

Chanter loin du Pays des Neiges. Que sont devenues les musiques traditionnelles tibétaines à Dharamsala après soixante ans d'exil ?

Chloé Lukasiewicz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3618>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 179-195

ISBN : 978-2-88474-484-3

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Chloé Lukasiewicz, « Chanter loin du Pays des Neiges. Que sont devenues les musiques traditionnelles tibétaines à Dharamsala après soixante ans d'exil ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 32 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 04 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3618>

Chanter loin du Pays des Neiges

Que sont devenues les musiques traditionnelles tibétaines à Dharamsala après soixante ans d'exil ?

CHLOÉ LUKASIEWICZ

Il existe différentes façons de définir le « Tibet »¹. Pour mes interlocuteurs sur place à Dharamsala, l'acception du Tibet correspond au Tibet linguistique, culturel et géographique, dans sa conception tibétaine, et ne coïncide pas avec le découpage du monde tibétain effectué par la République Populaire de Chine (RPC) depuis les années 1950. C'est ce Tibet-là, que j'adopte ici. Il s'agit du territoire que le gouvernement chinois détermine comme étant la Région Autonome du Tibet (RAT)², ainsi que la région du Kham et celle de l'Amdo qui ont été partiellement intégrées au sein de provinces chinoises et décomposées en zones dites « autonomes tibétaines ». Je tenterai ici de présenter quels impacts l'asile politique a eu sur les pratiques musicales traditionnelles des Tibétains réfugiés de Dharamsala, en Inde, où j'ai séjourné six mois en 2018³, à la recherche de chants qui faisaient partie de la vie quotidienne⁴ dans la région du Kham avant l'occupation chinoise.

De façon générale, les études portant sur les arts de la scène en tibétologie sont peu nombreuses et peu visibles. Cela s'explique notamment par le fait que, dans la recherche occidentale, l'accent a longtemps été mis sur l'étude des pratiques religieuses, l'histoire ou encore la politique, malgré l'omniprésence de ces arts dans la vie des Tibétains. En nous concentrant sur les études

¹ Voir Robin Françoise, 2011

² Comprenant la région de l'Ütsang (qui inclut celles du Changtang et du Ngari) et des terres qui étaient Khampa et Amdowa avant 1955, date de la partition administrative du Tibet par les autorités chinoises.

³ Cette mission é été réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat, effectuée sous la direction d'Anne de Sales et Christine Guillebaud, à l'Université Paris-Nanterre.

⁴ Lorsque je posais des questions sur ce que l'on chantait avant dans les zones péri-urbaines, mes interlocuteurs me renvoyaient à une catégorie musicale créée en exil par le Tibetan Institute of Performing Arts (TIPA), so *shing drog sum*, traduit par *occupational songs* (des chants liés à des activités socio-professionnelles).



Fig. 1
Carte de «L'aire linguistique tibétaine»,
Tournadre et Dorje



Fig. 2
Schéma présentant les «Grandes
provinces traditionnelles».

ethnomusicologiques occidentales portant sur les musiques tibétaines, on prend rapidement conscience qu'il s'agit d'un champ de recherche sous-étudié. Nous devons la plupart des premières publications majeures dans ce domaine à un petit nombre de chercheurs, considéré comme la première génération à s'y être intéressée comme Crossley-Holland (1968), Ellingson (1974), Helffer (1976), Samuel (1976), ou encore Canzio (1978). On constatera cependant que l'accent a plutôt été mis sur l'étude des pratiques musicales rituelles, religieuses. Ce n'est que dans les années 2000, avec des chercheurs occidentaux sur les arts tibétains comme Diehl (1996), Henrion-Dourcy (2001) ou encore Morcom (2007) et Gauthard (2011), pour ne citer qu'elles, que ce champ d'études s'est développé. Du point de vue des études ethnomusicologiques portant sur les pratiques musicales des communautés diasporiques, certains travaux comme ceux de Ramnarine (2007), Kiwan et Meinhof (2011) ainsi que Le Ménestrel (2012) peuvent nous

aider à nourrir notre réflexion sur des notions telles que celle d'hybridité, d'altérité, de multiculturalisme ou encore de transnationalisme dans le contexte des pratiques musicales en diaspora. Ils nous permettent également de replacer ces pratiques dans le quotidien des communautés diasporiques et de mettre en exergue les différences pouvant exister entre ce qu'elles donnent à voir et la réalité.

