la troisième et dernière partie dans une démarche ethnomusicologique abordera les rôles socioculturels de ces musiques puis conduira une analyse musicale comparative. À travers leurs spécificités et similitudes, on cherchera à comprendre l'organisation sonore puis on tentera un début de définition d'un éventuel "langage musical de l'orgue à bouche" avant de s'interroger sur le problème de l'évolution des musiques.

Première partie

Les différents orgues à bouche du Laos

CHAPITRE 1

PRESENTATION DES INSTRUMENTS

Un orgue à bouche est un aérophone à chambre à vent composé de tuyaux en bambou munis d'anches libres, c'est-à-dire de petites languettes qui vibrent de part et d'autre du plan de leur support. Pour le khène lao et les divers orgues à bouche du Laos, la forme de l'anche libre est généralement ainsi : . Chacun des tuyaux est percé d'un trou de jeu. La production du son se fait par insufflation buccale dans l'orifice situé sur le sommier encore appelé chambre à vent. Les anches libres à l'intérieur de cette chambre à vent ne vibreront que si le trou de jeu du tuyau correspondant est obturé par un doigt.

Cet instrument présente alors deux particularités : la possibilité d'un son continu[14] (son produit par inspiration comme par expiration grâce au principe des anches libres sur tuyaux), mais aussi une possibilité de jeu polyphonique par l'obturation de plusieurs trous de jeu simultanément.

Les orgues à bouche répertoriés au Laos et étudiés ici présentent cependant deux formes différentes : en radeau ou circulaire. Une analyse des caractéristiques formelles permettra de saisir en quoi tous ces instruments font partie de la même famille instrumentale, celle des orgues à bouche, mais aussi comment chacun se distingue de l'autre, restant ainsi unique et différent.

1-DESCRIPTION ORGANOLOGIQUE

Cette première approche à travers un tableau comparatif, donne quelques repères généraux (description et analyse organologique) afin de relever les similitudes et les différences significatives des divers *khènes,* dans les domaines de la chambre à vent et des tuyaux, mais aussi au niveau des éléments musicaux et des symboliques sous-jacentes.

[14]- Le souffle continu diffère du « souffle alterné » de l'orgue à bouche. Pour le souffle continu, il s'agit d'inspirer par le nez pendant qu'on expire l'air en bouche. Pour l'orgue à bouche, le principe de l'anche libre permet d'inspirer et d'expirer par la bouche tout en produisant le même son.

Photo 5 : Orgue à bouche khmou'

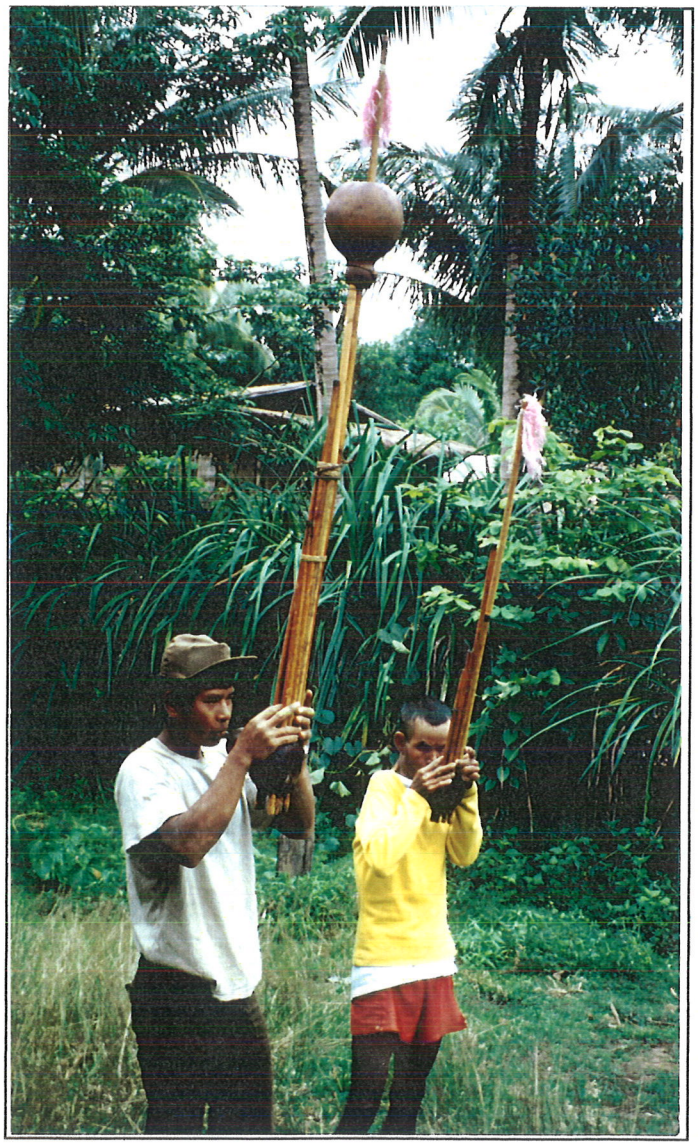


Photo 6 : Orgue à bouche oï

photo 7 : orgue à bouche lao

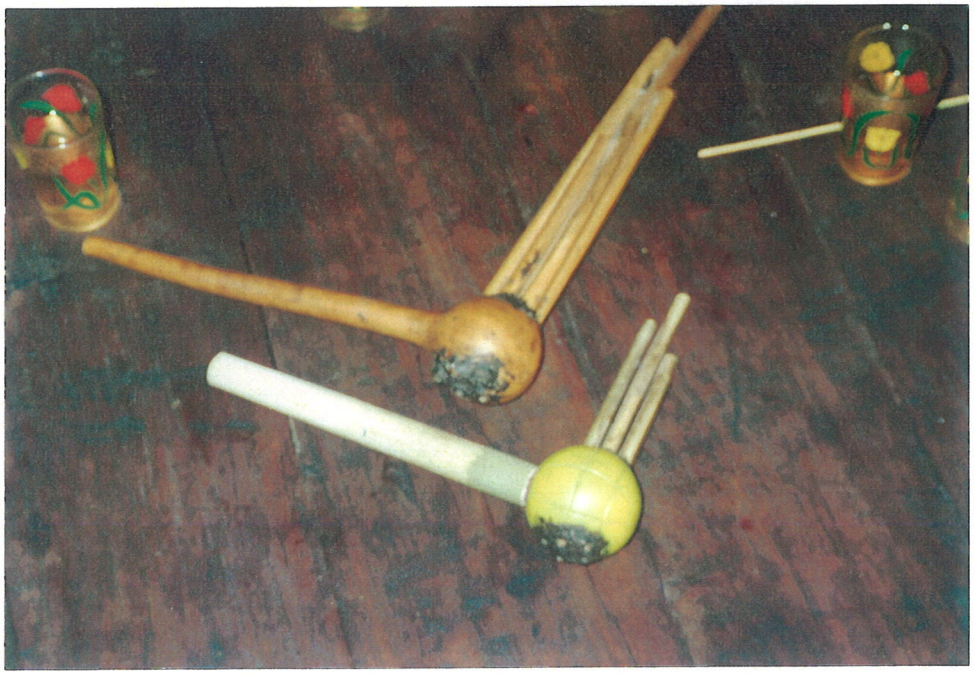


Photo 8 : Orgue à bouche lolo

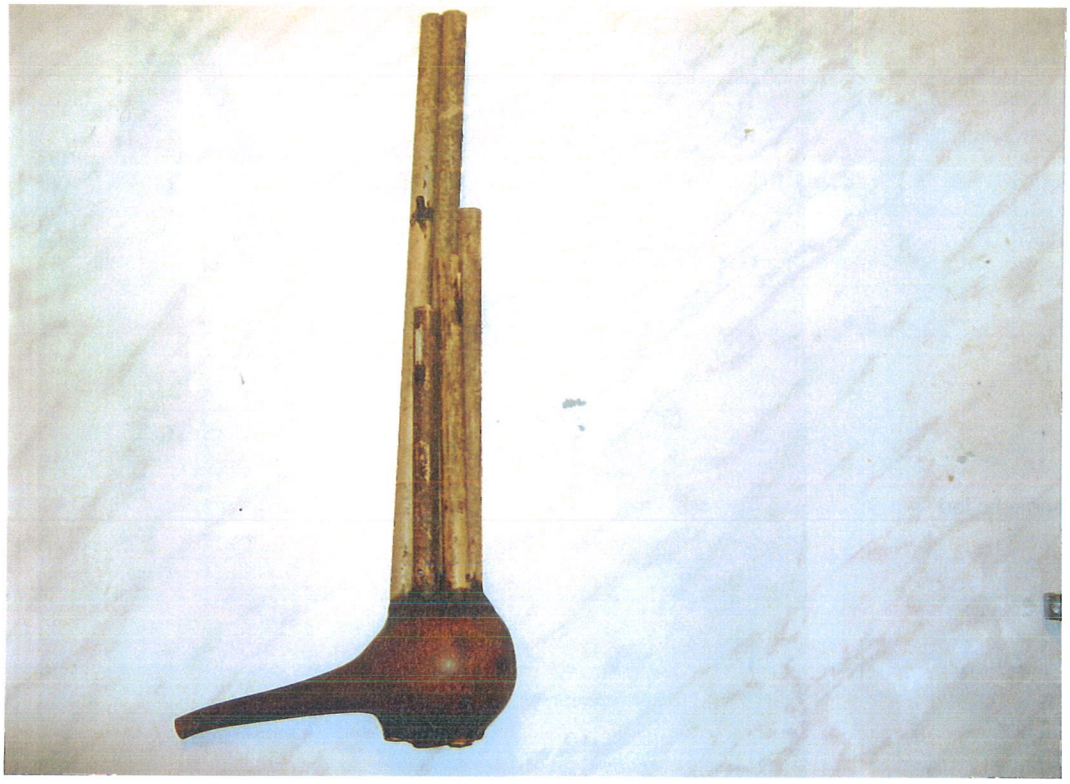


Photo 9 :
Orgue à bouche kui

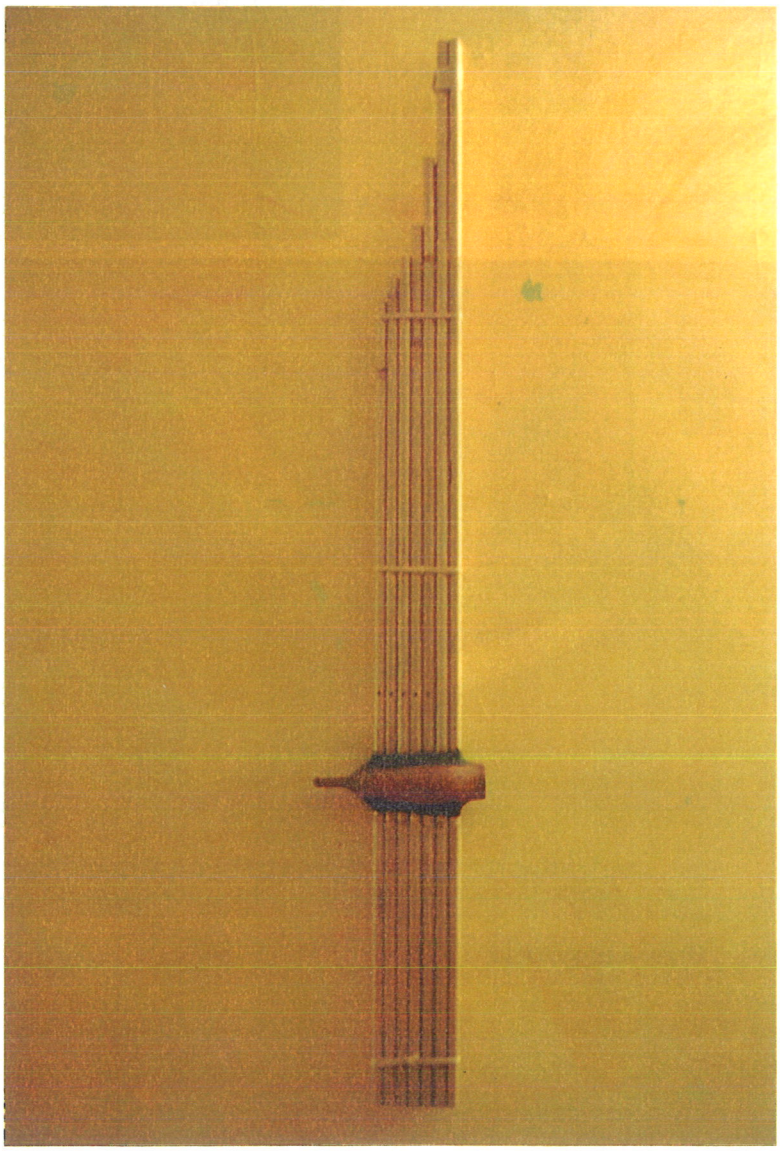


Photo 10 :
Orgue à bouche phou-noï

Photo 11 : orgue à bouche hmong

Orgues à bouche		Lao	Khmou'	Oï
Généralités	longueur de l'instrument nombre de tuyaux	≈ 1 m parfois de 1,30 m à 1,50 m 16 tuyaux en radeau (2 rangées de 8 tuyaux)	70 à 80 cm 12 tuyaux en radeau (2 rangées de 6 tuyaux)	deux orgues à bouche 1) 1,50 m 2) 2,30 m (n) 6 tuyaux en radeau, mais perpendiculaires à l'orifice d'insufflation (non dans son alignement = du khène lao)
Chambre à vent	matière	bois dur orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau	bois dur orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau	calebasse *petit khène* *grand khène* orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau
tuyaux	rapport tuyaux / chambre à vent	les tuyaux introduits dans la chambre à vent dépassent de part et d'autre de celle-ci.	les tuyaux dépassent de part et d'autre de la chambre à vent	les tuyaux dépassent très peu sous l'extrémité inférieure de la chambre à vent
	formes extérieures	longueur décroissante 2 par 2 depuis l'orifice vue latérale gauche	très proche du khène lao vue latérale gauche	vue de face vue de dos
	longueur et son	la longueur réelle du tuyau ne correspond pas à la longueur de la colonne d'air à parcourir pour produire un son. la longueur du tuyau reste esthétique. la colonne d'air est déterminée par des encoches situées sur chaque tuyau a 2a colonne d'air réelle	longueur réelle ≠ colonne d'air	longueur réelle ≠ colonne d'air
	diamètres	presque identiques (variation de 1mm)	presque identiques (variation de 1mm)	presque identiques

Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
≈ 50 cm 5 tuyaux 2 tuyaux de part et d'autre en radeau + 1 situé face à l'orifice d'insuflatio	≈ 50 cm 5 tuyaux 2 tuyaux de part et d'autre en radeau + 1 situé face à l'orifice d'insuflatio	≈ 1 m 14 tuyaux en radeau (2 rangées de 7 tuyaux)	≈ 1 m on en trouve aussi des plus petits 6 tuyaux en radeau
calebasse orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau	calebasse orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau	Bois dur orifice d'insufflation très proche du 1er tuyau	bois dur l'air est conduit par un long tuyau situé dans l'alignement de la chambre à vent
les tuyaux ne dépassent pas sous l'extrémité inférieure de la chambre à vent vue de gauche / vue de droite longueur réelle ≠ de la colonne d'air (pour 4 tuyaux) longueur réelle = colonne d'air (tuyaux A vue de gauche) N.B. correspond à la note la plus basse de l'échelle. presque identiques	les tuyaux ne dépassent pas sous l'extrémité inférieure de la chambre à vent vue de gauche / vue de droite longueur réelle ≠ de la colonne d'air (pour 4 tuyaux) longueur réelle = colonne d'air (tuyaux A vue de gauche) N.B. correspond à la note la plus basse de l'échelle. presque identiques	les tuyaux dépassent de part et d'autre de la chambre à vent. Très proche de l'exthétique du khène lao vue latérale gauche longueur réelle ≠ de la colonne d'air Presque identiques	les tuyaux dépassent de part et d'autre de la chambre à vent vue latérale gauche / vue latérale droite longueur réelle = colonne d'air -5 tuyaux presque identiques -1 tuyau 3 fois plus grand (1er tuyau de droite = note la plus aiguë de l'octave)

Tableau 1

Orgues à bouche		Lao	Khmou'	Oï
tuyaux (suite)	trous de jeu	un trou de jeu sur chaque tuyau. son produit par l'obturation d'un trou.	un trou de jeu sur chaque tuyau	un seul tuyau n'a pas de trou de jeu: il produit un son constamment. o Bourdon produit volontairement par la facture de l'instrument.
	anches (fixées sur chaque tuyau)	disposition dans la soufflerie côté extérieur. n'e ... au pas vue latérale gauche	disposition dans la soufflerie identique au khène lao vue latérale gauche	pour les 4 tuyaux derrière, disposition des anches dans l'alignement de l'orifice d'insuflation mais orientés vers l'arrière et non face à celui-ci. Pour les 2 tuyaux avant, disposition des anches face à l'orifice d'insufflation.
Éléments musicaux	possibilités sonores de l'instrument	Gauche Droite	Gauche Droite	Face Arrière (grand khène idem à l'octave inférieure)
	échelle	diatonique	diatonique	échelle tétratonique Echelle de quatre sons
	disposition	sol' la' fa' mi' sol ré' fa si mi la ré sol si, do do' la,	sol ré' fa si mi la ré sol si, do do' la,	do fa fa, do' la sol
Symboliques	dénomination (des composants du khène) par les autochtones	enfant petit enfant amour jeune fille mère village enfan petite mère l'aîné grand mère amour village mère mère Mère (par excellence) Soufflerie : sein de la femme	Pas d'apellation particulière de la part des musiciens avec qui j'ai travaillé	Pas d'apellation particulière de la part des musiciens avec qui j'ai travaillé

Kui	Lolo	Phou Noï	Hmong
un trou de jeu sur chaque tuyau. 1er tuyau et les 2 derniers disposition des anches dans l'alignement de l'orifice, mais orientés vers l'arrière, non face à celui-ci. *vue de derrière* les 2 autres tuyaux disposés côté extérieur à la chambre à vent (comme khène lao)	un trou de jeu sur chaque tuyau. 1er tuyau et les 2 derniers disposition des anches dans l'alignement de l'orifice, mais orientés vers l'arrière, non face à celui-ci. *vue de derrière* les 2 autres tuyaux disposés côté extérieur à la chambre à vent (comme khène lao)	1 seul tuyau n'a pas de trou de jeu et reste muet. Il est présent uniquement pour l'esthétique de l'instrument. disposition dans la soufflerie identique au khène lao vue latérale gauche	un trou de jeu sur chaque tuyau. disposition dans la chambre à vent face à l'orifice d'insufflation. se trouve perpendiculaire au chemin parcouru par l'air vue de face N.B. le 1er tuyau de droite, 3 x plus large que les autres, possède 3 anches.
Gauche Droite pyen Echelle pentatonique anhémitonique sol' la' do/ si do'/ si fa'/ ré	Gauche Droite échelle pentatonique anhémitonique do ré fa fa' do/ si	échelle pentatonique anhémitonique fa' ré' la ré' fa la fa la ré sol muet do do' la	Gauche Droite échelle pentatonique anhémitonique la do sol ré mi sol/la
2e enfant cadet aîné mère père	2e enfant cadet mère aîné père	Petits Enfants petits enfants Enfants enfants Mère mère Père -mère père-mère Père père	Aîné 2ème fils Mère 3ème fils cadet père Tableau 2 porte maison

Ce tableau révèle des constantes et des spécificités à partir desquelles j'ai tenté d'effectuer de nouvelles classifications`

2-ESSAI DE TYPOLOGIE

Quelques composants formels de l'instrument permettent d'établir des liens entre certains orgues à bouche, facilitant la réalisation de classifications. Cet essai typologique présente alors trois classifications distinctes fondées sur des critères morphologiques et esthétiques, mais aussi selon les éléments formels fonctionnels ou encore selon les possibilités sonores de l'instrument.

2-1 PREMIERE CLASSIFICATION SELON LA MORPHOLOGIE

Elle concerne la disposition des tuyaux, la matière de la chambre à vent, des rapports tuyaux/chambre à vent (...). On distingue deux groupes.

groupe 1 : khènes lao, khmou', phou - noï et hmong
Leurs tuyaux sont en radeau, les chambres à vents en bois dur, et les tuyaux dépassent de part et d'autre de celle-ci.

groupe 2 : orgues à bouche oï, kui et lolo
Les tuyaux ne sont pas en radeau[15], la chambre à vent est une calebasse que les tuyaux ne traversent pas.

2-2 CLASSIFICATION SELON LES ELEMENTS FORMELS FONCTIONNELS

Il s'agit des rapports entre la longueur des tuyaux et la colonne d'air ou encore de la place des anches. On y observe aussi deux systèmes bien que l'un des orgues à bouche pourrait appartenir aux deux systèmes simultanément.

---

[15]- Exemple : l'instrument oï se rapproche d'une disposition en radeau mais dans un sens opposé à la disposition du khène lao, c'est-à-dire ici face à l'orifice d'insufflation.

groupe 1 : khène lao, phou-noï, khmou' et oï

La longueur des tuyaux ne correspond pas à la colonne d'air réellement parcourue. De plus les anches sont placées vers le côté extérieur de la chambre à vent, dans l'alignement de l'arrivée d'air.

groupe 2 : orgue à bouche hmong

La longueur réelle des tuyaux correspond à la colonne d'air. Et les anches sont disposées face à l'orifice d'insufflation, c'est-à-dire perpendiculairement à l'arrivée d'air.

L' orgue à bouche kui et lolo

Il appartient aux deux systèmes précédents : quatre de ses tuyaux correspondent au système 1 et l'un de ses tuyaux répond aux caractéristiques du système 2.

2-3 CLASSIFICATION SELON LES POSSIBILITES SONORES DE L'INSTRUMENT

Les sonorités possibles et donc l'échelle de l'instrument suscitent une division en trois groupes.

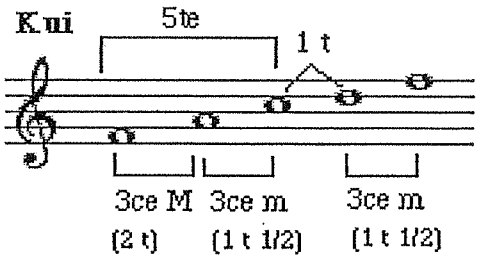
les khènes Lao et Khmou'

Ils possèdent une gamme diatonique sur une étendue de deux octaves pour le khène Lao et d'une octave plus une quarte pour l'orgue à bouche Khmou'.

orgues à bouche oï, lolo et kui

La possibilité sonore de ces instruments couvre une échelle tétratonique (pas toujours la même). Peut-être s'agit-il d'un pentatonique anhémitonique défectif ? (cette question sera abordée dans la partie II : analyse musicale)

Exemple1 : ambitus et échelle kui



Les lolo et les kui occupent une place un peu à part, car l'instrument lui-même avec une simple obturation des trous de jeu permet uniquement une échelle tétratonique. Par contre, la pratique de cet orgue à bouche avec une technique de jeu particulière qui lui est propre, celle du pouce bouchant l'extrémité inférieur des premiers tuyaux, permet l'émission de sons supplémentaires et l'énonciation d'une échelle pentatonique anhémitonique

orgue à bouche Hmong

L'orgue à bouche Hmong, quant à lui, présente une échelle pentatonique anhémitonique.

2 - 4 SPECIFICITES

Notons trois particularités :

- L'orgue à bouche hmong est le seul à posséder un tuyau de diamètre nettement supérieur aux autres. Ce tuyau produit un bourdon alternatif car il produit systématiquement un son dès que l'on souffle dans l'instrument mais le son se différencie selon que le trou de jeu est obturé ou non.
- L'orgue à bouche oï est le seul à posséder un tuyau sans trou de jeu dont l'émission sonore est alors automatique et continue. Sa facture provoque un bourdon systématique.
- Les orgues à bouche lolo et kui ont une possibilité de sons supplémentaires non pas par une spécificité formelle de l'instrument, mais par une simple technique de jeu.

Ces recherches de classifications suscitent des interrogations qui alimenteront notre réflexion : l'analyse du langage musical (plus ou moins lié à la facture de l'instrument) permettra-t-elle d'établir des liens ou des ponts entre la musique elle-même et ces classifications ?

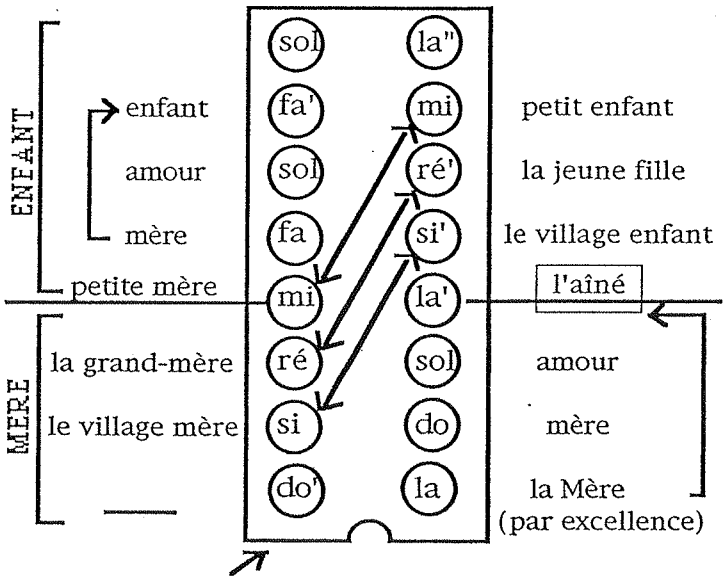
CHAPITRE 2

ORGANOLOGIE ET SYMBOLISME

La structure formelle des orgues à bouche semble parfaitement adaptée au jeu de chaque instrument. Non seulement liée au jeu musical, cette disposition des tuyaux revêt aussi des significations qui m'ont été révélées spontanément par les musiciens ou les fabricants d'orgues à bouche. L'instrument, sa facture, ses constituants sont porteurs de symboliques pour la population à laquelle il appartient. L'orgue à bouche devient le témoignage d'un système de pensée propre à une culture. Une analyse de ces symboliques permet d'entrer plus profondément dans la connaissance des populations abordées dans cette étude.

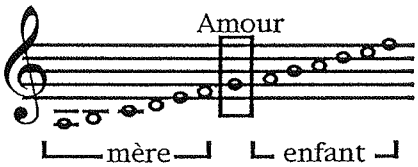
Il s'agit ici de comprendre la description de l'instrument et la dénomination de ses divers composants par la population de laquelle il est issu. Pour chacun des orgues à bouche, la terminologie employée par les autochtones concerne toujours un champ lexical lié à la famille (père, mère, enfant). L'instrument deviendrait-il alors, par analogie, l'image de certains aspects de l'organisation sociale ?

1-ORGUE A BOUCHE LAO



Khène lao: vue de dessus

Schéma 1



échelle

Exemple 2 :accord du khène

Les dénominations du khène et de ses constituants par les Lao laissent apparaître une prédominance pour "la mère" et la "femme"[16]. Cet instrument semble féminin : plusieurs tuyaux sont appelés "mère", leur disposition attire l'attention sur la relation mère-enfant et le réservoir d'air dans lequel sont insérés tous les tuyaux représente le sein de la femme. Ce lien avec la femme devient d'autant plus intéressant quand on se rend compte que cet instrument n'est joué que par les hommes. Il est vrai que l'étonnement et la surprise marquent toujours le visage des villageois quand je commence à jouer du khène, moi, une "fallang" (une occidentale) et en plus une femme! Mais le fait d'être occidentale et non lao permet que mon acte ne soit pas considéré comme une transgression de tabou. D'ailleurs, bien vite l'étonnement fait place au rire, à l'amusement et aux taquineries. Souvent les jeunes hommes se provoquent, poussant l'un ou l'autre à montrer ses talents d'improvisation chantée sur l'accompagnement musical que j'effectue.

Aussi, cet instrument réservé aux hommes reflète plusieurs traits de l'organisation sociale lao.

L'élément le plus marquant est la relation mère-enfant observable à plusieurs niveaux :

- Le khène semble divisé en deux (cf. schéma : khène lao, vue de dessus). Les huit premiers tuyaux ont une signification proche de "mère" (Mère, grand-mère, ville-mère) et les huit derniers tuyaux sont appelés "enfant" (aîné, enfant).
- Au niveau de la facture, chaque sonorité de cet instrument possède son octave supérieure correspondante. Le jeu de l'instrument et le langage musical exploitent énormément l'émission d'octave. On entend généralement simultanément un son et son octave correspondante. Aussi la dénomination des tuyaux fait de chaque octave un couple mère-enfant.
- Enfin, la relation mère-enfant liée aux octaves se retrouve dans l'échelle musicale. Les six premières notes formant une gamme diatonique située dans la première partie inférieure de la portée (cf. schéma précédent), donc dans le registre grave / médium, sont appelées "mère". Les six dernières notes, correspondant à leurs octaves supérieures dans le registre médium aigu, sont liées au concept "enfant". Au milieu de ces deux séries de notes, la sonorité "sol" est appelée "Amour"

Cette relation mère-enfant développée par les représentations significatives des éléments de l'instrument se retrouve dans la société lao. "Matrifocale"[17], il ne s'agit pas pour autant d'une filiation matrilinéaire mais d'une prédominance de la mère à divers

---

[16]- Au sujet des dénominations et symboliques du khène, cf. Terry Miller, *Traditional Music of the Lao*, Londres, Greenwood Press, 1985.
Véronique Jacob de Lavenère, *Musiques populaires de la Retraite Monastique au Laos,* Maîtrise, Paris X, juin 1998, dans laquelle j'ai commencé à aborder ces questions.

[17]- Expression empruntée à George Condominas. Voir « les Lao » in Georges Condominas *L'espace social. À propos de l'Asie du Sud-Est,* Paris, 1980.

niveaux : cette inflexion se retrouve dans la transmission des biens par exemple ou encore dans les croyances, l'ancêtre du lignage étant un esprit maternel. Enfin, les lao tendent à une résidence matrilocale sans que celle-ci soit une obligation.
L'organisation sociale donne également un rôle particulier à l'aîné. Dans la structure formelle de l'instrument, le tuyau appelé "aîné" se trouve à une position charnière, entre le premier groupe des huit tuyaux "mère" et le second groupe des huit tuyaux "enfant. De plus, c'est l'octave du premier tuyau "la" désignant "la Mère par excellence". Dans le domaine social, la place de l'aîné est importante. "L'opposition aîné-cadets est absolument générale à l'ensemble de l'Asie du Sud-Est" (G. Condominas 1977 : 34). L'aîné occupe une place supérieure dans la hiérarchie, les cadets leur devant le respect. Dans cette société, les rôles liés à la hiérarchie des âges sont primordiaux. C'est ainsi que l'on peut noter par ailleurs au niveau formel la présence d'un tuyau appelé "grand-mère", mettant dès lors en avant plusieurs générations.

Les rapports symbolico-formels de l'instrument reflètent bien chez les Lao une image de la société[18]. Voyons ce que peut nous révéler l'étude d'autres orgues à bouche.

2-0RGUES A BOUCHE AUSTRO-ASIATIQUE

2-1ORGUE A BOUCHE KHMOU'

Au cours de nos différents séjours dans un grand nombre de villages khmou'du Nord du Laos (dans les provinces d'Oudomxai, de Louang Namtha et de Louang Prabang), aucun musicien ou ancien du village n'a évoqué des appellations particulières (telles que père, mère...) pour les différents composants de l'orgue à bouche (tuyau, soufflerie).
Ce genre d'appellation a uniquement été mentionné par les musiciens lors de la pratique du *thi keung,* ensemble de bambous frappés, utilisé pour les festivités du nouvel an. En nous présentant les divers couples de bambous frappés, ils désignèrent naturellement le bambou "fille" frappant le bambou "belle-mère".

[18] Au sujet de l'organisation sociale et du système de parenté lao, cf. Christian Taillard, "L'espace social: quelques réflexions à propos de deux exemples au Laos", in *ASEMI,* VIII, 2, 1977, pp. 81-98; Georges Condominas "L'espace social", in *ASEMI*, VIII, 2, 1977, pp. 5-81.

2-2 ORGUE A BOUCHE OÏ

Les divers éléments composant l'orgue à bouche oï tels que les tuyaux ou la soufflerie ne semblent pas posséder une appellation particulière liée à la parenté.
Par contre deux notions symboliques un peu différentes sont omniprésentes dans leurs propos :

- Il existe deux *khènes* oi, les *khènes touanrr,* qui se jouent simultanément. Le plus grand à deux courges peut atteindre jusqu'à 1,80m de longueur et le deuxième, plus petit, atteint 1m. Une parfaite complémentarité musicale s'installe entre ces deux instruments qui ne se jouent jamais l'un sans l'autre. Les oï dénomment le grand *kkène* " le *touanrr* mâle" et le petit *khène* "le *touanrr* femelle". Ils accordent au *touanrr* mâle un rôle prédominant avec une sonorité grave, particulière et dense. Ils en parlent comme "l'appui indispensable de chaque pièce musicale". L'accord des instruments peut en témoigner :

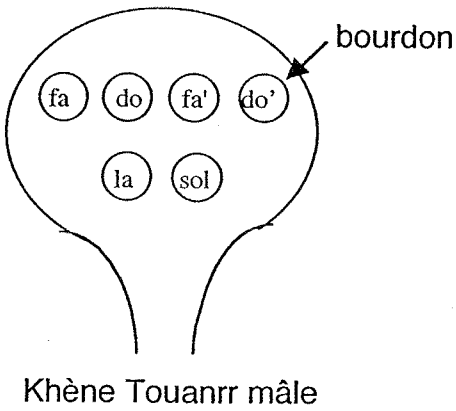
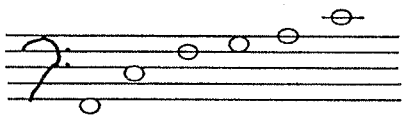


Schéma 2



exemple 3 : accord du touanrr oï

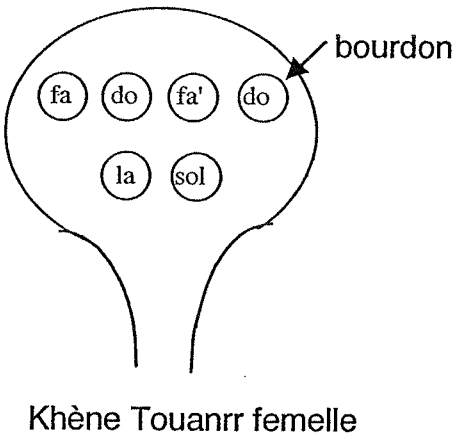
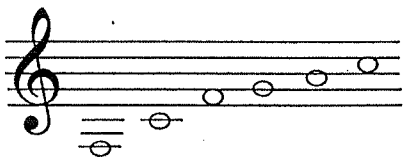


Schéma 3 :

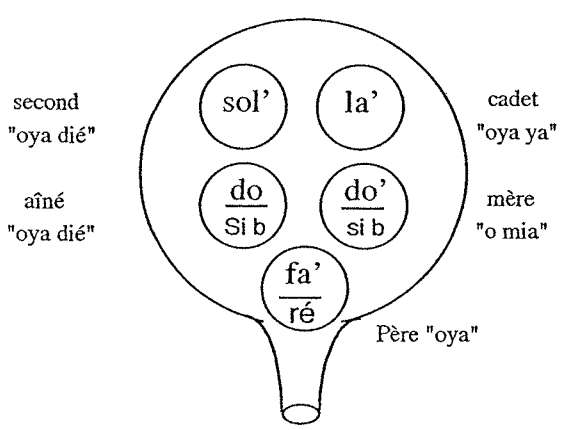


exemple 4 : accord du touanrr femelle

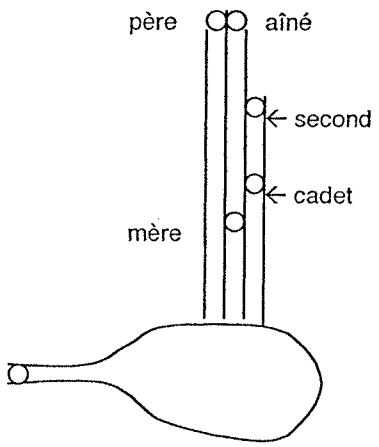
*La seconde notion symbolique concerne la note *do* pour laquelle ils accordent une place particulière. La combinaison sonore des deux khènes entraîne l'émission de la note do dans trois octaves différentes.
Ces trois notes sont qualifiées du grave à l'aigu de "vieux, ancien", "adulte, âge moyen" et de "jeune", mettant ainsi en avant trois générations.

3-ORGUES A BOUCHE TIBETO-BIRMANS

3-1 ORGUE A BOUCHE KUI



Vue de dessus



Vue de profil (côté

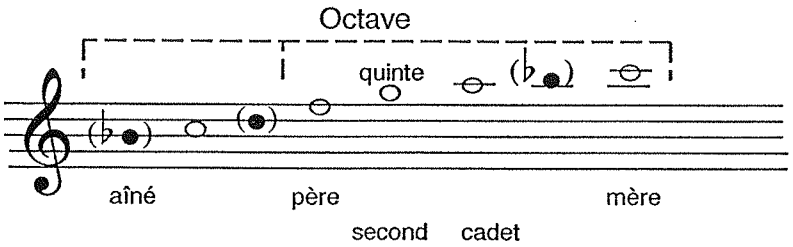


Schéma 4 *exemple 5 : accord orgue à bouche kui*

Lors de la fabrication, l'accord des tuyaux se fait dans un ordre précis dont voici un résumé :

1er tuyau accordé : le Père

2- accord du tuyau Mère par rapport au tuyau Père

3- accord du tuyau Aîné par rapport au tuyau Mère

4- accord du Second par rapport à l'Aîné

5- accord du Cadet par rapport au Second

La dénomination des tuyaux par les Kui et leur lien symbolique avec les sons qu'ils produisent donne une place particulière aux trois tuyaux Père, Mère et Aîné. Contrairement à l'orgue à bouche Hmong, l'échelle ne constitue pas un cadre délimité par les sonorités des tuyaux Père et Mère (correspondant aux 2 extrémités de l'échelle). La note du tuyau Aîné se détache hors de ce cadre et s'impose comme la note la plus grave de l'échelle, une quarte inférieure à la note du tuyau Père. De plus, le musicien a la possibilité de produire deux sons différents sur un même tuyau de jeu, en bouchant son extrémité inférieure avèc le pouce. Il utilise cette technique de jeu uniquement sur ces trois tuyaux. Les tuyaux Père, Mère et Aîné semblent occuper une place à part non seulement parmi les éléments formels de l'orgue à bouche mais aussi musicalement. Or ces trois personnes jouent un rôle prédominant dans la vie sociale des Kui.

Les tuyaux Père et Mère occupent une place similaire. Aucun d'eux n'est mis en valeur plus que l'autre. Ceci rejoint la relation de parenté décrite par Paul Lewis comme étant « d'égale importance du côté paternel et maternel ». [19] Chaque partie de la fabrication de l'orgue à bouche débute soit à partir du tuyau Père, soit à partir du tuyau Mère. Ainsi, le premier trou effectué dans la courge et le premier tuyau inséré dans la soufflerie est celui du Père. Pour l'accord des différents tuyaux, la note de référence est également le Père... Par contre, la première anche fixée sur un tuyau est celle du tuyau Mère. Ceci peut être mis en parallèle avec l'idée d'Anthony Walker sur l'harmonie entre l'homme et la femme dans l'organisation et la cohésion sociale, mais aussi et surtout entre les éléments mâles et femelles dans les croyances, la vision du monde et les rituels :

« L'harmonie entre les éléments mâles et femelles est un thème récurrent dans l'idéologie religieuse lahu.»[20].

En effet, la relation homme-femme se retrouve à tout moment. En voici quelques exemples : les Lahu croient en une divinité suprême et en un grand nombre d'esprits surnaturels. Or chaque divinité est associée à un couple divin. Ainsi, la divinité Suprême est pensée comme la divinité, G'uivsha et son épouse Aima. Les offrandes

---

[19] Paul et Elaine Lewis, *Peoples of the Golden Triangle,* London, Thames and Hudson, 1984. Chap 6. P. 189.

[20] Anthony Walker, « The là Hu Nyi (Red Là Hu) New Year celebrations », in *Journal of the Siam Society*, 1970, LVIII, 1, pp. 1-44, p. 4.

(effectuées lors des rituels) sont toujours faites par paires (2 gâteaux de riz, 2 bougies...) pour la divinité et son épouse. Les offrandes entre les membres du village sont aussi effectuées par paires pour le chef de chaque maison et pour sa femme. Lors des rituels dédiés aux ancêtres, on invoque toujours les ancêtres du chef de famille mais aussi ceux de sa femme.

3-2 Orgue a bouche Lolo Po

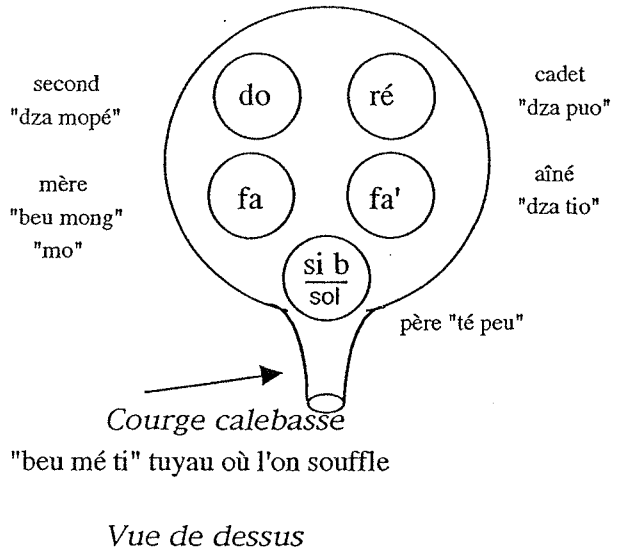
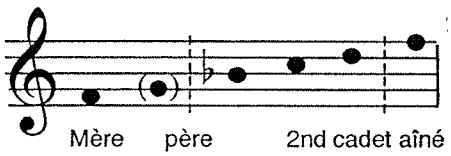


Schéma 5



échelle

exemple 6 : accord khène lolo

L'organologie de l'instrument et la technique de jeu laissent transparaître une grande importance et une particularité du tuyau Père. Tout d'abord, c'est le tout premier tuyau, l'unique dans une position centrale face à l'embouchure. Ensuite, dans la pratique instrumentale, ce tuyau produit deux sons différents. Une technique de jeu particulière, appliquée à ce seul tuyau, consiste à boucher l'extrémité inférieure du tuyau sous la courge. On émet ainsi un son différent (sol) du son produit par la simple obturation du trou de jeu (sib). La spécificité formelle et sonore de ce tuyau renvoie à la place du père dans l'organisation sociale lolo, où la famille est généralement « de forme patriarcale »[21].

---

[21] Au sujet de l'organisation sociale chez les Lolo aujourd'hui appelés Yi en Chine, consulter les écrits anciens de Auguste Bonifacy, Paul Vial et Alfred Liétard(cf. bibliographie).

Au sujet de la parenté Lolo cf. Yueh-Hua Lin,, *The Lolo of Liang Shan,*(translated by Ju-Shu Pan. Edited by Wu-Chi Liu), New Haven , HRAF Press, (1ere ed 1947) 1961,pp. 159.

Il existe de nombreux travaux sur les Yi en Chine en particulier les travaux de Steven Harrell et Lu Hui.

Le père est donc très important. Or, au niveau musical, il ne produit pas la note la plus grave. Les lolo n'organisent donc pas forcément les notes du grave à l'aigu.

Un autre tuyau présente une particularité dans la nature du son produit : il s'agit du tuyau Aîné dont le son est le plus aigu de l'échelle. Il est parfois mais assez rarement utilisé dans la mélodie. Par contre, il double à l'octave le son *fa* du tuyau Mère, presque systématiquement. Ceci nous renvoie au lien privilégié entre la mère et l'aîné au cœur de l'organisation sociale quotidienne. Notons par exemple qu'après la mort du père, la mère ne reçoit aucun bien de son mari, mais ils sont partagés entre ses fils. L'aîné a le devoir de subvenir aux besoins de sa mère et de ses sœurs. [22]

Enfin, le son produit par le tuyau Mère occupe une place à part dans l'échelle musicale : c'est tout simplement le son le plus grave de l'échelle. Ce tuyau émet la note *fa*, qui par ailleurs, avec le second son *sol* émis par le tuyau Père seront utilisés, dans le jeu instrumental, comme bourdon. « Les sons des tuyaux Père, Mère et Aîné » sont les piliers de la mélodie », me disait M.Pheu Heu.
Ce bourdon est complété par le tuyau Aîné (fa'). Il double le son du tuyau Mère à l'octave ou le remplace. On retrouve donc un bourdon alternatif produit par les tuyaux Père, Mère, Aîné. Le tuyau Mère apparaît comme un tuyau complémentaire du tuyau Père. Illustrant l'importance de l'harmonie entre les éléments mâle et femelle ainsi que leur complémentarité dans la vision du monde, les croyances mais aussi les pratiques rituelles.

3-3 Orgue a bouche Phou Noi

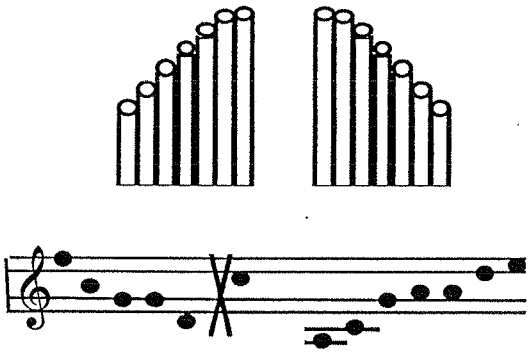


Schéma 6

[22] Pour plus d'informations, se référer à Bonifacy, 1908, « Notes et Mélanges, étude sur les coutumes et la langue des Lolo et des La-qua du haut Tonkin. », *BEFEO* 8, pp. 531-558.

Voici donc l'ensemble des notes pouvant être exécutées par l'orgue à bouche phou noï. (*exemple 7)*

L'orgue à bouche phou-noï a adopté une forme générale de l'instrument identique au khène lao. Il possède quatorze tuyaux disposés en deux rangées de sept tuyaux. Cependant cette ressemblance au khène lao reste uniquement de l'ordre esthétique : les possibilités de jeu du khène phou noï sont beaucoup plus réduites que celles du khène lao ; on observe un tuyau sans trou de jeu et sans anche donc muet. La présence de ce tuyau sans trou de jeu ne répond pas ici à une volonté de présence d'un bourdon permanent comme pour le khène *touanrr* oï possédant un tuyau sans trou de jeu mais avec une anche produisant ainsi un son continu. L'orgue à bouche phou-noï possède donc uniquement treize tuyaux effectifs de jeu dont plusieurs doublent des sons déjà produits par d'autre à l'unisson ou à l'octave. Il en résulte une échelle de possibilités de sons réduite avec l'absence des notes *Si* et *Mi*, si on la compare à l'échelle de possibilités de jeu du khène lao.

L'esthétique lao semble avoir été adaptée à une forme d'orgue à bouche préexistante possédant un plus petit nombre de tuyaux tels que les orgues à bouche à courge.

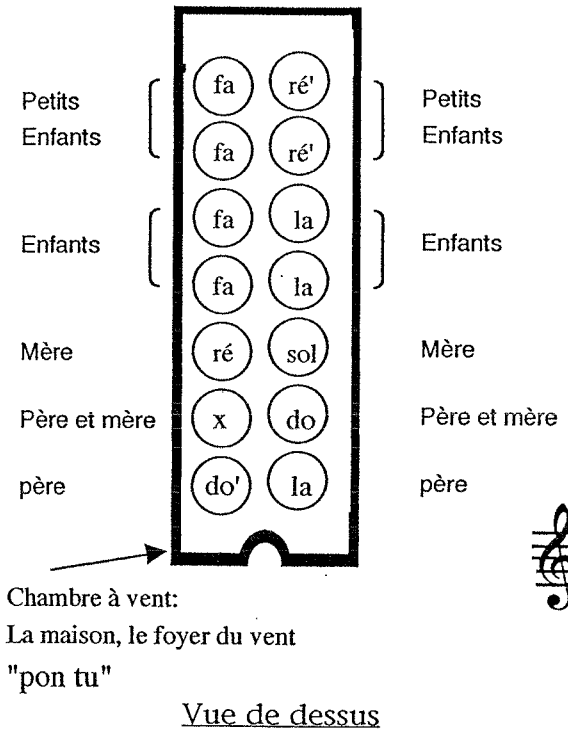
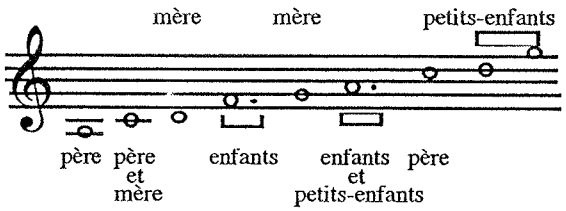
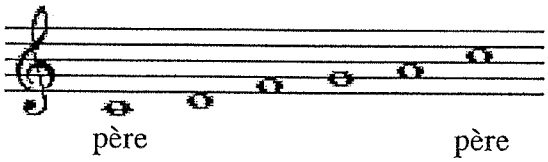


Schéma 7



exemple 8 :accord de l'orgue à bouche phou-noï

De toutes ces nominations symboliques, nous relèverons principalement deux éléments importants de l'organisation sociale phou noï.
Les sons dénommés Père correspondent musicalement à l'encadrement d'une échelle par une octave. *(exemple 9)*



L'appellation de chaque note située à l'intérieur de ce cadre met en avant tous les membres de la famille : Mère, Enfants, Petits-enfants. Deux sons plus aigus appelés petits-enfants font exception. Situés en dehors de ce cadre paternel, ils ne sont en fait que les octaves de sons déjà énoncés dans l'échelle encadrée par les notes Père. Ce cadre paternel confère à ces notes Père un rôle important qui peut-être mis en analogie avec le système de parenté Phou Noï patrilinéaire : les enfants sont reliés au groupe du père et lorsqu'une fille se marie, elle va s'installer chez les parents de son mari. Mais cette organisation se révèle très subtile. Au-delà du patrilignage effectif chez les Phou-Noï, l'appartenance à un clan dépend principalement du lieu d'habitation. C'est ce que M.Mao, chanteur et joueur de khène, a tenté de m'expliquer par ses analogies :

« La soufflerie du khène s'appelle la maison : « *pon tu* » le foyer qui crée le vent. Dans le khène c'est le foyer qui donne le son, fait sonner le père, la mère, les enfants. De même chez nous c'est la maison qui donne le nom à nos enfants. »

Il m'expliquait tout simplement que la filiation est liée au lieu d'habitation.
Les quelques études sur les Phou Noï appuient d'ailleurs ce trait particulier de parenté tout en soulignant l'importance de l'organisation patrilinéaire Phou Noï :
Michel Ferlus parle de « filiation liée à la maison, elle est mase-linéaire ».[23]
Et Olivier Évrard explique comment « l'appartenance à un clan est déterminée par le lieu de résidence. Si pour une raison quelconque le couple réside dans la maison des parents de la femme, les enfants prendront le clan de la mère ».[24]

4-ORGUE A BOUCHE MIAO YAO

ORGUE A BOUCHE HMONG

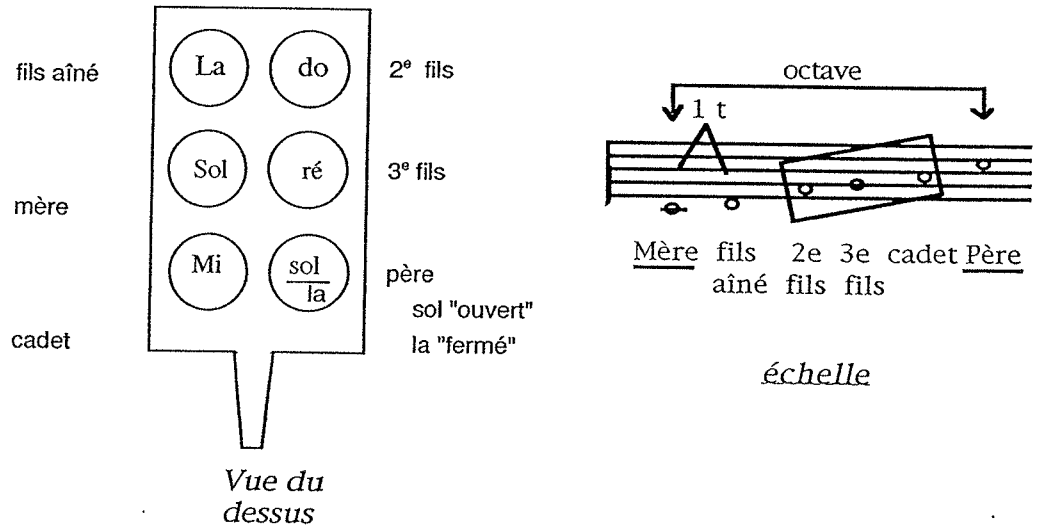


Schéma 8 *exemple 10 : accord orgue à bouche Hmong*

[23] Michel Ferlus, *Notes ethnographiques sur les Phou Noï*, version non publiée, Bibliothèque du Comité de coopération avec le Laos, p. 5.
[24] Olivier Évrard « L'intégration politique et culturelle des ethnies du Nord-Laos : l'exemple des Phou-Noï . », *Péninsule*, 1998, n° 37, pp. 23-43.

L'instrument met en valeur le tuyau dénommé Père. Non seulement c'est le premier tuyau de droite obturé par le pouce et généralement très utilisé dans le jeu musical, mais aussi ce tuyau possède un diamètre beaucoup plus grand que les autres. Enfin, c'est le tuyau le plus petit. Notons, sur le plan formel, qu'il est le seul à posséder trois anches côte à côte. Il y a donc une recherche de démarcation de ce tuyau au niveau visuel et esthétique, mais également au niveau de la production sonore, par une recherche de timbre différent (trois anches). Enfin, c'est le seul tuyau à sonner en permanence tout en produisant deux sons différents : un son quand le trou de jeu est obturé, *La,* un autre lorsqu'il est ouvert, *Sol.* Or cette mise en avant du tuyau Père, et par conséquent du concept de père, est un élément fondamental de cette société. Le rôle du père est à la base même de l'organisation sociale. En effet, les Hmong développent une résidence patrilocale. Ainsi, lors d'une alliance, la femme vient habiter dans la famille de son mari. De plus, la filiation est patrilinéaire[25].

Les tuyaux de cet orgue à bouche sont disposés en radeau. Le tuyau appelé Mère se trouve au milieu de la rangée, opposé à la rangée du tuyau Père. Les sons produits par Père et Mère donnent une octave. De plus, il s'agit des deux extrêmes - aigu et grave - de l'échelle. Les tuyaux Père, Mère, apparaissent comme un duo complémentaire encadrant l'ensemble sonore. Cette notion de complémentarité se trouve dans la pensée Hmong. D'après Jacques Lemoine,

> « Dans la pensée Hmong, l'homme, à l'instar des esprits et des génies qui peuplent ce monde et l'au-delà, à l'imitation de tous les animaux, est toujours en couple, on dit : *ob tuy nam txwv,* ou bien *yog txwj yog nkawn* pour désigner la paire, le couple, mari et femme. Nulle idée n'exprime mieux que cette dualité immanente de la nature humaine la complémentarité fondamentale du couple. »[26]

La structure de l'instrument laisse également une place particulière au tuyau appelé Fils Aîné. Il occupe une place opposée latéralement au tuyau Père. Cette place stratégique révèle l'importance de ce tuyau. Dans l'échelle musicale, sa sonorité se démarque nettement de celle des autres enfants. Très proche de la sonorité du tuyau Mère, il ne lui est séparé que d'un intervalle d'un ton supérieur. Ceci se rapproche du vécu, car l'aîné est en fait très proche de la mère, et lorsque le père disparaît, il prend sa place et exerce son autorité.

Enfin, la chambre à vent est appelée "maison". La maisonnée :

---

[25]- Pour l'organisation sociale et la parenté, cf. Jacques Lemoine, *Un village Hmong vert du haut Laos*, Paris, CNRS, 1972; Christian Taillard, « L'espace social: quelques réflexions à propos de deux exemples au Laos », in *ASEMI*, 2, 1977, pp. 81-98.

[26] Jacques Lemoine, op. cit, 1972, p. 166.

« est certainement le groupement le plus stable de la société. Elle constitue l'unité socio-économique de base qui se maintient malgré les migrations »[27]

C'est la maisonnée, base de l'organisation, qui donne donc la place d'autorité au père dans cette société patrilinéaire. La femme est considérée comme complémentaire à son mari, mais c'est l'aîné qui occupe la place prépondérante dans la hiérarchie, notamment lors du décès du père. Cette réalité imprègne d'ailleurs plus largement bien d'autres aspects de l'organisation sociale comme le lignage - l'ancêtre d'une filiation patrilinéaire est un homme - , ou encore l'exercice du pouvoir - pratiqué de diverses manières dont l'une reflète l'autorité du père - .

On le voit donc, les symboliques de l'orgue à bouche sont d'un intérêt tout particulier en ce qu'elles indiquent souvent des convergences avec l'organisation sociale de son environnement. Décrit, vu et appréhendé par la population à laquelle il appartient, il est porteur de multiples significations à l'image, plus ou moins fidèle ,des règles et du vécu social de chaque groupe dont il est issu. L'organisation des trous de jeu de l'orgue à bouche semble être un reflet de l'organisation sociale.

[27] Christian Taillard, op. cit., 1977, p. 88.

CHAPITRE 3

MYTHES ET LEGENDES

Présent aux cœur de toute société, les mythes sont d'une grande richesse d'information sur l'organisation sociale, la cosmogonie, mais aussi les arts et la musique. Le terme « mythe » est employé ici dans le sens de récits racontés par les gens eux-mêmes sur l'origine de la musique et des orgues à bouche. Ayant pu recueillir un certain nombre de récits de tradition orale lors de mes différents séjours au Laos, leur analyse permettra une meilleure compréhension de l'instrument, de son usage, de sa place dans la société ainsi que de sa pratique musicale.

Véritable outil de la pensée, le mythe n'a pas une fonction d'explication, il est au contraire une source d'interrogation. Les différents éléments constitutifs du récit suscitent des réflexions permettant une meilleure compréhension de la population et de sa musique. Nous proposons donc pour chacun des orgues à bouche, d'énoncer et d'analyser les divers mythes qui leur sont associés par les populations elles-mêmes.

1- RECITS DE TRADITION ORALE

1-1 ORGUES A BOUCHE AUSTRO-ASIATIQUES

1-1.1 Orgue à bouche khmou'

Malgré les nombreux villages khmou' dans lesquels nous avons séjourné, et les nombreux musiciens avec qui nous avons travaillé, nous n'avons pu relever qu'une seule version de la légende[28] du khène khmou'. Elle nous a été transmise par le plus ancien des musiciens du village de Ban Somxai :

Légende du village Ban Somxai

> « L'origine du khène a un rapport avec les orphelins. Généralement les orphelins sont méprisés par les villageois mais aussi par les jeunes gens du même âge. Un jour, dans un village, il y avait un orphelin. Il passait la plupart de son temps dans la forêt afin de fuir les propos et remontrances qui lui étaient constamment adressés au cœur du village. Il disait lui-même que sa maison c'est la forêt. Son environnement quotidien n'était pas celui d'un enfant rassuré par le son de la voix de son père ou bercé par la douce voix de sa mère, mais celui des bruits de la forêt. Ce qui le berçait et l'apaisait le plus, c'était le frottement du vent dans les bambous. A chaque grande fête, au

[28] J'emploie ici le terme légende plutôt pour caractériser les réçits que j'ai pu recueillir et le terme mythe pour caractériser les structures récurrentes atteignables dans ces légendes.

moment des jeux de cour d'amour, il essayait de courtiser les jeunes filles, mais jamais une jeune fille ne venait jusqu'à lui. Un soir avant la fin des festivités, il se retira dans la forêt en pleurant amèrement. Le bruit du vent dans les bambous le consola. Il eut alors l'idée d'essayer d'inventer un instrument qui imite ce bruit du vent dans les bambous qu'il aimait tant. Lorsqu'il revint dans le village et se mit à jouer de cet instrument fabriqué à partir de bambous, toutes les filles accoururent. Charmées par cette musique, elles succombèrent à l'amour de ce jeune homme surpris et heureux de l'effet produit par sa musique. C'est ainsi que le khène fut inventé. »

1-1.2 Orgue à bouche oï

Comme dans un grand nombre de populations les musiciens oï se transmettent, de génération en génération, les légendes et histoires concernant leurs musiques et instruments. Ainsi, au cours de mes différents séjours passés auprès des Oï de Ban Lagnao, dans la région d'Attapeu, les musiciens se sont peu à peu confiés en me transmettant avec joie et émotion les légendes concernant l'histoire de leur musique, ce qu'ils appellent « notre histoire ».

Ils m'ont ainsi parlé de l'origine de leur musique et du khène *touanrr* en particulier :

Première légende : origine (d'après M. Nou Thong)

« Je vais vous parler de l'histoire de la naissance de la musique de Ban Layao Tay. Avant tout, les instruments de musique sont nés et se sont transmis par l'héritage de nos ancêtres, depuis bien longtemps, à partir des feuilles de latanier. On parle de Patchaoko qui est le fondateur et le créateur de notre musique oï. Ensuite, la pratique de cette musique fut poursuivie par la divinité Ka Lagnao Sèn, divinité de l'éloquence, puis transmise et reprise par Yac Pleu Ploy qui a conservé cette musique jusqu'à aujourd'hui. Yac Pleu Ploy et Yac Ta Pi Ta Pong qui, dans la tristesse, la maladie et la difficulté, ont repris la relève du Mo *Lam Tium* (chanteur du genre *tium*) en pratiquant et conservant ainsi notre musique. On utilise le khène *touanrr* (orgue à bouche), le *chang pi kanilun* (petit luth), et les bambous frappés. Mais l'instrument le plus important reste le *touanrr*. Il est indispensable aux célébrations de la nouvelle maison et participe à toutes les festivités en accompagnant le chant. »

Deuxième légende : khène *touanrr* (d'après M. Nou Thong et M. Chansamaï)

« Une famille avait trois enfants, une fille et deux garçons : l'aîné s'appelait Yac Pleu Ploy, et son jeune frère Yac Ta Pi Ta Pong. Depuis leur naissance les deux frères possédaient un don pour la musique et passaient toutes leurs journées à en jouer. Mais, pour les villageois, ces

deux garçons n'étaient que des paresseux car ils ne travaillaient jamais dans les rizières. Toute la journée ils ne jouaient que du *touanrr* et ne chantaient que le *lam tium*. Un jour le khène *touanrr* accompagnant le chant toucha le cœur de la fille céleste qui est la fille aimée du maître du ciel. L'écoute de cette musique éveilla son amour pour les deux frères. Elle décida de se rendre sur terre afin de donner son amour et de soutenir en cachette ces deux garçons qui vivaient dans une grande pauvreté. Or à cette époque le village fut touché par une grande calamité et tous les villageois luttaient contre la misère. Mais les deux frères ne semblaient pas touchés par cette calamité. Leur musique continuait à résonner tous les jours comme si de rien n'était. La musique du *touanrr* devenait alors « une musique immortelle qui vient du paradis ». Les parents trouvant étrange que leurs fils échappent à la misère demandèrent à leur fille de se renseigner. Mais celle-ci, au courant de tout depuis le début, continua à garder le secret pour les aider. Au bout de quelque temps, l'histoire fut enfin découverte et les deux frères reconnurent avoir tous deux épousé la fille céleste depuis bien longtemps et que tout ce qu'ils possèdent depuis comme le riz, le poisson... leur avait été donné par la fille céleste. Suite à la révélation de l'histoire, la fille céleste revint une dernière fois au village mais cette fois-ci pour venir chercher ses deux maris et les emmener vivre au ciel. Les deux frères la suivirent et laissèrent au village les deux khènes *touanrr* et l'héritage musical du *Lam tium* (chant accompagné par le khène), héritage qui nous reste encore aujourd'hui ».

Lecture analytique

Pour chaque population, deux niveaux de lecture seront abordés :
-Un premier niveau de lecture présentera une analyse thématique des légendes.
-Un second niveau de lecture, complémentaire, abordera une analyse morphologique du récit. Cette analyse considère le mythe comme une transformation. Il ne s'agit donc plus ici d'une lecture en fonction des thèmes mais de la place qu'ils occupent structurellement dans le récit.

Le premier niveau de lecture (thématique) peut, dans certaines légendes se diviser en deux aspects de lecture :
-Un aspect de l'ordre de l'usage, de la fonction sociale, qui est souvent donné tel quel dans le texte.
-Un aspect de l'ordre de la symbolique : une interprétation justifiant un usage, en fonction d'une loi qui est celle de l'analogie. Ce niveau symbolique sert à justifier l'usage.

Le premier niveau de lecture (thématique) pourra donc, ponctuellement, dans certaines légendes (quand cela est bien clair), distinguer l'aspect usage de l'aspect interprétation symbolique. Mais c'est généralement l'aspect usage qui est le plus développé dans ces légendes.

Le second niveau de lecture (morphologique) renvoie plutôt à un niveau culturel : comment se situe le mythe dans la vision du monde ? Il s'agit d'un niveau de l'ordre de la signification, de l'ordre de la fonction culturelle / cosmique.

Premier niveau de lecture (analyse thématique)

Orgue à bouche khmou' : légende du village Ban Somxai

Ce qui apparaît en premier dans cette légende, c'est l'aspect symbolique : la symbolique du son de la forêt comparé à la voix de la mère.
Ce récit considère le son de la forêt comme une voix humaine : le son c'est le bercement, c'est l'apaisement, c'est la consolation. Cet aspect symbolique peut expliquer l'usage du khène dans les cours d'amour, le musicien (ici l'orphelin) cherchant à bercer et à charmer les jeunes filles par un son imitant les sons de la forêt.

Orgue à bouche oï

Les deux légendes oï évoquent une transmission de la musique liée aux divinités et une pratique musicale humaine (ici les deux frères). De ce premier niveau de lecture en ressort surtout l'aspect usage. La musique apparaît comme un moyen de communication avec le surnaturel : c'est la musique qui va jusqu'à la divinité et la touche profondément dans la deuxième légende (M. Nou Thong et M. Chansamai). Quant à la légende sur l'origine de la musique (première légende), elle énonce clairement les circonstances de jeu de l'instrument en insistant sur l'importance de son rôle pour le rituel de la nouvelle maison.
Ces légendes tissent un lien entre la transmission de la musique liée au surnaturel, les divinités, et les circonstances de jeu pour lesquelles l'instrument et la musique qu'il produit doit répondre à une notion d'efficacité : comme exemple précis relevons l'efficacité requise dans les cérémonies pour la nouvelle maison (première légende : origine) ou encore l'efficacité d'une musique attirant les bons soins d'une divinité (deuxième légende : khène *touanrr*).

Deuxième niveau de lecture (analyse morphologique)

Orgue à bouche khmou' : légende du village Ban Somxai

Ce deuxième niveau de lecture montre comment les légendes donnent des informations très importantes mais de manière plus ou moins dissimulée.

Le texte souligne plusieurs groupes d'éléments complémentaires ou au contraire en véritable opposition :

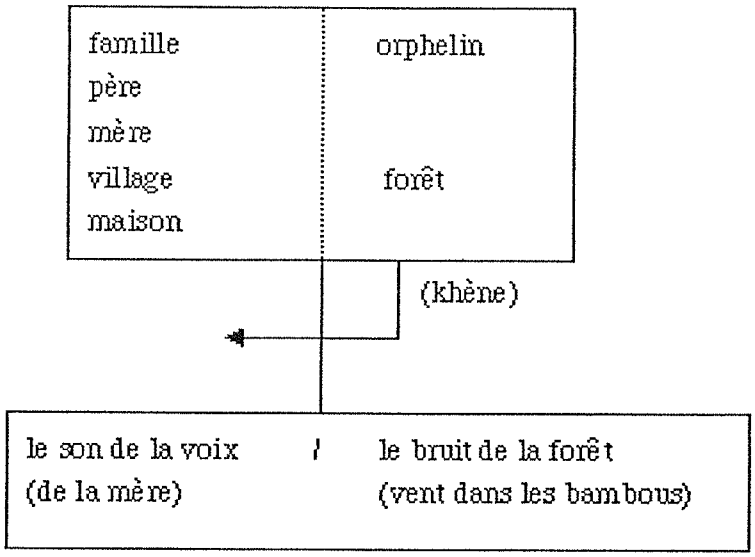


Schéma 9

On a d'un côté la famille et le village, de l'autre côté l'orphelin (ne possédant pas de famille) et la forêt. Une véritable frontière sépare ces deux mondes. L'orphelin ramène un objet de la forêt (khène en bambou) qui lui permet de franchir cette frontière forêt / village, mais aussi la petite frontière bruit / son : grâce à son khène son souffle devient le vent qui fait chanter les bambous.

Orgue à bouche Oï

Les légendes oï font ressortir d'autres groupes d'éléments complémentaires ou en opposition :

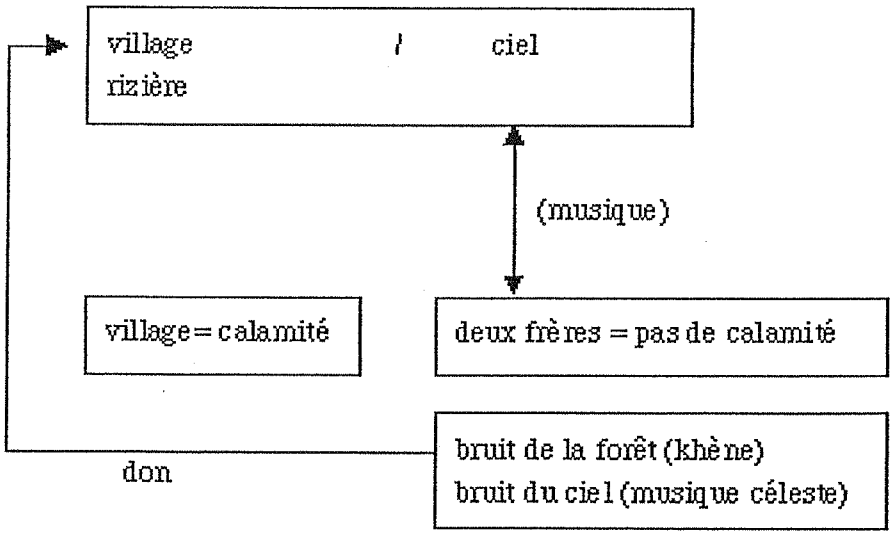


Schéma 10

Les deux légendes oï expliquent le passage des bruits de la forêt ou des bruits du ciel au village. Dans les deux cas, il s'agit d'un don : un don céleste, de la musique en général transmise aux hommes, ou un don de la forêt aux humains se faisant par la création d'un objet, le khène (et non pas seulement la musique).
D'ailleurs, dans la deuxième légende, lorsque les deux frères quittent le village pour suivre la fille céleste au ciel, ils ne laissent pas au village la musique, mais un objet qui permet de produire la musique et de continuer ce lien, ce contact avec le ciel ou avec la forêt.

les Khmou' et les Oï

Pour les Khmou,' comme pour les Oï, et nous le verrons, pour toutes les populations étudiées ici, il y a une grande différence entre deux groupe de « lieux ».
- Il y a d'un côté le monde du village, organisé autour de la maison (père, mère, enfants) et l'extension du village, la nature cultivée, la rizière, d'un autre côté, la forêt et le ciel. Le monde humain regroupe le village (lieu de vie quotidien) et le monde de la nature cultivée, alors que le ciel représente le monde surnaturel (lieu de résidence des divinités célestes) et la forêt relève de la surnature (lieu de résidence des esprits, des génies et dieux du sol).
- L'absence de calamité chez les hommes est possible grâce à une bonne entente avec les esprits. Leur siège est la forêt, mais ils font de constants aller-retour entre le monde humain et leur lieu de résidence. Le passage du monde surnaturel au monde familier se fait par la musique. Elle effectue un voyage du monde des hommes vers le ciel et la surnature et en revient. Elle fait un aller-retour impliquant deux transformations.

1-2 ORGUE A BOUCHE LAO

Dans la tradition lao, la naissance de la musique est évoquée dans "les Annales du Royaume de Louang Prabang". Par contre, les origines du khène font partie de la tradition orale; transmises de maître à élève et d'anciens aux plus jeunes, elles sont expliquées par de nombreux mythes et légendes.
Pour les Lao, la naissance et l'organisation du monde s'expliquent par le mythe de Khun Bulon raconté dans les Annales[29]. Dans ce mythe, la musique est révélée aux hommes par le monde divin.
Mythe de Khun Bulon

> « Après avoir donné ces conseils à Khun Bulon, à ses ministres et à tous les hommes, Thên Têng, en compagnie de Pits'anukukan, partit faire son rapport au roi des Thên : "Nous avons tous deux, déclara-t-il, terminé l'aménagement

[29]- Ceci est rapporté par Charles Archaimbault, *La Naissance du monde selon les traditions lao: le mythe de Khun Bulon,* Paris, le Seuil, 1959.

du monde terrestre et inculqué notre enseignement aux hommes." "Leur avez-vous procuré tous les instruments qui leur permettront de se divertir, les chants et les danses ?" demanda le grand Thên. "Nous ne leur avons point enseigné ces techniques", répondit Thên Têng. Le roi des Thên chargea alors Sik'ant'ap'at'evadalas'a [a] de descendre en ce monde apprendre aux hommes à fabriquer des gongs, des tambours, des cymbales, des flûtes, des orgues à bouche et tous les instruments de l'orchestre.

Après qu'il eut enseigné aux hommes le chant et toutes les variétés de danses, Sik'ant'ap'at'evadalas'a regagna le monde d'en haut. »

(a/Le roi des Gandharva, c'est-à-dire des musiciens divins)

Ce mythe révèle donc la naissance de la musique en général et non pas les origines de chaque instrument. La musique a été révélée et donnée au monde des hommes par le monde divin (surnaturel), par les esprits (ou génies) qui se trouvent au cœur même de leurs croyances et pratiques religieuses. En effet, les Lao croient en un grand nombre d'esprits ambivalents bons mais aussi maléfiques qu'il faut assouvir.

Voici donc quelques exemples de mythes et légendes (de tradition orale) liées au khène en particulier. Les deux premiers, recueillis personnellement au Laos auprès d'un fabricant de khène et d'un ancien professeur de littérature, seront suivis de mythes recueillis par d'autres personnes telles que Catherine Choron Baix[30] et Anne-Marie Gagneux[31].

Première légende (M.Chantay)

Monsieur Chantay, fabricant de khène à Vientiane, m'a ainsi conté cette légende qui lui avait été apprise par son maître :

« Cette histoire se passe à l'époque du roi Khun Bulom. Un chasseur se trouvait dans la forêt. L'après-midi, après le déjeuner, il se reposait à l'ombre. Le vent soufflait dans les bambous, les oiseaux chantaient. L'oiseau était appelé *Karavik*. Son chant mêlé au vent qui souffle dans les bambous produisait un son particulier très agréable. De retour, il parla au roi de cette forêt et de ce chant particulier. Le roi décida de s'y rendre avec le chasseur afin d'écouter. Émerveillé, il demanda au chasseur de trouver un moyen de reproduire ces sons. Le chasseur essaya d'imiter cette musique avec des bambous. Après plusieurs essais, le roi approuva dans ces termes : "c'est mieux" ," *Kay dè*" , " c'est pas mal". C'est de là que vient l'appellation khène ».

---

[30]- Catherine Choron Baix, *Molam du Sud Laos réfugiés en France*, thèse sous la direction de Georges Condominas à l'école des Hautes Études en Science Sociale, 1983.

[31]- Anne-Marie Gagneux ,"Le khène et la musique lao" in Kham ouane Rabanavong, *Apprenez le khène. Essai d'une méthode moderne*, Bull. des Amis du royaume lao, 1973.

Deuxième légende (Leuth)

Une autre légende m'a été transmise par Leuth, comédien, artiste clown, ancien professeur de littérature :

> « Un jour, la fille du roi tomba malade. Il était impossible de la guérir. Ayant peur qu'elle meure, son père décida d'aller voir avec elle un guérisseur très connu qui s'était retiré dans la forêt. Après quelques heures de marche, la fille très malade était trop fatiguée pour continuer. Le père décida de s'arrêter quelques instants pour se reposer. A l'écoute d'un son étrange et agréable du vent dans les bambous, la fille fut guérie. Le roi demanda à ceux qui les accompagnaient de trouver absolument un moyen de reproduire ce chant afin que si sa fille tombe à nouveau malade, on puisse la guérir en écoutant ce chant. C'est ainsi que fut inventé le khène".

Troisième légende (Catherine Choron-Baix)

Le texte suivant est un extrait d'une histoire recueillie par Catherine Choron Baix[32] auprès du club de molam de Ulan :

> "L'histoire des *molam* et *mo khène* se transmet de génération en génération (...). Non loin de là, vivait dans la forêt un couple d'aigrettes. Un jour, un chasseur qui les guettait tira sur les oiseaux et fit mouche sur le mâle qui mourut sur le coup. (...)
>
> Peu de temps après, le chasseur, qui cherchait toujours du gibier pour assurer sa subsistance, partit dans la forêt. Ce jour-là, sans raison apparente, il ne rencontra aucun animal. Malgré tous ses efforts, il ne vit rien. Entendant la femelle chanter de sa belle voix émouvante pour appeler son compagnon, il songea : "C'est peut-être parce que j'ai tué cet oiseau l'autre jour que je ne trouve rien". Malgré tout, il ne voulait pas rentrer chez lui et attendit le gibier jusqu'au crépuscule. S'étant dirigé vers un ruisseau (où les animaux viennent se désaltérer), il se mit à l'affût ; il ne vit aucun animal, contrairement à ce qu'il espérait. "Aujourd'hui est un jour de pleine lune" remarqua-t-il. Le crépuscule était tombé ; c'est alors qu'il entendit quelque chose qu'il n'avait jamais entendu. Le bruit provenait d'un buisson de bambous à côté de lui. Il tendit l'oreille pour essayer de reconnaître ce bruit, en vain; c'était agréable et envoûtant ; ce n'était pas le craquètement de la grosse cigale dans la forêt, ni le chant de la petite cigale dans la jungle, ni celui du criquet aux abords des eaux dormantes, ni même celui de l'oiseau de Paradis.

---

[32] Catherine Choron Baix, *Molam du Sud Laos réfugiés en France*, thèse sous la direction de Georges Condominas à l'école des Hautes Études en Science Sociale, 1983.

Le chasseur se dit alors : "c'est sûrement la musique d'Indra. Je n'ai jamais rien entendu de pareil, c'est fascinant, cela me rappelle ma jeunesse et m'enivre de plaisir".

Il décida d'aller voir d'où venait ce bruit et comprit qu'il était produit par des abeilles qui entraient dans un trou à l'intérieur d'un bambou. Par ailleurs, par dizaines de milliers, elles allaient et venaient dans tous les sens, entrant et sortant. "Bien sûr, se dit le chasseur, ce sont les abeilles qui ont elles-mêmes percé le tronc, en y creusant des languettes, pour y faire une ouverture. Elles sortent de leur nid pour aller butiner les fleurs, puis rentrent par ce trou, produisant cette belle musique quand leurs ailes en effleurent les bords. Le bruit est fort quand elles sont plusieurs à entrer et sortir en même temps, et plus il est fort, plus il est beau". Il étudia bien le bruit des abeilles quand elles entrent et sortent du bambou taillé en lamelles et il se dit : "si je perce un bambou de la même manière, et si pour remplacer les ailes des abeilles, je souffle en expirant et en aspirant, je dois produire un son aussi beau".

Quatrième légende (Anne-Marie Gagneux)

Voici un dernier mythe sur l'origine du khène cité par Anne-Marie Gagneux[33].

« Il était une fois un roi nommé Viphasi Tiao, qui chassait dans la forêt avec ses gens. Bientôt fatigué, il s'arrête pour se reposer. Voilà qu'il entend le chant des oiseaux et du vent. Ce chant, peu à peu, fait disparaître sa fatigue, son corps devient léger, son esprit devient joyeux. Il demande alors à ses soldats de tendre l'oreille et il dit : "celui d'entre vous qui parviendra à fabriquer un instrument capable de reproduire de tels sons, celui-là recevra de moi un cadeau royal".

Le chef de son escorte s'avance alors et s'engage à lui trouver un pareil instrument. Rentré dans son palais, le roi retombe en état de langueur et songe avec mélancolie aux chants de la forêt. Pendant ce temps, le chef de l'escorte, bien embarrassé, cherche désespérément une solution. Plusieurs jours passent, il retourne alors dans la forêt, s'arrête au bord de la rivière, écoute l'eau qui cascade, le gazouillis des oiseaux, le chant des cigales, le bruit du vent dans les roseaux et soudain, l'étincelle jaillit dans son esprit. Il coupe quelques roseaux, creuse les tiges, y place des languettes, trouve un morceau de racine ressemblant au sein d'une vieille femme (suivant l'expression laotienne), y adapte les tiges de roseaux et souffle dans l'embouchure de la racine.

Le principe du khène était né.

Après quelques tâtonnements, il découvre que la perfection est atteinte avec huit paires de roseaux. Il accourt au palais et se présente au roi. Celui-ci lui ordonne de jouer. Alors, s'asseyant par terre et inclinant la tête, le soldat

[33] Anne-Marie Gagneux ,"Le khène et la musique lao" in Kham ouane Rabanavong, *Apprenez le khène. Essai d'une méthode moderne*, Bull. des Amis du royaume lao, 1973.

s'exécute. A ces sons mélodieux, le roi, transporté et ragaillardi, décide que cet instrument s'appellera "khène" c'est-à-dire "repos et détente". Et voilà comment le khène est entré dans l'histoire lao. »

Premier niveau de lecture

Dans ces divers mythes, la connaissance de la musique est liée au monde de la sur-nature. Le lieu de révélation du khène est toujours en dehors du lieu d'habitation et plus encore généralement en forêt. Or dans les croyances populaires, la nature et la forêt sont propices à l'action des dieux du sol. Enfin, la création du khène est toujours suscitée par un souci d'imitation de bruits entendus dans la nature.

Mais non seulement liés au surnaturel, le khène et sa musique semblent posséder également des vertus magiques. Ainsi dans la deuxième légende (Leuth) énoncée ici, la musique guérit une princesse malade, tandis que, dans la quatrième légende citée par Anne-Marie Gagneux, la musique produit un changement d'état : le roi mélancolique et fatigué se retrouve joyeux et ragaillardi à l'écoute de la musique.

Cette notion de "pouvoirs" liés au khène et à sa musique se vérifie d'ailleurs dans la pratique et dans les croyances populaires : le khène est utilisé en effet lors de rituels en l'honneur du génie protecteur du village, de celui de la maison ou pour accompagner les danses de médiums, ou encore dans des incantations pour la guérison d'un malade. Le khène occupe donc une place importante dans la religion traditionnelle, qui cohabite sereinement avec le bouddhisme.

Enfin, les spécificités de certaines histoires renvoient à des observations effectuées sur le terrain. Ainsi la version d'Anne-Marie Gagneux (quatrième légende) évoque l'analogie entre la chambre à vent et le sein de la femme : "il trouve un morceau de racine ressemblant au sein d'une vieille femme (suivant l'expression laotienne), y adapte les tiges de roseaux et souffle dans l'embouchure de la racine". Il s'agit de l'aspect symbolique de ce premier niveau de lecture : la chambre à vent évoquant par analogie le sein d'une vieille femme justifie le fait que seuls les hommes pratiquent cet instrument. Les Lao disent eux-mêmes : « Si une femme souffle dans un khène, si elle souffle dans la chambre à vent ressemblant au sein d'une femme, sa poitrine gonfler. » Ce symbolisme justifie l'usage masculin de l'orgue à bouche.

Quant à la version de Catherine Choron Baix, elle relie la musique de khène au bruit produit par les ailes des abeilles. On peut associer ceci à l'esthétique du khène qui présente deux couleurs différentes telles des rayures ressemblant au corps d'une abeille

.

Deuxième niveau de lecture

La transmission de la musique en général (et non pas du khène en particulier) se fait par un don du ciel, tout vient du ciel. La première légende laisse surtout ressortir la

notion « d'aller / retour », par le fait de franchir la limite entre les deux mondes (monde des hommes, monde divin) et de revenir.

-La musique est donnée aux hommes par les divinités pour « se divertir ». Le divertissement ressort ici comme une façon de rendre au ciel ce qu'il nous a donné. Du village, on va vers le ciel par la musique, puis on en revient.

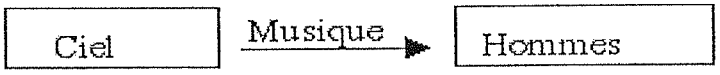


Schéma 11

- Dans chaque récit de création du monde, Dieu termine par la séparation du ciel et de la terre. Mais il faut laisser quelque chose entre les deux : les hommes inventent la parole, ou la parole leur est donnée et un lien supplémentaire se fait par la musique. Ici, dans cette légende, après la création des instruments, la divinité réaffirme la séparation en regagnant le monde d'en haut.

1- Première légende (M. Chantay)

Cette légende sur l'origine du khène met en scène un personnage particulier : un chasseur. Dans ce récit, le monde des hommes est opposé au monde de la sur-nature :

village	forêt
hommes	chasseur
(père, mère, enfant)	
roi	
musique	sons de la forêt
(sons socialisés)	

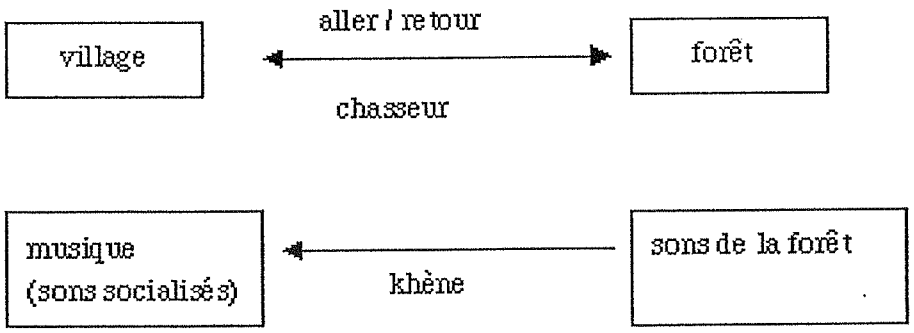


Schéma 12

Le texte insiste sur l'aller / retour du chasseur (une première fois par le chasseur, une seconde fois accompagné du roi), sur la limite des deux mondes franchie régulièrement, et sur l'importance du « retour ».

Une fois dans la forêt, la limite de la surnature franchie, les sons de la forêt (vent dans les bambous, oiseau) sont qualifiés de « très agréables » par le chasseur, puis de

« merveilleux » par le roi. On a ici un ressenti de l'ordre du Céleste, du paradisiaque. Le texte insiste alors sur l'importance du retour et sur la difficulté à revenir, à franchir la limite dans l'autre sens (forêt vers village, sur-nature vers le monde des hommes), en rapportant quelque chose de la forêt.

Cette difficulté se résout par une analogie entre la musique et la chasse :

-la chasse : comment prendre la vie dans la forêt, pour donner la vie au village (nourrir les enfants) tout en laissant la vie dans la forêt ?

Ceci ne peut se faire que par une attitude particulière du chasseur et des rituels de chasse : le chasseur est alors pourvu d'un statut particulier au moment même où il pénètre dans la forêt pour chasser.

-les sons de la forêt : comment prendre les sons de la forêt et les socialiser ? comment introduire les sons du vent dans les bambous, des oiseaux, le son merveilleux du monde des esprits (forêt) dans le village ?

Ceci se fait par le khène.

Enfin, dans ce récit, le khène est nommée : *« kay dè »* (c'est mieux, c'est pas mal) devient « khène ». Ces deux termes, assez éloignés l'un de l'autre, laissent sous-entendre que le langage est plus fort que la réalité. Le terme reste ! Le roi intervient ici en tant que langage.

2- Deuxième légende (Leuth)

Cette légende, transmise par Leuth, met en avant l'opposition forêt (monde de la sur-nature) / village, mais ne parle pas de chasse :

village roi fille du roi	forêt guérisseur
calamité (fatigue, maladie)	bien être (sons agréables, guérison)
	vent dans les bambous

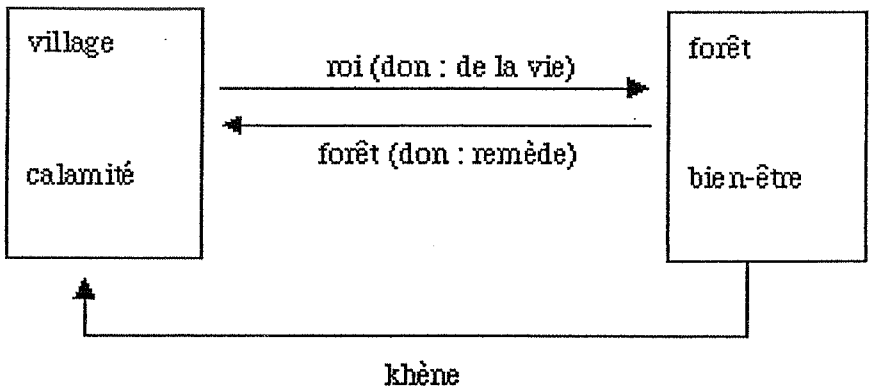


Schéma 13

Le père et la fille cherchent une solution à la calamité dans le monde de la sur-nature ; ils cherchent une aide auprès d'un être à part, un guérisseur (autre que celui du village) résidant dans cet espace habité d'esprits et de génies. Mais avant même que le père et la fille arrivent à rencontrer ce personnage, la forêt elle-même apportera la solution au problème.
L'échange entre forêt / village, homme et sur-nature, se fait par un don réciproque permettant de franchir la frontière entre les deux mondes, assurant un retour des hommes dans le monde familier. Le père donne à la forêt la vie, la mise en danger de la vie, au risque de perdre sa fille ou de se perdre lui-même. Ce don est une preuve de confiance. La forêt lui répond par un don de sonorités étranges et agréables, sources de guérison (de l'ordre du Céleste et du paradisiaque). Enfin ce remède est rapporté au village par l'invention du khène.

- Troisième légende (Catherine Choron-Baix)

Le récit rapporté par Catherine Choron-Baix nous plonge dans le domaine de la chasse et de la prise de risque du chasseur.
La musique est cœur d'un échange et au-delà de la musique, ce dont il est question c'est la vie et la survie.

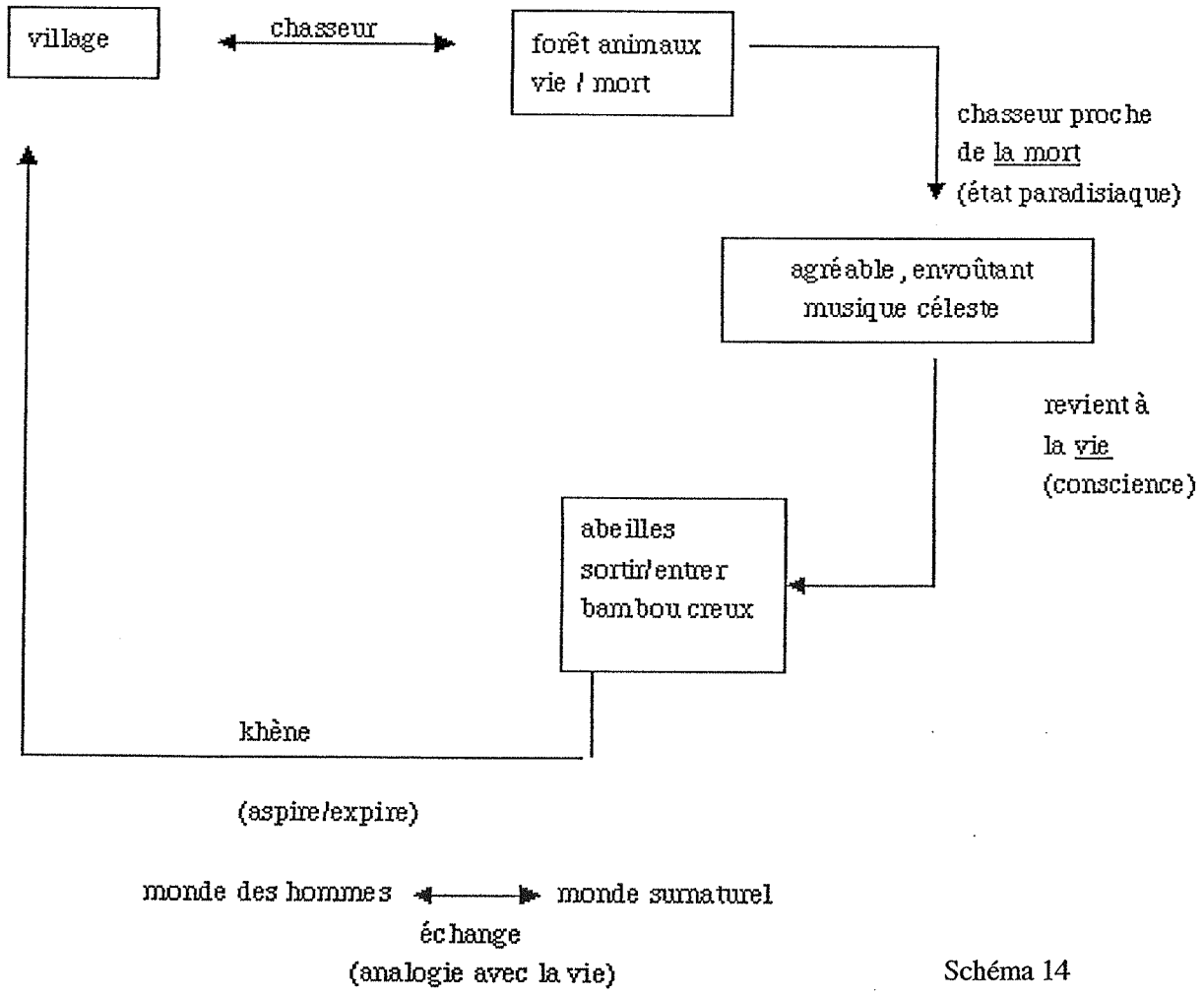


Schéma 14

Notons, tout d'abord, la notion de vie et de mort liées à la chasse elle-même. Le chasseur a pris la vie à la forêt sans rien lui laisser en échange, la conséquence est l'absence du gibier lors de la chasse suivante. Or, sans la forêt où se renouvelle la vie, on ne peut pas vivre.

Ensuite, on retrouve toujours les mêmes termes « agréable et envoûtant », synonymes d'un état paradisiaque : le chasseur se trouve au cœur du mystère de la vie et de la mort. Il est perdu dans la forêt, avec les animaux qui normalement devraient faire du bruit mais n'en font pas, et devraient se renouveler à la vie en buvant l'eau du ruisseau mais sont absents. Il n'y a donc aucune vie autour de lui, il se trouve complètement dans le monde des esprits, proche de la mort. Il est au maximum de l'éloignement de la famille et du monde des hommes, se trouve dans le pur paradis. Le texte insiste sur cette idée en introduisant un terme plus fort que les précédents : « enivrer de plaisir ».

Puis, l'introduction d'un nouvel élément, "les abeilles", marque la compréhension et le désenchantement du monde qui lui permet de revenir. Le chasseur revient de son état d'enivrement et d'envoûtement et le retour se fait par la conscience des choses.

Enfin, l'explication du bruit dans les bambous ne se résume pas au simple bruit des ailes des abeilles. Dans ce paragraphe, le texte sous-tend un élément plus important dissimulé dans le cours de l'histoire. Il s'agit de deux thèmes très différents mais ici complémentaires :

- une expérience mystique
- une explication de production sonore.

Les termes "trou" et "creux" apparaissent six fois au cours de ce paragraphe, tandis que l'expression "entrer/sortir" apparaît sept fois.

C'est le creux à l'intérieur du bambou qui permet aux abeilles de sortir. Ceci rejoint l'expérience mystique entrer / sortir : il faut toujours sortir de la forêt vivant, de plus la lucidité ne suffit pas au désenchantement du monde, il faut accepter de s'en retourner.

Or, le bambou est une matière qui à l'intérieur est vide et l'orgue à bouche est le seul instrument à produire un son par inspiration et expiration (avant l'invention de l'harmonica). On peut donc communiquer avec la sur-nature car avec le khène on expire et l'on inspire . De même pour donner la vie il faut expirer et inspirer. Toutes les prières sont toujours expirées, il faut alors inverser son attitude et accepter de se faire aspirer par la nature. Se crée alors cet échange, expérience spirituelle homologue à la vie elle-même.

4- Quatrième légende (Anne-Marie Gagneux)

La dernière légende rapportée ici, celle d'Anne-Marie Gagneux, montre encore une fois ces passages et allers / retours entre le monde des hommes et le monde de la sur-nature.

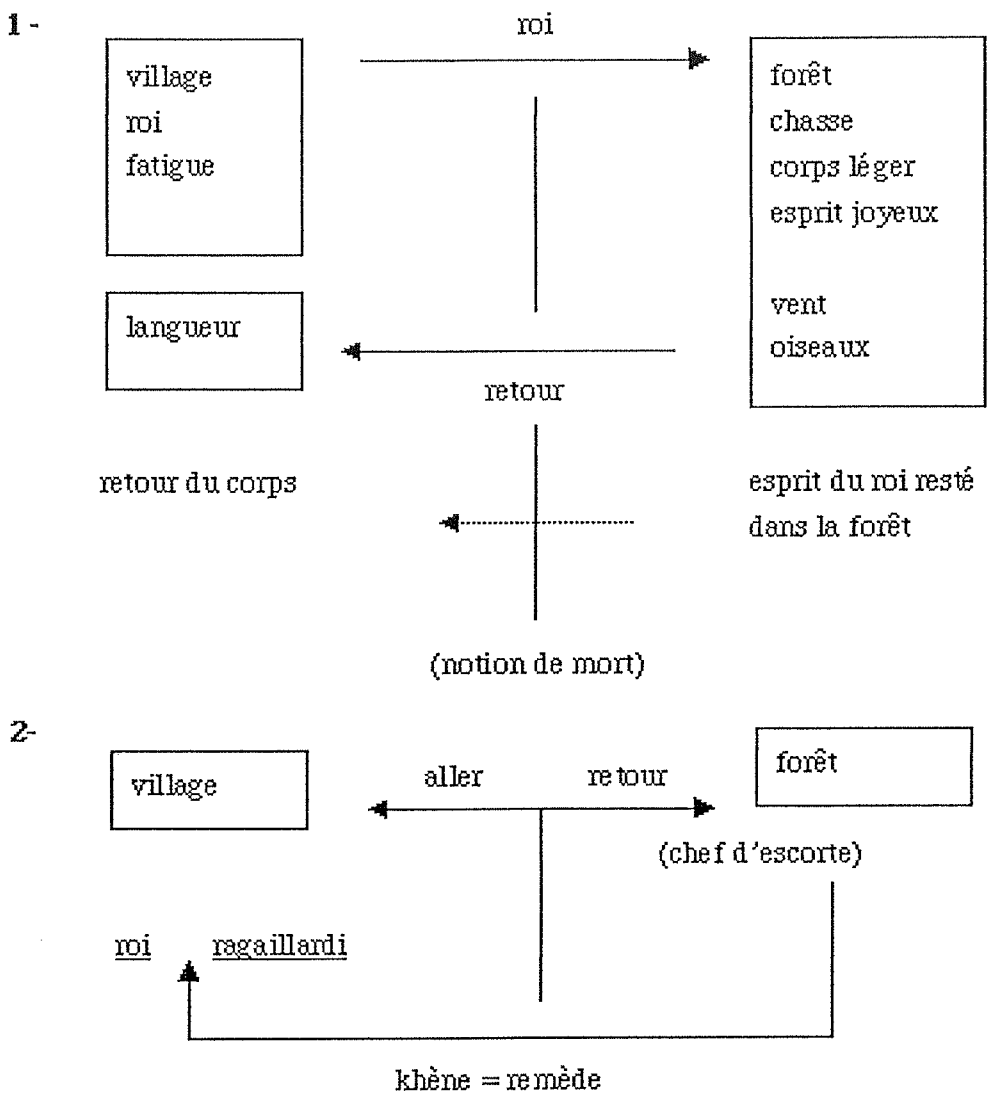


Schéma 15

Le roi, une fois dans la forêt, est ravi, enlevé, il est passé dans l'autre monde. Il est complètement dans le monde des esprits. L'aller / retour village-forêt ou encore monde des hommes - monde de la sur-nature se fait difficilement. Le retour est marqué par une notion de mort. Son corps est revenu, mais son esprit a été capté par un état d'enivrement et de bien-être. Il est touché par un état de désespérance car seul son corps continu de manger et dormir, mais son esprit est absent.
Seul un nouveau passage aller / retour entre les deux mondes peut le ramener à lui.
Lorsque son chef d'escorte retourne en forêt, il entend beaucoup plus de sons que le roi. Le roi entendait les oiseaux et le vent dans les bambous, alors que le chef d'escorte entend le vent, les oiseaux, l'eau, les cigales. Et ce, parce qu'il cherche désespérément d'où vient le son et comment le ramener au village. Or c'est au moment de l'abandon de la recherche que tout lui est donné mais sans aucune explication. Ce n'est donc pas en cherchant, mais en s'arrêtant qu'on trouve et qu'on trouve plus que ce qui est donné.

Le retour de ce deuxième passage est marqué par le passage des sons de la forêt au village (socialisation du son comme remède) et le retour de l'esprit du roi ravi.
Notons enfin que le roi intervient aussi dans ce récit en tant que langage puisqu'il nomme le khène.

1-3 ORGUES A BOUCHE TIBETO-BIRMAN

1- 3.1 Orgue à bouche Kui

Il m'a été assez difficile de recueillir auprès des Kui de véritables légendes sur la naissance de l'orgue à bouche et les écrits ethnologiques demeurent silencieux sur ce sujet. Les deux témoignages suivants apporteront quelques informations sur l'usage et l'apparition de cet instrument.

J'ai recueilli ce premier témoignage dans le village de Banphoun sam phan (district de Muong long – province de Luang Namtha) auprès du joueur et fabricant d'orgue à bouche, M. Thia Heu :

Première légende (M.Thia Heu)

> « Nous les Kui, nous sommes nés sur terre. Le Dieu créateur du ciel et de la terre nous a offert la nature, les arbres, le bambou, nous demandant de nous en servir au mieux. Pour lui faire plaisir et le satisfaire, nos ancêtres allaient à la chasse, cueillaient de la nourriture dans la forêt, cultivaient le riz et ont fabriqué l'orgue à bouche en bambou pour faire chanter le bambou et plaire à la divinité suprême. »

Cet autre témoignage nous est transmis par Paul Lewis[34] : Pour lui, l'origine de la place particulière de cet instrument dans la relation entre l'homme et le monde surnaturel ainsi que son usage lors des rituels, serait lié à la création de l'Homme et de la Femme :

Deuxième légende (Paul Lewis)

> Les Lahu[35] « croient que Dieu a fait sortir le premier Homme et la première Femme d'une courge. Ils pensent lui donner un plaisir particulier à l'audition d'un homme qui produit de la musique pour lui avec un orgue à bouche à courge. »

---

[34] Paul et Elaine Lewis, *Peoples of the Golden Triangle*, London, Thames and Hudson, 1984, chap 6, p. 198.

[35] Les Kui appartiennent à la famille Lahu.

Premier niveau de lecture

L'apparition de l'orgue à bouche kui et son usage semblent liés à l'action créatrice de la divinité suprême (tant la création du monde que la création des hommes). Son usage apparaît comme un remerciement mais aussi comme un besoin de satisfaire la divinité suprême et les puissances surnaturelles.

Un aspect symbolique apparaît clairement ici : la courge liée à la vie (création de l'homme et de la femme sortant d'une courge). Cette symbolique liant la courge à la vie permet de justifier, par analogie, l'usage de l'orgue à bouche pour plaire aux divinités et pour continuer à obtenir fertilité.

Deuxième niveau de lecture

On a un groupe d'éléments représentant un tout donné par Dieu aux hommes :

nature
arbre
bambou
chasse
forêt
riz`

Par contre, il y a une distinction volontaire entre arbre et bambou. L'arbre pleins de fruits se différencie du bambou creux, vide.

Le seul élément voyageant dans les deux sens, échange entre Dieu et les hommes, est le bambou.

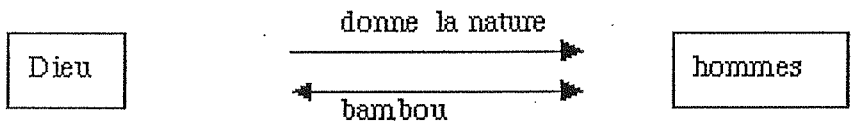


Schéma 16

On n'est plus ici dans le domaine de la sur-nature mais dans une communication directe entre l'homme et dieu : « l'homme fait chanter les bambous pour plaire à la divinité suprême ». La parole va directement de l'homme à Dieu, mais le bambou relève plutôt de l'ordre de rendre ce que Dieu a offert.

Enfin, pourquoi le bambou ou la courge ?
Ceci rejoint la notion intérieur / extérieur. On a un matériel solide, creux, formé de vide à l'intérieur permettant un intérieur, un extérieur et une circulation de l'air.

Ce n'est pas le bambou qui est divin ou porteur de symbolique dans ce récit, mais l'échange possible intérieur / extérieur par la morphologie du bambou lui-même. L'homme doit donner à Dieu quelque chose d'homogène avec ce que Dieu donne à l'homme, permettant la circulation dans les deux sens, comme un aller de l'intérieur vers l'extérieur. Sans cette chose qui contient du vide, il n'y a pas d'échange.
La première légende se situe bien dans la circulation et l'échange entre homme et dieu, concrétisé par le bambou et par le khène.

1- 3.2 Orgue à bouche Lolo

Les Lolo possèdent une riche tradition orale où les légendes sont intimement liés les uns aux autres. Ainsi la légende de « la naissance du *khène* » ne peut être comprise dans son intégralité que par la connaissance de la légende du « déluge ».

Première légende (M. Croising et M. Pheu Heu)

Voici la légende de l'origine du *khène beu* telle qu'elle m'a été transmise sur le terrain par M. Croising (chef d'un village Lolo) et M. Pheu Heu (grand joueur d'orgue à bouche) :

> « Tout a commencé par la présence d'un orphelin dans un village. Il faut savoir qu'être orphelin est une mauvaise chose : non seulement on ne vous aime pas, mais en plus vous portez le malheur avec vous.
>
> Or dans ce village, les gens détestaient cet orphelin et décidèrent de l'égarer dans la forêt, sans habits, afin qu'il ne revienne plus jamais. Une fois seul, il ne trouva que des plumes d'oiseau sauvage pour en faire des vêtements.
>
> Quelque temps plus tard, dans un autre village, un père voulait tuer sa fille car il ne l'aimait pas. Sa mère, prise de pitié, réussit à convaincre son mari de ne pas la tuer, mais de la chasser. Elle donna à sa fille deux boules d'argent, un cheval, un chien et un coq en lui recommandant de ne pas s'arrêter dans les villages où son chien n'aboie pas et son coq ne chante pas. Or, ne trouvant aucun village dans lequel son chien se mît à aboyer et son coq à chanter, elle commença à traverser une forêt très dense. Tout à coup, ses animaux se manifestèrent. À cet instant, l'orphelin qui s'était installé ici dans une petite hutte s'approcha. Il regarda, timidement puis recula aussitôt. Il hésitait à s'approcher car ses vêtements de plume étant sales, il se trouvait tout nu. Quand la jeune fille s'aperçut que le garçon hésitait à sortir de sa hutte, elle lui dit :
>
> *Jeune fille* : « Venez, sortez, n'ayez pas peur. C'est peut-être le ciel qui nous réunit ! »

Orphelin : « Je n'ose pas sortir, je n'ai pas d'habits. Je me sens timide et démuni. »

La jeune fille jeta alors ses habits et entra dans la hutte. Elle le trouva beau comme un dieu et décida de rester avec lui.

Mais un jour, le roi de la région, lors d'une partie de chasse dans la forêt, découvrit cette jeune femme qu'il trouva très très très jolie ! Il décida de l'emmener de force avec lui.

Avant de quitter son mari, la jeune femme lui fit une promesse :

Jeune femme : « Attendez-moi trois ans et trois mois et moi quand je serai chez le roi, je ne rirai et ne parlerai avec personne. Au bout des trois ans et trois mois, essayez de fabriquer un instrument de musique et venez jouer, avec votre habit de plume, autour du palais afin que je vous entende. »

Pendant tout ce temps (trois ans et trois mois), l'orphelin pensa beaucoup à l'instrument qu'il allait fabriquer. Il fit plusieurs essais, avec des éléments de la nature, mais cela n'allait jamais. Un jour il eut une idée : fabriquer un instrument avec une courge. Il se souvenait que peu après la création du monde, au moment des inondations, c'est la courge qui avait sauvé le frère et la sœur. Aussi s'il utilisait une courge pour fabriquer l'instrument, celle-ci sauverait peut-être sa bien-aimée.

Le jour tant attendu, il se rendit au palais et commença à jouer. La jeune femme, voyant son mari, se mit à rire. Le roi se posait des questions : « Pourquoi rit-elle alors qu'elle ne parle avec personne ? peut-être est-ce cet habit de plume ? ». Le roi sortit alors pour obtenir l'habit de plume car, s'il le mettait, peut-être que la jeune fille serait bonne avec lui. Il arracha l'habit au jeune homme. Mais le peuple offusqué par cette action, frappa le roi jusqu'à la mort.

L'orphelin récupéra sa femme. Il avait inventé le khène, un tout petit instrument pour qu'il soit le plus discret possible.

À la suite de ces événements, tous les jeunes hommes voulaient un khène. L'orphelin continua à en jouer et à en fabriquer pour les fêtes collectives. »

Cette légende de l'origine de l'orgue à bouche peut être mise en lumière par la légende du « déluge ». Elle permet de cerner un peu plus la place de cet instrument chez les Lolo. L'approche d'un certain nombre de mythes de cette population et de leurs différentes versions nous permet une meilleure compréhension de ces légendes.

Voici deux versions de cette légende « du déluge » : l'une rapportée par A. Liétard[36], version très proche de celle de P. Vial[37], l'autre par A. Bonifacy [38].

D'après A. Liétard,

> « Le genre humain tout entier s'était corrompu. Seul, un frère et une sœur ne faisaient pas le mal et suivaient la voie droite.
>
> Le ciel indigné avertit les humains, et comme signe (...) l'eau avait inondé la terre. Alors beaucoup d'hommes étaient morts. L'eau avait presque atteint les plus hauts sommets, où s'étaient réfugiés les derniers survivants. Mais ceux-ci ne se corrigeaient pas quand même. Le ciel résolut de les anéantir jusqu'au dernier, sauf le frère et la sœur, à qui il conseilla de s'enfermer dans une calebasse, dont ils bouchèrent l'ouverture avec de la cire. C'est pourquoi on dit couramment à présent : « *Meu-p'eu ts'a cheu-tchè nga* = la courge-calebasse c'est la semence des hommes. »
>
> Les eaux avaient presque atteint le ciel. Tous les hommes étaient morts, sauf le frère et la sœur, qui voguaient dans leur calebasse.
>
> Puis, petit à petit les eaux se retirèrent et la calebasse aussi petit à petit descendit. Un beau jour enfin, la cire qui en bouchait l'entrée fondit au soleil, et le frère et la sœur se retrouvèrent sur la terre ferme d'où les eaux avaient disparu.
>
> Ils pensèrent bien repeupler la terre. Mais comme leurs cœurs étaient purs, ils n'osèrent se marier, étant frère et sœur.
>
> Un jour, ils descendirent à la rivière pour se baigner. Comme des gens qui se respectent, le garçon se baigna en haut, la fille beaucoup plus loin, en bas. Et après s'être baignée, la fille éprouva en son corps quelque chose d'extraordinaire.
>
> Le 9e mois écoulé, ce fut un bel enfant qui naquit !
> Il fut évident que le ciel permettait au frère et à la sœur de repeupler la terre !

---

[36] A. Liétard, « Au Yun-nan les Lo-lo P'o, une tribu des aborigènes de la Chine méridionale », *Anthropos,* collection internationale de monographie ethnologique, Aschendorff, 1913, pp. 140-142.

[37] P. Vial donne une autre version de cette légende dans : P. Vial, « Les Lolo, histoire, mœurs, langue, écriture », in *Etudes Sino-Orientales fasc. A,* Chang-Hai, imprimerie de la Mission Catholique, 1898, p. 8.
Hu Liang-cheng reprend exactement la même version que A. Liétard, dans « La société Lolo des Ta-Leuang-Chan », thèse de doctorat inédite, université de Paris, 1957, p. 263.

[38] Version assez particulière, différente des autres mais mettant en jeu également la courge.
A. Bonifacy, « Notes et Mélanges » (op.cit), *BEFEO,* 8, 1908, p. 551.

D'après une autre version, le ciel leur aurait permis de s'unir, dès leur sortie de la calebasse. Après neuf mois la fille mit au monde dix enfants. »

D'après A. Bonifacy,

« Au commencement, les Màn-zi et les M'ti (thai) étaient en guerre ; les premiers finirent par brûler tous les villages des seconds, si bien que ces derniers prièrent le Ciel de les venger. Mais un frère et une sœur, Mni-hà et Tho-à, n'avaient pas pris part à ces crimes. Ils s'étaient réfugiés dans un temple. Le Ciel leur conseilla d'entrer dans une grande citrouille, grosse comme une maison, où ils entassèrent des vivres. Ils voguèrent donc sur les eaux, et lorsqu'elles baissèrent, la citrouille s'arrêta sur la montagne Pià-yà, séjour des esprits, que les hommes n'osent plus habiter maintenant.

Les jeunes gens quittèrent la citrouille et se mirent à parcourir les montagnes ; la tortue les arrêta et leur dit : « Où allez-vous ? » Ils répondirent : « Nous allons chercher une femme et un mari. » La tortue reprit : « Il n'y a plus d'hommes, épousez-vous. » Alors ils tuèrent la tortue et flambèrent sa carapace pour en tirer les présages. Les présages dirent encore : « Mariez-vous ! » Ils voulurent alors retourner dans leur village, et ils passèrent près du bambou qui leur dit : « Ou allez-vous ? » Ils répondirent : « Nous allons nous épouser ! » Le bambou dit alors : « Unissez-vous ici, près de moi. »Et ils s'unirent. Un an après leur union, la femme eut un fils, l'année suivante une fille, et ainsi de suite jusqu'à trois fils et trois filles. Ces trois couples s'unirent. »

Premier niveau de lecture

Les légendes lolo sont les légendes qui mettent le plus en avant l'aspect symbolique lié à la calebasse (ou courge).
Dans les différentes versions de la légende « du déluge », les deuxièmes et troisièmes légendes énoncées ci-dessus, la calebasse (courge) se présente tout à fait comme « la semence de la vie », expression employée par M. Pheu Heu, maître d'orgue à bouche d'un village lolo du Laos. Cette notion de « vie » et de « fertilité » liée à la calebasse se retrouve dans l'utilisation de l'orgue à bouche, instrument dont la chambre à vent est constituée d'une calebasse. Ici encore, cette symbolique justifie l'usage de l'instrument :
Par exemple, le khène accompagne des danses en couple pour les fêtes du nouvel an. Ces danses et cette musique sont considérées comme une offrande aux esprits afin d'obtenir fertilité humaine et fertilité des terres (bonnes récoltes) pour l'année à venir.

Deuxième niveau de lecture

Première légende (M. Croising et M. Pheu Heu)

On retrouve ici une opposition de deux mondes distincts, le monde des hommes et le monde de la sur-nature. On retrouve aussi la présence d'un personnage particulier, un orphelin. Le récit met en avant différents passages de la frontière entre ces deux mondes et leurs conséquences.

village	forêt
père, mère, enfant	orphelin
roi	fille chassée

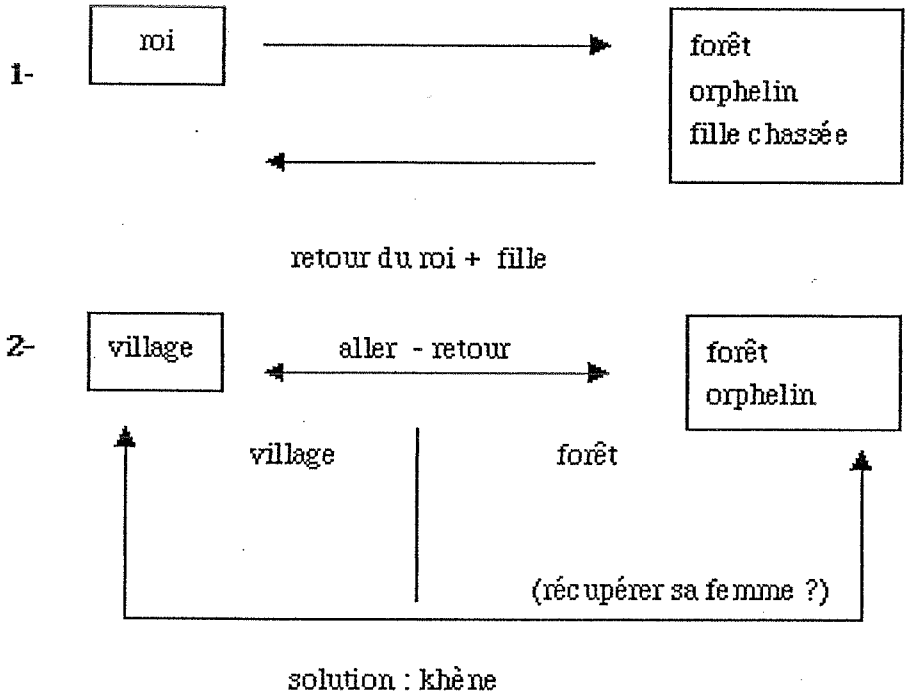


Schéma 17

- Le texte décrit un premier passage de la frontière entre les deux mondes : le roi fait un aller / retour en forêt, revenant avec « un élément » de la forêt (la jeune fille, femme de l'orphelin).
- Du point de vue de l'orphelin, il doit refaire le passage village-forêt pour récupérer sa femme. Ce passage se jouera avec deux choses : l'habit de plume et un instrument de musique.
- Enfin, on retrouve la courge : quelque chose où il y a la vie non plus dans le sens symbolique, mais dans le sens où c'est creux. Ça ne nourrit pas, ça préserve.
- En conclusion, le khène permet à l'orphelin de retrouver sa femme et sa place, avec un parallélisme d'un double objet habit / khène.

1- 3.3 Orgue à bouche Phou Noï

Les légendes Phou-Noï mettent en avant l'utilisation du khène pour le divertissement et la cour d'amour ainsi que son lien particulier d'origine avec les orphelins.

Première légende (M.Mao)

Voici une légende qui nous a été racontée par M.Mao, un vieux joueur de khène Phou-Noï :

> « Voici l'histoire de la naissance du cène C'est à cause de la tristesse de la population.
>
> Un jour dans la forêt, alors que la chasse était mauvaise et qu'on allait encore revenir bredouille au village, on entendit des sons qui venaient des bambous : i-o-i-o (des sons aigus et des sons graves). Ceci amusait beaucoup les plus jeunes chasseurs. Après avoir entendu ceci les hommes ramassèrent tous les roseaux qui donnaient ces sons pour essayer de les reproduire ; après plusieurs essais, ils fabriquèrent le khène. On décida que ce khène rassemblerait tous les sons de la tristesse de la population pour les transformer en joie. Les hommes revinrent au village avec cet instrument et une soirée festive s'improvisa jusqu'à l'aube autour de la découverte de ce khène. A partir de ce jour-là, jusqu'à aujourd'hui le khène continue à apaiser la tristesse, à donner de la joie et à participer à tous les amusements de génération en génération. »

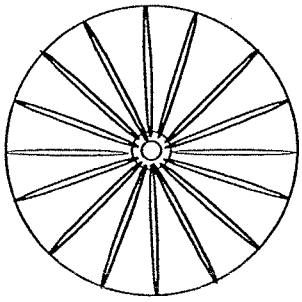
Légende (M. Set Bin)

Une autre légende, un peu différente nous a été transmise par M. Set Bin, un vieux chanteur Phou-Noï :

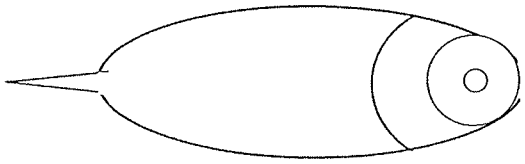
> « Le khène a pu être fabriqué seulement grâce à une personne qui a des idées et qui est vraiment intelligente ! Une légende raconte ainsi la naissance du cène : depuis sa naissance, un orphelin n'avait jamais vu ses parents. Quand il s'ennuyait, il coupait des morceaux de bambou, il soufflait dedans et cela produisait un son. À chaque fois qu'il soufflait dans des bambous différents, le son était différent. Il essaya alors de fabriquer un instrument à partir de cette idée que divers roseaux produisent des sons différents. Il inventa alors le *Khène*. Les villageois époustouflés de sa trouvaille l'invitaient constamment à venir jouer. Il devint peu à peu un personnage emblématique du village présent pour tous les moments importants de la vie du village. »

Premier niveau de lecture

Cette dernière légende rejoint les significations des motifs gravés sur la soufflerie du *Khène*.



Vue de derrière



soufflerie

La signification de ces motifs possède un lien avec la légende de l'orphelin car c'est lui qui les a conçus et dessinés. Les traits circulaires représentent le fil de la vie. Les barres ressemblant aux rayons d'une roue racontent le cycle de la vie et tout ce qui compose la vie, tout ce que l'orphelin ne possède pas forcément : la naissance, la famille, le village, le mariage. Il n'y a pas de nombre défini de barres, Elles représentent tout simplement les différents états de la vie.

Deuxième niveau de lecture

On retrouve ici des souvenirs d'éléments de la chasse :

chasse

chasseur

forêt

bambou

Il n'y a pas dans ces légende de prise de risque. On n'est plus dans un échange avec la forêt et la sur-nature, mais simplement dans un échange joie / tristesse. L'orgue à bouche permet de transformer la tristesse de la chasse en joie. La transformation joie / tristesse est dite ici d'une manière profane, extrêmement laïcisée. Il manque des éléments et des clefs de compréhension (exemple. aucune notion d'esprits dans la forêt, dans ce récit).

Les deux légendes introduisent en fait deux éléments très différents des autres populations :

La première légende (M.Mao) effleure le sujet de la chasse, ne parle ni d'orphelin, ni de roi, seulement de bambou, mais apporte la distinction **grave / aigu.**

La deuxième légende (M. Set Bin) ne parle ni de forêt, ni de chasse, mais d'orphelin et de bambou, introduisant l'idée de **la différence**. Ici, l'idée importante est qu'il n'y a musique que s'il y a différence. Et cette idée est mise en parallèle avec l'orphelin : c'est l'étrangeté de l'orphelin qui lui donne sa place dans la société.

1- 4 Orgue a bouche Miao Yao

1- 4.1 Orgue à bouche hmong

Ici encore, un grand nombre de légendes parlent de la naissance de l'orgue à bouche hmong, le *keng*. Différentes versions témoignent de la création et de la pratique de cet instrument mettant en lumière son utilisation.

Première légende (M. Vanxong)

Une première légende m'a été transmise par M. Vanxong, un musicien hmong, au cours d'une fête de mariage lors d'un de mes séjours au Laos :

> « Avant tout, le premier instrument apparu fut la clarinette. D'après les légendes, l'origine de la clarinette aurait un lien avec la culture du rami, une plante destinée à faire de la ficelle. Il y a longtemps, pendant la culture du rami, un jeune homme, s'amusant, prit une tige de cette plante, souffla et produisit un son qui amusa les jeunes filles. Voyant l'effet d'attraction que ceci produisait auprès des « belles », il essaya de perfectionner ce petit outil de charme. Après de nombreux essais, il coupa des trous de jeux afin de pouvoir faire plusieurs sons différents. Il inventa ainsi la clarinette.
>
> Quelque temps plus tard, il eut l'ingénieuse idée de prendre une tige de riz, de la diviser en deux en soufflant : le son particulier lui donna l'idée du principe d'anche. Il fabriqua alors, à partir de ce principe, des instruments de plusieurs tailles (grande, moyenne et petite). Mais ces clarinettes produisant chacune un son différent posaient problème car il fallait à chaque fois trois, quatre, six musiciens pour exécuter une pièce de musique. Un jour où plusieurs de ses amis étaient absents et qu'il voulait absolument jouer de la musique car une belle jeune fille était de passage, le jeune homme mit les clarinettes des absents côte à côte et trouva un système de soufflerie donnant ainsi naissance au *keng*. »

Deuxième légende (M. Daa Tao)

Un autre musicien, M. Daa Tao, rencontré dans le nord du Laos, raconte cette légende avec une intense émotion, dans les termes suivants :

> « Autrefois, du temps de nos arrière, arrière, arrière grands parents, il y a très, très longtemps nous avions un livre sacré expliquant le voyage des morts au pays des ancêtres. Un jour, des rats envahirent la maison du propriétaire du livre et le dévorèrent. Tout le village se réunit alors pour supplier la divinité Ntsü (divinité du ciel qui règne sur la mort) de leur donner un nouveau livre. Mais elle refusa. Cependant elle prit sous son aile six frères, leur apprit la fabrication de six clarinettes en bambou et leur transmit la connaissance des morceaux et des textes qui permettent de guider le mort jusqu'au pays des ancêtres.
>
> Après de nombreuses années, quand les six frères moururent, l'ensemble du village se réunit à nouveau afin d'interpeller Ntsü pour qu'elle les aide à organiser de belles funérailles et leur apprenne les rites à accomplir afin de guider les six frères vers le pays des ancêtres. La divinité leur montra alors comment réunir les six bambous en un seul instrument puis choisit un homme du village afin de lui transmettre la musique et les paroles qui guideront le mort. Ainsi est né le *keng*. »

Troisème légende (Jean Mottin)

Une légende, rapportée par le père Mottin[39], raconte une toute autre histoire mais témoigne également de l'utilisation importante du keng dans les cérémonies de funérailles :

> « Il y a très longtemps vivaient un homme et une femme. Le mari mourut pour se réincarner dans un tigre, mais n'en continua pas moins d'accompagner sa femme et ses enfants aux champs. (...) Un jour la mère dit à ses fils : quand vous allez aux champs, surtout ne vous amusez pas à prendre des tiges en roseau pour les jeter à tort et à travers comme des fléchettes. Un jour il lancèrent des tiges en bas du champ, ... pendant deux, trois jours ils ne revirent pas leur père.
>
> Et bien allons voir si votre père n'est pas blessé, dit leur mère. Il se rendirent aux champs, et que virent-ils en effet ? La fléchette de Long Yeng (le fils) avait percé un œil du tigre, leur père, et il était étendu raide mort.
>
> En ce temps là, les hommes ne connaissaient encore ni la maladie, ni la mort.

---

[39]Jean Mottin, *Contes et légendes Hmong Blanc*, Bangkok, Don Bosco Press, 1977, pp. 145, 151.

La mère dit à ses enfants : bon, puisque vous avez tué votre père, il ne vous reste plus qu'à lui faire des funérailles... Ils improvisèrent des funérailles tout en faisant beaucoup de bruit. Ndzeu Nyong (maître de la maladie et de la mort), très surpris par ce bruit, dépêcha un groupe de serviteurs voir de quoi il retournait. Mais à part le cerceuil, ils ne virent rien de spécial. (...) Il dépêcha alors une mouche verte pour aller voir de plus près. La mouche revint faire son rapport à son chef :

-Les hommes sont en train de faire des funérailles à un tigre. Il font beaucoup de bruit, mais il ne s'agit que d'un tigre !

-Je vois, je vois, dit Ntzeu Nyong, les hommes n'ont encore connu, ni la maladie, ni la mort ; mais ils meurent d'envie de les connaître. Je vais les leur envoyer puisqu'ils sont en train de faire des funérailles à un tigre.

La maladie et la mort s'abattirent sur une certaine Lia. Elle tomba malade et mourut.(...) Ne sachant pas organiser des funérailles, les hommes s'instruirent auprès de Shao qui leur dit :

-De retour chez vous vous taillerez du bois rouge pour en faire un corps d'instrument, vous batterez du cuivre pour en faire des anches, et vous couperez des bambous pour en faire des tuyaux. Vous confectionnerez ainsi un orgue à bouche. Puis vous tendrez une peau de vache sur un seau en bois, pour faire un tambour. Vous vous servirez alors de cet orgue et de ce tambour pour faire des funérailles. Vous soufflerez de l'orgue et vous battrez du tambour pour en accompagner l'âme de la jeune Lia jusqu'au royaume de Ndzeu Nyong. »

Premier niveau de lecture

Ces différentes versions de la naissance du *keng* apportent chacune des éléments complémentaires quant à l'utilisation de cet instrument. Nous retrouvons sa pratique liée au divertissement et aux cours d'amour, et à son utilisation indispensable dans les cérémonies funéraires. Il est intéressant de voir que la découverte de l'instrument est tout à fait différente selon que la légende met en avant l'instrument lié aux cours d'amour ou aux funérailles : les légendes parlant de l'utilisation du *keng* dans le divertissement (première légende, M. Vanxong) dévoilent une découverte de l'instrument lié à l'homme qui l'invente lui-même, alors que les légendes évoquant les funérailles (deuxième et troisième légende) lient la naissance de l'instrument à la transmission d'un savoir par une divinité dotant le *keng* d'un certaine sacralisation.

Deuxième niveau de lecture

La population hmong se distingue nettement des populations précédentes, apparaissant comme une culture très différente ;

Au niveau musical, on retrouve comme chez les Phou-Noï, **la diversité** : l'assemblage de sons différents en un seul instrument qui fait naître la musique. Tandis que la dernière légende aborde **la mort** et la musique de funérailles. Il y a une nette différence entre les allers/retours, monde des hommes-monde de la sur-nature et le passage de la mort marqué par un aller sans retour. On accompagne les morts, mais ils ne reviennent pas.

On retrouve dans la troisième légende (Jean Mottin) deux groupes d'éléments à la fois complémentaires et en opposition.

village	forêt
mère	
enfant	
mari	tigre
musique	bruit

L'ensemble du récit tourne autour de la mort et du rituel de funérailles.

- Une première expression attire notre attention : « bon ». Dans la première partie de ce récit, un tigre, réincarnation d'un mari mort, est blessé par l'un de ses fils. Sa femme, en constatant qu'il n'est pas seulement blessé, mais qu'il est bien mort, éprouve un sentiment de satisfaction exprimé par l'expression « bon ». Ceci paraît étonnant et choquant, mais peut s'expliquer ainsi :

. le mari meurt : c'est la tristesse
. il se réincarne (en tigre) : ce n'est pas la joie
. un tigre blessé : c'est dangereux
. il n'est pas blessé : il est mort !
. bon !

- Le récit aborde l'invention des funérailles : il faut inventer les funérailles, action qui permet que le père mort ne revienne pas en tigre et que ses jeunes fils deviennent adultes. (ça ne suffit pas de mettre le corps dans un cercueil, il faut « tuer » le père , pour pouvoir aller au delà).

- Ensuite, c'est l'organisation du bruit de la musique qui permet d'organiser les funérailles.

Dans la première partie : . le père meurt : il se transforme en tigre
. le tigre meurt : on lui organise des funérailles
(qui ne sont pas des funérailles)

Dieu dit qu'ils ne connaissent pas la mort. Ils font des funérailles mais ce ne sont toujours pas des funérailles. Ce qui est fondateur des funérailles ici, c'est la différence entre un homme et un animal et entre la musique et le bruit.

-Voici quelques différences mises en parallèle dans le récit :

. l'homme n'est pas un animal

. l'homme mort ne revient pas en tigre

. la musique est différente du bruit

. un homme a des funérailles avec musique

. un tigre a des funérailles sans musique

-On a donc une grande différence entre :

. un orgue à bouche et un tambour et le bruit

. un homme qui meurt avec funérailles et un tigre qui meurt sans funérailles.

Quand on est mort, on ne revient pas !

2- ANALYSE COMPARATIVE DE MYTHES DE PEUPLES DIFFERENTS

L'orgue à bouche semble apparaître comme une constante instrumentale parmi des populations très différentes. Comment cette constante peut-elle se manifester dans les mythes ? Tentons de la percevoir à travers les points communs et les divers liens se retrouvant dans les récits d'une population à l'autre et ce, en appuyant notre démarche sur la réflexion de Claude Levi Strauss :

> « En fin de compte si les coutumes des peuples voisins manifestent des rapports de symétrie, il n'en faut pas seulement chercher la cause dans quelques lois mystérieuses de la nature et de l'esprit. Cette perfection géométrique résume aussi, au mode présent, des efforts plus ou moins conscients mais innombrables, accumulés par l'histoire et qui visent tous le même but : atteindre un seuil, sans doute le plus profitable aux sociétés humaines, où s'instaure un juste équilibre entre leur unité et leur diversité. »[40]

2-1 ANALYSE COMPARATIVE DES MYTHES DES DIFFERENTES POPULATIONS : NIVEAU DE LECTURE (1) (*analyse thématique*)

[40] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, pp. 300.

	Khmou'	Oï		Lao		Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
		origine		origine					
		musique	Khène	musique	Khène				
Divers axes									
Orphelin	x						x	x	
Villageois		x(2)	x				x	x	x
Chasseurs					x		x	x	x
Gardes					x				
Vent dans les tambours	x				x			x	
Oiseau					x				
Forêt	x				x		x	x	x
Rizière									x
Ciel			x	x					x
Roi					x		x		
Chasse					x		x	x	x
Circonstances ('évoquées)									
Cour d'amour	x						x	x	x
Effet thérapeutique					x				
Plaire aux diviités			x			x			
Rituel funéraire									x
Nouvelle maison		x							
Fertilité/bonne récolte			x						
Origine de la musique									
transmission divinités		x(1)		x					x
littéraire		x		x					x

Sur l'ensemble de ces légendes, deux populations, les Lao et les Oï, font une distinction claire entre l'origine de la musique en général et l'origine de l'orgue à bouche. Pour ces deux populations, l'origine de la musique est alors liée au monde surnaturel, la transmission du savoir se faisant directement par une divinité. L'orgue à bouche par contre relève d'une invention purement humaine, souvent dans un souci d'imitation des bruits de la nature et en particulier du bruit du vent dans les bambous (chez les Lao).

Toutes les légendes énoncées ci-dessus sont de tradition orale, mais nous observons, dans trois populations, un rapport à l'écriture ou une allusion à une existence antérieure d'écrits sur lesquels se base la transmission de la musique : les Lao se réfèrent à ce qu'ils appellent les Annales, les Oï parlent d'une transmission de la musique par les feuilles de latanier, enfin une légende hmong sur la naissance de l'orgue à bouche met en avant l'existence d'un livre sacré sur le voyage des morts qui aurait été mangé par les rats.

Les différents récits d'une même population, mais aussi d'une population à l'autre, évoquent une découverte de l'instrument très différente selon la volonté de mettre en avant son utilisation pour le divertissement et la cour d'amour ou son utilisation pour une circonstance rituelle précise telle que les funérailles, les cérémonies pour la nouvelle maison ou autre.

Dans le premier cas où l'orgue à bouche est considéré comme instrument d'amusement, la découverte se fait toujours par l'invention d'une personne cherchant à imiter les bruits de la nature. Pour les Khmou', les Lolo et les Phou Noï, la création de l'instrument relève en plus d'un personnage particulier, un orphelin : souvent méprisé de par son statut particulier, il vit en marge de la communauté villageoise et oscille entre le village et la forêt (lieu de résidence d'un certain nombre de génies souvent malveillants). Dans toutes ces populations, l'invention du khène le réhabilite dans la communauté villageoise, suscite un effet d'admiration et lui donne un statut de musicien dont la conséquence se manifeste par une grande considération de la part de tous les habitants.

Dans le second cas où la légende veut mettre en avant l'utilisation et l'importance du jeu de l'orgue à bouche dans une circonstance rituelle bien précise, la découverte de l'instrument peut prendre plusieurs aspects : l'orgue à bouche peut être transmis par le monde surnaturel, c'est le cas du *keng* hmong dont la deuxième légende (M.Daa Tao) évoque l'utilisation pour guider le voyage du mort. L'orgue à bouche peut être aussi le simple résultat d'une invention humaine. L'homme crée alors l'orgue à bouche dans le but de faire plaisir aux divinités, c'est le cas des Oï ou des Kui. Enfin, l'orgue à bouche est bien souvent le résultat d'une invention humaine mais grâce à un rapport plus ou moins important avec le surnaturel. L'invention n'est alors pas purement humaine, puisque intervient soit le ciel, soit la forêt. C'est le cas des Lao dont le but est une imitation des bruits de la nature, pour obtenir les mêmes sons et les mêmes effets thérapeutiques observés précédemment à l'écoute de ces sons.

Il en ressort que le lieu de découverte de l'instrument est commun à l'ensemble des populations : il s'agit toujours d'un lieu en dehors du village, généralement dans la forêt (habitée par des génies bienveillants et malveillants) ou dans les rizières (pour les Hmong). La révélation de l'orgue à bouche est donc liée au monde de la forêt et de la sur-nature d'où sont extraits ses éléments de fabrication comme le bois, les bambous, les roseaux et les courges ou calebasses.

À ceci s'ajoute un lien entre l'origine de l'orgue à bouche et la légende du déluge : en effet la plupart des populations font allusion ou tissent un lien entre ces deux mythes mettant en avant un aspect symbolique de ce premier niveau de lecture.
Le mythe du déluge, commun à toutes ces populations, est un mythe fondateur sur la création du monde et sur le vécu du premier homme et de la première femme. Dans ce mythe, la courge, ou calebasse, a une fonction vitale, elle a un rôle de « sauveur » et est donc liée à la vie. Par analogie, les gens donnent ces vertus à la courge servant de chambre à vent pour produire le son du khène. L'orgue à bouche et sa musique se retrouvent en effet, souvent liés à une notion de vie (célébration du nouveau né chez les Phou Noï), de fertilité agraire et humaine (danse du nouvel an chez les Lolo) et de vertus magiques ou de guérisons (comme chez les Lao). Cet aspect symboliqu— liant la courge à la vie et à la fertilité sert ici à justifier l'usage de cet instrument.

Toutes ces légendes sur la transmission ou l'invention de cet instrument, adaptées par chacune des populations, présentent donc de nombreux points communs, dressant ainsi un canevas de l'origine de l'orgue à bouche.

Les spécificités propres à chaque population se trouvent en fait essentiellement dans les circonstances de jeu rituelles suggérées ou indiquées clairement au cours du récit.

Dans la pratique, chaque population utilise l'orgue à bouche pour le divertissement, surtout les cours d'amour, et pour des circonstances de jeu rituelles précises. Ces dernières sont bien différenciées d'une population à l'autre. La partie du récit abordant les circonstances de jeu de l'instrument devient alors la partie la plus personnelle de chaque histoire apportant une distinction nette entre à chaque population.
Ainsi, les Oï indiquent clairement l'utilisation de l'orgue à bouche pour les cérémonies concernant la nouvelle maison. Les Hmong expliquent la présence indispensable de l'orgue à bouche pour accompagner les morts dans leur voyage. Les Kui suggèrent l'utilisation de l'orgue à bouche comme outil de communication avec le surnaturel et la divinité suprême. Quant aux Lao, ils dévoilent les vertus de guérison de la musique d'orgue à bouche, effectivement utilisé pour les cérémonies aux esprits et les cérémonies de guérison des malades.

2-2 ANALYSE COMPARATIVE DES MYTHES DES DIFFERENTES POPULATIONS : NIVEAU DE LECTURE (2) *(analyse morphologique)*

Ce second niveau de lecture fondé sur l'analyse morphologique du conte, considérant le conte comme « une transformation », tente de s'approcher de la lecture des mythes selon Lévi-Strauss.

> « Un mythe ne doit jamais être interprété seul, mais dans son rapport avec d'autres mythes qui, pris ensemble, constituent un groupe de transformation. »[41]

Ainsi, l'analyse comparative des mythes de ces différentes populations (selon ce second niveau de lecture) montre que les textes racontent de manière constante des choses très fortes dites de manière ambiguë.

Toutes les populations mettent en opposition deux mondes, le monde familier des hommes et le monde surnaturel ou de la sur-nature, entre lesquels se dresse une frontière.

	village	ciel
	rizière	forêt
	hommes (père, mère, enfant)	orphelin
	roi	chasseur
à ceci s'ajoute :		
	calamité	bien être enivrement
	maladie	guérison
	son (musique organisée)	vent dans les bambous bruits de la forêt

Les textes mettent en jeu le passage de cette limite entre les deux mondes, le problème de l'aller-retour et surtout la difficulté du retour. Cette action de franchir la frontière est administrée à deux personnages ayant un statut à part dans la société : le chasseur ou l'orphelin. En effet, ces deux personnes ont un rapport particulier à la forêt, et donc au monde de la sur-nature, avec lequel ils passent beaucoup de temps. Mais, surtout, ils pratiquent une action (non sans conséquences !), celle du passage fréquent de la frontière entre les deux mondes, le monde des hommes et le monde surnaturel.

La suite de l'analyse de ces récits ne peut se faire sans revenir aux propos de Lévi-Strauss :

> « Un mythe ne doit jamais être interprété seul, mais par référence : a) à d'autres groupes de mythes ; b) à l'ethnographie des sociétés dont ils proviennent.

---

[41] C. Lévi-Strauss, « Religions comparées des peuples sans écriture », dans *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, PUF, 1968, p 5.

Le mythe et le rite ne se redoublent pas toujours ; en revanche on peut affirmer qu'ils se complètent dans des domaines qui offrent déjà un caractère complémentaire. La valeur signifiante du rituel semble cantonnée dans les instruments et dans les gestes : c'est un *paralangage*. Tandis que le mythe se manifeste comme *métalangage* : il fait un usage plein de discours. »[42]

Or, au-delà du fait que l'orphelin et le chasseur ont un lien particulier avec la forêt et que, dans toutes les légendes, ils reviennent systématiquement au village avec un orgue à bouche, on observe, derrière ces simples histoires, un parallélisme avec le voyage chamanique et l'expérience mystique, marqués d'un aller-retour entre deux mondes.

Reprenons les réflexions de François Picard autour de cette notion d' « aller-retour » :

« Le métier de l'ethnologue se définit par cet aller-retour, partir, revenir, avec le double risque, celui du voyage de l'explorateur, celui du non retour.

Quelle expérience ethnologique plus difficile que d'avoir à rendre compte de la possession et surtout de la transe chamanique, elle-même un voyage ? (...)

Comment rendre compte de la transe chamanique si l'on n'accepte pas les paroles du chamane, décrivant son voyage après qu'il a quitté son corps ? Comment expliquer en pleine extase que le chamane soit conscient ? La spécialiste de la question *(F. Picard parle ici de Roberte Hamayon citée dans cet article)* répond en qualifiant la prétendue transe comme acte symbolique exercé en public dans un cadre rituel, réfutant ainsi toute explication par les états altérés de la conscience. »[43]

Les diverses légendes semblent rejoindre le voyage « symbolique » du chamane tel que le décrit Roberte Hamayon :

« Rituelle, l'action du chamane préfigure dans le registre symbolique celle du chasseur dans la réalité. (...) avec les esprits comme entre humains, prendre n'est possible qu'à condition de rendre en retour, sinon c'est un vol passible de représailles. Il y a donc échange. »[44]

Dans tous les récits rapportés ici, il y a allers-retours et échange entre deux mondes (monde des hommes et monde de la sur-nature). Le monde de la sur-nature est représenté par la forêt. Le passage entre le monde des hommes (village) et le monde des

---

[42] C. Lévi-Strauss, ibid : p 5.

[43] François Picard, « Un saut dans le vide : l'interprète face au public », in *Le risque en art,* Paris, Klincksieck, 2000, séminaire interarts de Paris, p. 152.

[44] Roberte Hamayon, « Le chamanisme sibérien : réflexion sur un médium », *La Recherche 275,* avril 1995, vol. 26, p. 418.

esprits (forêt, domaine de la sur-nature) est marqué par une frontière qui doit être franchie car les hommes ont besoin de la forêt pour vivre. Cependant, au-delà d'une certaine limite, c'est le ravissement du surnaturel ("enivré", "envoûté"...) et de cet état, il est difficile d'en revenir. C'est donc l'invention de l'art comme passage (autre que l'initiation) qui permet de passer du surnaturel au naturel et donc de « revenir ». Toutes ces histoires racontent donc que c'est le son et l'invention de l'orgue à bouche qui permettent de revenir. Dans toutes les métaphores, les conteurs restent fermes sur le fait que l'orgue à bouche rapporte du son (le vent dans les bambous, le son des oiseaux, l'eau qui coule, les abeilles). Ils expliquent constamment ce dont il est question dans la musique de khène : le bambou ou la courge, matériau creux, permet le passage intérieur/extérieur et la circulation de l'air, ainsi que l'inspiration et l'expiration. La musique de khène c'est donc le souffle intérieur/extérieur, mais c'est avant tout du son. Si on ne contrôle pas le son, on n'a pas d'effets magiques. L'orgue à bouche contient donc du son à l'intérieur et s'il n'a pas de son, il n'est rien, juste un objet avec ses proportions.

Dans toutes les légendes, il est donc toujours question d'un échange entre les deux mondes familier et surnaturel se traduisant soit par un échange entre les hommes du village et la forêt (monde de la sur-nature) soit directement en face à face entre les hommes et dieu (exemple, les Phou-Noï). Cet échange est concrétisé et possible par l'orgue à bouche et le son de l'orgue à bouche.

Concluons cette analyse comparative en revenant à cette notion de « sons ». La musique d'orgue à bouche est toujours mise en relation avec les bruits et les sons de la nature (oiseau, vent dans les bambous, eau qui coule...) et jamais avec la parole. A ce sujet, François Picard me faisait remarquer : « En Inde, au Proche-Orient et de là en Europe, la musique est liée à la parole, inféodée à la parole, prend pour modèle la parole, le chant, et celle-ci est elle-même douée de pouvoir créateur (« Dieu dit, et cela fut », également dans le bouddhisme). Il est intéressant de retrouver ces diverses populations du Laos du côté chinois et non indien, malgré le bouddhisme.

Deuxième Partie

La musique des orgues à bouche

Les exemples musicaux analysés ici sont extraits d'enregistrements et de transcriptions personnelles[45] (exemples sonores sur CD ci-joint et transcriptions en annexe).

Avant toute chose, évoquons la nécessité des représentations visuelles - donc des transcriptions - à des fins de compréhension et d'analyse. Mais attention, ces transcriptions restent avant tout des outils d'étude et d'analyse.

Comme le soulignait Mantle Hood, le problème des ethnomusicologues a toujours été « How much detail is it essential to notate ? »[46] Je ne prétends donc en aucun cas établir une photographie parfaite de l'ensemble des détails constituant l'événement sonore, mais établir une mise en forme des différents éléments et paramètres fondamentaux pour nos questionnements. « Toute transcription signifie obligatoirement réduction »[47] et « la notation sur portée propose une *visualisation* du phénomène musical, mais ne constitue pas pour autant une représentation directe de sa face sonore. »[48]

La transcription sert avant tout à essayer de comprendre l'organisation interne de la musique. Les transcriptions de cette étude veulent d'ailleurs se rapprocher de ce que Charles Seeger définit comme « transcription descriptive », qui « sert à rendre compte des modalités de fonctionnement d'une musique vivante »[49].

Hervé Rotten[50] définit très clairement la finalité de ces transcriptions :

> « La notation d'une musique traditionnelle constitue une étape indispensable si l'on veut mettre au jour la grammaire ou le code qui sous-tend le système ... Face à une matière musicale non figée » la transcription « a pour principal objectif d'appréhender la structure des pièces considérées et de mettre en évidence leur mode de fonctionnement... Analyse et transcriptions s'enrichissent ainsi mutuellement et permettent la mise en évidence des caractéristiques musicales, la découverte du *code,* et éventuellement du modèle inhérent au système considéré. »

---

[45]- matériaux recueillis au Laos lors de mes divers séjours (1997 à 2004).

[46] Mantle Hood, *The Ethnomusicologist,* New York, McGraw & Hill, 1971, p.54

[47]- Simha Arom, *Revue de musicologie 69* (1-2), 1982, p. 203.

[48] -Nicolas Meeùs, « Apologie de la partition », in *Analyse musicale*, n° 24, juin 1991, p. 19.

[49] -Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », in *Musical quaterly,* XLIV/2, 1958, pp. 184-195.

[50] -Hervé Rotten, *Les traditions musicales judéo-portugaises en France,* Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, pp. 99-104.

Les transcriptions de musiques de traditions orales deviennent donc d'indispensables outils d'analyse mais à utiliser absolument en complémentarité avec l'exemple sonore (source principale du travail d'analyse). Nicolas Meeùs résume bien cette indisociable complémentarité de l'écrit et de l'écoute, au sujet des musiques de traditions orales :

> « La notation ne parvient pas à voiler un style essentiellement oral, et le lecteur, aussi compétent soit-il, ne peut recréer par la lecture le phénomène de communion musicale tel qu'il s'était produit au moment de la création *ex tempore* de l'œuvre transcrite. »[51]

Enfin, les analyses ci-après n'ont pas l'ambition d'étudier toutes les pièces de tous les répertoires et l'ensemble de leurs procédés musicaux, et ce pour chacun des orgues à bouche des sept populations étudiées ici. Elles abordent plutôt des exemples précis (résultant d'un choix méticuleux parmi l'ensemble des enregistrements effectués sur place, soit environ 40 heures d'enregistrements dont 30 heures de musique) représentatifs de la musique d'orgue à bouche de chaque population et de leurs circonstances de jeu, révélant similitudes et spécificités ainsi que telle ou telle caractéristique du langage musical de l'orgue à bouche.

