
L'art de l'imitation et l'imitation de l'art

La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident

Huib Schippers

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/2302)

ethnomusicologie.revues.org/2302

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 125-131

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Huib Schippers, « L'art de l'imitation et l'imitation de l'art », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 30 juin 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2302>

L'ART DE L'IMITATION ET L'IMITATION DE L'ART

La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident

Huib Schippers

Partagé entre son héritage romantique qui voit dans l'imitation un pauvre substitut de l'inspiration artistique, et son engouement souvent inconsidéré pour la nouveauté, l'Occidental éprouve sans doute quelque difficulté à accepter le principe de l'imitation comme un concept-clef de l'une des formes d'art traditionnelles les plus raffinées du monde, la musique classique de l'Inde. Il admet d'ailleurs avec autant de réticence que l'imitation a pu jouer un rôle aussi crucial dans l'histoire de l'art occidental : c'est en copiant les partitions d'autres compositeurs¹ que Jean-Sébastien Bach fit l'apprentissage des principes qu'il allait mettre en application si magistralement ; à la même époque, le jeune poète anglais Alexander Pope concluait l'introduction à son premier recueil de la manière suivante : « s'il faut lui attribuer un mérite quelconque, celui-ci revient aux quelques bons vieux auteurs dont j'ai pu étudier les œuvres à loisir ; j'espère donc les avoir imités suffisamment » (1963 : 213).

Le jeune musicien indien travaille de la même manière avec autant de modestie et d'effacement. Au mieux, il passe de nombreuses années auprès d'un gourou, en apprenant graduellement tant les pièces traditionnelles que la manière de les exécuter. Les compositions traditionnelles — morceaux brefs qui constituent le plus souvent un énoncé concis du *rāga* — et *chalans* — esquisses de *rāga* — jouent un rôle important dans ce processus et sont appris par cœur.

Il existe autant de manières de les enseigner qu'il y a de maîtres. Certains préfèrent encourager la créativité de l'élève dès le début, d'autres insistent sur l'apprentissage initial d'un énorme répertoire traditionnel. Certains procèdent par étapes successives, en amenant l'élève à maîtriser parfaitement les pièces indiquées avant de passer aux suivantes ; d'autres ne font qu'offrir une grande variété de répertoire à l'élève, avec la conviction que, quoi que ce dernier rétienne de ce riche matériel, cela contribuera à lui donner les bases musicales nécessaires. Toutes ces approches ont leurs avantages et leurs inconvénients : si les abords non systématiques tendent à plonger l'élève dans une longue période de confusion, les approches hautement systématisées s'avèrent parfois problématiques quand arrive le moment où le disciple doit faire preuve de créativité et d'indépendance. Il n'en reste pas moins vrai que la plupart des

voies de l'enseignement musical — à condition que le temps ne manque pas et que l'environnement soit propice — sont susceptibles de conduire à l'objectif ultime : une connaissance approfondie de la musique traditionnelle, de ses principes et de son répertoire.

En Inde, la question de la transmission de cette musique n'est pas abordée à la légère. Le maître communique à son disciple tout ce qu'il a appris au cours d'une longue vie d'études, de pratique et de réflexion. De plus, la tradition musicale de l'Inde — bien que conçue avant tout comme un art — comporte aussi une dimension sacrée. Ainsi le lien entre le maître et l'élève est-il, dans ce domaine, beaucoup plus fort en Inde que dans les pays occidentaux. Le maître prend sur lui la responsabilité d'enseigner à l'élève tous les aspects de son art au mieux de ses facultés, tandis que l'élève se soumet entièrement au gourou qui incarne pour lui la tradition².

En raison de ce lien, la musique se transmet non seulement dans le cadre d'un système connu sous le nom de *guru-shishya-parampara*, mais encore, en raison de sa longue association avec un maître particulier, le disciple tend à absorber nombre de caractéristiques de son gourou, tant dans le domaine de la musique que dans celui de la philosophie et du comportement. Un disciple de Ravi Shankar sera, par exemple, identifié plus facilement par sa façon d'exécuter les glissandos (*mīnd*) ou certaines ornementsations, ou même par sa posture assise et sa manière de bouger, que par son répertoire.

