



Antoine Bourgeau

L'audience de la musique hindoustanie

Résumé

Cet article a pour objet l'audience, cette composante essentielle à toute performance musicale. Avec pour terrain d'étude plusieurs situations de concert en Inde du Nord, le texte met en évidence, à travers différentes dimensions (disposition, composition, posture et comportement), comment le groupe de personnes en situation de réception de musique informe constamment l'œuvre musicale et en quoi, par conséquent, toute présentation musicale, tout en participant d'une tradition, est par nature singulière. Tout en analysant l'interaction générale entre musiciens et spectateurs, l'article traite en particulier de la relation avec les joueurs de *tablâ*, ces percussionnistes présents dans de nombreux genres de la musique hindoustanie.

Abstract

The subject of this article is audience, that essential element of any musical performance. Based on the in situ study of several concerts performed in Northern India, this text emphasizes how this group of people who are in the situation of receiving music constantly inform the musical work along different dimensions (composition, position and behavior), and consequently how any musical presentation, though participating in a tradition, is by nature singular. The article analyzes the general interactions between musicians and audience, and delves more specifically into the relation with tablâ players, percussionists present in many different kinds of hindustani music.

Pour citer cet article :

Antoine Bourgeau. L'audience de la musique hindoustanie, *ethnographiques.org*, Numéro 11 -octobre 2006 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Bourgeau.html> (consulté le [date]).

Sommaire

Introduction

Disposition

Posture, conditions d'accès et vêtements

Comportements

Conclusion

Glossaire

Notes

Bibliographie

Introduction

La situation de performance musicale est caractérisée par la conjonction et l'interaction de trois dimensions de la réalité anthropologique. Le contexte constitue une première dimension, il regroupe la culture (englobante), la tradition musicale et l'occasion musicale proprement dite (Moisala, 1991). La seconde dimension concerne l'environnement de la performance, c'est-à-dire le lieu et son « aura » général qui se dégage du fait de sa fonction et des éléments qui le composent. Enfin, on note la dimension humaine comprenant le ou les musiciens et le ou les spectateurs (dans le sens de personnes en situation de réception de musique pouvant inclure également des musiciens). En anthropologie musicale, ces différentes personnes — constituant les pôles *poïétiques* et *esthétiques* d'une performance musicale — doivent être appréhendées en considérant leurs appartenances identitaires ainsi que leurs comportements : postures, répartition, attentes (conscientisées ou non), dispositions psychologiques, participations musicales et verbales. D'une manière générale, ces différentes dimensions de la performance interagissent et informent constamment la pratique et l'œuvre musicale. Suivant l'étymologie du mot, la performance est ce moment où se *forme* quelque chose, de même un musicien qui performe, qui musique, accomplit quelque chose [1]. Et cette chose qui se forme dépend d'un ensemble d'éléments et de personnes. Cette notion de performance rend ainsi parfaitement compte du processus de création, de production qui advient à un moment donné, cette « mise en forme » que sont à la fois le concert et le jeu des musiciens. Considérant en ces termes la situation de performance musicale, toute pièce musicale acquiert de fait une singularité contextualisée [2]. Ce regard anthropologique sur la performance musicale permet, au-delà des considérations musicologiques (style de jeu, structure musicale, évolution des pratiques musicales...), d'appréhender certains aspects extra-musicaux. La performance musicale, moment qui est à première vue un simple théâtre de développement musical, est aussi, et peut-être avant tout, le lieu où s'exprime par exemple, la dynamique des appartenances identitaires. Ainsi mes recherches sur les joueurs de *tablâ* m'ont conduit à mettre l'accent sur leurs comportements au sein même de leurs activités de concertistes, là où, tout en assurant leur rôle strictement musical, ils exposent et revendiquent certaines de leurs appartenances identitaires (religion, caste, lieu de résidence...) allant parfois jusqu'à modifier et remettre en cause certaines comme celle, touchant à la fonction relativement dépréciée, d'accompagnateur (Bourgeau, 2004 : 218-229).

Je m'intéresserai ici à un des aspects de la performance : l'audience. Le contexte de cette étude concerne la musique hindoustanie (Inde du Nord) lorsqu'un joueur de *tablâ* est présent. En raison, entre autres, de son utilisation dans de nombreux genres, le *tablâ* est certainement la percussion la plus populaire à l'heure actuelle dans le sous-continent. Grâce à cette large utilisation, différents contextes peuvent être appréhendés, offrant par exemple, à l'analyse de l'audience, une dimension ethnologique élargie à une aire culturelle : celle du nord du sous-continent indien. Le *tablâ* est lié au développement au XVIII^e siècle de certains genres musicaux (*khyâl*, *thumrî*, *ghazal*) et de la danse *kathak*. Il a été utilisé par la suite dans des genres plus anciens comme le *dhrupad* et la *qavvâlî*. Témoignant d'un engouement important, on le retrouve dans de nombreux autres genres comme les musiques de variétés liées à l'industrie cinématographique et les musiques en relation avec les activités rurales ; on le retrouve également depuis quelques décennies dans des genres originaires d'autres latitudes comme le jazz et les musiques électroniques. À travers différentes caractéristiques de l'audience (disposition, composition, posture et comportement), je présenterai quelques aspects de la relation entre le groupe de spectateur et le joueur de *tablâ* dans les différentes circonstances et en fonction des genres [3].

Disposition

Une observation ethnographique des différentes performances où est présent le *tablâ* montre que musiciens et spectateurs ne sont pas toujours dans la même position physique les uns par rapport aux autres. En effet, deux situations s'opposent selon que les musiciens et l'audience se font face ou non. Ces différences semblent révéler l'objectif premier de la performance : la participation à un culte ou le plaisir esthétique et le divertissement. Une situation de face-à-face indique que la performance comporte une dimension de divertissement et de recherche esthétique qui l'emporte sur la nature dévotionnelle, sans toutefois la soustraire de son caractère sacré [4]. Le face-à-face pose le musicien en acteur principal vers lequel se focalise directement l'attention, il est la figure centrale du rassemblement. Une disposition autre indique qu'en premier lieu, l'attention se porte vers une autre source, en général une entité divine.

Les situations où les musiciens ne sont pas en position de face-à-face avec le reste du public se retrouvent de façon quasi systématique dans les « musiques dévotionnelles » jouées à l'intérieur des lieux de cultes. Ici les musiciens et les membres de l'audience sont réunis dans le but de participer collectivement à un acte de foi. Selon les appartenances religieuses, celui-ci s'exprime différemment : l'écoute mystique des soufis (le *sama*) dans les *dargâh* avec la *qavvâli* ou, dans le contexte hindou, l'écoute des paroles parlées, psalmodiées ou chantées des brahmanes lors de certains rituels et la participation aux chants des *kîrtan*. Dans ce cadre, musiciens et auditoire (composé de personnes de même confession mais aux statuts variés : des simples dévots aux différentes autorités musulmanes et hindoues, respectivement, les *shaikh* ou les *mahant*) sont réunis dans une voie religieuse commune.

