

Improviser sans trous de mémoire

Le legs de la musique carnatique (Inde du Sud)

Fabrice Contri



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/954>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 81-99

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Fabrice Contri, « Improviser sans trous de mémoire », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/954>

Improviser sans trous de mémoire

Le legs de la musique carnatique (Inde du Sud)

FABRICE CONTRI

À la mémoire de Jean-Paul Auboux¹

Le faux pas d'Anūp²

Il y eut dans le Sud de l'Inde, un ṛṣi³ extraordinaire. Il était sans aucun doute le plus éblouissant des musiciens de son temps mais aussi le plus solitaire et le plus exigeant : exceptionnel dévot, parcourant les routes, de pèlerinage en pèlerinage, s'isolant parfois plusieurs mois en divers ermitages, il n'avait cessé toute sa vie durant de chanter le Nom divin de Kṛṣṇa. La musique et les mots filaient en sa bouche comme les perles sur le collier, fluides comme l'huile sacrée, bondissantes comme l'eau des torrents. Il suffisait de l'entendre pour sentir jaillir en soi les plus hautes émotions. Mais ce ṛṣi là n'avait jamais eu de disciple...

Un matin, il reçut des dieux la révélation de sa mort prochaine. Il alla alors trouver le roi de sa province pour lui signifier que, bientôt et définitivement, il se retirerait. Le roi en fut déconcerté et surtout attristé mais y a-t-il quoi que ce soit à objecter, même pour un roi, à la volonté d'un sage et à celle des dieux ? Cependant, si le monarque ne pouvait retenir son plus prestigieux serviteur physiquement auprès de lui, il voulut du moins en préserver les chants. Il fallait à tout prix conserver, perpétuer ce sublime trésor que le sage, dans le désintéret et la folie de sa foi, n'avait pris soin de transmettre à aucun élève.

¹ Jean-Paul Auboux avait appris la flûte carnatique auprès du fameux K.S. Gōpālakrishnaṅ qui le reconnut pour unique disciple. Outre les cours de flûte qu'il me prodigua, il me permit d'affiner mes connaissances sur certains aspects de la musique carnatique par sa clairvoyance, l'amitié et la confiance qu'il m'accorda.

² D'après une communication personnelle de P.N. Rāghava Kuṛuppu, chanteur de chant *sōpānam*, Kerala.

³ « Sage » (se prononce rishi).

*Un grand concours fut organisé pour trouver, parmi tous les musiciens du moment, le meilleur disciple pour celui qui n'en n'eut jamais. D'épreuves en épreuves, de nuit de musique en nuit de musique, de *vīṇā*⁴ virtuose en arabesques de la flûte, trois incomparables interprètes se retrouvèrent finalement en lisse. Le roi lui-même proposa le dernier défi : durant toute une journée, ils devraient tous trois écouter le maître puis, après trois jours et trois nuits, revenir et interpréter à volonté toutes les pièces qu'il leur aurait chantées.*

Le maître chanta et les trois musiciens, pourtant eux aussi aguerris à toutes les difficultés mélodiques et rythmiques, furent subjugués. Il ne fallait cependant pas oublier l'épreuve...

*La journée achevée, le premier concurrent – plus savant que les autres – courut vite chez lui, pris plusieurs feuilles de palme et se mit, durant trois jours et trois nuits, à y graver des signes inconnus jusqu'alors (il venait, en fin de compte, d'inventer une nouvelle forme d'écriture musicale). Sur ces feuilles, les chants du *ṛṣi* ne risquaient pas de s'user ou de s'échapper.*

Le deuxième, se hâta tout autant que le premier et – demandant qu'on ne le dérange pas durant trois jours et trois nuits, qu'on lui amène seulement sa nourriture et l'eau de ses ablutions – ressassa sans interruption ce qu'il avait entendu, comme des litanies védiques.

*Le troisième enfin – appelons le *Anūp* – à peine après avoir quitté le maître, fut abordé sur les rives du fleuve, par un vieux mendiant qui lui demanda l'hospitalité. *Anūp*, en bon dévot, s'acquitta de son devoir en le recevant chez lui : il ne put cependant se défaire du vieillard qui, durant trois jours et trois nuits, l'entre tint d'un incessant bavardage. Ce ne fut que pendant quelques rares instants de prière qu'*Anūp* pu se concentrer et essayer de se souvenir de la musique qu'il avait entendue.*

Le soir du concours advint :

- *Le premier prétendant, le nez plongé dans ses feuilles d'écriture, ne parvint qu'à ânonner un chant d'une affligeante platitude sans grâces ni ornements. Le roi le fit taire au bout de quelques instants même si l'intérêt de sa trouvaille fut apprécié.*
- *Le deuxième avait tant et tant remâché, nuit et jour, les notes et les mots que, telle une froide mécanique, il ennuya très vite ses auditeurs et finit lui-même par sombrer dans un profond sommeil... Un bain dans le Ganges, une seule note chantée avec le sentiment de la justesse (*śruti*) ne vaut-il pas des mois et des mois d'ascèse ?*

⁴ Type de cithare indienne.

— *Anūp, quant à lui, aurait voulu fuir. Il n'avait que quelques bribes de souvenir... Le vieillard qui ne l'avait toujours pas quitté fut obligé de le bousculer pour le forcer à se présenter devant ses juges. Anūp entonna alors le peu qu'il connaissait et exalté par la beauté et la profonde dévotion qui émanaient encore de ce peu – contraint aussi d'en tirer quelque chose – se mit à chanter ce que cette matière unique faisait surgir en lui. Développant, combinant les mélodies, tournant dans tous les sens les quelques mots qu'il avait mémorisés, il fit d'une graine tout un arbre. Il chanta jusque ce qu'advienne l'aube.*

Tout l'auditoire craignait la pire des colères du maître face à cette infidèle interprétation...

— *«Merveilleux ! Extraordinaire ! Personne ne saurait traduire mon chant d'une si sublime façon ! Qui pourrait espérer rencontrer un disciple tel que celui-ci ?» s'exclama à la fin, transporté d'enthousiasme, le ṛṣi réputé si sévère.*

Le Sage Vālmīki⁵ lui-même ne dut pas, durant toute son existence terrestre, entendre de chant plus beau. Du vieillard émanait une étrange lueur : il se releva alors, ôta ses guenilles. Kṛṣṇa, d'une fascinante beauté, apparut en personne aux deux musiciens. L'histoire tait le reste...