---

[51] -Nicolas Meeùs, op. cit., p. 20.

CHAPITRE 1

LA MUSIQUE DES ORGUES A BOUCHE

AUSTRO-ASIATIQUES

1-La musique de l'orgue a bouche khmou'

Photo 12 : cérémonie pour nouvelle maison à *Nalè*n chant rituel accompagné du khène

Photo 13 : cérémonie pour nouvelle maison à *ban Somxai*, rituel de la corne et de l'alcool de jarre

1-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

Pour les Khmou', comme pour les Lao, la musique fait partie de toutes les fêtes : non seulement présente lors des réjouissances liées aux calendriers agraires et religieux, elle fait aussi partie du quotidien. Moyen de communication, la musique s'effectue au coeur d'un rassemblement collectif allant de la microstructure familiale à l'ensemble du village.

L'orgue à bouche et le chant sont au coeur de ces manifestations. Quelles sont alors les circonstances de jeu? Peut-on observer différents styles de musique? Les gens eux-mêmes distinguent-ils plusieurs catégories de musique et de chant?

Les Khmou' possèdent plusieurs instruments dont le célèbre "tambour de bronze" utilisé lors des rituels. Je ne prétends pas ici faire une liste exhaustive de tous les instruments et de toutes les musiques pratiquées par cette population, mais il s'agit plutôt de cerner les différents usages de l'orgue à bouche dans la musique khmou'. Celui-ci est pratiqué au cours de deux circonstances bien distinctes : d'une part pour le divertissement, d'autre part lors de cérémonies rituelles.

1-1.1 Musique de divertissement

le genre *teum*

La musique effectuée pour le divertissement est la plus populaire. On l'appelle le genre *teum*. Il s'agit de chants accompagnés par l'orgue à bouche. Ce genre musical est au centre de la vie quotidienne : souvent pratiqué dans la cellule familiale, après le travail dans les champs, on le retrouve lors des grandes soirées festives.

Après une importante journée de labeur, les villageois aiment se réunir en petit comité autour d'un verre de bière; c'est un moment de détente et de repos. Rassemblement informel, on boit, on mange, on parle, on rit, on est tout simplement ensemble, et la musique fait partie intégrante de cette convivialité naturelle. Tandis qu'une personne commence à jouer du khène, l'un ou l'autre se met à chanter. Rien n'est prévu : tout comme la bière ou la parole, la musique est là pour être partagée et communiquer.

L'orgue à bouche accompagne le chant exécuté en solo ou à plusieurs en homophonie avec une distinction homme-femme. Il n'y a jamais de choeur mixte :

« garçons et filles mangent, boivent, chantent et dansent, non pas les uns avec les autres, mais par groupes de même sexe »[52].

La pratique actuelle observée dans plusieurs villages khmou' du Laos, nous permet de modéréer ce propos. Il est vrai qu'il n'y a pas de chœur mixte mais hommes et femmes se réunissent, festoient ensemble, et établissent une véritable communication par les chants alternés de cour d'amour : les jeunes hommes exécutent un chant et les jeunes filles leur répondent alternativement. Les chants effectués en duo (et en homophonie) ont des paroles fixes, tandis que certaines exécutions en solo sont improvisées.
Nous retrouvons des chants alternés de cour d'amour, tels des joutes amoureuses, dans la plupart des populations étudiées ici. À ce sujet, Nicole Revel, dans son livre sur les chants alternés d'Asie du Sud-Est, montre combien ce genre de chants se retrouve dans la plupart des populations appartenant aux cinq familles ethnolinguistiques présentes en Asie de Sud-Est :

« Cet art vocal apparaît le plus souvent comme une joute littéraire et musicale qui oppose les sexes, les villages, les groupes de personnes afin de les unir. »[53]

Les Khmou' sont fiers de leurs chants et aiment en parler. Le chef d'un village Khmou' situé près de Louang Prabang me disait :

« Quand on chante le *teum*, c'est pour *Kinh Tiang* (la fête de nouvel an), pour le mariage, après la récolte, quand c'est la fête, mais aussi tout simplement le soir. Le khène, le *teum* et la naissance du *khène* ont une relation avec nous les Khmou'. Cela existe depuis nos parents, nos ancêtres. Quand on fait la fête, il doit toujours y avoir de l'alcool de jarres, des chanteurs : l'alcool est fourni par les jeunes filles tandis que les jeunes hommes jouent du khène. Les uns chantent, les autres répondent. Le khène est aussi le symbole de l'amour entre le jeune homme et la jeune fille. »

Le principal thème abordé dans ces chants est donc "l'amour". (cf. exemples sonores cd I, 1-2-3, annexe 1-2-3) Ainsi, le chant de l'exemple sonore n° 2 (cd I, 2, annexe 2) raconte l'histoire de deux fiancés qui, après avoir passé du bon temps

---

[52]- Henri Roux, *France Asie* n° 92-93, 1954, p. 329.

[53] Nicole Revel, *Chants alternés : Asie du Sud-Est,* textes réunis par Nicole Revel, Paris, Sudestasie, 1992, p. 16.
Au sujet des chants alternés, voir : Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine,* Paris, Albin Michel, 1982 (1919), 305 p.

ensemble, doivent se séparer. Le fiancé doit repartir dans son village pour travailler dans les rizières et ne sait pas quand il pourra revenir. Le chant évoque la tristesse de cette séparation.

Si l'amour est donc le thème le plus développé, ces chants peuvent également être anecdotiques, grivois. On rencontre aussi des chants d'accueil ou encore des récits évoquant mythes et légendes. D'après les études d'Elisabeth Preisig :

> « Nous Khmou' avons encore un véritable trésor de poésie déclamée (*hnlo' teem, hnlo' timpley*), de poésie récitée (*Hnlo' trklêh*) et de devinettes (*Hnlo' têk*) qui représentent le chemin de pensée et de discussion des choses (...). Les Khmou' avons encore divers types de poésies régionales, et de poésies d'amour déclamées (*teem*) dénommées par différents noms tels que "*eey heey*" "*teem phuan*", "*teem preum kham* »[54].

Les chants liés aux travaux agricoles (exemple : *Laïo leu*) (cd I, 4, annexe 4)

Les chants liés aux travaux agricoles occupent quant à eux une place particulière à la charnière du divertissement et du rituel. C'est le cas du chant *laïo leu* pour la récolte : il incite les hommes à être de bons travailleurs et demande au génie de la maison de les aider à avoir de bonnes récoltes. Ces chants possèdent un caractère ambivalent : ce ne sont pas de véritables chants rituels car ils sont exécutés lors des soirées festives suivant les cérémonies et rituels et non pendant ces derniers. De même, effectués dans des circonstances de divertissement, ils ne font pas partie du genre *teum* car les paroles reprennent certains points des invocations et prières. Enfin, ils peuvent être chantés par les hommes comme par les femmes et sont souvent effectués à tout moment pendant la période de récolte : ceci leur enlève un caractère "sacré". Par contre, ce chant (exemple sonore cd n°4), régulièrement chanté au cours de la récolte, est systématiquement exécuté lors des festivités marquant la fin de la récolte.

1-1.2 Musique rituelle

Les Khmou' se croient entourés d'un certain nombre de génies appelés "*rôi*" qui agissent continuellement dans leur vie quotidienne.

---

[54]- Elisabeth Preisig and Suksavang Simana, *Khmu livehood, Farming the Forest*, Vientiane, Ministry of information and culture, 1997, p. 9.

« On peut dire que les khmu (...) vivent entourés d'esprits plus ou moins malfaisants, qui guettent toutes leurs défaillances et sont l'objet de leurs constants soucis »[55].

Parmi tous les génies, le *rôi gang* (génie de la maison) semble agir le plus fréquemment sur les gens. C'est à celui-ci que sont administrés le plus grand nombre de rituels, les autres génies n'agissant que ponctuellement[56].
Voici la définition du *rôi gang* d'après Henri Roux[57] :

« Le *Rôi Gang*, (...) c'est le génie de la maison, ou plutôt l'ensemble des âmes de tous les ancêtres incarnés en un seul personnage. Ce *rôi* est chargé de veiller sur les gens, les animaux domestiques et les cultures. Il peut faire du bien, de même qu'il punit les manquements aux règles imposées par les coutumes. C'est le moins méchant de tous les *rôi* . Il se contente de rendre malade le maitre de la maison, sans aller jusqu'à le faire mourir, lorsque des membres de sa famille commettent des infractions aux règles édictées par les ancêtres ».

L'orgue à bouche et le chant occuperont une place importante pendant les rituels effectués en l'honneur du *rôi gang* .

En fait, le khène, présent en toute circonstance, occupe surtout un rôle de divertissement et d'accompagnement du genre *teum* (chant d'amour, légendes...). Il participe rarement aux rituels mais est indispensable aux festivités marquant la fin de la récolte et aux cérémonies concernant la construction et l'habitation d'une nouvelle maison. Notons que ces deux rituels accordent une place privilégiée au *rôi gang* (esprit protecteur de la maison).

Les autres rituels ponctuant le cycle agraire et le cycle de la vie utilisent d'autres instruments. J'ai ainsi pu observer l'utilisation particulière de trois instruments différents :
- un ensemble de bambous frappés (par paire), appelé *keung*, principalement utilisé pour les rituels du nouvel an, pour l'âme du riz, pour l'appel de la pluie et pour la chasse.
- un ensemble de six flûtes traversières, jouées en hoquet pour les rituels servant à chasser les mauvais esprits.

---

[55]- Colonel Henri Roux, *BEFEO*, Tome XXVII, 1927, p. 185.
[56] Pour plus d'information , voir également la thèse d'Olivier Évrard : Emergence de la question foncière et relations interethniques au Nord Laos, Mobilités, rapports à la terre et organisation sociale dans quelques villages thaïs et khmou' took de la vallée de la Nam Tha, thèse pour le doctorat sous la direction de M. Etienne Le Roy, Paris I, 2001, 473 p.
[57]- Henri Roux, ibid., p. 179.

- un tambour de bronze, instrument consédéré comme "sacré", caché et enterré hors du village, uniquement utilisé pour les funérailles, les cérémonies aux esprits et pour appeler la pluie.

Ces répertoires musicaux que j'ai eu l'occasion d'entendre et d'enregistrer[58] dans les divers villages où j'ai séjourné, ne seront pas analysés ici, dans le cadre de cette étude consacrée à l'orgue à bouche. Mais une étude très intéressante a été menée par Kristina Lindell, Damrong Tayanin, Jan Olaf Svantesson et Hakan Lundström à l'institut scandinave sur l'Asie du sud Est, au sujet du calendrier agraire des Khmou' et de leurs pratiques musicales.[59] Ils détaillent très précisément l'utilisation de chaque instrument en fonction des étapes du cycle agraire. Ils ne parlent malheureusement pas du khène, mais de corne traversière. (corne que j'ai pu entendre sonner chez les Lao mais dont je n'ai jamais eu l'occasion d'entendre dans les villages khmou' avec lesquels j'ai travaillé.

Revenons aux musiques rituelles d'orgue à bouche et à sa circonstance de jeu principale : les rituels entourant la nouvelle maison.

La nouvelle maison (cd I, 5 et 6, annexe 5 et 6)

La maison étant le lieu même de résidence et d'action du génie, sa construction et l'habitation d'une nouvelle maison sont entourées de nombreuses cérémonies.

Ainsi, avant d'habiter dans une nouvelle maison, il faut la consacrer au *rôi gang* et l'inviter à y demeurer et à veiller désormais sur tous les habitants de cette demeure. Tout un rituel consiste à suspendre à l'intérieur de la maison deux petits paquets en feuilles de bananier, objets sacrés personnifiant le génie.

> « Ils contiennent de la levure dont on se sert pour transformer le riz en alcool, mais ce n'est pas cela qui les rend précieux. Ces deux petits paquets ne sont autre chose que la forme tangible du *Rôi Gang*, le génie de la maison. L'un est destiné au mari, l'autre à la femme. »[60]

Plusieurs rituels ont lieu pour la consécration de la maison et sont primordiaux pour une vie paisible et sans tourments des futurs habitants. Le chant n°5 *ivanting,*

---

[58] Véronique de Lavenère, *Musiques du Laos, traditions des Khmou', Oï, Brao, Lao, Phou-noï, Kui, Lolo, Akha Hmong et Lantene,* collection Inedit, W 260118, 2004.

[59] Kristina Lindell, Damrong Tayanin, Jan Olaf Svantesson et Hakan Lundström, *The Kammu Year : its lore, its music,* Lund, Scandinavian Institut of Asian Studies and Curzon Press, 1982, p. 191.

[60] Henri Roux, op. cit., 1954, p. 304.

enregistré à Louang Namtha, et le chant n°6, enregistré à Muang Nalé, sont des chants rituels effectués pendant ces cérémonies.

Trois moments musicaux importants ponctuent ces cérémonies :

* Un premier chant (chant cd I, 5, annexe 5) accompagné du khène accompagne généralement une danse avec des bambous devant la maison et autour de celle-ci. Chaque danseur tient verticalement un grand bambou qu'il frappe régulèrement contre le sol, tout en se déplaçant en circonvolution autours de la maison. Cette danse introduit la consécration de la maison au *rôi gang* et l'installation des deux objets sacrés personnifiant cet esprit protecteur de la maison.
* Un second chant (chant cd I, 6, annexe 6) est exécuté par l'officiant, devant la maison, au pied de l'échelle juste après cette danse. Il s'agit d'une invocation rituelle accompagnée de l'orgue à bouche, demandant au *rôi gang* de venir demeurer dans cette maison, d'accepter de veiller sur les futurs habitants, de faire d'eux des travailleurs courageux et de leur procurer toujours d'excellentes récoltes.
* À la fin de ce chant, le chef de cette nouvelle maison monte et pénètre le premier dans la maison, les deux petits paquets de feuilles de bananier à la main, suivi de l'officiant, des musiciens, puis des invités. Il suspend ces « objets sacrés » au-dessus du petit autel destiné à cet effet, puis l'officiant commence la déclamation rituelle de la corne qui conclue l'installation du *rôi gang* dans cette maison. Ce chant s'adresse à l'esprit protecteur de la maison, le *rôi gang,* en tant qu'esprit du lieu, lui demandant protection, bonheur et récoltes abondantes pour ce nouveau foyer. L'officiant poursuit sa déclamation rituelle par l'explication des règles de la consommation de l'alcool de jarre. Celle-ci est alors organisée comme un jeu : trois ou quatre invités ou membres de la famille se regroupent autours de la jarre afin de boire ensemble à l'aide de pailles en roseau. Le maître de cérémonie remplit une corne de buffle d'eau qui s'écoule lentement par un trou percé à son extrémité, comme un sablier. Tous les membres du groupe doivent boire sans arrêt sinon l'ensemble du groupe est condamné à recommencer à boire l'équivalent d'une corne d'alcool.
* La soirée se poursuit par ce jeu construit autour d'une corne de buffle et de l'alcool de jarre, accompagné de musique. Les sons de bambous frappés sur le sol de la maison, de gongs et de cymbales mais aussi les chants improvisés et les chants de cour d'amour retentissent jusqu'à l'aube.

Seun, jeune femme khmou' enregistrée à Louang Namtha (exemple sonore cd I, 5, annexe 5), m'expliquait ainsi l'importance de ces rituels :

> « Les rituels avant d'habiter dans la nouvelle maison sont les plus importants! Si on veut que la vie ne soit pas trop difficile, il faut bien faire ces cérémonies. Si elles ne sont pas bien effectuées et si des offrandes viennent à manquer, le génie ne répondra jamais totalement

aux besoins de la maison : le résultat est désastreux, les récoltes ne seront jamais excellentes, il y aura toujours quelqu'un de malade (surtout le chef de la maison), et il y aura des divisions et des tensions. C'est pour cela que le génie de la maison mérite de bons rituels. »

Au coeur de la vie quotidienne, c'est un mélange de respect, d'attente et de crainte qui entoure ce génie de la maison. On l'invoque pour chaque étape importante des travaux agricoles. Élisabeth Preisig, étudiant depuis quelques années les Khmou' au Laos, insiste sur l'importance du génie de la maison :

> « Les années durant lesquelles une famille a bâti une maison familiale rituelle (*garang to*) comme demeure pour les membres de la famille eux-mêmes et pour les esprits de leurs parents défunts, cette famille, en particulier, doit effectuer deux rituels pendant la saison de plantation. Le premier de ceux-ci est un rituel d'offrande de nourriture pour le génie de la maison (et de la famille) (*Hrôôy gaang*) et est appelé "*mah pnggwl*" et le second "*mah tmbri*" ».[61]

Ces deux rituels correspondent au moment de la plantation puis au moment de la récolte. En effet, à chaque étape cruciale de la vie, naissance, mort, mariage, mais aussi à chaque étape du travail agricole, ou encore lors de malheurs (maladie par exemple), des rituels sont effectués en l'honneur du génie protecteur de la maison et du génie protecteur du village. L'orgue à bouche accompagnant le chant y est fréquemment présent pour le divertissement et ponctuellement utilisé dans le cadre rituel se révèlant indispensable aux cérémonies pour la nouvelle maison.

1-2 ANALYSE MUSICALE

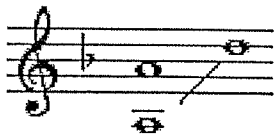
Dans la musique Khmou' comme dans la musique lao, le khène accompagne généralement le chant. Ces chants ont-ils une structure particulière et stricte ou sont-ils plutôt libres? Quelles échelles mélodiques y sont employées? L'orgue à bouche utilise-t-il toutes ses possibilités de jeu polyphonique ou est-il au contraire utilisé comme un instrument mélodique? Quelles relations le khène et la voix engendrent-ils? Est-ce une relation de complémentarité ou de fusion, ou au contraire d'indépendance? L'une des deux parties a-t-elle le rôle de "meneur"?

1-2.1 Structures scalaires

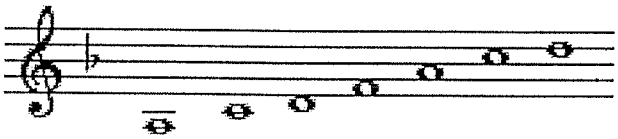
Les mélodies Khmou' utilisent un grand ambitus et les intervalles souvent disjoints (de 4te ou de 5te) apportant une certaine complexité. Cependant les échelles de base n'emploient généralement que quatre notes (et l'octave de certaines d'entre elles).

1-2.1 a Le genre *Teum*

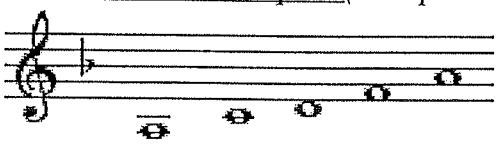
Ambitus *(exemple 11)*
L'ambitus s'inscrit dans une octave + une quarte.



Esemble des notes utilisées *(exemple 12)*



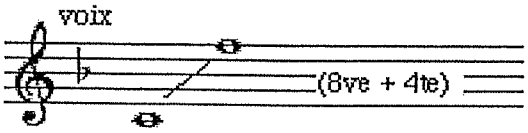
Une échelle tétratonique ? *(exemple 13)*

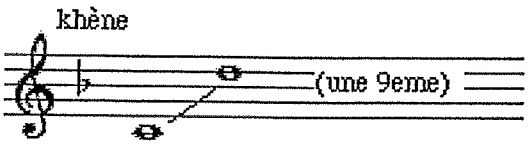


1-2.1a Les chants liés à la nouvelle maison

*Chants mesurés

Ambitus (*exemple 14)*

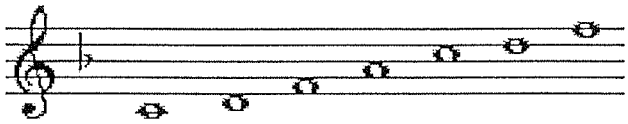




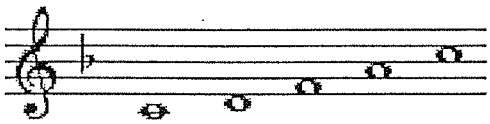
---

[61]- Elisabeth Preisig et Suksavang Simana, op. cit. p. 43.

Ensemble des notes utilisées (*exemple15)*

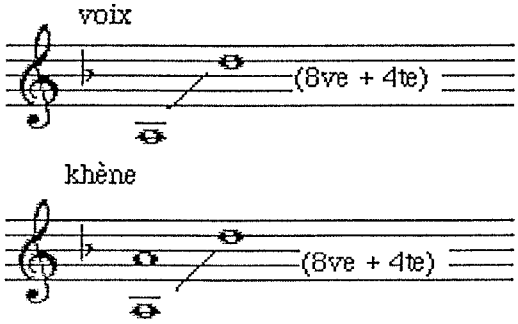


Une échelle tétratonique ? (*exemple 16)*

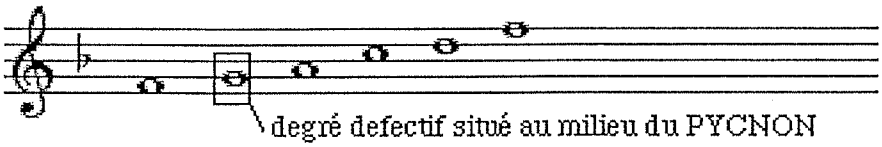


*Chants non mesurés

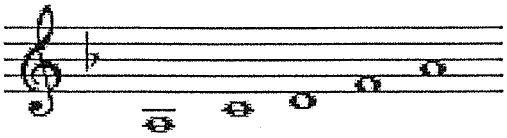
Ambitus (*exemple 17)*



Ensemble des notes utilisées (*exemple 18)*



Une échelle tétratonique ? (*exemple 19)*

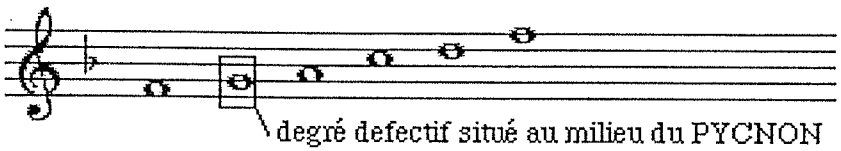


S'agit-il d'échelles tétratoniques? A quel système ces chants font-ils référence? Les répétitions et les positions déterminantes de certains degrés semblent révéler l'utilisation d'échelles pentatoniques anhémitoniques défectives[62], c'est-à-dire une échelle dont l'un des degrés n'est pas utilisé.

---

[62]- Une échelle pentatonique anhémitonique est composée de 5 hauteurs de notes dans l'ambitus d'une octave, déteminées par le cycle des quintes et il y a absence d'intervalle de demi-tons entre ces différents degrés.

Cependant une question demeure : quel pentatonique anhémitonique défectif est utilisé?



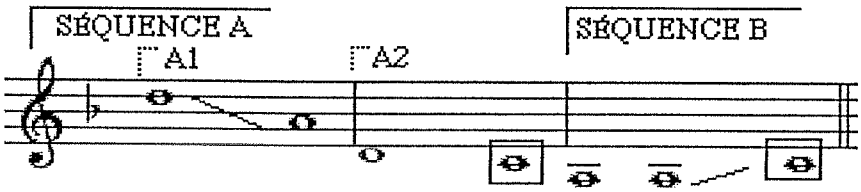
(*exemple 20)*

Pour répondre à cette question, observons les mouvements mélodiques.

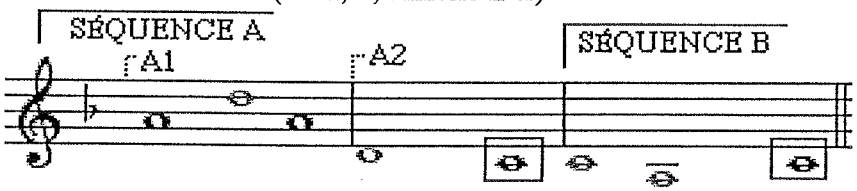
Les chants du genre *teum* exposent généralement deux séquences musicales. Chacune des séquences débute sur *Ré*, *La* ou *Do* et se termine toujours sur la note *Do*.

Exemple 21 : genre teum

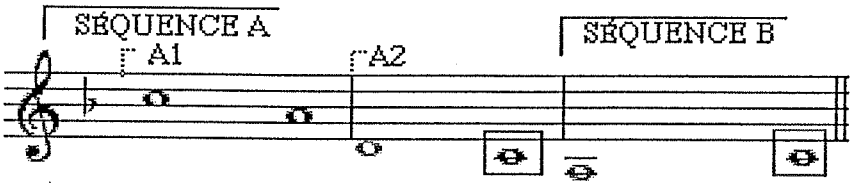
Chant d'amour n°1 (cd. I, 1, annexe n°1)



Chant d'amour n° 2 (cd. I, 2, annexe n°2)

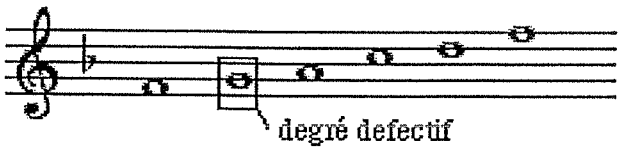


Chant d'amour n° 3 (cd. I, 3, annexe n°3)



Pour plusieurs de ces chants, lors de la conclusion finale (à la fin du chant), l'orgue à bouche termine sa formule conclusive en ajoutant un *sol*, note absente dans tout le chant. Ce serait alors la note défective. L'échelle tétratonique utilisée dans ces chants serait donc en fait l'échelle pentatonique anhémitonique défective suivante

Exemple 22 :



- Selon les théories de Constantin Braïloiu, Jacques Chailley et Tran Van Khê,[63] les échelles pentatoniques anhémitoniques et leurs différents aspects peuvent être considérées comme résultant d'une génération par quinte successives. Sans pour autant adopter leur point de vue génétique, nous adopterons leur vocabulaire, en particulier en ce qui concerne la numérotation des aspects du pentatonisme. Sans revenir sur la définition de l'aspect ni surtout de comment on le reconnaît, disons simplement qu'ils seront numérotés selon l'ordre de la génération des quintes *do, sol ré la mi* :

I *do ré mi sol la*

II *sol la do ré mi*

III *ré mi sol la do*

IV *la do ré mi sol*

V *mi sol la do ré*

De plus, nous déterminerons les différents degrés de cette échelle quelque soit l'aspect ou le ton employé, comme suivant : *do ré mi sol la*
1 2 3 5 6

- Les chants du genre *teum* développeraient alors l'aspect II de l'échelle pentatonique anhémitonique de référence ci-dessus. L'aspect est déterminé ici par les notes polaires et comme dans la "théorie spontanée", par la finale. Dans le genre *teum*, visiblement, la note conclusive est le *Do*.

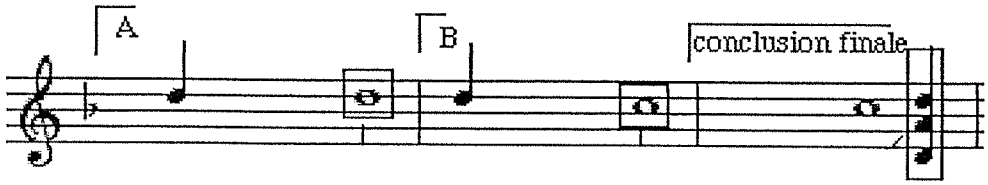
- De même, les chants de cérémonie pour la nouvelle maison possèdent des mouvements mélodiques spécifiques.
Prenons l'exemple du chant mesuré (chant n°5) *Iuanting*, composé de deux séquences; la première (A) débute sur *Ré* et se termine sur ce même degré dans un sentiment conclusif. La séquence B, par contre, si elle débute également sur *Ré*, se termine sur *Do*. Enfin, pour la conclusion finale du chant, le khène ajoutera à la fin de la séquence B un accord sur *Ré* qui apporte le sentiment d'appui de la conclusion.

---

[63]- Constantin Braïloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, plus particulièrement « Sur une mélodie russe », pp. 343-405, et « Un problème de tonalité (la méthode pentatonique) », pp. 407-420, Genève: Minkoff Reprint, 1973, .

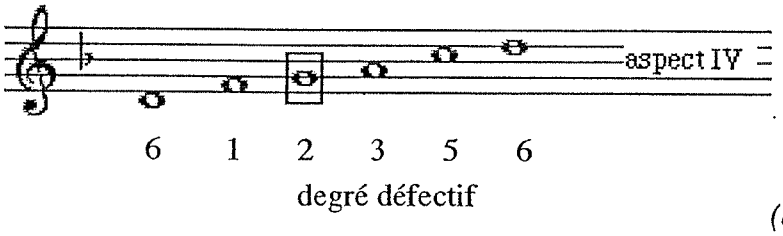
- Jacques Chailley, *Eléments de philologie musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1985, surtout pp. 100-108

- Tran Van Khê, « Musicales (Traditions) », plus particulièrement les articles « Musiques d'inspiration chinoise » et « Musiques de l'Asie du Sud-Est », in *Encyclopedia Universalis*, vol. 15, 1995, pp. 949-960.



(exemple 23)

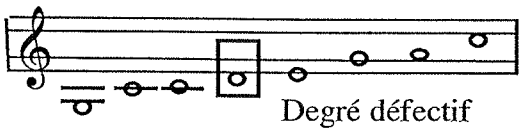
- Le chant rituel pour la nouvelle maison non mesuré adopte lui clairement comme note conclusive le *Ré* (6). Il s'agit ici du même pentatonique anhémitonique que pour les chants du genre *teum*, mais sous son aspect IV :



(exemple 24)

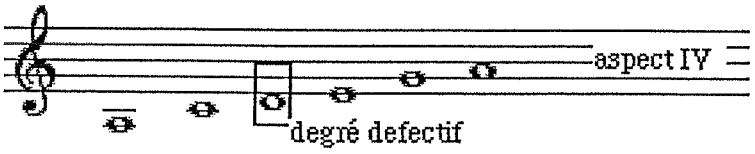
Pour plus de facilité et de cohérence dans l'analyse, nous transposerons l'ensemble des pièces au naturel :

<u>Échelle la plus utilisée : genre *teum*</u> *(exemple 25)*



C'est une échelle pentatonique anhémitonique défective d'aspect II.

<u>Échelle des chants de la cérémonie pour la nouvelle maison</u> *(exemple 26)*



Il s'agit de la même échelle que pour les pièces précédentes mais dans un autre aspect : échelle pentatonique anhémitonique d'aspect IV.

1-2.2 Analyse formelle[64]

L'analyse formelle des chants Khmou' révèle deux catégories de chants. La première regroupe des chants de divertissement -généralement d'amour ou d'accueil- appelés par les Khmou' le genre *Teum*, tandis que la seconde regroupe les chants des rituels liés à la construction et à l'habitation d'une nouvelle maison.

L'émergence des structures ne peut se faire que par segmentation des divers chants.

Nous adopterons (ici et pour l'analyse des musiques des autres populations) lorsque les pièces s'y prètent, la méthode de segmentation basée sur les critères de répétition et de non-répétition -méthode préconisée par Nicolas Ruwet[65]-. Celle-ci permet non seulement d'établir la forme et la structure des chants mais aussi d'en saisir les variations car la musique ne se répète jamais totalement identique à elle-même, ce qui en fait sa richesse. Nous utiliseront également l'analyse synoptique telle que pratiquée par François Picard.

Nous utilserons également l'analyse synoptique, telle que pratiquée par François Picard.

1-2.2 a Le genre *Teum*

Nous pouvons ajouter aux chants du genre *Teum* celui pour la récolte, car sa forme en est très proche. Ces chants sont mesurés, donc totalement définis dans le temps, ce qui permet une forme et une structure musicale claire.

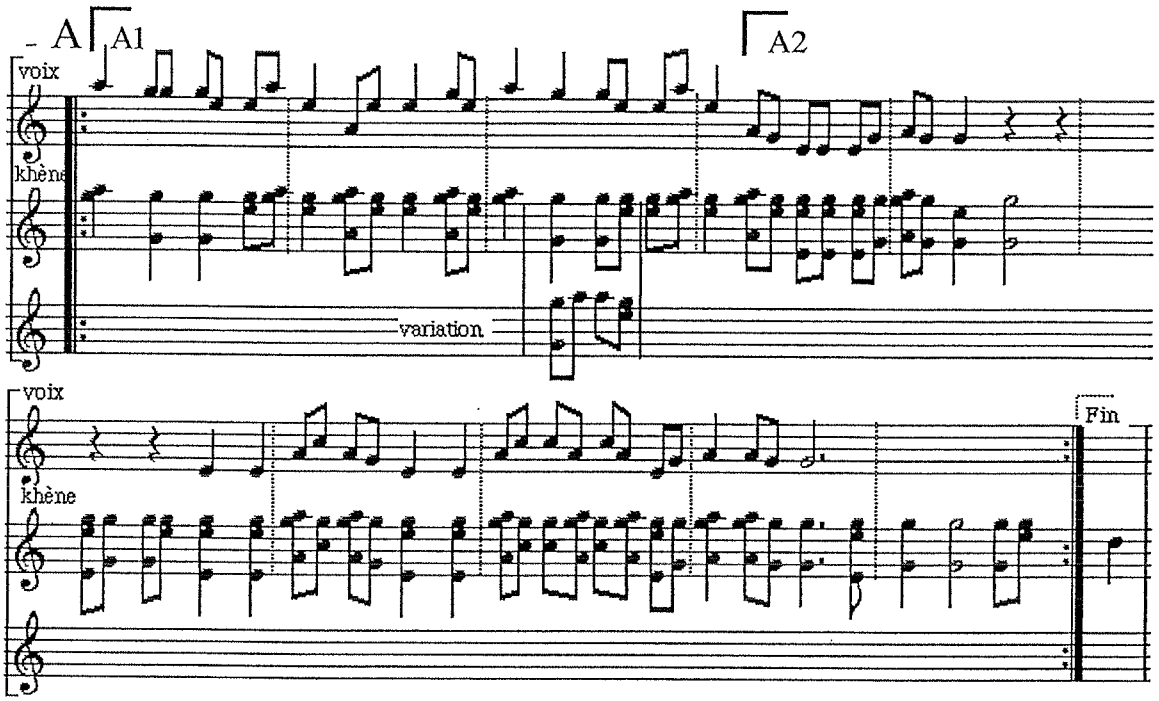
* Chaque chant est composé d'une strophe qui sera répétée un certain nombre de fois. Celle-ci comprend toujours deux séquences A et B.

Exemple 27 : chant d'amour n°1 : une strophe (cd. I, 1, annexe 1)

---

[64] J'entends par analyse formelle, l'analyse de l'organisation sonore des pièces, ce terme englobant la forme et la structure. La forme désigne l'organisation générale de la pièce, par exemple successions de phrases ou strophique... La structure s'attache plus au fonctionnement interne des phrases.

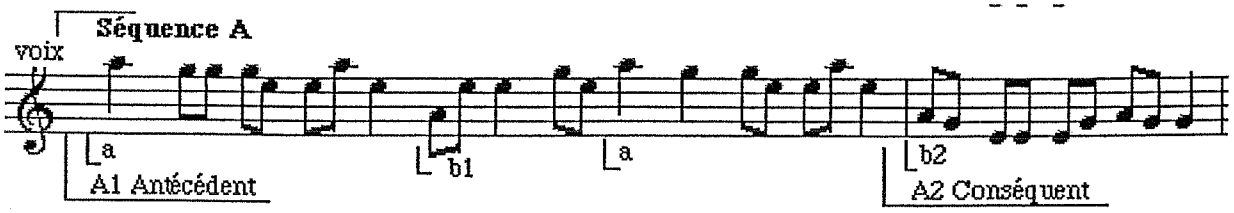
[65]- Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, chap. 4 et 5.



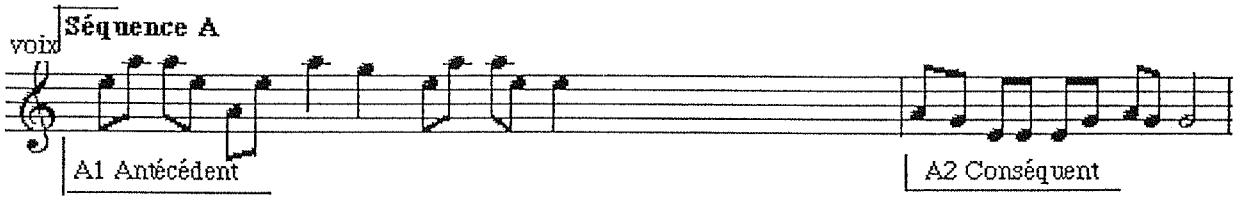
*À l'audition de cette pièce, les changements de registres et de timbres de la voix, nous permettent de déceler clairement une séquence A et une séquence B pour chaque strophe. La séquence A est composée de deux segments A_1 et A_2, comparable elle-même à un couple antécédent/conséquent, surtout sensible dans le chant. A1 effectué dans un registre médium/aigu est suivi de A2 dans un registre grave. Ce paramètre d'alternance de registre, spécificité vocale rencontrée dans les chants Khmou', accentue la fonction du conséquent et son aspect de conclusion. Ce conséquent reproduit d'ailleurs un thème mélodico-rythmique quasiment identique dans tous les chants du genre *teum*.

Analyse synoptique

Exemple 28 : chant d'amour n°1 (cd. I, 1, annexe 1)



Exemple 29 : chant d'amour n°2 (cd. I, 1, annexe n°1)



Michèle Castellengo[66] décrit cette émission vocale comme « un changement de mécanisme vocal » :

> « Chez beaucoup de sujets, la transition d'un mode à l'autre s'entend comme une rupture ; chez d'autres, c'est une variation rapide de la hauteur ; (...) Il faut préciser ici que les modes vibratoires dont nous parlons ne concernent que le fonctionnement de la glotte. »

continuant plus loin :

> « "naturellement", la voix saute lorsqu'on tente de passer continûment d'un mode à l'autre. Selon les sujets, il s'agit de sauts de tierce, de quarte, d'octave. Dans un grand nombre de cultures, les chanteurs ont développé, des techniques vocales souvent très virtuoses de contrôle du saut et d'opposition des deux modes vibratoires. »

On passe donc d'un mode vibratoire à l'autre et le résultat en est le changement de registres. Il ya donc une opposition entre deux registres mais aussi une oppostition de mécanisme vocal qui se transcrit par un changement de timbre.

Se pose alors la question du mécanisme et des registres concernant les pièces du genre *teum* et les notes utilisées. Les chants pris en exemple ici sont chantés par deux jeunes femmes. Un certain nombre de notes sont clairement et systématiquement énoncées dans un et un seul mécanisme vocal. Ainsi *Do Mi Sol La* (au naturel) [*Fa La Do Ré* (en hauteur absolue)] sont toujours énoncés dans le mécanisme II alors que *Mi* (au naturel) [*La* (en hauteur absolue)] est toujours énoncé en mécanisme I. Par contre deux notes posent problème : *Sol La*(au naturel) [*Sol Ré* (en hauteur absolue)]. Elles sont émises alternativement par l'un ou l'autre des modes vibratoires en fonction de leur position dans la phrase.

---

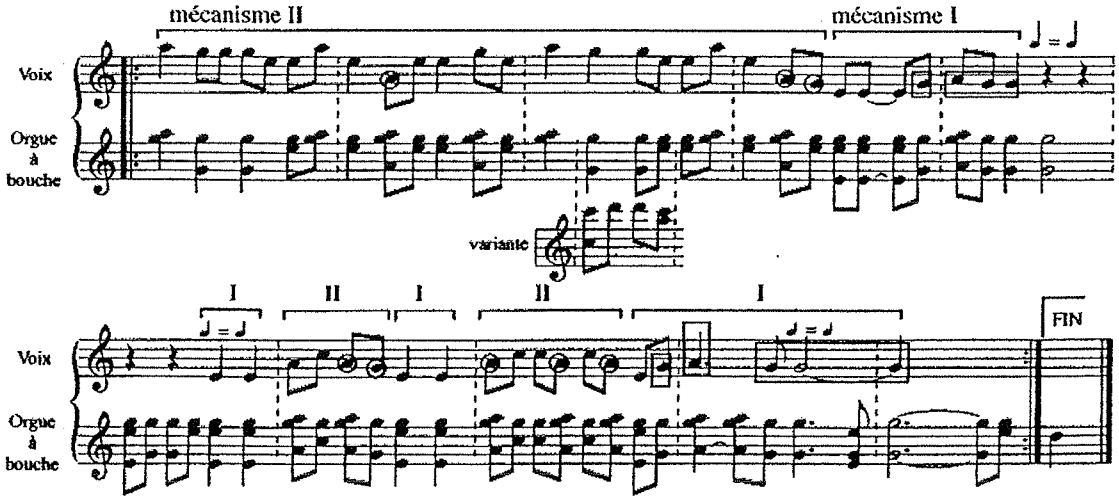
[66] Michèle Castellengo, « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », in *Cahiers de musiques traditionnelles,* vol. 4, 1991, pp. 154-165.

Petit tableau récapitulatif

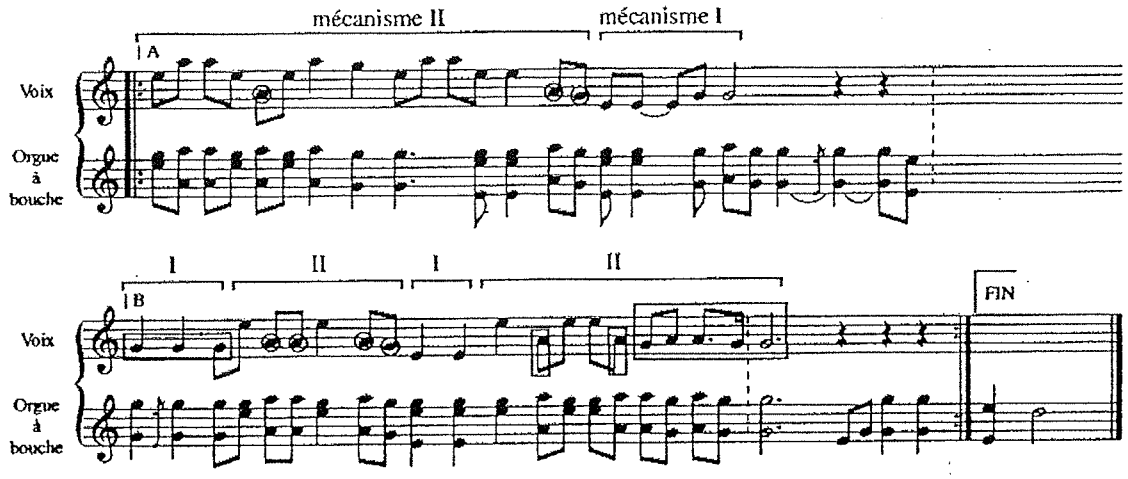
Mécanisme II	Mécanisme I
au naturel	au naturel
en hauteur absolue	en hauteur absolue
Mécanisme I ou II alternativement	
au naturel	
en hauteur absolue	

Voici ci-dessous l'utilisation de ces deux mécanismes vocaux dans trois chants différents montrant l'utilisation particulière pour les deux notes qui posent question :

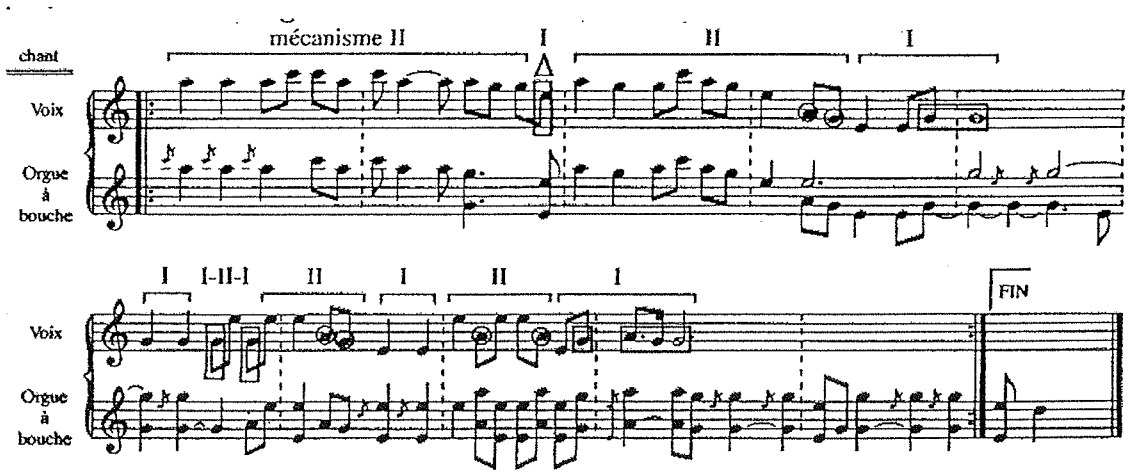
Exemple : Chant d'amour n°1 (cd I, 1, annexe 1)



Exemple : Chant d'amour n°2 (cd I, 2, annexe 2)

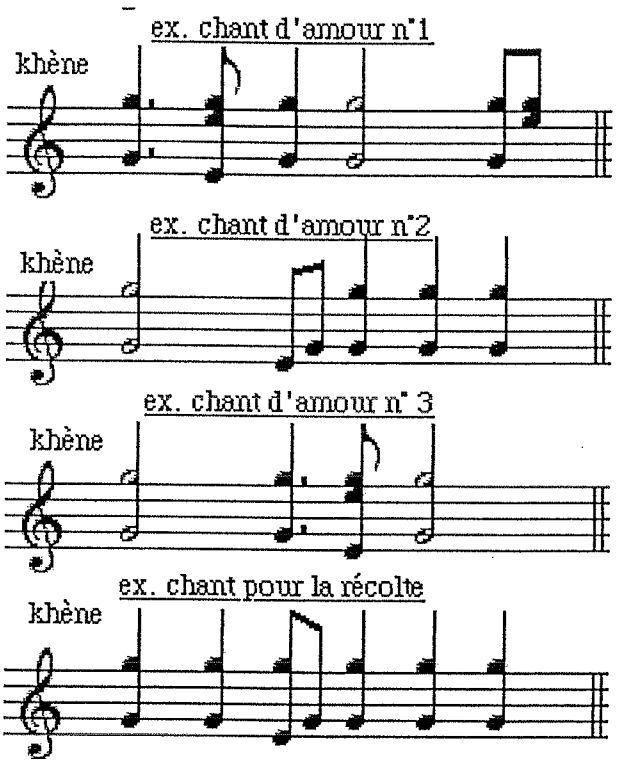


Exemple : Laïo leu, chant pour la récolte (cd I, 4, annexe 4)



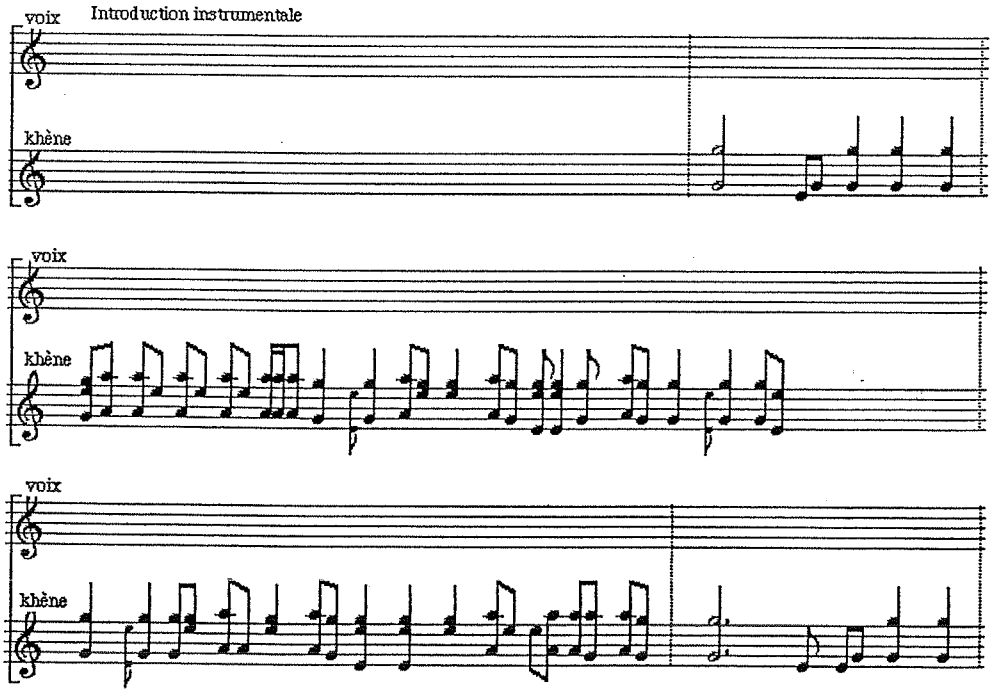
* La séquence B révèle la fonction d'accompagnement de l'orgue à bouche. Celui-ci termine toujours chaque strophe par un motif mélodico-rythmique conclusif en valeurs longues.

Exemple de motifs conclusifs (exemple 30)



Lorsque le chant commence par une introduction instrumentale pendant laquelle l'orgue à bouche expose l'ensemble du thème du chant, il débute souvent par ce motif conclusif.

Exemple 31 : chant d'amour n°2 (cd 1, 2, annexe 2)

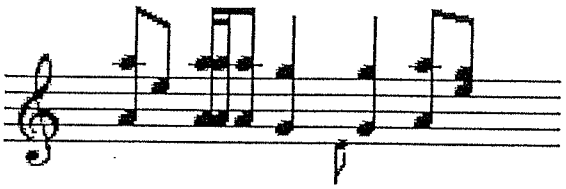


* Enfin, les strophes musicales ne sont jamais répétées totalement identiques à elles-mêmes.

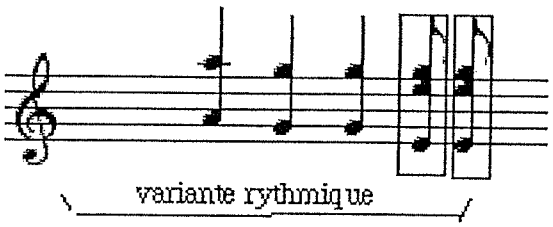
Voici quelques variantes situées dans les parties de l'orgue à bouche : les plus importantes se situent entre les introductions instrumentales et les thèmes d'accompagnement du chant. Les variations sont plutôt de type rythmique par une simplification dans l'accompagnement, et de type qualitatif par ajout de son continu des accords.

Exemple 32 : chant d'amour n°2

Passage introductif



Passage identique en accompagnement



Quelques variations sont également visibles (mais moins fréquentes) dans les répétitions d'une strophe à l'autre.

résumé de l'organisation formelle des chants du genre Teum

introduction instrumentale (s'il y a)			C
	A (A1 A2)	B	C
Strophe 1	A (A1 A2)	B	C
Strophe 2	A (A1 A2)	B	C
etc...			

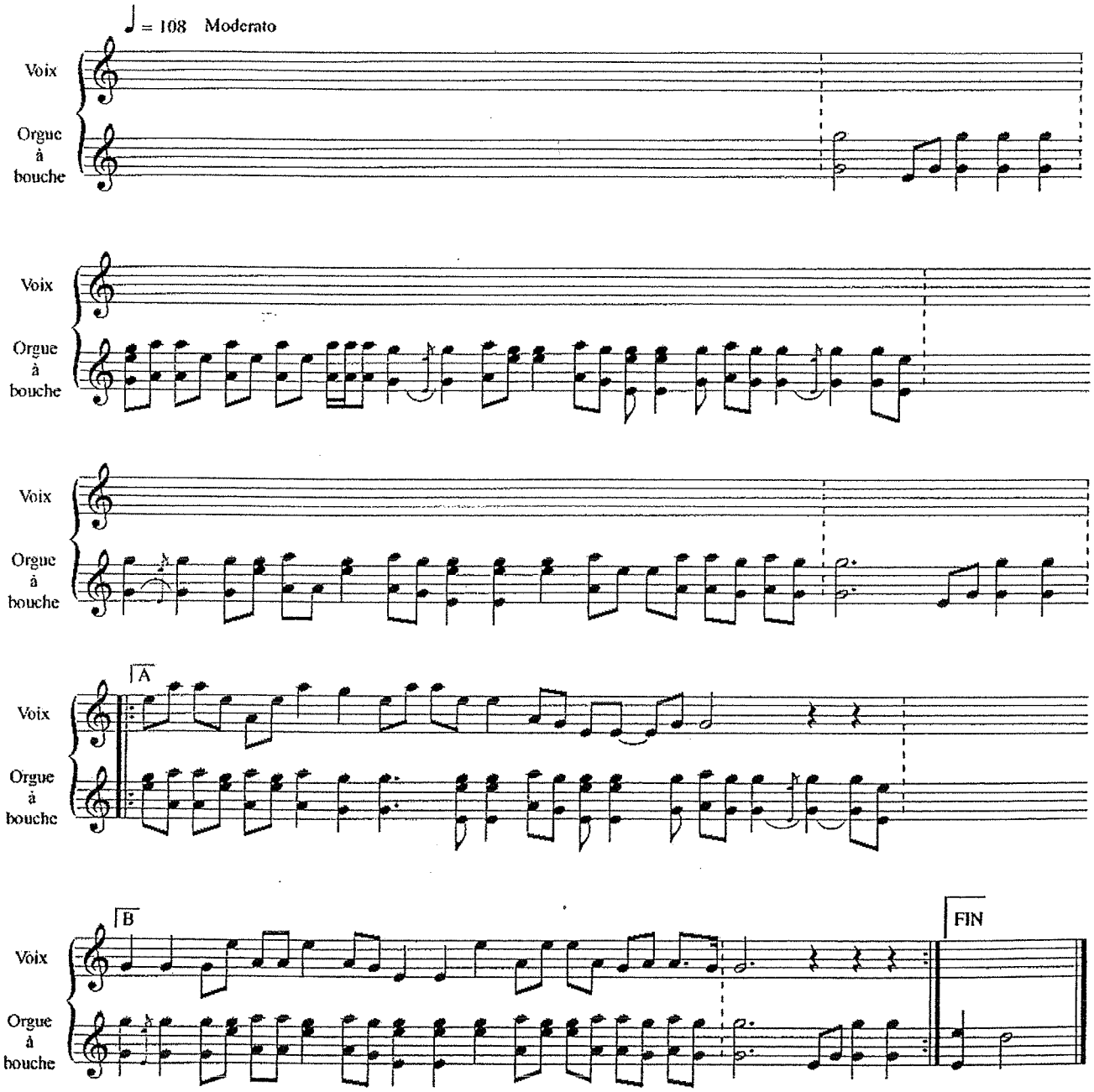
A= séquence A_1-A_2 antécédt/conséqt B= séquence monothématique C= motif conclusif

Tableau 4

Suivi d'un exemple de chant complet : exemple, *chant n°2*

Chant d'amour n°2 : transcription complète *(exemple 33)*

Chant d'amour khmou' :

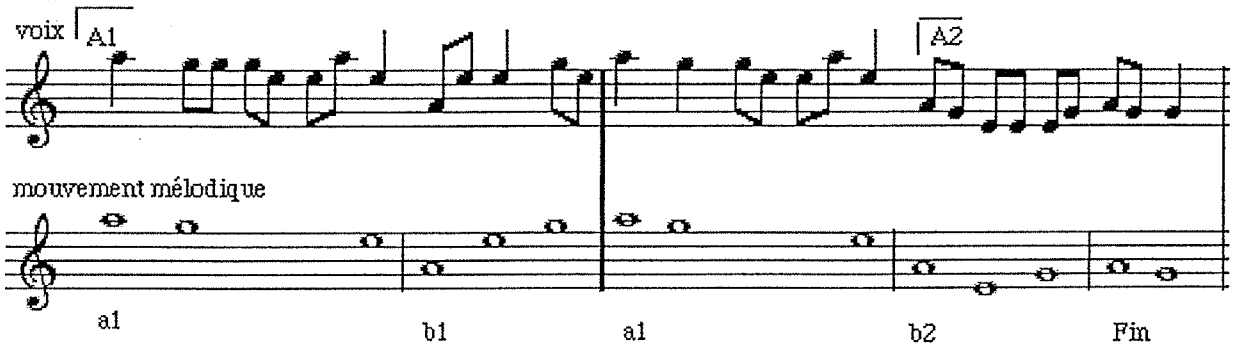


Les transcriptions et précisions apportées par la notation permettent d'affiner la forme et cette structure des morceaux assez claire à l'audition. Il s'agit de s'appuyer sur la notion de "contours mélodiques"[67]. La richesse de ce répertoire repose en fait sur l'absence d'une carrure métrique stricte et la régularité mélodique décalée. Un même mouvement mélodique est répété mais varié par des changements de registre, de place rythmique ou par des procédés d'extension. Il s'agit ici d'une réalisation particulière de l'hétérophonie.

Voyons en exemple la mélodie du chant d'amour n°1 afin d'y observer les contours mélodiques, ses mouvements répétés et variés.

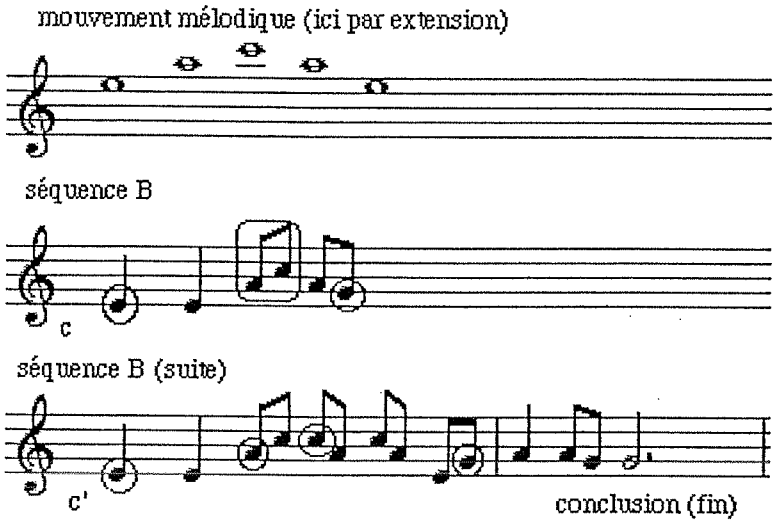
Exemple 34 : chant d'amour n°1(contours mélodiques. (cd I, 1, annexe 1)

Séquence A



Séquence B

[67] Le contour mélodique concerne le dessin mélodique avec un sens précis ascendant ou descendant d'une longue phrase d'une pièce (contour composé de notes polaires fixes autour desquelles la mélodie varie et se développe, les petits mouvements mélodiques internes relèveront ici de l'ordre de la variation). Le mouvement mélodique correspond aussi à un dessin mélodique suivant un mouvement précis ascendant ou descendant, mais concerne de petites séquences ou de petits motifs et non pas une grande phrase ou séquence, les variations seront ici moins importantes. Enfin, le motif correspond à un motif mélodico-rythmique récurrent ou légèrement varié.



Ces exemples permettent de voir que les conclusions ne sont pas des ajouts mais se situent en substance dans les mouvements mélodiques, sauf la conclusion finale étonnante énonçant une note extérieure au morceau, le *ré*. De plus, les extensions et décalages confèrent à certaines petites notes (qui ne sont pas sur des temps d'appui) la fonction de véritables notes constitutives du contour mélodique. L'absence de cadre stricte et le décalage de mouvements mélodiques sont donc des traits caractéristiques de ce répertoire et se retrouvent dans les différents chants.

1-2.2 b Les chants pour l'habitation d'une nouvelle maison

Parmi les chants accompagnés du khène liés aux rituels pratiqués avant d'habiter dans une nouvelle maison, un seul est mesuré, les autres non. Ce paramètre d'architecture du temps renvoie à deux types de forme et de structure.

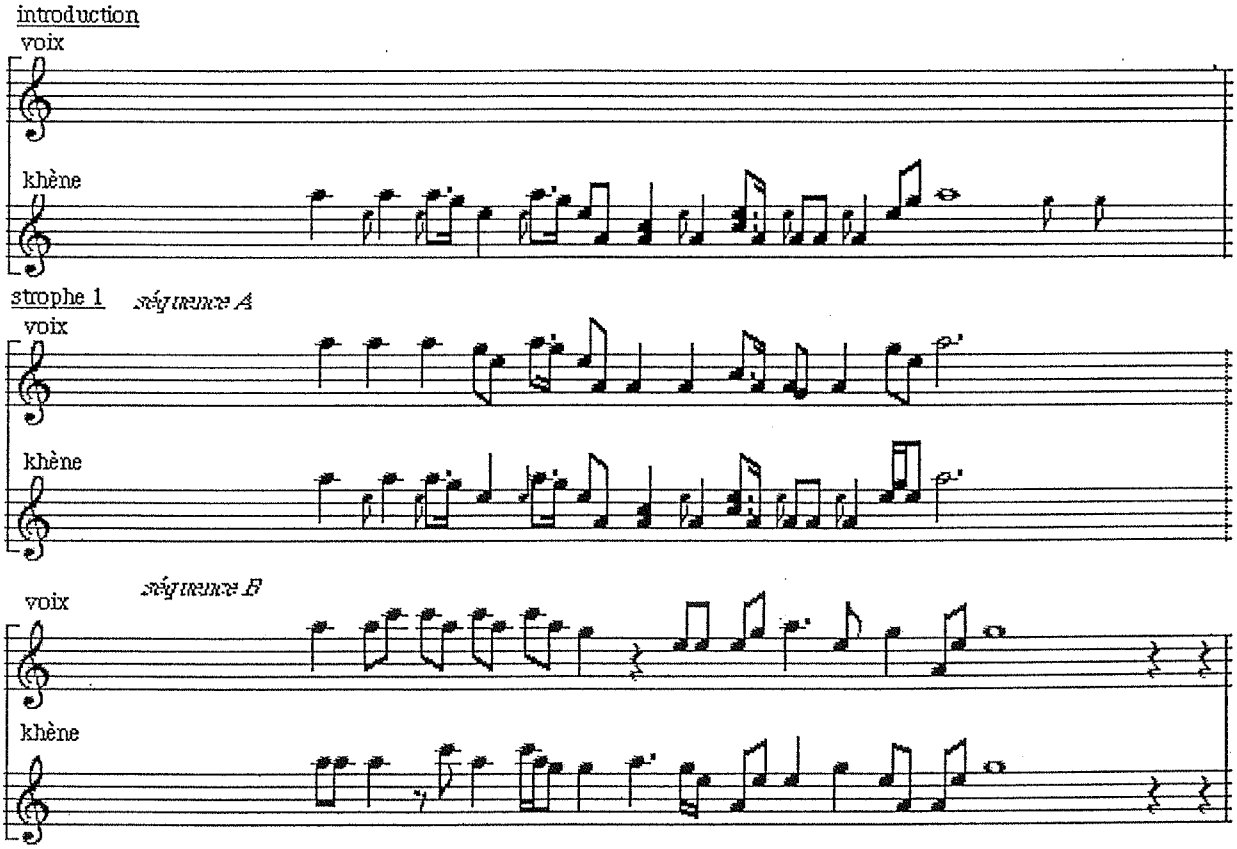
Le chant mesuré : le chant « *Iuanting* » (cd I, 5, annexe 5)

Dans les musiques de khène pour la nouvelle maison et dans les musiques riuelles de l'orgue à bouche en général, ce chant apparaît comme une pièce à part, une exception. Elle semble être la seule pièce mesurée (accompagnant une danse) présente dans le répertoire de musique rituelle de l'orgue à bouche khmou'. En effet, j'ai eu l'occasion de l'entendre plusieurs fois dans différents villages khmou' où j'ai séjourné et d'après les nombreux témoignages oraux recueillis auprès des musiciens, ce serait la seule pièce de khène accompagnant la danse (les autres danses étant accompagnées soit par un ensemble de percussions, un ensemble de bambous frappés *keung* ou encore un ensemble de flûte traversières *tot* mais pas par le khène).

L'exemple pris ici (cd I, 5, Annexe n°5) accompagne une danse avec des bambous appelée *"Iuanting"* . Cette danse a lieu pendant la cérémonie pratiquée avant d'habiter dans une nouvelle maison.
Comme pour les chants de divertissement évoqués précédemment, ici encore le chant est fondé sur un seul modèle : une même strophe musicale répétée un grand nombre de fois avec quelques variantes. Ce chant possède une carrure métrique stricte et stable (chaque phrase évolue sur huit temps), liée à sa fonction d'accompagnement d'une danse.

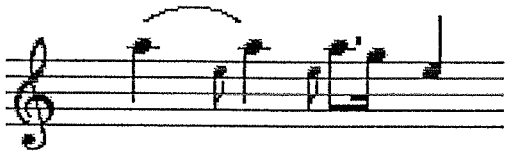
* Cette strophe est composée de deux séquences A et B qui se concluent l'une et l'autre par une valeur longue à la voix comme au khène. Un jeu d'alternance de registres accentue la distinction entre les deux séquences : la séquence A dans un registre médium emploie la voix de poitrine, tandis que la séquence B principalement dans l'aigu suscite un passage en voix de tête.

Exemple 35 : Chant n°5 : strophe 1 (cd I, 5, annexe 5)



* La délimitation de chaque strophe est non seulement fondée sur le critère de répétition -c'est-à-dire le retour des séquences A et B- mais aussi par la réitération d'une formule introductive du khène au début de chaque strophe.
Cette formule reprend en fait les deux ou trois premiers temps du morceau agencés différemment à chaque fois.

Exemple 36, chant n°5 (iuanting) : les 4 premiers temps du morceau



Ce modèle est donc à chaque fois varié.

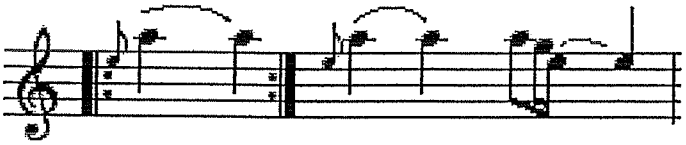
Chant n°5, iuanting : les différentes formules introductives (exemple 37)

exemple 1

exemple 2

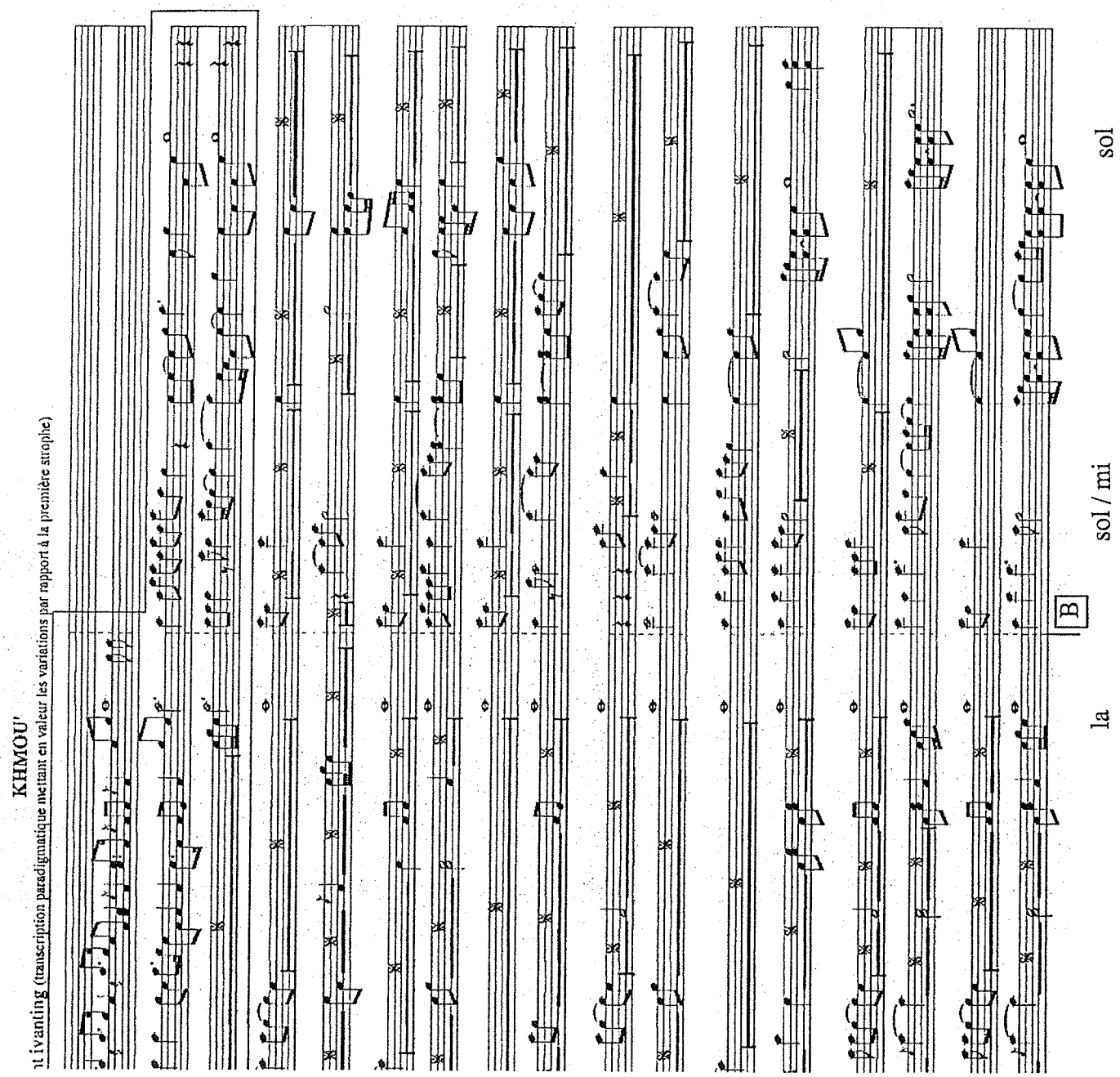
exemple 3

exemple 4



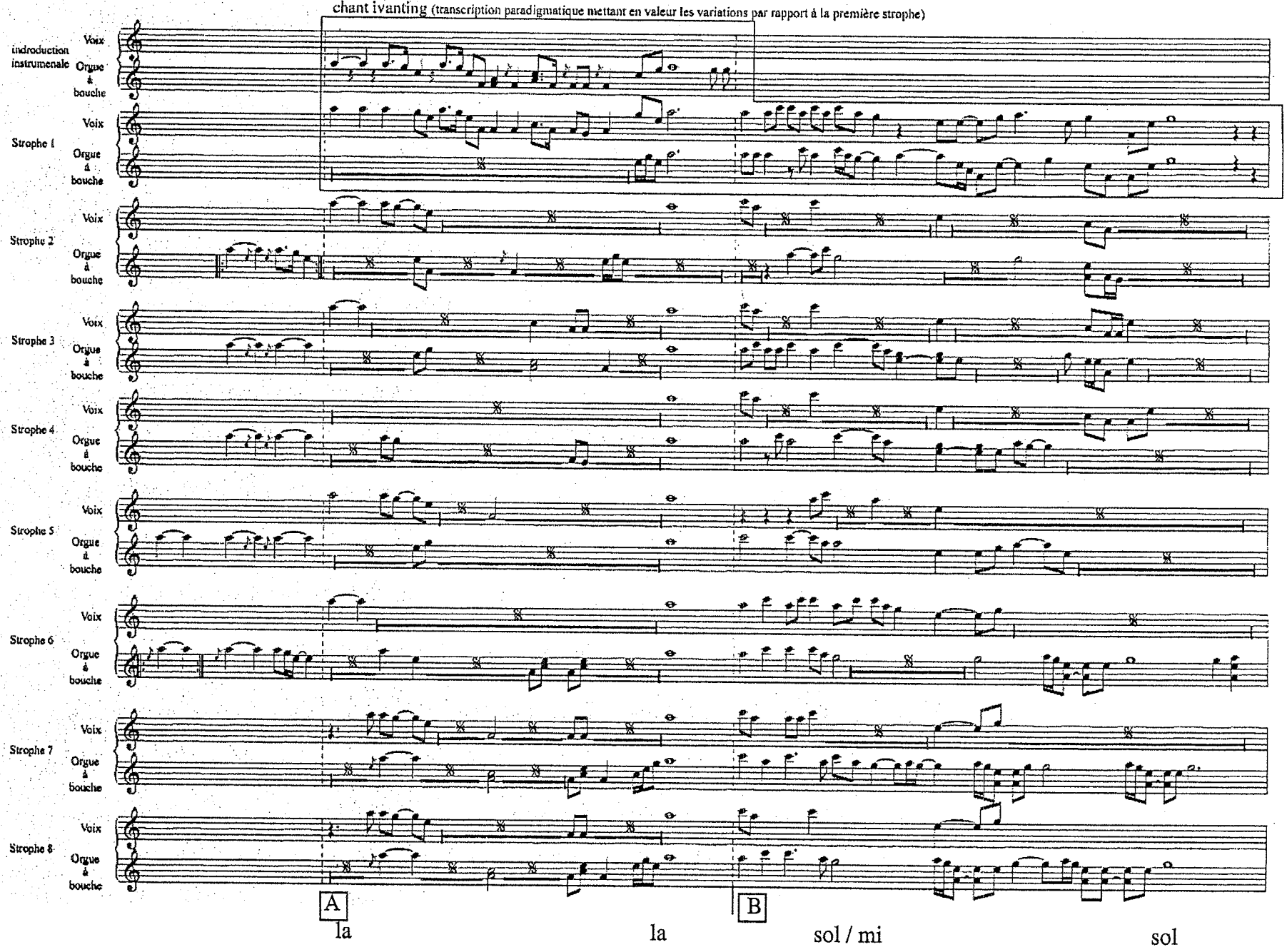
* Enfin, la première audition de ce chant révèle un caractère très répétitif. Cependant, l'analyse des détails dévoile un grand nombre de petites variantes. Celles-ci peuvent être d'ordre "quantitatif"[68] -augmentation du nombre de notes par degrés déjà présents-, d'ordre "qualitatif" -mise en place d'un degré à la place d'un autre-, ou encore les deux combinés, c'est-à-dire à la fois d'ordre "quantitatif et qualitatif". La transcription paradigmatique ci-après permet de mettre en valeur les différentes variantes.

Exemple 38 : pièce iuanting, transcription paradigmatique (cd I, 5, annexe 5)



KHMOU'

chant ivanting (transcription paradigmatique mettant en valeur les variations par rapport à la première strophe)



introduction	!		Séquence A	
instrumentale	!			
	!			
Strophe 1	!		Séquence A	Séquence B
	!			
Strophe 2	!	motif	Séquence A	Séquence B
	!	introductif		
	!	(khène)		
etc...				
	!			

Tableau 5

Pour aller au delà de l'analyse de la forme et essayer de comprendre un peu plus la structure interne de cette pièce, la transcription paradigmatique permet de se pencher à nouveau sur la notion de contour mais ici dans le sens de grands gestes mélodiques structurants (mouvements longs de notes pivots).

Si on prend la somme de tous les temps de blanches, noires et croches, en regardant combien de fois une occurrence de *La* ou de *Sol* se trouve sur le premier ou deuxième temps (temps clairement donné par l'analyse paradigmatique), on constate qu'on est bien dans un système structurant :
Chaque phrase est composée d'un mouvement général de *La* à *Sol*. Ce mouvement, à l'intérieur duquel la musique va toujours du degré supérieur au degré inférieur, se structure alors en séquences A et B.

La structure profonde se trouve dans ces mouvements à longue distance (qui se voient avec le paradigme), et dans l'emploi de notes structurantes qui sont des notes fortes du pentatonisme. Les notes polaires les plus fortes sont ici le *La* et *Sol*, par contre *Do* n'est pas structurant et *Ré* est une note rare.

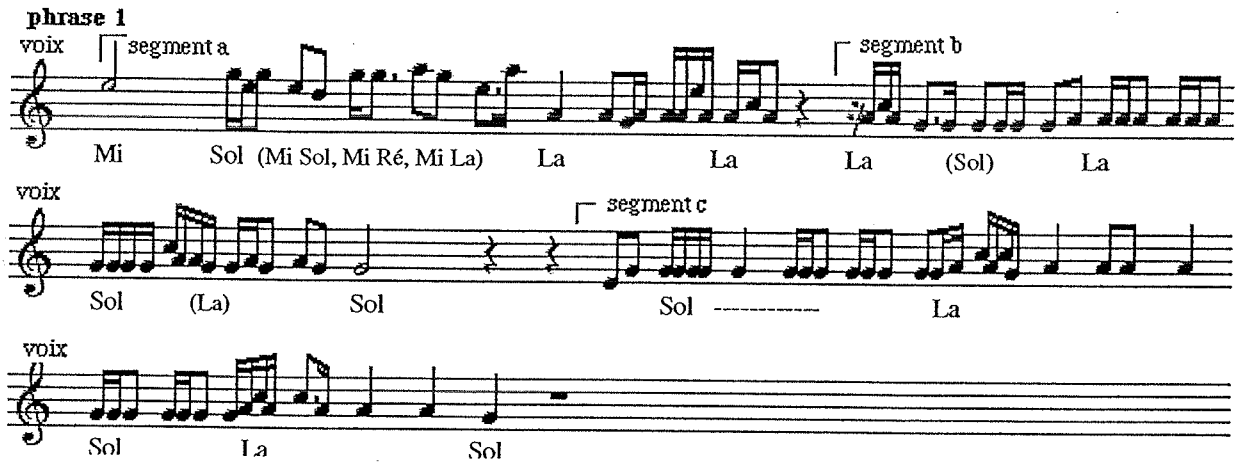
<u>Le chant non mesuré : chant rituel pour la nouvelle maison</u> (cd I, 6, annexe 6)

Le chant non mesuré est la caractéristique principale des pièces du répertoire de musique rituelle de l'orgue à bouche khmou'.

Il est plus difficile d'établir la forme et surtout une structure bien définie et précise d'un chant non mesuré. L'exemple choisi (chant cd I, 6, annexe 6) est un chant rituel effectué avant d'habiter dans la nouvelle maison. La voix est proche de la déclamation. Elle prédomine, et l'instrument semble la suivre dans un développement musical continuel. Mais lorsqu'on regarde de plus près la transcription (annexe 6), on observe une certaine indépendance de la forme et de la structure entre les deux parties vocale et instrumentale.

* La prédominance de la voix permet d'établir une forme simple en trois phrases 1, 2 et 3 correspondant aux trois grandes phrases successives énoncées par la voix. Le mouvement mélodique de chacune de ces phrases et les points de pause marqués par des silences permettent de les diviser en trois segments (a, b et c). Cette segmentation ne nécessite pas ici la méthode de Ruwet, car rien ne se répète.

Exemple 39 :. chant n°6 (chant rituel pour la maison) : partie vocale phrase 1



Nous observons ici encore de grands gestes mélodiques structurants. Chacun des trois segments de la phrase vocale évolue sur un mouvement long de notes pivots :

Exemple 40 :

Segment a

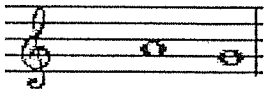
Chaque phrase débute sur un *Mi* en valeur longue (blanche). Le premier segment développe un mouvement ascendant vers *Sol* avant de redescendre sur *La*. Le segment décrit donc un long mouvement de *Sol* vers *La*.

On a de toute évidence une équivalence des octaves *Sol/Sol'* et du point de vue du mouvement et de la forme, une distinction *Sol* aigu, *Sol* médium, structurante.

Les deux segments suivants (b et c)développent une phrase mélodique dans le grave :

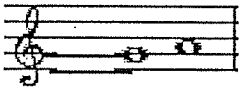
Segment b :

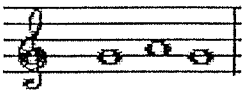
Le segment b présente un long mouvement mélodique de *La* vers *Sol.*



Segment c :

Le segment c réexpose *La* avec beacoup de *Sol* donnant une impression de fausse suspension sur *La.*



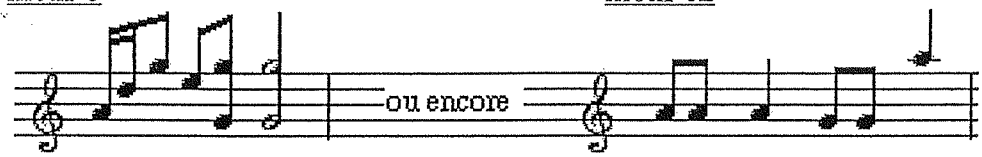


Cette pièce relève de la "composition", en ce sens qu'elle apparaît après analyse comme une très bonne application de règles contraignantes mise au service d'une expression. Avec ces longs mouvements on attend le *Mi* grave qui apparaît le plus tard possible au début du segment c.

*L'orgue à bouche, quant à lui, semble mener un développement indépendant de la voix et différent de celle-ci: d'une part l'accompagnement qu'il effectue ne procède pas selon une forme correspondant aux trois phrases 1, 2 et 3 de la voix, d'autre part, lorsque la voix ponctue ses différentes phrases par des silences, l'instrument continue tout simplement son thème mélodico-rythmique. À l'audition de cette pièce, on distingue quelques réitérations de motifs mélodico-rythmiques sans pour autant cerner toute une structure très précise de l'ensemble de l'accompagnement instrumental mais permettant d'élaborer une forme spécifique à cette partie du khène, partie d'accompagnement du chant, clairement visible dans la transcription paradigmatique ci-après.

Exemples de motifs répétés dans le chant n°6 (chant rituel pour la nouvelle maison) :
(exemple 41)

motif b motif c2



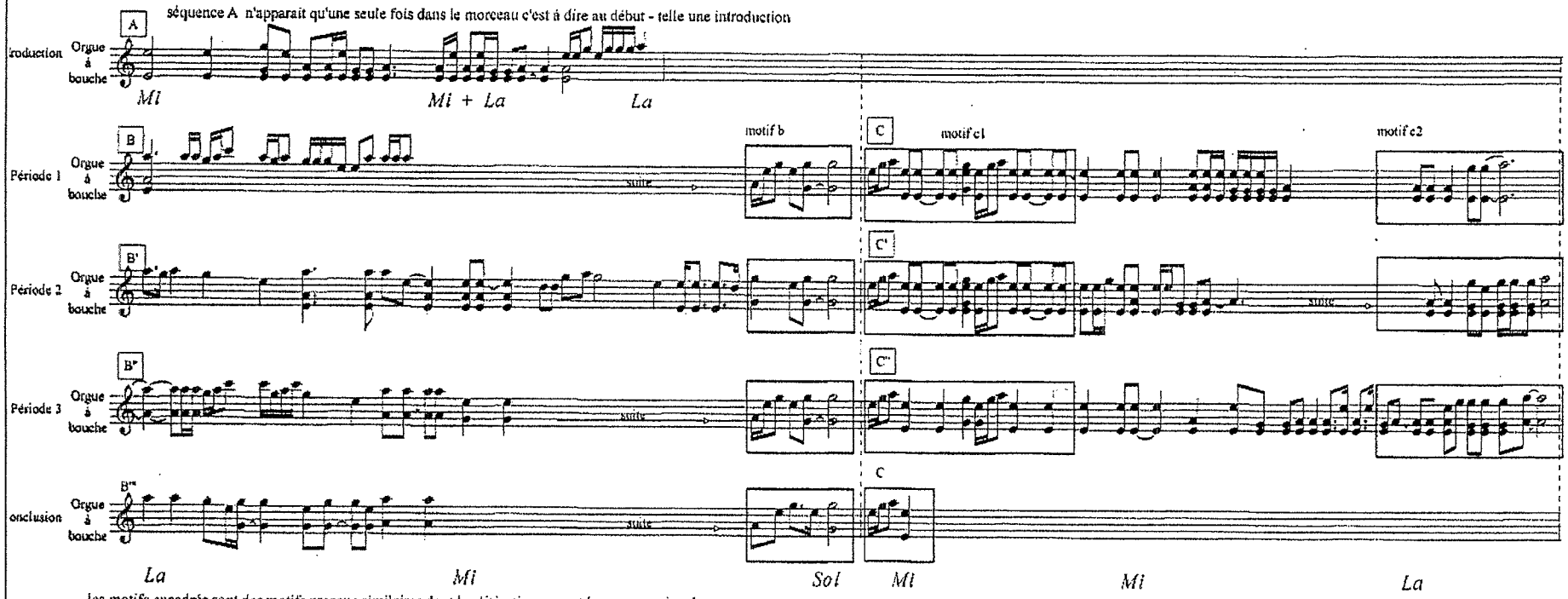
Exemple 42 : chant rituel pour la nouvelle maison, transcription paradigmatique
(cd I,6, annexe 6)

KHMOU[1]

transcription paradigmatique

Chant rituel pour la nouvelle maison (chant non mesuré)

Forme de la partie de l'orgue à bouche



les motifs encadrés sont des motifs presque similaires dont la réitération permet la segmentation du morceau.

Résumé

Organisation formelle (de la partie d'orgue à bouche)

introduction	séquence A	
période 1	séquence B (développement + motif b)	séquence C (motif C1 + développement + motif C2)
période 2	séquence B' (développement + motif b)	séquence C' (motif C1 + développement + motif C2)
période 3	séquence B" (développement + motif b)	séquence C" (motif C1 + développement + motif C2)
conclusion	séquence B'" (développement + motif b)	motif C1 uniquement

La transcription paradigmatique ci-dessus, de la partie du khène, permet de déceler une certaine organisation par la segmentation basée sur les motifs répétés .

Aussi, la forme décelée par la notation ne suit pas celle de la partie vocale, et l'oreille ne perçoit de la partie instrumentale qu'un certain continuum musical. Dans ce genre de chant, la voix prédomine. La forme générale de la pièce reste donc définie par une succession de phrases à la fois déclamatoires et récitatives de la voix.

À partir de cette pièce et de cette transcription nous pouvons déceler ici encore une structure interne de la phrase fondée sur de longs mouvements de notes pivots. Chaque phrase jouée par l'orgue à bouche définie ici comme période (période 1, 2...) est fondée sur deux longs mouvements structurant les séquences B et C, après un prélude A sur *La / Mi.*

La séquence B adopte un long mouvement de *La* vers *Sol*, alors que la séquence C énonce *Mi* grave (qui s'est fait attendre) s'attardant fortement sur ce degré avant de monter vers *La.*

On a donc : Séquence B (*La* vers *Sol)*

Séquence C (*Mi* vers *La)*

La structure profonde est donc ici, pour la voix comme pour le khène, celle du pentatonisme et d'une hiérarchie très forte de certains degrés et mouvements. On a comme note structurantes, trois notes polaires très fortes, *Sol, La* puis *Mi* (*Mi* fortement structurant pour l'orgue à bouche, beaucoup moins pour la voix) et des stratégies de passages grave / aigu).

L'esemble des pièces kui et cette pièce en particulier utilise un système très complexe. Toutes les combinaisons possible d'accord à partir des notes de l'échelle apparaissent dans la pièce sauf deux combinaison : *Sol La et La Sol.*

Voici les différentes combinaisons employées ici :

- tous les rapports d'octave *Mi' La' Sol'*

Mi La Sol

- *Mi La Sol La*

Sol Mi Mi Mi

-*Mi Mi*

Sol La

Mi Mi

Il y a donc un langage musical plus fort que l'exécution musicale qui fait jouer le musicien sur ces règles complexes de combinaisons à utiliser et de combinaisons à exclure (même si le musicien n'y pense pas). Les notes sont structurantes et se combinent avec la loi que *Sol* exclut *La* et que *La* exclut *Sol.*

L'ensemble de ces analyses formelles ont révélé des structures précises des chants. Les chants mesurés sont généralement composés d'une strophe répétée et légèrement variée. Chaque chant possède une organisation interne précise. Ainsi les chants du genre *Teum* et de la récolte recouvrent une même structure qui, dans le détail, développe une régularité mélodique décalée suscitant le sentiment d'absence de carrure métrique.

C	introduction instrumentale			
		A (A1/A2)	B	C
	strophe	A (A1/A2)	B	C

Les chants mesurés liés à la nouvelle maison se caractérisent par des répétitions successives d'une même strophe introduite par le khène :

strophe 1		A	B
strophe 2	Formule introductive	A	B
strophe 3	Formule introductive	A	B

Enfin, les chants non mesurés (chants généralement rituels) semblent moins structurés. Comme ils sont fondés sur une succession de grandes phrases vocales, l'instrument se trouve en position d'accompagnement pratiquant un développement continuel donnant parfois le sentiment qu'il suit la voix et essaie de l'imiter. En fait, les chants non mesurés sont logiquement structurés par de grands gestes mélodiques : la structure se fonde sur le mouvement long de notes pivots au nombre de trois (*La, Sol* et *Mi)* et sur un système complexe de combinaisons de notes structurantes et avec la loi que *Sol* exclut *La et La* exclut *Sol.*

Tableau 6

1-2.3 a Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche

L'orgue à bouche se joue en souffle continu, c'est-à-dire qu'un même son peut être produit par expiration ou par inspiration. Cette technique de jeu favorise un dynamisme continuel ne laissant aucune place au silence. Cet instrument est non seulement mélodique, mais il peut également émettre plusieurs sons simultanés permettant ainsi de nombreuses possibilités de jeu. Quels sont donc les procédés polyphoniques développés dans la musique khmou'?

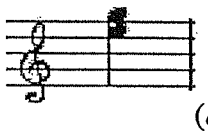
Pour l'analyse du jeu de l'orgue à bouche, la catégorisation des chants est différente de celle de l'analyse formelle. Les chants ne sont plus regroupés en genre *Teum* d'une part et en chants liés à la nouvelle maison d'autre part, mais en chants mesurés / chants non mesurés.

1-2.3 a Le jeu de l'orgue à bouche dans les chants mesurés

Le caractère général de l'orgue à bouche khmou' est avant tout mélodique. L'instrument expose généralement un thème mélodico-rythmique très proche du thème vocal. A l'audition, la mélodie prédomine. Les ajouts sonores à caractère polyphonique deviennent alors de simples enrichissements et ornements -et non des bases d'accords accompagnant la voix- Quels sont dès lors les divers emplois de sons simultanés développés dans cette musique?

* Les deux principes les plus fréquents sont l'emploi de **l'octave** et du **bourdon.** L'emploi d'octaves pour les notes *La*, *Ré* et *Do* enrichit l'épaisseur sonore. Le bourdon continu ou discontinu est presque toujours présent. Je prends ici le terme bourdon selon le sens qui lui est donné dans le disque "les voix du monde" du Musée de l'homme[69] : "une polyphonie avec bourdon se différencie de la diaphonie -et en particulier du mouvement oblique- en ce que l'une des parties évolue par longues tenues sur une seule note, généralement grave."

Le **bourdon** ici organise et soutient l'espace sonore. Il est pratiqué par la répétition d'un même son sur chaque pulsation (et non par la tenue d'une valeur longue). On le trouve sur une partie du morceau ou sur l'ensemble.
Ce son semblerait un enrichissement à la tierce



(exemple 43)

[69]- *Les Voix du Monde,* le chant du monde, coll. CNRS Musée de l'Homme, CMX 374 1010.12

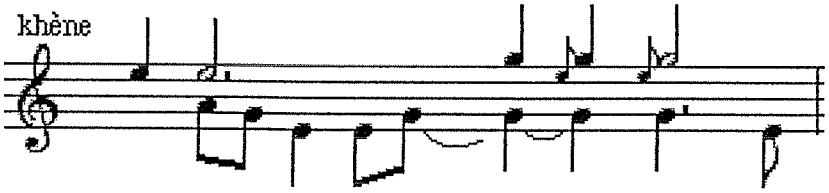
ou encore une dissonance

(exemple 44)

Mais, pris dans l'ensemble, sa répétition régulière le dévoile à notre oreille comme un véritable bourdon. (cf. chants n°1 à 5 en Annexe).

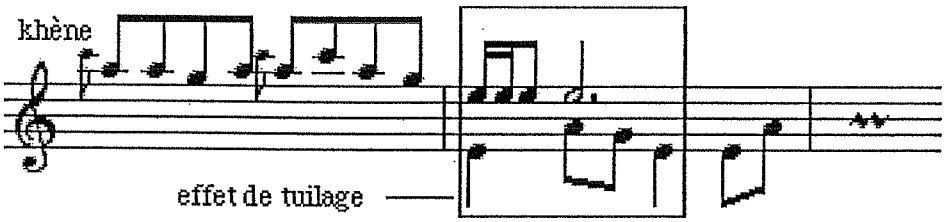
* La possibilité de jeu polyphonique permet aussi une opposition de **valeurs longues / valeurs courtes** simultanées. Ainsi des notes tenues de valeurs longues dans un registre sont jouées simultanément avec un motif mélodico-rythmique dans l'autre registre.

Exemple 46 (extrait du chant pour la récolte n°4) (cd. I, 4, annexe 4)



* Le registre de l'instrument suffisammment étendu permet des effets de **tuilage**. En effet, un motif mélodico-rythmique dans un registre médium (par exemple) peut être suivi d'un motif mélodico-rythmique dans le grave, ce dernier débutant avant la fin du premier comme dans l'exemple suivant :

Exemple 47, chant pour la récolte n°4 :



* Enfin pour les groupes de notes simultanées les plus denses, **peut-on parler "d'accords"?**

Il ne s'agit pas vraiment de notion d'accord. Dans ces chants, nous n'entendons jamais plus de deux notes différentes simultanément. Mon oreille détermine un degré qui domine appartenant au thème mélodique et enrichi par une tierce ou une quinte.

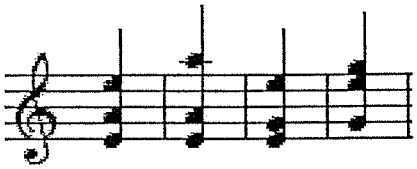
Des petites notes rapides permettent une certaine ornementation d'une note dominante. Comparables à des appoggiatures, elles se différencient cependant de celles-ci car elles sont produites simultanément à l'attaque du son principal. La notion "d'accompagnement du chant en accords" n'est donc pas valable ici. Il s'agit plutôt d'une ornementation d'un thème mélodico-rythmique principal grâce à diverses techniques de jeu simultané.

1-2.3 b Le jeu de l'orgue à bouche dans les chants non mesurés

Le chant non-mesuré utilise toutes les techniques de jeu énoncées ci-dessus tout en menant plus loin encore certains aspects.

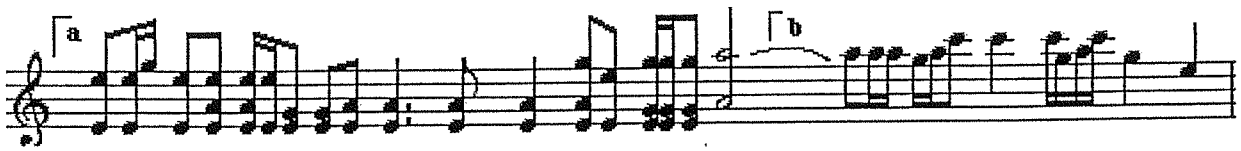
* Ainsi, la structure musicale revêt une plus grande densité. Les motifs utilisant plusieurs sons simultanés sont plus nombreux. La combinaison la plus employée est une octave enrichie par une note intermédiaire.

Exemple 48 : extrait du chant rituel pour la nouvelle maison (chant n°6)
(cd. I, 6, annexe 6)



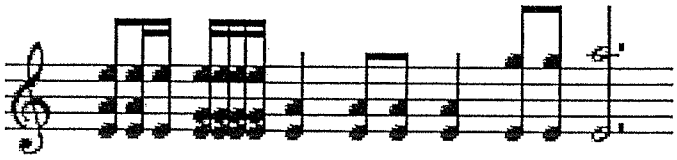
* Dans les chants non mesurés, la voix prédomine et l'instrument ne joue pas les mêmes thèmes que la voix. Il mène un accompagnement quelque peu indépendant. Il y a absence d'un grand thème mélodique principal et d'un jeu d'opposition. Le caractère mélodique est toujours présent, mais l'accompagnement instrumental est fondé sur une alternance de motifs mélodico-rythmiques denses(a) et de petits thèmes purement mélodiques(b).

Exemple 49 : chant rituel pour la nouvelle maison n°6 (cd. I, 6, annexe 6)

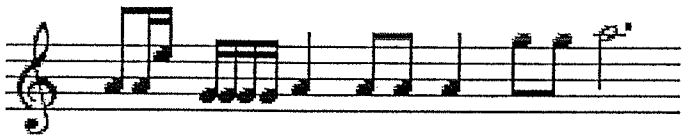


* Enfin, la technique du bourdon est toujours à l'honneur mais en bourdon discontinu, c'est-à-dire seulement sur une partie du chant. Il est pratiqué sur le *Mi* grave.
Exemple50 : chant n°6 pour la nouvelle maison) (cd. I, 6, annexe 6)

Khène



La mélodie entendue est :



1-2.4 Relations entre voix et orgue à bouche

Avant d'étudier les rapports entre les parties vocales et instrumentales, il est important de s'arrêter quelques temps sur les caractéristiques musicales liées à la voix.

1-2.4 Les spécificités vocales

Les Khmou' utilisent une voix qu'on pourrait appeler "pure". Il n'y a aucun apport de techniques ou émissions vocales particulières ni de recherche de modification de la voix. Les chants mesurés sont généralement de caractère sautillant et varient du grave à l'aigu. Les chants non mesurés sont assez sombres et se trouvent la plupart du temps dans le grave.

* Les chants du genre *Teum* ou de divertissement peuvent être chantés à deux voix (c'est le cas des chants n°1, 2 et 3, cd I, 1, 2, 3, annexe 1, 2 et 3). Monodiques à deux voix féminines, ces chants recherchent une certaine homogénéité et une confusion des deux voix afin de n'en former qu'une seule.

Le style syllabique prédomine et l'ornementation est réduite. L'émission vocale repose sur l'alternance des deux mécanismes "voix de poitrine" et "voix de tête". Les intervalles chantés peuvent être des secondes ou des tierces mais sont souvent des

quartes ou des quintes. Ces derniers privilégient de temps à autre le changement de registre mais accentuent surtout un aspect "haché" de la mélodie. Ces successions "d'intervalles disjoints vocaux" évitent la répétition et donnent un certain retentissement dans la voix et la mélodie.

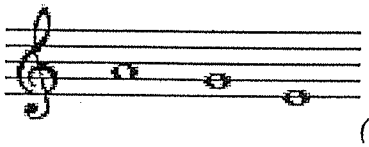
Atention, nous parlons d'intervalles disjoints ici pour la partie vocale. Cette grammairedes intervalles est opérante est opérante dans le domaine de la voix et a beaucoup d'importance pour le mécanisme vocal. Elle l'est beaucoup moins dans l'orgue à bouche et le pentatonisme. Si l'on se réfère au travail effectué par Monika Stern[70] et François Picard, quand on a une échelle de trois degrés, *Sol La Mi* (par exemple), les intervalles sont conjionts. *La Mi* est donc conjoint dans le cadre de cette échelle. Du point du vu des intervalles, on arrive à "une neutralité du pentatonisme" et "une neutralité du jeu de l'orgue à bouche". Ainsi dans une échelle pentatonique anhémitonique *Do Ré Mi Sol La,* les intervalles entre les degrés de l'échelle sont conjoints. De même, il y a une certaine indifférence du point de vue de l'énergie de jeu dans le jeu de l'orgue à bouche en ce qui concerne certains intervalles notamment les octaves et les quintes.

Il y a donc ici "des intervalles disjoints vocaux" marquant particulièrement les mécanismes de la voix.

Enfin, l'opposition de hauteurs, de mécanismes et donc de timbre est surtout privilégiée dans l'alternance des registres d'une séquence à une autre. Par exemple, lorsqu'un thème est énoncé dans un registre médium/aigu, la séquence qui suit se distingue par l'emploi d'un registre grave.

Exemple 51 : chant n°4, la récolte (cd I, 4, annexe 4)

* Les chants non mesurés quant à eux -comme le montre l'exemple n°6- semblent plus inquiétants, plus sombres. Liés aux rituels, ils sont généralement pratiqués par des hommes. Non seulement proches de la déclamation mais aussi de la récitation, ils évoluent principalement sur un registre de poitrine dans le grave autour de ces trois notes :



(exemple 52)

[70] Monika Stern, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu),* Thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de François Picard, 2002, pp. 477.

Contrairement aux chants évoqués précédemment, les intervalles sont plutôt conjoints. Les longues phrases mélodiques de style syllabique insèrent de temps à autre quelques mélismes.

1-2.4 b Relation entre voix et instrument

Les rapports entre la partie vocale et l'orgue à bouche sont très différents selon qu'il s'agit de chants mesurés ou non mesurés.

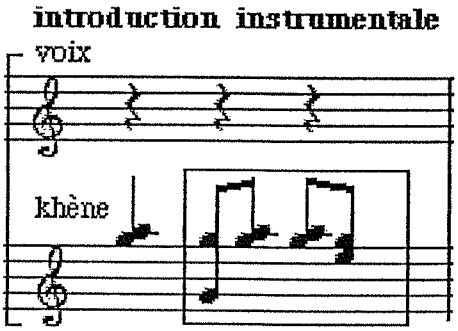
Les chants mesurés

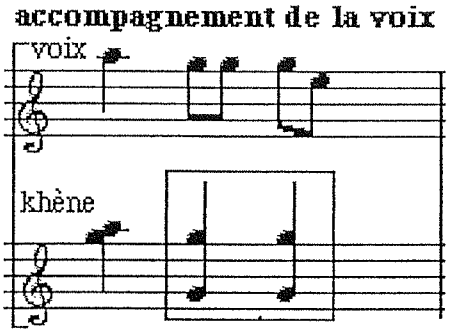
La voix et l'orgue à bouche manifestent une interdépendance. S'imitant l'un l'autre, ils effectuent simultanément le même thème mélodico-rythmique enrichi de quelques procédés polyphoniques développés par l'orgue à bouche.

Ce dernier accompagne la voix. Quand le chant débute par une introduction instrumentale, le khène expose habituellement le thème mélodique qui sera repris ensuite par la voix. Cette première exposition est souvent ornée. Puis, lorsque la voix commence à chanter, l'orgue à bouche s'efface quelque peu en supprimant certains ornements.

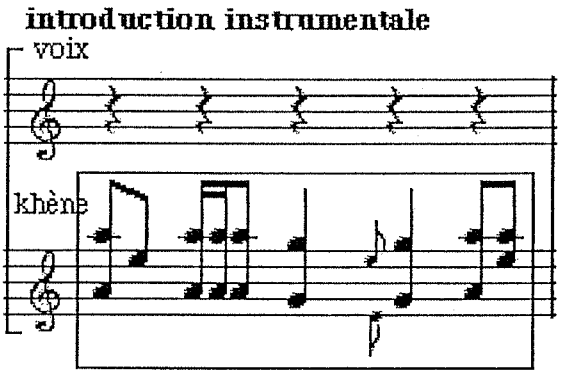
Voici des exemples de quelques passages variant de l'introduction instrumentale à l'accompagnement de la voix :

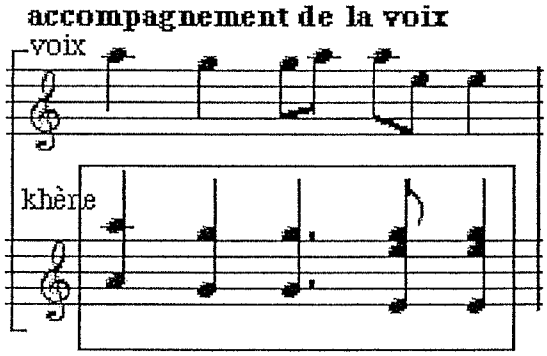
Exemple 53 : chant d'amour n°1



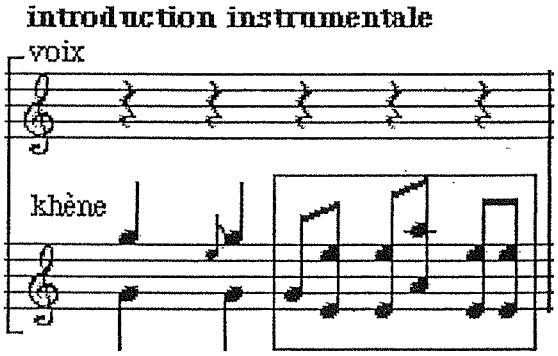


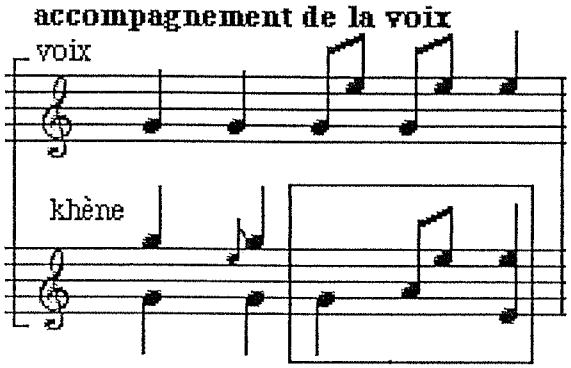
Exemple 54 : chant d'amour n°2





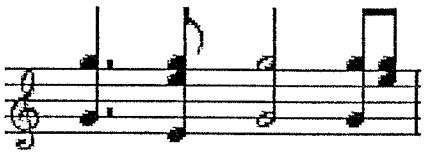
Exemple 55 : chant de la récolte n°4



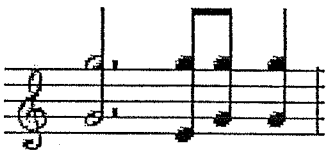


La fonction accompagnatrice de l'orgue à bouche lui permet non seulement de conclure chacune des strophes mais aussi d'en introduire certaines. Ainsi dans les chants pris en exemple ici, l'orgue à bouche conclut chaque strophe. Il emploie un motif récurrent annonçant ainsi la fin.

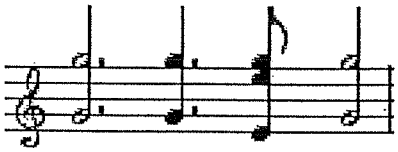
Exemple 56 : chant n°1



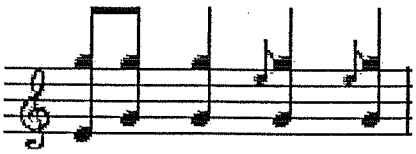
Exemple 57 : chant n°2



Exemple 58 : chant n°3



Exemple 59 : chant n°4

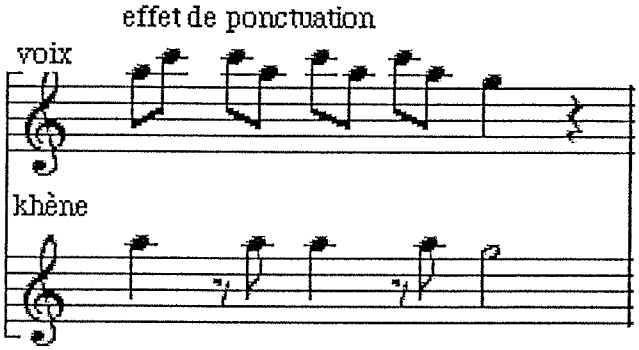


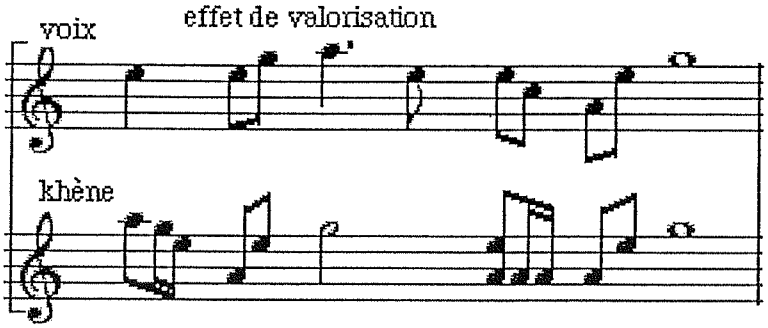
Le chant n°5 ne possède pas ce genre de formule conclusive.

L'introduction de chaque strophe est moins fréquente. Ceci est pratiqué dans le chant *iuanting* pour la nouvelle maison. L'instrumentiste reprend alors les trois premiers temps du morceau qu'il répète ou varie comme nous l'avons vu dans l'analyse formelle.

Ainsi donc, l'orgue à bouche et la voix semblent fusionner et tendre vers une certaine "monodie". L'homogénéité règne. Cependant, il arrive que l'orgue à bouche s'éloigne du thème principal, soit pour ponctuer le chant, soit au contraire pour se valoriser et prendre une place plus importante. Il enrichit ainsi le discours et évite la monotonie.

Exemple 60 : Iuanting, danse des bambous pour la nouvelle maison
(cd. I, 5, annexe 5)





Le mouvement mélodique est respecté, mais le khène joue ici un rôle d'ornementation.

Les chants non mesurés

Les chants non-mesurés, contrairement à ceux évoqués ci-dessus, adoptent une grande indépendance entre la partie vocale et instrumentale.

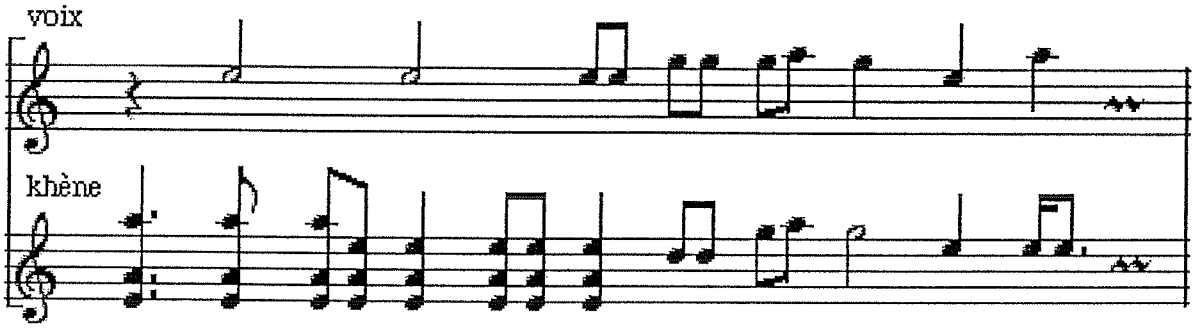
On le remarque particulièrement bien dans le chant rituel pour la nouvelle maison n°6 pris en exemple. L'organisation formelle de la partie vocale et de la partie

du khène sont distinctes et très différentes. On se trouve ici dans une organisation polyphonique particulière où le khène instaure un cadre pour la voix selon un long développement mélodique et la voix évolue sur une succession de phrases à l'intérieur de ce cadre mais les mélodie des deux parties évoluent indépendamment. On est dans "une polyphonie d'ensembles hétérogènes"[71]

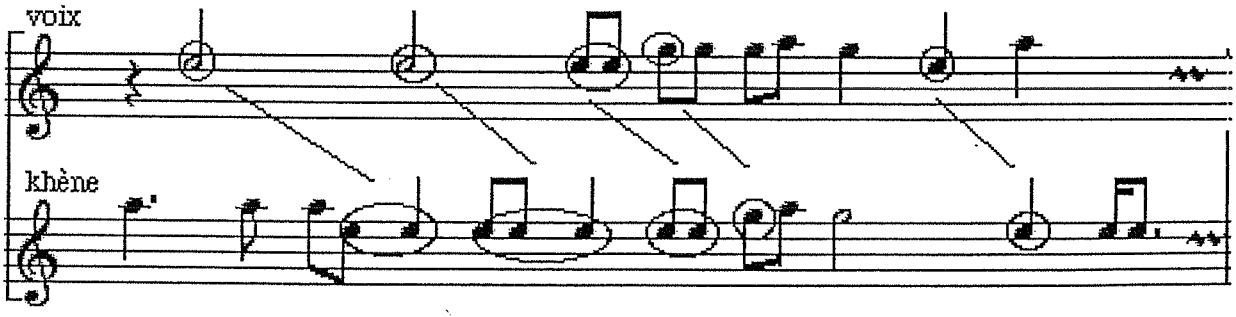
Cependant, l'émission simultanée de la voix et de l'orgue à bouche développe quelques relations particulières :

Ainsi, la voix débute le morceau et semble dominer. Bien que l'accompagnement à l'orgue à bouche soit assez indépendant, l'instrument donne par endroit l'impression de suivre la voix et de l'imiter avec un certain retard.

Exemple 61 : extrait du chant n° 6 (rituel pour la nouvelle maison) (cd. I, 6, annexe 6)



Voici l'exemple identique simplifié pour voir les mouvements d'imitation entre khène et voix :
(exemple 62)



Le khène est ici décalé d'une pulsation ou deux dans son imitation de la voix.

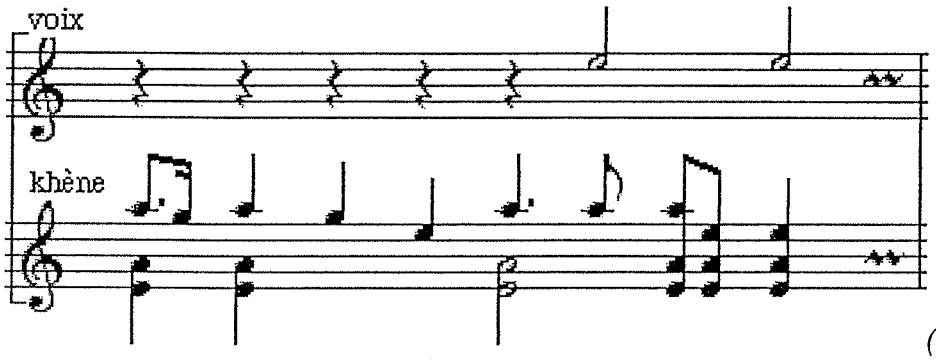
[71] expression employée par François Picard

De plus, même si la voix prédomine, chacune des parties a bien sa place et est mise en valeur :

- Certains motifs mélodico-rythmiques du khène sont répétés. Ceci attire notre attention sur le jeu de l'orgue à bouche.

- Le chant est composé de trois grandes phrases vocales. La ponctuation entre chacune est marquée par un court silence à la voix. Cependant l'orgue à bouche continue à jouer et ne s'arrête pas. Il constitue ainsi comme une transition pendant laquelle il est le seul maître de l'espace sonore.

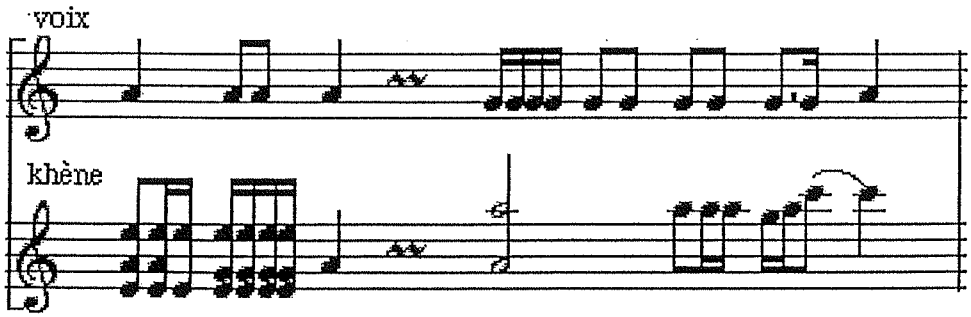
- Cette transition peut alors être prise comme un prolongement de l'accompagnement mais aussi comme une introduction. C'est ainsi que, par opposition à la première phrase débutant la voix, la seconde phrase est introduite par l'instrument.



(exemple 63)

- Enfin parfois, des traits musicaux contradictoires simultanés mettent en valeur l'une ou l'autre partie. Prenons comme exemple la tenue d'une valeur longue ou la répétition d'un même degré par l'une d'elle et simultanément le développement mélodique réalisé par l'autre partie.

Exemple 64 :chant rituel pour la nouvelle maison n° 6 (cd. 6, 6, annexe 6)



Malgré la prédominance de la voix dans ce type de chant, il y a donc une recherche d'équilibre entre les deux parties et une certaine mise en valeur de l'orgue à bouche qui n'est pas relégué au second plan de par sa fonction accompagnatrice.

2-La musique de l'orgue a bouche oï

Photo 14 orgue à bouche oï, chants d'amour

2-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

Comme je ne possède que très peu d'écrits et d'informations sur cette population, voici tout juste résumé des quelques éléments auxquels j'ai pu avoir accès.

Les Oï font référence à plusieurs systèmes de croyances. Ceux du village dans lequel j'ai séjourné (Ban Lagnao Tay) font coexister le bouddhisme Lao et certaines pratiques antérieures (comme en témoignent fortement leurs cérémonies pour la nouvelle maison).
Ils croient en un certain nombre d'esprits bons et mauvais qui interviennent quotidiennement dans leur vie. Cependant, les pratiques religieuses les plus fréquentes concernent essentiellement l'esprit protecteur du village et l'esprit de la maison qui représente en fait l'âme des ancêtres. Tout événement heureux ou malheureux ainsi que tous les moments marquants du cycle agraire et du cycle de la vie impliquent des petites cérémonies d'offrande ou de sacrifice à ces deux esprits,

Nous avons pu également observer fréquemment chez les oï le poids des interdit qui semble beaucoup plus marqué que dans les autres populations auprès desquelles nous avons séjourné et qui est encore très fort dans tout le sud Laos. Cette pratique se traduit principalement par une interdiction d'entrer ou de sortir du village (fête en l'honneur de l'esprit protecteur du village, avant la récolte, avant les semailles...) ou encore une interdiction d'entrer ou de sortir d'une maison un certain nombre de jours (maladie, naissance...). Par exemple, lors de notre premier séjour dans ce village oï, une sorte de petite girouette en bambou était plantée devant l'une des maisons. Comme je m'approchais alors pour l'observer de plus près, un ancien du village s'empressa de me faire comprendre qu'il ne fallait pas trop s'approcher de cette maison, puis m'expliqua qu'une naissance venait d'avoir lieu et que je ne pouvais absolument pas m'approcher ni entrer dans cette maison.

Les circonstances

Tout moment du cycle de la vie et du cycle agraire, mais aussi de la vie quotidienne, donne lieu à des festivités. La plupart des fêtes semblent alors informelles, comme improvisées sur le moment. Mais certaines circonstances impliquent un déroulement bien précis marqué d'offrandes, de sacrifices, de cérémonies spécifiques et d'interdits. Ces temps particuliers se retrouvent surtout au moment des semailles, des récoltes et des cérémonies pour la nouvelle maison.

L'orgue à bouche est alors présent dans toutes les festivités, des plus informelles ne dépassant pas le cadre intime familial aux grandes fêtes bien établies du calendrier agraire. Il participe systématiquement aux moments de divertissement en accompagnant

des cours d'amour ou l'énonciation de légendes anciennes. Mais c'est dans les cérémonies pour la nouvelle maison qu'il acquière un rôle primordial : il intervient au cœur des cérémonies en agissant sur l'efficacité même du rituel.

Au cours de la construction d'une nouvelle maison et des cérémonies effectuées avant d'y habiter, la musique d'orgue à bouche doit être présente à trois moments précis :

* Tout d'abord, pendant la construction d'une nouvelle maison, les musiciens jouent pour apaiser les travailleurs qui sont en fait les hommes du village. La musique est uniquement exécutée pendant les temps de repas et les temps de repos. C'est d'ailleurs le seul moment où l'orgue à bouche joue seul sans accompagner le chant. Les musiciens disent eux-même :

> « Il y a toujours du chant, car si on joue du khène sans chant ce n'est pas très amusant. Quand on soigne les malades, il faut des médicaments, de même si on joue sans chanter et si on chante sans alcool ce n'est pas bon. Quand on joue du khène il faut aussi un chanteur qui chante ».

Se pose alors la question : pourquoi joue-t-on sans chanteur pendant la construction de la nouvelle maison ? Est-ce un moment triste ?

> « En fait le jeu sans chanteur, ce n'est pas amusant, par contre c'est reposant. Au moment de la construction, on n'a pas le temps de s'amuser, il faut travailler, travailler pour construire et être efficace. C'est le seul moment où le *touanrr* se joue seul sans chanteur et doit apaiser les travailleurs. Sinon il ne se joue jamais sans le chant ! ».

* Ensuite, l'orgue à bouche intervient au cours des cérémonies exécutées avant d'habiter dans une nouvelle maison. Il est présent dans le cadre du rituel et dans le cadre de la soirée festive de divertissement.

Pendant les cérémonies, le khène *touanrr* accompagne deux chants bien spécifiques :

-Le premier chant interpelle les ancêtres afin qu'ils viennent s'installer dans la maison et en deviennent l'esprit protecteur, leur demandant d'accorder de bonnes grâces. Le chanteur s'adresse à eux en leur expliquant que la nouvelle maison est achevée, qu'elle va maintenant être habitée et qu'on ne va pas tarder à monter et à pénétrer à l'intérieur. Il les prie donc de venir investir les lieux. Puis, il leur demande de venir s'installer et de

bien vouloir veiller à partir de cet instant et définitivement sur les habitants de cette nouvelle maison.

Ce chant est exécuté dehors, devant la maison, au pied de l'échelle (permettant de monter dans la maison sur pilotis) puis se conclut à l'intérieur de la maison par des offrandes. Des bougies, des fleurs, de l'encens et de la nourriture sont déposés sur le petit autel consacré à l'esprit protecteur de la nouvelle maison avant de laisser place aux musiques de bambous frappés.

J'ai pu avoir connaissance de l'existence de ce chant et de son contenu par le témoignage des Oï eux-mêmes mais je n'ai malheureusement jamais pu l'entendre jusqu'à aujourd'hui.

- Un deuxième chant, entendu lors de l'un de mes séjours dans ce village oï et analysé ci-après, se déroule à l'intérieur de la maison. Il est exécuté une fois que le nouveau foyer a déposé ses offrandes pour les âmes des ancêtres et que les participants aux festivités sont montés et se sont installés dans la maison.

Ce chant s'adresse au chef de cette nouvelle maisonnée et énonce ce qu'ils appellent « les douze rites et quatorze règles ».

Voici le contenu de ce chant tel qu'il m'a été transmis sur place :

Le chant demande au nouveau chef de maison et à son épouse d'écouter attentivement les douze rites et quatorze règles nécessaires pour la paix dans leur maison.

Les douze rites et quatorze règles appelées « *hit ni kong tien* » sont les règles qui ont été transmises par la divinité *Ni* et les rites par la divinité *Tien*.

Les douze rites à respecter toute une vie sont les suivants :

1. la manière de dire bonjour aux bonzes
2. l'utilisation de la corne de buffle
3. l'utilisation des tubes en bambou
4. la trace restante
5. l'utilisation de la sonnerie de la clochette
6. les mérites d'un bonze de *ken luang*
7. l'utilisation de la feuille qui regarde le ciel
8. le sacrifice du poulet
9. l'utilisation du bambou de *tchan tan* (c'est le bambou domestique, différent de celui de la forêt)
10. filtrer l'alcool, *pak ben*
11. le contenu du fourneau en terre à verser dans la gueule du buffle pour favoriser une ambiance sympathique entre filles et garçons.
12. la règle de long, *ya pak long,* sur la manière de donner un coup de pied pour boxer avec force. Voici le dernier des douze rites.

Les quatorze traditions concernent l'habillement, la discussion et la vie quotidienne. Elles sont fortement basées sur les croyances.
Au sujet de l'habillement, les femmes doivent porter des jupes courtes et des chemises à manche courte, s'enrober d'un ruban blanc, une bague à l'auriculaire et au cou un collier. Les hommes portent une ceinture tablier, laissant pendre de chaque côté deux bouts d'étoffe. Ils doivent toujours avoir un couteau en main et une case à poisson en bambou sur les épaules.
Pour la suite de l'énonciation des règles, le musicien se réfère aux croyances : il évoque le rite *gni* (fête du deuxième mois du calendrier bouddhique lao) et la tradition *chieng* (fête du premier mois du calendrier bouddhique) pour aborder les questions de nourriture, la cuisson des aliments (riz, soupe), les louches et bols en noix de coco, l'utilisation d'un sceau en bambou tressé calfeutré avec la résine de l'arbre *may yang,* et du latex des arbres *may chick* et *may hang*. Puis conclut avec la construction de barrages dans les ruisseaux à l'aide de chanvre et l'utilisation du cœur de *may dou* (arbre dur).

Il est interressant de noter que les fêtes évoquées par le chanteur sont en fait deux fêtes bouddhiques lao mais qui combinent à la fois une fête bouddhique, une fête animiste et une fête agricole témoignant ainsi de l'adaptation et du syncrétisme de diverses croyances dans les pratiques religieuses oï.
La fête du premier mois *chieng*, marque la fin de la retraite des bonzes. Les villageois les rejoignent à la pagode pour apporter des offrandes et y écouter des lectures tout au long de la journée. Ce même jour est célébré, en parrallèle le remerciement pour les récoltes. À un moment de la journée, les villageois accompagnent alors l'officiant spécialiste des cultes liés aux religions traditionnelles jusqu'à l'autel de l'esprit protecteur du village, le *phi ban,* afin d'y effectuer des offrandes de nourriture. La fête du deuxième mois, bien qu'inséré dans le calendrier bouddhique, répond en fait au calendrier agraire, c'est la grande fête de remerciement des récoltes organisée par le villageois ayant obtenu la meilleur récolte de l'année.
Marcel Zago décrit minutieusement ces fêtes bouddhiques Lao et en particulier cette fête du premier mois :

> Cette fête « est appelée Khoun Chieng Khoun Gni, c'est-à dire la montée du premier mois-la montée du deuxième mois. L'on croit en effet qu'à l'occasion de cette fête tous les protecteurs de la région montent au ciel pour rendre compte aux êtres célestes de leurs protégés, qu'ils laissent leurs autels le quatrième jour de la lune croissante et reviennent le onzième à l'aube. C'est pourquoi ce quatrième jour on porte au *phi ban* des provisions pour le voyage. »[72]

---

[72] Marcel Zago, *Rites et cérémonies en milieu bouddhiste Lao,* Università Gregoriana Editrice, Rome, 1972, p.286

Pour en revenir au chant lui-même, il transmet une conduite de vie que le nouveau foyer doit savoir et avoir acquis pour la pratiquer.

Les orgues à bouche ont ici un rôle indispensable au bon déroulement du rituel d'autant plus que sans ces deux chants, la cérémonie de la nouvelle maison est considérée comme incomplète. Un ancien de ce village oï de la région d'Attapeu me disait que si on omettait d'effectuer ces deux chants, des malheurs frapperaient sans cesse cette nouvelle maison et ses habitants. Si le premier chant n'est pas effectué, les ancêtres se vexent de ne pas avoir été invités à s'installer en premier dans cette nouvelle demeure et si on n'éxécute pas le second chant, de nombreux malheurs toucheraient le jeune foyer. En effet, s'ils n'ont pas connaissance des règles, ils ne peuvent pas les appliquer et offenseront les esprits et les ancêtres sans le savoir.

* Enfin ce chant de douze rites et quatorze règles laisse place au divertissement (troisième moment d'intervention de l'orgue à bouche) : pièces effectuées par un ensemble de bambous frappés, jarre d'alcool et beuverie, taquineries, cours d'amour accompagnées par les khènes se déroulent toute la nuit jusqu'à l'aube.

Les diverses interventions des khènes *touanrr* lors de la construction et des cérémonies pour la nouvelle maison résument parfaitement ses circonstances de jeu rituelles et de divertissement.

Répertoire musical

Le répertoire des orgues à bouche *touanrr* est en fait assez restreint. Il se résume en deux morceaux que les musiciens déterminent comme morceau lent (plutôt en rythme libre) et morceau rapide (pièce mesurée).
Le morceau lent se joue assis et le morceau rapide se joue debout en dansant. Il s'agit en fait d'un simple balancement du corps plus précisément du buste du joueur de khène alternant ses appuis d'un pied sur l'autre tout en jouant.

D'une circonstance de jeu à l'autre, si différente soit-elle, les deux morceaux types sont joués. La variante et la spécificité même du morceau lié à une circonstance de jeu précise résident dans l'énonciation du texte et des paroles : le contenu est fixe pour les cérémonies rituelles et improvisé pour le divertissement tel que les cours d'amour ou les légendes. Pour ces dernières, le contenu est toujours plus ou moins adapté ou orné en fonction du conteur.
Le contenu textuel se révèle donc unique et spécifique à chaque circonstance et est systématiquement énoncé sur l'un ou l'autre morceau type.

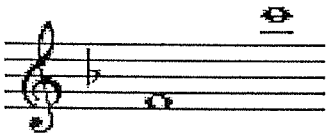
2-2 ANALYSE MUSICALE

La musique d'orgue à bouche *touanrr* se distingue des autres populations par un jeu simultané de deux orgues à bouche conférant à cette musique un jeu polyphonique particulier. Son répertoire restreint repose donc sur deux morceaux types, accompagnant le chant et dotés d'une organisation sonore bien spécifique à chacun.
Bien que ces deux morceaux types peuvent être joués dans toutes les circonstances, dans la pratique on observe une certaine distinction entre ces deux répertoires : dans les circonstances de divertissement telles que les grandes festivités, les cours d'amour ou les moments d'accueil dans le cadre intime familial, les musiciens pratiqueront plus fréquemment les pièces qu'ils définissent comme « morceaux rapides ». Alors que les pièces appelées « morceaux lents » semblent beaucoup plus spécifiques aux interventions de l'orgue à bouche au cœur de cérémonies rituelles notamment pour la nouvelle maison ou pour les cérémonies des fêtes du calendrier agraire.

2-2.1 Structure scalaire

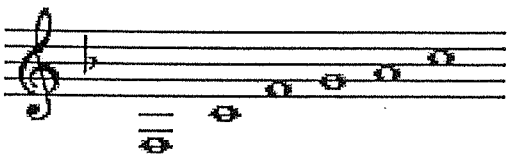
Toutes les pièces oï utilisent une même échelle sur un ambitus d'une octave plus une quinte :

Ambitus *(exemple 65)*

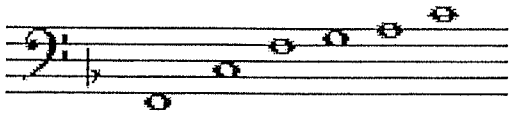


Ensemble des notes utilisées *(exemple 66)*
Les deux orgues à bouche *touanrr* sont accordés de manière identique, utilisant ainsi les mêmes notes mais à une octave d'intervalle

Petit khène « touanrr femelle »

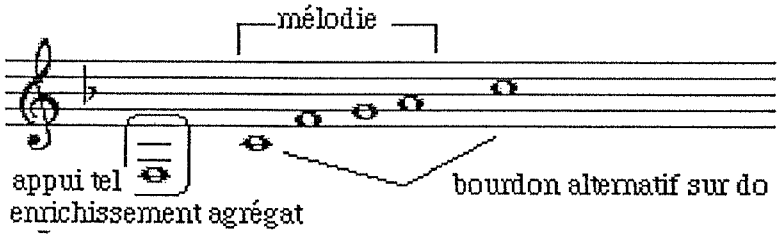


Grand khène « touanrr mâle »

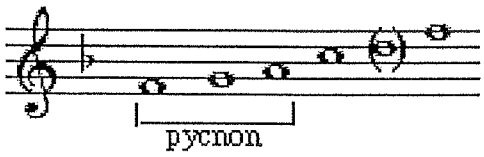


Une échelle tétratonique ? *(exemple 67)*

L'échelle employée se présente dans toutes les pièces comme une échelle de quatre sons que l'on pourrait définir de tétratonique, dont l'utilisation est la suivante :



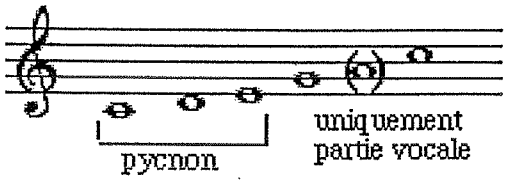
Mais ne serait-ce pas plutôt une échelle pentatonique anhémitonique défective (avec l'absence de la note *Ré*) ? *(exemple 68)*



Notons que ce *Ré* défectif dans l'échelle de l'orgue à bouche est introduit ponctuellement dans chacune des parties vocales apportant ainsi le complément de cette échelle.

L'échelle au naturel *(exemple 69)*

Par souci de cohérence pour la suite des analyses, nous transposerons l'ensemble des pièces au naturel :



2-2.2 Analyse formelle

D'un répertoire à l'autre, « morceau lent » ou « morceau rapide », la forme générale de chaque pièce est toujours composée d'une succession de répétition d'une seule et même phrase mélodique légèrement variée à chaque énonciation. Chaque phrase énoncée à l'orgue à bouche respecte un contour[73] mélodique précis dont la longueur de réalisation varie en fonction de la partie vocale qu'il accompagne. Cette partie vocale est elle même composée d'une succession de répétitions d'une seule et même phrase qui s'adapte au texte improvisé ou fixe en fonction des circonstances.

Dans le détail de la réalisation, la structure se précise et se différencie quelque peu entre les deux morceaux types. L'analyse des pièces instrumentales représentatives de ces deux types de morceaux permet de cerner l'organisation formelle précise spécifique à chacun.

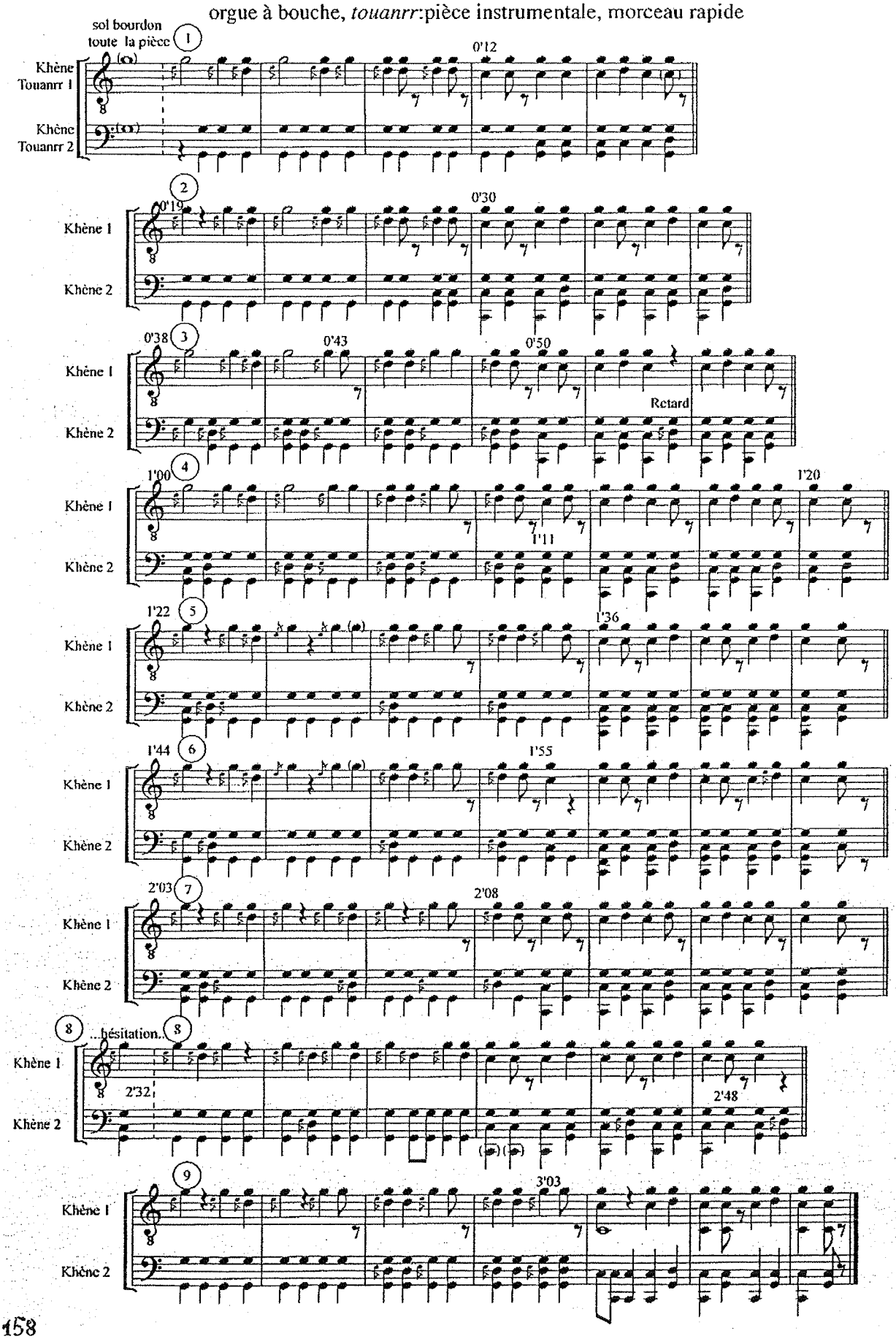
2-2.2 a Morceau rapide (version instrumentale)

Exemple 70 : Pièce instrumentale, morceau « rapide », transcription (cd. I, 8, annexe 8)

[73] Dans cette analyse musicale, ainsi que pour les analyses, entre autres la population phou-noï, une distinction est faite entre contour mélodique, mouvement mélodique et motif. Le contour mélodique concerne le dessin mélodique avec un sens précis ascendant ou descendant d'une longue phrase d'une pièce (contour composé de notes polaires fixes autour desquelles la mélodie varie et se développe, les petits mouvements mélodiques internes relèveront ici de l'ordre de la variation). Le mouvement mélodique correspond aussi à un dessin mélodique suivant un mouvement précis ascendant ou descendant, mais concerne de petites séquences ou de petits motifs et non pas une grande phrase ou séquence, les variations seront ici moins importantes. Enfin, le motif correspond à un motif mélodico-rythmique récurrent ou légèrement varié.

Oï

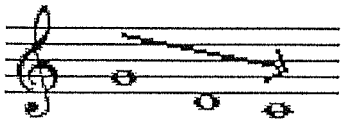
orgue à bouche, *touanrr*:pièce instrumentale, morceau rapide



Cette pièce mesurée est clairement composée d'un certain nombre de répétitions d'une seule et même phrase.

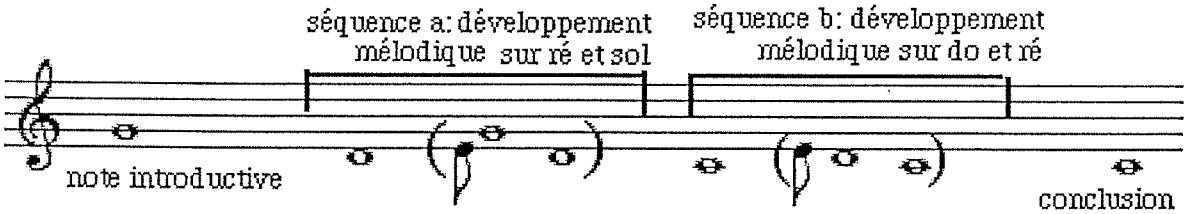
Chaque phrase réalise un contour mélodique divisé en deux parties bien distinctes : une séquence a et une séquence b.

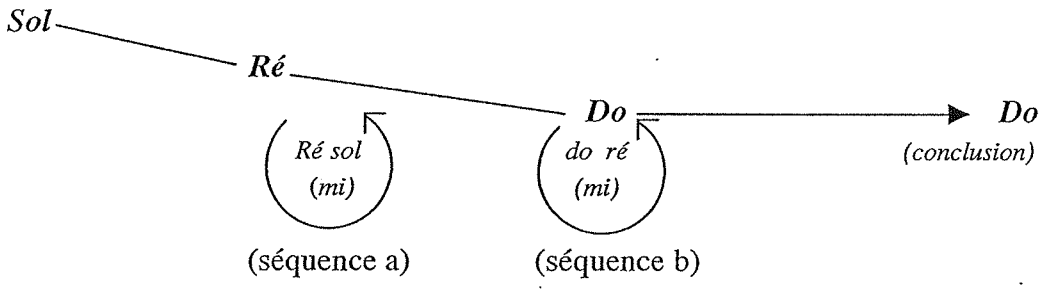
Le dessin mélodique général de chaque phrase est descendant, passant doucement du *Sol* au *Ré* puis au *Do*. *(exemple 71)*



Le détail de chaque phrase laisse percevoir deux parties bien distinctes développant un jeu mélodique autour de deux notes précises : *Ré* et *Sol* pour la séquence a, *Do* et *Ré* pour la séquence b. Ces séquences sont toutes deux agrémentées de la note *Mi* fréquemment utilisée en apoggiature.

Le contour mélodique de chacune des phrases composant ce morceau peut donc se résumer ainsi : *(exemple 72)*





Notons que la longueur de chaque phrase diffère à chaque nouvelle énonciation. Normalement, la longueur de chaque phrase dépend du texte du chant que l'orgue à bouche accompagne. Cependant dans cette pièce purement instrumentale, chaque longueur de phrase est différente. Au fur et à mesure de la succession des phrases, nous observons un allongement systématique d'une des séquences a ou b, mais jamais des deux en même temps. Lorsqu'une séquence augmente sa longueur, l'autre garde une longueur identique ou plus courte à celle de la phrase énoncée précedemment.

Exemple : évolution des longeurs de phrases d'une pièce instrumentale (morceau rapide)

Phrase	**séquence a**	**séquence b**
Phrase 1 *(21 pulsations)*	*12 pulsations*	*8 pulsations*
Phrase 2 *(22 pulsations)*	*12 pulsations*	*10 pulsations*
Phrase 3 *(24 pulsations)*	*14 pulsations*	*10 pulsations*
Phrase 4 *(26 pulsations)*	*14 pulsations*	*12 pulsations*
Phrase 5 *(26 pulsations)*	*16 pulsations*	*10 pulsations*
Phrase 6 *(26 pulsations)*	*14 pulsations*	*12 pulsations*
Phrase 7 *(26 pulsations)*	*14 pulsations*	*12 pulsations*
Phrase 8 *(24 pulsations)*	*12 pulsations*	*12 pulsations*
Phrase 9 *(26 pulsations)*	*16 pulsations*	*10 pulsations*

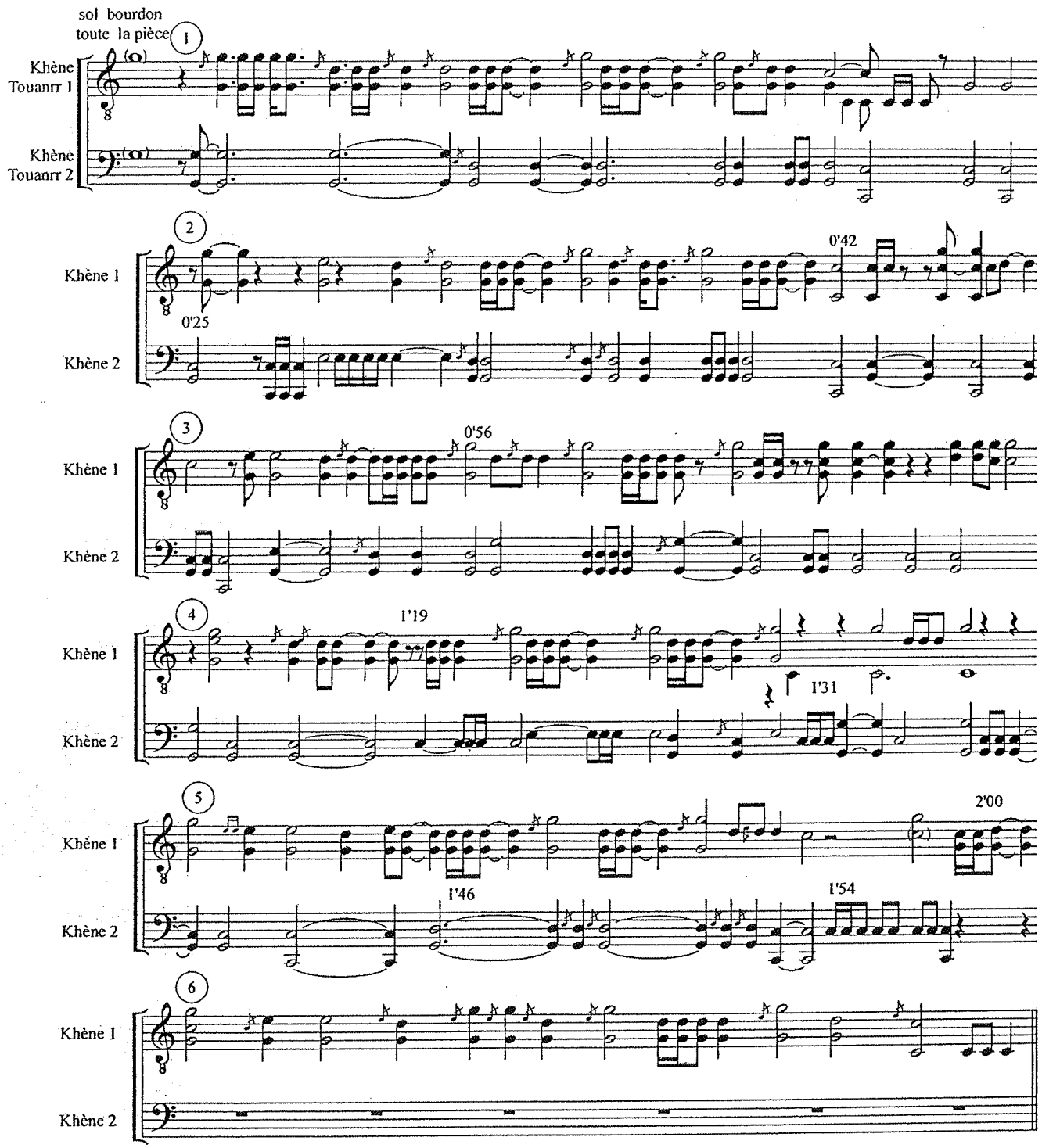
Tableau 7

2-2.2 b Morceau lent, version instrumentale

Exemple 73 : pièce instrumentale, morceau lent, transcription (cd I, 7, annexe 7)

Oï

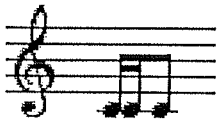
Khène *touanrr* : morceau lent, morceau instrumental à deux khènes



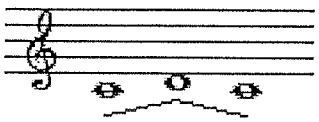
Le morceau lent tend vers un rythme libre donnant une impression de développement continu. Il est pourtant composé d'un certain nombre de répétitions d'une seule et même phrase effectuant différentes réalisations d'un même contour mélodique.

Chaque phrase débute sur la note *Sol* ou à défaut *Mi,* puis développe une mélodie sur trois sons en tournant autour des trois notes *Ré, Mi, Do* avec une prédominance du *Ré.* Elle se conclut systématiquement par un même motif conclusif sur la note *Do.*

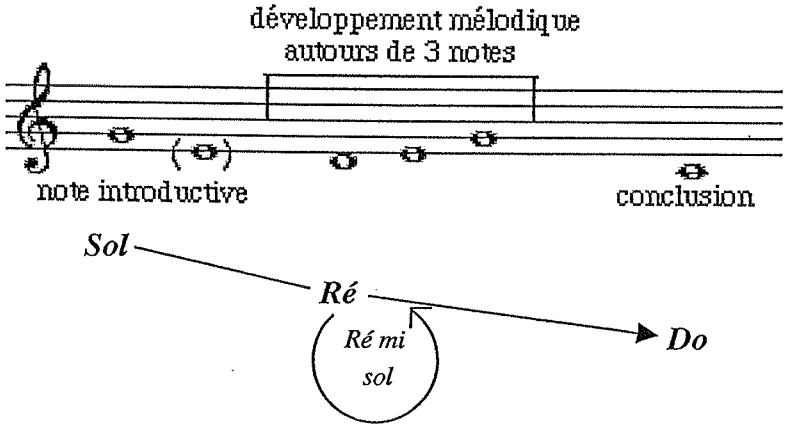
Exemple 74 : (fin de phrase 1, fin de phrase 2 (0'43)...)



