

William Tallotte

## L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des *nâgasvarakkârar*, hautboïstes sud- indiens

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

William Tallotte, « L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des *nâgasvarakkârar*, hautboïstes sud-indiens », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012. URL : <http://traces.revues.org/index4568.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : ENS Éditions  
<http://traces.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://traces.revues.org/index4568.html>  
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Cet article a été téléchargé sur le portail Cairn (<http://www.cairn.info>).



Distribution électronique Cairn pour ENS Éditions et pour Revues.org (Centre pour l'édition électronique ouverte)  
© ENS Éditions

# L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des *nâgasvarakkârar*, hautboïstes sud-indiens

WILLIAM TALLOTTE

Juillet 2002<sup>1</sup>, un concert de *periya mêlam*<sup>2</sup> se prépare dans une petite ville du Tamil Nadu. En retrait de la scène, dans une pièce humide et exigüe, deux joueurs de hautbois *nâgasvaram*<sup>3</sup>, S.R.D.M. Sivaraj et son frère cadet Mohan, sont assis en tailleur sur une natte. Ils se passent tour à tour un petit miroir afin d'ajuster la fine pellicule de talc qui recouvre leur visage. Sivaraj paraît excessivement tendu. Sans même que je ne l'interroge, il m'explique que le moment prévu pour le concert n'est pas de bon augure et qu'il devra éviter, outre les registres extrêmes, toute prise de risque lors des passages improvisés. Il craint en effet que son imagination ne lui fasse défaut et que sa réputation n'en souffre. À la fin du concert, pourtant, il semble avoir retrouvé sa tranquillité : il me confie que ses doigts, très docilement, sont venus pallier les carences de son imagination. Que veut-il dire au juste? Sans doute que les automatismes qu'il a assimilés et incorporés à travers la pratique de son instrument lui ont ici permis de faire illusion en substituant, pour reprendre les mots de John Baily, une « improvisation de routine » à une « improvisation inspirée » (During, 1987a, p. 23). Quelques incertitudes demeuraient pourtant : les musiciens présents avaient-ils décelé quelque chose? Si oui, avaient-ils été indulgents dans leurs commentaires? Leurs propos s'étaient-ils propagés?

- 
- 1 La translittération des termes tamouls et sanskrits est ici simplifiée – sans signes diacritiques. Seul l'accent circonflexe, hormis dans la bibliographie, est utilisé afin de distinguer les voyelles longues des voyelles courtes : *â* long de *a* court par exemple.
  - 2 Le *periya mêlam* (« grand orchestre ») est un ensemble de sonneurs-batteurs (hautbois *nâgasvaram*, tambours *tavil*, cymbales *tâlam* et bourdon) spécialisé dans le domaine musical savant (karnatique) et traditionnellement attaché aux temples hindous de hautes castes.
  - 3 Du terme sanskrit *nâgasvara*, tamoulisé *nâgasvaram*, qui peut signifier, parmi d'autres possibilités : « la voix du serpent » (Tallotte, 2007, p. 269). On rencontre aussi, pour le même instrument, les termes *nâgasuram*, *nâdasvaram* et *nâyanam*.

Ce bref récit nous permet de penser que l'improvisation est aussi, et précisément au sein des traditions karnatiques où celle-ci est avérée, discutée et partiellement théorisée, un élément de reconnaissance sociale. Il nous permet aussi de supposer que l'improvisation, comme acte intentionnel, élaboré et vécu en fonction de normes culturelles et musicales données, soumet d'emblée le musicien au jugement esthétique de ses auditeurs et, au-delà de ce cercle restreint, par un jeu de concurrences et de complémentarités, d'amitiés et d'antagonismes, à une forme, plutôt diffuse, souvent partielle, de contrôle social. Quelques questions viennent de fait à l'esprit : comment les musiciens répondent-ils aux contraintes, aux risques et aux enjeux que ces pressions psychologiques sous-tendent ? En jouent-ils ou s'en servent-ils dans la construction de leur image ou de leur statut – a fortiori dans une société de castes où ils se trouvent engagés, en tant que spécialistes, dans divers réseaux d'interaction et d'interdépendance<sup>4</sup> ? Mettent-ils en œuvre des stratégies, musicales ou extra-musicales, qui leur permettent de tirer, artistiquement, socialement et économiquement, leur épingle du jeu ? Je propose dans ce texte, à partir d'une enquête circonscrite et quelques exemples choisis<sup>5</sup>, de voir quel peut être l'impact des configurations sociales sur l'improvisation musicale – comprise ici comme pratique située<sup>6</sup> plutôt que compétence préalable à l'action. On se demandera par ailleurs, *in fine*, quel peut être l'apport d'une telle démarche sur le plan théorique.

## Improviser en pays tamoul : quelques repères

### *Les termes*

Aucune entrée ne renvoie aux termes « improviser », « improvisation » ou « improvisateur » dans les dictionnaires sanskrits et tamouls. Les joueurs de *nâgasvaram* emploient ici un autre vocabulaire : les mots sanskrits *kalpana* (« imaginé », « qui prend forme dans l'imagination ») et *manodharma* (« loi / devoir du cœur ») ; leur version tamoulisée (*karpanai* et *manodarumam*) ; ou encore, mais plus rarement, le mot tamoul *ennam* (« pensée », « intention »,

---

4 Rappelons que la caste (*jâti*) demeure un point essentiel dans la compréhension du système social indien, même si les problématiques, bien sûr, doivent sans cesse être réajustées (Fuller, 1996).

5 L'enquête et les exemples dont il est ici question sont issus d'un travail de terrain débuté en 2000-2001 dans le cadre d'une thèse de doctorat (Tallotte, 2007). Ce travail, bien classiquement, a consisté, sur des périodes allant de quelques mois à un an, à partager la vie des musiciens, à enregistrer leur parole et, bien entendu, leur musique.