Une mémoire créatrice (contextes et stimulateurs de la mémoire)

La musique carnatique, telle qu'elle est pratiquée depuis au moins deux siècles, apparaît comme une tradition où composition (*kalpita saṅgīta*) et improvisation (*manodharma saṅgīta*) jouent à part égale : si la composition y tient une place essentielle, elle ne peut cependant pleinement exister sans le truchement de l'improvisation. Cette dernière, par son apport créatif, représente le fil qui relie l'interprète au compositeur ; plus qu'un simple point de contact, elle permet à ces deux acteurs de l'œuvre musicale – le temps d'une performance inspirée – d'entrer en communion. Tel est en fait l'un des objectifs suprême de la composition.

Envisagée dans le cadre de la problématique de la mémoire, la musique carnatique, se caractérise d'emblée par deux éléments qui déterminent en grande partie son langage et ses formes : l'importance accordée à la fixation, par la notation, des grandes œuvres du répertoire et – phénomène qui peut sembler paradoxal – l'ouverture souveraine de ses formes. Ces deux dimensions s'avèrent être

⁵ Poète classique indien, auteur de la version la plus fameuse du *Rāmāyaṇa*.

Tyāgarāja, *Dāśarathī*

Ô Seigneur Rāma, fils de Dāśaratha ! Ô Seigneur au Nom sacré ! Puis-je encore racheter la dette que je te dois ?

Ô joyau parmi les Maîtres musiciens qui, pour le comble de mon désir, m'a fait briller dans des terres lointaines !

Même le plus doué et le plus prolifique des poètes, s'il est dénué de ferveur, ne pourra comprendre l'essence de ton amour. Tu es venu en cet âge sombre enseigné au monde, par le chant, qu'il est possible d'atteindre la jouissance matérielle et spirituelle. Ô Seigneur vénéré par Tyāgarāja ! (T.K. Gōvinda Rao 1995 : 27)

Śyāmā Śāstri, *Karuṇānidhi*

N'es-tu pas la gardienne de la miséricorde sur cette terre ? Je t'implore et trouve refuge en Toi. Tes pieds sont comme le lotus rouge. Tous les dieux et les sages te supplient et tous leurs désirs sont exaucés. Ô Mère ! Toi qui exultes de musique. Qui sur cette terre peut exprimer ta majesté ? Je t'en prie, protège moi, même un instant d'attente m'est insupportable.

Ô, Toi qui secoues les gens simples, n'es-tu pas l'incarnation de la pureté ? Je trouve refuge à tes pieds. Toi dont la parole est douce comme un chant (...). (T.K. Gōvinda Rao 1997 : 2)

Illustr. 1. Textes poétiques des compositions musicales

avant tout le fruit d'une pensée et d'une pratique religieuses. Nombre de compositeurs – et particulièrement ceux qui forment la « Trinité Carnatique »⁶ – sont en effet vénérés sur le plan artistique mais ils génèrent également un véritable culte tant par leurs créations que par leur existence. Objets sacrés, leurs compositions pourraient induire par nature, dans le cadre de l'interprétation, un respect exact et définitif de l'objet légué. Cependant, le contexte socioreligieux dans lequel elles ont été créées – la *bhakti* – accorde au contraire une place de choix à la liberté créatrice. Car cette mystique hindoue, qui instaure une relation de grande proximité entre le croyant et la divinité, est en premier lieu une expérience. Dévotion intense et soumission complète à la forme divine louée par l'orant (*bhakta*), elle est aussi l'expression de tout l'être avant son propre dépassement.

Les grands compositeurs carnatiques – ceux qui ont donné à la musique de l'Inde du Sud d'aujourd'hui une part essentielle de son répertoire – n'ont cessé de chanter leur quête d'union mystique. Leurs œuvres célèbrent leur continuelle ferveur, la diversité des formes divines qu'ils ont espérées et rencontrées ; elles traduisent en ce sens également un cheminement personnel par le verbe poétique et musical : ils s'y sont confiés, y ont livré leurs joies, leurs doutes, leurs convictions. Par elles et à travers elles, se définit leur être, se précisent et se nuancent les liens affectifs qui les attirent irrésistiblement vers leur divinité

⁶ Śyāmā Śāstri (1762/63-1827), Tyāgarāja (1767-1847), Muttusvāmi Dikṣitar (1775-1835).

(cf. illustration 1). Reflets de cette relation, elles prennent toute leur valeur – et assument pleinement la fonction que leurs créateurs leur ont assignée – lorsque les musiciens qui les interprètent de génération en génération parviennent, non seulement, à leur parfaite exécution technique et artistique mais à faire jaillir aussi l'élan de soi qui fut à leur source. Là réside la principale raison d'être de l'improvisation. La réalisation de l'œuvre sacrée, dans ce contexte, ne saurait se cantonner à une reproduction à l'identique pas plus qu'elle ne pourrait négliger ses modèles : elle demeure avant tout une matière d'expérience et, au sens mystique du terme, de « connaissance ». Ici réside son apparent paradoxe et l'étroite marge expressive de l'interprétation. Il ne s'agit ni d'un rappel, d'un retour ou d'une appropriation mais d'une véritable réinitialisation.

Même si aujourd'hui les références religieuses ont parfois tendance à s'atténuer, « l'esprit » de la *bhakti* représente une condition de jeu essentiel : « bien jouer » c'est aussi « bien créer », c'est-à-dire unir une part de soi à l'élan d'un autre, celui d'un créateur – poète musicien – et y participer. L'œuvre recèle sa propre variabilité, cette souplesse qui accorde à la trajectoire son espace d'errance et, à la détermination, sa part de liberté. Ainsi, les saints compositeurs en créant, en improvisant ou en notant n'ont-ils pas seulement livré une succession d'objets qui ne vaudraient que par leur perfection esthétique mais ils ont surtout incité, à travers ce legs, à vivre et revivre leur parcours (cf. illustration 2). Au sein de ce cheminement, l'œuvre génère, excite et guide la mémoire. Une mémoire d'improvisateur, celle du jongleur et non du récitant ; cette sorte de mémoire qui connaît ses sources et ses supports mais qui ne cesse de les manipuler, de les intervertir, les croiser, les varier. L'infaillibilité dépend ici avant tout du geste non de la fidélité absolue à la « leçon ».