Dans son étude sur la *qavvâli*, Regula Burckardt Qureshi (1995 : 113-114) précise la composition et la répartition des personnes présentes dans ces rassemblements (« *mahfil-e sama* ») :

« Il y a un ordre formel dans le placement de l'assemblée. Cette disposition, soumise dans le même temps aux prérogatives dues au rôle de chacun des membres de l'assemblée et à leur répartition au regard de leurs différents statuts, est le reflet de la relation formelle qui existe entre les musiciens et les spectateurs, et des différences de rang au sein même des spectateurs. À l'intérieur de ce cadre, et pour ce qui concerne la disposition de l'audience, le statut de chacun des membres est reconnu comme un principe secondaire. La plus haute place est attribuée au saint qui préside l'assemblée, qu'il soit représenté par sa tombe, si l'assemblée se tient dans sa propre *shrine* ou *darbar* (cour), ou encore par son *gaddi* (trône), matérialisé par la place occupée par le plus haut représentant qui dirige l'événement. L'espace réservé aux musiciens se trouve tout à fait à l'opposé : ils se retrouvent ainsi en face du « trône » auquel ils s'adressent. Le reste des spectateurs est assis face à face le long de l'espace central, entre le trône et les musiciens. Si l'assemblée se tient sur le site de la tombe du saint, la file qui se trouve en face du Holy Kaaba sera réservée aux principaux représentants religieux et à l'organisateur. Les autres spectateurs se tiennent assis derrière les premiers rangs, et, plus rarement, en cas de grande affluence, derrière les musiciens. » [notre traduction] [5]

Dans le cas de la musique dévotionnelle hindoue, caractérisée par le mouvement de la *bhakti*, il est nécessaire de distinguer, afin d'éviter une trop grande généralisation, deux sortes de performance religieuse. La première consiste en la récitation de *mantra* et de *shloka* interprétés dans l'enceinte d'un temple à l'occasion d'un culte particulier par un groupe de musiciens professionnels (brahmanes ou non) rattachés à une communauté (*sâmpradaya*). La cérémonie est réservée à certains membres de caste ou de secte comme dans les temples de Vrindaban (État du Madhya Pradesh) ou de Nathdvara (État du Rajasthan). Ils assistent au culte qui inclura une *pûjâ*. Comme les musiciens, mais situés à un endroit distinct, ils font face

aux différentes formes matérielles de représentations religieuses — peintures, statues (*mūrti*) — et, à un moment donné, déterminé par le brahmane officiant, ils apporteront diverses offrandes. La deuxième sorte de performance réunit, dans un lieu de culte, un ashram ou une demeure privée, un ensemble de personne (*sāthsang*) aux origines sociales les plus diverses [6]. Cette réunion est marquée par l'interprétation collective de chants de louanges, les *bhajan*. Cette activité de chant ne coïncide pas forcément avec une célébration particulière liée au calendrier religieux ; elle exprime simplement une dévotion, le plus souvent, quotidienne. Pour soutenir et accompagner le chant, les dévots emploient généralement des percussions (*tablâ*, *dholak*, cymbales...) et un harmonium. Ici, la distinction entre musiciens et membres de l'audience est plutôt floue. D'une part, il n'y a pas de musiciens professionnels — dans le sens où il n'y a pas de rémunération et que tout le monde peut participer en prenant un instrument, frapper dans les mains, chanter et se joindre au noyau de « musiciens » qui a eu l'initiative de la réunion — et, d'autre part, il n'y a souvent pas de séparation physique entre interprètes et simples auditeurs. Dans ces *sāthsang* est systématiquement présente une *mūrti* ou une simple image d'une divinité accompagnée de temps à autre par l'image d'un célèbre enseignant spirituel.

Par opposition, le face-à-face musiciens-public caractérise une performance de nature plus séculière. Les musiciens et, particulièrement le joueur considéré comme soliste [7], se retrouvent alors dans le rôle principal et ce, quels que soient le genre musical et le lieu du concert. En effet, on peut retrouver actuellement cette situation dans tous les genres où est utilisé le *tablâ* (des expressions les plus dévotionnelles — *qavvâli*, *bhajan* — aux formes dites classiques les plus épurées de connotations religieuses, dans la musique instrumentale *khyâl* par exemple). Cette disposition se retrouve ainsi, comme pour la forme de concert en Occident, dans les salles de concert ou dans des circonstances privées. Elle peut également se rencontrer dans les lieux de culte comme au temple du dieu *Hanuman* (*Sankat Mocana*) de Bénarès où chaque année au printemps (généralement en avril) [8] un festival de musique est organisé. À cette occasion, le temple reste ouvert pendant cinq jours et cinq nuits et des *pūjâ* ont lieu régulièrement. Pour cette occasion, les autorités religieuses proposent différents programmes de danse *kathak*, *odissi* et de musique *khyâl*, *thumrî*, *bhajan* interprétés exclusivement par des artistes hindous ou sikhs. Alors que le contexte de ce festival est incontestablement marqué par une dimension religieuse, les musiciens, placés dans une position centrale, font face au public. Toutefois, les musiciens ne tournent pas le dos à l'endroit où sont placées les représentations des divinités. La scène est orientée de façon à ce que la musique soit à la fois destinée aux dieux et au public. Ainsi, la plupart des musiciens ne manquent pas d'adresser aux divinités différents gestes de dévotion, interrompant même leur concert à certains moments importants de la nuit où les *pūjâ* sont particulièrement auspicieuses. C'est ce que fit notamment, en 2001, le chanteur Pandit Jasraj lors de ce festival, attendant que la *pūjâ* de 5 h. du matin se déroule avant de reprendre un autre *râga*.

Selon une orientation ethnographique, Brian Silver (1984 : 319-20) met en évidence la composition et la répartition des personnes présentes dans ces types de concerts. Trois espaces concentriques composés de personnes aux statuts distincts peuvent être appréhendés, avec pour centre, le soliste :

« Les accompagnateurs seront placés à l'intérieur du premier cercle (...). L'organisateur, les invités de marque et certains musiciens venus écouter le concert se trouveront dans le cercle suivant. En général, ces personnes sont placées plus près des musiciens que les invités de moindre importance ; si ce n'est pas le cas, il n'est pas rare que le soliste appelle l'un des spectateurs en question pour qu'il vienne se placer à l'avant. C'est depuis le second cercle (...) que l'on retrouve l'interaction la plus importante, au sens d'évaluation, avec le musicien. Enfin, à partir du troisième cercle, on place les spectateurs que les musiciens ne connaissent pas, et qui sont probablement d'un statut inférieur et censés posséder moins de connaissances musicales. » [notre traduction] [9]

Cette répartition constatée par B. Silver il y a plus de vingt ans est encore assez fréquente dans les concerts actuels ouverts au public et ce quels que soient le type de salle et sa superficie. Quant à la distinction entre les catégories de l'audience, elle persiste, voire aurait tendance à s'accroître, avec une nette séparation entre les *rasika* et le reste du public, souvent qualifié par le terme de « *general audience* [10] ».

Dans les situations de concert privé (chez des mélomanes, des hommes politiques ou des musiciens), généralement en petit comité et prolongeant les situations de performance à la cour, on retrouve également cette répartition à la différence que le troisième cercle indiqué par B. Silver est pour ainsi dire inexistant puisque aucune personne inconnue soit du patron soit du musicien n'est généralement admise. Le second cercle est toutefois, comme le précise cet auteur, dans ce cas également hiérarchisé avec au plus près des musiciens et du soliste les personnes les plus importantes pour le soliste et le mécène.

