

## CHAPITRE II : Formation et carrière du musicien carnatique.

La rapide évolution de la musique classique en Inde du sud au cours du XXème siècle a sans aucun doute pour causes principales les grands changements ayant bouleversé la société et la mentalité urbaine de ce pays, auxquels les artistes furent tout particulièrement sensibles. Ces mutations touchèrent de très nombreux domaines comme par exemple ceux du pouvoir politique, de la structure sociale, des médias ou même des transports. Bien que soit souvent déploré un certain effritement des valeurs traditionnelles face à ces apports du modernisme, la nation indienne a par ailleurs conservé des traits distinctifs parmi lesquels nous pourrions citer la subdivision persistante de la société en castes et sous-castes, la grande force des liens familiaux, ainsi qu'une religiosité extrêmement vivante dominée par l'hindouisme, malgré un certain accroissement des parts de l'islam et du christianisme.

Pour introduire notre étude des conditions dans lesquelles s'est pratiquée et s'est transmise cette musique depuis 1900, il n'est pas inutile de rappeler ici quelques faits marquants de l'histoire récente de l'Inde. Ce pays, colonisé par les britanniques à partir du XVIIème siècle, était entièrement administré par ceux-ci à la fin du XIXème. Les anglais ayant, par un subtil jeu d'alliance, subordonné les *mahārāja-s\** locaux, laissaient à ces derniers, sinon un réel pouvoir politique, du moins une fortune faisant de leurs cours des centres culturels très importants. La musique classique indienne, fort peu considérée par les occidentaux, n'était guère pratiquée que dans ces palais, dans les temples sous les formes de musique de danse et musique de *nāgasvaram*, et dans quelques familles la cultivant depuis des temps très

anciens. Trop associée à un contexte religieux hindou, elle était naturellement rejetée par le clergé chrétien.

Pour assurer leur emprise militaire et commerciale, les britanniques établirent sur les côtes de l'Inde de grands ports comme Bombay, Calcutta et Madras. La prospérité et la taille de ces villes s'accrurent tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, et Madras, la capitale du sud de l'empire, comptait déjà 500 000 habitants au tournant du siècle. C'est vers ces grandes métropoles que se déplaça naturellement le pouvoir politique et les administrations. Dans ces mêmes villes se développa aussi une classe aisée de la population, d'abord au service ou profitant de la présence anglaise, puis dans les rangs desquels se recrutèrent vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle les premiers militants de la cause nationaliste. Le recul de l'hindouisme face au christianisme, et le dédain de l'occupant pour leur culture poussa les fondateurs de ces mouvements à prôner une renaissance artistique, à organiser les premiers concerts publics, à ouvrir les premières écoles de musique, à utiliser l'art musical comme un outil de renouveau national.

Avec le début du XX<sup>ème</sup> siècle se produisit ainsi en Inde, tout particulièrement dans le sud du pays, un déplacement progressif de la vie culturelle des cours vers les nouvelles métropoles. Celles-ci possédaient une population importante, dont une frange d'amateurs d'art aisés, et de nouveaux lieux de concerts créés par des associations de mélomanes (*sabhā-s*). Kathleen et Adrian L'ARMAND soulignent dans l'article déjà cité que Madras a commencé à supplanter les villes princières en tant que centre musical dès les années 1920 /1930. Avec l'indépendance du pays en 1947, les derniers pouvoirs des *mahārāja-s* disparurent, et le nouveau gouvernement central ne leur laissa qu'une pension les obligeant à changer radicalement leur train de vie. Les artistes qui leur étaient attachés cherchèrent de nouveaux employeurs

---

<sup>1</sup> Cf. L'ARMAND (Kathleen & Adrian), "One hundred years of Music in Madras", *Op. cit.* pp. 425 & 427.

et l'exode de la vie culturelle vers les métropoles s'en trouva renforcé.

Madras représente aujourd'hui sans aucun doute la ville capitale de la musique carnatique. Elle n'est bien évidemment pas la seule à bénéficier d'une vie musicale active. Certaines des villes princières comme Mysore, Bangalore, Trivandrum ou Hyderabad, ont conservé, grâce à leur statut de grandes cités modernes, une tradition musicale très vivante. D'autres, de beaucoup plus petites tailles, comme Bobbili (Andhra Pradesh) ou Pudukkottai (Tamil Nadu) n'ont guère gardé que des souvenirs de leur splendeur. De très nombreuses villes moyennes, réparties dans tout le sud, abritent aujourd'hui des salles de concert, des écoles de musique, des festivals, des stations de radio participant activement au grand mouvement de démocratisation de la musique classique. C'est sans doute autant dans la population de ces villes de province que dans le creuset des mégalo-poles que peut survivre la musique carnatique dans sa multiplicité face à l'uniformisation actuelle des styles.

## **21 : Répartition sociale.**

### 211 : Répartition par caste.

Contrairement à la musique hindousthane, pratiquée aussi très largement par les musulmans, la musique carnatique est exclusivement interprétée (et dans une certaine mesure appréciée) par les hindouistes<sup>1</sup>. La société hindoue traditionnelle est subdivisée en quatre grandes castes : les *brāhmaṇ-s\** (prêtres), les *kṣatriya-s\** (seigneurs et guerriers), les *vaiśya-s\** (commerçants ou agriculteurs), et les *sūdra-s\** (serviteurs). Ces quatre groupes sont eux-mêmes subdivisés à l'extrême en sous-castes (*jāti-s*) caractérisées par leur profession, leur divinité tutélaire et leur répartition géographique. A la

---

<sup>1</sup> Une des très rares exceptions à cette règle est le chanteur d'origine chrétienne K.J. Jesudas. En raison d'autre part de la popularité nouvelle des "musiques du monde", certains occidentaux ou japonais commencent à apprécier et à pratiquer cette tradition musicale, mais cela ne reste encore que très marginal.

frontière de ce système, une importante fraction de la population (environ 20 %), bien que de religion hindoue, n'appartient à aucune des quatre catégories mentionnées. Ce sont les "hors-castes", qui constituent la frange la plus basse de la société.

Comme nous le remarquons plus haut, la musique carnatique dans son ensemble est composée de trois types distincts. La musique de temple est jouée au *nāgasvaram* accompagné du *tāvil* (*periya meḷam*\*). La musique de danse, pratiquée aussi dans les temples, est interprétée par un orchestre (*cinna meḷam*\*) composé d'un maître de danse ou *nattuvanār*\*, d'un chanteur, d'accompagnements mélodiques tels que la flûte ou le violon, et d'une ou plusieurs percussions, principalement le *mṛdaṅgam*. La musique "dévotionnelle" savante enfin est soit chantée, soit jouée par un instrument soliste, accompagné de nos jours par un soutien rythmique et parfois mélodique. Deux des trois courants composant cette musique sont ainsi à l'origine au service exclusif des sanctuaires.

Les joueurs de *nāgasvaram* et de *tāvil* étaient et sont encore recrutés dans la caste des barbiers<sup>1</sup>, et portent le nom de "Pillai", signe de leur caste. Les maîtres de danse et autres instrumentistes du *cinna meḷam*, eux aussi dénommés "Pillai", étaient issus du groupe très particulier des *dēva-dāsi-s*\* ("servantes des dieux"). Ces *dēva-dāsi-s* étaient les danseuses de temple, "mariées" aux dieux, et par conséquent devant servir ses fidèles. Ces "services" vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tendant de plus en plus vers une forme de prostitution, l'administration britannique interdit la pratique de la danse à l'intérieur du temple. Malgré l'opprobre jetée contre elle par certaines sphères de la société, la caste des *dēva-dāsi-s* n'en fut pas moins toujours très considérée, de par son savoir musical, par tous les amateurs de l'art

<sup>1</sup> La caste des barbiers en Inde est traditionnellement très liée aux temples, l'habitude de se raser la tête étant fréquente chez les pèlerins en visite dans les sanctuaires.

carnatique, comme en témoigne cette réflexion de E. Thurston au début de notre siècle<sup>1</sup> :

"Les castes de danseuses, et leurs compagnons *meḷakkaran-s*, sont maintenant pratiquement les seuls dépositaires de la musique indienne, qui est probablement un des plus anciens systèmes musicaux du monde. A part eux et les *brāhmaṇ-s*, rares sont ceux qui étudient ce sujet. Les orchestres de barbiers des villages font preuve généralement de plus d'entrain que de science."

Leur expulsion des temples eut de nombreuses conséquences sur la pratique musicale, comme le déplacement de la danse - après une période de disgrâce - des sanctuaires vers le concert, un mélange des répertoires, le répertoire savant incorporant certaines pièces comme les *jāvālī-s* et *tillāna-s*, et enfin une utilisation croissante des instruments d'accompagnement, particulièrement rythmiques, dans l'art classique.

La musique savante, chantée ou jouée par la *vīṇā*, était réservée pratiquement exclusivement à la caste des *brāhmaṇ-s*. La monopolisation de cet instrument par les prêtres trouve sans doute son origine dans les multiples pouvoirs de développement spirituel qui lui furent attribués tout au long de l'histoire musicale du pays<sup>2</sup>. Un chanteur *dēva-dāsi* cité par K. & A. L'Armand affirmait avoir été le premier de sa caste à interpréter en concert un *kr̥ti* de Tyāgarāja à la cour de Tanjore, dans les années 1920<sup>3</sup>. La célèbre Vina Dhanammal fut sans doute la première représentante de cette caste à avoir abordé l'étude de la *vīṇā*. L'échantillon des 23 instrumentistes que nous examinerons dans les chapitres suivants pour notre étude des styles, malgré sa

<sup>1</sup> Cf. : THURSTON (E.) : *Castes and Tribes of South India*, Madras, Government Press, 1909, Vol. VI p. 128 : "*The dancing girl castes, and their allies the Melakkarans, are now practically the sole repository of Indian Music, the system of which is probably one of the oldest in the world. Besides them and the Brahmans, few study the subject. The barber's bands of the villagers usually display more energy than science.*"

<sup>2</sup> C'est sans doute pour des raisons similaires que le style *Dhrupad* du genre hindousthani a réservé son exécution, autre que vocale, exclusivement à la *vīṇā*. Ce style, de caractère très religieux, qui par de nombreux points peut être rapproché de la musique carnatique, est toutefois très largement interprété de nos jours par des artistes musulmans.