6 Je fais ici référence à la notion « d'action située » développée par les spécialistes de l'intelligence artificielle et, plus précisément, à la discussion de cette notion en sociologie (Fornel, 1993 ; Quéré, 1997) et en ethnomusicologie (Laborde, 1999).

«imagination»). Le flou que pourrait générer cette absence de correspondance lexicale se dissipe assez vite dans la mesure où ces termes ne sont employés ici qu'en référence à des formes musicales où l'interprète trouve effectivement un champ de liberté étendu : l'*âlâpana*, le *pallavi*, le *kalpana svara* et le *rakti*<sup>7</sup>. La disponibilité sémantique des mots *kalpana*, *manodharma* et *ennam* est donc compensée par leur mise en relation systématique avec des termes plus spécialisés qui appartiennent exclusivement, dans leur emploi moderne au moins, au domaine musical. L'existence de cette double terminologie permet par ailleurs de mieux comprendre pourquoi le domaine sud-asiatique, avec l'iranien et le jazzistique, a joué un rôle central dans le développement des recherches sur l'improvisation musicale (Nettl, 1998, p. 3-4).

Une approche historique et critique montre toutefois que l'emploi des termes *kalpana* et *manodharma*, au sens d'improvisation musicale, ne remonte en Inde du Sud qu'aux années 1940-1950 avec les publications du professeur Pitchu Sambamurthy<sup>8</sup>. L'enquête de terrain semble le confirmer : les musiciens les plus âgés penchent en effet pour un usage récent – ce qui n'empêche pas que divers mots ou qualificatifs aient été de tous temps employés pour rendre compte des aptitudes nécessaires à l'exécution des formes musicales susmentionnées. Mais s'il y a lieu d'insister sur ce point, c'est que Sambamurthy a sans doute proposé ces termes – voire inventé ces termes (Kassebaum, 2000, p. 98) – afin de classer et d'expliciter les formes musicales karnatiques en opposant, sur les traces de ses contemporains occidentaux, musique improvisée (*kalpana sangîta* ou *manodharma sangîta*) et musique composée (*kalpita sangîta*). Cette opposition, sans être erronée<sup>9</sup>, ne rend compte ni de cette part de flexibilité qui distingue l'exécution d'une composition, ni des éléments stables qui caractérisent le jeu improvisé. Or, justement, la musique karnatique et les genres qui s'y rattachent jouent effrontément des frontières et des cadres que toute tentative de clivage aurait superficiellement figés.

### *Improvisation, modèle, modalité*

La notion de modèle<sup>10</sup> (Nettl, 1974, p. 12 ; Lortat-Jacob, 1987) que mettent en avant les études sur l'improvisation paraît pertinente dans le contexte

7 Pour un descriptif et une analyse de ces formes dans la tradition du *periyâ mêlam*, voir Tallotte (2007, p. 132-136 et p. 235-248).

8 Voir par exemple Sambamurthy (1994, p. 29-33).

9 Il paraît cependant plus juste d'opposer l'interprétation (au sens d'exécution d'une pièce composée) à l'improvisation plutôt que la composition à l'improvisation, qui relèvent, malgré un rapport au temps distinct, d'une activité créatrice plutôt similaire (Nettl, 1974, p. 6 ; During, 1987b, p. 33-36).

10 Ou encore de « référent » (Pressing, 1998, p. 52-53) ou de « point de départ » (Nettl, 1998, p. 12-16).

karnatique, au moins pour rendre compte des éléments qui préexistent au jeu et permettent à l'improvisateur d'improviser. Elle l'est d'autant plus lorsqu'elle est soutenue par le concept de modalité<sup>11</sup>. Sans entrer dans le détail, soulignons seulement que les modèles utilisés et développés par les joueurs de *nâgasvaram* s'appuient explicitement sur les aspects normatifs de la modalité karnatique : tempérament (*sruti*), échelles ascendantes et descendantes (*ârohana/avarohana*), ornementation (*gamaka*), formules mélodico-rythmiques types (*prayoga*), etc. Plus encore que dans d'autres traditions modales (arabe, turque, iranienne), c'est ici le mode mélodique (*râga*) qui induit et génère l'ensemble des modèles nécessaires au musicien pour qu'il puisse créer sur l'instant une proposition musicale à la fois nouvelle et conforme aux règles culturellement définies. Aussi le respect, la mise en valeur et le renouvellement des paramètres techniques du mode s'imposent-ils comme la condition première d'une improvisation réussie. En deçà de ce programme, en fonction du contexte, des situations et des personnes présentes, un musicien sait qu'il encourt le risque d'être sévèrement critiqué.

Pour autant, l'improvisation ne peut se résumer à un montage chaque fois renouvelé de modèles dont le but ultime serait d'obtenir telle ou telle configuration selon telle ou telle situation. Il s'agit aussi, au-delà des conditions antécédentes à l'action, de toucher l'auditeur en donnant vie au mode (c'est une possibilité) dans le dévoilement sensible et soudain de sa forme (*rûpa*). Or l'analyse fait ici défaut : il se passe bien quelque chose mais les mots ne permettent ni de l'exprimer ni de l'expliquer. Il n'en reste pas moins que cet indicible, cet état émotionnel qui naît d'une performance réussie et que les Indiens du Sud nomment *bhâva*<sup>12</sup>, est au cœur de ce questionnement – de cette crainte passagère ressentie par Sivaraj avant ce concert que les conjonctions planétaires avaient désigné comme de mauvais augure. Il avait compris que s'il pouvait rester maître des aspects techniques et moteurs de l'improvisation, sa chance de communiquer ce soir-là une quelconque émotion au travers d'une *improvisation inspirée* risquait pourtant de lui échapper.

