Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

22 | 2009
Mémoire, traces, histoire

Voices for Humans, Ancestors and Gods. A musical journey through India's interior (East and North-East)

Enregistrements, texte et photographies: Rolf Killius. Topic Records/ World Series, 2006

William Tallotte

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1014
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2009
Pagination : 299-303
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
William Tallotte, « *Voices for Humans, Ancestors and Gods. A musical journey through India's interior (East and North-East)* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1014

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Voices for Humans, Ancestors and Gods. A musical journey through India's interior (East and North-East)

Enregistrements, texte et photographies: Rolf Killius. Topic Records/ World Series, 2006

William Tallotte

RÉFÉRENCE

Voices for Humans, Ancestors and Gods. A musical journey through India's interior (East and North-East). Enregistrements, texte et photographies: Rolf Killius. 1 CD Topic Records/ World Series TSCD 933, 2006.

1 Le journaliste, consultant et preneur de son Rolf Killius, que l'on connaissait surtout pour ses travaux sur le Kerala, nous propose là un échantillon des enregistrements qu'il réalisa en 1997, 2001 et 2002 dans le cadre d'un projet de collecte et de documentation, *Traditional Music of India (TMI)*, mené par le département des archives sonores de la British Library. Treize plages de deux à sept minutes environ ont été sélectionnées et conduisent progressivement l'auditeur – d'où l'idée de « voyage musical» – de l'extrême nord de l'Andhra Pradesh, en pays télougou, aux contreforts sud-est de l'Himalaya, en pays monpa (ou moinba) et bouddhiste. La voix sert de fil conducteur et permet la mise en place d'une double thématique: musicale, certes, mais également sociale. Il s'agit en effet de nous faire découvrir des traditions vocales peu connues, voire inconnues: celles des populations rurales et aborigènes (dites *ādivāsī*[1]) de l'Est et du Nord-Est de l'Inde.

2 *Voices for Humans, Ancestors and Gods* s'inscrit donc assez nettement – c'est du moins la volonté affichée de l'auteur et des éditeurs de la collection – dans une démarche ethnographique. Saluons en ce sens, mis à part une translittération approximative des termes vernaculaires[2], un livret plutôt fiable et bien documenté, de bonnes photos de terrain, une carte, ainsi qu'un ensemble de détails que le spécialiste appréciera: nom des

principaux chanteurs, nom des lieux d'enregistrement, date des prises de son, etc. Saluons aussi des enregistrements de qualité, généralement bien équilibrés, avec des voix, en toute logique, portées au premier plan. On saura par ailleurs gré à l'auteur, dans la mesure où la plupart des pièces ont été enregistrées sur demande, d'avoir su éviter l'écueil de ces petits mais désagréables décalages sonores souvent perceptibles à l'écoute d'enregistrements de terrain: je pense notamment aux résonances froides des pièces closes et bétonnées (si fréquentes en Inde), dont l'acoustique, le plus souvent, contraste avec celle du contexte et de l'habitat traditionnels. Ce disque est donc à l'évidence, outre la beauté et l'intérêt documentaire de certaines plages (j'y reviendrai), une réussite au plan graphique, technique et sonore.

3 Pour autant, la forte disparité géographique et culturelle des pièces présentées ne peut que susciter un certain nombre d'interrogations sur la cohérence de l'entreprise. Il s'agit en effet, et le défi est grand, de réunir sur un seul et même disque dix traditions musicales distinctes n'ayant, dans bien des cas, pas de liens directs entre elles. Rappelons, en accord avec l'auteur, que quatre grandes familles linguistiques et sept langues sont ici représentées: la dravidienne (télougou), l'austro-asiatique pour le groupe munda (saora, plus souvent orthographié sora), l'indo-européenne pour le groupe indo-aryen (oriya, bengali et assamais) et la sino-tibétaine pour le groupe tibéto-birman (deori et monpa). Cette segmentation linguistique, mieux qu'une segmentation géographique par États, répond assez bien à ce que l'oreille, même novice, peut percevoir d'un point de vue musical: treize plages pour *grosso modo* quatre univers musicaux distincts:

— Plages 1 et 2, l'univers des traditions épiques et narratives de l'Inde du Sud, ou tout au moins celles qui sont liées à l'hindouisme des temples de basses castes.

— Plages 3 et 4, celui des traditions musicales, en l'occurrence vocales, des Sora – population aborigène de l'Orissa qui, culturellement, partage peu avec la société oriya et pan-indienne qui l'entoure.

— Plages 5 à 10, celui des chants dévotionnels (populaires ou semi-classiques selon les terminologies indiennes courantes) de l'Inde du Nord qui, d'une manière ou d'une autre, sont noués à une culture indo-européenne et, de fait, aux traditions musicales hindoustanies.

