



**HAL**  
open science

**Isabelle Clinquart, Musique d'Inde du Sud : petit traité  
de musique carnatique (Paris : Cité de la Musique/Actes  
Sud)**

Christine Guillebaud

► **To cite this version:**

Christine Guillebaud. Isabelle Clinquart, Musique d'Inde du Sud : petit traité de musique carnatique (Paris : Cité de la Musique/Actes Sud). Cahiers d'ethnomusicologie, 2002, 15. hal-01891142

**HAL Id: hal-01891142**

**<https://hal.science/hal-01891142>**

Submitted on 9 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Enfin on peut s'étonner que la bibliographie ignore des chercheurs français comme Evelyne Falck ou Laurence Delaby, et ne mentionne pas l'importante contribution du musicologue soviétique A. Smirnov, publiée en 1961 sous le titre *Mongol'skaja narodnaja muzyka*, Moscou, Sovjetskij Kompositor et comportant une classification des différents genres musicaux illustrée par environ 200 notations sur portée.

Mireille Helffer

---

**Isabelle CLINQUART: *Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique.*** Arles: Actes Sud / Paris: Cité de la Musique, 2001. 178 p., avec un CD.

Voici un livre bienvenu pour le lecteur francophone qui ne disposait jusqu'ici d'aucun ouvrage général et synthétique sur la musique classique du sud de l'Inde abordant en sept courts chapitres à la fois son évolution historique, sa théorie esthétique (théorie des *rasa*), son système musical (théorie des *raga* et des *tala*, règles d'improvisation), les modalités de son apprentissage, ses instruments ainsi que la description générale du déroulement d'un concert. Le résultat mérite toute notre attention; il suffit pour s'en convaincre de constater la production toujours plus florissante de disques consacrés à cette musique ainsi que le succès que rencontrent depuis quelques années les musiciens carnatiques lors de leurs passages sur les scènes européennes. Il semble que la musique carnatique connaisse un tournant au niveau de sa diffusion internationale – bien qu'elle s'inscrive déjà en Inde dans de larges réseaux comme celui des cassettes, des disques et de la transmission radiophonique. Le livre d'Isabelle Clinquart est d'ailleurs publié à l'occasion du festival «Latitudes Vilette» consacré à l'Inde du Sud qui s'est tenu en juin 2001 réunissant de très nombreux artistes originaires des États du Tamilnadu et du Kérala (chanteurs et instrumentistes carnatiques, orchestres de temple), et incluant aussi des démonstrations d'art martial, de théâtre, de danse classique et même d'un rituel de transe pour la déesse...

Si l'intérêt accru pour la musique carnatique parmi le public occidental est relativement récent, l'approche musicologique est, quant à elle, ancrée dans une longue tradition de recherche, en tout premier lieu dans les universités indiennes et anglo-saxonnes. Il est bien évidemment impossible de mentionner ici l'ensemble des ouvrages et revues spécialisées dans ce domaine; retenons seulement que l'abondance de cette littérature s'explique en partie par des éléments contextuels relatifs à l'enseignement de cette musique. Aujourd'hui en Inde, il y a bien des façons d'apprendre la musique carnatique, avec un ou plusieurs maîtres, chez lui ou dans une école, individuellement ou en groupe, en notant, sans noter, en amateur ou dans un but professionnel... Fait important: l'apprentissage de la musique et son approche théorique ne sont pas dissociés dans le cadre des universités indiennes. Ces départements de «musique» forment, à la manière de nos conservatoires, des

professionnels en musique carnatique (chanteurs et instrumentistes), et l'approche théorique de la musique, bien que secondaire, fait partie intégrante de la formation. L'université de Madras, reconnue comme la plus prestigieuse du sud du pays, dispense notamment des cours d'histoire de la musique (biographies des grands compositeurs carnatiques, évolutions historiques des règles de composition...), d'apprentissage des bases du solfège occidental (écriture sur portée principalement) et des séminaires de «*folk music*»<sup>1</sup>. Ainsi, l'université intègre la démarche réflexive qui fait de tout musicien potentiellement aussi un musicologue. De la même manière, les musicologues indiens sont aussi de grands praticiens de la musique. Ceci explique en partie l'immense bibliographie sur la musique classique, en langues indiennes et en anglais. Les musiciens carnatiques écrivent et donnent des conférences, les musicologues pratiquent et font des démonstrations chantées de leurs analyses.

