

## La guitare dans les musiques traditionnelles

L'ethnomusicologue qui réfléchit à la guitare dans les musiques traditionnelles voit se dissoudre l'objet de sa réflexion dans le contexte qui lui est proposé. À la question, déjà posée dans ce colloque, « à quel instrument pense-t-on quand on parle de guitare ? », l'ethnomusicologie apporte des perspectives supplémentaires en étendant le champ des instruments qu'il est convenu d'appeler guitare à des cordophones qui relèvent de la même logique de jeu.

En effet, si la tradition musicologique distingue nettement la guitare du luth par un critère de forme (le luth ayant poétiquement la forme d'une larme et la guitare des formes féminines), et en séparant ces deux derniers instruments des cordes frottées (violes, etc) par un critère de mode de jeu, les limites de l'objet « guitare » deviennent floues dès qu'on aborde les guitares traditionnelles, tant est grande la créativité populaire dans les domaines de l'innovation organologique et du geste musical.

Que l'on considère l'incroyable variété de formes auxquelles ont donné lieu les guitares électriques (qui ne sont pas soumises aux mêmes contraintes acoustiques), et l'on verra que le critère de « forme féminine » n'est plus opérant pour définir une guitare, et que la distinction guitare/luth (ou tout autre instrument de type mandoline ou contrebasse) n'a plus qu'une valeur historique.

Les guitares dont on parle ici sont des cordophones dont la longueur de corde vibrante peut être modifiée par le jeu d'une main, s'opposant ainsi nettement à la famille des harpes et à celle des cithares, qui n'ont pas de manche.

Une autre définition semble pertinente pour distinguer, parmi les cordophones à manche, la vaste famille des cordes frottées de celle des cordes pincées. Mais il apparaît alors que les modes de toucher sont très variés dans la méta-famille guitare-luth-mandoline : ongles, peau, onglets, plectres, en percussion sur les cordes...

Une caractéristique des guitares rarement soulignée est l'aspect composite de ces instruments dans bien des musiques traditionnelles, qui les utilisent simultanément comme cordophone et comme percussion. Par le mode de jeu, elles se rapprochent alors d'un instrument que les traités d'orchestration français appellent tambour de basque, que les Basques nomment *panderoa* et les Portugais ou Brésiliens *pandeiro* ). Celui-ci est à la fois un membranophone pouvant produire un ou plusieurs sons de hauteur déterminée et un idiophone dont les cymbalettes sonnent selon le mouvement qu'on leur imprime. Le joueur de *pandeiro* combine ces modes de jeu et produit de cette manière une polyrythmie. Les guitaristes, en particulier celles d'Espagne ou d'Amérique Latine, ont recours à ces gestes complexes qui entremêlent sons mélodiques et sons percussifs, que ce soit par des coups variés sur la caisse de résonance ou

bien, sur les cordes, en jouant en « *chasquido* » (claquement, craquement) ou en « *tambora* » (comme sur une grosse caisse).

Quelques exemples vont illustrer cette guitare qui se joue des catégories. Dans le domaine du flamenco, un virtuose comme Salvador Paterna joue avec un égal bonheur de la guitare ou du luth arabe (*oud*), mettant les deux instruments au service de sa maîtrise de ce genre musical. Dans la musique populaire brésilienne, (les formations de *chôro* par exemple), les guitares sont conçues comme un ensemble continu qui englobe une guitare à sept cordes réalisant des lignes de basse et un *cavaquinho* qui est une petite guitare à quatre cordes sonnant une octave plus haut. Pour les parties aiguës, le *cavaquinho* est aux côtés de la mandoline, qui a un accord très différent puisque c'est celui, en quintes, du violon, mais qui se joue d'une façon assez semblable, avec un plectre. Les musiciens passent aisément d'un instrument à l'autre. Pour rester au Brésil, citons quelques œuvres de compositeurs s'inscrivant dans le champ des musiques traditionnelles. Dans son « Maracatu », Antônio Madureira réalise la mélodie par le seul jeu de la main gauche sur la première corde, la main droite produisant dans le même temps une partie rythmique par percussion d'un ongle sur la sixième corde et d'un doigt sur le chevalet, imitant ainsi le son de l'arc musical *berimbau* et le son grave d'un tambour. Celso Machado, dans « Parazula », intercale des accords joués par le pouce entre les coups extrêmement rapides que les autres doigts frappent sur la caisse, donnant ainsi l'impression d'un guitariste qui accompagnerait un danseur improvisant un « *zapateo* ». Celso toujours, dans « Odé Oxóssi », utilise une technique du même ordre inspirée du jeu du *guimbri* ou *sintir* saharien : ici, la vibration de la corde et le coup sur la caisse peuvent être produits dans un même geste.

