

Nicolas DELAIGUE

La musique *hindoustani* :
Un itinéraire transculturel vers un
partage des savoirs

Cefedem Rhône-Alpes
Promotion 2011- 2013

Remerciements :

A mes maîtres, Patrick Moutal, Indrajit Banerjee et Shahid Parvez, qui auront permis ma rencontre avec la culture indienne et la musique hindoustani

Aux formateurs du Cefedem Rhône-Alpes et en particulier à Jean Blanchard pour ses précieux conseils dans la rédaction de ce mémoire.

A Céline, pour sa grâce, sa patience, ses relectures et son soutien.

Sommaire

Introduction -----	p. 3
A- Une brève histoire de l'Inde et de la musique hindoustani -----	p.4
1- La période ancienne -----	p4
2- La période classique -----	p.6
3- La période musulmane -----	p.8
4- La période coloniale -----	p.9
5- La période coloniale -----	p.11
B- La tradition : formes, interprétation, transmission et genres musicaux -----	p.14
1- Notes de musique et tempérament -----	p.14
a- Les notes de musique -----	p14
b- Tempérament -----	p.15
2- Les formes musicales : <i>Rag et Tal</i> -----	p.15
a- Le <i>Rag</i> -----	p.15
- Structure mélodique -----	p.16
- Associations extramusicales et la personnification du <i>Rag</i> -----	p.17
b- Le <i>Tal</i> -----	p.17
3- Développement, structure d'élaboration et éléments esthétiques -----	p.18
a- <i>Ras</i> : le sentiment esthétique -----	p.18
b- <i>Bhakti</i> : la ferveur dévotionnelle -----	p.19
c- <i>Bhasya</i> : la tradition des traités d'exégèses scientifiques philosophiques-----	p.20
4 – La transmission traditionnelle : le <i>Guru-shyshya Parampara</i> -----	p.21
5- Principaux genres de la musique <i>hindoustani</i> -----	p.23
a- Genres vocaux -----	p.23
b- Genres instrumentaux -----	p.24
C- Etat des lieux de la pratique et de l'enseignement de la musique <i>hindoustani</i> en Inde et en occident.p.24	
1- Situation en Inde -----	p.25
a- Présence et diffusion de la musique <i>hindoustani</i> : un état des lieux dans l'Inde contemporaine -----	p.25
b- L'enseignement de la musique dans les institutions musicales indiennesp.27	
2- La musique hindoustani et l'occident : Représentations culturelles, situation, enseignement-----	p.29
a- La fabrication d'une représentation -----	p.29
- L'imagerie colonialiste au 18ème et 19ème siècle -----	p.29
- Représentations contemporaines de la musique hindoustani -----	p.30
b- Situation de la musique hindoustani en occident aujourd'hui-----	p.33

c- Situation de l'enseignement de la musique hindoustani dans les institutions occidentales et françaises-----	p.34
d- La diaspora indienne en France -----	p.35
D- La tradition musicale hindoustani et l'institution d'enseignement musical en France-	p.36
1- L'enseignement des musiques traditionnelles dans les institutions françaises	p.36
2- Essai de méthodologie de l'enseignement de la musique traditionnelle hindoustani dans l'institution -----	p.37
a- Partir de la vocation des apprenants -----	p.37
b- Réinterroger les représentations -----	p.38
c- Contextualiser -----	p.38
d- La place de la pédagogie traditionnelle dans l'institution.-----	p.39
e- Position de l'enseignant par rapport à la pédagogie traditionnelle -----	p.40
E- Le partage des savoirs -----	p.42
1- La musique traditionnelle comme outil interculturel -----	p.42
2- L'apprentissage par la musique hindoustani -----	p.43
a- Orientation de la perception musicale vers la modalité -----	p.43
b- Conception et perception de l'intonation -----	p.44
c- Conception de l'approche mélodique -----	p.44
d- L'improvisation comme développement et fabrication -----	p.45
e- Métrique, cycle rythmique -----	p.45
f- L'apprentissage par l'oralité et par l'imitation -----	p.46
g- Le lien pratique vocale/Instrumentale -----	p.46
Conclusion -----	p.48
Bibliographie -----	p.49

Introduction

L'Inde. En occident ce mot évoque un univers coloré, parfumé dont les coutumes ancestrales et empruntées de mysticisme sont une source intarissable d'exotisme. La musique *hindoustani* n'échappe pas à cette imagerie, et crée dans nos imaginations un monde où le son du *Tanpura* se mêle à la litanie obsessionnelle de la récitation des *Mantras*, à l'odeur d'encens, au yoga, mais aussi au hippie et aux drogues psychotropes... L'Inde fascine, mais aussi parfois choque (ségrégation sociale, misère...). Cette imagerie est bien souvent symptomatique de nombreux malentendus, qui sont la source d'une incompréhension de la culture indienne, qui persiste malgré des siècles d'échanges économiques et culturels

Mon entrée à la formation des enseignants de la musique a été l'occasion pour moi d'interroger le rapport entre la culture musicale et la pédagogie traditionnelle dans la musique *hindoustani* et la pratique et l'enseignement musical tels qu'ils apparaissent dans les institutions françaises.

Dans un itinéraire qui est celui qui m'a amené à rencontrer la musique *hindoustani*, à la pratiquer et à l'enseigner en France, les questions de la transculturalité et du partage sont apparues comme des aspects fondamentaux de mon identité de musicien et d'enseignant.

Sur quelles bases historiques culturelles et esthétiques s'est construite la musique *hindoustani* ? Quelles sont ses formes et genres musicaux ? Qu'est ce que la tradition et la transmission dans ce contexte ? Quelle est sa situation aujourd'hui en Inde ? Comment cette imagerie s'est créée dans l'esprit occidental et comment la musique hindoustani a-t-elle fait son apparition en occident ? quelle est sa situation aujourd'hui en occident ?

La musique traditionnelle et l'oralité sont de plus en plus présents dans les institutions musicales françaises qui essayent d'intégrer ces conceptions pédagogiques dans leur enseignement, dans le but de créer une ouverture et un enrichissement culturel.

Quelle la situation de la représentation et de l'enseignement de la musique hindoustani en France ? Comment amener la tradition hindoustani dans l'institution d'enseignement musical française et effectuer un réel partage des savoirs ?

A- Une brève histoire de l'Inde et de la musique *hindoustani*

C'est lieu commun d'associer l'Inde à une civilisation plusieurs fois millénaire, dont les fondements culturels proviendraient d'un âge antique, ou même mythique ce qui est largement exprimé par les programmeurs d'événements culturels en rapport avec l'Inde, mais aussi de nombreux musiciens. Ces clichés sur l'histoire millénaire indienne justifient en même temps une vision d'une Inde archaïque, qui serait figée dans des traditions tant obsolètes que pittoresques. Dans tous les cas, ces préjugés reposent sur une incompréhension de la culture indienne.

Cependant, lorsque l'on veut s'intéresser à la fabrication de la culture indienne contemporaine, on est frappé par la remarquable continuité de certains concepts théoriques et esthétiques et traditionnels, avec la nécessité de remonter toujours plus loin dans le temps pour décrypter les concepts sociaux, philosophiques, politiques qui ont formé cette culture.

Pour parler de musique dans une approche anthropologique, il est indispensable de la relier à l'Histoire dans laquelle elle s'insère. Pour ce faire, nous traitons, en plus de l'histoire politique, de l'apparition et l'évolution de quelques concepts fondamentaux des religions indiennes et principalement l'hindouisme, mais aussi des interactions avec l'Islam. Enfin, cette histoire concerne davantage une aire culturelle que géographique. Il faut en effet savoir que la musique hindoustani est connue et pratiquée d'une aire géographique qui va de l'est de l'Afghanistan au Bangladesh en passant par le Pakistan et le Népal.

Cette histoire de l'Inde et de la musique *hindoustani* n'a pas pour volonté une exhaustivité, mais répond au souci de recontextualiser les conditions d'émergence et d'évolution de cette tradition.

C'est pourquoi ne seront pas présentées dans ce bref historique les autres nombreuses musiques présentes en Inde, qu'elles soient savantes, populaires, ou encore folkloriques.

Cette partie historique est découpée en fonction des grandes étapes de l'évolution politique de cette aire culturelle.

1- La période ancienne

La civilisation indienne puise ses origines dans l'installation d'une population venue du nord-ouest, probablement des plateaux de l'Iran, qui se nommait elle-même *Arya*. À partir de 1700 av. J-C. les *Arya*-s, s'installent dans la vallée de l'Indus puis dans celle du Gange. Une civilisation qu'on a appelée la civilisation de l'Indus a existé antérieurement à partir du 26ème siècle av. J. C, contemporaine de la civilisation antique égyptienne ou chinoise¹. On a malheureusement très peu de sources de cette période préhistorique et aucunes sur la musique. Les *Arya*-s amènent avec eux leur culture, leur croyance, leur langue, et rédigent les premiers écrits : quatre textes fondateurs appelés *Veda*-s (Sanskrit, lit. « Savoir »), élaborés à partir de -1500 av. J-C et jusqu'au 4^{ème} siècle

¹ Les fouilles archéologiques des sites de Mohenjo-daro et de Harappa, ont révélé la présence d'une urbanisation très développée ainsi que la présence d'une écriture, non déchiffrée à ce jour. Des emblèmes représentant un personnage en position de Yogi, ont aussi été découverts. Certains y ont vu un proto Shiva (cité par Astier (2011) p.23

av. J-C, décrivent un système de croyance que l'on va appeler le védisme, qui constitue les fondements des religions indiennes. Ces textes sont la mise sur papier de la transmission orale d'une révélation divine (*Shruti*) sous la forme d'hymnes. Ces textes sacrés sont une référence primordiale dans la culture hindouiste, mais il convient de souligner la différence entre les textes anciens et l'interprétation hindouiste contemporaine qui en est faite. Le védisme est essentiellement une religion du rite, dans l'exécution collective de rituels très élaborés (offrandes et sacrifices) en l'honneur d'Indra, Surya, Mitra. Vishnu, qui deviendra une divinité majeure dans l'hindouisme, est présent dans ce panthéon mais il est très en retrait dans le védisme.

À partir de ces quatre *Veda*-s originels d'autres textes vont être intégrés au corpus de la *Shruti*, et vont former les fondements de l'hindouisme et des religions indiennes. Au fil des siècles vont se succéder les *Brahmana*-s, les *Aranyaka*-s, et les *Upanishad*-s, qui contiennent les grandes épopées de l'hindouisme que sont le *Mahabharata* (lui-même issu de *Bagavad Gita*, rédigé en 900 av. J.C) et le *Ramayana* (800 av. J-C). Ces *Upanishad*-s constituent la conclusion des *Veda*-s et représentent le cœur du *Vedanta*, la tradition d'exégèse des *Veda*-s dans la tradition hindoue. C'est dans les *Upanishad*-s qu'on voit le glissement progressif du védisme à l'hindouisme. Dans ces *Upanishad*-s on spéculait sur la métaphysique avec les notions, de *Brahman* (absolu) et d'*Atman* (âme individuelle), de délivrance (*Moksha*) et du cycle des réincarnations (*Samsara*). Ces notions marquent un glissement de la primauté de l'acte rituel vers l'importance du savoir pour la délivrance, par la maîtrise du corps et de l'esprit, et dans l'intériorisation du rituel si caractéristique de la philosophie hindouiste. La notion de réincarnation (*Samsara*) et de *Dharma* (loi éternelle, divine) va faire naître le système des castes (*Jati*), base de l'ordre social hindouiste.

Selon l'historien de la musique indienne Swami Prajnananda, les temps védiques étaient marqués par deux types de musique, appelées *Samanvéda* et *Gandharva*². Le troisième livre des quatre *Véda*-s, véritable manuel de chant liturgique et religieux, porte ainsi le nom de *Samanvéda* ou "savoir des mélodies"³; le *Samanvéda* appelé aussi *Samagana* consiste en la science de la récitation d'hymnes (le corpus d'hymnes contenus dans les 4 *Véda*-s est désigné par le nom de *Rigvéda*). Ce type de récitation était pratiqué par les brahmines⁴ appelés *Samaga*-s, répartis en différentes communautés, et selon Prajnananda, ces communautés possédaient chacune leur propre style de récitation⁵. Le système décrit dans le *Samanvéda* était vraisemblablement basé sur une échelle de cinq à sept notes, et la récitation se faisait sur des formes mélodiques descendantes.

Parallèlement au chant *Samanvéda*, un autre type de musique vocale apparemment très élaboré, appelé *Gandharva* ou *Gandharvagana*, était pratiqué. Le *Gandarvavéda*, considéré comme un cinquième livre des *Véda*-s, est un ouvrage sur la science musicale et présente une série de chants, ainsi que les lois générales qui sous-tendent la musique *Gandharva*. Celui-ci y décrit un système modal appelé *Jati*, avec deux *grama*-s (échelles de base), l'utilisation de trois registres (grave, moyen, aigu), la description de mouvements ascendants et descendants (sous le nom de *Mourchanna*), l'usage de la microtonalité (*shruti*-s), et l'association des chants à certains sentiments (*Ras*). Parallèlement à la musique religieuse précitée (*Marga Sangit*), des mentions sont faites de traditions de musique populaires et folkloriques existantes (*Deshi Sangit*).

² Prajnananda (1980), p. 32-41.

³ Frederic (1987), p. 1123.

⁴ Les brahmines représentent la plus haute caste dans l'ordre social hindouiste de l'Inde traditionnelle, et ils se consacrent à la vie religieuse par l'étude des *Véda*-s et de ses exégèses

⁵ Prajnananda (1980), p. 32

2- La période classique

Cette période correspond à l'unification de grands territoires par deux grands empires. La dynastie des Mauryas (322 av. J.C -180 av. J.-C.) puis la dynastie des Gupta (350-550) sont les dynasties emblématiques d'un âge d'or indien (notamment pour les hindouistes fondamentalistes et nationalistes) et sous leurs règnes tout le sous-continent indien, le Pakistan, l'Afghanistan étaient unifiés. Sous les Mauryas, l'empire a un gouvernement très centralisé ce qui suppose un système bureaucratique et administratif très développé. Le sanskrit est la langue officielle de l'empire. Le roi Ashok, un des rois emblématiques de la dynastie des Mauryas, apparaît encore aujourd'hui comme une figure de référence en Inde. En effet, les symboles de son empire que sont la roue (représentant le *Dharma*, c'est-à-dire la loi divine et sociale, dans l'hindouisme et le bouddhisme) et le lion (symbole de puissance) ont été utilisés dans le drapeau de la république indienne. C'est sous Ashok que le bouddhisme prend son essor. Le bouddhisme est né entre le 6^{ème} et le 5^{ème} siècle av. J.-C., en réaction au védisme et à ses rituels réservés aux élites, et propose une nouvelle d'accès aux cycles des réincarnations, par l'adoption des 4 nobles vérités qui amènent à la reconnaissance de la vie comme souffrance, puis à la cessation de cette souffrance et enfin la délivrance (*Nirvana*). À partir du 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, le bouddhisme va entrer en Chine et en Asie centrale. Le bouddhisme va perdurer en Inde pendant le 1^{er} millénaire de l'ère chrétienne, et va par la suite peu à peu disparaître du territoire, et est absorbé par les pratiques tantriques de l'hindouisme. Le bouddhisme et en effet critiqué par certains philosophes du *Vedanta* comme Shankara, un adepte de la branche shivaïte non dualiste. Après le règne d'Ashok on assiste à des guerres filiales et au morcellement politique de l'empire.

L'unité de l'empire est perdue jusqu'à l'installation de la dynastie des Guptas, qui met en place un empire marqué par un hindouisme vishnouïste tolérant, notamment envers les bouddhistes. L'empire Gupta est connu pour son art statuaire, ou encore les célèbres peintures des grottes d'Ajanta, qui est un des hauts lieux de tourisme culturel aujourd'hui en Inde. Cette période est aussi marquée par les créations du poète Kalidasa, incarnation de la culture sanskrite classique.

Avec la fin de la dynastie des *Guptas* vers 550, on assiste à nouveau à un morcellement politique du territoire. La vallée de l'Indus et du Gange subissent d'abord les invasions des Huns hephthalites puis des peuples Arabes et Perses. L'Inde du Nord est dans un état permanent de guerre, dispersée entre différents royaumes dans lesquels se succèdent plusieurs dynasties : les Harsha (7^{ème} siècle), les Palas (8^{ème} siècle- l'empire des Palas est marqué par un renouveau du bouddhisme qui est alors introduit au Tibet) les Rajput, des guerriers issus de groupes nomades et qui organisent un système féodal. À la fin du 1^{er} millénaire, le Kashmir est le siège d'une intense vie religieuse et intellectuelle, dont Abinavagupta est la plus célèbre figure. Celui-ci était un adepte du tantrisme, qui est une réaction face au bouddhisme et au jainisme (une autre religion indienne, elle-même créée en réaction au védisme) dont le dogme réfute le désir (*Kama*). Pour les tantriques, le désir doit être utilisé pour la délivrance.

On connaît la musique de cette époque grâce à quelques traités en sanskrit comme le *Natya Shastre* (-200) de Bharat, une référence qui est encore commenté aujourd'hui et le *Dattilam* de Dattila. (Rédaction légèrement postérieur au *Natya Shastre*)

Le *Natyashastre* est un recueil encyclopédique qui traite de tous les aspects de la composition et de la performance du drame sanskrit appelé *Natya*. On sait que la musique jouait notamment un rôle très important dans l'introduction du drame (une sorte d'ouverture) appelé *Purvaranga*,

qui était strictement musical. On trouve dans cet ouvrage une théorie musicale très développée qui décrit le système des *jati-s*, un système d'organisation modal défini par une hiérarchisation des notes, mais aussi une série de dix règles mélodiques appelées *Lakshanas*, une description des micro-intervalles (*Shrutis*) ou encore la théorie esthétique du *Ras*⁶. Cependant selon l'historien Richard Widess, trois éléments principaux distinguent le système décrit dans le *Natyashastre* et le *Dattilam* du système utilisé aujourd'hui⁷ :

- Absence de référence à un bourdon ou une tonique, primordiaux dans la musique de *Rag* aujourd'hui. Selon Widess, l'utilisation d'un bourdon explicité dans l'exécution apparaîtrait seulement à partir du 15^{ème} siècle.

- Utilisation prépondérante de la harpe à sept ou neuf cordes, qui disparut après la deuxième moitié du premier millénaire de l'ère chrétienne, au profit des luths et *Vina-s* (cithare sur baton).

- Performance d'une musique essentiellement composée, par un ensemble d'instrumentistes, de chanteurs et de danseurs. En comparaison, la musique actuelle est une musique basée sur l'improvisation, exécutée par un soliste.

