

Le *didgeridoo* traditionnel et contemporain

1. Contextes traditionnels

Le *didgeridoo* permet de produire un son fondamental et de nombreuses harmoniques. Toutefois, dans la pratique, seul le fondamental et la première harmonique sont utilisés. En Terre d'Arnhem, la hauteur du son fondamental se situe généralement entre *si* et *sol*. Dans les régions où l'harmonique est également utilisée, l'intervalle qui la sépare du son fondamental dépend de la taille de l'instrument. Au nord-est de la Terre d'Arnhem, cet intervalle est par exemple de l'ordre de la dixième ; ailleurs, il peut aller de l'octave légèrement augmentée à la onzième.

Bien que les techniques de jeu varient d'une région et d'un musicien à l'autre, l'instrument exécute toujours un bourdon rythmique caractérisé par trois éléments. Le premier de ces éléments est la production d'un son complexe, c'est-à-dire riche en harmoniques. Des études acoustiques ont révélé que l'obtention de ce son ne dépendait pas tant de la façon dont l'instrument avait été conçu que de la technique d'embouchure et de souffle de l'interprète. Pour peu que la perce soit claire, conique, et l'embouchure d'un diamètre suffisant, le son complexe est en fait produit par la combinaison du mouvement vibratoire des lèvres (mouvement non-sinusoidal de grande amplitude) et de la résonance de l'appareil vocal dans les aigus (résonance obtenue par la formation d'une petite cavité avec la langue derrière les dents).

Le second élément caractérisant le jeu traditionnel est le recours à la technique de la respiration circulaire, qui consiste à souffler tout en maintenant une petite quantité d'air dans les joues ou dans la bouche. L'interprète peut ainsi inspirer brièvement par le nez tout en utilisant sa réserve d'air pour entretenir le bourdon.

Le troisième élément est une impulsion rythmique produite par trois types de mouvements : un mouvement du diaphragme qui accompagne chaque inspiration/expiration rapide et qui engendre une augmentation fugace de la hauteur et du niveau sonore du bourdon, la modification en rythme de la cavité buccale par des mouvements de langue, de joues et de gorge, enfin l'ajout – en rythme également – du chant ou de la résonance des cordes vocales pour enrichir le spectre harmonique du bourdon. Toutes ces caractéristiques contribuent à créer des sonorités qui remettent en question les distinctions opérées par la musique occidentale entre rythme, timbre et hauteur.

Quand il est utilisé dans le cadre de cérémonies, le *didgeridoo* sert presque toujours à l'accompagnement. Il est alors joué par un homme qui accompagne un ou plusieurs chanteurs, lesquels utilisent des paires de baguettes en bois pour interpréter des motifs rythmiques. Cependant, le rôle de l'instrumentiste va bien au-delà de l'exécution du bourdon. Dans de nombreux cas, ce sont en fait les rythmes du *didgeridoo* qui fournissent la base rythmique sur laquelle les participants chantent et dansent. Dans les régions du centre et de l'est de la Terre d'Arnhem, c'est également à lui qu'il revient de signaler les changements de tempo et de motif rythmique à l'intérieur de chaque strophe, ainsi que l'approche du moment, à la fin de chaque strophe, où le *didgeridoo* et les baguettes marquent une pause. La plupart des rythmes du *didgeridoo* sont obtenus par la déclamation parlée et/ou chantée de certains vocables ; les versions parlées de ces mêmes vocables peuvent être utilisées dans le cadre de l'enseignement, ou encore pour communiquer avec le chanteur principal.

En Terre d'Arnhem, l'enseignement de la musique n'est absolument pas codifié. Les enfants jouent sur des instruments de dimensions réduites, et dans la région du nord-est, les garçons approchant de l'âge requis pour participer aux cérémonies s'entraînent en répétant les motifs

traditionnels qu'ils ont mémorisés et ceux qu'ils ont inventés. Ils accompagnent également les apprentis chanteurs et participent à des duels avec d'autres joueurs de *didgeridoo*. Les plus doués commencent à jouer dans les cérémonies quand ils arrivent à l'adolescence. Étant donné la condition physique nécessaire pour jouer plusieurs heures d'affilée, les meilleurs instrumentistes sont généralement des hommes jeunes. L'habileté technique et la résistance physique mises à part, les instrumentistes virtuoses se distinguent par leur capacité à mémoriser un grand nombre de motifs rythmiques et à savoir lesquels sont adaptés aux circonstances de l'interprétation, aux paroles de la chanson, aux motifs des baguettes ou aux préférences esthétiques du chanteur principal.