*Le statut de l'improvisateur : hiérarchie professionnelle et hiérarchie sociale*

Au sein d'une troupe, un joueur de *nâgasvaram* exerce soit la fonction de leader, soit celle d'accompagnateur. Le leader, qu'il soit le maître, le père ou le frère aîné du second, a toujours la charge et l'initiative des séquences improvisées : il joue en solo l'ensemble des *âlâpana* et devance son parte-

---

11 Sur ce concept, voir par exemple Tran Van Khê (1990).

12 Terme qui correspond assez bien à ce que d'autres cultures ont également nommé afin d'exprimer cet état si caractéristique : *bâl* et *tarab* dans le monde musulman, *duende* dans le flamenco.

naire dans l'élaboration et le développement du *pallavi*, du *rakti* et du *kalpana svara*. L'accompagnateur, quant à lui, rejoue de mémoire les phrases proposées, en hétérophonie ou non, tantôt à l'identique, tantôt en proposant une variante. Le leader-improvisateur s'impose donc comme l'unique garant et de la conformité du mode et de sa valeur expressive. Cette responsabilité majeure lui donne d'autres droits : il est aussi celui qui reçoit les distinctions, décide des opportunités de jeu, signe les contrats, perçoit l'argent, etc. Il a de fait un statut plus haut que celui des autres membres de la troupe<sup>13</sup>. En ce sens, on l'appelle *vidvân* (« maître », « expert »), terme qui suppose le respect, plutôt que *mêlakkârar* (« joueur de *mêlam* »), terme plus vague, qui désigne tout musicien affilié à une troupe de sonneurs-batteurs.

Mais si le statut d'improvisateur est noué à une hiérarchie professionnelle, il l'est autant à une hiérarchie sociale. Rappelons que la musique, dans ce contexte hindou, est d'abord une activité de spécialiste s'inscrivant « à un niveau donné de la société, et dans un rapport défini avec d'autres castes » (Tarabout, 1993, p. 256). Dans un contexte rituel, par exemple, le statut du hautboïste ne peut être envisagé qu'en fonction des acteurs et des castes concernés (prêtres, chantres, administrateurs, etc.) et d'un ensemble de conventions sociales liées à l'organisation générale du culte. Dans un contexte séculier, en revanche, tel celui du concert moderne, ce statut est renégoциé au regard de situations nouvelles où les institutions de patronage, les médias, les réseaux de diffusion, etc. se substituent partiellement aux logiques traditionnelles. Chaque contexte suppose donc des exigences musicales distinctes : improviser là ou ailleurs ne relève pas exactement de la même activité.

Au-delà des contextes de jeu, le statut de l'improvisateur dépend aussi de sa caste. Au Tamil Nadu, un discours récurrent tend à gommer la diversité des configurations géographiques en opposant hautboïstes de caste *isai vêlâlar* (« *vêlâlar* de la musique », par extension « cultivateur de musique ») et hautboïstes issus d'autres castes (*maruttuvar*, *naidu*, *kambâr*, etc.) en s'appuyant sur le constat suivant : tandis que la caste *isai vêlâlar* est une caste de musiciens professionnels uniquement, les autres castes intègrent d'autres métiers (barbier, médecin traditionnel, etc.). Un musicien non *isai vêlâlar*, hormis quelques artistes, est donc a priori considéré comme dilettante – idée injuste puisque ces musiciens n'exercent que rarement une deuxième activité. L'argument qui instruit ce désaveu est ainsi justifié : l'excellence, question d'environnement, de temps et de moyens, ne peut s'épanouir que

13 Sauf lorsque un joueur de *tavil* joue sur invitation. Dans ce cas, celui-ci acquiert un statut pouvant égaler celui du premier hautboïste.

dans cet espace clos et protégé des lignages, où toutes les énergies peuvent se focaliser sur l'acte musical et le raffinement permanent de son contenu. Dans cette quête, où chacun cherche reconnaissance et légitimité, l'improvisation semble jouer un rôle fondamental. On s'empressera en effet de souligner qu'Untel est bon improvisateur, fait ordinaire pour un musicien *isai vèlâlar*, extraordinaire pour un musicien non *isai vèlâlar*. Le statut individuel peut donc – parfois – compenser le statut de caste.

## Risques et enjeux

### *La question modale : l'exemple de l'âlâpana*

L'*âlâpana*, dans sa version sud-indienne, est une forme improvisée, non mesurée, au rythme libre, qui permet aux musiciens de présenter un mode (*râga*) sous ses différents aspects et suivant un parcours formel plutôt bien balisé (Viswanathan, 1977 ; Tallotte, 2007, p. 236-241). Si les joueurs de *nâgasvaram* partagent cette forme avec l'ensemble des musiciens karnatiques, ils se considèrent toutefois comme ses plus légitimes représentants. Au point que certains chanteurs karnatiques, et non des moindres, revendiquent volontiers l'influence des maîtres hautboïstes : G.N. Balasubramaniam (1910-1965), Semmangudi Srinivasa Iyer (1908-2003) et bien d'autres. Leur expérience des contextes rituels joue ici en leur faveur : les processions des fêtes de temple leur imposent par exemple, chaque jour et pendant plusieurs heures, le jeu d'un même mode (Tallotte, 2007, p. 117-128). Dans tous les cas, au temple comme au concert, l'*âlâpana* relève d'abord d'une pratique où les musiciens ne cessent d'osciller entre rigueur d'exécution et liberté d'expression : rigueur, car le jeu d'un *âlâpana* nécessite des techniques de développement qui supposent un traitement quasi mathématique des modèles mnémotechniques de base – par expansion, symétrie, permutation, etc. ; liberté, car l'application de ces techniques sert moins l'idée d'une vérité préexistante qu'un point de départ nécessaire à un cheminement où la maîtrise se doit de côtoyer l'invention.