A la fin du premier millénaire le traité *Brihadesi* de Matanga parle pour la première fois de *Rag* (lit. « ce qui colore l'âme »), et fait mention de nouveaux modes basés sur la formalisation de mélodies régionales et populaires avec les *Lakshana-s*. Certains documents du milieu du premier millénaire ne font plus référence aux *Jati-s*, mais à un système mélodique de sept modes appelés *Gram-Raga-s*. Il existe néanmoins des similarités très importantes entre les deux systèmes, et les *Jati-s* ont très certainement inspiré le système des *Gram-Raga-s*, le seul système en vigueur à partir de la fin du premier millénaire. C'est à partir des *Gram-Raga-s* que va s'élaborer le système de *Rag-s*. Le terme de *Rag* n'est pourtant toujours pas associé à un mode, mais plutôt à l'idée de sensation. La *Prabandha*, un genre musical de cour, est mentionnée et décrite pour la première fois, comme une forme compositionnelle fixe. On y retrouve les fondements de la musique du genre *Dhrupad* (forme de l'élaboration quadripartite : *shtaie*, *antra*, *sancari*, *abhog*)

Enfin le *Sangitratnakar* de Sharandhev (13^{ème} siècle) est le dernier grand texte en sanskrit de cette ère classique pré musulmane. Ce traité occupe une place fondamentale et il est avec le *Natyashastre* l'ouvrage le plus important de la musique ancienne de l'Inde. Il sera lui aussi une référence constante pour tous les théoriciens qui suivront, de langues sanskrite et persane. Il a fait l'objet de nombreux commentaires⁸. Le *Sangitratnakar* fut rédigé à la cour du roi hindou Yadav, l'un des derniers bastions hindouistes face à l'hégémonie musulmane, qui était établie près de la ville actuelle d'Aurangabad, à environ deux cent kilomètres à l'est de Bombay. Dans le *Sangitratnakar* le terme de *Rag* signifie un mode, qui provoque un certain sentiment, ou un certain état d'âme. Sharandhev décrit la performance des *Rag-s* sous deux formes, *Nibaddh* (mesurée) et *Anibaddh* (non mesurée). La première correspond aux compositions avec métriques appelés *Prabandha-s*, et la seconde à la forme non pulsée appelée *Alap* décrite comme suivant : « *Lorsqu'on fait la démonstration des notes initiales, prédominantes, de la structure dans les registres aigus et graves, des notes finales, sous finale, fréquentes et peu fréquentes [...], alors on l'appelle Alap* »⁹

⁶ Cf. p.18

⁷ Widess (1995) p.8-9.

⁸ Comme ceux notamment de Simhabhupala (XIV^{ème} siècle) et celui de Kallinath (deuxième moitié du XV^{ème} siècle).

⁹ Widess (1995) p.168

3- La période musulmane

Depuis la fin du premier millénaire, il y eut de nombreuses tentatives de prises du royaume par des populations arabes (Damas), perses et turco-afghanes. Au 12^{ème} siècle, des tribus turques s'emparent de Delhi. La dynastie turque des Ghaznavides (des nomades d'Asie centrale qui étaient initialement des mercenaires à la solde du califat de Bagdad et qui prirent leur indépendance suite à l'affaiblissement du califat. À la fin du 12^{ème} les Ghurides, des Turco-Afghans, s'emparent de Delhi et fondent le sultanat de Delhi. Trois dynasties turques se succèdent alors (Ilbarîdes, Khalji, Tughluq). Durant cette période, les hindous furent souvent persécutés, leurs temples détruits, et nombreux sont ceux qui durent se convertir. Cependant il y eut des rencontres entre les deux cultures. Le persan, devenu langue officielle, est mélangé avec la langue indigène, l'hindi, et donne naissance à la langue ourdou qui est aussi composée d'arabe et de turc. La rencontre se fit aussi notamment chez les mystiques des deux religions (islam et hindouisme), les soufis et les *Bhaktas*, dont le mouvement pénètre à cette époque au nord de l'Inde¹⁰. Kabir (vers 1440 – 1518) et Chaitanya (1486–1534), ou encore le musicien et poète Amir Khusrau (1253-1325) sont des incarnations de cette symbiose, et ont prôné un discours égalitaire et de liberté spirituelle face aux institutions.

C'est à ce moment que la musique indienne va se scinder en deux parties, l'une *hindoustani*, et l'autre *Karnatik*. Dans la musique *hindoustani*, sous le règne du Raja Man Singh Tomar (15^{ème} siècle) qui régnait alors dans l'état de Gwalior, naît un genre musical de cour, le *Dhrupad*, qui apparaît comme une évolution de la *Prabanda* : la musique est davantage axée sur l'improvisation, et laisse la place au développement et à la variation¹¹. Jusqu'ici le *Rag* était décrit comme une matrice pour des compositions fixes. Le *Dhrupad* devient le genre de cour le plus populaire jusqu'au 18^{ème} siècle.

À partir du 15^{ème} siècle le sultanat se morcelle et des gouverneurs régionaux gagnent leur indépendance. C'est avec la prise du pouvoir par les Moghols que l'Inde se réunifie à nouveau. L'âge d'or des royaumes musulmans correspond à l'installation des souverains moghols en Inde du Nord. Cet empire marquera de façon profonde la culture indienne. Bâbur prend Delhi en 1526, et construit un empire solide, qui s'étend sur tout le nord-ouest de l'Inde. Au 16^{ème} siècle, on assiste à une conversion de masse des hindouistes à l'islam par l'intermédiaire d'avantages fiscaux et honorifiques. Le petit fils de Bâbur, Akbar, monte sur le trône en 1556. Son règne marque le début d'une ère grandiose et d'une sorte de réconciliation politique entre hindous et musulmans¹². Les soufis et hindouistes partagent alors des valeurs et concepts communs comme la recherche de l'Absolu, la recherche d'un équilibre entre son corps et le cosmos et la dévotion mystique (la *Bhakti* chez hindous). Une nouvelle religion, le sikhisme, initié par Gokul Nayak (1469-1537) est reconnu par Akbar¹³, lui-même profondément marqué par le soufisme. Il encourage les savants musulmans et hindous à travailler ensemble, fait par exemple traduire en persan le *Mahabarata* et le *Ramayana*, et encourage la connaissance réciproque des deux traditions. Il se concilie des ennemis vaincus par une politique de mariages et d'alliance, et

¹⁰ La *Bhakti*, un concept issu de la *Bagavad Gita*, est un mouvement de ferveur dévotionnel et poétique, d'union mystique envers une divinité qui est né au sud de l'Inde, dans l'actuel Tamil Nadu et qui se répandit dans toute l'Inde à partir du 12^{ème} siècle.

¹¹ Moutal (2012), p.72

¹² Astier (2011), p.1401

¹³ Akbar a donné une terre au Sikh, Amritsar au nord ouest de la région du Punjab

applique une relative abolition des différences qui avaient jusque-là séparé les hindous des musulmans. Il fut aussi un protecteur des arts, et sa cour réunissait les meilleurs musiciens de toute l'Inde du Nord, dont le légendaire Myan Tansen (1532-1595), musicien aux talents hors normes, qui enrichît notamment selon la tradition, le répertoire d'un grand nombre de *rag-s*¹⁴ toujours très populaires aujourd'hui

Les écrits de Pundarika, un théoricien qui vivait à la cour d'Akbar, nous informe sur l'état du système musical. Dans un traité nommé *Ragmala* rédigé en persan, Pundarika inaugure la tradition des représentations picturales des différents *Rag-s* (*Ragmala*), ainsi que l'association des *Rag-s* avec des moments de la journée. Il est aussi le premier à employer la terminologie moderne avec les termes de *vadi*, *samvadi* etc. pour décrire les *Rag-s*. Pundarika décrit le système avec les vingt-deux *Shruti-s*, mais semble en fait utiliser un système de douze demi-tons, en décrivant avec sa *vina* (cithare sur bâton) munie de douze frettes. Enfin, il mentionne lui aussi des airs perses formalisés avec le système du *Rag*.

Après Akbar, se succèdent son fils Jahangir et son petit fils Shah Jahan (le constructeur du fameux Taj Mahal) qui apparaissent comme des amoureux des arts et des mécènes. Après Shah Jahan (1592-1666), l'Empire Moghol commence à décliner. Son fils Arangzeb (1618-1707) prend le pouvoir en le faisant emprisonner et fait assassiner ses frères. Il se présente comme un musulman très orthodoxe, et son règne marque la rupture avec une politique de tolérance envers les hindous. Il considère les soufis comme hérétiques et encourage la destruction des temples hindous. Il fait interdire la musique, et les musiciens sont exclus des cours. Si la position sociale des musiciens a toujours été ambiguë dans les cours, ils sont maintenant ouvertement persécutés, relégués aux marges de la société, et associés à la dépravation : ils deviennent des *Paria-s* et des *Mirasi-s*, une caste qui regroupait musiciens, danseurs, cracheurs de flammes et étaient considérés comme intouchables. Ainsi, encore aujourd'hui le joueur de *Shahnai* (un hautbois) invité traditionnellement pour le mariage reste sur le pas de la porte.

4- La période coloniale

Les débuts de l'expansion européenne commencent dès le 16^{ème} siècle, avec l'arrivée des Portugais ayant la volonté de dominer le commerce des épices. Rapidement, cet empire décline au profit des Hollandais dès le début du 17^{ème} siècle. À la fin du 17^{ème} siècle, la Compagnie britannique des Indes prend l'avantage, et ses points d'appui sont situés dans les comptoirs de Madras, Bombay et Calcutta. Seule la Compagnie française, installée depuis le 17^{ème} siècle notamment dans les comptoirs de Pondichéry et Chandernagor est en mesure de rivaliser, ce qui débouchera sur la guerre franco-anglaise (1744-1763). La France est vaincue et doit se contenter de cinq comptoirs (Chandernagor, Karikal, Pondichéry, Yanaon et Mahé) qui perdureront jusqu'en 1954. Durant le 18^{ème} siècle, la Compagnie britannique profite du déclin des souverains moghols pour s'emparer progressivement de l'Inde du Nord à travers une série de guerres¹⁵. À partir de 1818 ce vaste territoire unifié par la Compagnie devient une colonie de la couronne et en 1877 la reine Victoria est proclamée Impératrice des Indes. Cette colonie ne fut jamais pour les Britanniques une colonie de peuplement et ceux-ci se montrent relativement neutres face aux

¹⁴ Comme par exemple les *rag-s Myan ki Todi, Myan ki Malhar, Myan ki Sarang ...*

¹⁵ Astier (2011), p.156. Les régions de Mysore, le Nepal, la confédération Marathe puis l'Assam, le Sind, le Punjab et l'Oudh sont annexé progressivement au cours du 19^{ème} siècle. Le persan est remplacé par l'Anglais comme langue officielle

religions et à la culture indienne. Cette société coloniale est en effet marquée par la ségrégation entre Anglais et Indiens¹⁶. La pression fiscale imposée par les Anglais empêcha toute amélioration du niveau de vie, en particulier dans les secteurs agricoles et industriels. À partir de 1870, des revendications politiques se développent parmi une élite anglicisée. C'est avec la figure emblématique de Gandhi que débute à partir de 1919 la lutte pour l'indépendance de l'Inde, avec la méthode de la résistance non violente, qui consiste en des violations délibérées de lois injustes de façon pacifique. C'est le célèbre poète Rabindranath Tagore (1861-1941) qui lui décernera le surnom de *Mahatma* (grande âme). À partir de 1930 Gandhi déclenche le mouvement de la désobéissance civile face aux impôts, en particulier sur le sel (« marche du sel ») et dans le même temps une campagne pour abolir l'intouchabilité. À la même époque, on assiste aux premières tensions entre hindous et musulmans qui se traduisent par des émeutes. En 1940 la Ligue Musulmane demande la création d'un état indépendant, le Pakistan. En 1946, il y eut plus de 10 000 morts entre hindous et musulmans à Calcutta en quelques jours. En 1948, l'Angleterre donne l'Indépendance à l'Inde et au Pakistan Oriental et le Pakistan Occidental. Cette partition déclenche des déplacements de population et de terribles violences qui provoquent plus de 500 000 morts. Le *Mahatma* est assassiné en 1948 par un fondamentaliste hindou. L'Inde contemporaine porte encore les stigmates de cette période sombre.

Annexant progressivement tout le nord de l'Inde, la Compagnie britannique puis l'empire ont préféré dans les premiers temps maintenir (sous contrôle) les princes à la tête des états pour des raisons économiques et politiques, et ceux-ci ont maintenu leur mécénat envers les musiciens attachés à la cour.

Ainsi, après le règne d'Aurangzeb, certains souverains se montrèrent bienveillants en faveur des arts de cour. Au niveau musical, on voit l'apparition de nouvelles esthétiques qui se traduisent par l'introduction de nouveaux genres d'interprétation du *Rag*. Le genre vocal *Khyal*¹⁷ semble apparaître au début du 18^{ème} siècle dans les cours mogholes, sous le règne de Muhammad Shah Rangile (1719–1748). À une nouvelle époque correspond une nouvelle esthétique. Ainsi le *Khyal* se caractérise par un foisonnement d'ornementations et d'improvisations virtuoses. Son nom vient d'un mot arabe qui signifie «imagination». On pense que cette forme a subi l'influence du *Qawali*, un type de chant dévotionnel soufi¹⁸. Un autre genre vocal appelé *Thumree*¹⁹ semble apparaître durant le 19^{ème} siècle sous le règne de Wajid Ali Shah (1822-1887), le souverain de l'Oudh, lui-même musicien et poète, et particulièrement sensible aux arts de la cour²⁰. C'est un genre qui regroupe différents types de chants semi classiques comme le *Dadra*, le *Hori*, ou encore le *Chaiti*. Dans le même temps, on voit l'apparition des instruments comme le *Sitar* et le *Sarod* qui accompagne ce changement d'esthétique. Chacun de ces genres est marqué par des emprunts stylistiques distincts formalisés dans différentes lignées de transmission appelées *Gharana-s*²¹. Le gouvernement anglais ne fut pas beaucoup impliqué dans le développement des arts traditionnels de l'Inde, du moins leur pratique effective. Cependant, ils emmenèrent avec eux leur instrumentarium qui fut parfois récupéré et intégré par les musiciens indiens (comme

¹⁶ Ibid p.159

¹⁷ Cf. p.23

¹⁸ Le genre vocal *Khyal* est traité plus en détail p.23

¹⁹ Pour plus de détails voir p.23

²⁰ Le film de Satyajit Ray « les joueurs d'échecs » (1977) donne des détails sur le règne de Wajid Ali Shah, et la prise progressive des royaumes par la Couronne britannique.

²¹ Pour plus de détails voir p.21

l'harmonium, le violon). De plus, quelques officiers anglais étudièrent la musique *hindoustani* et rédigèrent des ouvrages²²

5- La période contemporaine

À partir de l'indépendance, le premier président de la République, Jawaharlal Nehru, gouverne l'Inde jusqu'à sa mort en 1964 à la tête du Parti du Congrès. La volonté de ce pouvoir est d'unifier l'état en instaurant une égalité sociale et la démocratie. La Constitution votée par le Dr Ambedkar en 1950 interdit toute discrimination entre castes et abolit l'intouchabilité. Nehru met en place une politique économique orientée vers le développement de l'industrie lourde, la construction d'infrastructures publiques et la réforme agraire, concrétisée par son successeur, Lal Bahadur Shastri, dans « la révolution verte ». Cette politique a un succès relatif (autosuffisance de l'Inde à partir des années 70), car les inégalités régionales et sociales se creusent. La politique extérieure de Nehru dans le contexte de la guerre froide entre les USA et l'URSS est caractérisée par le non-alignement. Dès l'indépendance et la partition en 1947, un conflit armé éclate entre l'Inde et le Pakistan à propos de l'état princier du Kashmir, que les deux états se disputent depuis, et qui a engendré le conflit de 1965. En 1962, éclate un conflit avec la Chine, qui cherche à étendre son territoire après l'annexion du Tibet en 1951.

Après Nehru, l'Inde connaît de graves troubles sociaux et religieux. C'est la fin de la domination absolue du Parti du Congrès et l'on voit émerger des partis de droite et des mouvements révolutionnaires sur la scène politique. Indira Gandhi (sans aucun lien de parenté avec le *Mahatma*) est élue premier ministre en 1967 et mène une politique controversée, notamment dans sa prise de position dans le conflit du Pakistan oriental (qu'elle soutiendra de façon militaire) contre le Pakistan occidental et qui aboutira à la création du Bangladesh en 1971, mais aussi dans la bifurcation autoritariste que prendra sa gouvernance à partir de 1974, alors que son pouvoir est menacé par la contestation sociale (crise économique). À partir de 1977, la politique indienne est marquée par l'apparition de diverses formations politiques qui s'opposent au ²Parti du Congrès, comme le Janata puis Bhatiya Janata Party, proche des mouvements nationalistes hindous. En 1984, suite à des mouvements nationalistes qui réclament un état sikh au Punjab (le Khalistan), une guerre civile éclate et l'armée, sous le commandement d'Indira Gandhi lance l'assaut sur le temple d'or d'Amritsar, lieu fondateur et sacré pour les sikhs. Quelques mois plus tard, Indira Gandhi est assassinée par son garde du corps sikh. Son successeur se fera à son tour assassiné cette fois –ci par des rebelles tamouls, en conflit avec l'armée indienne qui soutenait alors le gouvernement Sri Lankais. À partir des années 1990, l'Inde étranglée par de graves crises «économiques s'ouvre aux capitaux étrangers et s'intègre progressivement dans la mondialisation. À la même époque, une politique de discrimination positive en faveur des basses castes et des intouchables est développée, ce qui provoque des tensions avec les populations des parties les plus modestes de la classe moyenne. En 1998, le Bhatiya Janata Party accède au pouvoir et continue la politique de libéralisation économique (portée par le slogan « Shinnig India ») et de fermeté face au Pakistan. Les manuels d'histoire sont réécrits avec une forte tendance nationaliste et hindoue. Jusqu'à aujourd'hui il existe de graves tensions qui réapparaissent régulièrement entre hindous et musulmans. En 2004, Sonia

²² Comme Captain Willard avec *A treatise on the music of Hindustan* (1834), et Sir William Jones, avec *The Musical Modes of the Hindus* (1799)

Gandhi, la belle-fille d'Indira Gandhi est élue à la tête du parti du congrès et nomme Manmohan Singh premier ministre, qui le restera sous la gouvernance de Pratiba Patil puis de Pranab Kumar Mukherjee, tous membres du Parti du Congrès.

L'Inde est marquée aujourd'hui par un foisonnement culturel. D'une part, en plus des nombreuses invasions qu'elle a subies au cours de son histoire, elle est devenue depuis les 50 dernières années et la constitution de la République, une terre d'asile pour les réfugiés politiques venus d'Afghanistan, du Tibet, mais aussi une terre d'accueil pour des populations venues du Sri Lanka cherchant à fuir les problèmes de politique intérieure, ou encore du Bangladesh venu chercher du travail. D'autre part, l'Inde a toujours été marquée par la présence de populations de culture et de croyances diverses. En plus des populations de confession hindouiste et musulmane, on trouve des sikhs, des jainistes, des bouddhistes, des chrétiens, des juifs et des populations tribales comme les Warlis ou Gond, encore trop souvent victimes de ségrégation.

Au niveau musical, avec le déclin du mécénat à partir de la fin du 19^{ème} siècle, certains musiciens, théoriciens et mécènes civils entreprennent une vulgarisation de la musique auprès de l'élite anglicisée indienne en organisant des conférences démonstrations autour des maîtres des *Gharana-s*. Ces conférences démonstrations avaient pour but de susciter l'intérêt du grand public (la nouvelle classe bourgeoise émergente) pour la musique. Des institutions d'enseignements musicales sont créées dans des centres et des universités et l'enseignement est diffusé à l'extérieur des chaînes de transmission traditionnelles de maître à disciple, sans toutefois exclure complètement ce type d'enseignement²³.