2. Contextes contemporains

La diffusion des sonorités du *didgeridoo* par le biais de l'enregistrement, du CD et du film a contribué à faire de cet instrument un véritable emblème de la culture australienne. Mais si certaines de ces sonorités proviennent de sources aborigènes traditionnelles, elles sont, pour beaucoup, le fait de musiciens aborigènes et non-aborigènes vivant tant en Australie qu'à l'étranger.

En l'espace de deux générations, de nombreux ensembles utilisant le *didgeridoo* ont vu le jour dans les communautés aborigènes d'Australie. Le plus célèbre d'entre eux, Yothu Yindi, est originaire du nord-est de la Terre d'Arnhem ; il a participé à de nombreuses tournées internationales et on l'a beaucoup entendu sur les radios australiennes et dans le reste du monde pendant les années quatre-vingt dix. Ce groupe a fait quelques concessions à l'esthétique pop occidentale, notamment en accordant le bourdon du *didgeridoo* aux guitares et aux voix, et en s'assurant que les harmoniques ne venaient pas troubler les sons graves d'instruments comme la guitare basse. Il continue en outre d'utiliser les cris traditionnels tout en les mettant au service d'une rythmique rock, plus adaptée aux goûts du public occidental.

Aujourd'hui, le *didgeridoo* a sa place dans des formations culturellement hybrides de *world music*, dans la musique *new age* (concerts, séances de guérison) et dans les milieux néo-tribaux qui se développent dans de nombreuses zones urbaines. La plupart des utilisations non-traditionnelles (en particulier dans le *new age*) reprennent la technique du bourdon simple de l'ouest de la Terre d'Arnhem. Quoique certains instrumentistes non-aborigènes aient étudié la technique et les rythmes traditionnels, la majorité d'entre eux s'est surtout contentée de reprendre la couleur sonore du *didgeridoo* et la technique de la respiration circulaire en les associant à des techniques, des esthétiques et des rythmes totalement étrangers à la musique traditionnelle aborigène.

Adapté de Knopoff, Steven, "Didgeridoo", Grove Music Online, ed. L. Macy (3 octobre 2005)

Les danseurs de Yalakun

Les jeunes danseurs de Yalakun appartiennent à ce peuple aborigène d'Australie appelé les Yolngu (littéralement : « les gens »). Ils sont originaires du nord-est de la Terre d'Arnhem, dans le Territoire du Nord, où ils vivent depuis des millénaires dans leurs patries (*wänga*). Ils ont une connaissance approfondie de tous les « lieux-dits » de cette terre qui s'étend jusqu'à la mer. Aujourd'hui, les communautés yolngu les plus importantes vivent dans les villes de Milinginbi, Yirrkala, Galiwin'ku, Ramangining, Gapuwiyak et Gunyangara, mais on trouve aussi des familles yolngu dans les endroits les plus reculés de la région, comme Yalakun.

La société yolngu est un réseau de plus de soixante clans héréditaires, les *mala*, qui se transmettent les terres, l'eau et les ressources naturelles de leur patrie de père à enfant. En plus de ses propres chansons (*manikay*), danses (*bunggul*) et dessins (*miny'tji*), chaque *mala* possède sa propre langue (*matha*) et son propre lexique de noms sacrés (*yäku*). Il existe en tout sept langues yolngu appelées *yolngu-matha* (« les langues des gens ») et inintelligibles l'une pour l'autre.

Les Yolngu se considèrent comme les descendants des Grands Ancêtres (*wangarr*) qui ont nommé, façonné, fondé et peuplé le nord-est de la Terre d'Arnhem, et dont la présence est encore sensible dans l'ensemble du *wänga*. En dépit des bouleversements technologiques et politiques qu'ils ont connus au cours de leur histoire récente, ils continuent de respecter les lois qui leur ont été léguées par les *wangarr* tout en cherchant de nouveaux moyens d'exprimer, dans le cadre de leurs traditions, ce lien ancestral avec le *wänga* et le *rom* (loi).