Partir

A l'origine de tout processus migratoire, il y a une situation qui motive un individu à quitter son pays pour devenir « étranger » sur une terre d'accueil. Pour les Tibétains en exil, le « Soulèvement de Lhassa »⁵ et la fuite du XIV^e Dalai-Lama Tenzin Gyatso (né en 1935), suivi par près de 80 000 personnes, du Tibet en direction de l'Inde en 1959, a été cet élément déclencheur.

L'asile politique des Tibétains en Inde, comparé à celui d'autres communautés exilées dans le monde, a un statut assez unique. En effet, on notera l'importante couverture médiatique qui en a été faite dès l'arrivée des premiers réfugiés, portée par la figure emblématique du Dalai-Lama. S'ajoute également à cela l'engouement occidental pour l'aura de mystère dont les Occidentaux ont paré la culture tibétaine, le territoire leur ayant longtemps été interdit. Puis, c'est la réussite de l'intégration et la prospérité des Tibétains en Inde qui semble remarquable. Il convient de souligner ici le rôle fondamental qu'a joué le gouvernement indien dans ce succès puisqu'il a non seulement accueilli les réfugiés tibétains, mais qu'il leur a également attribué des terres. Il continue d'ailleurs de leur allouer des financements. La reconnaissance dont la communauté tibétaine fait preuve envers l'Inde (malgré les conflits qui peuvent exister entre les deux communautés) est d'ailleurs commémorée au travers de l'événement annuel *Thank You India*, le 10 mai. Mais l'action des Tibétains eux-mêmes, par la mise en place, dès 1959, de directives politiques et sociales associées à la création de la Central Tibetan Administration (CTA)⁶, a été le moteur grâce auquel leur société a pu se reconstruire.

⁵ L'Armée Populaire de Libération chinoise est entrée au Tibet Central en 1951 après être entrée au Tibet Oriental en 1949. Le 10 mars 1959 devant le Norbulingka, le palais d'été des Dalai-Lamas à Lhassa, la population a eu connaissance des menaces d'enlèvement qui pesaient sur leur chef politique et spirituel et s'est regroupée pour protéger le XIV^e Dalai-Lama, alors âgé de 24 ans. C'est après cet événement, violemment réprimé par les autorités chinoises, qu'il quitta le palais avec un petit groupe de proches et de ministres pour venir se réfugier en Inde et finir par s'établir dans la région de l'Himachal Pradesh, à Dharamsala en 1960. De façon générale, il est difficile de donner des

dates clefs applicables sur l'ensemble du territoire car les événements se sont passés avec un léger décalage temporel entre l'est et l'ouest du Tibet.

⁶ Les termes « Central Tibetan Administration » et « Tibetan Government-in-Exile » (TGiE) sont deux termes équivalents pour parler du gouvernement tibétain en exil. Fiona McConnell (2016) utilise le terme TGiE, mais ma préférence va au premier qui a toujours été employé par mes interlocuteurs. Notons que le XIV^e Dalai-Lama s'est retiré de la vie politique en 2011 et a confié l'autorité à un Premier Ministre, *Sikyong*, élu par les Tibétains en exil à partir de cette année-là. Depuis, le Dalai-Lama ne conserve que l'autorité religieuse.

A sa création, le CTA ainsi que la population sur laquelle il veillait et qu'il administrait, pensaient que le retour au Tibet était proche et que le séjour en Inde n'était que temporaire. Si l'une de ces directives était d'éviter l'assimilation culturelle au sein du pays hôte tout en parvenant à s'y adapter (notamment par l'apprentissage de l'hindi ou l'intégration dans l'économie nationale indienne), un autre objectif majeur a été mis en avant : favoriser la préservation et la transmission de la culture tibétaine qui était en danger au Tibet, tant du point de vue des pratiques langagières, scripturales, que religieuses ou encore des pratiques artistiques traditionnelles. C'est pour répondre à ces directives que furent créées le Bötruk Khyimde, Tibetan Children's Village (TCV), et le Bö-gi dögar, Tibetan Institute of Performing Arts (TIPA), à MacLeod Ganj⁷. Deux établissements au sein desquels j'ai pu évoluer pendant mon terrain⁸ comme observatrice au TCV⁹ puis comme élève en luth *dranyän*, en chant et en danse au TIPA.

