

Voix de femmes. Construire le savoir musical en Inde du Sud

Christine Guillebaud

► To cite this version:

Christine Guillebaud. Voix de femmes. Construire le savoir musical en Inde du Sud. 2ème Congrès du Réseau-Asie , Sep 2005, Paris, France. Actes du 2ème Congrès du Réseau-Asie (2005). Paris: MSH/Centre de conférences internationales., 2005, <http://www.gis-reseau-asie.org/uploaded_files/congress/xxxi_guillebaudchristine_.pdf>. <halshs-01623477>

HAL Id: halshs-01623477

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01623477>

Submitted on 25 Oct 2017

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.

Communication

Voix de femmes : construire le savoir musical en Inde du Sud
< Women's voices: musical knowledge and power in South India >

Christine GUILLEBAUD

Post-doctorant, Laboratoire d'ethnomusicologie, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)

2^{ème} Congrès du Réseau Asie / 2nd Congress of Réseau Asie-Asia Network

28-29-30 sept. 2005, Paris, France

Centre de Conférences Internationales, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Thématique / Theme : Savoirs, milieux et sociétés / Knowledge, Milieu and Society

Atelier 31 / Workshop 31 : Vers une anthropologie esthétique ? Le cas des arts performatifs en Asie : terrains et méthodes / Towards an aesthetic anthropology? The case of Asian performing arts

© 2005 – Christine GUILLEBAUD

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

L'objet du présent papier est d'analyser comment se construisent les formes d'autorité sur le savoir musical. Qui en sont les dépositaires ? Quelles sont les logiques de pouvoir qui participent de la codification esthétique des musiques ? La question de l'autorité musicale est centrale sur le terrain indien, du fait de l'existence de la caste. Parmi la très grande diversité des répertoires et des théories musicales, la musique classique est la plus valorisée, du fait de son statut de « Grande tradition » [3]. Elle est aussi art d'« élite » qui fonde sa supériorité sur les traités écrits [17][18]. Elle s'impose enfin comme « musicologie dominante » par une certaine rationalisation de son appareil théorique, ce dernier étant considéré comme le seul valable pour analyser le vaste ensemble des musiques de l'Inde [8]. Ainsi, dans le contexte social indien des castes, les savoirs musicaux sont hiérarchisés en étroite relation avec le statut des musiciens qui les produisent.

Ce constat est surtout évident pour les musiques professionnelles, c'est-à-dire pratiquées en tant qu'activité de caste et dans des rapports définis avec d'autres castes généralement de statut supérieur (ex : musiciens généalogistes Manghaniyar et Langa du Rajasthan [11][12]; musiciens de temple au Kerala [20], musiciens-tailleurs du Népal [24], musiciens spécialistes des cultes domestiques au Kerala [7]). Chez les musiciens professionnels de bas statut, les savoirs musicaux ne sont pas théorisés sur le modèle de la musique classique (ex : absence du concept de *raga*, pas de rationalisation mathématique des classifications rythmiques, recherche d'efficacité rituelle et non d'émotion esthétique etc...). Ces musiciens sont donc perçus par les castes supérieures comme incapables de théoriser ce qu'ils font. L'autorité sur le savoir leur est tout simplement déniée et revient institutionnellement aux spécialistes de musique classique, ceux qui « savent » analyser les structures musicales alors que les premiers ne sont vus que comme de simples « praticiens ».

Dans le cas des musiques non professionnelles, les processus de construction de l'autorité semblent s'appuyer davantage sur le statut individuel des acteurs (le genre et l'âge) sans que les logiques de caste soient complètement absentes. En effet, un même répertoire musical, lorsqu'il est pratiqué par différentes castes, peut considérablement varier dans ses codes d'exécution, ce qui nous invite aussi à analyser les différentes esthétiques en étroite relation avec le statut des acteurs. De la même manière, ceux qui sont reconnus comme les dépositaires du savoir musical (hommes, femmes, personnes les plus âgées etc.) diffèrent considérablement d'une caste à l'autre. Pour rendre compte de ces différents clivages, je partirai de l'exemple de la danse collective *kaikkottukali* (« jeu de frappe et de main ») généralement dansée et chantée par les femmes du Kerala, en Inde du Sud.

