

Sur la musique traditionnelle indienne et son enseignement

La musique traditionnelle indienne évoque souvent dans l'esprit occidental un univers de rêve exotique parfumé d'encens où musique, méditation, guru, mystique et yoga se mélangent inextricablement et revêtent des significations aussi mystérieuses et délirantes qu'éloignées de la réalité indienne ... La racine de ce virus implanté dans le public provient de l'information diffusée par des indiens et occidentaux qui, n'entendant rien à la musique, se rabattent sur tous les aspects extra-musicaux qu'ils décrivent avec toute l'envolée lyrique dont ils sont seuls capables. De plus, ils furent prompts à comprendre le profit matériel et professionnel qu'ils pouvaient tirer de l'exploitation d'un public souvent naïf, en mal de spiritualité. Mais, comme «à quelque chose, malheur est bon», c'est quand même grâce à cet exotisme que la majorité put être sensibilisée à la musique indienne.

Cela dit, le public ayant aujourd'hui mordu à l'hameçon, il est grand temps de l'aider à débarrasser la musique indienne de sa couche d'exotisme romantique et de la mettre à nu de telle sorte qu'elle soit reconnue et respectée pour ce qu'elle est: une musique traditionnelle, dynamique, savante, qui demande «plus que de la compétence technique et un peu d'élégance mais une véritable science, beaucoup d'instinct et une bonne dose de génie, le tout cimenté par une modestie foncière»¹. Il est d'ailleurs des plus encourageant de constater qu'il y a à l'heure actuelle en France et à l'étranger, de plus en plus de personnes qui l'apprécient pour elle-même.

Cette démystification de la musique traditionnelle indienne dans son écoute doit être également entreprise dans son enseignement. Idéalement, celui-ci devra s'appuyer sur l'essence de l'expérience pédagogique indienne et s'enrichir de l'apport méthodologique et analytique occidental.

Mais voyons tout d'abord rapidement en quoi consiste la tradition pédagogique indienne fondée sur le *guru paramparā* (relation maître-disciple) .

Bien que la diversité indienne ne se prête guère à la schématisation, nous pouvons peut-être distinguer trois grandes périodes pédagogiques qui correspondent approximativement à l'Inde antique, médiévale et contemporaine:

Traditionnellement, la musique était enseignée par le guru dans un ashram (école) situé hors des villes, dans la forêt. Les élèves, dont les règles de vie étaient travail, dévotion, discipline, simplicité, abstinence sexuelle etc., participaient aux travaux des champs, à l'entretien de l'ermitage et étudiaient avec le maître dont le rôle ne se bornait pas à celui d'un simple précepteur de musique: il était éducateur à part entière - un second père - et enseignait la vie... autant que la musique à ses élèves qu'il nourrissait, logeait et habillait pendant toute la durée de leurs études. Celles-ci terminées, l'élève donnait au maître un *dakshana*, don en nature ou en espèces dont l'importance dépendait de la fortune de ses parents.

¹L'Orient sans Miracle. Article de Monsieur Maurice Fleuret. Le Nouvel Observateur, 25/02/74.

Puis, dans un deuxième temps, sous l'Empire Moghul, les musiciens furent, pour la plupart, rattachés à la cour des raja-s et des nawab-s. Ces derniers, à cause d'interdits religieux, essayèrent souvent d'étouffer la musique (sans succès d'ailleurs !) ... mais les répercussions d'une telle politique sur l'enseignement musical sont évidentes: La noble musique devint marginale, les musiciens des sortes d'intouchables - et donc, la transmission de la tradition musicale devint une affaire de famille - en vase clos: on ne pouvait enseigner la veena qu'à son fils. Bien sûr, certains Ustad-s (maîtres de musique musulmans) eurent des disciples. Mais, bien souvent, l'élève entraît au service d'un maître quasi-despotique qui, sous le prétexte de tester l'abnégation, la dévotion et la détermination de son disciple, en faisait un véritable esclave: celui-ci, des années durant, s'usait les mains aux tâches domestiques, préparait le *hukkah* (pipe à eau) de l'Ustad et lui donnait des massages en espérant qu'un jour, l'Ustad, convaincu de sa sincérité, commencerait à lui enseigner les secrets de l'art musical. Il va sans dire que cet espoir ne se matérialisa jamais pour certains et que la plupart ne reçurent pour tout enseignement que ce qu'ils purent mémoriser en collant subrepticement l'oreille derrière la porte de la chambre du maître qui pratiquait ! Ce tableau, bien qu'assez sombre, est néanmoins réaliste si l'on en croit les textes et les musiciens vétérans. D'ailleurs, de graves erreurs dans la transmission de la structure mélodique de certains *rāga*-s résultèrent de ce manque d'enseignement et cela explique la pauvreté du répertoire de la majorité des musiciens dans la première moitié du XX^e siècle.

Enfin, depuis les efforts extraordinaires de Pandit V.N. BHATKHANDE et de Pandit V.D. PALUSKAR pour réhabiliter la musique traditionnelle, le gouvernement indien a pris en charge son enseignement en créant Conservatoires et Ecoles de musique souvent au sein des Universités. On reproche parfois à la démocratisation de l'enseignement d'avoir eu pour effet de désacraliser la musique traditionnelle pourtant, dans le fond, il n'en est rien car, au pire, les Institutions permettent de sensibiliser leurs élèves et, au mieux, de découvrir de jeunes talents tout en canalisant les efforts des plus doués.