Musiques traditionnelles et nouvelles institutions

Le TCV a été fondé le 17 mai 1960 et s'appelait à l'origine «Nursery for Tibetan Refugee Children». Il s'agissait d'un petit établissement qui avait pour but d'accueillir les enfants orphelins ou démunis qui arrivaient du Tibet. Au fil du temps, il est devenu un réseau d'écoles aux allures de village et a pris le nom qu'on lui connaît aujourd'hui. Il compte désormais de nombreuses branches en Inde mais aussi au Népal bien que d'autres établissements tibétains, la plupart privés, existent également. Les écoles du TCV continuent d'accueillir les enfants envoyés par leurs parents depuis le Tibet mais comptent également des écoliers dont les parents résident à Dharamsala ainsi que d'autres, non-tibétains (indiens, népalais, américains ou encore russes). Les élèves du TCV suivent le même programme scolaire que leurs camarades indiens dans d'autres établissements, à cela près que les leçons et le matériel éducatif sont exclusivement en tibétain et qu'ils reçoivent des cours de langue ainsi que d'histoire spécifiques (et validés par les autorités indiennes de l'éducation). Ces écoles tibétaines en exil, les directives mises en place par le département de l'Education du CTA dont elles dépendent, ainsi que les membres des équipes administratives, pédagogiques et les mères adoptives¹⁰, sont censés créer un environnement favorisant le développement des

⁷ Nom de la partie haute de Dharamsala qui est le cœur des activités commerciales, touristiques et religieuses.

⁸ Terrain réalisé dans le cadre de ma thèse en ethnomusicologie à l'Université Paris-Nanterre avec le soutien financier du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (LESC, CNRS), laboratoire auquel je suis rattachée.

⁹ Et plus spécifiquement au «Upper TCV» de Dharamsala (différent du «Lower TCV» qui se trouve plus bas dans la montagne).

¹⁰ Les élèves qui vivent au TCV sont répartis en «maisons» et des «mères du TCV» *bökhym-gi ama*, s'occupent d'eux. Ces femmes qui ont déjà été mères, sont engagées et formées par l'école pour s'occuper d'une maison et d'une famille de plus d'une dizaine d'enfants de tous âges.

connaissances des enfants sur la culture tibétaine au travers, par exemple, des cours de musique et de danse.

La première professeure de musique et de danse du TCV a été une artiste célèbre originaire de Lhassa, Ogyän Chödrön (1946-2017). Elle y a enseigné à la demande de Ama Jetsün Päma¹¹, de 1972 à 2007. Dans ces écoles, les professeurs engagés ne sont pas tous des artistes professionnels formés au TIPA. En arrivant, ils ne possèdent donc pas nécessairement la totalité du savoir sur les musiques et danses traditionnelles tibétaines enseignées et représentées au TIPA. Un manque que le TCV leur permet de combler en acquérant les connaissances de bases sur ces pratiques grâce à une formation d'un an qui leur est spécifiquement consacrée, dispensée par le TIPA.