Du côté de la recherche anglo-saxonne, on retrouve assez largement cette même imbrication entre pratique et théorie, en référence semble-t-il à cette fameuse «*bi-musicalité*» que prônait Mantle Hood. Le livre de Clinquart est aussi le fruit d'une double expérience, celle d'une actrice-danseuse et musicienne ayant une longue pratique du *kathakali* et de la musique carnatique, et celle d'une musicologue qui nous livre ce précis théorique.

L'ouvrage débute sur les convictions intimes de l'auteur que «*toute musique est un langage de l'émotion [...]*» et que son appréciation «*ne nécessite pas une connaissance technique préalable*», propos universalisant qui mériterait sans doute d'être discuté...

Pourtant, loin de s'adonner par la suite à la généralisation abusive ni même à une écriture exaltée, malheureusement trop souvent de mise dans la littérature sur les arts classiques de l'Inde, Isabelle Clinquart nous présente un véritable précis de musique carnatique (un «*petit traité*», selon le sous-titre de l'ouvrage) où est donnée une large place à la théorie musicale, à son évolution et à sa transmission. Le «*langage de l'émotion*» de la musique indienne, encore abstrait pour le lecteur au début de l'ouvrage, est défini pas à pas à travers l'Histoire, dans les théories musicales (un discours finalement assez technique) et à partir de son mode d'apprentissage. En ce sens, ce livre constitue une solide référence pour l'amateur de musique indienne ou pour le mélomane qui souhaite, par exemple, repérer les instruments et leurs fonctions musicales, pénétrer plus à l'intérieur du système musical (construction interne des cycles rythmiques, classification des *raga*), des règles de composition (formes, improvisation) et dans l'univers de leurs compositeurs (chronologie, apports à la tradition, nature des textes). En plus d'un glossaire plutôt bien conçu dans le choix de ses entrées, voilà l'auditeur francophone disposant de clés d'écoute précises pour apprécier cette musique. Soulignons aussi le travail de synthèse discographique (en fin d'ouvrage) présentant une sélection de publications classée par «*compilations*», «*musique vocale*» et «*musique instrumentale*». Cette dernière à l'avantage d'inclure les instruments récemment intégrés à la tradition

<sup>1</sup> L'expression désigne communément ce vaste ensemble des musiques «*non classiques*» du Sud de l'Inde. Le partage entre «*folk*» et «*classical*» trouve son équivalent en français dans les catégories de «*populaire*» et de «*savant*».

comme la guitare, la mandoline électrique ou le saxophone. Il manque malheureusement la date de publication de chaque enregistrement ! Même remarque pour les quelques références bibliographiques données en fin d'ouvrage !

Pour le chercheur, le livre est surtout une bonne synthèse de la théorie carnatique, mais, qui risque toutefois de faire double emploi par rapport aux ouvrages de langue anglaise de même type déjà nombreux ! Seule « La leçon de musique » (pp. 89-93) attirera cependant sa curiosité : quatre courtes pages, imprimées dans une graphie différente (en italique) où l'auteur ne se contente plus d'énoncer à la manière encyclopédique les règles et fondements de la musique carnatique, mais s'implique personnellement en relatant une classe de chant avec son maître. Véritable bouffée d'air par rapport au reste du texte, c'est dans ces quelques pages que l'expérience ethnographique de l'auteur se laisse enfin entrevoir, afin de mieux saisir les particularités et l'importance du mode de transmission de cette musique. Les questionnements personnels de l'auteur, ses attentes et ses incertitudes sont souvent plus significatifs que des énoncés qui restent parfois abstraits pour le lecteur comme « le système traditionnel de transmission [...] : la musique en tant que voie spirituelle » (p. 69). Nous reviendrons sur ce point.