<sup>3</sup> Cf. : L'ARMAND (Kathleen & Adrian) : "One hundred years of Music in Madras, *Op. cit.* p.429.

dimension très limitée, peut être considéré comme relativement représentatif de l'ensemble des *vaiṇika-s* professionnels au long du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>. Dans ce groupe nous n'avons pu identifier avec certitude que 2 artistes issus de la caste des *dēva-dāsi-s*. Ce même échantillon contient par ailleurs 15 *brāhmaṇ-s*, et 6 instrumentistes dont nous n'avons pu, par manque d'informations, identifier la caste de manière certaine. Cette domination semble donc très supérieure aux 65 % de *brāhmaṇ-s* contre 20 % de "Pillai" observés sur l'ensemble des musiciens de Madras par les deux auteurs cités plus haut<sup>2</sup>.

Parallèlement à la répartition par caste, et directement associée à celle-ci, une majorité des artistes professionnels sont, aujourd'hui comme autrefois, issus de familles de musiciens. Cette situation privilégiée était ou est encore le cas pour au moins 18 des 23 instrumentistes qui nous serviront de référence. La disparition des systèmes traditionnels d'éducation et le recul du professionnalisme au profit d'un amateurisme éclairé sont autant de raisons nous permettant de prévoir sans grand risque d'erreur le maintien à moyen terme de cet état de fait. A côté de ces castes et familles dédiées depuis un lointain passé à la musique, et des musiciens professionnels qu'elles produisent, de nombreux jeunes élèves en effet, issus des nouvelles classes moyennes ou supérieures, de castes *brāhmaṇ-s* ou autres, entreprennent aujourd'hui des études musicales. S'ils représentent l'essentiel de la population des nombreuses écoles de musique, fort peu accèdent à une carrière exclusivement vouée à cet art.

---

<sup>1</sup> Pour connaître le nom des musiciens composant cette liste, le lecteur pourra se reporter au début du chapitre III, pages 103 & 104. Nous noterons par ailleurs que cette liste ne contient que des musiciens totalement professionnels, ne vivant que de leur art, mis à part deux exceptions, Padma Varadan et P. Hariharan, sélectionnés pour leur place importante dans les styles qu'ils représentent. Les statistiques sommaires qui en seront tirées ici ne concernent donc que ce type d'artistes.

<sup>2</sup> Cf. : L'ARMAND (Kathleen & Adrian) : "One hundred years of Music in Madras, *Op. cit.* p. 427.

### 212 : Répartition par sexe.

L'importance accordée à la famille est sans doute une des caractéristiques principales de la société indienne, traditionnelle ou actuelle. Dans ce contexte le domaine de la femme, prépondérante dans son travail de cohésion des rapports familiaux, était il y a quelques années encore souvent limité à sa propre demeure. Bien qu'une pratique artistique féminine pouvait, dans une certaine tranche aisée et cultivée de la société, être considérée comme acceptable voire souhaitable, une production sur une scène publique était impensable. La seule exception à cette règle était réservée à la caste des *dēva-dāsi-s*, où les danseuses et chanteuses avaient un statut très particulier, leurs donnant des droits équivalents à ceux des hommes vis-à-vis de certaines lois hindoues.

Si nous possédons de nombreux témoignages, tant iconographiques que littéraires, d'une pratique de la *vīṇā* par les femmes depuis de très nombreux siècles (*vīṇā* luth à Ajanta au VII<sup>ème</sup> siècle ap. J.C., *vīṇā* cithares sur bâton à Abhaneri au IX<sup>ème</sup>, etc.), le monopole exercé par la caste *brāhmaṇ* sur cet instrument leur interdisait toute apparition en concert. Vina Dhanammal, déjà citée plus haut, grâce à ses origines *dēva-dāsi-s* et à son talent universellement reconnu, mis fin à cette exclusion à la fin du siècle dernier, malgré les protestations de certains traditionalistes. Cette discrimination n'en continua pas moins jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle environ. Dans notre échantillon de 23 musiciens professionnels, 2 seulement sur les 13 nés avant 1930 sont des femmes. Des 10 restants, nés après cette date, nous pouvons compter 4 femmes, signe d'une libération assez flagrante.

La situation globale aujourd'hui est encore beaucoup plus en faveur de la pratique féminine. Nos recherches en Inde du sud nous ont amené à répertorier tous les artistes jouant de la *vīṇā* et *chitra-vīṇā* affiliés par contrat régulier avec 12 des principales stations locales de radiodiffusion (All India Radio). Un tableau complet de la répartition de ces artistes en fonction des

stations, de leur sexe et de leur "grade" (sorte de classement de valeur en quatre catégories) sera donné plus loin dans ce chapitre (p.95). Nous remarquerons pourtant dès maintenant que 198 (69 %) des 286 musiciens enregistrés sont des femmes. Ce pourcentage est extrêmement variable en fonction des différents grades. Nous trouvons seulement 27 % de femmes au niveau le plus élevé, où ne figurent bien entendu que de grands professionnels, et au contraire 79 % au premier grade, plus occupé par de bons "amateurs". La diminution progressive entre ces deux extrêmes prouve à l'évidence que si la femme a de nos jours sans conteste le droit de jouer en public, sa place dans le milieu professionnel, malgré sa pratique globalement très largement majoritaire, reste encore peu importante. La mention "*wed out*"<sup>1</sup> barrant le nom de certaines interprètes dans les registres d'All India Radio prouve que pour celles-ci la fin d'une carrière artistique est encore souvent la conséquence naturelle du mariage.

## **22 : L'apprentissage.**

Les conditions d'apprentissage de la musique carnatique ont, en fonction des nouvelles exigences de la vie sociale en Inde, beaucoup évoluées au cours de ce siècle. Le nombre des candidats à un enseignement musical s'est en effet considérablement accru, une certaine maîtrise du chant, du jeu de la *vīṇā* ou de la danse étant de nos jours considérée par la classe moyenne, particulièrement pour les jeunes filles, comme le couronnement d'une excellente éducation. Bien que la tradition orale, l'enseignement direct du maître au disciple, soit toujours jugée indispensable, le cadre dans lequel elle se transmet a énormément changé. Si l'étudiant se rend encore dans la maison de son maître, ce n'est plus pour y vivre comme un membre de la famille, mais pour y prendre des cours particuliers. Des écoles privées ou publiques forment des musiciens en quelques années grâce à des cursus accélérés. Bien peu

<sup>1</sup> Locution difficilement traduisible mais très compréhensible, composée de "*wed*" signifiant "mariée" et de "*out*" indiquant la sortie, la disparition.

d'entre eux seront pourtant au sortir de leurs murs des artistes accomplis. La raison de ce fait réside sans doute moins dans la qualité objective de l'enseignement qui y est dispensé que dans l'esprit nouveau d'une recherche de réussite immédiate, au détriment de la maturation lente si nécessaire à un art classique.

Le caractère unique du *guru* est battu en brèche par les médias et aides à l'enseignement. Il y a quelques décennies encore de nombreux maîtres interdisaient à leurs disciples d'assister à d'autres concerts que les leurs, d'écouter d'autres musiques que celle qu'il leur enseignait. De telles défenses sont aujourd'hui impensables, dans une société saturée de radio et de télévision, inondée de programmes où les musiques occidentales et hindousthanies côtoient celles de tous les styles classiques du sud. Des phénomènes de mode apparaissent, les écoles traditionnelles se dissolvent, le risque d'une uniformisation est très présent. Face aux phénomènes pervers engendrés par la nouvelle démocratisation, l'élitisme des anciennes familles de musiciens est souvent regretté.

#### 221 : Le *gurukulavāsa*\*.

La culture indienne a toujours attaché la plus grande importance à la tradition orale, passée de maître (*guru*) à disciple (*śiṣya*) Cette transmission est particulièrement présente dans un art comme la musique. C'est dans ces lignées parfois fort longues de maîtres à élèves (*guru-śiṣya-paramparā*), que les différents styles et écoles (*bāṇī-s*) prirent leurs origines. La condition la plus optimale de l'instruction, où l'étudiant vivait dans la propre demeure de son *guru*, était appelé *gurukulavāsa*, terme signifiant "habiter dans la maison (*kula*) du maître"<sup>1</sup>. L'esprit animant alors le jeune élève devait être celui de la plus

<sup>1</sup> Cf. : MONIER MONIER -WILLIAMS : *A Sanscrit-English Dictionary*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 1/1899, 11/1990, article "*guru*" p. 359.

complète soumission, comme l'indique S. Srinivasa Rao dans un article sur le *gurukula*.

"Cette connaissance de la musique - *saṅgīta gnanam* - et tout le bagage musical doivent être obtenus par l'élève sincère de trois manières, par dévotion au pieds du maître (*pranipatena*), par la recherche et les questions judicieuses (*pari prasnena*) et par le service sans limite du maître (*sevaya*)."

Ce "service sans limite" était parfois poussé à l'extrême, et le même auteur cite le cas de plusieurs artistes confessant une mauvaise expérience<sup>2</sup> :

"J'ai connu des *guru-s* qui n'ont absolument rien enseigné aux élèves qui les ont servis pendant dix à douze ans, pas même dix *varṇam-s* en dix ans. 'Je devais aller baigner les buffles et les vaches, et laver le linge. Je devais cuisiner. Je l'ai quitté dégoûté.' "

Ces conditions malheureuses étaient néanmoins rares et la plupart des artistes ayant vécu le *gurukulavāsa* gardent une véritable vénération pour celui qui les forma. Si les maîtres se montraient parfois durs, c'était plutôt pour mettre à l'épreuve la volonté de leur élève. Le disciple habitant chez son *guru* prenait plus souvent un statut de fils adoptif, faisant rapidement partie de la famille. Le principe éducatif d'une telle situation était celui d'une absorption lente, comme par osmose, non seulement de la connaissance et de la pratique musicale du maître, enseignée directement ou indirectement pendant ses concerts et autres activités, mais aussi de sa façon d'être, de sa philosophie, de tout ce qui fait d'un artiste un être différent et qui ne peut être appris que dans ce contexte hors du temps. L'initiation se faisait progressivement, au

<sup>1</sup> Cf. : SREENIVASA RAO (Sandhyavandanam) : "Music Teaching - Under Gurukula System & in Recognised Institutions" in *The Journal of the Music Academy*, Madras, The Music Academy, 1980, p. 133 : " *This knowledge of music - Sangita Gnanam - and musical equipment has to be obtained by an earnest student in three ways by dedication at the feet of the Master (Pranipatena), by searching and eliciting questions (Pari Prasnena) and by unstinted service to the Master (Sevaya).* "

<sup>2</sup> *Ibid* p. 134 : " *I have known some gurus who had not taught anything whatsoever to the student who was doing all services over ten to twelve years, not even ten varnams in ten years. I had to bathe the buffalos and cows and wash the clothes. I had to cook. I left him in disgust.* "

cours de très nombreuses (de 8 à 14) heures de travail quotidiennes. Une ou plusieurs années consacrées à des exercices préliminaires permettaient d'acquérir des bases très solides sur lesquelles pouvaient se développer par la suite un style complet. En concert, la présence auprès du maître, d'abord passive, puis en jouant le *tamburā*, et enfin en donnant la réponse mélodique en tant que deuxième instrument ou deuxième voix, permettait de se familiariser avec la scène.