Dans les descriptions ethnographiques des folkloristes du début XXe, la danse *kaikkottukali* est présentée comme une danse « féminine » exécutée principalement par les brahmanes et les Nayar (castes dominantes du Kerala). Lorsque je me suis intéressée à cette danse, les chercheurs locaux m'ont fourni des adresses de femmes qu'ils considéraient comme les meilleures « expertes » de la région. Toutes étaient de caste brahmane (*namputiri*) mais n'avaient cependant pas les mêmes manières d'entonner les chants. Une première femme, du nom de Savitri, par ailleurs professionnelle de musique classique, chantait le répertoire de *kaikkottukali* avec une technique vocale très mélismatique et très ornée, trait caractéristique de l'esthétique classique. Une autre femme brahmane (du même prénom), mère au foyer, avait une voix comparativement plus rugueuse et nettement moins ornée. Ces différences esthétiques étaient cependant considérées par ces deux chanteuses comme de simples variations stylistiques, dues à la différence de leur formation musicale de base. Leurs discours sur le *kaikkottukali* convergeaient cependant sur le fait que cette danse était typiquement « féminine » et « brahmane » (*antarjanam* : « des gens de l'intérieur », nom local des femmes de hautes castes)¹.

La danse collective *kaikkottukali* se tient généralement dans les maisons à l'occasion de certaines fêtes domestiques (mariage, fête d'Onam correspondant au nouvel an² etc.) ou plus quotidiennement lorsque des parentes et/ou des voisines se retrouvent ensemble. Les moments de danse et de chant participent ainsi d'une forme de sociabilité féminine et s'intercalent le plus souvent avec d'autres activités domestiques (préparations culinaires, bains collectifs avec jeux d'eau *tudichu kuli* etc.). La plupart des femmes rencontrées associent cette danse à la prospérité féminine et familiale. Il s'agit, disent-elles, « d'avoir un bon mari », ce que confirment aussi les textes de chants entonnés, la plupart contant les amours du dieu Krishna et de la pastourelle Radha.

Si, en effet, la pratique de cette danse est répandue parmi les milieux brahmanes (et *nayar*), elle est aussi exécutée dans les mêmes contextes chez les castes de bas statut (les récoltants d'alcool de palme *ilava*, les blanchisseurs *mannan* pour les cas observés). Cependant, à l'échelle de la société kéralaise, les femmes appartenant à ces castes ne sont pas reconnues comme « expertes » en chant et en danse. Plus remarquable, le fait même qu'elles pratiquent le *kaikkottukali* est souvent méconnu des femmes brahmanes et déclenche chez ces dernières un sentiment de rejet, la pratique par les basses castes étant jugée comme de la « mauvaise danse ». J'aurai l'occasion de revenir sur ce point. Notons ici que, du point de vue des hautes castes, on ne reconnaît aucune légitimité aux autres femmes (de bas statut) à pratiquer cette danse. Son caractère typiquement « féminin », tel qu'énoncé plus haut par Savitri, doit être analysé non pas comme un trait distinctif du *kaikkottukali* mais bien comme un discours émanant d'un membre de la caste dominante.

Comparons à présent deux exécutions de danse *kaikkottukali*, la première filmée dans une maison brahmane, la seconde lors d'une fête villageoise dans un quartier de familles *ilava* (récoltants d'alcool) et *mannan* (blanchisseurs). Il s'agira de déceler les différences dans les codes esthétiques mais aussi dans la manière de construire l'autorité sur le savoir.

1) *Document vidéo 1* [chez Savitri, brahmane *namputiri*, 2004] : *séance de danse collective réunissant une dizaine de femmes de caste brahmane*

La performance ne requiert aucun public particulier. Les chanteuses-danseuses partagent une expérience physique et émotionnelle commune. Il s'agit d'être ensemble, de chanter et de danser en groupe. La forme musicale est de type responsorial : deux femmes entonnent simultanément chaque ligne du texte, tandis que le reste du groupe répète à l'unisson les mêmes vers. Les mouvements corporels sont par contre effectués de manière identique par toutes les participantes. On observe enfin une progression ascendante du tempo, de l'intensité et de la mélodie qui participent d'une sorte d'émulation collective. Voix et gestes construisent une forme sensible de sociabilité.