La réitération de ce motif conclusif lui donne un rôle structurant au cœur de ces phrases qui apparaissent comme de longs développements mélodiques. Enfin, chaque phrase énonce après le motif conclusif un motif de transition avant de passer à la phrase suivante. Ce motif de transition adopte une réalisation est différente à chaque énonciation mais le mouvement mélodique identique *(exemple 75*) :

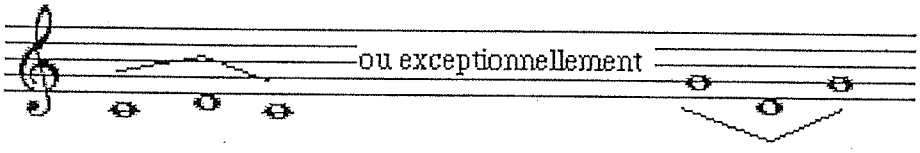


<u>Phrase : contour mélodique</u> *(exemple 76)*



Motifs de transition

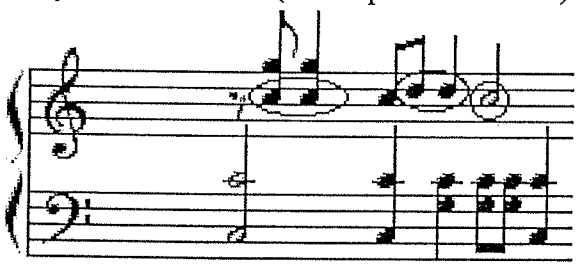
Mouvement mélodique des motifs de transition *(exemple 77)* :



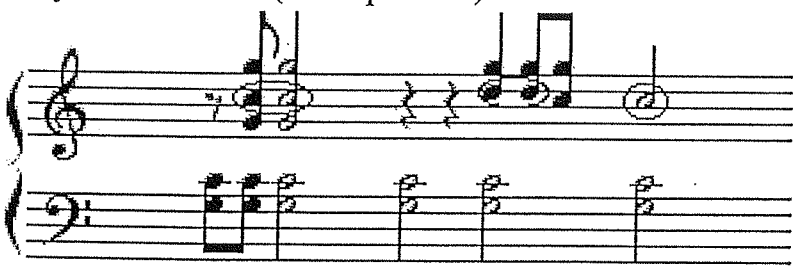
Voici quelques de motifs de transition, ils illustrent différentes réalisations de ce mouvement mélodique qui leur est spécifique :

(Exemple 78)

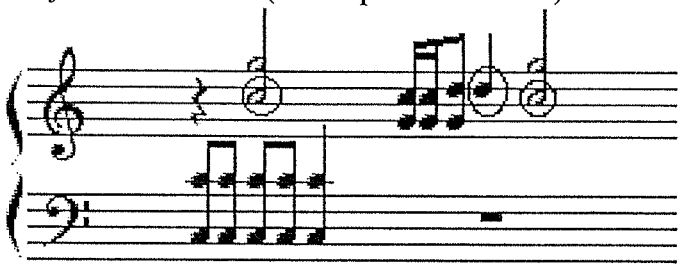
Motif de transition b (fin de phrase 2 : 0'43)



Motif de transition c (fin de phrase 3)



Motif de transition e (fin de phrase 5 : 1'58)



<u>Résumé : organisation formelle des pièces de type « morceaux lents »</u>

Phrase 1	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		motif transition a
Phrase 2	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		motif transition b
Phrase 3	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		motif transition c
Phrase 4	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		motif transition d
Phrase 5	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		motif transition e
Phrase 6	*Sol*	*Ré* (*Ré Mi Sol*)	*Do*		*(conclusion finale)*

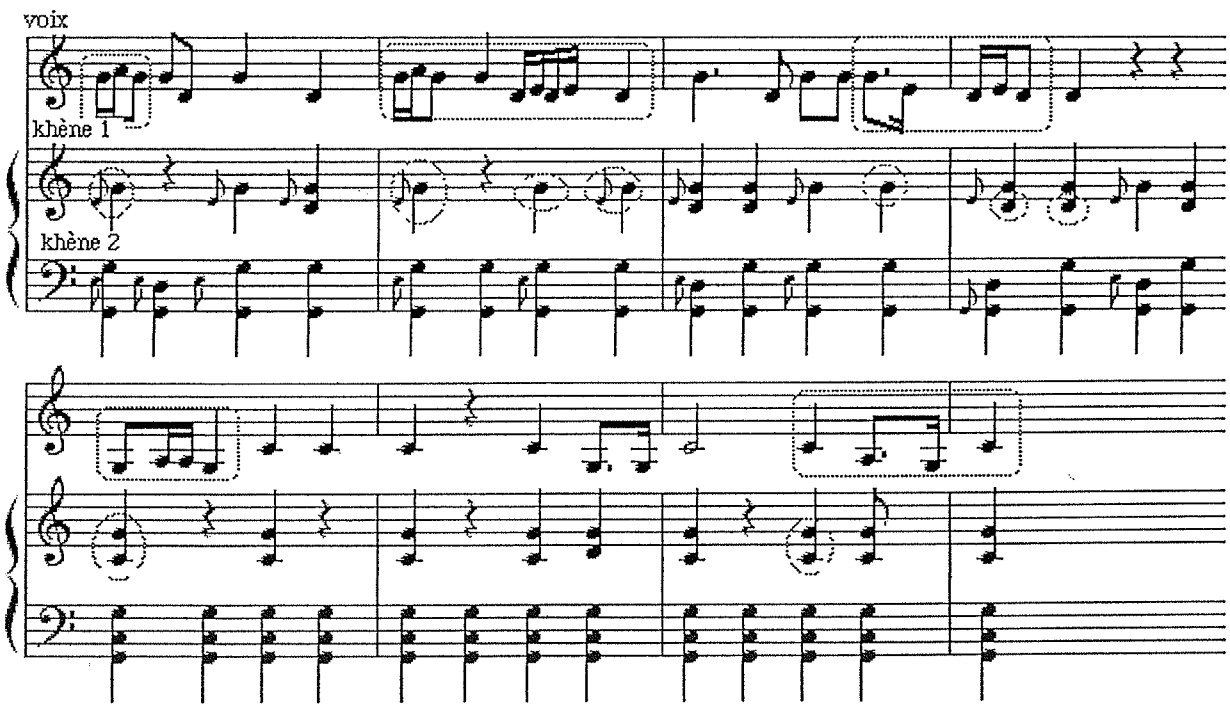
Tableau 8

2-2.2 c Fonctionnement de la voix

Les pièces de « morceaux rapides »

Généralement la voix suit le mouvement général du dessin mélodique de l'orgue à bouche (contour mélodique), mais dans le détail, elle ne tourne pas forcément autour des mêmes notes au même moment que le khène.

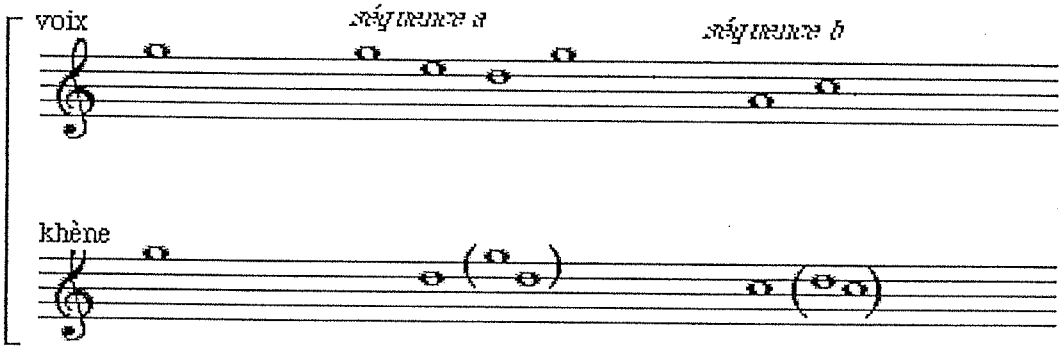
Exemple : chant d'amour (phrase 2) *(exemple 79)* (cd I, 10, annexe 10)



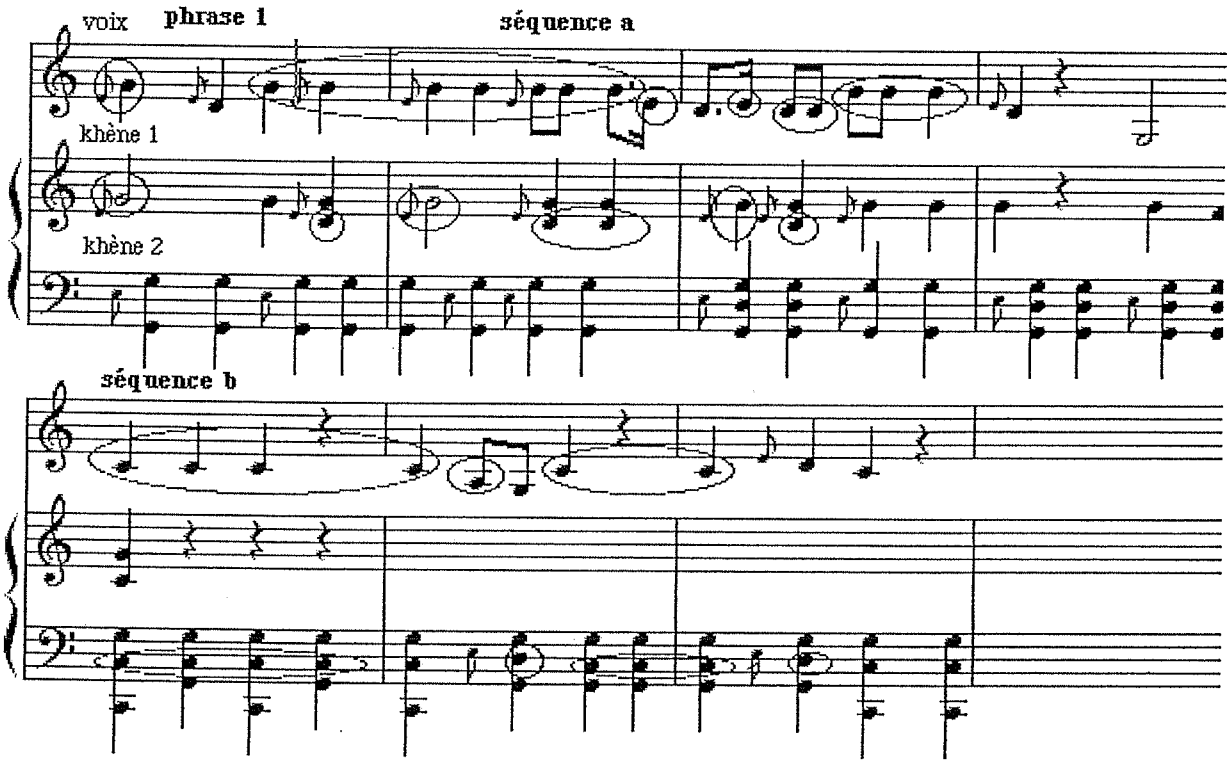
Le contour mélodique de la voix s'affine par rapport au khène *touanrr* avec des orientations mélodiques plus précises à l'intérieur du contour mélodique général qui correspond à celui du khène :

Exemple : chant d'accueil (cd. I, 9, annexe 9)

Contour mélodique (exemple 80)



Exemple : phrase 1 de ce chant d'accueil (exemple 81)



Cette pièce appartient au répertoire de morceaux rapides avec une forme générale de répétitions et variations d'une même phrase composée de deux séquences a et b.
Ainsi pour la séquence a le khène tourne autour des notes *ré* et *sol* alors que la voix développe une mélodie autour des notes *sol, mi, ré, sol.* De même, pour la séquence b, le khène tourne autour des notes *do* et *ré* alors que la voix développe une mélodie autour des notes *la* et *do* introduisant la note *la,* note manquante dans l'échelle pentatonique anhémitonioque défective du khène.

Les pièces de « morceaux lents »

La partie vocale des pièces de type "morceaux lents" adopte un fonctionnement particulier. Le rapport entre voix et khènes est bien différent du rapport observé dans les "morceaux rapides".

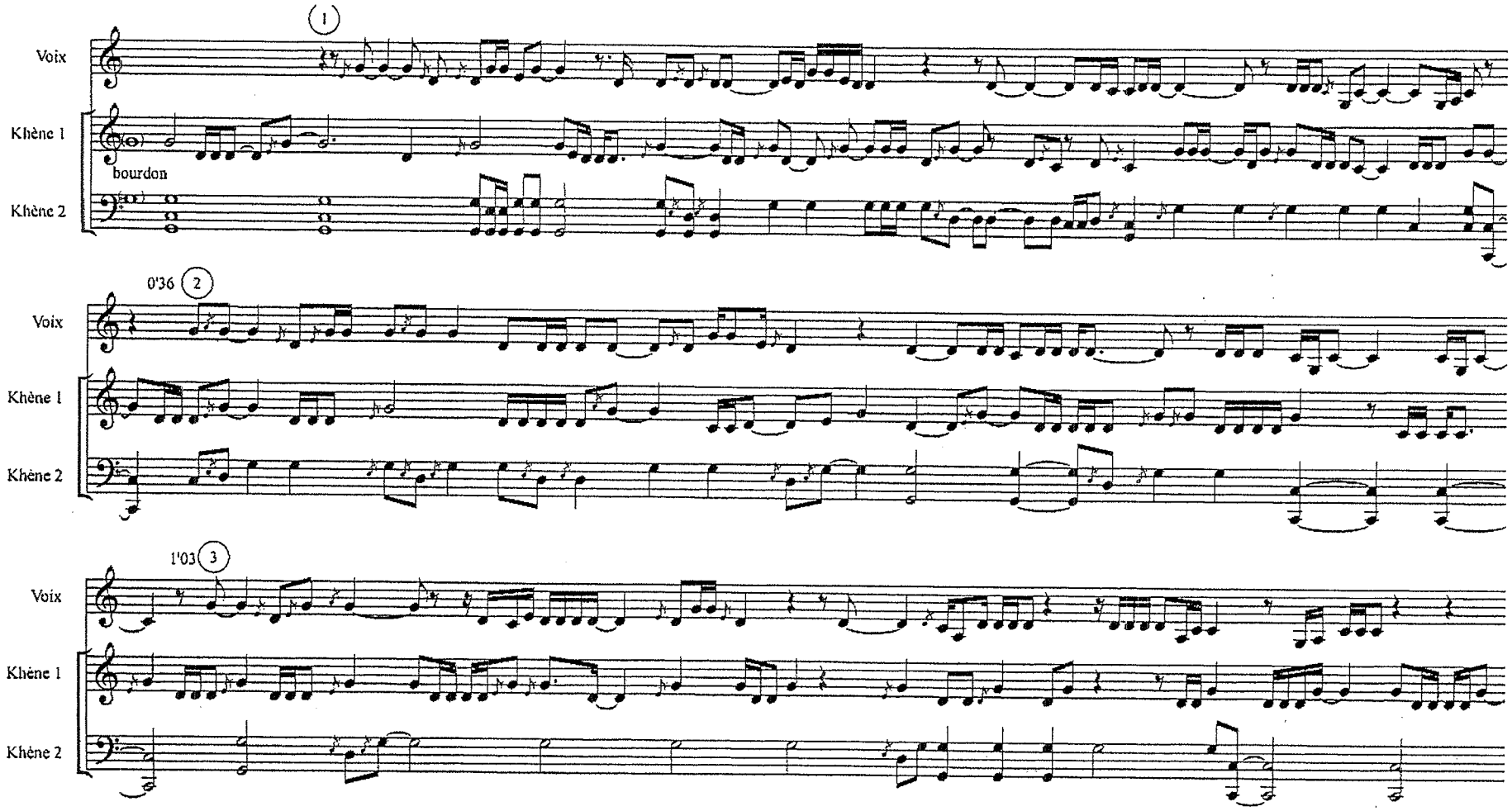
Dans les morceaux rapides , l'organisation des phrases exécutées par la voix et par les khènes est identique : nous retrouvons chaque phrase composée de deux séquences a et b, énoncées simultanément dans chacune des deux parties.

Dans les morceaux lents tels que le chant pour la nouvelle maison par exemple, la partie vocale et la partie des khènes fonctionnent différemment avec une certaine indépendance .

Exemple 82 : chant pour la nouvelle maison, transcription (cd I, 11, annexe 11)

Oï

Khène *touanrr* : chant pour la nouvelle maison



1'35 4

Voix

Khène 1

Khène 2

2'05 5

Voix

Khène 1

Khène 2

2'32 6

Voix

Khène 1

Khène 2

3'04 7

Voix

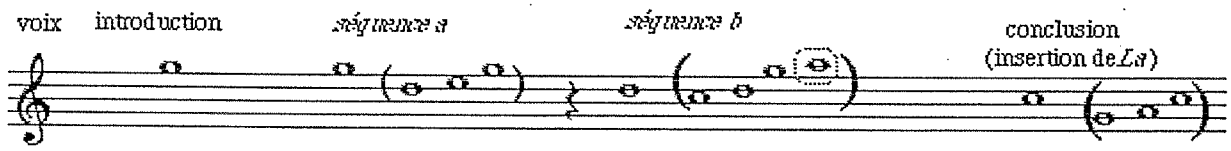
Khène 1

Khène 2

*Partie vocale

La partie vocale continue à énoncer des phrases composées bien distinctement de deux séquences a et b toujours séparées l'une de l'autre par un léger silence. Cependant les notes principales autour desquelles tourne la mélodie sont utilisées différemment dans ces « morceaux lents » que dans « les morceaux rapides ».

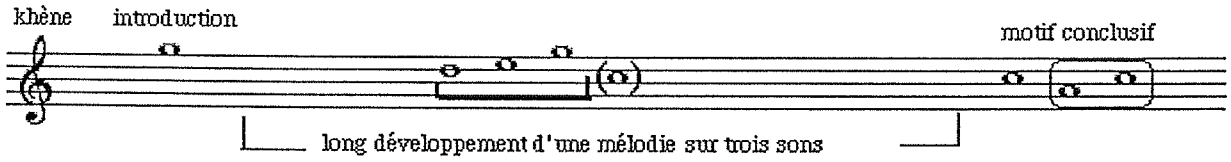
Contour et fonctionnement mélodique de la voix (exemple 83)



*Partie des orgues à bouche

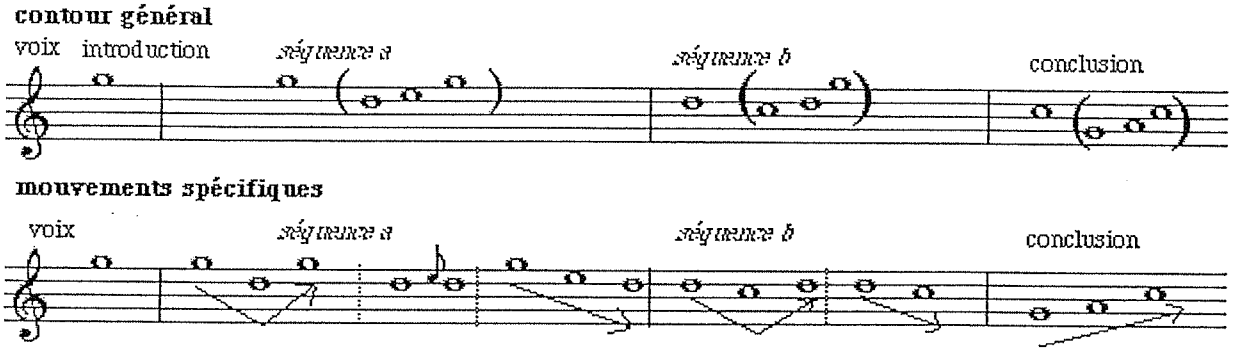
Les orgues à bouche quant à eux suivent plus ou moins le mouvement général de la mélodie dicté par la voix mais ne fonctionnent pas sur deux séquences bien distinctes. Hormis la conclusion et l'introduction phrase évolue plutôt comme un développement continu de la mélodie autour de trois notes *Ré, Mi, Sol*, mélodie sur trois sons à laquelle s'ajoute ponctuellement et rarement une quatrième note *Do*. Cet ajout rarissime est introduit au cours de la séquence b de la partie vocale mais bien souvent attend la fin de la phrase pour apparaître en conclusion.
Le fonctionnement des phrases de la partie instrumentale peut se résumer ainsi :

Contour et fonctionnement mélodique des khènes touanrr (exemple 84)

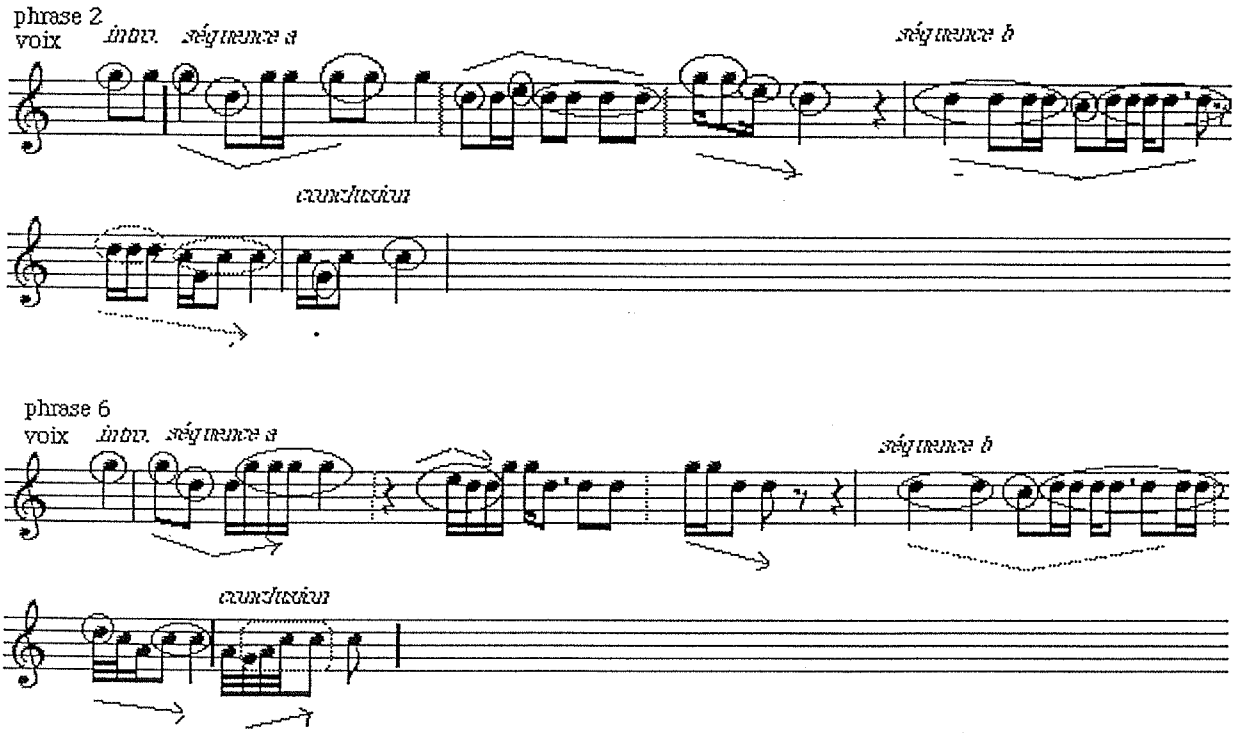


* A ces mouvements généraux s'ajoutent des précisions de détail de la structure, à savoir, la présence de quelques mouvements mélodiques plus précis que le contour mélodique général et la réitération de certains motifs mélodico-rythmiques structurants :

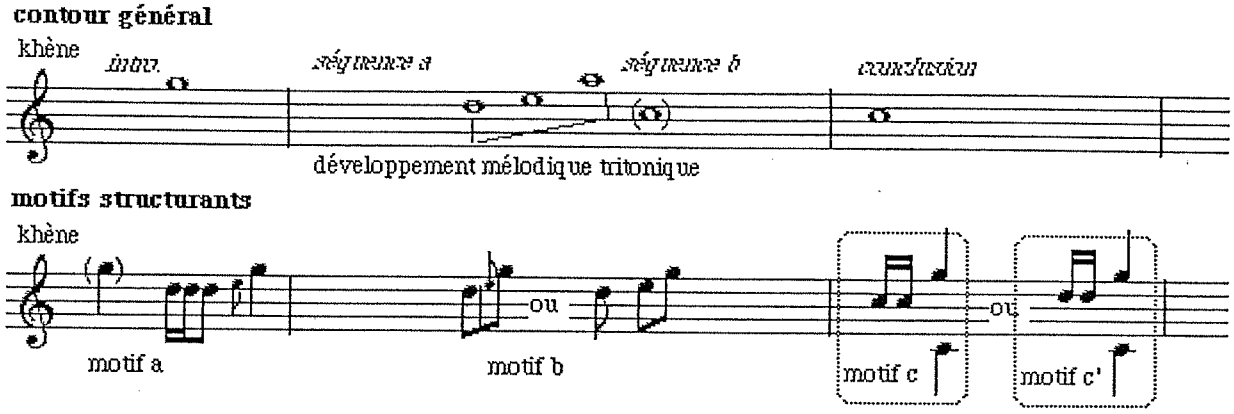
Dessins mélodiques spécifiques à la voix *(exemple 85)*



Exemple 86 : chant pour la nouvelle maison (cd I, 11, annexe 11)



Des motifs instrumentaux structurants *(exemple 87)*

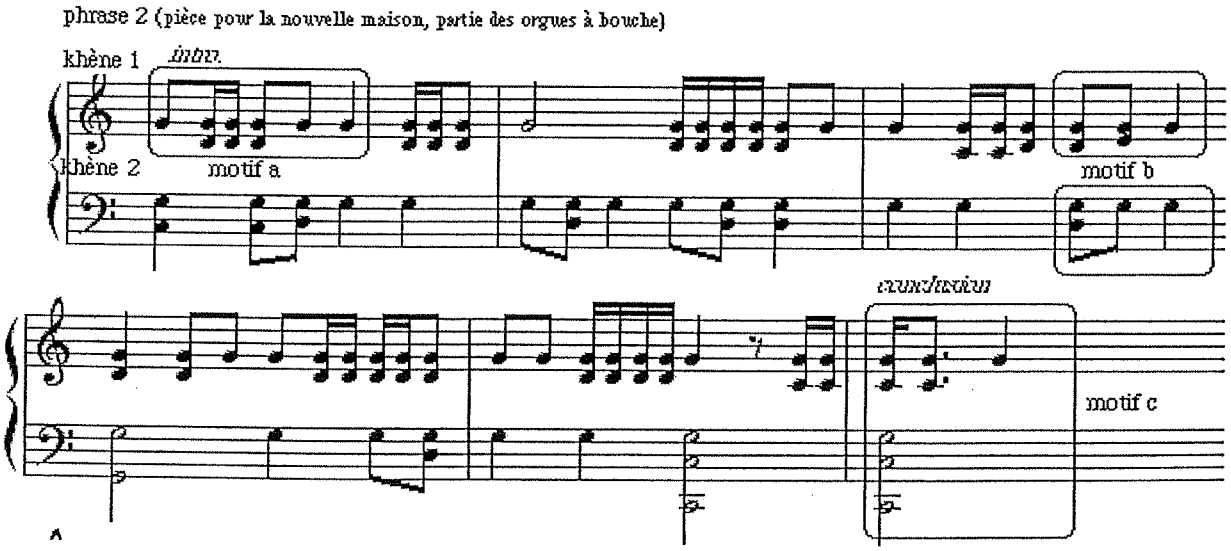


Motif a : motif introductif de chaque phrase généralement dans le silence avant même que la voix commence à chanter. Notons que dans la pièce pour la nouvelle maison, ce motif est absent dans les deux dernières phrases (phrase 6 et 7) où les rôles s'inversent et la voix débute avant les khènes. Ces derniers ne l'introduisant plus se retrouvent à suivre la voix.

Motif b : il s'agit plutôt d'un mouvement mélodique que d'un motif

Motif c : motif de conclusion

Exemple 88 : chant pour la nouvelle maison (cd I, 11, annexe 11)



Résumé : organisation formelle de la pièce pour la nouvelle maison

Phrase	voix Khène	 *motif a*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c' (sol)*
Phrase 2	voix Khène	 *motif a*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c (fa)*
Phrase 3	voix Khène	 *motif a*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c' (sol)*
Phrase 4	voix Khène	 *motif a*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c (fa)*
Phrase 5	voix Khène	 *motif a*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c (fa)*
inversion rôle introductif khène/voix				
Phrase 6	voix Khène	intro *silence*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c (fa)*
Phrase 7	voix Khène	intro *silence*	sequence a ¦ sequence b *motif b* mélodie sur trois notes	conclusion *motif c (fa)* *+ 3 fois*

Tableau 9

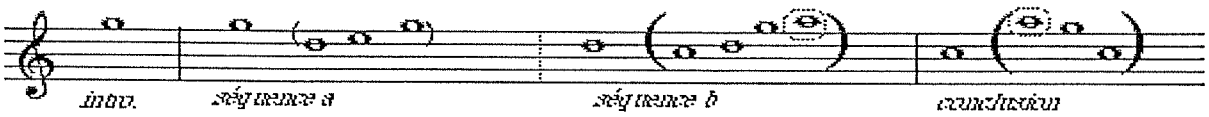
Comparaison « Morceaux lents »/ « Morceaux rapides »

Si on compare les deux types de morceaux, on retrouve le même contour mélodique dans les morceaux lents que dans les morceaux rapides (*Sol, Ré puis Do)* mais complètement décalé à l'intérieur de la structure de la phrase.

Structure mélodique et structure de la phrase (exemple 89)

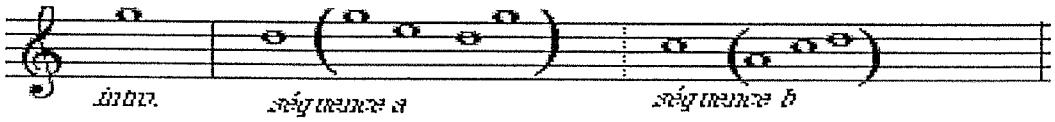
Morceau lent : pièce pour la nouvelle maison

Voix :



Morceau rapide : pièce de cour d'amour

Voix :

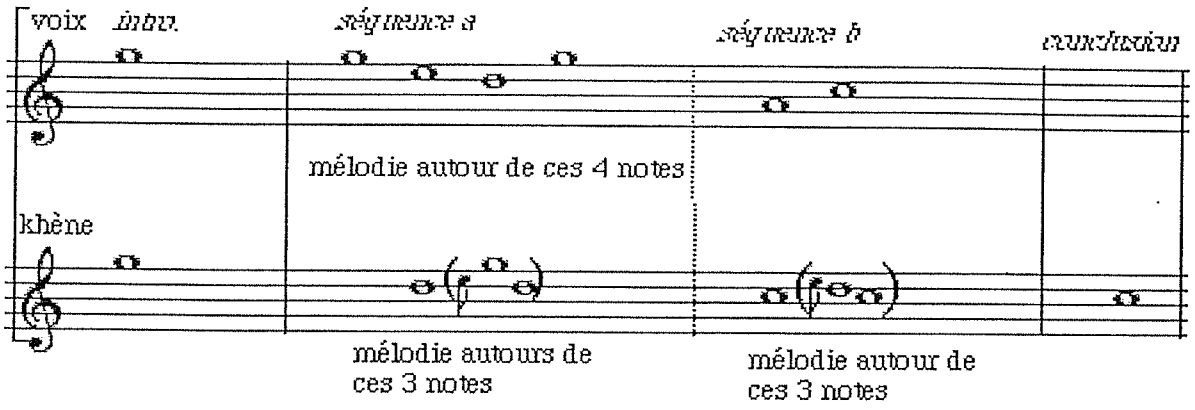


Ce décalage du contour mélodique auquel s'ajoute une tendance au rythme libre suscite cette perception si différente à l'audition des pièces lentes par rapport aux pièces rapides.

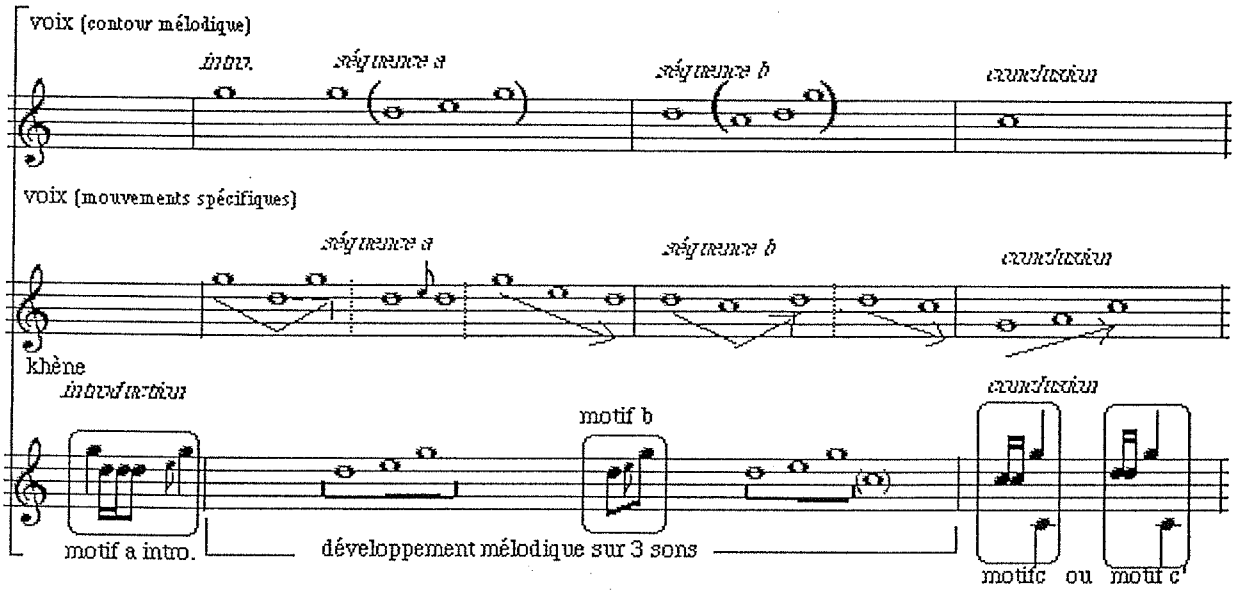
Résumé de l'organisation des phrases au cœur des morceaux lents et rapides

Chaque pièce est donc composée d'une succession de phrases dont l'organisation interne est spécifique à chaque type de morceau. Je propose donc un résumé du fonctionnement des phrases pour chacun des deux types de morceaux :

Morceaux rapides *(exemple : pièce de cour d'amour ou pièce d'accueil)* *(exemple 90)*
Phrase type



Morceaux lents *(exemple : pièce pour la nouvelle maison)* *(exemple 91)*
Phrase type



Il est intéressant de noter la plus grande présence d'éléments structurants (tels que des mouvements mélodiques très précis ou la réitération de certains motifs) dans les pièces lentes qui à l'audition semblent le moins structurées et donnent l'impression d'un grand développement continu.

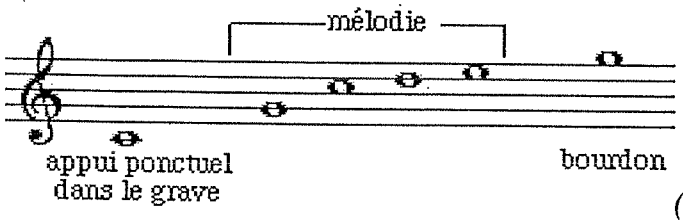
2-2. 3 Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche

Les procédés polyphoniques de l'orgue à bouche sont exploités de la même manière d'un répertoire à l'autre, dans une assez faible densité sonore. L'impression

d'épaisseur sonore est en fait suscitée par le jeu simultané des deux orgues à bouche et non par un jeu polyphonique dense de l'instrument lui-même.

2-2. 3 a L'orgue à bouche

Les répertoires « morceaux rapides » et « morceaux lents » développent tous deux une mélodie sur quatre sons enrichie d'un bourdon.



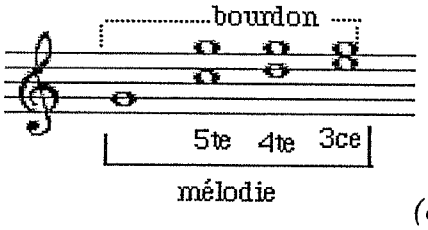
(exemple 92)

Le jeu du bourdon

Chaque orgue à bouche émet un bourdon continu, conséquence même d'éléments formels fonctionnels de l'instrument. En effet, chaque orgue à bouche possède un tuyau sans trou de jeu mais muni d'une anche libre : ainsi, à chaque inspiration ou expiration, ce tuyau produit systématiquement un son suscitant un bourdon continu, présent dans toutes les pièces. Il repose sur le cinquième degré *Sol* et quitte de temps à autre son rôle de bourdon pour enrichir l'échelle mélodique.

Des agrégats ?

Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche *touanrr* repose sur l'emission de deux voir trois sons simultanés, guère plus.
En dehors du bourdon entraînant l'émission de quinte, quarte ou tierce,



(exemple 93)

l'agrégation de notes principales par volonté d'épaisseur sonore se résume uniquement à un jeu d'octaves ou de quintes et non pas une recherche de riches agrégats.

2-2.3 b Rapport entre les deux *khène Touanrr*

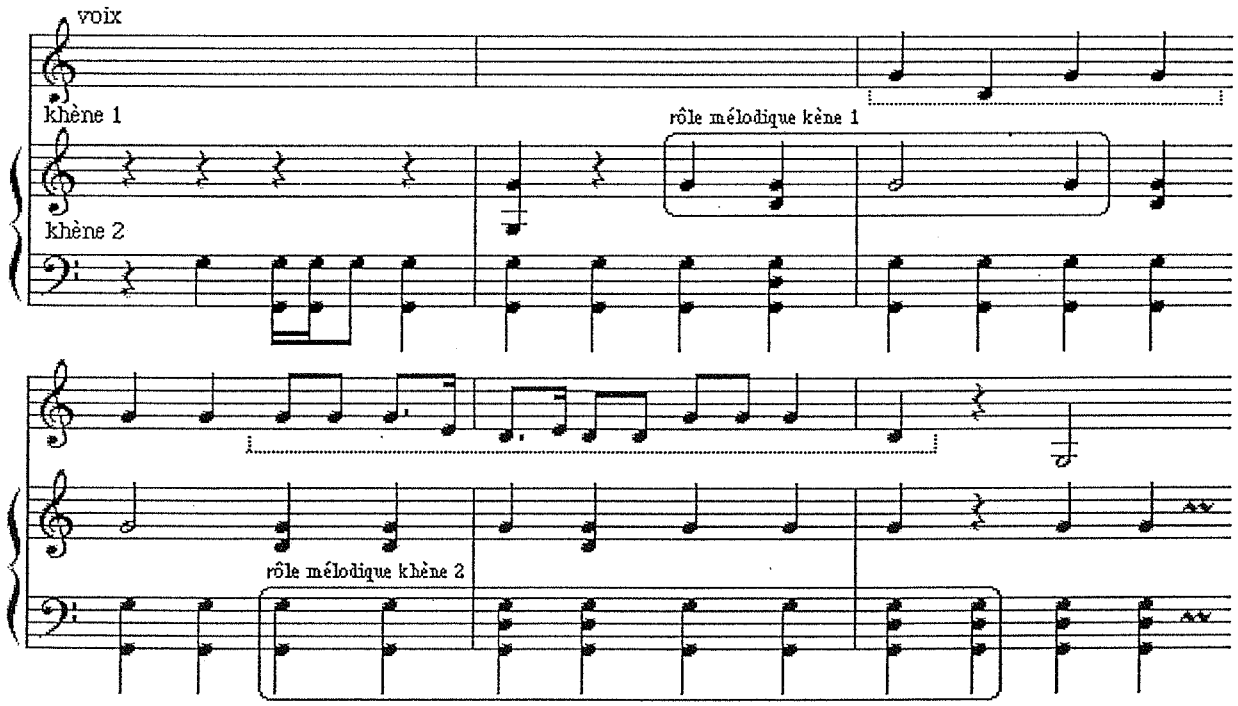
Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche repose ici essentiellement sur le jeu simultané des deux orgues à bouche. Le rapport entre ces deux instruments se

différencie quelque peu entre les pièces de type « morceaux lents » et les pièces de type « morceaux rapides ».

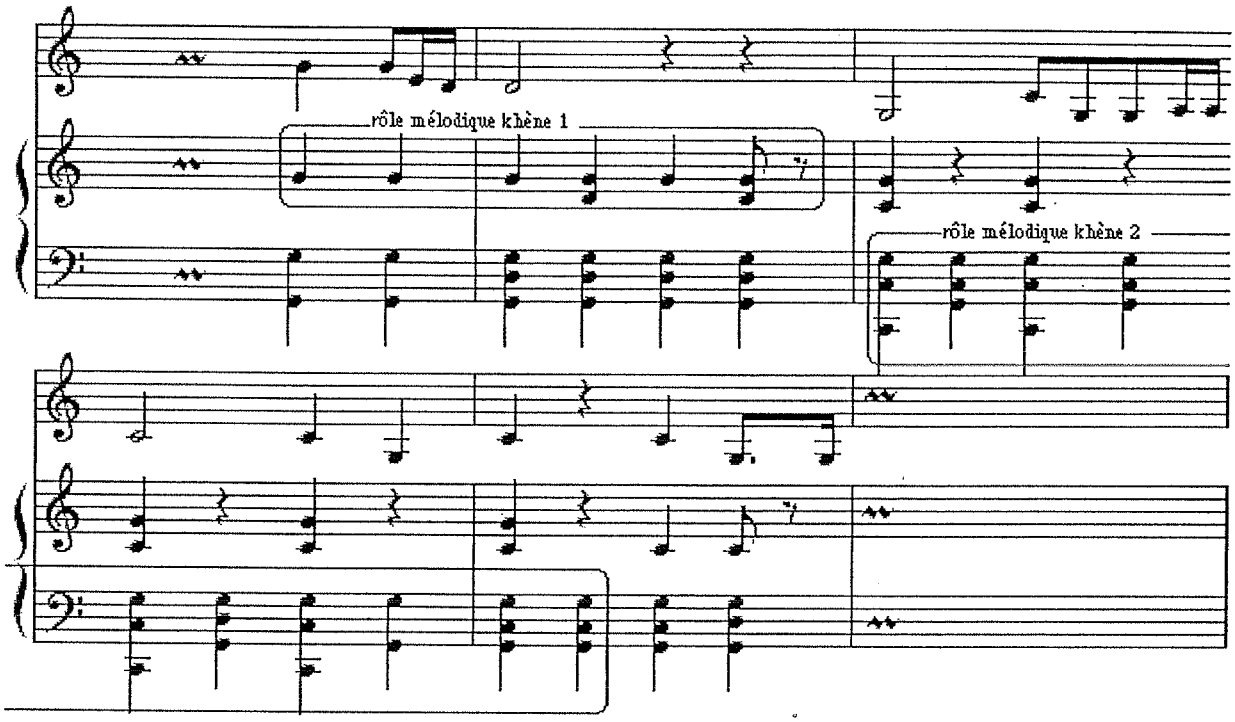
Morceaux rapides

Ces pièces essentiellement de divertissement semblent donner au petit khène (le *touanrr* femelle) un rôle mélodique et au grand khène (le *touanrr* mâle) une fonction d'appui de la mélodie. Cet appui s'effectue par une ponctuation régulière de la mélodie, marquant la pulsation à la noire par un ensemble de sons de type agrégats, mais d'une faible densité. Il s'agit généralement de deux voire trois sons simultanés. Notons que la fonction mélodique a tendance à alterner ponctuellement et même fréquemment entre les deux khènes.

Exemple 94 : chant d'accueil (début du chant) (cd I, 9, annexe 9)



Exemple 95 : chant d'amour (phrase 3) (cd I, 10, annexe 10)

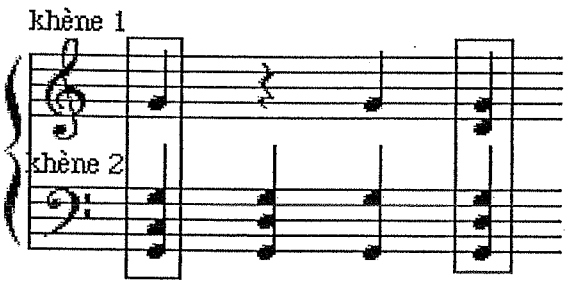


La polyphonie particulière de cette musique tient surtout dans le développement d'un jeu subtil entre les deux khènes :

Des agrégats

Généralement, le *touanrr* mâle reprend simplement la mélodie du *touanrr* femelle, à l'octave inférieure et enrichie d'une note supplémentaire constituant ainsi de simples agrégats.

Exemple 96 : chant d'amour (cd I, 10, annexe 10)

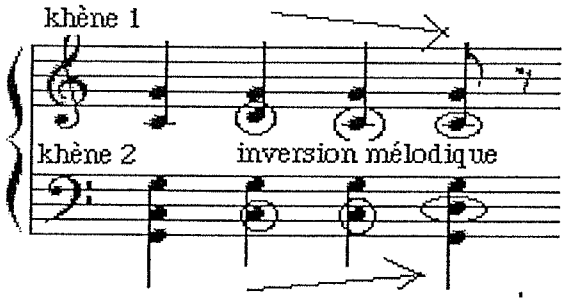


À ceci s'ajoute fréquemment un jeu d'inversion et d'anticipation de la mélodie par le grand khène (le *touanrr* mâle).

Un jeu d'inversion

Le grand khène joue souvent la mélodie en miroir, sur trois ou quatre pulsations, inversant ainsi le contour mélodique. Il en résulte un jeu simultané des deux orgues à bouche, un peu particulier.

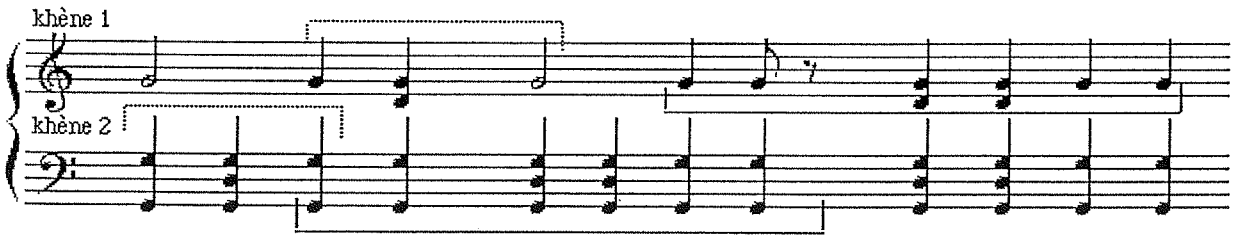
Exemple 97 : pièce instrumentale, morceau rapide (cd I, 8, annexe 8)



Un jeu d'anticipation

Régulièrement, les agrégats d'appui de la mélodie du grand khène introduisent celle-ci en laissant percevoir une anticipation de la note qui sera énoncée une pulsation plus tard, dans la mélodie du petit khène.

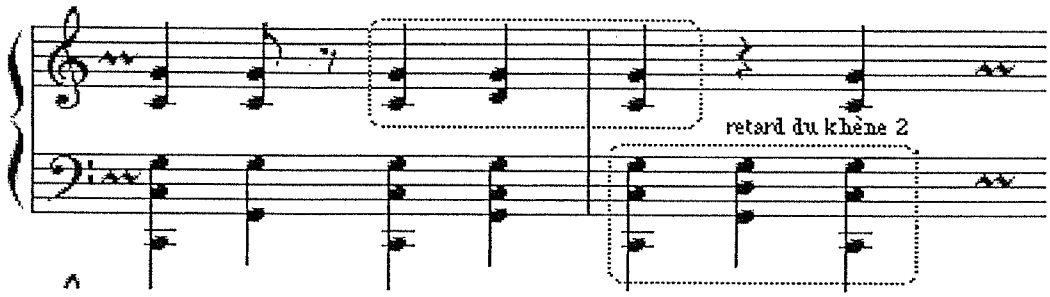
Exemple 98 : pièce instrumentale, morceau rapide (extrait) (cd I, 8, annexe 8)



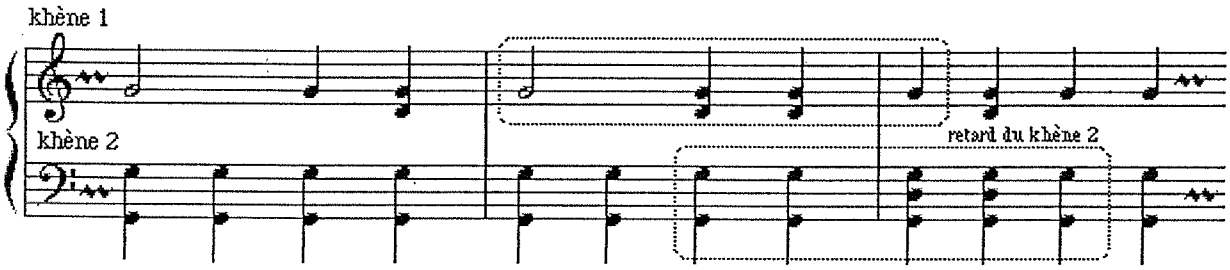
Des tuilages ?

Le *touanrr* mâle joue souvent la même mélodie que le *touanrr* femelle enrichie d'une note supplémentaire (créant un petit agrégat). De temps à autre, il exécute cette mélodie avec un léger retard, d'une ou deux pulsation donnant ainsi l'impression de tuilages ponctuels sur une courte durée (généralement trois ou quatre pulsations)

Exemple 99 : pièce instrumentale, morceau rapide (extrait phrase 1)
(cd I, 8, annexe 8)



Exemple 100 : chant d'accueil (extrait phrase 1) (cd I, 9, annexe 9)



Morceaux lents

Ces pièces se distinguent des précédentes avec un rôle beaucoup plus strict des deux khènes : le petit khène occupe un rôle essentiellement mélodique et le grand khène une fonction d'appui pour la mélodie sur les notes *Sol, ré* et *mi*. Ses quelques "échappées" à des fins mélodiques sont beaucoup moins présentes que dans les morceaux rapides.

Une recherche d'unisson?

L'impression générale laisse transparaître une volonté de rapport d'unisson entre les deux instruments. Le grand khène, généralement en valeur longue, appuie la mélodie par une succession d'agrégats. Il tend vers un unisson avec le contour mélodique de la partie florissante du petit khène.

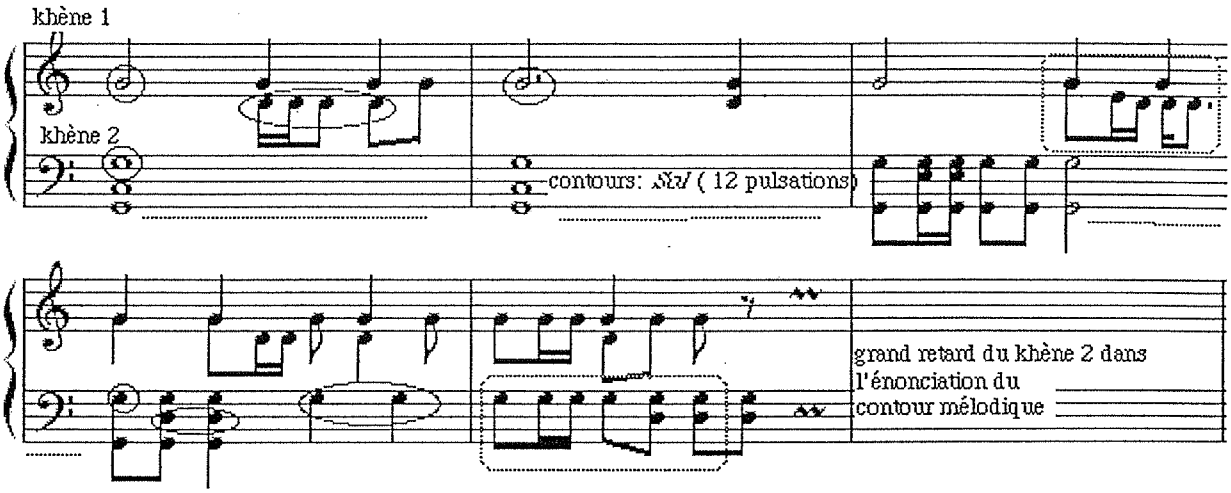
Un jeu de "décalage"

Dans ces morceaux lents, le grand khène pratique surtout toute sorte de décalages par rapport à la mélodie énoncée au petit khène.

Des tuilages ?

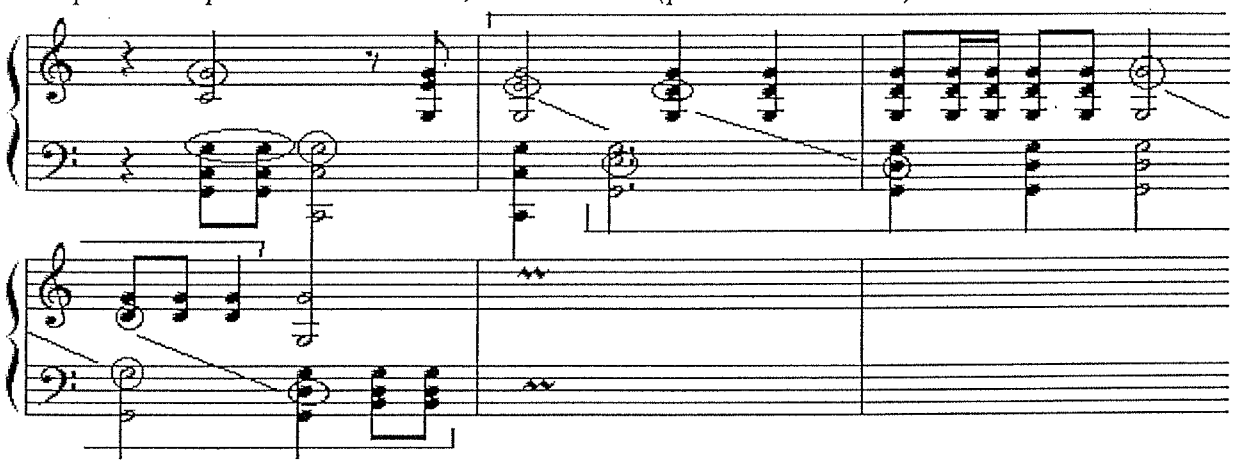
Une impression fréquente de tuilage est suscitée par un léger retard du grand *khène* appuyant ainsi le discours mélodique du petit *khène*.

Exemple 101 : chant pour la nouvelle maison (phrase1 : début) (cd I, 11, annexe 11)



Un tuilage strict apparaît ponctuellement au cours de la pièce lorsque les deux *khènes* jouent la même chose à l'octave, le grand avec deux pulsations de retard par rapport au petit.

Exemple 102 : pièce instrumentale, morceau lent (phrase 3 : extrait)



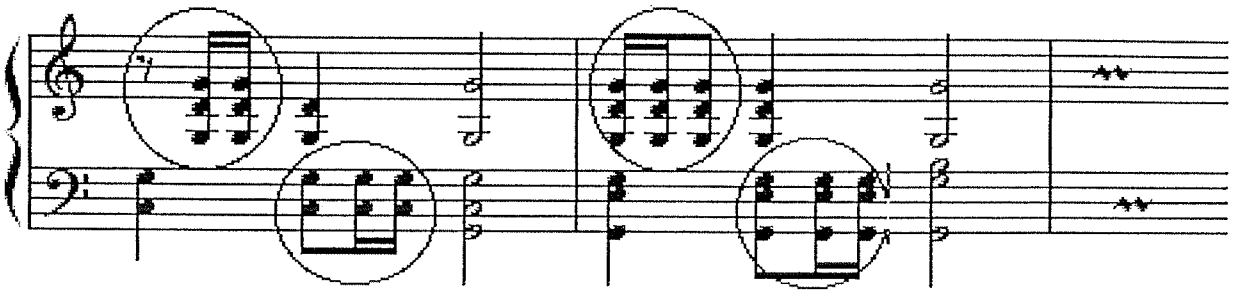
Contour mélodique

Comme nous venons de l'observer dans les exemples ci-dessus concernant le tuilage, un même contour mélodique est pratiqué dans les deux voix mais avec des rythmes différents. Le grand khène, en valeurs longues, effectue alors moins de variations que le petit khène autours des notes constitutives du dessin mélodique. Le grand en profite pour exécuter régulièrement un léger décalage dans l'émission de ce contour mélodique avec un retard d' une ou deux pulsations par rapport au petit khène.

Antécédent /conséquent

On observe aussi, de temps à autre, un décalage d'énonciation d'un même motif rythmique mais dont les hauteurs de note sont différentes. Ceci donne l'impression d'un dialogue entre les deux khènes comme une forme « d'antécédent /conséquent »

Exemple 103 : pièce instrumentale, morceau lent



Dans cet exemple, le motif est en plus inversé comme en miroir.

2-2. 3 c Rapport entre orgues à bouche et voix

Morceau rapide

La tendance générale du rapport « khène/voix » dans les morceaux rapides est l'homophonie entre la partie vocale et la partie du khène dotée de la fonction mélodique. Les deux khènes s'échangeant constamment leur rôle mélodique, cette homophonie « khène/voix » alterne constamment entre « petit khène / voix » et « grand khèn / voix ». Attention, les trois parties voix, petit khène et grand khène ne sont jamais toutes les trois simultanément en homophonie. L'un des deux khènes, celui qui n'occupe pas le rôle mélodique, se détache de cette tendance homophonique, soit par de multiples décalages tels des tuilages, des inversions, des anticipations, soit par des appuis tels des agrégats en valeur longue.

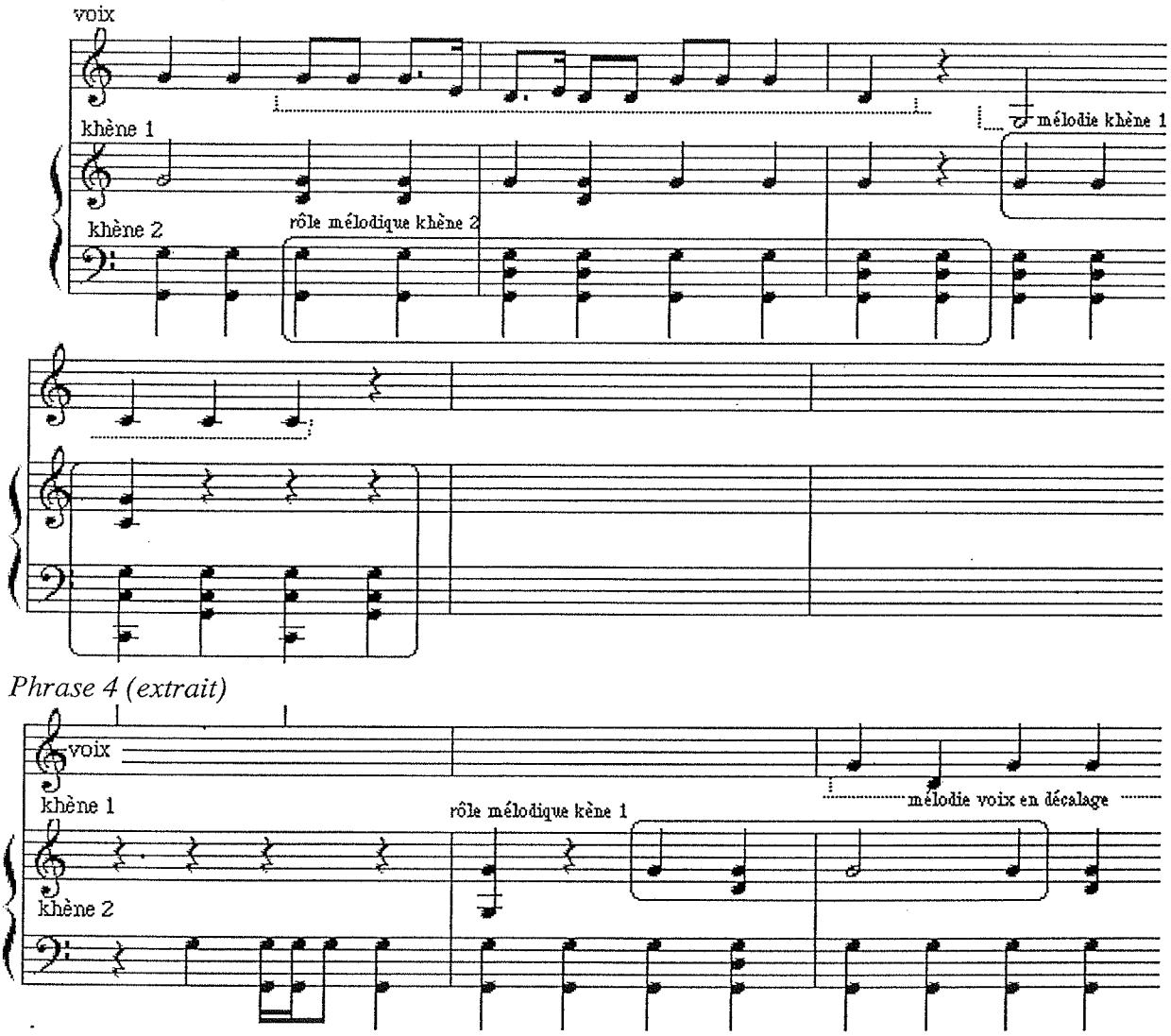
Le rapport entre voix et khène se joue donc sur l'émission d'une même mélodie ou d'un même contour mélodique réalisé et développé quelque peu différemment dans chaque partie.

On observe deux réalisations bien différentes :

1- La voix se retrouve à **l'unisson** avec l'un des deux khènes alternant constamment entre le grand khène et le petit khène.

Exemple 104 : chant d'accueil (cd I, 9, annexe 9)

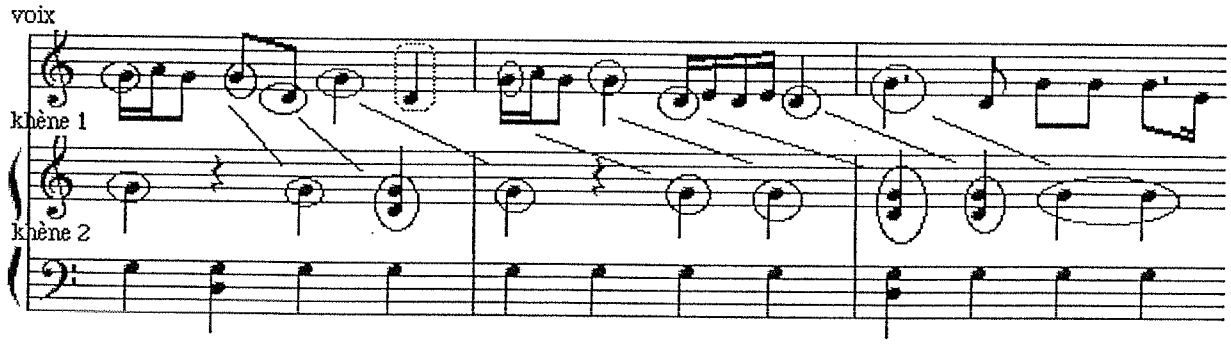
Phrase 1 (extrait)



2- La voix et **le khène** se retrouvent **en décalage**

* Soit la voix reprend en imitation un motif émis précédemment (deux ou trois pulsations plus tôt) par l'un des deux khènes.
* Soit ce procédé est inversé. Ceci est plus rare. C'est alors le khène qui répète avec un peu de retard un motif énoncé précédemment à la voix

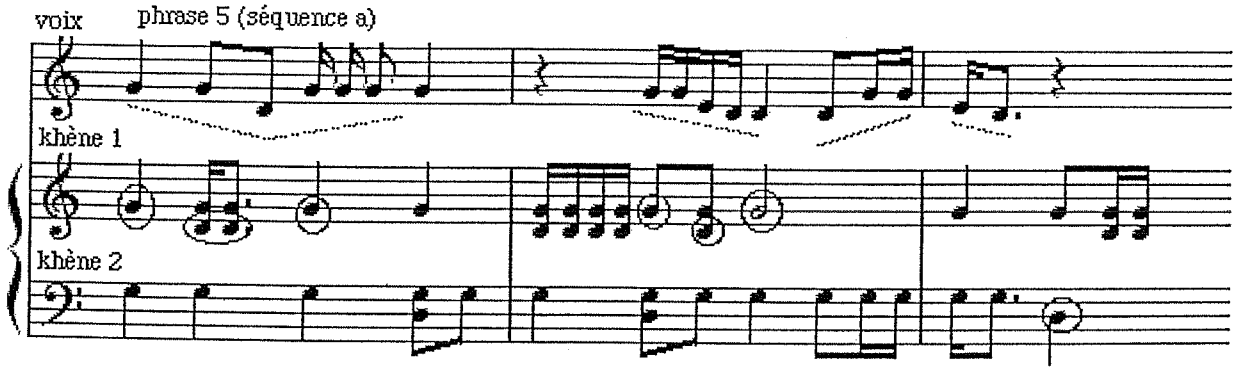
Exemple 105 : chant d'amour (extrait de la phrase 2) (cd I, 10, annexe 10)



Morceau lent

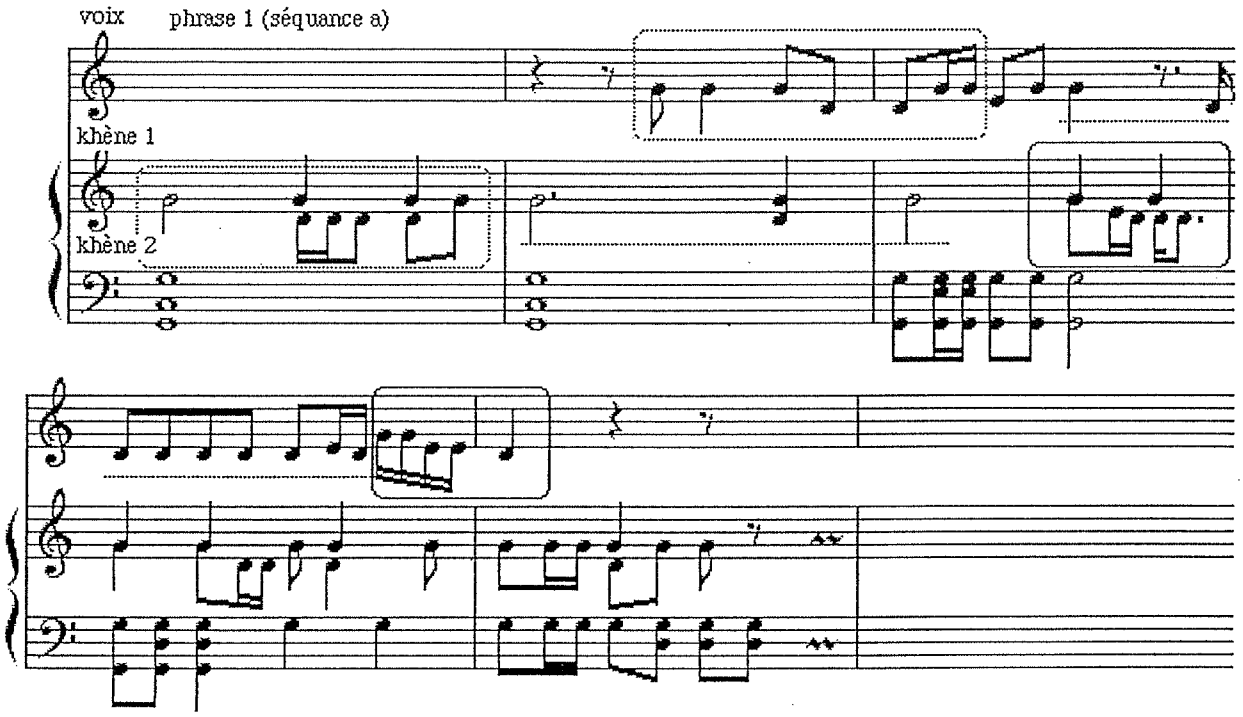
Dans les musiques rituelles, la partie vocale relève de l'ordre de la déclamation, proche du rythme libre, donnant l'impression d'un développement continu par une succession de différentes phrases.
La voix exécute un développement méllismatique, enrichi et varié du dessin mélodique énoncé par les khènes. Ce contour mélodique de base se veut avant tout un appui pour la voix.

Exemple 106 : pièce pour la nouvelle maison (début de la phrase 5) (cd I, 11, annexe 11)



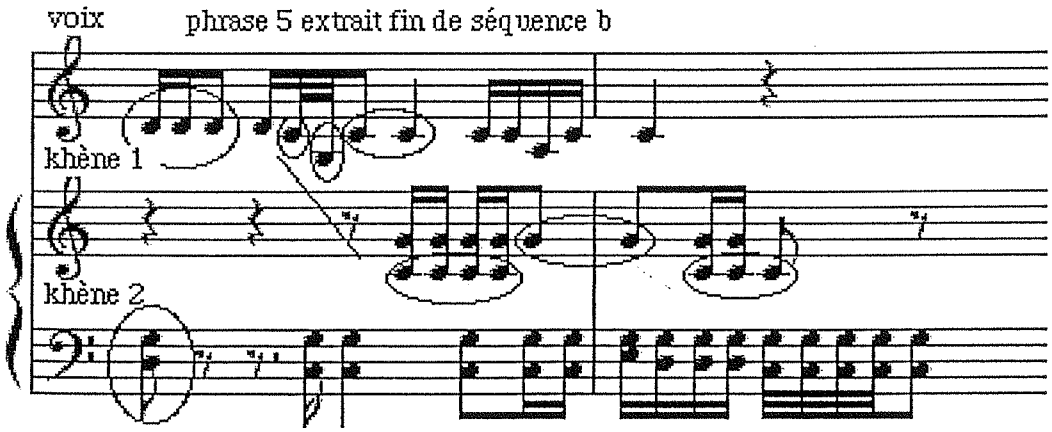
Ponctuellement, le rapport entre khènes et chant donne l'impression que le khène prédomine : le khène donne alors quelques notes mélodiques, une ou deux pulsation avant que le chant les introduise ou énonce le début du contour mélodique que la voix développera par la suite.

Exemple 107 : chant pour la nouvelle maison (phrase1 : extrait) (cd I, 11, annexe 11)



Enfin, par moment, les rôles s'inversent : le khène légèrement en retard tente de suivre la voix avec un petit décalage donnant une impression de tuilage.

Exemple 108 : chant pour la nouvelle maison (extrait : fin de la phrase 5)



CHAPITRE 2

LA MUSIQUE DE L'ORGUE A BOUCHE

LAO

1-La musique de l'orgue a bouche lao : le khene

Photo 15 : khène lao, après midi festif à *Ban Thoun Loua*

1-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

Le khène occupe une place prédominante dans le patrimoine musical lao. Cet instrument très populaire se retrouve dans bon nombre de circonstances. D'après Jacques Brunet "le khène est l'instrument national sans lequel il ne peut y avoir de cérémonies et de fêtes populaires".[74]
Pratiqué lors de divertissements, il développe un genre musical très populaire appelé le *Lam* ; on le trouve également au cours de rituels accompagnant l'officiant lors de cérémonies pour le génie.

1-1.2 Musique de divertissement : le *lam*

Le *lam* est un genre vocal généralement improvisé, accompagné par un thème mélodico-rythmique effectué au khène. Il est souvent enrichi par des mouvements corporels du chanteur (surtout mains et visage) très expressifs, proches de la danse

.

Ce genre très populaire pratiqué de manière informelle nécessite la présence de quelques personnes car il s'agit d'un phénomène de joie communicative, une façon "d'être ensemble" : pratiqué lors de toutes les fêtes et occasions rassemblant la communauté villageoise, on le retrouve quotidiennement au sein de la cellule familiale, le soir après le travail.

C'est dans cette dernière circonstance que j'ai eu le plaisir, à Vientiane en 1997, de faire la connaissance de M. Bounthay, vieux Molam (chanteur de lam). Lors de mon premier terrain au Laos, nous avons passé plusieurs soirées ensemble autour d'un modeste repas, de l'alcool de riz (qu'il prévoyait toujours lorsqu'il savait que nous venions), et surtout autour de notre amour pour la musique. Ainsi un soir, après m'avoir écouté jouer du khène puis chanté les larmes aux yeux sur le thème mélodico-rythmique que je lui offrais, il m'expliqua, dans une émotion intense, tel un maître à son élève, ce qu'était pour lui le *Lam* :

---

[74]- Jacques Brunet, *Laos lam Saravane Musique pour le khène*, disque Ocora, notice p. 2.

Photo 16 : Molam, Monsieur Bounthay

« Depuis longtemps la littérature lao vivait. Quelle est l'importance de la littérature lao ? En réalité, elle est meilleure que d'autres; la prononciation, l'articulation ainsi que les notes de musique sont tout à fait différentes et cela nous rend fiers. Nous, les Lao, adorons l'art. Les jardiniers, les cultivateurs sont pareils (...). Si on parle du *Lam* lao, il y en a plusieurs sortes, car chaque région, chaque province a son propre *Lam*. Par exemple, le *lam Paksé* est très différent de celui du Nord, *lam Phou Tay* ; *lam Pheune* est aussi amusant ; celui de *Louang Prabang*, c'est *Khabthoum*, tandis que celui de *Saravane* est autre chose, ainsi que *Khonesavanh* et le *lam Teun*. Le dernier, c'est *lam Siphandone* »".

On voit dans ce témoignage l'importance de la littérature et donc de la connaissance (légendes, histoire...), une fierté pour l'art et la musique, ainsi qu'une certaine territorialisation du chant.

- Aussi comment peut-on distinguer chaque *lam* ?

Les Lao les identifient selon leur lieu d'origine. En effet, selon eux, chaque *Lam* aurait une origine géographique. Ils prennent alors le nom d'une ville, par exemple *lam Tangvay* (Tangvay est une ville proche de Savanakhet), ou encore le nom d'une population habitant une région, par exemple le *lam Pouthay*. Chaque *Lam* serait donc

spécifique d'une région avec une prédominance pour le sud : la région de Saravane (ex. *lam khonesavanh*), de Savannakhet (ex. *lam tang vay*), l'île de Kong (ex. *lam long*), mais aussi plus vers le nord : Vientiane, Luang Prabang ou encore Xieng Kouang.

Pour les Lao eux-mêmes, le lieu d'origine permet la distinction des *lam*. Cependant, le *lam* est un chant poétique accompagné par le khène. Ces deux critères ne permettraient-ils pas également d'affiner cette distinction ?

En effet, le khène développe un thème mélodico-rythmique propre à chaque *lam*. Le thème est reconnaissable en tant que tel par les Lao. L'écoute leur permet de dire de quel *lam* il s'agit.

Il est par contre plus difficile d'établir une distinction à partir de la structure poétique, car deux structures formelles sont généralement utilisées dans l'un ou l'autre chant ou parfois simultanément dans un même *lam*.

Le premier genre poétique rencontré consiste en une succession de quatrains dont chaque vers possède généralement sept pieds. Ce genre est appelé par Catherine Choron Baix "le *Kone neun*" et par Terry Miller "*glawn gön*"[75].

Le second genre poétique, plus simple, est composé d'une succession de vers continus. Il est appelé "*Kone tat*" par Catherine Choron Baix et "*glawn dut*" par Terry Miller. Les vers possèdent ici sept, onze ou treize pieds[76].

Ces formes sont difficiles à définir. En effet, une grande liberté permet d'ajouter des expressions introductives ou conclusives à chaque vers, tels des préfixes ou des suffixes.
Enfin, ces styles poétiques n'utilisent pas un système de rimes très structuré, mais développent plusieurs techniques poétiques (selon les capacités du chanteur) telles que des allitérations, des assonances, des rimes internes, externes...

Les deux exemples qui suivent illustrent les deux genres poétiques énoncés ci-dessus. Ce sont des extraits des exemples sonores (cd I, 12, annexe 12)(*lam khonesavanh*) et (cd I, 14, annexe 14) (*lam pheune*)[77].

---

[75]- Catherine Choron Baix p 57 - Terry Miller, p. 100.

[76]- Comme je suis avant tout musicienne et musicologue, cette étude développera surtout les aspects musicologiques. Pour plus d'information sur les formes littéraires, voir la thèse de Catherine Choron Baix et l'article de Thao Nhouy Abbay, "La versification", in *Présence du Royaume Lao (PRL)*.

[77]- Traduction effectuée par Sianousoune.

ລົ່ມ ຄອນສະຫວັນ (Lam Khonesavanh)

ອ່ອນໆ ອ່ອນ|ແກ້ນ ສາວ ນາງ ອ່ອນ|ໆ
One one one one|kém sao nang one one
Douces, douces, tes joues sont très douces

ນິນ|ຢ່ານ້ຳວ ໝີ ດອກ ເນີ ນອນ|ກ່ອນ ພີ|ຊ່ວຍ ເດີ|ນ້ອງ
Muni|ya fao ni dork meua none|kone phixay deu nong
Ne t'endors pas avant moi ce soir

ບອກ|ວ່ານ|ແສນ ອ່ອນ|ຊ່ອນ ພະນ|ານ ເຈົ້ານ|ບ່ມີ ເບົ້ານ ເຈ້ານ ບ່ານ ເຕື່ອ|ຍ
Bork va|sène one xone phanang vao|bo mi bao chao bang teuay
J'admire la manière dont tu mènes la conversation

ແນ່ນ ນ້ຳ|ໝັກ ເຂົ້ານ ຢູ່|ເລື້ອ|ຍ|ບ່ ເຫື|ອ|ຍ ແ|ຫ້ງ ດອກ ເຫື|ອ|ໄຫ|ລ
Mène nam nak khao you leuay|bo heuay héng dork heua lay
Tu parles avec habileté et avec beaucoup de confiance en toi

ຄືວ່ານ|ນະ|ຕິ ໃດ ກ ກ່ານ|ໄດ|ອັ|ນ|ນີ້ ໃຈ ເຈ້ານ ແ|ຈ້ງ ຈີ
Khu va|matiday ko kam day|anh ni chay chao chéng chu
Tu sembles être au courant de tout

ຫ|ານ|ໃດ|ຫ|ລື ດອ|ກ ຈັ|ນ ເ|ຈ້ານ|ໂ|ອ|ຍ ສ|ມ|ທ|ຽ|ບ ຫ|ານ|ກ ບ່ ມີ
Ha day lu dork chanh chao|oy somthieb hark bomi
Aucune fille ne pourra se comparer à toi

ຄືວ່ານ|ນ|ານ ພ|ບ ນ້ອ|ງ ດ|ອ|ກ ເ|ທື|ອ ນ|ານ|ກ|ສ|ຸ|ດ ທ|ີ ດ|ີ ພ|ະ|ໄ|ທ
Khuva|ma phob nong dork theua ni|ko soud thi di phathay
Je suis très content de te rencontrer

ພ|ານ|ພ|ູ|ມ|ໃ|ຈ ຈ|ວ|ນ|ເ|ຈ|ະ|ຢ|ານ|ກ ຈ|ອ|ງ ຈ|ິ|ງ|ແ|ລ|ະ ຈ|ັ|ງ ຈ|ອ|ງ
Ihark phoum chay chouan cheu|yark chong ching|le chang chong
Je suis très fier de rencontrer et je veux que tu sois mienne

ນ|ານ ເ|ຫ|ັ|ນ ນ|ິ|ງ ເ|ຈ້ານ ນ|ານ|ງ ນ|້ອ|ງ|ປ|ະ|ຄ|ອ|ງ ຕ|ົ|ນ ຕ|ົ|ງ|ບ|ໍ່ ທ|ຽ|ງ
Ma hénh nong chao nang nong|pakhorng tonh tangbo thiang
Quand je t'ai rencontré je ne me sens plus moi-même

ນ|ານ ເ|ຫ|ັ|ນ ສ|ີ ດ|ອ|ກ ກ|່ານ|ກ|ຽ|ງ|ຈ|ໂ|ອ|ຍ ຊ|ານ ແ|ລ|້ວ ບ|ໍ່ ຢ|ານ|ກ ເ|ນ|ີ|ອ.....(ຫຼືຢ|ານ|ໆ)
Ma hénh si dork kamkiang|oy xa léo bo yark meua.. ..... (huyaŋ)
quand je t'ai rencontre je ne veux plus rentrer chez moi. . . . . (Interjection)

ລົ່ມ ເ|ພ|ີ|ນ (Lam Pheune)

ຈ|ັ|ບ ຈ|ົ|ດ|ໝ|າ|ຍ ຂ|ອ|ງ|ນ|້ອ|ງ | ຂ|ີ|ດ ວ|ົ|ງ|ຂ|ອ|ງ| ແ|ລ|້ວ ເ|ປ|ີ|ດ ອ|ານ | ແ|ລ|້ວ ເ|ປ|ີ|ດ ອ|ານ
Chab chodmây khorng norng| khid vongxorng|léo peud ane | leo peud âne
J'ouvre la lettre que tu m'as ecrite et je la lis

ລ|ະ|ພ|ໍ ປ|ານ ໂ|ທ|ດ ປ|ະ|ຫ|ານ|ອ|ານ ດ|ູ ແ|ລ|້ວ ນ|ັ|ງ ເ|ສ|ົ້|າ|ຄ|ວ|ານ ເ|ຈ|ົ|າ ອ|ັ|ກ ກ|ັ|ນ
Laphor pâne thod pahâne|âne dou léo nang sad|khouâm vaohak kanh
En lisant la lettre, je deviens triste, comme je viens d'être condamné à mort

ນ|ານ ຈ|ົ|ດ|ໝ|າ|ຍ|ນ|້ອ|ງ ວ|່ າ ກ|ຶ|ກ ບ|ິ|ບ|ຄ|ັ|ນ|ນ|້ອ|ງ ວ|່ ານ ກ|ຶ|ກ ບ|ິ|ບ|ຄ|ັ|ນ|ຈ|ຶ|ງ ໄ|ດ|້ ແ|ຕ|່ ງ ງ|ານ ລ|ອ|ກ ງ|ານ ໄ|ປ
Nay chodmây|norng va thuk bib khanh|norng va thuk bib khanh|chung day teng lork ngâne pay
Dans la lettre tu disais que tu as été forcée de te marier

ຊ|ານ ເ|ປ|ັ|ນ ຄ|ົ|ນ ນ|ໍ ລ|ຶ|ນ ໄ|ວ|ໄ|ຮ|ັ|ກ ບ|ໍ ຈ|ິ|ງ ຜ|ູ|້ ຍ|ິ|ງ ເ|ອ|ີ|ຍ
xâng penh khonh nor lûm vay|hak bor ching phou gning oeuy
oh! les filles ne sont pas très sérieuses avec l'amour et elles t'oublient très vite

. . . . . .

ໂ|ອ|ນ|ນ|ານ|ເ ຈ|ົ|ດ|ໝ|າ|ຍ ນ|້ອ|ຍ ໄ|ປ|ສ|ະ|ນ|ີ ນ|ານ ສ|ິ|ງ|ອ|ົ|ກ ອ|ີ|ອ|ົ|ງ ຍ|ິ|ນ ແ|ປ|ນ|ຫ|ົ|ວ ຫ|ານ|ວ ຊ|ຶ|ນ ຊ|ຸ|ນ
oh nor nâng! chodmay noy paysani nam song|ok i ong gnim pène|houa hâo xune xom
Oh, jeune fille! j'ai été très content de recevoir ta lettre

ແ|ທ|ບ ຊ|ຸ|ນ|ລ|ົ|ນ|ໂ|ຍ|ານ ອ|ານ ຈ|ົ|ດ|ໝ|າ|ຍ|ຄ|່ າ|ວ ນ|ານ|ວ ໝ|ານ|ວ ຊ|ິ ແ|ລ|ນ|ໄ|ພ|ານ ໄ|ປ ພ|ໍ ແ|ລ|້ວ
Thèb xom lom|gnâme âne chodmay|kham va nây xi léne|phâne pay phor leo
Mais je me suis presque évanoui quand j'ai su que tu ne m'aimais plus

ພ|ັ|ງ ຄ|ໍ|າ ນ|ິ|ເ|ສ|ັ|ງ|ໃ|ຈ ບ|ໍ ຄ|ອ|ຍ|ອ|ານ ບ|ໍ ຈ|ົ|ບ ກ|ານ ຈ|ອ|ຍ|ຫ|ລ|ົ|ງ ໃ|ຫ|້ ຂ|ຶ|ນ ນ|ານ
Fang kham ni|siâchay bor khôy|âne bor chob kâne choy|long hay khunh ma
J'étais trop triste, je n'ai même pas lu la lettre jusqu'à la fin quand je me suis mis a pleuré

ຕ|ັ|ດ ຂ|ວ|ດ ນ|ິ|ນ|ໝ|ອ|ງ|ໝ|ົ|ນ ລ|ັ|ກ ເ|ສ|ົ້|ານ|ອ|ງ ດ|ູ ງ|ົ|ວ|ຕ|ົ|ນ|ເ|ອ|ງ ກ|ະ|ຈ|ັ|ງ ສ|ູ|ງ ຕ|ົ|ກ|ໃ|ຕ|້
Tad khâd banh|mongmonh ladsao|morng dou ngao tonh éng kachang soung tok tay
Mon histoire d'amour est très triste, je vois mon ombre tombé de très haut

. . . . . .

- Les thèmes abordés dans ces chants dépendent du chanteur qui improvise et ne sont pas spécifiques à chaque *lam*. Un même *lam* peut d'un jour à l'autre porter des thèmes totalement différents, autour de l'amour ou de la religion[78].

Le thème prédominant, le plus usité, est celui de "l'amour". Le molam puise son inspiration dans la tradition orale. Il emploie beaucoup de métaphores et d'images inspirées de la vie quotidienne et surtout de la nature. On retrouve des formules poétiques et des expressions entendues auprès des aînés lors de performances passées et retenues par ceux qui les emploient aujourd'hui. Ce thème entraîne de véritables joutes oratoires, des "cours d'amour" pendant lesquelles garçons et filles se défient et se répondent en chantant.

> « La musique sert d'entrée en matière, et pendant que le khène modulant des bribes de chansons cherche un thème, les jeunes gens demandent des cigarettes (...). Bientôt, après quelques mesures mélodieuses et jouées sur un rythme vif, une voix monte. C'est celle du *phoubao*, le plus éloquent qui engage la conversation. La cour d'amour est commencée par une métaphore poétique, sur un récitatif cadencé accompagné en sourdine par le khène »[79].

Cette pratique poétique chantée développe les grands sujets du désir, de la séparation, de la tristesse et de la crainte. Certains sont très poétiques, mélancoliques et métaphoriques, d'autres ironiques et grivois. Cependant, il ne s'agit pas de déclarations d'amour personnelles, mais de faits sociaux généraux touchant l'ensemble de la communauté. Pour Catherine Choron Baix, ces chants « traduisent plus que des sentiments individuels, des thèmes sentimentaux »[80].

Le second grand thème est lié à la religion. On trouve ainsi des récits chantés, des histoires se référant à des héros légendaires. Ces derniers sont toujours liés à l'une des vies antérieures du bouddha. Parfois cependant, ils invoquent tout simplement l'importance de pratiques religieuses liées au bouddhisme. On retrouve ainsi des références à l'acquisition des mérites "boun", but principal de la vie religieuse. Attention, il n'est jamais question de "dogme" dans ces chants, bien qu'ils revêtent un

---

[78]- Cette distinction en deux grands thèmes est faite par les Lao eux-mêmes. Plusieurs témoignages recueillis au Laos auprès de différents Molam relatent cette distinction. Celle-ci se retrouve d'ailleurs dans les écrits du Prince Souvanna, de Catherine Choron Baix et de Terry Miller.

[79]- Marie Danièle Faure, "Le boun khoun chaos" in *PRL, France Asie,* 1957, p. 837. Un excellent témoignage de la cour d'amour a été également rapporté par Thao Nhouy Abhay, "Cour d'amour et poésie", in *PRL*, p. 887-890.

[80]- Catherine Choron Baix - thèse - p. 75.

aspect d'enseignement et semblent transmettre un patrimoine mythique et religieux. Ils sont de plus toujours pratiqués lors de soirées festives dans la joie et le divertissement. Thao Nouy Abhay parle de cette transmission et de son assimilation des récits religieux:

> « Non, ce n'est pas par la lecture et l'étude que nous nous sommes initiés à la vie du très sage, mais par la tradition orale, lorsque par les calmes après-midi, nous suivions nos mères dans les pagodes; mises en vers, elles sont chantées par nos jongleurs que les soirs de fête l'on voit gesticulant au son du khène »[81].

Notons enfin que ces derniers chants, bien que transmis oralement, se retrouvent dans la littérature écrite. Ainsi, des récits et légendes sur les vies du bouddha sont regroupés dans un recueil religieux qu'on appelle *jâtakam*[82] . Des dix derniers, le *versantara* en est le plus riche en prédication et en images"[83]. D'autres textes inspirant les molam sont des contes et légendes de littérature profane tels que les annales, inspirés de la littérature indienne et des diverses influences qui ont marqué l'histoire : ils évoquent la vie et l'histoire.

Enfin, les aspects de la vie sociale et de ses règles sont toujours présents dans l'un ou l'autre de ces thèmes, soit directement, soit indirectement par image ou métaphore.
Voici un exemple de *lam* développant plusieurs thèmes : le *lam thang Sanh* (exemple sonore cd I, 16) enregistré un soir d'août 1998 à Vientiane. Le chanteur, Den Savanh, s'adresse d'abord à nous ses invités et nous parle en chantant, puis il énonce une légende partant d'un sorcier vautour et termine enfin, par un chant d'amour. (voir texte du chant en annexe).

1-1.2 Musique rituelle pour la cérémonie des esprits

Depuis le XVe siècle, la religion officielle lao est le bouddhisme. Cependant des strates des religions traditionnelles antérieures sont encore présentes dans les croyances et dans les pratiques. Ainsi, tout comme les Khmou', les Lao croient en l'existence d'un grand nombre d'êtres surnaturels, des divinités du monde céleste aux génies locaux, prêtant également des pouvoirs aux ancêtres· Les génies appelés "*phi*" agissent continuellement sur eux et dans leur vie.

---

[81]- Thao Nouy Abhay, "le bouddhisme lao", in *PRL*, 1957, p. 92.

[82] "récits des vies antérieures du bouddh*a Gautana*, noyau central de la littérature bouddhique, contes moraux, comiques satiriques fabliaux (...), cette collection comprend 550 *jataka.*

[83]- Phouvong Phimmasone, "la littérature", in *PRL*, 1956, p. 1010.

« Avant l'introduction du brahmanisme et du bouddhisme au Laos, le pays était attaché au culte des esprits (...) toute vie dépendait des forces surnaturelles qui influaient sur la destinée de l'homme »[84].

Aujourd'hui, ils vouent ainsi un culte particulier au génie protecteur du village qui, selon les croyances lao, peut leur apporter bonheur, prospérité, et les protéger des calamités et des forces surnaturelles maléfiques de l'extérieur. Un autel du *phi ban* "autel du génie protecteur du village" (ho phi) est établi à la périphérie de chaque village. Il est le lieu central des activités religieuses liées au culte du génie. Les cultes qui lui sont dédiés sont nombreux et collectifs. Les pratiques rituelles les plus importantes ont lieu deux fois par an, avant les premières pluies et avant les moissons, qui sont deux moments clefs du calendrier agraire. La communauté du village honore le génie protecteur par une cérémonie et des offrandes ; elle l'invoque pour obtenir prospérité et bonheur, cherchant surtout sa protection sur les travaux agricoles et en vue d'obtenir des récoltes abondantes. En dehors de ces deux rituels, le génie pourra également être invoqué lorsqu'il y a un malheur dans le village ou lorsque quelqu'un est malade. Il vient alors rétablir l'ordre et le bonheur.
D'après Georges Condominas, bouddhisme et croyances locales coexistent :

« Que ce soit dans l'explosion des fêtes ou dans le déroulement du quotidien, la vie religieuse du paysan lao apparaît comme une symbiose harmonieuse entre bouddhisme et culte des *phi* »[85].

Le khène est donc utilisé lors des rituels liés aux croyances pré-bouddhiques encore pratiquées aujourd'hui. Les musiques exécutées dans ce cadre sont proches des thèmes mélodico-rythmiques utilisés dans les *lam*. Les techniques de jeu se rapprochent avec un caractère beaucoup plus répétitif et un tempo assez rapide dans le cadre d'un rituel[86].

Paul Levy parle de ces musiques rituelles en ces termes :

"L'orchestre, rudimentaire mais inlassable, se compose d'un joueur de khène, de ses adjoints -car on souffle à en perdre haleine-- et de deux joueurs de cliquettes, lamelles

---

[84]- Phouvong Phimmasone, "Littérature", in *PRL*, 1957, p. 1006.
[85]- Georges Condominas, "Notes sur le bouddhisme lao populaire en milieu rural," in *Extrait des archives de sociologie des religions*, n°28, 1968, p. 144.
[86]- Disque *LAOS Musique traditionnelle du Sud* , UNESCO D 8042 , 1992, plage 1, « pheng phi pha », ainsi que l'exemple sonore n°1 "Cérémonie des esprits" in *Musiques populaires de la Retraite monastique au Laos*, maîtrise de Véronique Jacob - de Lavenère, Paris X, juin 1998.

de bambou choquées l'une contre l'autre (...). Le gong et les cliquettes scandent l'air que le khène jouera sur un rythme uniforme mais rapide"[87].

Certains musicologues lao actuels énoncent même une hypothèse selon laquelle certains *lam*, en particulier le *lam phouthai* et le *lam tangvay*, auraient une origine liée aux musiques rituelles pour les génies. D'après M. Khamphanh Sithilath, ethnomusicologue lao : "Pendant longtemps, le peuple croyait aux esprits, puis jusqu'à aujourd'hui au bouddhisme. La cérémonie rituelle est une source du *lam Phoutai*" [88].
Les rituels accordent un rôle important au *molam* "chanteur" lui administrant une fonction d'officiant et parfois de médium, et au *mokhène* "joueur de khène", agissant l'un et l'autre en complémentarité.

Monsieur Chantay, fabricant de Khène, disait :

> « Il y a une relation entre les esprits et le cène. Par exemple, quand il y a un malade, la famille fait venir le médium et le cène qui permet à l'esprit de parler et de chanter par le médium. »

Concernant des individus, ces cérémonies ponctuelles peuvent avoir lieu ailleurs que devant l'autel du *phi ban.*

Le déroulement de ces cérémonies accorde un rôle important aux "dames médium" et au "joueur de khène". Tous deux doivent être présents pour le rituel et se complètent. Après avoir consacré son khène au génie en versant un peu d'alcool sur l'instrument, le *mokhène* "joueur de khène" commence à jouer des motifs mélodico-rythmiques souvent complétés d'un tambour. Puis, dans une invocation accompagnée de khène et de libation, la femme-médium entre progressivement en transe, danse [89], et répond aux questions qu'on lui pose sur l'avenir de la communauté : pluies, récoltes, vie, prospérité, calamités. Les hommes sont alors placés à gauche et les femmes à droite.

Un exemple des pièces musicales jouées pour ces cérémonies sera abordé ci-dessous. C'est le joueur de cette musique (enregistrée à Vientiane en août 1997) qui nous a expliqué comment l'on devient une femme-médium :

---

[87]- Paul Levy, "Le sacrifice du buffle et la prédication du temps à Vientiane", in *PRL*, 1956, p. 851.

[88]- Khamphanh Sithilath, "lam Phouthai" in *the Documentation and Promotion of the Intangible cultural Heritage in Lao* , Vientiane, Juin 1997.

[89]/- "Elle danse ou plutôt sautille, en marquant deux temps à chaque pas, cependant que de ses bras, qu'elle tourne et contourne, elle reproduit les gestes classiques de la danse lao la plus courante", Paul Levy, " *Le lam vong*", in *PRL*, 1956, p. 851.

« Avant de devenir femme-médium, la personne était malade. La famille l'accompagne à l'hôpital et paie cher pour la soigner mais elle ne guérit pas. On ne sait pas de quelle maladie il s'agit ni quel médicament utiliser pour la guérir. La famille appelle alors le génie protecteur[90]. Un dialogue s'installe. La famille pose des questions telles que : -Peut-on soigner la malade? - Quelle maladie est-ce? L'esprit doit répondre : -Aucun médicament ne peut la soigner, c'est l'esprit qui veut rester, se marier avec elle. La famille demande encore : -Si on t'accepte, est-ce que la malade va guérir? L'Esprit répond : -Oui. La malade guérit alors tout de suite et on fixe la date du mariage. Quand le jour arrive, il faut faire le *boun* "fête" même si la famille n'a pas d'argent. C'est ainsi qu'on devient femme-médium. Les esprits qui vivent avec les femmes-médium ne font généralement pas de mauvaises actions aux hommes[91] bien au contraire, ils veillent sur eux. Par exemple, à *Ban Sikhay*, une jeune fille de 14 ans a eu la bouche tordue. A l'hôpital le médium la soigne pendant quatre, cinq mois mais elle ne guérit pas. Finalement, elle sera guérie grâce au mariage avec l'esprit. »

Dans les cérémonies en l'honneur du génie protecteur, le joueur de khène et la musique qu'il produit sont aussi importants que la dame-médium et ses incantations sont magiques. Le khène et la musique de khène sont de réels constituants de ce rituel.

Au terme de cette partie sur les circonstances de jeu du khène lao, j'aimerais citer en particulier Jacques Brunet qui résume cet aspect en une phrase :

> « Le khène peut être joué comme instrument solo ou accompagner les voix dans les ensembles qui jouent dans les mariages, mais ses fonctions principales sont les accompagnements des chants d'amour et le rôle qu'il remplit dans les cérémonies magiques. »[92]

---

[90]/- On le considère comme celui qui surveille tout le village pour éviter la maladie. Il s'agit ici du génie protecteur du village *phi ban* .

[91]/- Ils peuvent en faire si on ne les respecte pas ou si on transgresse les règles dont ils sont garants. Ce témoignage omet d'évoquer cette facette du génie.

[92]- Jacques Brunet, disque Unesco, *LAOS Musique traditionnelle du Sud*, D 8042, 1992.

1-2 L'ANALYSE MUSICALE

Pour l'analyse de la musique de khène, j'ai choisi de prendre principalement comme exemple des *lam*. Ce genre musical lao est très populaire. Il utilise la voix accompagnée par le khène. Ce dernier y développe un grand nombre de procédés musicaux tant au niveau formel qu'au niveau du jeu polyphonique. Le *lam* est le genre musical le plus pratiqué car il fait partie de la vie quotidienne lao. Les Lo en font leur identité, se disent les détenteurs de cette musique. Chaque exemple choisi mettra en valeur tel ou tel paramètre.

J'ai donc choisi plusieurs *lam* (entièrement transcrits en Annexe) dévoilant un grand éventail des procédés musicaux utilisés par le khène. Il s'agit tout d'abord de chants mesurés : le *lam Khonesavanh* et le *lam Teuil* ; ensuite un chant combinant une partie introductive en rythme libre et un développement mesuré : le *lam Pheune* ; enfin deux chants dont le sentiment général laisse penser à un rythme libre et non mesuré avec des changements de temps très fréquents : ce sont les *lam Long et Thang sanh.*

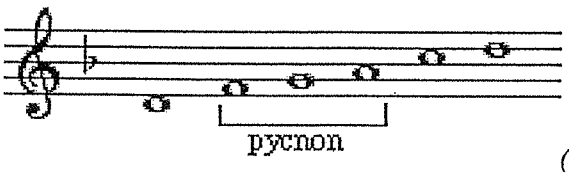
Enfin, bien que la distinction entre musique rituelle (musique de la cérémonie des esprits) et musique de divertissement (le *lam*) ne soit pas véritablement pertinente car le langage musical du khène est très proche dans ces deux catégories, une analyse d'une cérémonie pour les esprits permettra de relever quelques spécificités.

1-2.1 Structures scalaires

Toutes les échelles de *lam* et de l'ensemble de la musique du khène lao sont des échelles pentatoniques anhémitoniques.

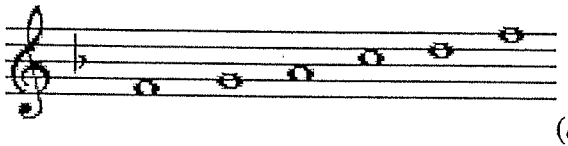
L'échelle la plus fréquente.

L'échelle qui suit se trouve autant dans les *lam* mesurés tels que le *lam Khonesavanh* ou le *lam Teuil* que dans les *lam* en rythme libre tels que les *lam Long* et *Thang Sanh* .



(aspect IV) *exemple109*

La plupart des *lam* sont donc joués sur une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa.*

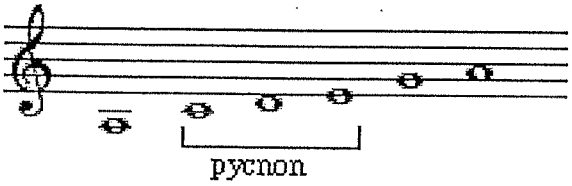


(*aspect I*) *exemple 110*

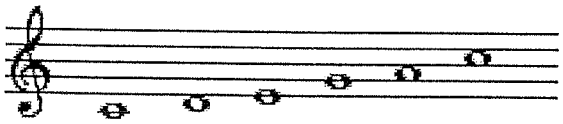
Les pièces mesurées utilisent généralement cette échelle sous aspect IV(1er exemple ci-dessus) alors que les pièces non mesurées ont tendance à utiliser sont aspect I (2eme échelle ci-dessus)

Les échelles du *lam Pheune*

Moins fréquentes, elle sont jouées dans le *lam Pheune* (qui en utilise deux différentes).
Échelle principale 1 (exemple 111)

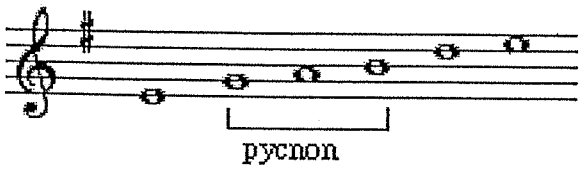


Cette pièce est donc jouée principalement sur cette échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do.*



Échelle secondaire 2 (exemple 112)

Un court passage utilise la note "si" qui d'une fonction de "pyen"[93] dans l'échelle 1, passe à une fonction de degré principal dans l'échelle 2.



IL s'agit du procédé de modulation ; Il y a une substitution du *Do* par le *Si*. La note de référence change introduisant une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Sol.*

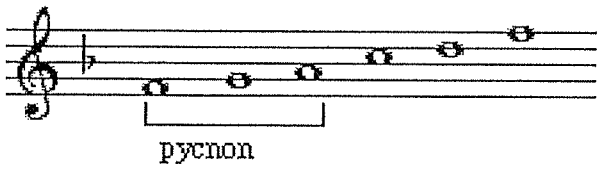
---

[93]- "pyen" est employé par Constantin Braïloiu pour définir les degrés accidentels situés en dehors de l'échelle et généralement utilisés comme note de passage.

Les échelles de la pièce pour les esprits `

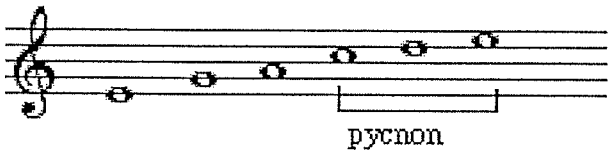
Cette pièce adopte le même fonctionnement que le *lam pheune* en utilisant deux échelles différentes au cours du morceau.

Échelle principale(exemple 113)



Cette pièce se déroule sur une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa* dont les notes polaires les plus importantes sont le *La, Ré* et *Fa.*

Échelle secondaire (exemple 114)



Au cours du morceau, le musicien effectue à plusieurs reprises une véritable modulation par substitution : la note *fa* disparaît quelques instants pour être remplacée par la note *mis* (note étrangère à l'échelle précédente) qui devient une note fondamentale de cette nouvelle échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do.*

1-2.2 Analyse formelle

1-2.2 a Les *Lam*

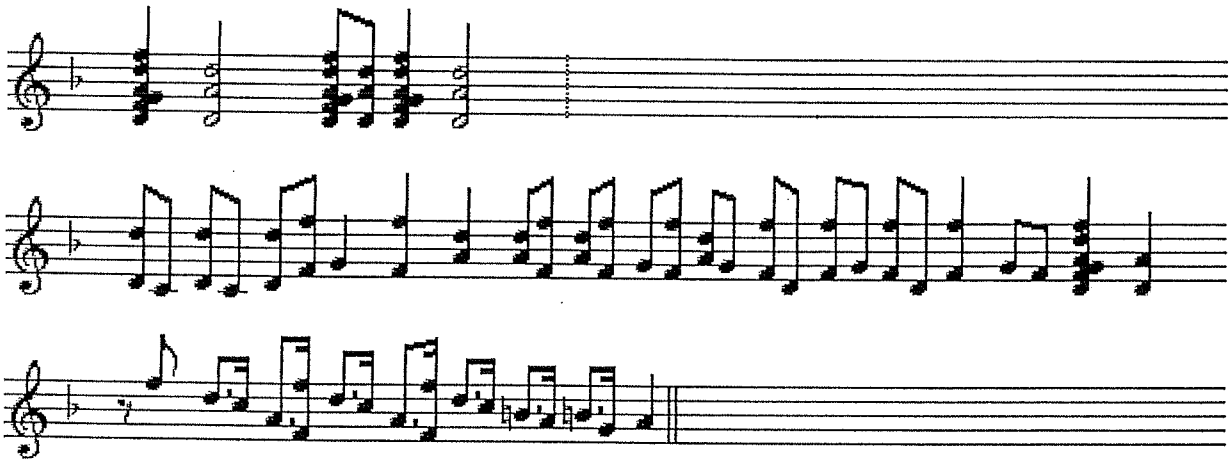
Les *lam* sont des chants improvisés sur un accompagnement musical effectué au khène. Ces chants sont généralement composés d'une succession de plusieurs phrases mélodiques vocales ponctuées de certains temps de silence permettant l'inspiration pour entamer la phrase suivante. Le khène, accompagnant la voix, semble effectuer un développement mélodico-rythmique continu. La structure n'est donc pas tout à fait claire ni compréhensible lors d'une simple audition.

L'organisation formelle de la partie du khène s'effectue selon le principe de variation c'est-à-dire le principe de "répétition ou non répétition" d'un modèle unique, ou encore selon le principe de l'improvisation[94].

Chaque *lam* possède un thème mélodico-rythmique de base développé par le musicien lors de la performance. Transmis lors de l'apprentissage du khène, ce thème doit être joué et reproduit dans son intégralité. Mais le musicien, selon son talent, ses possibilités techniques et son interprétation personnelle, se doit de l'orner, le varier et le développer. Ce morceau de base doit devenir le sien, tout en gardant l'identité propre du morceau reconnaissable par n'importe quel Lao comme étant le *lam Teuil* par exemple ou encore le *lam Long*...

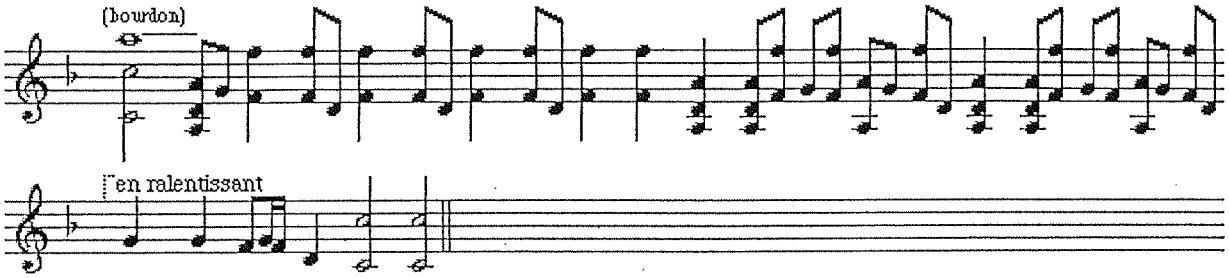
Voici donc les thèmes fondateurs des différents *lam* pris en exemple :

Lam Long (exemple 115) (cd I, 15, annexe 15)

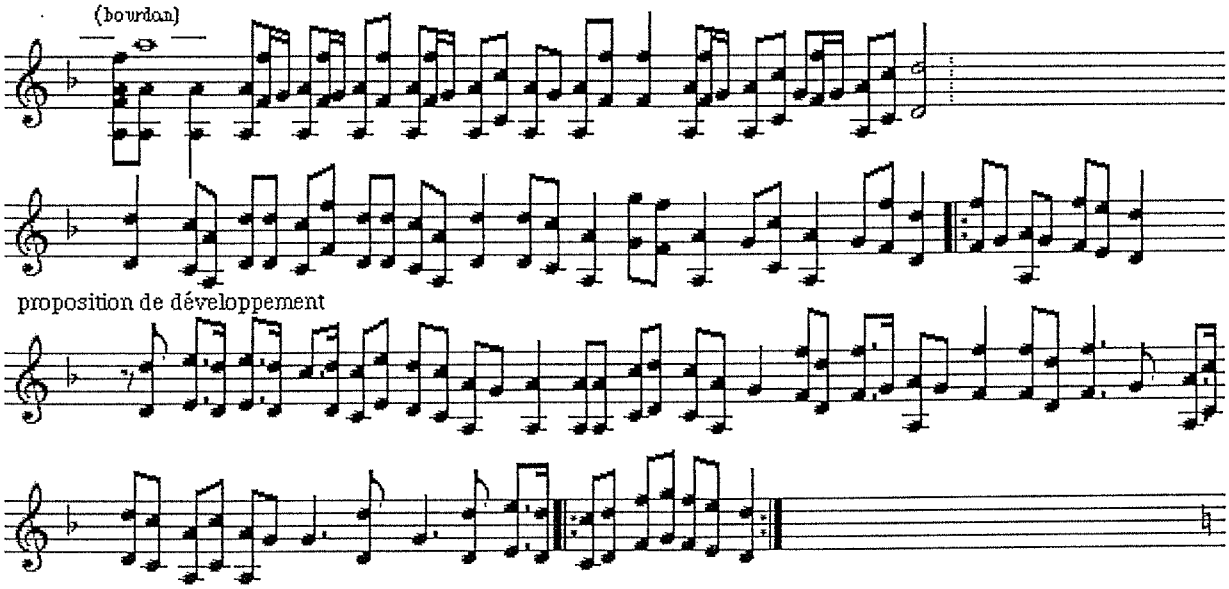


[94]- Ces notions abordées entre autre par Nicolas Ruwet - Simha Arom seront détaillées et dévelopées de manière plus précise dans la suite de ce paragraphe 2-1 Ebauche d'analyse formelle.

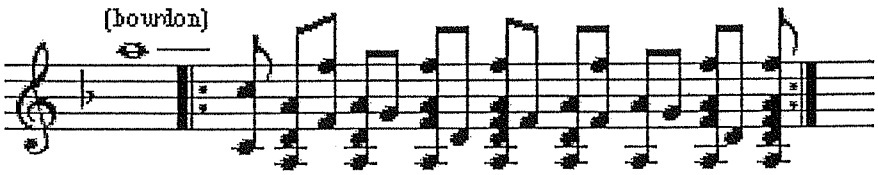
Lam Thang Sahn (exemple 116) (cd I, 16, annexe 16)



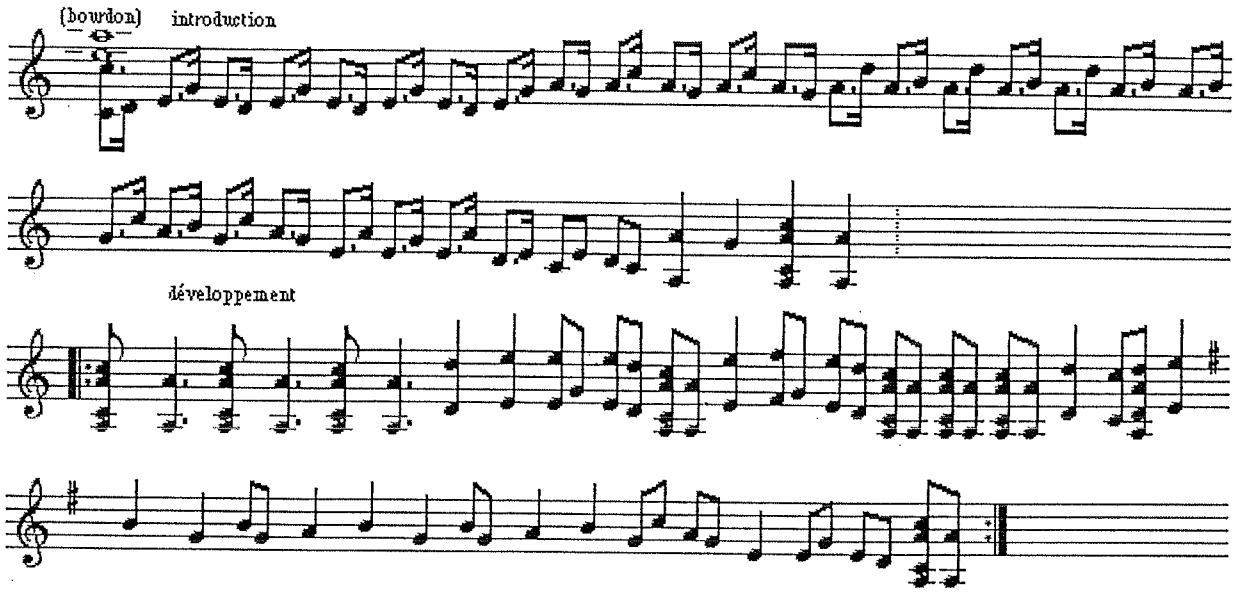
Lam Teuil (exemple 117) (cd I, 13, annexe 13)



Lam Khonesavahn (exemple 118) (cd I, 12, annexe 12)



Lam Pheune (exemple 119) (cd I, 14, annexe 14)



- Les chants mesurés

Les procédés de répétition et de variation sont principalement développés dans les chants mesurés, Gilbert Rouget considère le principe de répétition comme universel et à la base de toute musique :

> "L'universalité de la répétition comme trait constant de la musique peut donc être considérée comme fait acquis. (...) La répétition constitue pour l'analyse musicale un outil conceptuel indispensable."[95]

Le principe de répétition et d'absence de répétition est employé comme critère de segmentation permettant d'établir les structures des morceaux. Il fait l'unanimité des ethnomusicologues.

* Le *lam Khonesavanh* et la partie mesurée du *lam Pheune* utilisent ces procédés. Un modèle de départ est continuellement répété, des variantes et des variations s'insèrent dans ces répétitions. Ceci rend difficile la structuration en grandes parties A, B ou C car la forme générale est en fait une combinaison de microstructures.

* Définissons plus précisément le terme "variation" qui peut revêtir plusieurs aspects. Une variation peut être une répétition d'un motif presque identique à lui-même, avec des changements essentiellement d'ordre qualitatif (remplacement d'un degré par un autre) :

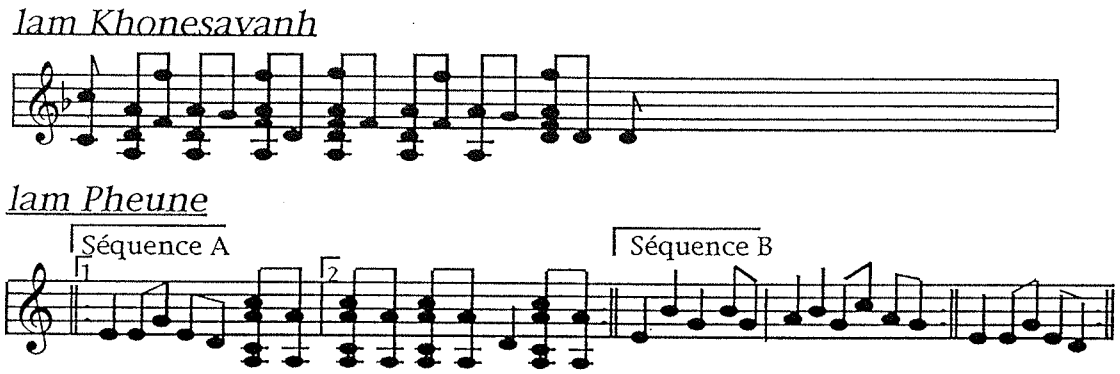
---

[95]- Gilbert Rouget "La répétition comme universel du langage musical. A propos d'un chant initiatique béninois", Florence, Leo S. Olschki éditions, 1990, pp. 191-192.

on peut parler ici d'équivalence. Elle peut aussi correspondre à la notion "d'absence de répétition", le motif de départ ayant subi des transformations qualitatives et quantitatives.

En effet, le *lam Khonesavanh* (cd I, 12, annexe 12) et le *lam Pheune* (cd I, 14, annexe 14) possèdent un thème mélodico-rythmique de référence et effectuent leur développement musical à partir d'un seul motif ou d'une seule phrase mélodique

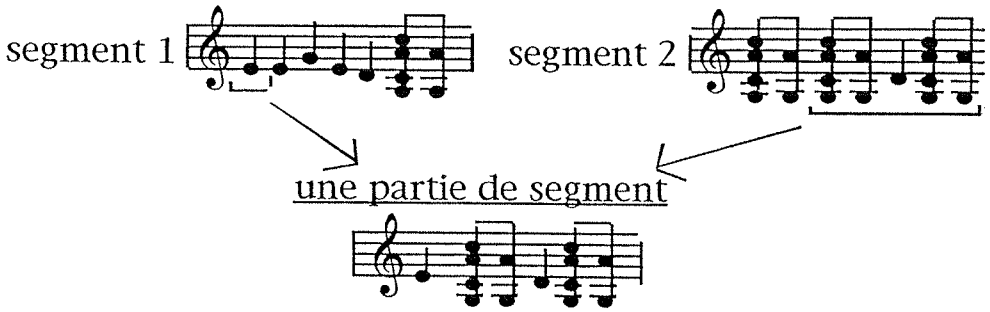
Exemple 120 : thèmes mélodico-rythmiques



La forme des pièces s'organisent alors autour des répétitions et variations d'un seul motif ou d'une seule phrase de référence.

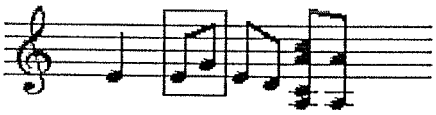
* Le *lam Khonesavanh* développe surtout la répétition et quelques petites variations uniquement. Peu nombreuses, elles sont produites par changement de degré sur la note finale du modèle *(exemple 121)*

* Le *lam Pheune* développe également la répétition et de nombreuses variations. J'évoque ici la partie mesurée du *lam Pheune*. Le musicien expose tout d'abord l'ensemble du modèle en guise d'introduction instrumentale, puis le développement se fait uniquement à partir de la séquence A. La répétition de la séquence A touche soit son intégralité, soit l'un des segments (1 ou 2), ou encore une partie du segment. *(exemple 122)*

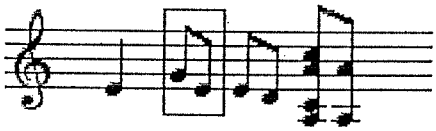


Des changements qualitatifs produisent des petites variations :
(exemple 123)

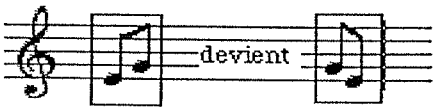
le segment 1



devient cet autre segment

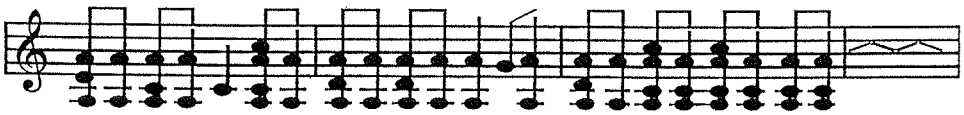


Ce changement de degré se fait en miroir :

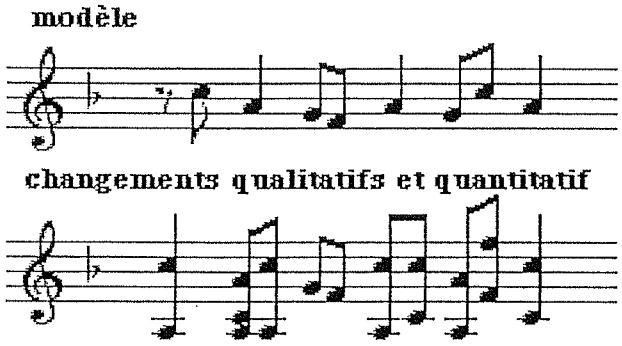


Enfin, de nombreuses répétitions et un agencement des différents segments non clairement défini rendent le motif de base difficilement reconnaissable. Il s'agit d'un développement à partir de déplacements et de répétitions de micro-motifs. Mais ces grandes variations sont produites par des changements qualitatifs et quantitatifs se détachant totalement du modèle.

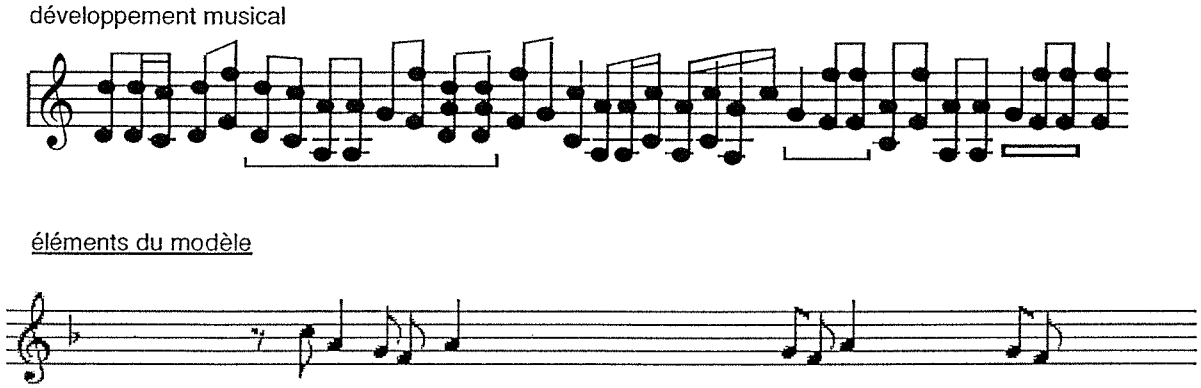
Exemple 124 : Lam Pheune



* Le *lam Teuil* (cd I, 13, annexe 13) est un peu à part. Il utilise intensément les changements quantitatifs et qualitatifs ainsi que l'apparition de nouvelles petites cellules musicales au cours du développement du morceau. C'est un procédé de variation qui tend vers un principe "d'ouverture". *(exemple 125)*



Exemple 126 : nouvelles cellules insérées dans le modèle de départ`



Le khène fait donc évoluer des micros-motifs par les procédés de répétition et variation à partir d'un motif donné. La forme du morceau sera donc donnée par la voix. Les *lam* sont souvent des chants improvisés où l'on distingue deux styles de forme (ceci est aussi valable pour les chants non mesurés) : soit une succession de phrases mélodiques (par exemple le *lam Khonesavanh*), soit une succession de phrases regroupées en différentes strophes lorsque le chanteur improvise sur un style poétique. C'est le cas du *lam Pheune* qui possède cinq strophes :

strophe 1	(4 phrases)
strophe 2	(4 phrases)
strophe 3	(5 phrases)
strophe 4	(4 phrases)
strophe 5	(5 phrases)

* Les chants non mesurés

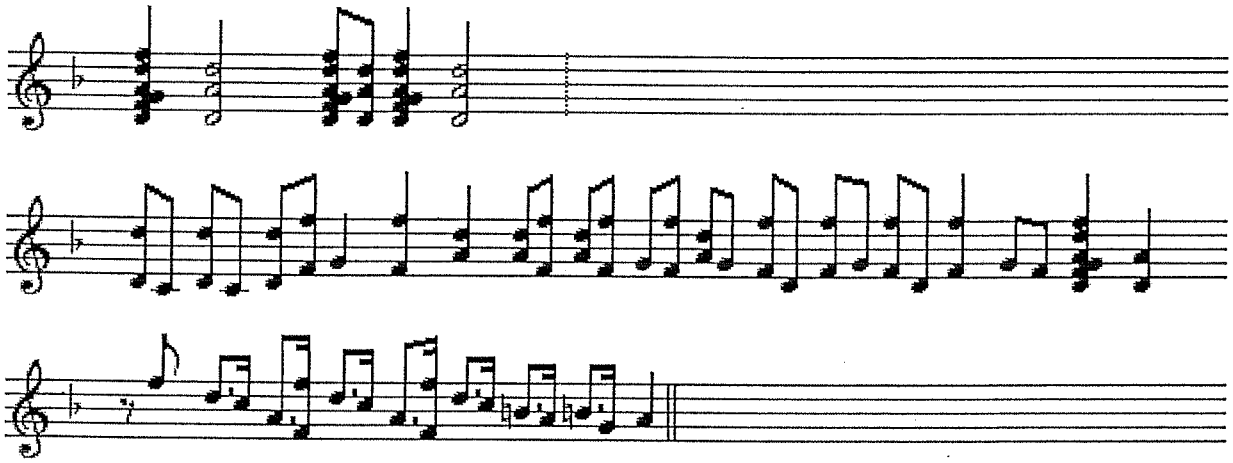
Les chants en rythme libre tels que le *lam long* ou le *lam Thang Sanh* organisent leur forme sur la répétition et la variation, et développent la principe de "l'oeuvre ouverte" permettant l'énonciation de motifs extérieurs au matériau donné.

Ces chants révèlent de multiples usages de la variation autant au niveau moyen (de motif à motif) qu'au niveau petit (d'élément à élément à l'intérieur du motif) suscitant le sentiment de "développement continuel". Ceci facilite alors l'insertion de nouveaux motifs extérieurs au modèle de référence et inconnus du morceau joué, enrichissant le développement musical d'un sentiment "d'ouverture".

Le modèle de base du *lam Long* (cd I, 15, annexe 15)

Ce modèle par exemple est composé de trois séquences (ou motifs) : une formule d'accords, d'agrégats, un thème mélodico-rythmique vif et une phrase mélodique.

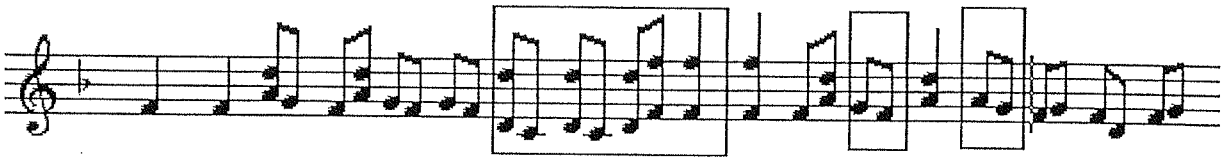
Exemple 127 : Lam long (cd I, 15, annexe 15)



Ces séquences sont répétées et agencées les unes aux autres sans parcours obligés et sans cycle ni périodes définies. De plus (essentiellement dans la séquence 2) des éléments internes peuvent être répétés et déplacés, développant cette séquence en longueur et la variant.

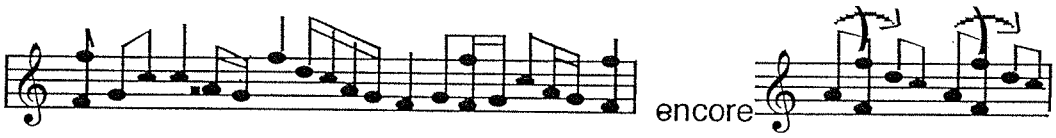
Des changements quantitatifs et qualitatifs permettent d'insérer de nouveaux éléments mélodico-rythmiques à l'intérieur d'une séquence, s'intégrant parmi les éléments de départ.

Exemple 128 :



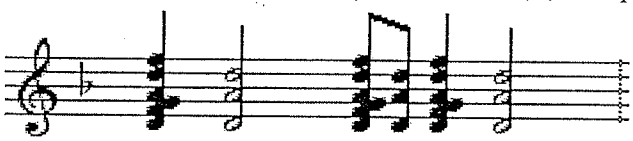
Les éléments du modèle de départ sont entourés ici.

Tout au long de la pièce sont ajoutés des éléments nouveaux nous éloignant de plus en plus du modèle de départ. Voici quelques exemples d'éléments nouveaux *(exemple 129)* :



Cependant, malgré tous ces agencements de répétition et de variations, une **forme** peut être distinguées :

- Une première partie introductive structurée par la réitération d'un motif d'agrégats : la voix émet quatre phrases mélodiques successives, encadrées par ce motif d'accords (qui débute ou conclue chaque phrase vocale) *(exemple 130)* :



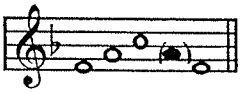
- Une seconde partie, développement du morceau, présente une succession de phrases mélodico-rythmiques à la voix, accompagnée par le *khène* en développement continu sur la séquence 2.
- Une phrase conclusive avec réapparition du motif d'agrégats

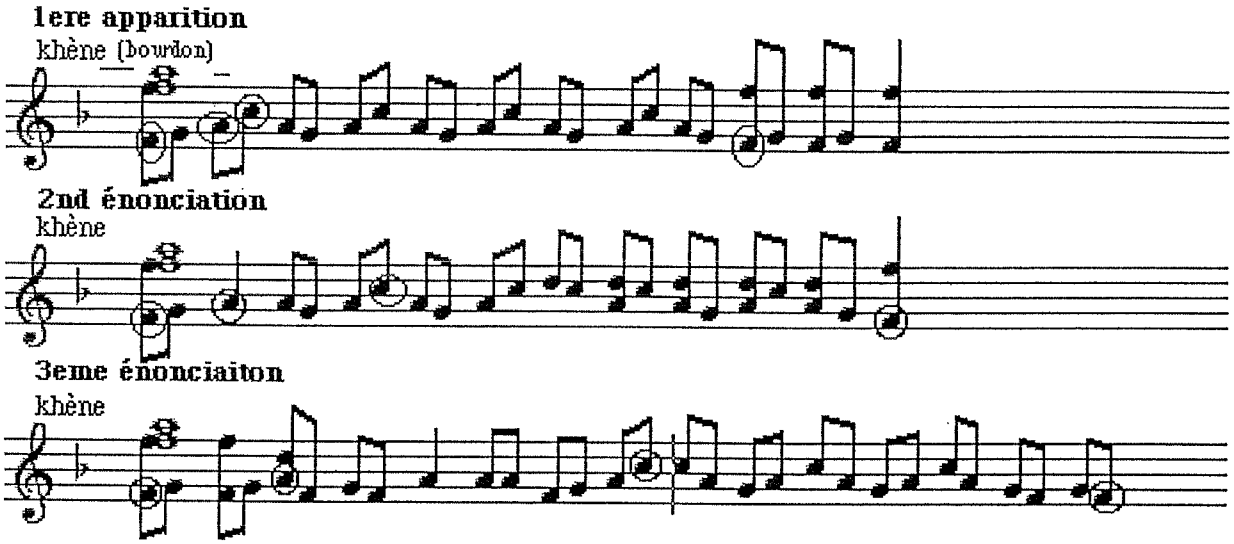
(cf. transcription générale de la pièce en annexe 15).

La voix donne donc la forme du morceau. Cependant, la partie du khène n'évolue pas entièrement dans un flux continuel. Regardons au-delà des répétitions, des agencements de motifs et donc d'un esprit "formulaire". Khène et voix construisent le morceau et c'est l'observation "des contours mélodiques" et des rapports voix/instrument qui en témoigne. Il est difficile de les relever lors d'une simple audition, ce sont la notation et les transcriptions qui permettent de les soulever. En voici quelques exemples :

- La réitération d'un même mouvement mélodique mais non perçu à l'audition car répété avec un processus d'amplification :

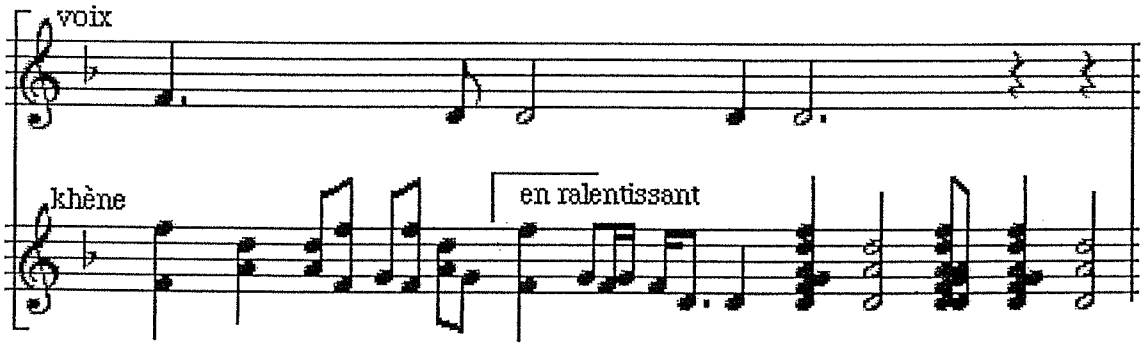
Exemple d'un mouvement mélodique du lam Long énoncé à plusieurs reprises (exemple 131) :



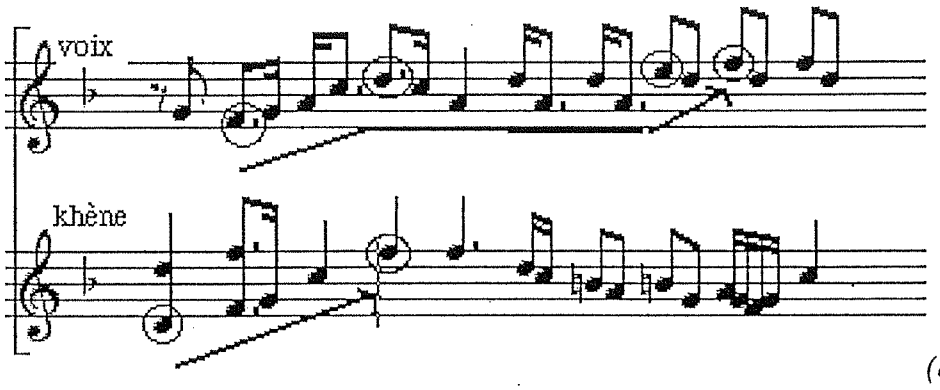


- Des rapports entre khène et voix qui font avancer le morceau : par exemple un même mouvement mélodique simultané (*Fa->Ré*) avec le retard de l'un ou l'autre. Ici, l'orgue à bouche s'attarde sur le *Fa* (retard de *Fa* vers le *Ré*) alors que la voix anticipe le *Ré*. Puis, dès que l'orgue à bouche anticipe *le Ré*, il l'affirme par de grands clusters.

Exemple : lam Long (exemple 132)



- Ou encore, l'insertion "d'éléments dramatiques" nécessite une construction autour d'un mouvement mélodique : prenons comme exemple l'apparition pour la première fois du *fa* aigu à la voix. Il est introduit par un premier mouvement mélodique ascendant rapide au khène et simultanément un mouvement descendant beaucoup plus étendu à la voix, introduisant le *fa* par un *mi*.



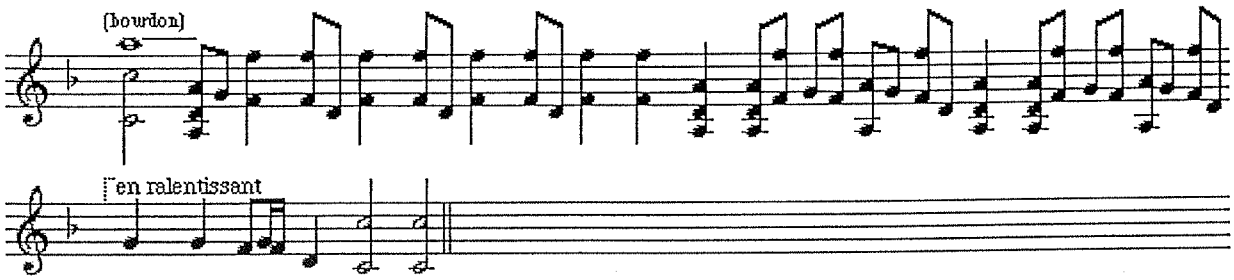
(exemple 133)

La partie du khène évolue donc sur un développement continu mais "construit" et dans lequel les mouvements mélodiques ont un rôle important. Nous ne rentrerons pas dans ces détails pour chaque *lam*, mais le *lam Long* rend compte de nombreuses caractéristiques propres au khène lao et à ce répertoire.

Le *lam Thang Sanh* (cd I, 16, annexe 16)

Le *lam Thang Sanh* présente de nombreuses similitudes avec le *lam Long*. Il développe le principe de "l'oeuvre ouverte". Son modèle de départ est composé de deux séquences : la première présente un thème mélodico-rythmique vif, la seconde en antagonisme un motif mélodique lent.

Exemple 133 :



Il utilise tous les procédés liés à la variation et à la notion d'ouverture étudiés en détail dans l'analyse du *lam long*.

Sa forme est très proche de celle du *lam Long* :

partie I : Partie introductive composée par une succession de phrases vocales. Elles sont structurées par la réitération du motif mélodique lent (séquence 2) qui possède ici la

même fonction que le motif d'accords dans le *lam Long*, c'est-à-dire une fonction d'encadrement de chaque phrase vocale.

partie II : C'est le développement du morceau constitué de quatre séquences :

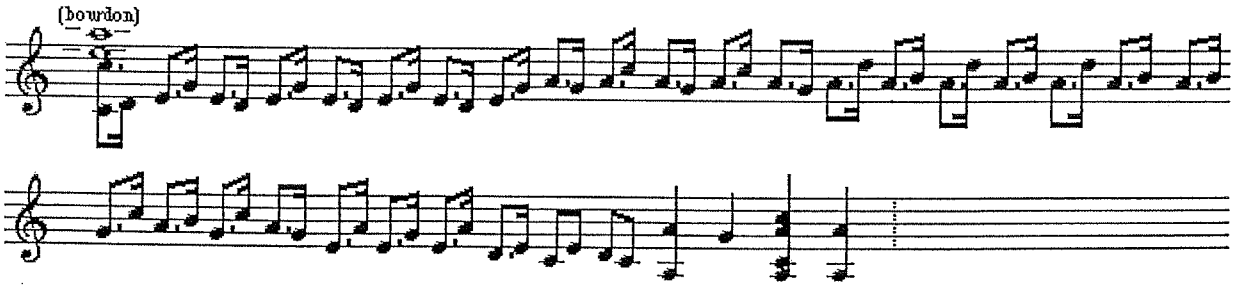
- une séquence A présente une voix parlée et une quasi-absence du khène qui ponctue de temps à autre la parole.
- une séquence B est fondée sur une succession de phrases vocales accompagnées par le khène. Ce dernier développe des procédés de variations sur la séquence 1 et d'insertion de nouveaux motifs. Sa conclusion s'effectue par la réapparition du motif 2 (lent) absent de toute cette séquence.
- une séquence A' reprenant les fonctions parlées de la voix et la ponctuation du khène.
- une séquence B' qui est une variation de B.

partie III : Partie conclusive introduite par un interlude instrumental rapide, suivi d'une réitération du motif lent (2) et d'un court développement (langage musical circulaire aux séquences B et B') se concluant par le motif lent.

Le *lam* Pheune (cd I, 14, annexe 14)

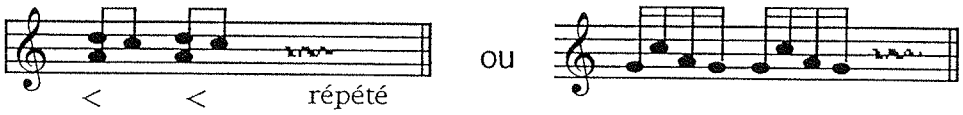
Enfin, l'organisation musicale du *lam Pheune* diffère des deux *lam* précédents. Il s'agit ici uniquement de la partie introductive non mesurée. Les séquences de références ne sont pas exposées dans leur intégralité mais seulement en partie : le motif d'accord et le thème mélodico-rythmique. Ce dernier est l'introduction du modèle transmis lors de l'apprentissage du *lam Pheune*.

Exemple 134: lam Pheune, introduction



A ceci s'ajoutent des phrases mélodiques, des courts motifs répétés plusieurs fois et des ostinatos.

Exemple d'ostinatos (exemple 135)



Le khène joue avec la voix et utilise ici un véritable langage mélodique en rythme libre ponctué de motifs mélodico-rythmiques. Ce langage exploitant peu les procédés polyphoniques est favorisé par la fonction de cette partie musicale. Introduction non mesurée, Il ne s'agit que d'un prélude au morceau. Le modèle ne sera exploité et développé véritablement que dans le développement mesuré du morceau.

Résumé de 2-1 Analyse formelle

L'analyse formelle a révélé une musique de khène en développement continu à partir d'un modèle de base. La forme des morceaux, difficile à définir à partir du khène (surtout dans les chants concernés) est souvent défini par la partie vocale qui occupe une place importante. Une catégorisation se profile alors selon les chants mesurés et les chants non mesurés. Bien que tous deux utilisent le khène en instrument accompagnateur présentant une musique en évolution continuelle, les procédés employés et les structures musicales diffèrent :

les chants mesurés	les chants non mesurés
* Le khène utilise le principe de répétition et de variation * L'organisation formelle est fondée sur la voix avec deux styles de forme.	* Le khène utilise le principe d'œuvre ouverte et donne à certains motifs une fonction structurante * La structure peut être dégagée à partir du khène et se retrouve d'un *lam* à l'autre
introduction instrumentale le khène expose le modèle de base développement du morceau succession de phrases mélodiques	introduction. instrumentale le khène expose le modèle de base développement du morceau succession de phrases regroupées en diverses strophes répondant à un style poétique	partie I, introduction succession de phrases vocales structurées par la réitération d'un motif effectué au khène partie II, développement absence du motif précédent et procédé de variation et d'ouverture partie III, conclusion réapparition du motif structurant de la partie I

Tableau 10

1-2.2 b La pièce pour la cérémonie des esprits (cd I, 17, annexe 17)

Cette musique possède un caractère répétitif et allant qui dans son accélération constante vous entraîne peu à peu dans une sorte de tourbillon.

Le joueur de khène joue dans un souffle continu, les anches libres permettant la production de son lors de l'inspiration comme de l'expiration. La volonté du son musical continu (qui imprègne les auditeurs) est d'autant plus marquée par l'absence de silences. Cependant aucune monotonie ne se fait ressentir, car le *mo khène* joue à perdre haleine, variant les intensités par des pressions d'air plus ou moins importantes. Le khène marque ainsi certains temps forts d'un son puissant. Le tambour, quant à lui, cadre le morceau (par une certaine pulsation) ainsi que l'accélération, n'utilisant pour cela que deux motifs qui sont répétés (cf, transcription ci –après)

Le caractère répétitif et l'accélération continue du morceau sont tout à fait marquants. Cependant, des nouveaux motifs mélodico-rythmiques apparaissent sans cesse, eux-mêmes répétés, d'où la difficulté de percevoir une structure du morceau : la pièce musicale est donc ressentie comme un développement continuel. Une question se pose alors : quel genre de répétition permet de donner l'impression d'un développement continuel, dans une accélération progressive, donnant à cette musique un caractère tourbillonnant et envoûtant ?

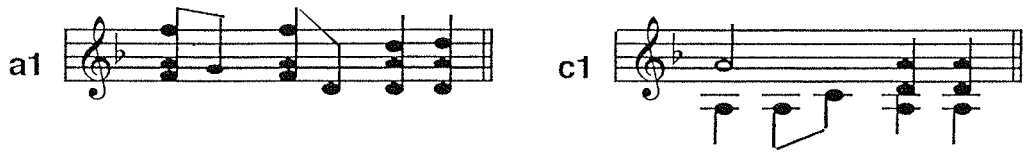
Organisation formelle du morceau : répétitions ou développement continu ?

Cette pièce particulière, très proche du fonctionnement du *lam,* nous apparaît cependant comme un développement continu interminable donnant l'impression de « se faire » et « se défaire » constamment : le musicien nous emmène toujours vers « autre chose » tout en revenant régulièrement sur des éléments, une matière sonore déjà énoncée quelques temps au par avant. Quelques passages en modulation par substitution (le *Mi* remplaçant le *Fa),* bien préparés, appuient cette impression de développement continu.

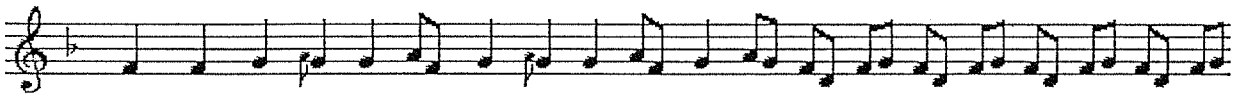
Cependant quand on observe de plus près la pièce, on constate qu'elle est construite sur la répétition de deux motifs ou d'une séquence récurrente tout au long du morceau. Il s'agit des motifs a1 et c1 et de la séquence 7 :

Exemple 136 :

Motifs a1 et c1



Séquence 7

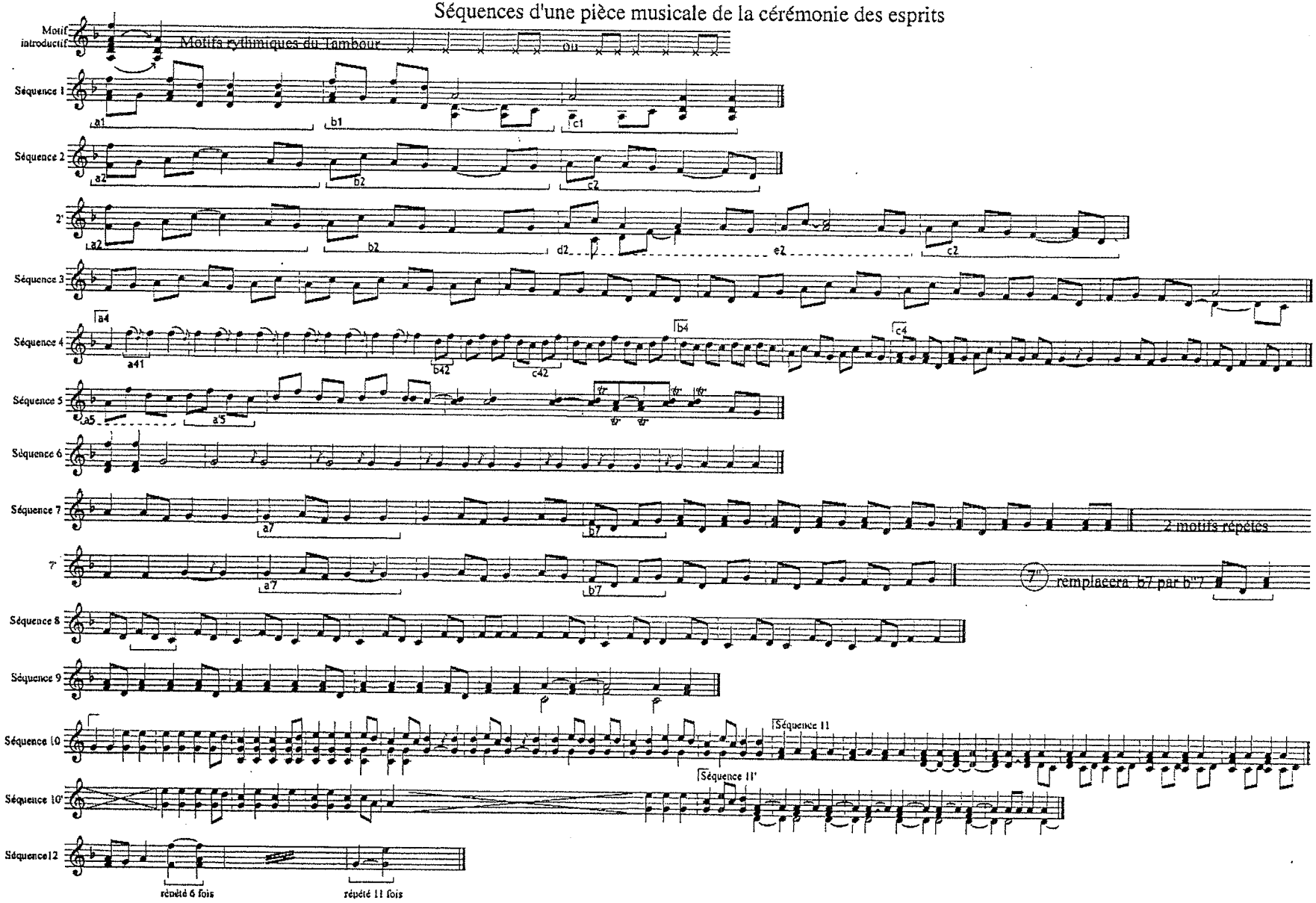


La segmentation en différentes séquences peut être établie sur la répétition de ces motifs **a1, c1** de la **séquence 7** : chaque nouveau thème mélodico-rythmique énoncé après un motif récurrent devient une séquence. L'ensemble des séquences composant le morceau sont notées sur la transcription ci-après.

Exemple 137 : ensemble des séquences composant la pièce pour la cérémonie des esprits (cd I, 17, annexe 17)

Attention ces séquences ne sont pas jouées dans cet ordre mais sont énoncées dans un ordre particulier composant la pièce pour les esprits. (cf transcription complète annexe 17 et le tableau résumé de l'organisation formelle p.195)

Séquences d'une pièce musicale de la cérémonie des esprits



Cette pièce est composée de deux grandes parties distinctes au fonctionnement différent (cf. la transcription de l'ensemble de la pièce en annexe) :

Partie I

La première partie débute par la **séquence 1**, de laquelle sont issue les deux motifs récurrents **a1** et **c1**. Le développement et la répétition se font par l'insertion de nouvelles séquences entre les motifs **a1** et **c1**. Un ensemble de phrases se suivent, se présentant chacune selon l'organisation suivante :

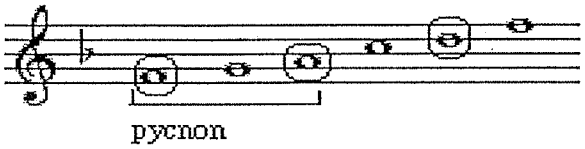
a1 suivi de **nouvelle séquence** conclue par **c1**

Cette partie I est elle-même composée de deux sous-parties A et B mettant en valeur deux types de séquences :

`La partie A énonce et développe uniquement la séquence 2 (ou une variation de cette séquence), séquence composée de plusieurs motifs mélodico-rythmiques alors que la partie B énoncera dans chaque phrase une nouvelle séquence, différente des séquences 1 et 2 et correspondant à un long développement mélodique.

La partie B : une partie de développement transitoir ?
Cette partie B commence d'ailleurs à amorcer cette idée « d'autre chose » qui sera concrétisée en partie II par les modulations :

- L'ensemble du morceau se déroule en ton de *Fa (exemple 138)*



Les notes polaires les plus importantes au début de cette pièce sont le *La, Fa* et *Ré*. On les entend sur des notes tenues, sur des temps forts ainsi que de très nombreuses fois. Tandis que le *Do* grave ou médium apparaît comme une note secondaire et le *Sol* n'apparaît jamais de manière forte mais en contretemps.

- La deuxième phrase de la partie B amorce une tension par une insistance sur le *Fa* aigu orné puis une longue descente introduisant pour la première fois le *Sol* sur un temps fort. Nous sommes encore en ton de *Fa*, mais la note polaire *Fa* laisse sa place à *Sol,* donnant l'impression d'une métabole (changzmznt d'aspect), le temps de quelques pulsations, avant de revenir aux notes tenues stables précédentes. Puis la dernière phrase de cette partie donne la première apparition de *Do* sur un temps fort.

Cette sous-partie B laisse donc transparaître deux petites métaboles où la note polaire *Ré* laisse sa place au *Do* et la note polaire *La* laisse sa place au *Sol* passant ainsi de l'aspect V de l'échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa* à son aspect III.

conclusion

Cette partie I se conclue par la séquence 1 qui introduisait d'ailleurs cette partie.

Transition

Cette partie de transition nous donne une sensation d'instabilité : le musicien alterne constamment le rôle de note polaire entre *Fa* et *Sol*. Une chose est sûr, nous sommes toujours en ton de *Fa*. Ce petit passage transitoire introduit la séquence 7 qui occupera une fonction d'organisation structurelle dans la seconde partie.