La totalité des musiciens interrogés sur ce sujet reconnaissent à la fois la supériorité de l'enseignement par le système du *gurukulavāsa*, et la disparition de ce type d'apprentissage. De nombreuses causes peuvent être invoquées pour expliquer la fin d'une telle tradition. Peu d'élèves aujourd'hui accepteraient la soumission qui était de mise il y a encore 50 ans. La partie qui n'est pas purement musicale, considérée comme superflue est désormais négligée, et la musique est ainsi de plus en plus assimilée à une "technique" comme une autre. Les maîtres sont beaucoup moins disponibles. Autrefois employés par les princes ou les temples, ils n'avaient que peu d'engagements extérieurs. De nos jours, donnant de très nombreux concerts publics, privés ou sur les médias, ils sont en constant déplacement et ont peu de temps à consacrer à leurs disciples. Les conditions matérielles ont aussi beaucoup changé. D'une vie presque rurale, les artistes sont devenus citadins de métropoles où le prix des logements, très élevé, oblige à une certaine promiscuité, et rend l'accueil d'une personne nouvelle plus problématique. Le coût de la vie et le développement de besoins matériels nouveaux engendrent un souci toujours plus pressant d'argent se satisfaisant mal du certain "flou" dans lequel baignait la contribution financière du disciple à l'enseignement reçu. Le temps de nos jours, en Inde comme presque partout, représente une valeur pécuniaire. Le nombre des élèves enfin, sans comparaison avec celui du début du siècle, rend ce système beaucoup trop exclusif et inadapté. L'accroissement particulièrement important et déjà remarqué de la population

féminine recherchant une éducation musicale concourt aussi à rendre le *gurukulavāsa* une solution dépassée, la plupart des parents répugnant à laisser leur fille vivre sous un autre toit.

Si devant tous ces faits la disparition du *gurukula* paraît inéluctable, le prix à payer pour cette fin n'en est pas moins élevé. Les deux plus importants risques sont ceux déjà évoqués d'un recul du nombre de grands artistes au profit d'un amateurisme, et celui de la perte de la spécificité des styles. La musique hindousthanie affrontant dans le nord du pays les mêmes dangers, des projets gouvernementaux ou privés, comme celui de la Sangeet Research Academy à Calcutta, ont été créés pour reconstituer artificiellement les conditions du *gurukula*, et éviter ainsi la disparition inéluctable de certaines *gharānā-s\** (terme plus ou moins équivalent à celui de *bāṇī* dans la musique carnatique). Dans le sud, quelques bourses d'étude, très insuffisantes, sont seulement attribuées à des étudiants particulièrement doués pour se perfectionner avec de grands artistes.

La dernière forme de *gurukulavāsa*, au sens strict, vivante aujourd'hui est donc sa manifestation la plus naturelle, la parenté directe ou indirecte de l'élève avec le maître. Dans ce cas, la plupart des obstacles énoncés tombent d'eux-mêmes, et la perpétuation de l'origine sociale des musiciens professionnels que nous décrivions plus haut trouve son explication. Une version plus édulcorée du *gurukulavāsa* se retrouve dans le cours particulier, encore très élitiste. Les écoles de musique, abandonnant la "maison" (*kula*) ne possèdent plus que le "*guru*", dans sa fonction purement musicale et pour le plus grand nombre.

### 222 : Les cours particuliers.

Le cours particulier est la forme moderne du *gurukulavāsa*, et concerne les élèves n'appartenant pas à la famille proche du maître. Les différences qu'il présente avec le système exposé plus haut sont multiples. Le temps consacré à l'enseignement est généralement moindre, chaque heure étant comptée.

Pour les mêmes raisons l'éducation y est beaucoup plus exclusivement musicale. En contrepartie, les rares cas d'exploitation abusive du disciple par un *guru* sans remords n'existent plus. La relation entre le maître et l'élève étant marquée par un échange d'argent, d'autres critères que celui du pure don du disciple pour la musique, ou celui d'un rapport humain privilégié, peuvent entrer en compte. Cet échange d'argent transforme l'enseignement, d'un besoin de perpétuer une tradition, un style, en une activité lucrative, et même dans certains cas en une profession exercée par des musiciens ayant un contact de plus en plus ténu avec la scène. L'équilibre du "pouvoir", à l'origine exclusivement en faveur du *guru*, est aussi modifié et le *śiṣya* a désormais, dans une certaine mesure, une voix sur la progression de son enseignement. En terme "d'héritage" enfin, l'élève ne peut se comparer au descendant direct qui bénéficiera beaucoup plus aisément de l'initiation progressive au concert par l'accompagnement de l'artiste.

Dans la réalité actuelle, tous les cas se rencontrent, d'un rapport extrêmement formel basé principalement sur l'échange savoir / argent, heureusement assez rare, jusqu'à une communication de très grande qualité, où le cours particulier rejoint peu à peu un *gurukulavāsa* rénové et adapté aux conditions du monde d'aujourd'hui. Le nombre de cours par semaine, compris entre deux et sept, est relativement important comparativement à ce que nous connaissons en occident. Dans tous les cas la grande limite de ce genre d'enseignement est son coût, très élevé pour l'étudiant comparé au système traditionnel ou aux écoles. Une grande fourchette de prix existe encore, fonction de la valeur du maître, des moyens financiers du disciple, et de rapports humains privilégiés pouvant se développer. Rapporté au salaire moyen en vigueur il est d'un prix comparable ou légèrement inférieur à ce qui est pratiqué de nos jours en France<sup>1</sup>. Le cours particulier n'en reste pas moins

<sup>1</sup> En moyenne les cours particuliers étaient en 1993 payés 50 roupies par heure à Madras, avec des variations comprises entre 20 et 100 roupies. Un salaire moyen (par exemple un employé de banque, instituteur, etc.) se situait à la même époque autour de 2500 roupies par mois. Outre le paiement régulier des cours, il existe une grande

réservé pratiquement exclusivement à la classe supérieure, ou moyenne supérieure. Il est parfois donné collectivement à plusieurs élèves ce qui le rend plus accessible financièrement aux revenus moyens. Il est enfin très fréquemment utilisé en complément d'un apprentissage de base dispensé, parfois par le même maître, dans le cadre d'une école.

Il y a quelques années encore, il était possible de noter une différence dans les circonstances de l'enseignement particulier prodigué aux filles et aux garçons :

"... le système d'enseignement particulier n'est pas le même pour les étudiants garçons ou filles. Les garçons élèves en musique apprennent maintenant le plus souvent dans une forme dérivée du système de *gurukula*, devenant étroitement attachés à la maison du professeur, et allant quotidiennement aux leçons. Les filles qui apprennent en particulier sont enseignées par des professeurs qui viennent à la maison de l'élève. Ceci a créé une nouvelle profession musicale, celle de professeur de musique. Les professeurs sont pratiquement tous des hommes."

Ces différences, autant qu'il nous a été susceptible de le constater, se sont aujourd'hui beaucoup estompées. Les règles de bienséance qui interdisaient à une jeune fille d'aller chez un homme étranger sont moins absolues qu'autrefois. Le nombre de maîtres de sexe féminin est par ailleurs de plus en plus important, spécialement parmi les professeurs de *vīṇā*.

### 223 : Les écoles de musique.

Apparues à la fin du siècle dernier, les écoles de musique ont pris un grand essor depuis l'indépendance du pays et sont de nos jours très nombreuses. Elles sont la seule réponse adaptée à la demande grandissante

pratique de "cadeaux", faits au maître à l'occasion de certaines fêtes ou événements, dont l'importance est fonction des moyens financiers de l'élève.

<sup>1</sup> Cf. : L'ARMAND (K. & A.) : *Op. cit.* p. 432 : "...the system of private instruction is not the same for male and female students. Male pupils now usually learn in an adaptation of the *gurukula* system, becoming closely attached to the teacher's house and going daily for lessons. Girls who learn privately are taught by music teachers who come to the pupil's house. This has created a new musical profession, that of music teacher. The teachers are nearly all male."

d'instruction musicale classique. Il en existe de tous les types, des petites écoles privées de quartier, fondées et dirigées par un seul maître, faites pour initier de jeunes élèves, jusqu'à de grandes institutions publiques préparant des centaines d'étudiants à une carrière professionnelle. Les cours y étant toujours collectifs, le coût de l'enseignement les rend plus facilement abordables<sup>1</sup>. Bien qu'elles soient ouvertes à tous, leur clientèle est très majoritairement féminine.

**Fig. 13 : Cours collectif de *vīṇā* dans une petite école de musique de Madras.**



Parmi les plus célèbres d'entre elles nous pouvons citer le Government Music College, le Teacher's College de la Music Academy, et Kalakshetra, toutes trois situées à Madras, ainsi que le Swati Tirunal Music College de Trivandrum (Kerala), et le Maharaja Music and Dance Government College de Vizianagaram (Andhra Pradesh). La durée totale des études y est comprise entre trois ans (Music Academy) et sept ans (Swati Tirunal M.C.). Comme l'enseignement est toujours repris à partir des bases, l'entrée est théoriquement ouverte aux débutants, mais elle s'effectue en fait le plus souvent sur audition.

A titre d'exemple nous donnerons ici, pour illustrer la progression des études dans le cadre de ces écoles, le programme de l'apprentissage de la *vīṇā* au Government Music College d'Adyar à Madras. Le diplôme "*Isai*

<sup>1</sup> Comme exemple de tarifs perçus en 1993, la Sri Sadhguru Sangeetha Vidhyalaya, école fondée à Madras par Smt. Padmavathi Ananthagopalan demande pour les premières années entre 50 et 80 roupies par mois, pour deux cours hebdomadaires. Relativement plus onéreuse, la scolarité est de 3000 roupies par an à Kalakshetra.

