

## En marge de la scène

Trajectoires de musiciens musulmans dans la ville de Varanasi (Inde du Nord)

Julien Jugand

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1888>  
ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012  
Pagination : 139-156  
ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Julien Jugand, « En marge de la scène », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1888>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# En marge de la scène

Trajectoires de musiciens musulmans dans la ville de Varanasi (Inde du Nord)

Julien Jugand

---

*Je tiens à remercier mon directeur de thèse Gilles Tarabout ainsi que Françoise Delvoye pour leurs relectures détaillées de cet article. Merci également à Simon Borja pour ses conseils sur sa conceptualisation. Enfin, un grand merci à Zarin Ahmad pour sa collaboration lors de l'enquête ethnographique qui a rendu possible ce travail et pour son aide à la transcription des entretiens.*

- 1 Ce texte prend sa source dans le constat d'une absence, celle de musiciens musulmans qui semblaient avoir disparu d'un paysage dans lequel ils occupaient jadis une place de choix. Ils sont pourtant toujours là. Vivant dans des conditions économiques souvent difficiles, certains sont nostalgiques d'une époque révolue quand d'autres acceptent résolument les bouleversements vécus. Tous partagent avec leurs alter ego hindous la tradition musicale « savante » nord-indienne : la musique hindoustanie, et un lieu de vie commun : la ville de Varanasi. À partir de l'analyse de deux trajectoires individuelles, cet article propose d'étudier les dynamiques qui ont abouti à la marginalisation des musiciens musulmans de Varanasi.
- 2 Également connue sous le nom de Bénarès, Varanasi est à la fois un haut-lieu de l'hindouisme et un centre économique, politique et culturel majeur de l'Est de la plaine gangétique. Bien qu'éclipsée sur le plan politique et économique depuis plusieurs décennies par les mégapoles comme Delhi et Mumbai, elle est toujours considérée comme un des centres de la culture indienne et abrite un grand nombre de musiciens. La « saison musicale », qui s'étend de début novembre à fin mars, propose une multitude de concerts organisés par des sociétés musicales, des amateurs de musique fortunés et les Départements de la culture et du tourisme de l'État d'Uttar Pradesh. Le département de musique de la Banaras Hindu University (BHU)<sup>1</sup> forme de nombreux étudiants à la musicologie ainsi qu'à la pratique et à l'enseignement. Plusieurs centres proposent aux touristes des concerts payants (les concerts dans la ville étant généralement gratuits) ainsi que l'acquisition d'instruments de musique et l'apprentissage de leur pratique. En dehors de ces institutions, la plupart des musiciens de la ville enseignent aussi à domicile à des disciples indiens et occidentaux. Une des caractéristiques de ces réseaux de

production et de transmission de la musique à Varanasi est que tous les musiciens sont, à de très rares exceptions près, hindous.

- 3 Pourtant, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la tradition musicale hindoustanie était essentiellement portée par des familles de musiciens musulmans rattachés aux cours princières et aux salons de l'aristocratie. Cette présence fut particulièrement importante dès l'époque du Sultanat de Delhi au XIII<sup>e</sup> siècle (Trivedi 2010 : 65-67) sans pouvoir toutefois en déduire l'émergence d'une culture « hybride » (Bor & al. 2010 : 16). Les souverains des dynasties indo-musulmanes dominant le Nord de l'Inde au cours des siècles suivants patronnèrent également des musiciens venus de Perse, de Turquie et d'Asie centrale, ainsi que des musiciens du sous-continent indien convertis à l'Islam<sup>2</sup>.
- 4 Au XIX<sup>e</sup> siècle, une partie de ces musiciens musulmans s'organisèrent en *gharānā* : une unité familiale et stylistique qui rassemble un ensemble de musiciens autour d'une figure fondatrice. Les *gharānā* permettaient ainsi de conserver les savoirs musicaux au sein de la famille étendue et de protéger le statut de spécialiste de ses membres (Neuman 1990 [1980] : chapitre 5). Cependant, ils s'ouvrirent progressivement à des personnes extérieures aux familles musulmanes, souvent de caste brahmanique, dont l'importance s'accrut tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. On vit ainsi s'opérer un basculement de la mainmise de familles musulmanes de spécialistes sur la production et la transmission de la musique hindoustanie vers la domination de musiciens hindous, même si des musulmans continuent de se produire sur les grandes scènes nationales et internationales<sup>3</sup>.
- 5 Varanasi, qui accueille une importante population issue d'une caste de musiciens hindoue, les *kathak*<sup>4</sup>, est caractérisée par une réalisation singulière de ce processus historique plus large, qui se traduit dans la ville non seulement par une domination, mais par un monopole hindou sur le milieu musical. Cette dynamique n'est cependant pas spécifique à Varanasi. On constate par exemple des processus similaires de marginalisation dans la ville de Lucknow, la capitale politique et culturelle des sultans de l'Awadh entre 1775 et 1856 (Katz 2010 : chapitre 4). De nombreux témoignages et des archives locales attestent la présence de musiciens musulmans à Varanasi entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Leur disparition de la scène contemporaine banarsie en apparaît d'autant plus frappante. Entre 2005 et 2011, à l'exception de joueurs de *śahnāī*<sup>6</sup>, je n'ai vu qu'à une seule reprise un musicien musulman de Varanasi sur scène. C'est finalement en 2010, à l'occasion d'une enquête ethnographique dans les anciens quartiers de résidence des courtisanes<sup>7</sup>, réalisée avec l'anthropologue Zarin Ahmad<sup>8</sup>, que j'ai enfin pu rencontrer ces musiciens et leurs familles. La précarité de leurs conditions de vie, comparée à celles des autres musiciens de la ville, et leurs relations complexes à la musique en tant qu'activité professionnelle – certains ayant mis un terme à leur carrière, d'autres exprimant de grandes difficultés à en vivre – étaient révélatrices de situations d'exclusion vis-à-vis du milieu musical.