Les écoles se reconnaissent ainsi aisément : Imrat Khan, Irshad Khan, Nishat Khan, Rais Khan et Shujaat Khan présentent dans leur jeu des ressemblances frappantes avec Vilayat Khan, l'actuel leader de cette tradition du *sitār*. Il existe, en Inde, un nombre considérable de styles, dont certains sont répandus et exercent une grande influence, tels ceux de Vilayat Khan et de Ravi Shankar, alors que d'autres ne se limitent qu'à quelques représentants par génération, comme c'est le cas des écoles de Balaram Pathak, de Manilal Nag et de Mustaq Ali Khan, toutes de Calcutta.

Ces écoles diffèrent considérablement quant aux concepts de l'exécution, de l'idéal sonore, du traitement du *rāga* et de la place à attribuer à la tradition. Certaines en suivent les principes à la lettre et font ainsi de la musique indienne un art hautement codifié, comportant de nombreuses compositions des partitions apprises par cœur et restituées telles quelles. Pour d'autres, la tradition se réduit aux fondements sur lesquels s'édifie une pratique musicale essentiellement nourrie par l'imagination.

Idéalement, les principes que je viens de résumer assurent une tradition vivante d'une grande diversité, ayant permis depuis des siècles à la musique indienne de s'épanouir. Mais le système en question n'en pose pas moins certains problèmes. L'un est d'ordre philosophique : l'idéal indien consiste à ne suivre qu'un seul gourou qui communique son savoir à l'élève et avec lequel s'établit une relation de confiance privilégiée. Si ce principe est strictement observé, la tradition se détériore inévitablement, puisqu'aucun maître n'est à l'abri d'imperfections dans son jeu instrumental et de lacunes dans son savoir ; que certaines informations risquent ainsi de se perdre par manque d'assiduité ou de talent chez l'élève. Force est donc de constater qu'en dépit des idéaux, les grands musiciens sont généralement ceux qui ont eu plusieurs

maîtres, ou un seul maître ayant lui-même eu accès à diverses sources. Dans la pratique, cela semble aller de soi, car nombre de représentants de telle ou telle école admettent ouvertement qu'ils ont été influencés par d'autres traditions que la leur.

Plus graves sont les conséquences de l'avènement de la radio, de la télévision et du disque, qui apparaissent comme de véritables promoteurs de vedettes. Tenté par ces médias, le musicien s'estime capable d'imiter ceux qui remportent ainsi un grand succès auprès du public, si bien qu'il existe aujourd'hui une foule de pseudo-Vilayat Khan et de pseudo-Ravi Shankar, qui ne contribuent guère à enrichir le jeu du *sitar*. Pire encore — mais inévitable — est le fait que le plus souvent, seuls sont imités les aspects superficiels du style du maître, en particulier sa virtuosité. Ce phénomène s'exprime en partie par l'incapacité de la plupart des musiciens connus de dispenser un enseignement régulier, la plus grande partie de leur temps étant prise par leurs tournées de concert. La révélation qu'a été la musique indienne pour les Occidentaux — et l'Occident pour les musiciens indiens ! — a probablement contribué à stimuler cette survalorisation de la virtuosité.