Tout en reprenant ces différentes catégories de personnes réunies dans les concerts, la chanteuse de *khyâl* Praba Atre (2000 : 146) attire l'attention sur un type particulier de personne : le critique musical. Son apparition, relativement récente, est une des conséquences de la tendance à la démocratisation de la musique classique indienne relayée par différents médias (journaux, radio, télévision, internet). De même que tout autre membre de l'audience, il joue un rôle de diffusion (orale, écrite) de la performance au-delà du lieu même du concert. Toutefois, cette diffusion touche un plus grand nombre de personnes et surtout s'inscrit dans un cadre éditorial plus ou moins prestigieux et, donc, d'une certaine institutionnalisation mettant en jeu, de façon indirecte, l'image d'une personne ou d'une situation. Souvent lié aux organisateurs et aux solistes, il est généralement placé parmi les invités dans le second « cercle » assurant un soutien non négligeable pour la réputation et la carrière des musiciens et de leurs patrons. Mais il peut être indépendant, voire totalement anonyme, et se situer plus en retrait. Il est dans ce cas le plus souvent redouté craignant qu'un manque de compétence musicale l'empêche d'apprécier à sa juste valeur la performance ou, qu'il soit, en raison de diverses pressions, peu loyal envers les artistes et les programmeurs de l'événement.

Posture, conditions d'accès et vêtements

Des cours princières aux concerts privés, en passant par les lieux saints, les auditoriums publics et universitaires et certains festivals organisés sous des tentes, le public est généralement assis sur le sol et déchaussé. Mais de plus en plus, dans le contexte de la société actuelle et, plus particulièrement, de la diffusion occidentale d'une posture assise en hauteur associée à de nombreuses activités (travail, alimentation...), la position sur chaises lors des concerts se développe. Cette évolution est très nette dans toutes les performances et tous les lieux (à l'exception des lieux de culte) où l'objectif premier est le divertissement (comme dans le *khyâl*, le *thumrî* et le *ghazal*) ou tend à le devenir comme dans certaines représentations de *dhrupad*, de *qavvâlî* et de *bhajan*. L'une et l'autre des stations impliquent dans l'esprit de certains d'énormes différences, d'ordre sensible, qui peuvent avoir une influence sur l'atmosphère générale de la performance et, par conséquence, sur le jeu des musiciens. Deux joueurs de *tablâ* — Ishvarlal Misra et Sri Hanuman — m'ont fait part de cette importance de la posture du public exprimant en cela, d'après leur dire, un sentiment largement partagé par les musiciens. La position assise à même le sol (généralement en tailleur) et sans chaussures apporterait à la performance une cohésion entre les participants. Cette unité dans la posture aurait pour effet de lier le musicien et le public dans l'acte de performance musicale. Dans le contexte du monde indien où une riche et longue tradition philosophique du son s'est développée, cette unité peut traduire également une même intention, une attitude de respect envers le son que l'on produit et que l'on écoute [11]. Par contre, la position assise sur un support en hauteur et, dans ce cas en gardant les chaussures, installerait un double processus d'individualisation et de distance du public par rapport au musicien et à la musique. Le fait de se retrouver sur une chaise, isolés les uns des autres, entraînerait une séparation interne du public qui ne se retrouve plus autant uni dans une dynamique commune.

Concernant les conditions d'accès à la performance, on note différentes situations. Lorsque la manifestation musicale émane d'organismes gouvernementaux, d'Universités ou de communautés religieuses, l'accès est le plus souvent gratuit. La gratuité est justifiée en raison de la mission culturelle ou divine de ces institutions. Dans leurs entreprises de démocratisation et de valorisation de la musique indienne qu'elles considèrent comme un bien culturel essentiel, les institutions gouvernementales justifient la gratuité par le but d'attirer un nombre de plus en plus important de personnes. Les autorités religieuses, se référant à la sacralité du son et du lien, plus ou moins direct qu'elles jugent important de mettre en avant, avec les textes fondateurs, considèrent comme un acte religieux essentiel de proposer sans considération d'argent un moment musical, participant selon elle d'un acte de foi. Pour des questions religieuses, les musulmans n'iront généralement pas dans les lieux de cultes hindous et vice-versa. Cependant, là aussi, il est important de nuancer. Dans certaines conditions, notamment dans le cas du festival de *Sankat Mocana* qui rassemble des artistes importants de la scène classique indienne et qui est donc un événement attendu par toutes les personnes liées à cet art, professionnellement et/ou esthétiquement, certains musulmans peuvent assister aux programmes. J'ai ainsi pu remarquer que certains fabricants de *tablâ* musulmans sont présents pendant le festival à la fois pour entretenir leurs contacts avec les musiciens et certains membres du public également musicien, mais aussi par simple plaisir esthétique. Lorsque l'organisation du concert est le fait d'organismes privés, l'accès sera habituellement payant ou réglementé par un système d'invitation. Les prix sont variables, des plus symboliques aux plus prohibitifs comme dans le cas du *Dover Lane Music Conference* de Calcutta. Quant aux invitations, distribuées par les organisateurs et les artistes de la main à la main ou par l'intermédiaire d'offices publics (commerçants, galeries...) elles ne sont accessibles qu'à ceux admis au cercle musical local. Cette sélection limitera considérablement l'accès à ces performances ; elle ne concernera alors essentiellement que les membres de la classe moyenne ou ceux qui sont en relation directe, professionnellement ou par affinité, avec les musiciens et les organisateurs.

Les vêtements portés par les membres de l'audience offrent un large éventail et reflètent la vie moderne actuelle. À part dans les *dargâh* ou les temples hindous où les fidèles revêtiront souvent un sobre *kurtâ-pajâmâ*, dans les autres performances, se croisent des personnes en *kurtâ-pajâmâ* simples ou plus luxueux ou en tenues fortement influencées par

la mode occidentale : chemise, pantalon, *jean*. Cependant, le vêtement, comme partout ailleurs dans le monde et dans toutes situations, sera souvent symbole d'une appartenance identitaire pouvant être porté de manière stratégique. Le public d'esthètes mondains et les musiciens voulant être remarqués choisiront leur plus beau *kurtâ*. D'autres, plus discrets, s'habilleront comme à l'accoutumée ou adopteront l'habit du traditionnel *rasika* : un *kurtâ-pajâmâ* blanc.

Comportements

R.-B. Qureshi (1995 : 187-226) décrit dans la performance de *qavvâlî* l'interaction entre les membres de l'audience et les musiciens réunis dans l'acte dévotionnel. Cette relation est marquée par la répétition de chants, des frappements des mains, de balancements corporels spécifiques. Par contre, dans le cadre des cultes hindous pour des cérémonies particulières, non seulement le fidèle ne répète pas les *shloka* et les *mantra* prononcés par les officiants (prêtres et musiciens chanteurs), mais il n'a ni d'action ni de réaction entraînant, dans une interaction significative, une quelconque modification du jeu des musiciens. Dans certains temples, les musiciens peuvent également être employés à jouer plusieurs fois par jour rythmant le va-et-vient des dévots. Dans les *sâthsang*, le groupe de personnes se réunit, chante et joue ensemble répétant certaines phrases des chanteurs ou frappant des mains entraînant et accompagnant l'augmentation du tempo et de l'intensité musicale dans une effervescence caractéristique des *bhajan*.