*Kalaimani*" s'y obtient en trois années, où sont apprises successivement les pièces suivantes :

- 1ère année : Gammes et exercices, *gītam-s*, 4 *varṇam-s*, 2 ou 3 *kṛti-s*.
- 2ème année : 3 *varṇam-s* en Ādi tāḷa, 3 *varṇam-s* en Aṭa tāḷa, 20 *kṛti-s*
- 3ème année : *Rāgam*, *tānam*, *pallavi*, *kalpana svāra-s*, *padam-s*, *jāvāli-s*, *tillāna-s*, 25 *kṛti-s*, 1 ou 2 *varṇam-s*.

L'élève en *vīṇā* pratique aussi le chant en matière secondaire, et doit suivre des cours de théorie. L'examen final est constitué principalement d'un concert de près d'une heure où les principaux types de pièces sont tour à tour exécutés. Cinq heures d'enseignement journalier sont dispensées (trois heures en discipline principale, la *vīṇā* dans notre exemple, une heure en matière secondaire et une heure de théorie), cinq jours par semaine. Plusieurs heures de pratique quotidienne individuelle sont par ailleurs attendues des étudiants. Après les trois ans du diplôme, un cours de perfectionnement de deux années permet de se familiariser avec les *rāga-s* les plus rares et les formes de *pallavi* les plus complexes. Une sixième année enfin prépare plus particulièrement au professorat.

Cet enseignement permettant en trois ans d'aborder des pièces aussi difficiles que les *rāgam tānam pallavi* est bien sûr très rapide et beaucoup reprochent à ces institutions de produire plus des diplômés que des musiciens. La faute en est certainement plus au système recherchant une accumulation massive de connaissances assez mal assimilées, qu'à la qualité des enseignants, qui figurent souvent parmi les plus grands noms de chaque discipline.

La multiplicité des professeurs entraîne par ailleurs un risque important de mélange des styles. La solution à ce problème fut souvent de choisir au départ dans chaque matière un grand maître pour enseignant, puis comme professeurs successifs les propres disciples de ce maître, parfois anciens élèves eux-mêmes de l'école. Nous trouvons ainsi au Government Music

Collège de Madras comme lignée de professeurs de *vīṇā* Desamangalam Subramania Iyer, M.A. Kalyanakrishna Bhagavathar, K.P. Sivanandam et Kalyani Ganesan, tous élèves les uns des autres, ce qui permet de parler en simplifiant d'un "style Government Music College". De même Kalakshetra a presque toujours enseigné le style Karaikudi, et au Swati Tirunal M.C. les élèves apprennent aujourd'hui le style légué par K.S. Narayanaswami.

Parallèlement aux grandes écoles de musique, de très importantes sections musicales existent aussi dans les universités de Mysore, Bangalore, Hyderabad, Tanjavur, Chidambaram et Madras. L'enseignement dispensé est à la fois théorique et pratique. Des cours et des examens / concerts en chant ou en instrument sont imposés jusqu'au niveau de la maîtrise, la suite du cursus se consacrant plus à des recherches musicologiques.

#### 224 : Les méthodes personnelles.

Pour le chercheur occidental observant l'enseignement d'un instrument comme la *vīṇā* en Inde du sud, il est tout à fait remarquable de constater qu'un grand nombre de *vaiṇika-s* ont eu pour maître principal un chanteur, ou parfois un artiste jouant d'un autre instrument que le leur. Dans l'enseignement de la musique carnatique en effet, la technique, tant vocale qu'instrumentale, est souvent considérée comme de peu d'intérêt, et après avoir appris les quelques rudiments indispensables avec un spécialiste de l'instrument, l'apprentissage peut être consacré à l'essentiel, le message musical pur.

Cette relative désinvolture vis-à-vis de la partie technique de la musique explique sans doute l'importance croissante prise par l'enregistrement en tant que source d'enseignement. Dans la mesure où la méthode pédagogique principale consiste à écouter, puis à reproduire, sans verbalisation de la manière dont cette reproduction doit être obtenue, un simple enregistrement commercial peut être utilisé pour apprendre une nouvelle composition. La perception très claire de ce pouvoir est sans doute l'une des causes de la

répugnance première manifestée par les musiciens du début du siècle à graver leur musique dans la cire. Cette répétition d'après un disque n'est toutefois pas à la portée du néophyte. Une pratique technique et une connaissance minimale du *rāga* sont indispensables. Elle permet cependant à des artistes déjà accomplis d'enrichir considérablement leur répertoire (au risque d'y incorporer des éléments étrangers à leur style original).

Plus ordinairement un petit magnétophone est de nos jours couramment utilisé par les élèves pour enregistrer les cours, et pouvoir s'entraîner ainsi à loisir à répéter les intonations exactes enseignées par le maître. Ce dispositif est d'une aide incontestable permettant sans doute de progresser plus rapidement. Il entraîne pourtant, comme effet pervers, une moindre sollicitation de la mémoire musicale, faculté extrêmement importante dans la pratique de cet art. L'échange de phrases répétées et variées entre le soliste et les musiciens l'accompagnant au cours de parties improvisées, *ālāpana* ou *kalpana svara-s* principalement, constitue un élément essentiel de cette musique. Une diminution de la capacité de mémorisation instantanée des phrases pourrait amener à précomposer ces parties, au détriment de tout l'intérêt de la musique.

La notation musicale, inventée en Inde depuis très longtemps, ne s'est réellement développée qu'au cours du dernier siècle. Forme très rudimentaire d'"enregistrement", elle possède potentiellement beaucoup des avantages et des inconvénients que nous venons de mentionner. La conscience des risques de mélange des styles et de relâchement de la mémoire musicale ont sans doute contribué à la maintenir dans son état actuel d'imprécision. Nous reprendrons à ce sujet la remarque de T. Viswanathan sur la notation exacte des ornements<sup>1</sup> :

<sup>1</sup> Cf. : VISWANATHAN (T.) : *Rāga Ālāpana in South Indian Music*, Op. cit. p.150 : "Gamaka has traditionally occupied the twilight zone between common practice and individual style, and performers have preferred the basic svara without an elaborate system of gamaka symbols which tends to inhibit the individual from interpreting the piece in his own way."

"Les *gamaka-s* ont traditionnellement occupé l'espace ambigu entre la pratique générale et le style personnel, et des interprètes préfèrent n'avoir que les notes de base, sans système élaboré de notation des ornements qui tend à inhiber leur propre interprétation personnelle du morceau.

Malgré ses lacunes, sans doute volontaires, la notation *sargam* n'en est pas moins une aide considérable à l'apprentissage, permettant même, jointe à une très bonne connaissance du *rāga*, l'acquisition d'un nouveau répertoire. De nombreux livres théoriques, historiques ou biographiques apparaissent par ailleurs sur le marché. Nous ne pouvons nier leur intérêt en tant que complément à l'enseignement pratique, mais ne sauraient le remplacer.

Le concert enfin est une grande source d'enseignement. Dans un contexte où il est primordial d'entendre et d'observer, le spectacle de musiciens présentant sur scène un programme complet et achevé est très didactique. Il peut être aussi diffusé par la télévision ou par la radio, ce qui le rend accessible au plus grand nombre. La gratuité de beaucoup de concerts publics, où se produisent souvent des musiciens de tout premier ordre, donne l'occasion à tous d'assister fréquemment à ces manifestations<sup>1</sup>. Autrefois ces spectacles étaient rares, et présentaient des styles généralement proches de celui appris par l'élève. Leur multiplicité actuelle qui permet de s'imprégner de toutes les formes possibles de cet art peut en même temps produire un certain blasement, une érosion du goût et la recherche de la nouveauté, de l'effet facile.

Les trois sources de connaissances musicales que nous venons de citer, enregistrement, notation et concerts, sont utilisées quotidiennement par la plupart des étudiants en musique carnatique, en complément de l'enseignement qui leur est prodigué par ailleurs. Elles ne peuvent que très exceptionnellement à elles seules permettre d'acquérir la maîtrise de cet art.

<sup>1</sup> Malgré cette gratuité la répartition sociale du public de ces concerts reste celle des amateurs habituels de cet art, et nous n'y trouvons presque jamais d'auditeurs venant de classes réellement défavorisées.

Dans la grande galerie des joueurs de *vīṇā* que nous étudierons, deux instrumentistes furent toutefois autodidactes. Le premier est S. Balachander qui, après un parcours d'enfant prodige jouant successivement des *tablā-s\** puis du *sītār\**, a développé sur la *vīṇā* un jeu très original à partir de sa réflexion sur la manière d'obtenir sur cet instrument un style purement vocal. Le second, Mysore R. Visweswaran, au style proche de S. Balachander, est un instrumentiste "spontané" qui affirme avoir reçu la musique et la technique instrumentale telle une révélation mystique, enseignée pendant ses rêves par la déesse Sarasvatī elle-même. Le maître n'étant dans la tradition indienne que le véhicule au travers duquel passe le grand enseignement dispensé par Dieu, le *Guru* suprême, la déesse Sarasvatī est le réel *guru* dans ce cas extrême.

### **23 : La carrière musicale.**

De nos jours comme il y a un siècle, en Inde du sud comme partout ailleurs, l'activité professionnelle du musicien tourne autour de deux pôles, l'enseignement et le concert. Des changements radicaux se sont pourtant produits dans la manière dont ces deux domaines ont évolué, et dans l'attitude des musiciens face à leur carrière professionnelle. Comme nous avons pu le constater, l'enseignement de la musique se perpétue aujourd'hui dans des cadres nouveaux. De même sa représentation en concerts, autrefois limitée à quelques circonstances précises, palais royaux, temples, mariages, maisons de riches amateurs, est maintenant beaucoup plus diversifiée et multipliée du fait de trois facteurs.

- L'augmentation du nombre des associations organisatrices de concerts (*sabhā-s\**) et de festivals.

- Le développement des transports (et de l'intérêt d'autres publics) facilitant les tournées nationales et internationales.

- L'enregistrement en vue de diffusions commerciales ou d'émissions radio ou télédiffusées.

