

Deux courants d'enseignement sont signalés : d'une part les filières publiques et officielles inspirées de méthodes empruntées aux conservatoires occidentaux, comme le recours aux partitions, et d'autre part le courant inspiré par la méthode traditionnelle orale, transmise de maître à disciple. Hassan Tabar souligne les vertus de l'enseignement traditionnel et établit une distinction entre les notions d'« élève » et de « disciple », le premier relevant du courant académique et le second de l'apprentissage traditionnel, tout en concluant qu'actuellement les professeurs enseignent plus généralement par l'intermédiaire de partitions, quoique certains d'entre eux combinent les deux méthodes. Quelques musiciens de renom, tels que Vaziri, Sabâ, Somâi, Boroumand, Safvat et Payvar, sont cités pour les spécificités de leur méthode de transmission et d'enseignement.

Dans le chapitre relatif aux répertoires, Hassan Tabar indique le passage du concept de *maqâm* à celui de *dastgâh*, terme qui désigne le système musical en vigueur, sans toutefois indiquer avec précision la date de ce changement. De même, il développe la notion de *radif* (suite des pièces modales), une démarche typique de la musique iranienne. Il signale à ce sujet l'existence de plusieurs hypothèses qui remonteraient au temps des Safavides. Sont en outre abordées dans ce chapitre les questions concernant l'existence de différents *radif* transmis par des maîtres des luths à long manche *târ* et *setâr*, ainsi que les difficultés techniques de leur interprétation au *santur* en raison des spécificités de cet instrument. Ce chapitre contient également plusieurs tableaux indicatifs, notamment celui consacré aux *radif* de différents maîtres.

Enfin, Hassan Tabar procède en conclusion à la critique des démarches de jeunes musiciens tentés par des aventures de type mondialiste qui, faute d'une connaissance approfondie du système musical authentique, se fourvoient dans la voie de l'acculturation.

De manière générale, cet ouvrage s'avère précieux pour les mélomanes passionnés de musiques orientales, les étudiants en musicologie ou en ethnomusicologie et les chercheurs occidentaux.

ZIA MIRABDOLBAGHI



**Estelle AMY DE LA BRETÈQUE: *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie***

Paris : Classiques Garnier, 2013. 230 p., liens audio et vidéo

Le livre très intéressant d'Estelle Amy de la Bretèque porte sur les lamentations et les récits épiques d'une communauté yézidie kurdophone établie en Arménie, qui célèbre de la même façon ses morts et ses héros à travers des « paroles mélodisées ». L'ouvrage de 230 pages est la version remaniée d'une thèse soutenue en 2010, fruit d'un an et demi de terrain. Ramassé, sobre et clair,

il allie l'étude ethnographique à des analyses musicales et linguistiques toujours concises et appuyées sur des transcriptions fidèlement effectuées. L'ensemble est complété par quelques schémas et photos en noir et blanc, un glossaire et plusieurs index. Le livre est à lire en étroite relation avec une interface multimédia hébergée sur le site de la Société Française d'Ethnomusicologie et proposant des documents de terrain audio et vidéo inédits, commentés, sous-titrés, répertoriés en fin d'ouvrage et signalés en marge du texte par un petit logo. Ce média complémentaire facilite la compréhension d'un objet sensible en lui restituant une indispensable présence.

Les « paroles mélodisées » dont traite le livre sont des discours poétiques douloureux, qui évoquent la mort, l'exil ou l'absence. Leur contour mélodique particulier pourrait inciter les auditeurs occidentaux à penser qu'il s'agit de « chants » ; mais les Yézidis parlent de « paroles sur... » (*kilamê ser*). Celles-ci sont le plus souvent énoncées par des femmes (plus rarement par des hommes) lors des rituels de funérailles, mais également au quotidien, au cours des veillées près du poêle ou lors des conversations autour d'un café, dès que le propos porte sur le malheur et la peine. Selon l'auteure, ces « paroles "endeuillées" » servent à établir un lien entre les vivants et les morts ou les absents, en affirmant aussi un idéal de vie.