Mais revenons à l'organologie, où le livre richement illustré de Bruno Montanaro, « Guitares hispano-américaines », fait figure d'ouvrage de référence... du moins pour les instruments ressemblant à une guitare classique ! Jetons un regard historique de plus de cinq siècles sur un petit bout de bois dont la navigation a accompagné, sur les océans, les découvertes et les conquêtes des Portugais. Le *cavaco* (mot signifiant bout de bois) est une petite guitare portugaise qui est passée au Brésil en tant que *cavaquinho*, dont il a été question plus haut dans les formations de *choro*. Chapitre méconnu de l'histoire du rock au sens large, le *cavaquinho*, au sein du « Trio elétrico », formation carnavalesque juchée sur un camion inventée dès 1950 à Bahia, est le premier exemple connu de musique amplifiée de masse, devançant les Etats-Unis ! Les mêmes Portugais faisant le tour de l'Afrique l'ont laissé en héritage aux Malgaches, qui l'ont transformé en *kabosa* pouvant adopter toutes les formes, y compris la rectangulaire. Dans le Pacifique, l'*ukulélé* procède de la même origine. Il est intéressant de remarquer les innovations apportées sur cet instrument quant aux notes produites : l'*ukulélé* de Hawaï peut se jouer en

glissando sur les cordes en y faisant coulisser une sorte de *bottleneck* (à l'origine: un goulot de bouteille), ustensile couramment employé par ailleurs dans les musiques du Sud des Etats-Unis. Certains *kabosa* ont des frettes de longueur inégale ne permettant de jouer que les notes de la gamme diatonique, la seule que connaisse la musique traditionnelle malgache.

Et si l'on passe à présent à la fantastique variétés de gestes musicaux, modes de jeu et façons d'accorder les instruments que l'on peut relever dans les guitares traditionnelles, on constate que tradition rime toujours avec innovation - mais une innovation qui s'inscrit dans un contexte culturel donné, qui répond à une fonctionnalité de l'instrument et de l'instrumentiste. Si au Pérou il existe tant de façons d'accorder les trois basses de la guitare (fa la ré, fa sib ré, sol sib ré, sol si ré, fa# si ré entre autres), c'est que les guitaristes cherchent à imiter par le seul jeu du pouce sur ces trois cordes à vide les parties de basse en arpège *ostinato* que produisent la harpe ou la basse, à leur tour en imitation des trois notes de base de la gamme pentatonique en vigueur dans la Cordillère des Andes. La main gauche peut alors jouer librement à deux ou trois voix, en imitation des ensembles de flûtes précolombiennes. Il faut pour cela une connaissance complète du système musical et de l'ensemble des instruments utilisés dans ces musique. Le guitariste, en adaptant pour son instrument des musiques populaires, est nécessairement un musicologue, également connaisseur des formes vocales, chorégraphiques et poétiques, bref de toute l'esthétique d'une culture donnée. Raúl García Zárate, guitariste d'Ayacucho, s'amuse à raconter la question que lui posait tel guitariste allemand qui avait relevé, à partir de son enregistrement et à la note près, un *Wayno* où les basses sont accordées en fa la ré,. « Mais comment faites-vous pour jouer en même temps le fa grave et les notes les plus aiguës de la mélodie ? Avez-vous au Pérou des manches particulièrement courts ou des doigts particulièrement longs permettant une telle extension ? ». L'Allemand à la si bonne oreille s'était avéré incapable d'imaginer un accord différent de celui de la guitare classique !

Dans le domaine des musiques traditionnelles, tout est affaire d'imagination, et c'est la richesse et la complexité du contexte culturel qui stimule cette imagination populaire. Ici, rien n'est figé, tout change constamment. Nous sommes à l'opposé du folklore, qui est mise en scène d'une identité convenue et répétition d'un patrimoine. La notion même de tradition, qui est transmission et échange, implique un processus continu de création de la part de ceux qui sont les vecteurs de la mémoire collective. En effet, la mémoire humaine est faillible et sujette à l'oubli. Tout ce qu'on a reçu de la tradition, il faut le reformuler différemment, dans un contexte qui entre-temps a changé. Et il en a toujours été ainsi, au gré des aventures humaines souvent dramatiques, telles les rencontres entre civilisations si différentes.

En conclusion, si la guitare se porte si bien dans les musiques traditionnelles, c'est qu'elle y bénéficie d'un contexte dynamique. Le guitariste

vaut par sa fonctionnalité : il sait adapter, accompagner, faire danser, improviser...

*Thierry Rougier* enseigne la musique et l'anthropologie à l'IUT Michel de Montaigne-Université Bordeaux 3. Ses œuvres pour guitares sont éditées par H.Lemoine, Paris, Les Productions d'Oz, Québec, GSP, San Francisco. Ethnologue, il travaille sur le domaine brésilien. Il est un collaborateur du CORDAE/La Talvera (Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d'Animation Ethnographique, Cordes-sur-ciel, 81170, Tarn), jouant des percussions et des guitares dans le groupe La Talvera.