## De la scène à la marginalisation : deux « vies d'artistes »

- 6 J'ai rencontré Faiyaz Ali Khan et Sharafat Ali Khan<sup>9</sup> à plusieurs reprises, le premier en octobre 2009 et mars 2010, le second en mars et avril 2010. Nos échanges furent toujours animés, menés sous la forme de récits de vie entrecoupés d'anecdotes sur les musiciens qu'ils avaient côtoyés et de leurs points de vues sur le milieu musical. Faiyaz Ali Khan et

Sharafat Ali Khan sont issus de deux des principales familles de musiciens de la communauté *dhārḥī-mīrāsī*<sup>10</sup> à Varanasi. Leurs trajectoires et leur rapport à la musique sont cependant bien différents.

- 7 Sharafat Ali Khan a plus de 80 ans, mais il garde une apparence jeune et vigoureuse, renforcée par sa stature imposante. Il nous reçoit dans sa maison de Dal Mandi – un quartier de la vieille ville autrefois célèbre pour ses courtisanes – avec la courtoisie et le sérieux qui conviennent à un grand maître de musique. Pourtant, Sharafat Ali Khan a cessé il y a plus de trente ans de jouer de son instrument de prédilection, l’harmonium<sup>11</sup>. Lors de deux longs entretiens, il raconte son parcours de musicien et décrit le monde dans lequel il a grandi. Il est le fils d’un des plus célèbres joueurs de *sāraṅgī*<sup>12</sup> de la ville : Shammu Khan qui forma notamment la fameuse courtisane Rasoolan Bai (1902-1974). Malgré cette filiation prestigieuse, Sharafat Ali Khan décrit son entrée dans le milieu musical professionnel presque comme le fruit d’un hasard :

Quand j’étais enfant, j’avais une très bonne voix. Ainsi j’apprenais les ragas. Je me suis marié vers 1950. Ce n’est qu’après mon mariage que je fis de la musique ma profession et que j’adoptai l’harmonium. [...] J’avais d’abord appris le métier d’horloger. J’avais trouvé un petit magasin et je gagnais un peu d’argent. Mais j’avais un ami qui était dans la musique. À cette époque, il y avait des courtisanes (*tawā’if*) dans tout Dal Mandi et elles chantaient très bien. Mon ami s’appelait Ibrahim. C’était un bon joueur d’harmonium, mais il ne connaissait pas si bien le chant. Il m’a ainsi emmené avec lui auprès de ces filles qui voulaient apprendre des compositions. « Apprends-moi ce chant, enseigne moi ceci... » J’ai commencé à leur expliquer et cela m’a plu. Ainsi, j’ai quitté le magasin et je suis aussitôt tombé dans la musique.

- 8 Dans les années 1950 et 1960, Sharafat Ali Khan accompagna Rasoolan Bai à l’harmonium, aussi bien dans son salon de Dal Mandi que dans de nombreux concerts à travers toute l’Inde. Il entama ensuite une collaboration avec le célèbre joueur de *sāhnāī* de Varanasi, Bismillah Khan, avant de mettre fin quelques années plus tard à sa carrière de musicien pour se consacrer à la composition et à la récitation de *mariya*<sup>13</sup>. Il explique ainsi ce choix :

Après 1978, j’ai cessé de jouer avec [Bismillah Khan] et j’ai tout bonnement arrêté la musique. [...] Je me suis investi dans la religion (*mahzab*), dans la religion et la prière ; la musique était mal vue et c’était pour moi quelque chose de très délicat<sup>14</sup>.

Fig. 1. Le salon de Rasoolan Bai à Dal Mandi, Varanasi.



Photo Julien Jugand, 2010.

- 9 Faiyaz Ali Kan, quant à lui, paraît un peu plus vieux que ses soixante ans. Il vit dans une grande simplicité à Shivala Ghat, au bord du Gange, dans une maison jadis acquise par sa famille. Ses ancêtres étaient musiciens auprès du prince moghol Jahandar Shah (1749-1788), fils de l'empereur Shah Alam II (r. 1759-1806), qui fut exilé avec sa famille et sa cour à Varanasi en 1787 suite à une guerre de succession. Ils sont ensuite pensionnés par le pouvoir britannique et se voient accorder des terres et un ancien palais du Maharaja de la ville (Kasturi 2012). La famille de son oncle paternel comprend de nombreux joueurs de *bīn*<sup>15</sup> et de *sītār*. Son grand père, son père et ses trois frères aînés sont quant à eux joueurs de *sāraṅgī*. Il commença la *sāraṅgī* à l'âge de cinq ans, apprenant de son père et de ses frères. Il partit vers l'âge de huit ans pour Kolkata (Calcutta) où il se maria et résida pendant de nombreuses années. Il ne revint à Varanasi qu'à la suite d'un litige familial. Faiyaz Ali Khan est aujourd'hui le seul de sa fratrie à vivre dans la maison de famille et il peine à gagner sa vie en tant que musicien.
- 10 Il se dépeint comme un musicien talentueux et précoce, racontant non sans fierté ses premiers concerts dès l'âge de douze ans. Il évoque également avec passion les salons de courtisanes de Varanasi dans lesquels il s'était produit. Tout en se décrivant comme un musicien à succès, Faiyaz Ali Khan semble ne pas avoir connu la carrière à laquelle il aspirait. Ses trois frères aînés, joueurs de *sāraṅgī* réputés, furent employés dans d'importantes branches de la radio d'État (Kolkata, Gorakhpur et Varanasi). Mais lui-même n'occupa jamais un tel poste, ce qu'il explique, non sans regret :
- J'avais beaucoup d'offres de travail [salarie : *naukri*] mais je les fuyais. Je n'aimais pas le travail [salarie], le « service »<sup>16</sup>. [...] Ainsi, j'ai gagné beaucoup d'argent, beaucoup d'argent. Mais si j'avais accepté un emploi, cet argent serait encore là.