À l'instar des musiques destinées au culte, le spectateur des performances de *dhrupad*, de *khyâl*, de *thumrî* et de *ghazal* participe pleinement au déroulement de la performance par un ensemble de gestes, d'attitudes et de paroles. Mais alors que dans la situation dévotionnelle ces comportements expriment une foi et une dévotion envers l'entité religieuse par l'attitude de réserve ou, au contraire, d'enthousiasme, ils sont ici davantage tournés vers le musicien, bien qu'à travers lui, ce soit la dimension mystique et sacrée de la musique qui est le plus souvent saluée. En tant que comportements directement significatifs de l'appréciation ou non du public, ils jouent pour le musicien un rôle indispensable et parfois déterminant quant au devenir même de la performance et même pour sa carrière. De ce fait, pouvant provenir de musiciens eux-mêmes se situant parmi le public (Widdess, 1994 : 104), ces comportements sont attendus parfois anxieusement par le musicien à moins qu'il ne soit largement adulé du public ou que, comme le souligne B. Silver (1984 : 320 et 326-7), par attitude spirituelle, il ne s'occupe pas fondamentalement des réactions de l'auditoire. Les comportements du public témoignent à la fois des différents statuts des spectateurs, de leur volonté éventuelle de distinction entre eux, voire du degré d'affinité avec les musiciens et plus largement de l'évolution de l'esthétique musicale. L'interaction avec le public commence avant même qu'une note ne soit jouée. Elle débute souvent avec les salutations réciproques (*salâm*, *namaste*) ou lorsque le musicien soliste (les chanteurs, l'instrumentiste ou le joueur de *tablâ* en situation de solo) présente brièvement le concert. À l'annonce éventuelle du nom de l'artiste auteur du *bandish* choisis pour l'occasion, d'un *râga* particulièrement apprécié ou rare qui va être interprété, d'un poème ou d'une anecdote, le *rasika* exprime fréquemment des exclamations de contentement. Celles-ci sont manifestes par différentes expressions verbales comme « *kya bat hai !* » ou « *bha bha !* », des mouvements latéraux de la tête caractéristique de l'acquiescement ou différents mouvements de la main (*hath batana*) dont le plus courant est le *hath uthana*, où la main, dans un mouvement latéral ou projeté vers l'avant, s'ouvre, la paume vers le haut. Évidemment, ces signes peuvent se conjuguer et, au moment d'un plaisir artistique intense, le *rasika* les réunit souvent tous. Et ces mêmes comportements se retrouvent tout au long du jeu, accompagnent les mouvements mélodiques et rythmiques et ponctuent les phrases musicales particulièrement appréciées. Les concerts de *dhrupad*, de *khyâl*, de *ghazal* et de *thumrî*

débutent systématiquement par un *âlâp* plus ou moins long où sont exposés les caractéristiques du *râga*. Dans le *kathak*, le chant des *vandana* introduit généralement le récital. Alors que dans le *kathak* le joueur de *tablâ* commence le concert en même temps que le danseur et les autres musiciens avec souvent un roulement rythmique, l'*âlâp* est caractérisé par l'absence d'un cadre temporel (*tâla*) et de jeu de percussion. Pendant cette partie, le joueur de *tablâ* adopte souvent, de fait, une attitude de spectateur. De façon plus ou moins naturelle, en fonction de sa propre appréciation et du rapport qu'il entretient avec le soliste, il peut adopter ces différentes attitudes et gestes d'approbation tout en veillant à garder une certaine discrétion pour ne pas risquer de déranger le soliste. Ces comportements signifient souvent que le joueur de *tablâ* est réceptif au *bhâva* exprimé par le soliste et cela permet également de tisser avec lui des liens sensibles nécessaires à la cohésion musicale souhaitée par l'auditoire. Souvent cela a un effet psychologique sur les spectateurs appelant chez eux le même type de réaction et a pour conséquence de développer une sorte de communion, de symbiose tant recherchée dans la performance. Dans l'*âlâp*, ces comportements du *rasika* soulignent et accompagnent la façon — jugée subtile et conforme aux canons esthétiques — dont le soliste amène l'auditeur à ressentir la saveur (*rasa*) du *râga* choisi en présentant peu à peu les notes tout en s'attardant sur certaines d'entre elles et en insistant sur les écarts spécifiques. Une fois l'*âlâp* terminé, la composition est introduite appelant un *tâla*, un cadre temporel adéquat [12]. C'est le moment où le joueur de *tablâ* intervient pour la première fois, soit par une intervention plus ou moins longue d'une composition et de son développement [13], soit en rentrant directement sur le *sam* en introduisant simplement un *thekâ*, le support rythmique. Durant cette partie constituée d'une alternance entre le jeu de la composition et les improvisations du soliste et de l'accompagnateur, le *tâla* sera constamment présent, sous-jacent. Dans le *khyâl* et, plus rarement dans le *khyâl* instrumental, le *ghazal* et le *thumrî*, le *rasika* s'associe pleinement à la performance en figurant le *tâla* avec une succession de battements et de gestes codifiées des mains (Bourgeau, 2004 : 332-329). Mais, à la différence des spectateurs de *dhrupad* et de musique carnatique (musique de l'Inde du Sud) qui marquent de façon rigoureuse le *tâla* en mettant en évidence les *kriyâ*, les spectateurs de ces genres ne font en général qu'apparaître par leurs gestes les articulations importantes (*vibhâg*) de la métrique. Ces gestes, intégrant complètement le spectateur à la performance musicale, se superposent aux attitudes verbales et comportementales décrites plus haut et accompagnent les mouvements musicaux sans perturber le musicien. Ces conduites observables chez certains spectateurs témoignent d'une grande connaissance musicale alliant à la fois les aspects théoriques (connaissance de la distribution des notes du *râga*, de la spécificité du *rasa* et de l'articulation interne du *tâla*) aux aspects pratiques et sensibles (l'appréciation, en relation au *bhâva* du *râga*, des improvisations des musiciens à l'intérieur des schémas théoriques) [14].

Les applaudissements, autre manifestation du public dans les situations de face-à-face entre interprètes et auditoires, constituent également une dimension importante du comportement de l'audience [15]. Une étude de ce type de réaction dans un concert de *khyâl* peut montrer des différences internes du public [16]. Ainsi, en considérant le moment de leur utilisation dans une performance, leurs intensités et leurs fréquences, le recours aux applaudissements semble mettre en relief au moins deux types de public. Ces deux catégories plus ou moins souples et ouvertes, semblent exprimer une réaction et une compréhension différentes de la performance. Une première catégorie regroupe les *rasika* qui associent à leurs comportements traditionnels exprimant le contentement et l'émotion les applaudissements à des moments jugés suffisamment marquants et lorsqu'ils ne risquent pas de gêner les musiciens. Une seconde catégorie réunit la *general audience* non forcément avertie des finesses internes du *râga* mais qui exprime tout de même son contentement à la suite notamment d'improvisations souvent marquées par une intensité sonore et le déploiement d'une grande dextérité. Les interventions sont donc appréciées diversement entraînant des différences dans les applaudissements. Alors que le *rasika*, en tant que fin connaisseur, reste insensible à toutes interventions du joueur de *tablâ* où l'intention s'écarte selon lui largement de l'art de l'accompagnement (le *sangat*) et du dialogue avec le soliste pour mettre en avant, de façon trop ostentatoire ses compétences, le public non connaisseur de cet art et de son unité recherché est impressionné et l'applaudit copieusement. Ce public exprime alors plus, en accord ici avec la distinction opérée par L. Aubert (1996 : 80), une attitude émotionnelle ou stratégique face aux prouesses individuelles qu'une attitude analytique révélatrice d'une connaissance précise. Cette attitude est généralement jugée comme manifestant une connaissance superficielle de l'art du *râga* par les

premiers.