Le risque, on l'aura compris, naît ici pour le musicien de cet équilibre, toujours fragile en termes de recevabilité, entre immobilisme et innovation. Un musicien qui s'en tiendrait à une improvisation trop conventionnelle, même de bonne tenue, pourrait être suspecté de désinvolture : certains y liraient une absence d'imagination, si ce n'est de l'incompétence, d'autres un manque de respect envers le public, voire, en contexte rituel, envers les dieux. Inversement, l'audace requiert de la mesure. Car au-delà d'une certaine limite, un musicien peut se mettre en péril. À cet égard, et qui plus est

dans l'*âlâpana*, le respect des règles modales joue un rôle essentiel. Ce que confirme le joueur de *nâgasvaram* Injikkudi M. Subramaniam :

Chaque mode est assimilé grâce à des exercices pratiques et à l'apprentissage de compositions [dans un même mode]. On apprend ensuite à combiner, à développer [...]. Peu à peu, quelque chose se fixe dans l'esprit [...]. Et puis l'on sait que le mode est installé, qu'il n'est plus possible de le confondre avec un autre. C'est important, car sans cette connaissance, la confusion est inévitable. (Extrait d'entretien, Tiruvarur, août 2001)

Si cette notion de confusion, et au-delà d'empiètement, est valable pour l'ensemble des musiques modales (During, 1987a, p. 17), elle me paraît spécialement pertinente dans le cadre de la musique karnatique puisque, comparativement à d'autres traditions, le nombre de modes comptant une échelle proche ou similaire y est spécifiquement élevé<sup>14</sup>. Au regard de la pratique actuelle, le nombre de modes pratiqués par les hautboïstes des grandes lignées *isai vèlâlar* rejoint celui des meilleurs musiciens karnatiques (une centaine environ) et le dépasse assez largement lorsque ces hautboïstes jouent régulièrement pour les fêtes des temples les plus importants ou, mieux encore, lorsque ceux-ci sont attachés depuis plusieurs générations à un même temple. La raison en est simple : le répertoire qui accompagne les grandes fêtes de temple, tel le *brahmotsava*, suit un système de prescriptions orales qui met en relation actions rituelles et critères musicaux – parmi lesquels le critère modal. Les musiciens, contrairement à ce qui se passe en situation de concert, ont ici l'obligation de se soumettre aux usages. Quoi qu'il en soit, le problème posé par la connaissance des modes (du côté des musiciens) et leur appréciation (du côté des auditeurs), voire leur identification, est toujours épineux, car des notions d'écoles – notions souvent polémiques – entrent en ligne de compte. L'empiètement d'un mode sur l'autre dans le domaine de l'improvisation n'est donc pas seulement une question de compétence.

Par exemple, les *âlâpana* joués par Achalpuram S. Chinnatambi, maître hautboïste du temple Natarâja de Chidambaram, renvoient à deux catégories d'appréciations : d'un côté celles qui soulignent leur beauté, leur originalité et leur conformité à l'école de Chidambaram ; de l'autre, celles qui questionnent leur liberté vis-à-vis des normes propres aux milieux karnatiques et citadins actuels. Opposition que résume bien le musicologue B.M. Sundaram :

14 Parmi les soixante-douze échelles musicales karnatiques de base, la quinzième (*mâyâmâlava-gaula*) renvoie par exemple, au regard des sources écrites, à une centaine de modes distincts (Kaufmann, 1976, p. 117-168). En pratique, dix à quinze de ces modes sont régulièrement joués : *gaula*, *bhûpâlam*, *bauli*, *sâvêri*, etc.



Il y a quelques décennies encore, chaque lignage avait sa manière d'exposer un mode [via l'*âlâpana*]. Quelques musiciens ont néanmoins conservé les caractéristiques musicales de leur lignage : Injikkudi M. Subramaniam, Achalpuram S. Chinnatambi... Mais la musique karnatique s'est standardisée, sous l'influence des concerts, de la radio, de la télévision, des cassettes audio... Les écoles représentées par ces musiciens sont donc diversement acceptées : celle de Subramaniam l'est bien car proche du modèle vocal de l'école de Tanjore ; celle de Chinnatambi, beaucoup plus instrumentale, l'est moins. (Extrait d'entretien, Pondichéry, août 2001)

Il apparaît donc, au-delà de critères relatifs à la compétence, que l'improvisation – en l'occurrence modale – est aussi un problème de communication : le message doit être identifiable et conforme au modèle idéal, indifféremment de la légitimité ou du statut ontologique de ceux qui identifient (les auditeurs) en regard de ceux qui jouent (les musiciens).

### *Musiciens, patrons et institutions*

Le risque qu'il y ait critique, absence de consensus ou non-retour de l'assentiment espéré touche les musiciens de manière diverse en fonction de leur statut professionnel et social, et des objectifs qu'ils ont pu se fixer. Certains, question d'âge et/ou de notoriété, n'ont plus rien à prouver et n'attachent guère d'importance aux jugements extérieurs. D'autres, malgré une situation enviable, restent plus fragiles face aux attaques. Si Sivaraaj, pour revenir à notre exemple initial, appréhendait son concert, c'est qu'il se trouvait dans une position particulière : sa fonction de professeur de *nâgasvaram* à l'université de Chidambaram était questionnée par ceux qui n'avaient pas été choisis pour ce poste. Sivaraaj succédait à son oncle S.R.D. Vaidyanathan et beaucoup voyaient là une forme de complaisance. On remettait aussi en cause le prestige de son nom : il appartenait certes au lignage de Sembannarkoyil mais la qualité de son jeu – c'est ce qui lui revenait régulièrement aux oreilles – ne pouvait être comparée à celle de son père S.R.D. Muttukumarasvami et moins encore à celle de son arrière-grand-père S. Ramasvami, véritable icône du *nâgasvaram*. Bref, toutes ses interventions devenaient le lieu de vives controverses autour d'une question centrale : sa qualité d'improvisateur dans le domaine des formes improvisées et mesurées, notamment le *rakti* (Tallotte, 2007, p. 133-135 et p. 241-243), grande spécialité de la famille.