- 11 Aujourd'hui, seules quelques écoles de musique à destination des touristes, souvent décriées par les autres musiciens, font ponctuellement appel à ses services. Ainsi, bien que Faiyaz Ali Khan soit l'un des rares joueurs de *sāraṅgī* de la ville, l'accès à la scène lui semble fermé. Cette marginalisation des musiciens musulmans locaux doit être mise en perspective avec les fréquentes venues de grands artistes de même confession mais extérieurs à la ville tels Bade Ghulam Ali Khan (chant, 1902-1968) et Vilayat Khan (*sitār*, 1928-2004), qui étaient dès les années 1940 les musiciens vedettes des grands festivals banarsis. Comme le remarque Faiyaz Ali Khan :

FAIYAZ ALI KHAN : « C'est comme cela partout. Ils ne peuvent se passer des grands Ustads [maîtres de musique musulmans]. Vous voyez, Alla Rakha Khan [un joueur de *tablā* de Mumbai, 1919-2000] est venu ici. Il est invité par les mêmes personnes qui invitent les grands Thakur, Pandit<sup>17</sup>, etc. Alla Rakha Khan, Sultan Khan [1940-2011], Zakir Hussain Khan [1951-] viennent ici, ils se rendent même au temple de Vishwanath<sup>18</sup>. Ils y vont et on vient les voir. »

ZARIN AHMAD : « Et ils n'invitent pas les artistes locaux ? »

FAIYAZ ALI KHAN : « Ils ne les invitent pas. »

- 12 Seul le joueur de *śahnāī* unanimement reconnu Bismillah Khan semble pouvoir transcender cet état de fait. Il est le membre d'une communauté de joueurs de *śahnāī* de bas statut, jouant traditionnellement dans les temples, les processions de mariage et aux portes des maisons de l'aristocratie.
- 13 Les trajectoires de Faiyaz et Sharafat Ali Khan permettent de commencer à saisir la complexité des enjeux qui sous-tendent la marginalisation des musiciens musulmans de Varanasi. Afin d'appréhender plus avant ce processus, il est tout d'abord nécessaire de prendre en compte la construction historique de Varanasi comme haut-lieu de l'hindouisme et son interaction avec une montée du communautarisme religieux en Inde du Nord.

## Effets de lieu et communautarisation

- 14 Varanasi est communément considérée, en Inde comme en Occident, comme le bastion historique de l'orthopraxie brahmanique. Elle est un important centre d'étude, de pratique et de transmission des savoirs associés à la langue sanskrite. Du XVIII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la légitimité de la ville comme centre religieux se voit renforcée. À la recherche d'une connaissance précise du droit hindou et de « traditions hindoues authentiques », le pouvoir anglais et les orientalistes, travaillant avec des informateurs brahmanes, contribuent à standardiser le récit mythique de cette ville fondée par le dieu Shiva et à asseoir son image de centre de l'hindouisme (Dalmia 1996 : 55-58). Cette construction coloniale s'élabore en interaction avec la réinvention d'une culture hindoue par des groupes alors politiquement et économiquement dominants : la secte des Gosain, la dynastie des Maharajas de Varanasi (établie en 1738) et de puissantes familles de marchands et de banquiers (Freitag 1992 : 9-11) ; ces deux derniers étaient également les principaux patrons de la musique hindoustanie pendant cette période.
- 15 Les commentaires de musiciens de la ville, musulmans comme hindous, soulignent des tensions entre hindous et musulmans dont l'influence sur le milieu musical serait croissante tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. On peut cependant faire remonter cette évolution plus avant. En effet, la construction de Varanasi comme haut-lieu de l'hindouisme aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est contemporaine de nombreuses tensions entre les communautés

hindoue et musulmane qui aboutissent parfois à des émeutes sanglantes (Casolari 2002). Aux violences religieuses accompagnant dans le sous-continent le processus d'indépendance et de partition de l'Inde et du Pakistan en 1947 succèdent des tensions récurrentes, qui culminent lors de la destruction en 1992 de la Babri Masjid (une mosquée d'Ayodhya) perpétrée par des nationalistes hindous ainsi que des violences entre hindous et musulmans au Gujarat en 2002. Varanasi fut aussi souvent un des lieux de propagation de ces violences. Aujourd'hui, malgré les attentats à la bombe attribués à des mouvements islamistes dans des lieux publics et de culte de la ville, les tensions communautaires sont devenues moins marquées.

- 16 Mais le prisme des tensions communautaires tend à construire une opposition binaire entre hindous et musulmans qui ne reflète pas fidèlement la réalité sociale de Varanasi. Dans les années 1980 et 1990, des travaux anthropologiques et historiques souvent inspirés par les « Subaltern Studies »<sup>19</sup> ont mis en évidence l'existence d'une identité, de pratiques et d'un rapport au monde partagés (Kumar 1995). Par ailleurs, des écrits plus récents semblent montrer que les lignes de partage confessionnel se seraient renforcées lors des vingt dernières années (Lee 2005 : 189-190). Ces représentations, en dépeignant Varanasi comme lieu d'une culture partagée ou comme un des grands centres de l'hindouisme, laissent transparaître des enjeux identitaires délimitant un « espace social réifié » (Bourdieu 1993 : 161), ancré dans un territoire, celui de la ville, et investi physiquement et symboliquement de manière conflictuelle.
- 17 Ainsi, le processus de redéfinition de l'hindouisme à Varanasi s'accompagna d'un renforcement des frontières communautaires (Raman 2010 : 141) qui toucha également le milieu musical. Faiyaz Ali Khan regrette par exemple la transformation de la politique de patronage des temples hindous, qui n'invitent plus de musiciens musulmans à se produire à leurs festivals annuels :
- Vous voyez, à cette époque... il n'y avait pas de discrimination entre musulmans et hindous. Quelle qu'en soit la raison, il n'y avait pas la discrimination qu'il y a aujourd'hui [...]. À cette époque, nous jouions dans les temples, on nous invitait, on venait nous chercher, on nous donnait du *prasād* (nourriture offerte aux dieux) et nous jouions toute la nuit.
- 18 D'autres interlocuteurs étendent ce constat à l'ensemble de la scène musicale banarsie. Bien que Faiyaz n'évoque pas directement ces politiques de patronage, il fait fréquemment allusion à une époque passée où les musiciens hindous et musulmans se côtoyaient, se respectaient, se rendaient chez les uns et les autres et pratiquaient ensemble. Quelles que soient les raisons qu'on lui attribue, l'éloignement entre les deux communautés de musiciens est considéré comme une dynamique récente, remontant au plus tôt à l'indépendance de 1947.
- 19 Les travaux récents sur l'histoire de la musique hindoustanie laissent entrevoir un processus plus ancien de marginalisation des musiciens musulmans de Varanasi. Les recherches traitant du « mouvement de réforme de la musique » en Inde du Nord décrivent un ensemble d'initiatives individuelles, entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'indépendance, qui furent marquées par leur caractère communautariste<sup>20</sup>.
- 20 L'institutionnalisation de la musique qui en résulta passa par la création d'écoles et de cercles de musique organisant des concerts publics. Bien que certaines de ces institutions aient eu des objectifs purement commerciaux, la plupart adoptèrent souvent une position communautariste s'inscrivant dans le mouvement national d'*unnati* (« progrès ») (Rosse 2010 : 327). Les écrits des réformistes, comme ceux des orientalistes, dressaient le constat

d'une « décadence » de la musique hindoustanie dont ils imputaient la responsabilité aux musiciens musulmans présentés comme des illettrés gardant jalousement les secrets de leur art (Kobayashi 2003 : 146-148). Les musulmans furent également les grands absents de ces institutions profondément ancrées dans l'hindouisme (Rosse 2010 : 315 ; Bakhle 2004 : 170, 173).