Ainsi dans les concerts de *khyâl* actuel en Inde, les différentes catégories de public, leur niveau de connaissances musicales et leurs rapports entre eux seront rendus manifestes par l'utilisation disparate de ces codes révélant l'émerveillement. Les différences dans les réactions du public expriment également les transformations des codes esthétiques et l'évolution des genres musicaux et certainement l'innovation présente jugée inconcevable par certains esthètes deviendra une ou deux générations plus tard un canon esthétique établi. La réponse enthousiaste du public aux prouesses techniques individuelles (qu'elles émanent du soliste ou de l'accompagnateur) au détriment du jeu d'ensemble est une tendance qui se développe de plus en plus dans les concerts actuellement en Inde et, également en Occident. D'après certains musiciens, celle-ci a même tendance à orienter considérablement le jeu, en imposant une forme générale dans le *râga* où les successions de soli et donc le développement de jeu individualiste priment sur les dialogues et le *sangat* qui se caractérisent par une cohésion recherchée dans les mouvements subtils et brillants des musiciens solistes et accompagnateurs [17]. Toutefois, pour les joueurs de *tablâ* qui sont directement bénéficiaires de cette évolution — les haussant au niveau du soliste, ce qui contribue à accroître leur prestige et élever leur statut social longtemps stigmatisé (Kippen, 1989) — cette attitude les place souvent dans une situation délicate. Pour quel public doivent-ils jouer ? Dans quelles traditions se placent-ils ? Alors que la reconnaissance du public de masse et des organisateurs passe par la mise en avant d'une forte personnalité s'exprimant par un jeu puissant, fourni et brillant, un tel jeu peut entraîner un certain discrédit des autres musiciens et esthètes pour qui traditionnellement l'art du *sangat* doit primer sur la mise en avant individualiste du musicien. Dans l'esprit des esthètes actuels, il n'est pas question ici d'échelle de valeur par rapport à une technicité et une dextérité proprement musicale, puisque le *sangat* inclut toute cette amplitude technique, mais il s'agit d'un risque de perte d'équilibre du *râga* que peut introduire une recherche d'individualisme musical.

Enfin, dans la situation d'interaction de ces concerts orientés plutôt vers le divertissement, une relation verbale peut s'établir entre les musiciens et le public. En dehors des annonces avant le concert, il arrive que les solistes suspendent littéralement la performance pour parler au public, soit par pur divertissement en contant diverses anecdotes, soit dans un but plus pédagogique afin d'expliquer, par exemple, certaines techniques de jeu ou préciser la relation entre le *rasa* et le *râga*. En situation d'accompagnement, le joueur de *tablâ* ne pourra se permettre d'interrompre l'exposition du *râga*, si ce n'est pour réajuster son instrument s'il venait à se désaccorder [18]. Il y a toutefois des exceptions. Des joueurs de *tablâ* de grande notoriété, en position d'égalité de prestige ou lorsqu'ils sont à l'origine de l'organisation de la performance, peuvent intervenir verbalement. C'est notamment ce qui s'est passé lorsque Kishan Maharaj (l'actuel doyen de la tradition de *tablâ* de Bénarès) accompagnait le flûtiste Hariprasad Chaurasia au temple *Durga Khund* de Bénarès en 2001. En situation de solo, le joueur de *tablâ* pourra se livrer plus souvent à ce genre d'interaction avec le public. Toutefois, le musicien veillera à ce que la composante pédagogique de son discours soit bien appropriée au public afin qu'elle n'excède pas le *rasika* chez qui la connaissance peut être supérieure à celle du musicien... De son côté, le public peut demander au musicien d'interpréter telle ou telle composition. Ces demandes (*farmais*), généralement en fin de programme, s'adresseront aux solistes. Elles peuvent également se produire dans les concerts de *tablâ* solo à la suite de la présentation et du développement des compositions. Ces situations rappellent les conditions de concerts de percussions en solo ou duo qui avaient lieu dans les cours princières ou dans les familles de musiciens (et qui persistent encore actuellement dans ce dernier cas) où le public, généralement composé de musiciens confirmés, mettait au défi le ou les musiciens d'exécuter tel type de composition en incluant différentes contraintes d'ordre mathématique comme l'interprétation de *tihâi* sur un *tâla* donné ou sur une portion de celui-ci. Ces demandes ont d'ailleurs donné le nom à un type de composition de la catégorie des *cakradar*, les *farmaisi cakradâr* (Kippen, 1988 : 101), illustrant clairement l'incidence du public dans le déroulement d'une performance et dans l'évolution d'une tradition musicale.

Conclusion

La situation de performance est une situation anthropologique privilégiée pour le chercheur en anthropologie musicale. Elle permet d'apprécier l'interaction significative des composantes matérielles et humaines, celle-là même qui donne à chaque performance une teneur nouvelle tout en se rattachant inévitablement à une certaine permanence de la tradition. Le regard porté ici sur une des dimensions de la performance, l'audience dans le cadre de la musique hindoustanie, m'a permis d'appréhender certains de ses aspects : la position de face-à-face ou non avec les interprètes apportant une distinction entre deux types de performances caractérisées par une intention première culturelle ou plus séculière ; la composition interne de l'auditoire ; la position assise au sol ou non ; l'accompagnement par certains gestes des mouvements musicaux ; les réactions d'ordre verbal ou gestuel et les demandes éventuelles adressées directement aux interprètes. Différentes influences sur la pratique du joueur de *tablâ* ont pu être mises en évidence à travers les différentes situations. Pour certains musiciens, une cohésion entre musiciens et spectateurs, permettant un recueillement au sein même de la texture sonore et favorisant ainsi l'interprétation et l'écoute musicale, est favorisée par la position physique en privilégiant, malgré l'évolution actuelle, comme pour le musicien, une position assise sur le sol des spectateurs. La ferveur de l'audience dans les séances de *qavvâli* ou de *bhajan* entraîne souvent le musicien vers un accroissement de l'intensité et du tempo. Les attentes souvent distinctes des *rasika* et de la *general audience* dans le *dhrupad*, le *khyâl*, le *ghazal* et le *thumrî*, mises en évidence par la présence ou non des gestes reproduisant le *tâla* et par le recours disparate aux applaudissements, orientent son jeu dans des esthétiques différentes. Celles-ci répondent pour les uns aux critères du *sangat* assurant un complément indispensable aux développements du soliste et comblent les autres par des prises de « paroles » mettant ostensiblement en valeur une grande dextérité. L'un et l'autre de ces choix stylistiques entraînent un jugement des membres de l'audience pouvant être relayé et diffusé par une personne souvent redoutée, le critique musical. Enfin, l'interaction dans les situations de face-à-face est aussi manifeste à travers les demandes explicites du public pour l'interprétation d'une composition, accompagnées parfois d'un défi de nature musicologique.

Glossaire

Abréviations pour la précision de la langue :

A = arabe, F = français, H = hindi, P = persan, S = sanscrit

Âlâp (S) prélude instrumental ou vocal d'un râga. Bien qu'une pulsation régulière puisse être installée, Il est joué sans cadre métrique (tâla). La longueur de l'âlâp dépend du genre (en général, dans le dhruwad et le khyâl, l'âlâp dure de 10 à 40 mn alors que dans le thumrî et le ghazal, il est le plus souvent très court, de quelques secondes à quelques minutes) mais également des interprètes et des différentes traditions au sein de ces genres.

Bandish (P) composition, phrase musicale.

Bhajan (S) chants de dévotion hindous.

Bhakti (S) forme dominante de l'hindouisme impliquant « une relation de grâce de Dieu à sa créature et une relation de dévotion intégrale de la créature à Dieu. Elle permet d'obtenir la délivrance tout en restant dans la société », (Biardeau, 1995 : 289).

Bhâva (S) sentiment, émotion.

Cakradar (S) composition de percussion contenant un tihâi et jouée trois fois, seul le dernier « dha » de cette composition doit coïncider avec le sam (premier temps du cycle).