Partie II

Comme pour la partie I, un ensemble de phrases dont la structure est identique se suivent. Par contre la structure de ces phrases se différencie des phrases de la première partie. Les nouvelles séquences ne sont plus insérées entre deux motifs récurrents, mais sont systématiquement introduites par la séquence 7 (ou une variation de cette séquence 7). Chaque phrase prend alors la forme suivante :

Séquence 7 (ou 7', 7'') suivi d'une **nouvelle séquence**

Ici encore nous percevons deux sous-parties :

La partie C est composée d'une succession de trois phrases fonctionnant strictement sur la règle énoncée ci-dessus. Mais, la deuxième phrase donne une sensation de retour aux éléments de la partie I par l'énonciation de différents motifs des séquences 3, 4 et 7 à la place d'une nouvelle séquence.`

La partie D

La partie D tente de fonctionner comme les phrases précédentes mais avec une certaine hésitation suscitée par de longs développements mélodiques et l'introduction d'une modulation en séquence 10.
La musique se cherche. Le musicien donne une constante impression de nous emmener ailleurs tout en revenant ponctuellement sur ses pas.

L'organisation des phrases évolue quelque peu :
Il ne s'agit plus de : **Séquence 7 (ou 7', 7'')** suivi d'une **nouvelle séquence**
Mais d'un encadrement de la séquence 10 (bien souvent suivie d'autres séquences) par la séquence 7 : **Séquence 7 (ou 7', 7'')** **sé quence 10 + autre séquence** **séquence 7 (7',7'')**

Le début de cette partie D prépare la modulation : le musicien tourne sur les notes *La* et *Fa* avant de revenir sur la note *Sol* tenue et ornée, introduisant ainsi le *Mi* avec une véritable substitution du *Fa* par le *Mi*. Le musicien sort alors de cette séquence 10 et donc de cette modulation en ton de *Do* pour revenir en ton de *Fa* (ton principal de la pièce) avec un enchaînement d'agrégats, un jeu de bourdon joué comme un jeu d'accord.

On revient ainsi aux notes principales du morceau mais avec une constante tension et ambiguité entre *La* et *Sol* en tant que note polaire fondamentale. On peut parler ici d'une échelle bipolaire.
L'apparition des autres séquences 10 (séquence de modulation) suivent le même schéma de préparation puis de retour au ton de *Fa*.

Conclusion

La conclusion doit revenir sur le *La*. Etant donné que tout le vocabulaire a été introduit par le musicien, il revient sur les notes principales de la pièce par une opposition entre deux blocs : bloc de *la* puis bloc de *Sol* pour conclure sur le *La* seul.

Tableau résumé de l'organisation formelle de la pièce

Cette structure peut être présentée ainsi :

Partie I

Intro	Séquence1 (2fois)					
	a 1				b 1	c 1
Partie A	a 1		séquence 2			c 1
	a 1	b1	séquence 2'			c 1
	Séquence1					
	a 1		séquence 2"		b 1	c 1
	a 1	(2 fois)	séquence 2		b' 1	c 1
Partie B	a 1	(2 fois)			b 1	c 1
	a 1	(2 fois)	a 2	séquence 4		c 1
	Séquence1					
				séquence 3	b' 1	c 1
	a 1		a 2	séquence 5	c 2	c 1
Conclusion	Séquence1			(a1 2fois)		

Séquence 4 = 1er "*Sol*" sur temps fort

Séquence 5 = 1er "*Do*" sur temps fort

Transition

Séquence 6 puis Séquence 7

Partie II

Partie C	Séquence 7	Séquence 8		
	Séquence 7'	Divers motifs des		
	Séquence 7'	Séquence 9		
Partie D	Séquence 7"		Séquence 10, 11	Séquence 7"
	Séquence 7"	Séquence 3, 12	Séquence 10, 11	
			Séquence 10'	Motif de 7
			Séquence 10'	Motif de7

Transition

Série d'agrégats

Conclusion générale

Développement conclusif sur séquence 7

Tableau 11

1-2.3 Le jeu polyphonique du *khène*

1-2.3 a Les *lam*

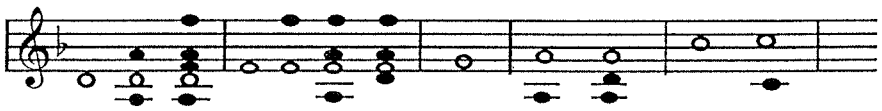
La richesse du khène tient dans ses possibilités d'effectuer des sons simultanés. A la fois polyphonique et mélodique, il utilise une grande palette de procédés musicaux développant ainsi différents agencements sonores : des agrégats denses ayant des fonctions de ponctuation ou de base accompagnatrice, des agrégats mélodiques constituant des motifs mélodico-rythmiques, mais aussi de simples thèmes mélodiques souvent ornés de divers procédés.

Le jeu du khène développe rarement un jeu mélodique pur. Un bourdon continu est entendu pendant tout le morceau. Il est produit en bouchant, avec de la pâte, le trou de jeu de l'un des deux derniers tuyaux du khène.

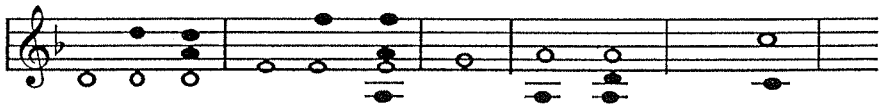
Chaque note de l'échelle peut être utilisée seule ou avec son octave. Souvent enrichi par d'autres sons simultanés, chaque degré possède alors des combinaisons que l'on retrouve tout au long du morceau. Voici pour chaque *lam* pris en exemple dans ce mémoire, son échelle et ses différentes combinaisons.

Exemple 139 :

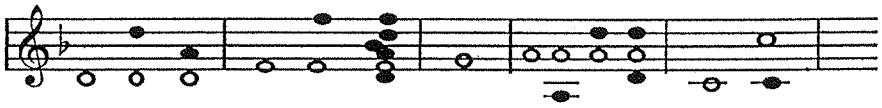
lam Khonesavanh



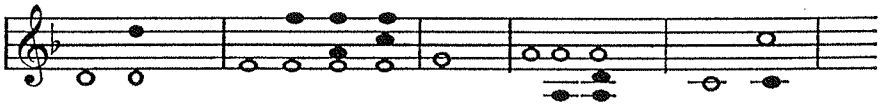
lam Teuil



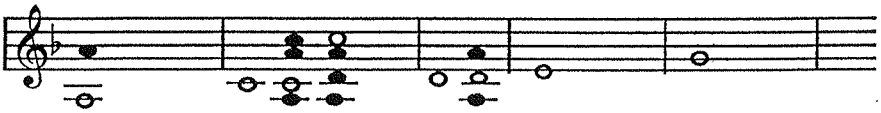
lam Long



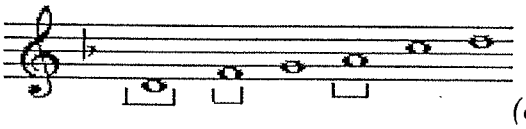
lam Thang Sanh



lam Pheune

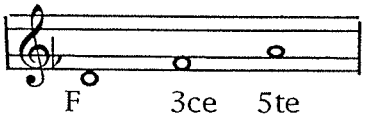


L'échelle dont les combinaisons sont les plus denses est l'échelle la plus fréquente :



(exemple 140)

Les degrés les plus variés sont la fondamentale, sa quinte et sa tierce :



F 3ce 5te

6 1 3 *(exemple 141)*

Le degré possédant le plus grand nombre de combinaisons -il s'agit souvent de la tierce *Fa*- semblerait être le degré le plus utilisé au cours du morceau. Ceci est tout à fait illustré par le *lam khonesavanh* et le *lam Thang Sanh* dans lesquels prédomine le *Fa* (la tierce) avec ses quatre combinaisons différentes.

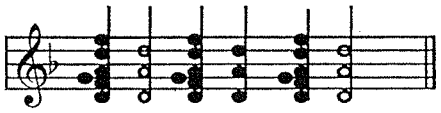
Cependant, pour d'autres *lam*, le nombre de combinaisons n'augmente pas avec la fréquence d'utilisation du degré. Des trois degrés énoncés ci-dessus, c'est parfois celui qui possède le moins de combinaisons qui est le plus employé. Ainsi l'introduction du *lam Teuil* utilise un grand nombre de *La* qui correspond à la quinte. Celle-ci ne possède pourtant que deux combinaisons. Le développement musical de ce *lam* donnera quant à lui la primauté à la fondamentale *Ré*. Le *lam Long*, au cours de son premier thème utilisera surtout le *Fa*. Il ne possède que trois variations alors que le *La*, peu présent, en possède quatre. La particularité de ce degré *Fa* est qu'il présente, parmi ses diverses combinaisons, un agrégat très dense. Ce dernier enrichit le morceau et est souvent utilisé en introduction ou en conclusion.

En résumé, le degré possédant un grand nombre de combinaisons est souvent le plus présent dans le morceau. Mais ceci n'est pas une généralité et ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, certains degrés ayant peu de combinaisons sont très utilisés, laissant apparaître des agrégats denses utilisés dans une fonction de structuration. Enfin, les trois degrés les plus variés ont une importante fonction hiérarchique dans l'échelle. Il s'agit en effet de la fondamentale et de sa quinte, mais aussi de la tierce qui est plutôt utilisée au cours du développement.

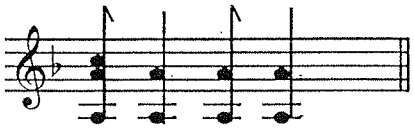
Des agrégats ?

Le khène emploie des agrégats dans plusieurs *lam*. Il s'agit souvent d'une succession de deux agrégats -le premier se résolvant par le second- répétée deux ou trois fois. Revêtant une fonction introductive, ils organisent l'espace sonore et délimitent l'échelle qui sera développée dans le chant. Ils peuvent aussi être repris en ponctuation ou en conclusion de phrases vocales. *(exemple 141)*

Exemple : lam Long (agrégat)
(cd I, &(, annexe 15)



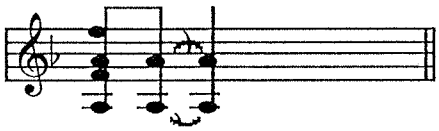
Exemple : lam Pheune
(cd I, 14, annexe 14)



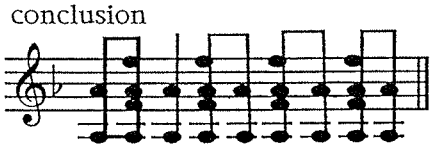
Le *lam Teuil* utilise aussi ce genre d'agrégats mais seulement pour débuter et conclure l'ensemble du morceau. Ils ne réapparaissent pas pendant le développement.

Exemple : lam Teuil (exemple 142) (cd I, 13, annexe 13)

introduction



conclusion



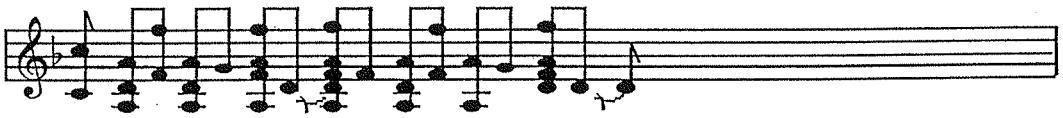
Le premier accord se situe sur le degré fondametal de l'échelle (la finale) ou sur sa tierce et se résout sur sa quinte. Le premier accord est toujours très dense, jouant simultanément presque tous les degrés de l'échelle. Sa résolution plus pauvre se compose d'une octave pouvant être enrichie d'une seconde note.

Des agrégats mélodiques

D'autres agrégats, au contraire, laissent apparaître un motif mélodico-rythmique. Ce motif est d'une grande densité sonore de par l'accumulation des sons simultanés. On peut alors parler "d'accords mélodiques", "d'agrégats mélodiques".

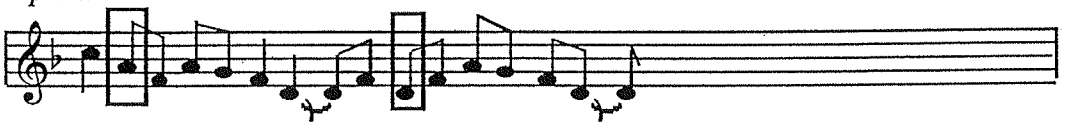
Le *lam Khonesavanh* est l'exemple le plus représentatif d'agrégats mélodiques. *Exemple 143* (cd I, 12, annexe 12)

lam Khonesavanh



L'oreille distingue la mélodie suivante. Celle-ci résulte non seulement de mon audition personnelle mais aussi de celle du maître d'orgue à bouche.

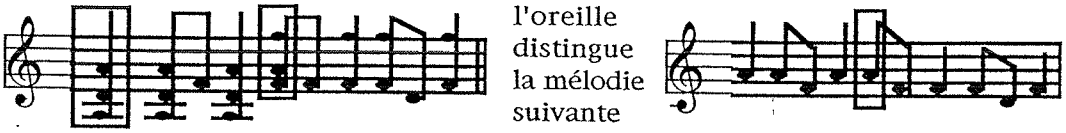
Exemple 144



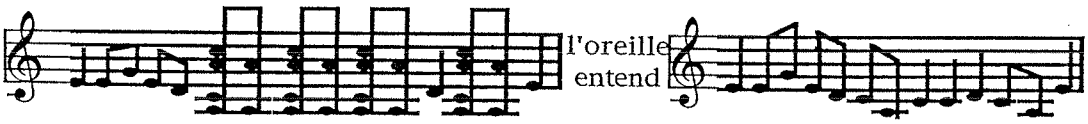
En effet, mon maître énonçait ces mélodies vocalement lorsque je lui demandais de chanter ce qu'il jouait. De plus, parfois lors de l'apprentissage de certains *lam* difficiles, il me jouait ces thèmes mélodiques de base, nus, sans les agrégats, c'est-à-dire sans l'enrichissement des degrés principaux par l'ajout de sons simultanés, technique par laquelle il essayait de m'aider à comprendre la musique et la technique de jeu.

Les autres *Lam* emploient les accords mélodiques de temps à autre parmi les autres procédés exploités.

Exemple 145 : lam Thang Sanh (cd I, 16, annexe 16)

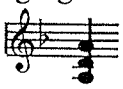


Exemple 146 : lam Pheune (cd I, 14, annexe 14)



La compréhension musicale et technique n'est pas si simple. Ces réactions musicales en témoignent. Elles semblent ne pas répondre à notre logique musicale occidentale :

Ainsi, le *lam Khonesavanh* utilise un même agrégat pour deux degrés différents. L'agrégat



(exemple 147) est d'abord un enrichissement des degrés *La* puis *Ré*.

Une question se pose alors : un même agrégat, sous tendu par une même logique d'accord (enrichissement d'un degré principal par une tierce, quarte, quinte, octave... serait-il vraiment perçu différemment selon le contexte ?

Le *lam Thang Sanh* devient également problématique. *(exemple 148)*

L'agrégat

serait ici un enrichissement de *La*.

Cependant, la grammaire de l'accord sous-tendrait comme degré principal le *Fa*, ce qui n'est pas le cas. La grammaire de l'accord serait-elle donc volontairement mise sur un second plan par certaines réalisations musicalesÊ?

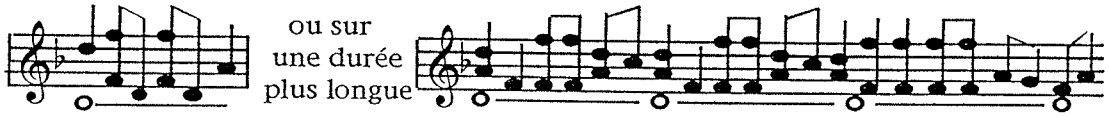
Une simple mélodie ornée

Une simple mélodie peut être ornée par divers procédés musicaux exploitant "les sons simultanés"

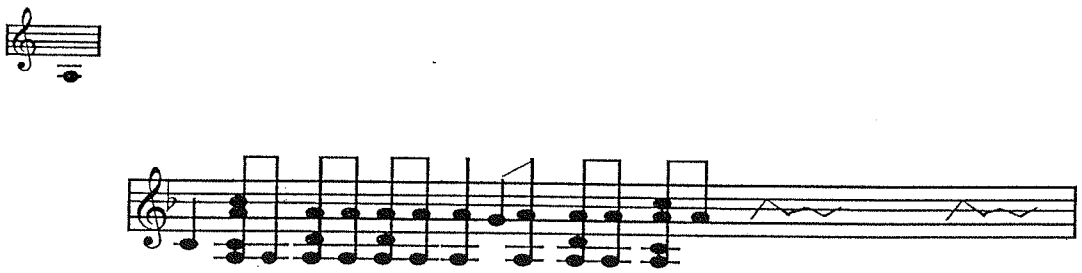
-bourdon

Le bourdon continu est présent dans chaque *lam* (cf. paragraphe précédent). Des effets de bourdon discontinu viennent également s'ajouter par endroit : soit par une note tenue sur valeur longue, soit par une répétition d'une même note sur chaque pulsation. Ce dernier procédé ressemble à une corde de récitation cachée et donne un effet de bourdon.

Exemple 149 : lam Long (cd I, 15, annexe 15)



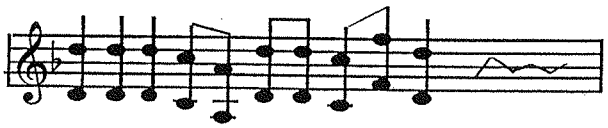
Exemple 150 : lam Pheune (même note répétée sur chaque pulsation)
(cd I, 14, annexe 14)



-Effet de densité sonore

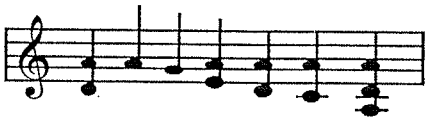
L'enrichissement de la mélodie peut se faire tout simplement en doublant le thème à l'octave. C'est la cas du *lam Teuil* (cd I, 13, annexe 13).

exemple 151 :

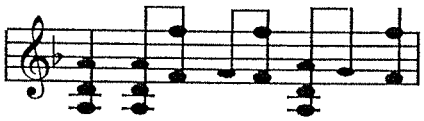


La densité sonore est aussi produite par ajout d'une tierce, d'une quarte ou d'une quinte à un son prédominant ou encore par ajout d'une note au milieu d'une octave.

Exemple 152 : lam Pheune
(cd I, 14, annexe 14)

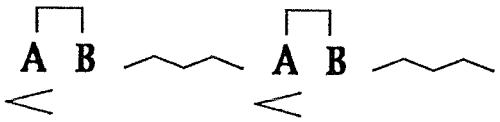


Exemple 153 : lam Thang Sanh
(cd I, 16, annexe 16)

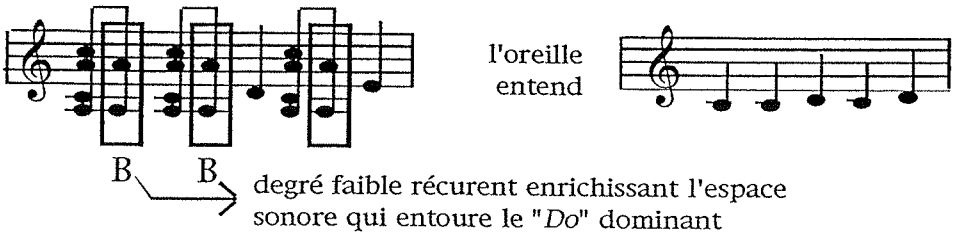


- enrichissement quantitatif

J'appelle enrichissement quantitatif lorsqu'un son prédominant (A) est suivi systématiquement d'un autre son (B), toujours le même (sur un temps faible) qui ne préoccupe pas l'oreille. *(exemple 154)*



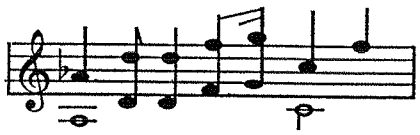
Nous trouvons ce phénomène dans le *lam Pheune.*
Exemple 155 :



-jeu polyphonique par indépendance de deux registres

Ce procédé est peu exploité et se trouve par petite "touche" seulement dans certains chants.

Par exemple, dans le *lam Long*, le jeu simultané peut mettre en valeur deux registres différents, par une tenue de valeurs longues dans un des registres et un développement mélodique dans l'autre. (*exemple 156)*



Le jeu polyphonique du khène repose donc principalement sur des accords et surtout des motifs mélodico-rythmiques dont chaque degré peut être enrichi d'un ou plusieurs sons simultanés.

1-2.3 b La pièce pour la cérémonie des esprits (cd I, 17, annexe 17)

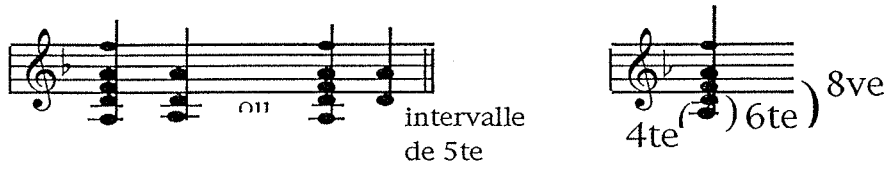
Le khène a donc la possibilité de jouer plusieurs sons en même temps permettant une grande richesse de la polyphonie. Dans cette pièce, le joueur de khène utilise les différentes manières d'agencement des sons du jeu polyphonique aux simples monodies. Voici les différentes organisations des sons relevés dans cette pièce musicale :

Des agrégats

Cette pièce développe un grand nombre d'agrégats aux divers fonctionnements.

- Tout d'abord, les agrégats d'introduction et de conclusion fonctionnent généralement par paire : l'un des agrégats est composé de plusieurs sons et l'autre d'une octave avec souvent l'ajout d'un degré. En introduction et en conclusion, le premier accord dense se résout sur un accord plus pauvre comme nous le montre les exemples suivants :

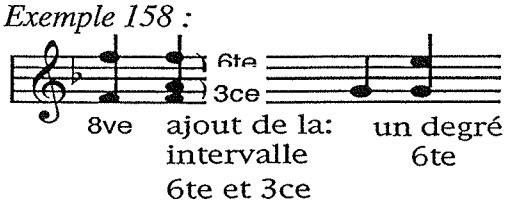
Exemple 157 :



l'agrégat le plus dense est composé d'intervalles de quarte, sixte et octave
Il se résout sur un accord de quinte.

- Un autre type d'agrégat, dans la seconde partie de la pièce, marche également par paire. Cette fois-ci, c'est une note ou une octave qui se résout sur un accord plus fourni (composé en fait d'un ajout d'un autre degré).

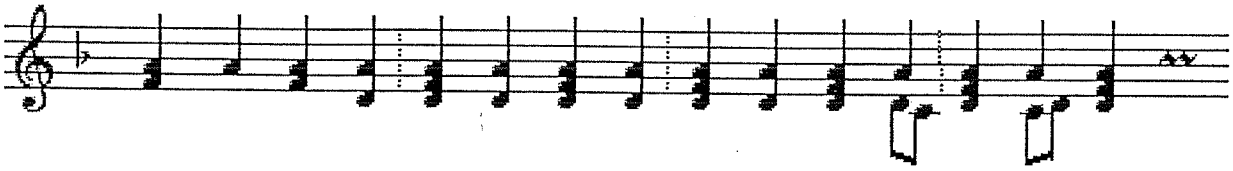
Exemple 158 :



l'octave ou le degré seul s'enrichit alors d'un intervalle de tierce ou de sixte

- De nombreux agrégats marquent également les passages de métaboles et modulation par substitution. Nous observons ainsi des agrégats par jeu de bourdon : pour sortir d'une modulation et revenir en ton principal, le musicien utilise un jeu de bourdon en jeu d'accord donnant ainsi un enchaînement d'agrégats

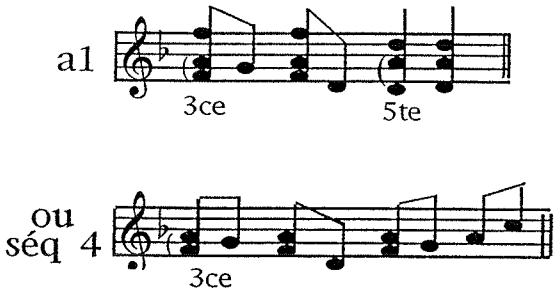
(Exemple 159) :



Des agrégats mélodiques`

Les agrégats ne sont pas seulement des ponctuations du morceau jouées par paire donnant lieu à un appauvrissement ou un enrichissement, mais on y trouve également des agrégats mélodiques. C'est-à-dire qu'on entend un thème mélodico-rythmique dont la plupart des sons sont doublés à la tierce ou à la quinte. Comme par exemple le motif **a1** ou encore un motif de la **séquence 4**.

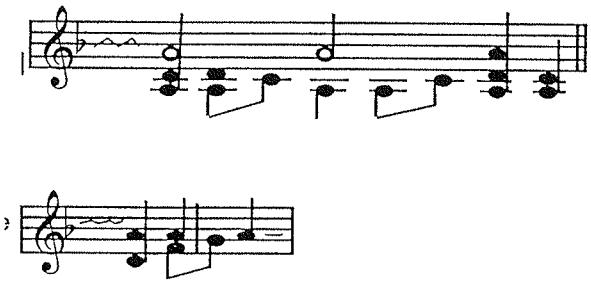
Exemple 160 : motif a1 et motif de la séquence 4



Un jeu sur deux registres

La polyphonie se traduit aussi par un agencement de deux voix distinctes jouées simultanément. On observe alors par exemple une basse mélodique au dessus de laquelle se déroule un motif mélodico-rythmique ayant une fonction de ponctuation.

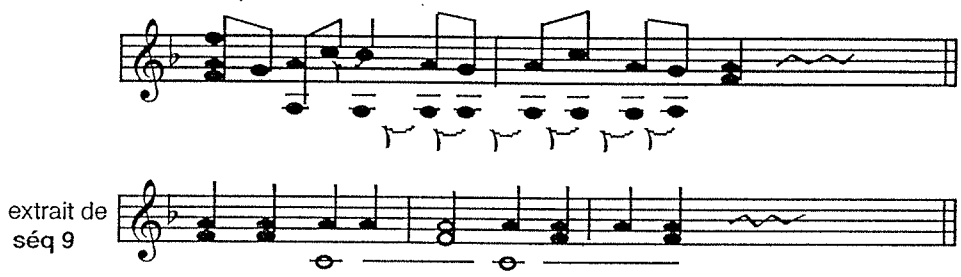
Exemple161 : extrait de la séquence 10.



Le jeu du bourdon

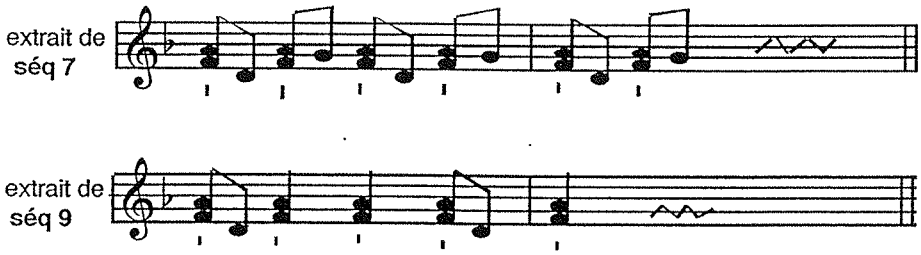
-Une autre manière d'agencer deux voix distinctes jouées simultanément réside dans l'énoncé d'un thème mélodique soutenu par un son, note continue, comme un bourdon ou une corde de récitation.

Exemple 162 :



- On retrouve ceci à d'autres endroits, par répétition ponctuée d'une même note (par exemple lors de chaque pulsation) quel que soit la mélodie ou le motif mélodico-rythmique énoncé. On peut alors parler de corde de récitation cachée ou de bourdon dissimulé.

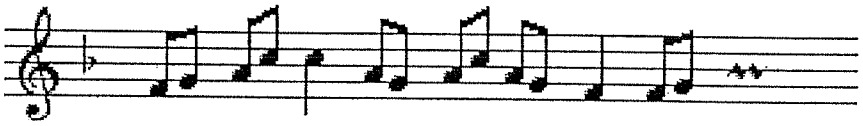
Exemple 163 :



Une simple mélodie ornée

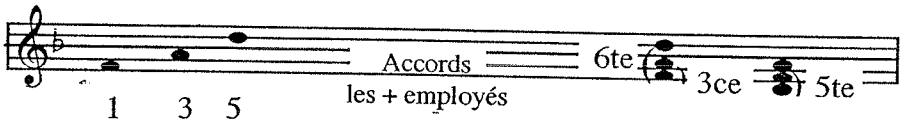
Le khène peut jouer des thèmes mélodiques de manière monodique. On retrouve alors une seule voix employant un seul degré à la fois. *(exemple 164)*

extrait de **séquence 2**



Notons que l'alternance de ces différentes possibilités de jeu est continue et fait la richesse de ce morceau. Les agencements de sonorités les plus utilisés sont les accords mélodiques et la monodie dont le contraste est varié par des passages avec bourdon.

Les intervalles de tierce, de sixte et de quinte sont les plus employés dans les agrégats. Ceci s'explique par la prédominance des degrés 1, 3 et 5. Leur agencement implique ces intervalles. *(exemple 165)*



Remarquons enfin que le degré III, le *la*, est généralement employé comme degré ajouté en accord ou en corde de récitation. Vevi appuie son rôle de note polaire fondamentale du morceau.

Cette pièce musicale de la cérémonie des esprits reflète bien le jeu du khène ici associé au tambour, celui-ci ponctue l'ensemble de la pièce par deux motifs : I I I Π ou Π I I Π

La musique de khène apparaît ici assez complexe : elle repose sur l'agencement d'un grand nombre de séquences et motifs mélodico-rythmiques, cadrés par la répétition de motifs. Cette musique associe les deux notions du paradoxe répétition / développement dans une structure préétablie difficile à cerner. Enrichie par la possibilité de jeu polyphonique, cette musique n'hésite pas à exploiter l'échelle des agencements sonores oscillant constamment entre riches agrégats et simples monodies, en passant par les possibilités intermédiaires. Ce morceau reflète tout à fait la spécificité de cet instrument et de sa musique.

1-2.4 Relations entre voix et *Khène*

1-2.4 a Les spécificités vocales

La voix est ici primordiale. Dans ces chants, souvent improvisés, la voix est très expressive et joue sur les contrastes. A la fois intense, puissante et naturelle, dans un style syllabique mais développant souvent quelques mélismes, elle évolue sur des intervalles conjoints laissant la place de temps à autre à de plus grands intervalles disjoints. Ces derniers favorisent d'ailleurs des techniques de voix particulières à partir de la gorge.

Généralement mélodique, la voix utilise un grand nombre de possibilités d'émission allant du "chanté" au "parlé". Ils combinent facilement des caractères déclamatoires, d'interpellation, d'interjection, mais aussi psalmodiques ou récitatifs, et utilisent des procédés tels que des "trémolos" ou des "glissandos".

Cette recherche d'expression dans la voix est appuyée simultanément par tout un langage corporel. Le chanteur de *lam*, souvent assis en tailleur à côté du joueur de *khène,* exploite son buste, ses mains et son visage.

Ainsi Den Savanh, le chanteur de *lam* avec qui j'ai eu le plaisir de travailler (il chante plusieurs *lams* pris en exemple sonore dans ce travail) développe tout un langage corporel en harmonie avec le son de sa voix. Son visage est toujours très expressif ; il regarde souvent le joueur de khène malicieusement, le prenant à partie pour ce qu'il dit en chantant. Quand il chante et s'adresse à nous les auditeurs, il effectue bon nombre de "mimiques" sur son visage, imageant son discours. Avec son buste, il se balance et bouge au rythme de la musique, et ses mains effectuent des mouvements de la danse lao entrecoupés par des mouvements de mains typiques des mouvements appuyant la parole.

C'est donc la voix, mais aussi tout le corps, qui effectue cette musique. Enfin, comme nous l'avons vu plus haut, certains *lam* débutent par un long mélisme sur la syllabe "On". Un vieux *molam*, monsieur Bounthay, m'a dit qu'il s'agissait d'une invocation interpellant les génies afin de favoriser l'inspiration mais aussi une sorte de reconnaissance envers le maître qui lui a transmis l'art du chant et de l'improvisation. Choron Baix[96] définit la syllabe "on" comme une syllabe sacrée d'origine indienne et servant ici à une incantation.[97]

---

[96]- Catherine Choron-Baix, *Molam du Sud Laos réfugiés en France,* thèse pour le doctorat de 3ème cycle, sous la direction de M. Georges Condaminas, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983, p. 20.

[97] "on" renverrait à "om". En effet, om est une incantation qui existait déjà dans le tantrisme non bouddhique. C'est le mantra indien le plus puissant. Il résume tous les mantras. Et c'est avant tout une incantation, un outil de pensée qu'on retrouve sous la forme de aum ou de Rum.

1-2.4 b Les relations entre voix et *Khène*

* Les chants mesurés

Les chants mesurés donnent une impression de grande indépendance entre la partie vocale et la partie instrumentale.

Le khène organise l'espace sonore et donne un cadre mélodique et dynamique dans lequel la voix improvisera ses phrases mélodiques. Le khène effectue un développement continu. Il répète inlassablement et varie quelque peu un modèle mélodico-rythmique à partir duquel il impose à la voix une échelle et une pulsation données. C'est un véritable accompagnement de la voix et les rapports entre voix et instrument sont peu développés. Observons les quelques relations existantes.

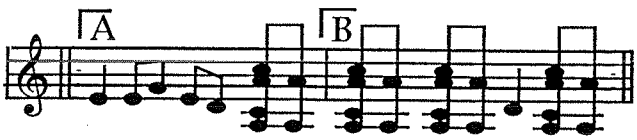
Tout d'abord, voix et khène entretiennent des rapports structurels. Ainsi, la voix débutera chacune de ses phrases à un moment précis du modèle musical énoncé et répété par le khène.

-Prenons comme exemple le *lam Khonesavanh* et le *lam Pheune* . Le modèle de base du *lam Khonesavanh* peut être décomposé en deux segments de quatre temps chacun. *(exemple 166)*

Chaque phrase vocale débutera soit sur le 3 e temps, soit sur le 7 e, c'est-à-dire toujours sur le 3e temps de l'un des deux segments.

-L'organisation du *lam Pheune* est plus complexe. La voix émet deux styles de phrases : soit une phrase mélodico-rythmique vive et syllabique, soit des valeurs rythmiques similaires au khène (noire, 2 croches, noire), soit une phrase mélodique sur valeurs longues (noire, 2 blanches).

Le khène quant à lui emploie essentiellement des répétitions et variations de ces deux segments. *(exemple 167)*

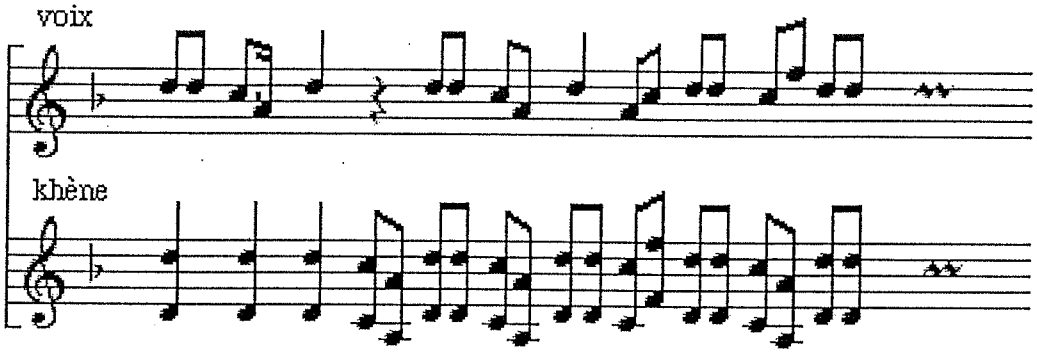


Le premier style de phrase vocale (mélodico-rythmique vif) débute toujours sur la 3ème pulsation de l'un de ces deux segments, tandis que l'autre style de phrases débute toujours sur la seconde pulsation de chacun des deux segments.

Des rapports plus étroits, par exemple d'imitation entre les deux parties, sont moins fréquents mais bien développés dans le *lam Teuil* . Khène et voix se rapprochent et paraissent plus dépendants. Les mouvements mélodiques semblent se suivre avec des variations quantitatives dans les deux parties vocale et instrumentale.

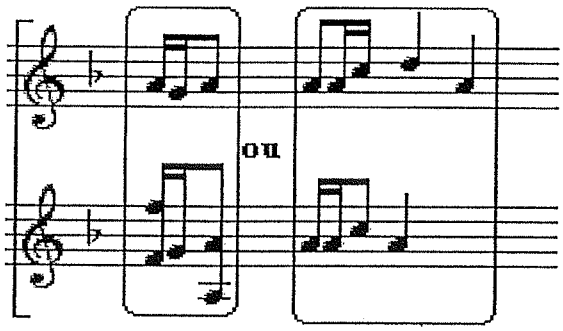
Exemple 168 : mouvements mélodiques et variations (extrait lam Teuil)

(cd I, 13, annexe 13)



Mais lorsque le khène développe des motifs plus rapides et d'une densité sonore plus grande, au contraire la voix évolue indépendamment, laissant apparaître parfois de ces petites cellules imitant celles employées par le khène

Exemple 169 : petites cellules vocales imitant le khène.



* Les chants non mesurés

Ici encore, l'impression générale révèle une certaine indépendance entre voix et khène. Cependant les chants non mesurés sont plus propices aux relations entre les deux parties que les chants précédents.

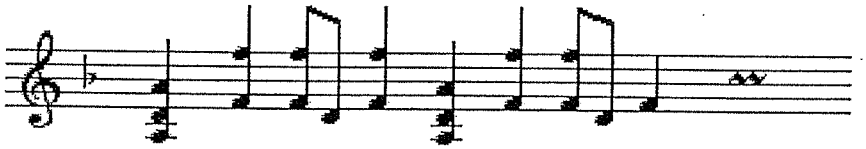
En effet, le khène organise un cadre sonore pour la voix. Il développe une alternance entre des segments mélodico-rythmiques mesurés et des motifs lents non mesurés. Il donne non seulement un cadre sonore mais aussi vous forme, comme nous l'avons vu "2-1 ébauche d'une analyse formelle". Ainsi, dans le *lam Long*, les motifs d'accords servent souvent d'introduction ou de conclusion d'une phrase vocale. Dans le *lam Thang Sanh,* ce sont les alternances dynamiques du jeu du khène qui servent de structuration. La voix émet alors des phrases déclamatoires sur les parties non mesurées et des phrases mélodico-rythmiques syllabiques sur l'accompagnement mesuré du khène.

Bien que peu exploités, des "rapport étroits" entre khène et voix sont présents dans ces chants.

Le *khène* : un appui pour la voix

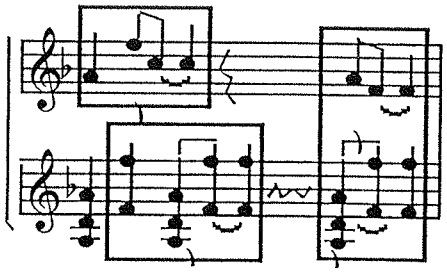
Le khène permet une mise en valeur de la voix soit par un long silence ponctué de quelques cellules musicales, soit par un soutien dynamique. Ainsi, dans le *lam Thang Sanh*, lorsque la voix passe du "chanté" au "simple parlé", le khène s'arrête de jouer. La voix devient le seul maître de l'espace sonore et le khène n'intervient que ponctuellement par l'émission de petites cellules appuyant telle fin de phrase ou telle expression. Le khène apporte aussi à d'autres moments un appui dynamique à la voix par une répétition continuelle d'un même motif, c'est-à-dire un ostinato mélodico-rythmique.

Exemple170 : lam Thang Sanh, ostinato (cd I, 16, annexe 16)



Imitation entre voix et khène`

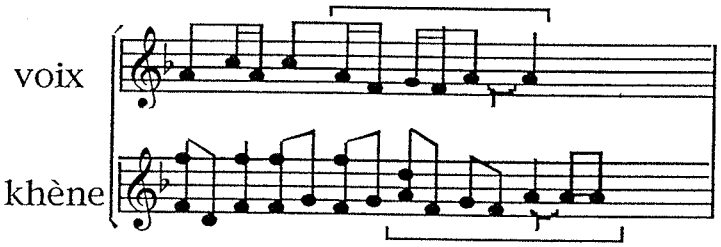
Plusieurs courts passages dévoilent une recherche d'imitation entre les deux parties. Le khène semble vouloir imiter la voix non seulement par la reprise d'une même rythmique comme le montre l'exemple suivant tiré du *lam Thang Sanh* ;
Exemple 172 : imitations khène / voix extrait du lam Thang sahn



Dans la première imitation, le khène reprend la formule rythmique ♩♫♫♩ de la voix mais décalé d'une pulsation: il imite donc la voix et effectue une sorte de tuilage

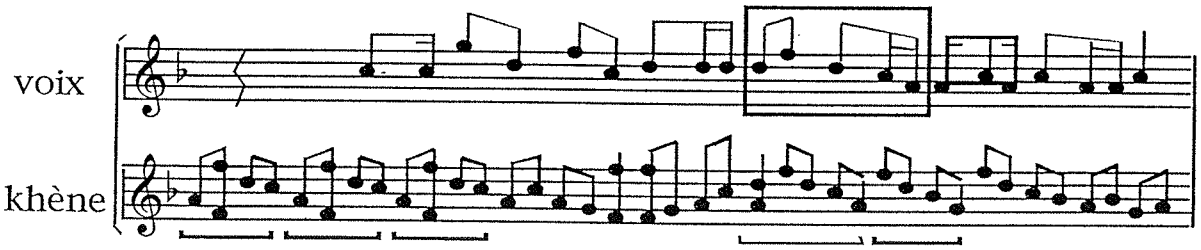
Mais aussi en effectuant un mouvement mélodique similaire à la voix (toujours décalé par rapport à elle de 1 ou 2 pulsations).

Exemple 173 : lam Long : (cd I, 15, annexe 15)

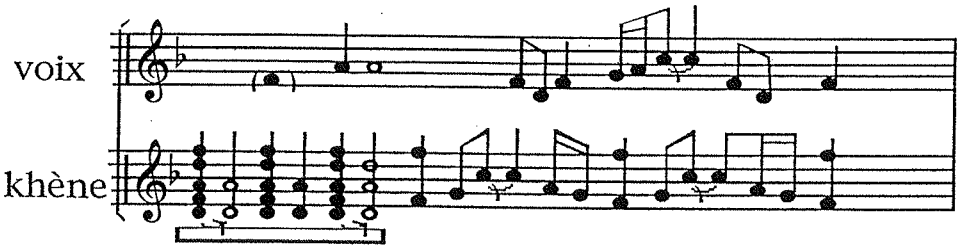


A d'autres moments, la tendance est inversée, c'est la voix qui semble vouloir imiter le khène. Ainsi par exemple, la voix insère dans sa phrase mélodique un motif qui précédemment a été répété plusieurs fois par le khène.

Exemple 174 : lam Long :

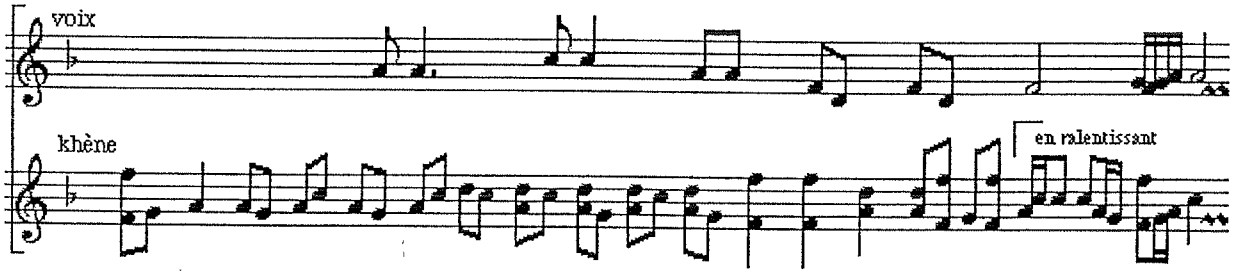


L'imitation peut être plus développée comme dans *l'exemple 175* du *lam Long* :



Le "motif d'accords" du khène met en valeur la note *La* (la quinte). Cette même note sera reprise par la voix débutant sa phrase par un glissando allant du *Fa* au *La*. Ceci rappelle l'accord de *Fa* se résolvant sur l'accord de *la*. Puis la voix reprend le mouvement mélodique commencé par le khène trois pulsations plus tôt.
Enfin une recherche d'unité et de construction se révèle à travers l'énonciation et le développement simultanés d'un même mouvement mélodique.

Exemple 178 : le lam Long



CHAPITRE 3

LA MUSIQUE DES ORGUES A BOUCHE

TIBETO-BIRMANS

1- La musique de l'orgue a bouche Kui

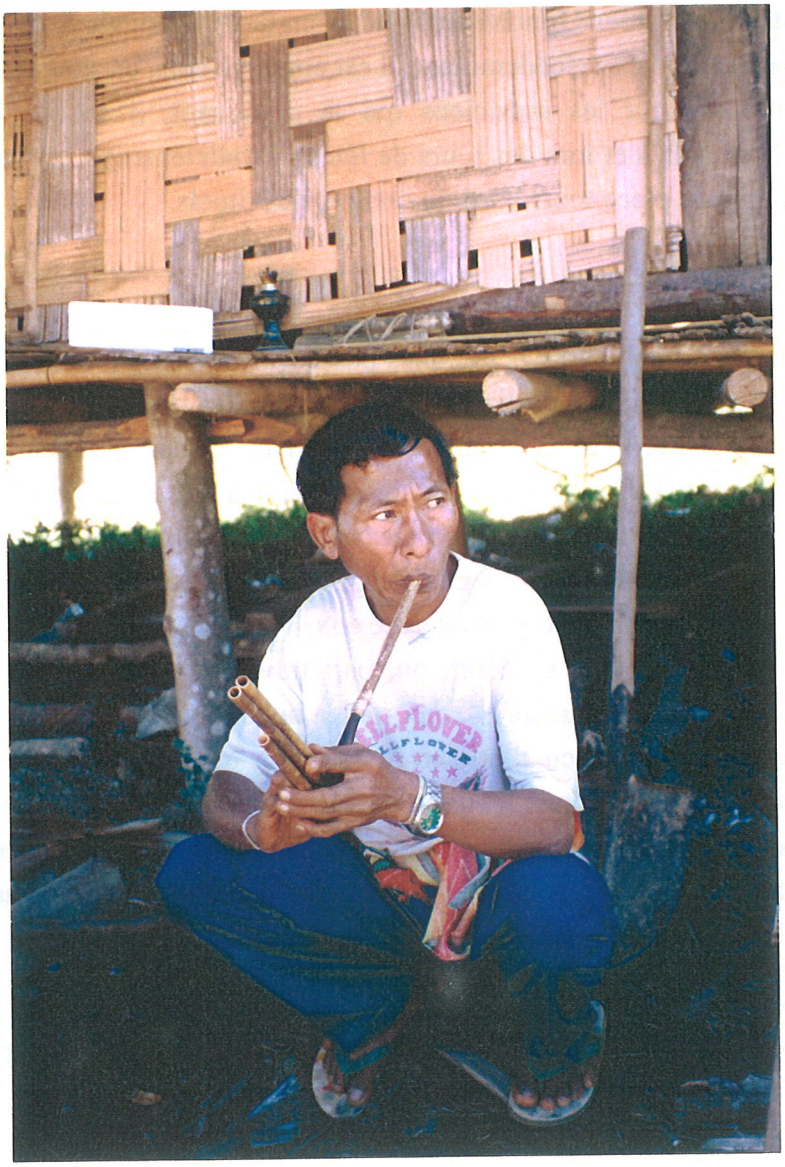


Photo 17 : Orgue à bouche kui, cour d'amour

Les Kui possèdent un certain nombre d'instruments comme les tambours, gongs et cymbales. qui agrémentent, de temps à autre, les rituels sans pour autant en faire systématiquement partie. Cependant, les instruments les plus représentatifs du vécu musical kui sont le luth à trois cordes (uniquement joué par les jeunes filles) et l'orgue à bouche (surtout joué par les hommes, mais pouvant parfois être utilisé par les femmes).

1-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

L'orgue à bouche est un instrument fondamental de la pratique musicale kui. Comme les autres orgues à bouche étudiés précédemment, il est employé dans un double usage : source de plaisir solitaire pour les musiciens qui le pratiquent, il suscite la joie collective en famille, entre amis et lors des jours de fêtes ; parallèlement à cet usage de divertissement, il occupe une place toute particulière lors des rituels.

1-1.1 Musique de divertissement

Dans un village Kui, la plupart des hommes possèdent un orgue à bouche. Il n'y a pas un seul et unique joueur d'orgue à bouche, à qui appartient le seul instrument du village. Nous ne sommes pas ici dans le contexte du musicien spécialiste occupant une place à part dans la hiérarchie et l'organisation sociale du village. L'apprentissage se fait par imitation et par amusement entre les hommes et les jeunes hommes. Les joueurs fabriquent eux-mêmes leur propre instrument. L'orgue à bouche est avant tout « un compagnon », un objet qu'ils emmènent partout avec eux.

Lorsque l'homme se déplace en forêt, ou, part travailler dans les champs, il emporte souvent deux objets : un couteau et son orgue à bouche. Le couteau est utilisé pour les travaux agricoles et pour la cueillette en forêt, tandis que l'orgue à bouche est utilisé comme « un passe -temps » dans les moments de trêve. Les hommes prennent plaisir à en jouer pendant les rares moments de repos, au cours des longues journées de labeur, mais aussi, tout simplement, pendant les moments de solitude. Monsieur Thia Eu (joueur d'orgue à bouche kui) me disait :

> « Le khène Beu (orgue à bouche Kui) est notre ami le plus fidèle, il nous accompagne partout. Quand il est abîmé, hors d'usage, on le jette et l'on en fabrique un nous-mêmes . »

L'orgue à bouche est également joué, pour le plaisir de tous, lors des cours d'amour. Ces moments d'amusement et de rencontre amicales ont lieu toute l'année. Ils se déroulent généralement le soir, à l'entrée du village, où les jeunes gens se retrouvent entre eux. Mais la période la plus propice demeure, sans aucun doute, les quelques jours

de fêtes du nouvel an. Les cours d'amour se pratiquent alors, non seulement entre jeunes gens d'un même village, mais aussi avec des jeunes gens de villages voisins. Il s'agit d'une véritable rencontre musicale entre jeunes hommes et jeunes filles, qui, d'une part utilisent trois instruments spécifiques, l'orgue à bouche, le luth à trois cordes, la guimbarde, et d'autre part, pratiquent le chant alterné. Les chants sont effectués indépendamment de la musique instrumentale. Contrairement aux Lao et aux populations austro-asiatiques, chez les Kui l'orgue à bouche n'accompagne pas le chant.

Montpeyrat, dans son article sur les "Mousseux"[98] (encore appelés Mo-So) de la province de Mong Sing, au Laos, décrit un chant dont l'exécution et la forme musicale sont très intéressantes. Il s'agirait d'un chant à répons entre filles et garçons, fondé sur un certain nombre de couplets, composés de quatre vers et enrichi par une technique de tuilage à la fin de chaque vers[99]

> « Un des chants nous a particulièrement intéressés. C'est une sorte de rondeau. Les jeunes gens se partagent entre deux groupes-les garçons d'un côté les filles de l'autre– qui se placent à une distance de cent mètres environ. Dans chaque groupe, le premier rôle se place seul en avant ; derrière lui les autres jeunes gens se placent par rang de trois personnes, chaque rang à deux pas d'intervalle.
>
> Le rondeau est composé d'un certain nombre de couplets de quatre vers et chaque vers se termine par la syllabe Hou.
>
> Le jeune garçon qui est en tête de son groupe chante seul, le premier vers de couplet ; lorsqu'il arrive à la moitié de ce vers, les chanteurs du premier rang qui est derrière lui, commencent à leur tour ce vers ; lorsqu'ils arrivent eux-mêmes à la moitié, les chanteurs du deuxième rang reprennent également ce vers et ainsi de suite, chaque vers se terminant sur la syllabe Hou ; le premier chanteur, dès qu'il a fini le premier vers, prolonge le son Hou en laissant mourir la voix jusqu'au moment où les chanteurs qui sont derrière lui arrivent eux-mêmes à cette finale ; (...).
>
> Lorsque le groupe de jeunes garçons a terminé le premier couplet, le groupe de jeunes filles répond en suivant les mêmes règles (...).
>
> Après chaque couplet les groupes se rapprochent de quelques pas, de façon à se trouver réunis à la fin du couplet. » [100]

---

[98] Les Mousseux (encore appelé Mussur) et les Kui appartiennent à une même famille appelée Lahu

[99] Je n'ai pas encore eu l'occasion, d'observer personnellement, ce genre de chant chez les Kui auprès desquels j'ai travaillé dans le Nord du Laos (province de Luang Namtha)

[100] Montpeyrat J., « Notes sur les Mousseux de la province de Muong Sing », *Revue Indochinoise,* Hanoi, Novembre 1905, P.1619.

Ces chants sont de véritables poèmes d'amour, utilisant images et métaphores.

Revenons à la pratique instrumentale de la cour d'amour, et à l'orgue à bouche qui est le centre de notre propos.

L'orgue à bouche est avant tout un moyen de communication. Avec le luth à trois cordes et la guimbarde, il sert à l'interpellation. Les jeunes gens s'appellent d'un endroit à l'autre, grâce aux sons produits par leurs instruments, reconnus par les personnes auxquelles ils s'adressent. Le soir, ils viennent jouer auprès de la maison dans laquelle l'être aimé dort. La musique traverse les parois en bambou, demandant à la jeune fille (ou au jeune homme) de sortir et de venir rejoindre son prétendant (ou sa prétendante). Young Gordon décrit un de ces moments d'interpellation :

> Les filles vont chercher « les hommes dans leur maison en jouant quelques notes aiguës sur leur guimbarde, dans le code de l'amour »[101]

L'orgue à bouche sert à « appeler » mais aussi à « se parler », à dire avec la musique des mots, des sentiments qui sont difficiles à exprimer en parlant. La musique de l'orgue à bouche est porteuse de message. Les jeunes filles reconnaissent le jeu de leur prétendant et savent ce que signifie tel ou tel air. Il s'agit d'un véritable moyen de communication codifié, reconnu en tant que tel par les Kui eux-mêmes. Cette notion se retrouve dans certaines de leurs légendes. L'une d'entre elles, rapportée par Paul Lewis[102], en est très significative :

> « Il y a longtemps, on raconte que les Lahu [103] vivaient dans une ville fortifiée, au centre de la Chine, où ils étaient les maîtres. Les chinois qui vivaient sous leur domination n'aimaient pas cet arrangement, mais à chaque fois qu'ils combattaient, ils étaient vaincus, un jour, alors que les hommes Lahu travaillaient dans leur champ, des Chinois se présentant comme des commerçants, se rendirent dans leur ville. Ils avaient de jolies guimbardes que les femmes Lahu voulaient absolument avoir, à partir du moment où elles entendirent leur joli son. Quand elles donnèrent de l'argent en échange des guimbardes, les chinois n'acceptèrent pas. Ils voulaient seulement leur échanger contre la gâchette de l'arbalète de leurs maris. Les femmes Lahu désiraient tellement ces guimbardes qu'elles prirent les gâchettes des arbalètes et les échangèrent. Peu de temps après, les chinois attaquèrent la ville. Les hommes Lahu se précipitèrent pour défendre leurs maisons, mais trouvèrent leurs arbalètes inutilisables. Laissant leurs femmes et leurs enfants aux chinois, ils s'enfuirent dans une région sans danger et commencèrent à comploter, pour reconquérir leurs familles. Ils retourneraient

---

[101] Gordon Young Olivier, The Hill Tribes of Northern Thailand, monograph n°1, *The Siam Society,* Bangkok, 1962, p.16.

[102] Lewis Paul et Elaine, *People of the Golden Triangle,* London, Thames and Hudson, L. t. d, 1984, p.189.

[103] Les Kui appartiennent à la famille des Lahu.

éventuellement, la nuit, en dehors de la ville fortifiée, mais tout proche de celle-ci, afin d'utiliser leurs orgues à bouche pour communiquer avec leurs femmes. Les femmes qui ne sont pas sûres de vouloir rester avec les Chinois retourneront en premier vers leurs maris, qui s'arrangeront pour être visibles à ce moment-là. (...).ils agirent de cette manière. Les femmes ayant été reconquises et les enfants rassemblés elles coururent vers leurs maris Lahu, laissant les Chinois dans une grande stupeur. Ensemble, ils s'enfuirent vers une nouvelle région. Et c'est pourquoi, depuis ce jour, nous, les hommes devons faire attention à nos femmes. »

Au-delà de sa fonction de communication, l'orgue à bouche est un instrument de musique, producteur de douces sonorités, concrétisées par l'exécution de pièces musicales. Il devient un moyen de « charme » et de « cour » auprès des personnes aimées. La beauté des sons traduit les sentiments les plus profonds. Les pièces d'orgue à bouche les plus représentatives de la cour d'amour sont les berceuses : il s'agit de retranscrire dans l'exécution instrumentale les caractéristiques vocales et fonctionnelles de la berceuse. Le jeune garçon fait « chanter » son orgue à bouche, produisant une douce mélodie pour bercer sa bien-aimée.

1-1.2 Musique rituelle

Les Kui croient[104] en l'existence d'une divinité suprême , toute puissante, créatrice du ciel et de la terre, appelée G'ui sha et à son épouse appelée Aema . Ils l'invoquent essentiellement pour obtenir santé, bonnes récoltes et bonheur. Ils croient aussi en un grand nombre de bons et mauvais esprits souvent appelés *me* . Ces derniers doivent constamment être apaisés pour éviter la maladie et le malheur. Parmi les bons esprits, deux d'entre eux occupent une place prédominante dans les croyances et pratiques rituelles : l'esprit protecteur du village G'ui fu et l'esprit protecteur de chaque maison Yeh me . Les autres esprits, plutôt neutres, mais pouvant avoir des réactions néfastes s'ils sont mécontents, habitent des éléments de la nature tels que les collines, les ruisseaux, le soleil, la foudre .... Ils croient enfin en l'action des ancêtres et en leur présence lors de certains rituels. Les différents écrits sur cette population tentent de définir leur système de croyances, en insistant sur la prééminence d'une divinité suprême et la présence de nombreux petits esprits. Ainsi, Jean Bacot définit cet ensemble de croyances comme « une conception monothéiste qui subsiste malgré

[104] Pour plus d'information sur les croyances et l'organisation sociale des Lahu (famille à laquelle appartiennent les Kui), consulter les nombreux écrits de Anthony Walker, ayant longuement étudié les Lahu, les écrits de Paul Lewis, mais aussi les articles de Olivier Gordon Young, Lebar F., Jean Montpeyrat (plus précisément sur le Nord du Laos) et Jean Bacot. (cf. bibliographie en fin de thèse).

l'importance donnée aux esprits »[105], alors qu'Olivier Gordon Young emploiera l'expression d '« animiste-théiste »[106], reprise par Lebar. Mais ne serait-ce pas ici tout simplement un paganisme avec une forte croyance aux esprits.

Les lieux de culte et les pratiques rituelles sont liés à trois divinités : la divinité suprême (G'ui Sha), l'esprit protecteur du village (G'ui fu), et l'esprit protecteur de la maison (Yeh me).

Un lieu, situé à la tête du village, est consacré à « G'ui Sha » (divinité suprême). Selon les villages, ce lieu sacré est concrétisé soit par une enceinte à ciel ouvert entourée d'arbres, soit par une construction en bambou, telle une petite maison composée d'une seule pièce, entourée d'un enclos et de plusieurs longs bambous. Dans un coin de ce lieu, consacré à la divinité suprême et réservé aux rituels de sacrifices et d'offrandes, se trouve un petit autel dédié à l'esprit protecteur du village (G'ui fu).

Un second lieu de culte est tout simplement un petit autel en l'honneur de l'esprit protecteur de la maison (en l'honneur des ancêtres au moment de certains rituels). On en trouve dans chaque maison, dans la partie réservée au repos des membres de la famille.

Enfin, pour certaines pratiques religieuses, d'autres lieux de culte sont construits temporairement, en particulier pour les cérémonies du nouvel an. Ainsi, dans chaque maison, on construit un petit autel en l'honneur de l'esprit protecteur de la maison et en l'honneur des ancêtres du chef de la maison et de sa femme (ancêtres qui vont venir participer aux festivités du nouvel an). Des offrandes y sont déposées par paire (deux gâteaux de riz, deux bougies...) pour l'esprit protecteur de la maison et son épouse. On y trouve également un dessin représentant un homme et une femme. D'après Anthony Walker, ce dessin représente « la copie de l'âme humaine »[107].

Pour les cérémonies du nouvel an, un autre autel est construit au centre du village, en l'honneur des divinités protectrices du village. Il est constitué de quatre longs bambous (auxquels on a laissé les feuillages) plantés dans le sol de manière à délimiter un carré, et d'une natte tressée fixée perpendiculairement à eux. Il représente l'arbre sacré. Pour Anthony Walker,

---

[105] Jean Bacot, *Les Mo-So. Ethnographie des Mo-So, leur langue et leur écriture*, , Lede – EJ. Brill, 1913, p. 15. (collection de l'Institut ethnographique international de Paris).

[106] Olivier Gordon Young, « The tribes of Northerm Thailand », Monograph n°1, *The Siam Society*, Bangkok, 1962, p. 10.

[107] Anthony Walker, « The Lähu Nyi' New year celebrations », in *Journal of the SIAM Society*, janvier 1970, vol. LVIII, par. I, p. 6.

« Cet autel serait une copie sur terre de l'arbre immortel vu dans la lune. Les Lahu voient dans la lune une ombre en forme d'arbre. Ils croient que s'ils pouvaient posséder juste un fragment de cet arbre, ils seraient libérés des malheurs et de la mort »[108]

Ces lieux de cultes temporaires sont jetés hors du village à la fin des cérémonies pour lesquelles ils ont été conçus.

Les pratiques religieuses marquent chaque événement du cycle agraire tels que l'embrasement des terres pour les cultures sur brûlis, les semailles, la coupe, les récoltes, le battage du riz ..., mais aussi des moments précis du cycle lunaire ou encore le nouvel an. Ces pratiques consistent alors en des sacrifices de poulets ou de cochons, des invocations, des rituels d'offrande, de purification (lavement des mains, danse de la purification) et des danses rituelles.

Pour marquer les moments importants du cycle agraire, ces pratiques religieuses s'adressent essentiellement à la divinité suprême et à l'esprit protecteur du village, afin d'obtenir de bonnes cultures, d'excellentes récoltes et une quantité suffisante de nourriture pour toute l'année. Pour le nouvel an, les rituels sont effectués en l'honneur de la divinité suprême, de l'esprit protecteur du village et de l'esprit protecteur de la maison, afin d'obtenir le bonheur, la prospérité, une bonne santé, de bonnes récoltes et de bonnes chasses pour l'année à venir.

Enfin, les jours sacrés du cycle agraire sont dédiés à la divinité suprême, à l'esprit protecteur du village et au culte des ancêtres, afin d'obtenir des mérites et de garder une bonne santé.

L'exécution des sacrifices, des invocations et de certains rituels d'offrandes est réservée au chef religieux du village. Ce dernier occupe une place puissante dans l'organisation sociale, parfois même plus importante que celle du chef du village. Ceci renvoie à son lien privilégié avec le monde surnaturel qui suscite parmi les villageois certains sentiments de craintes. Par contre, les danses rituelles ainsi que certains rituels de purification et d'offrande, sont effectués par les villageois eux-mêmes.

L'orgue à bouche est utilisé pour les danses. Les musiques rituelles exécutées par cet instrument sont toujours des musiques de danse.

* Une seule échappe à cette règle : pendant le rituel de « construction d'un pont symbolique », le musicien joue de l'orgue à bouche sans danser. Ce rituel est lié à deux

[108] Anthony Walker, « The Lähu Nyi' New year celebrations », in *Journal of the SIAM Society*, janvier 1970, vol. LVIII, par. I, p. 17.

pratiques religieuses différentes : quelques "jours sacrés" d'acquisition de mérites (cycle lunaire) et certaines cérémonies de guérison d'un malade.

Un pont est construit symboliquement sur le sentier qui mène au village. Un joueur d'orgue à bouche joue continuellement pendant toute la construction. Ce rituel effectué pendant « les jours d'acquisition de mérites » permet d'obtenir des bienfaits pour la famille qui a construit ce pont : chaque personne qui passera par ce pont avant d'entrer dans le village permettra à cette famille d'obtenir des bienfaits par le seul fait de son passage. Ce même rituel effectué pendant les cérémonies de guérison d'un malade (uniquement en cas de maladie grave) revêt une autre signification : il permet l'appel de l'âme. L'officiant demande à "l'âme errante" du malade de revenir dans le village et de reprendre sa place dans le corps de l'homme qui est malade. L'officiant interpelle cette âme en lui expliquant que la famille du malade a construit un pont pour faciliter son retour. Il chasse aussi les mauvais esprits, auteurs de la maladie, leur ordonnant de quitter le village et de partir dans la forêt, au-delà du pont qui a été construit. Le rôle de l'orgue à bouche consiste alors à apaiser les mauvais esprits, à attirer l'âme errante et à plaire à la divinité suprême qui peut agir sur la guérison du malade. Paul Lewis, ayant observé ce rituel, décrit l'utilisation de l'orgue à bouche en ces termes :

> « Une personne souffle dans l'orgue à bouche pendant les cérémonies de guérison, pendant le rituel du pont, qui est une partie de la cérémonie d'appel de l'âme ; un homme souffle dans l'orgue à bouche presque constamment. Un bourdonnement de sonorités graves est issu des tuyaux. Tout va dans la direction de Dieu ».[109]

* Les danses rituelles sont exécutées à chaque moment important du cycle agraire et lors des festivités du nouvel an. L'exécution adopte toujours le même principe :

Il s'agit d'une danse circulaire, autour d'un point central (lieu d'offrandes), désigné soit par un autel ("l'arbre sacré" du nouvel an par exemple), soit par un petit monticule en terre sur lequel sont déposées des offrandes. Le point central des danses rituelles marquant les différents moments du cycle agraire est établi au centre du village. Pour les petits rituels, liés au cycle lunaire et dont fait partie la danse de la purification, le point central de la danse sera établi à la tête du village auprès de la maison sacrée dédiée à G'ui Sha et à G'ui fu. Deux cercles se constituent alors autour du point central ; l'un est composé d'hommes, joueurs d'orgues à bouche, l'autre est composé de femmes et de jeunes filles.

Anthony Walker a observé que le cercle intérieur était composé par des femmes et le cercle extérieur par des hommes.

---

[109] Lewis Paul et Elaine, *Peoples of the Golden Triangle*, London : Thames and Hudson Ltd., 1984, p. 198.

Paul Lewis et moi-même avons observé le contraire, les hommes formant un petit cercle intérieur autour du point central et les femmes un plus grand cercle extérieur qui entoure les hommes.
Par contre, les différentes données sont en accord quant au sens de la danse : les deux cercles évoluent dans des sens différents ; les hommes, joueurs d'orgues à bouche, avancent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre alors que les femmes évoluent dans le sens des aiguilles de la montre. Elles décrivent avec des petits pas un grand mouvement circulaire, entourant les hommes et le point central réservé aux offrandes. Les joueurs d'orgue à bouche, quant à eux, effectuent un double mouvement de rotation : l'un sur eux-mêmes, l'autre décrivant un grand mouvement circulaire autour d'un point central. La musique de l'orgue à bouche accompagnant cette danse est une musique mélodico-rythmique fondée sur plusieurs strophes et composée de quatre phrases chacune. Le musicien le plus réputé du village pour sa dextérité de jeu se voit confier le rôle de meneur de danse.

Voici quelques descriptions de danses rituelles circulaires observées dans cette population :

- description d'une danse du nouvel an par Anthony Walker :

> « Une danse rituelle est effectuée autour de l'autel "l'arbre sacré du nouvel an ", au centre du village, en l'honneur de l'esprit protecteur du village : les filles et jeunes filles forment un cercle intérieur de danseuses alors que les hommes forment le cercle extérieur. La danse est menée par le villageois le plus réputé pour sa pratique de l'orgue à bouche. Cet homme est appelé K'a hk'eû pa (l'homme de la danse) ».[110]

- description d'une danse rituelle des jours d'obtention de mérites, par Paul Lewis :

> « A chaque fois qu'ils font des offrandes au Dieu de la terre ceci est suivi par une danse sacrée en cercle. Le chef de la maison qui a fait une cérémonie pour les mérites apporte un panier d'offrandes et le pose sur le monticule de terre, au centre de la danse circulaire. Puis il dépose une bougie sur le bord, s'agenouille devant le panier et fait une prière (invocation). La danse s'arrête à chaque fois qu'un panier d'offrandes est présenté et reprend quand la prière est terminée.
>
> Les filles se prennent la main en groupe de quatre ou cinq formant un rayon partant du monticule central et dansent autour de celui-ci dans le sens des aiguilles

[110] Anthony Walter, « The Lähu Nyi' New year celebrations », in *Journal of the SIAM Society*, janvier 1975, vol. LXIII, 2, p. 13.

d'une montre alors que les hommes dansent dans le sens contraire en exagérant le pas ».[111]

- description d'une danse de purification d'après Lebar et Olivier Gordon Young :

« Les Lahu croient que la danse chasse les mauvais esprits du village. Les jeunes gens effectuent périodiquement des danses de purification ».[112]

« La danse rituelle de la purification rassemble tous les jeunes gens au milieu et à la fin de chaque phase lunaire. Les jeunes gens tournoient autour d'un point central sur lequel se consument des bougies. Ils ont l'impression que ces danses énergiques purifieront les péchés commis par les jeunes gens .Ces danses deviennent sensuelles et se terminent en épuisement, provoquant un état de transe ».[113]

Remarque :

Au terme de cette réflexion sur l'usage de l'orgue à bouche dans la population kui, une remarque mérite d'être soulevée : cet instrument, surtout utilisé par les hommes, est le seul orgue à bouche rencontré au Laos qui n'est pas exclusivement réservé aux hommes. Paul Lewis apporte un témoignage photographique de l'utilisation de cet instrument par une femme lors des cérémonies du nouvel an. Sur le terrain, les villageois et musiciens m'ont également affirmé que les femmes pouvaient jouer de l'orgue à bouche dans les danses rituelles pour la nouvelle année (cette utilisation restant occasionnelle). Tout cela rejoint la notion « d'harmonie homme / femme » (développée ci-dessus). L'harmonie des éléments mâles et femelles se retrouve dans l'organisation sociale, dans les croyances (une divinité étant associée à un dieu et à son épouse), dans les éléments de culte (dessin pour l'autel de l'esprit protecteur de la maison, offrandes par paire) et dans les pratiques . Par exemple, les cérémonies de nouvel an sont divisées en deux périodes : les cérémonies du nouvel an féminin se déroulant sur quatre jours, les cérémonies du nouvel an masculin se déroulant sur les quatre jours suivants ; ou encore, l'orgue à bouche essentiellement pratiqué par les hommes mais pouvant être joué par une femme pour certains rituels).

Chez les Kui, l'orgue à bouche est à la fois un passe-temps, un moyen de communication, un outil de charme pour la cour d'amour et un instrument indispensable aux danses rituelles.

---

[111] Lewis Paul et Elaine, *Peoples of the Golden Triangle*, London : thumes and tudson, 1984, p.197.

[112] Lebar Franck, Hickey Gérald, Musgrave John, *Ethnic Groups of Mainland Southeast Asia*, New Haven, Human Relations, Area Files 1964, p.33.

[113] Olivier Gordon Young, *The Hill Tribes of Northerm Thailand*, Monograph n°1, The Siam Society, Bangkok, 1962, p.16.

1-2 ANALYSE MUSICALE

Contrairement aux orgues à bouche Austro-asiatiques et Lao-Taï, le khène Beu (appartenant à la population « Kui ») n'accompagne pas le chant. Il se joue seul et sa musique n'est pas enrichie par l'ajout d'autres instruments. Le joueur de khène joue assis ou debout en dansant. Parfois, dans les musiques de khène dansé, un jeu simultané de plusieurs khène peut être exécuté. Tous les musiciens de khène jouent alors un même thème mélodico-rythmique. L'analyse musicale suivante déterminera les procédés musicaux caractéristiques de ces musiques et cherchera à distinguer les diverses possibilités polyphoniques usitées par l'instrumentiste.

1-2.1 Structures scalaires

Le khène Beu

Les Kui utilisent deux sortes de khènes : un petit khène d'environ trente centimètres et un plus grand d'environ quatre-vingt centimètres; ils sont accordés à l'octave et ne sont jamais joués simultanément.

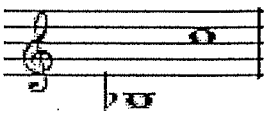
Les diverses pièces musicales évoluent toutes sur la même échelle.

Ambitus *(exemple 179)*

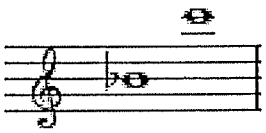
L'ambitus couvre un peu plus d'une octave

.

Grand khène beu

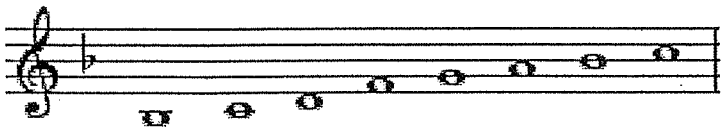


Petit khène beu

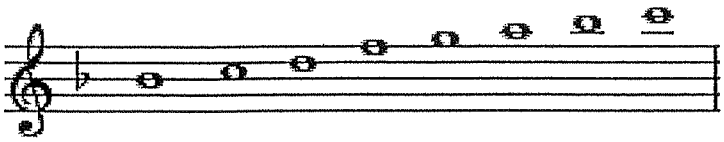


Ensemble des notes utilisées *(exemple 180)*

Grand khène Beu



Petit khène beu



Syntaxe mélodique

Le tableau suivant présente la hauteur des sons utilisés dans les fins de phrases de quelques pièces musicales afin de définir l'échelle, sa finale et son aspect.

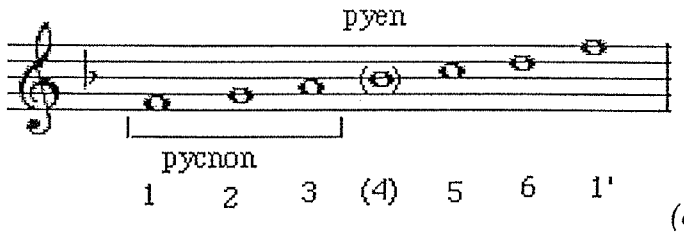
		phrase	
pièce musicale: berceuse version 1	échelle aspect II	sur *Do* (5)	*Sol*
		sur *Do* (5)	*Sol*
version 2		sur *Do* (5)	*Sol*
		sur *Do* (5)	*Sol*
		suspension sur *La* (3)	*Mi*
		conclusif sur *Do* (5)	*Sol*
pièce musicale: cour d'amour version grand khène	échelle aspect II	sur *Do* (5)	*Sol*
		sur *Do* (5)	*Sol*
		sur *Fa* (1)	*Do* *Sol*
		conclusif sur *Do* (5)	*Sol*
pièce musicale: musique de khène dansée	échelle aspect I	sur *Fa* (1)	*Do*
		sur *Fa* (1)	*Do*
		suspension sur *La* (3)	*Mi*
		conclusif sur *Fa* (1)	*Do*

Tableau 12

Échelle pentatonique anhémitonique

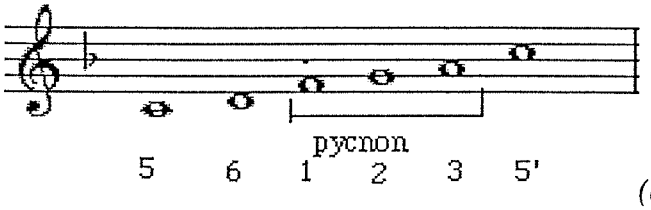
Les pièces musicales jouées par l'orgue à bouche kui utilisent donc une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa*.

- Les pièces de musique dansée utilisent cette échelle en ton de *Fa* d'aspect I.(*Do Ré Mi Sol La Do)*



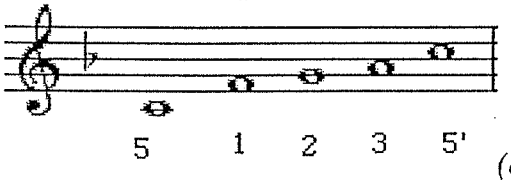
(exemple 181)

- Les berceuses et cours d'amour utilisent toujours une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa* mais selon son aspect II (*Sol La Do Ré Mi Sol*). Ceci se manifeste par leurs nombreuses conclusions de phrases *do*.



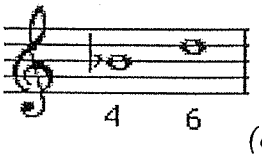
(exemple 182)

Ces échelles en ton de *Fa* possèdent un degré auxiliaire, le pyen si b, employé en ornementation. Or le khène *beu* possède seulement cinq tuyaux de jeu permettant l'émission des cinq notes suivantes :



(exemple183)

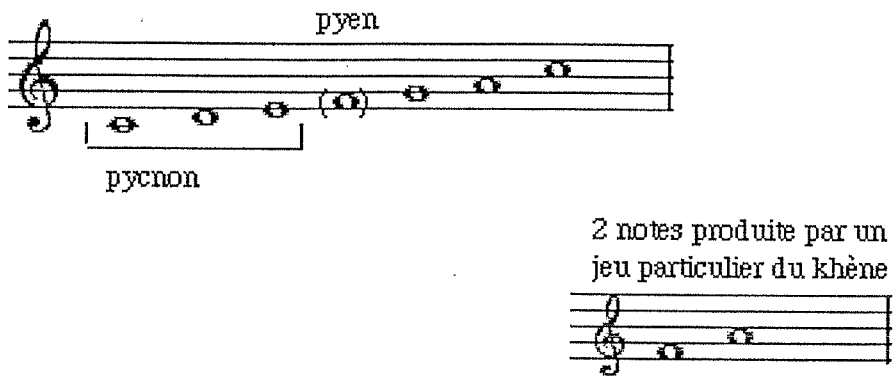
Deux notes supplémentaires sont pourtant présentes dans l'échelle :



(exemple 184)

Elles sont produites grâce à une technique de jeu particulière du khène Beu. Le musicien utilise son pouce de la main droite, non pas pour boucher les trous de jeu situés sur les tuyaux, mais pour boucher l'extrémité inférieure de certains tuyaux (dont le trou de jeu est bouché simultanément avec un autre doigt). Il produit ainsi des sons complémentaires dont le *Si b* et le *Ré*.

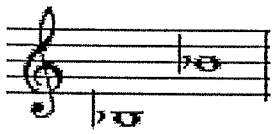
Pour plus de cohérence et de facilité dans les analyses musicales, nous transposerons l'ensemble des pièces au naturel *(exemple 185)* :



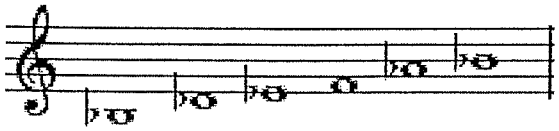
La caccapi

Ce luth à trois cordes, joué par les jeunes filles, fait partie intégrante de la tradition musicale kui. La pratique de cet instrument a révélé un grand souci d'accord et de respect des hauteurs déterminées pour les degrés constitutifs de l'échelle. En effet, les jeunes filles sont sans cesse en train de ré accorder l'instrument tout en jouant.

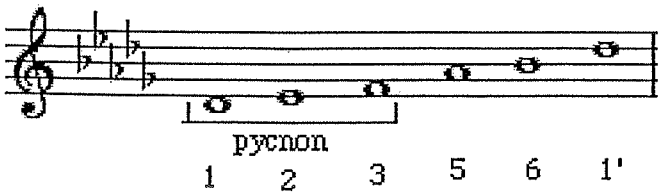
Ambitus *(exemple 186)*



Ensemble des notes utilisées *(exemple 187)*



Échelle pentatonique anhémitonique *(exemple 188)*
Il s'agit d'une échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Réb*.



Les échelles des musiques d'orgue à bouche et des musiques de luth à trois cordes sont toutes deux des échelles pentatoniques anhémitoniques mais de ton différent.

1-2.2 Analyse formelle

Les éléments caractéristiques de la musique révèlent une distinction claire entre la musique à grand thème mélodique, en rythme plus ou moins libre (musique de cour d'amour), et la musique à motifs mélodico-rythmiques à pulsation isochrone (musique de khène dansé).

1-2.2a Pièces mélodiques

Ces pièces de divertissement évoluent sur une ou plusieurs phrases mélodiques. Il s'agit d'une véritable cour d'amour musicale qui se rapproche de pièces vocales et nous donne l'impression que le khène chante.

La pièce intitulée « Berceuse » en est un bel exemple. Composée d'une succession de phrases mélodiques, cette pièce donne l'impression d'un sentiment de continuité infinie. La musique semble se dérouler en boucle sans pour autant devenir monotone. Elle s'enrichit continuellement et n'est jamais identique à elle-même. La dernière note *Mi* (croche) n'est pas la note conclusive du morceau, mais s'ajoute après la conclusion comme une note rebondissant e pour recommencer au début et continuer la boucle de la berceuse.

Analyse formelle

Ces pièces évoluent sur la répétition, la variation et le développement de quelques segments musicaux comme en témoignent les transcriptions paradigmatiques de la "Berceuse" (version 2) et d'une pièce de cour d'amour. (cf. page suivante).

La forme de ces pièces se présente tout simplement comme une succession de phrases mélodiques.

Exemple : berceuse (version petit khène) (cd I, 18, annexe 18)

organisation formelle :			
phrase 1	séquence A	{ segment a1 – segment a2 }	
phrase 2			segment a2
phrase 3	séquence B		
phrase 4	séquence B'		

Tableau 13

NB. Pour l'équivalence musicale des appellations (A, B...), consulter la transcription paradigmatique ci-après.

Exemple 189 : transcription paradigmatiques des deux pièces : berceuse et cour d'amour

Kui

3 transcriptions paradigmatiques de pièces précédentes

Berceuse (Version petit Khène)

A

≈ 68 (a1

(a2

(a'2

B

B'

Sol / Ré (en alternance)

Sol / Ré

Sol'

Sol *Mi* → *Sol*

Cour d'amour (Version grand Khène)

Mi (en alternance) → [*Mi* *La*]

Sol

[*Ré* *Sol*]

Mi (en alternance)

[*Ré* *Sol*]

[*Sol* *Sol*]

Mi

[*Do* *Sol*]

Mi

[*Do* *Sol*] → [*Ré* *Sol*]

Au delà de l'analyse de la forme, la structure interne de cette pièce repose encore (comme pour les Khmou') sur de longs mouvements de notes pivots, de longs mouvements mélodiques structurants.

La berceuse

Prenons l'exemple de la berceuse, et les mouvements mélodiques composants les mouvements a1, a2 (de la séquence A) ainsi que les mouvements de la séquence B.

- Le segment a1 joue sur le rapport de quinte *Ré Sol*, avec une alternance de ces deux notes et la note *Sol* comme note polaire de base.
- Le segment a 2 expose le *Sol'* aigu chutant sur le *Sol* grave, continuant à jouer sur *Ré Sol*, répétés, monayés, décalés dans le temps. a2 présente donc un mouvement d'ascendant du *Sol'* aigu au *Sol* grave.
- La séquence B doit relancer le morceau. On s'attend à l'apparition du *La* (quinte *du* Ré) de manière importante, mais B joue sur l'ambiguité d'une note faible de manière très inattendue, en introduisant ici le *Mi* et non le *La*. Ceci donne un effet de suspension, qui n'est pas vraiment introduit, sur le degré (3) avant de conclure sur le *Sol*. Cette construction sur *Mi Sol* est ressentie ici comme une tension de *Ré Sol*.

La berceuse évolue donc sur une échelle pentatonique anhémitonique (*Sol La Do Ré Mi Sol)*. La structure profonde repose ici sur les notes polaires *Sol* et sa quinte *Ré* et de manière moins importante et inattendue sur le degré (3) *Mi* donnant un effet suspensif structurant.

La cour d'amour

La cour d'amour se situe dans un discours musical de densité. Cette pièce présente un grand état de stabilité du *Sol* :

- *Sol* en bourdon
- *Sol* avec *Ré*
- *Sol* avec *Sol* aigu
- *Sol* avec *Do*

On a donc une échelle déterminée (*Sol Do Ré Sol)* à la base de longs mouvements mélodiques structurants. Il reste alors deux notes contrastantes *La* et *Mi* mais les Kui utilisent ici comme dans la pièce précédente plutôt le *Mi* (3) que le *La*.

Cette pièce est composée de trois phrases présentant chacune un long mouvement mélodique et différentes utilisations du contraste sur *Mi*.

- La phrase 1 joue le *Mi* en alternance et dans un cluster, réaffirme le *Mi* par *La/Mi* avant de descendre sur le *Sol* et de conclure par un trait sur le *Sol*. Le long mouvement de notes pivots de la phrase 1 est donc un mouvement de *Mi* vers le *Sol*.
- La phrase 2 réintroduit *Mi* en alternance avec *Ré Sol,* puis développe un long mouvement vers *Do*.
- La phrase 3 joue de nouveau sur le *Mi* avant de redescendre sur *Sol*. Cette phrase évolue vers une absence de *Do,* réaffirmant la note *Sol* comme note polaire la plus importante.

Nous voyons ici encore dans le pentatonisme des Kui que les notes polaires les plus stables sont *Ré* et *Sol* et que *Do* est moins stable que *Ré* et *Sol*.

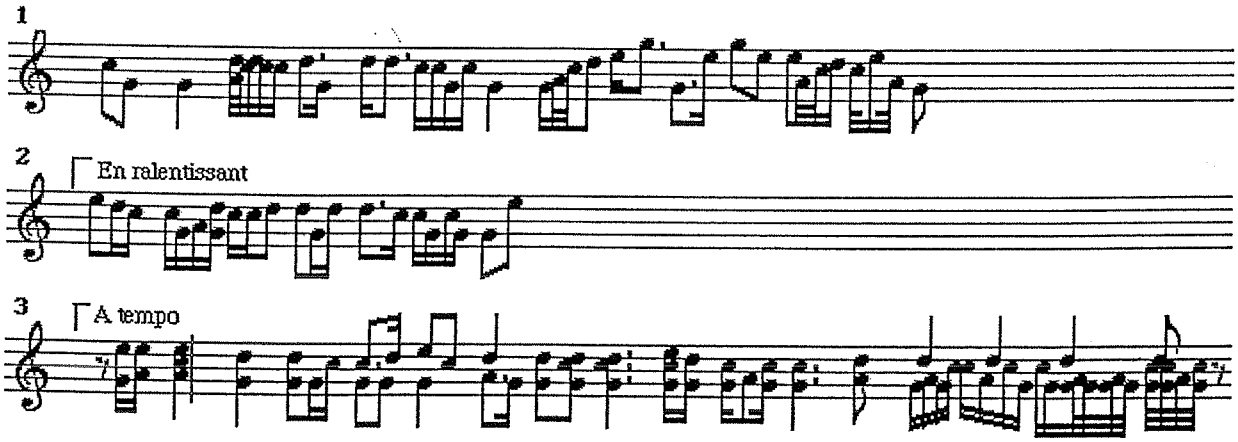
L'art de la variation

Un thème de référence

L'analyse de différentes pièces révèle un grand art de la variation. Il peut se manifester, dans la composition d'une pièce, par une succession de divers thèmes de référence qui seront quelque peu variés.

Prenons l'exemple d'une pièce de cour d'amour jouée sur le petit khène *beu*. Sa forme repose sur une succession de divers thèmes de référence.

Exemple 190 : cour d'amour (version petit khène) (cd I, 19, annexe 19)



Organisation formelle	
phrase 1	variante du thème de référence de la berceuse
phrase 2	variante de la séquence B de l'interprétation de la berceuse au petit khène
phrase 3	nouveau thème mélodico-rythmique

Tableau 14

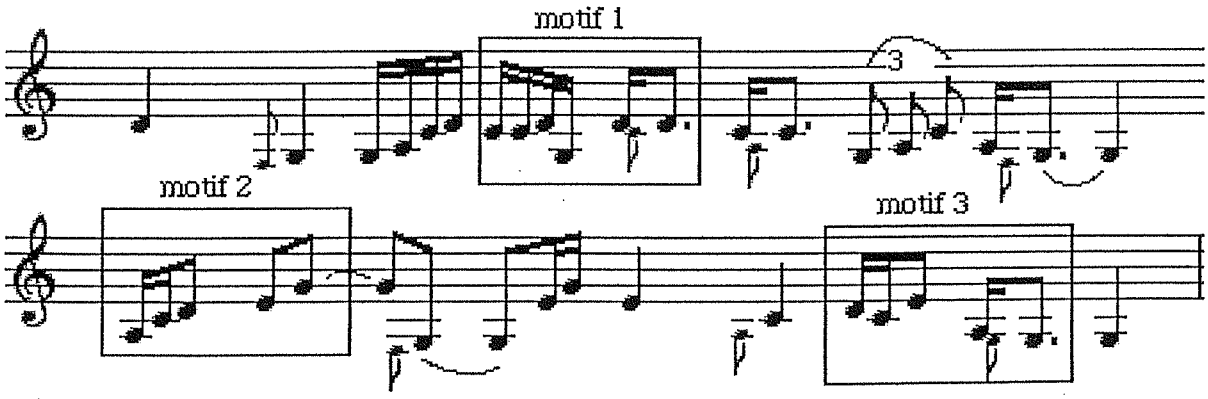
Les procédés de variation les plus usités restent ici la variation et le développement d'un mouvement mélodique de référence ou de motifs extraits d'un thème.

Des motifs de référence

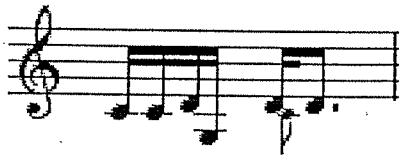
La comparaison de plusieurs interprétations d'un même morceau dévoile des pièces assez différentes. La reconnaissance du morceau, en tant que tel, par les musiciens, repose souvent sur la présence de quelques motifs référents qui seront variés et agencés de différentes manières.

Les deux interprétations de la berceuse permettent d'observer la variation de motifs référents dont voici un exemple :

Exemple 191 : berceuse version 1 : thème et motif de référence (cd I, 18, annexe 18)
Thème (version 1 grand khène)

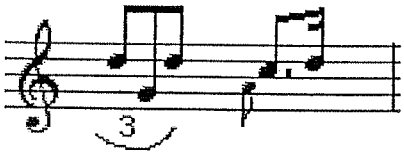


Motif de référence 1



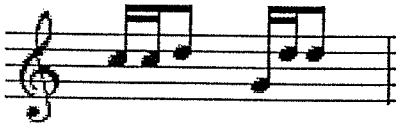
Exemple 192 : variation du motif de référence (berceuse version 2)

Séquence A



Séquence B

Séquence B'

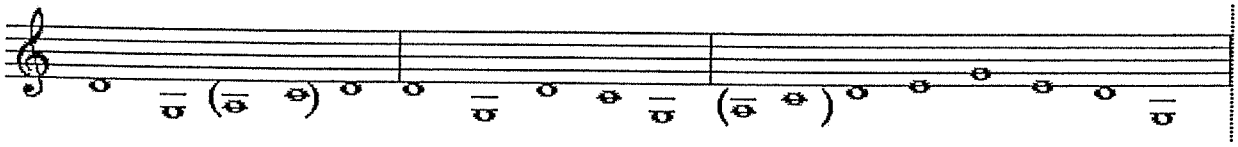


<u>Un contour mélodique de référence</u>

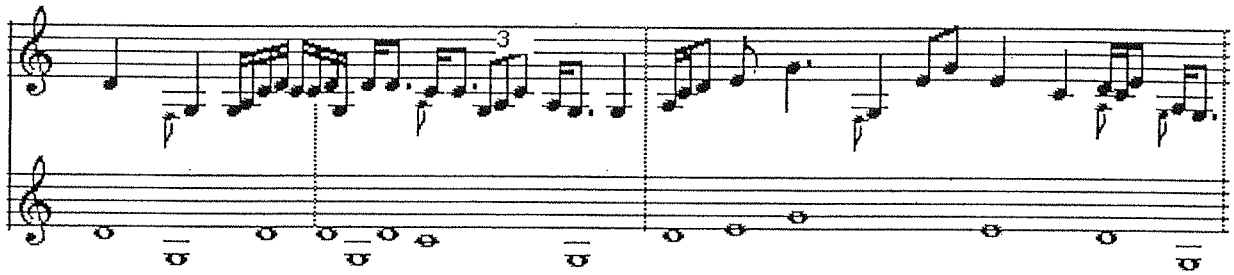
Au-delà d'un thème général de référence ou de simples motifs de référence, l'ensemble de ces pièces reflètent la variation d'un contour mélodique de base. On constate des variations rythmiques et ornementales à caractère quantitatif ou qualitatif (effectuées par ajout ou substitution de notes).

Voici un exemple de deux versions de la berceuse construites sur le procédé de développement et variation d'un contour mélodique de référence :

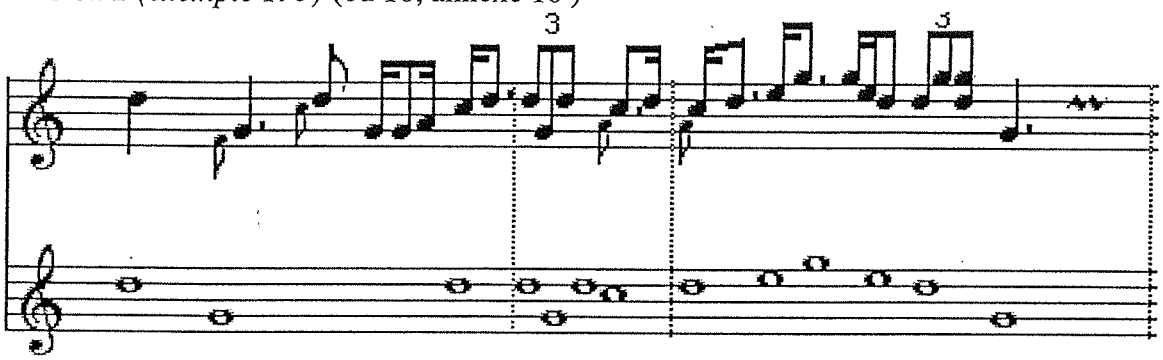
<u>*Contour mélodique de référence de la berceuse*</u> *(exemple 193)*



Version 1 (exemple 194) (cd I, 18, annexe 18)



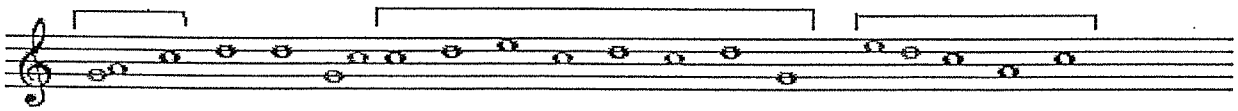
Version 2 (exemple 195) (cd 18, annexe 18)



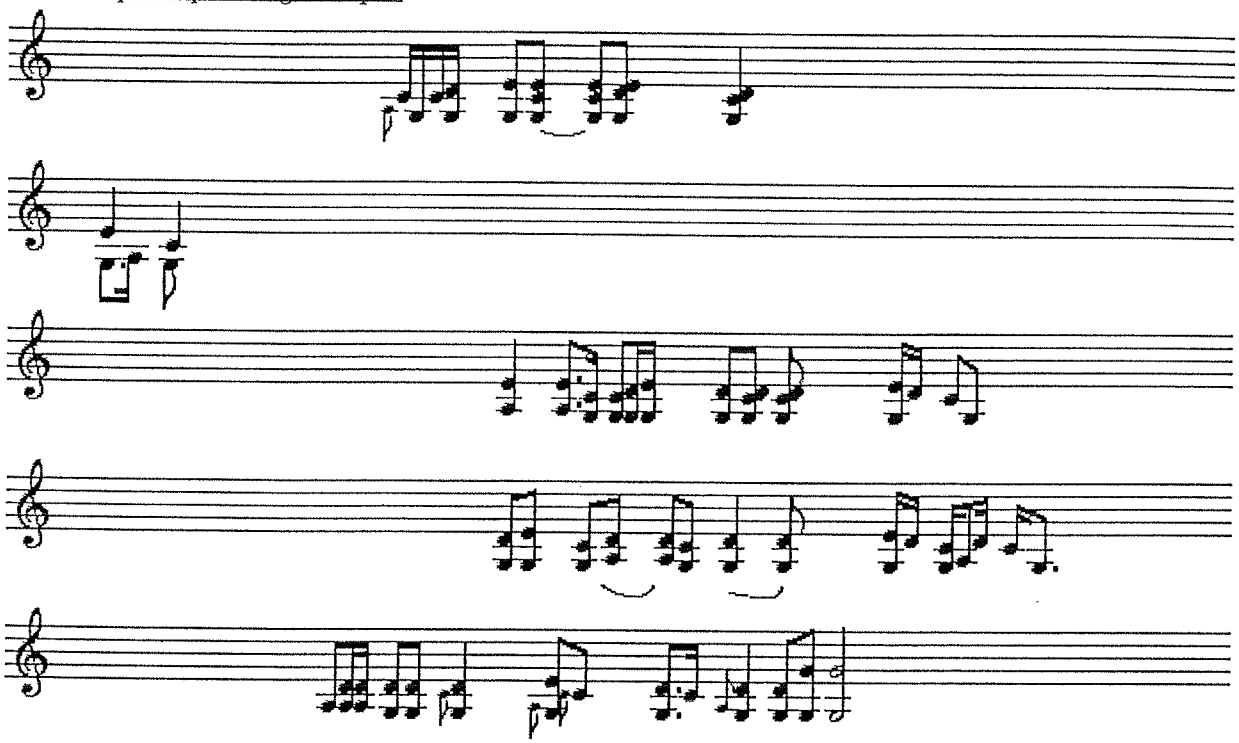
La spécificité des pièces de cour d'amour se manifeste par la décomposition d'un contour mélodique de référence en divers segments. Ces derniers seront alors répétés, agencés, variés et développés selon le bon vouloir du musicien. Les variations seront essentiellement d'ordre qualitatif et quantitatif.

La transcription paradigmatique de la version 2 d'une pièce de cour d'amour montre bien ce procédé. Elle est établie par rapport au contour mélodique de référence.

Contour mélodique de référence de la pièce de cour d'amour (version 2) (exemple196)
(cd I, 20, annexe 20)



Transcription paradigmatique



En résumé, l'organisation formelle de ces pièces mélodiques de divertissement repose sur une succession de phrases mélodiques, elles-mêmes créées à partir de procédés de répétition, variation et développement d'éléments musicaux. L'absence de stabilité métrique et la variation continuelle d'un contour mélodique de référence donnent à ces pièces un sentiment de « souplesse mélodique » et de développement continu de la musique.

1-2.2b Pièces à motifs mélodico-rythmiques

Cette catégorie que j'ai appelée « pièces à motifs mélodico-rythmiques » - par opposition aux « pièces mélodiques » - est composée de pièces musicales dansées exécutées lors de certains rituels. Nous y trouvons « la musique de khène du Nouvel An » ou encore « la musique de khène pour la récolte » également appelée « La charrette ».[114]

[114] Le musicien m'a avoué que l'emploi de terme «charrette» pour désigner «la musique de khène dansé» des rituels : avant la récolte, est récent. Ils appellent cette pièce musicale ainsi depuis environ deux ou trois ans. Or cette période correspond au moment du déplacement du village des montagnes vers les villes. Ceci pourrait s'expliquer par le contact avec de nouvelles populations et avec les riziculteurs se trouvant au pied des montagnes.

« La musique de khène dansée » est indispensable au bon déroulement et à l'efficacité du rituel. La notion de sacralité de la musique semble beaucoup plus liée à sa circonstance de jeu qu'à la pièce musicale elle-même. Lorsque M. Thia Eu (musicien kui) a joué ces musiques hors contexte, il a défini la pièce musicale du nouvel an en ces termes :

> « C'est la musique de khène du nouvel an, mais [quelques minutes de silence] c'est pas vraiment la musique de khène du nouvel an : je n'ai pas dansé autour d'un autel d'offrande pour les divinités. Pour que ce soit la vrai musique de khène des cérémonies du nouvel an, je dois jouer du khène en dansant autour de mon khène qui est un cadeau pour les divinités et autour des offrandes du village offertes aux divinités. »

L'ensemble des circonstances de jeu est donc indispensable à l'identification de cette pièce et son lien étroit avec la danse influencera sans aucun doute sa forme

Analyse formelle

L'influence de la danse et l'importance des motifs mélodico-rythmiques bien définis sur une pulsation isochrone suscitent une stabilité du cadre formel de ces pièces. La forme et la structure peuvent être clairement établies.

Chaque pièce est composée d'une succession de strophes musicales. "Une strophe" est définie par le paramètre de répétition. Elle possède quatre motifs mélodico-rythmiques, de huit pulsations chacun, énoncés dans un ordre bien défini.

Chaque strophe représente une variation de la première strophe : les 4 motifs la composant sont répétés mais quelque peu variés. Les variations sont assez discrètes et surtout ornementales par ajout ou substitution de degrés. Le squelette rythmique de chaque motif est rarement varié. Ceci appuie l'unité et la stabilité métrique.

Une technique de souffle particulier délimite également la structure formelle. Ici le musicien ne pratique pas la technique du souffle alterné (inspiration et expiration produisant le même son). Il produit les sons principalement par expiration. Il marque ainsi la fin de chaque motif mélodico-rythmique par une grande respiration mais aussi et surtout par un effet de "aspiré" sur la dernière pulsation. Ce dernier son uniquement est généralement produit par inspiration. (Cf. transcription paradigmatique ci-après).

Organisation formelle des pièces à motifs mélodico-rythmiques			
Exemple : « la musique de khène dansée du nouvel an »			
Strophe 1	motif mélodico-rythmique	a	
	motif	b	
	motif	c	
	motif	d	
Strophe 2	motif	a'	
	motif	b'	
	motif	c'	
	motif	d'	etc.

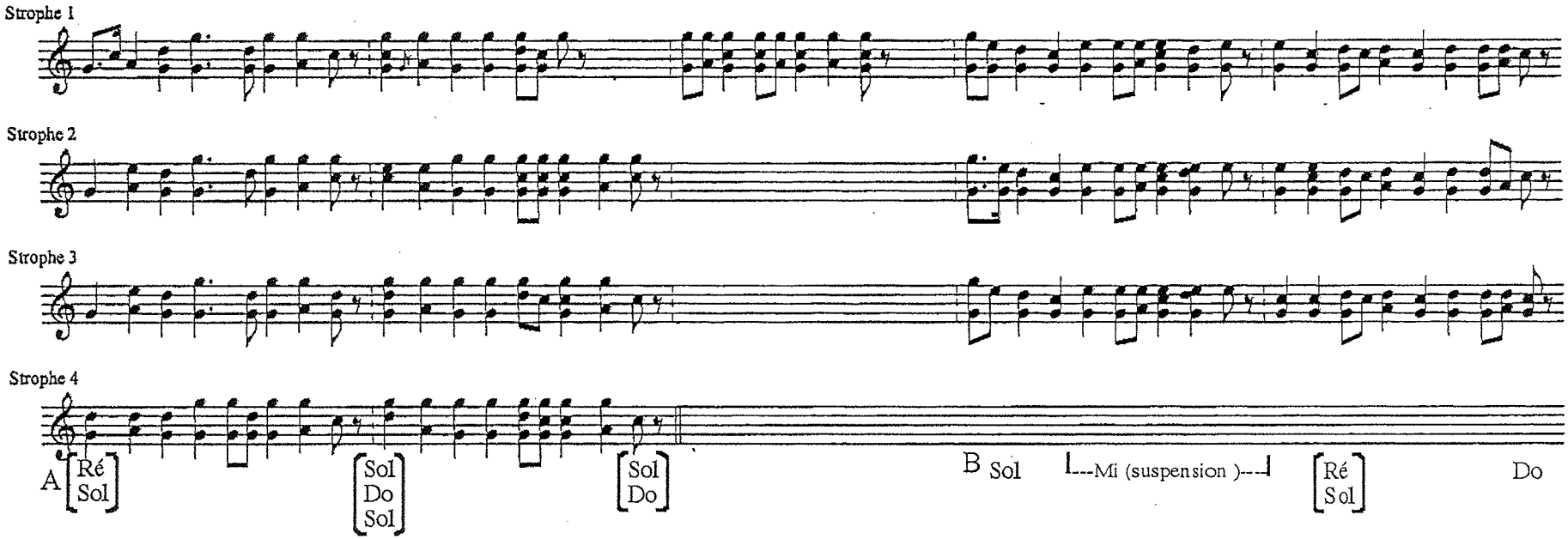
Tableau 15

Exemple 197 : transcription paradigmatique de la pièce de khène dansée du nouvel an (cd I, 23, annexe 23)

Kui

3 transcriptions paradigmatiques de pièces précédentes

suite: pièce musicale de Khène dansée



Nous retrouvons dans cette pièce la structure profonde à partir des mouvements mélodiques à longue distance, visibles dans cette transcription paradigmatique et par les notes structurantes qui sont les notes fortes du pentatonisme.

Voici les mouvements structurants sea séquences A et B :

- La séquence A : le long mouvement de la séquence A fait évoluer la quinte *(Ré Sol)* vers *(Sol Do)* avant de descendre sur *Do* ou *(Do Sol)*. Le mouvement général est donc :

  Sol

  (Ré sol) → → *(Do Sol)*

- La séquence B : la séquence B entame une longue descente *(Sol Mi Ré Do)* vers le *Do*, avec un gros contraste apporté par le *Mi* en suspension

Dans cette pièce dansée, on est vraiment en aspect de *Do*. Cette aspect est très fortement marqué dans cette pièce avec une grande stabilité du *Do* et du *Sol* et un segment de suspension sur le *Mi* (3) apportant le contraste qui permet que la pièce soit relancée.

Musique et danse

Cette forme régulière, très « carrée », s'explique par son rapport étroit avec la danse.

Cette danse est composée d'une succession de rotations du musicien sur lui-même décrivant peu à peu un grand cercle autour d'un point central. Chaque motif mélodico-rythmique correspond à un ensemble de mouvements effectués par le musicien, lui permettant de tourner une fois sur lui-même, tout en se décalant quelque peu vers la gauche. La fin de cette rotation sur lui-même est accentuée par un léger fléchissement des genoux, suivi d'un petit saut à pieds joints.

Voici une description de la succession de mouvements de danse permettant une rotation du musicien sur lui-même :

Schéma 18

Mouvement 1 : Le musicien commence par croiser son pied droit devant son pied gauche.

Mouvement 2 : Il poursuit son mouvement en décroisant ses pieds par un écart de sa jambe gauche légèrement en avant, permettant un quart de rotation.

Mouvement 3 : Il enchaîne alors par un balancement de sa jambe droite vers l'avant entraînant simultanément un quart de rotation en sautillant sur le pied gauche.

Mouvement 4 : Le balancement de la jambe droite se conclut par une position de fente avant (jambe gauche fléchie en avant, jambe droite tendue vers l'arrière).

Mouvement 5 : Le musicien se relève les deux pieds joints en sursaut, dans un troisième quart de rotation.

Mouvement 6 : Il enchaîne par un rond de jambe avec la jambe droite.

Mouvement 7 : Puis, dans un début de rotation, il pose le pied droit en fléchissant le genoux.

Mouvement 8 : Il conclut enfin (en terminant ce dernier quart de rotation commencé dans le mouvement 7) par sursaut, ramenant les pieds joints.

Cette première rotation sur lui-même a permis au joueur de khène de se déplacer légèrement vers sa gauche. Il recommence alors cet enchaînement de mouvements pour effectuer une seconde rotation, sur huit pulsations d'un motif mélodico-rythmique. C'est donc la succession de multiples rotations sur lui-même qui permettra au musicien de décrire le grand cercle autour d'un point central généralement concrétisé par un plateau d'offrandes.

Les strophes de ces pièces musicales sont composées de 4 motifs mélodico-rythmiques. Ils correspondent à 4 mouvements de rotation du musicien sur lui-même.

Dans le cas de cet enregistrement avec un seul musicien, la succession de ces 4 rotations décrit un grand mouvement circulaire dessinant un cercle autour d'un point précis. :

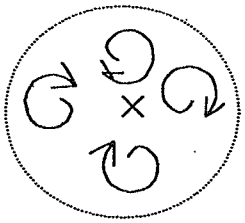


Schéma 19

Au moment d'un rituel, les cercles autour d'un autel d'offrande sont beaucoup plus grands et les musiciens sont nombreux. Il faudra alors plusieurs strophes avant d'avoir effectué un seul cercle complet autour du point central.

L'interprétation musicale de ces pièces présente cependant quelques irrégularités métriques difficilement compatibles avec la danse.

Ainsi, la première strophe de « la musique de khène dansée » possède cinq motifs et non pas 4. De plus, certains d'entre eux sont énoncés sur seulement six ou sept pulsations, impliquant une petite instabilité métrique. En fait, cette première strophe est un prélude. Elle sert d'introduction à la pièce. Le musicien annonce la couleur de la musique et dévoile les motifs mélodico-rythmiques qu'il va employer.

La pièce musicale « La charrette » prend elle aussi quelques libertés par rapport à la structure métrique. Certains motifs sont énoncés sur seulement six ou sept pulsations. L'irrégularité s'entend clairement. Ceci peut s'expliquer par son contexte de jeu. Lors de son interprétation, le musicien ne l'a pas jouée en dansant. Ce dernier a donc pu prendre quelques libertés quant à la métrique et aux variations des motifs mélodico-rythmiques composant la pièce.

La forme de cette pièce reste assez claire et se rapproche de « La musique de khène dansée du Nouvel An ». Il s'agit donc d'une succession de strophes composées de 4 motifs (de 7 à 8 pulsations chacun). (Cf. transcription en annexe 23, cd I, 23)

Pièces mélodiques	Pièces mélodico-rythmiques
Musique de divertissement	Musique rituelle dansée
organisation formelle	Organisation formelle
Succession de phrases mélodiques (variation, répétition et développement de motifs ou de mouvements mélodiques de référence)	Strophe 1 motif A (8 pulsations) B (8 puls.) C (8 puls.) D (8 puls.) Strophe 2 motif A' (8 puls.) B' (8 puls.) C' (8 puls.) D' (8 puls.)
Rythme plus ou moins libre	Pulsation isochrone
Mélodie simple proche du chant et de la cantilation	Mélodie courte, stable

Tableau 16

1-2.3 Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche kui

La richesse de la musique kui réside dans une grande diversité de ses techniques de jeu. Certaines pièces très mélodiques sont marquées par une quasi-absence de polyphonie. D'autres au contraire se distinguent par une grande densité sonore tant verticale qu'horizontale.

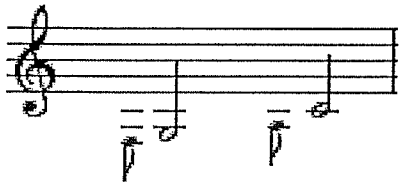
1-2.3a Le jeu de l'orgue à bouche dans les pièces musicales mélodiques

(tendant vers un rythme libre)

La berceuse : un jeu épuré (cd I, 18, annexe 18)

Proche de la cantillation, cette musique instrumentale se veut imitation vocale. Avec son orgue à bouche, le jeune homme joue une berceuse à sa bien aimée. Le khène « chante » à travers des thèmes mélodiques. Il n'exploite pas ses possibilités de jeu polyphonique mais développe une grande densité horizontale par l'ornementation de ses mélodies.

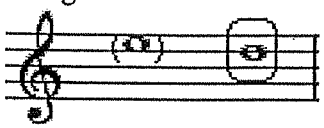
Ainsi, de nombreuses appoggiatures enrichissent la musique tout au long de son déroulement. Elles agrémentent surtout deux notes qui occupent une place hiérarchique importante dans l'échelle de référence : la finale *Do* et sa quinte *Sol*. Des appoggiatures sont alors produites par une technique de jeu propre à ce khène qui consiste à boucher l'extrémité inférieure d'un tuyau de jeu avec le pouce. Un nouveau son (ici l'apoggiature) est alors émis, d'un ou deux tons plus bas par rapport au son de référence produit par ce même tuyau. *Exemple 198 :*



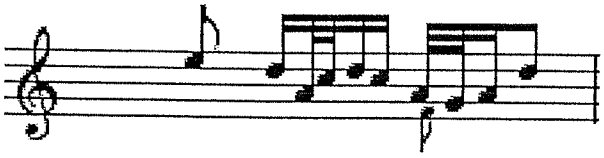
Un autre procédé d'ornementation s'inspire du principe de « gruppetto » : certains degrés de référence sont ici enrichis par l'ajout de plusieurs notes.

Exemple 199 : berceuse (version 2) : degrés et ornementation

le degré



est orné ainsi :

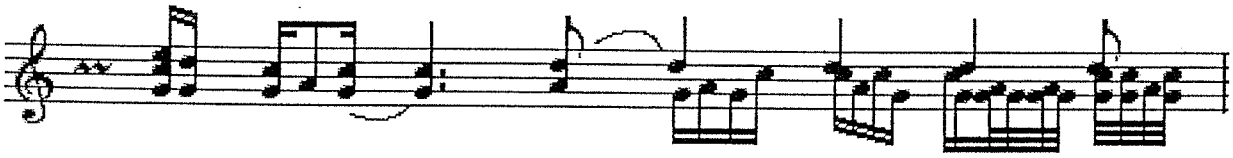


Ces pièces, pauvres en procédés polyphoniques, présentent donc une grande richesse mélodique par l'emploi de nombreux ornements.

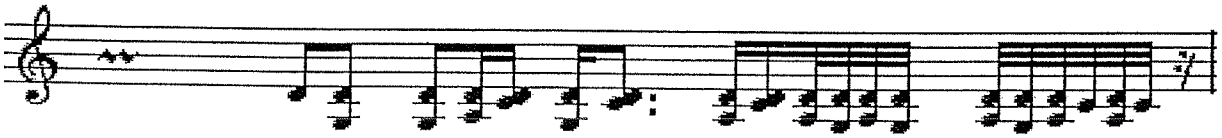
Les pièces de cour d'amour : une certaine densité sonore (cd I, 19,20)

Dans la musique kui, les pièces de cour d'amour sont celles qui exploitent le plus les possibilités de jeu polyphonique de l'instrument. On retrouve les caractéristiques d'une musique proche du chant par l'emploi d'appoggiatures et de motifs mélodiques très ornés. Ces derniers marquent surtout la fin des morceaux.

Exemple 200 : cour d'amour interprétation 1 (cd I, 19, annexe 19)



Exemple 201 : cour d'amour interprétation 2 (cd I, 20, annexe 20)

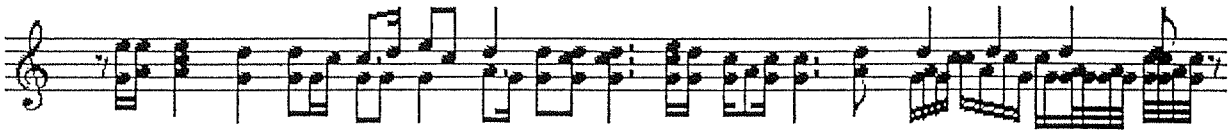


S'ajoutent alors simultanément plusieurs procédés polyphoniques

La technique du bourdon

La technique du bourdon intermittent est presque omniprésente. Elle est produite par la répétition d'un même degré sur plusieurs pulsations successives. Un thème mélodique est toujours clairement audible à l'oreille et le bourdon se déplace de la tessiture basse de l'échelle à sa tessiture haute. Un bourdon discontinu peut ainsi être observé sur *Sol* puis sur *Ré*.

Exemple 202 : cour d'amour (version petit khène)



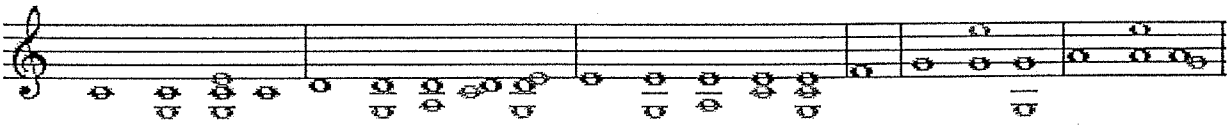
Un ajout de 5te, 3ce ou 8ve

La polyphonie se manifeste aussi par l'ajout de 5te, 3^{ce} ou 8^{ve} à des degrés constitutifs du thème mélodique de la pièce, suscitant ainsi des sortes de clusters, d'agrégats.

Ces agrégats sont généralement des conséquences de l'addition de plusieurs procédés polyphoniques simultanés, en particulier l'emploi du bourdon et l'ajout d'intervalles. Quant il y a une volonté délibérée de produire un agrégat par enrichissement d'un degré principal, cela est généralement réalisé par ajout de 3^{ce} ou de 5te,

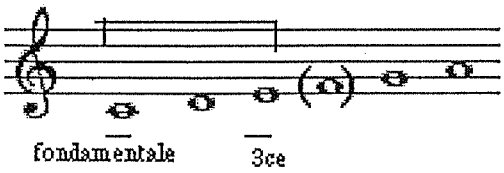
Il est important de noter qu'il s'agit avant tout d'agrégats mélodiques mais non pas d'une syntaxe polyphonique définie. Ces agrégats ne constituent pas un ensemble de syntagmes enchaînés selon une certaine logique établie.

Voici les différentes combinaisons des degrés de l'échelle employée dans ces pièces de cour d'amour *(exemple 203)* :



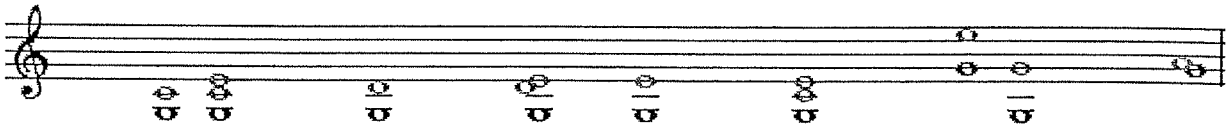
Les degrés présentant le plus grand nombre de combinaisons sont les degrés formant le pycnon de l' échelle.

Exemple 204 :



En revanche, le degré présent dans le plus grand nombre de combinaisons est le degré 5 (ici *sol).*

Exemple 205 :

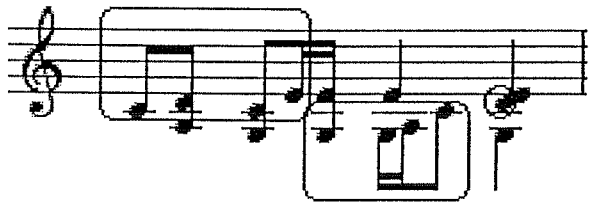


Le développement de ces pièces repose essentiellement sur ces trois degrés, (1 2 3) d'où la densité sonore propre à ces pièces de cour d'amour. Les degrés 5 et 6 apparaissent plus rarement et le 5te est surtout présent dans les fins de phrases. Contrairement à la musique de certains khènes (ex. le khène lao), les fins de phrases ne sont pas marquées par l'emploi d'agrégats spécifiques, très denses.

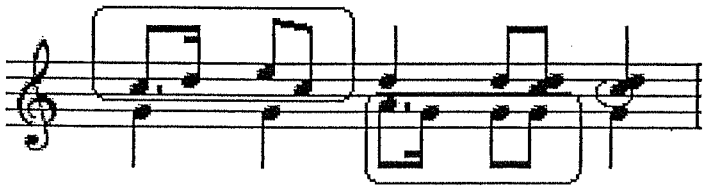
Un jeu de registres

L'échelle employée peut être divisée en deux registres : l'un bas (1ère moitié du degré le plus bas au degré médium), l'autre aigu. Les deux registres sont joués simultanément tout au long du morceau. Cependant, chaque registre ne répond pas à une fonction fixe. Le thème mélodique est continu, mais passe constamment du registre aigu au registre grave. A chaque changement de registre, il laisse place soit à la pratique du bourdon soit à l'enrichissement de la mélodie par ajout de 5te, 3^{ce} ou 8^{ve} ou de 6te. Ce procédé constitue une sorte de polymélodie par indépendance des registres.

Exemple 206 : cour d'amour (version grand khène) (cd I, 20, annexe 20)



Exemple 207 : cour d'amour (version petit khène) (cd I, 19, annexe 19)



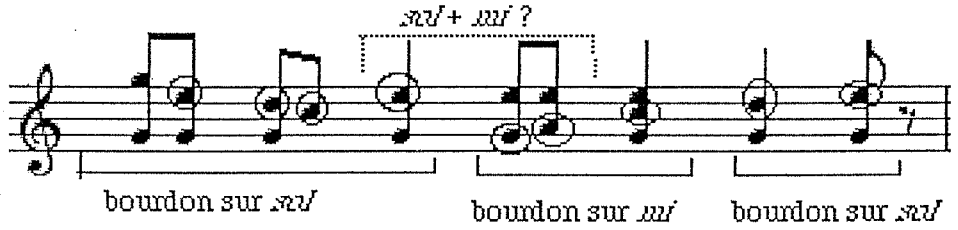
1-2.3b Le jeu de l'orgue à bouche dans les pièces à motifs mélodico-rythmiques (pièces dansées)

La caractéristique de ces pièces repose avant tout sur leur stabilité métrique. Des procédés polyphoniques y sont présents mais moins développés que dans les musiques de cour d'amour

Des bourdons discrets

Les motifs mélodico-rythmiques évoluent du registre aigu au registre grave. Ceci entraîne un balancement continuel du bourdon du grave (généralement sur *Sol)* à l'aigu (sur *Ré* ou *Mi)*

Exemple 208 : extrait de la musique de khène dansée (cd I, 23, annexe 23)

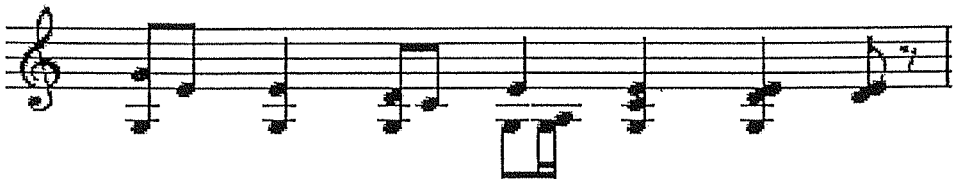


Cet entrecroisement continuel entraîne une discontinuité du bourdon et un allègement du sentiment de bourdon. Dans ce contexte précis, ces notes répétées sont perçues comme des ornementations de degrés principaux. (Comme des ajouts de 5te ou de 3^{ce}).

Des tuilages

Cet entrecroisement continuel, marqué par une indépendance de 2 registres, suscite des effets de tuilage. Ainsi, un motif mélodique est souvent énoncé dans le registre grave avant même que le motif précédent, énoncé dans le registre aigu, ne soit terminé.

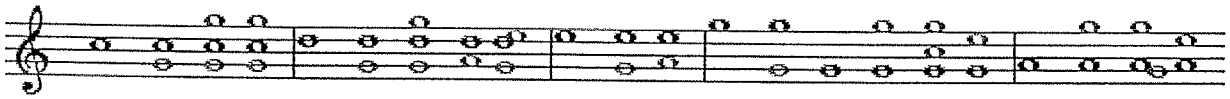
Exemple 209 : la charrette (version 2) (cd I, 22, annexe 22)



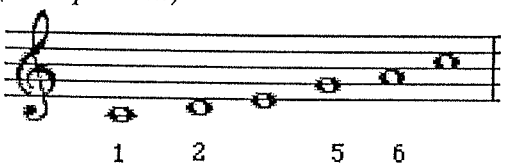
Un ajout de 3ce, de 5te (...)

La densité verticale est réduite mais équilibrée (généralement deux sons simultanés, parfois trois) : contrairement au jeu de la Berceuse, les sons mélodiques seuls, épurés sont très rares. Le loueur de khène joue presque toujours au moins deux sons simultanés, parfois trois. Les techniques les plus employées sont celle du bourdon et du jeu en octave. La pulsation isochrone et le thème mélodico-rythmique simple, (composé de quatre segments de huit pulsations chacun) met en valeur le procédé d'ajout de 3^{ce}, de 5te ou d'8^{ve} et donne une certaine épaisseur au son.

Voici les diverses combinaisons des degrés de l'échelle utilisés dans les pièces de khène dansé *(exemple 210)* :

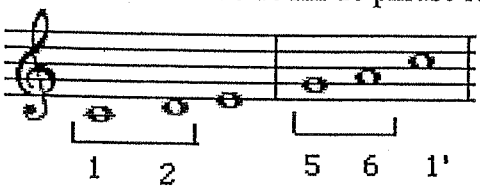


Contrairement aux pièces de cour d'amour, les degrés possédant un grand nombre de combinaisons ne sont plus les degrés du pycnon mais les degrés 1, 2, 5 et 6. *(exemple 211)*



Les combinaisons les plus perçues comme des agrégats sont des combinaisons de la finale et de sa 5te, employés en fin de phrase sur les pulsations 5, 6 et 7 de chaque motif mélodico-rythmique. Ils laissent sous-entendre des fins suspensives ou conclusives et leur densité verticale accentue leur rôle de structurations.

Les enchaînements de fin de phrase les plus employés sont les suivants *(exemple 212)* :



Elles s'appuient sur les degrés possédant de nombreuses combinaisons.

LA MUSIQUE DE L'ORGUE A BOUCHE LOLO

Photo 18 : orgue à bouche lolo, danse collective giratoire du nouvel an (danse en couple)

Photo 19 : orgue à bouche lolo, danse des sabres (danse masculine)

2-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

La musique d'orgue à bouche Lolo, khène *beu* ou encore appelé *beu euh peu*, est présente au cœur des divertissements et occupe un rôle non négligeable lors des rituels. L'une des particularités de la pratique musicale Lolo repose sur une musique avant tout rituelle et ce, dans la plupart des circonstances.

Les Lolo[115] croient en une divinité suprême, créateur du ciel et de la terre, qu'ils associent à un couple divin (divinité suprême mâle et divinité suprême femelle). Très peu de rituels lui sont adressés car elle est bienfaisante et ne fait aucun mal. On peut noter le rare rituel effectué en son honneur, lors du nouvel an. Il s'agit tout simplement d'un plateau d'offrandes présenté par le chef de chaque maison, à l'entrée de celle-ci, en direction du ciel.

Il existe aussi un certain nombre de divinités associées à des couples divins ou porteurs d'une complémentarité homme /femme, comme en témoigne la divinité du ciel et la divinité de la terre. D'après les témoignages recueillis par Alfred Liétard[116], auprès des Lolo p'o :

> « Au lieu de dire simplement *Meu-nyi-mo,* on dit parfois "*Meu-nyi-mo seu p'o* = le Maître du Ciel" (...) le ciel est le père des mortels. On l'appelle souvent "*Meu-nyi-mo a-bo* = ciel père". Mais d'autre part, la terre, *Mi-bou-do* est parfois gratifiée du titre de mère : " *Mi-bou-do a-mo*" (...) La terre est appelée " mère", parce que le ciel qui est notre "père" la couvre et la protège. »

Ces divinités et surtout le ciel peuvent agir sur terre et sur les hommes. Ainsi, le ciel peut punir les hommes pour ce qui se passe sur terre.

Mais c'est surtout la croyance aux esprits, très fervente, qui est sujette à de nombreuses pratiques rituelles. Les Lolo croient en un certain nombre d'esprits habitant les éléments de la nature (eau, montagne, rochers, rizières ...) et certains lieux de vie (maison, village...). Ils pensent que la plupart des esprits sont en fait les âmes des morts. Il faut les rendre propices et les satisfaire par des rituels d'offrande et des sacrifices, d'où les cérémonies fastueuses et les nombreuses festivités du culte des ancêtres. Tous les esprits peuvent être bon ou mauvais. Il faut donc les apaiser par des offrandes. D'autre part, certains esprits malfaisants sont responsables des épidémies,

---

[115] Pour plus de détails sur les croyances et la religion Lolo consulter les écrits de P. Vial, A. Liétard et A. Bonifacy (cf bibliographie)

[116] A. Liétard, « Au Yun-nan les Lo-lo P'o, une tribu des aborigènes de la Chine méridionale », *Antthropos,* collection internationale de monographie ethnologique, 1913, p. 129.

des maladies, des calamités. On doit alors les chasser. En cas de maladie, généralement causée par ces mauvais esprits, des sacrifices sont organisés pour le rappel des âmes. Pour P. Vial[117], l'appel de l'âme repose sur le fait que

> « L'homme possède trois âmes : l'âme végétale, l'âme animale et l'âme spirituelle. Lorsqu'un enfant est malade, c'est que l'une des deux âmes (végétale ou animale selon la maladie) a fait une absence momentanée. Il faut la rappeler. »

A. Liétard[118] spécifie les trois principales situations nécessitant le rappel de l'âme :

> « Appeler l'âme (...) se fait pour des maladies de frayeur, reprendre l'âme se fait pour l'enfant malade dont l'âme est supposée être partie sur la tombe de son père défunt, il s'agit donc d'aller la chercher, remplacer l'âme, se fait également pour l'enfant malade dont l'âme est supposée avoir été emmenée le soir par un esprit. »

Au cours de mes différents séjours, j'ai pu percevoir, peu à peu, l'importance et l'omniprésence de l'orgue à bouche dans les pratiques musicales quotidiennes, festives et rituelles. Cette musique de khène *beu,* indispensable pour les cérémonies funéraires, occupe une place essentielle dans les festivités du Nouvel An.

2-1.1 Les funérailles

Les cérémonies funéraires sont structurées par deux répertoires d'orgue à bouche : l'un est composé d'un ensemble de pièces accompagnant des danses collectives en cercle, tandis que l'autre se résume en une seule et unique pièce. Son origine et son exécution principale apparaissent sous la forme d'une pièce d'orgue à bouche accompagnant une déclamation chantée. On la retrouve ponctuellement sous une forme quelque peu différente, purement instrumentale, jouée par deux orgues à bouche en jeu simultané.

Dès qu'une personne décède, on lui attache les pieds. Le corps est déposé dans un cercueil, lui-même placé au milieu de la maison. Puis on fixe le jour des funérailles. On ne s'occupera plus du corps jusqu'aux cérémonies funéraires. Le temps d'attente jusqu'au jour des cérémonies est plus ou moins long selon la richesse de la famille, car les invités doivent être choyés et les repas fastes. Pendant toute cette période d'attente, il est interdit de jouer de l'orgue à bouche.

---

[117] P. Vial, « Les Lolo ont-ils une religion ? », *AME* (Annales), Paris, Missions Etrangères, 1902, p. 130.

[118] A. Liétard, 1913, op cit., p. 133.

Le rituel se déroule véritablement sur deux jours, la veille des funérailles et le jour d'inhumation du corps.

* La veille des funérailles, le corps est déposé au centre du village. On lui constitue un plateau d'offrande déposé devant le cercueil, auprès duquel le maître de cérémonie, le *pimo*, effectue des prières. Famille et amis proches viennent se joindre aux villageois. Les femmes regroupées autour du mort pleurent et se lamentent, tandis que les hommes exécutent au son de l'orgue à bouche des danses en cercle d'imitation animalière (danse du tigre, danse du singe, danse du chien ...). Cette musique d'orgue à bouche se doit d'apaiser les mauvais esprits et les chasser. Les Lolo pensent ainsi obtenir une protection pour le village et pour les invités.

* Le jour des funérailles, les villages voisins invités arrivent. Chaque membre de la famille proche doit offrir un animal qui sera sacrifié en l'honneur du défunt : on sacrifie des porcs et des poulets qui serviront au repas festif. Tout au long de la journée les femmes se relaient pour pleurer le mort. Le soir venu, les danses d'hommes, identiques à celles de la veille, recommencent, puis les invités repartent tandis que le mort est mis en terre au son de l'orgue à bouche, accompagné de la famille proche et du chaman. L'orgue à bouche joue la pièce d'accompagnement du chant dans sa forme purement instrumentale pendant toute la durée du déplacement du corps jusqu'au lieu d'inhumation. Son rôle est de guider le mort vers le pays des ancêtres. Ensuite, au moment de la mise en terre, le chant s'insère au cœur de la pièce instrumentale. Le chaman chante alors un dernier texte en tuilage avec l'orgue à bouche afin de montrer le chemin à l'âme du mort. Il fabrique alors une petite figurine représentant l'image du défunt. Tout le monde revient au village pour placer solennellement ces racines (symbolisant le défunt et donc un nouvel ancêtre) au-dessus de l'autel consacré à l'esprit de la maison.

2-1.2 Le nouvel an

La musique du nouvel an est une musique rituelle. Elle reprend les deux répertoires effectués pour les funérailles auxquels s'ajoute une série de danses en couple.

Ce rituel du nouvel an se déroule sur trois jours.

* Le premier jour, il est interdit de travailler et de jouer de l'orgue à bouche. Chaque famille effectue un petit rituel de prosternation et d'offrande à l'autel de l'esprit protecteur de la maison. Les joueurs de khène *Beu* effectuent un second rituel d'offrande destiné à l'orgue à bouche, puis déposent l'instrument sur l'autel domestique jusqu'au lendemain.

* Le second jour est appelé « jour de souhait ». A l'aube, juste avant le premier repas, chaque chef de famille accomplit la cérémonie d'offrande au ciel sur le seuil de la porte. Puis ce jour est entièrement consacré à un rituel en l'honneur du chef du village. Il s'agit d'une cérémonie de sacrifice et d'offrande aux esprits. On tue un porc ou un

poulet à l'intérieur de la maison du chef, puis on le place sur le plateau d'offrande. A cet instant quelques hommes s'accompagnant de l'orgue à bouche dansent en cercle autour du plateau d'offrande (toujours à l'intérieur de la maison). Puis un joueur d'orgue à bouche accompagne une déclamation du chanteur. C'est une prière aux esprits, en l'honneur du chef, leur demandant d'accorder une bonne santé, la longévité, ainsi que d'excellentes récoltes pour le chef et l'ensemble du village. Enfin, hommes et femmes réunis au centre du village dansent en cercle une série de douze danses soit en couple soit d'imitations animalières.

* Le troisième et dernier jour, appelé « jour d'offrande », est consacré à des rituels d'offrande aux ancêtres mais aussi entre villageois, de maison en maison. La musique conclut cette journée en franchissant une étape. On passe d'une musique rituelle à une musique de divertissement : les danses, identiques à la veille, sont exécutées au son du khène, mais il y a insertion de nouveaux participants plus jeunes tant au niveau de la danse qu'au niveau de la pratique instrumentale. Les jeunes hommes essaient, les uns après les autres, de jouer les pièces musicales accompagnant les danses. Les éclats de rire se font de plus en plus fréquents quand les musiciens en herbe se trompent et emmêlent les pas des danseurs. Ces réjouissances conclusives du nouvel an se déroulent dans une ambiance bon enfant où se mêlent divertissement et transmission du savoir.

2-1.3 Une danse sacrée ?

> « La danse est une cérémonie religieuse et non un amusement. Les danses sont nombreuses : la danse du lion, du tigre, de la lance, etc., les danses en rond où chacun joue de son instrument. »[119]

Musique et mouvement transmettent des éléments symboliques abstraits et non pas des significations textuelles concrètes. La compréhension du symbolisme et de la notion sacrée de ces danses ne peut se faire qu'à la lumière des représentations cosmogoniques de cette culture.

Ainsi, les Lolo croient en une divinité suprême et à un certain nombre d'esprits associés à des « couples divins ». L'harmonie entre éléments mâle et femelle se retrouve dans leurs croyances, leur vision du monde, leur organisation sociale ainsi que dans les pratiques rituelles, d'où la place accordée aux danses en couple associées à la notion de fertilité. Cette image se concrétise bien souvent en fin de soirée. D'après Bonifacy[120], les manifestations religieuses et les danses

---

[119] P. Vial, « Les Lolo, histoire, moeurs, langue, écriture », in *Etudes Sino Orientales fasc. A*, Chang-Hai, imprimerie de la Mission Catholique, 1898, 72 p. 30.

[120] A. Bonifacy, *Cours d'ethnographie indochinoise*, professé aux élèves de l'Ecole Supérieure d'Agriculture et de Syviculture, Hanoï-Haiphong, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1919.

« sont souvent des rites agraires et quelquefois elles se terminent par des unions sexuelles temporaires. Ces unions sont tantôt préliminaires de mariage, tantôt ce qu'on a appelé des *prostitutions religieuses* dont le but est de favoriser la germination ou la croissance des récoltes. »

Les légendes et les mythes quant à eux mettent en scènes les différents animaux imités dans les danses masculines. Le lien entre la danse du singe ou du chien et le rituel de funérailles semble alors évident. Les légendes associent tout simplement l'apparition de la mort sur terre à ces deux animaux.

« Le mythe et le rite ne se redoublent pas toujours ; en revanche, on peut affirmer qu'ils se complètent dans des domaines qui offrent déjà un caractère complémentaire. La valeur signifiante du rituel semble cantonnée dans les instruments et dans les gestes : c'est un *paralangage*. Tandis que le mythe se manifeste comme *métalangage* : il fait un usage plein du discours. »[121]

Or, la place particulière de ces animaux au cœur des légendes et des rites (concrétisés par des musiques dansées) mérite qu'on s'attarde quelques peu sur les divers mythes qui leur sont liés. On observera ainsi quelques tabous et croyances communes aux légendes et aux pratiques rituelles.

D'après M. Pheu eu (joueur d'orgue à bouche),

« Il y a très longtemps deux familles d'un même village unies par des alliances de mariage, étaient continuellement en heurt. Un jour le chien de l'une des familles attaque le singe de l'autre et ce dernier meurt. Face à cet événement accablant, les deux familles se réconcilient et pleurent ensemble la mort du singe. Elles organisent alors des cérémonies et des festivités pour marquer les funérailles (ce qui était impensable deux jours auparavant). A ce moment-là, la divinité du ciel décida de punir leurs agissements liés à leurs désaccords et décida que désormais la mort touchera également les hommes. »

Cette légende est très proche de celle recueillie par P. Vial[122],

« On raconte que dans les temps antiques, quand nous étions encore sur le mont Téloukolou, les hommes ne mourraient pas. Ils atteignaient cent ans et plus sans mourir. Il fallait faire sécher le corps au soleil .- (voici comment la mort est venue)

---

[121] C. Lévi-Strauss, « Religions comparées des peuples sans écriture », dans *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, PUF, 1968, pp. 1-7

[122] P. Vial, « Les Lolo ont-ils une religion ? » op cit., 1902, pp. 133-137.

: il y avait deux familles du nom de Chi et de Cha. La famille Chi possédait un singe noir qu'elle lâcha, et la famille Cha un chien noir qu'elle lâcha également. Le chien prend le singe et le mord, puis il va le porter derrière la maison. On le revêt d'habits, on l'entoure de toile de deuil, puis on monte à la maison de deuil pour danser. On tue des chèvres, des porc, des bœufs, des moutons. On récite les prières des morts et les hommes pleurent. Les trois filles Chi pleurent, les quatre filles Cha pleurent. Les pleurs sont entendus de Dieu. Dieu dit : « En bas il n'y a pas de mort, il n'y a pas de malade, pourquoi entends-je la voix des hommes qui pleurent ? » Dieu envoie Chlèma voir ce qu'il en est. Chlèma entre dans la maison de deuil, sous le pavillon des funérailles, et voit que le mort n'est pas un homme, mais un singe dont on faisait les funérailles. Il s'en retourne et court annoncer cette nouvelle à Dieu. Dieu dit : « jusqu'ici, sur terre, on ne savait ni mourir ni être malade, désormais les hommes mourront tous ; les têtes blanches mourront ; les dents branlantes mourront, les enfants et ceux qu'on porte mourront. Ceux qui ne sont pas nés mourront. Les cheveux blancs mourront avant, les dents branlantes mourront avant ; qui naît avant mourra avant ; qui naît après, mourra après. Ainsi est porté le décret. » »

Une autre légende, « la légende du singe et de la faisane », rapportée par HU Liang chen[123], associe le singe à la transmission de textes sacrés, reconnaissant un lien particulier entre le singe et le monde surnaturel.

` « Un garçon lolo blanc muet, et nommé A-Si-La-Zi, gardait dans les montagnes les troupeaux de son maître. Ce garçon, quoique privé de parole, se montrait intelligent et actif. Quand les bœufs étaient retenus par d'autres serfs pour labourer la terre, A-Si-La-Zi était libre et se rendait secrètement dans la forêt sacrée de Bhou-Lou Mon-Tai. Aucune autre personne que lui n'avait l'accès à ce lieu saint. A-Si-La-Zi disait avoir des permissions spéciales des divinités de la forêt, Si-Ta-Ngo-Ga, qui était le singe mâle, et Lou-Né-Ngo-Bu-Twou, qui était la faisane. Retrouvant là ses deux maîtres favoris, il y apprenait l'écriture Lolo, appelée Na-Sou-Te-Zei-Bo-Ma en langue Lolo. Mais alors le singe assis sur une branche d'arbre articulait soigneusement toutes les syllabes de chaque mot, tandis que la faisane à terre traçait les caractères des mots prononçés au moyen de son bec. A-Si-La-Zi profita le mieux possible d'un si remarquable enseignement et comme il était doué d'une mémoire merveilleuse, il retenait tout sans difficulté. Il travailla ainsi pendant plusieurs mois. Il sortait de bonne heure le matin et rentrait tard dans la soirée.

Son maître, en constatant la nouvelle manière de vivre de ce serf, eut le désir de savoir ce qu'il faisait hors de la maison. Il le guetta donc mais sans parvenir à satisfaire sa curiosité.

---

[123] Liang chen Hu, *La société Lolo des Ta Leuang Chan*, thèse de doctorat inédite, Université de Paris, 1957, pp. 266-268.

Un jour, ayant ramené les bœufs à l'écurie, A-Si-La-Zi se rendit comme de coutume dans la forêt.

Le chef bien décidé à surprendre son secret usa d'un fin stratagème. Il fixa au dos de son serf au moyen d'une aiguille l'extrémité d'un long fil enroulé sur une bobine. Il n'eut plus qu'à laisser dérouler le fil qui conduisit directement au lieu même où s'était rendu le serf. Surpris de le voir là, il le gronda en lui demandant la raison pour laquelle il allait dans cette forêt.

Effrayé de voir son secret découvert, le garçon ouvrit la bouche et se mit soudainement à supplier le maître de ne pas l'empêcher de continuer ses études.

Malheureusement les animaux sacrés ayant entendu arriver l'importun s'enfuirent précipitamment et le pauvre serf de se désoler. Il eut beau revenir le lendemain, il ne trouva plus ni le singe ni la faisane.

Le travail de Na-Sou-To-Zei-Bo-Ma resta donc incomplet, mais servit cependant au rite des cérémonies populaires et les formules sacrées en dérivent. »

La danse des tigres mérite également notre attention. L'importance de cette danse lors du nouvel an s'éclaire sous le regard de la tradition orale accordant à cet animal un rôle d'ancêtre et de création du monde.
L'un des anciens du village Lolo po dans lequel j'ai séjourné quelque temps me racontait ceci :

« Nous les Lolo, nous venons de « la mère et du père Tigre ». Nous sommes la population « Tigre ». Au début, il y a très très longtemps, quand rien n'existait encore, la divinité suprême prit un tigre et composa le ciel à partir de sa tête, la terre à partir de sa queue, et tous les éléments qui nous entourent. »

Nous retrouvons cette notion « d'ancêtre-Tigre » et « d'univers Tigre » dans les écrits de F. Grenot-Wang[124], pour qui l'univers Lolo serait issu du corps d'une tigresse :

« Dans le ciel il n'y avait ni soleil, ni lune, ni étoiles, ni nuages, ni arc-en-ciel, dans le ciel il n'y avait rien. Sur la terre il n'y avait ni arbres, ni racines, ni grands fleuves, ni mer, ni oiseaux, ni fauves, sur la terre il n'y avait rien.

La tête du tigre fit l'avant du ciel, la queue du tigre fit l'arrière de la terre. Le nez du tigre devint le nez du ciel, son oreille, l'oreille du ciel. Son oeil gauche devint le soleil, son œil droit, la lune. Ses moustaches firent les rayons du soleil et ses dents les étoiles. Son suint fit les nuages et son souffle la brume, son cœur, le cœur du ciel et le foie de la terre. Son ventre devint la mer et son sang la remplit

[124] F. Grenot-Wang, *Chine du Sud, La mosaïque des minorités,* Paris, les Indes Savantes, 2001, p. 54.

d'eau de mer ; son gros intestin dessina les grands fleuves et son intestin grêle les rivières. Sa peau fit l'écorce terrestre et ses côtes les chemins. Ses poils durs devinrent les arbres, son duvet, l'herbe.

Puis du ciel la neige tomba trois fois, formant sur la terre trois générations d'hommes. »

En fait, la danse des tigres actuelle semble apparaître comme une conservation d'un certain nombre de croyances liées à ce mythe fondateur. Elle dévoile tout simplement des strates des anciennes fêtes de tigres qui ne sont plus pratiquées aujourd'hui.
Notons parmi ces fêtes "disparues", une fête d'initiation (évoquée sur le terrain par le plus âgé des musiciens) pendant laquelle les jeunes garçons, déguisés en tigre, dansaient et sautaient à grands pas en traversant tout le village. Ce rite de passage grâce auquel les jeunes garçons devenaient des hommes virils permettait, par la même occasion, de chasser les mauvais esprits. Or, on retrouve parmi les danses une danse du tigre, dans laquelle les hommes dansent en cercle en accentuant et élargissant tous les mouvements d'une manière disproportionnée et dont le but est de chasser les mauvais esprits.

Une chose est sûre, le tigre, le singe ou le chien, investissent entièrement "l'univers lolo" : ces quelques animaux sont omniprésents au cœur des légendes, des croyances, des rituels et des danses. Leur place privilégiée est poussée à l'extrême. Ces animaux se retrouvent jusque dans les jeux d'enfants (le jeu du tigre et le jeu du chien).

2-2 L'ANALYSE MUSICALE

La musique de danse est le répertoire pratiqué le plus fréquemment par les Lolo. Le joueur d'orgue à bouche s'accompagne lui-même de pas de danses. Présent au cœur des danses collectives en cercle, il devient un danseur parmi les autres et ne joue ce répertoire qu'en mouvement. Ponctuellement, l'orgue à bouche accompagne le chant. Il s'agit d'une invocation aux esprits. Cette pièce particulière peut prendre une forme purement instrumentale à deux orgues à bouche où l'un des khènes prend la place de la voix.
L'analyse relèvera les procédés musicaux caractéristiques de ces pièces en soulevant quelques interrogations : sont-ils influencés par les mouvements de danse ? Comment les possibilités polyphoniques de l'orgue à bouche sont-elles exploitées dans l'un et

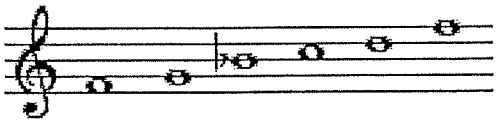
l'autre répertoire ? Quelles relations entretiennent les différents exécutants de la pièce pour les esprits ? Trouvera-t-on une totale indépendance ou un lien de complémentarité impliquant un procédé polyphonique particulier ?

2-2.1 Structure scalaire

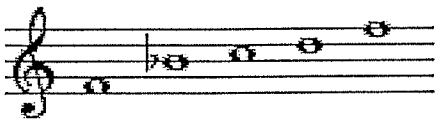
Toutes les pièces d'orgue à bouche lolo utilisent une même échelle sur un ambitus d'une octave.

Ambitus *(exemple 213)*

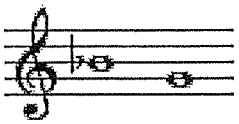
Ensemble des notes utilisées *(exemple 214)*



Or l'orgue à bouche ne possède que cinq tuyaux permettant d'émettre les cinq notes suivantes *(exemple 215)* :

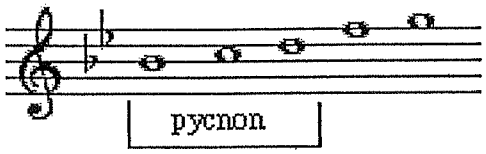


Une technique de jeu consiste à boucher avec le pouce l'extrémité inférieure du premier tuyau face à l'embouchure. Il produit alors un son différent (*Sol*) de celui émis par la simple obturation de son trou de jeu (*Sib*) *(exemple 216)* :

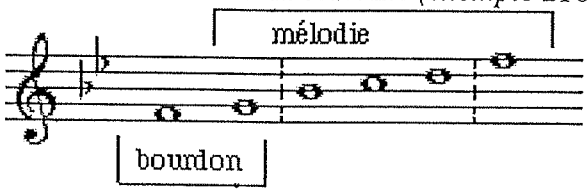


Échelle pentatonique anhémitonique *(exemple 217)*

L'échelle présente dans toutes les pièces est donc une échelle pentatonique anhémitonique

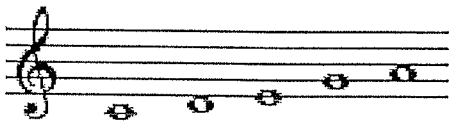


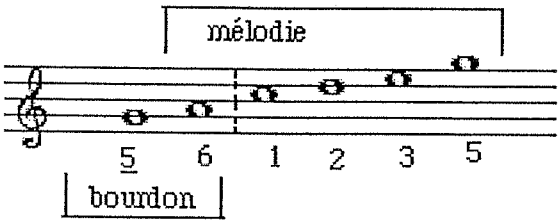
dont l'utilisation est la suivante *(exemple 218)* :



Soit, en transposant au naturel :

Exemple 219 :





2-2.2 Analyse formelle

L'analyse des éléments sonores caractéristiques de ces musiques révèle une distinction claire entre les deux répertoires d'orgue à bouche : d'une part, les pièces de danse, d'autre part, la pièce pour les esprits.