Une mémoire d'improvisateur (mémoire et apprentissage)

Le système d'enseignement de (ou attribué à) Purandara Dāsa⁷, encore employé aujourd'hui comme principale méthode d'apprentissage, ne tient pas seulement sa cohérence de la qualité technique de ses exercices – qui permettent de maîtriser les difficultés du langage musical, de la voix ou des instruments – mais aussi de ses ultimes objectifs : si ces études de vélocité sont correctement appréhendées et transmises, et si le talent de l'apprenti musicien s'y mêle, c'est en effet aussi à certaines formes d'improvisation qu'elles conduisent. Les quelques doutes parfois émis quant à son attribution mettent en valeur sa dimension synthétique : c'est là certainement, qu'il y ait eu un seul ou plusieurs auteurs, le fruit d'une longue pratique. Ce solfège constitue le socle de la culture musicale de tout

⁷ Purandara Dāsa (1484-1564), compositeur, principalement de chants dévotionnels. Considéré comme « l'aïeul » (*pitāmaha*) de la musique carnatique actuelle.

Dans la musique carnatique, pour peu que l'on utilise une partition, il est fréquent – et même quasi permanent – que l'on ne joue pas ce qui est écrit. Loin d'être imprécise et imparfaite, la notation carnatique – à l'image de l'œuvre composée – apparaît volontairement ouverte: la transmission directe de maître à disciple, l'érudition dans l'art du *rāga*, l'invention personnelle permettent une « bonne » lecture.

Parmi toutes les formes musicales carnatiques, le *varṇam* est sans aucun doute celle qui s'approche le plus d'une forme close: l'improvisation n'y est pas de mise (ou presque); présentée comme un modèle de perfection du *rāga* et du *tāla*, elle exige, plus que nulle autre, une grande fidélité vis-à-vis du legs du compositeur. Le *varṇam* est traditionnellement « plus écrit»: le compositeur réfléchit, note, peut revenir en arrière, modifier, compléter etc. Pour cette raison, la partition du *varṇam* s'avère plus régulière que celle des autres formes du répertoire: d'une partition à l'autre (éditées ou notées par les exécutants), on constate pas ou peu de différences. Cela n'exclut pas pourtant, là encore, une certaine variabilité d'exécution. Cependant, quels que soient les changements opérés par l'apprentissage et la lecture, la partition tend à demeurer immuable, gage de la perfection de l'œuvre et parfois aussi de sa sacralité.

Dans un cas comme ci-dessous, les différences entre notation et possibilités de lecture sont importantes. Deux mémoires ici se superposent: celle de l'écrit – référence et déférence au compositeur et à son œuvre – celle de la transmission – l'interprète, son érudition et ses sources. Aucune n'est en fin de compte entamée. Dans le *varṇam* chaque phrase est un modèle du *rāga*: celui qui a une bonne connaissance du *rāga* sait où il va.

Valaci vacci varṇam (fin de l'œuvre)

Compositeur: Paṭṭaṇam Subrahmaṇya Ayyar (1845-1902). *Rāga Śrī – Tāla ādi**

La ligne médiane (notation conforme au système d'écriture carnatique usuel) et la ligne supérieure (transcription dans le système occidental) correspondent à la partition. Dans le système de notation indien, le nom des notes ou *svara* est écrit sous la forme de syllabes (plutôt pour les débutants) ou de lettres (initiales de ces syllabes).

La ligne inférieure est une transcription d'une version – une lecture possible – telle que me l'a transmise Jean-Paul Auboux qui l'avait lui-même reçue de K.S. Gōpālākṛishnan. Il faut ajouter à cette transcription toute la souplesse du rubato qui ne laisse en fin de compte sur le temps que certains points d'appuis mélodiques essentiels.

«A la fin, on devient chèvre... je ne savais plus ce que j'apprenais et je retenais le doigté par cœur en rapport avec les notes que j'entendais» me confiait Jean-Paul Auboux, à propos de l'apprentissage de cette version.

* Pour des raisons évidentes de lecture, l'unité de temps équivaut à la blanche dans cette proposition de transcription.

interprète, il lui offre ses premières empreintes mémorielles. Comme nombre de théories indiennes – et, par exemple, tout comme la fameuse classification des *rāga* (72 *mēla*) de Veṅkaṭamakhi ou celle des 35 *tāla* de Purandara Dāsa – il agit non seulement sur le plan conceptuel et technique mais il mène également, par une pratique qui va au-delà de la simple application méthodique, à la création qui figure comme la marque de l'investissement véritable de l'interprète.

Cet apprentissage consiste principalement en différentes séries de courts exercices, présentées suivant un ordre de difficulté progressif. Chacun d'eux est basé sur un ou quelques brefs motifs progressant par marche mélodique (rosalie) dans un ambitus allant de une à trois octaves. Ils doivent tous être pratiqués dans les trois tempos de base que distingue la théorie rythmique indienne (cf. illustration 3).

S'ils conduisent à la virtuosité « mécanique », ces exercices enseignent également une rhétorique et, davantage encore qu'une érudition, une manière de penser musicalement qui ouvre de multiples voies à l'invention personnelle (cf. illustration 4).

Une mémoire à trous (lieux de mémoire, polyvalence des modèles)

La pratique musicale carnatique est fondée sur une dynamique triangulaire : le maître, le concert (qui inclut depuis le XX^e siècle l'enregistrement), la partition. Ces trois « lieux de mémoire » interfèrent sans cesse afin de faire exister l'œuvre.

Si dans la forme *rāgam tānam pallavi*, la part composée ne consiste qu'en un bref thème ou motif, toutes les autres formes du répertoire carnatique accordent une place déterminante à la composition. Inversement, si l'on regarde ce même répertoire du côté de l'improvisation, il convient de souligner que parmi toutes les formes interprétées en concert, seule celle appelée *varṇam* peut-être considérée comme close (ou presque) : ainsi le *varṇam* est-il placé en ouverture de concert, comme un joyau – fixation de la mémoire – et modèle parfait de la tradition compositionnelle carnatique. Toutes les phrases musicales du *varṇam* sont des phrases types du *rāga* dans lequel il est composé : la mémorisation d'un ou plusieurs *varṇam* dans un *rāga* donné permet d'acquérir et d'avoir une image de la forme du *rāga*.

Toutes les autres formes sollicitent une part d'improvisation pour atteindre leur plénitude. Il s'agit alors d'improviser au sein de la composition : l'improvisation introduit l'œuvre (*ālāpana*), s'y insère et la développe (*svara kalpana*, *niraval*). De manière concise, il est possible de dire que le *varṇam* concrétise les règles techniques du langage musicale (*rāga* et *tāla*) et que les autres formes permettent d'expérimenter et d'exprimer ces acquis dans le domaine du sentiment (*bhāva*).

Les trois exercices ci-dessous sont basés sur le même modèle exprimé dans trois échelles.