Malgré la rétribution matérielle que semblent donner ces nouveaux médias, peu de musiciens s'engagent dans une carrière exclusivement musicale. Des enfants de grands artistes, instrumentistes de talents, hésitent à se lancer dans cette profession, et gardent parallèlement à leurs activités musicales un emploi dans l'administration ou le commerce. Les besoins pécuniaires des musiciens, citadins de grandes métropoles et désireux d'un confort moderne, progressent naturellement. Le dénuement matériel si souvent loué et tenu pour preuve d'une pureté sans concession n'est plus maintenant de mise, et la sécurité d'un revenu fixe a de plus grands attraits. Le développement de cette catégorie de semi-professionnels est sans doute un des traits marquants de la vie musicale des cinquante dernières années.

#### 231 : Le concert.

En tant qu'art classique savant, la musique carnatique trouve son expression naturelle dans le cadre du concert. Écoutée par un public de connaisseurs attentifs, un réel échange se produit entre l'audience et les musiciens, qui nourrit la créativité si nécessaire aux improvisations.

#### 2311 : Le concert public .

La plupart des concerts publics en Inde du sud sont organisés de façon régulière par des associations d'amateurs, appelées "*sabhā-s*" (terme sanscrit signifiant "assemblée", "congrégation"<sup>1</sup>). Certaines de ces *sabhā-s* sont spécialisées exclusivement dans la musique classique, alors que d'autres présentent aussi des spectacles de danse ou de théâtre. Leurs recettes de nos jours proviennent en partie des cotisations de leurs membres, et en partie (50 %) des "sponsors"<sup>2</sup>. Ce double financement, indépendant du nombre d'entrées obtenues pour un concert particulier, explique pourquoi la plupart des spectacles organisés par ces associations sont aujourd'hui en entrée libre. Les

<sup>1</sup> Cf. MONIER MONIER - WILLIAMS : *A Sanscrit - English Dictionary, Op. cit.* p. 1151.

<sup>2</sup> Cette information et celles qui suivent ont été obtenues grâce à un entretien personnel avec Sri R. Krishnaswamy, président de la fédération des *sabhā-s* de Madras.

avantages de ce système sont importants : permettre à tous d'assister fréquemment à des concerts de qualité, donner l'occasion à des artistes débutants ne pouvant espérer une grande audience de se produire sur scène, et aider à remplir des salles qui seraient autrement de moins en moins fréquentées. La contrepartie est bien sûr l'exposition autour ou même sur la scène de panneaux publicitaires peu esthétiques, ainsi que dans certains cas marginaux certaines pressions exercées sur le choix des artistes.

La durée moyenne des concerts, de deux heures trente à trois heures environ, a diminué depuis le début du siècle, quatre heures étant alors beaucoup plus souvent la norme. Le nombre de pièces interprétées a évolué de manière encore plus significative. L'histoire de la musique carnatique est riche de ces concerts sans fin où un instrumentiste jouait un seul *rāga* pendant des jours et des jours. Ces temps sont totalement révolus et dans les concerts actuels un artiste peut présenter entre huit et douze compositions différentes. Ce changement radical de la présentation du concert fut introduit par le célèbre chanteur Ariyakudi Ramanuja Ayyangar à partir des années 1920. Du fait cumulé du raccourcissement du concert et de la profusion des pièces interprétées, le temps dévolu à chaque *rāga*, ainsi que la part totale de l'improvisation, se trouvent réduits. Durant chaque spectacle un artiste s'efforcera toutefois de traiter un *rāga* plus particulièrement, abordant parfois la forme *rāgam*, *tānam*, *pallavi*, mais cette interprétation n'excédera jamais une heure, durée faible à l'échelle de la pratique d'autrefois. Beaucoup de musiciens regrettent néanmoins ces programmes centrés sur deux ou trois *rāga-s*, développés longuement. Du fait de la persistance de cette pratique dans la musique hindoustanie, il n'est pas impossible qu'un retour en arrière s'opère un jour.

Si certaines *sabhā-s* ont une durée de vie très courte, de quelques années seulement, d'autres en revanche ont plus de soixante ans d'âge. Pour

---

<sup>1</sup> La musique hindoustanie ne possède cependant pas l'énorme corpus de compositions qui est une des richesses de la musique carnatique et qui serait un peu délaissé par un retour aux programmes anciens.

la seule ville de Madras, il existe de nos jours une quinzaine de *sabhā-s*<sup>1</sup>, nombre étant monté dans le passé jusqu'à soixante sept ! Malgré cette multiplicité, les demandes sont pressantes de la part des artistes pour se produire grâce à ces associations. Même si les cachets qui leurs sont versés pour ces concerts ne sont pas toujours très importants<sup>2</sup>, ils sont toujours pour eux une opportunité de se faire connaître par un public d'amateurs, et peut-être d'obtenir par la suite des engagements privés plus rémunérateurs.

Quelques-unes de ces *sabhā-s* possèdent leur propre salle alors que d'autres louent des locaux en fonction des spectacles qu'ils organisent. La plupart de ces salles disposent de plusieurs centaines de places, et sont équipées de moyens de sonorisation, systématiquement utilisés pour tous les concerts. Cette amplification, apparue à Madras pour la première fois en 1925, s'est considérablement répandue à partir des années 1930.

Les temples sont souvent utilisés comme lieux de concerts, organisés par les administrateurs du sanctuaire ou par des *sabhā-s* extérieures. Ces spectacles coïncident généralement avec des manifestations religieuses particulières. L'atmosphère régnant dans ces sanctuaires les rend propices à l'interprétation et à l'écoute de la musique classique dévotionnelle, et ces lieux sont les plus appréciés par la plupart des musiciens interrogés sur ce sujet. Cette pratique, purement culturelle, est bien sûr indépendante de la musique de temple évoquée plus haut ayant elle une fonction rituelle.

Nous ne saurions enfin évoquer les concerts de musique classique en Inde du sud sans mentionner les très nombreux festivals. Le plus important d'entre eux est celui de Madras dont la durée, théoriquement limitée aux deux dernières semaines de décembre, s'étend de fait sur près d'un mois et demi.

---

<sup>1</sup> Sri R. Krishnaswamy fait ici la distinction entre les réelles "*sabhā-s*", organisant des spectacles suivant un calendrier régulier, et les "chamber organisations", très nombreuses et beaucoup plus souples dans leur programmation.

<sup>2</sup> Environ mille roupies pour un artiste mineur, trois milles roupies pour un grand musicien, à partager entre le soliste et ceux qui l'accompagnent. Tarifs pratiqués par la Narada Gana Sabha, une des plus grandes *sabhā-s* de Madras, d'après R. Krishnaswamy.

Limité à sa création, il y a près de soixante dix ans, à la seule Music Academy, il inclut très vite la participation de toutes les *sabhā-s* et autres associations de cette ville. La plupart des concerts pendant cette période sont à entrée payante. Le festival est ainsi une importante source de financement pour les *sabhā-s*, leur permettant d'organiser des manifestations tout le reste de l'année. Des statistiques publiées par la revue *Sruti* illustrent la très forte croissance de ce festival au cours de la dernière décennie. En décembre 1986, 16 organisations présentaient un total de 310 concerts, 150 d'artistes "majeurs" et 160 de musiciens "mineurs". En 1993 les associations étaient au nombre de 36, produisant 851 concerts, 283 "majeurs" et 568 "mineurs"<sup>1</sup>. Nous retrouvons ici, dans l'accroissement proportionnellement beaucoup plus important du nombre de spectacles d'artistes "mineurs" une nouvelle indication du développement de l'amateurisme. Les artistes "majeurs" sont au contraire beaucoup moins nombreux qu'il ne semble à la seule vue de ces chiffres, la plupart d'entre eux jouant tour à tour dans chacune des grandes *sabhā-s*. Certains d'entre eux donnent ainsi près d'une dizaine de concerts en quelques semaines, ce qui n'est pas sans occasionner une assez grande fatigue dont peut se ressentir leur musique.

Hormis la grande saison musicale de Madras, de très nombreux festivals de plus petites tailles fleurissent tout au long de l'année dans les quatre états du sud. Beaucoup d'entre eux sont organisés traditionnellement à l'occasion de fêtes religieuses, comme par exemple la "*navaratri*", au cours de laquelle sont célébrés pendant neuf jours tous les "aspects" de "La Déesse". Sarasvatī, patronne des arts et de la musique sera particulièrement honorée, et cette période est par ailleurs considérée comme la plus propice pour commencer de nouvelles études.

<sup>1</sup> Cf. : - N. PATTABHI RAMAN : "The Madras Festival Season. A cyclone of song, dance and wind" in *Sruti* N° 29, Madras, février 1987, pp. 21 et 22.  
- RAM ASLESHA : "The Mad, Mad, Madras Season" in *Sruti* N° 113, Madras, février 1994, pp. 33 à 36.

Certains festivals sont consacrés à un instrument particulier, comme par exemple le festival de *vīṇā* organisé par la Music Academy en avril 1993. D'autres enfin sont en l'honneur d'un artiste (le centenaire du violoniste T. Chowdiah, célébré à Bangalore et à Mysore en 1994) ou d'un compositeur. Le plus célèbre d'entre eux est sans aucun doute le Tyāgarāja Arādhana qui a lieu en janvier tous les ans dans la petite ville de Tiruvaiyarur près de Tanjore. Durant sept jours, du matin jusqu'au soir, des musiciens débutants ou célèbres se succèdent sur deux scènes pour interpréter des *kṛti-s* de Tyāgarāja en signe de dévotion pour ce saint-compositeur. Outre Tiruvaiyarur, le Tyāgarāja Arādhana est célébré partout où la musique carnatique est pratiquée, dans tout le sud de l'Inde et dans les centres à l'étranger.

**Fig. 14 : Tyāgarāja Arādhana  
à Tiruvaiyarur**



#### 2312 : Les tournées.

Depuis plusieurs siècles au moins, les musiciens de l'Inde avaient coutume de se déplacer à l'intérieur du pays, jouant dans les diverses cours princières, se mesurant aux autres artistes locaux. A la fin du XIXème siècle, un très grand instrumentiste comme Vina Seshanna, bien qu'attaché à la cour de Mysore, n'en avait pas moins visité Madras, Tanjore, Trivandrum ou Baroda. Du fait du grand développement des moyens de locomotion, de tels voyages ne prennent plus aujourd'hui que quelques heures, et les musiciens parcourent de grandes distances pour un ou quelques concerts seulement. Leurs circulations entre les quatre états du sud sont extrêmement fréquentes,

particulièrement pour participer à l'un ou l'autre des nombreux festivals. La musique carnatique est toutefois beaucoup moins appréciée dans le nord de l'Inde que ne l'est son homologue hindousthanie dans le sud. Les tournées dans la partie septentrionale du pays sont ainsi réservées presque uniquement à quelques célébrités très largement reconnues.