2-2.2.a Pièces de danses collectives giratoires

L'ensemble des ces pièces de danse sont enregistrées dans les exemples sonores des CD ci-joint des cd I plages 25 à 29 et cd II plages 1 à 7 et se trouvent en exemple audio-visuel dans le clip du DVD ci-joint.

Le joueur d'orgue à bouche exécute ces pièces en effectuant des mouvements de danse identiques à ceux des autres danseurs. Les différents mouvements influencent la structure de la pièce. Chaque pièce varie quelque peu d'une danse à l'autre dévoilant ainsi une pièce spécifique à chaque danse.

L'analyse de pièces pentatoniques pose souvent problème comme en témoigne l'évolution de ma réflexion analytique de ces pièces. J'ai donc choisi d'exposer ici mes différentes étapes analytiques particulièrement marquées de difficultés et de véritables illusions de surface.

Une illusion de surface

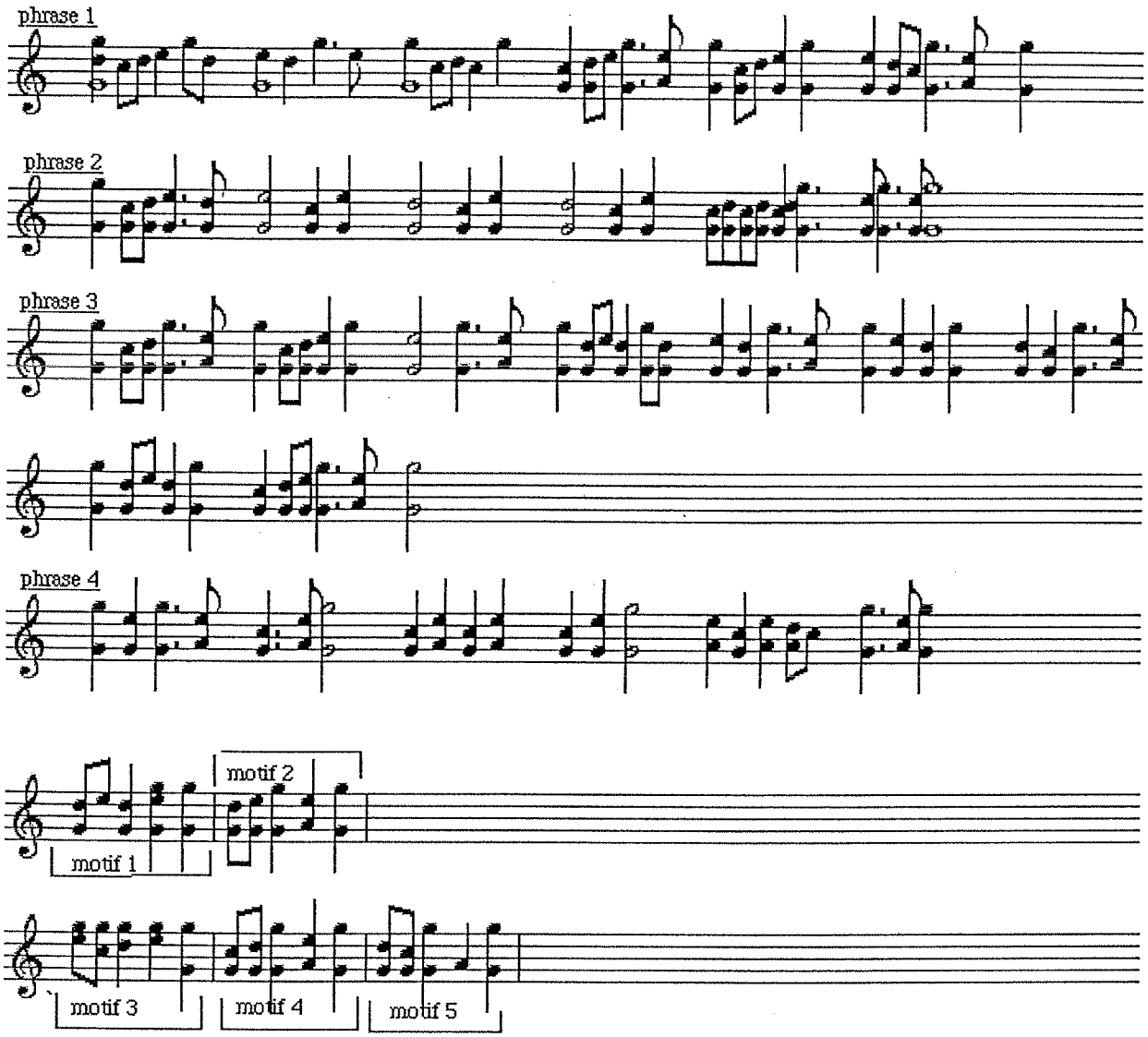
Face à une lecture linéaire, l'analyse la plus courante pour tenter d'extraire l'organisation formelle de telles pièces est une analyse paradigmatique reposant sur la mélodie. Or ici, il est difficile de déterminer une mélodie d'autant plus qu'elle ne revient pas au cours de la pièce : on a une impression de « tout et n'importe quoi ».

Devant cette impression, on s'oriente naturellement vers une organisation motivique : la pièce serait-elle composée d'un certain nombre de motifs répétés et ordonnés de différentes manières par le musicien ? Ici, certains motifs récurrents sont repérables mais il est très difficile, voire impossible de trouver de trouver les quelques motifs qui par leurs différentes combinatoires composeraient l'ensemble de la pièce.

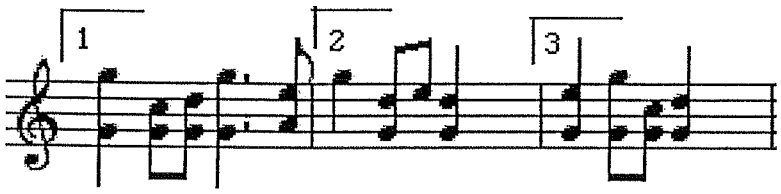
On n'a donc ni une perception mélodique ni une perception motivique de ces pièces. À ceci s'ajoute la difficulté d'une absence de mesure explicite. Il n'y a pas de mesures externes telles des frappements de mains ou des percussions, ni de temps forts. Il y a donc une absence de repères habituels de mesures, d'où le choix de ne pas noter de barres de mesure dans la transcription. Par contre, des marqueurs sonores particuliers apparaissent ponctuellement. On les reconnaît comme motifs récurrents (motifs 1, 2, 3, 4 et 5). Enfin, à défaut de perception mélodique, on distingue quatre phrases marquées d'un grand degré de variabilité. L'une d'entre elles, la phrase 4, apparaît beaucoup plus fixe que les autres.

L'organisation formelle reposerait donc sur quatre phrases mélodico-rythmiques distinctes correspondant à un enchaînement de pas et quelques motifs servant de transition musicale et gestuelle.

Exemple 220 : les quatre phrases constitutives des pièces de danse lolo



La phrase 3 est composée de quelques segments identiques à la phrase 1, mais se distingue de celle-ci par la présence des formules suivantes *(exemple 221)* :



Chaque pièce est composée à partir de ces phrases.
D'une pièce à l'autre on retrouve soit les quatre phrases quelques peu variées, soit une ou deux phrases, ou seulement quelques segments composant l'une des phrases. Les motifs de transition sont systématiquement présents à la fin des phrases 1 et 4.

Bien que chaque pièce soit différente, selon le choix des phrases, des segments, de leurs variations, ainsi que de leur ordre d'énonciation, relevons la présence d'un élément fixe invariable présent dans toutes les danses : la phrase 4 et pour quelques danses au moins son segment b.

En voici quelques exemples :

Danse du singe

Danse du tigre

Danse Hommes et Femmes se contournent (en couple)

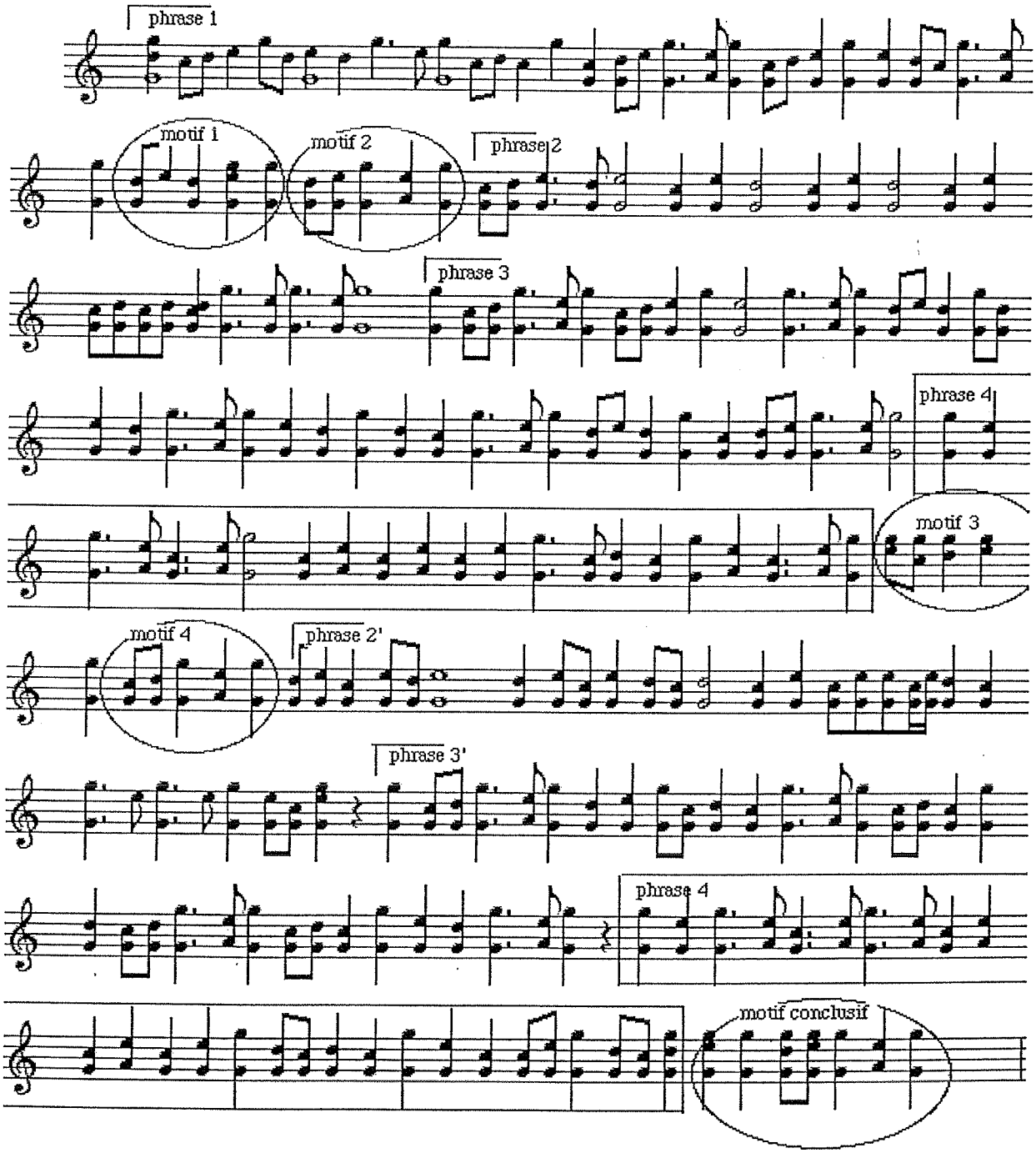
Danse en rond (danse en couple)

Exemple 222 : danse des singes, (cd II, 1, annexe 33)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

***Ha mo gou*, danse des singes**

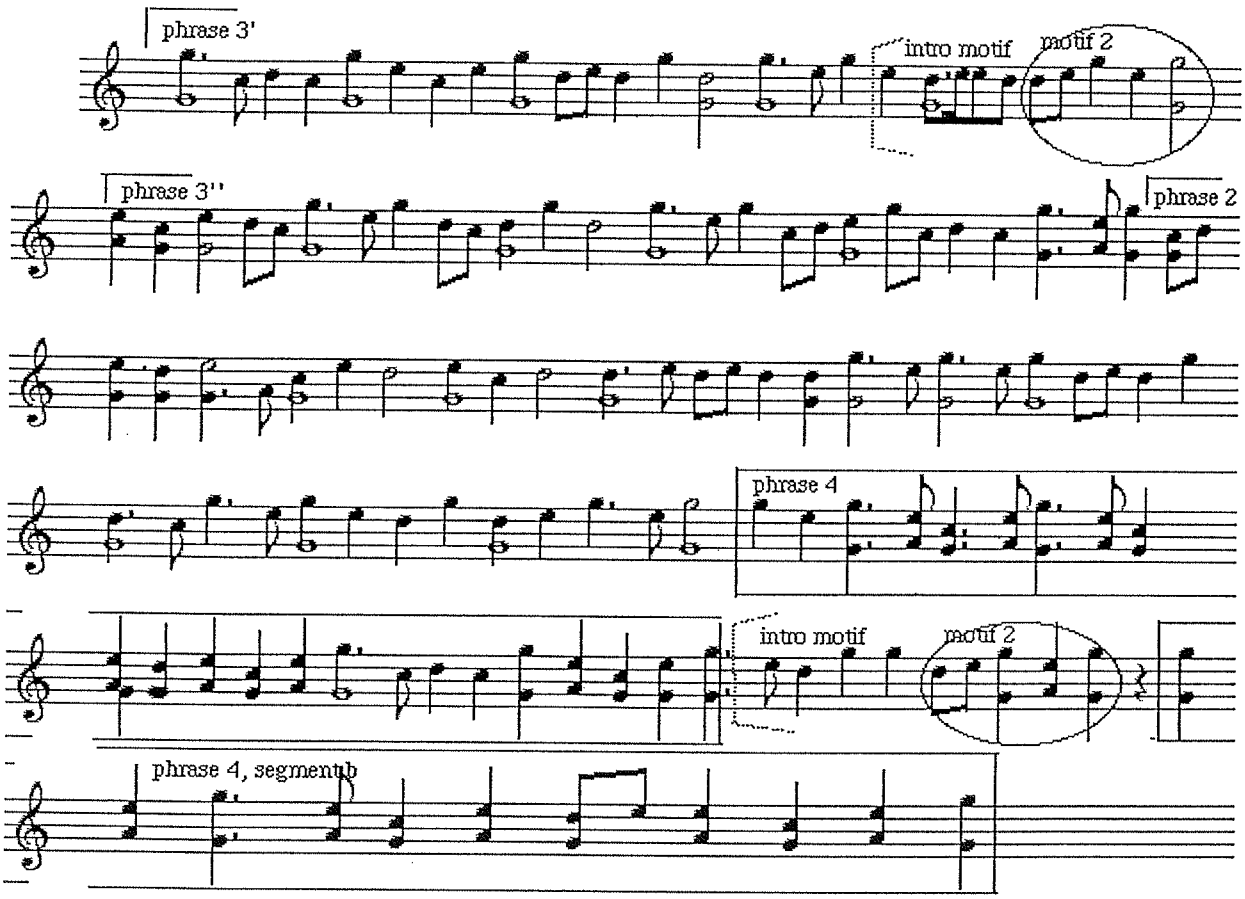


Exemple 223 : danse des tigres, (cd II, 7, annexe 43)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

***Gou ka goï*, danse des tigres**

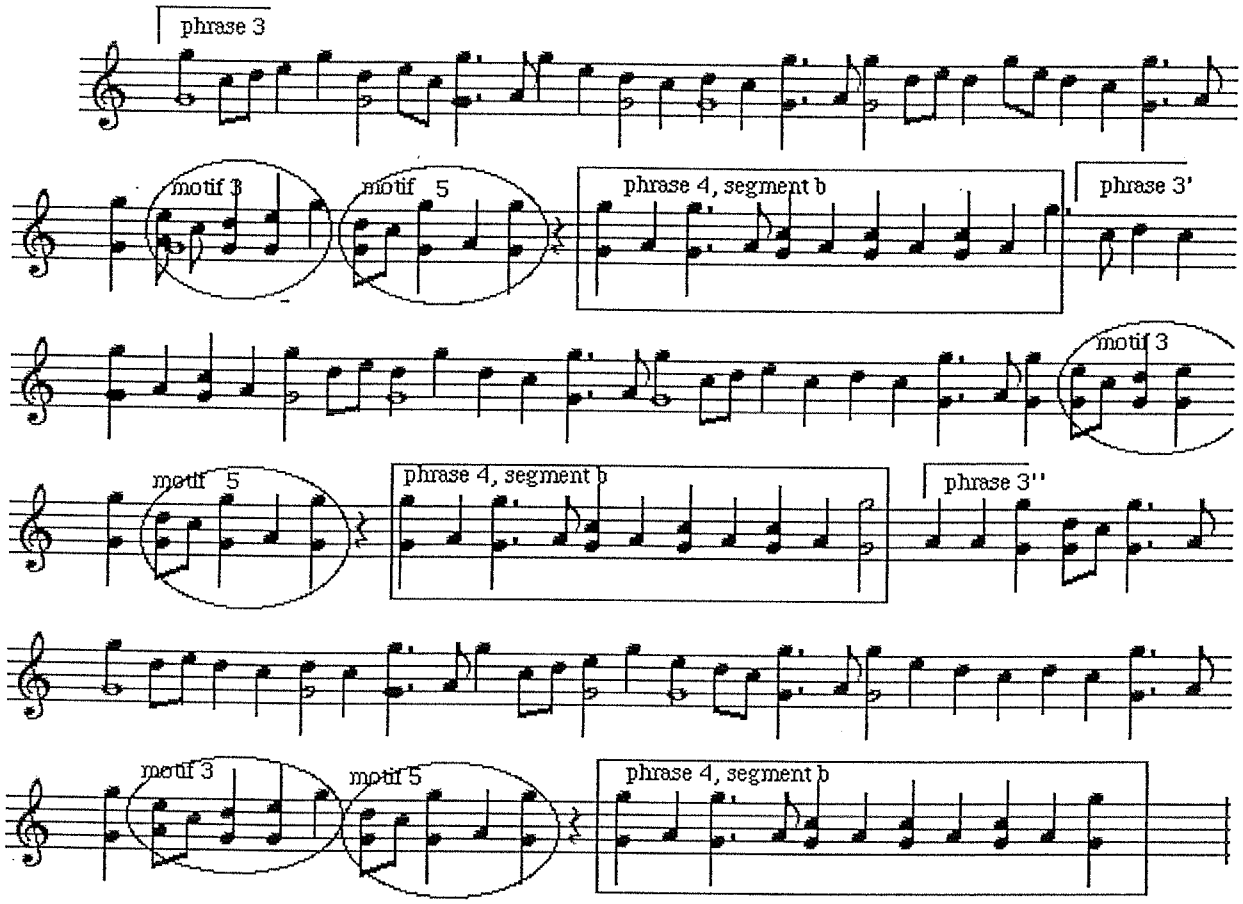


Exemple 224 : danse hommes et femmes se contournent, (cd II, 12, annexe 51)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Thià gou*, hommes et femmes se contournent**

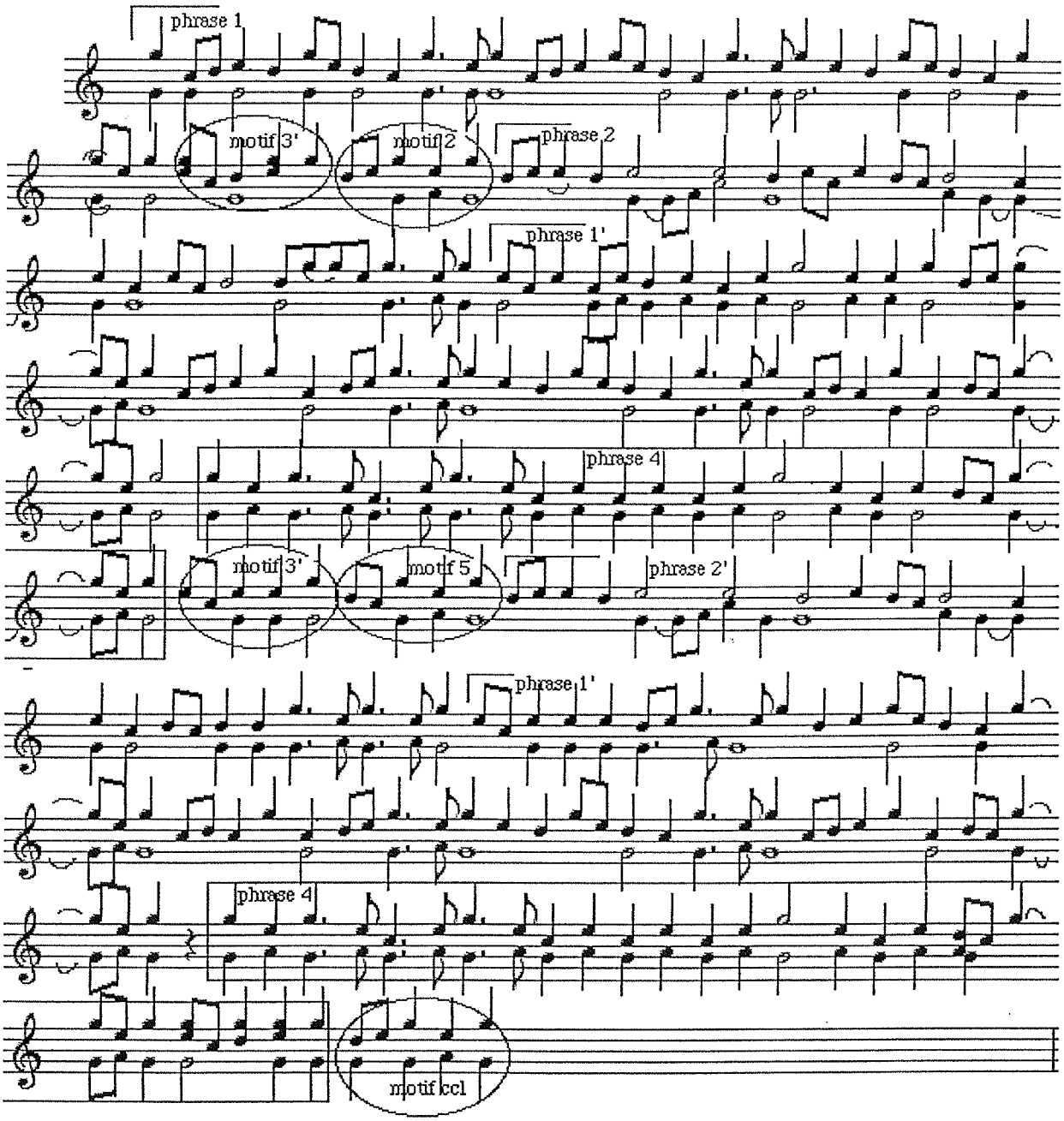


Exemple 225 : danse en rond, (cd I, 25, annexe 25)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Tchang gou*, danse en rond**



En résumé, le choix des phrases énoncées, mais surtout, le choix de leur ordre d'énonciation influence la forme de la pièce et laisse transparaître une certaine forme strophique .`

`

danse des singes			*danse des tigres*
phrase 1	motif 1	motif 2	phrase 3 intro motif motif 2 phrase 3'
phrase 2 phrase 3 phrase 4	motif 3	motif 4	phrase 4
phrase 2' phrase 3' phrase 4	motif conclusif		phrase 4 intro motif, motif 2 phrase 4

H et F se contournent			*danse en rond*
phrase 3 phrase 4	motif 3 (segment b)	motif 5	phrase 1 motif 3' motif 2
phrase 3' phrase 4	motif 3 (segment b)	motif 5	phrase 2 phrase 1
phrase 3" phrase 4	motif 3 (segment b)	motif 5	phrase 4 motif 3' motif 5
			phrase 2' phrase 1'
			phrase 4 motif ccl

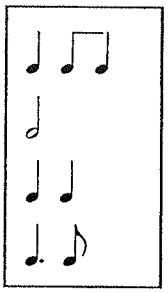
Tableau 17

De l'illusion vers la découverte de règles implicites

Malgré l'absence de temps forts en intensité, et de marqueurs extérieurs comme une battue, une lecture rythmique analytique peut nous faire avancer dans l'analyse structurelle.

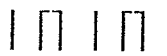
En essayant de regrouper par noire, on constate que cette musique fonctionne par paire, avec une seule forme d'enjambement (noire pointée croche).

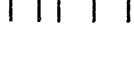
(Exemple 226 a)

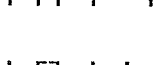


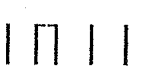
Ce répertoire musical fonctionne aussi bien sur deux temps que sur quatre (mesure à quatre temps) avec les temps 2 et 4 monnayés et les temps 1 et 3 en noire. Les rares moments où les temps 1 et 3 sont monnayés, il s'agit toujours d'une note identique à la suivante et qui aurait plutôt un rôle d'anticipation.

Ex paradigmatique





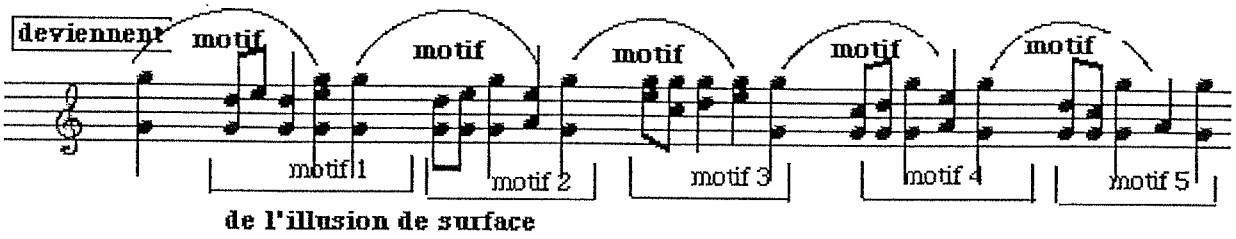




Motif 1

Motif 2 *(exemple 226 b)*

Les éléments de cette musique se regroupent donc par quatre (mesure à 4 temps) composants des phrases à six voir huit mesures.
Les motifs repérés précédemment se décalent alors naturellement d'une pulsation et deviennent les motifs suivants :



(exemple 227)

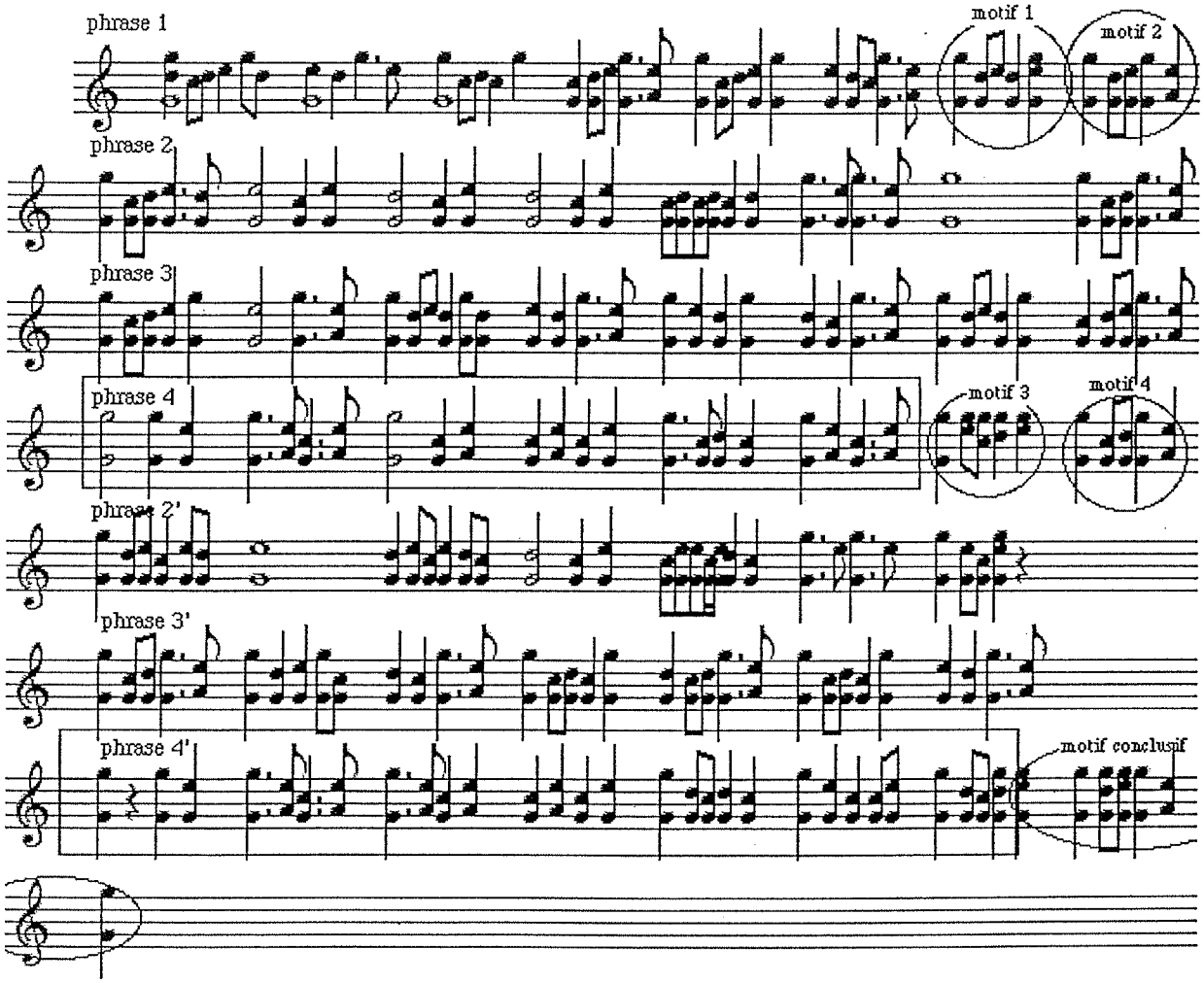
On s'approche peu à peu de la « structure générative » de la musique, mais le degré si important de variabilité des phrases reste à ce stade inexpliqué.

Exemple 228 : danse des singes, (cd II, 1, annexe 33)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

***Ha mo gou*, danse des singes**

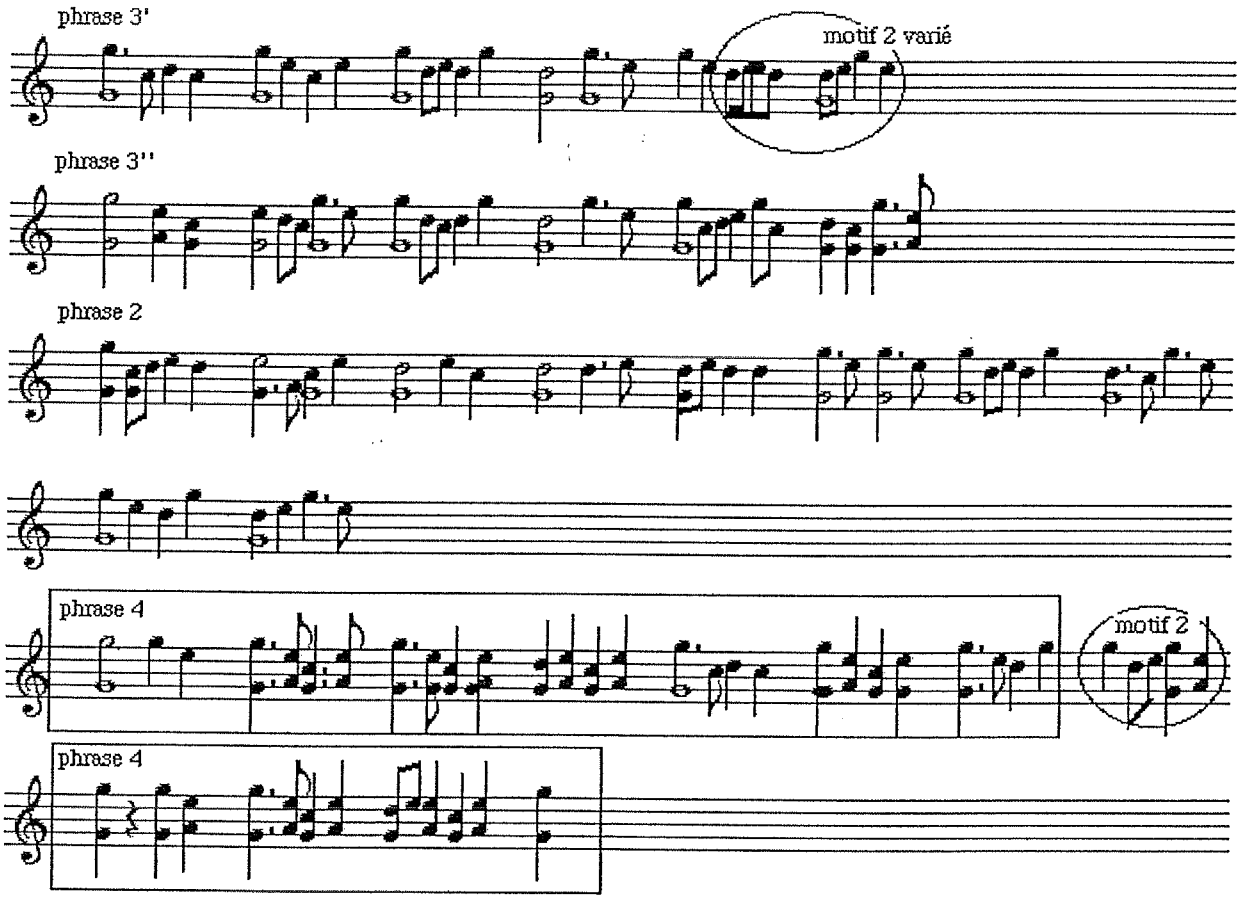


Exemple 229 : danse des tigres, (cd II, 7, annexe 43)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

***Gou ka goï*, danse des tigres**

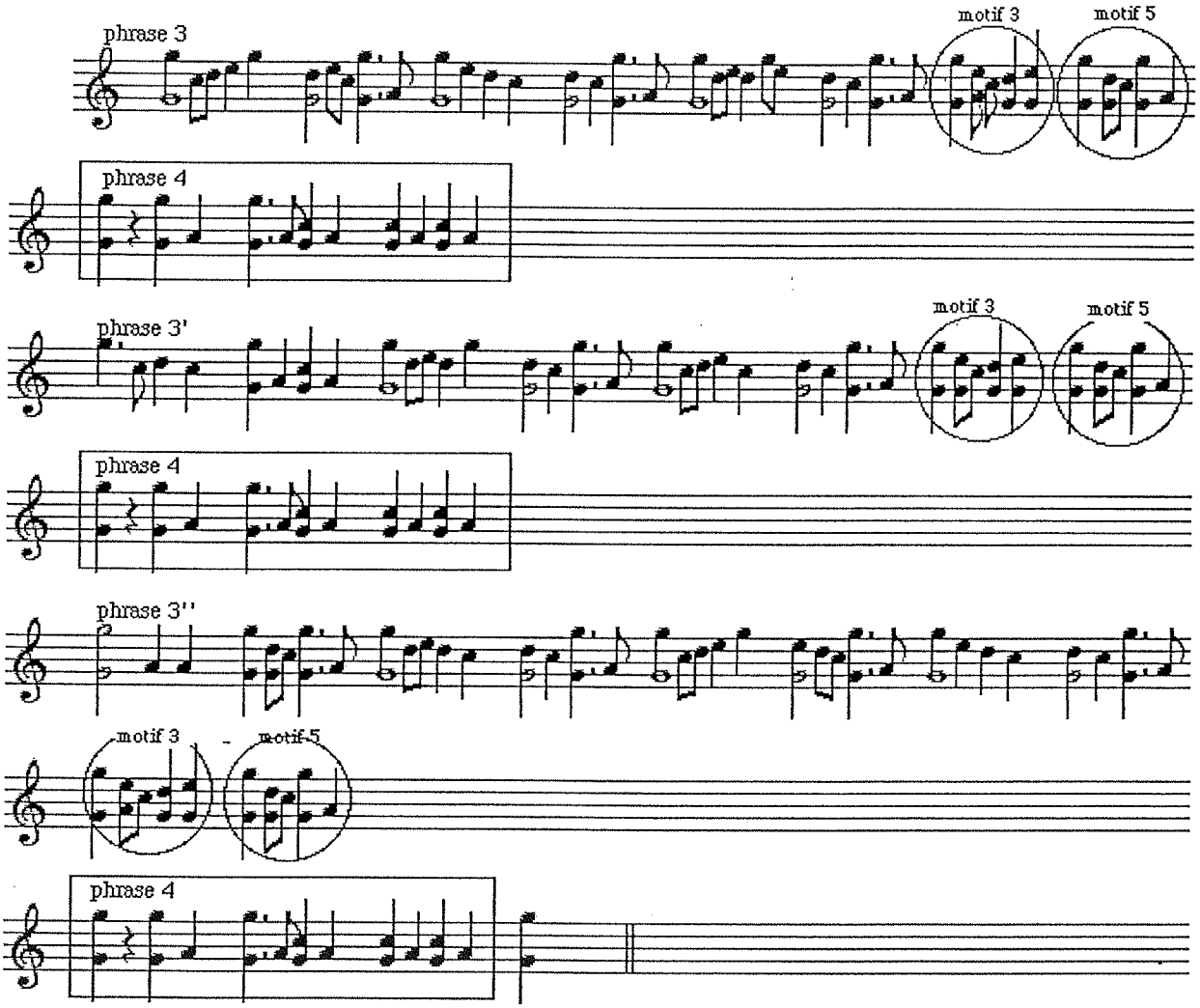


Exemple 230 : danse hommes et femmes se contournent, (cd II, 12, annexe 51)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Thià gou*, hommes et femmes se contournent**

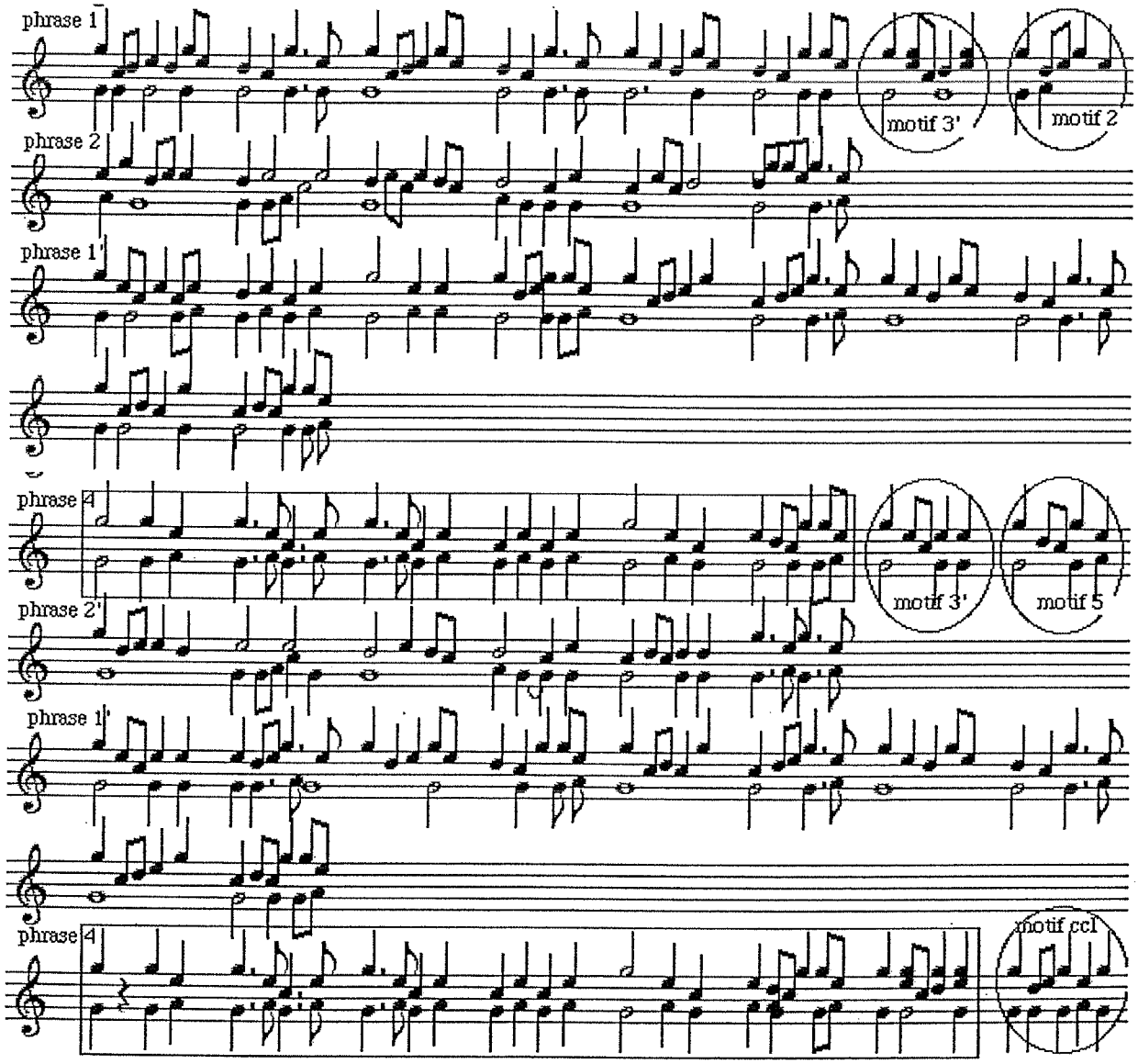


Exemple 231 : danse en rond, (cd I, 25, annexe 25)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Tchang gou*, danse en rond**



La structure profonde

Par l'analyse de variantes internes aux différentes phrases, variantes non formalisées, non conscientes, on peut avoir accès à la structure profonde de la musique : « comment la musique est faite ? ». Ceci est tout à fait différent de « comment est jouée la musique ? ».

Au moment de la performance, le musicien se rappelle de certains éléments, de parcours, joue sur sa mémoire d'enchaînements, alors que la structure profonde repose sur un modèle implicite cognitif de l'ordre de règles mathématiques simples, mais dont les combinatoires complexes sont très riches. Le modèle se fonde alors sur des notes de référence, des structures fixes et mobiles et quelques éléments caractéristiques.

Les danses collectives giratoires lolo seraient donc composées à partir de trois phrases A, B, C et non pas de quatre phrases. Chacune possède un fonctionnement interne particulier qui lui est caractéristique et leur ordre d'énonciation permet une différentiation formelle de chaque pièce.

Phrase A

La phrase A présente une structure fixe et mobile par simple application d'une règle qu'on peut expliciter :

1- la présence et l'absence de *Sol*

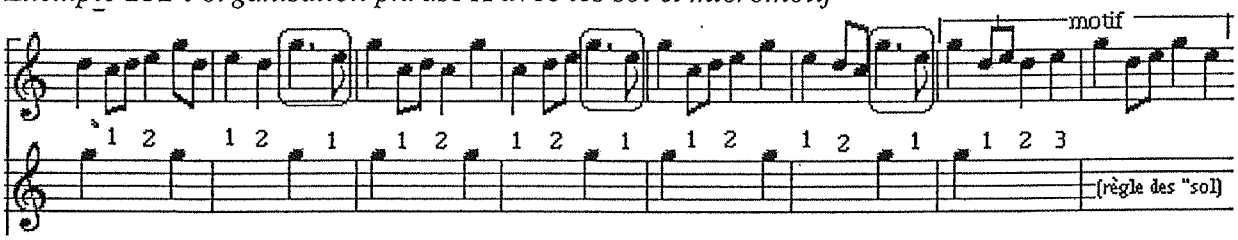
2- la présence d'un micro-motif caractéristique (noire pointée croche noire)

Le *Sol,* marqué par un timbre particulier (légèrement au-dessus), se distingue des autres notes. Sa présence et son absence créent des temps mobiles sujets à des variations qualitatives (hauteur de note) et quantitatives (des noires ou un monnayage en croche).

La place dans le temps où apparaissent les « Sol » s'inscrit dans une régularité laissant percevoir la répétition d'un rythme aksak.

Enfin, le micro-motif caractéristique (*ex)* structure à sa manière la phrase. Il est systématiquement présent dans les mesures 2, 4 et 6.

Exemple 232 : organisation phrase A avec les sol et micromotif



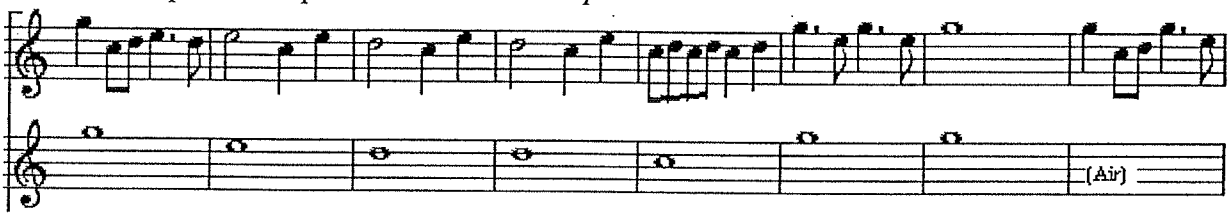
Notons que toute phrase A énoncée au début d'une pièce présente une première mesure qui n'est pas très stable quant aux « *Sol* ». Ceci s'explique par cette place toute particulière relative à une place introductive.

D'après ces règles implicites, d'une énonciation de la phrase à l'autre, il faut varier certaines notes, les notes mobiles non structurelles. On obtient alors un certain degré de variation de la phrase A dans une même pièce et d'une pièce à l'autre, d'où les difficultés rencontrées pour définir les phrase 1 et 3 dans les premières analyses de « l'illusion de surface ». Elles correspondent finalement toutes deux à une phrase de type A.

Phrase B

La phrase B est isolée par défaut car elle est plus difficile à repérer que les phrases A et C, autant au niveau de l'audition qu'au niveau du fonctionnement interne de la musique. Son fonctionnement est tout à fait différent de A : un air, composé de notes repérables (notes de référence), noté comme modèle, structure cette phrase.

Exemple 233 : phrase B + air correspondant



Dans l'économie générale de la pièce, les mesures 2, 3, 4 et 5 de cette même phrase ne possèdent pas du tout de « *Sol* ». L'ornementation de la mélodie semble ici réglée par l'interdiction d'utilisation du « *Sol* » en note d'ornement dans ces mesures.

Les difficultés rencontrées lors des premières analyses s'expliquent par la confusion de l'air avec les éléments de surface notés mais ayant une fonction d'ornement ou de variation (de substitution) de certaines notes de l'air.

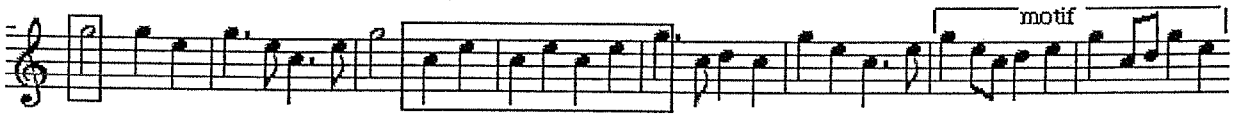
Phrase C

La phrase C est structurée par deux éléments fixes présents dans toutes les pièces et dans toutes les phrases C :

1- le « *Sol* » : la première mesure commence systématiquement par un sol soit sur une durée d'une blanche ou d'une noire.

2- un segment : la présence du segment suivant composé d'une succession de noires

Exemple 234 : organisation de la phrase C



dont seul le temps 4 peut varier et adopter les formes suivantes

Dans certaines pièces, les Mi noire sont remplacées par des *La*. Le *Mi* est alors omis et le bourdon *La* prend le rôle mélodique.
3- un motif particulier : quand la phrase C est énoncée en entier, elle se termine toujours par l'énonciation d'un motif sur temps identique au motif de transition retrouvé en fin de phrase A. Ce motif a un fonctionnement interne qui lui est bien propre.

Motif

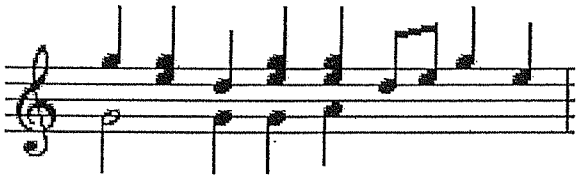
Reprenons les motifs 1, 2, 3, 4 et de conclusion de l'analyse de surface.

On peut relever une première erreur : on reconnaît le motif 3 et le motif conclusif comme un signal sonore particulier. Ce sont des marqueurs sonores extrêmement fort. On les distingue et on les différencie. En fait le bourdon passe à l'aigu, mais il s'agit du même motif. Il est brouillé, masqué par le bourdon.

Le motif 3 se distingue facilement dans une pièce linéaire grâce à un type d'effet particulier, le passage du bourdon à l'aigu. Mais s'agit-il pour autant d'un motif ?
Les motifs 1, 2 et 4 sont dans la même situation. Ils occupent une place identique du point de vue fonctionnel et sont interchangeables.

Tous les motifs 1, 2, 3, 4 occupent donc une place spécifique en fin de phrase A ou C. Ils sont marqués par un type d'effet et occupent un rôle fonctionnel de « motif » voir de « motif de transition » musical et gestuel. On peut donc parler de motifs du point de vue émis.
Par contre, il n'y a pas quatre motifs différents, mais un seul motif répondant à une règle implicite bien précise : c'est un motif pensé sur 8 pulsations et non pas 4, avec un changement de la règle du « *Sol* ». Ici, la règle de la structure profonde, c'est « une variation forte »

Exemple 235 : la danse des chiens (mes 7 et 8) :



1	2 3 4 5 6	7	8
Sol	éléments mobiles	sol	mi
	avec autant de sol		
	qu'on veut		

Le motif est composé d'un cadre fixe de huit pulsations, structuré par un premier temps *sol* et les deux derniers temps *Sol* et *Mi*. À l'intérieur de ce cadre, les temps à 6 sont mobiles avec une grande variation de notes laissant percevoir la règle d'une non-restriction de *Sol* : « autant de solS vouluS ». Notons un rythme fixe pour les temps 2 et 6 toujours monnayés en croches mais avec une hauteur de note mobile.

La forme

La forme de chaque pièce peut être affinée au regard de la structure profonde. Chaque pièce adopte une forme différente qui lui est propre en fonction du choix des phrases (A, B, C) constitutives de la pièce et de leur ordre d'énonciation.

Voici un résumé des formes de chaque pièce : (H= homme F= femme)

Danse	Titre		Forme
Danse 1	*Tchang gou*	danse en rond	ABAC BAC
Danse 2	*Chè thio tèo gou*	H et F s'approchent	ACACAC
Danse 3	*Thià gou*	H et F se contournent	ACACA(+2mes)C
Danse 4	*Chè gou*	H et F face à face	intro
		(H et F s'embrassent)	AACCCC'C'' C'' C'' C''
Danse 5	*Ton gou*	les pas en arrières	BABCACAC
Danse 6	*Ha mo gou*	danse des singes	ABAC BAC
Danse 7	*phia pho gou*	danse des torches	(pièce particulière)
Danse 8	*Chè mi ta gou*	danse des ivrognes	AA(+2mes) C
Danse 9	*A nou gou ha la gou*	danse des chiens	AC
Danse 10	*Chouà gou*	hésitation et mensonge	ABAC C(+2mes)C
Danse 11	*Phia pho gou*	changement de position	ABACC
Danse 12	*Gou ka goï*	danse des tigres	AABCC

Tableau 18

Lorsque nous notons : + 2 mes, cela signifie que dans cette danse la phrase A ou C possède deux mesures supplémentaire dans son énonciation par rapport à la phrase A (normalement 6 mesures) et à la phrase C (normalement 3 ou 6 mesures) de référence définies ci-dessus. La phrase est donc quelque peu allongée par le musicien pour les besoins de la danse.

Enfin, ci-dessous la transcription des pièces précédemment présentées dans la partie « illusion de surface » présentant la forme de ces pièces et le détail de leur structure profonde

Exemple 236 : danse des singes, (cd II, 1, annexe 33)

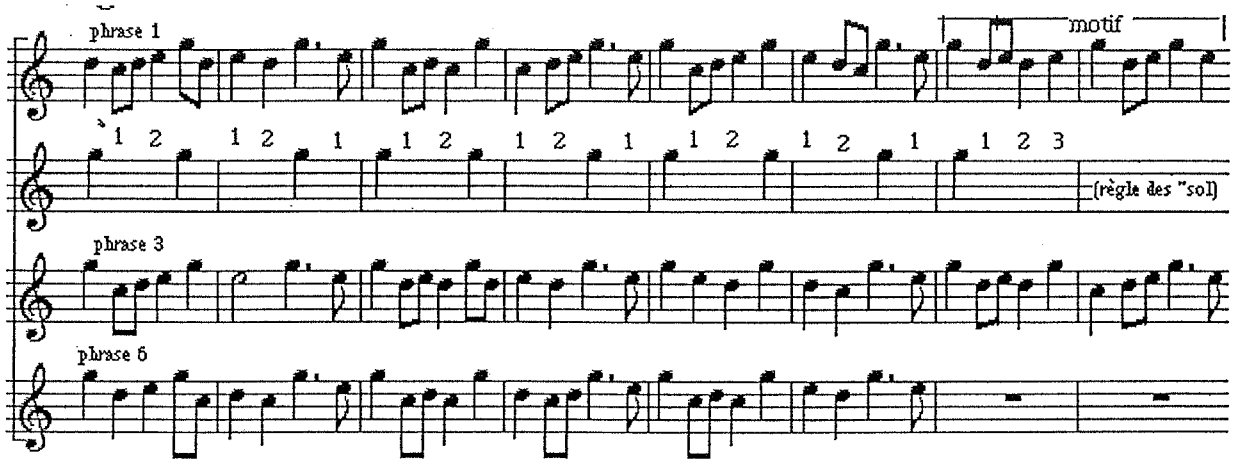
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

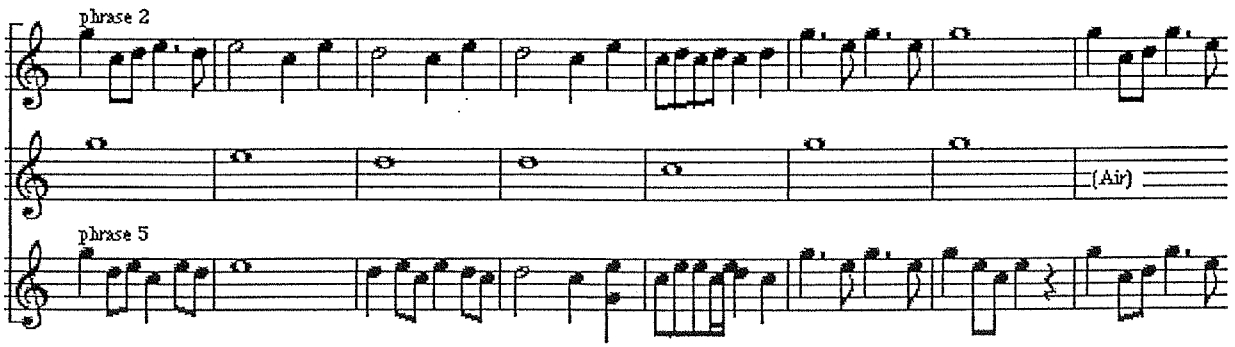
***Ha mo gou*, danse des singes**

Forme : A B A C B A C

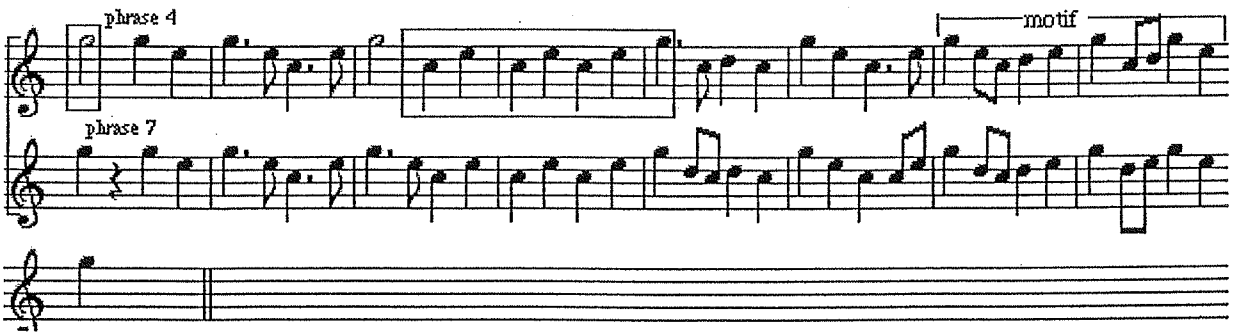
A



B



C



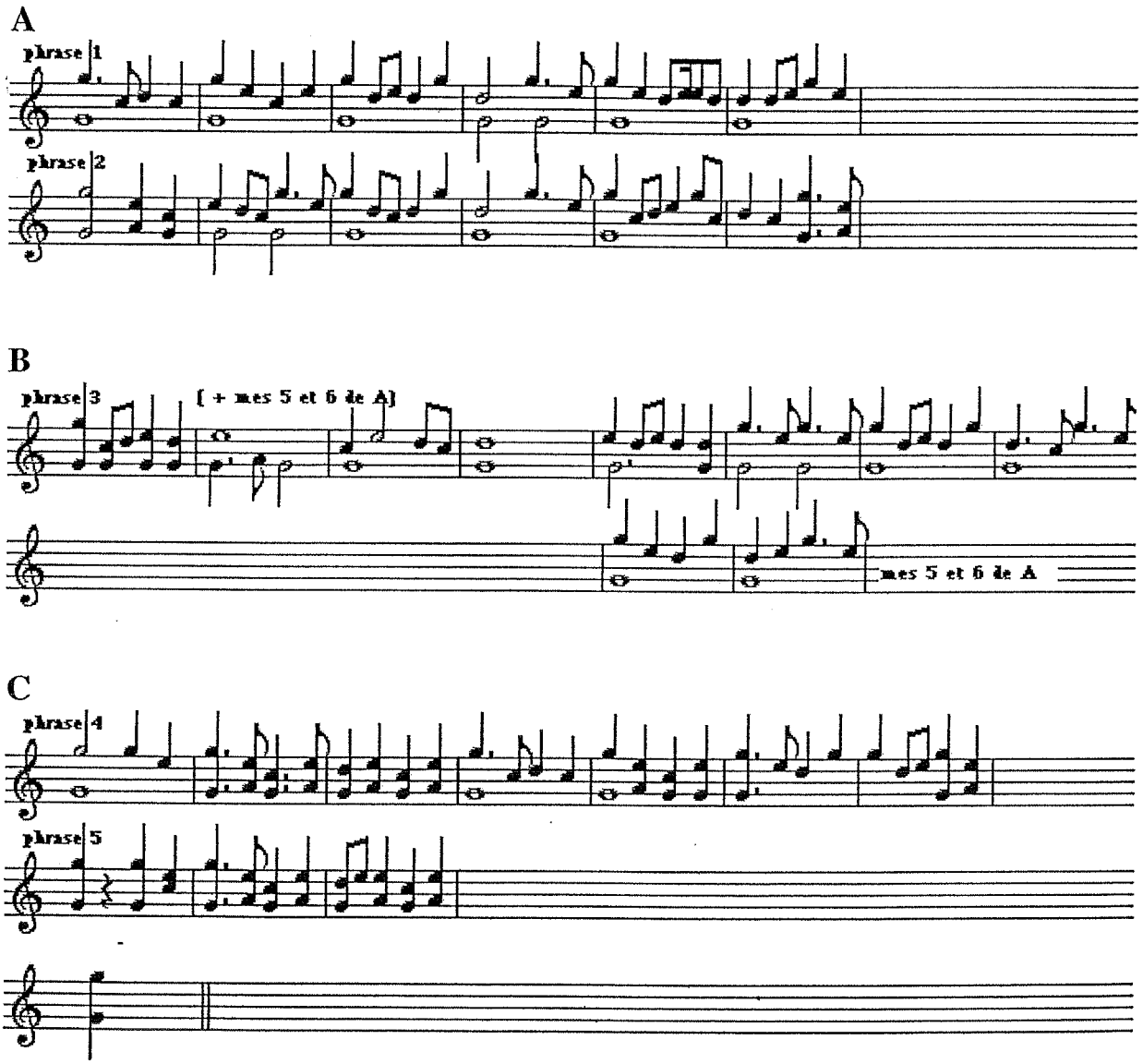
Exemple 237 : danse des tigres, (cd II, 7, annexe 43)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

***Gou ka goï*, danse des tigres**

Forme : AABCC



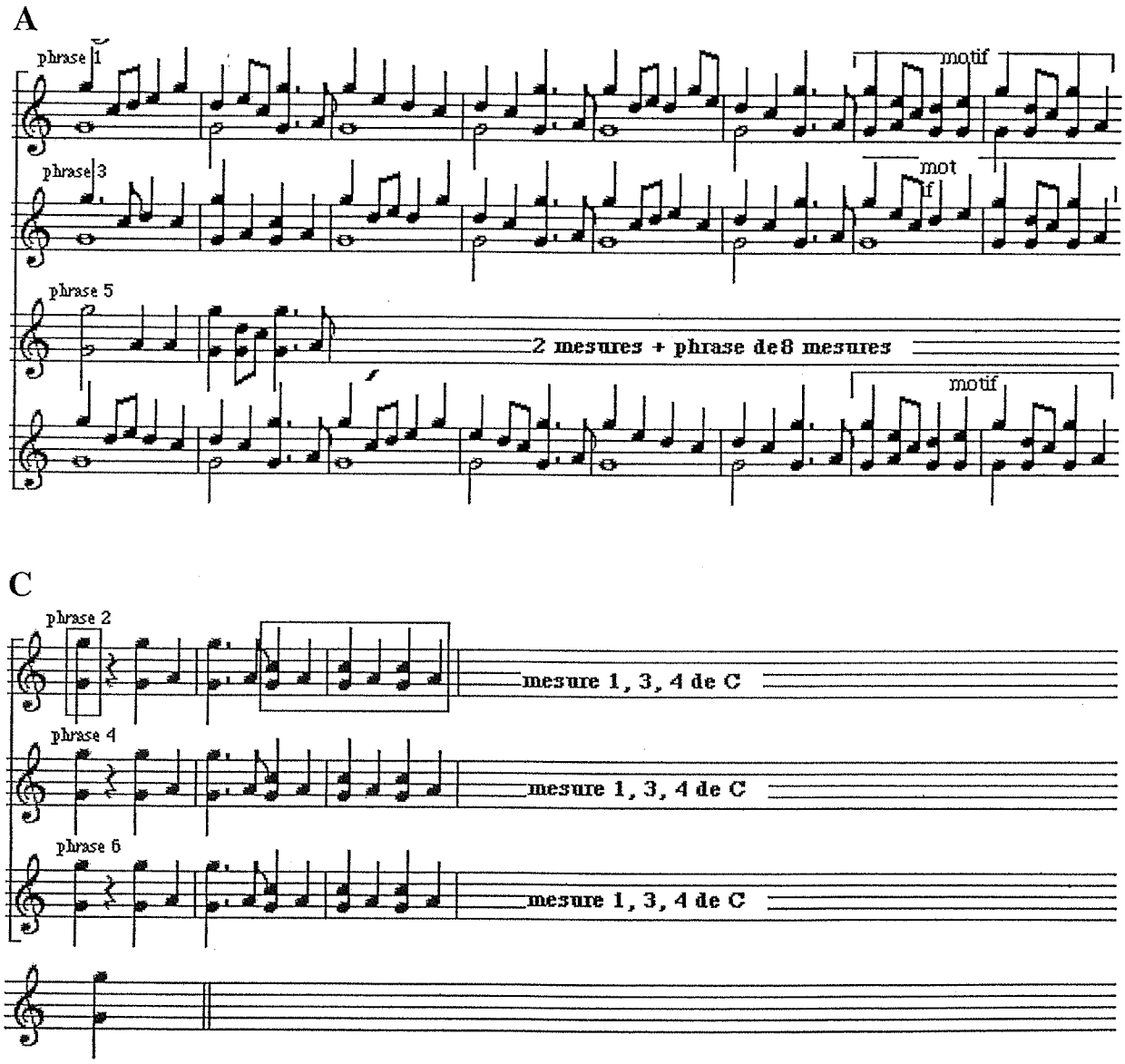
Exemple 238 : danse hommes et femmes se contournent, (cd II, 12, annexe 51)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Thià gou*, hommes et femmes se contournent**

Forme : A C A C A (+ 2mes) C



Exemple 239 : danse en rond, (cd I, 25, annexe 25)

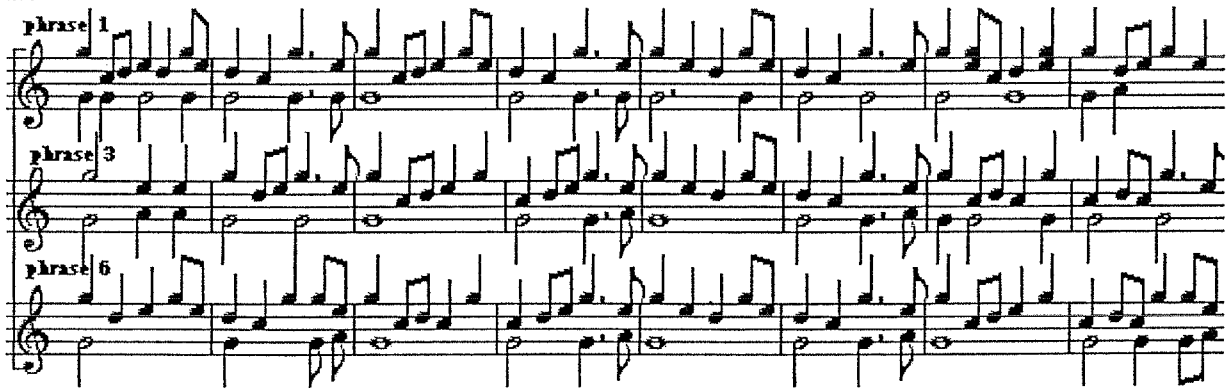
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

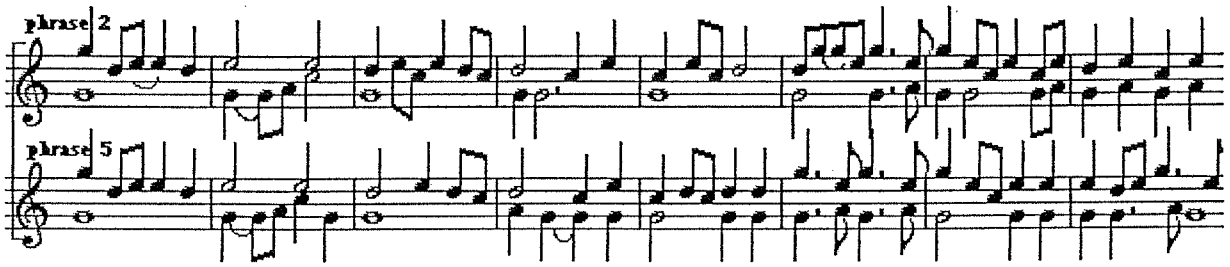
***Tchang gou*, danse en rond**

Forme : A B A C / B A C

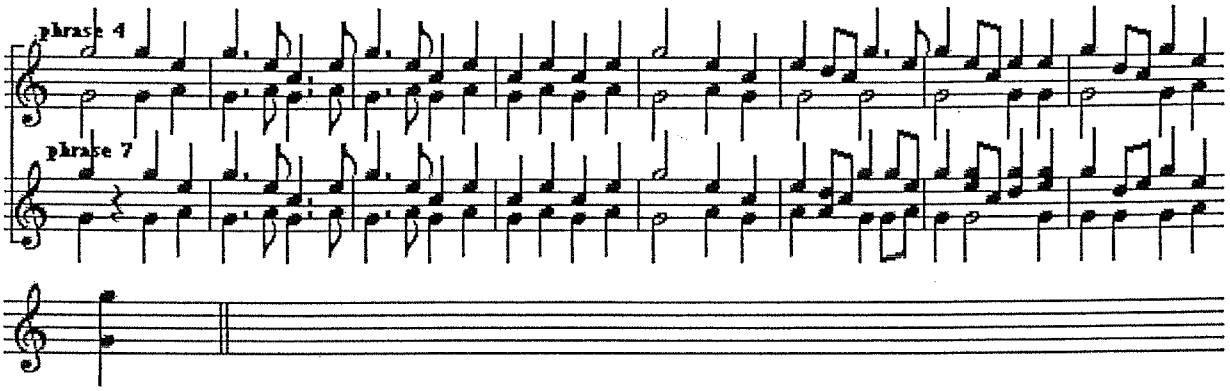
A



B



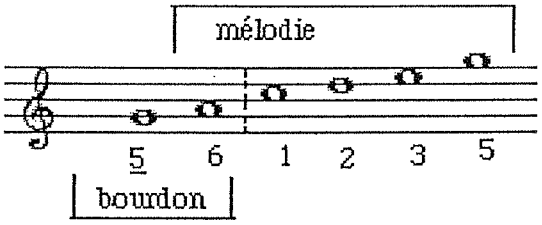
C



Le fonctionnement mélodique général

Le fonctionnement mélodique permet un mouvement mélodique non contraint aux mouvements conjoints. Il y a certes beaucoup de mouvements conjoints, mais tous les autres mouvements ne sont pas exclus. On rencontre ainsi souvent les mouvements de *Sol, Mi-Sol, Ré-Sol.* Notons que la facture instrumentale du jeu ne présente aucune difficulté, ni effort particulier pour passer de *Do à Ré et de Do à Sol.*

Caractérisation de l'échelle *(exemple 240)* :



L'échelle est donc composée d'un sol grave en bourdon principal, d'un sol aigu dans une fonction de note polaire structurante, et d'une grande mobilité des autres notes.

Quelques interrogations ?

Au terme de cette démarche analytique des interrogations demeurent. Quelques pièces posent problème : elles sont à la fois identiques et différentes.
Ainsi deux pièces distinctes, bien différenciées par les Lolo eux-mêmes, portent deux noms différents mais présentent une organisation formelle identique. Or nous avons vu ci-dessus que l'organisation formelle des pièces permet de les distinguer les unes des autres.

La danse des singes et la danse en rond font partie de ces pièces problématiques: ces deux pièces différentes, possédant deux noms différents, semblent pourtant les mêmes. Elles possèdent une forme identique, ABAC BAC. Où trouver les éléments de distinction ? Pourquoi ne pas se poser alors la question de la variabilité, d'une interprétation à l'autre, d'une même pièce ? Deux pièces portant le même nom, jouées à des moments différents sont-elles identiques ou présentent-elles un degré de variabilité moindre laissant entrevoir des éléments permettant de les reconnaître et de les distinguer des autres pièces ?

Exemple 241 : danse des singes (version 1, dansée), (cd II, 1, annexe 33)

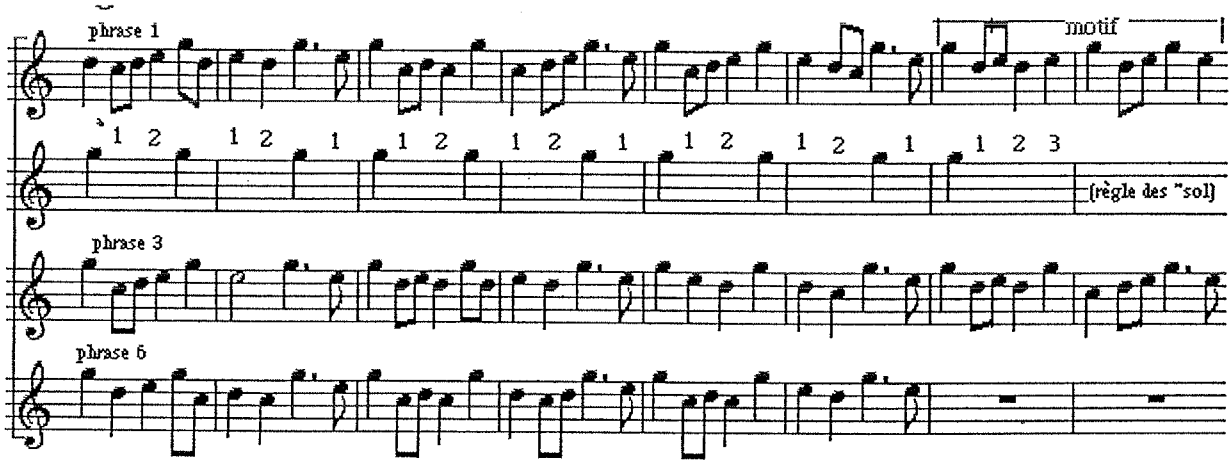
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

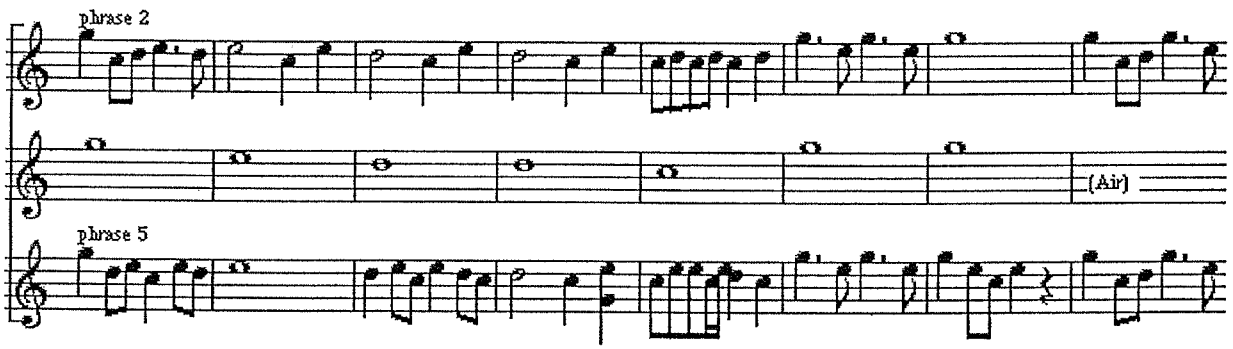
***Ha mo gou*, danse des singes (version 1, dansée)**

Forme : A B A C B A C

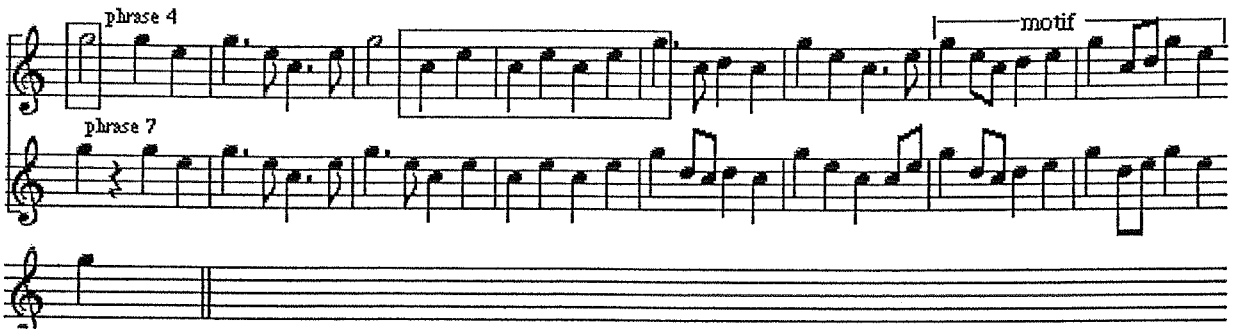
A



B



C



Exemple 242 : danse des singes (version 2, non dansée), (cd II, 10, annexe 47)

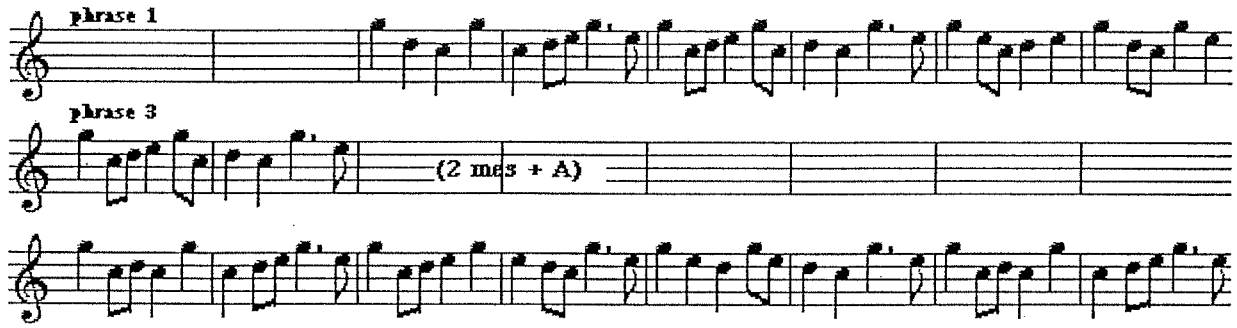
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse masculine)

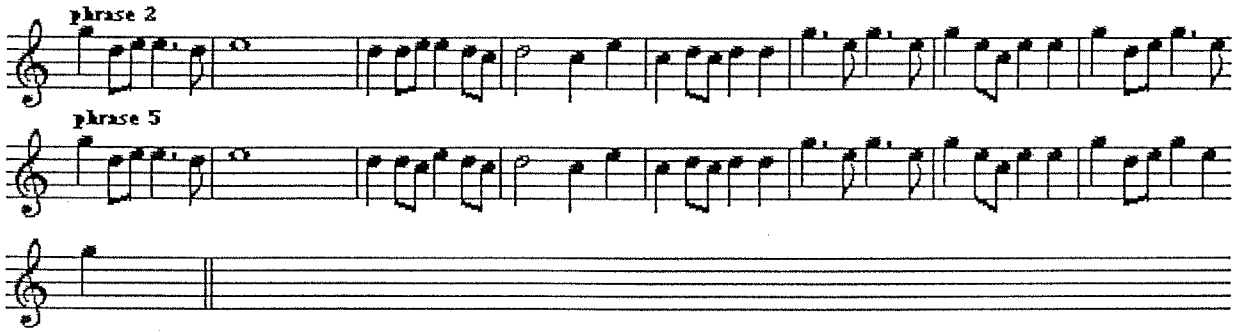
***Ha mo gou*, danse des singes (version 2, non dansée)**

Forme : A B A C B (...)

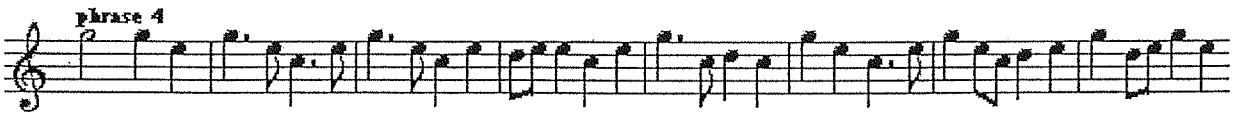
A



B



C



Exemple 243 : danse en rond (version 1, dansée), (cd I, 25, annexe 25)

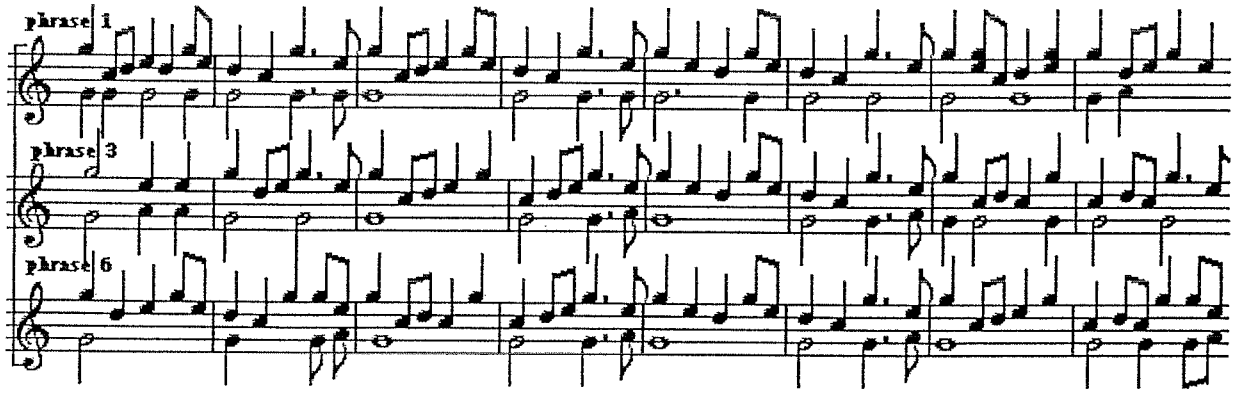
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

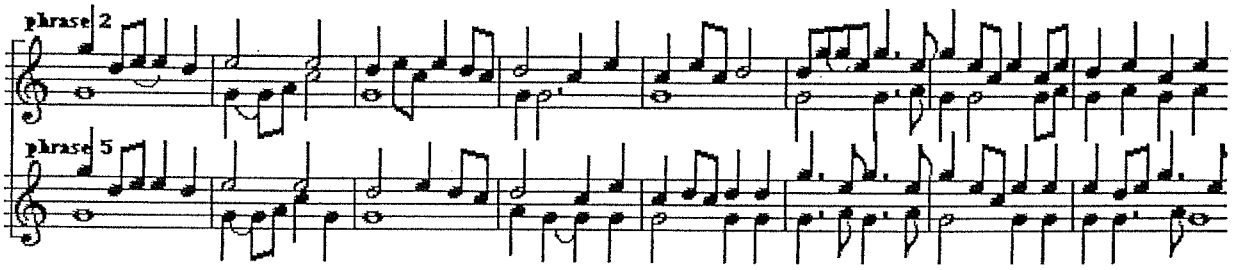
***Tchang gou*, danse en rond (version 1, dansée)**

Forme : A B A C / B A C

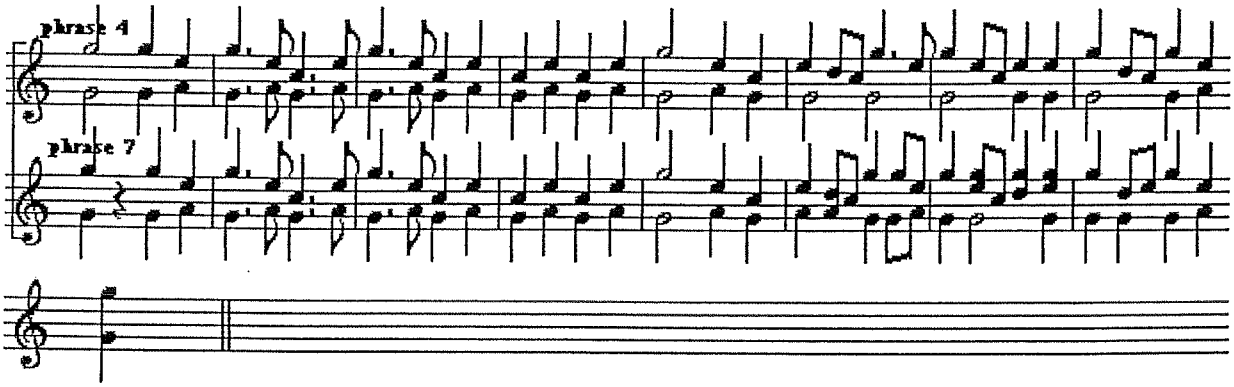
A



B



C



Exemple 244 : danse en rond (version 2, non dansée), (cd II, 11, annexe 49)

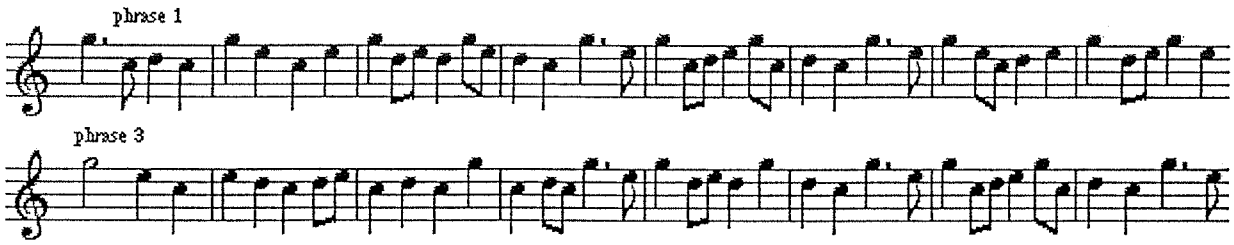
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

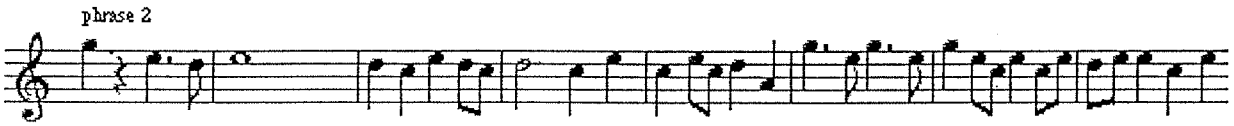
***Tchang gou*, danse en rond (version 2, non dansée)**

Forme : A B A C /...

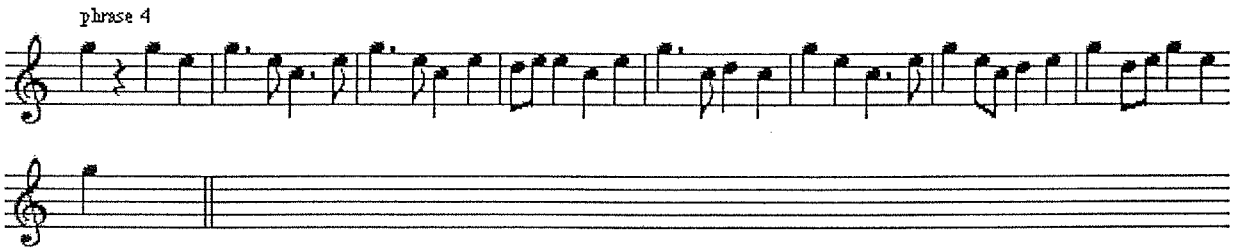
A



B



C



L'observation du détail de la réalisation de la structure profonde au cœur des différentes pièces mais aussi dans les différentes versions d'une même pièce, révèle un grand respect des règles implicites énoncées ci-dessus. Les parts de liberté dans les parties mobiles sont parfaitement appliquées et le degré de variabilité d'une version à l'autre est d'autant plus grand que le musicien est bon. Plus un musicien est bon, plus il excellera dans ses parties d'improvisation et de réalisation des notes mobiles et plus les nombreuses versions d'une même pièce seront très différentes.

On a donc autant de différences entre les deux versions d'une même pièce appelée « Danse des singes » qu'entre une pièce « Danse des singes » et une pièce « danse en rond ».

Notons que les versions de l'une et de l'autre, dans un contexte non dansé (version 2), sont plus courtes et ne réalisent pas la forme de la pièce en entier mais seulement en partie ABAC B... Malheureusement pour ces deux pièces « La danse des singes » et « La danse en rond » notre interrogation demeure : S'agit-il de deux pièces identiques ou de deux pièces différentes ?

Deux autres pièces présentent cette spécificité d'être à la fois identiques et différentes. Deux pièces différentes avec une appellation différente mais dont la structure formelle est la même : «Hommes et Femmes se contournent » et « Hommes et Femmes s'approchent ».

Nous les avons analysées toutes deux dans deux versions différentes.

Exemple 245 : danse hommes et femmes s'approchent (version 1,dansée), (cd I, 26, annexe 26)

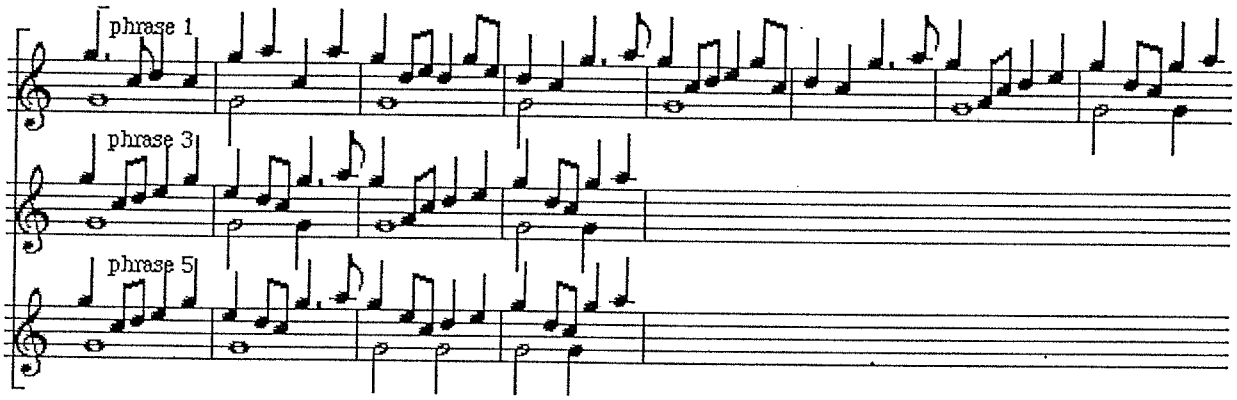
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

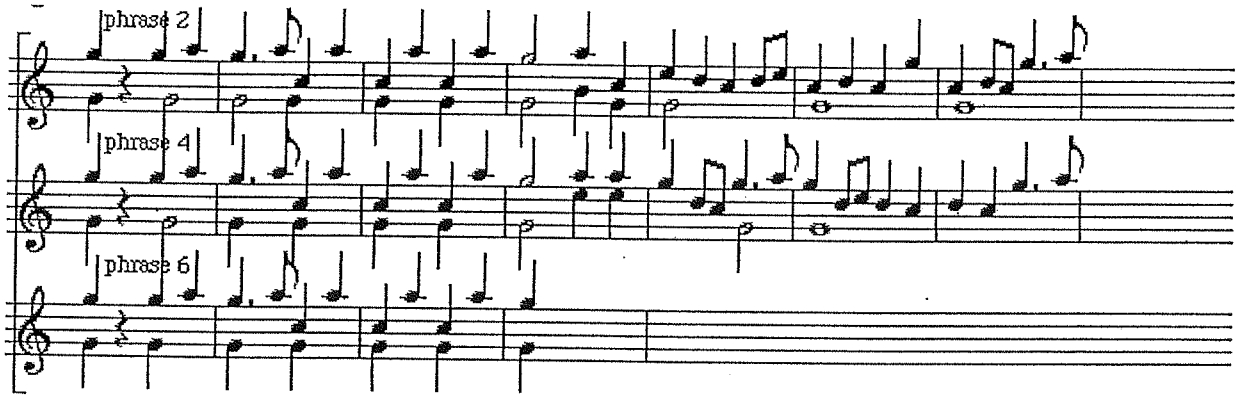
***Chè thio tèo gou*, hommes et femmmes s'approchent(version 1,dansée)**

Forme : A C A C A C

A



C



Exemple 246 : danse hommes et femmes s'approchent (version 2, non dansée), (cd II, 13, annexe 53)

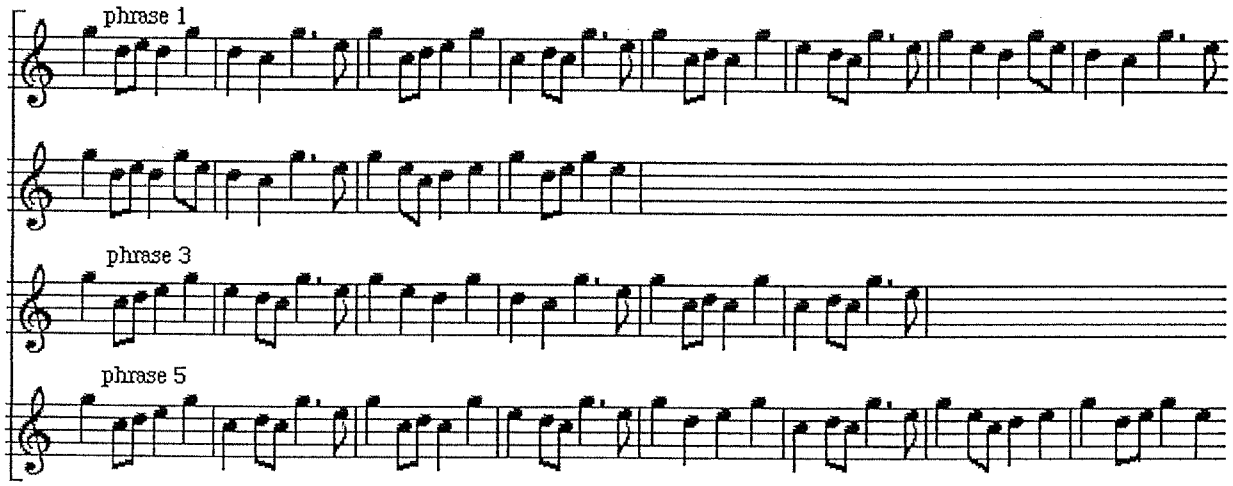
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

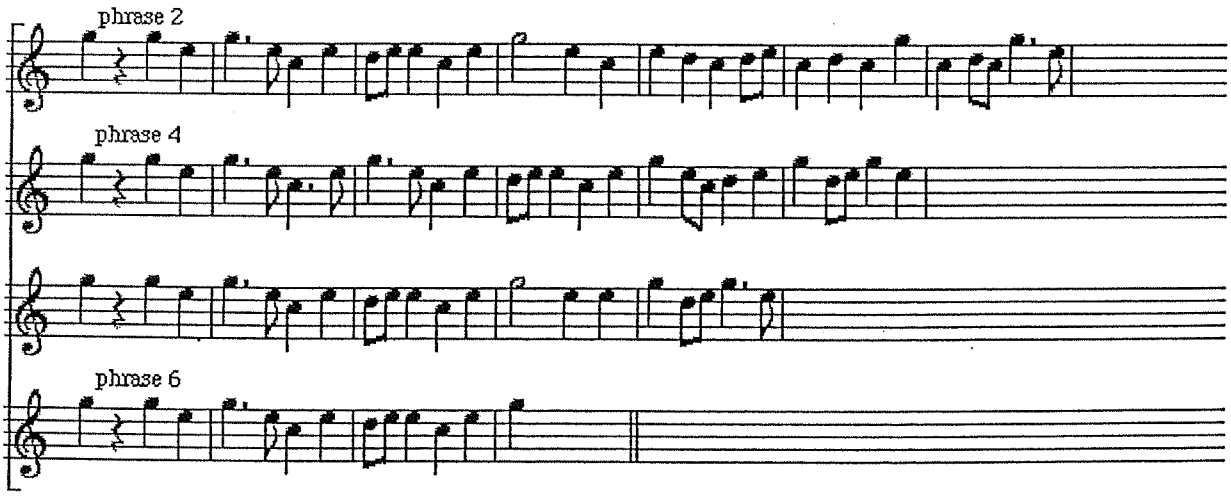
***Chè thio tèo gou*, hommes et femmmes s'approchent(version 2, non dansée)**

Forme : A C A C A C

A



C



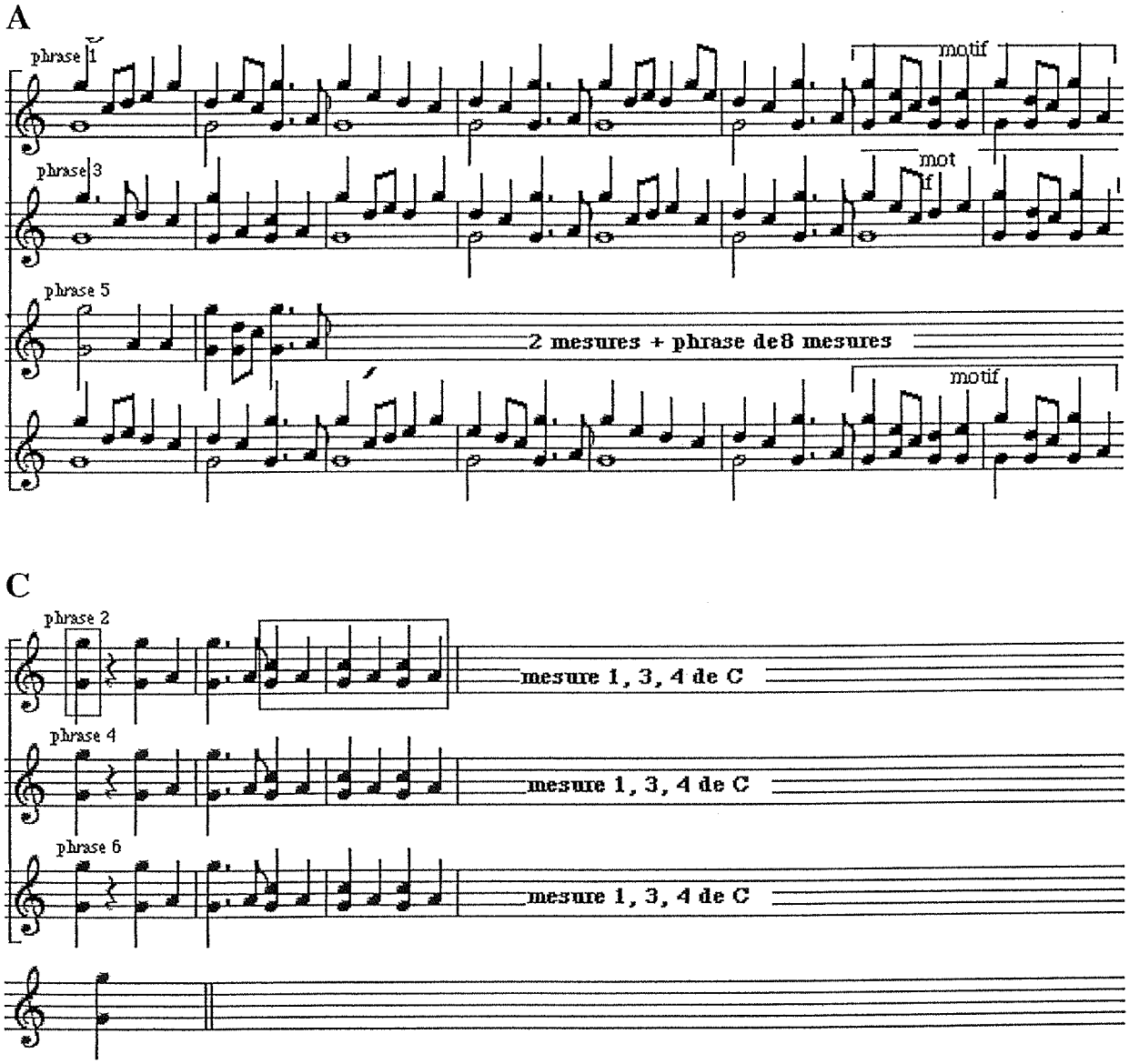
Exemple 247 : danse hommes et femmes se contournent(version 1, dansée), (cd I, 27, annexe 27)

LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

***Thià gou*, hommes et femmes se contournent (version 1, dansée)**

Forme : A C A C A (+ 2mes) C



Exemple 248 : danse hommes et femmes se contournent (version 2, non dansée), (cd II, 12, annexe 51)

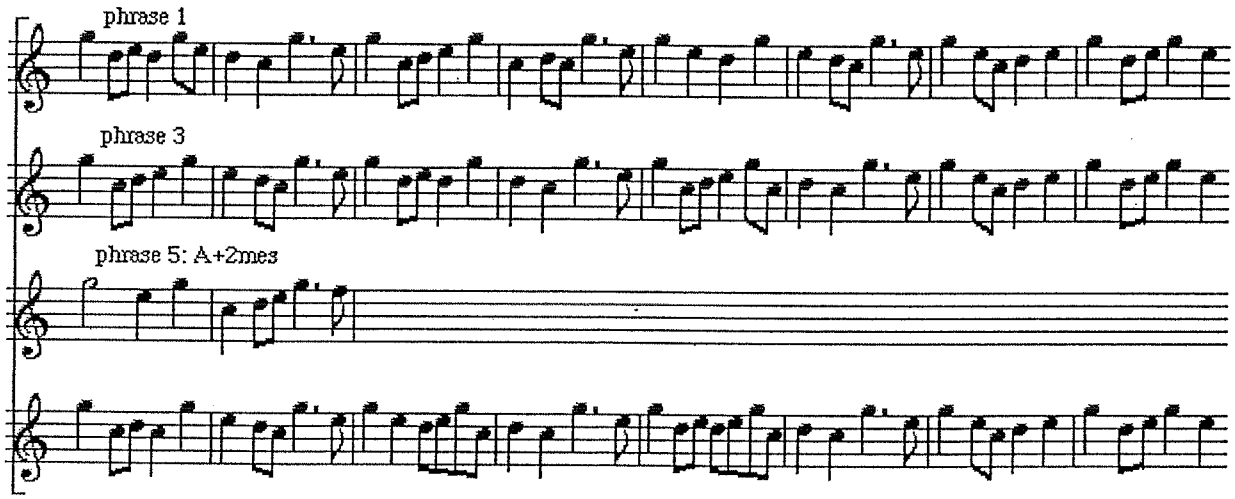
LOLO

Pièces de danses collectives giratoires (danse en couple)

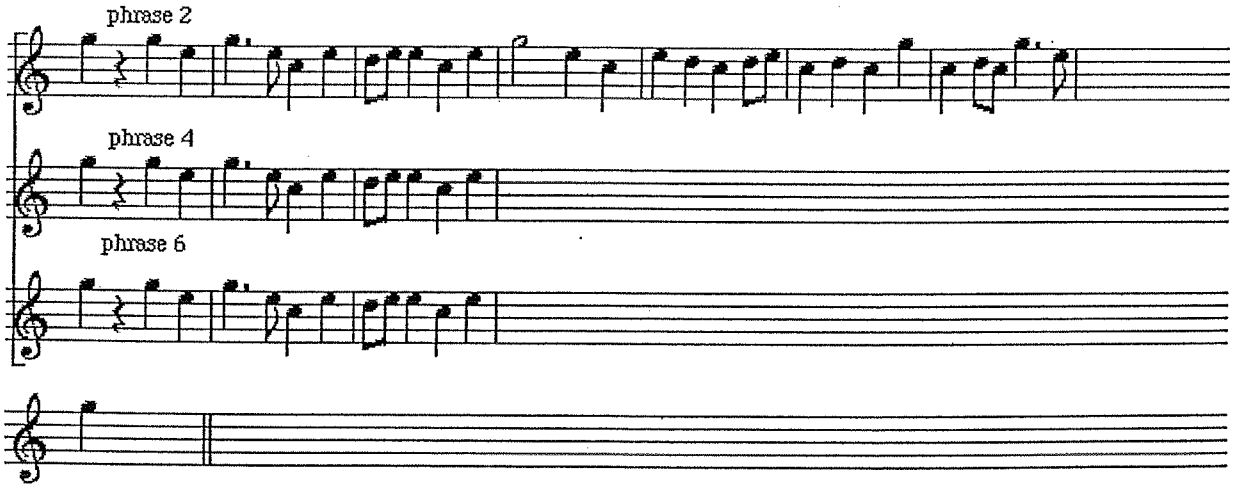
***Thià gou*, hommes et femmes se contournent (version 2, non dansée)**

Forme : A C A C A (+ 2 mes) C

A



C



En ce qui concerne la variabilité d'une même pièce dans deux versions différentes, nous observons ici encore un grand respect des règles de réalisation expliquées dans l'analyse musicale ci-dessus.

Prenons l'exemple de la danse «Hommes et femmes se contournent » : la forme générale reste la même, nous retrouvons la forme fixe ACACAC. Dans la réalisation de cette forme, l'ajout de deux mesures supplémentaire à la phrase A en phrase 4 de la pièce est même respecté dans les deux versions. Ceci doit sûrement être important pour la forme de la danse. Quant aux temps définis par les règles implicites comme des temps porteurs de notes mobiles, ils sont variés différemment entre les deux versions. On rejoint ici l'idée que pour un grand interprète, les notes mobiles sont généralement très différentes d'une interprétation à l'autre.

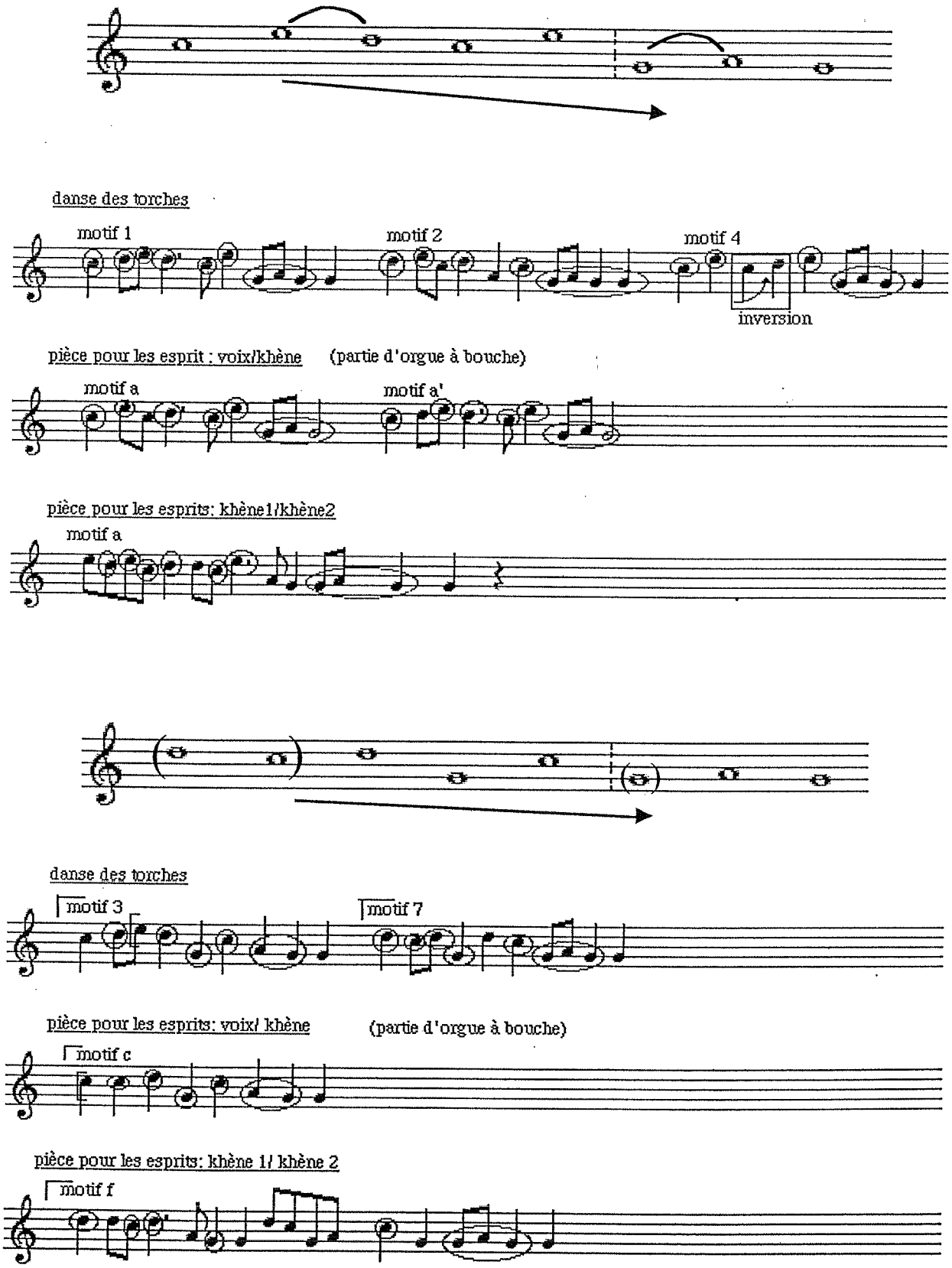
Au sujet de deux pièces à la fois identiques et différentes, nous relevons cette fois-ci une spécificité permettant de distinguer les deux pièces l'une de l'autre. Toutes deux ont une même forme ACACAC. Cependant la danse « Hommes et femmes se contournent » énonce des phrases C courtes, systématiquement sur trois mesures de quatre temps (12 pulsations) dans chaque version alors que « Hommes et femmes s'approchent » inverse la réalisation avec des phrases C longues et des phrases A courtes (4 mesures).

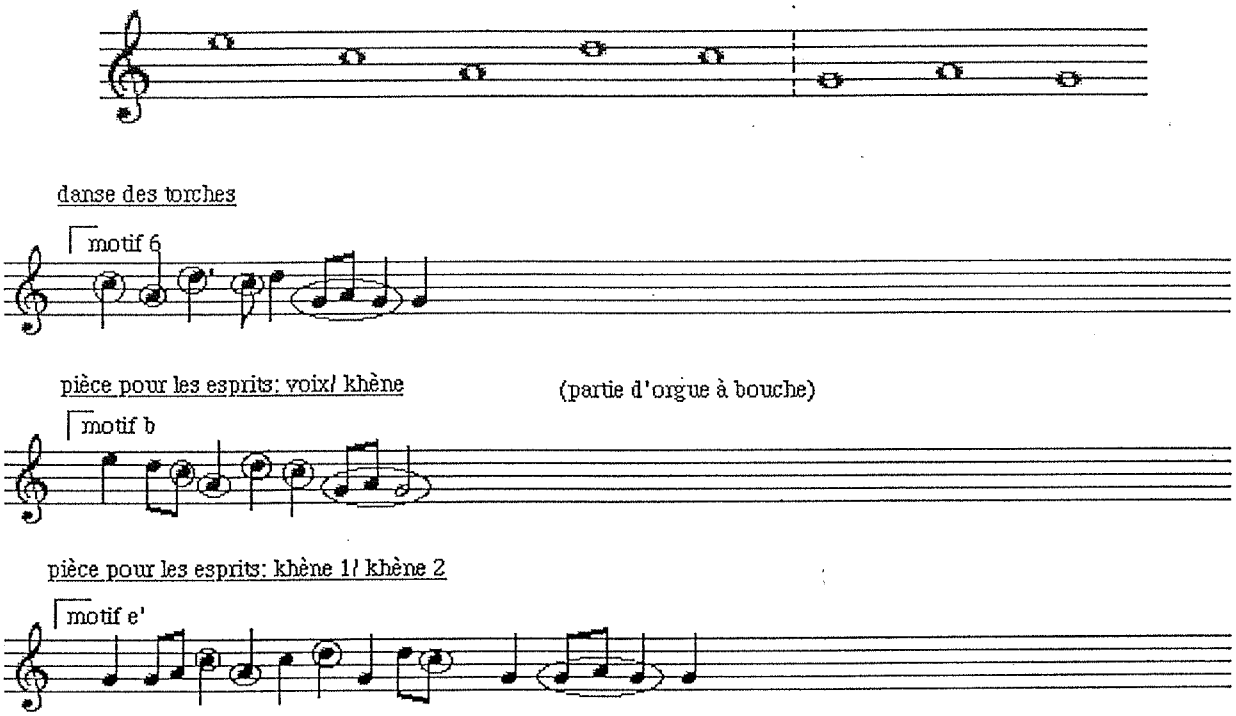
Devant ces quelques exceptions (quatre pièces sur l'ensemble des danses) nos interrogations et notre réflexion pourraient s'orienter vers une différenciation par la danse. Ce point sera approfondi dans la partie « musique et danse ».

2-2.2.b Pièce pour les esprits (cd II, 8 et 9, annexe n°45 et 46)

La pièce pour les esprits est composée d'un enchaînement de petits motifs mélodico-rythmiques continuellement répétés et variés. Tous les motifs évoluent sur huit pulsations et ponctuellement s'étendent sur douze pulsations. Ils se présentent comme des variations les uns des autres. On les retrouve au cœur des différentes formes d'exécution de cette pièce (danse des torches, forme instrumentale à deux khènes, forme pour khène et voix) suivant trois mouvements mélodiques très proches. La réalisation de ces motifs se différencie d'une forme d'exécution à l'autre par variation et extension.

Exemple 249 : pièce pour les esprits





L'interprétation de cette pièce sera différente d'un musicien à l'autre et même d'une performance à l'autre. À chaque exécution, le morceau prend forme selon le choix des motifs, leur variation et leur ordre d'énonciation.

La pièce joue sur deux registres (*Ré Mi Ré* (ou *Do*)) et (*Sol La Sol*) utilisant les cinq notes de l'échelle de manière à peu près équivalente.

Notons cependant, qu'au delà de mouvements mélodiques très précis (comme montrés ci-dessus), nous constatons un fonctionnement des motifs selon trois longs mouvements mélodiques de notes pivots :

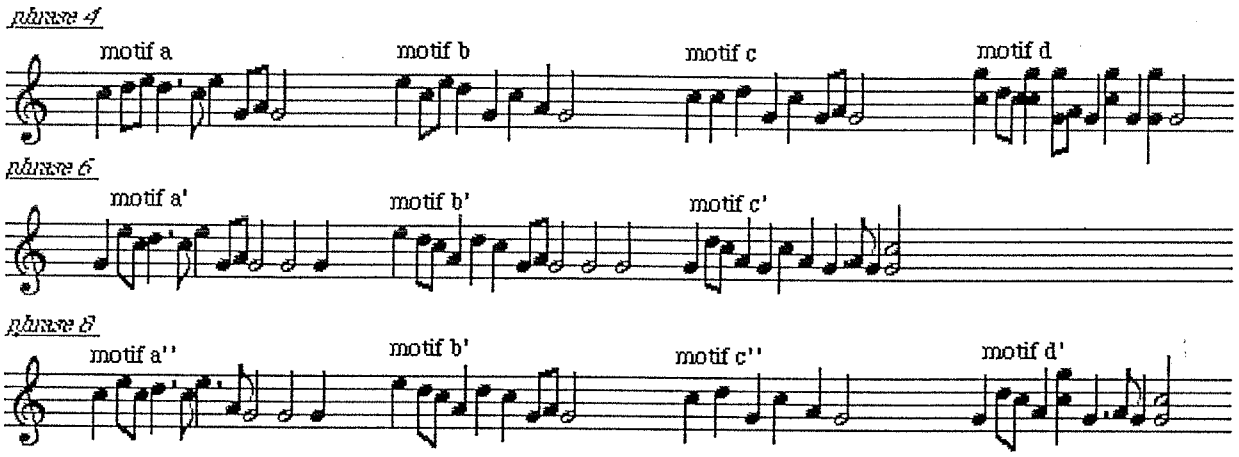
- Le premier long mouvement fait descendre (*Ré Mi Ré*) sur (*Sol La*), provoquant un grand mouvement de quinte de *Ré* vers *Sol* et de *Mi* vers *La*.
- Le deuxième long mouvement introduit *Do*. Mais ici, nous voyons bien que le *Do* est une note faible dans le pentatonisme et que la pièce est vraiment en *Sol* (en aspect II). On a ici un long mouvement *Ré Do* vers *Sol* introduisant un rapport de quarte et de quinte. *Sol Do* se résoud alors sur sa quinte.
- Enfin, le troisième mouvement mélodique joue sur le contraste en introduisant de manière plus importante le *La*.

Enfin, cette pièce, dans sa forme d'accompagnement du chant, possède une organisation formelle stricte de la partie du khène, donnant un cadre d'action pour la voix. La partie de l'orgue à bouche présente une succession de phrases, fondées sur la réitération de trois motifs, toujours énoncés dans le même ordre, auxquels s'ajoutent

ponctuellement un quatrième. Ces motifs peuvent êtres légèrement variés d'une phrase à l'autre.

Voici en exemple, quelques phrases de la partie d'orgue à bouche :

Exemple 250 : phrases de la partie d'orgue à bouche de la pièce pour les esprit
(cd II, 9, annexe 46)



Résumé de l'organisation formelle de la partie d'orgue à bouche de la pièce pour les esprits :

pièce pour les esprits : partie d'orgue à bouche				
phrase 1	motif a	motif b	motif c	
phrase 2	motif a'	motif b'	motif c'	
phrase 3	motif a"	motif b"	motif c"	motif d (?)
phrase 4	(...)			

Tableau 19

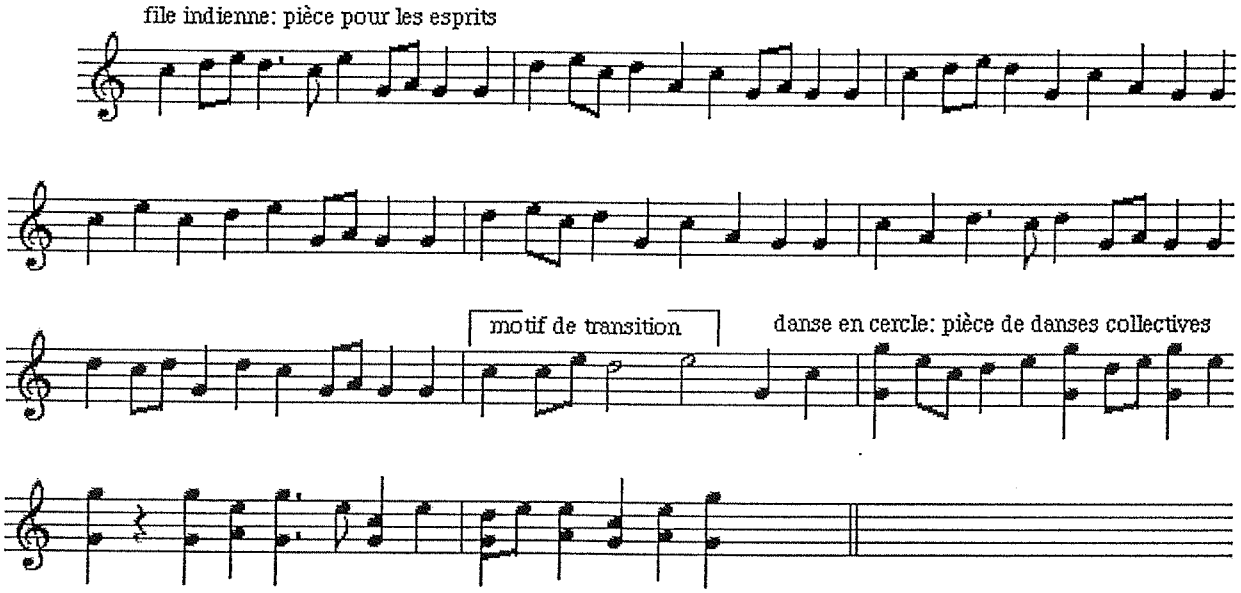
Dans cette version khène / voix, la partie vocale varie les motifs en les développant. Ils peuvent alors s'étendre jusqu'à douze pulsations, voir plus. Le khène accompagnant la voix reste fidèle aux motifs de référence, ou s'adapte simplement en allongeant la durée de la dernière note du motif.

Cette même pièce, dans sa forme purement instrumentale (à deux khènes), offre une plus grande liberté se traduisant par un ordre d'énonciation des motifs moins strict et la présence d'un plus grand nombre de motifs différents.

2-2.2.c La danse des torches : une pièce à part (cd II, 2, annexe 35)

Cette danse est l'une des douze danses de la fête du nouvel an. Elle évoque l'ancienne fête des torches[125] : autrefois, les villageois traversaient le village en file indienne, des torches allumées à la main. Ils se déplaçaient en tournant autour de chaque maison puis en longeant les rizières pour chasser les futurs malheurs ou épidémies guettant le village et les futurs insectes destructeurs des champs. Ce rituel était suivi d'une grande soirée festive agrémentée de chants, de cours d'amour et de jeux de compétition (balançoire, combat de buffles).
Aujourd'hui, une danse des torches est exécutée pendant les fêtes du nouvel an. Elle présente des réminiscences de cette ancienne fête : les danseurs se déplacent en file indienne avant de former un cercle. La première partie est accompagnée par la pièce pour les esprits tandis que la musique de danse accompagne le déplacement en cercle. Cette danse est la seule impliquant un déplacement en file indienne et combinant les deux répertoires musicaux.

Exemple 251 : Danse des torches, (cd II, 2, annexe 35)



[125] Pour plus de détails sur cette fête, cf F. Grenot-Wang,,op. cit , p. 51.

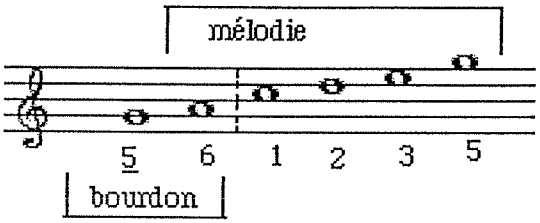
2-2.3 Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche

Les possibilités polyphoniques de l'instrument sont exploitées tout à fait différemment d'un répertoire à l'autre. La musique de danse présente systématiquement un jeu polyphonique, alors que la musique pour les esprits énonce une simple mélodie dans une quasi-absence de sons simultanés.

Pièces de danses collectives giratoires

Ces pièces développent une mélodie sur quatre voire cinq sons enrichis d'un bourdon alternatif sur deux notes *Sol*(5) et *La* (6).

Exemple 252 : utilisation de l'échelle

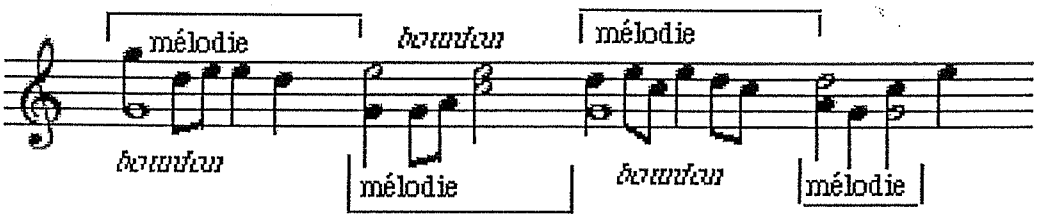


Le jeu du bourdon

L'orgue à bouche émet un bourdon intermittent soit en valeur longue, soit en homorythmie avec la mélodie. Le bourdon le plus présent repose sur le cinquième degré « *Sol* » (5) et est remplacé de temps à autre par son octave aiguë. Le bourdon sur le degré (6) « la » prend ponctuellement un rôle mélodique. Il enrichit alors l'échelle mélodique d'un degré supplémentaire.

Une inversion du bourdon et de la mélodie peut être observé de temps à autre, l'espace de quelques pulsations.

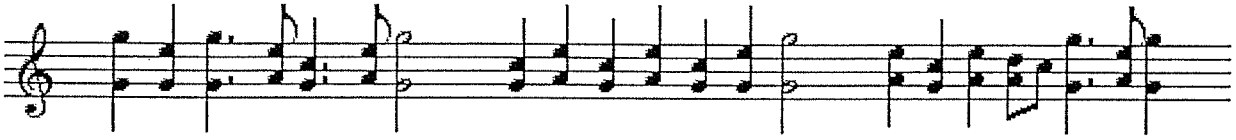
Exemple 253 : « danse en rond » (danse en couple), extrait



Des agrégats ?

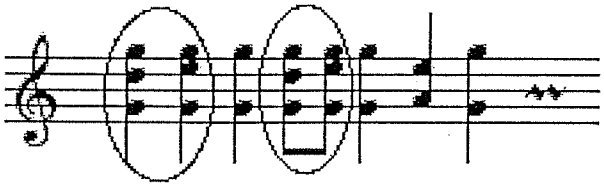
Certains motifs récurrents présentent une alternance du bourdon à chaque pulsation. Cette intermittence correspond à chaque changement de note, impliquant une homorythmie avec la mélodie. Dans ce cas, le rôle du bourdon s'atténue et laisse place à un soucis d'agrégation de notes principales. La volonté d'épaisseur sonore s'affirme par une succession de quarte et quintes parallèles qui en sont la conséquence.

Exemple 254 : « phrase 4 » systématiquement présente dans toutes les pièces de danse



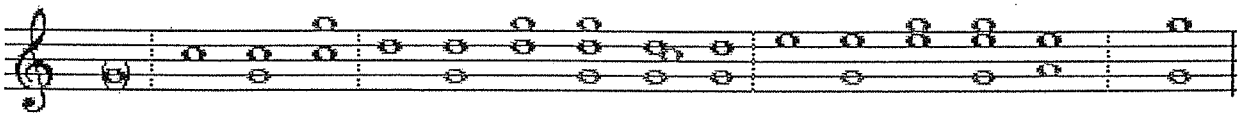
De même, nous retrouvons une volonté d'épaisseur sonore lorsque le bourdon sur le degré (5) « sol » est doublé à l'octave. Il y a une volonté de densité sonore plus importante qu'avec un simple bourdon !

Exemple 255 : « danse des singes », (court extrait)



Les différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle

Exemple 256 :



Pièce pour les esprits

Cette pièce semble ignorer les possibilités polyphoniques de l'orgue à bouche en jouant une mélodie dans une quasi-absence de sons simultanés.

Le jeu polyphonique se retrouve à un tout autre niveau : dans l'organisation sonore et dans les rapports entre les deux exécutants produisant cette pièce.

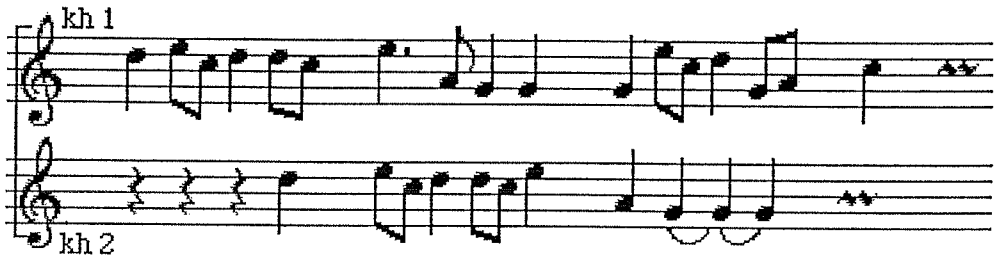
Les rapports entre khène et voix

Les Lolo développent l'art du tuilage. Que cette pièce soit exécutée dans sa forme purement instrumentale (à deux khènes) ou dans sa forme d'orgue à bouche accompagnant le chant, ils utilisent deux modes de tuilage qu'on pourrait qualifier de « tuilage strict » et de « tuilage libre ».

Le « tuilage strict » implique qu'un exécutant « b » commence à jouer quelques pulsations après l'entrée d'un exécutant « a » reprenant la même phrase énoncée par « a » et par conséquent en décalage, il s'agit en fait d'un canon. Le « tuilage libre », quant à lui, se distingue par un exécutant « b » commençant à jouer quelques pulsations après l'entrée d'un exécutant « a », mais énonçant une tout autre phrase que celle énoncée par « a ». Cette autre phrase sera exécutée par « a » plus loin au cours du morceau.

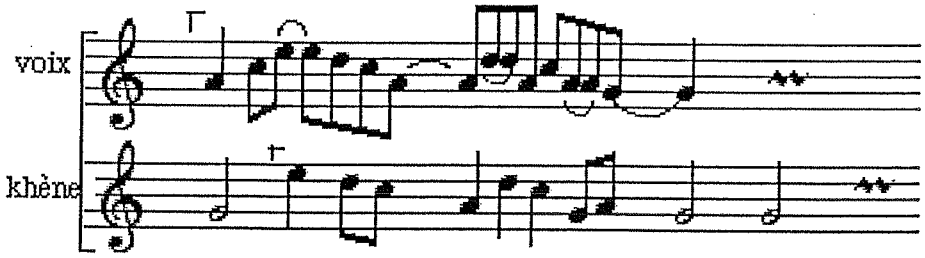
Notons une spécificité du « tuilage strict » que nous appellerons « tuilage à variation ». Il fonctionne de la même manière que « le tuilage strict », mais l'une des deux parties énonçant la même phrase en décalage peut y introduire quelques variations.

Exemple 257 : « tuilage strict » ou canon (pièce, forme instrumentale à deux khènes)
(cd II, 8, annexe 45)

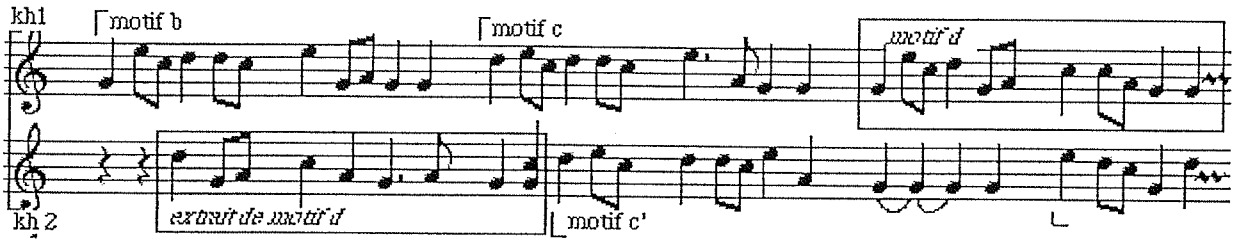


Exemple 258 : « tuilage à variation » (pièce dans sa forme khène / voix)
(cd II, 9, annexe 46)

Les variations pourront être qualitatives (changement de certaines hauteurs de notes) ou quantitatives (ajout de notes supplémentaires)



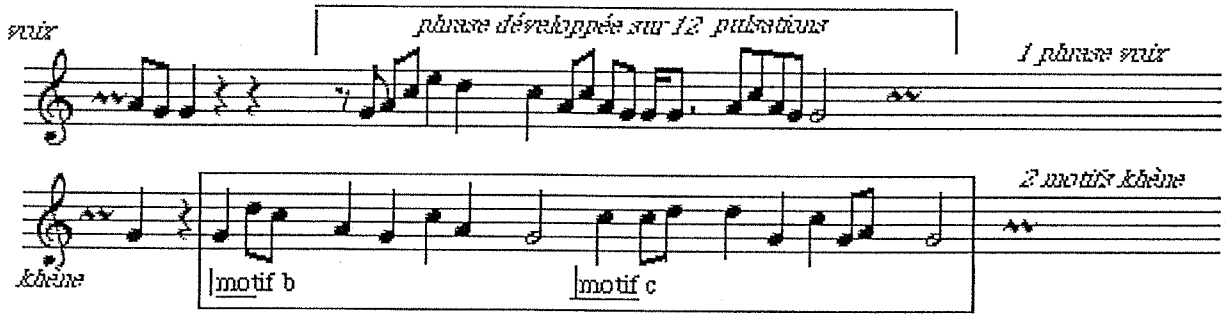
Exemple 259 : « tuilage libre » (pièce dans sa forme instrumentale à deux khènes)



Relevons quelques particularités :

- lorsque la partie vocale varie les motifs en les développant, allant jusqu'à doubler leur nombre de pulsations, le procédé de tuilage s'adapte : la partie du khène reste généralement fidèle aux motifs de référence en énonçant deux motifs pendant que la voix en développe un seul.

Exemple particulier 260 : voix (1 motif), khène 2 (motifs)



- Une autre particularité concerne l'irrégularité du décalage du tuilage. D'une interprétation à l'autre, la pulsation est différente et bien souvent irrégulière au cours de l'exécution. Au cours du morceau, l'évolution de la pulsation peut différer d'un exécutant à l'autre. Ponctuellement, le tempo de l'un peut être plus rapide que celui de l'autre impliquant ainsi un décalage particulier.

Les rapports entre le khène et la voix, suscités par les divers procédés de tuilage et leur adaptation, impliquent un certain paradoxe : d'un côté, le khène se révèle un appui pour la voix, d'un autre côté, il imite la voix, celle-ci devenant à son tour un appui pour le khène.

Le khène, un appui pour la voix

Le khène apporte un appui pour la voix par une plus grande régularité métrique. Il dessine un cadre structurel de la pièce .

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe 2-2.2 Analyse formelle, sa partie se compose d'une succession de phrases adoptant toutes le même schéma : trois motifs énoncés dans un même ordre enrichis parfois d'un quatrième motif.

En résumé :

Organisation formelle de la partie du khène :
Phrase 1 : motif a, motif b, motif c,
Phrase 2 : motif a', motif b', motif c',
Phrase 3 : motif a'', motif b'', motif c'', (motif d ?) (...)

Tableau 20

La voix mi-chantée / mi-parlée, par moments proche de la déclamation, évolue dans ce cadre, en développant et variant ses phrases à sa guise.

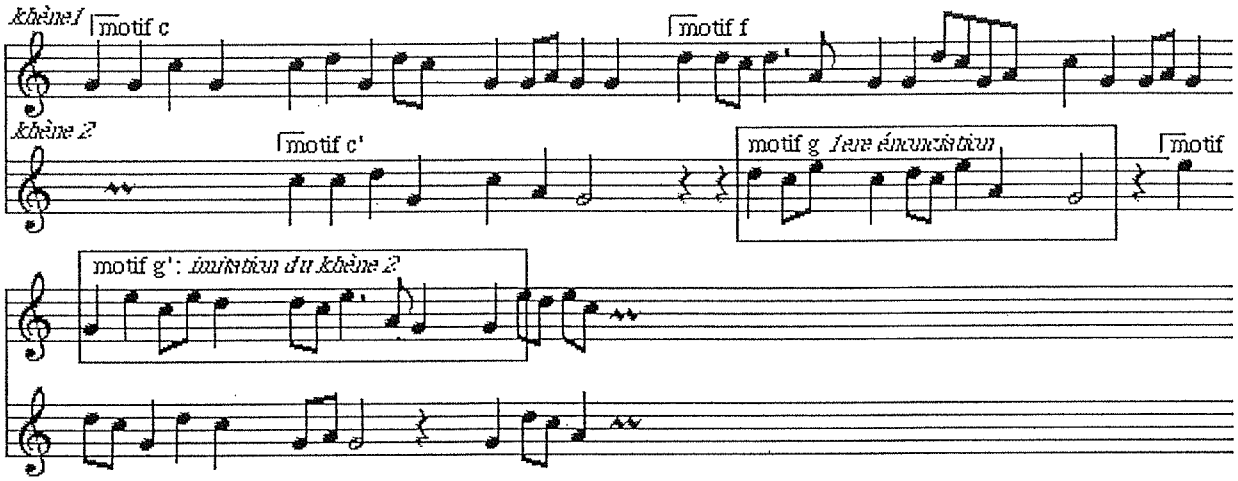
Une imitation entre voix et khène

L'imitation entre les deux exécutants est plus ou moins présente en fonction du type de tuilage et des variations.

Généralement le khène imite la voix et dans la forme purement instrumentale de cette pièce, le second khène imite le premier. Le second exécutant entrant en tuilage imite tout simplement la phrase musicale jouée par le premier exécutant.

Cependant l'imitation s'inverse dans « le tuilage libre », au cours des décalages particuliers provoqués par les longs développements de motifs de la partie vocale ou lors d'un changement de tempo effectué par l'une des deux parties.`

Exemple 261 : imitation voix et khène



2-2.4 Musique et danse

Les Lolo pratiquent des danses collectives mixtes en cercle ainsi que des danses masculines d'imitation animalière. Au cours des funérailles, seules les danses masculines sont exécutées, alors que pour les festivités du nouvel an, une série de douze danses fait alterner danse en couple et danses d'hommes. Cet ensemble de douze danses est tout à fait représentatif de la diversité des danses lolo :

Danse 1	*Tchang gou*	Danse en rond	(danse en couple)
Danse 2	*Chè thio tèo gou*	Hommes et femmes s'approchent	(danse en couple)
Danse 3	*Thià gou*	Hommes et femmes se contournent	(danse en couple)
Danse 4	*Chè gou*	Hommes et femmes face à face (Hommes et femmes s'embrassent)	(danse en couple)
Danse 5	*Ton gou*	Les pas en arrières	(danse en couple)
Danse 6	*Ha mo gou*	Danse des singes	(danse masculine)
Danse 7	*phia pho gou*	Danse des torches (file indienne)	(danse masculine)
Danse 8	*Chè mi ta gou*	Danse des ivrognes	(danse masculine)
Danse 9	*A nou gou ha la gou*	Danse des chiens	(danse masculine)
Danse 10	*Chouà gou*	Danse hésitation et mensonge	(danse masculine)
Danse 11	*Phia pho gou*	Changement de position du corps	(danse masculine)
Danse 12	*Gou ka goï*	Danse des tigres	(danse masculine)

Toutes ces danses évoluent selon des mouvements circulaires giratoires. Elles sont avant tout imitatives, telles des pantomimes. Mais certaines danses figuratives laissent transparaître quelques significations symboliques.

Les danses masculines sont principalement des danses d'imitation animalières.

La danse des singes présente les danseurs dans un mouvement circulaire, posant respectivement leurs mains sur la tête, les oreilles, les épaules, la poitrine puis les hanches. Ces mouvements, proches de certains jeux de mains de nos comptines enfantines, sont tout simplement une imitation ludique du singe. La danse des tigres se caractérise par des mouvements amples, de grands bonds, accentués par des pas larges et démesurés, suscitant un côté frénétique et une certaine ivresse. Quelques danses masculines plutôt figuratives et « métaphoriques » se distinguent quelque peu de ces danses animalières. Ainsi, la danse « Mensonge et hésitation » est parfaitement illustrée par une danse à renversement dont les nombreux demi-tours impliquent de continuels changements de sens de la danse.

Les danses collectives mixtes sont des danses en couple ouvertes. Il y a une continuelle alternance de mouvements en duo (homme / femme) et de mouvements collectifs en circonvolution.

Lors des passages en duo, les danseurs se contournent, se regardent, dansent face à face, sans jamais se toucher. Ces mouvements corporels ne sont pas sans rappeler les joutes amoureuses. Ce jeu « d'approche » est accentué par une danse à mouvements croisés et appuyé par un dédoublement des cercles : les uns avancent pendant que les autres reculent, le cercle des hommes et le cercle des femmes constituent tantôt le cercle intérieur, tantôt le cercle extérieur.

Ces danses associées à la notion de fertilité illustrent à merveille la cour d'amour : interpellation, apprivoisement, accouplement (alternance de duo / collectifs). Elles sont liées aux rites agraires et dans le cadre du nouvel an, elles sont offertes aux divinités pour obtenir de bonnes récoltes pour l'année à venir. Elles doivent tout simplement favoriser la croissance de la nature, des rizières mais aussi de la population. En fait cette notion de fertilité mise en jeu au cœur de ces danses lie intimement ces deux buts qui sont indissociables.

La danse comme élément sonore

Certains pas de danse marqués par un frappement énergique du pied contre le sol, accentuent quelques pulsations. Ces mouvements, ponctués de quelques claquements de mains, participent à la musique en tant qu'élément sonore percussif.

> « La danse s'exprime dans le désir instinctif de libérer les tensions psychologiques, dans le jeu des jambes qui produit les mouvements rythmiques, dans les battements

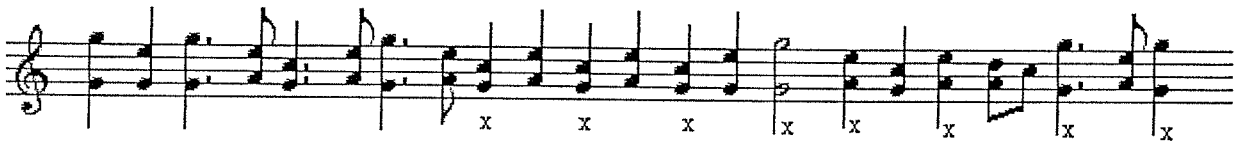
des mains, les claquements des cuisses et les piétinements : aux premiers âges de la danse, le corps humain était lui-même l'instrument de production des sons. »[126]

La notion de « danse comme élément sonore » est également abordée par André Schaeffner en ces termes :

> « Que la musique ait sa source dans le corps humain, cela paraît évident. Or la danse aussi.
>
> C'est à un degré plus intime que la musique instrumentale se trouve originellement unie à la danse ; le chant eût peut-être pu exister sans l'intervention du langage, alors que la musique instrumentale en ses formes les plus primitives, suppose toujours la danse : elle est danse. L'homme frappe le sol de ses pieds ou de ses mains, bat son corps en cadence, sinon l'agite en partie ou en entier afin de mouvoir les objets et ornements sonores qu'il porte. Telles sont les premières musiques instrumentales qu'il y ait sans doute eu. »[127]

C'est ainsi que le corps en tant qu'instrument de musique joue un rôle particulièrement important dans la phrase 4 (phrase présente dans toutes les danses).

Exemple 262 : phrase 4, musique et frappement de pied



Les frappements de pieds ponctuent et enrichissent ici la mélodie en apportant des points d'appui particulièrement marqués et une certaine dynamique.

Relation danse/musique

Dans les danses lolos, il y a non seulement une relation entre pas de danse et pulsation rythmique, mais aussi, entre structure musicale et structure chorégraphique.

---

[126] Maria-Gabriele Wosien, *La Danse Sacrée, Rencontre avec les dieux,* version française, Paris, Seuil, 1974, pp. 16-17.

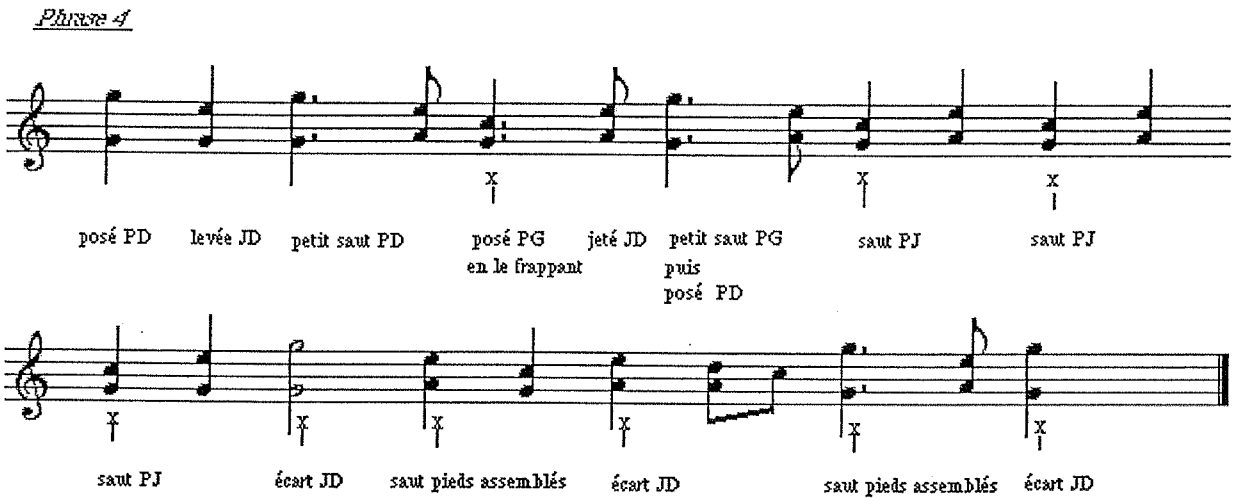
[127] André Schaeffner, *Origine des instruments de musique,* Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales rééd 1994 (1968),, pp. 13-14.

Rapport étroit entre pulsation et pas de danse

Chaque phrase ou motif musical implique un ensemble de mouvements variants ou non d'une pièce, d'une danse à l'autre. Certains éléments fixes communs à toutes les danses illustrent tout à fait la relation étroite entre pulsation et pas de danse.
Prenons en exemple la phrase C et le motif de conclusion qui sont toujours accompagnés d'un enchaînement de pas identique à chaque énonciation et dans toutes les danses :

Exemple 263 : phrase 4, pulsations et pas de danse

PG: pied gauche
PD: pied droit
JG: jambe gauche
JD: jambe droite
PJ: pieds joints

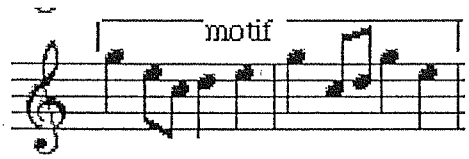


Les motifs conclusifs sont toujours accompagnés d'un mouvement de quart de tour du danseur vers le centre, le pied frappant le sol vers le centre. (voir ex. ci-dessous)

Lien formel structurel entre danse et pièce musicale

Les motifs servant de transition ou de conclusion structurent à la fois la pièce musicale (cf. 2-2.2 Analyse formelle) et la danse.

Exemple 264 : motif structurant



Ils accompagnent systématiquement un changement d'orientation du danseur par rapport au centre du cercle en servant de transition entre deux séries de mouvements. Ces motifs permettent par exemple de passer d'une position circulaire (cercle fermé) en file indienne à une position des danseurs face au centre.

Cette forte relation danse/musique et l'apport formel fonctionnel de la danse ouvrent alors de nouvelles pistes de réflexions quant aux interrogations restées en suspend dans l'analyse musicale, au sujet des pièces à la fois similaires et différentes.

<u>« La danse des singes » et « La danse en rond » : deux pièces identiques et / ou différentes</u>

Nous avons repéré lors de l'analyse musicale formelle le cas de pièces à la fois identiques (une même forme musicale) et différentes (distinguées par la population elle-même à l'aide d'une appellation bien spécifique à chacune) .

Dans le cas bien particulier de « La danse des singes » et de « La danse en rond", l'analyse musicale n'a pas pu relever les éléments de spécificité permettant de les distinguer. L'analyse des danses permettra peut-être d'éclaircir cette notion de "différenciation" de deux pièces pourtant bien similaires.

L'observation de la forme générale de la danse ainsi que la décomposition en détail des pas et gestes précis dévoilent des distinctions nettes au niveau de quelques jeux de pas et de quelques mouvements de mains spécifiques à chaque danse, danse en couple d'une part, danse imitative des singes d'autre part.
Ainsi, dans la danse masculine "des singesé, les mouvements de jambes et de pieds sont beaucoup plus sautillants que dans la danse en couple et sont accentués par des mouvements de mains posées respectivement sur la tête, les épaules, la poitrine(...), appuyant ici l'imitation de l'animal. La danse en couple, quant à elle, dans un mouvement général similaire à la danse des singes, présente des mouvements et des pas plus discrets, plus posés, prenant la forme d'une marche déambulatoire dansée agrémentée de mouvements de tête et de jeux de regards propre aux danses en couple.

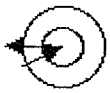
Le mouvement général reste cependant similaire pour ces deux danses. À chaque phrase A, B et C correspond un mouvement général de la danse, différent et bien spécifique à chacune. Chaque énonciation d'une phrase type A, B ou C, au cours d'une même pièce, mais aussi d'une pièce à l'autre, sera alors accompagnée du mouvement général des danseurs qui lui correspond .

légende des schémas

Mouvement général de la danse : les danseurs se déplacent en circonvolution selon un grand cercle dans le sens de la flèche.

Mouvement général de la danse : cette partie de la danse se présente comme une danse à renversement. Les danseurs et les musiciens continuent de se déplacer en circonvolution selon un grand cercle, mais ils avancent dans un sens puis reculent ou encore font demi-tour. Il y a un continuel changement du sens de la danse.

Mouvement général de la danse : les danseurs cassent le mouvement de circonvolution, pour se déplacer ici face au cercle. Ils se rassemblent vers le centre puis reculent reconstituant ainsi le grand cercle (et plusieurs fois de suite).



Mouvement général de la danse : cette partie de la danse se présente comme une danse à mouvements croisés. Les uns avancent vers le centre du cercle pendant que les autres reculent,ce qui entraîne un dédoublement des cercles. Le cercle des hommes et le cercle des femmes constituent alors tantôt le cercle intérieur, tantôt le coercle extérieur.

Ce cercle sans flèches représente en fait les mouvements de la phrase 4 détaillés ci-dessus et qui sont reproduits exactement dans le détail de ce que j'ai décrit dans le paragraphe précédent.

A, B, C représentent les phrases musicales définies ainsi dans la partie Analyse formelle

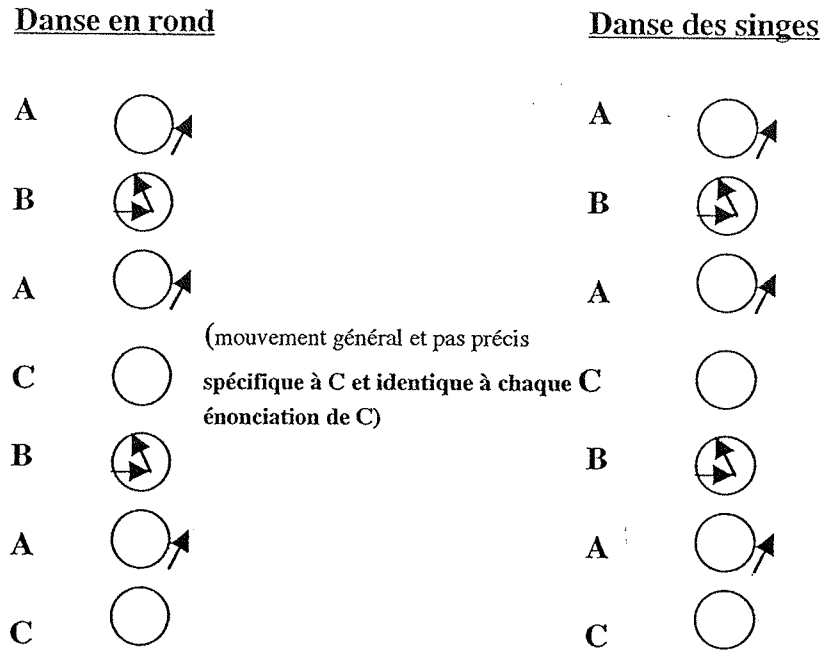


Schéma 20 Schéma 21

Cette organisation formelle de la danse rejoint la forme musicale, toutes deux fondées sur ces trois phrases A, B et C. A chaque type de phrase A B et C correspondent alors des règles d'organisation musicale mais aussi des règles d'organisation de la danse, le choix d'énonciation de telle ou telle phrase étant défini en fonction de la pièce et de la danse.
Ainsi, il y aurait non seulement un lien entre une pièce, un nom (de la pièce) et une forme musicale, mais aussi, entre une pièce, un nom (de la pièce); une forme musicale et une forme générale de la danse

Dans le cas de ces deux pièces problématiques, définies par les lolo eux-mêmes comme différentes et qui pour nous semblent les mêmes (même structure formelle musicale et dansée), les éléments de distinction relèvent donc plutôt du « détail gestuel » et de « l'intention » émise dans telle ou telle accentuation du mouvement.

On retrouve d'ailleurs ici, comme dans l'ensemble des douze danses, les caractéristiques « danse/musique » propre à la phrase C et aux motifs de transition :
-La phrase C se distingue des deux autres par une certaine fixité dans la musique, dans le mouvement général de la danse et dans le moindre détail du déplacement des danseurs. Des pas précis marquent chaque pulsation et sont identiques à chaque énonciation de C.