— Plages 11 à 13, celui des musiques tibétaines (ou apparentées), plus proches, dans l'esprit et la manière, de l'Extrême-Orient que de l'Asie du Sud.

4 Au regard de ce découpage, il apparaît d'emblée que l'inédit, tel qu'annoncé dans le livret (p. 1 notamment), n'est pas toujours au rendez-vous. Le cas des plages 7 et 8 est à cet égard le plus frappant puisque la musique des Baul du Bengale est sans doute, au sein des traditions populaires indiennes, l'une des mieux documentées[3]. Si l'on peut regretter ce décalage entre annonce et contenu, ces deux chants mystiques n'en demeurent pas moins, au sein d'une discographie déjà riche, de bons exemples. Ils trouvent par ailleurs pleinement leur place aux côtés de quatre traditions de chants dévotionnels – ou chants de *bhakti:* en langue oriya d'un côté (plages 5 et 6), en assamais de l'autre (plages 9 et 10). On notera l'intérêt particulier de la plage 5 où Parashumani, ancienne *devadāsī* à la voix puissante – voix forgée dans un cadre rituel – se joint à un percussionniste de tradition *odissi*. La plage 10, qui clôt cette parenthèse indo-européenne, mérite également mention: enregistrée *in situ* dans un monastère hindou d'obédience viuïte, elle illustre très bien l'une des particularités des chants de congrégation assamais, qui intègrent au procédé du chant responsorial accélérations et décélérations successives. Des trois plages suivantes, qui mettent un terme au voyage, on retiendra surtout ce chant de lamentation deori

(plage 11) qui, singulièrement, paraît plus proche, d'un point de vue vocal et musical, de chants miao ou yao (du Sud de la Chine par exemple) que de chants tibétains – contrairement aux deux chants monpa (plages 12 et 13), en tous points représentatifs des musiques villageoises tibétaines.

5 Mais l'intérêt majeur du disque – à l'exception sans doute du chant deori – réside surtout, me semble-t-il, dans ses quatre premières plages: effectivement inédites, pour le coup singulières et, qui plus est, fort expressives. Les deux chants sora (plages 3 et 4), qui viennent compléter une documentation sonore trop rare sur les musiques aborigènes de l'Inde[4],sont à cet égard exemplaires. Le chant funéraire (plage 3), où un prêtre s'accompagne d'un luth doté de quatre frettes (la photographie p. 8 pourrait cependant laisser penser qu'il s'agit d'une cithare-sur-bâton à six frettes), présente un cas remarquable d'expression vocale indienne que, d'oreille, l'ethnologue aurait bien volontiers situé sur quelques plateaux malais ou philippins, ou toute zone géographique portant l'empreinte d'une langue austronésienne – bien que le sora n'appartienne pas à cette famille linguistique (voir *supra*)[5]. On notera que, si l'échelle utilisée par le chanteur est effectivement tritonique (livret p. 8), l'accompagnement instrumental, quant à lui, est tétratonique – au minimum, puisque une cinquième hauteur intervient assez nettement en conclusion. Le chant suivant (plage 4), qui accompagne habituellement la cérémonie d'attribution d'un nom, présente un exemple intéressant d'hétérophonie. Son intérêt est d'autant plus grand que les trois chanteuses, également prêtresses, semblent jouer du procédé, mêlant subtilement leurs voix à la manière d'un tissage.

6 Les deux chants épiques et narratifs en télougou (plages 1 et 2) nous permettent aussi, dans un tout autre registre, de découvrir des traditions musicales jusqu'alors non documentées. Du premier, on retiendra cette belle mélodie soutenue par la voix poignante d'Ambati Palaroa, leader du groupe – on regrettera seulement le fading qui vient interrompre la pièce en un point que l'auteur n'a pas jugé opportun de préciser. Du second, outre les voix, on retiendra les possibilités étonnantes du *jankili konda* (je conserve ici la translittération proposée par l'auteur), instrument hybride, à la fois membranophone et cordophone, à rapprocher de l'*ānandalaharī* (ou *gubgubī* pour une dénomination onomatopéique)des Baul; devant l'intérêt que présente l'instrument pour l'organologie, une photographie, en regard de la description (p. 7), aurait toutefois été bienvenue. Mais le plus grand regret, même si le parti pris de l'éclectisme semble ici l'imposer, naît de la brièveté de la documentation qui ne permet guère, au-delà même d'une écoute attentive, de situer précisément ces deux traditions. Si l'une et l'autre, certes, alternent chants et récits (ou commentaires) parlés, utilisent la forme responsoriale et intègrent le couple tambour/cymbales, les informations fournies (caste des musiciens, résumé de l'extrait proposé, provenance de l'extrait pour la plage 2) ne permettent pas au lecteur de les rattacher à un genre narratif et musical connu: *Tōlubommalāa* et *Palnāu* par exemple pour les zones côtières de l'Andhra Pradesh. On sait en effet – c'est ce qui rend ici l'identification difficile – qu'il existe dans ce cadre différents modes de dénomination[6]: *via* le nom de caste des musiciens, le nom d'un instrument ou encore le titre d'un récit ou le nom de son héros principal. Cette identification aurait peut-être permis de mettre en perspective ces deux plages avec les travaux des folkloristes et des ethnologues.