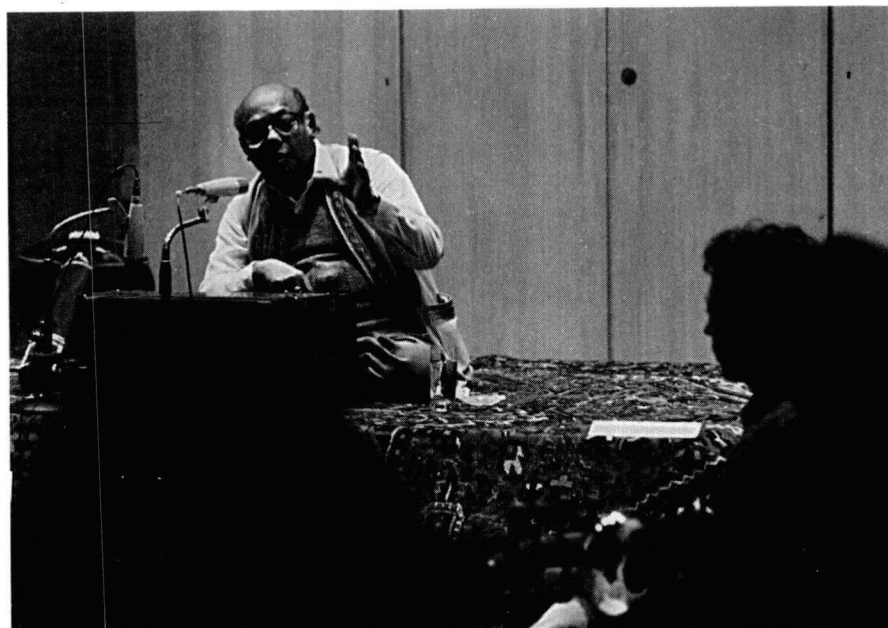
Fort heureusement, il existe en Inde un nombre considérable de jeunes musiciens qui prennent leur musique très au sérieux et qui sont prêts à retourner «aux sources». Malgré les circonstances défavorables que constituent le rythme trépidant de la vie contemporaine et l'existence de contraintes financières nouvelles — la pratique de la musique indienne était autrefois patronnée par les cours princières — ils acceptent de suivre un apprentissage long et ardu auprès d'un maître qualifié.

La situation en Occident

De semblables tendances se manifestent chez les Occidentaux qui ont décidé d'apprendre la musique indienne. Certains d'entre eux se contentent d'imiter ce qu'ils entendent sur des disques, parvenant ainsi souvent à restituer fidèlement le style d'un musicien, mais non pas, en général, d'accéder à une connaissance approfondie de la musique.

Certains Occidentaux sont néanmoins attirés par ce qui constitue le noyau de la tradition. A la grande surprise des maîtres indiens, ces élèves manifestent un fort penchant pour l'«authentique», peut-être parce que notre propre culture manque de traditions musicales vivantes de qualité. Il est frappant de constater que, si les pastiches — telles les références à la musique occidentale dans le genre classique léger *thumri*³ — deviennent de plus en plus populaires parmi les instrumentistes indiens, les élèves occidentaux en ont généralement horreur et se montrent ainsi «plus royalistes que le roi».

Depuis les années soixante, une foule d'Occidentaux ont gagné l'Inde, à la recherche d'un maître de musique, souvent guidés par une vision idéaliste de ce qui les y attendait. Certains grands gourous sont effectivement toujours capables de donner un enseignement non seulement musical, mais aussi spirituel, social et psychologique, mais ils sont rares et difficiles à dénicher. De plus, cette quête n'est guère facilitée par le fait que l'Inde a su



Ustad Ali Akbar Khan enseignant à des élèves occidentaux. Ali Akbar College of Music, Bâle, Suisse, 1986 (photos : Huib Schippers).



Le sitariste Ustad Jamaluddin Bhartiya, 1983 (photo : William Carter).

s'adapter rapidement à cette demande nouvelle de gourous et que nombre d'artistes de deuxième catégorie se sont fait passer pour des maîtres illuminés et sont rapidement parvenus à s'entourer d'une foule de disciples avides d'apprendre et disposés à leur plaire à tout prix.

Si, par leur discernement et leur persévérance, quelques Occidentaux ont trouvé l'enseignement qu'ils cherchaient, la plupart d'entre eux sont repartis déçus, victimes des nombreuses difficultés, musicales et extra-musicales, inhérentes à une telle démarche.

La fin des années soixante a marqué un tournant important : plusieurs musiciens indiens se sont établis en Occident et y ont ouvert des écoles. Comme le maître du *sarod* Ali Akbar Khan le formule laconiquement : « Cela coûte moins cher d'acheter un seul billet d'avion pour moi que d'en acheter pour cinquante élèves américains ». C'est ainsi que, en 1968, il a fondé à San Rafael en Californie le *Ali Akbar College of Music* d'où sont sortis plusieurs musiciens et enseignants hautement qualifiés.