Māyāmālavagauḷa

Sa Ri Sa Ri Sa Ri Ga Ma | Sa Ri Ga Ma | Pa Dha Ni Sa ||

Sa Ni Sa Ni Sa Ni Dha Pa | Sa Ni Dha Pa | Ma Ga Ri Sa ||

Dhiraśaṅkarābharaṇam

Sa Ri Sa Ri Sa Ri Ga Ma | Sa Ri Ga Ma | Pa Dha Ni Sa ||

Sa Ni Sa Ni Sa Ni Dha Pa | Sa Ni Dha Pa | Ma Ga Ri Sa ||

Hamsadhvani (*rāga* défectif de Dhiraśaṅkarābharaṇam)

Sa Ri Sa Ri Sa Ri Ga Pa | Sa Ri Ga Pa | Ni Sa ||

Sa Ni Sa Ni Sa Ni Pa Ga | Sa Ni Pa Ga | Ri Sa ||

S'ils ne peuvent pas être joués tels quels en concert, ces exercices préparent néanmoins, dès le début de l'apprentissage, à l'exécution d'improvisations destinées à être insérées au sein des œuvres – improvisations que l'on nomme *svara kalpana*, *niraval*. C'est là une part essentielle de l'interprétation de la composition. Dans ces passages, l'interprète choisit une phrase de la composition suivant un consensus d'interprétation puis il improvise. Dans les *svara kalpana*, le musicien introduit des variations solfiées, il chante sur le nom des notes ou *svara*; dans le *niraval*, ces variations sont effectuées non plus en chantant le nom des notes mais en empruntant au poème de la composition un ou deux mots clé.

«Au commencement, pour exécuter ces passages libres, tous ces exercices de base sont utilisables. A partir d'eux, l'imagination viendra automatiquement»*.

* R.J. Shankar, violoniste accompagnateur à l'*Annamalai University of Chidambaram*, Tamil Nādu (communication personnelle, décembre 2006).

Illustr. 3. Exemple d'exercices (*sarali variṣai*) dans différents *rāga* de base, ādi *tāla*.

Ce fameux *kṛti** du compositeur Muttusvāmi Dikṣitar est un excellent outil d'apprentissage pour l'art de l'improvisation mesurée et notamment les *kalpana svara* qui, à la manière des *saralī varīśai* et exercices apparentés, sont des successions de notes progressant par marches mélodiques. Cette fois, il convient de les insérer à l'intérieur même d'une composition, à certains points clé. Ces lieux d'improvisation sont souvent suggérés par le compositeur au sein de la composition (structure thématique, mots importants du texte poétique etc.). Le jeu consiste à partir de successions courtes pour se diriger vers des longues et d'alterner. Après chaque passage inséré, le motif (mot) clé de la composition est répété. Lorsqu'ils sont chantés, ces passages sont solfiés.

Vātāpi Gaṇapatim: motif de base de l'improvisation (début de la composition)



Exemple d'apprentissage des *kalpana svara* à partir de fragments des *saralī varīśai*

« Afin de comprendre la technique et l'esprit de l'improvisation, il y a un ordre d'apprentissage bien précis. Pour cela, il y a des exercices... nous donnons aussi aux élèves des versions écrites. Nous commençons par des petites phrases, que nous chantons, notons puis rechantons... Après avoir appris trois ou quatre *kṛti* de cette manière [c'est-à-dire avec les passages improvisés pré-appris], ils peuvent commencer à créer par eux-mêmes : les improvisations composées leur ont montré comment commencer, où commencer, où terminer... comment construire les successions mélodiques, suivant différents motifs et sur différents nombre de temps... des plus courtes aux plus longues successions. Le professeur emprunte aux exercices disponibles, en crée lui-même... puis, pour les passages plus compliqués, on emprunte aussi les idées des grands maîtres [compositeurs, interprètes]»**.

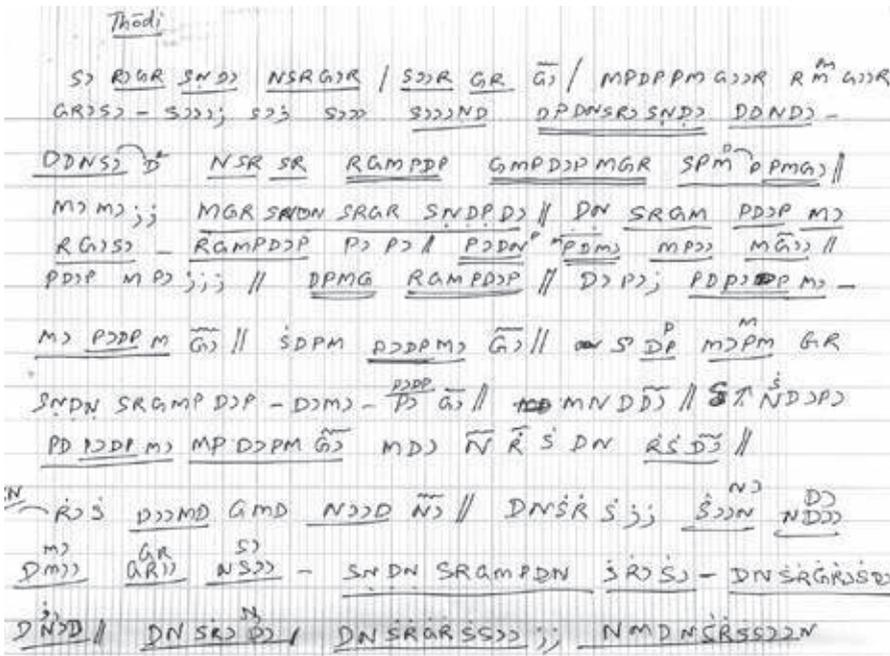
Il s'agit non seulement de donner à l'étudiant un matériau mais aussi de lui permettre d'acquérir la souplesse mélodique et rythmique nécessaire à l'improvisation à l'intérieur des structures métriques de la composition. Il s'agit aussi de façonner en lui une souplesse de la mémoire : jongler avec les matériaux qui ont construit sa mémoire en les interchangeant d'une œuvre, d'une improvisation à l'autre lorsque cela est possible.

Les compositions des grands maîtres prennent le relais, à la suite de ces exercices, et fournissent nombre de modèles d'improvisation notamment des variations mélodico rythmiques pour les *kalpana svara*.

* Forme musicale de prédilection des compositeurs de la Trinité Carnatique notamment (se prononce *kṛiti*). ** Communication personnelle (décembre 2006) de Girish Kūmar, professeur de flûte à l'*Anna-malai University of Chidambaram*, Tamil Nādu.