Ceci dit, il convient de souligner que les discussions techniques autour de l'improvisation dépassent le cadre restreint des seuls initiés. Les paroles qui en émanent sortent souvent des cours de temple et des salles de concert pour se disperser bien au-delà, selon un processus complexe, souvent indéchiffrable, où quelques idées seulement sont sélectionnées, hiérarchisées et éventuelle-

ment transformées. Or, ce sont ces idées qui semblent influencer sur l'opinion du plus grand nombre et, plus précisément, sur les choix et les décisions des principaux réseaux institutionnels : le ministère d'État supervisant les affaires administratives des temples, les associations et lobbies privés gérant salles de mariage et de concert, la radio d'État (All India Radio) et ses antennes locales, les chaînes de télévision, les maisons de disques. L'enjeu est de taille pour les musiciens, car ce sont ces opinions qui déterminent en réalité leur parcours professionnel et, par conséquent, leur pouvoir économique.

Quel rôle joue ici l'improvisation ? Il semblerait, en première approximation, que deux facteurs soient plus spécifiquement déterminants pour un joueur de *nāgasvaram* s'il veut saisir au mieux les opportunités que lui offrent ces différents réseaux. Le premier, manipulable, renvoie au savoir-faire musical : seul un improvisateur d'un niveau acceptable – niveau au demeurant tout à fait relatif – semble avoir une chance d'être reconnu au-delà d'une zone géographique qui dépasse son district. Le deuxième, héréditaire, relève de la caste et plus particulièrement de cette dichotomie qui prédomine en pays tamoul entre les hautboïstes *isai vēlālar* et les autres. Or, dans cette perspective, de nombreux patrons soutiennent abusivement que les musiciens *isai vēlālar* sont les seuls à bien jouer du hautbois – ce qui laisse présager combien la compétence a du mal à s'imposer indépendamment du statut. En creusant la question, on s'aperçoit assez vite que cette affirmation cache une autre réalité : les castes de haut rang ont toujours fait appel aux musiciens *isai vēlālar* pour accompagner leurs rituels et leurs cérémonies et perpétuent simplement cette pratique au sein des contextes de jeu qui ont émergé au xx<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les liens traditionnels d'interdépendance se sont étendus des anciens réseaux de patronage aux nouveaux. Il va de soi, comme me le disait un jour Subramaniam, que savoir-faire et statut ne peuvent être conjointement opérants que si un musicien cherche une reconnaissance au-delà des réseaux auxquels sa famille est habituellement attachée. Me rappelant ainsi que s'il s'était lui-même servi de son statut de musicien *isai vēlālar*, du prestige assigné au lignage d'Injikkudi et de son talent d'improvisateur<sup>15</sup>, son père, en revanche, s'était toujours refusé à jouer, et ce malgré de nombreuses sollicitations, au-delà des limites contextuelles qu'il (re)connaissait.

Pour autant, les exemples où statut, compétence et volonté n'ont pas permis à un musicien de s'installer durablement au sein de ces nouveaux réseaux sont nombreux. Ils résultent souvent des oppositions (parfois idéologiques)

15 Musiciens et connaisseurs le nomment volontiers Tōdi Subramaniam en référence à la qualité de ses *ālāpana* dans le mode *tōdi* et au célèbre hautboïste (Tōdi) T.N. Rajarattinam (1898-1956).

qui subsistent entre une tradition karnatique désormais citadine, essentiellement perçue comme une musique d'art (celle des musiciens de caste brahmine) et une tradition karnatique plus diffuse, restant attachée aux contextes rituels et cérémoniels hindous (celle des sonneurs-batteurs). Cette opposition renvoie à des enjeux statutaires où chaque caste travaille au maintien de ses intérêts (du côté des hautboïstes) ou de ses privilèges (du côté des musiciens karnatiques). Or, dans cette perspective, même si les soutiens politiques ont pu quelquefois contrebalancer cet effet, les joueurs de hautbois ont souvent souffert de l'hégémonie des musiciens karnatiques et brahmines au sein des institutions et des réseaux de patronage. L'exemple du hautboïste Mayuram R. Mamundya est à cet égard éloquent. L'homme, bien que considéré par ses pairs comme un improvisateur de génie, est pourtant resté méconnu des milieux karnatiques. Pour quelle raison ? Vers 1950, alors âgé d'une trentaine d'années, Mamundya décide de passer une audition à All India Radio afin d'y être engagé<sup>16</sup>. Le jour venu, le jury critique l'*âlâpana* qu'il présente : « non conventionnel », « trop long », etc. Mamundya exprime son désaccord et s'enquiert de la légitimité de ses juges. La discussion s'envenime. Mamundya quitte la salle et rentre à Mayuram. Suite à cette expérience, il prôna, sa vie durant, le boycott d'All India Radio. Mais, comme me le confiait Subramaniam, l'incompétence du jury, doublée d'un certain mépris pour les musiciens de temple, a sans doute fortement pénalisé Mamundya, privant en tout cas sa famille d'un important complément de ressources.