- 21 L'institutionnalisation du milieu musical à Varanasi reflète bien ce processus de communautarisation. En 1906 fut fondé le *Kashi Sangit Samaj* (« société musicale de Varanasi ») qui organisa des concerts privés et instaura une école de musique réservée aux enfants d'une élite marchande et foncière dont étaient issus ses fondateurs. À l'exception de quelques rares joueurs de *śahnāī*, les musiciens musulmans ne trouvèrent pas de place dans cette institution, ni dans la majorité des sociétés et écoles de musique qui furent créées par la suite. Ils n'obtinrent pas non plus de poste dans le département de musique de la Banaras Hindu University, fondé en 1950 par Omkarnath Thakur (1897-1967), un chanteur et musicologue disciple de l'un des fers de lance du mouvement de réforme : Vishnu Digambar Paluskar (1872-1931)<sup>21</sup>. À sa création, le curriculum du département était calqué sur celui des écoles fondées par Paluskar qui reposaient sur une conception hindoue de la musique hindoustanie (Kobayashi 2003 : 116-118).
- 22 Initiés dans les années 1910, les « All India Music Conferences » étaient de grands rassemblements qui réunissaient les principaux acteurs du mouvement de réforme. Ils illustraient particulièrement bien le statut des musiciens héréditaires, le plus souvent réduits au simple rôle d'exécutants. La troisième Conférence est organisée en 1919 à Varanasi. Encore une fois, à l'exception de joueurs de *śahnāī*, tous les musiciens locaux invités sont hindous, la plupart de caste *kathak* (anonyme 1920 : 59). Mais ces derniers ne bénéficient pas non plus d'un statut particulièrement privilégié, ne participant pas aux séminaires ni aux groupes de réflexion organisés lors de la conférence. Quelques décennies plus tard – et bien que bénéficiant de conditions économiques bien plus favorables que leurs homologues musulmans – les musiciens *kathak* ne sont pas pour autant mieux considérés. Ils sont souvent perçus par leurs patrons comme moins respectables que des musiciens qui ne sont pas issus de ces familles. Au département de musique de la BHU, aucun *kathak* n'exerce le rôle de professeur. Ainsi, au-delà des lignes d'appartenance religieuse émerge la question du statut social des musiciens héréditaires.

## Statut social et critères moraux

- 23 Il est possible de déterminer trois critères qui permettent d'appréhender le statut des musiciens musulmans de Varanasi aux yeux du reste de la société : (1) leur appartenance à une communauté héréditaire de spécialistes ; (2) leur statut d'accompagnateurs ; (3) leur affiliation historique aux courtisanes.

## Une communauté de spécialistes

- 24 Sharafat et Faiyaz Ali Khan, comme tous les membres de leurs familles avec lesquels il m'a été donné de converser, se présentent comme appartenant à la communauté des *ḍhārḥī-mīrāsī*. Reconstruire l'histoire de ce groupe social est une tâche fort complexe, en particulier de par le caractère polysémique de ces deux termes dont le sens diffère selon l'époque et la région. La littérature médiévale et les chroniques des cours indo-persanes décrivent respectivement les *ḍhārḥī* comme des bardes et généalogistes originaires du

Rajasthan ou des musiciens militaires associés à l'armée moghole (Vaudeville 1999 [1996] : 293-294). Les recensements effectués par l'administration britannique ajoutent également à la difficulté de définir précisément les termes de *ḍhārḥī* et *mīrāsī*, ceux-ci étant parfois associés et le second pouvant être considéré comme une sous-catégorie du premier. Suivant les contextes, ils peuvent également désigner une caste ou, de manière générale, tout professionnel de la musique et de la danse. L'ethnomusicologue Daniel Neuman a dédié une grande partie de son travail à l'étude de ces musiciens (1990 [1980]). Il considère qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une partie importante des *ḍhārḥī* s'est progressivement présentée comme *mīrāsī* ; reflet d'une volonté d'être identifié à un statut social pouvant être considéré comme supérieur ainsi qu'à la pratique de la musique hindoustanie (2010 : 260 et 264). Quel qu'en soit l'usage, ces termes sont constamment associés à un bas statut social. Les *mīrāsī* sont parfois considérés comme des intouchables *dom* convertis à l'islam (Turner 1933 : 631-633). Selon l'indianiste Charlotte Vaudeville, les *ḍhārḥī* sont quant à eux perçus dans l'opinion populaire comme des individus cupides et de mauvaises mœurs (1999 [1996] : 292)<sup>22</sup>.

- 25 Cette dévalorisation du statut de musicien est vivement ressentie au sein de la communauté musulmane d'aujourd'hui. Sharafat et Faiyaz Ali Khan font tous les deux, de manières différentes, état de pressions sociales vis-à-vis de leur occupation traditionnelle. Sharafat Ali Khan, qui commence au début des années 1970 à composer et réciter des *marīya*, finit par mettre un terme à sa carrière de musicien : la peur que son activité musicale ne finisse par être découverte par quelque personne pieuse de son entourage ayant fini par l'emporter sur son amour de la musique. Sa femme et sa fille, souhaitant que leur famille ne soit plus stigmatisée, participèrent également à cette décision. Les entretiens réalisés avec Sharafat Ali Khan suggèrent qu'il a dû composer avec la dévalorisation de la profession de musicien par la communauté musulmane :

Aujourd'hui encore, si je croise quelqu'un [du milieu musical] qui me connaît, il me touchera les pieds, il me respectera. Mais dans ma communauté, la musique n'est pas respectée. C'est pour cela que, pris dans ce dilemme, j'ai arrêté la musique.