Dargâh (P) lieu où se trouve le tombeau d'un saint musulman.

Dholak (H) petit tambour à deux faces en forme de tonneau.

Dhruwad (S) genre poético-musical de la musique classique hindoustanie. Le contenu des textes (en sanscrit, braj ou hindi) est souvent de nature dévotionnelle ou évoque les éléments de la nature. À côté d'une tradition de temple (haveli dhruwad) très ancienne, une tradition de cour s'est développée en Inde du Nord à partir du XVe siècle. À l'instar du khyâl, l'objectif principal du dhruwad est l'exposition d'un râga dans lequel l'univers sonore symbolise les multiples formes du sacré ; dans ce contexte, les mots utilisés dans les textes chantés tendent à perdre, lors des improvisations, leur sens linguistique privilégiant alors leurs dimensions sonores et vibratoires.

Farmaisî cakradâr (S) type de cakradar dans lequel figurent trois séquences « dha dha dha ». À la première occurrence, le sam doit coïncider avec le premier dha, à la seconde occurrence avec le second dha et à la troisième avec le troisième dha.

Ghazal (A) poème en ourdou pouvant être chanté ; genre musical semi-classique de la musique hindoustanie. La mention « semi-classique » indique une hiérarchie dans le choix et l'exposition du râga, notamment une liberté plus grande, par rapport aux dhruwad et au khyâl, quant aux règles d'exécution. Dans ce genre, le sens linguistique des mots doit toujours être présent ce qui implique des techniques d'improvisations distinctes de celles présentes dans les genres classiques.

Gourou (S) maître et enseignant de tout savoir.

Harmonium (F) Petit orgue à soufflet portatif d'origine française introduit dans le sous-continent indien à la fin du XIXe siècle. Il est actuellement souvent utilisé dans la musique hindoustanie, à l'exception du dhruwad. Sur cet instrument et son utilisation parfois controversée dans le cadre de la musique indienne en raison de son caractère tempéré, voir Bor (2003 : 148-150).

Kathak (S) une des danses classiques de l'Inde du Nord caractérisée par une dimension abstraite l'emportant sur l'évocation gestuelle (abhinaya) plus présente dans d'autres danses de l'Inde comme le Bharata Natyam et la danse d'Odissi. Cette abstraction est marquée par un répertoire que les danseurs ont en commun avec les joueurs de tablâ interprétés oralement et par le battement des pieds.

Khyâl (A) genre vocal et instrumental de la musique classique hindoustanie. Développé grâce au patronage actif des cours princières du XVIIIe siècle, ce genre illustre le brassage culturel indopersan alliant certaines caractéristiques du dhruwad, du ghazal et du qawwâlî. À l'instar du dhruwad, l'objectif principal du khyâl est l'exposition d'un râga dans lequel l'univers sonore

symbolise les multiples formes du sacré ; dans ce contexte, les mots utilisés -généralement en hindi -dans les textes chantés tendent à perdre, lors des improvisations, leur sens linguistique privilégiant alors leurs dimensions sonores et vibratoires.

Kīrtan (S) chant de louange hindou.

Kriyā (S) la plus petite subdivision d'un tâla.

Kurtā-pajāmā (H) ensemble vestimentaire très courant de l'Inde du Nord. Généralement en coton ou en soie — bien que les matières synthétiques s'emploient de plus en plus —, il se compose d'une chemise longue avec manche longue simplement boutonnée dans la partie avant supérieure et d'un pantalon sans poche tenu par un cordon.

Mahant (S) personne responsable d'un temple hindou.

Mantra (S) formule orale accompagnant un rite (offrande, action visant à implorer les divinités ou à écarter les entités négatives, initiation...). Utilisé depuis l'époque de l'Inde ancienne où il était l'instrument du rituel védique, il n'a cessé de prendre place dans les rituels brahmaniques, bouddhiques et tantriques. Le mantra est considéré comme une parole active, efficace avec un « style arrêté, souvent artificiel, avec des mots arbitraires, des syllabes sans sens évident : la teneur y prévaut sur le sens » (Padoux, 1994 : 178).

Mūrti (S) figurine, statue, image, forme d'une divinité.

Namaste (S) dans le monde hindou, salutation orale et/ou simplement gestuelle en joignant les deux mains verticalement.

Odissi (H) danse de la région de l'Orissa (nord-ouest de l'Inde).

Pūjā (S) dans le monde indien et hindou en particulier, c'est l'acte fondamental de l'offrande aux divinités ou à certaines personnes très respectées comme les représentants religieux ou les enseignants (gourou). L'homme exprime sa dévotion à l'aide d'offrande d'eau, de fleurs, de lumières (généralement de petites bougies), de différentes graines et de gâteaux et par un ensemble de gestes et de paroles. Le sens profond de toute pūjā est lié aux conceptions cosmologiques et spirituelles et s'apparente de façon générale à une communication entre les hommes et les divinités, dont le fondement est l'échange (Varenne, 1997 : 106).

Qavvālī (A) chant dévotionnel soufi en persan, ourdou ou hindi très répandu en Inde du Nord et au Pakistan. Le qavvālī est caractérisé par le chant de poésies mystiques dont certains vers sont inlassablement répétés et soutenus par un rythme fort et régulier. Les séances de qavvālī ont lieu surtout le jeudi soir, moment considéré comme propice au souvenir des morts, et lors de la mort du saint, de son mariage (urs) avec Dieu.

Rāga (S) distribution spécifique de notes ; cadre mélodique pour la composition et les développements mélodico-rythmiques. Un rāga prend appui sur un ensemble de caractéristiques : une gamme qui souvent est montée et descendue de façon différente, deux notes principales et des phrases mélodiques spécifiques. De ces éléments émerge un climat musical particulier que la tradition orale et la littérature théorique a relié à différentes dimensions du monde (divinités, animaux, saisons, heures du jour et de la nuit...) et à l'étendue des états émotionnels.

Rasa (S) en esthétique, types de sentiments et d'émotions. Terme utilisé depuis près de deux mille ans dans le sous-continent indien dans le cadre de la pensée esthétique. Cette pensée touche aussi bien les domaines de l'art dramatique, de la poétique que celui de la musique, voir, parmi la vaste bibliographie concernant cette notion : Bruguière ([bb=1986] et 1994 : 3-26), Martinez (1997 : 195368), Saxena (2002) et Sharma (1973 : 57-64).

Rasika (S) amateur d'art, esthète.

Salām (A) dans le monde musulman, salutation orale et/ou gestuelle.

Sam (S) premier temps d'un tâla et d'un thekâ.

Shaikh (A) personne à la tête d'une communauté musulmane.

Shloka (S) un verset. À la différence du mantra, le shloka comporte systématiquement un sens linguistique clair (très souvent des louanges aux entités divines), bien que souvent philosophique et ésotérique, et se caractérise par une forme métrique précise : un couplet de quatre lignes comportent seize syllabes chacune (Renou & Filliozat (ed.), 1985 : 713-714).

Sama (A) l'audition mystique des soufis.

Sāmpradaya (S) groupement, ordre, secte religieuse hindoue.

Sangat (S) l'accompagnement musical.

Sâthsang (S) réunion de personnes.

Tablâ (H) Percussion originaire du nord de sous-continent indien composée de deux fûts non reliés entre eux.