Les interprètes élaborent leurs propres compilations suivant différentes méthodes. Celle ci-dessous consiste en une sélection de phrases clé du *rāga* Tōḍi. Ces dernières ont été données au cours de l'apprentissage, entendues lors de concerts puis mémorisées, d'autres ont été transcrites à l'écoute d'enregistrements, d'autres enfin recopiées d'après les compositions du répertoire. Le jeu ne doit pas rester asservi à ce genre de modèle qui demeure de l'ordre du memento non de l'œuvre achevée.

Exercice de mémorisation, de composition autant que d'improvisation notée, ce type de synthèse développe chacune de ces capacités. Il demande des facultés d'association, de combinaison afin que les successions engendrent un discours cohérent. Il ne saurait cependant constituer en soi un *ālāpana* que l'interprète exécuterait tel quel. «J'utilise ce cahier et y note les phrases, les phrases importantes, pour servir de repère à mon imagination et la stimuler»*. Pour être «transposée», c'est-à-dire interprétée dans un autre *rāga*, cette compilation devra subir plusieurs modifications car il convient de respecter certaines règles propres à chaque *rāga* (hiérarchie des degrés, tempo, ornements etc.). Là aussi, une part d'invention est nécessaire. Un même modèle vaut pour un nombre limité de *rāga*.



* Communication personnelle de Girish Kūmar (novembre 2004).

Illustr. 5. *Ālāpana* dans le *rāga* Tōḍi, extrait d'un cahier de compilations de Girish Kūmar

L'improvisation n'est pas un simple ajout mais l'énonciation d'un non dit, réponse vitale à l'ouverture de l'œuvre.

Sur le plan strict de la technique musicale, l'un des rôles principaux de ces compositions est ainsi de donner des modèles et des processus de création. Elles sont abordées à la suite des exercices et des compositions pédagogiques et

fournissent le matériau essentiel du répertoire. Celui-ci s'avère cependant très vaste. Chaque interprète suivant ses maîtres, ses attachements – qu'ils soient géographiques, historiques, affectifs – suivra donc certains choix consensuels, certaines œuvres phares, certaines pièces rendues célèbres par tel ou tel grand maître, certaines mélodies «à la mode», mais il effectuera également une sélection personnelle, support de sa mémoire et de son invention.

C'est là la petite cuisine de nombre d'improvisateurs mais, dans ce cas, quelle que soit la parcelle du répertoire que le musicien aura choisie – mémoire historique et collective – il ne se retrouvera pas autant cloisonné et obligé de devenir l'interprète de tel style, de telle période de l'histoire comme cela peut l'être, par exemple, dans la tradition classique occidentale. Car cette neutralité, cette économie et cette adaptabilité du savoir musical, présente dans les méthodes d'apprentissage, constitue également l'un des fondements du processus compositionnel, du point de vue musical du moins.

L'équivalence prévalente des techniques, des moyens, des codes mémoriels et l'ouverture des styles favorise cette véritable combinatoire. L'anachronisme et le contresens s'avèrent donc plutôt rares dans le domaine de l'interprétation de ces œuvres. Les compositeurs carnatiques ont en effet essentiellement exprimé leur style d'abord dans leurs poésies puis dans certains processus, certaines structures pas tant, et même assez peu, dans le langage musical lui-même qui est demeuré et demeure encore essentiellement commun. Le phénomène de la *bhakti* est en grande partie responsable de cette unification : l'importance que la composition a prise en Inde du Sud entre le XVI^e et XIX^e siècles révèle évidemment celle de la sainteté accordée aux grands compositeurs. Si, dans le contexte de la *bhakti*, la croyance et la pensée ont reconnu de manière unanime ces saints personnages, la musique a également trouvé là un point d'ancrage qui est devenu une référence commune pour les interprètes. Une sorte de consensus s'est établi⁸.

L'ouverture des modèles et leur interchangeabilité opèrent donc aussi comme un processus clef du langage composé et improvisé et par conséquent de la mémoire. Telle tournure mélodique ou rythmique, tel principe de variation peuvent être réemployés, échangés d'une œuvre à l'autre avec certaines adaptations que l'interprète effectuera dans les règles du *rāga* et du *tāla*. «L'erreur» potentielle qu'il pourrait commettre serait avant tout une maladresse technique, le non respect de règles propres à la mélodie (*rāga*) ou au rythme (*tāla*), le manque ou l'excès. Ce que le jeu doit respecter vis-à-vis de l'œuvre, et apprendre d'elle, demeure une question de processus : forme et règles du *rāga* (essentielles notamment pour l'*ālāpana*), techniques de variation musicale (*kalpana svara*) et poétiques (*niraval*). Par exemple, il ne convient pas de complexifier trop les variations dans les compositions de Tyāgarāja qui a toujours prêché un idéal de simplicité.

⁸ Voir à propos de ces questions de style : CONTRI (Fabrice), *Le style et le sacré dans la tradition carnatique*, 3^e Congrès du Réseau Asie, sept. 2007. Article disponible sur Internet : www.reseau-asie.com.

« Nombre des compositions du répertoire ne sont autres que des *ālāpana* que le compositeur a circonscrits dans un *tāla* et un rythme particulier et notés* ». Le parcours inverse se révèle également possible. Cependant le discours mélodique procède beaucoup plus lentement dans l'*ālāpana* que dans une composition. Pour pouvoir s'inspirer de compositions, afin de construire un *ālāpana*, l'interprète doit donc disposer d'une solide connaissance du *rāga* c'est-à-dire de son processus de développement. Cette érudition est évidemment donnée par les maîtres avec qui il a travaillé ou qu'il a seulement écoutés. Les compositions elles-mêmes aussi offrent des indications de parcours : elles le font néanmoins de manière plus serrée et l'interprète doit alors habilement amplifier, permuter (*svara prāstara*) les exemples qu'elles lui livrent.

Kṛti Ramā Ramaṇa rā rā ṓ (première phrase). *Rāga Śaṅkarābaranam – Tāla ādi*.



Dans la première phrase de la composition, le sol (*pa*) est atteint juste après le fa (*ma*) ; dans l'*ālāpana*, on doit éviter de présenter ce degré au commencement. Il convient, après avoir touché le fa, d'insister sur le mi (*ga*) qui est un point d'appui mélodique important dans ce *rāga* (*nyāsa svara*, « note de repos »). D'autres phrases doivent être ajoutées par l'interprète avant d'arriver sur le sol (*pa*).



Durant l'apprentissage, de nombreuses phrases de variation d'un même motif sont données et travaillées avec l'étudiant. Dans ce cas aussi, outre le maître, les compositions sont d'une grande utilité pour générer ce véritable corpus mémoriel.



L'étape suivante, pour cet exemple d'*ālāpana*, sera d'atteindre le sol (*pa*).