L'intimité de la situation nous éclaire aussi sur la question de l'autorité musicale. Dans ce quartier brahmane, il s'agit bien d'un répertoire détenu uniquement par les femmes. La personne la plus âgée est généralement considérée comme la principale dépositaire du savoir musical (ex : elle rappelle les strophes oubliées). De même, la forme responsoriale transpose des rôles hiérarchisés. Les chanteuses solistes conduisent le texte, la mélodie, le mouvement. En tant que dépositaires du savoir musical, elles se considèrent elles-mêmes comme « chefs de troupe ». Cette appellation, plutôt récente, est aussi utilisée dans le cadre des programmations radiophoniques et télévisées diffusant différentes musiques kéralaises (encore appelée *folk* ou *indigènes*), ainsi que dans les concours de *kaikkottukali* organisés par les institutions gouvernementales de promotion du patrimoine local³. Depuis quelques années, ces mêmes femmes « leader » commencent aussi à consigner leurs chants par écrit dans des ouvrages publiés à compte d'auteurs ou co-financer par le gouvernement [5] [16] [27]. L'un de ces livres [5] contient aussi les règles de préparation culinaires, le détail des gestes à effectuer pour les offrandes quotidiennes aux divinités domestiques, autant de savoirs féminins présentés comme « traditions des femmes brahmanes (*antarjanam*) ».

2) *Document vidéo 2* : *la même danse dans un village de basses castes (majoritairement des récoltants d'alcool de palme). Filmé le jour du nouvel an (Onam) devant le temple local, 2004.*

La danse est réalisée uniquement par les femmes mais son organisation générale est très précisément prescrite par les hommes. Ces derniers définissent à l'avance le nombre de pièces à effectuer en s'adressant principalement à la chanteuse soliste, considérée comme la plus expérimentée du groupe. Ils indiquent ensuite aux femmes à quel moment elle peuvent débiter la danse en donnant un départ d'une voix forte : « *One, two, three, four!* ». L'usage de l'anglais marque aussi leur autorité sur la danse qui va se tenir.

Cette ronde chantée et dansée est exécutée en guise de prospérité mais, à la différence de l'exemple précédent, il s'agit d'une manifestation publique à laquelle sont conviés tous les habitants du village. Les femmes peuvent aussi la pratiquer entre elles (généralement le soir après

les tâches domestiques), activité que les hommes perçoivent comme de simples « répétitions » destinées à préparer les fêtes du village. J'ai pu observer dans d'autres contextes, que les hommes chantent aussi eux-mêmes le répertoire *kaikkottukali* en se plaçant à l'extérieur de la ronde des femmes. Leur performance est généralement peu convaincante du point de vue de la qualité d'exécution. Ils reconnaissent d'ailleurs qu'ils « ne répètent pas » comme les femmes et qu'ils « ne connaissent pas bien les textes » (qu'ils suivent tout en chantant sur un cahier écrit). Leur participation chantée se fait aussi le plus souvent à travers un micro, une autre manière d'occuper l'espace sonore et de marquer son autorité sur la danse réalisée par leurs épouses et soeurs.

Du point de vue gestuel, la posture des femmes de basses castes apparaît comme beaucoup moins statique que dans l'exemple précédent (inclinaisons du buste). De même, les mouvements des bras sont réalisés dans une sorte de « ralenti » qui n'est pas de mise chez les femmes brahmanes. Notons à ce sujet que certains auteurs ont analysé la gestuelle du *kaikkottukali* comme une des principales sources de la danse classique kéralaise *mohiniyattam* [26]. Force est de constater que ces codes corporels sont spécifiques à l'esthétique des hautes castes.

Cette vidéo de travail a été montrée aux femmes brahmanes dont j'ai parlé précédemment. Elles ont ainsi découvert que leur danse était aussi pratiquée par d'autres castes et de manière très différente. Leur réaction a tout d'abord été de la moquerie. Elles ont notamment imité de manière caricaturale les mouvements des femmes de basses castes et ont conclu : « *it is not original kaikkottukali !* ». Plus impensable à leurs yeux a été le fait d'apprendre que les hommes chantaient aussi ce répertoire et, dans certaines occasions, qu'ils pouvaient aussi le danser avec les femmes.