- 26 Faiyaz Ali Khan, en tant que musicien en activité, gère tout autrement la question religieuse. Il souligne fréquemment la dévotion dont font preuve les musiciens de sa famille, en particulier par le strict respect de la prière et des jours où la musique est proscrite, comme lors des célébrations de Muharram<sup>23</sup>.

## Le statut d'accompagnateur

- 27 Un second facteur de discrimination sociale est celui distinguant l'accompagnateur de son soliste. Jusqu'aux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le statut d'accompagnateur rythmique ou mélodique était fortement dévalorisé par rapport à celui de chanteur ou d'instrumentiste soliste. Une ancienne pratique de patronage impliquait par exemple de payer l'accompagnateur le dixième du soliste<sup>24</sup>. Ce statut s'articule autour d'une hiérarchie des pratiques musicales valorisant bien plus la pratique vocale et la musique instrumentale soliste que le jeu du *tablā*, de la *sāraṅgī* et de l'harmonium. Certains des instruments pratiqués furent également dévalorisés du fait du bas statut social de leurs interprètes comme les *ḍhārḥī-mīrāsī*. Alors que le *tablā* bénéficia d'un important engouement international, en grande partie suscité par les tournées en Occident de Ravi Shankar (*sitār*), Alla Rakha et Zakir Hussain (*tablā*), la *sāraṅgī* demeure fortement stigmatisée et n'est toujours pratiquée que dans le cercle restreint des musiciens

héréditaires (Qureshi 2007 : 13-15). Mais cette hiérarchisation des instruments ne peut pas uniquement être attribuée à une logique interne aux pratiques musicales ou à l'appartenance à un groupe social subalterne. Elle s'ancre également dans ce qui constitue sans doute une des clés de compréhension de la marginalisation des musiciens musulmans à Varanasi : leur association avec les salons des courtisanes.

## L'association aux courtisanes

- 28 Le rapport des musiciens *dhārḥī-mīrāsī* aux courtisanes constitue sans doute le critère à la fois le plus important et le plus complexe afin d'appréhender ce phénomène de marginalisation. Dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les *dhārḥī* de Lucknow (alors la grande capitale culturelle du Nord de l'Inde) étaient les principaux accompagnateurs des courtisanes (Mc Neil 2009 : 52). À Varanasi également, les *dhārḥī-mīrāsī* étaient associés aux salons des courtisanes. Comme évoqué plus haut, Shammu Khan, le père de Sharafat Ali Khan, fut le maître de musique de Rasoolan Bai. Sharafat Ali Khan l'accompagna pendant de nombreuses années et, tout comme une grande partie de sa famille et comme autrefois son père, vit encore à Dal Mandi, qui était le lieu de résidence emblématique des courtisanes de Varanasi jusque dans les années 1960. Bien qu'il fût alors très jeune, Faiyaz Ali Khan évoque cette époque avec passion :

La musique de Dal Mandi était liée aux grands Ustads et Gurus<sup>25</sup>. [...] De grands maîtres de musiques [*baḍe khān sāhab*] sont issus de ce lieu. [Les courtisanes] chantaient et jouaient [des instruments] et les Ustads leur apprenaient de telle manière qu'elles se donnaient 'corps et biens' [*tan man dhan*, littéralement « corps, âme et biens »]. [...] Elles s'occupaient de leurs maisons, de leurs conditions de vie. Elles mettaient les maisons qu'elles leur donnaient à leur nom.

- 29 Les courtisanes les plus célèbres étaient prisées par les riches patrons de la ville qui les faisaient bénéficier de leurs largesses. Ils envoyaient également leurs enfants dans les salons de ces femmes – qui étaient alors des hauts lieux de raffinement social et artistique – pour y apprendre l'étiquette de cour et de *mehfil*, des rassemblements poétiques et musicaux où les comportements étaient hautement codifiés.
- 30 Aujourd'hui, Dal Mandi est considéré par les habitants de la ville comme le *lāl bazār* (« quartier rouge ») historique et les salons des courtisanes comme d'anciens bordels<sup>26</sup>. Les musiciens musulmans qui furent liés aux salons ont souvent à cœur de réhabiliter ces lieux. Ils présentent les courtisanes comme des *kalākar* (« artistes ») parfois plus douées que leurs propres maîtres. Sharafat Ali Khan précise ainsi, au détour d'une phrase, qu'« elles ne gagnaient leur vie que par la musique », les dissociant ainsi de toute activité qui pourrait être moralement répréhensible. La fréquentation des salons par la haute société constitue également un élément de légitimation de leur association en tant que musiciens. À ce titre, Faiyaz Ali Khan rapporte des propos particulièrement illustratifs, qu'il attribue à son père :

C'est un lieu tel que la honte n'y existe pas. C'est un lieu tel que s'y rendent des gens de grandes familles pour y être éduqués. C'est un lieu tel que les gens y connaissent la façon de s'asseoir, de saluer et de parler.

- 31 Ces stratégies discursives peuvent être interprétées comme des réponses à un long processus de diffamation de ces salons. En effet, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en parallèle autant qu'en lien avec le mouvement de réforme de la musique, de nombreuses critiques émergent à l'encontre des courtisanes. Ces femmes artistes, considérées par leurs détracteurs comme des prostituées, furent décrites comme amoraux. Les hommes de

« bonnes familles » étaient appelés à ne plus les fréquenter et plusieurs initiatives légales furent entreprises afin de déplacer en périphérie des villes, voire de fermer purement et simplement les salons. Pendant les décennies que dura ce mouvement, un fort courant de stigmatisation se propagea des classes moyennes urbaines à l'ensemble de la société, visant aussi bien les courtisanes que leurs accompagnateurs :

Dans un souci de réputation morale, les *tawā'if* devaient être boycottées, de même que les musiciens les plus étroitement associées et dépendants d'elles, c'est à dire les joueurs de *tabla* et de *sārangī*, qui furent étiquetés comme parias. (Kippen 2005 [1988] : 24)

- 32 Malgré l'intervention de la police de Varanasi pour fermer les salons en octobre 1958<sup>27</sup>, quelques courtisanes ont continué d'exercer leur activité jusqu'à aujourd'hui, souvent dans des conditions difficiles. Leur association avec certains accompagnateurs s'est également poursuivie, comme c'est le cas de la chanteuse Sairah Begum<sup>28</sup> avec plusieurs musiciens de Dal Mandi, dont Sharafat Ali Khan. Ce dernier l'accompagnait avant qu'il ne cessât d'exercer son métier. Récemment, elle le sollicitait afin qu'il lui enseigne la musique.