De semblables initiatives ont été entreprises en Europe. Le joueur de *sitār* Jamaluddin Bhartiya est arrivé en 1972 à Amsterdam où il a mis sur pied le Tritantri Vidyapeeth avec l'aide de sa disciple Darshan Kumari. Il y a maintenant quatre écoles de musique indiennes indépendantes à Amsterdam, dont la plus grande est l'école ISTAR de musique et de danse indiennes, qui offre un programme d'enseignement très varié avec Mohammed Sayeed Khan (chant), Jamaluddin Bhartiya (*sitār*), Ted de Jong (*tabla*) et Jøp Bor (*sarāṅgi*). Cette équipe enseigne également au Conservatoire de Rotterdam : c'est le premier programme européen d'enseignement professionnel de musique classique indienne.

Une objection communément faite aux Occidentaux qui étudient une musique orientale est qu'ils n'ont pas grandi dans l'environnement culturel de cette musique. Les musiciens indiens nés dans des familles de musiciens ont certainement un avantage considérable sur les autres, dans la mesure où ils ont entendu cette musique depuis l'enfance ; en effet, la tradition « aurale » doit comporter un stade d'imprégnation préalable à l'apprentissage proprement dit. Un autre argument communément invoqué à l'encontre de ces « musiciens du dehors » est que de nombreux aspects d'une culture se reflètent dans sa musique. On pourrait cependant inverser l'argument en disant que l'apprentissage de la pratique musicale inclut tous ces aspects. Par conséquent, si un Occidental prend le temps qu'il faut et fait l'effort nécessaire pour se familiariser avec la musique, celle-ci ne sera pas a priori différente de celle produite par un Indien, ce que confirment de nombreux exemples.

Une filiale du *Ali Akbar College* a été ouverte à Bâle par Ken Zuckerman, disciple d'Ali Akbar Khan. Le joueur de *tabla-tarang* Kamallesh Maitra enseigne à Berlin, et plusieurs musiciens vivent et enseignent à Londres, à Paris et à Genève. D'autres dispensent un enseignement dans des instituts ou à titre privé lorsqu'ils sont en tournée dans les pays occidentaux. Bref, l'enseignement de la musique indienne s'est fait sa place dans la vie musicale occidentale, de même que les concerts de musique indienne en font aujourd'hui partie intégrante.

La musique classique de l'Inde a donc trouvé un sol fertile en Occident. Certains musiciens renommés en Inde⁴ ne mâchent pas leurs mots concernant l'avenir de la musique dans leur pays et prédisent que la prochaine génération d'élèves indiens sera contrainte de se rendre dans les pays occidentaux pour apprendre les bases de sa propre tradition musicale. La musique indienne en exil : cette idée séduisante suscite néanmoins quelque appréhension : combien de temps une tradition peut-elle survivre une fois déracinée ? Nous traversons une époque marquée par des transformations profondes dont l'incidence musicale a été insuffisamment évaluée. A ce jour, la musique indienne a démontré sa vitalité. Il reste maintenant à espérer que cette tradition musicale millénaire sera capable de s'adapter aux mutations du monde contemporain sans se dénaturer.

Notes

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff

¹ Donald Jay Grout (1980) attribue le développement musical de Bach à cinq facteurs principaux, dont la « méthode laborieuse mais fructueuse d'assimiler toutes les sources en copiant des partitions ».

² Un récit détaillé de la relation entre gourou et *shishya* est donné par Ravi Shankar (1970).

³ La récurrence prévisible de quelques mesures de la bourrée de la suite de Bach en mi mineur (BWV 996) dans *Thumri Bhairavi* par Ali Akbar Khan en est une illustration significative.

⁴ Parmi ces musiciens figure Asad Ali Khan, représentant du style très traditionnel des *Khandārbānī binkār*.

Bibliographie

GROUT Donald Jay

1980 *A History of Western Music*. New York : W.W. Norton & Co. (3rd ed.).

POPE Alexander

1963 « A discourse on Pastoral Poetry » [1704]. In : *The Poems of Alexander Pope - a One Volume Edition of the Twickenham Pope*. Ed. par John Butt. Londres : Methuen & Co.

SHANKAR Ravi

1970 *Musique, ma vie* (trad. de l'anglais). Paris : Stock.