3) *Document Vidéo 3 : Danse mixte effectuée devant le temple à la déesse et réunissant trois villages voisins le jour de la fête d'Onam (nouvel an kéralais, 20004).*

Cette danse conclut l'ensemble des rondes qui ont été précédemment effectuées par les enfants du village, les femmes et les jeunes filles. A la différence des femmes brahmanes, cette danse publique implique un mode communautaire de participation à la performance (l'ensemble des villageois, hommes et femmes, soutiennent la danse en frappant des mains). Du point de vue des hautes castes, cette danse est extrêmement critiquée, à la fois dans l'esthétique qu'elle met en œuvre (posture corporelle jugée non conforme aux canons brahmanes, « faiblesse » des développements mélodiques) et dans l'apparente confusion qu'elle présente entre le genre féminin et masculin⁴.

Dans cet exemple, la danse n'est pas pensée comme espace privilégié de sociabilité féminine mais comme une pratique communautaire de village (« *we have a good cooperation !* » disent volontiers les habitants rencontrés). Cette communauté a aussi ses leaders : deux hommes (que l'on voit danser avec emphase) qui, tout au long de l'année, prennent en charge l'organisation des fêtes locales.

Ainsi, une même danse est réalisée différemment selon les castes et les contextes. Chez les brahmanes, la danse définit le genre féminin alors que chez les basses castes, elle médiatise davantage la sociabilité de village. Les détenteurs du savoir musical diffèrent aussi d'une caste à l'autre. Chez les brahmanes, le genre et l'âge construisent l'autorité tandis que chez les basses castes, le savoir est pensé comme masculin.

Références bibliographiques :

[1] Achyutha Menon Chelmat (1961), *Ancient Kerala. Studies in its History and Culture*, Trichur : Anjanta Press.

[2] Ananthakrishna Iyer L.K (1981) [1912], *The Cochin Tribes and Castes* (2 vol.), New Delhi: Cosmo Publications.

- [3] Babiracki Carol (1991), « Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music » in Bruno Nettl and Philip Bohlman eds. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago : The University of Chicago Press: 69-90.
- [4] Babiracki Carol (1997), «What's the Difference ? Reflections on Gender and Research in Village India » in Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley eds. *Shadows in the Field*. New York : Oxford University Press.
- [5] Cheruvakara Parvathi Antharjanam (2003), *Antarjanannalute acaranusthanannal*. Vadanamkurussi : published by the author (en langue malayalam).
- [6] *Folk Arts Directory* (1986) [1978],. Trichur : Kerala Sangeeta Nataka Akademi. [édition bilingue anglais-malayalam]
- [7] Guillebaud Christine (2003), *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kerala (Inde du Sud)*, These Université Paris X-Nanterre.
- [8] Guillebaud Christine (2005), « Le croisement des musiques classiques et populaires : l'exemple de la catégorisation au Kerala (Inde du Sud) in Jean-Jacques Nattiez ed. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol.3 : Musiques et cultures. Paris : Actes Sud : 672-699. (réed. 2003, Einaudi).
- [9] Herndon Marcia and Ziegler Susanne eds. (1990), *Music, Gender and Culture*. ICTM Study Group on Music and Gender. Berlin : International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven. Intercultural Music Studies 1.
- [10] Koskoff Ellen ed. (1987), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. University of Illinois Press.
- [11] Kothari Komal (1972), *Monograph on Langas : A Folk Musician Caste of Rajasthan*, Borunda, Jodhpur : Rajasthan Institute of Folklore.
- [12] Kothari Komal (1990), "Patronage and Performance", in N.K. Singh and Rajendra Joshi (eds.), *Folk, Faith and Feudalism*, Jaipur, New-Delhi : Rawat Publications, Institute of Rajasthan Studies : 55-66.
- [13] Kunjan Pillai Suranad (1981), « Onam. Kerala's festival of Peace and Prosperity », *Malayalam Literary Survey*, 5 (3-4) : 3-6.
- [14] Kurup A.M (1966), « Onam. A Festival of Kerala », *Census 1961*, vol. I : *Monograph Series*, Part VII-B2, New Delhi.
- [15] Marar T.R.K. (1979), « Onam. The national Festival of Kerala » *Malayalam Literary Survey*, 3 (3) : 2-10.
- [16] Nayar Draupadi J. (2004), *Tiruvatirayum strikalute mattu' vranusthanannalum*. Kottayam : Current Books. (en langue malayalam)
- [17] Qureshi Regula (1991), « Whose music? Sources and Contexts in Indic Musicology » in Bruno Nettl and Philip Bohlman eds. *Comparative Musicology and Anthropology of Music : Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago : The University of Chicago Press : 152-168.
- [18] Qureshi Regula (2000), « Confronting the Social : Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music ». *Ethnomusicology* 44 (1) : 15-38.