Les tournées à l'étranger sont elles aussi l'apanage de quelques-uns, et de très nombreux artistes de grande qualité n'ont presque jamais franchi les frontières de leur pays. La plupart des jeunes instrumentistes d'aujourd'hui désirent toutefois se produire à l'étranger. Les premières visites de musiciens carnatiques en Europe ne datent que de quelques dizaines d'années. Au plus haut niveau, l'état indien, à travers de grandes opérations de promotion de cette culture comme "l'année de l'Inde" en France en 1985, ou les "festivals de l'Inde" ayant eu lieu récemment en Allemagne ou en (ex) Union Soviétique, a permis la venue en occident des plus grands artistes. Il n'y a nul doute que de tels événements ont aidé à susciter dans ces pays un nouvel intérêt pour la musique carnatique, qui fut cultivé par la suite par quelques associations et quelques individualités passionnées.

Du fait de la relative méconnaissance de la musique d'Inde du sud hors de ses frontières, l'organisation de tels concerts est restée cependant hasardeuse. De tels événements sont toutefois favorisés par l'existence de très importantes communautés tamoules ou kéralaises installées à l'étranger, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne tout particulièrement, ou dans un rayon plus proche en Malaisie ou à Singapour. Ces exilés, très attachés à leur culture d'origine dont la musique est un élément essentiel, sont regroupés en associations qui n'hésitent pas à faire venir des artistes indiens pour de grands circuits à travers leurs pays d'accueil. Beaucoup de musiciens venant de classes aisées possèdent par ailleurs dans ces pays des amis ou des membres de leur famille, les invitant pour une visite au cours de laquelle quelques concerts seront organisés.

Certains artistes de grand renom, comme U. Srinivas ou N. Ravikiran passent maintenant chaque année plusieurs mois aux Etats-Unis ou en Europe, parcourant de vastes circuits. D'autres comme Geetha Ramanathan Bennett ou Mokkalapati Nageswara Rao ont choisi de résider de manière permanente en occident. Des échanges et des bourses universitaires favorisent des séjours de longue durée. Grâce à ces multiples contacts les musiciens de ces deux cultures apprennent à se connaître, et parfois à travailler ensemble. Les influences exercées par ce canal sur la musique carnatique peuvent être les meilleures (goût pour une véritable qualité de son) comme les pires (recherche de l'effet facile, introduction d'éléments harmoniques étrangers à la grammaire des *rāga-s*). Il ne fait aucun doute que la musique carnatique a de nos jours dépassé ses frontières originelles et qu'elle est reconnue comme l'une des grandes "musiques du monde". Elle devra sans doute prendre garde aux dangers de l'acculturation, apprendre à se faire apprécier par les autres cultures plutôt que de diluer son essence pour se rendre plus abordable.

### 2313 : Le concert privé.

Le concert privé, autrefois la principale forme de manifestation musicale, est beaucoup moins courant de nos jours. Les anciens *mahārāja-s* entretenaient ou invitaient des musiciens à leur cour, pour leur seul plaisir et celui de leurs proches, n'ouvrant que très exceptionnellement les portes de leurs palais pour que tous puissent profiter du spectacle. Peu de particuliers ont de nos jours les capacités financières pour organiser de telles manifestations.

La principale occasion où l'engagement privé de musiciens a encore lieu est celle des festivités liées aux mariages. Cette activité, ayant représenté jusqu'à aujourd'hui une part considérable dans les ressources financières des

artistes, est elle même en réduction constante comme le remarque K & A L'Armand<sup>1</sup> :

"...il faut garder à l'esprit, quand on étudie le système de patronage musical dans son ensemble, qu'il y a toujours eu beaucoup plus de mariages et autres occasions de ce genre, qu'il n'y avait de *rāja-s* ou de *sabhā-s*, et que le remplacement de ces concerts par des disques et des chansons de films est probablement, du point de vue du musicien, le changement récent le plus important du système de patronage."

A cette concurrence venue de la musique enregistrée nous pourrions aussi ajouter celle d'orchestres de musique rock, copiés sur les modèles occidentaux et très populaires dans la jeunesse. Certaines familles traditionnelles continuent toutefois d'engager des musiciens classiques, cherchant parfois un peu, par le concours d'un artiste célèbre, à montrer leur opulence. Si la plupart des musiciens acceptent de jouer dans ces circonstances, ils reconnaissent toutefois que la musique la plus raffinée n'y est que rarement appréciée, du fait du peu de concentration des spectateurs.

A l'opposé extrême de ces événements mondains, de nombreux petits "concerts", beaucoup moins formels et sans aucun enjeu financier, ont lieu dans les maisons des musiciens, rencontres fortuites de quelques artistes se réunissant pour jouer ensemble au plus grand plaisir des quelques spectateurs de passage, ou manifestations plus régulières et organisées. Vina Dhanammal donnait ainsi un concert tous les vendredi chez elle, pour un public très restreint de grands amateurs. Dans des circonstances différentes, chaque année au mois d'avril la famille du grand *vaiṇika* disparu S. Balachander organise en sa mémoire deux journées de concert dans sa petite salle de musique, au cours desquelles les plus grands musiciens participent en hommage à ce maître.

<sup>1</sup> Cf: L'ARMAND (K. & A.) : "One hundred years of Music in Madras", *Op. cit.* pp. 422, 423 : "...it must be remembered when discussing the musical patronage system as a whole that there were always many more marriages and other such occasions than there were rajahs and sabhas, and that the replacement of such concerts by records and film songs is probably, from the point of view of the musician, the most important recent change in the musical patronage system."

C'est sans doute dans ces manifestations, privées mais toujours ouvertes à tous, que se manifeste le plus grand plaisir de jouer car l'auditoire y est passionné et totalement attentif.

**Fig. 15 : Smt. Ranganayaki Rajagopalan jouant dans la maison de S. Balachander, en hommage au maître.**



#### 2314 : L'orchestre de danse.

Outre sa place naturelle de soliste en concert, la *vīṇā* peut participer à d'autres manifestations musicales, comme par exemple l'accompagnement de spectacles de danse. La composition de l'orchestre de danse est plus étoffée que celle de l'orchestre classique. Avec le maître de danse jouant de petites cymbales (*tāḷa*), nous y trouvons un chanteur, un percussionniste, et plusieurs instruments mélodiques, violon, flûte et (ou) *vīṇā*. Curieusement il existe une forte séparation entre les musiciens participant à ces orchestres et ceux donnant des concerts solistes. Ceci est peut-être un reste de l'ancienne séparation des castes *dēva-dāsi* et *brāhmaṇ*, mais est sans doute aussi dû à l'absence d'improvisation dans la musique de danse, qui la rend de peu d'intérêt pour les artistes classiques. Un certain nombre de pièces issues du répertoire de la danse (*jāvālī-s*, *tillāna-s* ou *padam-s*) sont néanmoins largement interprétées de nos jours à la fin des concerts classiques, particulièrement chez les héritiers de la tradition de Vina Dhanammal.

#### 2315 : L'orchestre.

Par sa nature mélodique et non harmonique, et par l'importance donnée à l'expression personnelle et à l'improvisation plutôt qu'à une interprétation

fidèle d'un texte écrit et immuable, la musique carnatique se prête peu à une exécution orchestrale, dans le sens où ce terme est compris en Europe. La liberté laissée ordinairement à chacun de choisir son propre diapason rend cet exercice encore plus difficile. Pourtant beaucoup d'expériences ont eu lieu depuis de nombreuses années. Les *mahārāja-s* de Travancore ou de Mysore, au XIXème ou au début du XXème siècle, ont entretenu des orchestres carnatiques sur le modèle des orchestres classiques occidentaux, où les musiciens jouaient soit à l'unisson, soit à tour de rôle. Les grandes stations de télévision (Doordarshan) ou de radio (All India Radio) possèdent encore aujourd'hui des orchestres sur ce modèle. Le célèbre *vainika* Emani Sankara Sastri fut l'un des promoteurs modernes de ce type d'expériences restant très marginales, mais auxquelles ont toujours participé pourtant de grands musiciens classiques.



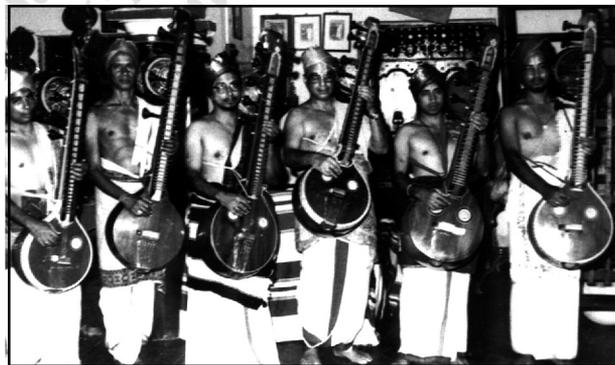
**Fig. 16 : Grand orchestre d'All India Radio, mêlant des instruments du nord et du sud de L'Inde**

### 2316 Le temple.

Pour terminer la revue des différentes circonstances où la *vīṇā* est jouée en public, nous mentionnerons ici un cas très particulier de musique rituelle. La musique jouée à l'intérieur des temples pour accompagner les nombreuses *pūjā-s* (offrandes et rituels effectués en l'honneur des divinités) est en effet pratiquement toujours interprétée par le *nāgasvaram*, et les instruments à corde

n'ont pas ici de place. Il n'en a pourtant peut-être pas toujours été de même comme semble l'indiquer la très vieille coutume de jouer de la *vīṇā* pour le dieu Viṣṇu, matins et soirs dans le sanctuaire de Srirangam à Tiruchchirappalli. La procession du Dieu lors de la grande fête annuelle est aussi accompagnée par le même instrument, tenu verticalement accroché à l'épaule de l'instrumentiste pour cette circonstance exceptionnelle. La famille détentrice de cette fonction serait en charge depuis quarante cinq générations. Le principe consistant à donner la musique de cet instrument en offrande aux dieux, institutionnalisé dans ce cas particulier, n'en est pas moins très répandu par ailleurs, dans la solitude des autels familiaux où beaucoup de musiciens offrent leur art à leur divinité tutélaire.