On note au cours de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle des changements dans la musique:

- La musique instrumentale devient très populaire, en comparaison de la baisse de popularité musique vocale.
- Le genre vocal *Dhrupad* qui avait pratiquement disparu à partir du 19^{ème} siècle avec l'apparition du Khyal, connaît un *revival* notamment en occident.
- Raccourcissement des parties thématiques et augmentation de la part d'improvisation dans la musique.
- Baisse des éléments rythmiques dans la musique vocale.
- Travail et modification du timbre vocal et instrumental, en particulier comme conséquence de l'apparition de l'amplification.
- Standardisation du répertoire de *Rag-s*, dû en grande partie au travail de collectage du musicologue V.N. Bhatkhande.
- Création de nombreux nouveaux *Rag-s* : à partir de mélodies provenant de la musique *Karnatik*, la musique folklorique ou les genres semi-classiques comme les *Ghazal-s*.
- Utilisation de nouveaux *Tal-s* dans la musique instrumentale.
- Nouvelle condition de performance : modifications et dépersonnalisation de l'interaction entre le musicien et son auditeur comme conséquence de l'utilisation de grands auditoriums pour les représentations.
- À propos de l'évolution des *Gharana-s* :

Les enregistrements et l'utilisation des nouvelles technologies ont eu un grand impact sur la distinction stylistique des *Gharana-s*. Le *Guru* est moins omnipotent : les disciples ont l'opportunité d'écouter tous les musiciens. Selon le musicologue Vamanrao Deshpande, dans la première moitié du 20^{ème} siècle chaque *Gharana* avait sa spécialité, et mettait l'accent sur un

²³ Cf. p.27

aspect en particulier de la musique, avec une indifférence sur d'autres aspects, ce qui entraînait des différences nettes entre les styles des *Gharana-s*.

Certains musicologues et musiciens indiens ont voulu montrer l'évolution par le bas de la qualité de la musique qui devait alors toucher un plus grand nombre, mais surtout une autre audience plus sensible à une musique facile, emprunte de sentimentalisme et de virtuosité gratuite, et non plus un cercle de connaisseurs sensibles aux subtilités de cet art²⁴. On note l'apparition de duos de solistes (*Jugalbandi*) qui sont plus divertissants, mais aussi plus faciles²⁵. On note aussi l'apparition des applaudissements qui tendent à remplacer les exclamations du public (comme les expressions « *Kya bhat hai* », « *Wah* », « *Shuban Allah* », « *Bahut Atcha* » qui signifient de façon traditionnelle l'appréciation du public).

Cette position nous ramène au fameux « c'était mieux avant », refrain omniprésent dans cette tradition qui valorise les anciens. Neuman souligne ainsi qu'à peine les *Gharana-s* créées à la fin du 19^{ème} siècle, elles mettaient en avant une existence immémoriale... On peut ainsi objecter que le mélange des *Gharana-s* a en fait toujours été à propos chez les grands musiciens créateurs de styles, comme les fondateurs des *Gharana-s*. On peut aussi voir dans cet échange entre les *Gharana-s* une émulation, qui oblige les musiciens à être compétent dans tous les domaines²⁶. Enfin, pour la question de la standardisation des formes musicales dont la conséquence est la perte de spécificités musicales, on peut citer le cas de la musique de *Sitar* : l'absorption est la standardisation de divers répertoire (*Masitkhani Gat* et *Razakhani Gat*) dès la fin du 19^{ème} siècle, à contribuer à la formation de cet avènement de la musique instrumentale relevé aussi par les puristes. On peut donc dire que à toutes les époques, les plus grands artistes créateurs sont ceux qui ont su canaliser la musique de leur temps avec leur propre individualité. Certains musiciens sont même ouvertement critiques envers le système des *Gharana-s*. Citons D.C. Vedi, chanteur et musicologue qui dit à ce propos : "ce qui caractérise chaque *Gharana*, c'est l'ignorance qu'elle tient à cacher..."

Cet aperçu historique est une première approche pour recontextualiser la musique hindoustani. Nous allons maintenant nous intéresser aux formes musicales et leur interprétation et à la transmission traditionnelle, dans une perspective musicologique, esthétique et anthropologique.

²⁴ Deshpande (1987), p118. Le film de Satyajit Ray *Le Salon de musique* (1958) décrit bien ce phénomène.

²⁵ Deshpande (1987), p.120

²⁶ Ravi Shankar cité par Patrick Moutal (2012) p.107

B- La tradition : formes, interprétation, transmission et genres musicaux

1- Notes de musique et tempérament

a- Les notes de musique (*Swar-s*)

La note en musique indienne est décrite comme ce qui est auto-généré, ce qui brille de lui-même, pour signifier la distinction avec le son. Il y a sept notes utilisées. Pour faciliter la solmisation, on garde les premières syllabes du nom originel.

Notes (<i>Swar</i>)	Nom complet	Devanagari	Correspondance note occidentale si Sa=Do	Degré
Sa	<i>Shadj</i>	सा	Do	1
Ré	<i>Rishab</i>	रे	Ré	2
Ga	<i>Gandhar</i>	ग	Mi	3
Ma	<i>Madhyam</i>	म	Fa	4
Pa	<i>Pancham</i>	प	Sol	5
Dha	<i>Dhaivat</i>	ध	La	6
Ni	<i>Nishad</i>	नी	Si	7

Caractéristique	Traduction	Notes concernées	Devanagari
<i>Atchal</i>	Inamovible	Sa	सा
<i>Tchal</i>	Amovible	Pa	प
<i>Shudh</i>	Non altéré	Ré, Ga, Ma, Dha, Ni	रे ग म ध नी
<i>Komal</i>	- ½ ton	Ré, Ga, Dha, Ni	रे गु ध नी
<i>Tivre</i>	+ ½ ton	Ma	म

Dans ce système les hauteurs sont relatives, et le musicien définit la hauteur du *Sa* qui lui convient le mieux, suivant ses dispositions vocales ou celles de son instrument.

Certaines notes peuvent être altérées d'une valeur approchant le demi-ton inférieur (*Komal*) ou le demi-ton supérieur (*Tivre*), en référence à une gamme « naturelle », qui correspond au mode majeur occidentale. La note *Sa* est inaltérable et inamovible (elle est la note de référence constante explicitée), alors que *Pa* peut être absent d'une mélodie mais ne peut être altéré.

b- Tempérament

Il existe traditionnellement trois mots pour décrire l'ajustement ou l'intonation d'un intervalle, ce qui montre le raffinement et la précision de ce système : *Sour* (« juste », « dedans ») *Besour* (« faux, « dehors »), et *Kansour* (qui ne « parle pas », ni faux, ni juste).

Bien que nous ayons décrit précédemment le système avec l'utilisation de 7 notes avec leurs altérations, il existe un système issu des ouvrages théoriques qui décrit une octave en 22 micro-intervalles appelés *Shruti-s*. Dans ce système chaque note possède de 2 à 4 positions ou *Shruti-s*. Ces *Shruti-s* signalent les changements subtils d'intonation suivant le contexte mélodique et « ragatique » dans lequel est utilisée la note. Celle-ci prend une couleur particulière suivant ces inflexions, qui sont conditionnées par un contexte mélodique. Ainsi, suivant les *Rag-s*, la même note n'a pas exactement la même hauteur (alors que la tonique restera la même), car elle ne va pas assumer le même rôle au sein de la structure du *Rag* (note importante qui est « montrée » ou au contraire note « servante », qui est utilisée pour orner une autre, sur laquelle on ne s'arrête pas)²⁷. Certains théoriciens et scientifiques ont tenté de mesurer précisément l'emplacement de chaque *Shruti* mais sans succès. Ainsi, des études dans lesquelles on a mesuré l'intonation au sonagramme de différents chanteurs réputés ont montré que chacun ajustait différemment les intervalles d'un même *Rag*, qui pourtant était bien reconnaissable dans sa forme standard, dans toutes les interprétations. Il semblerait donc que cette intonation soit subjective et constitue un élément stylistique d'interprétation et non pas un élément constitutif d'un *Rag*.

2- Les formes musicales : Rag et Tal

a- Le Rag

Rag est un mot qui provient du sanskrit, et signifie littéralement couleur, teinte ou passion. On le désigne aussi par le nom de *Raga*, mais dans le langage courant on ne prononce généralement pas le a de la fin du mot.

Les *Rag-s* constituent des structures mélodiques traditionnelles utilisées dans les genres vocaux et instrumentaux de la musique hindoustani (*Khyal*, *Dhrupad*). Ils ont aujourd'hui une

²⁷ Comme par exemple le cas du *Shudh Dha* dans le *Rag Hamir* qui est plus haut que le *Shudh Dha* du *Rag Yaman*. Ces deux *Rag-s* utilisent pourtant les mêmes notes et les mêmes altérations. En effet dans le *Rag Hamir* *Shudh Dha* est une note importante, que l'on montre, alors qu'elle est faible et ornementale ou de passage dans le *Rag Yaman*.

forme relativement standardisée qui est connue et partagée par tous les musiciens, quelle que soit leur appartenance stylistique (*Gharana*)²⁸.

- Structure mélodique

Le *Rag* est une entité mélodique modale et monodique, qui présente des caractéristiques particulières et uniques. Cette modalité a, comme toujours, un sens bien particulier suivant son contexte. On peut envisager le *Rag* comme une matrice possédant des règles bien définies, ce qui lui confère une identité mélodique précise, mais qui permet une infinité de possibilités mélodiques. On dit que les capacités mélodiques d'un *Rag* sont seulement limitées par l'imagination et la connaissance du musicien. Les plus grands maîtres trouvent tout au long de leur vie de nouvelles combinaisons à l'intérieur d'un *Rag*. Le *Rag* est une entité purement mélodique, et n'est pas théoriquement dépendant du *Tal*. Certains *Rag*-s, de par leur caractère sérieux ou léger préfèrent toutefois des tempos lents ou rapides. Dans l'analyse, le *Rag* peut se définir par un ensemble d'éléments constitutifs, éléments hérités des grands traités sanskrits musicologiques et théoriques (comme le *Natyashastra*, *Brihadeshi*, *Sangitratnakar*) qui utilisaient le système de description à partir des 10 catégories (*Lakshana*-s) dans un but mnémotechnique. Ainsi le *Rag* est décrit par :

- Une monodie stricte : utilisation d'une tonique permanente explicitée, et d'un accord de base.
 - Son appartenance à une gamme de base (*Thaat*) de 7 notes toutes distinctes (c'est-à-dire qu'il n'y aura pas deux formes altérées de la même note).
 - Le nombre de notes permises en montant et en descendant (*Jati*) : un *Rag* peut par exemple avoir 5 notes en montant et 7 en descendant.
 - Une échelle ascendante (*Aroha*) et une échelle descendante (*Avaroha*). Celles-ci sont parfois zigzagantes et souvent différentes entre elles.
 - Des traitements, ornements obligés de certaines notes.
 - Une hiérarchisation des notes : note « parlante » (*Vadi*), note « coparlante » (*Samvadi*), note servante (*Anuvadi*), note importante (*Bahutva*), note peu importante (*Alaptava*), note de départ de motif mélodique (*Graha*) et de fin (*Nyas*), note interdite (*Varjita*) note sur la quelle on doit s'arrêter ponctuellement (*Visranti*), note rare et habituellement interdite, mais nécessaire très ponctuellement (*Vivadi*)
 - La plus petite formule qui caractérise la forme mélodique du *Rag* (*Pakad*). C'est une sorte de carte d'identité du *Rag*.
 - Un résumé des mouvements du *Rag* dans tous les registres (*Chalan*)
 - Un caractère qui détermine, le cas échéant, des préférences de registre (grave ou aigu): « sérieux » (*Gambhir*), ou « léger » (*Chapalta*) Cependant, beaucoup de *Rag*-s permettent de jouer dans tous les registres de façon équitable.

²⁸ Pourtant, il faut tempérer cette affirmation, car si la forme des *Rag*-s les plus populaires est totalement standardisée, certains *Rag*-s plus rares connaissent des structures mélodiques légèrement différentes entre les *Gharana*-s. La globalisation du répertoire s'est accélérée d'une part avec le recensement, analyse et classification de musicologues à partir du début du 20ème siècle comme V.N Bhatkhande ou V. Patwardhan, O. Thakur, R. Jha. D'autre part aujourd'hui on constate une globalisation générale de la musique du à la facilité à écouter tous les maîtres (développement transport, enregistrements, âge de l'information etc.)

Ces descriptions analytiques ont uniquement un but mnémotechnique et sont forcément réductrices et pas forcément précises, car elles donnent une image fractionnée du *Rag*. En fait le meilleur moyen de connaître et d'apprendre un *Rag* et de connaître le plus possible de thèmes (*Bandish-s* vocaux et *Gat-s* instrumentaux), car ils représentent le *Rag* en mouvement, pour ainsi dire vivant. Chaque thème donne une arborescence, un aspect du *Rag*.

Enfin, ayant une fonction de matrice (pour l'improvisation et la composition) l'art d'interprétation du *Rag* est un art de la proportion. Son caractère, son esprit, doit être préservé à chaque instant dans le développement musical, qui est lui-même la recherche d'un flot à l'intérieur des règles du jeu.

- Associations extramusicales et la personnification du *Rag*.

Les *Rag-s* sont parfois décrits en terme de sentiment, surtout chez les théoriciens, qui ont créé de véritables systèmes de classification.

Dans la musique vocale, les brèves paroles qui accompagnent les thèmes permettent souvent bien d'évaluer quel sentiment est attaché à un *Rag*. Par exemple, le genre *Khyal* contient beaucoup de textes qui sont relatifs au thème de l'amour entre deux amants, ou à leur séparation. Les *Rag-s* sur lesquels ces textes ont été composés sont constitués des sentiments *Shringar* (érotisme), *Hasya* (comique) ou *Karuna* (pathétique) dans le cas de la séparation. Le sentiment *Bhayanaka* (terreur), lui, est souvent relié à des *Rag-s* possédant des textes qui décrivent la saison des pluies et ses nombreuses tempêtes. La prolifération des représentations picturales des *Rag-s* à partir du 16^{ème} siècle, nous permet de constater l'association commune de tel sentiment à tel *Rag*. Cependant on trouve aussi parfois des sens ambigus dans les textes des thèmes.

En plus d'un sentiment déterminé, la tradition attribue pour chacun des *Rag-s* un moment de performance. Les associations entre les *Rag-s* et le cycle de la nature (saisons et moments du jour et de la nuit). Les théoriciens ont aussi relevé des associations avec le cycle annuel des saisons. Cette association est toujours d'actualité, le célèbre *Rag* nommé *Megh Malhar* est par exemple inévitablement associé à l'attente de la mousson.

b- Le *Tal*

Le terme de *Tal* (sanskrit, lit. « Battement ») désigne le cycle rythmique, dans lequel s'inscrivent les parties thématiques de l'élaboration du *Rag*, et qui est explicité le cas échéant par un accompagnement percussif : les percussions (*Tabla-s* dans le genre *Khyal*, *Pakhawaj* dans le genre *Dhrupad*)

Il est défini par un nombre de temps (*Matra-s*), repartis selon une division interne (*Bibhag*). Cette division interne hiérarchise trois types de temps. Ainsi, chaque *Tal* comprend un *Sam* (1^{er} temps), un ou des *Tali-s* (temps forts) et un ou des *Khali-s* (temps faibles). Chaque *Tal* est défini par un ensemble de syllabes rythmiques (*bol-s*) qui définisse un *Theka*. Ce *Theka* est explicité dans les percussions par les différentes frappes sur l'instrument, ou verbalement par l'utilisation d'onomatopées. Il existe une grande variété de *Tal-s* différents, utilisés suivant les

genres vocaux et instrumentaux. Le *Tal* s'exécute de façon cyclique, indéfiniment, « en boucle ».

En exemple, voici la notation²⁹ du *Teental*, un *Tal* de 16 *Matra*-s qui est un des cycles les plus utilisés dans le *Khyal* vocal et instrumental

	X (<i>Sam</i>)	2 (<i>Tali</i>)	0 (<i>Khali</i>)	3 (<i>Tali</i>)
<i>Matra</i> -s	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
<i>Theka</i>	Dha Dhine Dhine Dha	Dha Dhine Dhine Dha	Dha Tine Tine Ta	Ta Dhine Dhine Dha

La *Tal* peut être explicité par le battement des mains (dans ce cas le *Theka* est implicite).

La *Sam* (noté X) le temps, le plus fort des temps (en fait une sorte de super *Tali*), est battu en frappant dans la paume de la main, le *Tali* (noté par des chiffres arabes) est battu en frappant sur les doigts alors que le *Khali* (noté 0) n'est pas frappé, mais signifié en relevant la main qui frappe, paume vers l'extérieur.

Cette division en *Sam*, *Tali*, *Khali* donne au *Tal* une nature particulière qui conditionne le discours mélodique et rythmique: le *Khali* exprime une suspension et le *Sam* une résolution. Enfin il existe trois tempos principaux qui contiennent de multiples subdivisions : *Vilambit Lay* (tempo lent), *Madhye Lay* (tempo moyen), *Drut Lay* (tempo rapide).

3- Développement, structure d'élaboration et éléments esthétiques de l'interprétation

Après avoir décrit le système mélodique et rythmique, nous allons nous intéresser aux éléments esthétiques et symboliques de l'interprétation traditionnelle à travers une description et une réflexion autour de trois concepts qui permettent bien d'en cerner l'« esprit » : *Ras*, *Bhakti* et *Bhasya*.

a- *Ras* : le sentiment esthétique

Même si est n'a pas de fonction liturgique ou rituelle directe, cette pratique musicale tire son origine et son inspiration du religieux, dans l'esthétique musical : l'interprétation du *Rag* doit faire naître un sentiment émotionnel d'extase appelé *Ras* et c'est la raison du caractère sacré qu'on attribue à la musique. *Ras* est un mot d'origine sanskrite qui peut se traduire par

²⁹ Cette notation en tableau provient du système de notation traditionnelle (*Swar Lipi*) utilisée dans les ouvrages musicologiques tel le *Kramik Pustak Malika* de V.N. Bhatkhande

”goûter”, mais il fait partie de ces mots sanskrits qui ont plusieurs sens, suivant leur utilisation. Rao Survanalata³⁰ nous donne une histoire sémantique du mot *Ras*. Il a été premièrement utilisé dans les *Veda-s* dans lesquels *Ras* avait le sens matériel de ”jus de la plante soma”, une plante aux propriétés enivrantes utilisée dans certains rites religieux. Dans les hymnes issus de ces mêmes *Veda-s*, le mot *Ras* signifiait ”lait”, ou quelque chose qui dénote une saveur. Ce n’est que plus tard, dans les *Upanishad-s*, que *Ras* prend un sens plus abstrait. La particularité de ces écrits est d’avoir orienté les concepts philosophiques védiques vers l’idée d’un mouvement du particulier vers l’universel ; c’est ainsi que *Ras* prend le sens plus abstrait d’”essence”. Enfin dans l’un des *Upanishad-s*, nommé *Taittiriya*, *Ras* acquiert un sens philosophique lié à la symbolique cosmologique, étant présenté comme ”l’ultime réalité ”, ou ”l’effacement devant l’absolu”. Parallèlement, Le *Ras* devient la préoccupation majeure dans les arts et la musique, et il est décrit comme une expérience qui projette l’individu dans l’universel, avec un total effacement de l’ego, et donc une totale identification à l’œuvre artistique. Pourtant il est clair que ces sentiments ne sont pas ceux de la vie de tous les jours, car une distance esthétique est créée avec les véritables émotions : le récepteur du *Ras* perçoit tel sentiment de façon détachée, dépersonnalisée, hors des concepts de temps et d’espace. Il atteint alors un état de délivrance des passions, un peu comme dans le concept de la *catharsis* d’Aristote. Concrètement, au niveau musical le *Ras* est l’atmosphère créée par le *Rag*, qui provoque un ravissement esthétique.

b- Bhakti : la ferveur dévotionnelle

La conception de l’interprétation s’explique aussi dans son lien avec le concept philosophique et religieux de *Bhakti* comme l’a montré Fabrice Contri³¹ : la *Bhakti* est la recherche d’une communication personnelle, profonde et directe avec les divinités, au-delà des rituels ou de pratiques liturgiques. Ainsi, l’individualité dans la création n’est pas la valorisation, l’exhibition de sa personnalité, mais la signification d’une relation personnelle avec le divin. La *Bhakti* est l’idée d’une union mystique avec la divinité, et cette totale dévotion s’exprime à travers l’extase, l’exubérance, la prolifération des représentations. Le dévot cherche inlassablement une expression plus complète de sa foi et de son émerveillement. Cette conception explique la nature de la structure d’élaboration des *Rag-s*, et ceci, quel que soit le genre vocal ou instrumental : cette élaboration exprime une exacerbation graduelle du sentiment de ferveur et, encore une fois dans la multiplication des stratégies et des modes de présentation des éléments matriciels.