- [19] Sreedhara Menon A. (1979), *Social and Cultural History of Kerala*, New-Delhi/Bangalore : Sterling Publishers.
- [20] Tarabout Gilles (1993), « Corps social, corps humains, corps des dieux. A propos d'une caste de musiciens en Inde du Sud », in Marie-José Jolivet et Diana Rey-Hulman (eds.), *Jeux d'identités. Etudes comparatives à partir de la Caraïbe*, Editions L'Harmattan :235-258.
- [21] Tarabout Gilles (2003), « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer (éds.), *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs* : 37-60.
- [22] Tarabout Gilles (2005), « Malabar Gods, Nation-Building and World Culture on Perceptions of the Local and the Global » in Jackie Assayag and C.J. Fuller eds. *Globalizing India. Perspectives from Below*. London : Anthem Press : 185-209
- [23] Thurston E. and Rangachari K. (1965) [1909], *Castes and Tribes of Southern India* (7 vol.), New-York : Johnsons Reprint Corporation.
- [24] Tingey Carol (1994), *Auspicious Music in a Changing Society: The Damai Musicians of Nepal*, London : SOAS, Musicology Series 2.
- [25] Raheja G. Gloria ed. (2003), *Songs, Stories, Lives. Gendered Dialogues and Cultural Critique*. New Delhi : Kali for Women.
- [26] Venu G. and Paniker Nirmalya (1995) *Mohiniyattam. The Lasya Dance*. Irinjalakuda : Natana Kairali. (réed. 1983)
- [27] Warriar Sridevi (1999), *Tiruvatira. Nrthapathanam*. Trivandrum : published by the author. (en langue malayalam)

Discographie :

2003 *Avani. Tiruvatirappattukal*. 1 CD Malayala Manorama Music. Cochin.

2004 *Parinayam*. 1 K7 Magnasound, Bayshore Records. Madras.

Sd. *Atiratinkal. Tiruvatiratippattukal*. 1 CD Ragasudha Music. Cochin.

¹ Jusqu'au siècle dernier, les femmes n'étaient pas tenues de sortir des propriétés familiales.

² Sur cette fête, voir [13] [14] [15].

³ Pour une analyse du processus de recontextualisation des rites spectaculaires du Kerala en « art », et leur inscription dans les phénomènes de globalisation de la culture, voir [21][22].

⁴ Depuis quelques années, on note un regain d'intérêt pour la question du genre en ethnomusicologie. Ce thème a ouvert de nouvelles dimensions théoriques notamment à l'étude de la performance musicale. Il s'agissait d'étudier comment la musique médiatise les conflits entre les sexes (analyse des rapports asymétriques de pouvoir), comment elle maintient l'ordre social et sexuel ou encore permet aux acteurs de le transformer, le contester, voire l'inverser [10][9]. Dans cette approche, l'activité musicale est vue comme un espace privilégié de construction des relations « inter-genre ». D'autres auteurs, dans une perspective plus méthodologique, ont objectivé leur propre position d'enquêteur(trice) sur le terrain, en fonction des répertoires analysés (musiques d'hommes/de femmes) et des formes d'organisation sociale et politique des sociétés étudiées [4]. Cependant, la question de l'autorité sur le savoir musical a été encore peu explorée dans ces études.