Les enfants de la Terre

Le terme *yothu-yindi* désigne le lien fécond entre la mère et l'enfant. Cette relation est la pierre angulaire de la société yolngu, et bien que la terre et l'appartenance à un *mala* soient transmises par le père, l'enfant hérite aussi de certains droits et de certaines obligations par sa mère. Cette dernière doit toujours appartenir à un *mala* différent de celui du père ; cette convention est tellement ancrée dans la société yolngu que les *mala* sont répartis en deux groupes (*moieties*) égaux et néanmoins distincts appelés Dhuwa et Yirritja. Un individu appartenant à un *mala* dhuwa n'est autorisé à se marier qu'avec un individu appartenant à un *mala* yirritja et vice-versa, ce qui fait que l'enfant naît toujours de parents issus de deux *mala* différents. Qu'il soit lui-même dhuwa ou yirritja, il héritera nécessairement des biens provenant du groupe opposé à celui de sa mère.

Si un enfant ne peut jamais posséder les biens du *mala* de sa mère, il lui incombe en revanche de s'assurer que ce *mala* prend ses décisions et organise ses cérémonies conformément à loi. En entretenant un certain équilibre et une certaine coopération entre les *mala* dhuwa et yirritja, la relation *yothu-yindi* est le ciment de la société yolngu.

Les voix de l'Éternité

En plus de sa terre, chaque *mala* yolngu possède son canon héréditaire de noms (*yäku*), de chansons (*manikay*), de danses (*bunggul*) et de dessins (*miny'tji*). Il les considère comme les traces des premières observations faites par les Grands Ancêtres (*wangarr*) alors qu'ils nommaient, formaient, fondaient et peuplaient les *wänga* (patries) yolngu pour leurs descendants humains. Le *manikay* comporte plusieurs séries de courts motifs qui se rapportent aux sujets sacrés de chaque *mala* et qui sont eux-mêmes organisés en séquences canoniques. À chaque *wänga* correspond une série de *manikay* dont la séquence de sujets expose, par le détail, les qualités écologiques et sacrées qui lui sont propres.

Le *manikay* est traditionnellement interprété par les hommes avec des paires de baguettes (*bilma*) et un accompagnement de *didgeridoo* (*yidaki*). Les séries de *manikay* sont identifiées par leur *dämbu* (tête), c'est-à-dire par leur structure mélodique générale, ainsi que par la longueur et par la hauteur du *yidaki* qui les accompagne. On notera au passage que le *manikay* est l'une des rares traditions musicales australiennes à employer à la fois le bourdon et les effets sonores du *didgeridoo*. Les paroles des courts motifs sont appelées *yutunggurr* (les cuisses) et elles proviennent essentiellement de mystérieux lexiques de noms sacrés (*yäku*). Chaque motif du *manikay* se présente sous une forme ABA', où A est une introduction fredonnée *a cappella*, B une énonciation accompagnée des paroles du *yutunggurr* et A' une coda chantée *a cappella* avec possibilité de reprendre la section A de façon plus ou moins masquée. Lors des cérémonies, chaque motif du *manikay* est accompagné par la danse (*bunggul*) correspondante.

Le *manikay* se prolonge dans les chansons de pleurs (*milkarri*) interprétées par les femmes lors de certaines cérémonies. Elles utilisent les mêmes séries de motifs que le *manikay* tout en les complétant de nouveaux motifs (*yuta*), qui varient selon les circonstances. Les motifs *yuta manikay* et le *milkarri* des femmes incorporent des expressions semi-improvisées du *warwu* (peine, tristesse) pour ceux qui sont déjà partis, et ils donnent tout son sens à l'ensemble de la tradition du *manikay*.

Les contacts avec l'étranger

Avant l'arrivée des colons britanniques, au XIX^e siècle, les Yolngu et d'autres peuples du nord de l'Australie ont entretenu des relations économiques et culturelles avec des marins étrangers pendant plusieurs centaines d'années. Il s'agissait principalement des équipages de navires en provenance du port indonésien de Macassar (port connu de nos jours sous le nom de Ujung Pandang), de colons néerlandais qui occupaient l'Indonésie depuis le début du XVII^e siècle et qui avaient été surnommés par les Yolngu les Balanda, de marins chinois qui avaient établi des garnisons éphémères et exploité des carrières sur les côtes australiennes au début du XV^e siècle (les Bayini) et de chasseurs de baleines mélanésiens (les Wuymu). Aujourd'hui encore, on trouve des traces de ces contacts ancestraux dans les canons héréditaires yolngu (*manikay*, *bunggul* et *miny'tji*).