Cet amour mystique se traduit par un jeu avec le désir dans l’exploration des matrices, une notion primordiale dans certaines branches hindouistes shivaïtes. Prenons l’exemple de l’exploration mélodique des *Swars* (notes) à l’intérieur d’un *Rag* : on présente une note, puis on brode autour en utilisant une note supérieure en lui donnant de plus en plus d’importance, et en se détachant de la précédente, on fait désirer cette nouvelle note puis on la présente franchement, etc., ce qui implique une construction holistique du développement. Cette approche est désignée par le terme de *Barhat*, qui est particulièrement prégnante dans l’élaboration du *Alap Jor Jhalla* (les parties internes du prélude à l’élaboration d’un *Rag*), initialement issue du genre vocal *Dhrupad*. Cette approche de la note est un basculement, va-et-vient, sans brutalité, dans une intensité émotionnelle graduelle.

³⁰ Survanalata (2000)

³¹ Contri (2004).

Patrick Moutal a comparé l'esthétique de ce développement à une relation affective proche du jeu de la séduction, une sorte de « cache-cache » amoureux. L'approche de la note est décrite dans un mouvement cyclique de trois phrases : l'approche, l'union, et la séparation³².

Patrick Moutal a comparé l'esthétique de ce développement à une relation affective proche du jeu de la séduction, une sorte de « cache-cache » amoureux. L'approche de la note est décrite dans un mouvement cyclique de trois phrases : l'approche, l'union, et la séparation³³.

c- *Bhasya* : la tradition des traités d'exégèses scientifiques philosophiques

Enfin, on peut comprendre la nature des formes et matrices musicales ainsi que leur interprétation l'interprétation au regard de la tradition littéraire sanskritique (*Shastra*) autour des grands traités théologiques, philosophiques et scientifiques, notamment la pratique du commentaire, qui est une reformulation et une augmentation, un ajout sous la forme d'une extrapolation de la tradition.

Ces traités de la tradition sanskrite sont caractérisés par la présence de nombreux systèmes de classification. Ces systèmes servent en effet de moyens mnémotechniques, même s'ils ne sont pas théorisés en tant que tel. Cet effort de concision et de synthétisme peut être vu comme une conséquence de la faible circulation des textes en Inde (se présentant souvent sous forme de manuscrit sur bois, feuilles d'arbres) due à leur coût. En fait la mémorisation est vue comme le seul moyen d'intérioriser le savoir et donc le seul moyen de le *comprendre* véritablement, en le réactualisant constamment. Chaque élément de savoir est décrit par de multiples systèmes de classification, d'étiquetage, qui peuvent paraître au premier abord excessifs. Un exemple célèbre de cette conception est celui du « *Palm leaves* », un traité de grammaire sanskrite écrit par Panini au 5^{ème} siècle av. J.C, sur des feuilles de palmiers. En 32 pages, Panini a décrit toute la grammaire sanskrite, qui est pourtant particulièrement difficile et complexe. On pouvait alors mémoriser les 32 pages et intérioriser la connaissance. Jusqu'à aujourd'hui, les grammairiens décodent, commentent et spéculent sur ce texte, et en font à chaque fois une reformulation personnelle. L'Inde ancienne a aussi développé très tôt une science des mathématiques abstraites très évoluée en lien avec la technologie de l'écrit³⁴ : on attribue l'invention du zéro aux Indiens. Ce concept du zéro est en effet né de la spéculation autour de *Brahma* : décrire l'absolu ou le tout ne peut se faire par le un qui est déjà une manifestation matérielle: le zéro est lié à l'infini et il est sous-jacent à l'immanence. Ainsi, dans la musique, même si la transmission des savoirs se fait entièrement oralement dans la tradition musicale, il existe une tradition de théorisation littéraire qui discute du système, classe les modes et les *Rag-s*, discute des effets de la musique de façon scientifique et poétique. Ces écrits contiennent des notations sommaires et squelettiques. On décrit les *Rag-s* par un discours, ou par des systèmes de classification : « dans tel *Rag* on prend telles notes dans tel contexte, sans prendre trop celle-là sinon on montre tel *Rag* ; dans ce *Rag* telle note est prépondérante, telle région ; ce *Rag* peut se résumer à telle formule » etc. Cet effort de catégorisation et de classification, des techniques issues de la méthode graphique, permettent une intériorisation des connaissances et servent l'oralité.

³² Moutal (2012), p.73

³³ Moutal (2012), p.73

³⁴ GOODY (1977). Selon lui l'écrit entraîne classification, comparaison, combinaison, listage exhaustif.

Cette théorisation a en effet eu une influence sur les aspects cognitifs de la pratique musicale comme dans l'utilisation orale d'une terminologie issue des systèmes de classifications pour transmettre et interpréter le répertoire. Cette terminologie permet aussi de combiner plus facilement différents concepts musicaux, la combinaison étant un des aspects essentiels de la création dans le contexte du *Hindustani Rag Sangit*. Un exemple très représentatif de cette pensée combinatoire est le système *Merukhand* de permutations (*Swar Prastar*) et de combinaisons (*Swar Vistar*). Il est théorisé dans le *Sangitratnakar* (13^{ème} siècle) un traité de référence en sanskrit sur la science musicale³⁵.

4 – La transmission traditionnelle : le *Guru-shyshya Parampara*

La relation de maître à disciple s'inscrit premièrement dans un contexte hindouiste d'origine antique : le terme *Upanishad*, qui désigne un ensemble de traités constituant avec les *Véda*-s la plus ancienne trace écrite de la philosophie indienne hindouiste, signifie littéralement "être assis à côté de" : c'est l'enseignement du maître, que l'on reçoit par sa parole en sa compagnie. Plus tard, le *Mahabharata*³⁶ raconte les enseignements de Krishna à Arjuna, le *Ramayana* ceux de Rama à Hanuman. Ces textes montrent les aspects essentiels de la relation entre le *guru* et le *Shishya*. Cette relation est définie par une communication spirituelle, dont la reconnaissance formelle s'effectue sous la forme d'un rite, qui engage la responsabilité du maître vis-à-vis du disciple; en retour, ce dernier a un devoir de gratitude. Le musicologue Jean During, qui a travaillé sur la notion de tradition dans les musiques d'Asie centrale et surtout d'Iran, a bien décrit les valeurs qui sous-tendent cette relation³⁷. Il a montré que les pratiques liées à la transmission au sein des *Gharana*-s aujourd'hui en Inde, étaient de même nature que l'initiation d'un disciple à la gnose mystique dans le soufisme (nommée '*erfan*'), notamment présente en Iran ; même si l'origine de l'enseignement de maître à disciple apparaît avec la pensée védique comme nous venons de le voir, During avance que les pratiques soufies ont eu une grande influence sur cette relation de maître à disciple en Inde du Nord. La majorité des *Gharana*-s en Inde du Nord ont émergé à la fin du 18^{ème} siècle, et l'auteur pense que les idées soufies présentes dans les cercles chiites ont été un modèle pour la formalisation de l'enseignement dans les *Gharana*-s. During met en avant la notion de don, qui est plus la transmission d'une valeur que l'offre d'un bien : cette approche justifie le caractère hermétique ou même parfois ésotérique de la relation, formalisé dans le rite : en Inde le rituel appelé *Gandha Bhandan* lie le maître au disciple. Ainsi, le caractère initiatique de la transmission ne serait pas la conséquence de la difficulté technique de l'enseignement, ou d'un souci de réserver l'exclusivité du savoir à un nombre restreint, il s'agirait plutôt de préserver une vérité de la corruption, de la vulgarisation, ainsi que la vénération qui s'y attache. Ce don provoque une obligation morale de la part du maître comme du disciple. De ce fait, tous les maîtres se

³⁵ Voir p.7

³⁶ Le *Mahabharata*, développé progressivement des temps védiques jusqu'au 6^{ème} siècle de notre ère, est un des deux plus grands poèmes épiques de l'Inde avec le *Ramayana*, et eut une influence considérable sur la pensée et les coutumes indiennes. Il suit l'expansion et l'installation de la civilisation indo-aryenne, témoin littéraire d'une grande transformation de la société indienne, où la philosophie et les idées contemplatives bouddhistes remplacent progressivement l'éthique guerrière qui prévalait dans les *véda*-s.

³⁷ During (1994.), p.353-356

réclament eux-mêmes constamment de leur propre *guru*. Tous se considèrent à cet égard comme des élèves.

Il est remarquable que cette attitude soit encore adoptée de façon très rigoureuse par les musiciens, même les plus progressistes : le célèbre sitariste Ravi Shankar, qui a innové dans la musique instrumentale et dans certaines méthodes pédagogiques, se montre très orthodoxe quant à l'application du rite d'allégeance appelé *Ganda Bandhan*, qui lie le maître à l'élève³⁸. Ravi Shankar s'est toujours réclamé d'une lignée de musiciens appelée *Senia Gharana*, et de son propre *guru*, *Ustad Allaudin Khan*, réputé pour sa sévérité et ses colères légendaires³⁹. Notons au passage que Ravi Shankar est hindouiste, alors qu'Allaudin Khan était de confession musulmane, ce qui montre que le clivage religieux n'existe pas dans cette relation.

Cet enseignement ritualisé, qui a été perpétué au sein des *Gharana*-s, s'explique aussi par la recherche de préservation d'un style. Pourtant idéalement il ne s'agit pas dans ce contexte de maintenir ou de préserver, mais bien de transformer. Même si le maître est un modèle, il ne s'agit en aucun cas de former des clones de ce dernier, même si un certain nombre d'éléments stylistiques de base sont conservés dans la transmission. Le maître doit conduire le disciple à réaliser sa propre appropriation de la tradition. Gardons l'exemple d'Allaudin Khan, figure emblématique de l'enseignement en Inde. Celui-ci a formé deux des plus grands interprètes de la musique de *sitar* contemporaine (Ravi Shankar et Nikhil Banerjee), qui, même s'ils ont une base stylistique commune, ont chacun un style bien distinct et personnel. Dans le même ordre d'idée, Ravi Shankar dit qu'un musicien qui a reçu une telle formation « reste solide comme un chêne, inébranlable face à l'influence des autres styles »⁴⁰. R. Shankar fait ici référence aux styles des autres musiciens "concurrents" dont il veut se distinguer.

Il y a donc une continuité de la pratique dans le respect des anciens. L'innovation est stimulée, mais toujours dans le respect des anciens. Jean During a explicité cette notion d'innovation dans le contexte de l'*Hindustani Rag Sangit*⁴¹ : D'une part le disciple ne peut imiter à l'identique tout ce que le maître enseigne, d'autre part on considère que, sans marquer de rupture avec les matrices (*Rags*, *Tals*, Structure d'élaboration, etc.), chaque époque à sa musique. Le changement procède de l'intérieur, et non de l'extérieur : l'innovation est acceptée si les maîtres/autorités l'acceptent ou l'initient. Il s'agit de posséder une parfaite connaissance des formes traditionnelles avant de les dépasser. L'évolution de la tradition se fait donc progressivement dans les mains des maîtres.

Concernant le renouvellement des formes, par exemple la création de nouveaux *Rags*, on note que ce n'est pas un critère de créativité. Le musicien indien cherche la nouveauté non pas comme on l'entend en occident : la nouveauté n'est pas dans le matériel musical, mais dans la façon dont la qualité de la perception perçoit : c'est un vieil air entendu d'une nouvelle oreille. Ce travail sur la qualité de la perception fait partie intégrante de la formation de l'apprenti musicien.

³⁸ Slawlek (1987), p 158.

³⁹ Ravi Shankar explique par exemple tout au long de son autobiographie (*Musique, ma vie*, Paris : Stock, 1980) qu'Allaudin Khan battait parfois ces étudiants et ne tolérait aucune faute. Patrick Moutal raconte qu'Allaudin Khan faisait subir à son fils, le célèbre sarodiste Ali Akbar Khan, "frère par le *guru*" (*guru bhai*) de Ravi Shankar, des châtiments extrêmes : il lui attachait par exemple ses longs cheveux à un crochet, fixé au plafond, durant toute la nuit, ce qui l'obligeait à se tenir éveillé pour pratiquer ... (Entretien avec Patrick Moutal, mai 2002).

⁴⁰ Cité par During (1994) p 354.

⁴¹ Ibid

5- Principaux genres de la musique hindoustani

a- Genres vocaux

- *Dhrupad*

Son nom est dérivé des mots "*Dhruva*" (pieds) et "*Pada*" (mots). Son origine serait liée aux joutes d'improvisation sanskrite. Le *Dhrupad* se développa sous l'impulsion du Raja Man Singh (1486-1525) à Gwalior. Il fut perfectionné par de célèbres musiciens comme Haridas et son fameux disciple Myan Tansen à la cour de l'empereur Akbar. Le *Dhrupad* tire son origine de la *Prabandha*, un genre cité dans des textes sur la musique, comme le *Sangitratnakar*⁴². La *Prabandha* était une composition fixe basée sur le *Rag*, qui contenait une organisation en 4 parties : *Shtaye*, *Antra*, *Sanchari*, *Abhog*, une structure reprise dans le *Dhrupad*. La particularité du *Dhrupad* est l'utilisation de la forme *Alap*, et le développement d'improvisation autour du *Bandish* (thème) Le *Dhrupad* est chanté sur des textes dévotionnels et mystiques et sa musique est pleine de dignité. Le *Dhrupad* est aussi interprété instrumentalement, notamment à la Rudra Vina. Aujourd'hui, ce genre est relativement rare en Inde, mais connaît un revival notamment en occident par le travail de démocratisation de la famille Dagar.

-*Khyal*

Le *Khyal* semble apparaître au début du 18^{ème} siècle dans les cours moghols, sous le règne de Muhammad Shah Rangile (1719–1748). À une nouvelle époque correspond une nouvelle esthétique. Ainsi le *Khyal* se caractérise par un foisonnement d'ornementations et d'improvisations virtuoses. *Khyal* est un nom qui vient d'un mot arabe et qui signifie «imagination». On pense que cette forme a subi l'influence du *Qawwali*, un type de chant dévotionnel soufi. Le *Khyal* est composé de deux parties : le *Bada Khyal* (grand *Khyal*), en tempo lent (*Vilambit Lay*), et le *Chhota Khyal* (petit *Khyal*), dans un tempo rapide (*Drut Lay*)

Aujourd'hui le *Khyal* est représenté par différentes *Gharana*-s, qui sont désignées par la ville d'exercice du fondateur de la lignée : Kirana (Abdul Karim Khan) Agra (Faiyaz Khan), Jaipur (Alladiya Khan), Patiala (Bade Ghulam Ali Khan), Indore (Amir Khan).

-*Thumri*

Le *Thumri* est un genre qui regroupe différents types de chants semi-classiques comme le *Dadra*, le *Hori*, ou encore le *Chaiti* ; ces formes semblent apparaître durant le 19^{ème} siècle sous le règne de Wajid Ali Shah (1822-1887).

Les textes sont en langue Braj, dialecte provenant de l'état actuel de l'Uttar Pradesh (pointe nord-est de l'Inde, près du Népal) et traite de l'amour mystique, notamment entre Krishna et Radha.

On les appelle semi-classiques, car, s'ils sont basés sur des *Rag*-s, ils permettent une certaine liberté dans les règles. On a une préférence pour certains *Rag*-s dans le *Thumri* (comme *Pilu*,

⁴² Cf p.7

Kafi, Khamaj, Bhairavi, Gara, Tilak Kamod). Son interprétation est caractérisée par une grande sensualité.

Cette tradition a été portée par des interprètes emblématiques tels que Rasoolan Bai, Begum Akhtar, Siddheshwari Devi, Girija Devi et Channulal Mishra, Shobha Gurtu, Noor Jehan, Prabha Atre. De nombreux chanteurs de *Khyal* chantent aussi le *Thumri*, et il existe une influence réciproque des deux genres.

b- Genres instrumentaux :

Ils se sont construits en prenant différents éléments de ces trois genres. Certaines *Gharana-s* privilégient certains aspects de tel genre.

La musique instrumentale semble exister dès les origines de la civilisation hindouiste, mais a longtemps rempli la fonction d'accompagner la musique vocale ou la danse. Ainsi la musique instrumentale va imiter ou s'adapter à la musique vocale, considérée comme un genre supérieure. Les instruments à vent (*Shanaye, Bansuri*) vont imiter directement la musique vocale, son ornementation et son répertoire, ainsi que les vièles (*Sarangi*). Ces instruments bénéficient en effet d'une continuité du son, à la différence des luths : *Sitar* et *Sarod*. Ainsi, même si la musique vocale reste le modèle (*Gayaki ang*), des styles plus instrumentaux vont donc être créés (*Tantrakari ang*)

Les musiques instrumentales ont acquis une autonomie assez récemment. On remonte la première grande tradition instrumentale autonome au *Bin*. Progressivement il a été remplacé par le *Sitar* et le *Sarod* à partir du 17^{ème} siècle. Les instruments avaient par le passé de grandes disparités de conception, mais se sont standardisés progressivement. On note que les grands maîtres ont en général un instrument dont la conception leur est propre, repris par leur disciple et au-delà. La standardisation des styles a conduit à une plus grande standardisation des instruments. Avec l'avènement de la popularité de la musique instrumentale dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, il existe maintenant une grande variété d'instruments traditionnels en Inde du Nord, les plus populaires étant le *Sitar*, le *Sarod*, le *Bansuri*, le *Shahnai*, le *Sarangi*, le *Santour*, les *Tabla-s* ou encore le *Pakhawaj*.

Après cette présentation des fondamentaux de la musique *hindoustani* dans une perspective musicologique, esthétique et anthropologique, nous allons nous intéresser à sa situation actuelle en Inde et en occident, ce qui nous amènera à interroger les représentations de la musique *hindoustani* dans la pensée occidentale.

C- Etat des lieux de la pratique et de l'enseignement de la musique *hindoustani* en Inde et en occident.