**Fig. 17 : Les joueurs de *vīṇā* pour la procession du temple de Srirangam.**



### 232 : L'enregistrement .

L'enregistrement musical a pris en Inde, depuis quelques décennies, une importance majeure. Dans les premières années du siècle, les musiciens se montraient réticents à graver leurs compositions favorites, peut-être par peur d'être copiés, mais aussi sans doute car dans leur esprit la musique était un art dédié d'abord aux dieux et que tenter de la conserver pour son propre plaisir personnel était presque sacrilège. Ce point de vue était encore fréquent dans les années 1950, et certains grands artistes ayant disparu à cette époque ne nous ont laissé aucun témoignage enregistré. La situation de nos jours est totalement différente et tous les musiciens sont conscients de l'énorme impact

de l'enregistrement, commercial ou diffusé, sur leur carrière. Si la télévision est encore un objet réservé à une petite fraction de la société, les postes récepteurs de radio, ou les magnétophones à cassettes, sont maintenant à la portée de presque toutes les bourses. Devant les nombreux magasins vendant la musique enregistrée, des haut-parleurs diffusent les derniers succès extraits des films musicaux. La musique est devenue un produit manufacturé, soumis aux impératifs de la mode, de l'offre et de la demande, où les règles d'un art traditionnel sont bien souvent remises en question.

### 2321 : L'enregistrement commercial.

Les premiers enregistrements commerciaux, pour diffusion en disques 78 tours, furent effectués en Inde du sud, à partir de 1909. Pour le cas plus particulier de la *vīṇā*, le premier joueur de cet instrument ayant été gravé sur disque - un certain Venu dont nous n'avons pu retracer l'origine - n'enregistra qu'à partir de septembre 1913. Du fait de son faible volume sonore, la *vīṇā* était sans doute particulièrement difficile à capter, à une époque où la gravure ne se faisait qu'à l'aide de la seule force mécanique du son. Quelques années plus tard, vers 1920, Vina Seshanna, le fondateur de l'école de *vīṇā* de Mysore, enregistra cinq disques qui seront les plus anciens des documents sonores sur lesquels nous construirons plus loin notre étude des styles instrumentaux. Mise à part leur qualité technique très médiocre, en raison de leur grand âge, ces sources doivent être considérées comme des indicateurs de grande valeur, mais en aucun cas un reflet fidèle de l'art de ce grand maître. La durée extrêmement réduite de ces disques, pour un musicien habitué aux longues improvisations, ainsi que les conditions matérielles très particulières où ces enregistrements étaient effectués, face à un grand pavillon captant au mieux l'énergie sonore de l'instrument, ne pouvaient que dérouter cet artiste de cour. Les mêmes réserves peuvent être formulées pour les neuf enregistrements de Vina Dhanammal, gravés entre 1936 et 1938, ou ceux de

Shanmuga Vadivu. Le recours à l'amplification électrique permit d'améliorer beaucoup la qualité d'enregistrement des derniers 78 tours, mais le grand progrès fut l'apparition des disques 33 tours avec leur durée très accrue. Le premier disque de musique classique de ce format fut enregistré en Inde du sud en 1962 par S. Balachander à la *vīṇā*, preuve de la grande notoriété de ce musicien.

Peu de réels progrès sont intervenus depuis cette époque dans la qualité des documents sonores gravés en Inde, le disque compact n'étant dans ce pays encore qu'à ses premiers balbutiements<sup>1</sup>. Il faut malgré tout mentionner le nombre important d'enregistrements effectués aux Etats-Unis, en Europe ou au Japon, à la faveur des tournées internationales de certains artistes, mais qui sont très peu distribués dans le pays même.

Le disque microsillon a aujourd'hui pratiquement disparu au profit de la cassette enregistrée, régnant incontestée sur le marché de la musique commerciale actuelle. La presque intégralité de l'ancien catalogue fut transcrite sur ce nouveau support, et de nombreuses nouvelles maisons de production, séduites par le faible coût et la facilité de fabrication des cassettes, sont apparues sur le marché, brisant la situation de quasi monopole détenu depuis toujours par la firme Gramophone Company of India / H.M.V.<sup>2</sup>. Dans ce grand marché, la part de la musique classique reste bien sûr peu importante face à l'énorme domination de la musique de film beaucoup plus populaire dans la majorité de la population.

Si cette pléthore de nouveaux producteurs a eu pour effet de permettre l'accès à l'enregistrement commercial à un nombre beaucoup plus grand d'artistes, la qualité sonore des documents produits ne s'est pas pour autant améliorée, les conditions de duplication étant très souvent médiocres. Le

<sup>1</sup> Cette remarque est valable pour la période antérieure à mai 1994, date à laquelle nous avons quitté ce pays. Il ne fait nul doute que dans ce domaine la situation peut évoluer très rapidement.

<sup>2</sup> Cf. : MANUEL (Peter) : *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

nombre d'enregistrements commerciaux effectué par un musicien n'est par ailleurs pas toujours uniquement fonction de sa pure valeur en tant qu'artiste, mais parfois aussi de ses ressources financières personnelles, ou de relations favorisant son accès à ce média. nous pouvons regretter sans doute le nombre réduit d'enregistrements de certains *vaiṇika-s* de toute première importance n'ayant malheureusement pas les facilités nécessaires. Les impératifs du marché favorisent enfin les interprétations répétées de certaines compositions particulièrement connues, au détriment de pièces ou de *rāga-s* plus rares. Malgré ces quelques réserves nous ne pouvons que nous réjouir du dynamisme actuel de cette industrie permettant de diffuser des documents autrement voués à l'oubli.

#### 2322 : La radio.

La diffusion radiophonique commença en Inde à Bombay en 1926 / 1927, comme une entreprise privée qui sombra financièrement quelques années plus tard. Elle fut reprise en 1936 par le gouvernement britannique, qui donna à cette société son nom actuel d'All India Radio (A.I.R.). Depuis l'indépendance du pays (1947) la radio est en Inde un monopole exercé par le gouvernement central. Comme le précise sa direction, "son but est de distraire, d'informer et d'éduquer ses auditeurs... son rôle est de fournir une saine distraction à la population, et d'être un reflet de la culture et des traditions du pays". Ce but d'intégration culturelle est poursuivi grâce à son réseau de très nombreuses stations locales (plus de 70 en 1971), de plus ou moins grande importance.

Nous ne saurions trop insister sur le rôle considérable que joua et joue encore A.I.R. dans le domaine de la musique classique depuis sa création. Elle est le seul grand mécène ayant prit la suite des princes disparus. Ses premiers

---

<sup>1</sup> Cf. : CURTISS (Marie Joy) : *The Social Position of the Performing Arts of India*, New York, Syracuse University, Report Project N° 1-1006, 1974, p. 31 : "... its objective is to entertain, inform and educate its listeners ... Its aim is to provide wholesome entertainment to the people and to reflect the culture and traditions of the country."

rapports avec les musiciens furent difficiles, ceux-ci ayant vis-à-vis de ce nouveau média les mêmes réserves que celles déjà remarquées pour l'enregistrement. Les temps qui leur étaient impartis, entre 60 et 90 minutes, bien que très supérieurs à ceux des disques de l'époque, étaient encore trop courts pour ces artistes habitués à jouer quatre heures ou plus. Un article de 1939, paru dans le journal de Madras *The Hindu* et cité par K. & A L'Armand, montre comment la radio a contribué largement au développement de l'amateurisme<sup>1</sup> :

" ... beaucoup de musiciens de Madras étaient "méfiants vis-à-vis de ce nouveau média", tandis que d'autres "pensaient qu'A.I.R. était fabuleusement riche et pouvait payer des salaires de rois." C'est pourquoi, confiaient les directeurs des stations, "il devint alors nécessaire pour nous de battre la campagne à la recherche de talents... (et) des amateurs furent tirés de leur solitude casanière jusque devant les microphones."

All India Radio est ainsi depuis un demi-siècle non seulement le plus ardent soutien des musiciens professionnels, leur donnant d'innombrables occasions de diffuser leur art jusque dans les parties les plus reculées du pays, mais aussi, grâce à un programme régulier d'auditions, un grand découvreur de jeunes artistes.

Les musiciens sont répertoriés dans les registres d'A.I.R. en quatre niveaux, ou "grades", dépendants de leur valeur. Les grands maîtres incontestés appartiennent au "*Top Grade*", puis légèrement en-dessous sont les "*A Grade*", viennent ensuite les "*B High*" et enfin les "*B Grade*". Des auditions internes permettent l'ascension progressive de grade en grade, mais certains "phénomènes" comme U. Srinivas, N. Ravikiran ou E. Gayathri furent engagés dès leurs débuts aux échelons les plus élevés de la hiérarchie. Du

<sup>1</sup> Cf : L'ARMAND (K. & A.) : "One Hundred Years of Music in Madras", *Op. cit.* p. 433 : "... many Madras musicians were 'suspicious of the new medium' while others 'thought that A.I.R. was fabulously wealthy and could pay princely fees.' Therefore, reported the station directors, 'it then became necessary for us to go farther afield into the mofussil to search for talent ... (and) Amateurs were brought from the seclusion of their homes before the microphones.' "

grade dépendent la fréquence des passages à l'antenne, dans certains cas les heures et canaux d'émissions, mais aussi le cachet versé au musicien<sup>1</sup>. Nous remarquerons cependant que les enregistrements effectués dans une station peuvent être, sous certaines conditions, diffusés dans une autre, et qu'un artiste au cours d'une tournée dans le pays peut, après accord, jouer pour l'émetteur local. Ceci permet aux musiciens les plus connus de multiplier très sensiblement le nombre de leurs passages sur les antennes<sup>2</sup>, ainsi que leur rayonnement géographique.

Le tableau de la page suivante montre la répartition de 286 joueurs de *vīṇā* et *chitra-vīṇā* engagés sous contrat avec A.I.R., dans douze des principales stations locales du réseau<sup>3</sup>. Nous y remarquons une proportion déjà signalée de femmes beaucoup plus importante dans les échelons amateurs que dans ceux plus professionnels. Nous pouvons observer aussi la très grande disparité de taille entre les différentes stations, celle de Madras employant régulièrement 108 instrumentistes de ce type alors que Cuddapah n'en produit que trois. Le grade le plus représenté est celui de *B high*, représentant à lui seul près de la moitié (45,75 %) de l'ensemble des musiciens de grade connu. Les musiciens *Top grade*, majoritairement hommes, constituent moins de 5 % du total. Ces onze musiciens, ainsi que de nombreux *A grade* seront évoqués dans les chapitres suivants, ayant trait à l'étude des styles instrumentaux.