## Stratégies de contournement

*Techniques de substitution et d'illusion :  
l'exemple des séquences mémorisées*

Les doigts de Sivaraj étaient venus se substituer à son imagination (*manodharma*). On peut néanmoins également se demander si, au-delà des réflexes moteurs engagés, cette substitution ne renvoie pas aussi à une forme de manipulation : laisser croire que l'on improvise alors que ce n'est que partiellement le cas. On peut en effet supposer que les joueurs de *nâgasvaram*, en raison d'enjeux économiques et sociaux importants, se réservent la possibilité de mettre en œuvre des solutions de remplacement ou de contour-

---

16 Ces auditions permettent de classer les musiciens en fonction de leur prestation. Un grade (*B*, *B-High*, *A* ou *A-Top*) leur est attribué et détermine leur rémunération pour chaque enregistrement et passage sur les ondes. Sur le fonctionnement d'All India Radio au Tamil Nadu et sa politique vis-à-vis des musiciens de *periya mêlam*, voir Terada (1992, p. 161-167).

nement utilisables en temps réel pour faire face à d'éventuelles défaillances : défaut de concentration, manque d'inspiration, trous de mémoire, etc. Ces solutions, comme techniques de substitution et d'illusion, offriraient alors aux musiciens un palliatif intéressant pour réduire les risques de l'improvisation et, de facto, prévenir les critiques.

Qu'en disent les intéressés ? Sivaraj n'a jamais voulu engager la conversation au-delà de la mémorisation des aspects normatifs de la modalité karnatique et de leur agencement en situation – ce qui nous renvoie à la notion de modèle. Subramaniam, de son côté, soutient que beaucoup d'improvisateurs n'en sont pas réellement puisque, faute de connaissances suffisantes, ils se trouvent dans l'incapacité de développer un *âlâpana* plus de quelques minutes sans donner l'impression de se répéter. Il attribue cette faiblesse à un enseignement moderne institutionnalisé qui, en plus d'être sommaire en termes de contenu et de durée, prive la plupart des jeunes musiciens de cette phase essentielle où l'élève poursuit son apprentissage auprès de son maître en tant que second *nâgasvaram*. Or, c'est sans doute au cours de cette période que se construit une mémoire auditive, visuelle et gestuelle suffisamment profonde pour que les idées puissent s'épanouir et retrouver, suite à une phase plus mécaniste, un peu de spontanéité. À la question de savoir s'il est envisageable d'imaginer qu'un musicien de sa stature puisse mémoriser de longues séquences d'*âlâpana* pour ensuite les rejouer à l'identique (ou presque) en situation de jeu, il ne peut répondre. Il m'apprit seulement, fait largement connu, que les joueurs de *tavil*, à l'instar des joueurs de *mridangam* (Hulzen, 2007), mémorisent de telles séquences, les nomment et en parlent volontiers<sup>17</sup>. Face à ce silence, on peut supposer être en présence de techniques qui permettent aux musiciens, comme dans ces tours de cartes fondés sur la mémorisation de longues séries, de remplacer une séquence musicale unique et créative par une séquence mémorisée au préalable. Mais s'il vaut mieux ne pas en parler, c'est que celles-ci pourraient être perçues comme un artifice, que les musiciens, on le comprend, ne peuvent en aucun cas divulguer. L'improvisateur, comme le prestidigitateur, aurait donc, lui aussi, ses petits secrets.

En dehors des maîtres, la mémorisation partielle, voire complète, de séquences longues est verbalement avérée : beaucoup de musiciens, comme l'affirme Subramaniam, jouent et rejouent le même *âlâpana* de la même façon d'une représentation à l'autre – en s'adaptant toutefois au temps spécifique de chaque contexte : relativement fluide lors d'un concert, plus

17 Cet usage se rencontre également chez des percussionnistes non karnatiques mais influencés, pour des raisons musicales autant que sociales, par les pratiques karnatiques (Grosbeck, 1999).

morcelé lors d'un rituel. Pour autant, ce semblant d'*âlâpana* ne sera jamais consigné à l'écrit comme le serait une composition, sans doute moins pour éluder la fabrique d'une preuve irréfutable qu'en raison d'un processus de mémorisation différent : alors qu'une composition est d'emblée mémorisée, une séquence supposée improvisée serait plutôt testée, mémorisée et fixée au fil du temps et des expériences de jeu. Pour Tirunagesvaram T. Rajagopal, toutefois, la plupart des hautboïstes, même parmi les plus qualifiés, utiliseraient ce type de séquences dans leurs improvisations, sans doute moins pour l'*âlâpana* que pour d'autres formes improvisées, en particulier le *kalpana svara*. Il justifie les raisons de leur utilisation en contexte rituel au regard de la durée des processions et de leur fractionnement :

Lors des grandes processions de temple, il faut jouer plusieurs heures un même *âlâpana*. Il n'est pas possible d'être toujours en éveil. Mais si je joue, même fatigué, je dois avoir quelque chose à dire [...]. De plus, je joue face au chariot [qui transporte la ou les divinités] lorsque celui-ci s'arrête ; je me retourne et je marche [sans jouer] lorsque celui-ci avance. Je suis constamment perturbé par ces coupures. C'est donc pratique d'avoir à disposition des phrases toutes faites. Moi, ça me permet de me reposer un peu. (Extrait d'entretien, Palani, janvier 2008)

Ainsi donc, au-delà d'un stock de modèles à réinterpréter, d'un parcours modal à suivre, de mécanismes incorporés, les hautboïstes posséderaient tous, en fonction de leur compétence et de leur personnalité, des astuces techniques leur permettant de simuler ou d'affecter une spontanéité systématiquement attendue qu'ils ne sont pas toujours en mesure de pourvoir. Ces séquences mémorisées, anonymes, dissimulées, clandestines, en seraient un exemple. Leur taxinomie, ou plus simplement leur repérage, reste cependant à faire<sup>18</sup>.