1- Situation en Inde

a- Présence et diffusion de la musique hindoustani : un état des lieux dans l'Inde contemporaine

Aujourd'hui on trouve en Inde une audience qui s'est considérablement élargie depuis les assemblées de connaisseurs dans les cours des nawabs et des maharajas. À partir de la première moitié du 20^{ème} siècle, avec la fin du mécénat princier, certains musiciens et théoriciens comme D.V. Paluskar ou V.N. Batkhande ont initié une vaste entreprise de démocratisation de la musique dans l'organisation de concerts et de conférences démonstrations autour des grands maîtres de la musique vocale *hindoustani*⁴³. Cette démocratisation était premièrement dirigée vers la classe moyenne et aisée hindoue, éduquée dans les universités anglaises, et qui s'apprêtait à gouverner lorsque les Anglais auraient été chassés. Il s'agissait donc de revaloriser la musique qui n'était alors pas politiquement correcte, étant associée à la luxure et interprétée par des illettrés (musulmans en l'occurrence)⁴⁴. Ces conférences démonstrations permirent aussi aux musiciens de se constituer un public, et donc par extension un marché. Les musiciens devaient en effet maintenant assurer leur train de vie qui n'était plus pris en charge par un mécène. On peut citer les cinq mémorables *All India Music Conferences* dirigées par V.N. Bhatkhande à Baroda, Delhi, Lucknow (deux conférences) et Bénarès. Batkhande est ainsi connu pour être le père des conférences musicales. Dans ces conférences, en plus de la performance des grands interprètes, des musiciens et musicologues venus de différentes régions de l'Inde du Nord venaient échanger leur point de vue sur différents aspects de la musique *hindoustani*.

La scène de la musique *hindoustani* est marquée depuis par la présence de grands festivals annuels. Il en existe aujourd'hui un grand nombre dans tout le pays, qui réunissent les amateurs de musique *hindoustani* pour venir écouter les interprètes les plus en vue. Les festivals les plus réputés : Dover Lane Music (Kolkata), Sangit Natak Academy (New Delhi), Harballabh Sangeet Sammelan, ITC SRA Sangeet Sammelan (Kolkata), Saptak Festival of Music, Sawai Gandharva Bhimsen Festival, Swara Samrat Festival ou encore le Tansen Samaroh, Mahar Festival. De nombreuses associations (à financement privé), comme Sangit Sabha, Gana Sabha, Sangam, Music Academy, Music Society, organisent régulièrement des concerts⁴⁵.

Au cours du 20^{ème} siècle, en lien avec le développement des universités, on assiste à la multiplication des ouvrages sur les aspects esthétiques, théoriques, scientifiques de la musique,

⁴³ Certains amateurs fortunés comme Jeeanlal Mattoo (Lahore) et Lala Babu (Kolkata) ont aussi permis l'organisation de tels événements.

⁴⁴ Tout une idéologie autour de la décadence de la musique actuelle et la création de l'idéal d'une Inde antique pré musulmane avait été développée en même temps par les Britanniques et cette nouvelle intelligentsia nationaliste hindoue.

⁴⁵ Delvoye (2006) p.770

ou encore des éléments biographiques sur les musiciens, et à l'apparition de magazines réguliers. La naissance et le développement des médias eu ainsi un impact considérable sur la diffusion et l'élargissement de l'audience de la musique *hindoustani*. La All India Radio (AIR), la société de radiodiffusion nationale indienne, propose des émissions hebdomadaires autour de la musique *hindoustani*, diffuse des enregistrements et des concerts, et constitue un fonds d'archive extrêmement vaste. Certains musiciens renommés, comme Ravi Shankar (directeur de la programmation musicale de 1949 à 1956), Pannalal Ghosh, S. Gopalakrishnan, T.K. Govinda Rao se sont associés à l'AIR durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle. L'AIR, dont l'audience couvre tout le pays, organise tous les ans le Akashvani Sangeet Sammelan, un festival radiodiffusé sur les ondes, et qui présente les artistes les plus éminents ou de jeunes artistes prometteurs de la musique *hindoustani* et *karnatik*. L'AIR engage des musiciens de façon permanente (*Staff Artist*, musiciens accompagnateurs) ou occasionnels (*Casual Artists*, musiciens solistes), et devient ainsi le plus grand employeur des musiciens. Le recrutement se fait sur la base d'une évaluation (*Music Audition System*) décernant un grade. Il faut noter que l'AIR fait l'objet de beaucoup controverses, étant associée aux politiques ministérielles, et les programmeurs et le jury sont parfois accusés de non partialité. Certains genres sont minoritaires, d'autres sont sous- évalués (en particulier les genres folkloriques), il existe des conflits entre les directeurs des programmes et certains musiciens, voir certains groupes sociaux. Enfin, sur les chaînes de la Doordarshan, la société de télévision nationale indienne, des événements et de multiples programmes autour de la musique *hindoustani* sont diffusés.

Les premiers enregistrements de disques gramophones 78 tours datent des années 1925. Les enregistrements ont aussi contribué à l'élargissement de l'audience et à la popularisation des artistes de la musique *hindoustani*, au-delà du certain caractère élitiste de l'audience présente aux concerts. Les enregistrements (sur Vinyle, cassette puis CD) ont créé de grands bouleversements dans la musique⁴⁶ en créant le phénomène de l'archivage. Chacun peut accéder à la musique des grands maîtres des différents styles musicaux, au-delà des clivages des lignées de musiciens (*Gharanas*) pour les artistes et l'appartenance sociale pour les auditeurs grâce aux enregistrements effectués par des labels comme Music Today, Saregama, His Master's Voice. À partir des années 1990 surtout, on voit l'apparition et la multiplication de l'archivage des enregistrements vidéo de concert diffusés sur les ondes télévisuelles. Enfin l'apparition d'Internet a multiplié de façon extraordinaire ce phénomène, et il est maintenant possible d'accéder par l'intermédiaire de sites comme You Tube à des enregistrements audio et surtout vidéos d'un nombre impressionnant d'artistes plus célèbres ou moins célèbres, présents et anciens, mais aussi de musiciens amateurs non labellisés. On trouve sur Internet un nombre conséquent d'informations et de ressources (mais finalement peu recommandable dans une vision d'ensemble) accessible à tout individu quelque soit son appartenance sociale. Internet a aussi grandement accéléré l'exportation de la musique hors de l'Inde, et en particulier avec l'occident.

Depuis les années 1930 et jusqu'à aujourd'hui, l'industrie cinématographique, très important en Inde, a toujours utilisée la musique *hindoustani* et les grands interprètes dans leur production, ce qui a provoqué un vaste mouvement de popularisation vers toutes les couches de la société. Genre populaire par excellence, la musique de film détermine en grande partie le succès des *films*. Elle accède à une existence indépendante de la diffusion du film, bien que les auditeurs aient à l'esprit la relation avec le film d'où elle est tirée. Vidh Bharati, une chaîne de

⁴⁶ Cf p.12

l’AIR, diffuse depuis 1957 un nombre très important de musiques de film⁴⁷. Les musiciens les plus célèbres de la tradition *hindoustani* ont composés ou participé à la musique des films : on citera Satyajit Ray qui a fait appel à Ravi Shankar (trilogie d’Apu, 1955, 1956, 1959), Vilayat Khan (*Jalsagar* 1959) et Ali Akbar Khan (*Devi*, 1960), ou Naushad Ali avec le duo Amir Khan et D.V. Paluskar dans *Baiju Bavra* de (1957) qui marquera les esprits. Lata Mangeshkar atteint une dimension de superstar de la musique de film en enregistrant plus de 30 000 chansons dans plus de 2000 films. Bien sûr, la musique dans les films n’est souvent pas purement classique, et a toujours été un laboratoire d’expérience et de mélange musical entre la tradition musicale de l’Inde et notamment les musiques issues de l’occident (classique, jazz, puis rock, électronique, etc.). Aujourd’hui dans les films labellisés de façon large Bollywood, des compositeurs comme A.R. Rahman (qui utilise plutôt des éléments de la musique *Karnatik*) et le duo des frères Jatin Lalit (issus d’une famille de musiciens traditionnels de la Mewati *Gharana* et neveux de *Pandit* Jasraj, éminent vocaliste) continuent à perpétuer ce genre musical.

b- L’enseignement de la musique dans les institutions musicales indiennes

Jusqu’au 19^{ème} siècle, l’enseignement musical se faisait exclusivement dans la transmission traditionnelle de Maître à disciple (*Guru Shyshya Parampara*), dans le but de former des musiciens professionnels attachés au cours des nawabs et maharajas. Avec la fin progressive du mécénat, les musiciens ont cherché à étendre leur public et à faire connaître leur musique hors du cercle restreint des assemblées de cour, et dans un effort de démocratisation, certains ont créé ou intégré des institutions musicales. Ainsi, à la fin du 19^{ème} siècle, le système éducatif indien prend pour modèle le système britannique. Dans le but d’incorporer la musique dans ce système éducatif, des écoles et des centres musicaux apparaît, et l’enseignement est dispensé par certains grands interprètes de la musique *hindoustani*, issue des *gharana-s* (écoles traditionnelles). L’enseignement de la musique devient ainsi accessible à ceux qui n’appartiennent pas à une tradition familiale (*Khandan*), cependant les artistes traditionnels font parfois preuve d’un certain protectionnisme envers ces nouveaux venus, qui doivent faire leur preuve pour recevoir un vrai *Talim* (formation traditionnelle). Selon V. Deshpande, Moulabaksh Ghissekhan fut le premier chanteur à fonder une de ces écoles de musique, à Baroda (une ville de la région du Gujarat, à 400 km au nord de Bombay)⁴⁸. Vishnu Narayan Bhatkhande réorganisa cette école, et fonda dans le même temps une école dans la ville de Gwalior, nommé *Madhav Sangit Vidyalaya*, ainsi que dans la ville de Lucknow, le *Marris College of Music*. La création des universités va de pair avec la volonté de démocratiser la musique en direction de la classe moyenne aisé hindou.

À partir des années 1930, le système universitaire indien reconnaît la musique et la musicologie comme des disciplines. Des nouvelles méthodes et outils pédagogiques sont adoptés. Des textes de compilations de thèmes notés (*Bandishs* ou *Gats*) sont édités à cette occasion. V.N. Batkhande rédige le *Kramik Pustak Malika* et V.R. Patwardhan le *Rag Vijnanan*, qui contiennent, en plus de conseils pour la pratique vocale, des compilations immenses de thèmes dans une multitude de *Rag-s*, qui sont pour l’occasion analysés dans une méthode comparative, et à partir d’un système de classification. Chacun des auteurs va créer un système de notation (*Swar Lipi*). Dans les institutions musicales, des systèmes d’évaluation

⁴⁷ Delvoye (2006), p.773

⁴⁸ Deshpande (1987) p.148

sont mis en place⁴⁹. Dans les décennies qui suivirent, le nombre d'écoles et d'étudiant ne cesse d'augmenter.

Cependant les universités ont de plus en plus conscience de la nécessité de maintenir un enseignement de la musique par transmission orale de type *Guru-Shyshya*. L' University Music Center établie par la Mumbai University à partir de 1978, qui, bien qu'ayant adopté les outils et méthodes des temps modernes comme les enregistrements, les ressources Internet, fait bénéficier aux élèves d'un enseignement sous forme de tutelle par un seul enseignant, avec pour modèle la transmission de *Guru* à *Shyshya*. Les étudiants du Centre bénéficient aussi d'un enseignement autour de sujets liés à la musique comme la psychologie de la musique, l'acoustique, l'esthétique, une étude de la musique *Karnatik* (tradition musicale pratiquée et associée à certains états de l'Inde du Sud) et de la musique savante occidentale. Un autre élément de l'implication de l'état et des institutions dans l'étude de la musique est l'allocation de bourses d'études à une sélection d'élèves « méritants » qui généralement ont entre 18 et 25 ans, qui leur permet de se consacrer à l'apprentissage de la musique avec un maître, dans la tradition *Guru-Shyshya*⁵⁰. Aujourd'hui la Sangit Reaserch Academy (financé en grande partie par l' Indian Tobacco Company) à Kokatta, accueille des artistes de premier plan pour enseigner pendant de longues périodes. La SRA a accueilli des enseignants réguliers comme Hirabai Barodekar, Nisar Hussein Khan, Girja Devi, Latafat Hussein Khan, Nivruttibuwa Sarnaik en musique vocale, Budhadev Dasgupta, Ali Ahmad Hussain Khan, Partha Chatterjee en musique instrumentale. Certaines universités proposent ce type d'enseignement comme la Faculty Of Performing Arts de la Banaras Hindu University, la Faculty of Music de Delhi, le Department of Music de l'University of Mumbai.

Cependant, certains musiciens et commentateurs ont critiqué l'action de ces institutions musicales, car délivrant un enseignement superficiel et purement technique ou analytique, sans référence profonde avec la tradition, qui est incarnée dans le *Guru-Shyshya Parampara*⁵¹. D'autre part les institutions sont parfois tout simplement jugées inaptes à créer des artistes compétents. Ces critiques se justifient par la nature de l'interprétation dans la musique *hindoustani*, qui est la création d'un flot à l'intérieur des codes musicaux. La création de flot demande une imprégnation et une maturation très longue, d'où l'apprentissage et le rapport étroit à long terme avec le *guru*⁵². Enfin certains jugent que les institutions ont accéléré le phénomène de désintégration des écoles traditionnelles et stylistiques (*Gharana*) et de leurs spécificités, dans l'écoute, l'analyse et l'enseignement de différents artistes issus de différentes *Gharana-s*⁵³

⁴⁹ On peut trouver un exemple d'évaluation datant de la fin des années 70 provenant de la Performing arts University of Banaras sur le site du sitariste et enseignant (CNSMDP) Patrick Moutal à l'adresse : www.moutal.eu/images/stories/pdf/moutalcvlistpublic/cursusbhu.pdf

⁵⁰ Deshpande (1987) p.167

⁵¹ Dagar (1996)

⁵² "It is true that the fluid nature of north Indian classical music enhances the need for a guru". Pundit Goswami, cité par Jain, Varupi. (2005).

⁵³ Wim Van Der Meer (1977), Dagar (1996), Deshpande (1987)

2- La musique hindoustani et l'occident : Représentations culturelles, situation, enseignement.

Nous allons maintenant nous intéresser au rapport entre la musique *hindoustani* et l'occident, à travers une étude des représentations de cette musique en occident, puis un bref état des lieux de sa diffusion et de son enseignement.

a- La fabrication d'une représentation

On a coutume de désigner l'arrivée de la musique indienne en occident à partir des années 60. Pourtant pour comprendre la vision de la musique indienne il faut remonter à une histoire des représentations bien plus longues et complexe. Pour l'occident, l'Inde est depuis l'antiquité une Inde rêvée, propice à tous les fantasmes les plus exotiques. Ces mythes ont été, et sont encore, savamment entretenu par l'industrie du tourisme, mais aussi par les programmeurs culturels. Il existe en effet une longue histoire de mécompréhension de la culture indienne et de sa musique par l'occident. Ce problème de compréhension explique le fait qu'elle soit à chaque fois redécouverte, alors qu'elle est étudiée depuis plus de 200 ans en occident : découverte de l'ancien système musical, découverte de la culture indienne et par extension sa musique par les gouvernements coloniaux à des fins administratives, découverte de la musique indienne pour les entrepreneurs occidentaux du gramophone qui constitue un marché en Inde au début du 20^{ème} siècle, découverte de nouvelles images et de lieux romantiques pour des créations artistiques dans la musique savante et populaire occidentale, et pour la création d'une contre-culture à partir des années 60, découverte d'une tradition musicale vivante pour les ethnomusicologues et anthropologues au 20^{ème} siècle...

- L'imagerie colonialiste au 18^{ème} et 19^{ème} siècle

L'intérêt pour la musique de l'Inde en occident comme culture artistique commence à la fin du 18^{ème} siècle, avec les recherches de ceux qu'on appelait les orientalistes. Ces derniers, par l'étude de la langue (à travers l'étude du sanscrit) dont la musique est un corollaire, cherchaient initialement à reconstruire un âge d'or culturel prestigieux hindou, et donc libre de l'influence de la culture musulmane, en négligeant la culture vivante en Inde. Certains auteurs comme Edward Said, ont décrit les mouvements orientalistes comme un des moyens pour les colonisateurs de justifier leur domination, en se présentant comme des décrypteurs et préservateurs de l'histoire indienne pour les Indiens, plutôt qu'un mouvement pour la connaissance objective⁵⁴. Il fallait posséder l'Inde économiquement et culturellement. Le sanskrit devient une langue classique au même titre que le grec et le latin et la société indienne doit être étudiée au même titre que les sociétés antiques. La musique décrite dans ces anciens textes va alors être considérée comme la «vraie musique indienne», qui n'était pas corrompue par la culture musulmane. Il est intéressant de constater que les orientalistes ne s'intéressent aucunement aux arts qui fleurissent alors dans les cours des nawabs (apparition du *Khyal*, du *Sitar* et *Sarod*, etc...). Cependant, certains colons britanniques se sont efforcés de décrire et comprendre de façon scientifique la musique indienne qu'ils ont pu ou voulu percevoir, en

⁵⁴ Cite par Farell (1997) p.15, Edward Said *Orientalism Culture and Imperialism* (1979),

utilisant les méthodes héritées de leur culture musicale : description des intervalles et des modes, réduction des mélodies en notation. Mais la musique était un objet d'étude périphérique, car c'était un art qui intéressait moins que les temples, les miniatures, les légendes colorées, le sanskrit, et était difficile à appréhender avec la méthode des orientalistes, qui avaient besoin de documentation. Cependant, certains colons se sont intéressés à la musique contemporaine et il ont constitué des recueils notés d' « *hindoustani airs* » réarrangés pour les instruments occidentaux, en formulant des commentaires sur la musique perçue (petits condensés de perceptions et de représentations qu'on encore aujourd'hui certains de nos contemporains...) et parfois même en s'excusant en préface des recueils destinés à un public anglais, de la monotonie, de la répétition dans les pièces, du problème avec la fixation et la mesure qu'on les musiciens indiens etc.⁵⁵. Ainsi, tout au long du 19^{ème} siècle, avec la colonisation, on continue à parler de la musique par l'intermédiaire des textes passés, en jugeant son état actuel en décadence. Les « *hindoustani airs* » vont alimenter une imagerie autour d'une Inde mystérieuse et mystique, imagerie utilisée dans les opéras, les ballets et les chansons populaires anglaises et européennes. L'image de la danseuse séduisante devient ainsi la quintessence de l'Inde mystérieuse et sensuelle.

- Apparition de la musique hindoustani sur la scène occidentale, représentations contemporaines de la musique hindoustani au 20^{ème} siècle

Le 20^{ème} siècle est un tournant dans la compréhension de la musique de l'Inde par les occidentaux, avec d'une part l'invention du gramophone, et d'autre part avec la venue d'artistes-ambassadeurs qui se sont donnés pour mission d'éduquer l'occident sur leur art et leur culture. Le voyage du musicien soufi Hazrat Inayat Khan (1882- 1927), est représentatif des problématiques que les artistes indiens vont rencontrer en occident⁵⁶. Hazarat Hidayat Khan avait pour ambition de créer un ordre soufi universel (création de l'Ordre Soufi d'Occident en 1914),⁵⁷ mais il s'est confronté à la vision matérialiste et hédoniste de l'occident, en opposition avec ses préceptes soufis. Pour lui la musique était alors le meilleur véhicule pour enseigner ces préceptes. Sa musique sera parfois bien reçue, comme à Paris par Debussy⁵⁸, mais il dut composer avec cette culture populaire hédoniste où se portait l'intérêt pour l'Inde. Hazarat Inayat Khan fut la première prise de conscience par l'occident d'une Inde spirituelle et religieuse, et on peut dire le point de départ de la connexion permanente en occident entre musique indienne et religion.