Durant leur cursus scolaire au TCV, les enfants reçoivent un enseignement musical dès les classes de maternelle. On leur y apprend des chansons enfantines issues de la tradition orale tibétaine, ainsi que des pièces composées en exil par des professeurs de musique¹². Grâce à ces chansons et plus particulièrement aux paroles, ainsi qu'aux explications fournies par leur enseignant, les enfants sont ainsi supposés assimiler des principes bouddhistes comme la compassion, et des notions élémentaires comme le nom des parties du corps, des couleurs, etc. Ce n'est qu'à partir du niveau 6 (environ 11 ans), que les élèves commencent à recevoir un enseignement musical plus théorique. Le nom, la prononciation, la hauteur des notes de musique¹³ et la lecture du système de notation chiffrée *dradang* utilisé pour l'écriture des parties de *dranyän* leur sont alors enseignés. Durant la suite de leur cursus (et en particulier s'ils décident de suivre les cours facultatifs qui ont lieu après les heures de classe), les élèves apprendront à jouer des six instruments de musique traditionnels¹⁴ et de ceux de la fanfare¹⁵. Ils apprendront également les chants et les danses du programme annuel défini par un « comité culturel », *rigshung tsogchung*, composé de professeurs de musique du TCV et d'autres structures scolaires¹⁶. Ensemble, ils définissent annuellement le programme de chaque niveau en prenant en compte le degré de difficulté tant du point de vue de la technique vocale et chorégraphique¹⁷ que de la mémorisation, du temps nécessaire et du matériel disponible (instruments, costumes, etc.). Il est révisé chaque année afin d'entretenir l'attention et la curiosité des élèves. Seuls les chants commémoratifs¹⁸ figurent au programme de tous les

11 L'une des sœurs du XIV^e Dalai-Lama qui participe au développement du TCV.

12 Comme Ogyän Chödrön ou Dawa Tashi, un des professeurs de musique du « UpperTCV » que j'ai eu la chance de pouvoir suivre durant ses cours pendant un mois.

13 Noms qui sont une adaptation des notes du système solfégique occidental: do-re-mi-fa-so-la-thi-do.

14 Luth *dranyän*, dulcimer *gyumang*, cymbales *bugchäl*, tambours *nga*, flûte *lingbu*, vièle *piwang*.

15 Tambour *nga*, flûte *lingbu* et clairon *magdung*.

16 Comme la Tibetan Home Foundation (THF), la Sambhota Tibetan School Society (STSS) et la Central Tibetan School Association (CTSA).

17 Chant et danse étant étroitement liés en contexte tibétain, il est difficile de les dissocier.

18 Au TIPA, les chants de cérémonie se partagent entre chants de célébration *düchen* et de commémoration *düdrän*.



Fig. 3. Concert donné par le TIPA, MacLeod Ganj, 14 mars 2018, photo personnelle

niveaux. Ils sont considérés comme essentiels car les élèves se doivent de pouvoir les entonner par cœur lorsque l'école reçoit la visite de membres du gouvernement ou d'invités spéciaux (délégation américaine, sponsors européens, etc.) ou lorsqu'elle s'investit dans de grands événements. Ces chants, qui célèbrent la démocratie ou commémorent des dates clefs comme celle du 10 mars 1959, ont été composés en exil par les fondateurs¹⁹ du TIPA. Mais selon l'un de mes interlocuteurs, certaines mélodies seraient basées sur des chants patriotiques chinois.

Le TIPA à proprement parler est un conservatoire qui a été fondé le 11 août 1959 par un petit groupe de personnes. A l'origine, ses fondateurs se rendaient auprès des familles, puis dans les écoles tibétaines à Dharamsala, pour recruter et former une nouvelle génération d'interprètes (la notion d'« artiste » n'a été adoptée que plus tard). Dès lors, il s'agissait de transmettre et de préserver le savoir lié aux arts de la scène²⁰ traditionnels qui étaient en danger au Tibet à cause des politiques culturelles chinoises qui visaient à les effacer pour favoriser l'intégration et l'assimilation des Tibétains au sein de la « Mère Patrie ».

¹⁹ Les fondateurs sont Chaknang Lhawang Tsering, Shödrung Chichak Dorje, Shödrung Nornang Ngawang Norbu, Kashö Bhartso Dorje Dhündup et Chaknang Dorje Rinzin (originaires de Lhassa, ils n'étaient pas des musiciens professionnels mais des fonctionnaires et étaient amateurs des musiques de la capitale).

²⁰ L'usage du terme *dögar* littéralement « répéter-danser », pour traduire « performing arts », n'est apparu que plus tard au contact des Occidentaux car ce concept, comme beaucoup d'autres concepts occidentaux, n'existait pas auparavant au Tibet. Mais le terme en lui-même existait déjà pour désigner une partie des cinq sciences mineures dans le découpage tibétain des savoirs.