#### *La mise en scène des affects : positions et gestes*

L'émergence d'une émotion, son apparition soudaine, semble résulter de facteurs interdépendants. Très sommairement : un facteur concret, relatif à la conformité et la qualité de l'exécution musicale, notamment sur le plan modal ; un facteur psychique, relatif à l'inspiration et la disposition mentale du musicien ; enfin, un facteur situationnel, relatif au contexte de jeu, à l'ambiance ainsi qu'à la réceptivité des auditeurs. Un hautboïste-improvisateur sait qu'il maîtrise le facteur concret de l'improvisation :

---

18 Travail en cours de réalisation dans lequel les musiciens sont mis à contribution afin de discuter et commenter leurs propres enregistrements (audio ou vidéo) et les résultats des analyses effectuées.

aspects mélodiques, rythmiques, formels, etc. Il sait aussi qu'un manque d'inspiration, toujours envisageable, peut être techniquement comblé par son expérience : savoir-faire, automatismes, techniques de substitution et d'illusion, etc. Il sait encore que si l'inspiration est au rendez-vous, l'émotion ne prendra corps que s'il est attentif aux réactions des auditeurs et qu'il sait y répondre sur l'instant. C'est dans cette implication, à la fois immédiate et interactive, qu'il a toutes les chances de trouver l'adhésion la plus large. Et s'il n'est pas en mesure de contrôler totalement ce qui ce passe, il sait néanmoins pressentir ces moments de grâce – d'inspiration – et en appuyer musicalement et corporellement les effets.

Le rôle joué ici par les positions de jeu et les mouvements qui les accompagnent me semble significatif. Car si celles-ci ne sont pas codifiées, elles n'en sont pas moins implicitement réglementées et suffisamment suggestives pour les musiciens et les auditeurs. Il est par ailleurs aisé de les mettre en œuvre – ou en scène – d'un point de vue technique et pratique. Trois positions de base, *grosso modo*, peuvent être identifiées :

	<i>Debout (a)</i>	<i>Assis en tailleur (b)</i>
Position basse (1)	Hautbois quasi parallèle au corps	Pavillon qui repose sur le sol
Position intermédiaire (2)	Inclinaison moyenne	Inclinaison moyenne, sans que le pavillon touche le sol
Position haute (3)	Hautbois perpendiculaire au corps	Hautbois perpendiculaire au corps

Dans tous les cas, il semblerait que seule la position haute (3a et 3b) relève d'un processus conscient de communication où le musicien répond aux signes d'approbation des auditeurs : exclamations diverses, mouvements latéraux de la tête, yeux éventuellement clos, main projetée en direction du ciel, etc. À noter aussi, en contexte rituel, de fortes interjections, parfois à la limite du cri, des signes religieux de respect, quelques rares cas de danse et de transe. L'analogie suivante, proposée par le joueur de *nâgasvaram* Injikkudi P. Ganeshan, décrit assez bien le phénomène :

Quand je joue un *âlâpana*, je suis attentif aux réactions du public. Lorsque je m'engage dans un registre plus aigu, je commence à observer, à écouter. Je repose de moins en moins le pavillon sur le sol. Le moment venu, quand je sens que le public est avec moi, je lève le hautbois. C'est un peu comme quand tu entres sur le territoire d'un cobra (*nâga*), alors il se dresse. Il veut t'impressionner. Moi c'est pareil, mais je ne cherche qu'à séduire. (Extrait d'entretien, Mayuram, mars 2008)

Cette position haute, frontale, presque provocatrice, est le signe d'une plus grande liberté : le public ayant désormais investi le territoire du musicien, il est temps de lui faire face et d'enterrer ses dernières inhibitions. Le son, plus direct, donne ici l'impression de gagner en puissance, mais peut-être, surtout, en proximité, en intimité. Le « lever » du hautbois, pour que l'effet soit le plus saisissant possible, correspond aussi, généralement, à un climax musical : une note tenue et aiguë, par exemple, que l'improvisateur avait savamment retardée. À noter, par ailleurs, qu'une fois « dressé », le hautbois peut être mis en mouvement latéralement, jusqu'à 70-80 degrés de chaque côté, en fonction de l'envie et du ressenti de chaque musicien. Ce mouvement, et les variantes qui l'accompagnent, a connu ses spécialistes. L'oncle de Sivaraj, S.R.D. Vaidyanathan, en usait parfaitement, au point de l'encourager dans son enseignement. On se posera toutefois la question des limites spatiales, en particulier verticales, de ces mouvements : pourquoi, par exemple, ne pas pointer le pavillon du hautbois en direction du ciel ? Pour deux raisons au moins. La première, ce qu'enseignent en principe les maîtres, touche au contrôle du souffle : il est en effet important, pour une plus grande fluidité, de garder une colonne d'air parfaitement droite. La deuxième est tout autre. Il s'agit de se démarquer d'une autre tradition de sonneurs-batteurs, le *naiyandi mēlam* (« orchestre de raillerie »), qui utilise le même hautbois<sup>19</sup> mais dont les attitudes corporelles, liées à la transe et aux cultes de possession des temples de basses castes, sont beaucoup plus extraverties. La marge de manœuvre, si l'on veut signifier un au-delà de la position haute type (3a ou 3b), est donc extrêmement restreinte. Subramaniam, par exemple, en position assise (3b), utilise un petit balancement arrière qui lui permet de hausser légèrement la direction du pavillon tout en conservant un angle droit parfait entre son corps et son instrument.