De façon plus pratique, il existe à l'heure actuelle, en Inde, deux types d'enseignement de la musique traditionnelle (*rāga saṅgīta*) qu'il serait bon, avant tout, d'exposer rapidement:

Tout d'abord, un enseignement dispensé dans la quasi-totalité des Ecoles de musique et par près de 90% des professeurs et musiciens, en cours particuliers. Cette forme d'enseignement consiste à donner à l'élève une formation théorique ainsi qu'un matériel fixe sur un *rāga* en notation musicale indienne: un squelette d' *ālāpa* (introduction), 2 thèmes, 4-5 *tāna*-s (phrases) qui suivent les thèmes, 1 ou 2 *tihāī* (répétition d'une même phrase 3 fois pour terminer sur le premier temps du cycle) et un *jhātā* (développement de mètres rythmiques) de base. L'élève apprend donc - par coeur - un certain nombre de *rāga*-s pendant toute la durée de ses études. Si les effets de cet enseignement portent leurs fruits à court terme, il n'en est pas moins vrai qu'à long terme, cela donne généralement des résultats désastreux: primo, en dehors du squelette musical écrit manquant totalement de vie et de sens esthétique, l'élève, complètement sclérosé, ne peut rien jouer d'autre que ce qu'il a appris par coeur et ne peut donc pas s'exprimer musicalement même après 8 années d'études. Secundo, il n'aura qu'une connaissance extrêmement superficielle de la musique qui, non-seulement ne lui permettra pas d'atteindre un niveau acceptable d'exécution musicale mais qui, de plus, ne lui permettra même pas de savoir écouter la musique avec discernement (maturité, analyse critique) ... bref, il ne sera qu'un médiocre amateur - produit d'un enseignement *fini* sur un sujet, par essence infini ... La faute tient-elle au manque d'érudition ou de pédagogie du professeur? au manque d'oreille et de motivations de l'élève? ou - de façon plus indienne - «n'a-t-il pas ce qu'il mérite?» Mais tel n'est pas le problème qui nous concerne.

Enfin, il existe un enseignement *traditionnel* dispensé par le maître à ses enfants; par des maîtres à leurs élèves et même dans des cours de maîtrise ou doctorat de certaines

institutions indiennes. C'est un enseignement magistral qui consiste à expliquer les principes théoriques et techniques de l'élaboration du *rāga*. L'élève se trouve constamment confronté à une infinité de possibilités à l'intérieur d'un cadre de base donné sur lequel il doit travailler pour créer. On lui donne donc de solides matériaux de base, un soutien constant, une discipline de travail et ... à lui de faire ! Par l'écoute, l'analyse comparative et l'exécution, on lui enseigne les *rāga-s* archétypes ainsi que toutes les formes secondaires qui en sont dérivées. Cette méthode - qui donne tout - ne peut être vraiment commerciale car elle réclame du professeur un travail et une disponibilité plus grande ainsi qu'une étude suivie et sérieuse de l'élève. Pourtant, à long terme, elle seule peut former de bons amateurs et artistes en leur donnant une maturité de compréhension et d'expression musicale.

Enfin, quant à la durée des études, on aime à dire qu'elles doivent s'échelonner sur plusieurs décennies ... étant bien entendu que l'humilité dans l'apprentissage est le travail d'une vie, il n'en est pas moins vrai que «la plupart (des) maîtres ont établi la réputation de (la) musique (indienne) sur des mythes»¹ En effet, compte-tenu de la perte de temps qui, par l'application d'une pédagogie appropriée, pourrait être réduite au maximum, il est certain qu'un élève pourrait acquérir un niveau pratique et théorique très acceptable en approximativement 7 années d'études; car, comment expliquer que «Vilayat KHAN, Ali Akbar KHAN ou Ravi SHANKAR étaient (...) déjà de grands maîtres dès l'âge de 20 ans?»² «... C'est un long processus, mais pas plus que dans la musique classique occidentale»³

Généralement parlant, on assiste dans l'Inde d'aujourd'hui, à une véritable révolution musicale due à la puissance des médias:

La musique traditionnelle indienne, dont les formes (*rāga-s*) ont enfin tendance à se standardiser, met de plus en plus l'accent sur la perfection technique et la virtuosité. Si son côté improvisé (liberté à l'intérieur des règles) la rapproche du jazz, son travail de pratique systématique de gammes et d'exercices de vélocité est tout à fait similaire à celui de la musique classique occidentale.

L'Ustad, virtuose mais souvent analphabète, a laissé place à de jeunes artistes éduqués dont l'ouverture d'esprit réalise avec bonheur une synthèse de l'orient et de l'occident.

Les grands maîtres, donnant des concerts aux quatre coins du monde, n'ont souvent ni le temps ni la vocation d'enseigner. Pourtant, le véritable éducateur - érudit et praticien (même s'il ne se produit que rarement en public, par choix conscient et non par manque de compétence) - existe dans une continuité historique qui ne connaît pas de frontière et ne demande qu'à transmettre à qui peut recevoir ... Il en est de même pour l'élève *traditionnel* dont l'humilité, le travail et la dévotion sont l'éternelle condition.

En conclusion, malgré la diversité des formes qu'elle revêt, la tradition est aussi présente en Orient qu'en Occident - en Inde qu'en France. Alors, pourquoi ce besoin de rêver ce que nous possédons déjà ? N'est-il pas suffisant d'apprécier la musique traditionnelle indienne pour sa beauté intrinsèque ? «Le rêve oriental de l'Europe ne vaut pas mieux que le rêve occidental de l'Asie.»⁴

Patrick MOUTAL

Docteur en musique
Université Hindoue de Bénarès

¹ *Zakir Hussain, un Prince de Tablas* Jazz Hot, No.399, Avril 1983.

² *Zakir Hussain, un Prince de Tablas* Jazz Hot, No.399, Avril 1983.

³ *Zakir Hussain, un Prince de Tablas* Jazz Hot, No.399, Avril 1983.

⁴ *L'Orient sans Miracle*. Article de Monsieur Maurice Fleuret. Le Nouvel Observateur, 25/02/74.