* D' Arimalam Padmanabhān, compositeur musicologue et chanteur carnatique, Pondichery : communication personnelle, décembre 2006.

Illustr. 6. Liens modèles composés et *ālāpana*. *Kṛti Ramā Ramaṇa rā rā ṓ* (Tṃgārāja)

Une composition, dans le contexte musicale carnatique, est le plus souvent une œuvre à trous et la mémoire est formée pour la combler et se construire, agir sur et selon son modèle. En d'autres termes, ces œuvres initient leur propre prolongement. La mémoire improvisatrice idéale construit à partir d'elles un répertoire d'idées, de processus, de formules – cela dès les premiers stades

de l'apprentissage ; dépassant leur fixité, elle ne cesse de les manipuler, de les intervertir, de les mêler. Parmi cette richesse de matière composée utilisable pour l'improvisation, la mémoire façonne ses propres espaces d'ouvertures et sa malléabilité. Le musicien (l'exécutant) effectue des choix à partir de cette offre mémorielle que lui livre les compositions, sorte de mémorandum qui lui permettra d'interpréter l'œuvre d'un autre. Deux répertoires parallèles ainsi se conjuguent avec pour unique objectif de ne pas se limiter à une simple répétition (cf. illustration 6).

Une mémoire créatrice (l'héritage carnatique)

Dans la plupart des cas, la peinture authentique de maintes figures célèbres et vénérables se perd dans un dédale de mythes et d'anecdotes. Mais ces faits, ce qui a été précisément adjoint par la tradition, NE doivent pas être ignorés, car ils représentent l'IMAGE que ces grands artistes ont engendrée dans les esprits des gens et la VALEUR que les gens ont perçue dans leurs vies et leurs créations (N. Rajagopalan 1992 : 64).

L'histoire, comme d'ailleurs la théorie, ne semble souvent valoir pour les musiciens et mélomanes de la tradition carnatique que si elle porte en elle un élan propre à insuffler l'inspiration et le geste créateur. Tel est le cas des systèmes de classification des *rāga*, des *tāla* ou de ces exercices de vélocité attribués à Purandara Dāsa qui sont le reflet d'une pratique et favorisent en retour, par l'usage, la création ; tel en est-il sans doute de l'étude de la vie des grands compositeurs. Comme la pratique musicale, l'histoire fait appel à une mémoire agissante qui choisit et interprète.

Les historiens de l'Inde du Sud ne disposent que de très peu de faits vérifiables sur l'existence des grands compositeurs de leur tradition et notamment ceux de la Trinité. La dimension hagiographique a prévalu sur la recherche scientifique dans la constitution de leurs biographies. Les cartes ont été en quelque sorte brouillées dès le départ car si la vie, l'œuvre du compositeur et sa pensée tendent à se confondre, ce phénomène fusionnel n'est pas seulement le fait des déformations et des variations de la tradition orale et écrite : il se situe aussi à la base de l'édifice car il est souvent le fruit même de ces compositeurs qui ont participé à façonner leur propre légende par leurs créations (poèmes de leurs compositions) et la manière de les transmettre à leurs disciples. Les événements surnaturels qui jalonnent ces biographies trouvent ainsi, à plusieurs occasions, leur justification et certaines de leurs sources les plus fiables dans leurs écrits. S'ils se racontent et se dévoilent parfois, c'est sur leur pensée, leur personnalité non pas – ou fort peu – sur leur identité et leur parcours objectif ou alors ces

Muttusvāmi Dikṣitar est aussi reconnu, outre ses qualités de compositeur, pour ses talents d'instrumentiste plus particulièrement comme joueur de *viṇā*. Si l'inspiration du saint compositeur apparaît d'origine divine, l'instrument qu'il possédait est aussi censé lui avoir été légué directement par les dieux. Muttusvāmi Dikṣitar qui suivit son maître Cidambaranātha dans le Nord de l'Inde, aurait en effet reçu des mains divines une *viṇā*, un jour qu'il effectuait ses ablutions dans le Ganges à Bénarès. Cet instrument qui, selon certaines versions, « surgit des eaux » comportait sur la caisse l'inscription du nom de Rāma. « Émerveillé au-delà de toute mesure, il apporta l'instrument devant son *guru* qui le bénit et lui dit : 'C'est un don divin. Tu seras un maître de la *veena* et un grand compositeur'. [...] Ce luth est censé avoir été préservé jusqu'à ce jour dans la maison des descendants de son frère Baluswami [Bālusvāmi Dikṣitar] » (Chaitanya Deva B.: 1992).

Illustr. 7. La *viṇā* de Muttusvāmi Dikṣitar

faits d'état civil sont eux-mêmes exaltés et exhaussés par des prodiges de nature diverse. Tyāgarāja décrit ainsi son père Rāmabrahmam comme une incarnation de Rāma dans son cycle dramatique *Prahlāda Bhakti Vijayam*.

A l'instar de la *bhakti*, l'histoire renvoie à des choix individuels : elle est envisagée avant tout comme un legs et l'héritier s'avère libre de conserver ou d'abandonner telle ou telle partie de son bien ou de l'adapter : suivant ses origines, son vécu, son savoir, sa sensibilité, il modèle, ramifie son histoire. Comme les techniques d'apprentissage, comme les partitions, la mémoire historique semble laisser volontairement des trous, des lacunes apparentes que le jeu remplira. L'histoire est bien ici une logique personnelle avec tout ce que cela peut comprendre d'idées, de sensations et de sentiments subjectifs.

Nous n'avons que faire de savoir si cela est arrivé ou non, l'histoire vraie importe peu. Mais ce que nous voulons rechercher, c'est l'émotion qui a précédé le chant. S'il s'agit de la tristesse, nous chanterons alors d'une manière plus triste... s'il s'agit de la joie, il convient de savoir quelle était la nature de cette joie. Nous ne rejetons pas ou n'acceptons pas ce qui se serait réellement passé. La notion de croyance est là : je suis libre d'y croire ou non. Mais cela est vrai. Qu'est-ce qui est vrai ? La musique est vraie. Le compositeur a exprimé sa peine, sa joie. Nous voulons que les faits soient musicaux. La croyance ne doit pas venir nous perturber. Que vous soyez compositeur ou interprète, votre devoir est d'abord d'exprimer le sentiment. Je ne crois pas en cette histoire, je ne veux pas croire en cette histoire : pourquoi gémirait-il après Rāma ? [il est fait ici allusion à Tyāgarāja, dévot de Rāma qui adresse sa supplique à son *iṣṭadevatā*⁹ dans maintes de ses

⁹ *Iṣṭadevatā* (sanskrit) : divinité d'élection, de *iṣṭa* (désiré, désirable, aimé ; choisi, préféré) et *devatā* (divinité, déité, idole).

compositions]. Ainsi, je ne gémirai pas et je ne chanterai pas ce chant ? Cela n'est pas utile. Pourquoi pensons nous ainsi ? C'est une expérience émotionnelle, il s'agit de savoir qu'est-ce que l'on ressent ; chanter est une expérience émotionnelle. Nous croyons à l'expérience émotionnelle du compositeur»¹⁰.