Le texte est accompagné de nombreuses annexes (retranscriptions et traductions de compositions chantées, présentation chronologique des principaux compositeurs et table récapitulative du système rythmique) ainsi que d'un disque encarté, compilant pièces vocales et instrumentales publiées initialement dans différentes maisons de disques indiennes et occidentales. Il est cependant dommage que le texte n'intègre pas plus systématiquement des références précises aux enregistrements présentés. On trouve certes en annexe un commentaire rapide de la sélection, mais celle-ci n'assure pas réellement sa valeur illustrative et didactique. Ainsi, il paraît difficile de cerner un discours sur les émotions (*rasa*) par la seule énumération des *raga* qui les expriment (ex. p. 54). On comprend que l'auteur n'ait pas voulu intégrer de transcriptions musicales (l'ouvrage s'adresse au grand public), ni surcharger le texte d'une annexe supplémentaire du type « fiche d'identité de quelques raga » ; mais la sélection faite dans le disque d'accompagnement aurait pu davantage être pensée en relation avec le texte.

Cet ouvrage de synthèse des traits généraux de la musique carnatique qui se fonde essentiellement, rappelons-le, sur des publications anglo-saxonnes, aurait pu éviter néanmoins quelques imprécisions.

Une première remarque a trait au vocabulaire employé. Bien que l'auteur démontre le souci de retranscrire les principaux termes vernaculaires et leur traduction (complétés par un glossaire final), on regrettera néanmoins certaines approximations conceptuelles. Quelques exemples :

- La musique carnatique est une musique « monodique » et non « mélodique » (p. 14) dans le cas précis où on l'oppose à la conception harmonique de la musique occidentale.
- Le concept de *rasa* désigne plus précisément l'« émotion » esthétique que le « sentiment » (p. 14 et entrée du glossaire « *navarasa* »). Là aussi, l'auteur emploie les termes de façon équivalente alors que le sanscrit les désigne par des termes strictement distincts (*bhava* et *rasa*).

- Concernant le vocabulaire rythmique, le terme de «frappe» est plus précis que celui de «battements» (p. 14), ce dernier désignant plus généralement dans le vocabulaire musicologique des rapports acoustiques.

Nous pensons que certains termes sanscrits auraient pu être traduits de façon plus systématique :

- Les termes décrivant chacun des procédés stylistiques d'ornementation et de phrasé, d'ailleurs très bien exposés par l'auteur (pp. 55-60), auraient mérité d'être traduits mot à mot ; il constituent en effet les principaux concepts théoriques formant le discours sur l'expressivité musicale, dimension essentielle de cette musique.
- De même, les termes désignant les cellules internes aux cycles rythmiques n'ont pas été traduits. Il est dommage que le lecteur soit privé de toute leur épaisseur métaphorique : cellules *anga* («membres»), cellule-type *laghu* («rapide, léger»), classe *jati* «espèce»...
- Il en est de même des noms de cycles. Ainsi, le *tala adi* (p. 65) qui signifie «cycle premier, supérieur», étymologie qui pourtant en dit long sur le fait qu'il soit le cycle le plus employé dans le répertoire.

Notons enfin quelques informations erronées qui mériteront d'être corrigées si l'ouvrage est republié :

- Le *tala rupaka* n'est pas un cycle *chaturasra jati tripata* (p. 66), correspondant à la description du *tala adi* ( $4 + 2 + 2 = 8$ ), mais bien un *chaturasra jati rupaka* ( $2 + 4 = 6$ ).
- Dans le chapitre sur les instruments de musique – d'ailleurs assez inégal quant à la précision organologique, aux techniques de jeu et à la fonction respective de chaque instrument dans la formation – une erreur concerne l'accord du violon. L'auteur décrit chacune des cordes dans un ordre inversé et donc dans des rapports d'intervalle «décalés». Du grave (la première corde) à l'aigu (quatrième corde), l'accord du violon carnatique est en réalité : *Sa* (degré le plus grave, tonique) – *Pa* (quinte) – *Sa* (octave supérieure) – *Pa* (quinte supérieure).