-Le lien étroit « motif musical / quart de tour du danseur », impliquant systématiquement un changement de position du danseur par rapport à l'ensemble du cercle, se retrouve également dans ces deux danses : la troisième énonciation de la phrase A au cours de la danse des singes omet deux mesures. Elle est donc plus courte. La phrase musicale incomplète a supprimé le motif de transition et son lien avec la danse se traduit par une absence de quart de tour du danseur vers le centre du cercle. Il n'y a donc pas de changement de position du danseur qui est systématiquement effectué sur ce motif ici absent .

Ce répertoire applique un certain nombre de règles à l'ensemble de ses pièces ainsi qu'une organisation mettant en lumière un lien étroit entre danse et musique Ces règles traversent les difficultés des pièces problématiques et les cas particuliers relevés dans l'analyse en se révélant bien présentes et efficaces.

Analyse formelle musicale / Analyse formelle de la danse

Voici ci-dessous un résumé de la forme générale de chacune des douze danses et de leur lien étroit avec l'analyse formelle des pièces musicales correspondantes.
Rappelons que ces douze danses se trouvent dans le clip vidéo accompagnant cette thèse.

Danse 1 : danse en rond

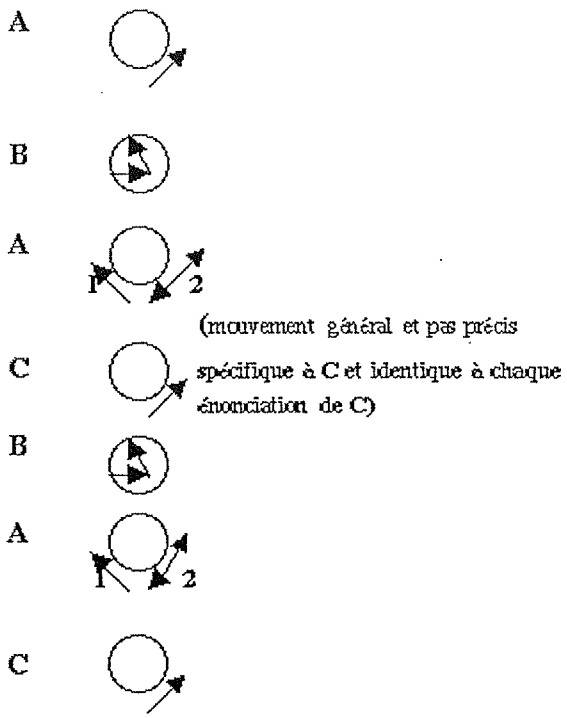


Schéma 22

Danse 2 : H et F s'approchent

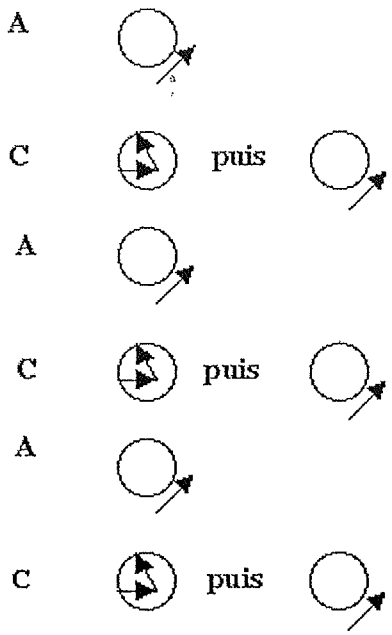


Schéma 23

Danse 3 : H et F se contournent

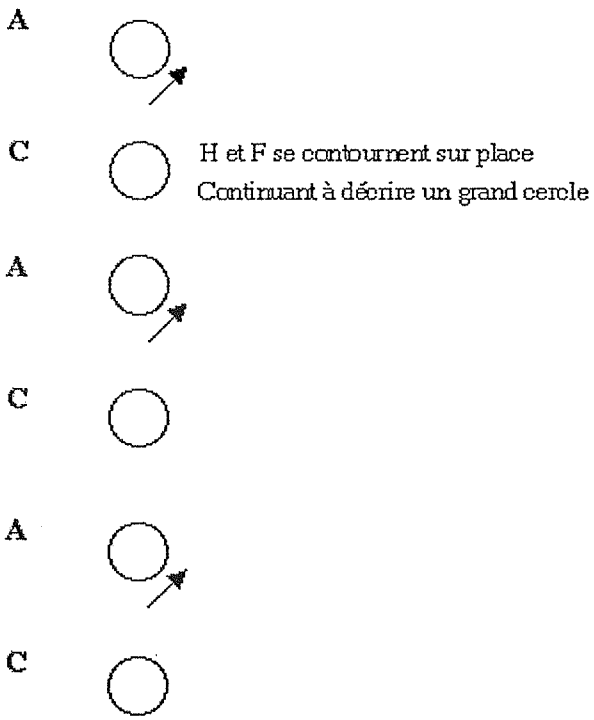


Schéma 24

Danse 4 : H et F s'embrassent

A

A puis

C

Alternance H et F
Formant simultanément
1 cercle extérieur et 1 cercle intérieur

C

C

C'

C "

C"

C"

C" puis motif cd normal

Schéma 25

Danse 5 : les pas en arrière

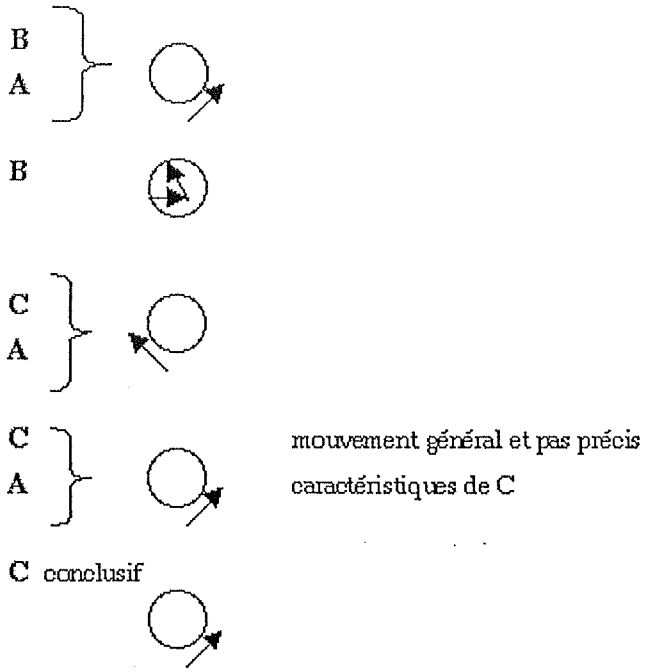


Schéma 26

Danse 6 : danse des singes

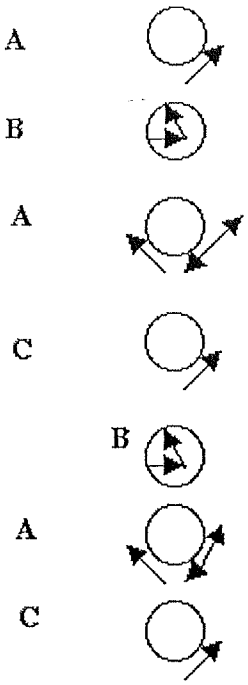


Schéma 27

Danse 7 : danse des torches

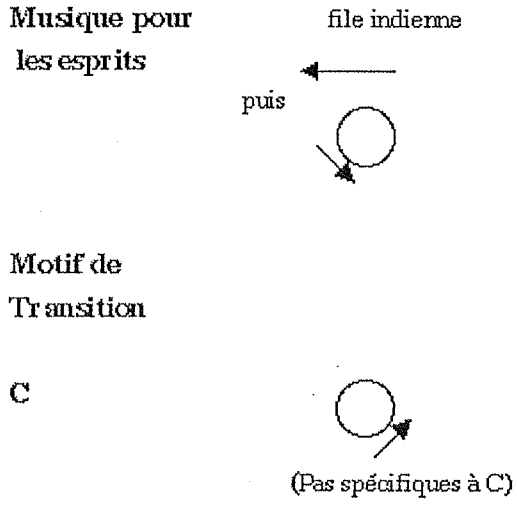


Schéma 28

Danse 8 : les ivrognes

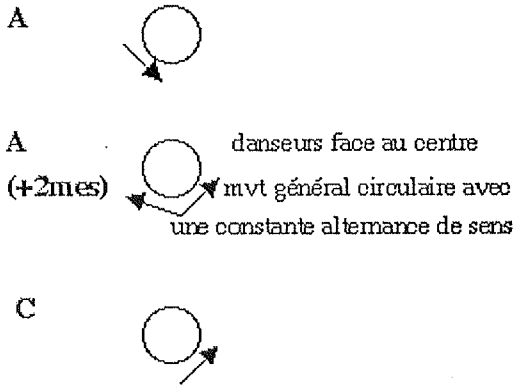


Schéma 29

Danse 9 : danse des chiens

A

danseurs face au centre du cercle décrivent un grand cercle en dansant sur place

C

Schéma 30

Danse 10 : hésitation et mensonge

A

B

A

C

puis

(sur place)

C

C

Schéma 31

Danse 11 : changement de position

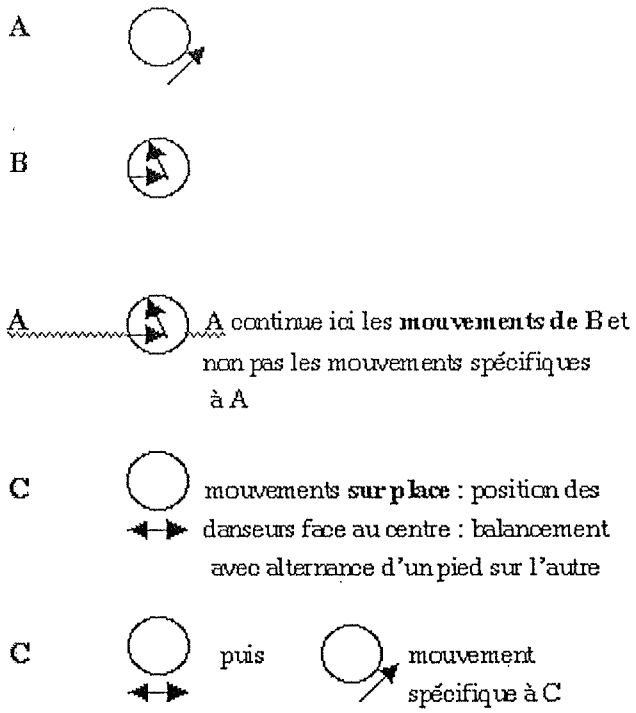


Schéma 32

Danse 12 : danse des tigres

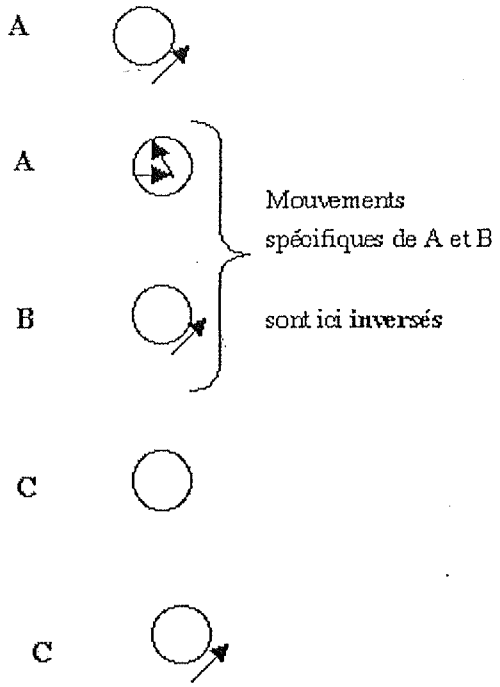


Schéma 33

Cas particuliers

On observe encore ici quelques cas particuliers isolés.
Les mouvements généraux dansés spécifiques aux phrases A, B et C ne sont pas systématiques pour certaines pièces s'inscrivant hors du système dégagé. On rencontre alors deux types de réalisation des mouvements :

Un mouvement général adapté

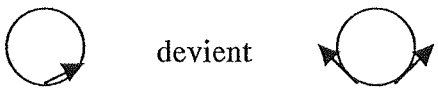


Schéma 34

On retrouve le mouvement général de déplacement en circonvolution mais le déplacement peut changer de sens de circonvolution, et la disposition du corps du danseur dans l'espace peut être différente . Il peut se placer face au centre du cercle par exemple à la place d'une position en file indienne, le déplacement général circulaire restant le même.
Cas observé pour les danses :- *Tchang gou,* danse en rond
- *Chè mi ta gou,* danse des ivrognes

- *Chouà gou,* danse mensonge et hésitation

Un mouvement général opposé à « la règle principale »

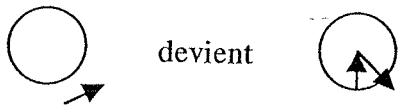


Schéma 35

Certaines phrases (quelques cas isolés) adoptent un mouvement général opposé au mouvement normalement appliqué sur une phrase musicale donnée. Par exemple la phrase A applique normalement un déplacement des danseurs selon un mouvement circulaire décrivant un grand cercle généralement dans le sens des aiguilles d'une montre. Pour quelques rares pièces, elle appliquera un mouvement opposé le déplacement des danseurs impliquant un va et vient entre le cercle et le centre du cercle, mouvement normalement caractéristique de la phrase B.

Ce cas a pu être observé pour les danses suivantes :

- *Tong gou,* danse les pas en arrière
- *Phia pho gou,* changement de position
- *Gou ka goï,* danse des tigres

En conclusion de cette approche de la danse, nous pouvons noter que cette prise de liberté de quelques pièces isolées par rapport à l'ensemble du fonctionnement de ces danses suscite une certaine instabilité ayant participé aux difficultés d'analyse et entre autres à l'illusion de surface des premières analyses musicales. Les pièces problématiques et cas particuliers créant alors une confusion des données d'analyse et générant de nombreux questionnements ont permis une meilleur compréhension de ces pièces et une meilleure définition de leur forme et surtout de keur structure, non sans difficultés !

2- LA MUSIQUE DE L'ORGUE A BOUCHE PHOU-NOÏ

Photo 20 : *ban Tchan tan, village Phou-noï de la région de Pongsaly*

3-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

Les Phou-Noï, population tibeto-birmane, apparaissent comme une population bien particulière, dont une grande influence lao a fortement marqué les domaines religieux, politiques et artistiques.

> « Historiquement, les relations avec les Chinois, les Birmans et les Vietnamiens semblent avoir été les plus conflictuelles (...). Les relations avec les peuples taï possédaient un caractère moins violent. Considérés comme inférieurs aux serfs d'ethnie taï, les Phou-Noï étaient classés par les Lü et les Lao, sous l'appellation *kha*. Le roi du Lane Xang anoblissait chaque année certains chefs Phou-Noï chargés d'administrer leur territoire qu'il leur avait confié. Il est vraisemblable que ces relations prolongées et, bien que hiérarchisées, relativement pacifiques, furent à l'origine de la "taïsation " des Phou-Noï dans le domaine politique et religieux. »[128]

Cette « taïsation » se retrouve jusque dans la forme de leur orgue à bouche ayant adopté la forme du khène lao en radeau. Cependant cette imitation reste une imitation de surface. Mes tentatives de jeu de quelques morceaux du répertoire de khène Lao sur l'orgue à bouche Phou-Noï ont été vouées à l'échec malgré sa forme esthétique identique au khène lao Comme nous l'avons vu en partie I (organologie et symbolisme) les possibilités de jeu de cet instrument sont réduites avec un certain nombre de tuyaux muets et de tuyaux doublant un son déjà produit par un autre tuyau. On retrouve une échelle proche des deux autres populations tibéto-birmanes étudiées ici (les Kui et les Lolo) et spécifique à l'orgue à bouche à courge. Ceci laisse supposer une préexistence d'un orgue à bouche à courge phou-noï, avant ces multiples et importantes influences lao.

La taïsation marque particulièrement la religion :

La religion et les croyances imprégnées à la fois des religions traditionnelles et du bouddhisme lao laissent transparaître une harmonieuse coexistence de ces deux religions et de leurs officiants.

Les religions traditionnelles se pratiquent autour de deux officiants : le *tiao tcham,* intermédiaire entre les hommes et les différents génies du lieu, et le *tiao tsen,* officiant uniquement pour les esprits de la forêt sacrée.

---

[128] Olivier Évrard, « L'intégration politique et culturelle des ethnies du Nord-Laos : l'exemple des Phou-Noï. », *Péninsule,* études orientales /Olizane, 1998, XXIX année, n° 37, p. 26.

Le *tiao tcham* « exerce en gros à chaque fois qu'il y a un commerce avec les génies »[129]. Il intervient en particulier pour les rituels en l'honneur du génie protecteur du village et lors de tous les rituels du cycle agraire et du cycle de la vie (mariage, enterrement, naissance, maladie, semailles, récoltes...). Les Phou-Noï croient en effet à un certain nombre de génies bienfaisants ou malfaisants qu'il faut satisfaire, chasser, ou encore desquels il faut se protéger.

En haut de chaque village, les deux lieux principaux de culte sont érigés côte à côte, l'arbre et la pagode : « l'arbre des génies tutélaires », un vieil arbre tient lieu de résidence du génie protecteur du village. Il s'agit du lieu sacré où se déroulent un grand nombre de rituels exécutés par le *tiao tcham,* tandis qu'à côté de cet arbre est construite une pagode où officient les bonzes. Notons que l'officiant des religions traditionnelles a interdiction de pénétrer dans le temple bouddhique alors que les bonzes peuvent aller jusqu'à participer à certains rituels pour les esprits, différents génies ont même été intégrés aux divinités protectrices propres au bouddhisme.

La religion actuelle intègre donc à la fois le culte des esprits et le bouddhisme grâce à une adaptation du bouddhisme maintenant certaines croyances préexistantes.

Les circonstances de jeu

L'orgue à bouche fait partie intégrante du vécu intime et communautaire Phou-Noï. Comme pour les Lao, le khène accompagnant le chant se trouve au cœur du quotidien, permettant réjouissances villageoises, intimes ou familiales, par des cours d'amour, des chants d'accueil ou des légendes. Dans ces moments de réjouissances improvisées, et surtout pour les cours d'amour, certains musiciens suspendent à leur khène des pompons de laine colorés. Cette décoration est très significative : les joueurs de khène qui n'en possèdent pas sont des jeunes garçons libres à la recherche d'une conquête. Les autres ont déjà leur cœur pris par une jeune fille. Quand l'amour est réciproque, la jeune fille s'empresse d'offrir des pompons de sa confection à son bien-aimé afin que tout le monde sache que ce jeune homme est déjà lié par un amour.

La particularité du répertoire de khène Phou-Noï réside surtout dans le fait que chaque instant important du cycle de la vie ou du cycle agraire possède un chant spécifique accompagné du khène et joué à un moment précis du déroulement des cérémonies ou des festivités. Les circonstances se prêtant particulièrement à l'exécution de ces pièces sont le mariage, la naissance, la construction d'une nouvelle maison, mais aussi les différentes fêtes agraires, en particulier la fête du nouveau riz.

Ce répertoire de khène est en fait composé uniquement de pièces instrumentales (plus ou moins variées en fonction de chaque musicien) dont le texte du chant change à

[129] Michel Ferlus, *Note ethnographique sur les Phou-Noï,* version non publiée, Bibliothèque deu Comité de Coopération avec le Laos, 1971, p. 6.

chaque circonstance de jeu. Les paroles sont fixes pour les circonstances liées au cycle de la vie ou au cycle agraire et improvisées lors des performances exécutées dans le cadre intime familial ou pour les réjouissances villageoises.

Les pièces spécifiques à un rituel précis ne peuvent pas être appelées ici « musique rituelle » dans le sens des musiques rituelles de funérailles hmong ou lolo. Les pièces spécifiques à un rituel phou-noï (nouvelle maison, cérémonies pour la fête du nouveau riz, ...) ne sont pas vraiment des musiques rituelles et se situent en fait en marge du rituel. Elles relèvent plutôt du domaine du « paraliturgique »[130]. Elles se distinguent des musiques de funérailles hmong et lolo dans le sens où elles ne cherchent ni à établir un lien entre le monde des hommes et le monde divin, ni à s'adresser directement ou indirectement au monde surnaturel. L'efficacité du rituel ne dépend pas de ces musiques. Certains passages peuvent évoquer certains esprits ou génies, ou adresser des vœux, des souhaits, sans pour autant rentrer dans la catégorie « prière » ou « invocation ».

Le mariage

Le mariage phou-noï se déroule sur plusieurs jours :

* Le premier jour est pratiqué un sacrifice animalier suivi d'une visite de la famille et des villageois dans chacune des maisons des parents des futurs époux. Traditionnellement le jeune marié doit faire tuer des cochons et un chien. D'après Henri Roux,

> « Le chien est destiné au sacrifice en l'honneur du génie de la maison. »[131]

Aujourd'hui le sacrifice du chien a tendance à disparaître et à être remplacé par celui d'un poulet.

Après qu'on a partagé et mangé les cochons sacrifiés (dont l'un d'eux a été offert à la famille de la mariée), le jeune marié se rend chez la jeune fille en procession avec sa famille, les notables les invités et les joueurs de khène. Ces derniers accompagnent le cortège par leurs pièces instrumentales sans chant. Une fois l'ensemble des personnes installées dans la maison de la mariée, des victuailles et de l'alcool de riz sont partagés. Au cours de ce repas, la famille de la jeune fille chante alors un chant accompagné du khène, s'adressant aux jeunes époux et à la famille du jeune homme.

---

[130] Expression employée par François Picard dans ses séminaires et dans *La musique chinoise,* edition corrigée, augmentée et mise à jour, Paris, éd You-Feng, 2003, p. 187, pour définir ces musiques situées en marge du rituel.

[131] Henri Roux, « Les Phou-Noï », dans *France-Asie* : « Quelques Minorités Ethniques du Nord Indochine », n° 92-93, tome X, 9eme année, janvier-février 1954, p. 226.

La pièce « chant de mariage » analysée ci-après donne une idée de ce chant exécuté par les parents de la jeune fille (cd II, 14, annexe 55) :

> « Ce jour est heureux, il est tellement rare qu'on se retrouve entre cousins et amis qui sommes loin. Et nous sommes heureux de vous rencontrer aujourd'hui. Ce moment particulier se déroule comme si nous faisions partie de la même famille. Nous, comme les parents ici, nous n'avons rien à vous offrir, juste une maison heureuse de vous accueillir. Nous les parents, nous allons continuer à travailler et vous les enfants vous allez repartir. Soyez heureux ! Dans le passé nous avons beaucoup pensé à vous, maintenant et dans le futur nous penserons toujours à vous, mais nous nous trouverons dans la vallée et vous vous partirez ailleurs. Nous penserons toujours à vous les enfants et l'important c'est de garder l'amour entre nous. »

Puis la famille de la jeune fille se rend à son tour dans la maison des parents du jeune homme afin de festoyer.

* C'est lors du deuxième jour que se déroule la cérémonie du mariage. Les notables, l'entremetteur et les parents des deux familles se réunissent autour d'une cérémonie de *baci* au cours de laquelle on attache des fils de coton aux poignets des deux époux en leur adressant de nombreux souhaits de bonheur. Cette cérémonie est suivie d'une offrande aux bonzes à la pagode puis à l'entremetteur du mariage. La soirée dure alors jusqu'à l'aube autour d'alcool de riz, de réjouissances, de cours d'amour et de joutes improvisées accompagnées du *khène*.

* Le jour suivant est alors consacré à l'inventaire des biens apportés par la famille de la mariée et à l'installation du couple chez les parents du jeune homme.

La naissance

L'accouchement se déroule uniquement entre femmes avec la présence des femmes de la maison et de quelques voisines. Une fois le cordon ombilical coupé, on fait appel au *tiao tcham* pour éloigner les mauvais esprits ainsi que l'esprit des femmes mortes en couche. Il exécute une prière en répartissant du riz sur le sol de la maison.
Puis, quelques jours plus tard, amis, famille et voisins se réunissent afin de souhaiter leurs meilleurs vœux au nouveau né et à sa mère. Cette « réunion de famille et d'amis » se déroule dans la maison autour d'un plateau d'offrande sur lequel sont déposés une tête de cochon, des fleurs, des bougies, de l'alcool de riz et de la nourriture. Le plateau évoque la longévité : à chaque naissance, le grand souhait des proches est que l'enfant soit résistant comme le plateau en rotin. La tête de cochon évoque quant à elle l'abondance. Elle symbolise le souhait que l'enfant ne manque jamais de rien.

Enfin, après avoir noué les fils de coton aux poignets de la mère et de l'enfant et célébré ainsi le *baci,* on chante une chanson de vœux pour le nouveau né. Le chanteur principal est toujours un des plus anciens de la maisonnée ou le vieux le plus honorable du village. Puis vers la fin de la chanson, chacun peut participer et chanter en souhaitant un voeu particulier pour le nouveau né.
Un exemple de ce chant se trouve en plage 17 du CD II : « *yac kaya ko su no uni* » : célébration du nouveau né (cd II, 17, annexe 58) :

> « Après tes neuf mois de grossesse et ton accouchement nous voici réunis cousins, voisins et amis. Maintenant que nous sommes tous rassemblés dans cette maison, il est temps de faire nos vœux à ce nouveau né. Nous souhaitons à cet enfant qu'il soit en bonne santé, qu'il obtienne une longévité comme le rotin. Nous les cousins, nous souhaitons qu'il soit toujours entre de bonnes mains, qu'il soit sage quand il sera grand, qu'il écoute toujours les vieillards et suive la tradition. Vous les parents, et surtout, toi le père de cet enfant, sois un père travailleur et patient pour élever ton fils. Que le père sache les tâches qui lui incombent : se lever tôt, aller pêcher, chercher de la nourriture pour la mère et l'enfant. Enfin, élevez cet enfant comme les autres, évitez de vous disputer. Elevez-le dans de bonnes conditions. »

Construction et habitation d'une nouvelle maison

La construction d'une nouvelle maison est l'affaire de l'ensemble de la communauté villageoise. Tout le monde participe à la construction. C'est un service qu'on se rend mutuellement à tour de rôle. La durée de construction dure sept à huit jours pour les plus grandes maisons. La seule exigence demandée à la famille pour qui on construit la nouvelle maison est de nourrir les travailleurs pendant toute la durée de la construction.

Deux chants accompagnés du khène marquent deux étapes précises de l'élaboration d'une nouvelle maison :

* Le premier chant introduit la construction de la nouvelle maison. Il est chanté dans le cadre intime familial de la personne qui veut construire une nouvelle maison. Le chant donne des éléments pour choisir un bon bois et décrit les différentes étapes de la recherche du bois jusqu'au lancement de la construction.
Voici le texte de ce premier chant exécuté avant de lancer la construction d'une nouvelle maison :

> « Une personne qui va construire une maison a un grand désir de chercher et trouver du bois. Elle doit chercher et chercher encore

jusqu'à ce qu'elle trouve un bon bois : un arbre qui s'appelle le *may nium*. Une fois trouvé, cet arbre doit être marqué. Puis il faut rentrer au village pour appeler des amis afin qu'ils viennent aider à abattre et à transporter cet arbre au village. Enfin, on cherchera quelqu'un qui possède la connaissance de la construction d'une maison et l'on commencera à la construire pour en faire une maison habitable. Le *may nium* est un bois précieux. Si on l'utilise, il portera bonheur à celui qui l'a abattu et a construit cette maison. Il est considéré comme le maître des bois qui existent dans toute la forêt. Ici, c'est un bois qui dure très longtemps : vraiment résistant aux termites, à toutes sortes d'intempéries et de mauvaises choses. »

* Le second chant, « *Un Dè Tchan Ni* », est exécuté au cours de la cérémonie réalisée avant d'habiter dans la nouvelle maison.

Une fois la maison terminée, le chef de famille va consulter le *tiao tcham* mais aussi le bonze afin de savoir quel est le jour le plus propice à l'installation dans cette nouvelle maison.

Le jour en question, avant le début de la cérémonie, le chef de famille nouveau propriétaire allume le foyer et dépose sur le sol, au milieu de la maison, quelques offrandes dont du riz, de la canne à sucre, et des fleurs. Puis, la cérémonie commence : le chef entre le premier dans la maison avec de petites offrandes à la main contenant des bougies et du riz. Elles complètent celles préalablement déposées dans la maison et qui symbolisent la prospérité et l'abondance. Le chef de famille allume les bougies et fait une prière au génie protecteur de la maison (qui a été invité à s'installer dans cette nouvelle maison juste avant que le chef de maison pénètre à l'intérieur, par une petite prière parlée effectuée dehors en bas de l'échelle. Il ne préexiste pas à la maison) . Notons que la prière est exécutée par le chef de la maisonnée et non pas le *tiao tcham*. Il lui confie cette nouvelle maison et lui demande de veiller sur les nouveaux habitants, d'écarter tout malheur et toute maladie et de toujours gardé éloignés les esprits malfaisants.

Puis, la famille, les amis proches et les plus anciens du village, s'installent autour de plusieurs plateaux de nourriture et d'alcool. Chacun boit un verre d'alcool puis on chante le chant de la nouvelle maison. Ce chant accompagné du khène peut être chanté par n'importe quel homme ou femme, de préférence quelqu'un de proche du nouveau foyer, sauf la partie réservée aux anciens du village qui conclut ce chant en souhaitant une bonne santé et un éloignement des malédictions avant de terminer en confiant ce nouveau foyer à l'esprit protecteur de la maison.

Voici, en exemple, un extrait de ce chant (cd II, 16, annexe 57) :

« Avant de construire cette nouvelle maison, tu as dû faire une prière pour trouver un bon emplacement. Une fois l'emplacement trouvé, tu es

parti en forêt à la recherche d'un bon bois, le *mai nium*. Quand cet arbre fut trouvé tu l'as abattu et tes amis sont venus t'aider à le transporter au village. Après avoir réuni les bois nécessaires à la construction tu as demandé aux divinités quel est le jour favorable pour débuter la construction. Puis au petit matin du jour fixé les amis du village t'ont aidé à édifier le premier poteau, le plus important de la maison : le pilier central ! Maintenant que la maison est achevée, tout le village vient pour t'aider et te soutenir dans ton installation. Vois, chaque famille t'apporte un plateau de riz et de légumes pour remplir ta nouvelle demeure de bonheur ! Nous, les plus anciens, nous souhaitons que cette nouvelle maison et cette famille soient dans la prospérité. Si elle élève des animaux, que tous se reproduisent, et que cette maison soit écartée des mauvais esprits. (puis intervient le vieux le plus honorable du village). Ayez une bonne santé, de la force et que votre famille ne soit pas frappée de malédiction. Nous souhaitons que l'esprit de la maison veille sur vous nuits et jours et qu'il vous protège. »

Ce chant est suivi du partage du repas et du défilé de chacune des familles du village venues soutenir l'installation du nouveau foyer par un plateau d'offrande de riz et de légumes.

La fête du nouveau riz

La fête du nouveau riz a lieu juste avant le début des premières récoltes. Cette cérémonie se déroule le jour où l'on récolte la première poignée de riz appelée « le nouveau riz ». Ce jour-là, le propriétaire de chaque *ray* (parcelle pour la culture du riz) effectue une cérémonie pour le génie de la rizière. Il lui sacrifie un poulet et lui offre une poignée de riz cuit ainsi qu'une poignée de riz cru. Pour Michel Ferlus, « ces offrandes servent à purifier le riz »[132]. La récolte se fera alors seulement une vingtaine de jours après ce rituel.

Un chant spécifique, accompagné du khène, introduit cette fête du nouveau riz : le matin, à l'aube, la musique de khène débute sans chant de manière uniquement instrumentale. Elle indique aux jeunes femmes que le jour du nouveau riz est arrivé, qu'elles doivent se lever et s'apprêter au travail. Entendant cette musique, les villageois commencent à se réunir au centre du village et un des anciens du village commence à chanter le chant de la fête du nouveau riz. Ce chant interpelle les uns et les autres pour savoir quelle maisonnée du village obtient la plus mauvaise récolte de cette année, puis explique comment va se dérouler la suite de la cérémonie afin de soutenir cette famille (cd II,18, annexe 59) :

[132] Michel Ferlus, *Note ethnographique sue les Phou-Noï*, version non publiée, Bibliothèque deu Comité de Coopération avec le Laos, 1971, p. 6.

«Voilà, le soleil se lève avec une belle lumière appelons tous les villageois réunissons nous. Que celui qui possède une plantation de riz dont la culture s'avère très mauvaise se fasse connaître. On emmènera alors soit une chèvre, un poulet ou un cochon pour le sacrifice pour l'esprit du *ray* dont la récolte va être mauvaise. Puis, au moment des semailles, on effectuera aussi un sacrifice. Les amis viendront y assister pour soutenir le chef de maisonnée à qui appartient cette parcelle. On fera des vœux pour que chaque pied de riz se multiplie par cent. Même si une seule branche est bonne qu'elle se multiplie par cent. Toi dont la récolte s'avère mauvaise ne t'inquiète plus maintenant. Allons abattre les arbres pour construire le grenier à riz en attendant la récolte. Notre souhait est que tu remplisses ton grenier à ras bord et si tes cousins viennent se servir ou si tu vends le riz qui se trouve dedans, qu'il ne se vide jamais et qu'il soit toujours plein. Le dernier de nos souhaits est que ta famille connaisse toujours le bonheur. »

Après ce chant, le chef du village effectue les premières offrandes sur sa parcelle où l'on recueille une poignée de nouveau riz. Puis l'ensemble des villageois font le sacrifice et les offrandes à l'esprit de la parcelle dont la récolte s'avère la plus mauvaise. Enfin, chaque propriétaire effectue cette cérémonie d'offrande sur sa propre parcelle.

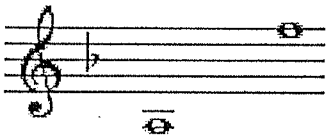
3-2 ANALYSE MUSICALE

Les Phou-Noï sont les seuls Tibéto-Birmans possédant un orgue à bouche en radeau. Esthétiquement et fonctionnellement proche du khène lao, il accompagne le chant par une sonorité quelque peu surprenante. À la simple vue de cet instrument, on s'attend à une musique proche du *lam* lao mais le résultat sonore en est tout autre : on a l'impression que les Phou-Noï n'exploitent pas les multiples possibilités de jeu de l'instrument. En effet, contrairement à ce que son esthétique peut laisser supposer, le khène phou-noï possède en fait moins de sons différents que le khène lao lui-même.(cf. partie I). L'analyse nous permettra de découvrir le jeu subtil de cet instrument enrichissant sa polyphonie par un jeu particulier entre deux registres. Elle tentera aussi de comprendre les spécificités de chacun des deux sortes de morceaux dont les premières écoutes nous ont laissés désarmés devant un développement instrumental continu, voire interminable, appuyant des déclamations vocales.

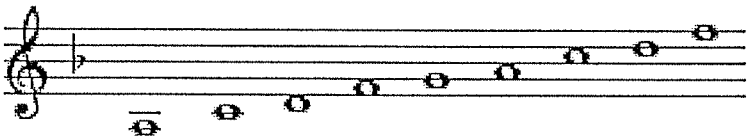
3-2.1 Structure scalaire

Toutes les pièces de khène Phou-Noï utilisent une même échelle d'une octave plus une sixte.

Ambitus *(exemple 265)*

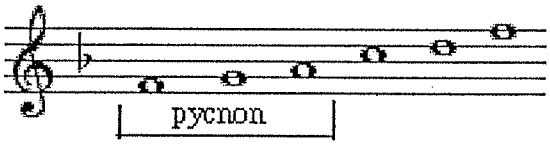


Ensemble des notes utilisées *(exemple 266)*

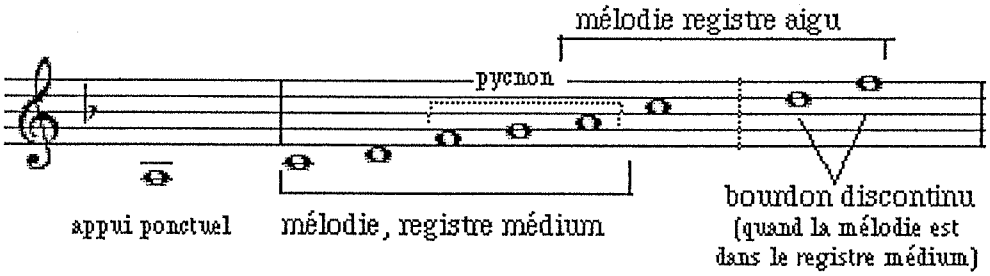


Échelle pentatonique anhémitonique *(exemple 267)*

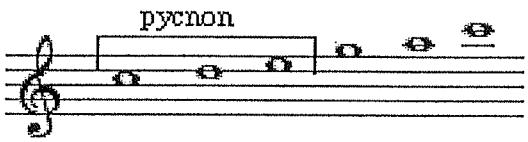
L'échelle présente dans toutes les pièces est l'échelle pentatonique anhémitonique ci-dessous :

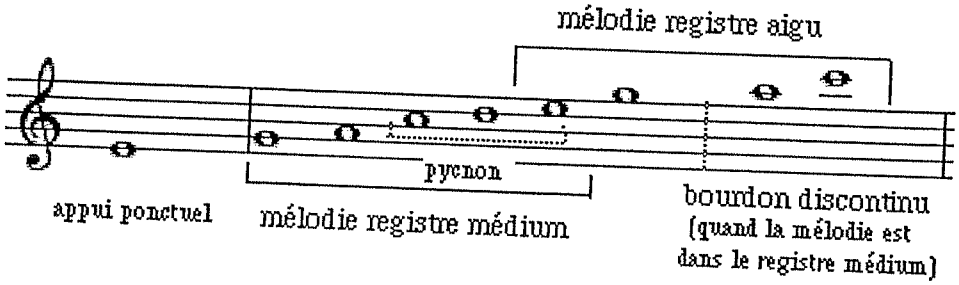


dont l'utilisation est la suivante *(exemple 268)* :



Par souci de cohérence et de simplicité dans les analyses nous transposerons les pièces au naturel *(exemple 269)* :





3-2.2 Analyse formelle

La musique d'orgue à bouche Phou-Noï accompagne le chant. Il s'agit toujours d'une pièce d'orgue à bouche donnant l'impression d'un développement continu sur lequel s'appuie le chanteur. Ce dernier développe un chant déclamatoire composé d'une succession de petites phrases entrecoupées de temps de silences. Le khène, lui, continue à jouer pendant les moments d'absence d'émission vocale en ne laissant aucune place au silence : Il poursuit ainsi l'effet de « son continu » en faisant de cet instant une partie de transition succédant à la conclusion d'une phrase vocale et introduisant la suivante. La différenciation des pièces se fait avant tout par le texte des chants, spécifique à chaque circonstance.

Dans le domaine purement musical, toutes les pièces présentent une certaine indépendance entre les parties vocale et instrumentale. Chacune fonctionne sur la succession d'un certain nombre de phrases, mais dont l'énonciation reste complètement indépendante. On a l'impression d'une absence de cohérence entre les parties vocale et instrumentale dans l'énonciation des phrases pourtant à l'origine de l'organisation formelle. Il en résulte une superposition de deux formes différentes.
La musique de khène phou-noï comprend alors deux sortes de morceaux possédant chacun un fonctionnement structurel interne bien spécifique et regroupant l'ensemble des pièces. Ces deux groupes de morceaux seront définis ici comme morceaux de type A et morceaux de type B.

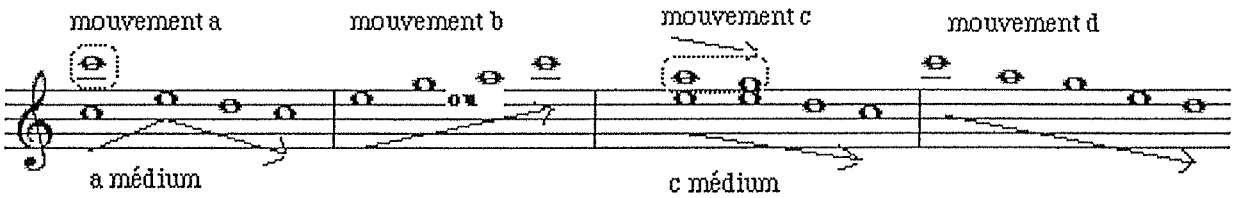
3-2.2 a Les morceaux de type B

Ce type de morceaux regroupe les pièces plutôt relatives au divertissement, à l'accueil, aux cours d'amour, aux légendes ou à des textes transmettant un savoir-faire.

La partie instrumentale d'accompagnement du chant, celle du khène, est composée d'une succession de phrases plus ou moins longues possédant une structure bien définie : chaque phrase est réalisée à partir de quatre mouvements mélodiques bien précis dénommés ici a, b, c, et d. A l'intérieur de chaque phrase, ces mouvements

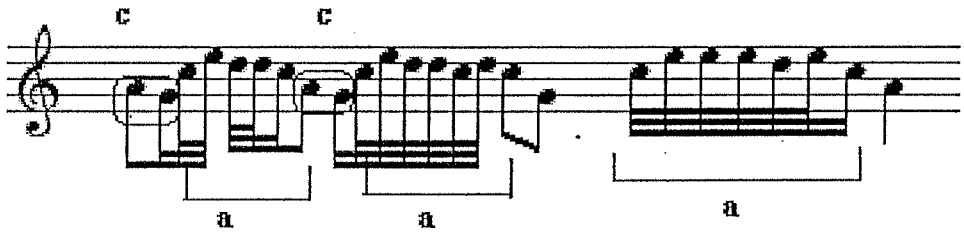
mélodique respectent un même ordre d'énonciation a, b, c puis d, à l'exception de quelques phrases dont nous verrons le détail dans les exemples analysés ci-dessous.

Mouvements mélodiques des phrases de la partie instrumentale (khène) *(exemple 270)*



La voix reprend régulièrement l'un ou l'autre mouvement mélodique précis du khène (a, b, c ou d). Cependant elle réalise ces mouvements dans une forme beaucoup plus dense et rapide en tournant constamment autour des notes créant ainsi un effet de vagues et d'ondulation.

Exemple 271 : chant d'accueil (extrait voix : phrase 5)



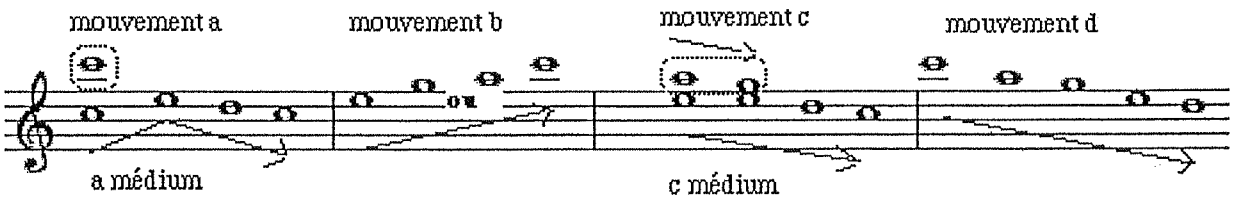
En illustration des propos ci-dessus analysons deux pièces issues de ces morceaux de type B :

Chant d'accueil (cd II, 15, annexe n°56)

Partie instrumentale

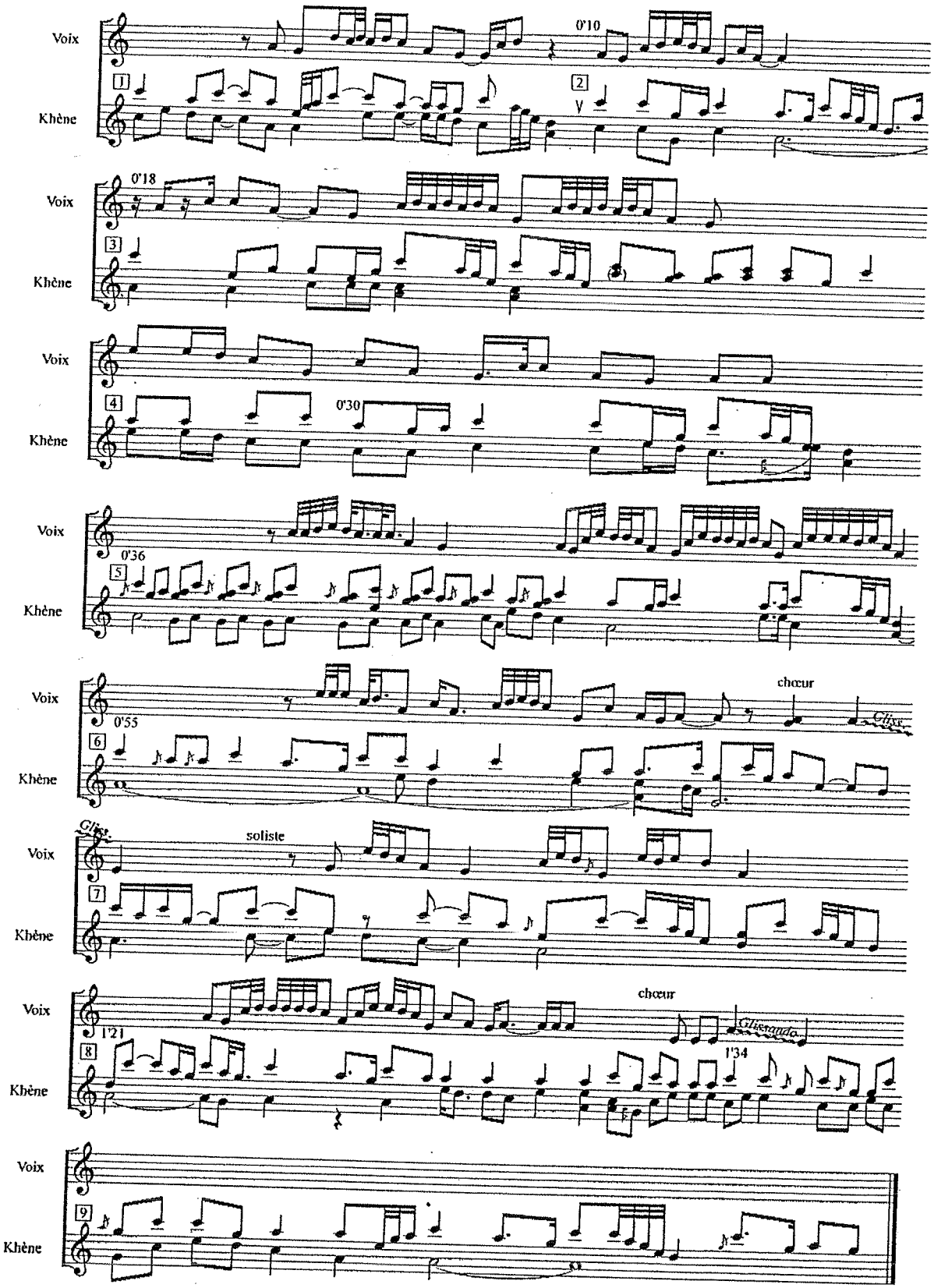
Tout d'abord, voici le fonctionnement de la partie du khène à partir de l'analyse des mouvements mélodiques composant la mélodie du khène.

Mouvements mélodiques, partie du khène, chant d'accueil (exemple 272)



Exemple 273 : chant d'accueil (cd II, 15, annexe 56)

PHOU-NOÏ
chant d'accueil



Analyse formelle du chant d'accueil

Voix (phrase 1) *Khène* phrase 1 /2	a b c d / a b c d
Voix (phrase 2) *Khène* phrase 3	a b d (*2 exemples sans sol*) c conclusion ~~*inversion c et d*~~
Voix (phrase 3) *Khène* phrase 4	(c) a b c d
Voix (phrase 4/ 5) *Khène* phrase 5	a c b d (*développement autour de la et do)*
voix (phrase 6) *Khène* phrase 6	a b/c d (*inversion de 2 notes)*
Voix (phrase 7) *Khène* phrase 7	a b c d – d – d conclusion
Voix (phrase 8) *Khène* phrase 8	/ c c c d conclusion (*développement conclusif sur fa, la, do)*
Voix (phrase 9) *Khène* phrase 9	Silence! a b c d conclusion (*développement du khènee respectant les règles structurelle des phrases)*

Tableau 21

Nous voyons clairement ici l'indépendance formelle des parties vocale et instrumentale.

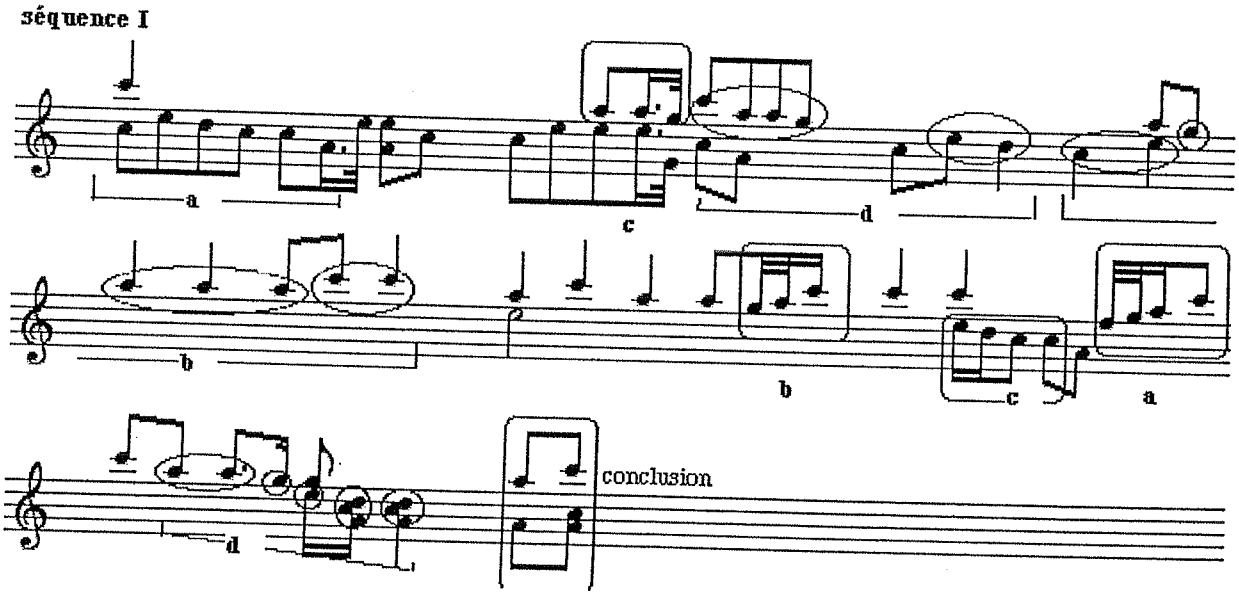
La composition même des phrases instrumentales répond de manière assez stricte à l'énonciation, dans un ordre précis, des mouvements mélodiques a, b, c et d définis ci-dessus. Quelques petites exceptions touchent à la règle : la phrase 4 énonce *c* avant *a* comme un petit prélude introductif, la phrase 5 inverse *c* et *b* dans l'ordre d'énonciation et la phrase 8 présente une absence totale des mouvements *a* et *b*. Ces exceptions restent de l'ordre du détail par rapport à l'ensemble de la pièce présentant une réalisation assez stricte de ces diverses phrases instrumentales.

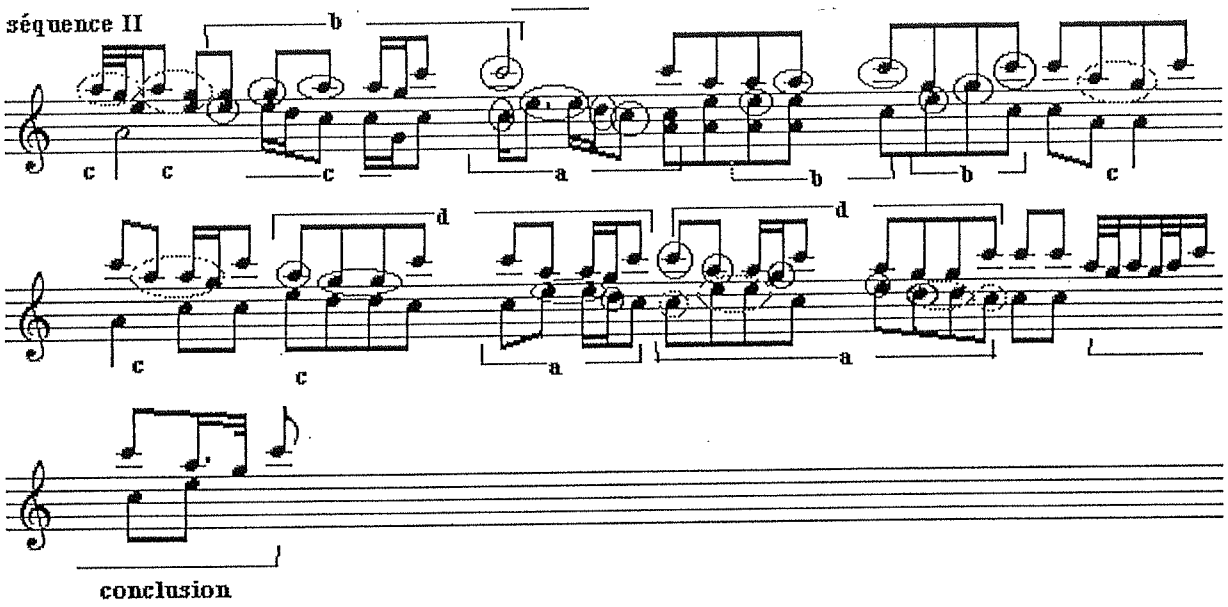
Chant pour la nouvelle maison : une pièce à part (cd II, 16,annexe 57)

Le "Chant pour la nouvele maison" occupe une place particulière dans ce groupe de morceaux B respectant généralement assez fermement les règles de réalisation des phrases instrumentales ;

Analyse de la partie du khène

Pour analyser la pièce, observons tout d'abord la transcription de la partie mélodique du khène *(exemple 274)* :





Analyse formelle du chant pour la nouvelle maison

Séquence I											
Voix		phrase 1			phrase 2	phrase 3			phrase4		
Khène	a	c	d	/	b	a	b	c	b	c	d
Séquence II											
Voix	phrase 5	phrase 6				phrase 7					
Khène		(c médium/ b aigu) a			b	b	c	d c médium	a (a/d)	conclusion	

Tableau 22

La partie instrumentale présente ici plutôt deux grandes séquence I et II qu'une succession de diverses phrases.
Le fonctionnement interne de chaque séquence se rapproche de l'organisation des phrases des pièces de type B : chaque séquence est composée à partir des mêmes mouvements mélodiques a, b, c, et d, mais qui ne sont pas énoncés dans cet ordre strict. On retrouve la fonction de conclusion du motif d énoncé en fin de phrase comme dans les pièces précédentes. Le musicien prend donc plus de liberté dans l'ordre d'énonciation de ces mouvements a, b et c changeant à chaque séquence. A ceci s'ajoute parfois la superposition de mouvements mélodiques joués simultanément.

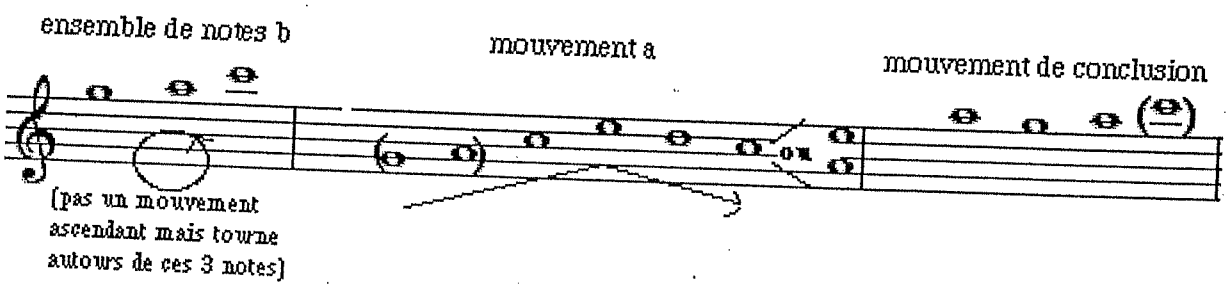
3-2.2 b Les morceaux de type A

Les morceaux de type A restent les plus utilisés pour des circonstances plus ou moins rituelles liées au cycle de la vie et au cycle agraire.

Comme pour les morceaux de type B, chaque phrase du khène est composée de mouvements mélodiques précis, mais différents de ceux des pièces précédentes. Ces mouvements au nombre de trois adoptent un ordre d'énonciation identique d'une phrase à l'autre. Il s'agit en fait de deux séquences distinctes *b* et *a*, suivies d'un mouvement conclusif : *b* correspond à un ensemble de notes (trois notes autour desquelles tourne la mélodie), *a* à un mouvement mélodique précis et le mouvement de conclusion à un mouvement mélodique précis conclusif.

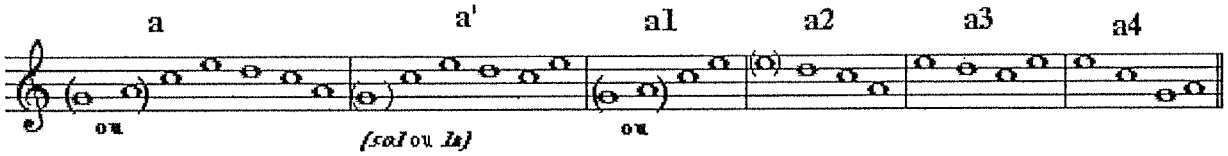
La particularité de ces pièces tient dans le fait que deux séquences distinctes *b* et *a* développent une mélodie autour d'un certain nombre de notes et que les notes employées sont différenciées d'une séquence à l'autre. Les notes énoncées dans la mélodie de la séquence *b* ne se retrouvent pas dans la mélodie de la séquence *a*. Il s'agit donc de deux séquences « complémentaires dans le total » permettant d'employer de manière différenciée l'ensemble des notes de l'instrument.

Mouvements mélodiques des phrases de la partie instrumentale,khène *(exemple 275)*

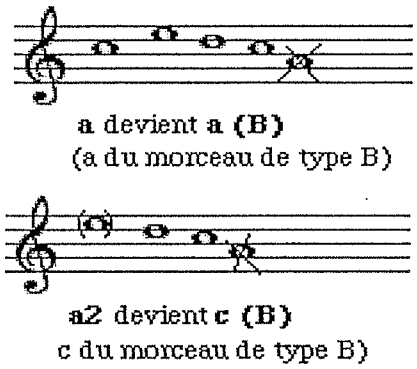


Le mouvement *a* qui constitue la plus grande partie du développement de la phrase, est lui-même composé de six petits mouvements mélodiques mais dont l'ordre d'énonciation change pour chaque phrase. Cette réalisation particulière de l'ensemble du mouvement *a* donne l'impression ici d'une structure moins établie et d'un développement plus continu de la partie du khène que dans les pièces de type B.

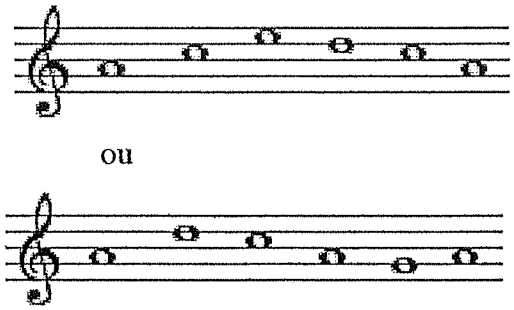
<u>Le mouvement *a* : détail des différents mouvements mélodiques le composant</u> *(exemple 276)*



Ponctuellement, l'absence d'une note dans l'énonciation de *a* et *a2* permet l'énonciation de motifs correspondant au mouvement *a* et au mouvement *c* des morceaux de type B *(exemple 277)*



Enfin, la voix développe un mouvement mélodique proche du mouvement *a*
Exemple 278 :



Voici en exemple l'analyse de quelques pièces de cette catégorie « morceau de type A »

<u>Chant pour la fête du nouveau riz</u> (cd II, 18, annexe 59) *(exemple 279)*

Pour la transcription de cette pièce, consulter l'annexe n°59.

Analyse formelle du chant pour la fête du nouveau riz Tableau 23

Nouveau riz a

Voix	phrase1	phrase2	
Khène phrase1	b	a2 a3 a	conclusion
Voix	phrase 3	phrase 4	
Khène phrase2	b	a2 a (B) a2 a'	conclusion
Voix	phrase 5		
Khène phrase3	b (2 notes)	a a'	conclusion
Voix	phrase 6		
Khène phrase4	b(2 notes)	c (B)	conclusion
Voix	phrase7 phrase8	phrase9 phrase10	
Khène phrase5	b	a2 a a b c(B) / a2 b a b	conclusion
Voix	phrase 11		
Khène phrase6	b (2 notes)	a a conclusion	conclusion
Voix	phrase12	phrase 13	
Khène phrase 7		a4 a a b	conclusion

Voix		phrase 14				
Khène phrase8	b	a4	a2	a3	a	conclusion
Voix	phrase 15					
Khène phrase9	b	a2				conclusion
Voix		phrase 16				
Khène phrase10		a		b		conclusion
Voix		phrase 17		phrase18		
Khène phrase11		a2	a2		b	conclusion
Voix	phrase 19				phrase 20	
Khène phrase12	b	a2	a		conclusion	conclusion
Voix	phrase 21					
Khène phrase13	b	a3	a			conclusion
Voix	phrase 22					
Khène phrase14	b (2 notes)	a				conclusion

Voix	phrase 23 phrase 24 phrase25
Khène phrase15	b | a3 a' a a | conclusion
Voix	phrase 26
Khène phrase16	b (2 notes) | c(B) a a | conclusion
Voix	phrase27 phrase28
Khène phrase17	| a b a | conclusion
Voix	phrase29 phrase30
Khène phrase18	b (2notes) | a1 a a conclusion conclusion | conclusion
Voix	phrase31 phrase32
Khène phrase19	b (2notes) | c(B) a2 a a | conclusion
Voix	phrase33 phrase34
Khène phrase20	b | c(B) a a conclusion | conclusion
Voix	phrase35 phrase36
Khène phrase21	b | a1 a a1 a a | conclusion

Nouveau riz d

Voix	phrase 37
Khène phrase22	b | c(B) a1 a | conclusion
Voix	dernière phrase vocale 38
Khène phrase23	long développement conclusif

<u>Chant pour le nouveau né</u> (cd II, 17, annexe 58) *(exemple 280)*

Pour la transcription de cette pièce, consulter l'annexe 58

Analyse formelle du chant pour le nouveau né Tableau 24

nouveau né a

Voix	Phrase 1 — début voix 2
Khène phrase1	b | C(b) a | conclusion
Voix	phrase 2 — phrase 3 — début phrase 4
Khène phrase2	| a2 a1 conclusion b c (B) a b | conclusion
Voix	fin phrase 4 — phrase 5
Khène phrase3	c (B) b | a | conclusion
Voix	phrase 6 — phrase 7
Khène phrase4	b | a2 a2 a | conclusion
Voix	phrase 8 — début phrase 9
Khène phrase5	b | a1 c(B) a2 | conclusion
Voix	phrase 9 suite
Khène phrase6	| c (B) a | conclusion
Voix	phrase 10 — phrase 11 — phrase 12
Khène phrase7	b | a1 c(B) c(B) a a | conclusion

Voix	phrase 12 phrase 13
Khène phrase8	b | c(B) a1 a | conclusion
Voix	phrase 14 phrase 15
Khène phrase9	b | a c(B) a2 | conclusion
Voix	phrase 16 phrase 17
Khène phrase10	b | a conclusion | conclusion
Voix	phrase 18 phrase 19
Khène phrase11	b | a c(B) a2 | conclusion
Voix	phrase 20 début phrase 21
Khène phrase12	b (2 notes) | a a | conclusion
Voix	phrase 21 suite début phrase 22
Khène phrase13	b | a | conclusion
Voix	phrase22 suite phrase 23
Khène phrase14	b | c(B) a a | conclusion

Voix	phrase phrase 24
Khène phrase15	b | a | conclusion
Voix	phrase 25
Khène phrase16	b | a (développé) | conclusion
Voix	phrase26 phrase27
Khène phrase17	b | a2 (développé) conclusion | conclusion
Voix	phrase 28
Khène phrase18	b | a a | conclusion
Voix	phrase 29
Khène phrase19	| a a a | conclusion
Voix	phrase 30
Khène phrase20	b | . a | conclusion
Voix	phrase 31
Khène phrase21	b | développement polyphonique (agrégats) | conclusion

Voix	phrase 32
Khène phrase22	b | (a1) a | conclusion
Voix	phrase 33
Khène phrase23	b | a a | conclusion
Voix	phrase34 phrase35
Khène phrase24	b | a(très developpé) a | conclusion
Voix	phrase 36
Khène phrase25	b (2 notes) a2 | a2 a1 | conclusion
Voix	phrase 37
Khène phrase26	| a a | conclusion
Voix	phrase 38
Khène phrase27	conclusion développée conclusion conclusion | conclusion

<u>Chant de mariage : une pièce à part</u> (cd , annexe p.) *(exemple 281)*

Analyse formelle du chant de mariage Tableau 25

Voix	phrase 1
Khène phrase 1	b | a = [a 1 (conclusion / a2)] aigu / médium |
Voix	phrase 2
Khène phrase 2	| a ' a a [a1 (conclusion / a 2) |
Voix	phrase3
Khène phrase 3	b (2 notes) | a b | conclusion
Voix	phrase 4
Khène phrase 4	b | a 3 a | conclusion
	Transition (long silence vocale Transition improvisé khène)
Voix	Phrase 5
Khène phrase 5	b | | conclusion
Voix	phrase 6
Khène phrase 6	| a 4 a1 a | longue conclusion

Cette dernière pièce présente une plus grande liberté dans l'organisation formelle des phrases.

On observe une absence fréquente de l'ensemble de notes *b* introduisant normalement le grand développement du mouvement *a*. La phrase 5 un peu à part, est composée d'un grand développement de l'ensemble de notes *b* et d'une absence totale du mouvement *a*. Enfin, les deux premières phrases jouent sur une superposition de mouvements (comme la pièce pour la nouvelle maison des morceaux de type B) : ici, le mouvement *conclusif* et le mouvement *a2* sont énoncés simultanément dans deux registres différents.

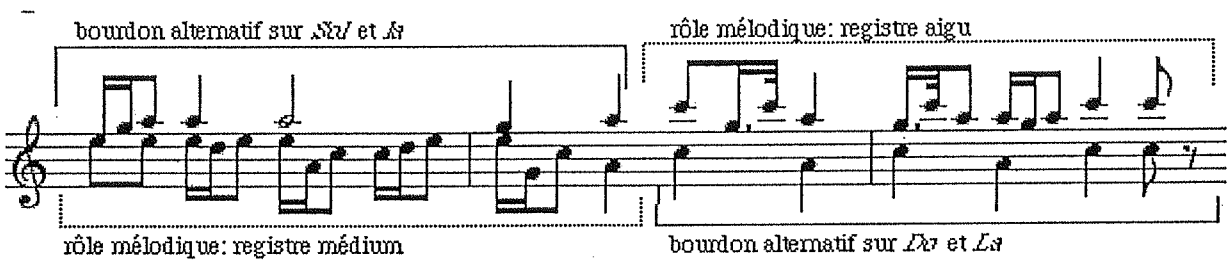
3-2.3 Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche

Comme le khène phou-noï possède moins de possibilités de sons différents que le khène lao, son jeu polyphonique en ressort moins dense et moins développé que dans la musique lao. Cependant, il y a une véritable volonté d'exécution d'une musique polyphonique et non monodique, en exploitant le plus possible les différentes possibilités offertes par cet instrument à l'esthétique Lao et à l'accord si particulier.

Le jeu du bourdon

Le khène joue sur une alternance du jeu de la mélodie entre deux registres médium et aigu. Chaque partie mélodique énoncée dans l'un des registres est accompagnée d'un bourdon alternatif discontinu dans l'autre registre. La partie non mélodique joue alors sur deux voire trois notes (*Do, La* et *Sol)* énoncées en alternance sur des valeurs plus longues que celles pratiquées par la partie mélodique. Le résultat sonore en fait un bourdon discontinu.

Exemple 282 : chant de mariage (Khène : extrait de la phrase 3)

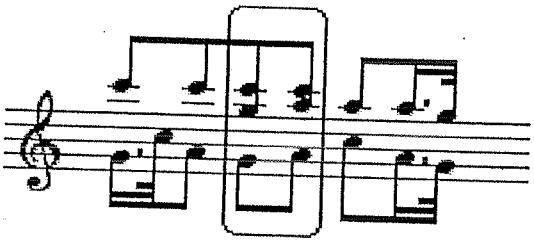


Notons qu'il arrive ponctuellement que les deux registres jouent l'instant d'une ou deux pulsation en homophonie à l'octave.

Des agrégats ?

L'impression d'une présence d'agrégats dans les pièces est suscitée par l'énonciation de deux notes simultanées dans les deux registres du khène, auxquelles peut s'ajouter une troisième note. Cette dernière est bien souvent seulement l'octave d'une des deux notes déjà jouée par l'un des deux registres.

Exemple 283 : chant pour la fête du nouveau riz

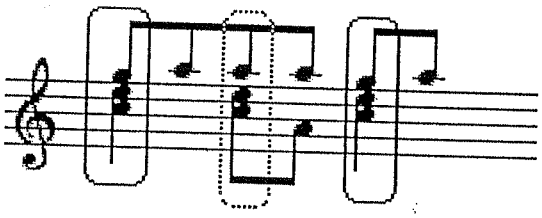


De véritables agrégats, dans le sens d'une volonté délibérée de jouer un groupe de notes simultanées dans une recherche de densité sonore (se rapprochant de ce que l'on appelle accord), sont présents, mais beaucoup plus rares. Entre les deux catégories de morceaux (type A et type B), on observe une nette différenciation dans la constitution même de ces agrégats.

Morceaux de type A

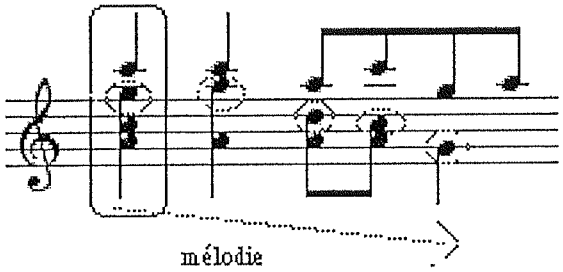
L'agrégat le plus courant est composé de l'ajout d'une note supplémentaire différente des notes exécutées dans les deux registres et de leurs octaves.

Exemple 284 : chant pour le nouveau né



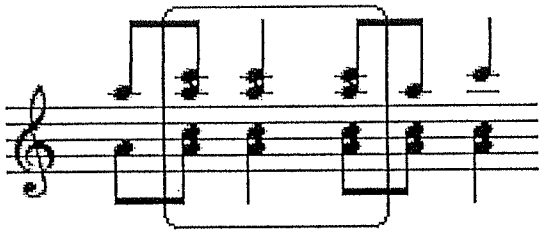
Parfois, l'ajout d'une note supplémentaire différente des deux registres et de leurs octaves est pratiqué plus pour une fonction mélodique que dans un soucis d'enrichissement de la mélodie. Cependant le résultat sonore produit de riches agrégats.

Exemple 285 : chant de mariage



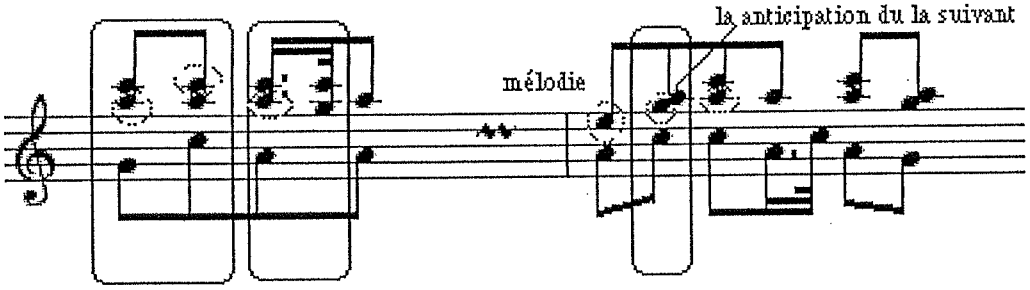
D'autres sortes d'agrégats sont simplement produits par le fait que chaque note des deux registres est doublée à l'octave dans l'autre registre.

Exemple 286 : chant de mariage



Enfin, certains agrégats sont simplement la conséquence de besoins de la mélodie et d'anticipation de la note suivante.

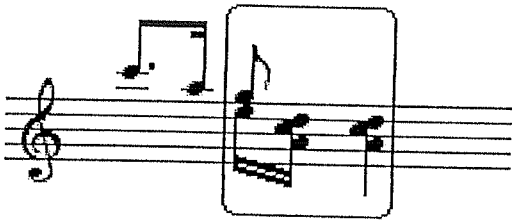
Exemples 287 : chant pour la fête du nouveau riz



Morceaux de type B

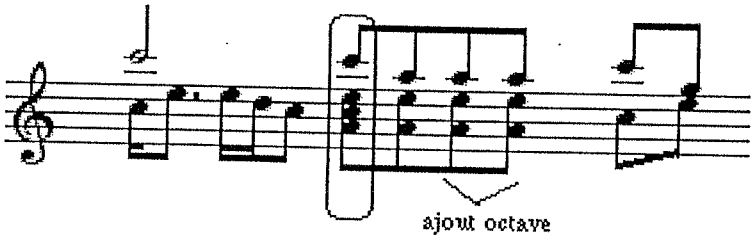
Dans les morceaux de type B, les agrégats sont également très rares. Ils apparaissent quatre à cinq fois sur l'ensemble de la pièce. Ces agrégats se différencient de ceux des morceaux de type A par une volonté d'épaisseur sonore très marquée dans l'un des deux registres. Attention, il ne s'agit pas ici d'une conséquence d'agencement de deux registres auxquels on ajoute une octave ou une note mélodique supplémentaire. Enfin les différents agrégats de cette catégorie de morceaux B montrent une recherche d'épaisseur sonore dans l'un des deux registres : le registre porteur de la mélodie.

Exemple 288 : chant pour la nouvelle maison (extrait de la séquence I)

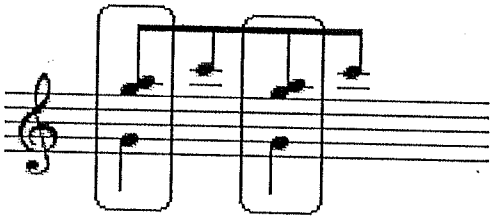


Cet agrégat est doté d'une fonction de type « accord » conclusif dans une séquence uniquement instrumentale lors d'un court moment de silence à la voix. L'épaisseur sonore est particulièrement marquée dans le registre au rôle mélodique.

Exemple 289 : pièce pour la nouvelle maison (extrait de la séquence II)



Exemple 290 : chant d'accueil (0'36)



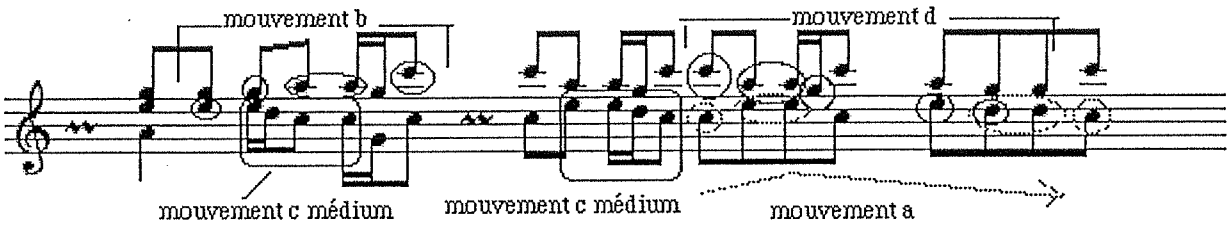
On retrouve ici une véritable volonté de sonorité de type « agrégat» : l'ajout de l'octave se fait dans un souci d'épaisseur sonore et de recherche de son particulier à l'intérieur du registre porteur de la mélodie.

<u>Un jeu subtil entre les deux registres</u>

Dans certaines pièces, le jeu polyphonique est accentué par la superposition de deux mouvements mélodiques différents énoncés simultanément dans chacun des deux registres. Ces mouvements mélodiques constitutifs de la structure mélodique des phrases du khène sont normalement énoncés successivement dans un ordre précis. Il arrive que le registre doté de la fonction de bourdon alternatif accompagnant le registre

mélodique abandonne cette fonction pour émettre également un motif mélodique. Le jeu polyphonique apparaît alors plus dense avec cette superposition de deux mélodies différentes.

Exemple 291 : pièce pour la nouvelle maison (extrait de la dernière phrase)

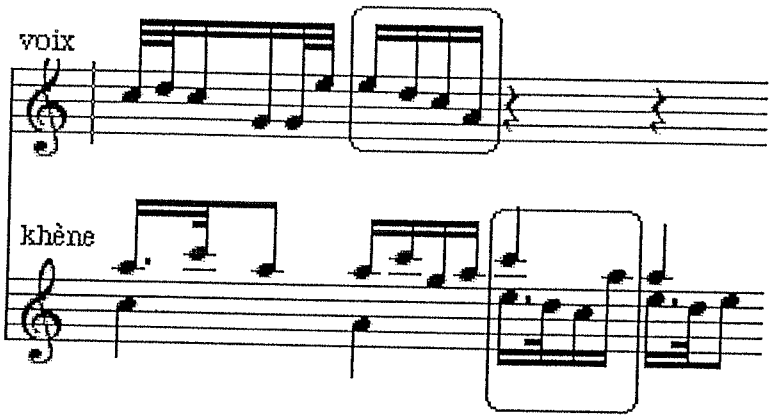


3-2.4 Rapport entre voix et Khène

Dans l'ensemble des pièces, la voix ne suit pas le khène (ou le khène la voix) selon un contour mélodique bien précis identique aux deux parties (mais réalisé et varié différemment). Au contraire, l'impression générale fait ressortir une certaine indépendance des deux parties, avec un développement mélodique bien spécifique à chacune. La forme générale et les structures internes de chacune de ces deux parties (vocale et instrumentale) sont d'ailleurs distinctes et bien différentes. La brièveté des phrases vocales et les longs développements mélodico-rythmiques qui semblent ne jamais se conclure appuient d'autant plus cette indépendance des deux voix.

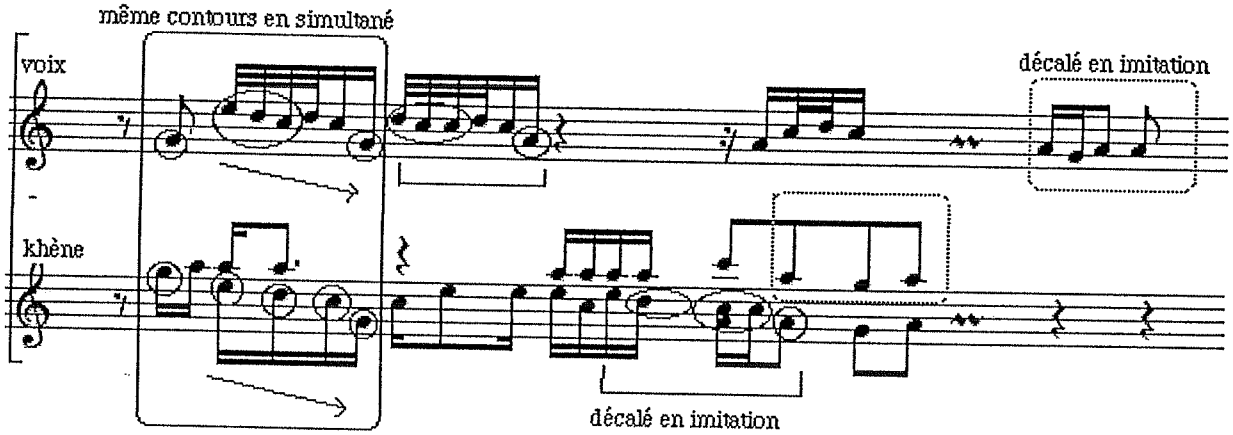
Les rapports et liens tissés entre voix et khène se retrouvent plutôt ponctuellement dans le détail : nous constatons par exemple, de temps à autre, la reprise de motifs mélodico-rythmiques dans les deux parties soit simultanément soit en décalage comme répétés en écho ou en imitation.

Exemple 292 : chant pour la fête du nouveau riz (extrait voix : phrase 1)



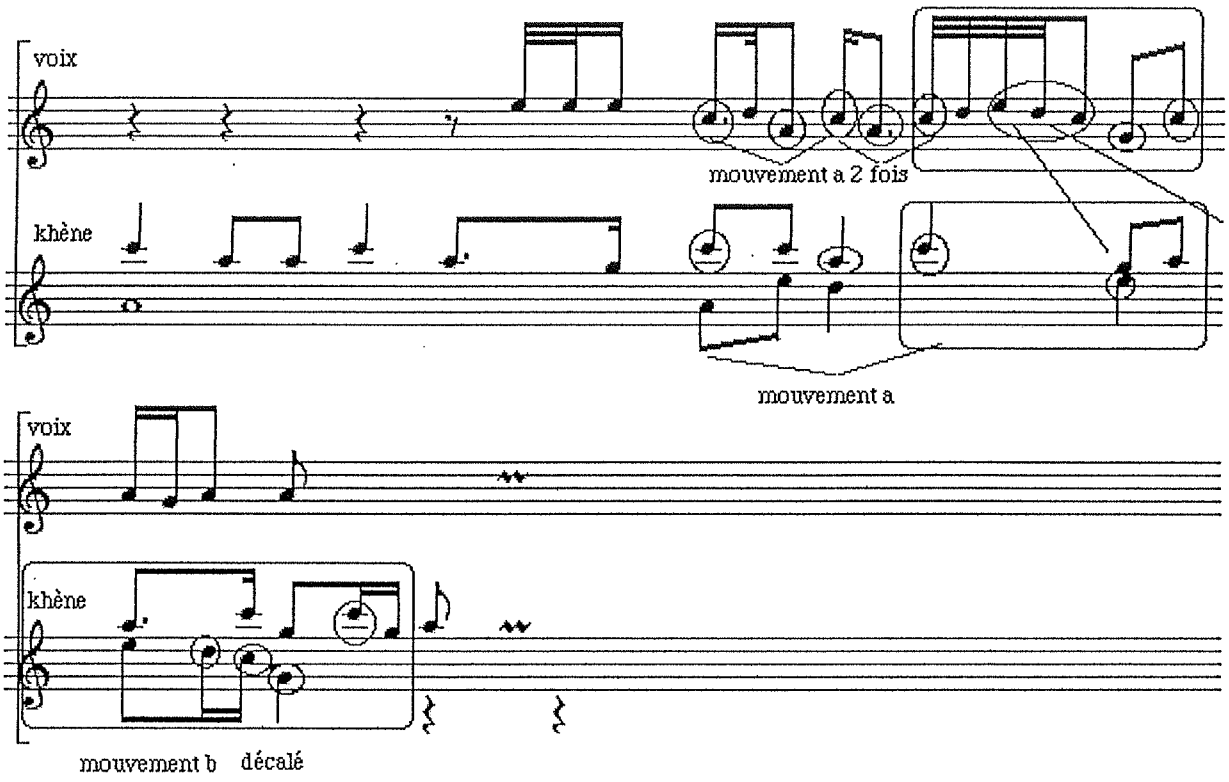
Ce principe de jeu simultané ou d'imitation ponctuelle des deux parties touche également, le temps de quelques pulsations, le domaine du mouvement mélodique repris simultanément ou en léger décalage par le khène ou la voix.

Exemple 293 : chant pour la célébration du nouveau né (type A) (extrait voix : phrase1)



Cet exemple montre tout d'abord un même mouvement mélodique réalisé simultanément mais de manière différente, puis un autre mouvement énoncé en décalage comme en imitation.

Exemple 294 : chant d'accueil (type B)



Cet exemple montre aussi un même mouvement énoncé en simultané à la voix et au khène, puis un autre mouvement en décalage. Notons ici une mise en valeur de la voix par une opposition brève / longue entre partie vocale et instrumentale : par exemple le mouvement *a* tournant autour des notes *Do, La, Do* est énoncé deux fois à la voix le temps d'une seule énonciation au khène.

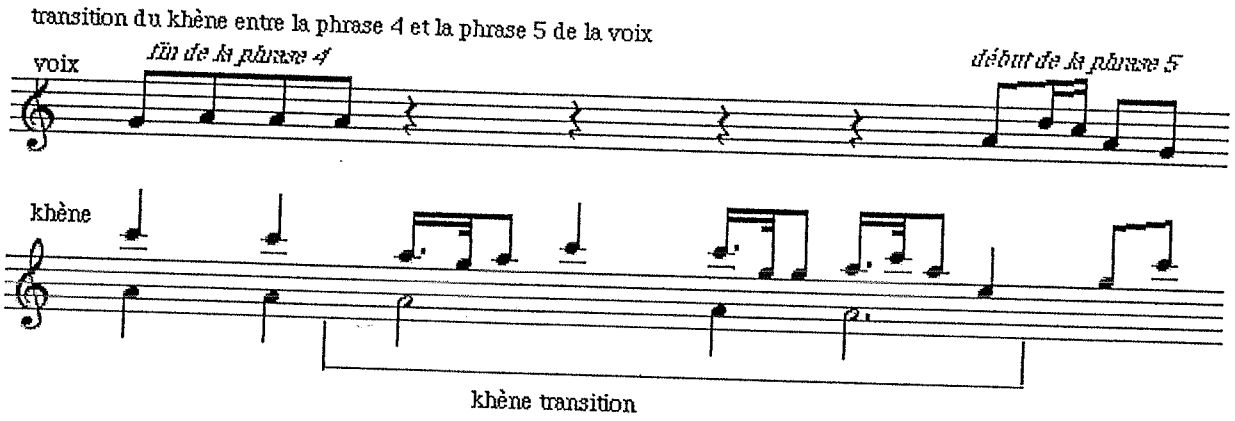
Dans ces deux exemples précédents, les décalages des motifs ou contours mélodiques donnent au khène une fonction d'imitation de la voix pas toujours perceptible lors d'une première écoute. En effet, la voix énonce souvent en premier le motif puis le Khène le répète en décalage.

Le fonctionnement général de toutes les pièces reste une déclamation vocale sous la forme d'une multitude de petites phrases mélismatiques accompagnées d'un long développement mélodico-rythmique au khène servant d'appui au texte du chanteur.

Le khène met son rôle d'accompagnement et d'imitation au second plan à chaque instant de silence vocal pendant lequel il reste le seul à occuper l'ensemble de l'espace sonore. Chaque phrase vocale étant suivie d'un moment de silence avant l'énonciation

de la suivante et l'orgue à bouche ne laissant aucune place au silence, ces pièces présentent un bon équilibre entre la partie vocale et instrumentale.

Exemple 295 : chant de mariage



CHAPITRE 4

LA MUSIQUE DES ORGUES A BOUCHE

MIAO - YAO

LA MUSIQUE DE L'ORGUE A BOUCHE HMONG

Photo 21 : *keng hmong*, pièce de cour d'amour

1-1 LES CIRCONSTANCES DE JEU

La musique de l'orgue à bouche hmong *keng* occupe un rôle indispensable au cours des cérémonies religieuses et principalement lors des funérailles. Dans cette dernière circonstance, il est systématiquement accompagné du tambour « sacré ». Ce tambour considéré comme continuellement sacré (et pas uniquement quand il est utilisé dans les rituels) est entouré d'un certain nombre de tabous, est gardé avec précaution et est utilisé uniquement pour les funérailles.

La pratique musicale du *keng* couvre donc les domaines du divertissement et du rituel, se retrouvant souvent confronté et totalement investi dans l'univers sacré.

Les Hmong croient[133] en l'existence d'une divinité suprême créatrice et ordonnatrice de toute chose, la divinité du ciel. On s'adresse à elle pour obtenir le bien et éviter le mal, mais elle fait rarement l'objet d'un culte s'adressant directement à elle. Le lien entre le ciel et la terre est établi par l'intermédiaire d'un chaman qui s'adresse généralement aux « bras droits » de la divinité céleste, Chao et Ntsü (autres divinités demeurant dans le ciel) et plus fréquemment à Ntsü qui règne sur la mort et sur le mal. Le chaman remplit l'ensemble des fonctions religieuses de la communauté villageoise (éloignement des mauvais esprits, guérison, connaissance de l'avenir...). Cependant pour tout ce qui concerne la maisonnée, il revient au chef de famille d'en être le maître de cérémonie.

Il y a donc pour les Hmong une divinité céleste suprême, puis une terre divisée en deux parties : l'une est réservée à l'homme, l'autre aux esprits.

L'homme est constitué d'un corps périssable et d'un certain nombre d'âmes, encore appelées esprit vitaux,[134] qui s'éparpillent à la mort et sont souvent cause de maladie lorsqu'elles s'échappent du corps. De cette croyance découle le rituel de rappel des âmes fréquemment effectué par le chaman aux cours de l'année et lors du nouvel an.

Il existe de mauvais esprits tels que l'esprit des maladies, les esprits des mauvais sorts, les esprits de la nature (forêt, rivière, grottes ...) et de bons esprits tels que l'esprit protecteur du village ou d'un lieu, l'esprit protecteur de la maison, l'esprit de la porte,

---

[133] Pour plus de détail sur leur croyances cf Savina, Moréchand, Graham, Mottin, Lemoine (ref en bibliographie)

[134] Dans les différents écrits nous retrouvons l'une ou l'autre expression definissant la même chose. Moréchand parle « d'âmes » alors que Mottin parle « d'esprits vitaux » tandis que Graham emploiera les deux expressions utilisant tantôt « âme » tantôt « esprit ».[ce sont bien sûr les âmes]

l'esprit du foyer. Ces derniers sont invoqués comme intermédiaires entre les hommes et la divinité suprême.
Les rituels les plus fréquents sont adressés à l'esprit protecteur du village et à l'esprit du pilier central de la maison. Le premier fait l'objet d'un rituel mené par le chaman à l'occasion des festivités du nouvel an et lors d'événements heureux ou malheureux touchant la communauté villageoise. Tandis que le second, fait l'objet d'un rituel mené par le chef de famille et ce pour tout événement touchant la maisonnée (rituel particulièrement important pour les funérailles) ainsi que les grandes festivités annuelles telles que le nouvel an.
Notons que les divinités du ciel et les différents esprits occupent une place bien spécifique dans les croyances et dans les rituels.

> « les hommes demandent aux bons esprits d'intercéder pour eux, mais pour se débarrasser des mauvais, ils invoquent toujours le *chirndô*, le maître du ciel. »[135]

Enfin, un rôle prédominant est accordé aux esprits des ancêtres et aux esprits auxiliaires. Les esprits des ancêtres sont craints et vénérés. Ils se trouvent au cœur d'un grand nombre de rituels touchant principalement la maisonnée. L'esprit du pilier central de la maison représente d'ailleurs l'ensemble des esprits des ancêtres. Les esprits auxiliaires quant à eux aident à ramener les âmes (ou esprits vitaux) égarées.

En fait, pour les Hmong la place de la famille et le vécu de la maisonnée sont extrêmement importants autant dans la vie sociale, les prises de décisions... que dans les pratiques religieuses. A chaque difficulté ou problème important ainsi qu'à chaque événement joyeux, on demande l'aide ou on remercie les esprits des ancêtres.
Cette place particulière accordée aux ancêtres et aux rituels « de la maison » se retrouve jusque dans les pratiques musicales avec la participation active de l'orgue à bouche au cœur de ces rituels, notamment pour les funérailles et les cérémonies des ancêtres.

1-1.1 Funérailles

La musique de funérailles est une musique rituelle exécutée par le tambour sacré et l'orgue à bouche *keng*. L'espace de jeu se limite principalement à l'intérieur de la maison du défunt, excepté pour la dernière pièce musicale accompagnant le mort à son lieu de mise en terre. Le joueur d'orgue à bouche effectue des mouvements de circonvolution autour du poteau central de la maison sur lequel est suspendu le tambour sacré, lui-même frappé par un second musicien. Les acteurs du rituel sont avant tout le chaman et les musiciens spécialistes du rituel.

---

[135] SAVINA, *Histoire des Miao,* Société des Missions Etrangères, Hongkong, 2e ed., 1930, p. 253.

Le *keng* occupe une place primordiale dans les cérémonies funéraires. Les Hmong croient qu'en l'absence du *keng* et du tambour sacré, donc en l'absence de l'exécution du répertoire musical des funérailles, le rituel reste inefficace. La musique se voit accordée un rôle important mais surtout indispensable à l'efficacité du rituel. Le *keng* accompagné du tambour doit convaincre le mort qu'il est bien mort puis le guider et le mener jusqu'au pays des ancêtres. Sans cette musique, les âmes du défunt dispersées à sa mort sont condamnées à rester des âmes errantes car elles ne trouveront jamais le chemin à suivre.

> « Le mort est d'abord placé en face de son nouvel état, en lui faisant comprendre qu'il n'est plus vivant, puis il est réconforté, abreuvé et nourri.(...). L'âme accomplit ainsi un périple dont la première étape est le village des ancêtres morts. Mais ce lieu n'est qu'une étape, il ne fait l'objet que d'une visite et n'est pas le but unique du voyage, l'âme parcourt tout un cycle pour revenir sur terre et aboutir à l'ultime étape : la tombe.»[136]

Les cérémonies suivent un ordre bien précis dont chaque étape est marquée par une pièce musicale.

*Dès qu'une personne expire, sitôt son dernier soupir, un coup de fusil annonce immédiatement la mort. Le chaman se déplace, sacrifie un coq et effectue une déclamation auprès du mort placé au centre de la maison. Le chant indique au défunt le chemin à suivre pour atteindre le pays des morts. Pendant ce temps, deux musiciens spécialistes vont chercher le tambour sacré auprès de la famille qui en est propriétaire, tandis que les joueurs de *keng* arrivent à la maison du défunt. Aucun son ne perce le silence avant l'arrivée du tambour et son installation sur le poteau central de la maison. Après cette étape, les différents morceaux ponctuant le rituel peuvent alors commencer :

Une première pièce se joue uniquement le premier jour dès qu'une personne vient de mourir. Puis, deux répertoires différents seront repris tous les jours de veille du mort. Le premier répertoire développe un jeu continu de l'orgue à bouche nuits et jours, accompagnant les pleurs. Les deux ou trois musiciens spécialistes se relaient quand ils sont à bout de souffle. Le second répertoire est constitué d'une pièce musicale précise, jouée trois fois par jour, au moment des offrandes et du repas, à l'aube, au déjeuner et au crépuscule.

Le jeu de l'orgue à bouche se pratique systématiquement en dansant. Le musicien effectue des mouvements de danse en circonvolution, des rotations sur lui-même, des petits bonds inattendus, de véritables figures acrobatiques ou encore une gestuelle, genoux au sol, telle une véritable prosternation.

---

[136] Guy Moréchand, « Le chamanisme des Hmong », *BEFEO*, extrait du tome LIV pp 53-294 , Paris, EFEO,1968, p. 99.

* La grande cérémonie se déroule sur deux jours, la veille et le jour de l'enterrement. La veille, tous les villages voisins invités, les amis et la famille se réunissent au centre du village. Les répertoires musicaux, identiques aux jours précédents, continuent de ponctuer les différentes étapes de la journée. À ceux-ci s'ajoutent des pièces musicales jouées par le ou les meilleurs amis du mort avec le musicien spécialiste, impliquant un jeu simultané de plusieurs orgues à bouche. Enfin, à l'extérieur, s'organisent de véritables festivités, de grands repas, des jeux de compétition et de divertissement.
Le jour de l'enterrement est marqué par une pièce musicale précise réservée à l'orgue à bouche, sans tambour, accompagnant ce qu'ils appellent « l'enlèvement du corps ». Cette musique permet au mort de dire au revoir à l'esprit de la maison, à l'esprit du village et accompagne le défunt ainsi que quelques proches jusqu'au lieu de sa mise en terre. Elle doit montrer à l'âme du mort le chemin à suivre pour rejoindre les ancêtres. Le rituel se conclut en rapportant le tambour sacré à son propriétaire.

Graham a pu relever et traduire le dernier air de la musique de *keng* exécuté pour le défunt lors de « l'enlèvement du corps ». Comme me le disaient les musiciens dans les villages, cet air montre bien que le but de la musique de *keng* est de mener les âmes jusqu'au pays des ancêtres. Ce texte appuie également le discours de Moréchand sur le fait que ce n'est pas le but ultime mais seulement une étape parmi d'autres faisant partie d'un long périple parsemé d'obstacles.

> « Dernier air : « C'est l'aube ce matin. Le mort va sortir. Le mort va sortir par la porte. La terre va t'accueillir à la maison de *Ntzü* . La terre va te prendre au ciel de *Ntzü*. La terre va te prendre à l'endroit du démon. (...) Escortez vite l'âme. Que les parents et les amis aillent vite. Qu'est-ce qui bat le tambour? Une baguette bat le tambour. Avec quoi le tambour est-il battu ? Le tambour est battu avec deux morceaux de bois. Qu'est ceci ? C'est une colline. Tes jeunes fils et tes filles t'escortent au delà de la porte .Tes jeunes fils et tes filles t'escortent sur la montagne. Va vite. Tu ne dois pas regarder. Quand douze jours auront passé, tes fils et tes filles viendront t'accueillir ton retour. Alors tu pourras t'allonger sur le lit, boire du vin et manger du riz.. La chanson est finie. »[137]

1-1.2 Nouvel an

La musique de *keng* effectuée pendant les festivités du nouvel an est uniquement une musique de divertissement reposant sur le jeu de l'orgue à bouche et l'absence du tambour sacré. L'exécution musicale a lieu au centre du village lors de jeux compétitifs à but lucratif. Les acteurs ne sont pas des spécialistes mais tout simplement les jeunes hommes qui désirent rivaliser en technique musicale et acrobatique.

---

[137] Graham, *Songs and Stories of Ch'wan Miao,* Washington, *Smithsonian Miss. Coll.*, vol. 123, I, 1954, p. 53.

Le nouvel an[138] se déroule sur plusieurs jours marqués d'un certain nombre de cérémonies tandis que les divertissements se déroulent simultanément s'enchaînant jours et nuits jusqu'à l'aube pendant toute la période de festivités.

Les différentes cérémonies concernent le chaman, la communauté villageoise et la cellule familiale.

* Les premières cérémonies sont menées par le chaman. Elles le concernent personnellement, lui et ses activités puis les villageois. Il renouvelle son autel de chaman, effectue des sacrifices de poulet et de cochon et en fait des offrandes. Elles sont destinées dans un premier temps aux esprits auxiliaires qu'il envoie festoyer, et dans un deuxième temps, au rappel des esprits vitaux et des esprits vagabonds.

Un temps est ensuite consacré à la lecture des présages et de l'avenir (à partir de volailles bouillies). Ceci est effectué par le chaman et les chefs de famille.

* Un deuxième groupe de cérémonies appelle à une participation de l'ensemble des villageois. : aux abords du village, mais à l'extérieur de celui-ci, les hommes du village construisent une porte à partir de deux troncs d'arbre coupés, plantés et reliés par une corde tressée. Cette porte représente symboliquement l'ouverture sur la nouvelle année mais aussi un piège pour les mauvais esprits. Tout le village passera par cette porte plusieurs fois dans un mouvement de circonvolution pendant que le chaman psalmodie en agitant un coq à la main.

* Les dernières cérémonies touchent la cellule familiale avec un renouvellement de l'autel de la maison, une décoration du pilier central (pilier des ancêtres), l'installation de l'esprit protecteur de la porte ainsi que des offrandes à l'esprit protecteur de la maison. Ces deux derniers esprits étant avant tout responsables de la prospérité et de la richesse.

Pendant tout ce temps un grand nombre de divertissements ne cessent de succéder, mêlant performances musicales, chants et cours d'amour. Les divertissements principaux sont les jeux de balles et les compétitions d'orgues à bouche.

« Le jeu de la balle » est en fait une grande cour d'amour organisée. Ce jeu permettant de se courtiser est réservé aux jeunes non mariés. Les jeunes filles accourent de partout habillées de leur plus beau costume qu'elles ont pris le soin de confectionner tout au long de l'année qui s'achève. Elles se placent sur un rang faisant face à celui des jeunes garçons. Puis un feu d'artifice de balles en tissu s'échange entre les deux rangs. Lorsqu'une personne en attrape une, elle doit exécuter un chant improvisé avant de la renvoyer à un autre prétendant. Peu à peu le jeu devient véritable joute poétique.

---

[138] Pour plus d'informations sur les festivités du nouvel an, consulter Jean Mottin, *Fêtes du nouvel an chez les Hmong Blanc de Thaîlande,* Bangkok, Don Bosco Press, 1979, 225 p.

« On chante, et les chants sont l'occasion de se dire, de façon voilée, son amour. La fille ayant chanté un morceau, le garçon le reprend intégralement n'y changeant que quelques rimes chargées de sous-entendus. La fille reprend à son tour et ainsi de suite. Si la balle tombe, celui qui la laisse tomber perd un gage, en l'occurrence quelques menus objets qu'on porte sur soi. Comme ce sont le plus souvent les filles qui perdent, le garçon garde le gage et le soir venu, va chez la jeune fille et pose ses exigences pour lui rendre. S'ils sont tout jeunes, il ne lui demandera que de chanter un chant pour chacun de ses gages. Mais s'ils sont adolescents, il peut en profiter pour lui demander de passer la nuit avec lui. »[139]

A ces grandes cours d'amour se joignent les compétitions d'orgue à bouche.

Les festivités du nouvel an sont le moment rêvé pour dévoiler ses compétences musiciennes et acrobatiques. Les jeunes hommes ont toujours leur orgue à bouche à la main. Ils se lancent des défis afin de rivaliser et de tenter d'éblouir par leurs prouesses musicales et physiques. Ils ne sont jamais à court d'idée et d'invention de jeu collectif augmentant toujours plus les difficultés.

Le jeu le plus fréquent est un jeu collectif où chacun doit tenir le plus longtemps possible en exécutant sa version personnelle d'une pièce donnée, sans arrêter de jouer. Il en résulte une hétérophonie effroyable qui laisse peu à peu la place à la perception d'une véritable pièce lorsqu'il ne reste plus que le vainqueur (le musicien le plus endurant).

Une variante de ce jeu implique que chaque musicien doit exécuter le plus grand nombre d'acrobaties possibles et les plus complexes possibles sans jamais s'arrêter de jouer du *keng*. La pièce « musique acrobatique » transcrite et analysée ci-après a été enregistrée lors d'une performance de ce jeu.

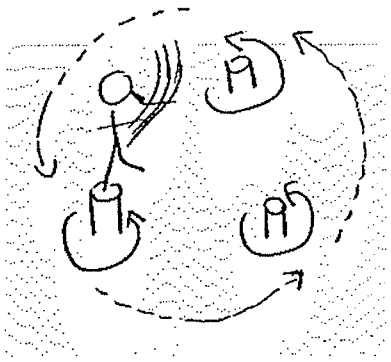
Nous avons pu observer également deux autres jeux compétitifs : celui des cercles et celui des trois plots.

Le jeu des cercles consiste à tracer des cercles sur le sol. Il y a autant de cercles que de joueurs de *keng*. Chaque joueur s'installe dans son cercle. Ils doivent alors jouer de leur mieux en dansant et en faisant des acrobaties sans jamais sortir de leur cercle sinon ils sont éliminés. Le vainqueur n'est jamais sorti de son cercle et ne s'est jamais arrêté de jouer même pendant une acrobatie complexe. Il gagne alors une partie de l'animal sacrifié pour l'occasion (poulet ou cochon) ; et si un buffle a été sacrifié il gagne la tête du buffle.

L'autre compétition, « le jeu des trois plots », consiste pour chaque joueur, à planter trois petits morceaux de bois dans le sol d'une hauteur de trente centimètre et de la largeur d'un verre. Ils sont disposés de manière à s'insérer dans un cercle. Chaque joueur de *keng* doit continuellement sauter d'un plot à l'autre et sur chacun des plots il

[139] Jean Mottin, op. cit., p. 225.

doit faire un tour sur lui-même en sautillant sur un pied avant de passer au plot suivant. Le vainqueur est celui qui ne coupe pas le son et qui ne tombe pas. La pièce « jeu des trois plots » analysée ci-après a été enregistrée pendant une performance de ce jeu.



Une autre variante consiste à placer le joueur de *keng* sur un seul plot, cette fois-ci un peu plus large. Il doit alors rester dessus et tourner continuellement sur lui-même sans arrêter le son et sans tomber. Le vainqueur gagnera ici un quart du buffle ou du bœuf qui aura été sacrifié.

1-1.3 Musique et mouvements (des mouvements de danse significatifs)

La musique et les mouvements corporels des musiciens revêtent un aspect sémantique dans les musiques rituelles et particulièrement lors des funérailles. La musique et plus particulièrement la mélodie du *keng* véhiculent un message traduisible par les spécialistes musiciens hmong, en un véritable texte. Musique et mouvements, dans une étroite complémentarité, sont porteurs de signification, s'adressant au mort et aux esprits. La musique est signifiante.

Les pièces instrumentales sont porteuses d'une signification (plutôt de l'ordre de l'usage) attribuant à la musique une signification linguistique dont voici quelques exemples :

*Ainsi, la première pièce jouée auprès du mort transmet ceci :

> « On a tout fait pour te guérir mais cela n'a pas marché. Maintenant tu es mort, tu es bien mort. »

*La pièce musicale exécutée trois fois par jour s'adresse aussi au mort :

> « Voici ton repas, regarde tout le monde meurt : le cochon est mort, le coq est mort, la vache est morte, comme toi, ils sont bien morts. Maintenant que tu es mort et bien mort, remercie l'esprit de la maison avant de prendre ton repas. »

*La musique accompagnant les pleurs doit soutenir les lamentations. Le *keng* doit jouer pendant toute la durée des lamentations et conclure rapidement sa pièce lorsque les pleurs s'arrêtent. Bien souvent trois ou quatre joueurs de *keng* se relaient car les pleurs durent six ou huit heures voir toute la journée.

Un musicien me disait :

> « La durée des pleurs est souvent longue chez les proches du défunt et surtout chez un proche de la vie conjugale. Il se rappelle bien souvent les disputes et le non-respect : il pleure amèrement et regrette profondément. »

Le rôle principal du keng est donc de soutenir les pleurs mais en même temps il continue à s'adresser au mort et à lui dire :

> « Maintenant que tu es mort et bien mort tu dois remercier les esprits de la maison, les esprits des ancêtres et quand tu partiras il faudra dire au revoir à l'esprit de la porte. »

*Enfin, la dernière pièce jouée au moment où le mort quitte la maison, pièce qui continue de l'accompagner jusqu'au lieu de l'enterrement, est une pièce très précise et qui redouble de conseils :

> « Maintenant tu es déjà mort, tu dois remercier les esprits de la maison et leur dire au revoir. Il faut aussi dire au revoir à l'esprit de la porte de la maison. Enfin dans la cour, il faudra dire au revoir à l'esprit du village et le remercier de t'avoir donné de quoi manger, la nature, les rizières... , de t'avoir supporté et aidé tout au long de ta vie. »

puis,

> « Maintenant, tu es déjà mort, part et ne revient plus. Avant tu as logé dans cette maison tu as fait ce que tu voulais. Maintenant tu es mort et tu dois la quitter pour toujours et ce à partir de cette minute. Je vais te montrer le chemin pour rejoindre le pays des ancêtres. »

Les mouvements dans une étroite complémentarité avec la musique et le texte qu'elle véhicule sont aussi porteurs de significations bien précises.

*Les mouvements de circonvolution autour du poteau central de la maison (pilier des ancêtres) signifient ceci : dans un sens, ils incitent le mort à remercier l'esprit de la maison pour l'avoir protégé pendant toute sa vie, à dire au revoir à l'esprit de la porte et

enfin l'accompagne vers les ancêtres ; dans l'autre sens, les mouvements insistent sur le fait que le défunt est bien mort et l'empêchent de revenir parmi les habitants du village.
* Les mouvements circulaires du joueur de *keng* tournant sur lui-même consistent à dire au revoir à l'esprit de la maison et à le remercier quand il tourne trois fois sur sa gauche et à l'esprit de la porte quand il tourne trois fois sur sa droite.
Ces mouvements choquent les parents proches et suscitent souvent des pleurs car ils voient dans ces mouvements de danse une confirmation que le mort est bien mort et qu'il va devoir partir et ne plus revenir.
* D'autres mouvements sont omniprésents au cours des morceaux joués trois fois par jour pour le mort au moment des repas (petit-déjeuner, déjeuner et dîner). Ces mouvements de danse du joueur de *keng,* tournant sur lui-même mais en position accroupie, s'adressent au mort pour l'inciter à imiter le musicien :

> « Fais comme moi, trois fois le tour avant de prendre ton repas Et tu dois te prosterner devant l'esprit de la maison avant de manger. »

* La position fixe à genoux du joueur de *keng* peut quant à elle s'étendre sur un temps assez long. Il s'agit d'un mouvement de respect vis-à-vis de l'esprit protecteur de la maison, c'est le mouvement de prosternation par excellence !
* Enfin, les mouvements accroupis, sans mouvement de circonvolution du joueur de *keng*, mais avec une simple marche sautillée vers l'avant, s'adressent au mort : ils l'invitent à effectuer une prosternation à l'esprit de la maison et aux ancêtres pour pouvoir quitter cette maison pour toujours.

Notons que les mouvements de circonvolution omniprésents dans les rituels de funérailles et porteurs de significations symboliques sont mentionnés au cours des légendes racontant la création du monde.
Ces légendes retracent la création du ciel et de la terre mais aussi la création de la colonne reliant le ciel et la terre. C'est cette notion de mât central reliant le ciel et les hommes que nous retrouvons dans chaque foyer comme pilier central de la maison représentant le pilier des ancêtres. Ils se retrouvent bien souvent au centre de la plupart des mouvements de circonvolution effectués par le joueur de *keng*.
L'un des anciens d'un village hmong rencontré au cours de mes séjours au Laos me disait :

> « Le monde est divisé en deux : la terre et le ciel. L'un est en bas, l'autre en haut et ils se font face. Le lien c'est la colonne que le ciel a placée pour pouvoir atteindre de la terre la porte du ciel. Il y a très très très longtemps, lorsque le monde se mettait en place, la colonne est venue se placer en dansant, elle tournait sur elle-même et autour du ciel avant de se placer au centre de la terre et de relier terre et ciel.

En même temps l'un des fils de la divinité céleste l'accompagnait dans son mouvement en tournant lui-même constamment autour de la colonne comme font nos joueur de *keng*. »

Nous retrouvons une autre version de cette légende dans les écrits du père Mottin :

« Le ciel libéra alors le grand pieu qui supporte le ciel, et qui en est fixé à la porte. Tournoyant, tournoyant, tournoyant, le pieu vint se poser sur la terre. Le ciel prit Mblong La Kay et le posa au pied du pieu. - Le pieu fit alors le tour du ciel en tournoyant, tandis que Mblong La Kay faisait lui-même le tour du pieu en tournant.-Le pieu parvint à mi-distance du ciel toujours en tournoyant, et Mblong La Kay parvint jusqu'à la première branche du pieu, tout en tournoyant lui aussi.- Le ciel ramena alors Mblong La Kay sur la terre ... »[140]

Les mouvements de danse du joueur de *keng* exécutés lors des musiques de funérailles sont donc porteurs de signification bien précise appuyant le discours transmis par la musique elle-même.

Par contre, dans les répertoires de divertissement, les musiques participent à des jeux compétitifs où les mouvements ne possèdent aucune signification. Ils sont avant tout présents en tant que prouesses physiques. C'est ainsi que les jeunes gens rivalisent par des acrobaties de plus en plus complexes et impressionnantes et conquièrent peu à peu le cœur des jeunes filles.

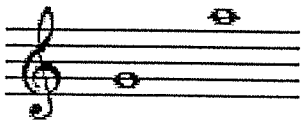
1-2 ANALYSE MUSICALE

La musique de l'orgue à bouche hmong, le *keng*, est entièrement liée à la danse. Le joueur de *keng* s'accompagne presque systématiquement de mouvements de danse oscillant entre de simples mouvements de circonvolution et de véritables acrobaties.
Les répertoires de cet instrument se regroupent en deux circonstances de jeu bien précises :
L'une rituelle concerne essentiellement les musiques de funérailles auxquelles peut s'ajouter la pièce jouée pour l'esprit du keng avant toute utilisation de cet instrument ; l'autre circonstance, celle de divertissement, regroupe les musiques de jeux de compétitions du nouvel an et les pièces d'orgue à bouche propre aux cours d'amour et aux soirées intimes. Ce dernier répertoire dévoile une véritable littérature orale.

1-2.1 Structure scalaire

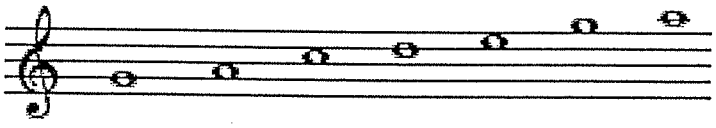
Toutes les pièces d'orgue à bouche hmong utilisent un même type d'échelle sur un ambitus de plus d'une octave.

Ambitus *(exemple 296)*



Ensemble des notes utilisées *(exemple 297)*

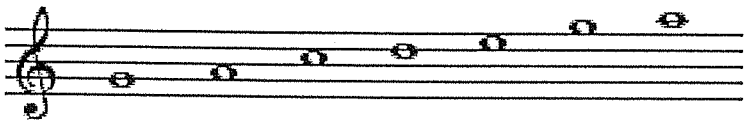
L'échelle la plus utilisée est la suivante :



Or le *keng* ne possède que six tuyaux et émet sept sons différents. Ceci est possible grâce à la particularité du tuyau principal, le tuyau le plus large et le plus court, possédant à lui seul trois anches. Ce tuyau produit un son en permanence que son trou de jeu soit obturé ou non. On distingue nettement deux sons différents : lorsque le trou de jeu est fermé *Sol* aigu ou lorsqu'il est ouvert *La* aigu.

Echelle pentatonique anhémitonique *(exemple 298)*

Les orgues à bouche varient en taille et en hauteur sonore mais le plus grand nombre de pièces enregistrées et transcrites ici pour l'analyse utilisent une même échelle pentatonique anhémitonique :

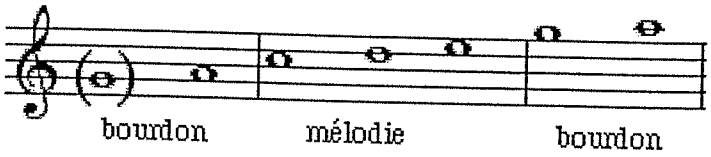


(première pièce quand quelqu'un est mort, pièce jouée trois fois par jour autour du mort, pièce de deux keng simultané, pièce de compétition acrobatique du nouvel an , pièce de cour d'amour (...)

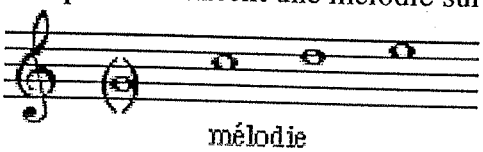
dont l'utilisation est la suivante *(exemple 299)* :

---

[140] Jean Mottin, *Contes et légendes Hmong Blanc,* Don bosco Press, Bangkok, 1977, pp. 11-12.

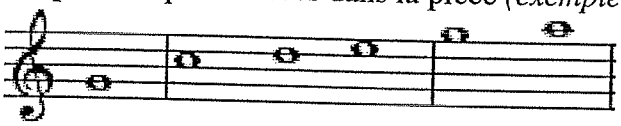


Ces pièces énoncent une mélodie sur trois voir quatre notes *(exemple 300)*



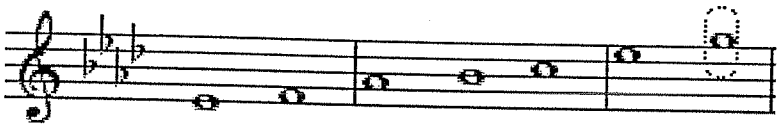
Tandis que les autres notes de l'échelle sont utilisées en bourdon alternatif.

Une pièce particulière des funérailles « La Levée du corps » (cd II, 22, annexe 63) utilise cette même échelle avec moins de possibilités de jeu. Certaines notes ne sont tout simplement pas utilisées dans la pièce *(exemple 301)* :

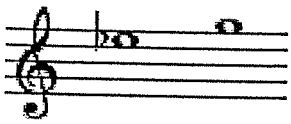


<u>Une échelle à part</u> *(exemple 302)*

La pièce « Prélude pour l'esprit du keng » possède une échelle particulière. Elle présente un plus grand nombre de sons différents que dans les échelles habituellement employées en introduisant une note supplémentaire pour le bourdon qui n'est pas ici une simple octave.



Ceci apparaît comme une conséquence de l'accord de l'instrument :
Les notes bourdon *(exemple 303)*



correspondent à l'organologie particulière du gros uyau produisant deux sons différent selon l'ouverture ou la fermeture de son trou de jeu. Or ici, le trou de jeu fermé produit le son *Mi* et le trou de jeu ouvert le son *Sol*.

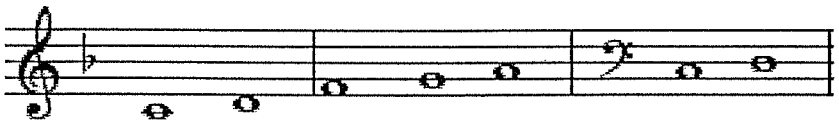
Tout laisse à penser que le tuyau principal serait accordé trop haut par rapport à l'accord des autres orgues à bouche. La note *Sol* produite à vide semble ici légèrement

trop haute et devrait normalement produire le son *Fa* (si l'on s'en réfère à toutes les autres pièces et autres instruments).

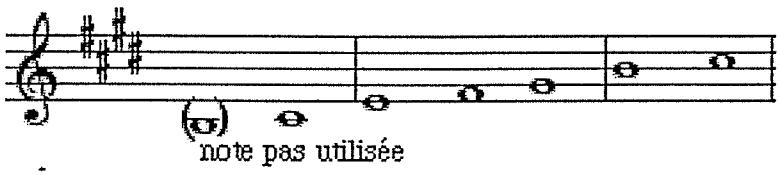
Différentes échelles

Enfin, chaque musicien utilise un instrument différent et certaines pièces laissent entendre les échelles suivantes qui n'utilisent pas forcément toutes les possibilités de jeu de l'instrument.

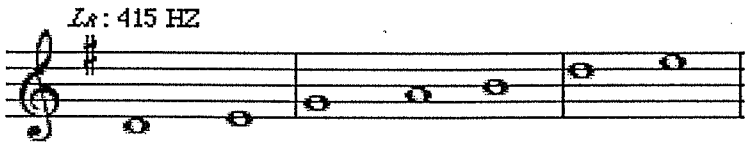
Exemple 304 : « Musique d'accompagnement des pleurs », (cd II, 21, annexe 62)



Exemple 305 : « Musique des trois plots » , (cd II, 26, annexe 66)

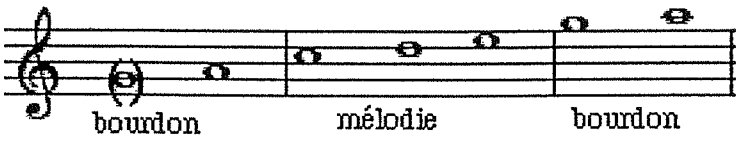


Exemple306 : « Pièce de cour d'amour n° 2», (cd II, 31, annexe 71)

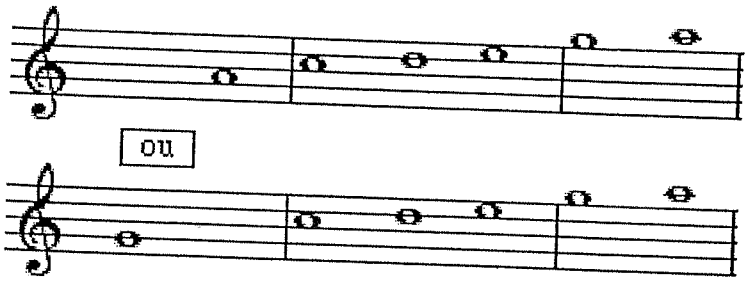


Pièces au naturel *(exemple 307)*

Par souci de cohérence dans les analyses, nous transposerons les pièces au naturel :



Nous nous retrouverons confrontés ponctuellement pour certaines pièces à deux variantes différentes de cette échelle *(exemple 308)* :



1-2.2 Analyse formelle

1-2.2.a Musique de divertissement

Les musiques de divertissement laissent percevoir deux fonctionnements bien différents selon qu'elles accompagnent des jeux de compétitions ou des cours d'amour. Il en ressort deux organisations formelles bien spécifiques à chacune.

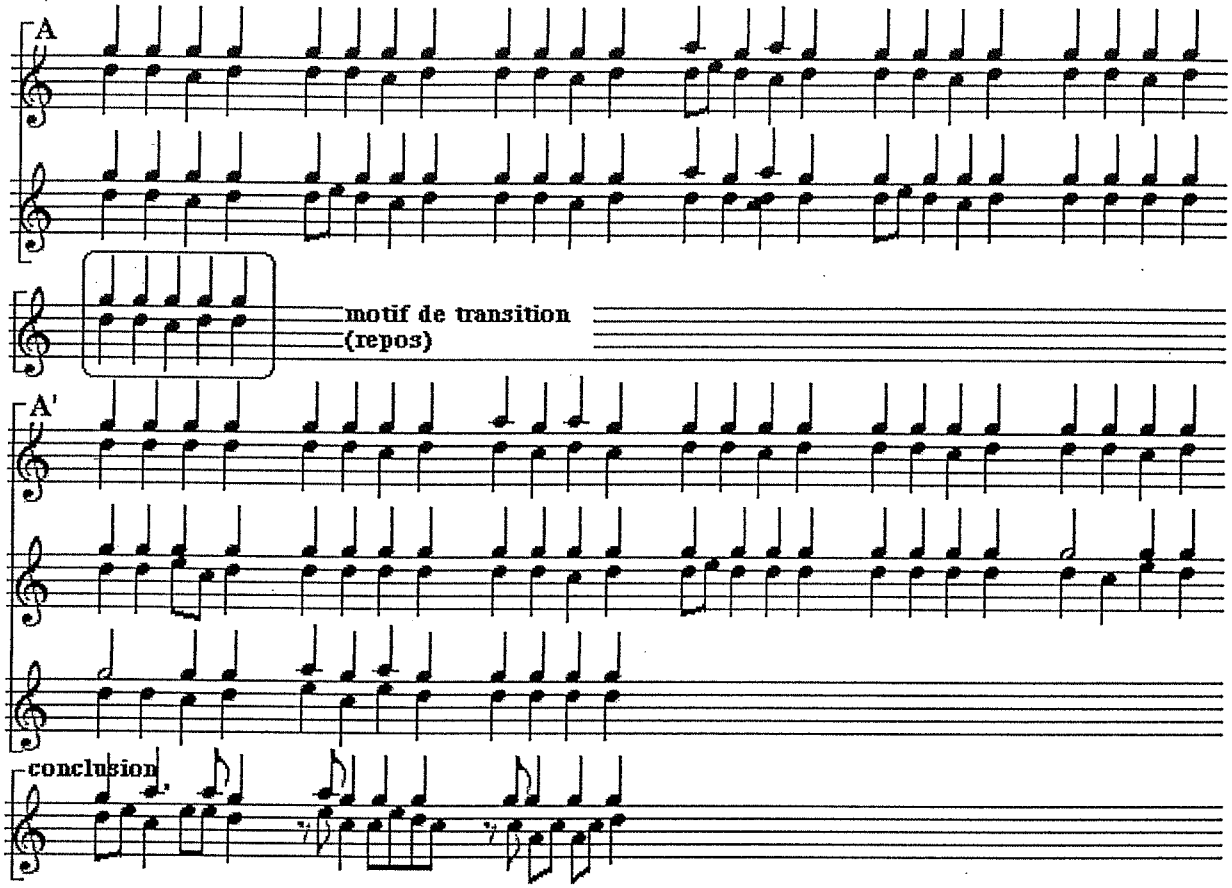
Musique de compétitions du nouvel an

Au cours de différents séjours au Laos, nous avons pu observer deux sorte de jeux de compétition impliquant une forme de danse et une forme musicale différentes :
1-Les jeux où les musiciens sautillent sur leurs pieds en tournant sur eux-mêmes ou encore de plots en plots tout en effectuant des mouvements de circonvolution sur eux-mêmes.
2-Les jeux acrobatiques au cours desquels les musiciens pratiquent des acrobaties complexes au sol (vrilles, roulades avant, arrières...) tout en jouant de l'orgue à bouche.

1-Jeu de type 1

Le premier type de jeu implique une musique mesurée. Les pièces tendent vers un « ostinato rythmique » favorisé par la répétition et la variation d'un même motif et appuyé par le sautillement des pieds marquants la pulsation. Le tempo très influencé par la gestique ainsi que par le rythme des pas a tendance à ralentir quand le musicien se fatigue. Plus le musicien excellera en technique plus les variations du ou des motifs seront importantes.

Prenons ici l'exemple du jeu des trois plots : *exemple 309,* (cd II, 26, annexe 66)



Résumé de la forme de la pièce (Tableau 26) :

A		motif sur 4 pulsations répété et varié 12 fois
motif de transition		le seul motif sur 5 pulsations
A'		motif sur 4 pulsations répété et varié 15 fois
conclusion		
		conclusion sur 3 motifs de 4 pulsations chacun
		Ce sont les motifs les plus variés quantitativement :
		introduction de multiples croches à la place de noire

Notons que le motif sur cinq pulsations apparaît ici comme une exception de cette grande régularité de motifs sur quatre pulsations. Cette exception est liée à la gestique : « le musicien reprend son souffle ». Après avoir sauté sur un plot et tourné sur lui-même le musicien prend en fait une pulsation de plus (de récupération) avant de sauter sur le plot suivant.

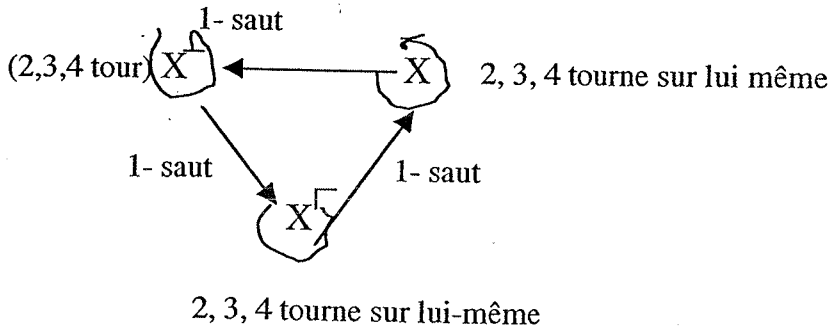
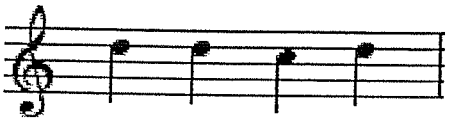


Schéma 36

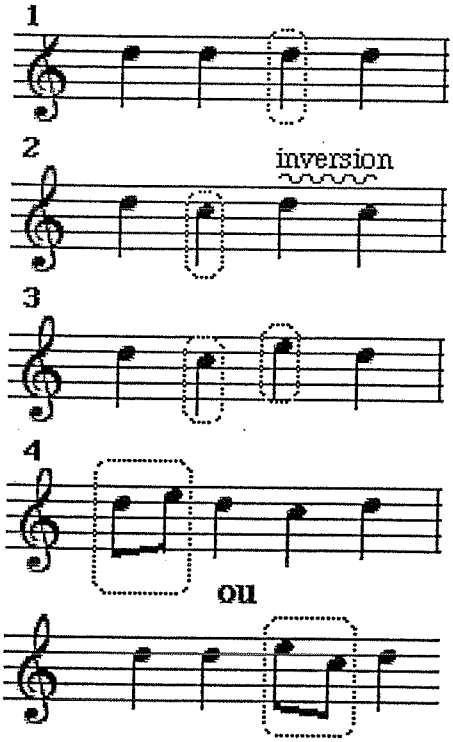
Quelles variations ?

Cette pièce est construite sur la répétition d'un seul motif constamment varié. Les variations sont plutôt qualitatives (remplacement d'une hauteur de son par une autre) et parfois quantitatives (remplacement d'une noire par deux croches). Les variations quantitatives touchent essentiellement le premier et troisième temps du motif.

***Motif** (exemple310 : motif et variation, jeu de type 1)*



Variations

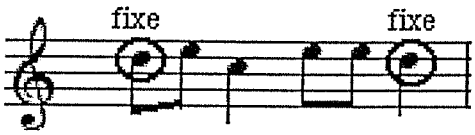


Les hauteurs de son exécutées sur les temps 1 et 4 semblent fixes : le musicien effectue systématiquement la note *ré* sauf lorsqu'il y a inversion des deux dernières notes du motif, comme c'est le cas en variation 2.

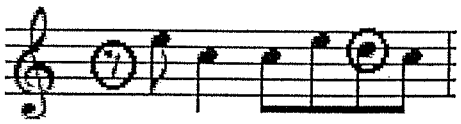
La conclusion effectue des variations particulières. Elle est construite sur l'énonciation de trois motifs, les plus variés du morceau (variations qualitatives et quantitatives nombreuses).

Exemple 311 : motifs de conclusion, jeu de type 1 :

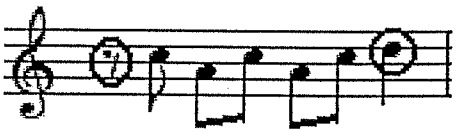
Motif 1



Motif 2

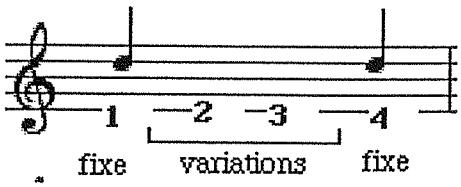


Motif 3



On retrouve les temps 1 et 4 fixes sur la note *ré* ou alors remplacés par des silences.

Exemple312 : temps fixes et temps variables

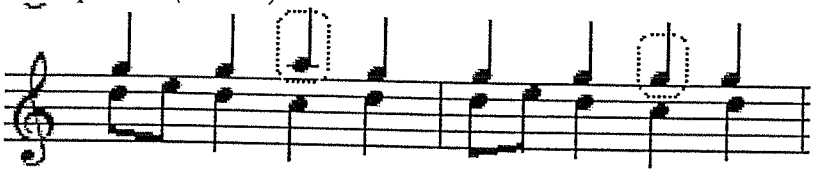


La règle de variation reposerait ici sur un encadrement du motif par une note fixe -le *Ré* - sur les temps 1 et 4 et une liberté de choix à partir des trois notes de la mélodie

pour les temps 2 et 3. Ces temps libres sont exécutés à partir de noires ou de croches.

A ceci s'ajoute également une variation ponctuelle, uniquement qualitative, du bourdon oscillant entre *Sol* et *La*.

Exemple313 (extrait) :



3- Jeu de type 2

Les jeux de cette catégorie impliquent une musique à tendance non mesurée. Le but est d'effectuer le plus grand nombre possible d'acrobaties et les plus complexes possibles, sans jamais s'arrêter de jouer du keng.

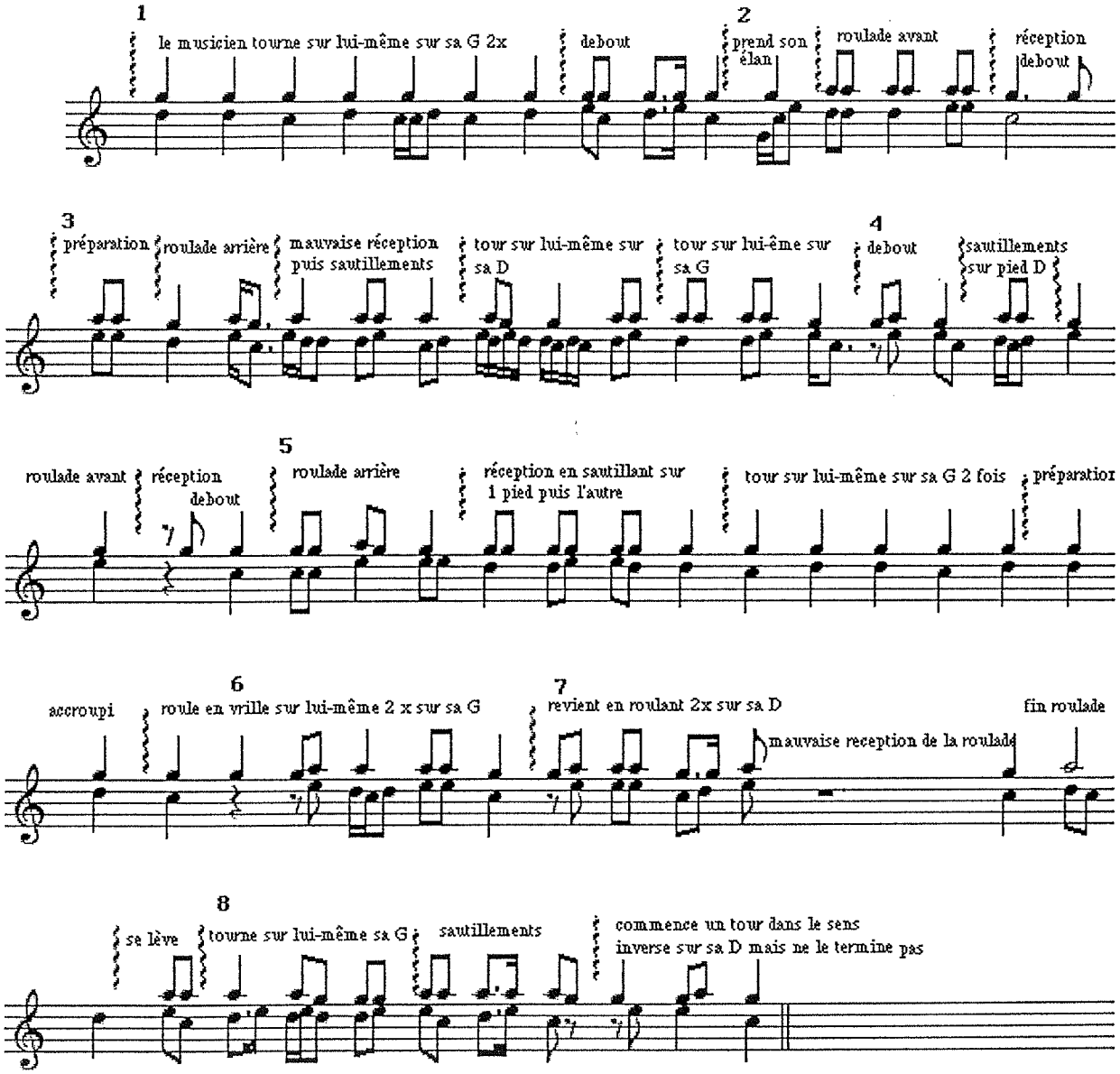
La musique apparaît comme un long développement musical influencé par le type d'acrobaties exécutées. La gestuelle et la forme musicale évoluent en synchronie : chaque phrase musicale correspond à une série d'acrobaties et se conclut simultanément avec la fin d'une prouesse acrobatique du musicien.

La forme de la pièce se présente alors comme une simple succession de différentes phrases, plus ou moins longues selon les acrobaties effectuées. Le nombre de phrases varie d'une pièce à l'autre en fonction de l'endurance du musicien. Enfin, le contenu des phrases varie également d'une pièce à l 'autre car le musicien improvise et se doit d'exceller en technique acrobatique et musicale.

Prenons en exemple une pièce enregistrée lors d'une compétition acrobatique : *Exemple 314 : pièce de compétition acrobatique,* (cd II, 27, annexe 67,dvd)

Hmong

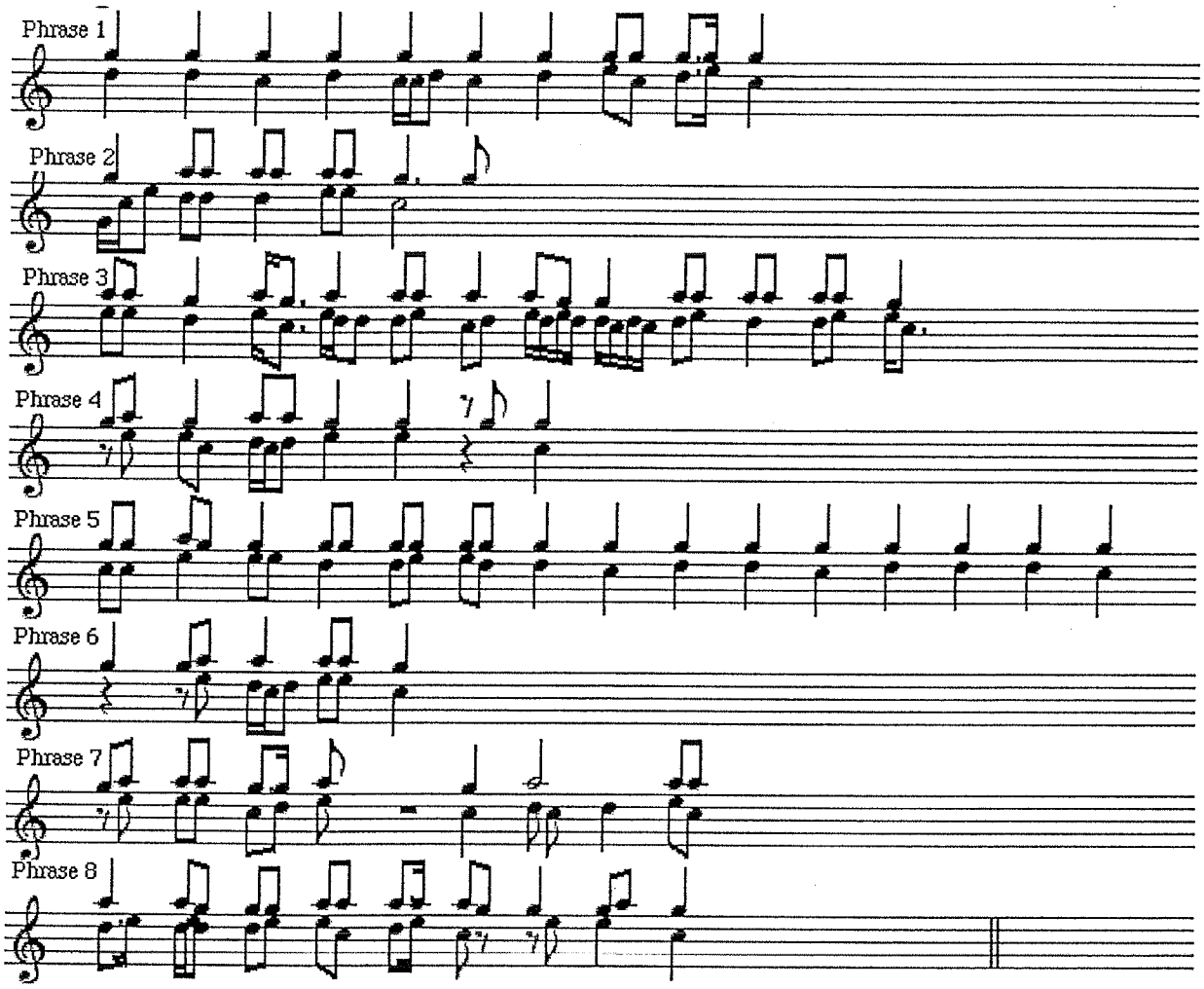
Orgue à bouche, kɛng: pièce d'un jeu de compétition acrobatique



Exemple 315 : organisation formelle de la pièce acrobatique :

HMONG

Orgue à bouche, keng: pièce de jeu de compétition acrobatique *(analyse formelle)*



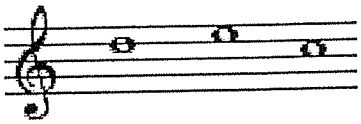
Cette pièce est composée de huit phrases dont le nombre de pulsation est irrégulier. En effet, chaque phrase accompagnant un type d'acrobatie plus ou moins complexe implique un temps de réalisation plus ou moins long.

Cette pièce semble proche d'un développement continu par succession de diverses phrases.

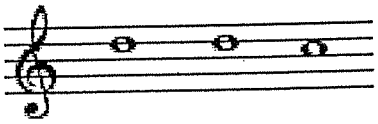
Notons un point commun entre ces différentes phrases : leur conclusion adopte un même contour mélodique.

Les fins de phrases sont généralement conclusives *(exemple 316)* :

Conclusion a



Conclusion a'



Résumé des conclusions des diverses phrases de la pièce

Phrase 1	conclusion a
Phrase 2	conclusion a
Phrase 3	conclusion a
Phrase 4	conclusion a
Phrase 5	conclusion a'
Phrase 6	conclusion a
Phrase 7	conclusion a
Phrase 8	conclusion a + conclusion a (*double conclusion)*

Pièces de cour d'amour

La forme de chaque pièce de cour d'amour est influencée par le texte transmis par le *keng*. En effet, le *keng* est porteur d'un texte significatif précis. Une véritable littérature orale est transmise par sa musique et à chaque morceau instrumental correspond un texte bien spécifique.

Le développement musical prend alors racine à partir d'un ensemble de phrases constitutif d'un texte parlé et la musique se fonde sur chacune de ces phrases en se permettant de les développer.

La langue hmong possédant un certain nombre de tons, la transmission du texte à la voix peut être perçue comme un véritable chant. C'est la mélodie de ce texte qui est reproduite par le *keng* et transmise par la musique. Cependant l'écoute successive d'un texte et de la pièce de *keng* lui correspondant suscite de nombreuses interrogations. À chaque écoute, il est particulièrement difficile de percevoir une ressemblance !

En effet, au cours de mes divers séjours, plusieurs musiciens de différents villages m'ont joué des pièces de *keng* précédées du texte que chacune de ces pièces est

censée transmettre. Le musicien me chantait alors à chaque fois le texte, suivi de la pièce instrumentale : malgré cela, à l'écoute, avant même de transcrire et de transposer au naturel, rien ne semble rapprocher le chant de la musique de *keng*. Je n'arrivais absolument pas à retrouver dans la partie mélodique du *keng*, la mélodie du chant. Le rapport devait être d'un autre ordre. Étant limité par la langue (quand on travaille auprès de sept populations différentes il est difficile de se pencher sur chacun des dialectes), je ne pouvais pas tenter une recherche du côté des tons de la langue. Mais pour avoir beaucoup travaillé avec plusieurs joueurs de *keng*, la piste musicale méritait d'être un peu plus creusé. Le discours des musiciens et leurs réactions à mes questions m'entraînaient à continuer cette recherche et cette interrogation sur la présence d'un éventuel rapport purement musical entre le texte en tant que mélodie et la pièce instrumentale en tant que musique de *keng*.

Au cours de mes différents séjours, à mon interrogation : « Mais ce n'est pas du tout la même chose ? » et à mes tentatives d'explication de mon incompréhension en chantant la musique de *keng* puis le texte pour montrer que c'est tout à fait différent, les musiciens me souriaient simplement en me laissant perplexe. Enfin, après plusieurs séjours, l'un d'eux me répondit :

> « Le *keng* est un grand joueur, il transmet bien le texte, mais il le cache. »

ajoutant quelques jours plus tard :

> « Plus un musicien est bon plus le texte est dissimulé à travers tous les sons du *keng* allant jusqu'à l'enchevêtrer et l'emmêler dans la musique. Tout le secret est là. »

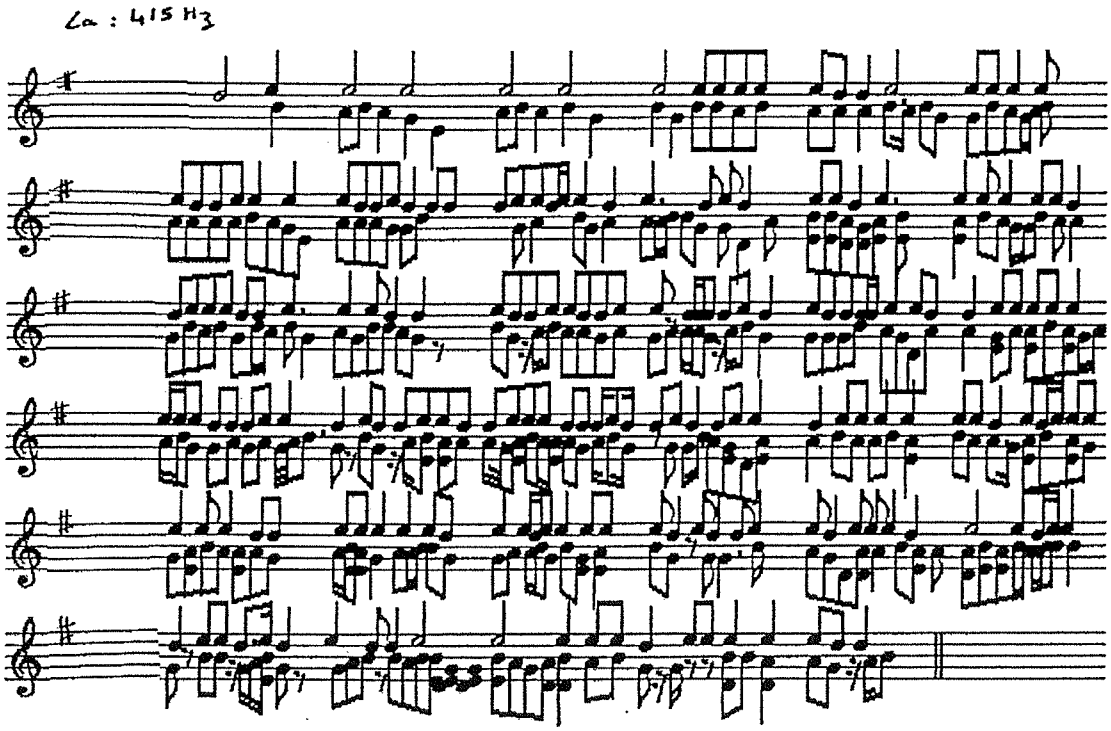
En cherchant le texte caché on s'aperçoit alors qu'il est clairement présent dans la pièce comme en témoignent les transcriptions suivantes :
Ces transcriptions ont pu être faites grâce à l'enregistrement de pièces instrumentales précédées ou suivies du texte mélodique correspondant (donc du « texte caché »), chanté par le joueur de *keng* lui-même.