Des navires macassars ont régulièrement accosté au nord de l'Australie entre le milieu du XVII^e siècle et le début du XX^e siècle. Ils transportaient des équipages venus d'Asie orientale pour pêcher le concombre de mer dans les eaux tièdes de la côte. En échange des métaux, des outils, du sucre, du tabac, de l'alcool, du riz et des textiles qu'ils offraient à leurs hôtes aborigènes, ils avaient également le droit de repartir avec des carapaces de tortues, des perles, des huîtres perlières et du bois. Cette relation fructueuse a pris fin en 1906, quand le gouvernement de l'état d'Australie Méridionale a décidé d'imposer des droits de douane prohibitifs aux vaisseaux étrangers naviguant dans les eaux de ce qui était à l'époque son Territoire du Nord.

L'empreinte des Macassars n'en est pas moins toujours présente dans l'Australie contemporaine. Les tamariniers qui bordent les côtes du nord de l'Australie, par exemple, ont poussé à partir des graines qu'ils avaient importées et l'on trouve, dans cette même région, de nombreuses poteries et de nombreux outils fabriqués par leurs mains. La culture yolngu porte elle-même la marque de ces contacts dans le *manikay*, le *bunggul* et le *miny'tji*, mais aussi dans les langues yolngu qui utilisent des centaines de mots empruntés au Macassar, en

particulier pour ce qui concerne les bateaux, le commerce, l'argent, l'alcool, le tabac, les métaux, les outils, les armes à feu et les lieux-dits.

Free Didj

Le *didgeridoo* est à la fois moderne et vieux comme le monde. Peu d'instruments de musique peuvent se targuer d'avoir suscité un tel intérêt à l'échelle planétaire – de nos jours, on peut aussi bien l'entendre à l'occasion de cérémonies ancestrales, dans les régions les plus reculées d'Australie, que dans des discothèques parisiennes. Il est à la fois simple et complexe : un cylindre de bois, animé par la seule action du souffle humain, mais capable d'une incroyable diversité de sons, de rythmes et de textures.

L'ancienneté du *didgeridoo* est attestée par des peintures rupestres aborigènes datant de plusieurs milliers d'années. Il était à l'origine utilisé par les Aborigènes du nord de l'Australie, où se trouvaient le bois et les termites nécessaires à sa fabrication (les Aborigènes ne disposant pas d'outils, ils se servaient de branches d'eucalyptus creusées et évidées par ces insectes). On le trouve désormais sur l'ensemble du territoire australien : il est enseigné dans les écoles, on en joue lors des cérémonies officielles et il est utilisé dans les musiques populaires, la musique classique et la musique méditative. Selon les régions, il peut porter différents noms aborigènes (par exemple, *yidaki*) et être joué de différentes façons.

Aujourd'hui, le *didgeridoo* n'est plus seulement un instrument aborigène : c'est un instrument universel. Il a sa place dans la plupart des traditions musicales, où il a été à l'origine de nombreuses recherches et de nombreuses innovations. C'est en tout cas en ces termes que les musiciens aborigènes William Barton, Gumaroy et Nathan Scott définissent le « *free didj* » : un mélange de recherche et d'innovation musicales.

William Barton, de la tribu des Kalkadoon (nord-est du Queensland), s'est spécialisé dans la musique contemporaine. En apparaissant comme soliste dans des œuvres de compositeurs australiens renommés comme Peter Sculthorpe, il a démontré que le *didgeridoo* avait sa place aux côtés des autres instruments à vent solistes dans le répertoire moderne. Il travaille actuellement à New York avec la compositrice Liza Lim (création prévue pour 2006). Bien qu'ayant également commencé à composer sous son nom, il envisage de poursuivre en parallèle sa brillante carrière de soliste – que de chemin parcouru depuis l'époque où il jouait dans les rues de Sydney et de Brisbane en accompagnant des groupes de danseurs !

Gumaroy est originaire de la Nouvelle-Galles du Sud, dans l'ouest du pays, et il a développé un style tout à fait unique, qui renvoie à l'histoire de son peuple (les Gamilaroi). Joueur de *didgeridoo*, poète et chanteur, il rend hommage à sa culture en combinant dans son travail des éléments de la langue ancestrale parlée par sa grand-mère.

Descendant des peuples Kalkadoon (Queensland) et Anmatyerre (Territoire du Nord), Nathan Scott s'est, quant à lui, illustré dans une grande variété de styles, qui vont du *blues* au *rap* en passant par le *folk* et la musique instrumentale.

Ensemble, ces trois instrumentistes illustrent parfaitement ce qu'est le *didgeridoo* contemporain : un instrument complexe, qui peut être joué et apprécié en toute simplicité.

Dr. Karl Neuenfeldt, Central Queensland University, Australie