Le texte s'organise en trois parties équilibrées et ordonnées, qui retracent le contexte, analysent l'esthétique et interprètent l'émotion des paroles mélodisées. Chaque partie est constituée de plusieurs articles aux titres à la fois intriguants et familiers, relevant parfois d'un certain humour noir : « Cœurs brûlants », « La musique du *sputnik* », « Un cadavre tout ouïe » ou « Les morts exemplaires au format mp3 ».

La première partie du livre étudie la construction de figures mémorables évoquées par ces paroles mélodisées, qui sont autant de petites épopées où les défunts de la vie ordinaire rejoignent les héros martyrs exemplaires. Cette construction s'inscrit dans le contexte culturel yézidi : une société fermée, endogame et structurée en clans dont les membres entretiennent des liens très étroits ; une religion monothéiste fondée sur la croyance en la réincarnation d'anges originels à travers des figures humaines exemplaires ; une histoire tragique qui se confond avec celle des persécutions, migrations et exils successifs, depuis l'Anatolie vers le Caucase, puis la Russie, l'Ukraine et l'Allemagne. Dans un tel contexte, les lamentations interrogent tristement une identité yézidie qu'ont rendue encore plus problématique la période postsoviétique et l'indépendance de l'Arménie.

La deuxième partie, plus technique, envisage la spécificité des paroles mélodisées. L'auteure les situe d'abord par rapport à une ligne de partage entre les sentiments de joie (*sabûn*) et de peine (*xem*), et entre le répertoire musical de la joie, appelé « chant » (*stran*), et celui de la peine, « parole sur » (*kilamê ser*). Cette bipartition se concrétise par l'usage de deux hautbois différents : l'un pour la fête

et la danse : le *zurna*, joué dans l'aigu ; et l'autre pour la tristesse et les funérailles, le *duduk* au registre grave, qui accompagne les lamentations. Ces instruments sont liés eux-aussi à deux vocalités distinctes, puisque le *zurna* « chante », alors que le *duduk* « parle sur... ». Enfin, ces divisions s'opèrent de manière calendaire : la joie se « chante » lors des fêtes d'hiver et la peine se « parle » pendant les fêtes d'été. Si les *kilamê ser* sont pensés comme de la parole, ils ne sont pas pour autant une parole ordinaire. Ils s'en distinguent par différentes caractéristiques : du point de vue musical, par la mélodisation d'une voix grave, sonore et vibrée, usant d'« icônes de pleurs » (effets musicaux imitant les sanglots) ; du point de vue linguistique, par le discours rapporté, une temporalité incertaine entre présent, passé et futur, et une polyphonie du pronom « je » qui renvoie à plusieurs énonciateurs ; enfin, par des gestes de balancement horizontal du corps (en opposition aux sautilllements verticaux de la danse). Tous ces procédés formels contribuent, selon l'auteure, à mettre cette parole à distance pour la soustraire à une émotion trop forte, qui ne manque pas toutefois de provoquer l'empathie et de faire pleurer. Il s'agit de placer les « paroles sur... » dans un espace imaginaire « suspendu », où il est possible de vivre une « peine partagée ».

La troisième partie du livre prend en compte les émotions des *kilamê ser* suscitées par différentes situations d'exil : exil du mort, du migrant, de la mariée, voire plusieurs exils cumulés, qui supposent toujours une séparation, un éloignement, une perte, et s'accompagnent d'un sentiment d'absence et de manque (*xerib*). C'est cette nostalgie que dit la voix triste des *kilamê ser*. Mais loin de combler le vide de l'absence, elle le creuse au contraire, le donnant à entendre à chaque profération, comme le donnent à voir les images des morts gravées sur les pierres tombales ou leurs photos exposées dans les maisons. Dans les *kilamê ser*, ces expériences sont vécues comme un « sacrifice » (*kurban*), au sens de douleur physique ressentie dans la chair, mais aussi de don de soi. Plus largement, les lamentations sont le sacrifice des Yézidis, pour qui le pathétique est la façon d'être au monde. La douleur ainsi distillée est entretenue, cultivée comme une composante existentielle (*derd*). Mais, au lieu d'envisager les *kilamê ser* comme une socialisation de la mort ou une catharsis, E. Amy de la Bretèque parle comme les Yézidis eux-mêmes d'un « désir de peine », voire d'un « plaisir de souffrir ». Elle y voit plus exactement un goût pour l'expérience poétique et musicale de la douleur vécue comme une expérience esthétique partagée, ou, selon l'expression de l'auteure, un « ethos mélodisé ».