Premier exemple : pièce de cour d'amour (pièce1)

Exemple 317 : cour d'amour (pièce 1) pièce instrumentale, (cd II, 29, annexe 69)

HMONG

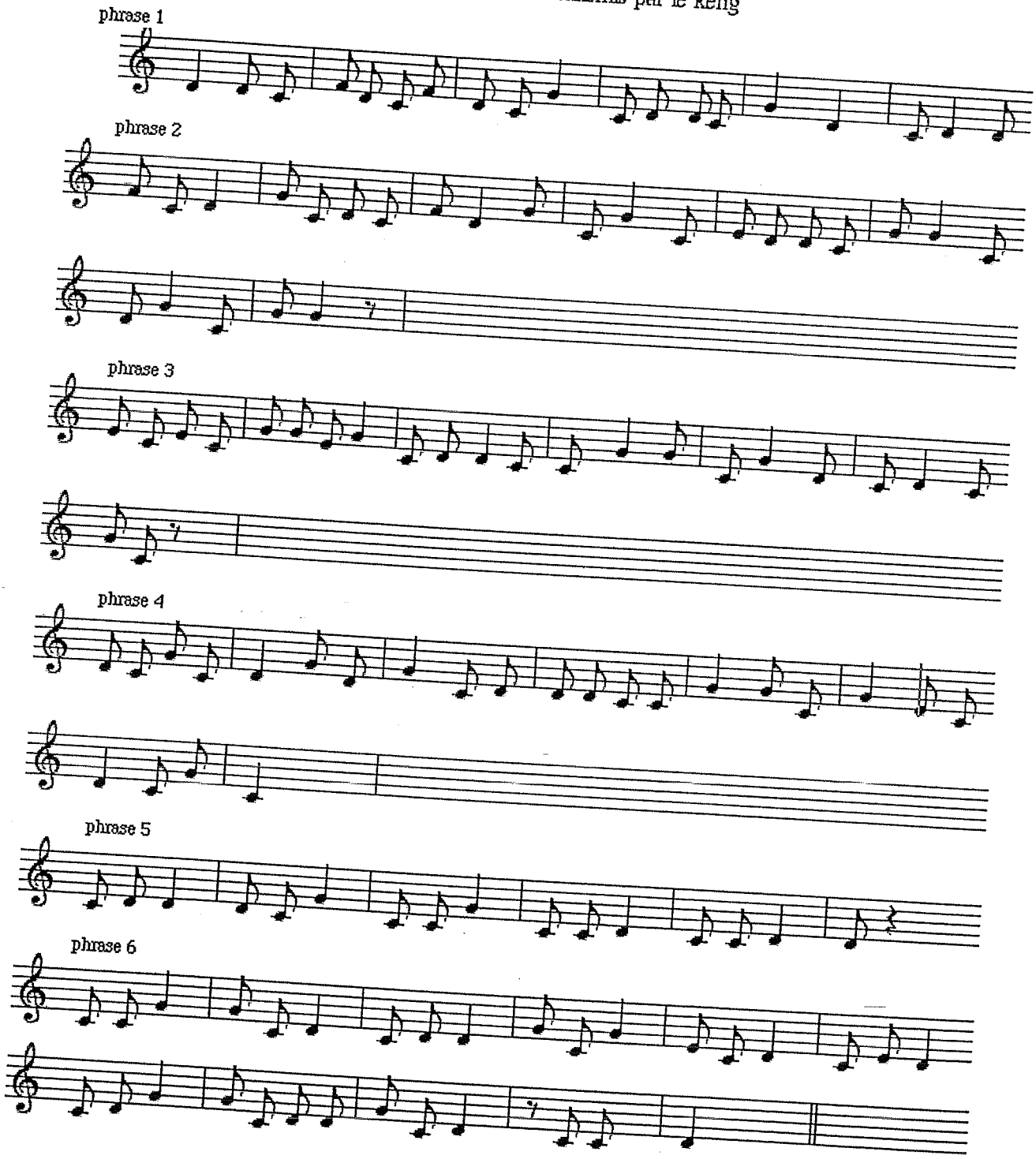
Orgue à bouche, keng: pièce de cour d'amour (pièce 1)



Exemple 318 : cour d'amour (pièce 1) texte transmis par le keng, (cd II, 28, annexe 68)

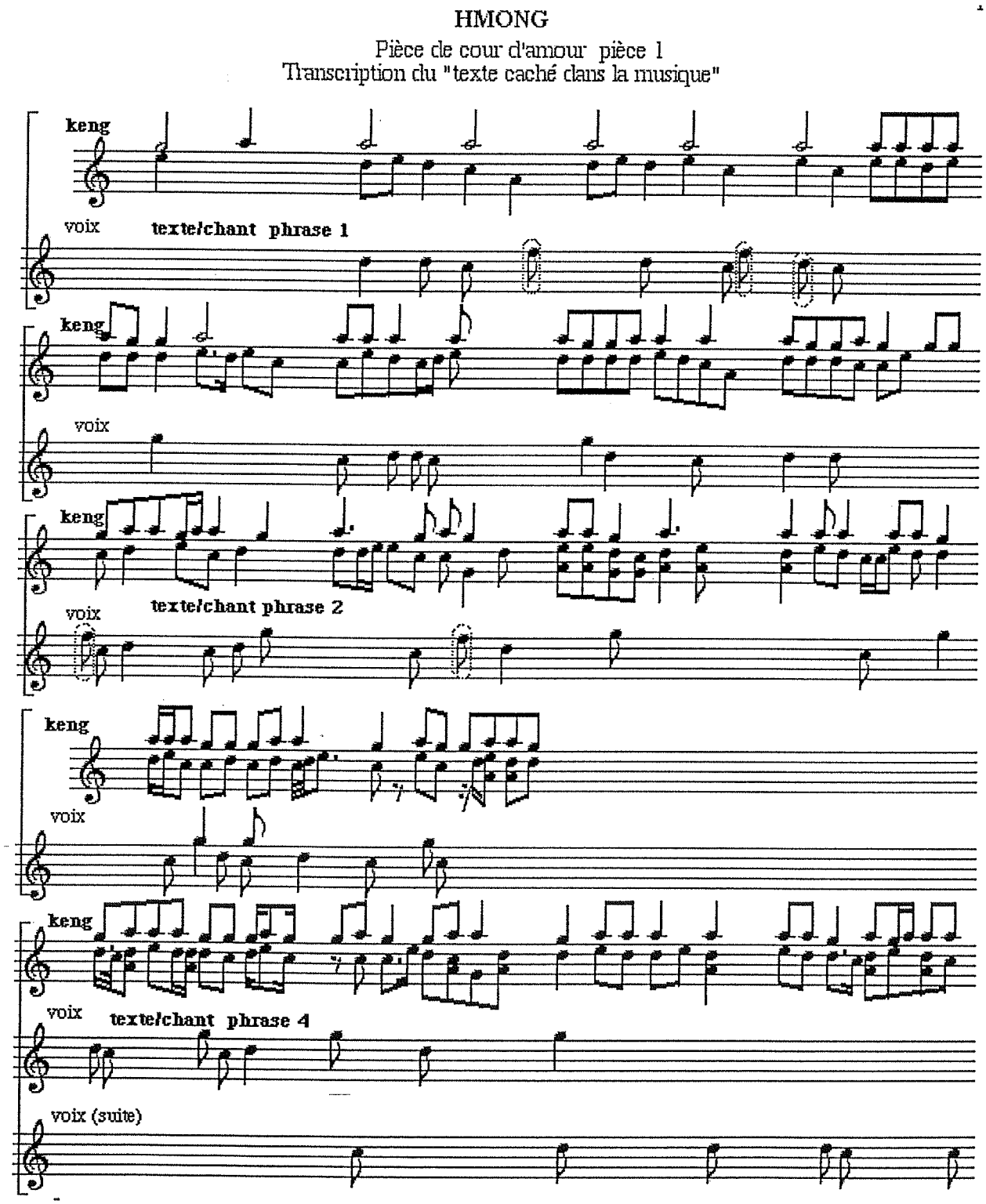
HMONG

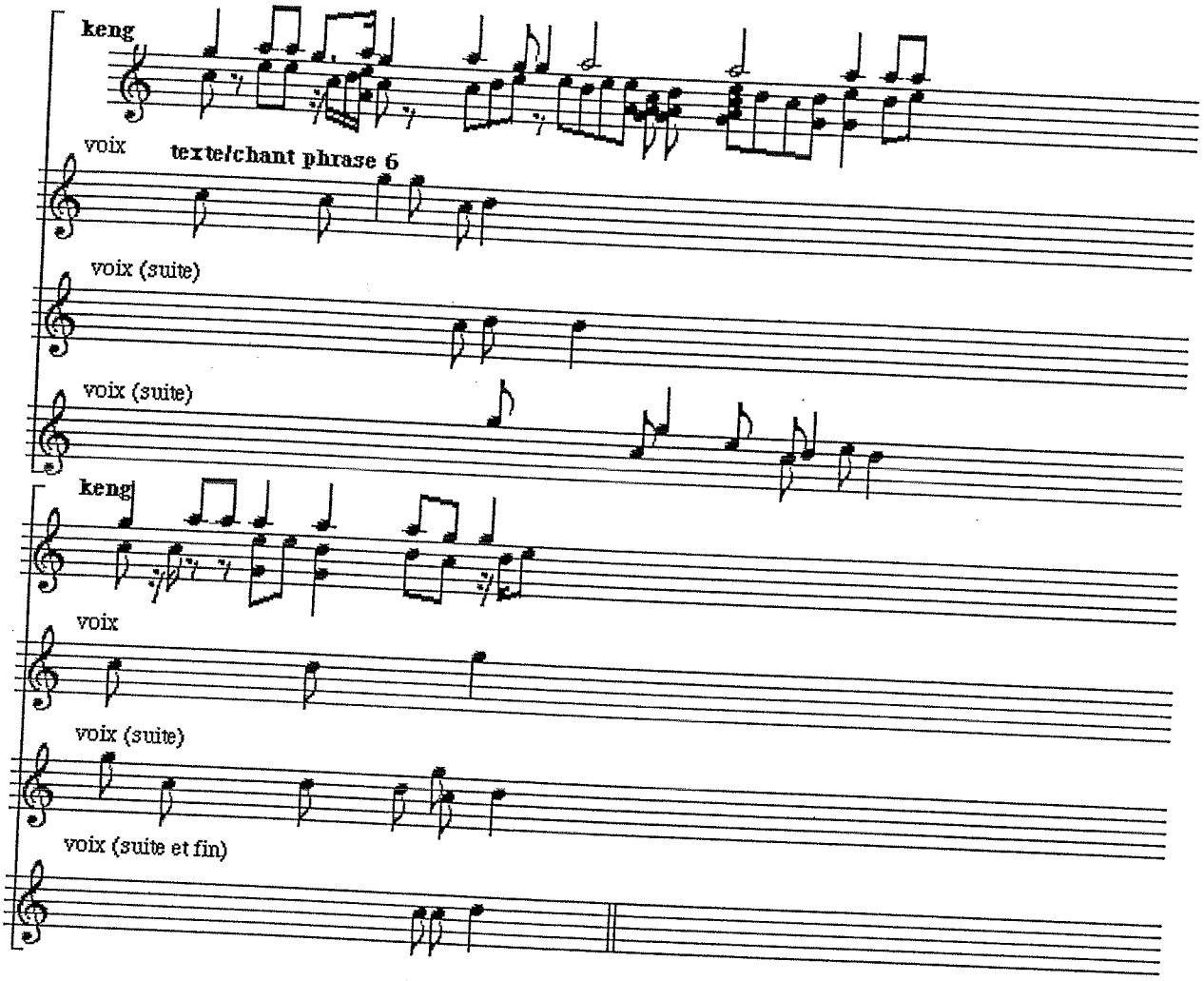
Pièce de cour d'amour: texte transmis par le keng



Exemple 319 : cour d'amour (pièce 1) « texte caché » khène / voix, (cd II, 28, annexe 68)

(les deux parties vocales et instrumentales sont transposées ici au naturel)



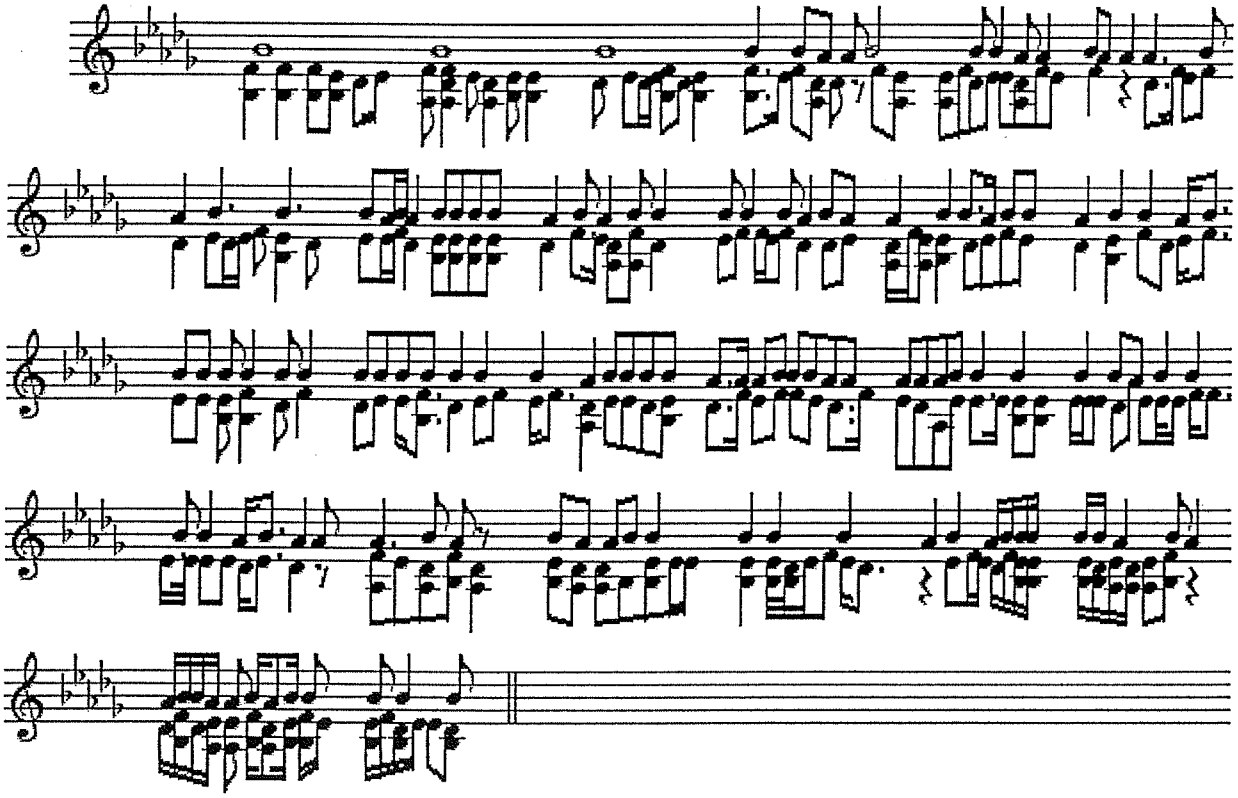

keng
voix
texte/chant phrase 6
voix (suite)
voix (suite)
keng
voix
voix (suite)
voix (suite et fin)

Deuxième exemple : pièce sur les taches quotidiennes et l'amour (pièce 2)

Exemple 320 : taches quotidiennes et amour (pièce 2), version instrumentale
(cd II, 31, annexe 71)

HMONG

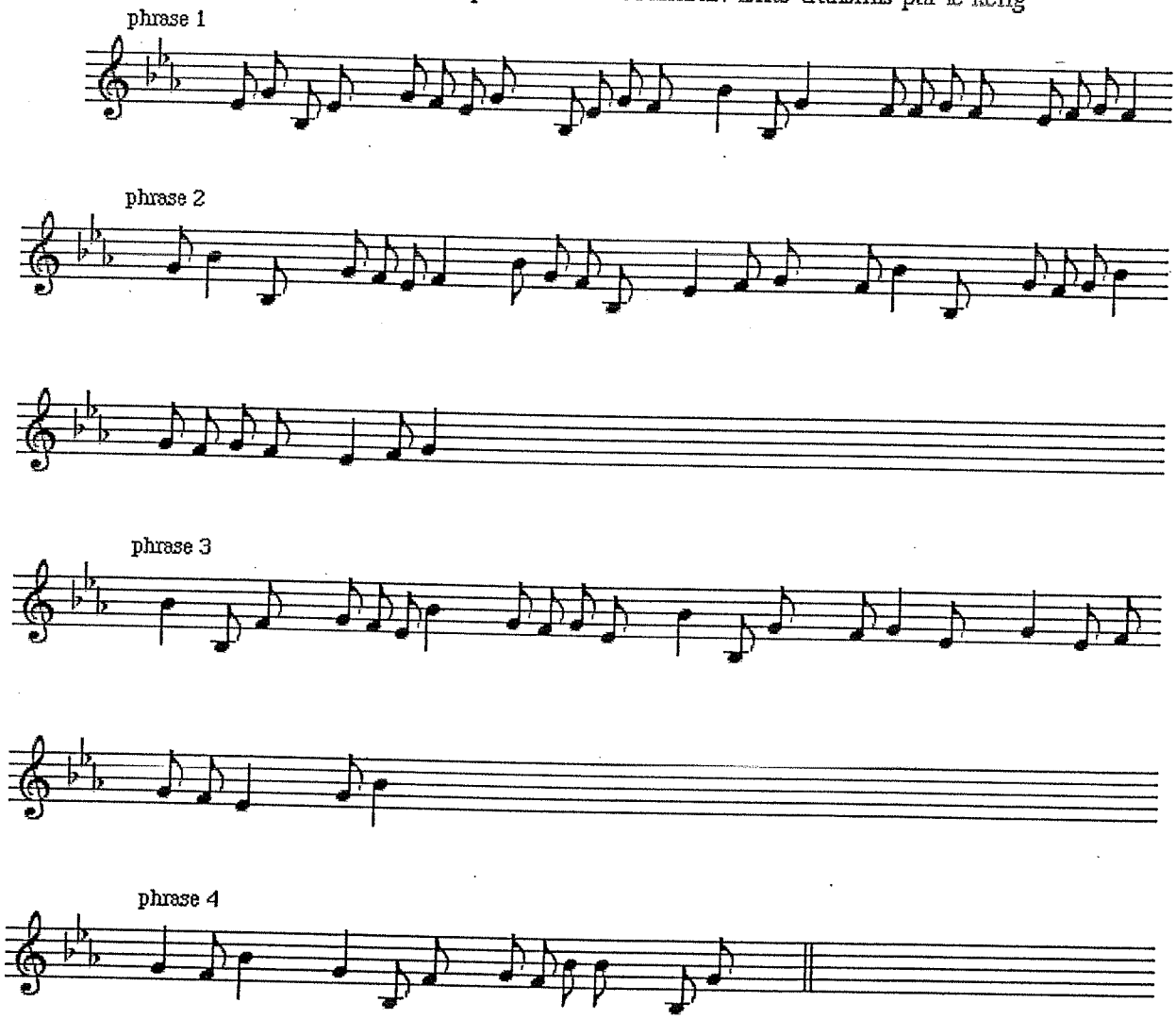
Orgue à bouche keng: pièce sur les taches quotidiennes et l'amour (pièce 2)



Exemple 321 : taches quotidiennes et amour (pièce 2) texte transmis par le keng,
(cd II, 30, annexe 70)

HMONG

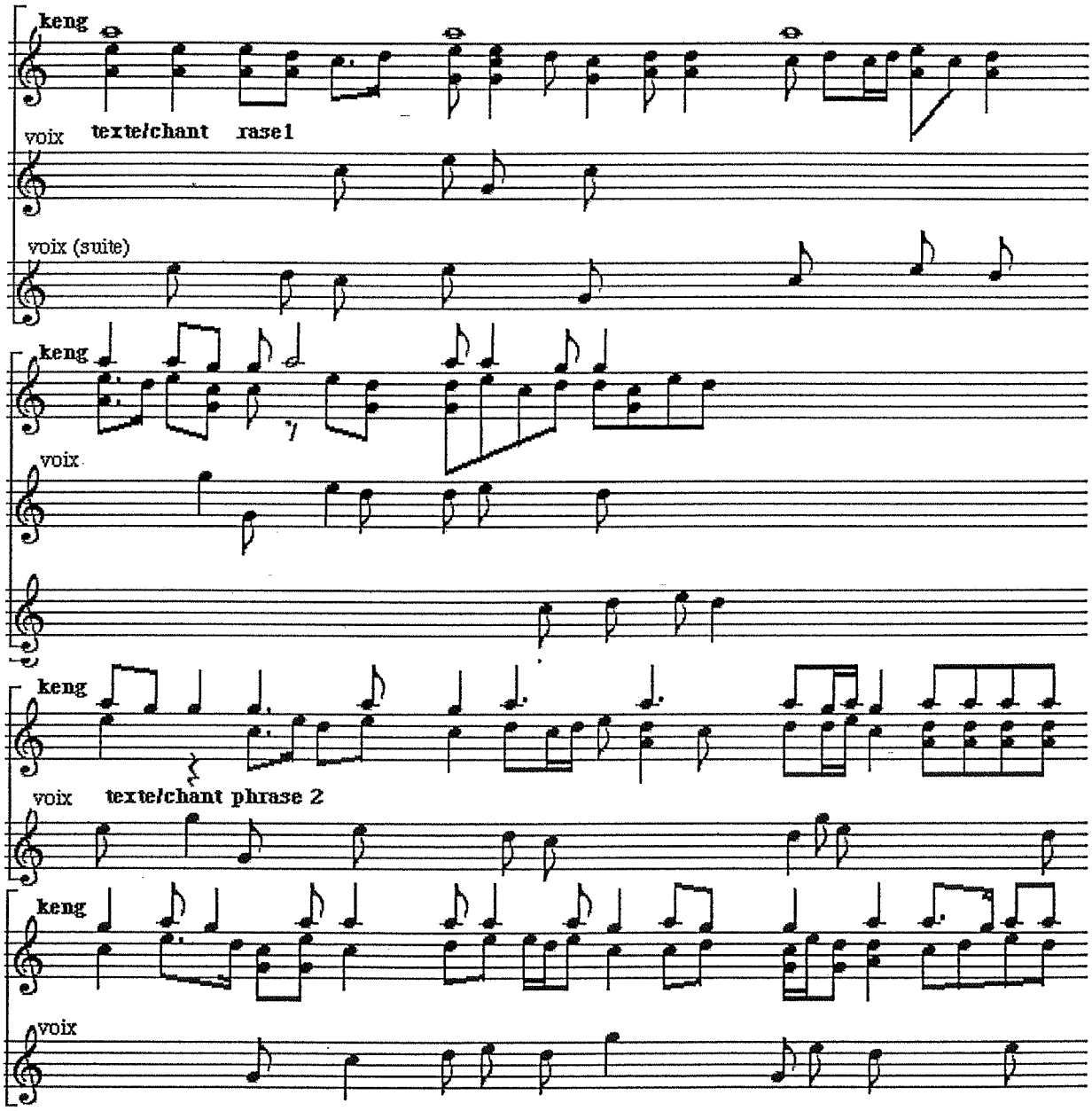
pièce sur les taches quotidiennes et l'amour: texte transmis par le keng

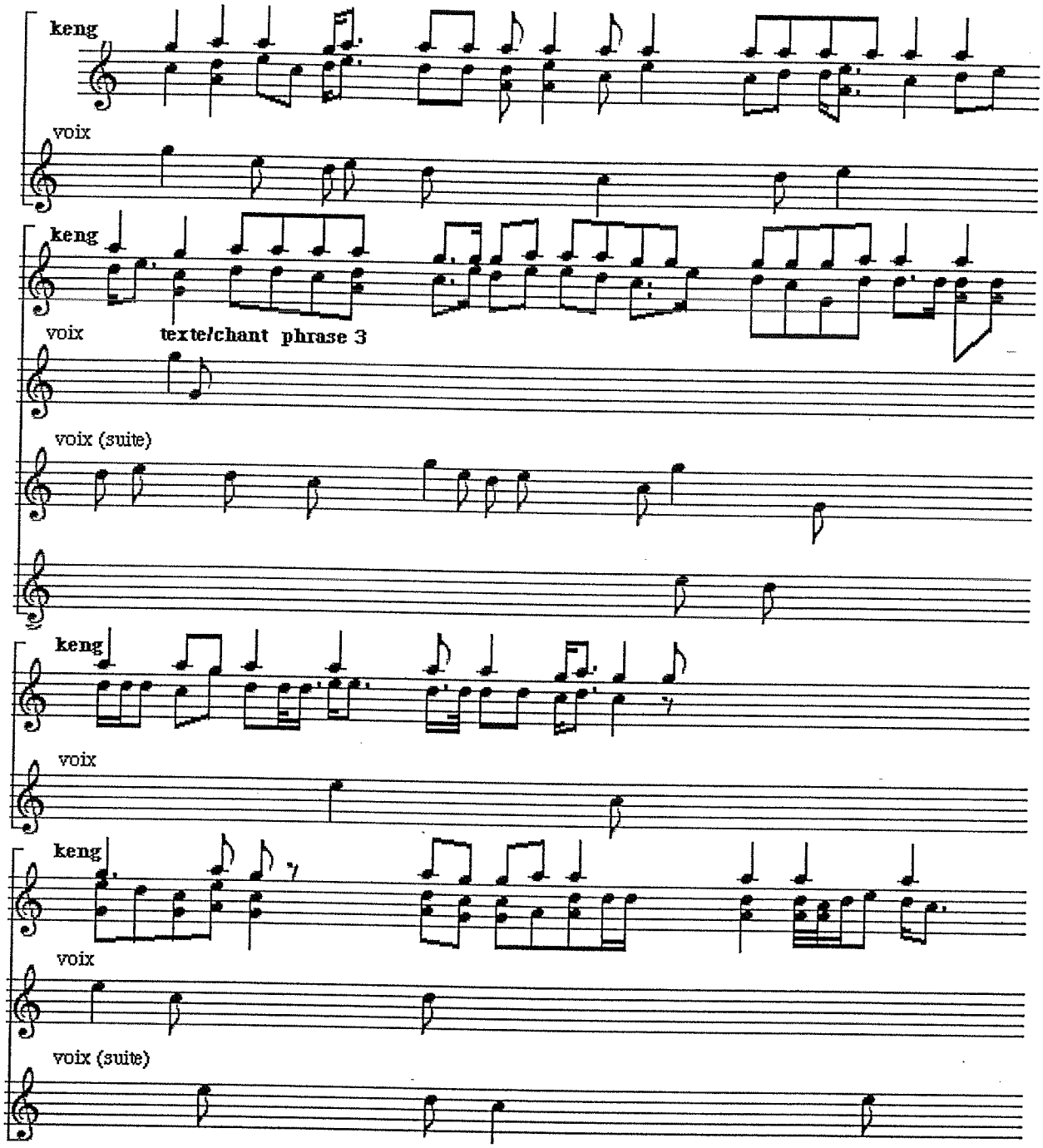


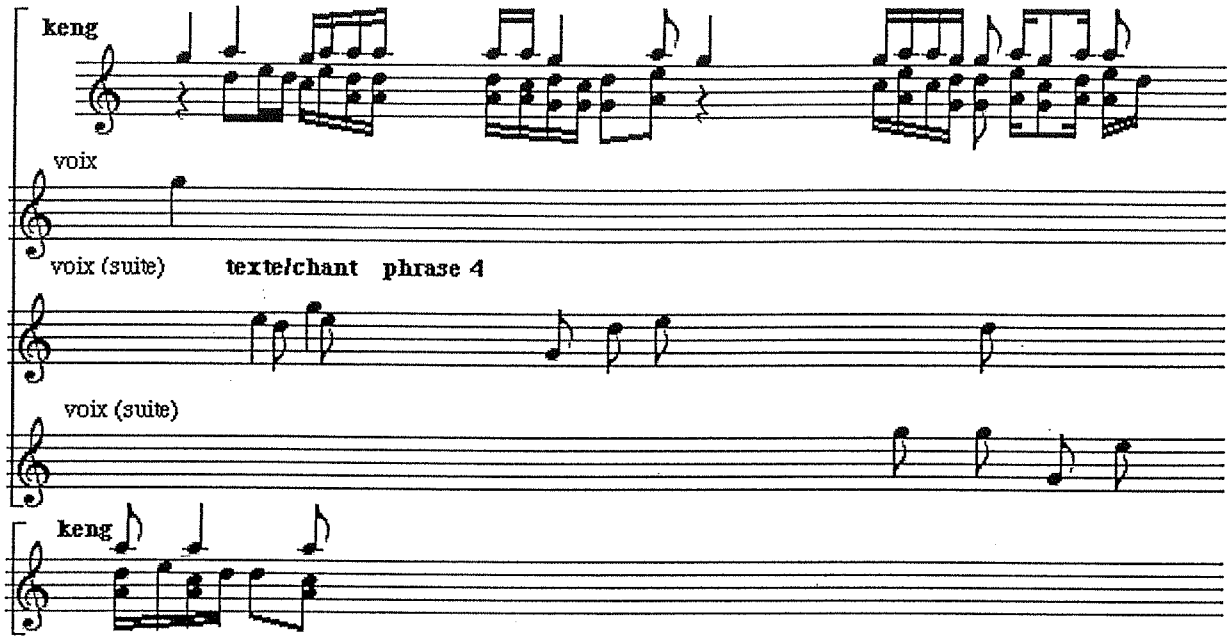
Exemple 322 : taches quotidiennes et amour (pièce 2) « texte caché » khène / voix,
(cd II, 30, 31, annexe 70, 71)
(les deux parties vocales et instrumentales sont ici transposées au naturel)

HMONG

pièce sur les taches quotidiennes et l'amour pièce 2
Transcription du "texte caché dans la musique"




keng
voix
keng
voix
texte/chant phrase 3
voix (suite)
keng
voix
keng
voix
voix (suite)



Le texte véritablement caché dans le son du *keng* oscille donc entre la mélodie, le bourdon et certaines notes constitutives de la polyphonie telles que des notes constitutives d'agrégats.
Il est évident qu'à cette démonstration et à ce stade d'analyse, devrait s'ajouter une analyse en rapport avec les tons de la langue. Mais étant limitée dans mes connaissances linguistiques, il m'est impossible de réaliser ce genre d'analyse à ce jour. Il est cependant intéressant d'avoir pu observer ce rapport purement musical dans ce jeu « de cache-cache » entre la mélodie du texte et le jeu du *keng*. Notons que les éléments du « texte caché » ne se trouvent pas forcément sur des temps régulièrement espacés, ce qui accentue la difficulté à les trouver.

1-2.2. b Musiques de funérailles

Les structures formelles des pièces de funérailles sont difficiles à définir. Il s'agit de musiques non mesurées, fortement marquées par l'improvisation et le développement des pièces qui s'avèrent très longues. En effet, on joue constamment du *keng* auprès du défunt, nuit et jour, pendant toute la période de veille du mort.

Le fondement même de la musique est ici encore une fois influencé par le texte sous-jacent qu'elle transmet. La musique dit quelque chose, elle s'adresse directement

au mort et aux esprits mais le contenu reste de l'ordre du secret : seul les spécialistes savent exactement ce que dit leur *keng* ! Les textes qui m'ont été transmis par les musiciens hmong au cours de mes séjours au Laos restent des résumés des idées principales mais je n'ai pas pu obtenir l'ensemble de chaque texte avec une précision au mot près comme ce fut le cas pour les pièces de cour d'amour.
Ainsi comme pour les cours d'amour, le texte influence la composition même de la musique par sa mélodie. Étant donné que je n'ai pas eu accès à ces textes dans leur intégralité et donc à la mélodie qui s'en dégage, l'analyse des pièces n'en est que plus difficile.

La musique est aussi étroitement liée aux mouvements de danse qui eux-mêmes sont significatifs. La structure formelle d'une pièce ne peut s'analyser indépendamment des mouvements de danse du joueur de *keng*. C'est donc la complémentarité de l'analyse musicale et des mouvements du musicien qui permettra de déterminer la structure formelle de chaque pièce.

Analyse formelle

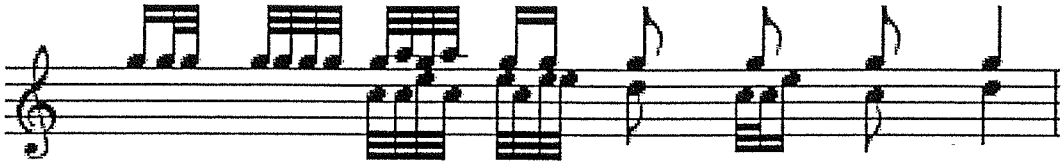
De notre impression générale ressort un gigantesque développement continu du morceau sans organisation apparente. Cependant chaque pièce possède une forme bien établie : on peut observer une réitération de certains motifs structurant le morceau et ponctuant généralement des fins de série de mouvements, ou encore de grands thèmes récurrents propres à un type de mouvements précis.

Chaque pièce est composée d'une succession de différentes grandes parties nommées A, B, C ou D. Elles correspondent :
1- à une longue phrase musicale composée du développement et de la variation d'un grand thème ou de plusieurs motifs mélodico-rythmiques.
2- à un enchaînement de différents mouvements corporels du musicien se concluant par une gestuelle de prosternation ou de salutation.

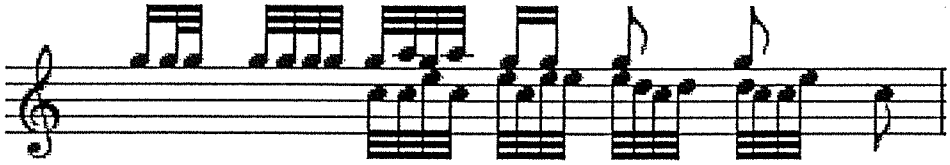
La division en différentes parties de ces grands développements continus est possible grâce à la récurrence de certains composants musicaux :

Motif de transition (Mt) *(exemple 323)*
Il apparaît sous deux formes principales :

Motif de transition 1, (cf . transcription ci-après)



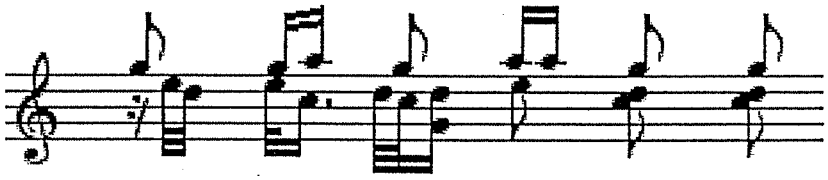
Motif de transition 2,



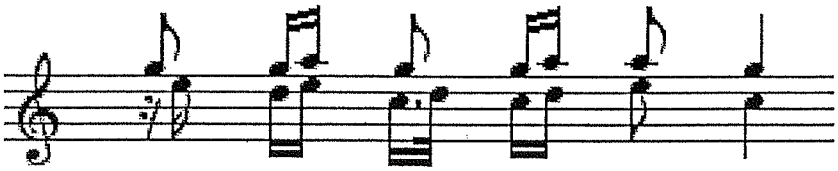
Ce motif mélodico-rythmique se distingue par sa rapidité : l'utilisation de brèves casse l'unité du développement continu et apporte une certaine densité sonore. Le motif apparaît à la fois comme une conclusion d'une phrase et comme une introduction de la phrase suivante. Tel un interlude, il occupe la fonction d'un motif de transition.

Motif de conclusion (Mc)*(exemple 324)* (cf. transcription ci-après)

Motif de conclusion 1



Motif de conclusion 2



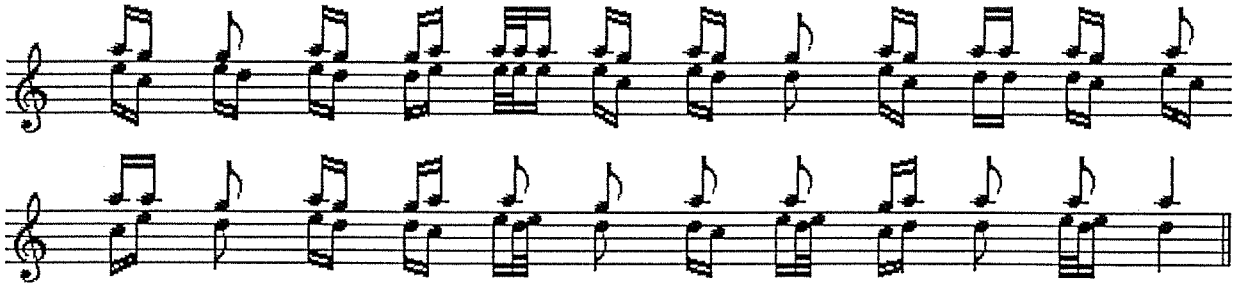
Ce motif recouvre une fonction de conclusion. Il ne conclut pas systématiquement toutes les phrases musicales ou les différents mouvements, mais uniquement les phrases musicales exécutées au moment de grandes prosternations ou de longues salutations. Il devient alors le motif conclusif de chacune des parties (A, B, C ou D) constitutives du morceau et permet de déterminer les différentes parties du morceau.

Thème 1 : un thème récurrent

L'impression de développement continu est accentuée par l'utilisation d'un assez grand nombre de thèmes et motifs différents. On peut cependant repérer l'utilisation fréquente d'un thème (le thème 1) énoncé plusieurs fois dans une même pièce et qui se retrouve

d'un thème (le thème 1) énoncé plusieurs fois dans une même pièce et qui se retrouve également d'une pièce à l'autre. Son énonciation peut prendre plusieurs formes, soit exactement tel qu'il est noté ici, soit plus ou moins varié ou encore développé.

Exemple 325 : thème 1 (cf. transcription ci-après)



Ce thème se retrouve systématiquement lors des grandes prosternations à genoux et ponctuellement lors des mouvements de circonvolution autour du pilier central de la maison.

Prenons en exemple deux pièces qui se trouvent également en exemple dans le clip vidéo joint à cette thèse :

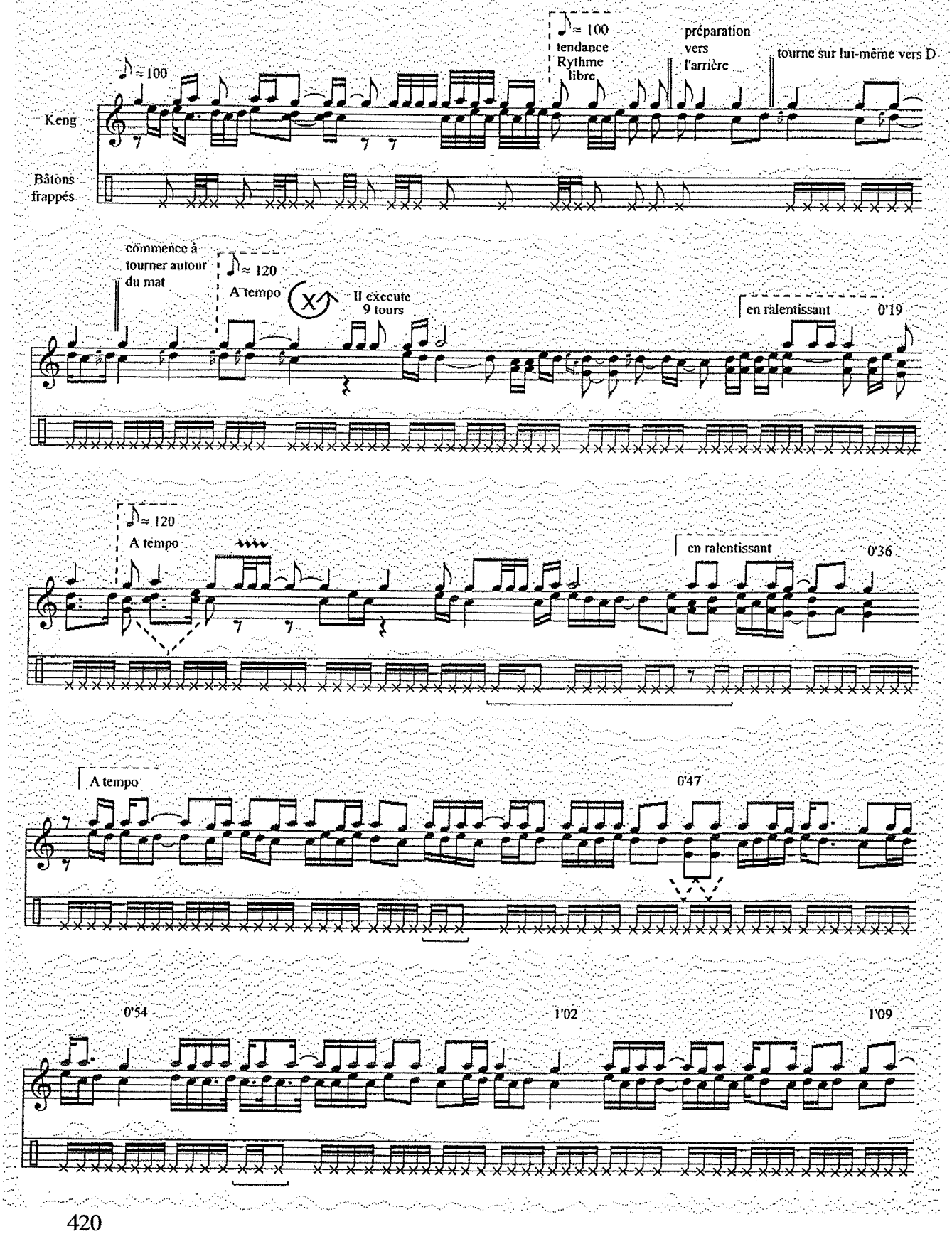
1- la première pièce jouée auprès du mort quand il vient de mourir.

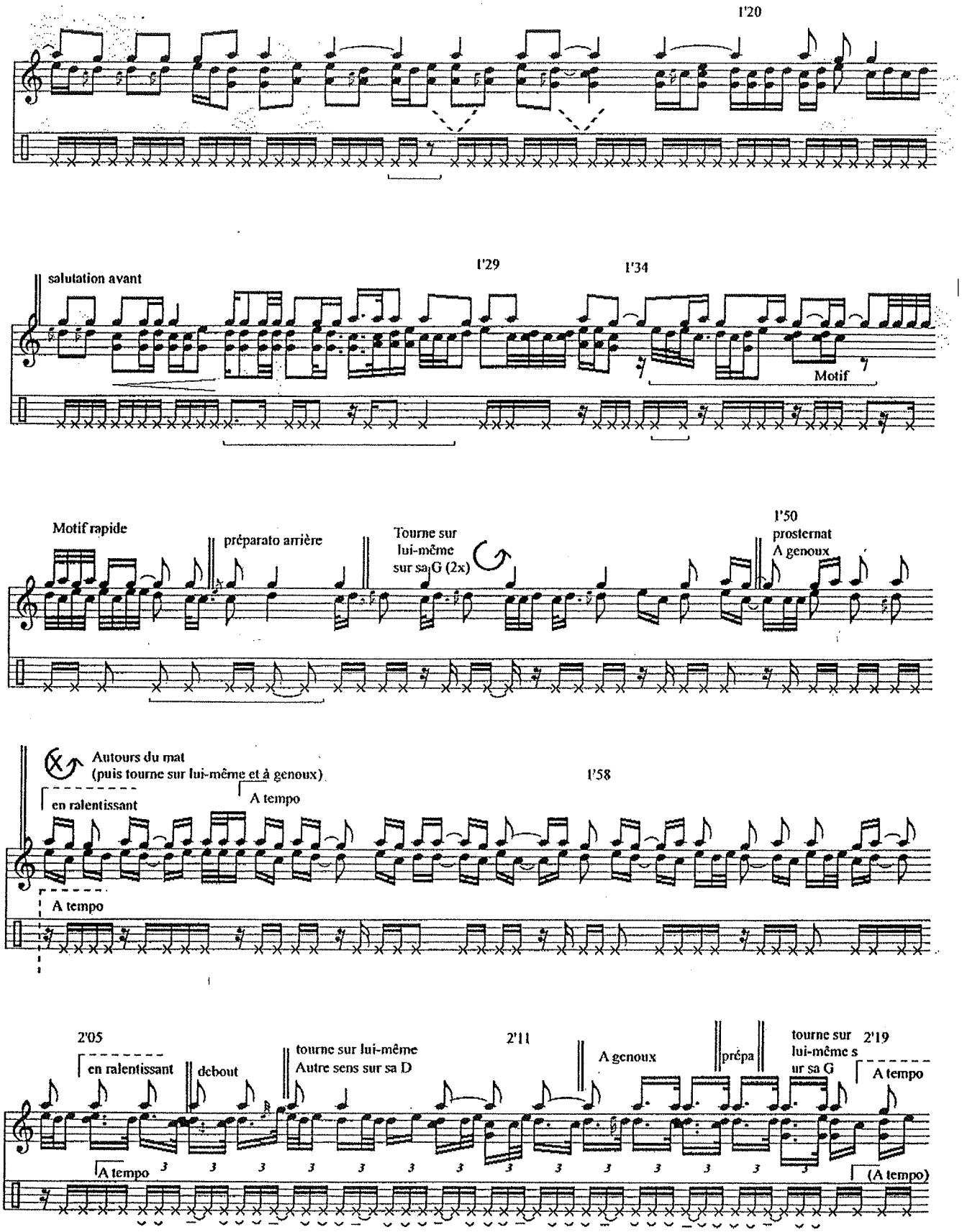
2- la pièce jouée trois fois par jour auprès du défunt pendant tous les jours de veille du mort.

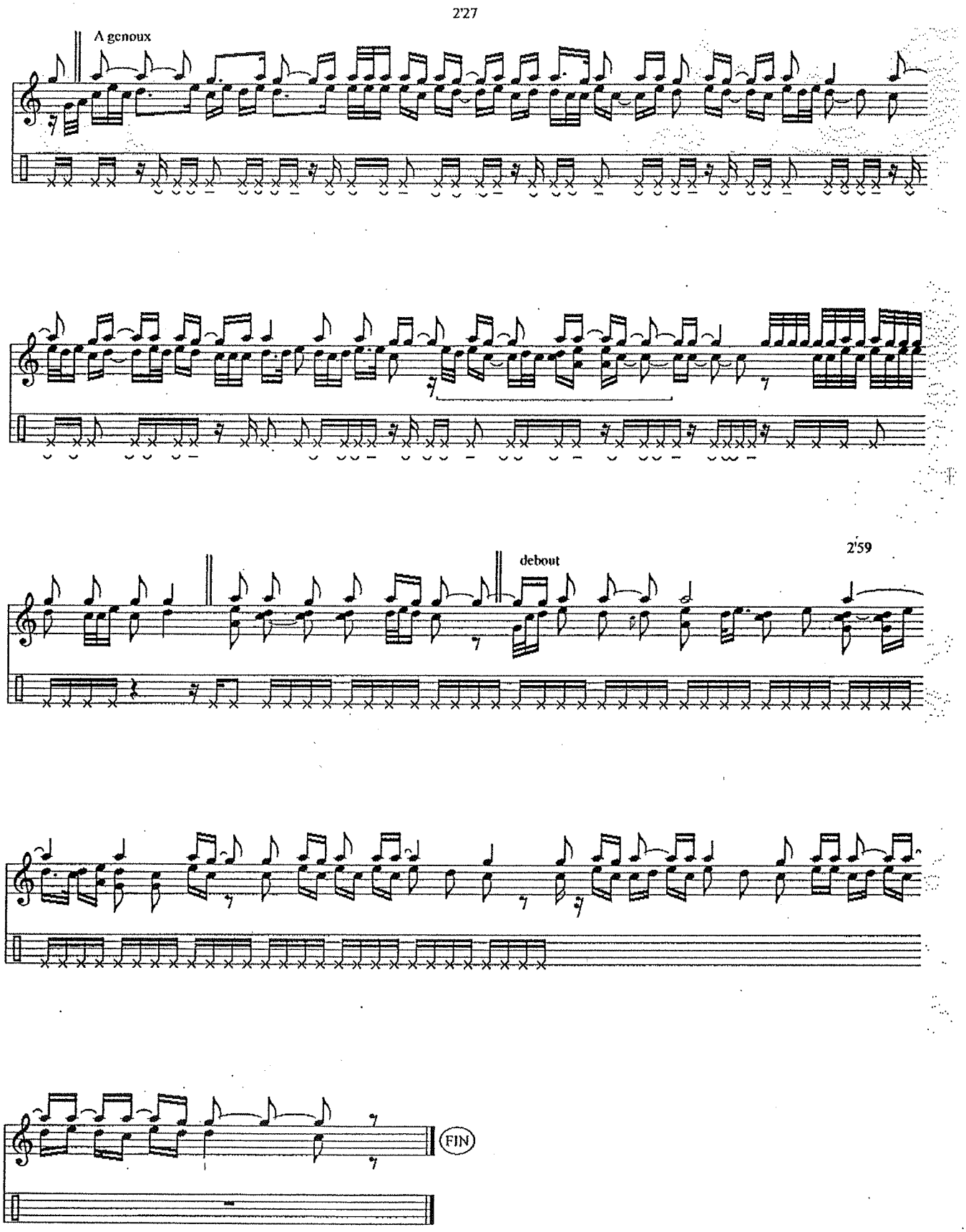
<u>1- la première pièce des funérailles</u>

Exemple 326 : transcription du premier morceau quand quelqu'un vient de mourir.

HMONG
premier morceau quand quelqu'un vient de mourir




1'20
salutation avant
1'29
1'34
Motif
Motif rapide
préparato arrière
Tourne sur
lui-même
sur sa G (2x)
1'50
prosternat
A genoux
Autours du mat
(puis tourne sur lui-même et à genoux)
en ralentissant
A tempo
1'58
A tempo
2'05
en ralentissant
debout
tourne sur lui-même
Autre sens sur sa D
2'11
A genoux
prépa
tourne sur
lui-même s
ur sa G
2'19
A tempo
A tempo
(A tempo)


2'27
A genoux
debout
2'59
FIN

Résumé de l'organisation formelle du premier morceau quand quelqu'un vient de mourir :

INTRO	Introduction				
	Motif de transition				
A	***Musique***	motif a	thème 1 (développé)		motif conclusif
	Gestes	D	/ pilier		/ salutation avant
	Motif de transition				
B	***Musique***	motifs développés et variés		thème 1	
	Gestes	G	/ prosternation genoux	/ pilier	
	Absence du Motif de transition Ralentissement, agrégation de notes, épaisseur sonore avec une fonction de transition				
C	***Musique***	grand thème développé		thème1	motif conclusif
	Gestes	D	/ genoux / G	/ genoux longue prosternation	
	Motif de transition				
D	***Musique***	thème longuement développé			FIN
	Gestes	salutation (accentuée par de grands mouvements de *keng* à droite et à gauche)			

Tableau 27

Légende

K : keng balt : balancement

D mouvement de rotation du joueur de keng sur lui-même sur sa droite

G idem sur sa gauche x circonvolution du musicien autour du pilier central

Salutation le musicien est debout et effectue des mouvements de salutation en pliant plusieurs fois son buste vers l'avant

A genoux position fixe du musicien à genoux effectuant une prosternation au mort, aux ancêtres à l'esprit de la porte...

2 - pièce jouée trois fois par jour auprès du mort (cd II, 20, annexe 61, dvd)

Exemple 327 : transcription de la pièce jouée trois fois par jour auprès du mort

Etant donné la longueur de cette pièce, sa transcription se trouve en annexe 61.

Voici ci-dessous le résumé de son fonctionnement et de son organisation formelle :

A	***Musique***	thème 1	différents motifs (agrégats très fournis)	thème 1' (plus dense que thème 1)
	Gestes	à genoux (gde prosternation genoux D au sol) /	salutation (balancement du keng D et G) /	à genoux (gde prosternation genoux D au sol)
	Motif de transition			
B	***Musique***	motif a' (même contour mélodique que motif a du 1er morceau)	thème 1 (début du th 1 varié) différents motifs	thème 1 motif conclusif
	Gestes	↻ D / à genoux (prosternation) /	↺ G genoux ↻ D /	à genoux (grande prosternation)
	Motif de transition			
C	***Musique***	long thème (1 même petite phrase répétée et variée 11 x)	différents motifs	grand thème
	Gestes	balancement du k à G puis debout /	balct ↺ du k à D G /	balct ↻ du k à G D / (x↺) pilier
(suite)	***Musique***	différents motifs		motif conclusif
	Gestes	demi tour sur sa G	longue salutation /	fin de salutation
	Motif de transition	FIN		

Tableau 28

Quelques pièces à part

Quelques pièces présentent des formes un peu particulières par rapport aux règles générales énoncées ci-dessus et observées dans la plupart des pièces de funérailles. Il s'agit des pièces « d'accompagnement des pleurs » et « de levée du corps » qui occupent il est vrai un rôle un peu à part dans l'ensemble des cérémonies des funérailles.

1- Pièce d'accompagnement des pleurs (cd II, 21, annexe 62)

La pièce d'accompagnement des pleurs est un peu surprenante. C'est une pièce interminable pendant laquelle les joueurs de *keng* se remplacent afin de jouer nuit et jour auprès du mort, pour accompagner les pleurs et lamentations des proches et voisins du défunt

Elle est composée d'une succession de variations et de développement d'une phrase type se terminant toujours par la même conclusion. Une longue introduction laisse place aux répétitions, variations et développement d'une phrase de référence assez courte. Elle est composée d'un petit motif rythmique répétitif (ex motif) qui donne à la fois une certaine dynamique et une régularité répondant tout à fait à sa fonction « d'accompagnement ». À ceci s'ajoutent de très longs mouvements *La,Sol,* dans le grave au-dessus desquels la mélodie évolue sur la répétition d'un mouvement *Mi...Ré...Do.*

Petite remarque : le bourdon *Sol* et *La* se retrouvent ici dans le grave dû à l'accord de l'instrument. L'instrument employé ici n'émet donc pas les bourdons en octave de par et d'autre de la mélodie mais tout simplement à l'octave inférieure, laissant à la mélodie le monopole du registre aigu.

Voici ci-dessous une transcription de cette pièce.

Exemple 328 : pièce d'accompagnement des pleurs, (cd II, 21, annexe 62)

HMONG

Orgue à bouche, keng: Pièce d'accompagnement des pleurs (funérailles)

INTRODUCTION

Phrase A

Phrase B

Phrase B'

Phrase B''

Résumé de l'organisation formelle de cette pièce d'accompagnement des pleurs

INTRO	long développement mélodique	motif concluif des pleurs
Phrase A	présence de motifs composés d'un même contour mélodique que le motif conclusif de l'ensemble des pièces de funérailles.	motif conclusif des pleurs
Phrase B	courte phrase de référence petites cellules rythmiques répétitives	motif conclusif des pleurs
Phrase B'	variation de B	motif conclusif des pleurs
Phrase B''	long développement de B	conclusion suspensive *absence du motif conclusif des pleurs*

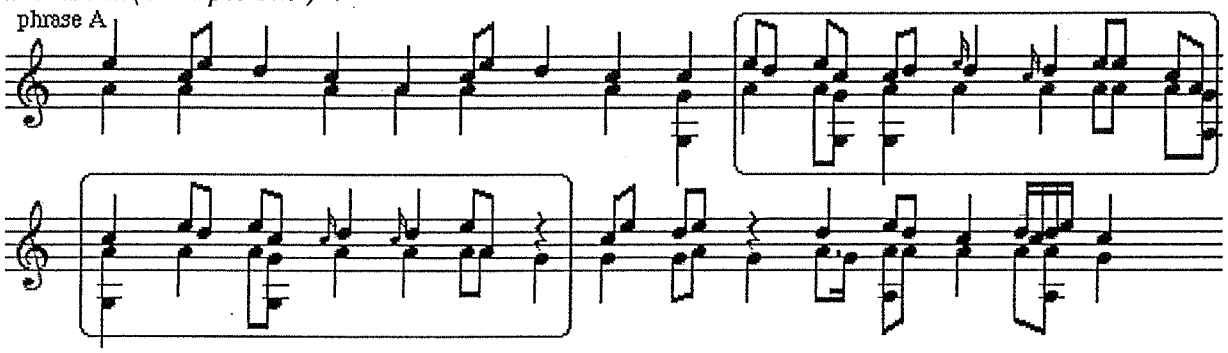
Tableau 29

La pièce « d'accompagnement des pleurs » possède un fonctionnement rythmique des phrases et une organisation formelle assez différente des autres pièces de funérailles. Cependant quelques points communs font surface !

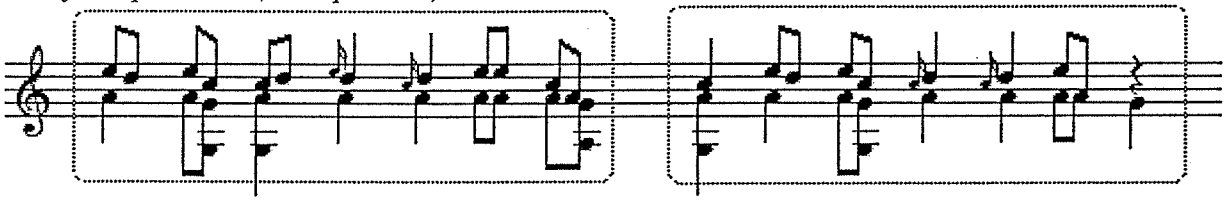
Phrase A

Cette phrase est avant tout une grande introduction à l'intérieur de laquelle se trouvent des motifs composées sur le contour mélodique du motif conclusif propre aux musiques de funérailles. Ces motifs ne répondent pas ici à une fonction de conclusion mais plutôt à une fonction de développement. Ils sont situés au cœur même de cette longue phrase mélodique :

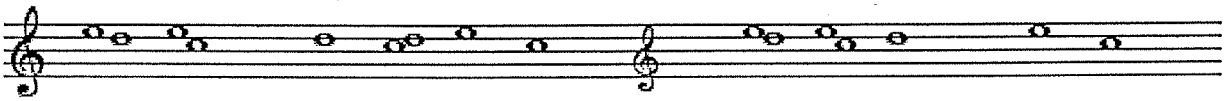
Phrase A (exemple 329) :



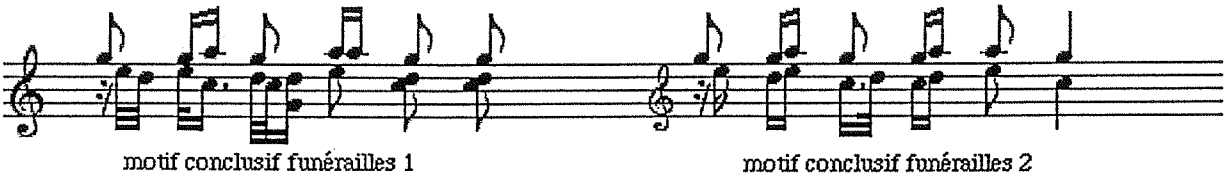
Motifs de phrase A (exemple 330)



Contour mélodique (exemple 331)



Motifs conclusifs correspondants (exemple 332)



Motif conclusif des pleurs

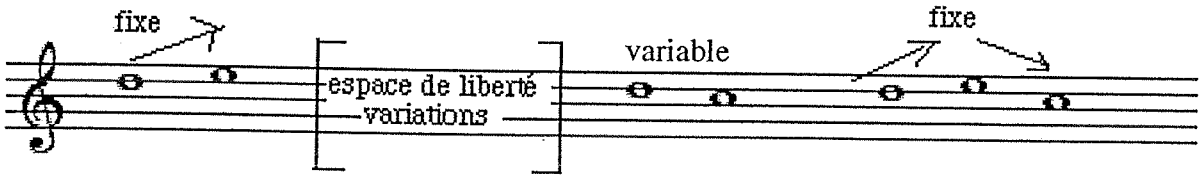
Tout comme les pièces précédentes, cette pièce possède un motif conclusif récurrent tout au long de la pièce. Cependant ce motif est différent des pièces précédentes et spécifique à cette pièce d'accompagnement des pleurs. Il permet néanmoins de structurer cette pièce en ponctuant la fin des différentes phrases : ainsi la phrase A

introductive de la pièce se conclut sur le motif conclusif des pleurs qui se retrouve à la fin des différentes phrases.

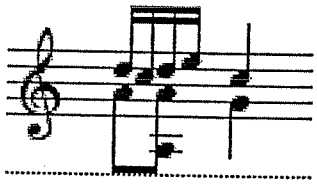
Fonctionnement du motif de conclusion

Le motif est « encadré » par un contour mélodique fixe et possède une partie de liberté.

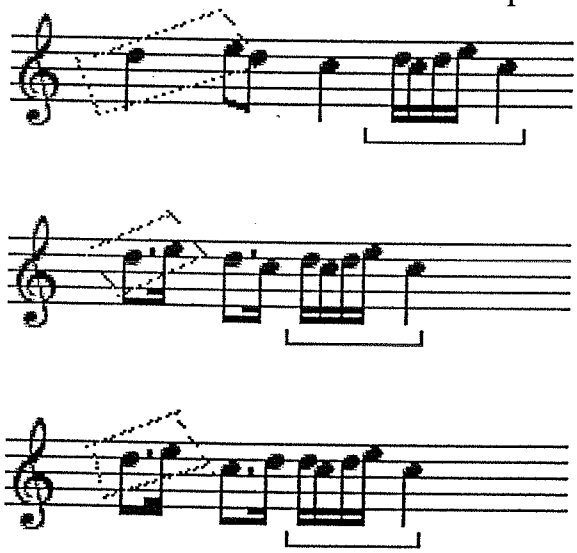
Exemple 333 : fonctionnement du motif de conclusion



La fin du motif va au-delà du simple contour mélodique fixe en énonçant un motif mélodico-rythmique fixe *(exemple 334)*

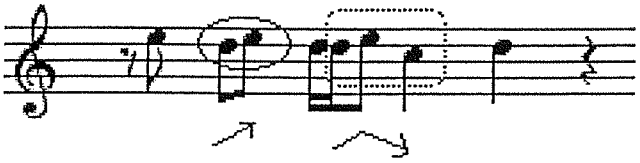


Voici les diverses versions de ce motif conclusif des pleurs *(exemple 335)* :



L'absence du motif conclusif à la fin du morceau s'explique par la présence du contour mélodique fixe d'encadrement, l'absence de la partie « espace de variation (de liberté) » et l'ajout d'une note supplémentaire « *Ré* » donnant un effet suspensif à cette fin de morceau.

Exemple 336 :



Notons que le morceau donne une impression de ralentissement à la fin : en fait le musicien se fatigue et laisse la main à un autre musicien, d'où l'effet de suspension permettant au musicien suivant de rebondir.

Une phrase de référence

Le fonctionnement général de la pièce sur une phrase type répétée, variée, puis développée, se rapproche complètement du fonctionnement de composition des longs thèmes accompagnant les longues parties du musicien en position fixe debout dans l'ensemble des pièces de funérailles :`

Exemple : pièce 1 partie D
ou pièce 2 partie C

On a donc une organisation générale de la pièce très différente de la plupart des pièces de funérailles mais de nombreux points communs dans l'organisation du détail.

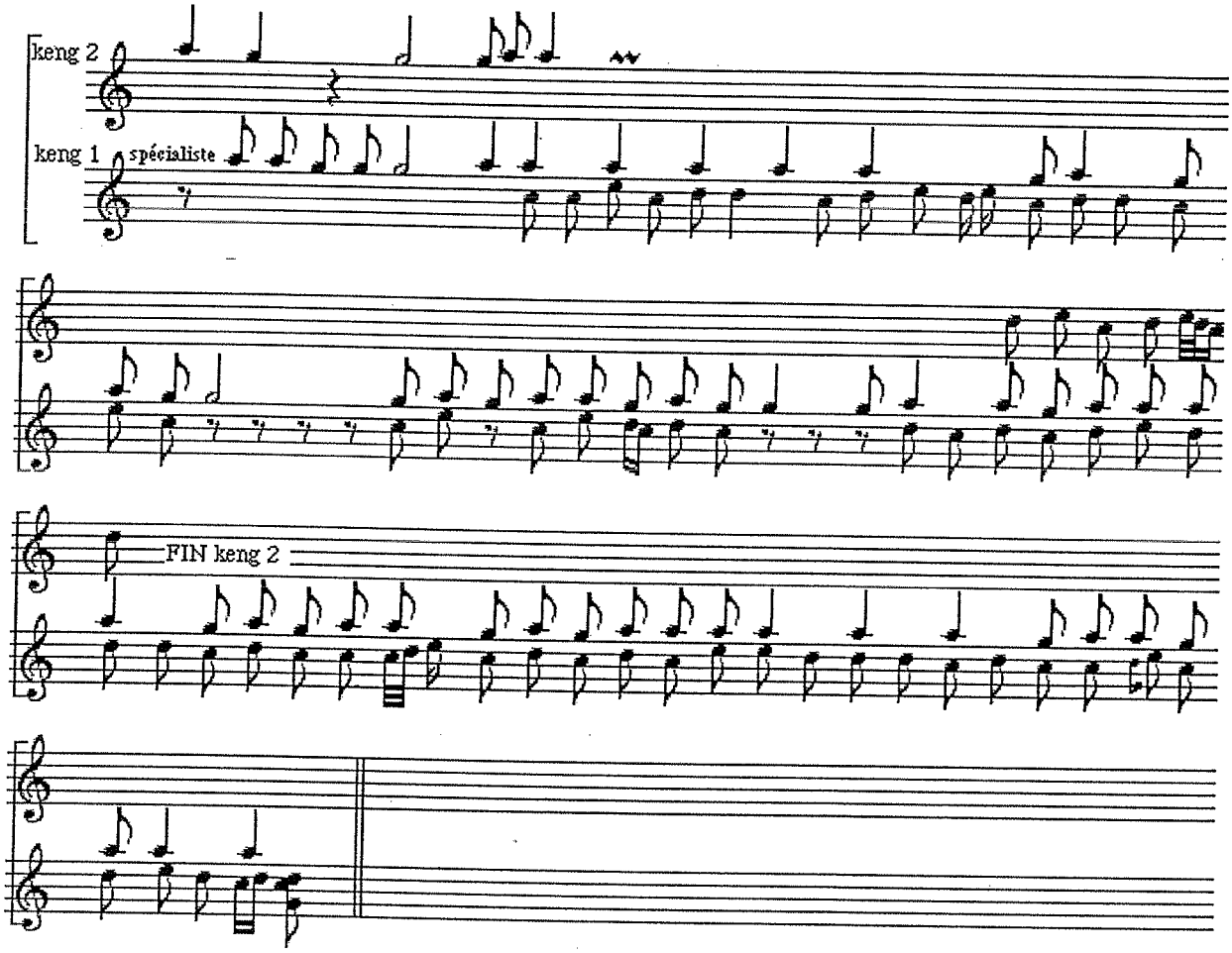
<u>2- Pièce pour la levée du corps</u> (cd II, 22, annexe 63)

Cette pièce occupe une fonction particulière et importante, celle d'accompagner la sortie du corps de la maison jusqu'à son lieu de mise en terre, ce qui en fait une pièce bien à part.

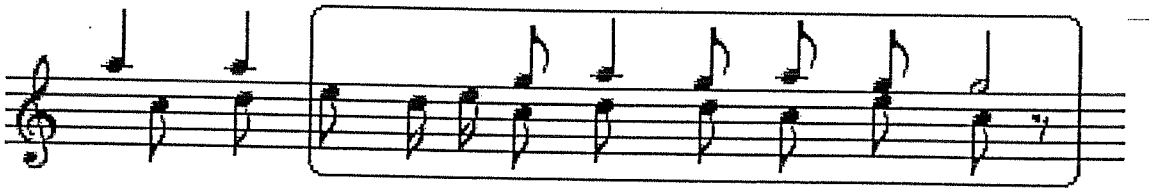
Exemple 337 : transcription de la pièce pour la levée du corps

HMONG

Orgue à bouche, kæng: pièce de "levée du corps" (funérailles)



La première phrase de la pièce pour « la levée du corps » tisse un lien avec les musiques de funérailles en se concluant par le motif conclusif des pièces de funérailles légèrement varié. *Exemple 338 :*



Les phrases suivantes se détachent complètement de l'ensemble des pièces de funérailles.

Cette pièce est en fait composée d'une succession de phrases mélodiques sur une mélodie réduite aux trois notes *do, ré, mi* et d'une très faible densité sonore avec peu d'agrégats en dehors des bourdons alternatifs. Comme la pièce précédente(accompagnement des pleurs), elle fonctionne sur un ensemble de trois sons *Do, Ré, Mi,* superposé à un ensemble de deux sons *Sol, La*, avec de nombreuses quartes et quintes :

Sol	*La*	et	*Sol*	*La*
Do	*Mi*		*Ré*	*Ré*

Par contre les consonances de tierce *(Mi, Sol)* ou de sixte *(Do,La)* sont plus rares ou moins fortes.

Nous ne retrouvons aucunement les différents thèmes ou motifs de transition propres aux musiques de funérailles effectuées autour du mort. Cette pièce se rapproche tout simplement d'une succession de phrases chantées. Ceci n'est pas étonnant car cette musique doit montrer au mort le chemin à suivre pour rejoindre le pays des ancêtres et le guider jusqu'à cet endroit. Particulièrement mélodique, cette musique aux phrases très claires et peu complexes rythmiquement, s'adresse directement au mort. A l'exécution de cette pièce les musiciens arrêtent même de jouer du tambour pour que le mort puisse entendre distinctement la mélodie du *keng*.

1- 2. 3 Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche

Le jeu polyphonique de l'orgue à bouche est moins présent et moins développé dans les musiques de divertissement que dans les musiques rituelles. Ainsi, les musiques de funérailles recherchent une forte densité sonore, dotant certains motifs de riches agrégations de notes tandis que les musiques de divertissement dévoilent une épaisseur sonore beaucoup plus sobre.

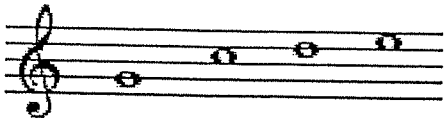
1- 2. 3. a Musique de divertissement

Le jeu polyphonique est synonyme ici de « simplicité ». Il est essentiellement produit par le jeu du bourdon.

Compétition du nouvel an

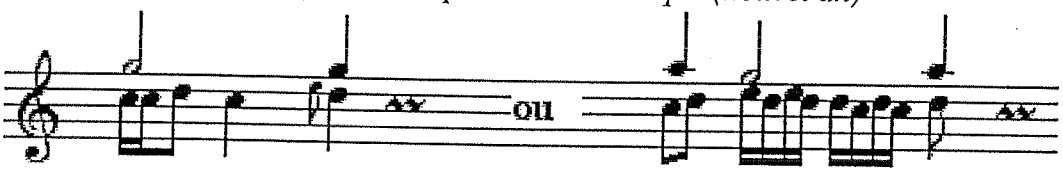
Le jeu du bourdon

Les pièces de jeux de compétition émettent une mélodie sur quatre sons *(exemple 339)*



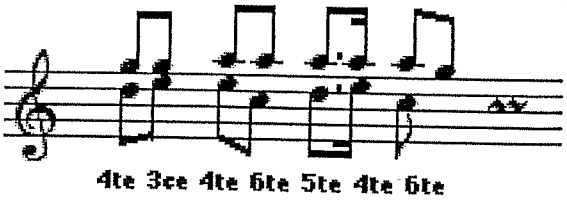
enrichie d'un bourdon alternatif sur deux notes *Sol* et *La* aigu soit en valeur longue, soit en homorythmie avec la mélodie. Ce bourdon alternatif est exécuté par le plus gros tuyau muni de trois anches produisant deux sons différents selon que le trou de jeu est ouvert ou fermé : *Sol* est produit grâce au trou de jeu fermé donc par le jeu de doigts, alors que *La* est produit quand le trou de jeu est ouvert donc par un simple jeu de souffle.

Exemple 340 pièce du jeu de compétition acrobatique (nouvel an)



Les bourdons effectués en homorythmie (bourdons les plus fréquents) participent d'autant plus à la polyphonie en suscitant des enchaînements d'intervalles de 4te, 5te, ou 6te.

Exemple 341 : jeu de compétition acrobatique (nouvel an)



Par moment, une note du bourdon, le *Sol,* devient l'espace d'un instant note principale de la mélodie, ajoutant alors un son supplémentaire à l'échelle mélodique. Notons l'absence d'ajout de bourdon discontinu à l'octave dans le grave en même temps qu'une très grande utilisation de l'appoggiature.

Pièces de cour d'amour : un jeu polyphonique plus développé

Le jeu du bourdon

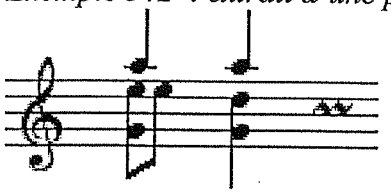
Ces pièces développent un jeu du bourdon particulièrement subtil.

Nous retrouvons toutes les caractéristiques du bourdon des pièces de compétition du nouvel an : bourdon alternatif en valeurs longues ou en homorythmie, occupant ponctuellement une fonction mélodique.

A ces caractéristiques s'ajoute un bourdon discontinu à l'octave dans le grave sur *Sol* et *La.* Il double tout simplement le bourdon principal à l'octave ou est utilisé plus subtilement de manière à produire de petits agrégats. Il peut alors doubler le

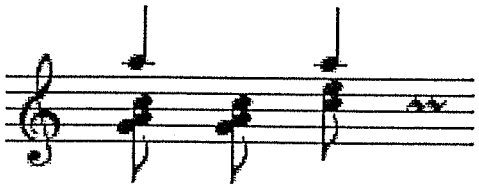
bourdon principal non pas par son octave mais par le second degré utilisé comme bourdon alternatif ce qui donne ceci :

Exemple 342 : extrait d'une pièce de cour d'amour



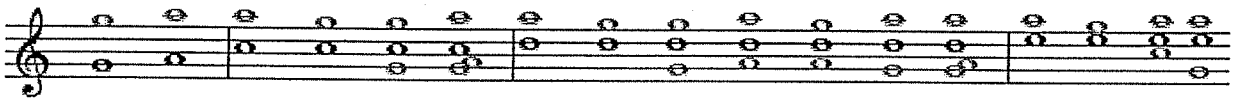
Enfin, les bourdons dans le grave peuvent aussi tout simplement être émis simultanément créant ainsi de véritables agrégats :

Exemple 343 : pièce de cour d'amour



Les différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle mélodique`

Exemple 344 : première pièce de cour d'amour



1- 2. 3 b Musique de funérailles

On observe ici une certaine difficulté technique du jeu de l'orgue à bouche dans une polyphonie complexe. Une constante recherche d'épaisseur sonore dissimule beaucoup plus le texte transmis par le *keng* que dans les pièces de cour d'amour.

Le bourdon

Le jeu du bourdon dans ses diverses utilisations participe à l'enrichissement du jeu polyphonique. Nous retrouvons une simple mélodie mise en valeur par un bourdon alternatif sur les deux degrés « *Sol* » et « *La* ». Il remplit sa fonction d'appui de la mélodie par ses valeurs longues ou plus fréquemment par une certaine homorythmie.

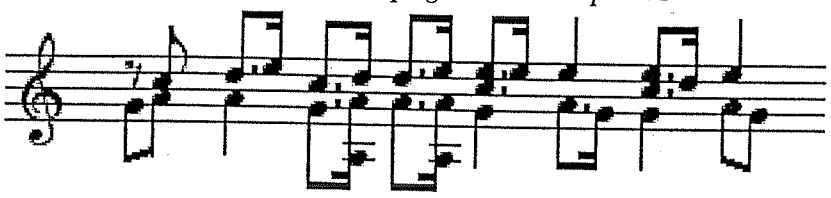
Cependant, l'impression d'épaisseur sonore très dense dans les musiques de funérailles repose en grande partie sur la présence d'un second bourdon discontinu appuyant le bourdon principal en le doublant ponctuellement à l'octave dans le grave.

A ce fonctionnement principal s'ajoute le jeu subtil du bourdon dans son rapport avec la mélodie.

Mélodie/ bourdon

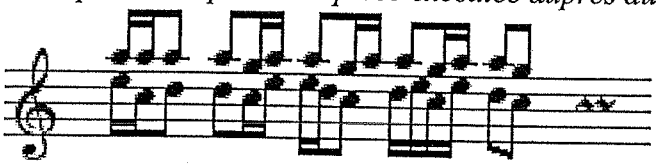
De temps à autre le rapport mélodie / bourdon engendre une certaine indépendance des deux parties. Le bourdon tend à devenir mélodie. Notamment quand le bourdon se retrouve en valeur courte alors que la mélodie évolue en valeur longue.

Exemple 345 : pièce d'accompagnement des pleurs



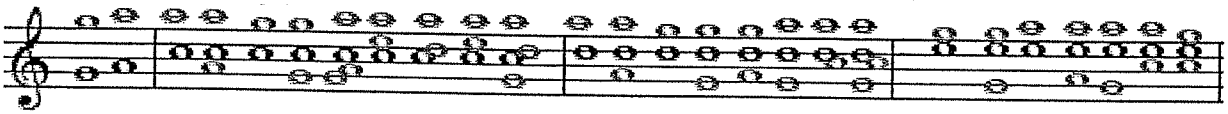
Cette impression de contrepoint est ponctuellement accentuée par une recherche d'opposition : le musicien réalise par exemple un même motif rythmique inversé (comme en miroir) dans les deux parties.

Exemple 346 : première pièce exécutée auprès du mort



Le bourdon participe enfin à cette volonté de musique continue : il comble les silences quand la voix mélodique s'arrête et prend l'espace d'un instant l'attention et le fonctionnement de la voix mélodique.

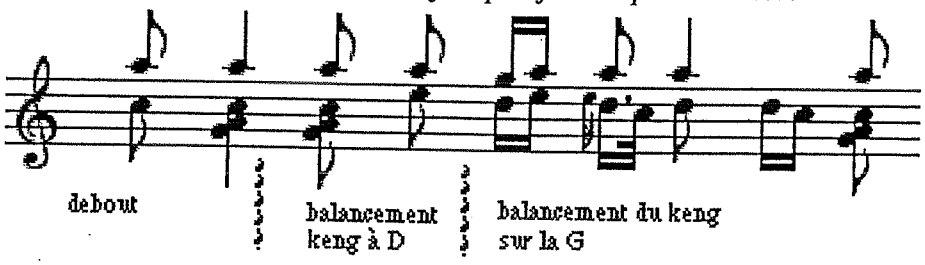
Les différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle *(exemple 347)*



Des agrégats ?

Une succession de deux ou trois agrégats fournis, denses ponctuent l'espace sonore. Ils occupent une véritable fonction « d'accord » en ponctuant certaines phrases et en agrémentant certaines fins de phrases (conclusions). Ils accompagnent généralement des mouvements précis du musicien :

Exemple 348 : pièce jouée trois fois par jour auprès du mort

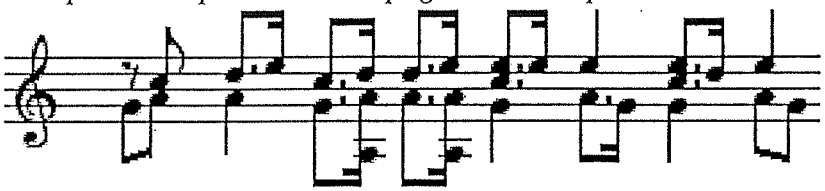


D'autres agrégats bien fournis viennent enrichir la deuxième énonciation d'une phrase mélodique au cours d'une même pièce ou encore la deuxième ou troisième partie d'un morceau.
Mais, il s'agit plutôt « d'agrégats mélodiques ».

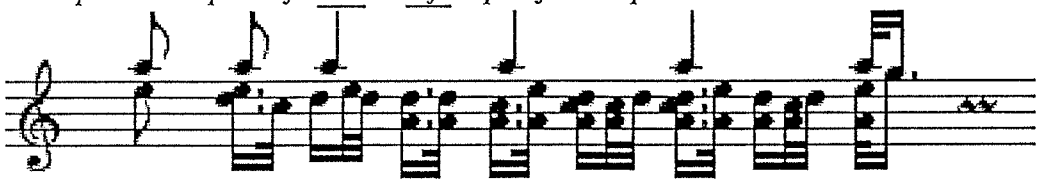
Agrégats mélodiques

Certains agrégats laissent ressortir clairement le thème mélodique. Il s'agit avant tout d'une grande densité sonore de divers thèmes ou motifs mélodiques donnant à ces agrégats une fonction « d'accords mélodiques ».

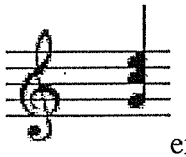
Exemple 349 : pièce d'accompagnement des pleurs



Exemple 350 : pièce jouée trois fois par jour auprès du mort

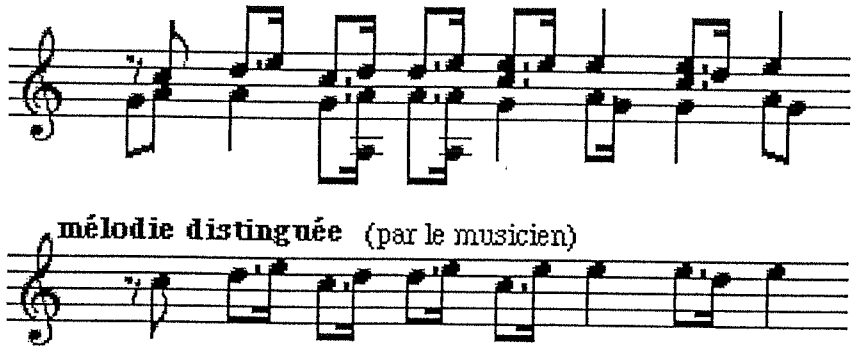


Ponctuellement ce type d'agrégat nous confronte à la « problématique de résolution de l'accord» : un même agrégat utilisé pour deux degrés différents.
Ainsi, un même agrégat peut être répété plusieurs fois, mais la note principale de la mélodie n'est pas la même à chaque utilisation.
Par exemple, dans la pièce d'accompagnement des pleurs, l'agrégat *(exemple 351)*



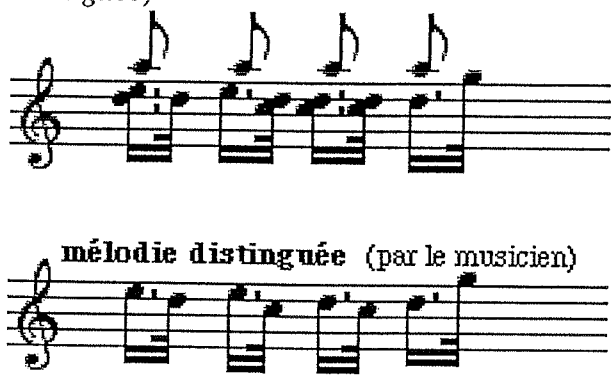
enrichit d'abord le degré *Do* puis le degré Mi.

Exemple 352 : pièce des pleurs, puis mélodie distinguée

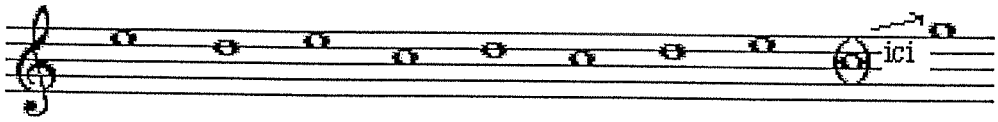


Cet exemple, ainsi que le suivant montre un extrait d'une pièce de *keng,* suivi de la mélodie du *keng* distinguée par le musicien lui-même (considérant le reste comme un ornement de cette mélodie).

Autre exemple 353 : _première pièce exécutée auprès du mort (extrait, puis mélodie distinguée)



Notons que cette mélodie correspond en fait au contour mélodique du motif de conclusion des pièces de funérailles mais restant ici suspensive sans se terminer sur *Do.*



(exemple 354)

Ceci pourrait expliquer l'absence du motif de conclusion en fin de phrase B. Ce motif serait en fait présent, mais tout simplement dissimulé par un ralentissement du tempo, un rythme différent et de nombreux agrégats.

Des moments spécifiques pour une épaisseur sonore dense ?

Certains moments sont plus propices que d'autres à une densité sonore appuyée. Il s'agit bien souvent de marquer plus fortement telle ou telle gestuelle. Ainsi quelques mouvements sont appuyés d'une épaisseur sonore particulière :

1- La conclusion de chaque grande partie, suivie par le motif de transition dont l'épaisseur sonore repose essentiellement sur le principe du monnayage avec l'introduction de brèves. On a donc un motif qui se détache de la pièce par sa rapidité et donc sa capacité d'énonciation d'un grand nombre de sons en peu de temps.

2- La fin des longs passages de salutation accentués par le balancement du *keng* à droite et à gauche du musicien, systématiquement marquée par l'énonciation d'agrégats denses ayant une fonction « d'accord ».

3- Les longues phrases marquées d'un long moment de prosternation à genoux enrichies d'agrégats mélodiques.

1-2. 3. c Rapport entre les divers instruments

Le maître mot du rapport entre les différents instruments est « l'antiphonie » ou tout simplement « la cacophonie ». Chaque instrument donne l'impression de jouer sans faire attention aux autres comme s'il était seul. Le résultat donne bien souvent une impressionnante cacophonie.

Keng / tambour

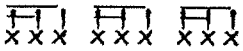
Le rapport entretenu entre le *keng* et le tambour ne recherche aucune harmonie rythmique, ni de pulsation régulière commune. Le *keng* prend beaucoup de liberté : le tempo alterne continuellement entre régularité, accélération, ralentissement, ce qui donne l'impression d'une musique non mesurée. Le tambour s'oppose quelque peu au *keng* par un tempo assez régulier.

Fonctionnement du tambour

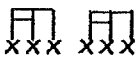
Pour chaque pièce le tambour présente une succession de longues phrases composées par la répétition continuelle d'un même motif.
Trois motifs de référence récurrents composent chacune d'elle (*exemple 355)* :

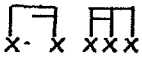
1

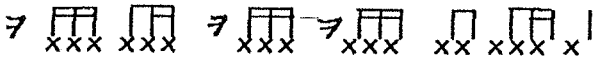
2

3 

Chaque phrase est ponctuée ou conclue par un autre motif ou une véritable phrase rythmique coupant ainsi l'effet d'ostinato :
Exemple 356 : différentes conclusions

1 

2 

3 

Un rapport binaire / ternaire

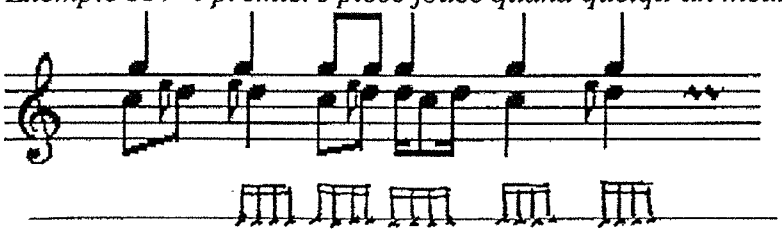
La pulsation, différente entre les deux parties, l'une régulière pour le tambour, l'autre irrégulière pour le *keng*, implique un changement de rapport rythmique entre les deux parties au cours d'un même morceau.

Ce rapport peut être appréhendé comme une certaine antiphonie voir cacophonie : aucune recherche d'unité, aucun souci de « jeu ensemble ».
Mais nous pouvons aussi nous référer à la partie la plus instable, celle du *keng* et voir quel rapport particulier peut engendrer cette irrégularité de tempo.
Nous observons alors trois types de rapports :

1- *Une certaine unité*

Au cours de plusieurs parties, les deux instruments pratiquent une même pulsation, régulière, donnant l'impression de chercher une certaine unité dans leur jeu. Nous nous trouvons alors dans le cas de figure de l'exemple suivant

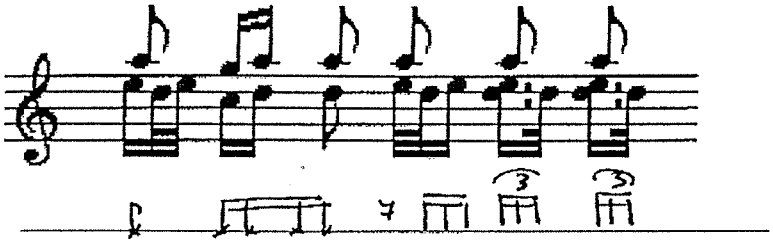
Exemple 357 : première pièce jouée quand quelqu'un meurt(extrait)



2- *Une relation de cacophonie*

Quelques passages de cacophonie marquent particulièrement les moments où le keng commence à ralentir.

Exemple 358 : première pièce jouée quand quelqu'un meurt



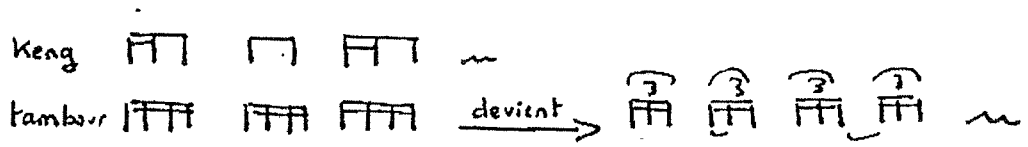
3- *Un rapport binaire / ternaire*

L'instauration d'un rapport binaire / ternaire avec une régularité propre à chaque partie marque les moments d'instabilité et de ralentissement du tempo du keng.

Exemple 359 :

En fait, le changement de pulsation d'une seule des deux parties et la régularité de pulsation du tambour entraînent ce changement de rapport. Le tambour alterne alors un rapport binaire ou ternaire avec le *keng* mais le motif rythmique à l'audition reste le même.

Exemple 360 :



Deux keng simultanés

Lorsque deux ou plusieurs *keng* jouent simultanément, que ce soit pour les funérailles ou pour le nouvel an, il en ressort une véritable cacophonie. Les musiciens eux-mêmes n'hésitent pas à dire que chacun ne pense qu'à jouer son morceau et à briller par ses improvisations sur son *keng*.

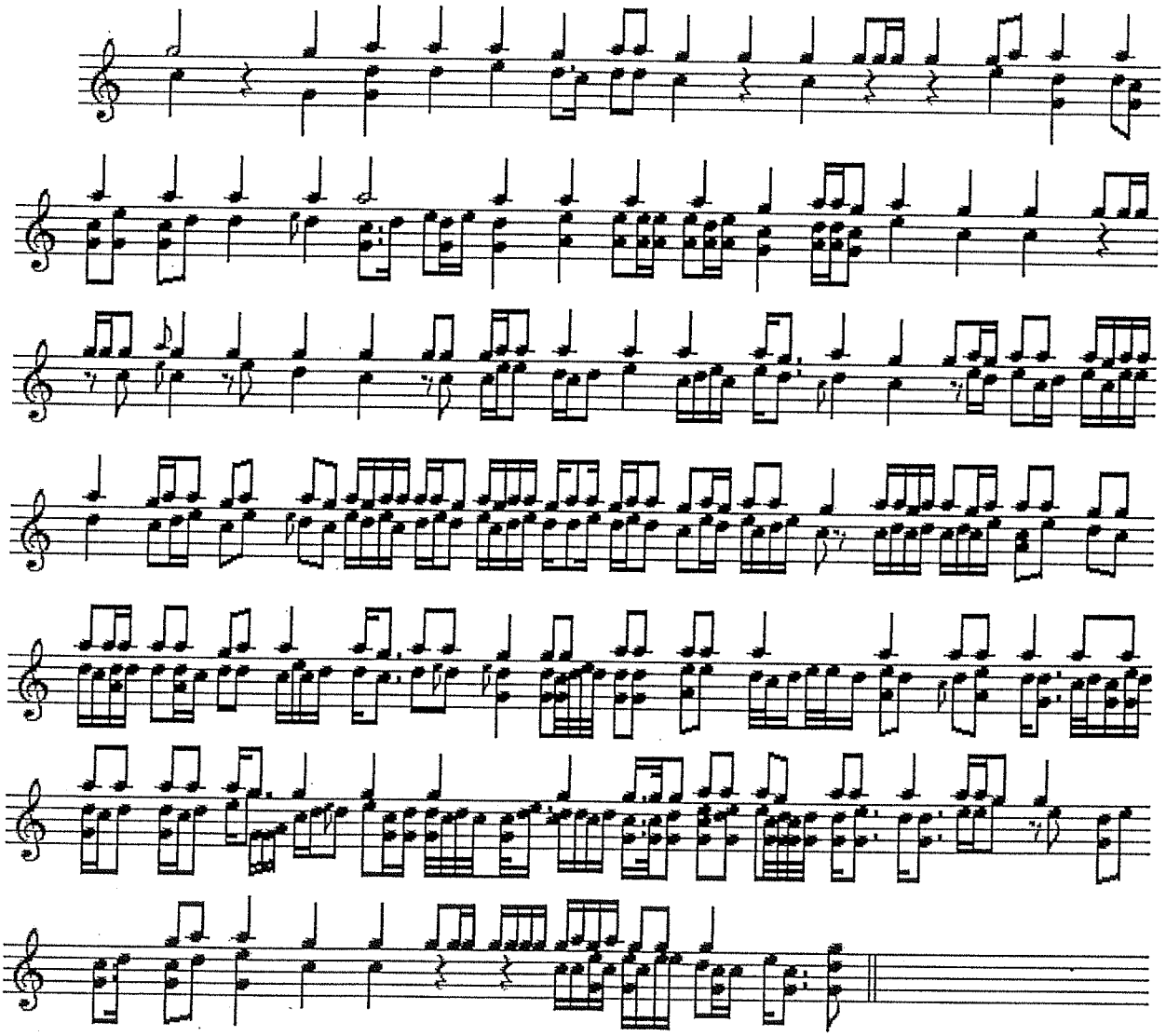
Or les *keng* ne sont jamais accordés pareil. On entend donc simultanément des morceaux dont les pulsations sont différentes (soit mesurés soit non mesurés, avec accélération ou ralentissement), des pièces dont les organisations formelles sont différentes et uniques à chaque musicien, et dont les échelles utilisées sont différentes selon l'accord de l'instrument. La pièce pour deux keng joués simultanément par le joueur de keng spécialiste des funérailles et le meilleur ami du mort reflète tout à fait ce fonctionnement cacophonique. En voici les transcriptions qui ont été possibles et facilitées grâce à un enregistrement supplémentaire ayant suivi celui de la pièce originale pemettant l'enregistrement l'une après l'autre des parties de chaque *keng* superposées.

Exemple 361 : pièce de funérailles à plusieurs orgues à bouche : partie du keng 1, (cd II, 23)

Hmong

Orgue à bouche, kɛng: pièce pour le mort jouée par deux kɛng simultanés (funérailles)

Partie du keng1

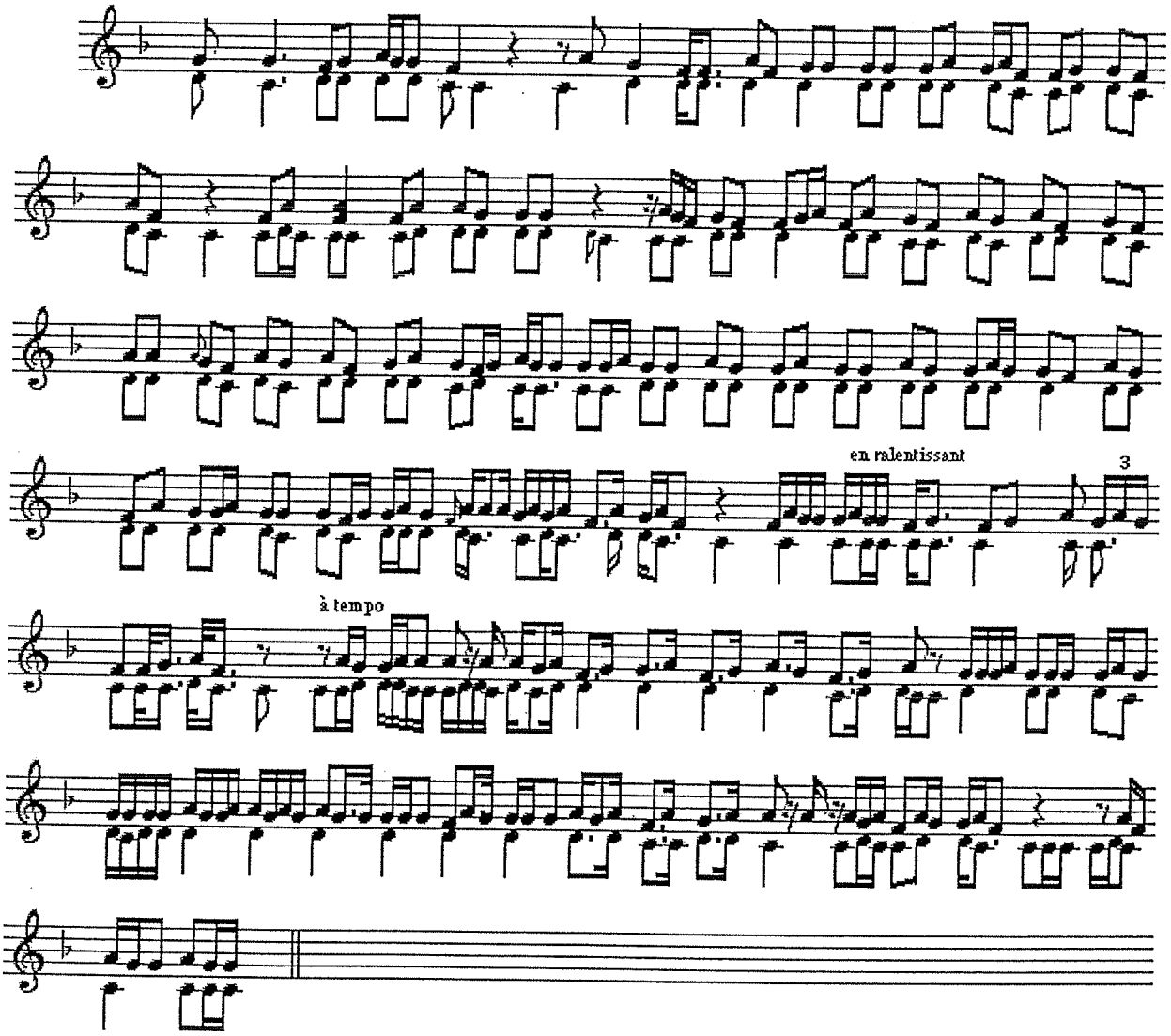


Exemple 362 : pièce de funérailles à plusieurs orgues à bouche : partie du keng 1, (cd II, 23)

HMONG

Orgue à bouche, keng: pièce pour le mort, jouée par duex keng simultanés (funérailles)

Partie du keng 2



Quand on regarde de plus près les transcriptions, ces deux pièces qui semblent complètement différentes, reçues comme une cacophonie, où l'oreille a du mal à distinguer les choses, elles possèdent quand même une certaine unité à la limite de la structure du pentatonisme.

Ces deux pièces utilisent un même aspect (aspect I) de deux échelles différentes et jouent principalement sur les quatre notes communes aux deux échelles :

- *Keng 1 : Do Ré Mi Sol La* (échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do)*
- *Keng 2 : Do Ré Fa Sol La* (échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do)*

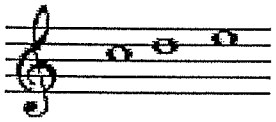
Ces deux échelles ont en commun *Do Ré Sol La.*

D'après les règles relatives à l'organisation du pentatonisme pour ce type de musique, c'est-à-dire d'après le système musical de ce répertoire, ces deux pièces possèdent en commun non seulement quatre notes, mais aussi et surtout des mouvements mélodiques structurants (bien que les échelles soient différentes). Ainsi, on a toujours un mouvement de *La* vers *Sol* et de *Ré* vers *Do.*

En fin de compte, qu'on soit en ton de *Fa* ou en ton de *Do* le *La* tombe toujours sur le *Sol.* Même si la mélodie passe par *Sol Ré, Ré La* ou s'échappe vers d'autres degrés, on aura toujours le *La* tombant sur le *Sol.* Ceci donne une certaine unité de ces pièces et une certaine stabilité. Au lieu de cacophonie, on peut dire qu'on est dans le cas d'une "hétérophonie homogène" (expression empruntée à François Picard).

« La Levée du corps » : une pièce à part

En dehors du bourdon alternatif, cette pièce semble oublier les possibilités polyphoniques de l'instrument. Cette très faible densité sonore est d'autant plus accentuée par sa mélodie réduite à une échelle de trois notes *(exemple 363)*



n'utilisant aucunement, même ponctuellement, une note du bourdon en tant que note de la mélodie.

Cette simplicité de la pièce peut s'expliquer par l'importance de la mélodie (porteuse d'un texte très précis) qui doit indiquer au mort le chemin à suivre pour rejoindre le pays des ancêtres. Il est donc important que le mort entende bien le keng (d'où l'absence d'autre keng en hétérophonie et l'absence du tambour sacré lui-même) afin qu'il suive le bon chemin.

Musique de funérailles : un système musical porteur de sens

La musique tient un langage dans le rituel, de l'ordre du signifiant. Elle utilise les fondamentaux du langage musical. On a une hiérarchie des notes particulières à l'intérieur du système pentatonique et cette hiérarchie est signifiante.

Toutes les pièces de funérailles développent deux mouvements mélodiques principaux descendant :

- le *Sol* ou *(Sol / Ré)* descendant vers le *Do*
- le *La* descendant vers le *Do*

Le *Do* conclusif c'est la mort et ces mouvements mélodiques sont particulièrements visible dans la pièce d'accompagnement des pleurs.

Dans toutes les pièces de funérailles, les notes qui apparaissent stables, les notes polaires importantes sont *Do* et *Sol*. On a donc une stabilité *Sol* et *Do* et au niveau macro comme au niveau micro, l'autre stabilité de *Sol* (Sol / *Ré)* est niée dans cette pièce.

On n'a donc pas de stabilité (*Sol Ré)* et une seule figure stable, l'accord *(Do / Sol)* qu'on peut à « raide comme mort ». La stabilité de cet accord rejoint la signification des pièces « Tu es mort. Quand on est mort, on reste mort ». Un seul échappatoire à cette stabilité de la mort et donc cette stabilité *Do Sol,* serait l'énonciation du *Ré* avec *La* (un contraste par *La* ou *Mi*). Mais dès que *Ré* explore des chemins pour aller vers ceci, il tombe à chaque fois sur une note tenue *Sol* ou *Do*. Et lorsque *Ré* atteind l'échappatoire *(Ré La), La* retombe quand même systématiquement sur le *Sol*. Le mort peut revenir nous embêter alors il ne doit pas s'échapper mais il doit aller au pays des ancetres et ne pas revenir ; il est bien mort.

De même, au sujet du temps, le temps non mesuré de certaines pièces ou l'ostianato comme pour la pièce accompagnant les pleurs, illustrent le temps du deuil de la mort.

Enfin, on a l'impression que ces pièces n'ont pas vraiment de forme car l'issue recherchée, c'est la grande stabilité.

Troisième Partie

L'organisation musicale

CHAPITRE 1

LES ROLES SOCIOCULTURELS DES MUSIQUES D'ORGUE A BOUCHE

1- LE STATUT DU MUSICIEN

1-1 LES MUSICIENS DANS LA COMMUNAUTE VILLAGEOISE

La musique fait partie intégrante de la vie familiale et quotidienne. Aussi, tout le monde chante et chaque homme a tenté un jour ou l'autre de jouer de l'orgue à bouche en imitant les musiciens. Les activités musicales des enfants et leur intérêt pour la musique sont donc conditionnés par le vécu musical familial et la pratique des gens qui les entourent. Cependant, pour devenir un véritable chanteur, un véritable *molam* "chanteur de lam", un *moteum* "chanteur de teum" ou encore un joueur d'orgue à bouche, un *mokhène* "joueur de khène"[141], reconnu en tant que tel par la société, il ne suffit pas de dévoiler son talent le soir ou lors de festivités. Seules les personnes dont les compétences sont reconnues par les auditeurs (famille ou villageois) et qui semblent prédestinées à devenir "spécialistes" des arts musicaux suivront une formation auprès d'un maître.

Qui sont ces élèves futurs musiciens ? Il s'agit soit de jeunes marqués par leur environnement familial, des parents proches étant musiciens, soit des jeunes talentueux prédisposés à accueillir "le pouvoir de chanter (*ô*)" et à développer les techniques musicales. Ce sont toujours les anciens qui transmettent leurs savoirs aux plus jeunes, mais généralement pas de façon filiale (de père en fils). L'apprentissage se fait par imitation. Il concerne les techniques instrumentales, vocales, gestuelles, d'improvisation poétique (fondement des répertoires de chants accompagnés de l'orgue à bouche, le *lam* lao, les chants *teum*,...) et enfin les invocations et rituels pour protéger son pouvoir *ô* "pouvoir de chanter". La formation se conclut par un rituel : des offrandes et des invocations sont effectuées en l'honneur du "génie des maîtres et de la musique". Ce rituel sert de consécration de l'élève en tant que chanteur ou joueur d'orgue à bouche ; il y reçoit le pouvoir des musiciens appelé le "*ô lam*"[142] chez les Lao.

---

[141]- Georges Condominas associe la syllabe "mo" à une notion de "spécialiste": "Ce vocable *mo* qui désigne la fonction la plus haute exercée par un roturier est d'origine chinoise (...) *Mo* s'est maintenu en lao, en siamois (...) mais depuis l'implantation du bouddhisme dans ces groupes, la fonction désignée par *mo* a perdu considérablement de son importance; *mo* sert à désigner toute une série de spécialistes médicaux etc.", in *L'espace social. A propos de l'Asie du Sud-Est*, Paris, Flammarion, 1980, p. 289.

[142]- Pour plus de détail sur ce rituel, consulter la thèse de Catherine Choron Baix pp. 123-126.

Les Lolo et les Hmong se distinguent quelque peu : tous les hommes ou jeunes garçons, sans exception, jouent de l'orgue à bouche pour le divertissement et les soirées festives marquées de jeux de compétition. Par contre, seuls quelques spécialistes sont désignés du terme de musicien. Après une formation auprès d'un maître, ils acquièrent ce statut particulier de "musicien" et sont les seuls à pouvoir jouer tous les répertoires de musiques rituelles.

Les musiciens, chanteurs et joueurs de khène ont un statut ambivalent. En même temps villageois ordinaires, ils occupent une place à part car ils possèdent un pouvoir. Ils sont spécialistes par travail assidu et par don surnaturel. Catherine Choron Baix leur distingue trois pouvoirs, définissant le ô "comme pouvoir de la parole source d'inspiration", elle distingue le "*ô tchiam*" comme pouvoir d'inspiration, le "*ô ninioum*" pouvoir de séduction et enfin le "*ô pap*" qui est la capacité de rester maître de la situation. [143]
Ceci résume tout à fait le pouvoir prêté aux joueurs d'orgue à bouche (musiciens spécialistes) des diverses populations étudiées ici.

Les musiciens sont donc à la fois enviés et craints, considérés comme des gens à part. Les villageois cultivent vis-à-vis d'eux à la fois une certaine fascination mais aussi une grande méfiance, leur accordant simultanément notoriété, prestige et une certaine supériorité. Leur place particulière et la crainte qu'ils suscitent semblent issues de leur relation privilégiée avec le monde surnaturel. En effet, ils sont proches des génies et possèdent un pouvoir qu'ils peuvent utiliser à bon ou mauvais escient.

Tous les acteurs de la musique, le fabricant d'instruments, le joueur d'orgue à bouche et le chanteur, possèdent leur connaissance par transmission mais aussi par don surnaturel. Par conséquent, ils entretiennent des relations particulières avec leur maître et le monde divin. Ils sont constamment conviés à effectuer des rituels d'offrandes, non seulement pendant leur apprentissage mais aussi durant toute leur vie. Ainsi, au cours de l'apprentissage, l'élève effectue régulièrement des dons en nature pour les besoins vitaux du maître, mais il lui transmet aussi régulièrement des offrandes pour le génie des maîtres (ou encore le génie des fabricants d'orgue à bouche).

Marcel Mauss évoque d'ailleurs cette notion d'offrande,

> un « cadeau fait aux hommes en vue des dieux et de la nature". "Ces rituels contractuels et économiques se pratiquent entre hommes, mais où ces hommes sont

---

[143]- Catherine Choron Baix, *Molam du Sud Laos réfugiés en France*, thèse de doctorat, EHESS, 1983, Paris, p. 116.

les incarnations masquées (...). Ces échanges et ces contrats entraînent en leur tourbillon, non seulement les hommes et les choses, mais les êtres sacrés qui leur sont plus ou moins associés. »[144]

Ceci rejoint la notion de don rituel. Il s'agit d'honorer le maître et d'invoquer l'aide du génie. Les cérémonies et les offrandes sont les mêmes pour les chanteurs, les musiciens et les fabricants d'orgue à bouche.[145] Elles sont pratiquées pendant l'apprentissage et tout au long de leur vie. Dès qu'ils sont considérés "*mo*" "spécialistes", ils édifient chez eux un petit autel en l'honneur de leur maître et du génie des maîtres. Ils y effectuent alors régulièrement des rituels d'offrandes afin d'honorer leur maître, le génie, et d'assurer la protection de leur "pouvoir" transmis par le monde surnaturel.

Terry Miller évoque ainsi un rituel effectué chaque année par les fabricants de khène lao : « Chaque année, au début de la saison de fabrication des khènes, normalement en janvier, la cérémonie de *wai kroo* doit être répétée comme un geste de respect vis-à-vis de son maître ».

Notons enfin que toute leur vie les fabricants de khènes doivent répéter des mots magiques avant de fabriquer un khène et que les *molam* débutent souvent une soirée par une introduction vocale sur "*on*" : lié à "*ô*". Pour le chanteur *molam* il s'agit d'une invocation remerciant le maître de son apprentissage et demandant au génie de lui donner l'inspiration.[146]

1-2 Les musiciens, acteurs du rituel

Les musiciens occupent une place indispensable dans le rituel. Etant donné leur participation active de laquelle dépend l'efficacité du rituel, un certain nombre de tabous et d'interdits marquent ces acteurs de la musique.

L'un des tabous les plus marquants de la musique d'orgue à bouche est que son jeu est uniquement réservé aux hommes (dans les musiques rituelles comme dans les musiques de divertissement).

---

[144]- Marcel Mauss, "Essai sur le don", *Sociologie et anthropologie*, 1950, Paris, PUF, p. 165-167.

[145]- Pour plus d'information, cf. Terry Miller, *Kaen playing and Mawlam Singing in Northeast Thailand*, 1985, Londres, Greenwood, p. 195. Il y décrit une cérémonie rituelle effectuée par un élève fabricant de khène.

[146]- "on" renverrait à "om". En effet, om est une incantation qui existait déjà dans le tantrisme non bouddhique. C'est le mantra indien le plus puissant. Il résume tous les mantras. Et c'est avant tout une incantation, un outil de pensée qu'on retrouve sous la forme de aum ou de Rum.

La musique rituelle quant à elle est une affaire de spécialistes, à savoir, les deux ou trois meilleurs joueurs d'orgue à bouche du village ou de la région. L'acteur principal est le plus grand musicien du village, considéré comme le maître d'orgue à bouche, assisté par deux ou trois musiciens qu'il considère comme les plus compétents. Ces spécialistes observent alors régulièrement des interdits alimentaires, sexuels (ou autres), quelques jours avant ou la veille de leur participation à un rituel. Ces règles ne doivent pas être transgressées sinon le rituel sera inefficace.

2- LES POUVOIRS DE LA MUSIQUE

2-1 UN MOYEN DE COMMUNICATION

La pratique des chants accompagnés par l'orgue à bouche est un phénomène communautaire. On joue rarement en solitaire et surtout pour les autres, en présence d'auditeurs. La musique est un véritable moyen de communication. Elle s'effectue dans les maisons, rassemblant le foyer familial, pour les hôtes en signe d'accueil, ou encore sur la place du village, dans la cour de la pagode, rassemblant les villageois et parfois les habitants des villages environnants. Elle ressert les liens dans une grande convivialité. Lors des grandes festivités, pour les Lao et autres populations ayant adapté le bouddhisme à leur religion traditionnelle (exemple, les Phou-Noï), l'organisation de la fête et la pratique musicale recouvrent la notion de *boun* qui signifie le mérite, l'acte méritoire.[147] Le rassemblement festif doit alors refléter l'unité du village afin d'acquérir prestige et mérite :

> « c'est un moyen de resserrer la cohésion de la communauté villageoise, et de démontrer vis-à-vis des autres communautés la force de cette cohésion ».[148]

Les chants, souvent improvisés, évoquent des sentiments généraux dans lesquels chacun peut se retrouver : thème d'accueil pour la présence d'un hôte, anecdote sociale, cour d'amour, autant de thèmes développés en chants alternés favorisant la communication.

Ceci aboutit souvent à de véritables défis entre chanteurs :

---

[147]- L'acte méritoire et l'acquisition de mérites sont au coeur de la pratique religieuse bouddhique. C'est la préoccupation première des laïcs qui se traduit concrètement par l'importance des offrandes et l'organisation de *boun*.

[148]- Catherine Choron Baix, thèse de doctorat p. 99.

de l'anecdote sociale à la cour d'amour, dans une forme de chant alterné, les chanteurs rivalisent par des paroles improvisées. Ils puisent leur inspiration dans la tradition orale utilisant de temps à autre des formules poétiques et des expressions entendues lors de performances précédentes.
Le double caractère sérieux et comique du chant permet d'énoncer des propos inconcevables dans un langage parlé de la vie courante. Ainsi, les chants développant des thèmes de la vie quotidienne permettent de gérer certains conflits ; les défis entre chanteurs sont parfois empreints d'une certaine agressivité prohibée dans la vie quotidienne. En effet, ces défis reflètent parfois des tensions de la vie quotidienne. Une certaine agressivité peut transparaître dans les paroles ou la gestuelle, qui serait inadmissible et interdite dans le quotidien. L'aspect "chanté" et "comique" atténue alors les propos si durs soient-ils et gère les conflits par une "lutte de technique vocale et poétique" se concluant par un vainqueur et un vaincu.

Enfin, le statut particulier du chanteur, mais aussi des propos chantés, donc à moitié sérieux, permet au chanteur de transgresser certaines règles. Les thèmes de cour d'amour révèlent alors un non-respect de certains tabous utilisé à des fins humoristiques, touchant particulièrement les tabous sexuels par un contenu textuel parfois très pimenté. Le dialogue chanté entre homme et femme peut passer d'un caractère très poétique et charmeur à des propos tout à fait grivois. Ces échanges, plutôt timides dans un jeu d'approche et d'apprivoisement, évoluent souvent rapidement vers de véritables provocations, le tout empreint d'ironie dans une sensualité poétique et métaphorique.

La musique d'orgue à bouche se trouve donc au cœur de la vie sociale. Outil de communication, elle favorise la cohésion sociale et tempère les tensions, permettant de dépasser certaines règles avec humour.

2-2 UN POUVOIR DE MEDIATION

L'orgue à bouche joue un rôle important dans les rituels en l'honneur des génies. Il accompagne l'officiant et semble favoriser sa communication avec le monde des génies. Quand la musique accompagne une entrée en transe, le jeu musical est très dynamique ; le khène est souvent accompagné de tambours et de gongs. Le jeu musical, dans un long développement mélodico-rythmique, investit un rôle beaucoup plus important lorsqu'il soutient des invocations rituelles. Il favorise non seulement la communication avec les esprits mais aussi les divers "états" de l'officiant. La musique possède un pouvoir de médiation entre le monde des hommes et le monde surnaturel. Son rôle important et indispensable complète et soutient celui de l'officiant.

Terry Miller citant Anne-Marie Gagneux [149] souligne la nécessité de la présence du khène qui ne se réduit pas à un simple accompagnement musical mais qui occupe une place spécifique et primordiale dans le rituel :

> « Le joueur de khène est indispensable pour accompagner le chant et la danse mais semble avoir un rôle spirituel important bien qu'il ne soit pas bien compris par les informateurs. Gagneux mentionne cet aspect en se référant aux médiums en général : "Accompagné du tambour, le jeu du khène aide le médium, généralement une femme, à entrer en contact avec les génies et lui permet de faire des prédictions. Le khène sert de lien entre le monde divin et celui des hommes". »[150]

2-2.1 Les instruments

Les musiciens et l'ensemble des villageois confèrent une notion de « pouvoir » aux instruments eux-mêmes.

Ainsi, un certain nombre de croyances entourent les instruments de musique et suscitent quelques précautions ou attitudes à adopter.

Pour les Hmong, les tabous touchent principalement le tambour sacré. Le tambour appartient à l'une des familles du village et se trouve dans sa maison dont il assure la protection contre les esprits maléfiques Il ne doit jamais sortir en dehors des rituels funéraires. Lors de sa sortie, seuls les joueurs de keng et les musiciens spécialistes peuvent le toucher, le manipuler et l'installer dans la maison du mort. Enfin, lors du retour à ses propriétaires, seuls les musiciens spécialistes peuvent le ramener en prenant bien soin de ne pas le faire vibrer pendant le trajet, sinon ceci pourrait provoquer de grands malheurs.

Pour les Lolo, les tabous entourent essentiellement le khène *beu* et se traduisent par une interdiction temporaire du jeu : « il est interdit de jouer de l'orgue à bouche après le repiquage de nouvelles pousses et tant que le riz ne pousse pas, donc d'avril à septembre. » me disait un musicien lolo. De même, on ne joue pas d'orgue à bouche le premier jour du nouvel an ainsi que les jours s'écoulant entre le décès d'une personne et les deux jours de rituels funéraires.

Pour les autres populations, tabous et interdits ne touchent pas particulièrement le khène, mais elles effectuent systématiquement l'indispensable rituel d'offrande à l'orgue à bouche lui-même avant toute utilisation de cet instrument pour une circonstance rituelle.

---

[149] Anne-Marie Gagneux ,"Le khène et la musique lao" in Kham ouane Rabanavong, *Apprenez le khène. Essai d'une méthode moderne,* Bull. des Amis du royaume lao, 1973.

[150]- Terry Miller *Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thaïland,* 1985, Londres, Greenwood, p. 70.

2-2.2 Le rôle de la musique

Une musique organisatrice du rituel

La musique structure le déroulement du rituel, l'ouvre, le conclut et appuie ses différentes étapes. Le musicien exécute une pièce spécifique à chaque rituel ou encore à chaque étape du rituel.
Prenons l'exemple des cérémonies pour la nouvelle maison. Les Oï jouent deux pièces bien distinctes : une première pièce invite les ancêtres à venir s'installer dans la nouvelle maison puis une seconde pièce s'adresse aux nouveaux habitants. Les Phou-Noï, quant à eux, jouent une pièce avant même le début de la construction de la nouvelle maison, puis quelque temps après, une autre pièce bien distincte, pour les cérémonies d'habitation de la nouvelle maison. Un autre exemple, celui des funérailles, montre bien le rôle primordial de la musique en tant qu'organisatrice du rituel. En effet chaque étape du rituel est marquée par une pièce musicale différentes et spécifique : une première pièce quand quelqu'un vient de mourir, une autre pièce jouée trois fois par jour autour du mort, une pièce spéciale pour accompagner les pleurs...

La musique participe également aux aspects cycliques du rituel. L'exemple le plus concret en est l'énonciation d'une même pièce musicale, trois fois par jour, pour le défunt hmong.

Une musique indispensable à l'efficacité du rituel

Tout d'abord, la présence d'un instrument peut être indispensable à l'efficacité du rituel. Dans les funérailles hmong la présence de l'orgue à bouche est nécessaire. Sans la musique de keng le mort ne trouvera jamais le pays des ancêtres. Dans les funérailles lolo le khène est indispenssable pour chasser les mauvais esprits et guider le mort. Il est également obligatoirement présent pour les offrandes aux esprits lors du nouvel an.

Ensuite, la musique, elle-même indissociable du rituel, se trouve au cœur de celui-ci et établit le lien entre le monde des hommes et le monde surnaturel. Elle permet un dialogue direct ou indirect avec les divinités. Ainsi, la musique de l'orgue à bouche est indispensable pour accompagner les paroles de l'officiant s'adressant aux esprits dans les cérémonies de guérison d'un malade, les cérémonies aux esprits ou les cérémonies pour la nouvelle maison. La musique de khène et les mouvements de danse lolo sont indispensables à l'efficacité de leur rituel du nouvel an. De l'orgue à bouche et de la dextérité du musicien dépend l'acceptation ou non des offrandes par la divinité et par conséquent le bien-être, la fertilité du village et des récoltes pour l'année à venir. La musique et les mouvements de danse hmong transmettant une littérature orale, le keng est indispensable pour porter les messages aux divinités. Il s'adresse directement aux esprits et au mort.

Enfin, l'efficacité se joue au niveau de la justesse d'exécution. Que la musique et la danse adressent un message concret ou qu'elles tissent un lien abstrait avec les divinités, qu'elles imitent ou symbolisent quelque chose, l'efficacité sera le résultat d'une qualité et d'une justesse de la performance unique à chaque culture. Ainsi, la compétence des musiciens et danseurs de qui dépend l'unité geste / musique ou l'unité voix / instrument accompagnateur agit sur la réussite de la performance et donc du rituel. De même, la justesse de la performance s'appuie sur quelques éléments qui relèvent de l'ordre du sonore et qui sont les spécificités musicales même de chaque population.

2- LA PERFORMANCE MUSICALE

3-1 L'ESPACE DE JEU

La performance musicale est marquée par un espace de jeu spécifique à chaque circonstance de jeu.

3-1.1 Musique de divertissement

Ainsi, la musique de divertissement se déroule à l'intérieur de la maison quand il s'agit de divertissement intime familial ou de chants d'accueil.
On la retrouve pratiquée au centre du village, lorsqu'il s'agit de grandes festivités, marquées de jeux compétitifs et de cours d'amour, ou dans les petits recoins du village, à peine perceptible, au moment où les cours d'amour deviennent plus intimistes en fin de soirée, ou plutôt à l'aube après une grande nuit festive.

3-1.2 Musique rituelle

Chaque instant du déroulement du rituel est marqué par un espace de jeu précis, en lien avec le but recherché par l'action rituelle exécutée à ce moment précis.
Les cérémonies pour la nouvelle maison (khmou', oï et phou-noï) en sont un bel exemple. Une première pièce est toujours exécutée à l'extérieur de la maison, en bas de l'échelle (ce que nous pouvons appeler au seuil de la porte), afin d'inviter les ancêtres à pénétrer et à s'installer dans cette nouvelle maison pour en devenir les protecteurs et les gardiens. Puis, soit les musiciens et les invités montent et pénètrent à l'intérieur de la nouvelle maison à l'intérieur de laquelle se conclut cette pièce, soit, après l'installation des invités et des musiciens dans la maison, on y exécute une seconde pièce distincte de la première.

La spatialisation musicale est donc très importante dans le rituel. A chaque exécution musicale correspondent un lieu de jeu à respecter et un certain nombre de tabous marquant cet espace de jeu :
Par exemple, la musique funéraire Hmong se joue uniquement dans la maison du défunt, jamais à l'extérieur (excepté le dernier morceau accompagnant le mort vers son lieu d'inhumation). Les conséquences d'un jeu éventuel de ce répertoire à l'extérieur sont non seulement l'inefficacité, mais aussi des malheurs et des calamités sur tout le village.
Pour les Lolo, la musique de vœux pour le chef du village accompagnant les offrandes aux esprits pour le nouvel an s'exécute également à l'intérieur de la maison. Là, les conséquences d'un jeu en extérieur sont uniquement l'inefficacité du rituel.

3-2 LE GESTE MUSICAL

Proche d'une représentation théâtrale, l'exécution musicale est un tout où la performance implique une étroite relation entre geste, parole et musique.

3-2.1 L'art du geste

La performance du chanteur

Les mouvements corporels du chanteur participent à sa qualité de chanteur. Un visage très expressif, de simples gestes des mains ou des mouvements plus entraînants proches de la danse agrémentent la partie vocale. Ils appuient les paroles et ponctuent les phrases musicales en transmettant des états d'âme : admiration ou mépris, timidité ou provocation, joie ou colère.
La gestuelle du chanteur se veut avant tout gestuelle d'imitation. Elle peut suggérer un prélude amoureux ou au contraire traduire une véritable provocation par la désignation de parties intimes ou l'imitation de gestes d'attouchement. Suggérés, comiques ou tout à fait obscènes les gestes évoluent dans un jeu ironique bon enfant.

Ces joutes oratoires se prêtent également à la danse. Il s'agit d'une danse en duo, où homme et femme se contournent sans cesse dans un jeu gestuel, essayant sans cesse de s'effleurer, de se toucher et d'esquiver son partenaire. Cette danse peut être perçue comme un jeu érotique dans une culture où le simple fait de toucher une jeune fille est reçu comme une déclaration d'amour proche de l'engagement.
Le chant accompagné de l'orgue à bouche est donc un art de démonstration mêlant qualité vocale, gestes envoûtants et dextérité du musicien accompagnateur.

La performance du musicien

Lorsque le joueur d'orgue à bouche s'accompagne lui-même de pas de danse (hmong ou lolo), la gestuelle se retrouve au cœur même de la performance instrumentale. Elle participe d'autant plus à la réussite de l'exécution musicale quand il s'agit de danses lucratives à but compétitif. C'est le cas des jeux d'orgue à bouche du nouvel an hmong pour lesquels les musiciens ne sont pas des spécialistes mais tout simplement des jeunes hommes qui désirent rivaliser en technique musicale et acrobatique.`

Une gestuelle empreinte de signification

Musique et gestes peuvent transmettre de véritables significations textuelles. Ainsi, dans les musiques rituelles hmong, la musique et les mouvements corporels des musiciens revêtent un aspect sémantique. Ils véhiculent un message traduisible par les spécialistes en un véritable texte. La musique et le mouvement, dans une étroite complémentarité, deviennent « langage » s'adressant aux morts et aux esprits.
En voici quelques exemples :
La première pièce musicale exécutée quand quelqu'un vient de mourir s'adresse au mort et lui explique ceci : « nous avons tout fait pour te guérir, mais cela n'a pas marché, maintenant tu es mort, tu es vraiment mort ».
La pièce musicale jouée trois fois par jours s'adresse aussi au défunt : « voici ton repas, regarde, tout le monde meurt. Le cochon est mort, le coq est mort, la vache est morte, comme toi ils sont bien morts ».
Les mouvements de circonvolution autour du poteau central de la maison (pilier des ancêtres) incitent le mort à remercier l'esprit de la maison pour l'avoir protégé pendant toute sa vie, à dire au revoir à l'esprit de la porte et enfin l'accompagnent vers les ancêtres ;
La gestuelle impliquant de poser un genoux au sol s'adresse, elle, aux esprits. Elle traduit tout simplement une prosternation, un mouvement de respect vis-à-vis de l'esprit de la maison.

Musique et mouvement peuvent aussi transmettre des éléments symboliques abstraits et non pas des significations textuelles concrètes. Prenons en exemple les danses lolo. La compréhension du symbolisme et de la notion sacrée de ces danses ne peut se faire qu'à la lumière de la représentation cosmogonique de cette culture.
Ainsi, les Lolo croient en une divinité suprême et à un certain nombre d'esprits associés à des « couples divins ». L'harmonie entre éléments mâle et femelle se retrouve dans leurs croyances, leur vision du monde, leur organisation sociale ainsi que dans les

pratiques rituelles, d'où l'importance des danses en couple qu'ils associent à la notion de fertilité.
Les légendes et les mythes quant à eux mettent en scènes les différents animaux imités dans les danses masculines. Le lien entre la danse du singe ou du chien et le rituel de funérailles, semble alors évident. Les légendes lient tout simplement l'apparition de la mort sur terre à ces deux animaux. On comprend également l'importance de la danse des tigres lors du nouvel an, la tradition orale accordant à cet animal la notion d'ancêtre et de création du monde.

3-2.2 Rituel et geste musical

L'exécution musicale du rituel est introduite par un prélude gestuel. Ce « passage obligé » se traduit par des attitudes particulières adoptées lors de la sortie d'un instrument sacré ou par des gestes de sacralisation d'un instrument.

Lorsqu'un instrument de musique est considéré comme un objet sacré, des gestes accompagnant sa sortie exceptionnelle en public doivent être respectés.
Par exemple, le tambour sacré hmong passera par plusieurs étapes avant d'être introduit dans la maison du défunt. Les propriétaires, et eux seuls, le décrochent, le placent au centre de la maison, le frappent trois fois en lui demandant d'écarter tout maléfice de la maison pendant son absence. Puis il leur est interdit de le manipuler et de le toucher. Les musiciens spécialistes prennent alors le relais, le transportent et l'installent dans la maison du défunt.
Pour les Khmou' le tambour de bronze est un véritable objet sacré et n'est utilisé que dans des cérémonies précises : surtout lors des décès, au moment des plantations ou des récoltes. Ainsi, au cours d'un de mes séjours au Laos, l'été 1998, une villageoise de Muang Nalé possédant un tambour de bronze nous a invités chez elle pour nous le montrer. Il était rangé dans un coin de la pièce principale, à l'obscurité, assez proche des deux petits paquets en feuilles de bananier, suspendus, représentant le génie de la maison. Après insistance, elle accepte de le déplacer quelque peu (un ou deux mètres) dans un endroit plus éclairé de la pièce, mais pas trop éloigné de l'endroit où il repose habituellement. Au moment où nous essayons de le toucher et de tenter d'observer le son de ce tambour, effrayée, elle nous repousse et nous fait bien comprendre que c'est interdit. Par contre, le soir même, au cours d'une soirée familiale informelle, le joueur de khène n'hésitera pas à me prêter son instrument et à me laisser jouer. Le tambour serait-il donc continuellement un objet sacré et le khène un objet courant ?
En effet ce tambour est continuellement caché, enterré hors du village et seules deux personnes du village savent où le trouver. On ne le sort que rarement et pour des rituels précis (pour les funérailles, chasser les mauvais esprits ou demander la pluie). Un certain nombre de précautions entourent alors son utilisation

Dans son article sur les Khmou', Henri Roux décrit la cérémonie en l'honneur du génie de la maison pour obtenir de bonnes récoltes. Des offrandes rituelles (poulets) y sont offertes au génie mais aussi au tambour de bronze :

> « Le chef de famille remonte ensuite dans la case. Il passe au troisième poulet. Il l'égorge et asperge de son sang le grand tambour de bronze, orgueil de la famille (...) puis les gongs et les cymbales de chasse. En même temps, il murmure à voix basse : "L'époque du travail de la terre est arrivée. Les oiseaux chantent. Les gibbons font entendre leurs cris harmonieux (...). Nous souhaitons que les sons que vous ferez entendre soient aussi mélodieux que les chants des oiseaux et les cris des gibbons, qu'ils se répandent très loin à travers tout le pays et qu'ils montent jusqu'au ciel, demeure des T'eng". »[151]

En ce qui concerne les instruments quelconques, par exemple l'orgue à bouche, pratiqués quotidiennement pour le divertissement et ponctuellement pour un rituel, nous sommes confrontés à la sacralisation de l'instrument.
En effet, l'orgue à bouche est utilisé pour le divertissement mais aussi pour les cérémonies liées aux croyances. Peut-on dès lors le considérer comme un objet sacré ? Il est vrai qu'au cours des rituels cet instrument est absolument indispensable. Cependant, si dans ce cas et uniquement au moment de son utilisation dans les cérémonies l'orgue à bouche peut être considéré comme un objet rituel donc sacré, il continue quotidiennement d'être un objet courant de divertissement. Il devient donc en quelque sorte sacré au moment du rituel. Ceci nécessite donc une sacralisation de l'instrument.
La sacralisation des divers orgues à bouche étudiés ici se fait effectivement par un rituel d'offrande à l'instrument lui-même.
Plusieurs témoignages lao, oraux et écrits, énoncent la pratique d'un petit rituel permettant le passage "d'un objet courant" à "objet rituel". La sacralisation de l'instrument se déroule avant chaque cérémonie : le musicien effectue pour son instrument des offrandes rituelles similaires aux offrandes pour les génies. Thao Kene rapporte un témoignage de cette sacralisation du khène chez les Lao :

> « Après avoir fixé deux fleurs rouges et un cierge à l'extrémité de son khène, le joueur l'arrose de quelques gouttes d'alcool en disant : "donnez-moi la joie, la santé, la prospérité et le bonheur". Désormais consacré aux génies protecteurs du village, le khène pourra mettre en communication le monde des esprits et celui des hommes ».[152]

Les Lolo effectuent un petit rituel à l'esprit de la maison puis au khène. Ce dernier sera placé pendant tout le rituel (quand il ne sera pas utilisé) sur l'autel des

---

[151]- Colonel Henri Roux, "Le Tsaa khmu", *BEFEO*, tome XXVII, 1927, p. 196.
[152]- Thao Kene, "Le fabricant de khène" in *PRL*, *France Asie*, 1956, XII, p. 899.

ancêtre. Les Hmong font des offrandes de nourriture, de bougie, d'encens à l'esprit du keng et pratiquent une libation d'alcool de l'instrument. De plus, avant d'utiliser l'orgue à bouche dans le cadre d'un rituel, ils exécutent systématiquement et dans un endroit retiré, un morceau de keng pour l'esprit du keng.

Tous ces orgues à bouche, instruments quotidiennement profanes et ponctuellement rituels, subissent alors à la fin de leur utilisation rituelle une désacralisation concrétisé par un second rituel d'offrande à l'instrument et souvent accompagnée d'une libation d'alcool.

CHAPITRE 2

L'ORGANISATION DES SONS

Les orgues à bouche joués par les différentes populations du Laos accompagnent systématiquement le chant ou la danse. Au-delà d'une étude détaillée de ces divers instruments, mes analyses soulèvent des questionnements plus généraux d'ordre organologique, musicologique et ethnologique.

Ainsi, la morphologie d'un instrument peut-elle influencer le langage musical et rapprocher ou même unifier deux instruments presque identiques ? À quel niveau la morphologie et donc certains composants de l'instrument déterminent-ils des traits caractéristiques du langage musical ?

Nous avons pu voir que l'orgue à bouche et sa musique sont utilisés à des fins rituelles et de divertissement. Cette double fonction se manifeste-t-elle dans l'organisation musicale?

Enfin, la musique des orgues à bouche dévoile des similitudes mais aussi certaines spécificités. Leur comparaison permettra-t-elle une réflexion sur la définition d'un certain « langage musical » de l'orgue à bouche?

1- MORPHOLOGIE ET MUSIQUE DE L'ORGUE A BOUCHE

Cette partie tente de voir comment la morphologie de l'instrument peut agir sur la musique.

1-1 ÉLEMENTS COMMUNS A TOUS LES ORGUES A BOUCHE

Quelques éléments communs aux différents orgues à bouche semblent très impliqués dans l'élaboration du langage musical. En voici les principaux :

* Le principe même de l'orgue à bouche permet de jouer des sons simultanés en bouchant plusieurs trous de jeu en même temps. Toutes les populations exploiteront cette possibilité de **jeu polyphonique**, chacune à sa manière, faisant de l'orgue à bouche un instrument à la fois mélodique et polyphonique.

* La présence d'anches libres permet un jeu continu sans avoir à utiliser la technique de la respiration circulaire. Un même son est provoqué par inspiration comme par

expiration. Ce principe influence le langage musical : la musique de khène développe ainsi **un flux sonore continuel** ne laissant aucune place au silence.
Une spécificité touche l'orgue à bouche kui qui utilise l'inspiration, non pas systématiquement en alternance avec l'expiration, mais uniquement pour appuyer certaines pulsations au cours du morceau.

* **Un bourdon** continu ou intermittent est systématiquement présent dans toutes les musiques d'orgue à bouche. Ce trait musical est la conséquence, pour les uns de caractéristiques morphologiques de l'instrument, pour les autres d'une simple technique de jeu.

Ainsi, les orgues à bouches oï possèdent un tuyau sans trou de jeu mais muni d'une anche libre. Il produit systématiquement un son dès lors qu'on inspire ou qu'on expire, même lorsque aucun trou de jeu n'est bouché. La morphologie même de cet instrument produit alors un bourdon continu. Aucune pièce ne pourra donc être jouée sans ce bourdon car il est la conséquence même de la morphologie de l'instrument.

L'orgue à bouche hmong présente un tuyau de diamètre plus important que les autres, possédant trois anches libres. Ce tuyau produit un son lorsqu'on bouche le trou de jeu et un autre son quand le trou de jeu est ouvert. On se retrouve ici dans le cas de l'orgue à bouche précédent, où un tuyau produit systématiquement un son dès qu'on inspire ou qu'on expire dans la chambre à vent. La seule différence est que le son est différent selon que le trou de jeu de ce tuyau est ouvert ou fermé. La conséquence en est la production d'un bourdon intermittent dans toutes les pièces jouées par cet instrument.

La morphologie de l'instrument détermine des caractéristiques musicales. En effet, le bourdon continu du khène lao est effectué par un changement formel de l'instrument : un ou deux trous de jeu des deux derniers tuyaux du khène sont bouchés avec de la pâte par le musicien avant de jouer un morceau. Un son est donc automatiquement produit lorsque l'on souffle dans l'instrument. Ces tuyaux ont pour unique fonction de produire un bourdon ; ils ne sont jamais utilisés dans la technique de jeu. À ceci s'ajoute de temps à autre un deuxième bourdon, discontinu, effectué par les doigts.

Les orgues à bouche khmou' et phou-noï, esthétiquement proches du khène lao, développent aussi la pratique du bourdon mais ne peuvent pas le produire de la même manière que ce dernier. En effet, ils possèdent seulement douze tuyaux (il manque l'équivalent des quatre derniers tuyaux du khène lao) qui sont tous utilisés dans la technique de jeu. Les bourdons sont donc effectués en bouchant les trous de jeu avec les doigts, ce qui explique un plus grand usage des bourdons discontinus et l'implication du

bourdon dans la technique de jeu. Nous pouvons considérer ici les tuyaux eux-mêmes comme des éléments formels fonctionnels.

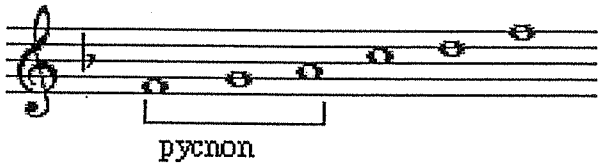
Enfin, les autres populations pratiquent le jeu du bourdon, mais produit uniquement à travers la technique de jeu de l'instrument et non pas comme une conséquence formelle fonctionnelle.

1-2 MORPHOLOGIE DE L'INSTRUMENT ET ECHELLE MUSICALE`

La morphologie et l'apparence de l'instrument ne déterminent pas l'amplitude des échelles mais la facilitent. Elles facilitent également une technique de jeu particulière à chaque instrument, impliquant par là même l'utilisation d'une échelle spécifique. En effet, l'accord des tuyaux et leur disposition dans un ordre particulier, qui n'est pas logique selon la pensée musicale occidentale, facilitent la technique de jeu utilisant ces échelles.

Ainsi, le khène lao et l'orgue à bouche khmou' ont tous deux les tuyaux disposés en radeau. Le khène lao en possède seize disposés en deux rangées de huit. Ses possibilités sonores sont alors de deux octaves. L'orgue à bouche khmou' en possède seulement douze en deux rangées de six. Les orgues à bouche khmou' et lao sont accordés exactement de la même manière. On pourrait alors définir l'instrument khmou' comme un khène lao sans ses quatre derniers tuyaux. Les échelles effectivement présentes dans la musique n'utilisent cependant pas toutes les possibilités sonores de l'instrument. Le khène lao utilise des échelles pentatoniques anhémitoniques ; quant à l'orgue à bouche khmou', il exploite des échelles pentatoniques anhémitoniques défectives. Tous deux utilisent différents aspects d'une même échelle de base :

Exemple 364 :



L'orgue à bouche phou-noï, formellement identique à l'orgue à bouche khmou, pourrait donc aussi se rapprocher du khène lao et de ses échelles musicales. Cependant plusieurs de ses tuyaux sont muets ou doublent des sons déjà produits par d'autres tuyaux. Son apparence pourtant identique à celle du khène khmou' ne correspond aucunement à l'accord du khène khmou' et lao : il possède beaucoup moins de

possibilités de jeu et donc beaucoup moins de sons différents. Ce n'est donc pas uniquement l'apparence mais aussi l'accord et les éléments formels fonctionnels (tuyaux muets ...) qui faciliteront un jeu particulier, spécifique aux phou-noï.

À la morphologie de l'instrument, impliquée dans le jeu des échelles musicales, s'ajoutent des techniques de jeu particulières, liées à l'instrument lui-même. Ainsi, des techniques de jeu spécifiques aux petits orgues à bouche à courge kui et lolo, ou encore à l'orgue à bouche hmong, permettent de produire un plus grand nombre de sons différents que de tuyaux composant l'instrument.

Le keng hmong ne possède que six tuyaux et émet sept sons différents. Ceci est possible grâce à la particularité morphologique du tuyau principal possédant trois anches. Il produit un son en permanence mais différencié selon que le trou de jeu est obturé (*sol* aigu) ou ouvert (*la* aigu). Ce tuyau produit donc deux sons différents ce qui explique les possibilités de jeu de sept sons différents et non pas six.

Les orgues à bouche kui et lolo utilisent une même technique de jeu pour augmenter leurs possibilités de sons différents. Elle consiste à boucher avec le pouce l'extrémité inférieure du ou des premiers tuyaux face à l'embouchure. Ce tuyau produit alors un son différent de celui émis par la simple obturation de son trou de jeu. Les Lolo ajoutent ainsi à leurs possibilités de jeu un son supplémentaire, tandis que les Kui pratiquent cette technique sur deux tuyaux ajoutant ainsi deux sons supplémentaires à ses possibilités de jeu.

Enfin, les analyses musicales ont montré que toutes les musiques d'orgue à bouche fonctionnent sur l'échelle pentatonique anhémitonique mais que tous développent un système musical propre, particulier, et particulièrement subtil à l'intérieur même de la structure du pentatonisme commune à tous.

La morphologie de l'instrument peut expliquer certains traits musicaux qui seront alors présents par l'implication de l'instrument lui-même mais non par choix.

2- SIMILITUDES ET SPECIFICITES

Cette partie a pour ambition de faire l'état des lieux des analyses précédentes en comparant les musiques des orgues à bouche des sept populations étudiées précédemment afin d'en dégager les spécificités et les similitudes.

Pour plus de clarté, l'analyse comparative est concrétisée par des tableaux récapitulant les analyses précédemment effectuées en deuxième de cette thèse. Ces tableaux, résumés synthétiques des analyses musicales, sont le point de départ des analyses comparatives des diverses populations. Ils sont repris et détaillés en Annexe à l'aide de quinze tableaux apportant détails et précisions pour chaque famille ethnolinguistique.

L'analyse comparative ci-dessous cherche les similitudes, les spécificités et une éventuelle catégorisation des diverses populations, au sujet de quelques points importants relevés dans les analyses musicales précédentes :

- les échelles
- les circonstances de jeu
- les répertoires et distinctions des musiques
- l'organisation formelle des pièces
- le jeu de l'orgue à bouche
- les rapports entre voix et instrument

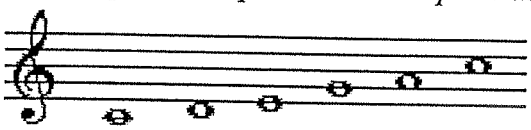
Pour chacun de ces points, un tableau récapitulatif des données analytiques concernant les sept populations sera suivi de son analyse synthétique et comparative.

2-1 LES ECHELLES

Les échelles utilisées dans les musiques d'orgue à bouche suscitent plusieurs questions : chaque population utilise-t-elle une même échelle pour l'ensemble de ses pièces ou des échelles différentes ? Y a-t-il une utilisation spécifique de telle ou telle échelle pour un répertoire donné ou une circonstance de jeu précise ? Si oui, les spécificités d'utilisation se retrouvent-elles d'une population à l'autre ?

Les analyses musicale (partie II) ont montré qu'une même échelle pentatonique anhémitonique se retrouve dans les musiques d'orgue à bouche des diverses populations étudiées ici, et que les pièces développent son aspect I, II ou IV.

Echelle pentatonique anhémitonique d'aspect I (exemple 365)



Deux populations, les Khmou' et les Lao, se distinguent des autres par quelques spécificités :

* Les **Khmou'** utilisent une même échelle (la même que les autres populations) mais selon deux aspects différents en fonction de leurs répertoires.
Ainsi leur distinction : musique de divertissement / musique rituelle
correspond à : échelle (aspect I) / échelle (aspect IV)
La musique de divertissement utilise une échelle pentatonique anhémitonique d'aspect I alors que les musiques rituelles utiliseront l'aspect IV de cette même échelle.

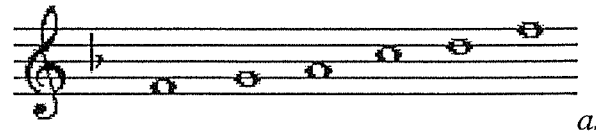
* Les **Lao** semblent un cas à part.
On observe une volonté délibérée d'utilisation de différentes échelles spécifiques aux divers répertoires.

Les musiques de divertissement lao utilisent une même échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Fa*, mais d'aspect I pour les musiques mesurées et d'aspect IV pour les musiques non mesurées. Le changement d'aspect correspond pour eux à la distinction mesuré / non mesuré et non pas musique de divertissement / musique rituelle.
On a donc : musique mesuré / musique non mesurée
Correspond à : échelle (aspect I) / échelle (aspect IV)

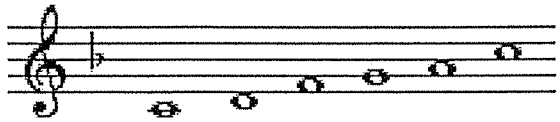
Dans les musiques rituelles lao, chaque pièce dévcloppe métaboles et modulations réalisées par la présence de deux échelles distinctes (une principale et une secondaire). Chaque échelle utilise le processus de métabole présentant dans la pièce au moins deux aspects différents (I et IV) si ce n'est trois (aspect II).

Musique rituelle :
1- échelle principale, la même échelle que pour le divertissement en ton de *Fa* mais avec plusieurs aspects I, II, IV.

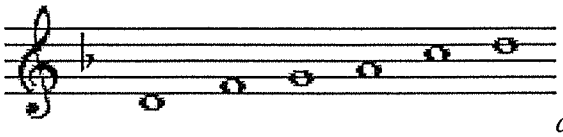
Exemple 366 :



aspect I



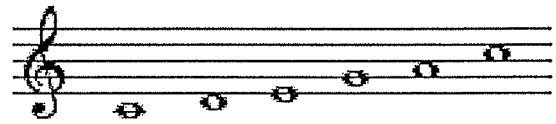
aspect II



aspect IV

2- échelle secondaire, échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do* (aspect I et IV)

Exemple 367 :



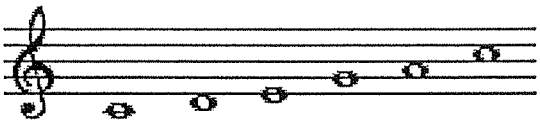
aspect I

aspect IV

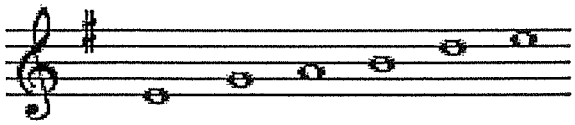
Le lam pheune :

Le *lam pheune* se présente comme une pièce à part différente de celles de divertissement et proche des musiques rituelles, utilisant deux échelles différentes ;

1- échelle principale, échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Do* (aspect I) *(exemple 368)*



2- échelle secondaire, échelle pentatonique anhémitonique en ton de *Sol* (aspect IV) (*exemple 369)*



Les spécificités khmou' et lao sont fondées sur l'utilisation de deux aspects différents I et IV d'une même échelle et sur l'utilisation d'échelles différentes pour les Lao.

- L'utilisation distincte des aspects I et IV correspond chez les Khmou' à une distinction de répertoire divertissement / rituel

Khmou'	musique de divertissement / musique rituelle	
	= aspect I	/ aspect IV

Tableau 30

Cette distinction d'aspect correspond également chez les Lao à une distinction de répertoire mais quelque peu différent : mesuré / non mesurée. (cette distinction concerne deux catégories de pièces à l'intérieur du répertoire musique de divertissement.

Lao	musique mesurée / musique non mesurée	
	= aspect I	/ aspect IV

Tableau 31

- Par contre, la spécificité scalaire des musiques rituelles lao permet un rapprochement avec les Khmou'. Les pièces rituelles lao développent le processus de la modulation en utilisant systématiquement deux échelles différentes au cours d'une même pièce (spécificité lao) ; le musicien utilise chaque échelle dans ses deux aspects I et IV. Ces aspects, utilisés de manière distincte dans les musiques de divertissement et les musiques rituelles khmou', sont donc tous deux présents à l'intérieur d'une même pièce dans les musiques rituelles lao. On retrouve donc cet aspect IV dans les musiques rituelles lao et dans les musiques rituelles khmou'.

- Enfin, une spécificité propre aux Lao concerne les musiques rituelles : elles exploitent au cours des morceaux les principes de métabole et de modulation, changeant d'aspect et d'échelle. Le *lam pheune* semble apparaître comme une pièce à part. Les analyses des pages précédentes montrent qu'il utilise bien l'aspect IV de l'échelle (comme toutes les musiques de divertissement), mais qu'il développe le principe de modulation (généralement absent dans la musique de divertissement). Ceci pourrait s'expliquer par une ancienne origine rituelle. En effet, les anciens ainsi que les ethnomusicologues lao voient dans le *lam pheune* une version moderne d'un ancien chant rituel.

2-2 LES CIRCONSTANCES DE JEU

Le tableau comparatif ci-dessous se présente comme un résumé synthétique des circonstances de jeu propre à chaque population, à partir desquelles les questionnements suivants s'imposent :
Les circonstances de jeu sont-elles spécifiques à chaque population ? Trouvera-t-on des spécificités circonstancielles propre à chaque famille ethnolinguistique ? Enfin, des rapprochements et des associations de poulations traverseront-ils le pont des familles linguistiques permettant le regroupement de quelques populations si différentes soient-elles ?

CIRCONSTANCES de JEU	Khmou'	Oï	Lao	Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
Divertissement							
Cadre intime familial	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
Accueil	Oui	Oui	Oui	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --
Cour d'amour	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
Légendes	Oui	Oui	Oui	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --
Jeu – compétitions	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --	Oui
Transmission d'un savoir-faire	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --	Oui	Oui	*Non* --
Nouveau né	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	*Non* --	Oui
Mariage	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	*Non* --	Oui
Rituel							
Nouvelle maison	Oui	Oui	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --
Guérison d'un malade	*Non* --	*Non* --	Oui	Oui	*Non* --	*Non* --	*Non* --
Funérailles	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --	Oui
Nouveau né	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --
Mariage	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui	*Non* --
Cérémonie aux esprits	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui uniquement esprit du Keng
Protecteur village	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	*Non* --
Protecteur maison	Oui	Oui	Oui	*Non* --	Oui	Oui	*Non* --
Fêtes agraires	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
- nouveau riz	Oui	Oui	Oui	ni Oui, ni Non	Oui	Oui	Oui
- récolte	Oui	Oui	Oui	Oui (pas entendu)	Oui	Oui	Oui
	musiques plutôt paraliturgiques que rituelles						

Les regroupements en famille ethnolinguistiques ne sont pas efficaces pour relever des spécificités de circonstances de jeu propres à chaque famille.

*Seuls les Austro-Asiatiques présentent les mêmes circonstances de jeu d'une population à l'autre. Les Khmou' comme les Oï utilisent leurs orgues à bouche en accompagnement du chant dans le cadre intime familial, pour l'accueil, les cours d'amour et la transmission des légendes. Les circonstances rituelles accordent une grande place à l'orgue à bouche dans les cérémonies de construction et d'habitation d'une nouvelle maison ainsi que dans les cérémonies aux esprits.
Notons que ces deux populations adoptent non seulement les mêmes circonstances de jeu mais les mêmes fonctions musicales. Ainsi, par exemple, l'orgue à bouche est bien présent pour les fêtes agraires mais relève pour les Oï comme pour les Khmou' de musiques paraliturgiques plutôt que de musiques rituelles.

*Pour toutes les autres populations, des passerelles sont clairement visibles entre toutes les familles ethnolinguistiques. Et nous ne pouvons pas regrouper un ensemble de circonstances de jeu spécifique à chaque grande famille.

L'exemple le plus frappant est la famille tibéto-birmane :
pour les musiques rituelles, deux circonstances de jeu sont communes aux trois populations tibéto-birmanes étudiées ici : les cérémonies aux esprits et les fêtes agraires. Cependant, chaque population accorde une place particulière à cet instrument pour une autre circonstance rituelle bien spécifique et différente à chacune. Ainsi, les Kui utilisent la musique de khène pour les cérémonies de guérison d'un malade, les Lolo pour les funérailles et les Phou-Noï pour les cérémonies de construction et d'habitation d'une nouvelle maison.