<sup>1</sup> Un artiste *Top Grade* était en 1993 rémunéré 3250 roupies par prestation, alors qu'à l'échelon *A Grade* il touchait de 1200 à 2000 roupies (en fonction de son ancienneté), un *B High Grade* recevait de 700 à 1000 roupies et un *B Grade* 500 roupies. A Madras la fréquence de passage s'échelonne de 2 mois pour les artistes principaux à 4 mois pour les moins importants.

<sup>2</sup>Une étude faite sur les programmes de toutes les stations d'A.I.R. du sud de l'Inde, publiés chaque jour par le quotidien *The Hindu*, entre le 1er mai 1993 et le 31 avril 1994 nous a permis de constater que certains musiciens *Top Grade* ont été diffusés jusqu'à 60 reprises dans cette seule année.

<sup>3</sup>Les renseignements contenus dans ce tableau ont été obtenus par cette même étude de programmes, ainsi que grâce à l'assistance extrêmement précieuse des directeurs des stations concernées, que je remercie encore vivement ici. Le grade de certains artistes n'a toutefois pas pu, dans certains cas, être connu. La proportion Hommes / Femmes (31% / 69%) dans ce groupe est cependant similaire à celle de l'ensemble des 286 musiciens considérés.

Stations ↓	Top Grade		A Grade		B High		B Grade		Grade inconnu		Total		
	H	F	H	F	H	F	H	F	H	F	H	F	H+F
<u>Bangalore</u>	2	-	3	2	3	23	2	3	4	6	14	34	48
<u>Cuddapah</u>	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	2	1	3
<u>Hyderabad A</u>	-	-	4	-	2	8	2	22	-	-	8	30	38
<u>Madurai</u>	-	-	-	1	1	3	1	2	-	-	2	6	8
<u>Madras</u>	5	3	7	18	14	35	5	15	1	5	32	76	108
<u>Mangalore</u>	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2	1	3	4
<u>Pondicherry</u>	-	-	-	1	-	2	-	-	1	5	1	8	9
<u>Trichy</u>	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	4	-	4
<u>Trichur</u>	-	-	1	1	4	-	2	-	-	-	7	1	8
<u>Trivandrum</u>	1	-	1	2	1	4	1	8	-	-	4	14	18
<u>Vijayawada</u>	-	-	2	-	-	-	-	-	4	8	6	8	14
<u>Visakapatnam</u>	-	-	-	2	4	5	3	10	-	-	7	17	24
<u>Total</u>	8	3	19	27	33	80	16	61	12	27	88	198	286
<u>% d'H. et de F.</u>	73%	27%	41%	59%	29%	71%	21%	79%	31%	69%	31%	69%	100%
<u>Total H + F</u>	11		46		113		77		39		286		
<u>% du grade / total</u>	3,85%		16,08%		39,51%		26,92%		13,64%		100%		
<u>% du grade / total hors grade inconnu</u>	4,45%		18,62%		45,75%		31,18%		-		100%		

**Tableau 1 : Nombre de joueurs de *vīṇā* et *chitra-vīṇā*,  
hommes et femmes, sous contrat avec A.I.R. dans 12 grandes stations  
du sud de l'Inde, en fonction de leur grade.**

En plus de ces musiciens engagés par contrat, chaque station locale d'All India Radio possède un nombre plus ou moins grand d'artistes permanents et salariés (*staff artists*). Ceux-ci participent à l'orchestre de la station ainsi qu'à tous les programmes où une musique "au pied levée" est nécessaire. La station de Madras entretient aujourd'hui un orchestre d'une trentaine d'instrumentistes, dont cinq joueurs de *vīṇā* et un de *gōṭṭuvādyam*. Certains émetteurs enfin ont pour vocation particulière de diffuser de jeunes artistes non encore incorporés à l'une des quatre classes citées plus haut. L'émetteur d'Hyderabad B, ou la petite station de Kozhikode (Cochin), de faibles puissances, permettent ainsi à de nouveaux musiciens de se faire connaître, à un niveau très local.

La proportion de musique classique sur les antennes d'All India Radio est variable d'une station à l'autre. A l'époque de son lancement en 1977, "Madras F.M.", la station en modulation de fréquence de la ville de Madras, diffusait, comme l'émetteur en ondes moyennes "Madras A", 36 % de musique carnatique contre 9 % de musique hindousthane et 22 % de musique occidentale. Depuis 1984 la part de la musique carnatique sur cette station est passée à 71 % ! Les programmes dans le sud comportent par ailleurs des variétés locales ou importées. La durée la plus fréquente des émissions est d'une heure, au cours de laquelle seront interprétées quatre ou cinq pièces, dont une de plus grande dimension. La diffusion est parfois "en direct", mais le plus souvent "en différée". De très nombreux concerts hors des murs de la station, particulièrement lors des grands festivals comme ceux de Madras ou du Tyāgarāja Arādhana sont aussi enregistrés par A.I.R. et diffusés par la suite. All India Radio possède ainsi un patrimoine d'archives musicales de toute première importance qu'elle s'efforce de conserver au mieux. Certains de ces documents ont fait l'objet d'une diffusion commerciale en coopération avec la firme H.M.V..

<sup>1</sup> Cf : SUDHA ANANTHARAMAN : "This is All India Radio, Madras. Where FM Means Fine Music" in revue *Sruti*, N° 11, Madras, septembre 1984, p. 15.

### 2322 : La télévision.

La télévision n'est apparue en Inde qu'au tout début des années 1970. Du fait de son coût plus élevé, elle n'est pas encore présente dans tous les foyers. Ce média est toutefois extrêmement populaire et se répand aujourd'hui à une vitesse considérable. La transmission télévisée, comme celle de la radio, est un monopole d'état, exercé par la compagnie Doordarshan (D.D.). Jusqu'à un passé récent, une seule chaîne nationale coexistait avec quelques émetteurs locaux. En août 1993 de nouvelles chaînes nationales "à thème" furent créées, une d'entre elles étant consacrée à la musique. La place de l'art carnatique y était malheureusement assez faible face à l'énorme domination de la musique hindoustanie. Un nouveau changement, apparu en février 1994, remodela ce paysage et les chaînes à thème firent place à de nouveaux programmes plus décentralisés. A Madras l'émetteur D.D. III diffusait en mai 1994 une assez importante part de musique carnatique et de danses classiques du sud.

Cette situation n'est sans doute pas définitive en raison de la concurrence croissante de chaînes internationales (B.B.C., M.T.V., Star T.V. etc.) reçues par antennes paraboliques et diffusées par des compagnies privées opératrices de câbles. La portée culturelle de ce déferlement d'images et de musiques nouvelles sur une population très protégée jusqu'à un passé récent est difficilement prévisible. Le monopole de Doordarshan est battu en brèche et l'oblige à se rénover pour résister à la nouvelle concurrence mondiale.

Les apparitions à la télévision sont bien sûr très prisées par les musiciens carnatiques. Elles sont beaucoup plus rares qu'à la radio, et donc réservées principalement aux solistes les plus appréciés. Des accords existent entre A.I.R. et D.D., donnant droit systématiquement à certains accès à l'écran aux artistes les plus gradés. Les prestations ont une durée suivant les chaînes de vingt à cinquante minutes, et sont très bien rémunérées.

### 2324 : Le cinéma.

L'Inde possède l'industrie cinématographique la plus productive du monde. L'impact de cet art sur sa population est énorme, et les chansons des films, le genre de musique de très loin le plus écouté dans ce pays, est un des facteurs contribuant le plus à son succès. Madras est, avec Bombay et Calcutta, un des trois centres principaux de cette création.

Les musicologues ont pu remarquer, dès son apparition au début des années 1930, le lien très fort existant entre la musique carnatique et le cinéma en Inde du sud. Le genre *harikathā*, apparenté à l'art classique et comportant une alternance de récits et de chants interprétés par un même artiste soliste, très populaire car utilisant la langue courante et non un Sanscrit ou un Telugu savant, disparut pratiquement totalement des scènes en quelques années suite à l'ouverture des premières salles de projection lui faisant une concurrence directe. De grands compositeurs classiques de la première moitié de ce siècle, comme particulièrement Papanasam Sivam, ne dédaignèrent pas de travailler pour le septième art. La liste des musiciens ou interprètes classiques ayant participé, en tant qu'acteurs, chanteurs, instrumentistes ou compositeurs à un ou plusieurs films au cours du demi-siècle passé serait fort longue et nous y retrouverions bon nombre d'artistes célèbres.

Cette relation privilégiée a évolué toutefois rapidement vers une séparation beaucoup plus marquée des genres. Les thèmes abordés par les films se sont éloignés de plus en plus des grands élans religieux chers aux musiciens carnatiques. Les influences musicales extérieures sont devenues par ailleurs dans ce contexte plus puissantes que nulle part ailleurs. Exemple très représentatif de cette tendance, Ilaiyaraja, un des très grands compositeurs actuels ayant signé la musique de plus de 650 films, bien que maîtrisant parfaitement la grammaire des *rāga-s* travaille aujourd'hui de

manière presque exclusivement harmonique<sup>1</sup>. Entouré d'un véritable orchestre à cordes, de claviers, séquenceurs, échantillonneurs et synthétiseurs de son extrêmement modernes, il a recours à une guitare électrifiée pour principal instrument à cordes pincées. Des instruments hindousthani, *sitār*, flûte ou *tablā-s*, sont préférés à ceux d'Inde du sud pour apporter les quelques touches évocatrices indispensables pour recréer l'atmosphère du pays.

Cet exemple n'est bien sûr pas unique, et la tendance actuelle est à l'incorporation dans la musique de film de tous les éléments permettant la réalisation d'effets sonores multiples. Cette musique, extrêmement populaire, est le canal principal par lequel se diffusent en Inde les influences les plus diverses et les plus éloignées de sa culture d'origine. La séparation avec la musique carnatique semble presque consommée et seuls ses énormes moyens financiers permettent d'attirer à cette industrie des musiciens issus de l'art classique.

---

<sup>1</sup> Ce compositeur est le premier de nationalité indienne à avoir composé une symphonie, qui fut enregistrée très récemment à Londres.