7 Entre le désir de réaliser un document de référence et la volonté d'offrir à l'auditeur/lecteur une large palette musicale, se lisent bien sûr quelques hésitations. Reste que *Voices for Humans, Ancestors and Gods*, grâce à l'expérience conjointe de l'auteur et des

éditeurs, s'impose non seulement comme un beau disque, mais comme un document important dans le paysage des musiques populaires et aborigènes de l'Inde. On ne peut que souhaiter qu'il s'impose aussi comme socle et point de départ de projets discographiques plus détaillés, circonscrits à une seule tradition – ou à plusieurs, si celles-ci relèvent véritablement d'une problématique commune.

NOTES

1. Pour une réflexion sur la validité des catégories *folk* (populaires, rurales, etc.) et *tribal* («tribales», aborigènes, etc.) dans le contexte musical indien, se reporter au numéro spécial de la revue *Asian Music*: «Tribal Music of India», *Asian Music*, 32 (1), 2001.

2. Ce n'est pas le choix d'une translittération simplifiée – sans signes diacritiques – qui pose ici problème, mais plutôt son absence d'unité. Les voyelles longues par exemple ne sont dans l'ensemble pas marquées (on trouve ainsi *raga* pour *râga* ou *rāga*) sauf, sans que l'on en comprenne la raison, dans certains cas (*daasari*, *maasti*, *geet*, *greebu*, etc.). On trouve par ailleurs quelques translittérations insolites (*pakauwaj* pour *pakhāvaj*, *gobi yantra* pour *gopīyantra*, etc.) ainsi que des termes d'orthographe similaire translittérés différemment (*thalam*, les cymbales, et *tala*, un cycle métrique) alors que seule la nécessité d'une double translittération peut éventuellement conduire à ce résultat (*tāḷam* et *tāla* par exemple pour une translittération effectuée à partir des alphabets tamoul et sanskrit). Bref, ce qui aurait pu constituer un lexique intéressant ne peut malheureusement pas être utilisé comme base de travail.

3. Parmi de nombreux disques, voir: *Bengale. Chants des «fous»*, Enregistrements et texte de Georges Luneau, 1 CD Le Chant du Monde, Collection «CNRS/Musée de l'Homme»: LDX 274715, 1990 [1re éd. 33 tours, 1979].

4. Citons notamment: *Ritual Music of Manipur (India)*, Enregistrements et texte: Louise Lightfoot, 1 disque 33 tours Folkways Records, Collection «Ethnic Folkways Library»: FE 4479, 1960; *Songs of Assam, Uttar Pradesh and the Andamans*, Texte: Department of Anthropology (Government of India), 1 disque 33 tours Folkways Records, Collection «Ethnic Folkways Library»: FE 4380, 1960; *Tribal Music of India: The Muria and Maria Gonds of Madhya Pradesh*, Enregistrements et texte: Roderic Knight, 1 disque 33 tours Folkways Records, Collection «Ethnic Folkways Library»: FE 4028, 1983; *Inde Centrale. Traditions musicales des Gond*, Enregistrements et texte: Jan Van Alphen, 1 CD VDE-Gallo, Collection «Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP)»: VDE 618, 1990; et plus récemment, le CD qui accompagne l'ouvrage de Richard K. Wolf, *The Black Cow's Footprint. Time, Space and Music in the Lives of the Kotas of South India*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2006.

5. Ce décalage entre classifications linguistiques et spécificités musicales – déjà relevé pour le chant deori (plage 11) – semble assez fréquent en Inde dès que l'on s'intéresse aux populations *ādivāsī*.

6. Voir Daniel Negers, «la dimension politique dans l'émergence d'une forme narrative populaire à l'époque moderne: le *burrakatha* d'Andhra Pradesh», *in* Catherine Servan-Schreiber, éd.: *Traditions orales dans le monde indien*, Puruṣārtha, 18, 1995: 116; ainsi que Stuart H. Blackburn, «Patterns of Development for Indian Oral Epics», *in* Stuart H. Blackburn, Peter J. Claus, Joyce B. Flueckiger, Susan S. Wadley, éd.: Oral *Epics in India*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990: 15-32.