Il ressort que ce livre présente un objet particulier. Bien cerné et identifié par son auteure, celui-ci entre difficilement dans une catégorie préétablie. Situés entre poésie et musique, parole et chant, les *kilamê ser* sont reconnaissables surtout par leur qualité d'émission : une vocalité douloureuse, ou « *vox dolorosa* », qui ne s'énonce qu'en situation de performance et en interaction, au cours d'une profération singulière et sans cesse variée. L'objet est composite et multisensoriel (paroles, musique, voix, gestes, pleurs), mais il forme un tout indivisible que

l'auteure appréhende comme un événement, dans sa globalité, à travers une approche interdisciplinaire et pragmatique. La riche bibliographie en fin d'ouvrage en témoigne, puisqu'elle est constituée de références à l'ethnologie, à l'ethnomusicologie, à la linguistique, ou à l'ethnopoétique (Calame *et al.* 2010); mais aussi à la religion, à l'histoire, à la géopolitique.

A certains égards, ce livre rejoint les œuvres maîtresses de Nicole Loraux (1999) et d'Ernesto de Martino (1958) sur les chants de deuil. Mais Estelle Amy de la Bretèque s'en démarque par la méthode. Alliant pratique de terrain et théorie, la chercheuse adopte une approche particulière qui tend à objectiver l'émotion. Elle se demande non seulement comment celle-ci est « fabriquée », selon l'expression de Victor A. Stoichiță (2008), mais elle va jusqu'à interroger son autonomisation. En plus des techniques de distanciation qu'elle met en évidence, l'auteure relève aussi dans les *kilamê ser* l'évocation récurrente du « traître destin » (*felek*) personnifié, qui s'active à séparer, éloigner et tuer. C'est lui qui, en véritable agent doté d'une autonomie, est rendu responsable de la tragédie des Yézidis. Cela est à mettre en rapport avec la théorie d'Alfred Gell (1998) sur l'agentivité, qui, sans être développée dans l'ouvrage, n'en demeure pas moins suggérée. Il y a là une manière nouvelle d'envisager les productions poétiques et musicales, même les plus sensibles, comme celle-ci. Et si, comme l'indique l'auteure dans son introduction, le sentiment de douleur identitaire des Yézidis appelle une comparaison avec le *kaimos* en Grèce contemporaine, le *duende* des Gitans andalous, ou la *saudade* du fado portugais, il devient envisageable de tenter une approche de ces différents objets du point de vue de l'agentivité.

Paradoxalement, ces « paroles mélodisées » qui existent surtout par leur vocalité appellent une vaste étude. On peut comprendre ainsi que grâce à un choix éditorial averti, l'ouvrage paraisse aux Classiques Garnier dans une collection intitulée « Littérature, Histoire, Politique », qui s'enrichit à juste titre du chant pleuré des Yézidis.

MARIA MANCA

### Références

CALAME Claude, Florence DUPONT, Bernard LORTAT-JACOB, Maria MANCA eds  
2010 *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris : Kimé.

DE MARTINO Ernesto  
1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*.  
Torino : Einaudi.

GELL Alfred  
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press.

LORAUX Nicole  
1999 *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard.

STOICHIȚĂ Victor A.  
2008 *Fabricants d'émotions. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*.  
Paris : Société d'ethnologie, collection « Hommes et musiques ».