## Le champ des possibles

- 33 À l'instar des *ḍhārḥī-mīrāsī*, de nombreux musiciens hindous de caste *kathak* formaient et accompagnaient les courtisanes au *tablā* et à la *sārangī*. Mais contrairement aux familles de Sharafat et de Faiyaz Ali Khan, ils opérèrent une nette séparation avec le milieu des courtisanes à partir des années 1940. En se revendiquant comme brahmanes, une affirmation souvent contestée, et en étant bien plus nombreux que leurs alter ego musulmans<sup>29</sup>, ils s'inscrivirent plus aisément dans les dynamiques locales d'institutionnalisation en créant des écoles de musique<sup>30</sup>, en postulant aux fonctions d'accompagnateurs et de professeurs dans les départements de musique des écoles et universités. Ils incitèrent également leurs enfants à suivre des formations dans l'enseignement supérieur en parallèle avec leur apprentissage musical de maître à disciple. De fait, qu'ils soient de musique ou d'une autre discipline, les diplômés fonctionnent avec une bonne maîtrise de l'anglais comme un capital culturel essentiel pour évoluer dans le milieu musical contemporain, en Inde comme dans ses ramifications à l'étranger. Les représentations véhiculées par les institutions issues du mouvement de réforme favorisèrent ainsi ces musiciens qui pouvaient mettre en valeur leur statut dans la hiérarchie hindoue et l'acquisition de diplômes universitaires. Les musiciens *ḍhārḥī-mīrāsī* ne furent pas en mesure de procéder à de tels ajustements. En conservant leurs liens avec les courtisanes, comme Sharafat Ali Khan, ou en se reposant principalement sur les postes offerts par les structures étatiques, comme la famille de Faiyaz Ali Khan, ces musiciens accentuèrent un déséquilibre entre leurs possibilités d'agir, leurs dispositions sociales et la rapide évolution des formes de patronage et des contextes musicaux.
- 34 Forts de ce constat, Sharafat et Faiyaz Ali Khan n'enseignèrent à aucun de leurs enfants, arguant souvent de leur manque d'intérêt pour la musique. Un emploi dans un commerce local, même modeste, offre une sécurité financière bien supérieure à une carrière musicale. Les quelques cours et concerts que donne Faiyaz Ali Khan dans le circuit touristique ne lui permettent que difficilement de subvenir aux besoins de sa famille. Le blog établi en janvier 2011 par un de ses étudiants étrangers<sup>31</sup> reflète les difficultés rencontrées par Faiyaz Ali Khan pour investir les moyens de communication et se lancer

dans des opérations de démarchage qui s'avèrent désormais incontournables pour ouvrir la voie à des apports financiers substantiels par le biais de stages, de tournées à l'étranger et même d'enseignement à distance via le logiciel skype. Apparaît clairement ici une inégalité de dispositions sociales dans l'ajustement des conduites et stratégies à adopter avec la nouvelle donne du milieu musical.

Fig. 2. Séance d'enregistrement du chanteur de *dhruvad* Pallab Das.



Les accompagnateurs étaient présents à titre gracieux. De gauche à droite : Faiyaz Ali Khan, Vijay Ram Das et Pallab Das.

Photo Julien Jugand, 2009.

- 35 Ainsi, les trajectoires de Faiyaz et de Sharafat Ali Khan peuvent être analysées sur trois niveaux :
1. un contexte général de communautarisation du monde indien et des pratiques musicales, qui prend son essor dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ;
  2. la réification de Varanasi en tant que haut-lieu de l'hindouisme, qui devient ainsi au XX<sup>e</sup> siècle un espace particulièrement peu favorable aux musiciens musulmans ;
  3. une dissymétrie des dispositions sociales entre musiciens *kathak* et *dhārḥī-mīrāsī* à sublimer leur bas statut de communautés de spécialistes ; ces derniers ne disposent ni des attributs implicites (capital social, intégration des nouvelles « règles du jeu », familiarité avec les réseaux de patronage), ni des attributs explicites (diplômes universitaires, maîtrise de l'anglais) permettant d'évoluer au sein d'un milieu musical transfiguré.
- 36 Décrits au sein de leur propre communauté religieuse, exclus de contextes de performance hindous auxquels ils étaient autrefois associés et portant le poids de leur association avec les courtisanes, ces musiciens ont été amenés à rompre la chaîne de transmission de leurs savoirs et savoir-faire. L'histoire de la musique hindoustanie passe ainsi également par une histoire de ces musiciens en marge de la scène, qui révèle les conditions de transformation, parfois violentes, d'une musique devenue l'emblème de toute une nation.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme, 1920, Report of the Third All-India Music Conference : Benares. Varanasi : Shri Gyanmandal Yantralaya.
- BAKHLE Janaki, 2004, *Two Men and Music : Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Delhi : Oxford University Press, Permanent Black.
- BALLHATCHET Kenneth, 1980, *Race, Sex and Class under the Raj : Imperial Attitudes and Policies and their Critics, 1793-1905*. Londres : Weidenfeld and Nicolson.
- BOR Joep, Françoise 'Nalini' DELVOYE, Jane HARVEY et Emmie T. NIJENHUIS, dir. 2010, « Introduction », in *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*. New Delhi : Manohar & Codarts : 11-29.
- BOURDIEU Pierre, 1993, « Effets de lieu », in Pierre Bourdieu, dir. : *La Misère du monde*. Paris : Seuil : 159-167.
- CASOLARI Marzia, 2002, « Role of Benares in Constructing Political Hindu Identity ». *Economic and Political Weekly* 37, 15 : 1413-1420.
- CHAUDHURI Debu, dir., 1993, *Indian Music and Ustad Mushtaq Ali Khan*. New Delhi : Har-anand Publications.
- DALMIA Vasudha, 1996, *The Nationalization of Hindu Traditions : Bhāratendu Hariśchandra and 19th Century Banaras*. Delhi : Oxford University Press.
- DANG Kokila, 1993, « Prostitutes, Patrons and the State : Nineteenth Century Awadh ». *Social Scientist* 21, 9/11 : 173-196.
- DELVOYE Françoise, 1990, *Tānsen et la tradition des chants dhrupad en langue braj du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Thèse d'État non publiée. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- ERDMAN Joan L., 1985, *Patrons and Performers in Rajasthan : The Subtle Tradition*. Delhi : Chanakya Publications.
- FREITAG Sandria B., dir., 1989, *Culture and Power in Banaras : Community, Performance and Environment, 1800-1980*. Berkeley : University of California Press.
- KASTURI, Malavika, 2012, « The Lost and Small Histories of the City of Patronage. Poor Mughal Pensioners in Colonial Banaras », in Michael S. Dodson, dir. : *Banaras. Urban Forms and Cultural Histories*, New Delhi : Routledge : 110-139.
- KATZ Max, 2010, *Hindustani Music History and the Politics of Theory*. Thèse non publiée. Santa Barbara : University of California.
- KIPPEN James, 2005 [1988], *The Tabla of Lucknow : A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. New Delhi : Manohar.
- KOBAYASHI Eriko, 2003, *Hindustani Classical Music Reform Movement and the Writing of History, 1900s to 1940s*. Thèse non publiée. Austin : Austin University, Texas.
- KUMAR Nita 1995 *The Artisans of Benares : Popular Culture and Identity, 1880-1986*. Delhi : Orient Longman.