Dans la deuxième partie du 20^{ème} siècle, l'intérêt pour la musique *hindoustani* évolue et couvre des sphères sociales et culturelles diverses révélant des ambiguïtés dans sa perception par l'occident. En 1955, est enregistré « *Music of India, Morning and evening ragas* », interprété par le joueur de *Sarod* Ali Akbar Khan, et commenté par Yehudi Menuhin. Cet enregistrement signe le début d'un nouveau regard, cette fois-ci admiratif pour la musique *hindoustani* dans les milieux de l'avant-garde de la musique savante occidentale et des musiques improvisées. À partir de 1961 Ali Akbar est invité par Rosette Renshaw pour

⁵⁵ Cité par Farell (1997) p.33 , William Hamilton Bird, *The Oriental Miscellany*, 1789

⁵⁶ Farell p.145

⁵⁷ Hazarat Inayat Khan, qui a résidé en France à Suesne, a étendu son mouvement en France , en Hollande, en Angleterre en Allemagne, aux USA, au Canada, en Russie et en Australie

⁵⁸ François lesure, *Claude Debussy* , Pais, Fayard, 2003, p. 360

enseigner la musique indienne à l'Université de Montréal au Canada⁵⁹. Des rencontres entre musicologues occidentaux et indiens sont organisées comme à l'Edinburgh Music Festival (1963), le Commonwealth Music Festival (1965), l'East West Conference of New Delhi (1964)⁶⁰.

Des musiciens comme Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Vilayat Khan, Bismillah Khan, Alla Rakha, Kishan Maharaj, Chaturlal vont populariser la musique *hindoustani* dans les milieux avant-gardistes. Dans cette popularisation, Ravi Shankar occupe une place spéciale, et reste aujourd'hui le seul musicien indien qui a marqué durablement tous les milieux de la société en occident. Yehudi Menuhin rencontre Ravi Shankar en 1952, et à partir de là s'instaurent une amitié et une admiration réciproque. À partir de 1956, Ravi Shankar fait sa première tournée en occident comprenant l'Angleterre, les USA et l'Allemagne et enregistre la même année en Angleterre son premier disque en grand format pour EMI (« *Three Ragas* ») dont il écrit lui-même le livret. Ravi Shankar en effet va développer un zèle unique dans l'explication et la diffusion de la musique *hindoustani* à l'occident. De par sa connaissance de l'occident⁶¹, il est un ambassadeur idéal de la rencontre *East-West* et expérimente de nombreux croisements entre les musiques occidentales et la musique *hindoustani*. Ravi Shankar est ainsi connu pour ses collaborations notamment avec des artistes occidentaux. Parmi ces nombreuses collaborations et expérimentations, citons Yehudi Menuhin (*East meet West*), Phillip Glass (« *Passages*, 1990), le flûtiste Jean Pierre Rampal, il compose un concerto (*Raga Mala* 1981) dirigé par le chef d'orchestre Zubin Mehta etc.

Au USA, Ravi Shankar va attirer d'abord une petite audience faite de musiciens de Jazz post-be-bop et d'avant-garde qui sont intéressés par l'improvisation et les structures modales, et sont fascinés par la maîtrise technique des musiciens indiens⁶². Il rencontre John Coltrane, et enregistre un disque avec Bud Shank (« *Improvisations* », 1962). Par la suite il travaille avec notamment Eric Dolphy, John Coltrane, John Handy, et plus tard Don Ellis, Collin Wallcott. On remarque toutefois dans les enregistrements qu'il conserve une distance esthétique, et conserve la technique et le langage de la musique *hindoustani*. Cet intérêt pour la musique *hindoustani* va perdurer chez des artistes comme Miles Davis, Yusef Lateef. Dans les années 70, le guitariste John McLaughlin fonde le groupe Shakti, qui va durablement marquer les esprits, et réalise une fusion inédite, entre des éléments du Jazz et des traditions *hindoustani* et *Karnatik* de la musique indienne. Shakti qui se reformera plus tard en Remember Shakti, a accueilli et popularisé en occident des musiciens comme Zakir Hussein, Hariprasad Chaurasia.

Parallèlement à ces deux mouvements dans les milieux classiques et jazz, apparaît à partir des années 60, un fantastique engouement par la jeune génération qui croit voir dans la culture indienne un écho à leur aspiration à de nouvelles valeurs, plus pacifiques et spirituelles, en opposition avec la société matérialiste occidentale. Dans la musique populaire non seulement le timbre des instruments indiens comme le *Sitar* est utilisé, mais une imagerie autour d'une Inde mystique et psychédélique leur sont associés. Ainsi durant cette période, le sitariste Ravi Shankar va être associé à la culture rock et participe aux grands festivals de la « contre-culture » (Woodstock en 1969, Monterey Festival en 1967). À maintes reprises, malgré sa participation à ces manifestations, il va dénoncer cette incompréhension face à la culture et la

⁵⁹ Lavezzoli (2006) p.3

⁶⁰ Deshpande (1987) p 128

⁶¹ Ravi Shankar a accompagné enfant son frère Uday dans une tournée qui comprenait les USA, l'Angleterre, l'Allemagne et la France où il a résidé pendant quelques temps.

⁶² Lavezzoli (2006) p.61

musique indienne. Rappelons que celui-ci est rentré dans la culture populaire par l'intermédiaire du Beatles Georges Harrison, qui est devenu son élève et a introduit l'univers sonore de cette Inde psychédélique dans certains titres du groupe⁶³. Il s'est construit autour de ce phénomène une association entre la musique et une pseudo-philosophie, un mélange culturel magico-mythique composé d'éléments de religion et de culture indienne comme le yoga et la méditation, et les drogues hallucinogènes notamment.

Enfin, à partir des années 80, avec la prise de conscience de l'intérêt grandissant du grand public pour les traditions musicales venues des quatre coins du globe, née une esthétique musicale dont le mot d'ordre serait l'interculturalité dans les musiques populaires contemporaines, par la rencontre entre des musiciens d'origines diverses autour de la fabrication d'une musique mélangeant instruments aux sonorités exotiques et formes et matériels électroniques et informatiques de la production musicale occidentale. Portée par l'idéologie du métissage, la World music est le reflet d'une mondialisation de la culture, et pas seulement son occidentalisation⁶⁴. D'abord enclin à une sympathie pour ce mouvement, les amateurs de musique traditionnelle vont cependant rapidement déchanter au vu des différences entre leurs conceptions et celles de la World Music. La World Music va devenir un marché plus qu'une esthétique, et les producteurs vont s'évertuer à inventer une sorte d'homogénéité de la World Music, en formant un syncrétisme réducteur et ingénu grâce aux techniques du studio. Certains y ont vu, sous couvert d'une ouverture du Nord vers le Sud, un diktat de l'interculturel imposé par la société moderne occidentale, avec une nécessité pour les participants de mettre de côté leur spécificité en cherchant systématiquement des points de convergences⁶⁵.

Le *Qawwali* a eu un succès considérable en occident, par la figure de Nusrat Fateh Ali Khan (1948-1997). Pratiqué en Inde du Nord et au Pakistan principalement, le *Qawwali* est un genre musical dévotionnel soufi interprété autour des *Dargahs*, les tombes des saints soufis. Les textes, le plus souvent en ourdou, sont de la première importance, car transmettent le message soufi à travers une poésie complexe et mystique parfois ambigu, sous forme de prière extatique à Allah ou à ses prophètes, et dans la recherche d'une union mystique avec le divin. La forme musicale⁶⁶ qui apparaît à l'auditeur occidental lui semble proche de sa sensibilité, par exemple l'intensité extatique que procure cette musique, le contre temps marqué par le battement des mains proche du *off-beat* du rock, et, tout en mettant de côté le texte qu'il ne comprend pas, qui pourtant représente l'élément le plus important du genre. Un des aspects essentiels du succès du *Qawwali* est qu'on peut le danser, à la différence des genres de la musique *hindoustani* comme le *Khyal*, qui propose des structures rythmiques plus complexes et cachées. Ainsi le *Qawwali* possède tous les éléments du succès en occident : la virtuosité des interprètes, des structures rythmiques entraînantes, et bien sûr la connexion avec le mystique et le religieux. Nusrat Fateh Ali Khan est connu pour ces expérimentations dans la World Music qui lui ont valu un énorme succès international, expériences dans lesquelles il va introduire au genre *Qawwali* des guitares rocks, des synthétiseurs, des boîtes à rythmes et des influences issues des

⁶³ *Norwegian Wood* dans l'album Rubber Soul EMI, Londres (1965)

⁶⁴ Aubert (2001) p.101

⁶⁵ Aubert (2001) p.104

⁶⁶ La musique dans le *Qawwali* contient des éléments proches de la musique hindoustani, comme l'utilisation de *Rag-s* (mais de façon moins rigoureuse) et de *Tal-s* (bien qu'utilisant des formes spéciales). Un ensemble de musique *Qawwali* est habituellement constitué de deux chanteurs solistes et d'un chœur (qui marque les contretemps dans un battement des mains), d'un joueur d'harmonium, d'un joueur de *Tabla-s* et/ou de *Dholak*.

musiques de films indiens (*filmi*), notamment dans la réalisation de disques pour le label Real World de Peter Gabriel.

Ce parcours dans les relations entre l'occident et la musique *hindoustani* révèle les représentations contemporaines de cette musique chez l'auditeur et par extension l'apprenti musicien occidental qui souhaite s'initier à cette musique : ancestralité de la civilisation, mystère et séduction de l'Inde, connexion avec le religieux et le mystique, virtuosité technique et expressive des interprètes.

b- Situation de la musique *hindoustani* en occident aujourd'hui.

Aujourd'hui de plus en plus d'artistes indiens partagent leur agenda entre l'Inde, l'Amérique du Nord et l'Europe, et les échanges avec l'occident deviennent de plus en plus nombreux. Beaucoup s'installent même en occident. À l'ère de la mondialisation, et à l'avènement des nouvelles technologies de communication comme Internet, les distances se raccourcissent et les possibilités d'échanges (du moins leur potentialité) sont multipliées de façon extraordinaire.

«On vit de très gros changements en Inde», soutient le musicien originaire de Mumbai (Bombay), fraîchement débarqué à son domicile californien après avoir tourné plusieurs semaines dans son pays natal. Le signe le plus important, à mon sens, est le suivant: Hollywood importe désormais Bollywood. Il y a 20 ans, l'Ouest exportait sa culture en Inde, le rapport s'est progressivement inversé. Aujourd'hui, acteurs, compositeurs et chanteurs indiens travaillent à l'Ouest, etc.[...] Nous n'avons jamais été aussi présents, renchérit-il. Le processus est enclenché une fois pour toutes, on ne parle pas ici d'une mode passagère et les choses changent très rapidement. C'est ce que vous devez découvrir là-bas, sans compter l'interaction entre les artistes indiens et le public nord-américain ou européen. Dès le printemps, les musiciens les plus réputés sortent de l'Inde et se produisent en Europe comme aux États-Unis.»⁶⁷

Les musiciens indiens en effet trouvent de plus en plus un auditoire de connaisseurs en occident, où les conditions de performance sont parfois même plus gratifiantes qu'en Inde, notamment d'un point de vue matériel (salle de concert et bien sur cachet). Cet échange avec l'occident est aussi dû en grande partie à la présence de diasporas indiennes, surtout aux USA, au Canada et au Royaume uni, mais aussi en France (notamment dans les territoires d'outre-mer : l'île de la Réunion, la Martinique, la Guadeloupe, la Guyane les Antilles) ou en Hollande. De nombreuses salles de spectacles produisent régulièrement des artistes de musique hindoustani, et certains festivals créés sur le modèle des festivals en Inde (en plus modeste toutefois) sont organisés : citons le *Darbar Festival* au Royaume-Uni, le *Raga Samay Festival* et le *Raga Spirit*, aux USA, etc. En France, le Théâtre de la Ville, le Musée Guimet et la salle Pleyel à Paris produisent régulièrement les artistes indiens les plus en vu, et de nombreux lieux et associations organisent des spectacles de musique *hindoustani*. On peut aussi citer par exemple les *24 heures du Raga*, qui s'est produit à la Cité de la Musique pendant plusieurs années. Moi-même, dans mon activité de concertiste, j'ai constaté au fil des années un intérêt toujours grandissant et notamment un élargissement du public et de la perception de cette musique qui accompagnent l'élargissement de l'influence culturelle indienne. Enfin, certaines

⁶⁷ Zakir Hussein cité par Brunet (mai 2012)

compagnies de disques se sont spécialisées dans la production de musique *hindoustani* comme Navras Record (Royaume-Uni), Raga record (USA), India Archive Music (USA) ou encore Chandha Dhara (Allemagne), en France, on peut citer Ocora qui a produit de nombreux disques de musique *hindoustani*.

c- Situation de l'enseignement de la musique hindoustani dans les institutions occidentales et françaises.

C'est à partir des années 1960 que quelques structures commencent à accueillir des musiciens pour dispenser un enseignement ponctuel puis régulier. Ali Akbar Khan en pionnier commence à enseigner à Montréal au Canada à partir de 1961 puis à Edmonton, Toronto, ainsi qu'aux USA (San Francisco, Calgary) et au Royaume-Uni (Londres et Darlington Hall). Il crée en 1967 la *Ali Akbar College of Music* à Berkeley. À sa suite apparaissent de nombreux centres et classes disséminés en occident, dans des structures associatives, des centres privés, des universités et des institutions d'enseignement musical. En Europe, citons le conservatoire de Rotterdam qui crée un département de musique indienne à partir de 1987, Patrick Moutal qui crée une classe d'improvisation modale autour de la musique *hindoustani* au CNSMD de Paris à partir de 1983. Une Antenne de la *Ali Akbar College of Music* en Suisse est créée en 1985.

Aujourd'hui en France on trouve quelques institutions d'enseignement musical qui proposent un enseignement régulier de la musique *hindoustani* : citons Patrick Moutal au CNSMD de Paris déjà cité, John Boswell dispense en enseignement des tablas et du système rythmique de l'Inde à la Cité de la Musique à Paris et CRD d'Evry-Centre Essonne, Henri Tournier propose des ateliers autour de la musique *hindoustani* et du *Bansuri* dans le cadre de l'ARIAM- Île de France, le CRR de l'île de la Réunion propose un enseignement du *Sitar* (par Indiren Valayodapillai) et des *Tabla-s* (par Shiva Carpaye) ainsi que de la danse classique *Bharat Natyam* (Lila Armoudom, Oumarani Cannane, Vincent Pinault).

J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec quelques acteurs de ces classes, et de les interroger sur différents points :

- Le public : Ce sont des personnes qui suivent un cursus parallèle et principal en classique, jazz, ou sont issus des diasporas de culture indienne.

On y trouve surtout des danseurs, percussionnistes, altistes et autres cordes. Les improvisateurs et compositeurs sont intéressés par des manières de faire et les pensées issues de la musique *hindoustani*. On trouve aussi des personnes qui sont parties en Inde et qui ont appris la musique indienne de façon intuitive, et qui veulent approfondir leur connaissance de façon plus académique, ou théorique. Les professeurs de Formation Musicale sont aussi intéressés par les moyens issus de l'oralité qu'offre le système indien pour la solmisation, les intervalles, la modalité. Il faut rappeler d'autre part que la musique indienne a été introduite au public occidental à partir des années 60 et a représenté l'emblème de l'excellence des cultures musicales du monde⁶⁸. Cette image persiste, même si elle a diminué avec l'introduction de nombreuses musiques issues des cultures du monde.

- Les liens avec la présence de communautés de culture indienne : Même quand il existe une grosse communauté indienne sur le territoire, les populations d'origine indienne sont encore en nombre peu élevé en proportion dans les classes. Il existe d'une part un certain défaut de

⁶⁸ Aubert (2001), p.143

représentation dans les institutions, et d'autre part la communauté indienne est en majorité davantage intéressée par les musiques populaires comme la musique issue du cinéma Bollywood ou la musique de variété, les danses folkloriques.

- La question de l'intérêt de l'enseignement d'une musique traditionnelle pour l'institution : Dans la majorité des cas, la présence d'une musique traditionnelle est liée à la présence d'une communauté culturelle locale. C'est donc une volonté politique de représentation des différentes communautés, notamment celles issues de l'immigration pour les musiques du monde. Ainsi il s'agit de valoriser la culture des communautés pour faciliter leur insertion dans la société. D'autre part, apprendre une musique est vraiment une voie privilégiée, essentielle dans la compréhension d'une culture.

Ainsi la plupart des spécialistes enseignants de la musique indienne ont travaillé au Conservatoire de la Réunion, qui possède une importante diaspora indienne. La valorisation d'un travail sur une « musique du monde » est donc d'abord liée au souci de valoriser la culture de « l'autre ».

d- La diaspora indienne en France

Ainsi la présence de la musique indienne dans les institutions d'enseignement musical en France est souvent liée à la présence de populations d'origines indiennes : la diaspora indienne est surtout concentrée en Île-de-France, sur l'Île de la Réunion, l'île Maurice, les Antilles, la Martinique et la Guadeloupe. Cependant peu d'études ont encore été entreprises pour étudier la diaspora indienne :

« Pourtant, les populations d'origine indienne, mosaïque complexe, restent largement méconnues. Vasoodeven Vuddamalay, géographe et sociologue, directeur pédagogique de l'Institut universitaire de professionnalisation en aménagement du territoire de l'Université d'Évry Val d'Essonne et Catherine Servan-Schreiber, indianiste au Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CNRS/EHESS), en coordonnant un numéro de la revue Hommes et Migrations sur la diaspora indienne, remédient en partie à cette situation. "Les pouvoirs publics n'ont pas jugé utile de financer des recherches sur ces populations, pointe Vasoodeven Vuddamalay, notamment parce qu'elles ne posent pas de problème politique. De fait, la décolonisation des ex-comptoirs français en Inde s'est déroulée de manière moins passionnelle qu'en Afrique." Par leur discrétion, leurs prises de parole limitées, ces communautés ne se sont pas encore pleinement imposées dans l'espace public. Et relativement récentes en France, elles commencent à peine à produire de jeunes intellectuels de la deuxième génération, à même d'interroger leurs origines. »⁶⁹

Cette population d'origine indienne en métropole française a des provenances diverses : d'Inde (Tamouls, Gujaratis, Sikhs, Parsis), du Pakistan, du Sri Lanka (Tamouls), du Bangladesh (Biharis et Bengalais), de l'ancien comptoir français de Pondichéry, des Antilles ou encore de La Réunion, de l'île Maurice et de Madagascar (Bohras et Khojas). Tous se définissent comme indiens, même si l'on constate de nombreux métissages. L'histoire de cette migration est liée au passé colonial de la France et de l'Angleterre, mais on observe un renforcement de cette immigration depuis la fin des années 1970.

⁶⁹ C. Servan-Schreiber, V. Vuddamalay (Mars 2008)

D- La tradition musicale *hindoustani* et l'institution : transmission traditionnelle et pédagogie.

Il est temps maintenant d'interroger le rapport entre la pratique et la transmission tradition musicale hindoustani et les institutions d'enseignement musical en occident, et plus particulièrement en France.