Les compositeurs de la Trinité Carnatique, saints entre tous, ont exprimé par le truchement du langage musical leur parole de *bhakta*. Dévots, poètes et musiciens, ils ont cependant d'abord été les chantres d'une pensée et d'une attitude religieuses, celles de la *bhakti*. Dans ce contexte, ils n'ont pas seulement été regardés comme des adorateurs de leur divinité mais aussi comme l'une de ses incarnations, à travers leur propre personne et leurs compositions. Ainsi l'individu, la pensée, l'œuvre et la divinité ont-ils été amenés à partager en quelque sorte une destinée commune.

Loin de tromper, ces supposés ou véritables « ajouts de fantaisie » que sont les miracles, les prodiges inclus dans les biographies ne contredisent pas les rares faits dûment historiques mais les complètent car ils exhausent l'inspiration que porte en elle l'œuvre. Ainsi, au-delà des querelles scientifiques et des croyances, sont-ils souvent considérés, du côté des musiciens, comme nécessaires à la réalité musicale (cf. illustration 8). Le fait que même les musicologues et les musiciens les moins enclins à se référer aux miracles citent certains d'entre eux témoigne du moins, si ce n'est de leur historicité, en tout cas de leur valeur, de leur reconnaissance dans la conscience collective et, qui plus est, de leurs effets poétiques – il conviendrait aussi de dire de leur charme au sens magique du terme. Car si la raison peut les dénier, l'imagination – et avec elle l'inspiration – semble captivée par ces phénomènes extraordinaires.

Ce véritable art de la variation biographique apparaît non seulement comme une attitude religieuse (*bhakti*) mais aussi artistique. Il est le fruit de l'expérience intellectuelle et émotionnelle des auteurs eux-mêmes. Les disciples, les élèves, les interprètes et les mélomanes le pratiquent et le renouvellent par des histoires analogues à celle citée en début de cet article (*Le faux pas d'Anūp*). Comme une sorte de *work in progress*, la mémoire – une mémoire en mouvement – entretient l'œuvre – les œuvres et la vie de leurs créateurs – oriente son interprétation, l'inspire, la régénère.

¹⁰ D' Arimalam Padmanabhān, communication personnelle, décembre 2006.

Le cas de Purandara Dāsa donne lieu depuis une vingtaine d'années, suite notamment aux célébrations du quatre centième anniversaire de sa naissance, à de multiples débats contradictoires qui demeurent davantage l'affaire des universitaires que des musiciens et des dévots. Ces derniers parfois les ignorent – les jugeant inutiles – parfois s'inquiètent – les considérant comme « dangereux » : inutiles, puisque s'il s'agit de vies de saints, l'enquête ne semble point nécessaire pour ceux qui portent leur croyance vers Purandara Dāsa; dangereux puisque l'image mythique de Purandara Dāsa constitue une source d'inspiration essentielle pour l'interprétation. Ignorer ce que certains appellent légendes et mythes serait alors « [...] détruire cette image fruit d'une si grande ferveur depuis des siècles et réduire à néant l'immense foi et la grande valeur des mélomanes, des musiciens attachés à Dāsa, en même temps que l'inspiration qu'ils tirent de ses compositions. [...] Peut-il toujours [dans ce cas] continuer à être appelé un saint ? Voilà le point crucial du problème. Cela ne s'arrêtera pas à Purandara Dāsa. La crédibilité de maintes autres grandes figures se trouvera également en péril » (N. Rajagopalan 1992 : 64).

« Dr. Sastri, en chercheur chevronné et consciencieux, a, à juste titre, mis en doute le bien fondé de ces croyances. Il est même allé jusqu'à poser la question de savoir si Purandara Dāsa était aussi savant qu'on le proclamait et ainsi qui fut son maître; s'il avait jamais écrit aucun traité et pourquoi son nom, excepté la référence faite dans l'Annamacharya Charithamu de Chinna Tirumala, n'apparaissait nulle part que ce soit dans la littérature, les inscriptions et autres sources de son temps.

Il est vrai que cette manière d'appréhender Purandaradasa n'a pas reçu le même suffrage que l'étude de sa pensée religieuse et philosophique, les richesses littéraires, émotionnelles de ses chants, leur message à propos desquels nous disposons d'une importante littérature. Ses héritiers se sentent sans doute davantage concernés par ces domaines – le chemin de la libération – qu'ils ne se perdent en d'ennuyeuses et pragmatiques considérations sur les talents de musicien de Purandaradasa ou les qualités musicales de ses chants. Pour ceux qui n'ignorent pas la dimension historique de la tradition musicale indienne, ces croyances apparaissent caduques. Les exercices solfégiques comme les Alankaras sont déjà décrits à l'époque de Matanga c'est-à-dire mille ans avant Purandaradasa. Et le raga qui comporte toutes les altérations de Mayamalavagoula est connu seulement depuis le XVIII^e siècle, bien après la mort de Purandaradasa. [...] En ce qui concerne le Gita et d'autres formes [dont l'invention est parfois attribuées à Purandara Dāsa], il suffit de se tourner vers les textes anciens pour se convaincre que de telles compositions étaient en usage, en sanskrit ou en langues vernaculaires, depuis fort longtemps [...].

En dépit de tous ces faits, la croyance que Purandaradasa soit l'initiateur de la musique carnatique d'aujourd'hui demeure solide non seulement au Karnataka mais partout où ce système musical prévaut. Même si bien d'autres Haridasa* ont composé d'innombrables *pada*, *suladi*, etc., certains d'une qualité littéraire supérieure à celle des compositions de Purandaradasa, ce dernier seulement demeure vénéré comme 'Pitamaha' dans le monde de la musique carnatique » (B.V.K. Sastry 1994 : 88-89).

* *Hāridasa* : serviteur de Dieu.

Improviser sans trous de mémoire

Il n'est en l'instant possible que de rester au stade du constat : si le passé et le présent sont envisageables, l'avenir quant à lui ne peut être appréhendé. Qui plus est, toute analyse, toute critique demeurent toujours en partie le fruit d'une interprétation subjective. Il ne serait en outre être question de porter un quelconque jugement mais seulement un certain regard sur un état contemporain de faits non à un devenir ou à toute une culture.