- LEE Christopher, 2005, « Adab and Banarsipan : Embodying Community among Muslim Artisans in Varanasi, India ». *Comparative Islamic Studies* 1, 2 : 177-196.
- MC NEIL Adrian, 2009, « *Tawa'if*, Military Musicians and Shi'a Ideology in Pre-Rebellion Lucknow ». *South Asia : Journal of South Asian Studies* 32-1 : 46-63.
- MINER Allyn, 1996 [1993], *Sitâr and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. Delhi : Motilal Banarsidass.
- MISR Kāmeśvar Nāth, 1997, *Kāśī kī saṅgīt paramparā*. Lucknow : Bhārat Book Center.
- NEUMAN Daniel M., 1990 [1980], *The Life of Music in North India : the Organisation of an Artistic Tradition*. Chicago : University of Chicago Press.
- QURESHI Regula Burckhardt, 2007, *Masters Musicians of India : Hereditary Sarangi Players Speak*. New York : Routledge.
- RAMAN Vasanthi, 2010, *The Warp and the Weft : Community and Gender Identity Among the Weavers of Banaras*. New Delhi : Routledge India.
- RENOLD Leah, 2005, *A Hindu Education : Early Years of the Banaras Hindu University*. Delhi : Oxford University Press.
- ROSSE Michael D., 2010, « Music Schools and Societies in Bombay c. 1864-1937 », in Joep Bor, Françoise 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey and Emmie te Nijenhuis, dir. : *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*. New Delhi : Manohar & Codarts : 313-329.
- ROY Ashok, 2004, *Music Makers : Living Legends of Indian Classical Music*. New Delhi : Rupa & Co.
- SCARIMBOLO Justin, 2009, « Reassessing the Shift from Muslim to Hindu Dominance in North Indian Classical Music ». Communication à la Yale Modern South Asia Conference.
- SUBRAMANIAM Lakshmi, 2006, « Faith and the Musician : 'Ustads' in Modern India ». *Economic and Political Weekly* 41, 45 : 4648-4650.
- TRIVEDI Madhu, 2010, « Music Patronage in the Indo-Persian Context : A Historical Review », in Joep Bor, Françoise 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey and Emmie te Nijenhuis, dir. : *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*. New Delhi : Manohar & Codarts : 65-93.
- TURNER A.C., 1933, *Census of India, 1931. United Provinces of Agra and Oudh. vol. XVIII, Part I - Report*. Allahabad : The Superintendent, Printing and Stationery, United Provinces.
- VAUDEVILLE Charlotte, 1999 [1996], *Myths, Saints and Legends in Medieval India*. Compilé par et avec une introduction de Vasudha Dalmia. Delhi : Oxford University Press.
- WALD Erica, 2009, « From *begums* and *bibis* to abandoned females and idle women ». *Indian Economic Social History Review* 46-1 : 5-25.

### Films documentaires

- DEWAN Saba, 2009, *The Other Song*. DVD. New Delhi : AAKAR Production, 120 min.
- HAIDERY Anjuman, 2010, *Shabbedari - Imam Bargaah*. Double VCD. Varanasi : Akbar Hassan Communication, 85 min [Récitant principal : Nauha-Khwan Sharafat Ali Khan].

## NOTES

1. La Banaras Hindu University a été fondée en 1916 par Madan Mohan Malviya, un intellectuel et indépendantiste désireux de faire se côtoyer l'apprentissage des savoirs « traditionnels » de

l'Inde avec les disciplines des universités occidentales. L'établissement est initialement conçu comme une institution « hindoue » (cf. Renold 2005).

2. Cette conversion à l'Islam de musiciens hindous constitue encore un sujet évoqué par de nombreux musiciens et musicologues. Miyan Tansen, le célèbre chanteur de la cour de l'empereur moghol Akbar au XVI<sup>e</sup> siècle, est souvent présenté comme l'exemple typique du musicien hindou converti à l'Islam, bien que la réalité et les raisons de cette conversion donnent lieu à de multiples interprétations retranscrites dans les chroniques et les récits hagiographiques en persan et dans les langues vernaculaires du Nord de l'Inde (Delvoye 1990 : 160, 182-188, 203-215).

3. Pour une étude de cas nuanciant ce processus souvent présenté de manière schématique, cf. Scarimbo 2009.

4. Les musiciens *kathak* retracent souvent leurs origines aux *kath?v?cak* qui chantaient les grands récits mythologiques de l'hindouisme. Ils forment la seule caste hindoue de spécialistes de la musique hindoustanie et sont aujourd'hui les musiciens les plus nombreux et les mieux implantés à Varanasi.