1- L'enseignement des musiques traditionnelles dans les institutions françaises

Le terme de musique traditionnelle semble apparaître et s'installer dans le langage courant à la fin des années 70. Jusqu'ici ce terme était réservé aux milieux ethnomusicologiques. Avec la création du support juridique de la loi de 1901 s'installe un mouvement associatif autour de la musique traditionnelle.

À partir du changement de politique culturelle de l'état français en 1982, Maurice Fleuret, nommé directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture par Jack Lang, décide de soutenir toutes les musiques, traditionnelles, Jazz, musiques actuelles, musiques improvisées qui étaient jusque-là hors du champ de l'intervention de l'état. Ainsi la création des Drac, en menant une décentralisation des crédits d'état, a permis de prendre en compte et d'intégrer les pratiques locales et régionales. On voit la création de la FAMDT (Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles) en 1985 et d'une dizaine de Centres en Région de Musiques et Danse traditionnelles. Enfin, sont organisées les premières sessions des DE et des CA à la fin des années 80. Pourtant selon l'aveu de Maurice Fleuret ce ne fut pas alors totalement une réussite, se confrontant parfois à un milieu associatif hostile à l'académisation, à l'appauvrissement et l'appropriation des pratiques régionales par l'État dont il était le porte-parole⁷⁰. D'un autre côté, les institutions musicales, conservatoires et écoles, proposant jusqu'ici uniquement un enseignement de la musique dite savante occidentale, regardent parfois d'un mauvais œil l'accueil de la diversité musicale. Même si la situation a beaucoup évolué, il semble que ces problèmes soient encore d'actualité dans une certaine mesure. Ainsi une enquête menée par Mathieu Clara alors étudiant au Cefedem Rhône-Alpes montre qu'il existe une disparité de la représentation des musiques traditionnelles sur le territoire dans les CRR et CRD: celle-ci est présente dans les régions qui possèdent une tradition locale forte comme la Bretagne, et d'autre part en région Parisienne et Rhône-Alpes⁷¹.

⁷⁰ Caumont (2007) p.212

⁷¹ Clara (2010) p.34

2- Essai de méthodologie de l'enseignement de la musique traditionnelle *hindoustani* dans l'institution

a- Partir de la vocation des apprenants

La vocation de l'enseignant de musique traditionnelle dans les institutions est donc de relier une pratique issue d'un contexte social et culturel précis à tout individu, quelles que soient son origine et ses aspirations de départ, et précisément de créer un enrichissement culturel à travers la musique. Cet enrichissement lui permettra de réinterroger son rapport à une société pluriculturelle et à la musique, et pourquoi pas de se découvrir une vocation d'interprète de la musique *hindoustani*. Pour créer ce dialogue culturel, il est indispensable pour l'enseignant de mettre l'apprenant dans une position d'acteur de son apprentissage. Comme le dit Jean Piaget "*On ne connaît un objet qu'en agissant sur lui et en le transformant.*"

En effet il ne s'agit en aucun cas de présenter des éléments d'un savoir de façon impersonnelle, mais plutôt de partir de la perception qu'à élève de ce savoir et lui permettre de le reconstruire, en lui donnant une forme et un contenu adéquats.

« On peut simplement rappeler que la curiosité et l'intérêt seront d'autant plus grands qu'objets et situations proposés seront proches des objets et situations souhaités par l'apprenant. C'est donc en cherchant constamment à connaître les préoccupations des apprenants, leurs propres objectifs, leur démarche spontanée d'apprentissage, que l'enseignant parviendra à créer ce climat propice à l'apprendre. Le plaisir d'apprendre est lié à la fois au contenu de l'apprentissage et à la forme qui lui est donnée, c'est-à-dire à l'objet et à la démarche qui sont les deux dimensions d'un projet. »⁷²

L'enseignant doit évaluer quelles sont les préoccupations de l'apprenant, ses points de repère et lui donner les moyens d'inscrire cette connaissance dans un contexte qui fait sens pour lui.

« Le but final n'est donc pas la conservation en l'état des genres musicaux existants venus d'ailleurs, ni leur dénaturation ultérieure par une fusion obligée, mais l'enrichissement du milieu culturel musical habituel par l'apport de savoirs nouveaux. Le métissage culturel prend alors un sens dynamique, celui qui a toujours caractérisé la société française, en absorbant au fur et mesure les différents apports dans un patrimoine musical commun. Dans cette optique, l'apprenant acquiert des points de repères qui constituent des apports culturels originaux, gages de qualité et d'enrichissement. L'apprentissage des musiques traditionnelles sert donc à faire connaître des savoirs nouveaux, mais permet ainsi pour un nombre croissant de pratiquants, une acquisition qualitative et quantitative des connaissances musicales.»⁷³

⁷² Jean Berbaum, cité par Asinpenka (2010) p.122

⁷³ Guevorgian (2008) p.24

b- Réinterroger les représentations

Partir des préoccupations de l'apprenant, c'est aussi connaître ses représentations de la connaissance qu'il souhaite acquérir. Pour l'apprenti occidental dont l'expérience est éloignée de la réalité de la pratique traditionnelle de la musique *hindoustani*, il existe en effet beaucoup de représentations, qui sont ancrées dans l'imaginaire collectif. C'est de la responsabilité de l'enseignant de faire un travail sur cet imaginaire et de permettre à l'apprenant de progressivement réinterroger sa vision, en lui permettant de se confronter avec la réalité de la pratique traditionnelle. Le travail d'état des lieux réalisé dans la partie précédente a permis de décrire et comprendre les principales représentations et les aspirations des auditeurs, et par extension des pratiquants de la musique *hindoustani* en France. On a en effet observé que l'étudiant occidental avait souvent un défaut de connaissance de la réalité de la pratique traditionnelle, qui tôt ou tard lui poserait des problèmes pour pleinement s'épanouir dans son chemin vers l'apprentissage tout légitime de cette musique. Bien sûr, il ne s'agit pas de catégoriser les apprenants et d'attribuer une méthodologie pour chacune de ces catégories, mais il est très important de comprendre quelles sont leurs motivations initiales pour leur proposer un contexte qui fait sens pour eux, et qui permettra une véritable rencontre interculturelle.

c- Contextualiser

Ainsi l'enseignant ne doit pas induire les apprenants dans une conception erronée de la pratique et la transmission traditionnelle.

« Il est exact que l'apprentissage d'une musique étrangère restera nécessairement limité s'il n'est pas assorti d'une bonne connaissance de son contexte [...]. Les écueils, notamment d'ordre psychologique, sont d'autant plus réels et nombreux que les mentalités et les idiomes diffèrent. Un enseignement partiel, mal discerné ou mal perçu, peut provoquer un rejet, voire même troubles de la personnalité de type schizo-phrénique chez un étudiant motivé, mais fragile ou insuffisamment préparé et, qui plus est, n'appartenant pas au groupe socioculturel auquel cette connaissance est normalement destinée

Il convient donc de reproduire autant que possible les circonstances propres à la transmission de chaque musique ou, du moins, d'en respecter la cohérence et d'en adapter les modalités avec discernement »⁷⁴.

Cette contextualisation devra bien sûr faire sens pour l'étudiant issu de la diaspora, qui bien souvent vient chercher dans l'institution soit un apport théorique à une pratique intuitive, soit un apport de culture classique musicale à une pratique orientée vers la « *Light Music* » (genres semi-classiques ou populaires qui contiennent des éléments issus de la musique hindoustani). Il est évident que cet apprentissage lui sera plus évident, du moins sur le point de vue culturel.

La contextualisation se fait par l'apport de connaissances historiques, esthétiques, sociologiques, mêlées autant que possible au cours pratique, par l'intermédiaire de supports appropriés pour l'apprenant. On pourra bien sûr s'appuyer sur des outils analytiques comme des ressources textuelles, mais, comme dans la transmission musicale, on privilégiera des ressources holistiques, plus proche de l'apprentissage traditionnel: documents vidéos, anecdotes sur la pratique et la vie des musiciens. Il faudra autant que possible permettre un

⁷⁴ Aubert (2001) p. 128

échange entre l'institution et le contexte de pratique traditionnelle, avec les acteurs présents sur le territoire, dans un aller-retour, et permettre, sinon encourager des voyages d'étude en Inde, dans une sorte de partenariat, avec différents transmetteurs traditionnels, mais aussi dans les institutions d'enseignement en Inde citées précédemment⁷⁵.

d- La place de la pédagogie traditionnelle dans l'institution.

Une des missions de l'enseignant de musique traditionnelle est de créer un dialogue entre la tradition et l'institution française, de créer une sorte d'équilibre et de complémentarité, et de dépasser leurs éventuelles contradictions apparentes.

« Il importe donc, si nous voulons ouvrir nos écoles de musique aux expressions d'autres cultures, de tenir compte des nécessités internes de chacun, sans vouloir à tout prix les faire correspondre aux canevas de réglementations trop limitatives et de préceptes éducatifs inappropriés. »⁷⁶

Faire rentrer une pratique culturelle sans prendre en compte ses spécificités et le point de vue des acteurs traditionnels, c'est tomber dans un phénomène d'appropriation, de domination par l'appropriation culturelle, dont l'extrême est la démarche colonialiste. En ayant conscience de l'inévitable transformation qui s'opère quand on change une musique de contexte, il est impératif dans le cas de la musique *hindoustani*, d'avoir une réflexion sur le rapport entre la transmission traditionnelle, incarnée et idéalisée dans la transmission de maître à disciple, le *Guru Shysha Parampara* et le(s) type(s) de pédagogie(s) dispensée(s) dans les différentes institutions musicales. Cette rencontre s'est déjà produite en Inde, avec la création d'une série d'institutions et de centres musicaux universitaires⁷⁷, mais aussi en occident, et notamment en Europe⁷⁸.

Il existe en effet un lien primordial entre la nature de la transmission traditionnelle, et l'acquisition des compétences de l'interprétation de la musique *hindoustani*, comme dans la création d'un flot musical à l'intérieur des codes, de règles du jeu inhérentes à cette musique. Ainsi ce rapport de maître à disciple dans sa forme idéale est sans nul doute la meilleure manière d'apprendre cet art. D'autre part, cette relation permet au disciple de devenir lui-même l'incarnation de la tradition.

Certains aspects de cette pédagogie traditionnelle peuvent être une source d'inspiration formidable pour l'enseignement dispensé dans les institutions musicales, et ceci quelle que soit l'esthétique abordée. On a encore en effet trop tendance à opposer la pédagogie traditionnelle avec l'idée de modernité.

« L'opposition entre esprit de progrès et mentalité traditionnelle est ainsi inexacte, car elle confond cette dernière à une tendance à l'immobilisme, au gel et au maintien arbitraire de formes

⁷⁵ Voir p.27

⁷⁶ Aubert (2001) p.134

⁷⁷ Ce rapport a été évoqué p.27

⁷⁸ Comme notamment conservatoire de Rotterdam, ou un département de musique indienne a été créé depuis 1987, et en France, où une classe d'improvisation modale dans le contexte de la musique hindoustani, intégrée au département jazz et musiques improvisées au CNSMD de Paris a été créé par Patrick Moutal dès 1983.

souvent devenues privées de leur contenu et de leur raison d'être par la modification de leur contexte »⁷⁹

Dans cet apport de la pédagogie traditionnelle *hindoustani*, citons par exemple l'apprentissage par imitation et dans l'oralité et son rapport avec la mémoire et la réactivité essentielle à l'improvisation, le bénéfice de la pratique vocale et son lien avec la musique instrumentale. J'ai déjà évoqué l'orientation holistique de la pédagogie traditionnelle associée à la musique *hindoustani*, qui implique que l'élève est accés très rapidement à la totalité de la musique, dont l'analyse se fait plus tard, et, le cas échéant, par l'apprenant lui-même. Certains chercheurs soulignent que avec la présence de très peu, voir l'absence, d'éléments d'analyse apportés par le *Guru*, l'élève expérimente, répète et apprend par l'expérience de l'erreur, stimulant sa propre capacité d'analyse.⁸⁰

e- Position de l'enseignant par rapport à la pédagogie traditionnelle

Pourtant tout n'est rose dans la réalité – et non l'idéal - de cette pédagogie traditionnelle de maître à disciple et il ne faut pas oublier les nombreux écueils qui peuvent exister. C'est aussi dans la responsabilité de l'enseignant d'avoir une distance par rapport à cette pédagogie traditionnelle. Il faut rappeler que le *Guru*, qui est virtuellement considéré par ces disciples comme l'art lui-même, parfois même considéré comme un demi-dieu et possédant autorité et pouvoir, peut mettre certains disciples dans des situations catastrophiques par une attitude et une pédagogie non appropriées:

« L'enseignement par imitation va souvent de pair avec un culte fanatique du gourou et un manque flagrant de discernement artistique. L'élève étant sans système de référence, en position d'insécurité, et sans aide (ce qu'il croit être l'idéal de l'état de disciple), tend à condamner tout ce qui ne ressemble pas extérieurement à son "savoir". C'est le renforcement du système des Gharanas, vu sous l'aspect négatif d'un savoir jalousement préservé par une lignée familiale de musiciens ou de danseurs. »⁸¹

A propos de l'approche holistique décrite précédemment, certains commentateurs ont une vision bien différente de celle décrite plus haut:

« Ce mode d'enseignement -- l'essentiel de ce qui passe aujourd'hui pour de l'enseignement "traditionnel" en Inde -- masque, soit une incompétence pédagogique, soit encore une mystification du savoir, de la relation maître disciple, et de la tradition. La mystification du savoir consiste à affirmer qu'il ne faut jamais expliquer, mais laisser l'élève le soin de comprendre de lui-même, par risque d'intellectualisation. C'est la réponse stéréotypée à toute question: " practice more !" Une

⁷⁹ Aubert (2001) p. 40

⁸⁰ "As Van der Meer has commented "I often tried analytically to understand what happens. The only way, however, appeared to be simply imitating the teacher without thinking. After having learnt this in a practical manner the analysis follows easily" (Van der Meer, 1980, p. 139). Paradoxically, as many students will relate, holistic teaching in fact challenges and stimulates independent analytical activity. Just as extensive use of notation allows laziness in musical memory, excessive explanation understimulates independent analysis, which may subsequently be applied to other but similar challenges." Cité par Huib Schippers, p.6

⁸¹ Bell (1990)

manière de refuser le fait qu'il existe une approche à la fois rationnelle, et non intellectuelle, de la danse ou de la musique. »⁸²

En définitive, il est toujours inapproprié d'appliquer une méthode unique (traditionnelle ou pas) quelque soit l'élève. Ce qui fait sens pour l'un, peut être étranger voir néfaste pour un autre.

Pour conclure ce travail, nous allons maintenant concrètement quels peuvent être les axes de travail de l'enseignant à partir de la musique, qui vont permettre cet enrichissement culturel et cet échange interculturel.

⁸² Ibid (1990)

E- Le partage des savoirs

1- La musique traditionnelle comme outil interculturel

Dans nos sociétés modernes marquées par la diversité culturelle, qu'elle soit présente sur le territoire ou véhiculée par les nouvelles technologies de communication, en particulier Internet, la question de la gestion des différences est au cœur des préoccupations. Pour éviter le repli identitaire, principal écueil de toutes sociétés pluriculturelles, il est nécessaire de mettre en œuvre une dynamique d'échange réciproque entre les cultures. De par sa nature, la musique est un véhicule privilégié pour communiquer, comprendre l'autre, car elle exprime d'une façon sensible la culture tant dans son unité que sa diversité, à travers des formes musicales, des codes et contextes de production et des apprentissages bien spécifiques. Depuis son apparition au sein des institutions musicales, l'apprentissage des musiques traditionnelles a largement justifié son existence. Je me contenterai pour illustrer ce propos de citer un passage d'un échange avec Michel Lebreton remarquablement synthétique sur la question⁸³ :

« La liste serait longue (et fastidieuse). Il est plus intéressant de saisir ce que peuvent amener les pratiques de musiques traditionnelles dans les sociétés occidentales contemporaines. Je vois quelques points importants qui interrogent plus largement notre rapport à l'apprentissage, la connaissance et l'autre:

- l'apprentissage par le corps sensible: manipuler l'instrument, certes, mais aussi chanter les thèmes, s'imprégner de rythmes par onomatopées, danser (en ce qui concerne ma pratique), battre par les mains et/ou les pieds les cellules rythmiques, écouter par l'oreille et l'œil... toutes choses que la culture occidentale a longtemps suspecté de ne pas être "sérieux", la trace écrite, le solfège (outil admirable par ailleurs) étant gage à ses yeux d'un apprentissage dit "raisonné"

- la variabilité constante présente à des degrés et natures différents dans les musiques traditionnelles interroge notre rapport au savoir et à la reproduction d'un modèle dont le cursus scolaire nous apprend qu'il faut le reproduire sans "l'altérer"

- les lieux et occasions de musiques qui, en ce qui concerne ma pratique, peuvent s'inscrire en dehors de la salle de concert, espace de la représentation musicale validé par notre société (mais qui tend à se diversifier de nos jours)

- la pratique en groupe qui est d'une dynamique bien particulière dans les relations qu'elle construit entre musiciens. Nous partageons cela avec les musiques actuelles

- et bien sûr, le témoignage vivant d'une expression culturelle qui peut questionner le rapport que nous entretenons à ce que nos sociétés appellent musique et ce qui ne l'est pas. Entrer dans la musique de l'autre, c'est lui laisser la place d'exprimer les constructions culturelles de sa société. C'est tenter de faire société avec lui. »

Les musiques traditionnelles contribuent à renouer avec certaines conceptions et savoirs délaissés par l'apprentissage de la musique savante occidentale « classique », pour laquelle a été formalisé l'enseignement dans les institutions musicales françaises. Au fil de son histoire, la musique occidentale s'est orientée vers l'écrit et la notation prescriptive qu'est la partition, qui, devenant l'œuvre elle-même, a entraîné une division interprète-compositeur, des orchestrations toujours plus complexes et comportant de grands effectifs. L'interprète devient

⁸³ Echange par courriel avec Michel Lebreton (12/10/2012), professeur de cornemuse du Centre France au CRD de Calais, Département de Musiques et Danses de Traditions Populaires.

un exécutant strict et dans un souci d'efficacité, doit être un lecteur hors pair. Rappelons la fonction originelle des conservatoires et écoles nationales de musique, qui apparaissent au lendemain de la constitution de l'état républicain, de former le plus rapidement des interprètes et de nourrir les orchestres qui porteront l'idéologie républicaine. Ces conceptions restent encore vivaces dans l'institution alors qu'elles ne correspondent plus avec la réalité musicale contemporaine présente dans la société. Bien sûr, il ne s'agit aucunement de dévaluer la musique savante occidentale, mais simplement de montrer que l'enrichissement culturel est bénéfique à tous, et peut nourrir tous les langages et esthétiques musicales.