Penser l'improvisation comme pratique sociale suppose que l'on replace l'improvisateur – l'homme – au centre du débat en questionnant non plus seulement l'énoncé d'une compétence acquise mais la mobilisation de cette compétence in situ. Cette orientation, sur le plan théorique, permet de dépasser, tout en l'intégrant, la notion de modèle : celui-ci, contextualisé, activé si l'on peut dire, gagne dès lors en dynamique. Ses réalisations, par ailleurs, ne sont plus envisagées comme de simples énoncés structurels – une série de combinaisons et de propositions musicales culturellement recevables – mais comme des réalisations socialement signifiantes. Ainsi, l'examen des moyens mis en œuvre par l'improvisateur pour répondre à des

---

19 Seule l'anche est de facture différente, plus épaisse, plus large et plus courte.

situations de jeu pouvant le mettre en danger nous a permis de montrer que l'improvisation musicale, au-delà même d'un niveau explicite, à expliciter ou implicite (le modèle et ses énoncés), renvoie l'observateur vers d'autres niveaux : un niveau réflexe ou kinesthésique (les conduites incorporées) et un niveau stratégique (les conduites conscientes permettant de masquer un manque d'inspiration, voire de connaissance, ou d'accentuer traits et expressions). Ce dernier niveau, où l'improvisateur manipule le matériau sonore, mériterait sans doute, pour une approche à la fois holistique et rigoureuse de l'improvisation musicale – en l'occurrence modale – une plus grande attention de notre part. Dans tous les cas, une conscience accrue de ces différents niveaux offre au moins la possibilité de localiser par défaut ce qui dans l'improvisation ne relève pas essentiellement d'un acte créatif et spontané. Ce renversement de perspective me paraît utile, sinon salutaire, pour l'analyste : il ne s'agit plus, en effet, de buter sur un paradoxe – le fait que l'improvisation superpose prédétermination et spontanéité – mais d'identifier, en fonction d'une pièce, d'une pratique et d'une situation, différents niveaux d'exécution et, avec eux, les mécanismes et les processus de réalisation qui les sous-tendent. L'hypothèse d'une analyse sociologique, en amont d'une analyse (ethno)musicologique, permet ainsi de proposer à la fois un outil théorique (à expérimenter en fonction d'une musique et d'un terrain) et un support de réflexion aux conditions de développement et d'approfondissement d'une étude située et empirique de l'improvisation musicale.

## Bibliographie

- DURING Jean, 1987a, « Le jeu des relations sociales. Éléments d'une problématique », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, B. Lortat-Jacob éd., Paris, Sela, p. 17-23.
- 1987b, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, B. Lortat-Jacob éd., Paris, Sela, p. 33-44.
- FORNEL Michel (DE), 1993, « Intention, plans et action située », *La théorie de l'action. Le sujet pratique en débat*, P. Ladrière, P. Pharo et L. Quéré éd., Paris, CNRS, p. 85-99.
- FULLER Christopher John, 1996, « Introduction », *Caste Today*, C. J. Fuller éd., Delhi, Oxford University Press, p. 1-31.
- GROESBECK Rolf, 1999, « Cultural constructions of improvisation in *tayambaka*, a genre of temple instrumental music in Kerala, India », *Ethnomusicology*, vol. 43, n° 2, p. 1-30.
- HULZEN Robbert (VAN), 2007, « Tadikinatom. Models and building blocks in percussion playing in south Indian classical music », *Journal of the Indian Musicological Society*, vol. 38, p. 44-77.
- KASSEBAUM Gayathri Rajapur, 2000, « Karnatak raga », *The Garland Encyclopaedia of World Music*, t. 5, *South Asia : the Indian Subcontinent*, A. Arnold éd., New York, Garland, p. 89-109.



- KAUFMANN Walter, 1976, *The Ragas of South India*, Bloomington, Indiana University Press.
- LABORDE Denis, 1999, « Enquête sur l'improvisation », *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, L. Quéré et M. de Fornel éd., Paris, EHESS, p. 261-299.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, B. Lortat-Jacob éd., Paris, Sela, p. 45-59.
- NETTL Bruno, 1974, « Thoughts on improvisation. A comparative approach », *Musical Quarterly*, vol. 60, n° 1, p. 1-19.
- 1998, « Introduction. An art neglected in scholarship », *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, B. Nettl et M. Russell éd., Chicago, University of Chicago Press, p. 1-23.
- PRESSING Jeff, 1998, « Psychological constraints on improvisational expertise and communication », *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, B. Nettl et M. Russell éd., Chicago, University of Chicago Press, p. 47-67.
- QUÉRÉ Louis, 1997, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, n° 85, p. 163-192.
- SAMBAMURTHY Pitchu, 1994 [1951], *South Indian Music*, vol. 2, Madras, The Indian Music Publishing House.
- TALLOTTE William, 2007, *La voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periya melam et le culte agamique de Siva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*, thèse de doctorat d'histoire de la musique et de musicologie, Université Paris 4 - Sorbonne.
- TARABOUT Gilles, 1993, « Corps social, corps humain, corps des dieux. À propos d'une caste de musiciens en Inde du Sud », *Jeux d'identités. Études comparatives à partir de la Caraïbe*, M.-J. Jolivet et D. Rey-Hulman éd., Paris, L'Harmattan, p. 235-258.
- TERADA Yoshitaka, 1992, *Multiple Interpretations of a Charismatic Individual. The Case of a Great Nagasvaram Musician, T. N. Rajarattinam Pillai*, PhD., University of Washington.
- TRAN VAN KHÊ, 1990, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, p. 562-566.
- VISWANATHAN Tanjore, 1977, « The analysis of raga alapana in south Indian music », *Asian Music*, vol. 9, n° 1, p. 13-71.