Tâla (S) un cadre temporel cyclique doté d'une structure interne laissant apparaître des divisions d'égales ou d'inégales durées. Ce cadre a pour fonction de mesurer, d'organiser et de servir de support à toute pratique musicale et chorégraphique et notamment aux techniques d'improvisation très développées basées sur des répétitions et des permutations de sections rythmiques entraînant de véritables expansions (prastara, vistar) des compositions.

Thekâ (H) composition fixe répétée de tablâ servant de support aux compositions des chanteurs et des instrumentistes.

Thumrî (H) genre vocal semi-classique de l'Inde du Nord développé en même temps que le khyâl à partir du XVIIIe siècle dont les textes (généralement en hindi) sont de nature romantique, avec notamment les amours tumultueux de Radha et Krisna comme thème récurrent. La mention « semiclassique » indique une hiérarchie dans le choix et l'exposition du râga, notamment une liberté plus grande, par rapport aux dhrupad et au khyâl, quant aux règles d'exécution. Dans ce genre, le sens linguistique des mots doit toujours être présent ce qui implique des techniques d'improvisations distinctes de celles présentes dans les genres classiques.

Tihâî (H) composition formée de trois phrases identiques se terminant chacune par une accentuation (généralement les bols — frappes — « dha » ou « dhin ») et où la troisième phrase se termine sur le premier temps du cycle.

Vandana (S) dans le contexte hindou, prière, louange.

Vibhâg (S) section d'un tâla.

Notes

[1] Le terme de performance est compris d'une part comme une « représentation » et en l'occurrence une « représentation artistique ». D'autre part, lorsque je l'emploie pour caractériser l'action de jouer de la musique, ce terme prend le sens d'« interprétation ». Dans les deux cas, l'utilisation que j'en fais s'éloigne de l'acception actuelle courante française (d'événement extraordinaire ou d'exploit) mais se rapproche plus du sens anglo-saxon ou plus exactement de l'ancien français *parformer* (former, accomplir) d'où est issu le mot anglais performance et de celui, récemment remis en usage par Gilbert Rouget, de « musiquer ».

[2] Parmi les études qui ont eu pour objet l'interaction d'éléments musicaux et extra-musicaux et leurs incidences sur l'œuvre musicale, je citerai deux exemples récents : l'approche situationnelle de Bernard Lortat-Jacob à propos de l'interprétation à chaque fois différente d'un élément du répertoire sarde, le Stabat Mater (Lortat-Jacob, 2004) et l'importance, dégagée par Howard S. Becker, du lieu dans le jazz (Becker, 2002).

[3] Cet article est basé sur mes recherches en Inde du Nord (en 2000-2001) dans les villes de Bénarès, Vrindaban et de Calcutta et sur d'autres études de la performance hindoustanie. Les genres considérés ici sont les suivants : *dhrupad*, *khyâl*, *thumrî*, *ghazal*, *bhajan* et *qavvâlî*.

[4] En effet, si l'on considère la sacralité revendiquée de toute musique en Inde, le caractère dévotionnel ou sacré peut s'appliquer en fait à tous types de musique (Ranade, 1998 : 1-35).

[5] « There is a formal seating order in the assembly. Appropriate to both the function of the assembly and its status arrangement, it reflects the formal relationship between performers and listeners, and, among listeners, differences of standing. Worldly status, too, is recognized within this framework as a secondary principle of audience ordering. The highest place is assigned to the saint presiding over the assembly, either represented by his tomb, if the assembly is held at his own *shrine* or *darbar* (court), or else by his *gaddi* (throne), in the form of the seat occupied by his most exalted representative who controls the event. Directly opposite is the space set apart for the performers, who thus principally face and address the 'throne'. The remaining listeners are seated facing each other along the central open space between throne and performers. If the assembly is held at a saint's tomb, the row facing in the direction of the Holy Kaaba is reserved for the leading saintly representatives, including the leader himself. Additional listeners are seated behind the front rows and, rarely, behind the performers, when conditions are crowded. »

[6] Pour les *bhajan* dans les temples, il s'agit généralement de brahmane ou plus indistinctement, de membre de la « classe moyenne », (Slawek, 1988 : 77). Ainsi, souvent les membres de ces *sâthsang* sont des commerçants qui, à la suite du partage de ces chants, plus ou moins fréquents, retourneront à leurs activités professionnelles.

[7] La notion de soliste apparaît avec les genres *dhrupad*, *khyâl*, *thumrî*, *ghazal*, *qavvâlî* et *bhajan* joués en situation de face-à-face avec un public. Elle désigne un chanteur ou un instrumentiste responsable du déroulement de la performance (choix du répertoire incluant les particularités mélodiques, harmoniques et rythmiques ; direction des improvisations dans les différents mouvements et durée de la performance). Cette notion fait appel, par contraste, à une autre catégorie de musiciens, le (ou les) accompagnateurs : percussionnistes, instrumentistes reproduisant les mélodies et les improvisations du soliste et un ou plusieurs joueurs assurant le maintien d'un bourdon. Contrairement aux pratiques musicales rencontrées dans le *dhrupad*, la *qavvâlî* et le *bhajan*, les études sur le *khyâl*, la *thumrî* et le *ghazal* mettent souvent en évidence que l'opposition dans la fonction musicale peut être corrélée avec les origines et les conditions sociales : alors que les solistes appartiennent en majorité aux hautes castes, les accompagnateurs sont généralement issus des classes plus basses. Dans mon étude sur le *tablâ*, je montre que, même si d'une façon générale on peut en effet constater cela, la situation n'est pas aussi rigide et figée que le laisse supposer cette dichotomie. On constate ainsi que certaines composantes du statut social des joueurs de *tablâ* se transforment et que de plus en plus de membres des hautes castes emploient cet instrument. De plus, même dans une situation d'écart social important entre solistes et accompagnateurs, j'ai mis en évidence que les rapports entre musiciens pendant la performance, souvent décrits en terme conflictuels du fait de cette dichotomie sociale, peuvent être marqués, au contraire, par une entente et une complémentarité souhaitée, tournée vers le service d'un art musical, en raison d'un type d'appartenance identitaire commun, largement valorisé dans la société indienne actuelle : la connaissance esthétique et musicale du *râga*, du *tâla* et du *rasa*, acquise par une transmission de maître à disciple (Bourgeau, 2004 : 218-229).

[8] À l'occasion de la célébration annuelle de la victoire de dieu *Hanuman* sur les démons tenant dans leurs griffes *Sita* (divinité de l'agriculture).

[9] « Within the first circle will be the musical accompanists (...). Within the next circle will be the patron, honored guests, and other musicians attending the program. It usually happens that these individuals are seated closer to the performers

than less important guests ; in the event that the soloist sees such a person sitting further back in the audience, it is not at all unusual for him to call that person up to the front of the audience. It is from the second circle, as we shall see presently, that the greatest interaction with the performer occurs in the evaluative sense. In the third and outer circle, finally, are those members of the audience who are essentially unknown to the musicians, and who are presumably of lesser status and are assumed to possess less musical sophistication. »

[10] Cette expression désigne un public non forcément averti des subtilités musicologiques et esthétiques. Elle s'est développée au cours du XXe siècle avec la démocratisation et l'ouverture de la musique classique indienne à un public de plus en plus large avec l'ouverture d'Université de musique et avec la multiplication des concerts de *dhrupad*, *khyâl*, *thumrî* et *ghazal* en dehors des lieux habituels de performance qu'étaient les cours princières indo-persanes, les demeures des aristocrates indiens et britanniques ou celles des musiciens. Parmi les facteurs expliquant cette évolution en matière de réception de la musique en Inde, on peut noter l'apport pédagogique de V.