2- L'apprentissage par la musique *hindoustani*

Ainsi, au-delà de l'apprentissage et la production de la musique *hindoustani* de façon traditionnelle, il s'agit de faire travailler la musique dans un sens plus global, à partir d'éléments inhérents à la musique *hindoustani*, sur n'importe quel type d'instrument, ou la pratique vocale. Citons dans cette optique un type de travail réalisé en pionnier par Patrick Moutal au CNSMD de Paris autour de l'improvisation modale, destiné à tous les élèves du conservatoire, et plus précisément aux musiciens d'esthétiques jazz et classiques qui a influencé ma réflexion. Dans mon travail effectué au sein des conservatoires et écoles j'ai pu constater de nombreux effets positifs sur la pratique des élèves et par exemple sur leur jeu de la musique occidentale. Ce travail s'organise autour des plusieurs grandes thématiques suivantes.

a) Orientation de la perception musicale vers la modalité

Il s'agit d'abord de faire prendre conscience des colorations modales qui émergent dans l'élaboration d'une multitude d'échelles ou gammes, formées par le choix d'une division interne en intervalles, tout ceci dans le contexte d'une monodie et en la présence d'une note ou d'un accord de référence constant. Prenons le « mode » (appellation imprécise, c'est une gamme) majeur occidental. On peut modifier par exemple l'intervalle entre la tonique et la seconde en le réduisant à un demi-ton (seconde mineure), et l'intervalle entre la tierce et la quarte en l'augmentant d'un demi-ton (quarte augmentée). On obtient alors une échelle assez inhabituelle pour les oreilles occidentales, mais parfaitement courante dans le contexte *hindoustani*. Ensuite à un deuxième niveau il s'agit de prendre conscience de la subtilité qui peut exister à l'intérieur de chaque échelle, dans la notion de modalité (qui se distingue de l'échelle par la hiérarchisation des degrés internes). Enfin le choix de certaines combinaisons mélodiques dans certains contextes et à l'intérieur d'un mode donné (telle note est évitée, altérée dans les motifs ascendants, telle note n'est utilisée que dans un contexte descendant, telle formule est récurrente et privilégiée, telle combinaison est plus rare ou ponctuelle) ouvre la perception à la coloration musicale distincte que prend chacun de ces choix. Bien sûr, certains auront vu le lien avec des aspects de la notion de *Rag*. Pour rentrer dans cet univers, on peut faire fabriquer une multitude d'échelles aux élèves, dans lesquelles ils détermineront des règles du jeu, une sorte de « route » interne. Il s'agira alors de jouer à l'intérieur de ces règles du jeu et d'en faire ressortir un maximum de possibilités en terme d'univers sonore. Ce travail contraint les élèves à se renouveler mélodiquement de façon inhabituelle. Cette restriction leur

permettra ainsi de prendre rapidement conscience de la profondeur qui existe dans n'importe quel motif, profondeur qui est seulement limitée par la perception de l'élève.

b) Conception et perception de l'intonation

Le contexte monodique et la présence d'un « bourdon » formé d'une note ou d'un accord de deux ou trois sons orientent la perception vers une conscientisation plus importante et aisée de la notion de justesse, en terme de sensation physique (fusion, frottement ou battement). Ce contexte implique en effet une intonation « naturelle » (intervalles dont le rapport de fréquence est une fraction simple), qu'il s'agit souvent de faire redécouvrir aux oreilles formées par le tempérament égal, justifié dans le contexte de la musique harmonique. Évident et incontournable dans le contexte monodique, avec une référence à un bourdon constant, cette perception fait aussi sens dans les moments de suspension harmonique ponctuels dans la musique tonale. C'est donc un moyen d'améliorer la perception de la justesse même dans le contexte de la musique occidentale. Je me rappelle à ce propos une expérience que j'ai eue avec de jeunes apprenties flûtistes. Après leur avoir fait travailler par le chant et l'instrument la tenue de différents intervalles avec la présence de la *tampura* (l'instrument qui, dans la musique hindoustani, explicite ce bourdon), et en les incitant à ressentir physiquement et émotionnellement chaque intervalle, nous avons constaté tout de suite une nette amélioration de leur appréciation de l'intonation lorsqu'elles m'ont interprété ensuite la musique d'une danse appartenant au répertoire de la musique baroque, répertoire qui leur était plus familier, et qui formait un des aspects de leur pratique.

D'autre part, de façon plus profonde, et par un travail plus conséquent, on peut, à travers l'exploration des *Rag*-s, faire ressentir la coloration distincte que donne la modification extrêmement fine des intervalles par le travail des inflexions (ces micro-intervalles sont appelés *Shruti*-s dans la musique *hindoustani*).

c) Conception de l'approche mélodique

Cette perception exacerbée de l'intonation et des intervalles est dans la musique *hindoustani*, naturellement révélée par la conception même de la mélodie. Celle-ci est davantage orientée vers la pensée en terme de note « palier »⁸⁴, une conception particulièrement prégnante dans la partie de l'élaboration appelée *Alap*, sorte de prélude dans laquelle on présente et explore dans un temps libre de pulsation les ressources mélodiques du *Rag*. La musique *hindoustani* est bien sûr aussi caractérisée par des thématiques et une conception plus globale de la mélodie en terme de lignes.

Par le travail du *Mind* si typique à la musique indienne, qui est le traitement tout en rondeur des liaisons entre les notes, on fait percevoir le monde musical qui existe entre deux intervalles, et la variété d'expression qu'il est possible de révéler dans un matériel restreint. On est toujours dans une logique du « faire beaucoup avec peu », les possibilités mélodiques étant proportionnelles à l'imagination et la perception de l'élève. Ce traitement des notes a engendré dans la musique *hindoustani* une multitude de formes comme le *Gamak*, *Murki*, *Zamazama*, *Andolan* etc. qui donnent à chaque fois des possibilités de variation et des colorations différentes d'un même matériel mélodique.

⁸⁴ Formulation empruntée à H. Tournier (2007)

Enfin, ce traitement particulier des notes et de la mélodie amène les élèves à réinterroger leur rapport à l'instrument ou à la voix, et à inventer de nouvelles techniques. Il faut souligner que ce travail est évidemment plus aisé sur à la voix ou les instruments qui permettent une modification continue du son (comme les instruments à archet tels le violon, l'alto, etc.), mais avec un peu d'imagination, les plus malins arrivent à simuler cette continuité quelque soit leur instrument.

d) L'improvisation comme développement et fabrication

La musique *hindoustani* est célèbre dans le monde pour avoir produit des improvisateurs hors pair. Ceci peut s'expliquer par la nature même du système musical : le *Rag* et le *Tal* sont des matrices donnant des potentialités pour l'expression, et non des formes fixes⁸⁵. Comme on l'a vu plus haut, l'expressivité est conditionnée par une perception fine de la variation, à des niveaux subtils (modalité, intonation, traitement des notes). D'autre part, cette réputation provient aussi du type de formation que reçoivent les musiciens, entièrement dans l'oralité et l'imitation, qui sollicite leur réactivité et leur mémoire.

Il convient tout d'abord de dédramatiser et de décrypter ce terme d'improvisation, qui fait encore peur aujourd'hui dans nos institutions musicales. Ainsi, il faut souligner que l'improvisation est au-delà d'une technique, c'est davantage une attitude, qui implique une confiance en soi, et un esprit de la création et de la fabrication dans l'instant. Dans un esprit de convivialité et de jeu, chacun est amené à apporter son point de vue musical, à partir de structures inscrites dans une métrique et une pulsation (dans le *Tal*, cycle rythmique) ou pas (forme *Alap*)

En plus des éléments cités plus haut qui permettent de percevoir et d'utiliser une infinité de possibilités dans un matériel restreint, il faut ajouter la conception du développement du matériel musical propre à la musique *hindoustani*, explicitée dans le concept de *Barhat*. Celui-ci est une approche progressive et systématique de développement mélodique et rythmique, une forme de rhétorique basée sur la gestion du désir⁸⁶. Ce développement systématique entraîne aussi des procédés de présentation toujours différents d'un même matériau musical de base. C'est « la répétition du différent » dans une sorte de « touillage systématisé », pour employer les mots de Parick Moutal⁸⁷. Ce savoir-faire de l'exploration systématique se fait notamment par un travail préliminaire à partir de systèmes de permutations et de combinaisons, systèmes qui sont consignés dans des traités théoriques sur la performance musicale dès le 13^{ème} siècle⁸⁸. Tout ce travail peut se faire, comme dans la musique *hindoustani*, dans le respect des règles du jeu et donc dans la gestion de la proportion des éléments mélodiques prédéfinis.

e) Métrique, cycle rythmique

L'improvisation, envisagée comme une fabrication, se pratique aussi au niveau de la métrique, avec les mêmes procédés d'exploration systématisée s'appliquant, cette fois-ci à

⁸⁵ Cf. p.15-18

⁸⁶ Cf. p.16

⁸⁷ Moutal (1989) p.6

⁸⁸ Dans le *Sangitratnakar* de Sarangdev, dans lequel est décrit le système *Merukhand*, cf. p.19.

différentes valeurs ou groupes de valeurs rythmiques. Ces métriques peuvent être constituées d'un nombre total de pulsations variable et de diverses divisions internes, explicitées par l'organisation des valeurs rythmiques internes : on peut travailler sur des métriques de 10 temps dont la division serait 3+2+3+2 mais aussi par exemple 3+4+3 etc. Ces structures pourront être « habillées » de façon mélodique en composant au préalable, ou dans l'instant.

Maintenant, pour aller plus loin, on peut inscrire ce travail de métrique dans le *Tal*, qui est le cycle rythmique dans la musique *hindoustani*. Ce travail permet aux élèves de repenser leur rapport au rythme, et plus seulement de penser en terme de carrure, ou d'opposition temps fort/temps faible, et de développer progressivement une conscience du déroulement de longue séquence, ce qui implique un repérage permanent à l'intérieur de la structure. Le *Tal* implique, outre la répétition circulaire d'une séquence rythmique de base définie (*Theka*), une forme un phénomène rythmique de tension/ résolution sur le premier temps du cycle⁸⁹. Ce jeu à l'intérieur du cycle dans la musique *hindoustani* entraîne des procédés de fabrication particuliers, citons par exemple les formes cadentielles tripartites appelées *Tihai-s*, ou encore des jeux polyrythmiques (*Laykari-s*).

f) L'apprentissage par l'oralité et par l'imitation

Dans la musique *hindoustani*, s'il est besoin de le rappeler, l'apprentissage se fait entièrement dans l'oralité, et l'imitation stricte en représente une part très importante. Ce mode d'apprentissage est une façon d'envisager la musique de façon holistique, et ne laisse pas le temps à l'analyse. Dans cette situation, l'élève doit reproduire instantanément et aussi fidèlement que possible ce qui est proposé, développant par la même sa mémoire et sa réactivité, compétences éminemment requises dans l'improvisation, et dans une certaine mesure encore trop laissées pour compte dans la pratique des musiques occidentales dans les institutions, qui est basée sur l'écriture et le déchiffrage du code. Ainsi les professeurs de Formation Musicale sont de plus en plus attirés par les méthodes orales de l'apprentissage des musiques traditionnelles comme moyen de musicaliser et de rendre plus attrayant l'apprentissage musical⁹⁰. J'ai par exemple pu moi-même constater dans les interventions que j'ai effectuées en écoles primaires, l'intérêt des enfants pour l'apprentissage oral des syllabes de la solmisation indienne, ou encore pour les onomatopées qui décrivent les attaques instrumentales et les frappes de *Tabla-s*, ou la battue du cycle rythmique.

g) Le lien pratique vocale/Instrumentale

Enfin, en lien avec ce qui a été dit précédemment au sujet de l'oralité, l'apprentissage traditionnel de la musique *hindoustani* passe pour tout instrumentiste par une pratique vocale. Il

⁸⁹ Cf. p.18

⁹⁰ Rappelons qu'à partir du 20ème siècle on repense l'apprentissage dans les institutions musicales française avec l'apparition des méthodes actives qui sont basées sur l'expérience motrice et sensitive de l'apprenant. L'oralité revient en force dans les méthodes développées par Dalcroze, Kodaly, Marthenot, Orff, Willems, Suzuki dans la première moitié du XXème siècle. On a une participation sensorielle de tout le corps, affective et mentale. On sollicite un jeu d'écoute faisant appel à la motricité et aux sensations, on souligne l'importance de la pratique vocale, on utilise un Instrumentarium spécial. Ce n'est qu'ensuite que le code est introduit progressivement, et celui-ci est d'abord construit par les élèves

s'agit aussi de développer la conscience du chant intérieur et de le lier explicitement à la pratique instrumentale. Tout ce qui est chanté peut être joué et inversement. Les élèves prennent très vite conscience du bénéfice de la pratique vocale pour dépasser des problèmes qu'ils jugent souvent purement technique, ou pour musicaliser davantage un matériel musical.

Conclusion

Ce travail est l'expression d'un itinéraire qui commence dans une description de la culture indienne et de la tradition musicale *hindoustani*, et qui s'achève par son entrée dans les institutions d'enseignement musical en France.

À travers ce travail j'ai essayé de donner une image concise et claire de la pratique et de la transmission de la tradition de la musique *hindoustani* dans le contexte indien et occidental, dans une perspective historique, anthropologique, esthétique et musicologique. Sur la base de cette synthèse, j'ai ensuite interrogé cette musique dans son rapport aux institutions d'enseignement musical françaises, dans le but d'un partage des savoirs, d'une ouverture et d'un enrichissement culturel. Dans une approche basée sur la compréhension et le respect mutuel, et dans la recherche d'un équilibre qui renforce réciproquement les deux cultures sans en compromettre l'identité, quelques clés ont été données pour permettre une véritable rencontre interculturelle, par l'exposition d'axes de travail tels que la contextualisation, la fabrication des représentations ou encore les conditions et le sens de l'introduction d'une pédagogie traditionnelle dans les institutions françaises et son application.

Bibliographie

AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre*, Genève, Georg Editeur, 2001

ASIPENKA, Iryna, *Donner du sens : plaisir dans l'apprentissage, plaisir de l'apprentissage*, Mémoire de formation au Diplôme d'Etat de Musiques traditionnelles, CEFEDM Rhône-Alpes, 2010

ASTIER Alexandre, *Histoire de l'Inde*, Paris, Editions Eyrolles, 2011.

CAUMONT Pascal, « la question des diplômes d'enseignement dans les musiques traditionnelles », *Enseigner la musique 9 et 10*, CEFEDM Rhône-Alpes Editeur, 2007

CLARA Mathieu, *L'apprentissage des musiques traditionnelles en France, de la rencontre au partage*, Mémoire de formation au Diplôme d'Etat de Musiques traditionnelles, CEFEDM Rhône-Alpes, 2010.

CONTRI Fabrice, « Goûter la forme. Le Kriti, une expérience de la forme (Inde du sud) », *Cahier d'ethnomusicologie* n°17 /2004, p.1-259

DELVOYE, Françoise, « La musique indienne », *L'Inde contemporaine*, sous la direction de Christophe Jaffrelot, Fayard, 1996, 2006 (2de), p.762- 774.

DESHPANDE, Vamanraho H., *Indian musical Traditions : An Aesthetic Study of the Gharana in Hindustani Music*, Mumbai, Popular Prakashan, 1987.

DURING, Jean, *Quelque chose se passe. Le Sens de la tradition dans l'orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994

FARRELL, Gerry, *Indian Music and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1997

FREDERIC, Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, Robert Laffont, 1987

GOODY, Jack, *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris : Cambridge University Press, 1977

GUEVOGUIAN, Aroussiak, *L'enseignement des musiques traditionnelles dans les écoles de musique, analyses et finalités*, Mémoire de formation au Diplôme d'Etat de Musiques traditionnelles, CEFEDM Rhône-Alpes, 2008

LAVEZZOLI, Peter, *The Dawn of Indian Music in the West*, New York, Continuum International Publishing Group, 2006

MOUTAL Patrick, *Hindustani Rag Sangit*, Patrick Moutal Editeur, Paris, 2012

PRAJNANANDA, Swami, *A Historical Study of Indian Music*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1980

RAJA, Deepak, *Hindustani Music, a Tradition in Transition*, New Delhi, D.K. Printworld, 2005, 2de edition 2007

SHANKAR, Ravi, *Musique, ma vie*, Paris : Stock, 1980.

.SLAWLEK, *Sitar in Nibbadh form*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1987

SUVARNALATA, Rao, *Acoustical Perspective on Raga-rasa Theory*, New Delhi : Munshiram Manoharlal, 2000.

VAN DER MEER, Wim, *Hindustani Music in the Twentieth Century*, Thèse de doctorat non publiée, Université d'Utrecht, 1977

WIDESS, Richard, *The Ragas of Early Indian Music*, Oxford, Oxford University Press, 1995

Ressources Internet

BELL, Andréine, Bernard, "La pédagogie en Inde", Viniyoga, sept 90, <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~belbernard/perfarts/gurus.htm>

BRUNET, Alain, *1^{er} témoin : Zakir Hussein*, la Presse, 5 mai 2012, <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/musiques-indiennes-au-dela-de-bollywood/201205/04/01-4522085-premier-témoin-zakir-hussain.php>

CLAYTON, Martin, « Le mètre et le tāl dans la musique de l'Inde du Nord », *Cahiers d'ethnomusicologie* N° 10, 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, <http://ethnomusicologie.revues.org/888>

DAGAR, Zia Fariduddin, « The university system has done damage to the artistic traditions », interview par Deepak Raja le 6 October 1996, publié en mars 2011, <http://swaratala.blogspot.fr/2007/04/zia-fareeduddin-dagar-university-system.html>

MOUTAL Patrick, « Quand ça improvise dans un carcan indien », *Marsyas*, n°11, 1989, <http://www.moutal.eu/images/stories/pdf/articlespublies/improdanscarcanind.pdf>

SCHIPPERS, Huib, "The guru recontextualised? – Teaching and learning North Indian classical music in a western professional training environment", *Asian Music* Vol 38, Number 1, Winter/Spring 2007 p. 123-138

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/asian_music/v038/38.1schippers.pdf

SERVAN-SHREIBER C. et VUDDAMALAY, V. « Diasporas indiennes en France », *La banque des savoirs*, Conseil Général de l'Essonne, 3 Mars 2008, <http://www.savoirs.essonne.fr/thematiques/les-hommes/ethnologie/diasporas-indiennes-en-france/>

TOURNIER Henri, « Rencontre Orient-Occident, des pratiques musicales et des modes d'enseignement : richesse et interrogations », *Recherche en éducation musicale*, N°26, septembre 2007, http://www.mus.ulaval.ca/reem/REM26_Tournier.pdf

VARUPI , Jain, “Changing notes of music education”, *India together*, 2005 www.indiatogether.org/2005/apr/soc-music.htm

Abstract

« Ce travail est l'expression d'un itinéraire qui commence dans une description de la culture indienne et de la tradition musicale *hindoustani*, et qui s'achève par son entrée dans les institutions d'enseignement musical en France.

À travers ce travail j'ai essayé de donner une image concise et claire de la pratique et de la transmission de la tradition de la musique *hindoustani* dans le contexte indien et occidental, dans une perspective historique, anthropologique, esthétique et musicologique. Sur la base de cette synthèse, j'ai ensuite interrogé cette musique dans son rapport aux institutions d'enseignement musical françaises, dans le but d'un partage des savoirs, d'une ouverture et d'un enrichissement culturel. Dans une approche basée sur la compréhension et le respect mutuel, et dans la recherche d'un équilibre qui renforce réciproquement les deux cultures sans en compromettre l'identité, quelques clés ont été données pour permettre une véritable rencontre interculturelle, par l'exposition d'axes de travail tels que la contextualisation, la fabrication des représentations ou encore les conditions et le sens de l'introduction d'une pédagogie traditionnelle dans les institutions françaises et son application.»

Mots clés :

Inde, musique hindoustani, interculturalité, pédagogie traditionnelle, représentations culturelles.