Or, ces circonstances correspondent à un moment rituel particulièrement important dans l'une des populations des autres familles ethnolinguistiques. On peut donc ici faire quelques rapprochements et quelques regroupements :

Circonstance de jeu : **la nouvelle maison**	PHOU-NOÏ (Tibéto-Birmans)	KHMOU' et OÏ (Austro-Asiatiques)
Circonstance de jeu : **la guérison d'un malade**	KUI (Tibéto-Birmans)	LAO (Tai-Kadaï)
Circonstance de jeu : **les funérailles**	LOLO (Tibéto-Birmans)	HMONG (Miao-Yao)

Tableau 33

* Étant donné que plusieurs circonstances de jeu se retrouvent d'une population à l'autre indépendamment des groupes ethnolinguistiques, nous pouvons tenter d'effectuer de nouveaux regroupements :

Musique de divertissement

Pour le divertissement, deux circonstances de jeu sont communes à tous les orgues à bouche : le cadre intime familial et surtout la cour d'amour !
Ensuite, l'investissement de chaque orgue à bouche pour d'autres circonstances de jeu suscite quelques regroupements de populations dont l'utilisation de l'instrument est similaire :

Groupe 1	= KHMOU' et OÏ (Austro-Asiatique)		
Groupe 2	= LAO (Tai- Kadaï)	et	PHOU-NOÏ (Tibéto-Birman)
Groupe 3	= HMONG (Miao-Yao)	et	KUI, LOLO (Tibéto-Birman)

Tableau 34

Hypothèse explicative à ces regroupements :
Les circonstances de divertissement spécifiques aux Lao se retrouvent chez les Phou-Noï (Tibéto-Birman). Ceci pourrait s'expliquer par une grande influence des Lao, conséquence historique du vécu phou-noï et par là même conséquence de l'importante taïsation qu'ils ont subie.

Tandis que le regroupement Kui, Lolo (Tibéto-Birman) et Hmong (Miao-Yao), reliquat des deux autres groupes, met en avant les spécificités de l'utilisation de l'instrument accompagnant ici la danse et non le chant.

Musiques rituelles

Les rapports rituels et le regroupement de telle ou telle population sont plus difficiles à expliquer. (cf. tableau ci-dessous)

Cérémonie aux esprits	*TOUTES LES POPULATIONS*		Spécificité HMONG (esprit du keng)
Fêtes agraires	*TOUTES LES POPULATIONS* mais fonction de la musique différenciée d'une population à l'autre		
	Musique paraliturgique KHMOU' OÏ (Austro-Asiatiques)	Musique rituelle KUI, LOLO, PHOU-NOÏ (Tibéto-Birman)	Divertissement LAO HMONG (Tai) (Miao-Yao)
Mariage et naissance	PHOU-NOÏ (fonction rituelle de cette musique spécifique à cette population)		
Nouvelle maison	KHMOU', OÏ (Austro-asiatiques)	PHOU-NOÏ (Tibéto-Birman)	
Guérison d'un malade	LAO (Tai-Kadaï)	KUI (Tibéto-Birman)	
funérailles	HMONG (Miao-Yao)	LOLO (Tibéto-Birman)	

Tableau 35

Relevons l'importance de l'investissement de l'orgue à bouche dans les cérémonies aux esprits et les fêtes du cycle agraire. Il est systématiquement présent dans toutes les populations pour ces deux circonstances.

À ceci s'ajoute une spécificité circonstancielle propre à chaque grande famille ethnolinguistique rejointe par l'une des populations de la famille tibéto-birmane. Ainsi, les Austro-Asiatiques accordent une grande importance aux cérémonies pour la nouvelle maison, tandis que les Tai-Kadaï représentés par les Lao utilisent l'orgue à bouche pour les cérémonies de guérison d'un malade et les Miao-Yao (les Hmong) accordent un rôle primordial à l'orgue à bouche pour guider le mort vers le pays des ancêtres.

Les Austro-Asiatiques (KHMOU, OÏ) *(rejoints par les PHOU-NOÏ)*	nouvelle maison
Les Tai-Kadaï (LAO) *(rejoints par les KUI)*	guérison d'un malade
Les Miao-Yao (HMONG) *(rejoint par les LOLO)*	funérailles

Tableau 36

Malgré de nombreux ponts tissés entre toutes ces populations, les regroupements et les spécificités par familles ethnolinguistiques restent plus marqués dans les musiques rituelles que dans les musiques de divertissement.

2-3 REPERTOIRE ET DISTINCTION DES MUSIQUES

Voici tout d'abord un tableau récapitulatif de l'ensemble des populations résumant leurs différents répertoires musicaux et leur manière de distinguer les musiques. Ce tableau est suivi des questionnements qu'il suscite et des réflexions auxquelles nous pouvons aboutir, notamment au sujet du rapprochement entre distinctions sociales et distinctions musicales.

REPERTOIRES	Khmou'	Oï	Lao	Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
distinction des musiques							
Distinction dynamique mesuré / non mesuré	*(Oui)* rituel	Oui rapide (mesuré) / lent tend vers rythme libre	Oui	Oui	*Oui*	*Non* --	Oui
Distinction rituel / divertissement	Oui	Oui lent / rapide = rituel/divertissement	Oui rituel : modulations divertissement : pas de modulations	Oui	*Non* --	Oui A / B rituel / divertissement	Oui
Autre dansé / non dansé	*(Oui)* rituel	*Non* --	*Non* --	Oui	Oui	*Non* --	*(Oui)* divertissement
texte	*Non* --	*(Oui)* dans chaque répertoire	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*(Oui)* dans chaque répertoire	*Non* --
formelle	Oui	*Non* --	Oui } conséquence de mesuré / non mesuré	Oui } conséquence de mesuré / non mesuré	Oui } conséquence de mesuré / non mesuré	*Non* --	*Non* --
structurelle	Oui conséquence de discrétion formelle	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui distinction rituel/divertissement	Oui distinction musique acrobatique de divertissement/musique acrobatique rituelle
distinction principale	divertissement/rituel	rapide/lent (mesuré/rythme libre)	mesuré/non mesuré	non dansé/dansé	dansé/non dansé	divertissement/rituel	divertissement/rituel
distinction secondaire	= mesuré / non mesuré	= divertissement/rituel	≠ mais tend vers = divertissement/rituel	= divertisssment/rituel = non mesuré / mesuré (rythme plus ou moins libre)	= mesuré/non mesuré ≠ divertissement/rituel	≠ mesuré/non mesuré	≠ mesuré/non mesuré ≠ dansé/non dansé

Oui distinction principale des répertoires = distinction principale associée, correspondant à une distinction secondaire Tableau n°37

Oui distinction secondaire ou associé à la distinction principale ≠ pas de rapprochement entre la distinction principale et une distinction secondaire

(Oui) distinction secondaire à l'intérieur d'un même répertoire spécifié en commentaire

Trois distinctions sont particulièrement présentes dans les musiques d'orgue à bouche :

- une distinction dynamique : musique mesurée / musique non mesurée
- une distinction circonstancielle : musique de divertissement / musique rituelle
- une distinction physique : musique dansée / musique non dansée

Dans la plupart des cas, ces trois distinctions n'affichent pas de correspondances entre elles. Et chaque population présente l'une d'elles comme distinction principale de ses différents répertoires et les autres comme distinction secondaire permettant une catégorisation des pièces à l'intérieur d'un seul et même répertoire.

Deux populations, les Khmou' et les Kui, affichent des correspondances entre la distinction dynamique et la distinction circonstancielle mais avec une inversion des correspondances d'une population à l'autre.

Kmou'	musique mesurée	/ musique non mesurée
	musique de divertissement	/ musique rituelle
Kui	musique mesurée	/ musique en rythme plus ou moins libre (tend vers non mesuré)
	musique rituelle	/ musique de divertissement

Tableau 38

À ce regroupement peut s'ajouter la population oï (proche du fonctionnement khmou') avec une distinction dynamique liée plutôt au tempo qu'à une distinction claire et nette mesuré / non mesuré.

Oï	morceaux rapides	/ morceaux lents
	musique de divertissement	/ musique rituelle

Tableau 39

Nous aboutissons donc à une association de correspondances entre deux populations austro-asiatiques (Khmou' et Oï) et la population kui.

Nous pouvons résumer ceci ainsi :

Kmou'	musique mesurée	/ musique non mesurée
	musique de divertissement	/ musique rituelle
Oï	morceaux rapides	/ morceaux lents
	musique de divertissement	/ musique rituelle
Kui	musique mesurée	/ musique en rythme plus ou moins libre (tend vers non mesuré)
	musique rituelle	/ musique de divertissement

Tableau 40

Nous retrouvons dans toutes les populations (sauf les Lolo), une distinction musique rituelle / musique de divertissement. Seuls les Lolo utilisent les mêmes musiques pour les rituels comme pour le divertissement.
Cette distinction ne correspond pas forcément à la distinction dynamique mesuré / non mesuré. Bien qu'il soit important de noter que la plupart du temps les musiques rituelles sont non mesurées ou tendent vers un rythme libre, sauf s'il s'agit de musique dansée.

Les Khmou', Phou-Noï et Hmong adoptent la distinction divertissement / rituel comme distinction principale de leurs divers répertoires. D'autres, les Oï et les Lao, lui préfèreront comme distinction principale une distinction dynamique, mesuré / non mesuré pour les Lao, rapide / lent pour les Oï, distinction clairement plus importante au niveau de l'organisation même de leurs pièces musicales. Enfin, pour les Kui et les Lolo, la distinction la plus importante est liée à l'exécution musicale. Il s'agit de la distinction musique dansée / musique non dansée.

Le rapprochement des distinctions dynamiques et circonstancielles ne semble donc pas pertinent ici pour toutes les populations.

La distinction sociale rituel / divertissement n'est pas la distinction principale de toutes les populations mais elle est cependant bien présente et se retrouve à différents niveaux du langage musical en fonction des diverses populations.

Sur le plan musical une autre distinction plus marquée oppose les chants mesurés aux chants en rythme libre, non mesurés. Cette distinction dynamique correspond chez les Oï, les Kui et les Khmou' à la distinction musique de divertissement / musique rituelle. Mais dans les musiques lao, lolo, phou-noï et hmong, elle est totalement indépendante du paradoxe fonctionnel, ces deux spécificités dynamiques étant pratiquées dans la musique de divertissement comme dans la musique rituelle. Cependant nous avons observé que la plupart des musiques rituelles tendent à être des musiques non mesurées. Notons de plus, au sujet des Lao que le *lam* et les musiques rituelles sont très liées car la plupart des *lam* auraient des liens anciens avec les musiques rituelles.

Au-delà de cette distinction mesuré / non mesuré et rituel / divertissement, toutes les populations dévoilent un changement de langage musical spécifique à chacune de ces deux catégories (comme nous l'avons montré en partie II, Analyse musicale). Ces changements sont particulièrement présents dans les organisations formelles et structurelles des pièces.

L'association de la distinction sociale rituel / divertissement à la distinction dynamique mesuré / non mesuré (ou en rythme plus ou moins libre), clairement établie dans uniquement trois populations, pose question :

1- Ne la retrouve-t-on pas d'une certaine manière dans les autres populations ?
2- Les autres populations associent-elles cette distinction sociale à une autre distinction musicale ? ou à aucune ?
3- La distinction musicale mesuré / non mesuré renvoie-t-elle à une autre distinction sociale ?

Ces questions nous permettent d'établir deux autres regroupements de populations, d'une part les Khmou' et les Lao, d'autre part les Hmong et les Phou-noï.

Les Khmou' et les Lao

Tout d'abord, les Khmou' font partie des trois populations (distinguées ci-dessus) associant la distinction sociale rituel / divertissement à une distinction dynamique mesuré / non mesuré. L'ensemble de leurs musiques d'orgue à bouche rituelles tendent à être non mesurées[153].

Ensuite, la distinction sociale rituel / divertissement est aussi associée à une autre distinction musicale, différente de la distinction dynamique. Il s'agit de la distinction d'aspect de l'échelle, la distinction échelle pentatonique anhémitonique (aspect IV) / échelle pentatonique anhémitonique (aspect I).

On a donc : rituel / divertissement

[153] Une et une seule exception enfreint cette règle : la pièce *iuanting* accompagnant une danse de bambou.

Associé à : échelle / échelle
aspect IV aspect I

Par contre, la distinction mesuré / non mesuré ne renvoie pas à une autre distinction sociale.

Pour les Lao, la distinction mesuré / non mesuré ne renvoie pas à la distinction divertissement / rituel. Les musiques rituelles et de divertissement (*lam)* développent aussi bien des musiques mesurées que des musiques non mesurées. Les musiques rituelles ont tendance à fonctionner comme les musiques non mesurées mais pas systématiquement.

Par contre la distinction divertissement / rituel renvoie comme pour les Khmou' à une autre distinction musicale liée à l'emploi des échelles. La spécificité lao tient dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une distinction par l'utilisation d'aspects particuliers de l'échelle, mais par la présence ou l'absence de modulations. Les Lao pratiquent un emploi d'échelles spécifiques aux musiques rituelles :`on observe une utilisation systématique de deux échelles différentes dans chaque pièce rituelle, avec des métaboles (aspects I et IV) et des modulations. Alors que la musique de divertissement utilise une seule échelle avec éventuellement un changement d'aspects donc des métaboles mais pas de modulations.

On a : rituel / divertissement
associé à : deux échelles distinctes / une seule échelle
(métabole et modulations) (pas de métaboles)

Enfin, les Lao n'associent pas la distinction musicale mesuré / non mesuré à une autre distinction sociale.

On peut donc résumer les associations qui rapprochent les Lao et les Khmou' :

Khmou'	musique rituelle	/ musique de divertissement
	échelle (aspect IV)	/ échelle (aspect I)
Lao	musique rituelle	/ musique de divertissement
	deux échelles	/ une échelle
	(métaboles, modulations)	(métaboles, pas de modulations)

Tableau 41

Les Phou-noï et les Hmong

Ces deux populations n'associent pas la distinction rituel / divertissement à la distinction mesuré / non mesuré. Par contre, ils associent tous deux la distinction sociale rituel / divertissement à une autre distinction musicale.

Les Phou-noï associent cette distinction sociale à deux répertoires distincts, dont les pièces semblent très proches, mais dont l'organisation formelle et plus précisément par la structure même des phrases. Les deux répertoires distinguent les musiques rituelles des musiques de divertissement non pas au niveau de la forme, une même forme des pièces fondée sur une succession de phrases mélodico-rythmiques est identique dans les deux répertoires, mais au niveau de la structure des phrases différenciée pour chaque répertoire.(cf. le détail dans le tableau suivant intitulé organisation formelle et dans les tableaux situés en annexe pp.).

Les Hmong associent également la distinction rituel / divertissement à une distinction musicale fondée sur la structure des phrases. La forme des pièces hmong peut être identique dans les deux distinctions sociales mais la structure des phrases est différenciée avec une spécificité dans la musique rituelle par la présence d'éléments structurants et récurrents (un thème précis et deux motifs) communs au diverses pièces rituelles.

Enfin, pour les Phou-noï, comme pour les Hmong, la distinction mesuré / non mesuré n'est pas associée à une autre distinction sociale.

En résumé :

Hmong	musique rituelle structure des phrases (motifs et thème récurrent)	/ musique de divertissement / structure des phrases (spécifique à divertissement)
Phou-Noï	musique rituelle structure des phrases (a, b, c puis d)	/ musique de divertissement / structure des phrases (séquence b, séquence a, conclusion)

Tableau 42

Au terme de cette réflexion, retenons que la distinction sociale rituel / divertissement est associée pour chacune des populations à au moins une distinction musicale, la plus frappante étant la distinction dynamique. Une seule population fait exception : les Lolo. Ils apparaissent comme une population à part, ne présentant pas

de distinctions claires entre musique rituelle / musique de divertissement, les mêmes pièces pouvant être employées dans les deux circonstances.

2-4 ORGANISATION FORMELLE DES PIECES

Le tableau comparatif ci-après ne cherche aucunement à souligner les éléments communs à ces diverses populations, mais tente de faire ressortir, dans un esprit de récapitulation des analyses précédentes, les particularités d'organisation formelle des musiques de chacune des populations.

La multitude d'informations spécifiques à chaque population a rendu difficile l'élaboration de ce tableau, à lire comme un résumé synthétique des analyses musicales précédentes situées en deuxième partie de cette thèse. Ce tableau est suivi de l'analyse comparative qu'il a suscitée.

ORGANISATION FORMELLE	Khmou'	Oï	Lao	Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
Forme identique à tous les répertoires	*Non* -- chants mesurés ≠ non mesurés	**Oui** morceau lent = morceau rapide répétition d'une seule phrase selon un contour mélodique précis Sol ré do	*Non* -- chants mesurés ≠ non mesurés	*Non* -- dansé ≠ non dansé	*Non* -- dansé ≠ non dansé	Oui rituel = divertissement -voix: succession de petites phrases -khène: développement continu par succession de grandes phrases)	*Non* -- rituel ≠ divertissement (autant d'organisations formelles différentes que de regroupements de pièces ≠)
Forme spécifique à chaque répertoire	**Oui** chants mesurés pièce strophique intr C A (A1 A2) B C strophe A (A1 A2) B C pèce non mesurée -voix: succession de grandes phrases mélodiques -khène: développement continu (répétition -- variation de motifs de référence)	*Non* --	**Oui** chants mesurés -voix: 2 formes possibles succession de phrases mélodiques succession de strophes composée de quatrains -khène: répétition et variation d'1 thème de référence chant non mesuré -voix: succession de grandes phrases mélodiques -khène: développement continu, répétition, variation de motifs (œuvre ouverte) musique rituelle forme identique à chant non mesuré puis processus de l'œuvre ouverte plus exploité: 1) par amplification d'un contour mélodique 2) par ajout de motifs externes	**Oui** pièces dansées (rituelles) forme strophique strophe: motif a motif b motif c motif d pièces non dansées (divertissement) succession de phrases mélodiques suspensives	**Oui** pièces dansées composées de 3 phrases A, B, C -(ordre d'énonciation différencié chaque pièce) -règles d'organisation structurelles spécifiques à chaque phrase pièces non dansées succession de phrases composées de motifs a, b, c (toujours énoncés dans cet ordre, variés) phrase: motif a, motif b, motif c	*Non* --	**Oui** musique divertissement 1)jeu (type jeu des plots) (mesuré) 1 motif mélodico-rythmique répété et varié 2) jeu acrobatique (non mesuré) succession de longues phrases influencées par le type d'acrobatie. 3) cour d'amour succession de phrases plus ou moins longues musique rituelle grand développement continu succession de grandes parties A, B, C, D (...)marquées de motifs structurants et d'un thème récurrent

Tableau n°43

ORGANISATION FORMELLE (suite)	Khmou[1]	Oï	Lao	Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
Structure spécifique à chaque répertoire	*Non –* juste conséquence des forme définies ci-dessous	**Oui** structure des phrases pièce rapide - voix : séquence a séquence b conclusion - khène : séquence a séquence b conclusion pièce lente - voix : séquence a séquence b conclusion - khène : développement continu conclusion partie vocale (lent ≠ rapide) même contour mélodique décalé dans la structure de la phrase pièce rapide séquence a b conclusion voix sol ré do pièce lente voix sol ré do do	*Non –* juste conséquence des forme définies ci-dessous	*Non –* juste conséquence des forme définies ci-dessous	*Non –* juste conséquence des forme définies ci-dessous	**Oui** structure des phrases musique divertissement -voix : reprend a,b,c ou d développé et varié - khène : a,b,c puis d a,b,c,d : mélodique toujours énoncé dans cet ordre musique rituelle - voix : reprend b ou a développé - khène : séquence a séquence b conclusion séquence b : mélodie autour de 3 notes séquence a : composée de mouvements mélodiques énoncés dans un ordre différent.	**Oui**

Tableau n° 43 (suite)

Dans les musiques des orgues à bouche de toutes ces populations, de nombreux changements d'organisation formelle appuient particulièrement les distinctions musique mesurée / musique non mesurée et musique de divertissement / musique rituelle.

* **Musique mesurée / musique non mesurée**

On observe une grande distinction d'organisation formelle entre les pièces mesurées et non mesurées.

- Les Khmou', les Lao, les Kui, les Lolo et les Hmong présentent une forme des pièces bien différentes entre les pièces mesurées et les pièces non mesurées. De plus, chacune des deux catégories développe une structure propre, correspondant à un certain nombre de règles implicites.

- Les Oï et les Phou-Noï, contrairement aux populations précédentes, présentent une forme identique à toutes les pièces !
La distinction entre les deux répertoires, musique rapide / musique lente pour les Oï, musique rituelle / musique de divertissement pour les Phou-Noï (ne correspondant pas ici à mesuré / non mesuré), se situe au niveau de la structure même des phrases.
En voici le détail :

La musique d'orgue à bouche oï

Forme générale du morceau :
La forme des pièces est identique dans les morceaux lents et dans les morceaux rapides
(répétition d'une seule et même phrase selon un contour mélodique précis *sol, ré, do*)

Spécificité de la structure des phrases :
Morceaux lents et morceaux rapides réalisent différemment un même contour mélodique.

La structure des phrases
Morceau rapide
Les parties vocale et instrumentale présentent une structure des phrases identique.

phrase :	voix	introduction	séquence a		séquence b	conclusion
	orgue à bouche	introduction	séquence a		séquence b	conclusion
contour :		*Sol*	*Sol*	*Ré*	*Do*	*Do*

Tableau 44

Morceau lent

Partie vocale et instrumentale possèdent une structure différente :

. la partie vocale est identique dans les morceaux lents et dans les morceaux rapides mais la réalisation interne de la mélodie est différente.

. l'orgue à bouche se distingue ici de son fonctionnement dans les morceaux rapides. Il n'est plus composé de deux séquences a et b mais d'un développement continu sur trois notes (*Ré, Mi, Sol*).

phrase :	voix	introduction	séquence a	séquence b	conclusion
	orgue à bouche	introduction	développement sur *ré, mi, sol*		conclusion
contour :		*Sol*	*Sol*	*Ré*	*Do*

Tableau 45

Parties vocales

Partie vocale (lent différent de rapide)

Les parties vocales sont réalisées sur un même contour mélodique mais décalé à l'intérieur de la structure de la phrase.

	séquence a		séquence b	conclusion
morceau rapide (voix)	*Sol*	*Ré*	*Do*	*Do*
morceau lent (voix)	*Sol*		*Ré*	*Do*

Tableau 46

La musique de l'orgue à bouche phou-noï

Forme générale du morceau

La forme des pièces est identique dans les musiques rituelles et dans les musiques de divertissement.

(une succession de petites phrases vocales déclamatoires sur un développement continu de l'orgue à bouche)

Spécificité de la structure des phrases

Les musiques rituelles (A) et les musiques de divertissement (B) se différencient par leur structure.

Morceau de type B (divertissement)

khène	a, b, c et d
	(mouvements mélodiques toujours énoncés dans ce même ordre)
voix	a, b, c ou d
	(repris et développés en densité et en rapidité en tournant autour des notes)

Tableau 47

Morceau de type A (rituel)

khène	séquence b	séquence a	conclusion
voix	reprend soit la séquence b soit des mouvements de la séquence a développés		

Tableau 48

spécificité de A

les séquences a et b sont des séquences complémentaires « dans le total », utilisant deux groupes de notes distinctes mais couvrant l'ensemble des notes de l'instrument. La séquence b tourne autour de trois notes, alors que la séquence a est composée de plusieurs mouvements mélodiques a, a1, a 2 ..., énoncés dans un ordre indifférent.

* Musique rituelle / musique de divertissement

Que la musique rituelle corresponde ou non aux musiques non mesurées, on constate dans toutes les populations une organisation formelle souvent proche des pièces non mesurées et en tout cas spécifique à la musique rituelle.

Ce tableau, résumé de l'organisation formelle des diverses populations, nous permet d'affiner la réflexion autour de l'association de la distinction sociale rituel / divertissement à une distinction musicale. Dans le point abordant les différents répertoires, nous avons précédemment relevé un fonctionnement identique chez les Phou-noï et chez les Hmong quant à l'association de la distinction musique rituelle / musique de divertissement à une distinction par la structure même des phrases. Au regard de ce tableau comparatif, nous pouvons ajouter à ce regroupement les Oï, associant également une structure des phrases spécifique à cette distinction sociale :

Oï	musique rituelle structure des phrases : long développement continu	/ musique de divertissement / structure des phrases : séquence a, séquence b, conclusion

Tableau 49

Enfin, pour la plupart des populations étudiées ici, les pièces rituelles se présentent la plupart du temps comme des pièces non mesurées ou tendant vers un rythme libre ou encore adoptant une forme proche de la forme des pièces non mesurées,

composées d'une succession de longues phrases vocales déclamatives et accompagnées par une impression de développement continu de l'orgue à bouche, exception faite pour les Kui et les Lolo. Pour les Lolo, les pièces d'accompagnement du chant correspondent à la description ci-dessus, mais des pièces dansées, bien différentes, s'ajoutent aux musiques rituelles avec une stabilité métrique et structurelle stricte. Quant aux Kui, les musiques rituelles sont obligatoirement dansées et mesurées donc bien distinctes des autres populations.`

2-5 Le jeu de l'orgue a bouche

À travers les particularités du jeu de l'orgue à bouche de chaque population résumées dans le tableau ci-dessous, l'analyse comparative cherchera à définir quels sont les orgues à bouche développant le plus les diverses possibilités de jeu polyphoniques. On cherchera aussi les similitudes communes à un petit nombre de populations, permettant d'effectuer d'éventuels regroupements tout en s'orientant vers un début de réflexion sur le langage musical de l'orgue à bouche.

JEU de L'ORGUE A BOUCHE	Khmou'		Oï		Lao	Kui		Lolo		Phou-Noï	Hmong	
						divertissement (non dansé)	rituel (dansé)	dansé	non dansé		divertissement	rituel
Caractère général	mélodique		Faible densité sonore		mélodie/agrégat	Jeu épuré	peu dense polyphonique	faible densité sonore		peu dense mais volonté polyphonique	peu dense	forte densité sonore
Bourdon continu discontinu	**Oui** **Oui** sol (mesuré) **Oui** mi/sol (non-mesurés)		**Oui** **Oui** sol *Non* --		**Oui** **Oui** **Oui** (musique rituelle)	**Oui** *Non* -- **Oui** sol/ré	**Oui** *Non* -- **Oui** ré/mi (+sol grave)	**Oui** **Oul** *Non* -- **Oui** sol/la	*Non* -- *Non* -- *Non* --	**Oui** *Non* -- **Oui** do/la/sol	**Oui** *Non* -- **Oui** sol/la	**Oui** *Non* -- **Oui** sol/la
	mesuré	non mesuré								Oui mais + jeu de 2 registres		
Agrégats Simple enrichissement (ajout 8ve, 5te, 3ce)	**Oui** 8ve, 3ce, 5te	**Oui** 8ve, 3ce, 5te	Oui 8ve, 5te		**Oui** 8ve, 5te, 3ce, 6te	**Oui** 3ce, 5te	**Oui** 3ce, 5te, 8ve	**Oui** 8ve	*Non* --	**Oui** 8ve, 5te...	**Oui** Uniquement Cour d'amour	**Oui**
agrégats mélodiques	*Non* --	**Oui**	*Non* --		**Oui** (Spécificité problème de résolution d'accord)	**Oui**	**Oui**	*Non* --	*Non* --	**Oui** (jeu de registre)	(=lao)	**Oui** (Spécificité problème de résolution d'accord)
riches agrégats	*Non* --	**Oui** 8ve + note intermédiaire	*Non* --		**Oui** fonction structurante souvent par paire	*Non* --	*Non* --	**Oui** (Spécificité intermittence fréquente du bourdon)	*Non* --	**Oui** Rituel: 2 notes des 2 registres doublées à l'8ve + note supplémentaire Divertisseme: agrégat dans registre mélodique	**Oui** (Spécificité intermittence fréquente du bourdon)	**Oui** Fonction structurante riches appuis conclusion des phrases mouvement acrobatique
Jeu de 2 registres ou 2 khènes simultanés	Jeu de 2 registres		Jeu de 2 registres		Jeu de 2 registres	Jeu de 2 registres		2 registres	2 khènes	Jeu de 2 registres	Jeu de 2 registres	
-opposition valeur longue/valeur courte	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	*Non* --	**Oui**	**Oui**	*Non* --	**Oui**
-contrepoint	**Oui**	**Oui**	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* --	**Oui**	**Oui** contrepoint	*Non* --	**Oui**
-imitation	*Non* --	*Non* --	**Oui**	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* –
-inversion	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	**Oui** (miroir)
-anticipation	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* –	*Non* –	*Non* –	*Non* --	*Non* --	*Non* –	*Non* –
-tuilage	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* –	**Oui**	**Oui**	*Non* --	*Non* –
antécédent/conséquer	*Non* --	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --
-unisson	*Non* --	*Non* --	*Non* --	**Oui**	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --
-autre	*Non* --	*Non* --	*Non* ..	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* --

Tableau n°50

Toutes les populations utilisent dans leur langage musical de l'orgue à bouche un bourdon continu ou discontinu généralement sur le cinquième degré de l'échelle *Sol* auquel s'ajoute en intermittence les sixième, troisième ou second degrés de l'échelle.
Une seule exception à la règle marque la musique non mesurée d'accompagnement du chant Lolo : ces pièces, purement mélodiques, n'utilisent ni bourdon, ni jeu de sons simultanés.

Toutes les populations jouent également sur une opposition valeur longue / valeur courte, soit dans un jeu de deux registres, soit lors d'un jeu simultané de deux instruments (oï, lolo).

Notons enfin deux éléments fondamentaux :
1- les riches agrégats à fonction d'accord ou de ponctuation sont seulement présents dans la musique de quelques populations (les Khmou' uniquement dans les musiques non mesurées rituelles, Lao, Phou-Noï et les Hmong).
L'agrégation des notes relève pour eux d'une véritable syntaxe polyphonique établie et non d'une simple agrégation mélodique.
2- les possibilités de jeux polyphoniques nombreuses dans le jeu de registres ou dans le jeu subtil de deux orgues à bouche simultanés sont beaucoup plus développées dans les musiques rituelles et non mesurées que dans les musiques de divertissement.

Chacun exploite donc plus ou moins les possibilités polyphoniques de l'orgue à bouche. Et au-delà des spécificités, ce tableau permet de voir les possibilités de jeu de cet instrument et les caractéristiques d'un langage musical propre à l'orgue à bouche.
Notons que les instruments utilisant le moins les diverses possibilités polyphoniques de l'orgue à bouche sont en fait les instruments possédant le moins de possibilités de sons différents, c'est-à-dire les orgue à bouche à courge oï, kui et lolo. La morphologie de l'instrument implique donc un certain type de jeu et permet ou non certaines possibilités de jeu polyphoniques.

2-6 Rapport voix / instrument

Contrairement aux tableaux précédents, le tableau suivant ne se lit pas dans la continuité mais en opposition. Il distingue pour chaque population, d'une part le fonctionnement musical d'un premier répertoire, et d'autre part, le fonctionnement musical propre à un second répertoire.

RAPPORT VOIX/INSTRUMENT	Khmou'	Oï	Lao	Kui	Lolo	Phou-Noï	Hmong
Répertoire 1	mesuré	morceau rapide	mesuré	Musique dansée	musique dansée	divertissement	divertissement
Homophonie	Oui	Oui en alternance avec décalage	*Non* --	*Non* --	*Non* -- uniquement instrumental	*Non* -- juste même contour mélodique	*Non* -- uniquement instrumental cas particulier 2 keng: rapport d'antiphonie ou de cacophonie
Décalage Voix imite khène Khèneimite voix	*Non* --	Oui **Oui** souvent **Oui** rarement	*Non* --	*Non* --	*Non* --	Oui **Oui** rarement **Oui** souvent	*Non* --
Indépendance	*Non* --	*Non* --	Oui développements musicaux différents - voix : peu de liens voix/khène, surtout structurels - khène : développement continu, cadre pour la voix - khène/voix : une polyphonie particulière	*Non* --	*Non* --	Oui hétérophonie *	*Non* --
Répertoire 2	non mesuré	morceau lent	non mesuré	musique non dansée	musique non dansée	divertissement = rituel	rituel
Homophonie	*Non* --	*Non* --	*Non* --	*Non* -- uniquement instrumental	*Non* --	*Non* --	*Non* -- uniquement instrumental
Décalage Voix imite khène Khène imite voix	Oui **Oui** } en alternance **Oui** }	Oui **Oui** } en alternance **Oui** } impression khène prédomine puis inversion des rôles	Oui **Oui** } en alternance **Oui** }	*Non* -- *Non* -- *Non* --	Oui (divers tuilages) **Oui** **Oui** moins souvent (surtout quand tuilage libre, longs développements vocaux, changements de tempo)	Oui **Oui** rarement **Oui** souvent	*Non* -- *Non* -- *Non* --
Indépendance	Oui -voix : prédominance -khène: accompagnateur -khène-voix : une polyphonie particulière	Oui hétérophonie *	Oui -voix : prédominance -khène: accompagnateur khène-voix : une polyphonie particulière	*Non* --		Oui hétérophonie *	*Non* --

* l'hétérophonie correspond ici à un même contour mélodique dans les deux parties, mais dans une réalisation différente de ce contour.

Tableau n° 51

On retrouve ici encore un jeu plus subtil des rapports voix / instrument dans les répertoires de musique non mesurées ou rituelles (et un rapport plus simple ou tendant vers l'homophonie dans les musiques mesurées et de divertissement).

Dans les musiques non mesurées, les rapports voix / instrument développent toutes sortes de décalages proches du jeu de registres caractéristique du jeu polyphonique de l'orgue à bouche : jeu d'imitation voix / khène, d'inversion, d'anticipation, de tuilage, de rapports ponctuels d'antécédent/ conséquent....

Enfin, le ressenti principal d'une première écoute laisse percevoir une certaine indépendance de la voix et du khène : on observe un développement clair de la voix en longues phrases et un long développement continu du khène dressant un cadre d'appui et d'évolution mélodique pour la voix.
Le sentiment général est une polyphonie particulière pour les Khmou' et Lao alors que les Oï et Phou-noï construisent leurs pièces sur un même contour mélodique présent dans les deux parties vocale et instrumentale mais réalisé différemment dans l'une et l'autre c'est-à-dire, une sorte d' hétérophonie. Il en résulte toujours un lien structurel (la voix débute ou termine ses phrases à des moments précis de la partie du khène) ou mélodique (par la présence d'un même contour mélodique).

Ce tableau permet ici encore de poursuivre la réflexion sur l'association de la distinction sociale rituel / divertissement à une distinction musicale.

Deux populations, les Khmou' et les Oï, uniquement des austro-asiatiques, associent la distinction musique rituelle / musique de divertissement à la distinction homophonie / décalage, indépendance.
Pour les Khmou' l'indépendance de la partie vocale et de la partie du khène se concrétise par une polyphonie particulière alors que les Oï développeront une hétérophonie.

On a

musique rituelle	/	musique de divertissement
décalage, indépendance (khène- voix)	/	homophonie (khène- voix)

Khmou'	musique rituelle	/ musique de divertissement
	polyphonie particulière	/ homophonie
Oï	musique rituelle	/ musique de divertissement
	hétérophonie	/ homophonie

Tableau 52

Par contre, le développement d'un rapport de polyphonique particulier entre voix et khène se retrouve dans la musique de khène lao mais de manière indifférenciée dans les musiques rituelles et les musiques de divertissement. De même, la pratique de l'hétérophonie entre khène et voix se retrouve utilisée de manière indifférenciée dans les musiques rituelles et dans les musiques de divertissement de l'orgue à bouche Phou-Noï.

On a donc

Khmou'	musique rituelle	/ musique de divertissement
	polyphonie particulière	/ homophonie
Lao	musique rituelle	/ musique de divertissement
	polyphonie particulière	/ polyphonie particulière

et d'autre part,

Oï	musique rituelle	/ musique de divertissement
	hétérophonie	/ homophonie
Phou-Noï	musique rituelle	/ musique de divertissement
	hétérophonie	/ hétérophonie

Tableau 53

2-7 PETITE SYNTHESE

Parmi tous les éléments relevés dans les tableaux et analyses comparatives menées ci-dessus, retenons principalement l'association de la distinction sociale rituel / divertissement à une distinction musicale.

Chaque population associe la distinction rituel / divertissement à une distinction musicale relevant d'un ou deux des six points fondamentaux puisés dans les analyses musicales de la partie II et résumés dans les six tableaux précédents, à savoir : les échelles, les répertoires, les organisations formelles, le jeu polyphonique de l'orgue à bouche, les rapports entre voix et instrument.

Ainsi, toutes les populations associent la distinction rituel / divertissement à la distinction densité sonore / jeu plus épuré. En effet, toutes les populations ont un jeu polyphonique de l'orgue à bouche plus développé dans les musiques rituelles.

Les trois populations Khmou', Oï et Kui associent la distinction musique rituelle / musique de divertissement à une distinction dynamique, non mesuré / mesuré ou lent / rapide.

Les Lao et les Khmou' associent la distinction musique rituelle / musique de divertissement à une distinction d'échelle. Pour les Khmou', la distinction se fait par un emploi d'aspects différents d'une même échelle : l'aspect IV pour les musiques rituelles et l'aspect I pour les musiques de divertissement. Pour les Lao, la distinction se fait par la présence ou non de modulations : présence de deux échelles différentes et donc de modulations dans les musiques rituelles et présence d'une seule échelle, donc absence de modulation, dans la musique de divertissement.

Un autre regroupement de trois autres populations, les Hmong, les Phou-Noï et les Oï, associe cette fois la distinction rituel / divertissement à une distinction des structures des phrases musicales.

Enfin, les deux populations austro-asiatiques Khmou' et Oï se distinguent des autres par une association de la distinction musique rituelle / musique de divertissement à une distinction concernant le rapports entre voix et instrument, concrétisée par la distinction décalage, indépendance / homophonie. Les Khmou' font la distinction polymélodie / homophonie, tandis que les Oï jouent sur la distinction hétérophonie / homophonie.

Notons, pour terminer, que ce sont les Austro-Asiatiques (Oï et Khmou') qui associent le plus grand nombre de distinctions musicales à la distinction sociale rituel / divertissement.

En résumé :

Les Khmou' associent

distinction sociale	musiques rituelles	/	musiques de divertissement

à

distinction dynamique	non mesuré	/	mesuré
échelles	échelle aspect IV	/	échelle aspect I
jeu du khène	densité sonore	/	jeu plus épuré
rapport voix / khène	polymélodie	/	homophonie

Tableau 54

Les Oï associent

distinction sociale	musiques rituelles	/	musiques de divertissement

à

distinction dynamique	lent	/	rapide
organisation formelle	structure des phrases spécifique (développement continu)	/	échelle aspect I spécifique (a, b, conclusion)
jeu de l'orgue à bouche	densité sonore	/	jeu plus épuré
rapport voix / khène	hétérophonie	/	homophonie

Tableau 55

Ils couvrent à eux deux toutes les distinctions musicales (relevées chez l'une ou l'autre population) associées à la distinction sociale rituel / divertissement.

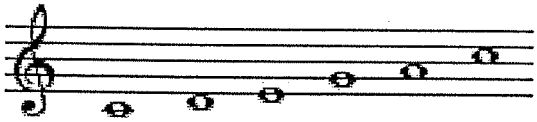
3- LE « LANGAGE MUSICAL » DE L'ORGUE A BOUCHE

Bien que chaque population possède des musiques qui lui sont propres et se distinguent les unes des autres par un certain nombre de spécificités, les similitudes observées permettent de soulever des traits musicaux caractéristiques de ces instruments. Nous pouvons alors commencer à définir ce que nous appelons « le langage musical » de l'orgue à bouche.

La comparaison des musiques de l'ensemble de ces populations permet d'établir quelques caractéristiques :

* L'orgue à bouche accompagne généralement le chant et pour quelques populations la danse (Kui, Lolo, Hmong). La particularité de ces dernières populations est que le joueur d'orgue à bouche s'accompagne lui-même de pas de danses.
Les musiciens distinguent deux grands répertoires : la musique rituelle et la musique de divertissement, auxquelles se substitue ou au contraire s'ajoute la distinction musique mesurée/musique non mesurée.

*La musique d'orgue à bouche évolue sur **une échelle** pentatonique anhémitonique généralement d'aspect I et plus ponctuellement d'aspect II et IV.



(exemple370)

Seuls les Khmou' et les Lao utilisent deux aspects différents (I et IV) spécifique à chaque répertoire. Les Lao ajoutent un processus de modulation leur permettant d'utiliser plusieurs échelles différentes au cours d'une même pièce (pour les musiques rituelles). Ces spécificités scalaires lao sont facilités par la morphologie de l'instrument lui permettant de produire un très grand nombre de sons différents.

* L'orgue à bouche est un instrument à la fois **mélodique et polyphonique**. Son jeu dévoile des thèmes mélodiques ornés par des sons simultanés.

Toutes les musiques d'orgue à bouche sont marquées par la présence systématique d'un bourdon continu ou discontinu. Il s'agit alors souvent du cinquième degré auquel s'ajoute par intermittence le sixième, le troisième ou le second degré.
Différents jeux autour du bourdon accentuent l'effet de densité sonore de l'orgue à bouche : bourdon doublé à l'octave, deux bourdons alternatifs joués simultanément, ou

encore une intermittence très fréquente du bourdon, à chaque pulsation, effaçant l'effet de bourdon pour laisser place à un enchaînement d'intervalles de quinte, quarte, sixte....

L'orgue à bouche pratique un jeu polyphonique et une densité sonore couvrant plusieurs « degrés ». Tous ces degrés peuvent être utilisés au cours d'une même pièce. En fonction de la pièce, du répertoire et de l'orgue à bouche utilisé, le musicien peut également développer plus particulièrement l'un ou l'autre degré.
Voici ces différents degrés de jeu polyphonique :

1- Tous les orgues à bouches jouent constamment sur un simple enrichissement par ajout d'octave, tierce ou quinte. Ce jeu semble omniprésent.

2- Un jeu subtil, ponctuel ou permanent selon les populations, développe toutes les possibilités de jeu simultané autour de deux registres. L'orgue à bouche adopte alors une technique de jeu particulière afin de mettre en valeur deux voix bien distinctes : il joue sur une opposition valeur longue /valeur courte, pratique des imitations, inversions, anticipations ou toutes sortes de tuilages, et laisse ponctuellement l'impression d'un jeu d'antécédent/ conséquent ou de contrepoint.

3- Ses possibilités de jeu lui permettent l'énonciation de véritables agrégats alternant entre agrégats mélodiques et riches agrégats.
Les agrégats mélodiques sont les plus fréquents. Il s'agit d'une densité sonore sous-tendant toujours un thème mélodique. On retrouve soit l'enrichissement d'une seconde énonciation d'une phrase au cours d'un morceau, soit une grande densité sonore de motifs mélodiques.
Relevons à ce niveau une particularité de la grammaire polyphonique de l'orgue à bouche, le problème de résolution de l'accord lorsqu'un même agrégat se révèle être un enrichissement de deux degrés différents. Ce problème, rencontré au cours de plusieurs analyses, met en avant une logique hors de toute logique d'exclusion et montre l'importance des agrégats mélodiques dans le langage musical. En effet, le problème de résolution d'accord touche des motifs de grande densité sonore sous-tendant toujours un thème mélodique, thème posant problème lorsqu'un même agrégat enrichit deux degrés principaux différents.
Les riches agrégats sont utilisés de manière plus ponctuelle mais avec une forte fonction « d'accord » (une syntaxe polyphonique bien établie), et un rôle de ponctuation structurelle.
Ils ont souvent une fonction d'introduction ou de conclusion, ils occupent un rôle de transition lors de métaboles et de modulations, ou évoluent sur une durée plus longue,

appuyant telle ou telle partie de la pièce ou une série de mouvements particuliers du musicien-danseur.

Voici quelques *exemples* de riches agrégats :

- agrégation par jeu de bourdon : 1- plusieurs bourdons simultanés
  2- deux bourdons simultanés enrichis de leurs octaves
  3- bourdon intermittent : ajout à l'octave du second bourdon qui n'est pas énoncé dans l'aigu.
- agrégation par une octave enrichie d'une note supplémentaire.
- agrégation par ajout d'une ou deux notes supplémentaires aux notes déjà énoncées.
- jeu de deux registres :
  agrégation en doublant à l'octave chacune des notes des deux registres
  ou agrégation en ajoutant une note supplémentaire différente des notes déjà énoncées dans les deux registres.
- un fonctionnement par paire :
  soit le premier agrégat dense se résout sur un second plus pauvre
  soit le premier agrégat pauvre se résout sur un second plus dense introduisant des intervalles de sixte et de tierce.

* Enfin, les particularités du jeu de l'orgue à bouche reposent aussi en partie sur les **rapports voix/instrument**.

Les rapports entre voix et orgue à bouche développent de multiples liens entre la partie vocale et instrumentale avec de nombreux jeux d'imitation, par décalage, tuilage et réitération de certains motifs, donnant l'impression avec une certaine alternance que l'orgue à bouche imite la voix ou au contraire la voix imite l'orgue à bouche.

C'est dans les chants non mesurés que voix et instrument tissent surtout des liens étroits et particulièrement subtils : ils évoluent indépendamment, adoptant même souvent une organisation formelle de la pièce complètement différente tout en gardant une certaine unité par des liens structurels. Les deux cas les plus présents et donc représentatifs du jeu de l'orgue à bouche sont la prédominance de la voix, évoluant par une succession de phrases mélodiques mais dans un cadre sonore bien défini par l'orgue à bouche servant d'appui à la partie vocale, d'une part, et d'autre part la pratique de l'hétérophonie autour d'un même contour mélodique présent dans les deux parties vocale et instrumentale mais développé de manière différente et complètement indépendante.

Enfin, lorsque deux orgues à bouche jouent simultanément, il y a systématiquement une recherche de jeu polyphonique et de complémentarité entre les

deux instruments. Ceci se manifeste par un jeu proche de celui développé autour de deux registres (Oï), un rapport entre les deux orgues à bouche se rapprochant des rapports voix/khène (Lolo) avec toutes sortes de tuilages, ou encore, un jeu en totale indépendance dont le résultat sonore donne une véritable cacophonie (Hmong).

*Après l'élaboration de cette grammaire polyphonique de l'instrument, notons que **l'organisation formelle** d'un chant accompagné de l'orgue à bouche est souvent définie par la partie vocale. L'orgue à bouche, accompagnateur, développe un flux sonore continu, créant un appui pour la voix (sauf quand il est en homophonie avec cette dernière). Mais au-delà de cette impression de développement continu, il évolue lui-même selon une véritable organisation formelle et structurelle de la pièce.

L'orgue à bouche est donc d'une très grande richesse sonore et exploite plus ou moins toutes les possibilités que lui apporte sa morphologie. Cet instrument semble bannir le silence et générer une densité d'une épaisseur sonore appréciée par le chanteur qu'il accompagne.

CHAPITRE 3

L'EVOLUTION DES MUSIQUES

La réalisation des tableaux comparatifs montre que les pièces mesurées diffèrent vraiment d'une population à l'autre. Il s'agit généralement de musiques de divertissement (sauf quand elles accompagnent les danses rituelles kui et lolo).

Par contre les pièces non mesurées, regroupant bien souvent les musiques rituelles, possèdent de nombreux points communs. Leur langage musical très proche d'une population à l'autre exploite de nombreuses possibilités de sons simultanés et l'organisation formelle des pièces tend pour toutes les populations vers un même rapport particulier entre voix et orgue à bouche : la partie vocale évoluant sur une succession de grandes phrases mélodiques alors que l'orgue à bouche, dans une impression de développement continu, dresse un cadre sonore, d'appui pour la voix.

Problème de l'évolution des musiques

Les analyses ont donc montré de nombreux points communs entre les musiques rituelles alors que les musiques de divertissement restent très différentes.

Ceci nous conduit à approfondir le problème de **l'évolution des musiques** et de leur transmission à travers la distinction musique rituelle / musique profane (de divertissement), reprenant la réflexion de François Picard sur cette question :

> « L'unique classification qui rend compte des vitesses d'évolution, des modes de transmission, des conditions d'exécution, qui soit analytique et non descriptive, distingue les domaines liturgique, paraliturgique et profane (...). Elle évite la stérilité des théories de la diffusion de la cour vers le peuple et rend compte d'un état, celui des musiques vivantes »[154].

En effet, les musiques évoluent à des vitesses différentes. Les musiques rituelles, de par leur caractère sacré, évoluent beaucoup moins rapidement que les musiques de divertissement. Elles respectent une certaine fixité musicale spécifique à un rituel donné et participant à son efficacité.

La musique nous a révélé des similitudes permettant d'établir une définition du "langage musical de l'orgue à bouche". Mais, en regard d'analyses culturelle, ethnologique et religieuse, nos réflexions prennent une toute autre dimension. Ces divers domaines permettent d'appuyer ou d'éclairer certains points et interrogations. Ainsi, la place de l'instrument dans ces sociétés et les vertus magiques qui lui sont attribuées lui donnent un rôle primordial dans les musiques rituelles. Ces dernières ont

---

[154]- François Picard, *La Musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, p. 46.

permis et permettront de découvrir des traits musicaux caractéristiques communs aux diverses populations. Si de grandes différences ont été constatées dans les musiques mesurées de divertissement, similitudes et points communs prédominent dans les musiques non mesurées qui regroupent généralement des musiques rituelles. Le fond musical ancien serait-il essentiellement lié aux pratiques et dévoilerait-il beaucoup de points communs ? Le divertissement alimenterait-il les spécificités et donc un "creux" entre ces populations ?

Sans rentrer dans un courant évolutionniste, une constatation peut être faite : les musiques évoluent à des vitesses différentes. Les musiques rituelles, de par leur caractère sacré, évoluent beaucoup moins vite que les musiques profanes ; elles perdurent dans le temps et évoluent par adaptation et non par innovation.

Il serait vain de chercher une origine de ces musiques et je ne prétends en aucun cas établir leur fond autochtone. Mon intérêt se porte essentiellement sur la recherche de liens entre ces musiques et sur la compréhension de leur évolution à travers une connaissance précise de leur organisation sonore. Cette dernière a permis de constater que la place de l'instrument et les croyances qui lui sont liées rapproche les divers orgues à bouche et leur musique lors de leur utilisation dans les pratiques religieuses. Les musiques de divertissement sont au contraire très différentes ; leur spécificité s'expliquerait-elle par une évolution plus rapide ? Serait-elle un moyen de se démarquer des musiques rituelles dans un souci de recherche d'identité propre à chaque population ?
Après tout, comme le dit Jean Molino[155],

> « Le musical, c'est le sonore construit et reconnu par une culture ».

Les musiques de divertissement, au cœur des spécificités musicales, sont dotées de possibilités créatives et festives. Les musiciens peuvent laisser libre cours à la personnalisation, à la représentation de leurs critères de beauté, de talent et d'esthétique propre à chaque population.
La musique rituelle doit répondre à un critère plus profond, celui de « bon fonctionnement » et « d'efficacité » lié à une musique empreinte de règles, implicites certes, mais devant être respectées par les musiciens. Au fil du temps, les musiciens peuvent laisser libre de la place à d'éventuelles adaptations mais surtout pas à la création et l'innovation sous peine de perdre toute efficacité.

---

[155]- Jean Molino, "Fait musical et sémiologie de la musique", in *Musique en Jeu*, n°17, 1975, p. 52.

Notion de « couche historique »

Sans avoir la prétention de rechercher l'origine de ces musiques de tradition orale, il est tout à fait passionnant de se pencher sur les rapports éventuels entre traits musicaux spécifiques et la notion de « **couche historique** ».

Un état commun de la musique de l'orgue à bouche pourrait alors, peut-être, se trouver dans les caractéristiques musicales des populations autochtones, mais aussi dans les rencontres effectuées après au cours du temps.
Ces rencontres, empreintes de spécificités musicales propres à chaque population et marquées par la morphologie de l'instrument, ont pu guider l'utilisation de certains traits musicaux.

À ce sujet, notons quelques observations effectuées grâce à l'analyse de l'organisation musicale :

Les populations autochtones
La musique des orgues à bouche austro-asiatiques dresse de nombreux liens avec les autres populations.
Les orgues à bouche austro-asiatiques développent de nombreuses possibilités de jeu. Mais, c'est l'orgue à bouche lao qui mène à son plus haut niveau les possibilités de jeu polyphoniques de l'instrument, aidé sans aucun doute de sa morphologie particulière de seize tuyaux. En effet, le khène lao possède le plus grand nombre de sons différents de tous les orgues à bouche étudiés ici.
Malgré cela, il est intéressant de remarquer, à propos de la grammaire polyphonique de l'orgue à bouche, que les deux populations austro-asiatiques khmou' et oï exploitent à elles deux, toutes les possibilités polyphoniques de l'instrument observées dans le jeu des divers orgues à bouches (cf. tableau comparatif : jeu de l'orgue à bouche).
Notons les divers pratiques de l'élément le plus caractéristique du jeu de l'orgue à bouche : le bourdon. Ici encore, les deux populations austro-asiatiques exploitent à elle deux les différents types de bourdons rencontrés dans la musique des divers orgues à bouche : le bourdon continu et intermittent dans la musique de khène khmou' et le bourdon continu produit par un élément formel fonctionnel (l'un des tuyaux munis d'une anche libre mais sans trou de jeu) dans la musique de khènes touanrr oï.
Enfin, les Austro-Asiatiques représentés ici par les Khmou' et les Oï, sont les populations qui associent le plus grand nombre de distinctions musicales à la distinction sociale musique rituelle / musique de divertissement, dévoilant une musique d'orgue à bouche bien spécifique à chacune de ces deux circonstances. Notons que seulement l'une ou l'autre de ces distinctions musicales se retrouve dans chacune des autres populations.

Les rencontres

Au cours du temps, de nombreuses rencontres ont permis des contacts plus ou moins importants entre toutes ces populations. Certains éléments musicaux sembleraient refléter quelques conséquences de ces rencontres :

- Les musiques rituelles khmou' et lao (respectivement austro-asiatiques et tai-kadai) adoptent un fonctionnement formel et structurel similaire et utilisent les mêmes procédés polyphoniques. La comparaison de la musique de ces deux orgues à bouche (khmou' et lao) presque similaires au niveau morphologique est particulièrement intéressante. Ces deux populations s'identifient au Laos dont ils ont modelé l'histoire culturelle : les Lao ont donné leur nom au pays, tandis que les Khmou' sont les descendants des véritables autochtones. De nombreux liens et influences ont dû se produire construisant et déterminant le vécu actuel, et par conséquence, la pratique musicale.
- La population phou-noï est la seule population tibeto-birmane étudiée ici ayant autant exploité le jeu des agrégats, utilisant aussi bien les agrégats mélodiques que les riches agrégats à fonction « d'accord ». L'organisation musicale de leurs pièces se rapproche fortement du fonctionnement polyphonique khmou' et lao. Or, les Phou Noï ont subi de grandes influences lao et taï (influence religieuse, politique et culturelle), leur orgue à bouche ayant même adopté l'esthétique du khène lao.

Toutes ces interrogations sur l'évolution des musiques, les liens entre les différentes musiques d'orgue à bouche et entre les diverses populations, nous conduisent à cette constatation :

Alors que les musiques rituelles évoluent moins vite que celles de divertissement, ce sont elles qui exploitent le plus grand nombre de possibilités polyphoniques de l'orgue à bouche (ceci apparaît très clairement dans les tableaux comparatifs).

La grammaire polyphonique de l'orgue à bouche est donc beaucoup plus développée et beaucoup plus riche dans les musiques rituelles que dans les musiques de divertissement. Ces musiques sont pourtant celles qui auraient subi le moins de transformation.

CONCLUSION

« L'orgue à bouche semble une constante instrumentale en Asie du Sud-Est et plus particulièrement au Laos parmi une multiplicité ethnique et une diversité culturelle très marquée. »

Suite à cette hypothèse, point de départ de ma recherche sur les orgues à bouche du Laos, cette thèse repose sur une étude comparative de la musique d'orgue à bouche de différentes populations appartenant à chacune des quatre grandes familles ethnolinguistiques présentes au Laos.

Il s'agissait d'établir les similitudes culturelles et musicales dans la pratique de l'orgue à bouche, afin de voir jusqu'à quel point nous pouvons parler « d'une constante instrumentale » et tenter d'établir les spécificités du « langage musical de l'orgue à bouche » à partir des points communs et des caractéristiques propres à chaque instrument.

Le choix de ce sujet m'a tout de suite confrontée à la difficulté d'une étude ethnomusicologique de musiques de traditions orales sur lesquelles peu d'études et de témoignages existent. La première approche de cette recherche a été de tenter de répertorier les orgues à bouche du Laos avec les difficultés que cela suscite lorsqu'une recherche se base essentiellement sur des témoignages oraux, par manque d'écrits. Ceci n'aurait pas pu se faire sans les nombreux séjours sur place à parcourir différentes régions de ce pays.

En dehors du fait que le choix de ce sujet impliquait un travail important de recherche sur place, l'étude ethnomusicologique nécessite des recherches de terrain et un travail de rencontres et d'échanges avec les musiciens dans leur contexte social et culturel. La musique fait partie d'un tout et ne peut être appréhendée sans son contexte socioculturel. C'est donc seulement en participant à la vie du village, en vivant au rythme des gens et en installant un rapport d'échange et de confiance (notamment de musicien à musicien en jouant aussi pour eux) que les cœurs s'ouvrent et les langues se

délient. On peut alors observer et tenter de comprendre la pratique musicale au cœur de la communauté villageoise et du vécu quotidien.

L'étude de ces musiques a été ainsi grandement facilitée par les multiples confidences des musiciens et villageois mais aussi par une démarche musicienne marquée de mes tentatives d'apprentissage du khène de maître à élève. Ces premières expériences, observations et analyses ont alors dévoilé des similitudes musicales mais aussi de nombreuses spécificités : la musique faisant partie intégrante de la vie, ne participe-t-elle pas à l'identité d'un groupe de population ? En effet, chaque population fait de l'orgue à bouche et de sa musique son véritable patrimoine, se distinguant ainsi des autres populations.

La *première partie* de cette thèse a permis non seulement d'élaborer une présentation organologique comparative des divers orgues à bouche répertoriés au Laos, mais aussi de situer ces instruments et leur musique dans leur contexte culturel par la place qu'ils occupent dans le discours des musiciens.

L'étude organologique a montré combien la morphologie de l'instrument peut agir sur la musique et en déterminer certains traits caractéristiques. Certes, l'orgue à bouche apparaît comme « une constante instrumentale », mais l'étude des différentes caractéristiques morphologiques a permis de mieux saisir ses spécificités musicales.

Ensuite, les nombreux discours des musiciens, ont permis de relever le symbolisme associé à ces orgues à bouche par les musiciens eux-mêmes pratiquant de fréquentes analogies avec leur contexte socioculturel et de recueillir un certain nombre de légendes au sujet de la naissance et de la création de ces instruments.

Revenant à mon hypothèse de départ voyant dans l'orgue à bouche une constante instrumentale au cœur d'une multi-ethnicité se posait alors la question « d'une constante » au niveau des légendes. La tentative de dresser un canevas des légendes concernant l'origine de l'orgue à bouche pouvait peut-être apporter des éléments de réponses.

Je pensais alors trouver des rapprochements entre ces légendes au niveau thématique. Mais après avoir cherché spécificités et similitudes dans un premier niveau de lecture thématique, il en est ressorti principalement des spécificités propres à chaque population au sujet des circonstances de jeu rituel de l'orgue à bouche suggérées ou indiquées clairement au cours des récits. Par contre, certains éléments symboliques communs ont pu être retrouvés dans l'une ou l'autre population, notamment au niveau de la courge liée à la vie et à la fertilité.

Mais c'est surtout le deuxième niveau de lecture (morphologique) relevant du culturel et de la signification qui nous a renvoyée à cette notion de « constante » nous permettant de dresser un canevas sur l'origine de l'orgue à bouche. Toutes les légendes sont construites autour d'un aller / retour entre forêt et village et la difficulté particulière du retour. La création ou la trouvaille de l'orgue à bouche se fait comme une expérience

mystique, marquée par le passage fréquent d'une frontière entre deux mondes, le monde des hommes et le monde surnaturel (ou de la sur-nature), avec l'invention de l'art permettant de passer du surnaturel au naturel et donc de revenir. En plus de cette expérience, au-delà de tous les détails croustillants spécifiques aux divers récits, ce dont il est question dans toutes les légendes, c'est du son : il y a une circulation d'air dans un objet creux et c'est le contrôle de ce son qui permet l'effet désiré (magique, guérison, apaisement...).

La notion de « constante » se trouvait dans ces légendes non pas en surface (lecture thématique) mais dans un niveau plus profond de signification relevant du « culturel » et du « cosmique » (de la vision du monde). Le rapport entre trouvaille de l'orgue à bouche et une expérience mystique est d'autant plus intéressant que l'orgue à bouche occupe une double fonction, participant aussi bien aux musiques de divertissements qu'aux musiques rituelles et qu'il occupe un rôle indispensable à l'efficacité de certains rituels.

Ensuite, au cours de l'avancée de cette recherche, je fus confrontée à l'élaboration de l'analyse des musiques d'orgue à bouche de chaque population. Ces analyses musicales situées en *deuxième partie* de cette thèse, indispensables à l'étude comparative de ces populations, ne se sont pas faites sans difficultés.

La première d'entre elles est l'écoute « objective » à des fins d'analyse d'une musique si différente de notre culture musicale. Bien que nous essayons de transcrire et d'analyser le plus objectivement possible, nous ne pouvons pas nier l'influence de notre culture et de notre passé musical sur l'écoute et la perception de ces musiques comme le montre si bien Michèle Castellengo dans son article : « Analyse du signal musical »[156] :

> « Nous n'avons parlé que du passé proche. Le passé lointain, mémoire de l'individu, conditionne ses réactions qualitatives : goût musical, style de jeu, appréciation de la justesse et de la sonorité. »

Pour comprendre les musiques, il ne suffit pas de les décrire, mais il faut tenter de comprendre les théories implicites qu'elles abritent. Pour cela le travail de transcription de ces musiques de traditions orales est indispensable mais pose souvent problème : bien que la transcription nécessite obligatoirement réduction, puisqu'il s'agit d'un outil d'analyse et non pas d'une photographie sonore, le système d'écriture de musique occidental ne répond pas forcément à toute attente, et les transcriptions sont

---

[156] Michèle Castellengo, « Perception du signal musical », in *Journées pédagogiques d'acoustiques musicale : cordes, vents, rayonnement, perception,* Paris, 18-20 novembre et 2-4 décembre, 1988, Paris, centre national d'action musicale, 1989, pp. 24- 29.

d'autant plus difficiles à réaliser quand des instruments sont en totale indépendance, proche de la cacophonie (exemple : Hmong). Cependant ce sont les réflexions suscitées par ces transcriptions qui permettent de mener les analyses et de soulever les points particulièrement importants de ces musiques. C'est ainsi qu'à la lumière de ces transcriptions, mes analyses se sont orientées naturellement vers les échelles, les répertoires et distinctions des musiques, l'organisation formelle des pièces (bien souvent difficile à déceler), le jeu polyphonique de l'orgue à bouche et les rapports entre voix et instrument.

La principale difficulté a été rencontrée dans l'analyse de l'organisation formelle des pièces. Bien souvent, les pièces pentatoniques posent problème de par l'image qu'on leur donne : on les enferme généralement dans un cadre étroit, les caractérisant uniquement de pièces-formulaires ou motiviques. Cependant l'approche de ces pièces, seulement par une organisation motivique, nous a régulièrement mené à une illusion de surface, avec une difficulté à cerner la véritable organisation de ces pièces[157]. Pour Nicolas Méeus,

> « Dans la plupart des cas, les structures que l'analyse met en lumière *ne s'entendent pas*, du moins pas dans le sens ordinaire du mot – ou, plus précisément, elles ne s'entendent qu'après avoir été identifiées par l'analyse. Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, que ces structures sont décrites comme « sous-jacentes », (...). Ces structures agissent sans doute sur la perception, mais pas par un simple phénomène d'audition consciente. »[158]

On peut alors avoir accès à la structure profonde de la musique en se posant la question : « comment la musique est-elle faite ? » Ce qui est tout à fait différent de : « comment la musique est-elle jouée ? ». Au moment de la performance, le musicien se rappelle de certains éléments, joue sur sa mémoire d'enchaînements, alors que la structure profonde repose sur un modèle implicite cognitif simple, mais dont les combinatoires complexes sont très riches. C'est l'analyse de variantes non formalisées qui permet de déceler ce modèle. Ce dernier prend alors différents aspects spécifiques à chaque population : des notes de référence, des structures fixes et mobiles, un contour mélodique de référence, une combinatoire particulière voix - khène ...

L'évolution de ma réflexion analytique à ce sujet a été particulièrement semée d'embûches dans les analyses des pièces d'orgue à bouche lolo, mais a permis en même temps de déceler cette structure profonde. Cette dernière, bien loin d'un simple fonctionnement motivique vers lequel je m'orientais au début m'a permis de m'interroger au sujet de : « comment la musique est-elle faite ? »

---

[157] Il ne s'agit en aucun cas de nier l'utilisation de motifs (répétition et variation de motifs) dans ces musiques, ils sont généralement très présents. Mais, l'organisation formelle des pièces et surtout leur structure profonde ne se situent pas forcément à ce même niveau.

[158] Nicolas Méeus, « Apologie de la partition », in *Analyse musicale*, n° 24, juin 1991, p. 22.

Enfin, mon approche musicienne d'apprentissage du khène avec un maître a soulevé certains points et problèmes analytiques par mes questionnements et incompréhensions suscités par les difficultés de l'apprentissage. Ceci m'a permis d'aborder la question des thèmes de référence mais aussi des problèmes qui n'ont pas été résolus, notamment le problème de résolution d'accord (à savoir un même agrégat enrichissant deux degrés différents) rencontré dans plusieurs populations et en particulier les Lao. Les degrés de référence de ces résolutions d'accord (se situant hors de notre logique) et donc la mélodie, m'ont été transmis par les joueurs de khène eux-mêmes.

La troisième et dernière partie revient alors sur mon hypothèse de départ (l'orgue à bouche comme constante instrumentale) à travers une étude comparative de la musique d'orgue à bouche et de ses circonstances de jeu des sept populations étudiées ici.

« La notion de constante instrumentale » se manifeste avant tout par un certain nombre d'éléments musicaux communs relevant de la grammaire musicale de l'orgue à bouche. Ainsi, malgré les spécificités de chaque instrument un langage musical de l'orgue à bouche a pu être élaboré (un langage unique commun à toutes les populations étudiées ici).

La complémentarité des différents domaines comme l'organologie, la mythologie, l'ethnologie et la musicologie s'est avéré nécessaire tout au long de cette thèse et particulièrement dans cette troisième partie comparative apportant un témoignage de l'importance et de la richesse d'une pluridisciplinarité telle que la sous-tendent des études éthnomusicologiques.

Les analyses musicales comparatives ont permis d'établir une définition du langage musical de l'orgue à bouche mais, en regard d'analyses culturelles, ethnologiques, et religieuses, mes réflexions prennent une tout autre dimension. Ainsi, la place de cet instrument dans la société et les vertus magiques qui sont attribuées à certains orgues à bouche, lui donnent un rôle primordial dans les musiques rituelles. Or, l'analyse comparative des musiques d'orgue à bouche a surtout permis de cerner dans toutes les populations, l'association de la distinction sociale rituelle / divertissement à une distinction musicale, répondant ici à la question : comment la musique transmet-elle cette double fonction (rituel et divertissement) ?

Toutes les populations associent la distinction rituel / divertissement à une distinction du jeu polyphonique de l'orgue à bouche, densité sonore / jeu épuré. À ceci, s'ajoute des distinctions spécifiques : chaque population distingue cette double fonction par un autre élément musical particulier. Cet élément musical de distinction peut être commun

à l'une ou l'autre population. Mais ce sont les austro-asiatiques qui dévoilent le plus grand nombre de particularités musicales spécifiques à chacune de ces deux fonctions sociales. Les populations khmou' et les oï couvrent à elles deux toutes les distinctions musicales (relevées chez l'une ou l'autre population) associées à cette distinction rituel / divertissement.

Sans prétendre répondre à la question qu'un état commun de la musique d'orgue à bouche pourrait peut-être se trouver dans les caractéristiques musicales des populations autochtones, il est frappant d'avoir pu constater dans la musique des orgues à bouches austro-asiatiques la grande richesse d'exploitation de l'ensemble des caractéristiques musicales relevées chez l'une ou l'autre population : ceci touche la distinction sociale et musicale développée ci-dessus mais aussi le jeu même de l'orgue à bouche. Ainsi, les populations oï et khmou' (austro-asiatiques) exploitent à elles deux toutes les possibilités polyphoniques de l'instrument observées dans le jeu des divers orgues à bouche mais aussi l'ensemble des aspects du bourdon pratiqués par l'une ou l'autre population.

Enfin, l'association de la distinction sociale rituel / divertissement à une distinction musicale, nous poursuit jusqu'à nos réflexions sur l'évolution des musiques, par cette constatation interpellante : l'orgue à bouche développe une grammaire polyphonique beaucoup plus riche dans les musiques rituelles que dans les musiques de divertissement alors que les musiques rituelles seraient celles qui auraient subi le moins de transformations puisqu'elles évoluent moins vite que les musiques de divertissement.

L'ensemble de ce travail d'analyse comparative autour des orgues à bouche du Laos donne un aperçu d'une diversité musicale qui reflète bien la complexité ethnolinguistique de cette ère culturelle de l'Asie du Sud-Est. Une complexité culturelle certes, mais une richesse extraordinaire qui m' a conquise.

Cette recherche sur les orgues à bouche du Laos, les analyses et questionnements soulevés dans cette thèse ne sont pas une fin en soi mais un début de réflexion qui pourrait se poursuivre par une étude approfondie des musiques des populations austro-asiatiques, tant au niveau de la musique de l'orgue à bouche que de l'ensemble de leurs répertoires musicaux (bambous frappés, flûtes, tambour de bronze...) permettant de s'interroger sur les spécificités musicales de ces populations autochtones et de poursuivre nos interrogations sur l'évolution des musiques.

Il serait également intéressant d'approfondir la notion de distinction musicale associée à la distinction rituel / divertissement, dans les autres répertoires musicaux (utilisant d'autres instruments, différents de l'orgue à bouche) dans chacune des populations étudiées ici.

Enfin, l'ère de diffusion de l'orgue à bouche s'étend à l'ensemble de l'Asie Orientale et du Sud-Est. Cette thèse m'a insufflée l'envie d'ouvrir cette recherche à l'ensemble de l'Asie du Sud-Est en cherchant à répertorier et à étudier les musiques d'orgues à bouche se trouvant dans les pays limitrophes au Laos (Birmanie, Cambodge, Thailande, Vietnam et Chine).

Et que l'achèvement de cette thèse témoigne toute mon amitié et ma reconnaissance aux nombreux musiciens qui m'ont transmis leur musique et leur savoir avec autant de patience et de passion et sans qui elle n'aurait pas pu voir le jour.

BIBLIOGRAPHIE

Principales revues et abréviations utilisées dans la bibliographie.

AME	- Annales de la société des missions étrangères, Paris
Analyse Musicale	- Paris, Société française d'analyse musicale
ASEMI	- Asie de Sud-Est et du Monde Insulindien, Bulletin de documentation et de recherche, Paris, Ecole pratique des hautes études, CNRS
BARL	- *Bulletin des Amis du Royaume Lao,* Vientiane
BEFEO	-*Bulletin de l'Ecole Française* d'Extrême Orient, Hanoï puis Paris, Ed. Ecole Française d'Extrême Orient.
BSEI	- *Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises.* Saïgon, éd.Société des Etudes Indochinoises. Revue internationale des sciences humaines, Paris Gallimard, publié sous les auspices du conseil international de la philosophie et des sciences humaines, avec l'aide de l'Unesco.
G. A. M	- *Bulletin du G.A.M* (de 1963 à 1987), laboratoire d'acoustique musicale, UMR 9945, CNRS, Jussieu, Paris.
Musica Asiatica	- Grande Bretagne, Cambridge University Press.
Musique en jeu	- Paris, édition du Seuil
Moussons	- Recherche en Sciences humaines sur l'Asie du Sud-Est, EDISUD, IRSEA et LASEMA (CNRS), université de Provence.
L'Homme	- Cahier d'ethnologie, de géographie et de linguistique, Paris, Hermann, publié par l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 6° section : sciences économiques.
R I	- *Revue Indochinoise,* Hanoï, imprimerie d'Extrême Orient.
Ethnomusicology	- Wesleyan University Press, published by the Society for Ethnomusicology.

I- Généralités sur le Laos

1. ABHAY Thao Nhouy

   - « Cour d'amour et poésie » et « versification », in PRL, in *France Asie*, 1954, pp. 887-891 et 1014-1028.

2. ARCHAIMBAULT Charles

   - « La naissance du monde selon les traditions lao: le mythe de Khun Bulom », in *Sources Orientales*, n°16, 1959, Paris, Le Seuil, pp. 385-416.

3. ARCHAIMBAULT Charles

   - *La course des pirogues: un complexe culturel*, Suisse, Artibus Asiae, supplément n°29, 1972, 126 p.

4. ARCHAIMBAULT Charles

   - *Structures religieuses lao (rites et mythes)*, Vientiane, Vithagna, collection "documents pour le Laos", vol.2, 1973, 241 p.

5. ARCHAIMBAULT Charles

   - « Aspect du bouddhisme lao », (n° spécial), in *BARL*, n°9, 1973, 202 p.

6. BERVALLE René de

   - « Présence du Royaume lao, pays du million d'éléphants et du parasol blanc », Saigon, in *France Asie*, 1954, pp. 703-1153

7. BONIFACY A.,

   - *Cours d'ethnographie indochinoise*, professé aux élèves de l'Ecole Supérieure d'Agriculture et de Syviculture, HanoÏ-Haiphong, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1919, 651 p.

8. CHAZEE Laurent

   - *The Peoples of Laos, Rural and Ethnic Diversities*, Bangkok, White Lotus, 1999, 187 p.

9. CONDOMINAS Georges

   - *Nous avons mangé la forêt de la pierre Génie Gôa*, Paris, Mercure de France, 1957, 495 p.

10. CONDOMINAS Georges

    - « Notes sur le bouddhisme lao populaire en milieu rural », in *Archives de Sociologie des Religions*, n°26, 1968, pp. 111-145.

11. CONDOMINAS Georges

    - *Le bouddhisme au village*, Ambassade de France, Vientiane, ed. des Cahiers de France, 1998.- (réédition de l'ouvrage précédent complété par l'auteur lui-même), 230 p.

12. CONDOMINAS Georges

    - « Aspect du bouddhisme lao », *BARL* Vientiane, n°9, 1973, pp. 36-137.

13. CONDOMINAS Georges

- *L'espace social. A propos de l'Asie du Sud-Est*, Paris, Flammarion, 1980, 539 p.

14. FAURE Marie Danièle

- « Le boun khoun khao », in *PRL, France Asie,* 1957, p. 837.

15. FINOT Louis

- « Recherches sur la littérature laotienne », in *BEFEO*, XVII-5, Paris, 1917, pp 1-218.

16. FORMOSO Bernard

- « Alliance et Séniorité: le cas des Lao du Nord-Est de la Thaïlande », in *L'Homme* 115, juillet-septembre 1990, XXX(3), pp. 71-97.

17. FORMOSO Bernard

- « Les divinités du sol chez les populations de langue taï », *Diogène,* n°164, 1996, pp. 11-42.

18. GORDON YOUNG Olivier

- *The Hill Tribes of Northerm Thailand,* Monograph n°1, The Siam Society, Bangkok, 1962, 92 p.

19. GOUDINEAU Yves

- *Resettlement and Social Characteristics of New Villages: basic needs for resettled communities in Lao PDR,* Vientiane, Unesco-PNUD-Orstom, 2 vol., 1997, 392 p.

20. GOUDINEAU Yves

- *Cultures minoritaires du Laos : valoriaation d'un patrimoine,* direction de la publication Yves Goudineau, Paris, UNESCO, 2003, 311 p.

21. GOUDINEAU Yves

- « Le cercle magique des Kantou » in *le Nouvel Observateur,* hors série: « Levi-Strauss et la pensée sauvage » , n°51, juillet-août 2003, pp. 86-89.

22. HAUDRICOURT André-G.

- « L'écriture et les langues (de l'Indochine) », in André Leroi-Gourhan: *Ethnologie de l'union française,* tome II: *Asie, Océanie, Amérique,* Paris, P.U.F.,1953.

23. LAFOND Pierre-Bernard

- « Présence du Bouddhisme: introduction du bouddhisme au Laos », in *France Asie,* n° 153-157 Février à Juin 1959, pp. 889-892

24. LAFOND Pierre-Bernard

- « Laos history », in 4e édition de *Encyclopedia Britanica,* Helen Hemingway Benton, vol. 4, 1974, pp. 677-679.

25. LAFOND Pierre-Bernard

- *Bibliographie du Laos*, Paris, EFEO, Tome I et II, (1964) 1978, 413 p.

26. LEVY Paul

- « Les traces de l'introduction du bouddhisme à Luang Prabang », in *BEFEO*, XL, 1940, pp. 411-424.

27. LEVY Paul

- *Histoire du Laos*, Presses Universitaires de France, Que sais-je n°1549, 1974, 127 p.

28. LEVY Paul

- « Le sacrifice du buffle et la prédication du temps à Vientiane », in *Bulletin de l'Institut Indochinois pour l'Etude de l'Homme* (tome VI), Hanoï, imprimerie d'extrême orient, pp. 301-329.

29. MAUPETIT Georges

- « L'âme laotienne », in *Revue Indochinoise*, t.10, n° 11-12, 1993, pp. 629-656.

30. PAVIE Auguste

- *Recherches sur l'histoire du Cambodge, du Laos et du Siam, Mission Pavie Indochine 1879-1895*, Paris, Ernest Leroux, 1898, 453 p.

31. PHIMMASONE Phouvong

- « La littérature », PRL, in *France Asie*, 1954, pp.1006-1014.

32. TAILLARD Christian

- « L'espace social: quelques réflexions à propos de deux exemples au Laos », in *ASEMI*, VIII, 2, 1977, pp. 81-98.

33. TAMBIAH Stanley J.

- *Buddhism and the spirit cults in North-East Thaïland*, Cambridge, University Press, 1970, 395 p.

34. ZAGO Marcel

- *Rites et cérémonies en milieu bouddhiste lao*, Rome, Universita Gregoriana, 1972, 408 p.

A propos de quelques groupes de populations : études ethnographiques

35. AYMONIER Emile

- *Voyage dans le Laos*, 2 vol, Paris, Annales du musée Guimet, 1897, tomes 5 et 6.

36. BAUDENNE-

- « Les Khas de la région d'Attopeu », in *Revue Indochinoise*, 4, 1913, pp. 260-442.

37. DUFUMIER Marc

- « Minorités ethniques et agriculture d'abbatis brûlis au Laos », in *Cahiers des sciences humaines*, 32 (1), 1996.

38. FRAISSE André

- « Les tribus sek et kha de la province de Cammon (Laos) », in *BSEI* XXV, 3, 1950, pp. 333-348.

39. FRAISSE André

- « Les villages du plateau des Boloven », in *BSEI* XXVI, 1, 1951, pp. 54 - 72.

40. GRENOT-WANG F.

- *Chine du Sud, La mosaïque des minorités,* Paris, les Indes Savantes, 2001, 374 p.

41. LEFEVRE PONTALIS Pierre

- « Voyages dans le haut Laos et sur les frontières de Chine et de Birmanie », in *Mission Pavie 1879-1895*, t.V, Paris, Leroux, 1902, 377 p., 4 p. de cartes.

42. LEWIS Paul et Elaine

- *Peoples of the Golden Triangle,* London, Thames and Hudson, 1984. Chap 6, 300 p.

43. ROUX Henri

- « Quelques minorités ethniques du Nord Indochine », in *France Asie*, t.10, n° 92-93, 1954, pp. 143-413.

44. WALL Barbara

- *Les Nya Hön,* Vientiane, Vitthagna, 1975, 228 p.

Khmou'

45. EVRARD Olivier

- *Emergence de la question foncière et relations interethniques au Nord Laos, Mobilités, rapports à la terre et organisation sociale dans quelques villages thaïs et khmou' took de la vallée de la Nam Tha,* thèse pour le doctorat sous la direction de M. Etienne Le Roy, Paris I, 2001, 473 p.

46. FERLUS Michel

- « Le récit Khamou de chuang et ses implications historiques pour le Nord-Laos », *ASEMI*, 1979, (X, 2-3-4), pp. 327-365.

47. FERLUS Michel

- « Le récit du clan drongo chez les Khamou », *ASEMI*, 1980, (XI, 1-4), pp. 305-307

48. LINDELL Kristina, TAYANIN Damrong, Jan Olaf SVANTESSON Hakan LUNDSTRÖM,

- *The Kammu Year : its Lore, its Music,* Lund, Scandinavian Institut of Asian Studies and Curzon Press,1982, 191 p.

49. PREISIG Elisabeth et SIMANA Suksavang`

- *Khmu' Livelihood, Farming the Forest,* Ministry of Information and Culture, Institute for cultural Research, Vientiane, 1997, 195 p.

50. ROUX Henri avec la collaboration de TRAN Van-Chu

- « Les Tsa khmu », in *BEFEO,* XXVII, 1927, PP. 169-222.

Lahu (Lahu, Mousseux, Kui)

51. BACOT Jean

- *Les Mo-So. Ethnographie des Mo-So, leur langue et leur écriture,* Leide, EJ. Brill, 1913, 218 p. (collection de l'Institut ethnographique international de Paris).

52. MONTPEYRAT J

- « Notes sur les Mousseux de la province de Muong Sing », *Revue Indochinoise,* Hanoi, Novembre 1905, pp. 16-19.

53. WALKER Anthony

- « The Là Hu Nyi (Red Là Hu) New Year celebrations », in *Journal of the Siam Society,* 1970, LVIII, 1, pp. 1-44

Lolo

54. BONIFACY

- « Notes et Mélanges, étude sur les coutumes et la langue des Lolo et des La-qua du haut Tonkin. », *BEFEO* 8, 1908, pp. 531-558.

55. DEVRIAS M. G.

- « Les Lolos et les Miaos-tze, à propos d'une brochure de M. P. Vial », *Journal Asiatique,* 1891, 8e série, 18, pp. 356-369.

56. LIANG-CHEN Hu.

- *La société Lolo des Ta Leuang Chan,* thèse de doctorat inédite, Université de Paris, 1957, 551 p.

57. LIETARD A.

- « Au Yun-nan les Lo-lo P'o, une tribu des aborigènes de la Chine méridionale », *Anthropos,* "collection internationale de monographie ethnologique", Aschendorff, 1913, 272 p.

58. LIN Yueh-Hua

- *The Lolo of Liang Shan,*(translated by Ju-Shu Pan. Edited by Wu-Chi Liu), New Haven, HRAF Press, (1ere ed 1947) 1961, 159 p.

59. LU HUI

- *Des montagnes fraîches au gouvernement du Yunnan : genèse et destin historique d'un clan Yi en Chine,* Thèse de doctorat EHESS, sous la direction de georges Condominas, 1994.

60. VIAL P

- « Les Lolo, histoire, moeurs, langue, écriture », in *Etudes Sino Orientales fasc. A,* Chang-Hai, imprimerie de la Mission Catholique, 1898, 72 p.

61. VIAL P.

- « Les Lolo ont-ils une religion? » in *AME,* 1902, pp. 128-139.

62. VIAL P.

- « Les Lolo Gni-pa » in *AME,* 1899, pp. 212-221.

63. VIAL P.

- « Un curieux texte lolo » in *AME,* 1911, pp. 74-86.

Phou-noï

64. EVRARD Olivier

- « L'intégration politique et culturelle des ethnies du Nord-Laos : l'exemple des Phou-Noï . », *Péninsule,* études orientales /Olizane, 1998 XXIX année, n° 37, pp 23 - 43.

65. FERLUS Michel

- *Notes ethnographiques sur les Phou Noï,*version non publiée, Bibliothèque du Comité de coopération avec le Laos, 7 p.

Hmong

66. BOUROTTE B.

- « Mariages et funérailles chez les Miaos blancs de la région de Nong-Het (Tran hinh) », *Institut Indochinois pour l'étude de l'Homme,* Hanoï, 1943, t. VI, pp. 33-56.

67. GRAHAM

- *Songs and Stories of Ch'wan Miao,* Washington. Smithsonian Miss. Coll., vol. 123, I, 1954.

68. LEMOINE Jacques

- *Un village Hmong vert*, Paris, CNRS, 1972, 219 p

69. LEMOINE Jacques

- *L'initiation du mort chez les Hmong*, Bangkok, Pandora, 1983, 141 p.

70. MORECHAND Guy

- « Le chamanisme des Hmong », *BEFEO*, LIV,1968 pp. 53-294.

71. MOTTIN Jean

- *Contes et légendes Hmong Blanc*, Bangkok, Don Bosco Press, 1977, 383 p.

72. MOTTIN Jean

- *Fêtes du nouvel an chez les Hmong Blanc de Thaîlande*, Don Bosco Press, Bangkok, 1979, 225 p.

73. SAVINA

- *Histoire des Miao*, Hongkong, imprimerie de la Société des Missions Etrangères, Hongkong, deuxième ed., 1930, p253.

74. II- La musique du Laos

Ouvrages

75. CHORON-BAIX Catherine

- *Molam du Sud Laos réfugiés en France*, thèse pour le doctorat de 3e cycle, sous la direction de M. Georges Condaminas, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983, 369 – XIV p.

76. DANIELOU Alain

- *La musique du Cambodge et du Laos*, Pondichéry, publication de l'Institut Français d'Indologie n°9, 1957, 37 p.

77. MILLER Terry E.

- *Traditional Music of the Lao (Kaen Playing and Mawlam Singing in North-East Thaïland)*, "Contribution in Intercultural and Comparative Studies, n°13, Londres, Greenwood, 1985, 435 p.

78. Articles

79. ARCHAIMBAULT Charles

- « Les tambours de pagode », PRL, in *France Asie*, Saigon, 1954, pp.868-873.

80. CHORON BAIX Catherine

- « Littérature orale: le lam du Laos », in *ASEMI* XVI (1- 4), 1985, pp. 85-101.

81. CHORON BAIX Catherine

- « La destinée de l'Homme, Traduction d'un LAM LONG KONG du Sud Laos », extrait *ASEMI*, 1980, (XI, 1-4), pp. 309-316.

82. DEDEBAT M

- « Les khènes », in *Revue Indochinoise*, II, 1908, pp. 248-253.

83. DEVIGNE Roger

- « L'indochine folklorique - chants et musique du Laos, du Cambodge et de l'Ammam », in *Orphée*, Paris, vol 1 n°1, 1953, pp. 11-15.

84. GAGNEUX Anne-Marie

- « Le khène et la musique lao » in Kham ouane Rabanavong, *Apprenez le khène. Essai d'une méthode moderne,* Bull. des Amis du royaume lao, 1973, pp. 217 - 221.

85. GALERNE Maurice

- « Musique Laotienne », in *Courrier Musical*, Paris, 1925, pp. 476-477.

86. GANNE Nathalie

- *L'orgue à bouche en Asie du Sud-Est et en Extrême Orient,* mémoire de maîtrise, Paris X, 1990, 81 p.

87. JACOB de LAVENERE Véronique

- *Musiques populaires de la Retraite Monastique au Laos,* mémoire de maîtrise, Paris X, juin 1998, 197 p.

88. JACOB de LAVENERE Véronique

- « La musique d'orgue à bouche au cœur des rituels Hmong et Lolo: Funérailles et Nouvel an (Laos) », atelier "musique rituelle", communication du *congrès Réseau Asie,* Paris, sept. 2003.

89. KLOSS Marcel

- « Notice de M. Kloss sur un instrument à vent provenant du Laos », in *BSEI* Saigon, (1897) 1970, pp.86-87.

90. LAVENERE de (Jacob épouse de LAVENERE) Véronique

- « Songs of Love and life, Molam: Sung Poetry from South Laos », Rubrique Musique, compte-rendus, in *Moussons* 3, juin 2001, pp. 158-159.

91. LAVENERE de (Jacob épouse de LAVENERE)

- « Laos: le *lam,* un chant d'amour », in *Figures érotiques*, programme des concerts de Radio France, 14, 15 et 16 mars 2003, pp. 35-36.

92. LEFEVRE PONTALIS Pierre

- *Chansons et fêtes du Laos*, Paris, Ernest Leroux, 1896, 63 p.

93. LIU Chungshee hsien

- « Sur un instrument à anche libre en usage chez les Miao de la Chine du Sud », *l'Ethnographie*, n.s., n°28-29, 1933, pp. 27-34.

94. MILLER Terry

- « Southeast Asia », in *The Garland Encyclopedia of World Music,* vol 4, edited by Terry Miller and Sean Williams, New York and London, Garland Publisching, 1998.

95. NGUYEN Van Huyen

- « Les chants et les danses d'Aï-Lao aux fêtes du Phu-Dông (Bâc Ninh) », in *BEFEO* XXXIX, 1939, pp. 193-196.

96. PICKEN Laurence, CJ ADKINS and JF PAGE

- « The making of a khâen; the free-reed mouth-organ of North-East Thaïland », in *Musica Asiatica* 4, Cambridge, University Press, 1984, pp. 117-154.

97. RATANAVONG Kham Ouane

- « Apprenez le khène », in *BARL* n°2, 1970, pp. 47-54.

98. SACHS Curt

- *Histoire de la danse,* traduit de l'allemand par L Kerr, Paris, Gallimard, 1938, 230 p.

99. SACHS Curt

- *History of Musical Instruments*, New York, Norton et compagnie, 1940.

100. SITHILATH Khamphanh

- « lam Phouthai » in *the Documentation and Promotion of the Intangible cultural Heritage in Lao* , Vientiane, Juin 1997.

101. SOUVANA-PHOUMA prince

- « La musique », PRL, in *France Asie*, Saigon, 1954, pp. 776-783.

102. THAO KENE

- « Le fabricant de « khènes », PRL, in *France Asie*, Saigon, 1954, pp. 897-900.

103. TRAN Van Khê

- « Musicales (traditions), H. Musique de l'Asie du Sud-Est », in *Encyclopaedia Universalis* vol. 15, Paris, 1995, pp. 956-960.

104. TRAN Van Khê & Emile LEIPP,avec la collaboration de Shui-Cheng CHENG

- « Quelques instruments traditionnels de Chine : ocarina, flûtes, orgue à bouche, pipa », in *Bulletin du G. A. M n°44, 1969.*

III- Analyse et méthodologie (en musicologie et ethnomusicologie)

Ethnologie et ethnomusicologie (références)

105. BLACKING John

- *Le sens musical,* Paris, Les éditions de minuit, "coll. le sens communun", 1980, 129 p.

106. BRAILOIU Constantin

- *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget), Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 p.

107. CASTELLENGO Michèle

- « Continuité, rupture, ornementation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale » in *Cahiers de musiques Traditionnelles,* n°4, 1991, pp. 155-165.

108. CASTELLENGO Michèle

- « perception du signal musical », in *Journées pédagogiques d'accoustiques musicale : cordes, vents, rayonnement, perception,* Paris, 18-20 novembre et 2-4 déçembre, 1988, Paris, centre national d'action musicale, cop. 1989 pp. 24-29.

109. GRANET Marcel

- *Fêtes et chansons anciennes de la Chine,* Paris, Albin Michel, 1982 (1919), 304 p.

110. GIRONCOURT Georges de

- « Recherches de géographie musicale en Indochine », in *BSEI* XVII - 4, 1942, pp. 1-174.

111. HAMAYON Roberte

- « Le chamanisme sibérien : réflexion sur un médium », *La Recherche 275,* avril 1995, vol. 26, pp. 416-422.

112. HOOD Mantle

- « South-East Asia », in *New Grove Dictionary of Music and musicians,* vol 15, Londres, 1980, pp. 762-779.

113. LEVI-STRAUSS Claude

- *Anthropologie structurale II,* Paris, Plon, 1973. 446 p.

114. LEVI-STRAUSS Claude

- « Religions comparées des peuples sans écriture », dans *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, PUF, 1968.

115. MAUSS Marcel

- *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, (1950), 6e édition, "quadridge": 1995, plus particulièrement "essai sur le don" pp. 143-279.

116. PICARD François

- *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, 187 p.

117. REVEL Nicole

- *Chants alternés: Asie du Sud-Est*, textes réunis par Nicole Revel, Paris, Sudestasie, 1992, 265 p.

118. ROTTEN Hervé

- Les traditions musicales judéo-portugaises en France, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, 282 p.

119. ROUGET Gilbert

- *La musique et la transe*, Paris, "Bibliothèque des Sciences Humaines", 1980, rééd. Paris, Gallimard, 1990, 621 p.

120. SCHAEFFNER André

- reed 1994 (1968), *Origine des instruments de musique*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 512 p.

121. SEEGER Charles

- « Prescriptive and Descriptive Music Writing », in *Musical quaterly*, XLIV/2, 1958, pp. 184-195.

122. STERN Monika

- *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)*, Thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de François Picard, 2002, pp. 477.

123. TRAN VAN KHE

- « Musicales (Traditions) », « Musiques d'inspiration chinoise » in *Encyclopedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1995, pp. 949-956.

124. WOSIEN Maria-Gabriele

- *La Danse Sacrée, Rencontre avec les dieux*, version française, Paris, Seuil, 1974, 128 p.

Rapports entre musicologie et ethnomusicologie

125. AROM Simha, Célestin DELIEGE, et Jean MOLINO

- « Musicologie et ethnomusicologie: vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes », in *Analyse musicale*, n°11, avril 1988, pp. 9-15.

126. CHAILLEY Jacques

- « Ethnomusicologie et philologie musicale », in *Analyse musicale*, 2e trimestre, 1988, pp. 17-18.

127. NATTIEZ Jean-Jacques

- « Quelques remarques sur les rapports entre musicologie et ethnomusicologie », in *Analyse musicale*, 2e trimestre, 1988, pp. 7-8.

128. NETTL Bruno

- « Ethnomusicology today », *The World of Music* n°4, 1975, pp. 37-40.

Problèmes de notation

129. HOOD Mantle

- « Transcription and Notation », in *the Ethnomusicologist*, New York, Mc Graw-Hill, 1971, pp. 50-122.

130. MEEUS Nicolas

- « Une apologie de la partition » in *Analyse médicale*, n°24, juin 1991, pp. 19-22.

131. ROUGET Gilbert

- « Ethnomusicologie et représentation de la musique », (études menées et présentées par G. Rouget), in *Le courrier du CNRS*, n°42 hors série, 1981, pp. 4-5.

132. SEEGER Charles

- « Notation prescriptive et notation descriptive », in *Analyse musicale*, 3e trimestre 1991, pp. 6-12.

Méthodologie

133. ALVAREZ-PEREYRE Franck

- « De la matière sonore à l'analyse musicale: les cheminements de l'ethnomusicologue », in *Analyse musicale*, 2e trimestre 1988, pp. 27-29.

134. AROM Simha

- « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », in *Revue de musicologie*, t. 68 (1-2), 1982, pp. 198-212.

135. AROM Simha

- « Pour une analyse pertinente », in *Polyphonie et Polyrythmie instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, vol. 2 livre VI, Sélaf, 1985, pp. 383- 405.

136. AROM Simha et DOURNON-TOURELLE Geneviève

- *Ethnomusicologie, Enquête et Description des langues à tradition orale*, Paris, Sélaf, 1971, pp. 1-13.

137. BRANDILY Monique

- « Un chant du Tibesti (Tchad) », *Journal des Africanistes* n°6 (1-2), 1976, pp. 127-192.

138. CHAILLEY Jacques

- *Eléments de philologie musicale*, Paris, A. Leduc, 1985, 180 p.

139. LORTAT-JACOB Bernard

- « Quelques problèmes généraux d'analyse musicale », in *Revue de musicologie*, t. 61 (1), 1975, pp. 3-34.

140. LORTAT-JACOB Bernard

- *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif sous la direction de Bernard LORTAT-JACOB, Selaf, 1987, 274 p.

141. LORTAT-JACOB Bernard

- « La berceuse et l'épopée: question de genre », in *Revue de musicologie*, t. 78 (1), 1992, pp. 5-25.

142. MOLINO Jean

- « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu* n°17, 1975, pp. 37-62

143. MOLINO Jean

- « Analyser », in *Analyse musicale*, 3e trimestre 1989, pp. 11-13.

144. NATTIEZ Jean-Jacques

- « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », in *Musique en jeu*, n°10, 1973, pp. 3-11.

145. PICARD François

- « Modalité et pentatonisme: deux univers musicaux à ne pas confondre », in *Analyse musicale*, n°39, mai 2001, pp. 37-42.

146. ROUGET Gilbert

- « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale », in *Les Colloques de Wégimont. Cercle International d'Etudes Ethno-Musicologiques*, Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 132-144.

147. ROUGET Gilbert
- « La répétition comme universel du langage musical. A propos d'un chant initiatique béninois », Florence, Leo S. Olschki éditions, 1990, pp. 189-199.

148. RUWET Nicolas
- « Méthodes d'analyse en musicologie » et « Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale », in *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 100-148.

149. TRAN Van Khe
- « Principes de base dans les musiques de l'Extrême orient », in *France Asie*, juillet août 1962, pp. 387- 413.

150. IV- Dictionnaires - Encyclopédies

151. BONTE Pierre et Michel IZARD
- *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

152. *Cahiers de musiques traditionnelles*
- Ateliers d'ethnomusicologie, Genève - particulièrement ici les volume 1 « de bouche à oreille » (1988), vol. 2 « Instrumental » (1989), vol. 5 « musiques rituelles » (1992) et vo. 6 « polyphonies »(1993).

153. *The Garland Encyclopedia of World Music*
- New York and London, Garland, 1998.

154. REINHORN Marc
- *Dictionnaire Laotien - Français*, Paris, CNRS, 1970

155. *Encyclopaedia Universalis*
- PARIS, 1995.

156. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*
- VI, Ed. S.Sadie, Londres, Mac Millan, 1980

DISCOGRAPHIE

Laos, lam Saravane, Musique pour le khène	- OCORA Radio France, C 559 058, 1989, (enregistrements et textes par Jacques Brunet),
Laos, Musique traditionnelle du Sud	- UNESCO, coll. Musique et Musiciens du Monde, D 8042, 1992, (enregistrements et textes par Jacques Brunet).
Songs of Love and life, Molam : Sung Poetry from south Laos	- SeventOrients, 777. CDM. LTD2, 2001, (enregistrements, Michel Tatinger. Notice, Khampha Inthisane et Peter Livermore)
Musiques du Laos, traditions des Khmou', Oï, Brao, Lao, Phou-noï, Kui, Lolo, Akha, Hmong et Lantene	- Maison des cultures du monde, coll. INÉDIT, W 260118, 2004. (enregistrements et texte par Véronique de Lavenère).
Musique des Hmong du Laos	- Anthologie de la musique des peuples AMP. 8. 2911 (SFPP), 1975, (enregistrements et texte par Eric Mareschall).
L'Art du Khên	ARION, ARN 60367, 1997, (enregistrements et texte par Patrick Kersalé).
Musique Mnong Gar du Vietnam	- OCORA (30/33), OCR 80 coll., Musée de l'Homme, 1958, (enregistrement s et texte par Georges Condominas).
Vietnam, Musique des montagnards	- Lè chant du monde, coll. « CNRS Musée de l'Homme », 2741085-86, 1997.
Music from Vietnam 3 ethnic minorities	- CAPRICE records, CAP 21479, 1994, (enregistrements par Torbjorn Samudson).
Chants des minorités des hauts plateaux du Nord Vietnam	- PEOPLES, PEO CD 826, 1995,(enregistrements et texte par Patrick Kersalé).
Orgues à bouche rituels des Murung	- Maison des cultures du monde, coll. INEDIT, W 260084, 1998,(enregistrement s et texte par Pierre Bois.).
The Music of the Modang and Kenyah in East Kalimantant, Indonesia,	- UNESCO U. P. department of Music Research, College of Musci, Quenzon City, disuqe 33t, 1979, (enregistrments et textes par Nicole Revel et Jose Maceda).
Philippines. Musique des hautes-terres palawan	- Le chant du monde, coll. « CNRS Musée de l'Homme », LDX 274 865, 1992, (enregistrements et texte par Nicole Revel-Macdonald et Jose Maceda)

INDEX DES NOMS

ABBAY Thao-Nhouy 195, 198, 199
AROM Simha 99
AYMONIER 16
BACOT Jean 250
BONIFACY 49, 79, 285, 288.
BRAÏLOIU Constantin 115
BRANDILLY Monique 129
BRUNET Jacques 9, 10, 193, 202.
CASTELLENGO Michèle 119, 529
CHAILLEY Jacques 115
CHAZEE LAURENT 11
CHORON – BAIX Catherine 18, 66, 67, 71, 195, 198, 235, 485, 468
CONDOMINAS GEORGES 17, 44, 45, 200, 465
EVRARD Olivier 53, 108, 453
FAURE Marie-Danièle 198
FERLUS Michel 53, 353
GAGNEUX Anne-Marie 66, 67 , 73, 470
GORDON YOUNG Olivier 248, 250, 254
GOUDINEAU Yves 11, 17
GRAHAM 396
GRANET Marcel 106
GRENOT WANG Françoise 291, 330, 338
HAMAYON Roberte 94
HAUDRICOURT André G 17
HOOD Mantle 99
HU Liang-Cheng 78, 290
HUI Lu 49
LAVENERE de Véronique
(Jacob – de Lavenère) 10, 44, 109, 200
LEBAR Franck 254
LEMOINE Jacques 54, 55, 393
LEVI-STRAUSS Claude 88, 92, 93, 289
LEVY Paul 48, 201

LEWIS Paul et Elaine 49, 75, 248, 252, 254
LIETARD Alfred 79, 285, 286
LIN Lueh-Hua 49
LINDELL Kristina 109
MAUSS Marcel 467
MEEUS Nicolas 99 ? 100, 530
MILLER Terry 10, 18, 44, 195, 198, 467, 470
MOLINO Jean 524
MONPEYRAT JEAN 247
MORÉCHAND Guy 393, 395
MOTTIN Jean 85, 393, 397, 398, 403
PHIMMASONE Phouvong 199, 200
PICARD François 93, 117, 141, 523
PICKEN Laurence 18
PREISIG Elisabeth 107, 111
REVEL Nicole 106
ROTTEN Hervé 99
ROUGET Gilbert 208
ROUX Henri 106, 108, 109, 476
RUWET Nicolas 117
SAVINA 393, 394
SCHAEFFNER André 338
SEEGER Charles 99
SITHILATH Khamphanh 201
STERN Monika 141
TAILLARD Christian 45, 54, 55
TAMBIAH Stanley 23
TRAN VAN KHÊ 115
VIAL Paul 79, 285, 286, 288, 289
WALKER Anthony 48, 250, 251, 253
ZAGO Marcel 24, 155

GLOSSAIRE

C

Chè gou; Hommes et femmes s'embrassent, danse collective giratoire lolo (danse en couple).

Chè mi ta gou; Danse des ivrognes, danse collective giratoire lolo (danse masculine).

Chè thio tèo gou; Hommes et femmes s'approchent, danse collective giratoire lolo (danse en couple).

Chieng; Fête du premier mois du calendrier bouddhique lao, marque la fin de la retraite des bonzes.

Chou à gou; Danse hésitation et mensonge, danse collective giratoire lolo (danse masculine).

G

Gni; Le rite Gni désigne la fête du deuxième mois bouddhique: fête insérée dans le calendrier bouddhique mais qui répond en fait au calendrier agraire (grande fête de remerciement des récoltes).

Gou Ka Goi; Danse des tigres; danse collective giratoire lolo (danse masculine).

G'ui fu; Esprit protecteur du village (Khui).

H

Ha mo gou; Danse des singes, danse collective giratoire lolo (danse masculine).

Hit ni Kong tien; Les douze rites et quatorze règles dont parlent les Oï dans leurs chants des cérémonies pour la nouvelle maison.

Hmlo' teem (= Hmlo' timpley); Expression khmou' désignant la poésie déclamée.

Hmlo' têk; Expression khmou' qui désigne une sorte de devinette.

Hmlo' trklêk; Expression khmou' désignant la poésie récitée.

I

Ile de Kong; Une région du Sud Laos.

Ivating; Titre du chant accompagné du khène Khmou'

J

Jâtakam; En lao: recueil religieux regroupant récits et légendes sur la vie du Bouddha.

K

K'a hk' eûpa; Le villageois le plus réputé pour sa pratique de l'orgue à bouche (le maître de danse pour les cérémonies du nouvel an Lahu nyi).

Ka Lagnao Sèm; Divinité de l'éloquence auquel les Oï font allusion dans leurs légendes sur l'origine de la musique.

Kay dè; Expression lao qui veut dire: c'est mieux, c'est pas mal. C'est d'elle que viendrait le nom du "khène" selon une légende lao.

Keng; Orhue à bouche Hmòng.

Keung; Ensemble de bambous frappés khmou'.

Kha btoum; Khab est le mot employé pour désigner le genre musical correspondant au lam, mais dans le Nord du Laos,,on dira *Khab Toum Louang Prabang* au lieu de *lam Louang Prabang*.

Khène; Orgue à bouche Lao

Khène Beu; Orgue à bouche Kui.

Khène Touanrr; Orgue à bouche Oï

Kinh Tiang; Fête du nouvel an (khmou')

Kone neum; Genre poétique lao composé d'une succession de quatrains dont chaque vers possède généralement sept pieds.

Kone tat; Genre poétique composé d'une succession de vers continus. Chaque vers possède généralement sept, onze ou treize pieds.

L

Louang Nantha; Une région du Nord du Laos.

Louang Prabang; Ancienne ville royale (Nord Laos).

M

May chick; Latex.

May dou; Un arbre.

May nium; Un arbre précis.

Mbuat; Orgue à bouche des Hmong Gar du Vietnam.

Meu-nuy-mo seu p'o; Expression lolo désignant la divinité, le maître du ciel, qualifié aussi souvent de "ciel père": "*Meu nyi –mo a–bo*".

Mi – bou – do; Expression lolo désignant la divinité terre qualifiée aussi souvent de "terre mère": "*Mi–bou–do a-mo*"

Mo ; Spécialiste.

Mokhène; Musicien spéciakiste, joueur de khène lao.

Molam ; Chanteur spécialiste lao, chanteur de lam.

Molam Tium; Chanteur spécialiste Oï, chanteur du genre Tium.

Moteum; Chanteur spécialiste khmou', chanteur du genre *teum*.

N

Nalé; Un district de la région de Youang Nantha.

Ni; Divinité ayant transmis les quatorze règles aux Oï.

O

Olo tuy nam txwo (ou: Yog txwj yog nkawn); Expression hmong désignant le couple, la paire.

Oudomxai; Une région du Nord du Laos.

P

Pak ben; Filtrer l'alcool.

Phi; Esprit, génie lao.

Phia pho gou; Danse des torches (file indienne), danse masculine lolo.

Phi-ban; Esprit protecteur du village (lao).

Pimo; Le maître de cérémonie lolo lors des funérailles.

Pong Saly; Une région de l'extrême Nord du Laos.

R

Roî; Esprit khmou', génie.

Roî Gang; Génie de la maison (en Khmou').

S

Saravane; Une région du Sud Laos.

Savanakhet; Une région du Laos

T

Teum; Répertoire musical de chants accompagnés du khène khmou': souvent des chants de cour d'amour.

Tium; Chant improvisé, accompagné des orgues à bouche Oï : souvent des chants de cour d'amour.

V

Vientiane; Capitale du Laos.

X

Xiang Kouang; Une région du Nord Laos.

Y

Yeh me; Esprit protecteur de la maison (Kui).

Table des légendes

Orgue à bouche khmou'

1- Légende du village de *Bon Somxai*, p. 59

Orgue à bouche Oï

2- Première légende: origine (M. Nou Thong), p. 60

3- Deuxième légende: khène Touanrr (M. Nou Thong et M. Chamsam à) p. 60

Orgue à bouche lao

4- Mythe de Khum Bulon, p. 64

5- Première légende: (M. Chantay), p. 65

6- Troisième légende: (Catherine Choron-Baix), p. 66

7- Quatrième légende: (Anne-Marie Gagneux), p. 67

Orgue à bouche Kui

8- Première légende: (M. Thia Heu), p. 74

9- Deuxième légende: origine (Paul Lewis), p. 74

Orgue à bouche lolo

10- Première légende: (M.Croising et M. Pheu Heu), P. 76

11- Deuxième légende: déluge (A. Lietard), P. 78

12- Troisième légende: déluge (A. Bonifacy), p. 79

Orgue à bouche Phou-noï

13- Première légende: (M. Mao), p. 81

14- Deuxième légende: (M. Set Bin), p. 81

Orgue à bouche Hmong

15- Première légende; (M. Van Xong), p. 83

16- Deuxième légende: (M. Daa Tao), p. 84

17- Troisième légende: (Père Mottin), p. 84

Table des exemples musicaux

Première partie

Exemple 1 : ambitus et échelle kui p. 39
Exemple 2 : accord du khène p. 43
Exemple 3 : accord du khène *touanrr* mâle (Oï) p. 46
Exemple 4 : accord du *touanrr* femelle (Oï) p. 46
Exemple 5 : accord de l'orgue à bouche kui p. 47
Exemple 6 : accord du khène lolo p. 49
Exemple 7 : ensemble des notes de l'orgue à bouche phou-noï p. 51
Exemple 8 : accord de l'orgue à bouche phou-noï p. 52
Exemple 9 : échelle phou-noï p. 52
Exemple10 : accord de l'orgue à bouche hmong p. 53

Deuxième partie

Orgue à bouche khmou'

Exemple 11 : ambitus (genre Teum) p. 110
Exemple 12 : ensemble des notes utilisées p. 110
Exemple 13 : échelle p. 110
Exemple 14 : ambitus (chants mesurés) p. 110
Exemple 15 : ensemble des notes utilisées p. 111
Exemple 16 : échelle p. 111
Exemple 17 : ambitus (chants non mesurés) p. 111
Exemple 18 : ensemble des notes utilisées p. 111
Exemple 19 : échelle p. 111
Exemple 20 : échelle pentatonique anhémitonique défective p. 112
Exemple 21 : genre *teum* p. 112
Exemple 22 : échelle pentatonique anhémitonique p. 112
Exemple 23 : chant (danse des bambous) p. 114
Exemple 24 : échelle pentatonique anhémitonique aspect IV p. 114

Exemple 25 : échelle au naturel p. 114
Exemple 26 : échelle : cérémonie pour la nouvelle maison p. 114
Exemple 27 : chant d'amour n°1 p. 116
Exemple 28 : chant d'amour n°1, séquence A p. 116
Exemple 29 : chant d'amour n°2, séquence A p. 117
Exemple 30 : motifs conclusifs p. 120
Exemple 31 : chant d'amour n°2, introduction instrumentale p. 120
Exemple 32 : chant d'amour n°2, variantes p. 121
Exemple 33 : chant d'amour n°2 p. 122
Exemple 34 : chant d'amour n°1, contour mélodique p. 123
Exemple 35 : chant *iuanting,* strophe 1 p. 125
Exemple 36 : chant *iuanting,* première mesure p. 126
Exemple 37 : chant *iuanting,* différentes formules introductives p. 126
Exemple 38 : chant *iuanting,* transcription paradigmatique p. 128
Exemple 39 : chant rituel pour la nouvelle maison, voix phrase 1 p. 130
Exemple 40 : mouvements mélodiques p. 130
Exemple 41 : motifs mélodiques récurrents, chant pour la nouvelle maison p. 131
Exemple 42 : chant rituel pour la nouvelle maison, transcription paradigmatique p. 132
Exemple 43 : bourdon p. 135
Exemple 44 et 45 : exemple, bourdon p. 136
Exemple 46 : extrait du chant pour la récolte (valeur longue / valeur courte) p. 136
Exemple 47 : extrait du chant pour la récolte (tuilage) p. 136
Exemple 48 : extrait du chant rituel pour la nouvelle maison (extrait) p. 137
Exemple 49 : extrait du chant rituel pour la nouvelle maison (extrait) p. 137
Exemple 50 : extrait du chant rituel pour la nouvelle maison (extrait) (agrégat / mélodie)p.138
Exemple 51 : extrait du chant pour la récolte p. 139
Exemple 52 : trois notes principales (voix) p. 139
Exemple 53, 54 et 55 : variation introduction instrumentale / accompagnement du chant p.141
Exemple 56, 57, 58 et 59 : motifs récurrents de conclusion p. 142
Exemple 60 : Iuanting, danse des bambous pour la nouvelle maison, extrait p. 143
Exemple 61 : extrait du chant rituel pour la nouvelle maison P. 144
Exemple 62 : chant rituel pour la nouvelle maison : imitation khène – voix P. 144
Exemple 63 : transition p. 145
Exemple 64 : chant rituel pour la nouvelle maison p. 145

Orgue à bouche oï

Exemple 65 : ambitus p. 155
Exemple 66 : ensemble des notes utilisées p. 155
Exemple 67 : une échelle tétratonique ? p. 156
Exemple 68 : une échelle pentatonique anhémitonique défective p. 156
Exemple 69 : l'échelle au naturel p. 156
Exemple 70 : : pièce instrumentale morceau rapide : transcription p. 158

Exemple 71 : fonctionnement mélodique de la phrase p. 159
Exemple 72: morceaux rapides : résumé du contour mélodique p. 159
Exemple 73 : pièce instrumentale, morceau lent, transcription p. 161
Exemple 74: morceaux lents : motif conclusif p. 162
Exemple 75: mouvement mélodique des motifs de transition p. 162
Exemple 76 : morceaux lents : contour mélodique et fonctionnement des phrases p. 162
Exemple 77 : mouvement mélodique des motifs de transition p. 163
Exemple 78 : motif de transition b, c, e p. 163
Exemple 79 : chant d'amour (phrase 2) p. 165
Exemple 80 : chant d'accueil : contour mélodique p. 166
Exemple 81 : chant d'accueil phrase 1 p. 166
Exemple 82 : chant pour la nouvelle maison, transcription p. 168
Exemple 83 : morceaux lents : contour et fonctionement mélodique de la voix p. 170
Exemple 84: morceaux lents : contour et fonctionement mélodique des khènes touanrr p.170
Exemple 85 : morceaux lents : contour et mouvemnts spécifiques à la voix p. 171
Exemple 86 : chant pour la nouvelle maison : phrase 2 et phrase 6 p. 171
Exemple 87 : des motifs instrumentaux structurants p. 172
Exemple 88 : chant pour la nouvelle maison : phrase 2 p. 172
Exemple 89 : structure mélodique et structure de la phrase p. 174
Exemple 90 : résumé de l'organisation des phrases, morceaux rapides p. 175
Exemple 91 : résumé de l'organisation des phrases, morceaux lents p. 175
Exemple 92 : utilisation de l'échelle p. 176
Exemple 93 : bourdon et intervalles de 5te, 4te et 3ce p. 176
Exemple 94 : chant d'accueil, extrait p. 177
Exemple 95 : chant d'amour, phrase 3 p. 178
Exemple 96 : chant d'amour, agrégats p. 178
Exemple 97 : pièce instrumentale, morceau rapide (jeu d'inversion) p. 179
Exemple 98 : pièce instrumentale, morceau rapide (jeu d'anticipation) p. 179
Exemple 99 : pièce instrumentale, morceau rapide (phrase 1) p. 180
Exemple 100 : chant d'accueil, phrase 1 (tuilage) p. 180
Exemple 101 : chant pour la nouvelle maison, phrase 1 (tuilage) p. 181
Exemple 102 : pièce instrumentale, morceau lent, phrase 3 (tuilage) p. 181
Exemple 103 : pièce instrumentale, morceau lent (antécédent / conséquent) p. 182
Exemple 104 : chant d'accueil, phrase 1 et 4 (unisson) p. 183
Exemple 105 : chant d'amour, phrase 2 (décalage) p. 184
Exemple 106 : chant pour la nouvelle maison, phrase 5 p. 184
Exemple 107 : chant pour la nouvelle maison, extrait p. 185
Exemple 108 : chant pour la nouvelle maison, extrait p. 185

Khène lao

Exemple 109 : échelle la plus fréquente p. 201
Exemple 110 : échelle pentatonique anhémitonique en ton de *fa* p. 202

Exemple 111 : *Lam Pheune,* échelle principale p. 202
Exemple 112 : *Lam Pheune,* échelle secondaire p. 202
Exemple 113 : cérémonie des esprits, échelle principale p. 203
Exemple 114 : cérémonie des esprits, échelle secondaire p. 203
Exemple 115 : *Lam Long,* thème de référence p. 204
Exemple 116 : *Lam Thang Sahn,* thème de référence p. 205
Exemple 117 : *Lam Teuil,* thème de référence p. 205
Exemple 118 : *Lam Khonesavanh,* thème de référence p. 205
Exemple 119 : *Lam Pheune,* thème de référence p. 206
Exemple 120 : thème mélodico-rythmique (*Lam Khonesavanh et Lam Pheune)* p. 207
Exemple 121 : *Lam Khonesavanh,* répétition et variation p. 207
Exemple 122 : *Lam Pheune,* segments de la séquence A p. 208
Exemple 123 : *Lam Pheune,* variations p. 208
Exemple 124 : *Lam Pheune* p. 208
Exemple 125 : *Lam Teuil,* variations p. 209
Exemple 126 : nouvelles cellules dans le modèle départ p. 209
Exemple 127 : *Lam Long,* thème de référence p. 210
Exemple 128 : *Lam Long,* nouveaux éléments mélodico-rythmiques p. 211
Exemple 129 : *Lam Long,* nouveaux éléments mélodico-rythmiques p. 211
Exemple 130 : *Lam Long,* motif d'agrégats structurant p. 211
Exemple 131 : *Lam Long,* plusieurs réalisations d'un mouvement mélodique p. 212
Exemple 132 : *Lam Long* p. 212
Exemple 133 : *Lam Thang Sahn,* deux séquences p. 213
Exemple 134 : *Lam Pheune,* introduction p. 214
Exemple 135 : *Lam Pheune,* exemple d'ostinatos p. 215
Exemple 136 : cérémonie des esprits : motifs a1, c1 et séquence 7 p. 217
Exemple 137 : ensemble des séquences de la cérémonie des esprits p. 218
Exemple 138 : notes polaires p. 219
Exemple 139 : échelle et différentes combinaisons polyphoniques de chaque *La* p. 223
Exemple 140 : échelle p. 224
Exemple 141 : agrégats, *Lam Long* et *Lam Pheune* p. 224
Exemple 142 : agrégats, *Lam Teuil* p. 225
Exemple 143 : agrégats mélodiques, *Lam Khonesavanh* p. 225
Exemple 144 : problème de résolution d'accord p. 225
Exemple 145 : agrégats mélodiques, *Lam Thang Sanh* p. 226
Exemple 146 : agrégats mélodiques, *Lam Pheune* p. 226
Exemple 147 : un même agrégat pour deux degrés p. 226
Exemple 148 : un même agrégat pour deux degrés p. 226
Exemple 149 : *Lam Long,* bourdon p. 227
Exemple 150 : *Lam Pheune,* bourdon p. 227
Exemple 151 : *Lam Teuil,* densité sonore p. 227
Exemple 152 : *Lam Pheune,* densité sonore p. 228

Exemple 153 : Lam Thang Sanh, densité sonore p. 228
Exemple 154 : enrichissements quantitatif p. 228
Exemple 155 : extrait *Lam Pheune* p. 228
Exemple 156 : Lam Long, jeu polyphonique p. 228
Exemple 157 : cérémonie pour les esprits : agrégats par paire p. 229
Exemple 158 : agrégats par paire p. 229
Exemple 159 : agrégats et métaboles p. 230
Exemple 160 : motif a1, séquence 4 p. 230
Exemple 161 : deux voix distinctes simultannée p. 231
Exemple 162 : séquence 2, séquence 9 (extraits) p. 231
Exemple 163 : séquence 7, séquence 9 (extraits) p. 231
Exemple 164 : exemple se thèmes monodique au khène p. 232
Exemple 165 : agrégats : intervalles les plus employés p. 232
Exemple 166 : Lam Khonesavanh, extrait p. 234
Exemple 167 : Lam Pheune, répétitions et variations p. 234
Exemple 168 : Lam Teuil, mouvements mélodiques et variations p. 235
Exemple 169 : imitation voix – khène p. 235
Exemple 170 : Lam Thang Sanh, ostinato p. 236
Exemple 172 : Lam Thang Sanh, imitation voix – khène p. 237
Exemple 173 : Lam Long, imitation voix – khène p. 237
Exemple 174 : Lam Long, imitation voix – khène p. 237
Exemple 175 : Lam Long, imitation voix – khène p. 237
Exemple 178 : Lam Long, un même mouvement mélodique pour voix et khène p. 238

Orgue à bouche kui

Exemple 179 : ambitus : grand khène et petit khène p. 253
Exemple 180 : ensemble de notes utilisées : grand khène et petit khène p. 253
Exemple 181 : échelle p. 255
Exemple 182 : échelle p. 255
Exemple 183 : notes des cinq tuyaux de jeu p. 255
Exemple 184 : notes supplémentaires p. 255
Exemple 185 : échelle au naturel p. 256
Exemple 186 : ambitus : caccapi p. 256
Exemple 187 : ensemble de notes utilisées : caccapi p. 256
Exemple 188 : échelle : caccapi p. 256
Exemple 189 : transcription paradigmatique de deux pièces : berceuse et cour d'amour p.258
Exemple 190 : cour d'amour, version petit khène p. 260
Exemple 191 : berceuse, version 1 : thème et motif de référence p. 261
Exemple 192 : berceuse, version 2 : thème et motif de référence p. 262
Exemple 193 : berceuse : contour mélodique de référence p. 262
Exemple 194 : berceuse, version 1 p. 263
Exemple 195 : berceuse, version 2 p. 263

Exemple 196 : cour d'amour, version 2 : contour mélodique p. 263
Exemple 197 : transcription paradigmatique de musiques de khène dansée p. 267
Exemple 198 : exemple d'apoggiature p. 271
Exemple 199 : berceuse, version 2 : degrés et ornementation p. 271
Exemple 200 : cour d'amour, interprétation 1 p. 272
Exemple 201 : cour d'amour, interprétation 2 p. 272
Exemple 202 : cour d'amour, version petit khène p. 273
Exemple 203 : pièce de cour d'amour : les combinaisons des degrés de l'échelle p. 273
Exemple 204 : les degrés possédant le plus de combinaisons p. 273
Exemple 205 : les combinaisons du degré 5 p. 274
Exemple 206 : cour d'amour, version petit khène : jeu de registres p. 274
Exemple 207 : cour d'amour, version grand khène : jeu de registres p. 274
Exemple 208 : musique de khène dansée (extrait) p. 275
Exemple 209 : pièce « la charrette », version 2 (extrait) p. 275
Exemple 210 : pièce de khène dansée : les combinaisons des degrés de l'échelle p. 276
Exemple 211 : les degrés possédant le plus de combinaisons p. 276
Exemple 212 : enchaînements de fin de phrases p. 276

Orgue à bouche lolo

Exemple 213 : ambitus p. 287
Exemple 214 : ensemble des notes utilisées p. 287
Exemple 215 : notes des cinq tuyaux de jeu p. 287
Exemple 216 : notes supplémentaires p. 287
Exemple 217 : échelle p. 287
Exemple 218 : utilisation de l'échelle p. 288
Exemple 219 : l'échelle au naturel p. 288
Exemple 220 : illusion de surface : les quatre phrases p. 290
Exemple 221 : phrase 3 p. 290
Exemple 222 : danse des singes p. 292
Exemple 223 : danse des tigres p. 293
Exemple 224 : danse, hommes et femmes se contournent p. 294
Exemple 225 : danse en rond p. 295
Exemple 226 : nouveaux motifs p. 297
Exemple 227 : motifs danse en rond p. 298
Exemple 228 : danse des singes (vers la découverte de règles implicites) p. 299
Exemple 229 : danse des tigres p. 300
Exemple 230 : danse, hommes et femmes se contournent p. 301
Exemple 231 : danse en rond p. 302
Exemple 232 : la structure profonde : phrase A p. 303
Exemple 233 : la structure profonde : phrase B p. 304
Exemple 234 : la structure profonde : phrase C p. 304
Exemple 235 : danse des chiens, mesures 7 et 8 p. 305

Exemple 236 : danse des singes (la structure profonde) p. 307
Exemple 237 : danse des tigres p. 308
Exemple 238 : danse, hommes et femmes se contournent p. 309
Exemple 239 : danse en rond p. 310
Exemple 240 : caractérisation de l'échelle p. 311
Exemple 241 : danse des singes, version 1 dansée p. 312
Exemple 242 : danse des singes, version 2 non dansée p. 313
Exemple 243 : danse en rond, version 1 dansée p. 314
Exemple 244 : danse en rond, version 2 non dansée p. 315
Exemple 245 : danse hommes et femmes s'approchent, version 1 dansée p. 317
Exemple 246 : danse hommes et femmes s'approchent, version 2 non dansée p. 318
Exemple 247 : danse, hommes et femmes se contournent, version 1 dansée p. 319
Exemple 248 : danse, hommes et femmes se contournent, version 2 non dansée p. 320
Exemple 249 : pièce pour les esprits, mouvements mélodiques et motifs correspondants p.322
Exemple 250 : pièce pour les esprits, partie d'orgue à bouche (extrait) p. 324
Exemple 251 : danse des torches p. 325
Exemple 252 : utilisation de l'échelle dans les danses p. 326
Exemple 253 : danse en rond, jeu de bourdon p. 326
Exemple 254 : phrase 4, agrégats p. 327
Exemple 255 : danse en rond, densité sonore p. 327
Exemple 256 : différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle p. 327
Exemple 257 : pièce pour les esprits à deux khène, tuilage ou canon p. 328
Exemple 258 : pièce pour les esprits à deux khène, tuilage à variation p. 328
Exemple 259 : pièce pour les esprits à deux khène, tuilage libre p. 329
Exemple 260 : exemple particulier p. 329
Exemple 261 : imitation voix – khène p. 331
Exemple 262 : phrase 4, musique et frappement de pieds p. 333
Exemple 263 : phrase 4, pas de danses p. 334
Exemple 264 : motif structurant p. 335

Orgue à bouche phou-noï

Exemple 265 : ambitus p. 355
Exemple 266 : ensemble des notes utilisées p. 355
Exemple 267 : échelle p. 355
Exemple 268 : utilisation de l'échelle p. 355
Exemple 269 : échelle au naturel p. 355
Exemple 270 : morceaux B, mouvement mélodique des phrases (partie khène) p. 357
Exemple 271 : chant d'accueil, extrait p. 357
Exemple 272 : chant d'accueil, mouvements mélodiques du khène p. 357
Exemple 273 : chant d'accueil p. 358
Exemple 274 : chant pour la nouvelle maison : partie mélodique du khène p. 360
Exemple 275 : morceaux A, mouvement mélodique des phrases (partie khène) p. 362

Exemple 276 : détail des mouvements mélodiques composant a p. 363
Exemple 277 : rapport entre morceaux A et B p. 363
Exemple 278 : mouvement mélodique de la voix p. 363
Exemple 279 : chant pour la fête de nouveau riz p. 364
Exemple 280 : chant pour le nouveau né p. 367
Exemple 281 : chant de mariage, une pièce à part p. 371
Exemple 282: chant de mariage, phrase 3, jeu du bourdon p. 373
Exemple 283 : chant pour la fête de nouveau riz (extrait), agrégats p. 374
Exemple 284 : chant pour le nouveau né, extrait khène p. 374
Exemple 285 : chant de mariage, extrait khène p. 375
Exemple 286 : chant de mariage, extrait khène p. 375
Exemple 287 : chant pour la fête de nouveau riz, extrait khène p. 375
Exemple 288 : chant pour la nouvelle maison, séquence I p. 376
Exemple 289 : chant pour la nouvelle maison, séquence II p. 376
Exemple 290 : chant d'accueil, extrait p. 376
Exemple 291 : chant pour la nouvelle maison, dernière phrase p. 377
Exemple 292 : chant pour la fête de nouveau riz, phrase 1, imitation khène et voix p. 378
Exemple 293 : chant pour le nouveau né, voix : phrase 1 p. 378
Exemple 294 : chant d'accueil, imitation khène et voix p. 379
Exemple 295 : chant de mariage, transition du khène p. 380

<u>*Keng* hmong</u>

Exemple 296 : ambitus p. 395
Exemple 297 : ensemble des notes utilisées p. 395
Exemple 298 : échelle p. 395
Exemple 299 : utilisation de l'échelle p. 396
Exemple 300 : mélodie sur trois ou quatre notes p. 396
Exemple 301 : pièce « levée du corps » : échelle p. 396
Exemple 302 : pièce pour l'esprit du *keng :* échelle p. 396
Exemple 303 : bourdon p. 396
Exemple 304 : musique d'accompagnement des pleurs : échelle p. 397
Exemple 305 : pièce du jeu des trois plots : échelle p. 397
Exemple 306 : pièce de cour d'amour n°2 : échelle p. 397
Exemple 307 : pièce au naturel p. 397
Exemple 308 : deux aspects de l'échelle p. 398
Exemple 309 : pièce du jeu des trois plots p. 399
*Exemple 310 :*motifs et variation, jeu de type 1 p. 400
Exemple 311 : motifs et conclusion, jeu de type 1 p. 401
Exemple 312 : temps fixes et variables p. 401
Exemple 313 : jeu des trois plots, extrait p. 402
Exemple 314 : pièce de compétition acrobatique p. 403
Exemple 315 : organisation formelle de la pièce de compétition acrobatique p. 404

Exemple 316 : conclusion a et a' p. 405
Exemple 317 : cour d'amour1, pièce instrumentale p. 407
Exemple 318 : cour d'amour 1, texte transmis par le *keng,* ici chanté p. 408
Exemple 319 : cour d'amour 1, texte caché (khène / voix) p. 409
Exemple 320 : cour d'amour 2 (taches quotidienne), pièce instrumentale p. 411
Exemple 321 : cour d'amour 2, texte transmis par le *keng,* ici chanté p. 412
Exemple 322 : cour d'amour 2, texte caché (khène / voix) p. 413
Exemple 323 : motifs de transition p. 417
Exemple 324 : motifs de conclusion p. 417
Exemple 325 : thème 1 p. 419
Exemple 326 : première pièce quand quelqu'un vient de mourir, transcription p. 420
Exemple 327 : pièce jouée trois fois par jour auprès du mort, transcription p. 425
Exemple 328 : pièce d'accompagnement des pleurs p. 429
Exemple 329 : phrase A p. 431
Exemple 330 : motifs de phrase A p. 431
Exemple 331 : contour mélodique p. 431
Exemple 332 : motifs conclusifs p. 431
Exemple 333 : fonctionnement du motif de conclusion p. 432
Exemple 334 : un motif mélodico-rythmique p. 432
Exemple 335 : diverses versions du motif conclusif des pleurs p. 432
Exemple 336 : effet suspensif p. 433
Exemple 337 : pièce pour la levée du corps p. 434
Exemple 338 : motif conclusif p. 434
Exemple 339 : compétition du nouvel an, une mélodie sur quatre sons p. 436
Exemple 340 : jeu de compétition acrobatique, jeu du bourdon p. 436
Exemple 341 : jeu de compétition acrobatique, jeu du bourdon (suite) p. 436
Exemple 342 : pièce de cour d'amour, bourdon p. 437
Exemple 343 : pièce de cour d'amour, agrégat p. 437
Exemple 344 : différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle mélodique p. 437
Exemple 345 : pièce d'accompagnement des pleurs, rapport mélodie / bourdon p. 438
Exemple 346 : première pièce de funérailles, motifs en miroire p. 438
Exemple 347 : différentes combinaisons polyphoniques de l'échelle p. 438
Exemple 348 : pièce jouée trois fois par jour auprès du mort, des agrégats ? p. 438
Exemple 349 : pièce d'accompagnement des pleurs, agrégats mélodiques p. 439
Exemple 350 : pièce jouée trois fois par jour auprès du mort, agrégats mélodiques p. 439
Exemple 351 : agrégats p. 439
Exemple 352 : pièce d'accompagnement des pleurs, extrait, puis mélodie distinguée p. 440
Exemple 353 : première pièce quand quelqu'un vient de mourir, mélodie distinguée p. 440
Exemple 354 : contour mélodique p. 440
Exemple 355 : bâtons frappés : trois motifs de référence récurrents p. 442
Exemple 356 : bâtons frappés : diverses conclusions p. 442
Exemple 357 : première pièce quand quelqu'un vient de mourir, extrait. P. 443

Exemple 358 à 360 : relation *keng* / bâtons frappés p. 443
Exemple 361 : pièce de funérailles à deux orgues à bouche, partie de *keng* 1 p. 445
Exemple 362 : pièce de funérailles à deux orgues à bouche, partie de *keng* 2 p. 446
Exemple 363 : levée du corps : mélodie de trois sons p. 447
Exemple 364 : échelle p. 473
Exemple 365 : échelle p. 476
Exemple 366 : musique rituelle lao : échelle principale p. 477
Exemple 367: musique rituelle lao : échelle secondaire p. 477
Exemple 368 :*Lam Pheune* : échelle principale p. 477
Exemple 369 : *Lam Pheune* : échelle secondaire p. 477

Table des tableaux

Tableau 1 : Tableau comparatifs des orgues à bouche p. 34
Tableau 2 : Tableau comparatif des orgues à bouche p. 36
Tableau 3 : Axes thématique des légendes : résumé comparatif p. 88
Tableau 4 : Khmou' : organisation formelle des chants du genre Teum p. 121
Tableau 5 : Khmou' : organisation formelle d'un chant lié à la nouvelle maison p. 129
Tableau 6 : Khmou' : résumé de l'organisation formelle des chants khmou' p. 134
Tableau 7 : Oï : pièce instrumentale, morceau rapide, évolution des phrases p. 160
Tableau 8 : Oï : organisation formelle des pièces de morceaux lents p. 164
Tableau 9 : Oï : organisation formelle du chant pour la nouvelle maison p. 173
Tableau 10 : Lao : organisation formelle des musiques de khène lao p. 215
Tableau 11 : Lao : organisation formelle de la pièce pour la cérémonie des esprits p. 222
Tableau 12 : Kui : syntaxe mélodique p. 254
Tableau 13 : Kui : organisation formelle de la pièce berceuse, version petit khène p. 257
Tableau 14 : Kui : organisation formelle de la pièce cour d'amour, version petit khène p.261
Tableau 15 : Kui :vorganisation formelle de la musique de khène dansée p. 266
Tableau 16 : Kui : résumé de l'organisation formelle des pièces d'orgue à bouche kui p. 270
Tableau 17 : Lolo : organisation formelle des danses lolo (illusion de surface) p. 296
Tableau 18 : Lolo : résumé de formes de chacune des douze danses p. 306
Tableau 19 : Lolo : pièce pour les esprits, organisation formelle de la partie du khène p. 324
Tableau 20 : Lolo : pièce pour les esprits, organisation formelle p. 330
Tableau 21 : Phou-Noï : organisation formelle du chant d'accueil p. 359
Tableau 22 : Phou-Noï : organisation formelle du chant pour la nouvelle maison p. 361
Tableau 23 : Phou-Noï : organisation formelle du chant pour la fête du nouveau riz p. 364
Tableau 24 : Phou-Noï : organisation formelle du chant pour le nouveau né p. 368
Tableau 25 : Phou-Noï : organisation formelle du chant de mariage p. 372
Tableau 26 : Hmong : forme de la pièce du jeu des trois plots p. 399
Tableau 27 : Hmong : organisation formelle du premier morceau quand quelqu'un vient de mourir p. 424
Tableau 28 : Hmong : organisation formelle du morceau joué trois fois par jour auprès du mort p. 426
Tableau 29 : Hmong : organisation formelle de la pièce d'accompagnement des pleurs p.430
Tableau 30 : Khmou' : association distinction échelles et distinction sociale p. 478

Tableau 31 : Lao : association distinction échelles et distinction dynamique p. 478
Tableau 32 : Tableau comparatif des sept populations : circonstances de jeu p. 480
Tableau 33 : Circonstances de jeu et moments rituels p. 482
Tableau 34 : Synthèse : divertissement p. 482
Tableau 35 : Synthèse comparative : circonstances de jeu p. 483
Tableau 36 : Regroupement des populations : circonstances de jeu rituelle p. 484
Tableau 37 : Tableau comparatif des sept populations : répertoires p. 485
Tableau 38 : Khmou', Kui : distinction dynamique, distinction (rituel / divertissement)p.486
Tableau 39 : Oï : distinction dynamique, distinction (rituel / divertissement) p. 486
Tableau 40 : Résumé Oï, khmou' et Kui p. 487
Tableau 41 : Khmou', Lao : distinction d'échelles, distinction (rituel / divertissement)p.489
Tableau 42 : Hmong ,Phou-Noï : distinction de structures musicales, distinction (rituel / divertissement) p. 490
Tableau 43 : Tableau comparatif des sept populations : organisation formelle p. 492
Tableau 44 : Oï : structure des phrases, morceau rapide p. 495
Tableau 45 : Oï : structure des phrases, morceaux lents p. 496
Tableau 46 : Oï : partie vocale p. 496
Tableau 47 : Phou-Noï : structure des phrases, morceaux B p. 497
Tableau 48 : Phou-Noï : structure des phrases, morceaux A p. 497
Tableau 49 : OÏ: distinction de structures musicales, distinction (rituel / divertissement)p.497
Tableau 50 : Tableau comparatif des sept populations : jeu de l'orgue à bouche p. 499
Tableau 51 : Tableau comparatif des sept populations : rapport voix / instrument p. 501
Tableau 52 : Khmou', Lao : distinction (rituel / divertissement) et rapport particulier p. 503
entre khène et voix
Tableau 53 : Regroupement comparatif Khmou', Lao, Oï et Phou-Noï p. 503
Tableau 54 : Synthèse des distinctions musicales associées à la distinction (rituel / divertissement) : population oï p. 505
Tableau 55 : Synthèse des distinctions musicales associées à la distinction (rituel / divertissement) : population Khmou' p. 505

Table des schémas

Organologie et symbolisme

Schéma 1 : khène lao p. 43
Schéma 2 : khène *touanrr* mâle, oï p. 46
Schéma 3 : khène *touanrr* femelle, oï p. 46
Schéma 4 : orgue à bouche kui p. 47
Schéma 5 : orgue à bouche lolo p. 49
Schéma 6 : orgue à bouche phou-noï (dessin) p. 50
Schéma 7 : orgue à bouche phou-noï p. 52
Schéma 8 : orgue à bouche hmong p. 53

Analyse des légendes

Schéma 9 : légende khmou' p. 63
Schéma 10 : légende oï p. 63
Schéma 11 : légende lao, origine p. 69
Schéma 12 : première légende lao (M. Chantay) p. 69
Schéma 13 : deuxième légende lao (Leuth) p. 70
Schéma 14 : troisième légende lao (Catherine Choron-Baix) p. 71
Schéma 15 : quatrième légende lao (Anne-marie Gagneux) p. 73
Schéma 16 : légende kui p. 75
Schéma 17 : légende lolo p. 80

Analyse musicale

Schéma 18 : mouvements de rotation du musicien sur lui-même, Lolo p. 268
Schéma 19 : mouvement général de la danse, Lolo p. 269
Légende des schémas 20 à 34, Lolo p. 330
Schéma 20 : danse en rond p. 337
Schéma 21 : danse des singes p. 337
Schéma 22 : danse 1 : danse en rond p .339
Schéma 23 : danse 2 : hommes et femmes s'approchent p. 339
Schéma 24 : danse 3 : hommes et femmes se contournent p. 339
Schéma 25 : danse 4 : hommes et femmes s'embrassent P. 340
Schéma 26 : danse 5 : les pas en arrière p. 341
Schéma 27 : danse 6 : danse des singes p. 341
Schéma 28 : danse 7 : danse des torches p. 341
Schéma 29 : danse 8 : les ivrognes p. 341
Schéma 30 : danse 9 : danse des chiens p. 342
Schéma 31 : danse 10 : hésitation et mensonge p. 342
Schéma 32 : danse 11 : changement de position p. 343
Schéma 33 : danse 12 : danse des tigres p. 343
Schéma 34 : un mouvement général adapté p. 343
Schéma 35 : un mouvement général opposé à la règle principale p. 344
Schéma 36 : mouvement du jeu des trois plots, hmong p. 391

Table des photos

Photo 1 : échange culturel dans un village khmou' de la région d'Oudomxai p. 13
Photo 2 : rencontre avec une famille musicienne brau de la région d'Attapeu p. 14
Photo 3: Soirée informelle à Muang Nalè p. 15
Photo 4 : un musicien hmong de la région d'oudomxai découvrant la flûte traversièrep. 15
Photo 5 : orgue à bouche khmou' p. 30
Photo 6 : orgue à bouche oï p. 30
Photo 7 : orgue à bouche lao p. 31
Photo 8 : orgue à bouche kui p. 31
Photo 9 : orgue à bouche lolo p. 32
Photo 10 : orgue à bouche phou-noï p. 32
Photo 11 : orgue à bouche Hmong p. 33
Photo 12 : cérémonie pour nouvelle maison à *Nale*, chant rituel accompagné du khène p.101
Photo 13 : cérémonie pour nouvelle maison à *ban Somxai*, rituel de la corne et de l'alcool de jarre p. 101
Photo 14 : orgue à bouche oï, chants d'amour p. 149
Photo 15 : khène lao, après-midi festive à *ban Thoun Loua* p. 189
Photo 16 : Molam, Monsieur Bounthay p. 192
Photo 17 : orgue à bouche kui, cour d'amour p. 243
Photo 18 : orgue à bouche lolo : danse collective giratoire du nouvel an p. 277
Photo 19 : orgue à bouche lolo : danse des singes (danse masculine) p. 277
Photo 20 : *ban Tchan tan,* village Phou-Noï de la région de Pongsaly p. 345
Photo 21 : *keng* hmong, pièce de cour d'amour p. 389

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE 7
AVANT PROPOS 9
INTRODUCTION 21

PREMIÈRE PARTIE LES DIFFÉRENTS ORGUES À BOUCHE DU LAOS *25*

CHAPITRE 1, PRÉSENTATION DES INSTRUMENTS 27
1-Description organologique 29
2-Essai de typologie 38
2-1 première classification selon la morphologie 38
2-2 classification selon les éléments formels fonctionnels 38
2-3 Classification selon les possibilités sonores de l'instrument 39
2 - 4 Spécificités 40

CHAPITRE 2, ORGANOLOGIE ET SYMBOLISME 41
1-Orgue à bouche lao 43
2-Orgues à bouche Austro-Asiatique 45
2-1Orgue à bouche khmou' 45
2-2 Orgue à bouche oï 46
3-Orgues à bouche Tibéto-Birmans 47
3-1 Orgue à bouche Kui 47
3-2 Orgue à bouche Lolo Po 49
3-3 Orgue à bouche Phou Noi 50
4-Orgue à bouche Miao Yao 53
Orgue à bouche hmong 53

CHAPITRE 3, MYTHES ET LÉGENDES **57**
1- Récits de tradition orale 59
1-1Orgues à bouche austro-asiatiques 59
1-2 Orgue à bouche lao 64
1-3 Orgues à bouche Tibéto-Birman 74
1- 4 Orgue à bouche Miao Yao 83
2- Analyse comparative de mythes de peuples 87
différents 87
2-1 Analyse comparative des mythes des différentes populations : niveau de lecture (1) *(analyse thématique)* 87
2-2 Analyse comparative des mythes des différentes populations : niveau de lecture (2) *(analyse morphologique)* 91

DEUXIÈME PARTIE, LA MUSIQUE DES ORGUES A BOUCHE ***95***

CHAPITRE 1, LA MUSIQUE DES ORGUES À BOUCHE AUSTRO-ASIATIQUES **99**
1-La musique de l'orgue à bouche khmou' 101
1-1 Les circonstances de jeu 103
1-2 Analyse musicale 109
2-La musique de l'orgue à bouche oï 149
2-1 les circonstances de jeu 150
2-2 Analyse musicale 155

CHAPITRE 2, LA MUSIQUE DE L'ORGUE À BOUCHE LAO **187**
1-La musique de l'orgue à bouche lao : le khène 189
1-1 les circonstances de jeu 191
1-1.2 Musique rituelle pour la cérémonie des esprits 197
1-2 L'analyse musicale 201

CHAPITRE 3, LA MUSIQUE DES ORGUES À BOUCHE TIBÉTO-BIRMANS **241**
1-La musique de l'orgue à bouche Kui 243
1-1 Les circonstances de jeu 244
1-2 Analyse musicale 253
La musique de l'orgue à bouche Lolo 277
2-1les circonstances de jeu 279
2-2 L'analyse musicale 286
2-la musique de l'orgue à bouche phou-noï 345
3-1 Les circonstances de jeu 347
3-2 Analyse musicale 354

CHAPITRE 4 , LA MUSIQUE DES ORGUES À BOUCHE MIAO - YAO 381
La musique de l'orgue à bouche Hmong.....383
1-1 les circonstances de jeu 385
1-2 Analyse musicale 394

TROISIÈME PARTIE, L'ORGANISATION MUSICALE 451

CHAPITRE 1, LES RÔLES SOCIOCULTURELS DES MUSIQUES D'ORGUE À BOUCHE 453
1- Le statut du musicien 455
1-1 Les musiciens dans la communauté villageoise 455
1-2 Les musiciens, acteurs du rituel 457
2- Les pouvoirs de la musique 458
2-1 Un moyen de communication.....458
2-2 Un pouvoir de médiation.....459
2- La performance musicale 462
3-1 L'espace de jeu 462
3-2 Le geste musical.....463

CHAPITRE 2 , L'ORGANISATION DES SONS 469
1- Morphologie et musique de l'orgue à bouche 471
1-1 Éléments communs à tous les orgues à bouche.....471
1-2 Morphologie de l'instrument et échelle musicale` 473
2- Similitudes et spécificités.....475
2-1 Les échelles 475
2-2 Les circonstances de jeu.....479
2-3 Répertoire et distinction des musiques.....484
2-4 organisation formelle des pièces.....491
2-5 Le jeu de l'orgue à bouche 498
2-6 Rapport voix / instrument.....500
2-7 Petite synthèse 504
3- Le « langage musical » de l'orgue à bouche 506

CHAPITRE 3, L'ÉVOLUTION DES MUSIQUES 511

CONCLUSION.....519
BIBLIOGRAPHIE 527
DISCOGRAPHIE.....543
INDEX DES NOMS.....547
GLOSSAIRE.....549
TABLE DES LEGENDES.....553

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX 555
TABLE DES TABLEAUX 565
TABLE DES SCHEMAS.....601
TABLE DES PHOTOS.....603

VOLUME II, ANNEXE.....609
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX 617
ANNEXE I, TRANSCRIPTIONS 621
ANNEXE II, TABLEAUX.....740
TABLE DES MATIERES ANNEXE 740

Orgues à bouche du Laos

Le *khène*, orgue à bouche lao, est l'instrument le plus représentatif de cette population. Considéré par les Lao eux-mêmes comme leur véritable patrimoine, il se retrouve cependant sous différentes formes dans plusieurs populations issues des quatre grandes familles ethnolinguistiques présentes au Laos. Il apparaît alors comme « une constante instrumentale au cœur d'une multi-ethnicité et d'une diversité culturelle ». Cette thèse propose une étude comparative de la musique d'orgue à bouche de sept populations du Laos (les khmou', Oï, Lao, Kui, Lolo, Phou-Noï et Hmong) permettant d'aborder cette notion de constante sous diverses angles musicologique, organologique et ethnologique.

La première partie présente les différents orgues à bouche du Laos par l'élaboration d'une classification fondée sur les caractéristiques organologiques, mais aussi par les symboles et les mythes qui leur sont liés.

La deuxième partie, consacrée aux analyses musicales, décrit les circonstances de jeu et propose une analyse des musiques d'orgue à bouche pour chacune des populations. À partir d'un corpus de soixante exemples musicaux enregistrés sur un CD joint et transcrits en annexe, les analyses se consacrent aux échelles, à l'organisation formelle, au jeu polyphonique de l'orgue à bouche et au rapport entretenu entre la voix et l'orgue à bouche.

Enfin, *la dernière partie*, aborde les rôles socio-culturels de ces musiques puis conduit une analyse musicale comparative, se posant alors les questions de similitudes et spécificités, de langage musical commun de l'orgue à bouche, mais aussi le problème de l'évolution des musiques.

Mouth organs of Laos

The *khène*, Lao mouth organ, is the most widely spread instrument and the most representative of Lao culture. The Lao people themselves consider it as their genine musical heritage although it is found in different forms among various populations stemming from the four major ethnolinghistic families present in Laos. It appears thus as " an instrumental constant at the heart of this complex ethnic and cultural diversity" . This work proposes a comparative study of the mouth organ music in populations belonging of each of these four major families (Khmou', Oï, Lao, Kui, Lolo, Phou-Noï and Hmong) approaching this notion of "constant" from many different angles : musicological, organological and ethnological.

The first part presents different mouth organs of Laos with a categorization founded on organological characteristics, and together symbols and myths related to the instruments.

The second part is devoted to the musical analysis. It describe the circumstances of playing and propose the analysis of mouth organ music for each population. It is based on a corpus of 60 musical examples, which are recorded on a CD enclosed with this work and transcribed. The analysis studies the scales, the forms and structures, the polyphonic playing and the relations between voice and instrument.

The last part explains the sociocultural role of these music, then conducts a comparative analysis and adresses questions about the similarities and specificities, on the musical language common, to all this instruments examining, the possible relations between the specific musical traits and the notion of " historic layers".

DISCIPLINE : Musique et musicologie

MOTS-CLÉS : ethnomusicologie, Laos, khène, orgue à bouche, Khmou', Oï, Kui, Lolo, Phou-Noï, Hmong.

École doctorale Concepts et Langages
1, rue Victor Cousin, 75005 Paris