C'est là sans doute un phénomène qui concerne nombre de pays et de cultures du monde... mais force est d'observer que la tradition carnatique aspire, depuis plusieurs décennies, à davantage fixer sa mémoire. Tel en est-il – encore ponctuellement mais toujours un peu plus – de son appréhension de l'histoire musicale ; tel en est-il également de sa manière d'interpréter les compositions du répertoire. Si l'histoire en tant que science et l'inventivité historique de la tradition font de plus en plus le grand écart, la composition prend quant à elle un pas certain sur l'improvisation. Cela ne résulte pas tant d'une baisse de niveau de la part des interprètes, d'un accès de paresse que d'une volonté de préserver le patrimoine, d'en explorer avec exactitude les moindres traces, de ne pas faillir face à la perfection de ses modèles. Les parcours de la *bhakti* changent et les idéaux se déplacent : l'œuvre devient un point d'arrivée là où elle a été conçue comme un chemin. Il y a aussi la nécessité de faire carrière, l'influence grandissante des goûts du public et ceux de la *pop music* occidentale.

Ainsi, depuis le tournant des années 1960 – démocratisation du poste radio, de la cassette et du disque¹¹ – nombre de concerts, de plus en plus calqués sur les standards de l'enregistrement et de la radio (indienne et internationale), tendent-ils à se réduire à une panoplie de compositions. Ces dernières, délestées de la plupart de leurs passages improvisés, s'écourtent et là où deux ou trois d'entre elles généraient autrefois une heure ou plus de musique, en faut-il à présent une dizaine pour occuper le même espace de temps. Qui plus est, nombre de formes musicales ne sont plus guère interprétées : celles cultivées par les

11 L'Inde du Sud a été depuis les premières années du XX^e siècle particulièrement ouverte à ces innovations technologiques. Aujourd'hui, des studios d'enregistrements de qualité sont quasiment présents dans toutes les villes de taille moyenne, une pléthore de chaîne TV et de radio locales vient encore enrichir la programmation musicale de la radio nationale dont « le patronage gouvernemental en matière de musique a commencé en 1927 avec l'ouverture de deux stations radiophoniques à Bombay et Calcutta, puis a développé son réseau dans l'ensemble du pays à partir des années 30 pour adopter, dès 1936,

le nom de *All India radio* » (Guillebaud 2008 : 119). Si les effets de tels phénomènes ont été positifs en matière de promotion et de soutien financier artistiques, ils ont aussi nécessairement modifié certains habits. La tradition carnatique – depuis longtemps centralisée autour de saints compositeurs reconnus, enseignés, joués dans tout le Sud – a été d'autant plus sensible à ces influences que le consensus esthétique dans le domaine musical s'avérait beaucoup plus fort qu'en Inde du Nord. Ainsi, la standardisation ici constatée s'est elle sans doute effectuée avec d'autant plus de rapidité et de facilité.

compositeurs de la Trinité, tout particulièrement le *kṛti*, dominant très largement et ce choix engendre sans doute une certaine monotonie.

L'ouverture inhérente au langage, aux formes se referme davantage sur ses modèles, pourtant conçus par leurs auteurs comme une invitation au génie créatif, au dépassement et non comme des versions définitives. L'improvisation tend alors à se figer en des compositions passe-partout feignant parfois une liberté de création et de mémoire. L'impasse semblait, par la nature même du génie compositionnel carnatique et le contexte de la *bhakti*, certes facile à suivre et il n'est finalement guère condamnable qu'un certain nombre de musiciens s'y soient glissés. On se targue parfois d'improviser, on annonce au public des prouesses d'invention – qui plus est lorsque celui-ci est étranger – là où l'on exécute sa leçon – ce qui n'exclut ni virtuosité ni verve – là où l'on manipule adroitement ses ficelles. Les formes alors se figent, la composition gagne du terrain, la mémoire se normalise. Devenue parfaite, jouissant de ses collections, elle se conforte d'elle-même et écarte l'aventure.

Références

- CHAITANYA DEVA B.
1992 *An Introduction to Indian Music*. New Delhi : Publications division.
- CONTRI Fabrice
2007 *Le style et le sacré dans la tradition carnatique*. 3^e Congrès du Réseau Asie. www.reseau-asie.com.
- GUILLEBAUD Christine
2008 *Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*. Paris : CNRS Editions.
- PESCH Ludwig
1999 *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. Oxford : Oxford University Press.
- RAJAGOPALAN N.
1992 *Another Garland*. Madras : Carnatic Classics.
- GOVINDA RAO T.K.
1995 *Compositions of Tyāgarāja*. Chennai : Gānamandir Publications.
1997 *Compositions of Śyāmā Śāstri*. Chennai : Gānamandir Publications.
- SASTRY B.V.K.
1994 *Was Purandaradasa the precursor of Karnataka Music ?* in *The Journal of the Music Academy*. Vol. LXV. Chennai : The Music Academy Madras.

RÉSUMÉ. Objets sacrés, œuvres de saints poètes et musiciens – apprises, transmises, transcrites, ressassées, compilées avec un soin extrême – les pièces musicales des «grands compositeurs» (*vāggēyakāra*) de la tradition musicale de l'Inde du Sud soulèvent un étrange paradoxe. Si cette sacralité semble induire par nature, dans le cadre de l'interprétation, un respect exact et définitif de l'objet légué, le contexte socioreligieux de la *bhakti* implique au contraire sa constante réactualisation. Cette forme particulière de l'hindouisme qui instaure une relation de proximité entre le croyant et la divinité, apparaît en effet comme une expérience de l'immanence divine. La réalisation de l'œuvre, dans ce contexte, ne saurait se cantonner à une reproduction à l'identique. Ainsi se pose la question de la transmission comme facteur de préservation de l'héritage mais aussi génératrice, à partir de ce dernier, de création. Comment garantir la pérennité d'une œuvre si la condition idéale de sa réalisation recherche avant tout une continuelle mise à jour ? Les compositeurs carnatiques de la Trinité, depuis deux siècles vénérés, ont en ce sens inclus dans maintes de leurs pièces, certains modèles d'improvisation, certaines structures destinées à être vidées de leur premier contenu afin de renaître par l'entremise du génie propre de l'interprète. Ce double jeu permanent d'une mémoire garante de l'identité d'un répertoire et d'un langage, mais aussi insufflatrice de nouveaux élans, ressort également avec évidence dans le système d'écriture carnatique (la partition musicale) dont les apparentes lacunes sont autant de trous volontaires stimulateurs de mémoire.