5. On pourra entre autres se référer aux recensements coloniaux ainsi qu'aux travaux de l'ethnomusicologue Allyn Miner (1996 [1993]) et des musiciens Kameshwar Nath Mishra (1997) et Debu Chaudhuri (1993).

6. La taille limitée de cette étude ne me permettra pas de prendre en compte le cas spécifique des joueurs de *?ahn??* ; un hautbois considéré comme hautement auspiceux, mais dont les joueurs sont issus de communautés de très bas statut.

7. Les courtisanes sont des figures emblématiques de la culture des élites nord-indienne, expertes en musique, en danse, en poésie et en étiquette de cour.

8. Zarin Ahmad est une anthropologue spécialiste des Qureishi, communauté musulmane de bouchers en Asie du Sud. Nous avons réalisé cette enquête en mars-avril 2010 dans le cadre de mon travail de thèse et de son terrain exploratoire sur la communauté musulmane de Varanasi. Tous les entretiens ont été réalisés en hindi-ourdou.

9. Le terme de Khan (*khān*) est un titre de la noblesse musulmane. Il est de nos jours couramment utilisé par les musiciens musulmans.

10. Sur ce terme, cf. infra, pp. 10-11.

11. Instrument à vent à anche libre, clavier à soufflerie utilisé pour l'accompagnement de nombreux genres de musique vocale.

12. Vièle accompagnant, entre autres, la musique vocale hindoustanie. Elle est de plus en plus supplantée par l'harmonium.

13. Des récits chantés à l'occasion de Muharram, marquant la commémoration chiite du martyr d'Hussain à la bataille de Kerbala. J'emploie ici le terme de récitation comme traduction du terme employé par les interprètes de *marṣiya*. En utilisant ce terme, Sharafat Ali Khan illustre une volonté de ne pas considérer les *marṣiya* comme de la musique et ce bien que les textes soient entonnés sur des motifs mélodiques parfois présentés, entre autres par Sharafat Ali Khan, comme basés sur des *raga*.

14. Il est cependant difficile d'évaluer l'importance de la reconstruction que Sharafat Ali Khan opère sur son récit autobiographique. Ce changement d'activité pourrait également être motivé par des difficultés à subvenir aux besoins de sa famille en tant que musiciens ; cette seconde explication, bien que compatible avec la première, n'offre pas la possibilité d'une justification religieuse, plus légitime.

15. Une cithare sur bâton sur laquelle est joué le genre *dhrupad*.

16. Terme original en anglais.

17. Le terme de Thakur désigne une caste Kshatriya de haut rang. Il est également couramment utilisé pour désigner un propriétaire terrien. Le terme de Pandit désigne un érudit. Il est aujourd'hui souvent accolé aux noms des musiciens hindous les plus renommés.

18. Grand temple de Shiva dont l'entrée est réservée aux seuls hindous, à l'exception de Bismillah Khan.
19. Les « subaltern studies » désignent un groupe de recherche fondé dans les années 1980, principalement composé d'historiens du sous-continent indien, qui propose de sortir d'une vision historique marxiste « par le haut » des sociétés et de considérer l'autonomie d'action des groupes dominés.
20. Il existe un vif débat sur les conditions de réalisation et les conséquences de ce mouvement. Pour une synthèse récente sur le sujet, cf. Katz 2010.
21. Paluskar est un chanteur qui eut un rôle pionnier dans l'organisation de concerts payants et la création d'institutions d'enseignement : les Gandharva Mahavidhyalaya. Il est considéré comme un des plus fervents partisans d'une musique indienne conçue comme millénaire, hindoue et dévotionnelle (Kobayashi 2003 : chapitre 3 ; Bakhle 2006 : 137-139).
22. Cette opinion est en fait un stéréotype couramment répandu au sujet de nombreux groupes de musiciens professionnels en Asie du Sud.
23. Les familles de Sharafat et Faiyaz Ali Khan se disent chiites. Cependant, plusieurs mariages avec des sunnites sont attestés dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle.
24. Conversation avec Navnit Raman, avril 2008.
25. Titres respectivement donnés aux maîtres de musique musulmans et hindous.
26. De nombreux travaux d'historiens s'attachent à montrer comment ces conceptions prennent leur source dans la confusion produite par le pouvoir colonial anglais entre les catégories de courtisanes et de prostituées (cf Ballhatchet 1980 : chapitre 6, Dang 1993 et Wald 2009).
27. Cf. *Āj*, 28 octobre et 31 octobre 1958.
28. Sairah Begum est un des personnages principaux d'un documentaire de la réalisatrice Saba Dewan qui traite de la fin de la tradition des courtisanes de Varanasi à travers la trajectoire de Rasoolan Bai. Cf. Saba Dewan 2009.
29. Les recensements coloniaux ne permettent pas de chiffrer précisément cette différence qui est cependant clairement attestée par les recoupements entre les entretiens et les sources secondaires citées en note 6.
30. Entretien avec Kameshwar Nath Mishra, Mars 2010.
31. Cf. <<http://learnsarangi.blogspot.com/2011/01/ustad-faiyaz-ali-khan-of-varanasi.html>>
- 

## RÉSUMÉS

« En marge de la scène » explore les processus qui ont amené à la marginalisation des musiciens musulmans professionnels dans la ville de Varanasi, en Inde du Nord. Les trajectoires de vie de deux musiciens sont mobilisées afin d'explicitier les multiples questions que leur absence de la scène musicale locale soulève : la communautarisation du milieu musical, le bas statut social héréditaire des musiciens, ainsi que leur affiliation historique aux courtisanes. L'analyse proposée inscrit les spécificités de Varanasi dans une perspective plus globale sur l'histoire moderne du sous-continent indien. Ces entrecroisements permettent ainsi de saisir le champ des possibles de ces musiciens qui ont aujourd'hui cessé de transmettre leur art.

## AUTEUR

### **JULIEN JUGAND**

Julien Jugand est doctorant en ethnologie à l'université Paris Ouest Nanterre, sous la direction de Gilles Tarabout. Son travail de thèse porte sur le patronage de la musique hindoustanie dans la ville du Varanasi de la fin du XIXe siècle à nos jours.