Hormis ces quelques détails, cet ouvrage reste une bonne synthèse de ce que l'on peut lire, parfois de manière plus éparpillée, dans la littérature anglophone. L'auteur en hérite parfois certains automatismes de langue lorsqu'elle appelle par exemple *folk music* ce vaste ensemble de musiques que l'on désigne en français par «populaires» et non par «folkloriques» (p. 66) !

Nous terminerons sur une question sans doute plus importante. Les musiques classiques de l'Inde sont souvent décrites à travers leurs systèmes musicaux, leur histoire millénaire et leur «spiritualité» ; mais bien souvent, ces écrits éclipsent de l'exposé la longue expérience de l'auteur auprès des musiciens, qui se trouvent eux-même noyés dans un format d'écriture impersonnelle où seuls transparaissent les textes sanscrits de théorie musicale. Il est clair que l'ouvrage d'Isabelle Clinquart ne prétend à pas plus qu'une présentation générale et synthétique de la musique carnatique ; on peut cependant s'interroger sur ces quelques pages d'italiques, glissées dans le corps du livre et correspondant à une description d'une séance d'apprentissage (en l'occurrence la sienne) avec un maître, ce musicien qu'elle se devait,

on le comprend, de faire figurer dans son livre. S'agirait-il d'une prise de conscience d'un certain «décalage» existant entre la rigidité du format dont nous parlons et l'expérience ethnographique ? Espérons que ce type d'«incursion italique» deviendra un jour le corps principal d'un texte dans lequel nous entendrons (enfin) parler les musiciens carnatiques de leur art.

Christine Guillebaud

---

**Francesca CASSIO: *Percorsi della voce. Storia e tecniche esecutive del canto dhrupad nella musica classica dell'India del Nord*. Coll. Recherche di Etnomusicologia 7. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2000.**

Septième volume de la collection «Recherches en ethnomusicologie» dirigée par Ignazio Macchiarella chez Ut Orpheus, *Percorsi della voce* («Parcours de la voix») présente une étude sur le chant *dhrupad*, un des genres principaux de la musique classique de l'Inde du Nord, qui vit le jour au XV<sup>e</sup> siècle et «est aujourd'hui une tradition archaïque, apanage de rares amateurs et interprètes» (p. IX).

Le texte de Francesca Cassio, qui se consacre depuis des années à l'étude du *dhrupad*, qu'elle chante d'ailleurs elle-même, est le fruit d'un travail soigné et rigoureux. Il s'agit d'une contribution précieuse qui situe d'emblée l'ethnomusicologie italienne (jusqu'alors intéressée de façon plutôt sporadique à la tradition indienne) dans le débat international sur la musique hindoustanie.

L'approche scientifique de l'auteur, mûrie au long d'une vaste recherche sur le terrain, se double de son expérience en tant que musicienne, élève d'Amelia Cuni et surtout de Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, un des plus célèbres chanteurs actuels de *dhrupad*, représentant d'une des plus anciennes lignées de musiciens dans la tradition classique hindoustanie.

*Percorsi della voce*, à l'origine une thèse en ethnomusicologie à l'Université de Rome La Sapienza, constitue désormais une référence essentielle dans la littérature scientifique italienne sur la musique indienne. L'ouvrage s'organise en six sections où sont exposées l'histoire et la technique d'exécution du *dhrupad* dans le style de Fahimuddin Dagar.

Le premier chapitre présente un aperçu historique de ce genre musical à partir de sa forme dévotionnelle d'origine qui se développa dans les temples du Vraj (le *haveli dhrupad*), jusqu'à son épanouissement et son déclin comme musique de divertissement dans les cours hindoues et musulmanes de l'Inde du Nord, soit une période allant du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le chapitre suivant, l'auteur illustre brièvement les bases théoriques sur lesquelles est fondée la musique classique hindoustanie en définissant les concepts de *rāga* et de *tāla* pour s'arrêter plus particulièrement sur la description de l'exécution du *rāga* dans le *dhrupad*, en exposant les moyens théorico-artistiques qu'elle utilisera dans les chapitres suivants.