N. Bhatkande (Nayar, 1989), le patronage de certains organismes d'état comme la *Sangeet Natak Akademi* et la *All India Radio* ou la multiplication des supports sonores (cassette, CD).

[11] Du texte-révélation de la tradition hindoue (le *Veda*) aux traditions tantriques comme celle du shivaïsme cachemirien en passant par les notions d'audition mystique des soufis, le son a fait l'objet de nombreuses spéculations : notion du son primordial, de son porteur de la connaissance-révélation, de son au pouvoir magique... (Bourgeau, 2004 : 441-447).

[12] Bien que le *tâla* soit en principe déterminé à l'avance entre soliste et accompagnateur, il arrive souvent que le joueur de *tablâ* ne soit pas informé par le soliste du choix du cadre temporel et devra alors s'adapter rapidement à la simple écoute du *bandish* et de ses caractéristiques mélodico-rythmiques afin de choisir instantanément la bonne métrique et le *the-kâ* (formule répétitive) les plus appropriés.

[13] Le répertoire de *tablâ* se compose de différents types de compositions (*qayda*, *peskar*, *tukra*, *cakradar*, *tihâi*...) employés selon les genres musicaux et les moments de la performance et soumis tous (à l'exception du *the-kâ*) à des règles de développements spécifiques (*vistar*), pour le détail des compositions de *tablâ*, voir Stewart (1976), Kippen (1988), Gottlieb (1998) et Bourgeau (2004).

[14] Cette écoute que je qualifierai de « totale » se démarque de ce que L. Aubert (1996 : 80) dit de l'audience où il oppose auditeurs « distanciés » sensibles aux formes et aux structures aux auditeurs « participants » davantage sensibles à son contenu et à ses effets.

[15] Les applaudissements sont attestés en Inde depuis de nombreux siècles, le traité de l'art dramatique, le *Natyasastra* (entre 200 av. J.C et 300 ap. J.C) mentionne plusieurs types d'applaudissement (Rangacharya, 1999 : 213-214). Comme l'indique M. Pavlovitch (1985), ce traité mentionne d'autre part de nombreuses observations à propos du spectateurs utiles pour une analyse diachronique de l'audience en Inde : « il est décrit que le goût, l'âge, le sexe, l'héritage culturel et social, les dispositions naturelles du spectateur déterminent l'accueil et la compréhension d'une pièce ».

[16] Une étude comparative du phénomène de l'applaudissement tant en Inde qu'en dehors (en France notamment) dans tous les genres hindoustanis est en cours, c'est pourquoi je ne parlerai ici que de ce que j'ai pu observer dans le *khyâl* en Inde.

[17] Conversations personnelles avec Shankar Ghosh, Chotelal Misra (janv. 2001) et Sri Hanuman (déc. 2003).

[18] Dans ce cas, l'interruption sera même quasi obligée. En effet, en raison de l'importance accordée à la justesse de tous les instruments, le joueur de *tablâ* est fortement tenu de veiller à maintenir son instrument scrupuleusement accordé ; attention qui comptera largement dans les critères relatifs à son appréciation auprès des autres musiciens et des esthètes.

Bibliographie

ATRE Praba, 2000. *Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance*. New Delhi, Munshiram Manoharlal.

AUBERT Laurent, 1996. *La musique de l'autre*. Genève, Georg.

BECKER Howard S., 2002. « Les lieux du jazz », *Sociologie et Sociétés. Les territoires de l'art*, vol 34 (2) [en ligne]. <http://www.erudit.org/revue/socsoc/2002/v34/n2/008134ar.html> (page consultée le 23 mars 2005).

BOURGEAU Antoine, 2004. *Le tablâ. Etude d'anthropologie herméneutique du musical*. Thèse de doctorat Lettres et arts, Université de Aix-Marseille I. (non publié).

BIARDEAU Madeleine, 1995. *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*. Paris, Flammarion.

BOR Joep, 2003. « Bardes et baladins » p.110-151 in J. Bor & P. Bruguère (eds), *Gloire des Princes, louanges des Dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIVe au XXe siècle*. Paris, Musée de la musique, RMN.

BRUGUIERE Philippe, 1987. *Poétique et Esthétique dans l'Inde ancienne. Observations sur la théorie du rasa*. Thèse de doctorat, Université Paris IV. (non publié).

GOTTLIEB Robert S, 1998 [1993]. *Solo tablâ Drumming of North India. Its Repertoire, Styles and Performance Practices*. Delhi, Motilal Banarsidas.

KIPPEN James, 1988. *The tablâ of Lucknow. A Cultural Analysis of a musical Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

KIPPEN James, 1989. « Changes in the social status of tablâ players », *Journal of the Indian Musicological Society* 20 (1-2). p. 37-46.

LORTAT-JACOB Bernard, 2004. « Ce que chanter veut dire. Etude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne), *L'homme* « Musique et anthropologie » (171-172). p. 83-102.

MARTINEZ José-Luiz, 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Helsinki, The International Semiotics Institute.

MOISALA Pirkko, 1991. *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gouroung Music of Nepal*. Jyväskylä, Grummerus Kirjapaino Oy.

NAYAR Sobhana, 1989. *Bhatkhande's contribution to Music. A Historical Perspective*. New Delhi, Sangam Books.

PADOUX André, 1994. *L'Energie de la parole. Cosmogonies de la parole tantrique*. Paris, Fata Morgana.

PAVLOVICH Mirka, 1985. « The Natyasastra -The ancient Hindu Treatise on Dramaturgy and Histrionics -and Contemporary -Indian and in General -Theatrical Practice », *Proceedings of the International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts, London, 9-13 september 1985* [en ligne]. http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas85/london85_13html (page consultée le 23 mars 2005).

QURESHI Regula, Burckhardt, 1995 [1986]. *Sufi Music of Indian and Pakistan*. Chicago, The University of Chicago Press.

RANADE, Ashok Damodar, 1998. *Essays in Indian Ethnomusicology*. New Delhi, Munshiram Manoharlal.

RANGACHARYA, Adhya, 1999. *The Natyasastra. English translation with critical notes*. New Delhi, Munshiram Manoharlal.

RENOU Louis & Jean FILLIOZAT, 1985 [1953]. *L'Inde Classique. Manuel des Etudes Indiennes*. Tome II, Paris, Ecole Française d'Extrême Orient.

SAXENA, S.-K., 2002. « The rasa theory : its meaning and relevance », *Sangeet Natak XXXVII* (2). p. 3-39.

SHARMA, Prem Lata, 1973. « Rasa theory and Indian Music », *Journal of the Sangeet Natak Akademi* (16). p. 57-64.

SILVER, Brian, 1984. « The adab of musicians », p. 315-329, in B.-D. Metcalf (ed.) *Moral Conduct and Authority in South Asia. The place of Adab in South Asian Islam*. Berkely, University of California.

SLAWEK, S.-M., 1988. « Popular Kîrtan in Benares : some 'great' aspects of the little tradition », *Ethnomusicology* 32 (2). p. 77-92.

STEWART, Rebecca, 1976. *The Tablâ in Perspective*. PhD Thesis, University of California, Los Angeles.

VARENNE Jean, 1997. *Le tantrisme. Mythes, Rites, Métaphysique*. Paris, Albin Michel.

WIDDESS, Richard. 1994. « Festival of Dhruwad in northern India : new contexts for an ancien art », *British Journal of Ethnomusicology* (3). p. 89-109.

Antoine Bourgeau
L'audience de la musique hindoustanie
Numéro 11 -octobre 2006