Aujourd'hui, un certain nombre d'étudiants, pour la plupart tibétains nés en Inde ou au Népal, sont admis suite à un recrutement organisé par l'établissement, autour d'une série d'auditions et après une période probatoire de six mois. A la fois élèves et artistes, ils y suivent des cours de musiques et de danses tibétaines ainsi que de langues (tibétain et anglais) et sont amenés à se produire sur scène en diverses occasions. De plus, les fondateurs souhaitent nourrir un projet politico-culturel en présentant ces pratiques artistiques traditionnelles à l'international, afin de donner une visibilité à la cause tibétaine. Dans cette optique, ils se sont rendus auprès des anciens, ceux venus au début de l'exil, afin de collecter leur savoir musical et dansé. Ils ont également créé des chants, parfois en collaboration avec des poètes et des érudits religieux comme dans le cas de l'hymne national tibétain.

C'est dans ce contexte que les arts de la scène ont obtenu un statut qu'ils n'avaient pas au sein de la société tibétaine auparavant. Des chants qui faisaient partie de la vie quotidienne des Tibétains, dont certains étaient liés à des activités socio-professionnelles, ont été institutionnalisés. Chants de fermier, de pasteur, d'éleveur ou encore d'artisan, se sont alors retrouvés sur scène et enseignés en classe pour la première fois. Alors, les mélodies ont été fixées, une orchestration a parfois été réalisée pour des musiques originellement *a cappella* et les gestes de travail ont été codifiés et esthétisés pour convenir à la scène. Au fil du temps, le répertoire du TIPA s'est étoffé notamment en développant des cours d'instruments de musique occidentaux (guitare acoustique, électro-acoustique, batterie, basse, synthétiseur) et en créant un groupe de rock²¹. Le répertoire s'est également enrichi jusqu'à aujourd'hui grâce à la venue à l'institut de personnes arrivant du Tibet, qui ont transmis aux élèves et professeurs les savoirs musicaux et dansés dont ils disposaient. Mais les professeurs-artistes procèdent également à la réinvention de la tradition. A titre d'illustration, je me permettrai de rapporter ici une anecdote survenue lors d'un cours de chant et de danse avec ma professeure Tsültrim Dolma.

La danse qu'elle était en train de m'enseigner à ce moment-là arrivait presque à son terme. Elle me dit alors que l'on allait changer un pas. J'ai été surprise et je lui ai demandé si cela n'était pas important de conserver l'exacte structure des pas afin d'être fidèle à la façon de procéder originelle. Elle m'expliqua que son professeur, Jampa Lhüntok, mort prématurément en 1996, n'avait pas eu le temps de lui transmettre les pas de danse qui accompagnaient ce chant. Seules les paroles avaient été notées et les mélodies mémorisées. Du fait de la longue période durant laquelle Tsültrim Dolma n'a pas eu à réaliser et transmettre

²¹ Ce qui a eu une incidence sur les programmes du TIPA puisque, par exemple, une section «musique moderne» fait partie du programme du concours annuel Yarki. Les élèves des deux

groupes en compétition doivent alors composer un morceau avec les instruments de musique occidentaux dont ils disposent.

ce chant (il n'a jamais été enseigné aux élèves ou programmé dans un concert depuis la mort de son professeur), il est resté en sommeil dans sa mémoire, et la sollicitation²² que j'ai émise l'a contrainte à se le remémorer. Comme Jampa Lhüntok n'a pas pu lui enseigner la danse qui accompagnait ce chant, elle a dû élaborer une chorégraphie inspirée des structures basiques des danses traditionnelles qu'elle connaissait de cette région grâce à son professeur et du procédé standard d'alternance entre partie lente et partie rapide que l'on retrouve dans d'autres formes de chants dansés traditionnels tibétains.

Conséquences sociales et formelles sur les pratiques musicales et dansées

Comme mes interlocuteurs s'accordent à le dire et comme j'ai pu le lire dans différentes publications, avant 1959 au Tibet, les arts de la scène étaient plutôt perçus comme des divertissements ou des moyens de subsistance pour certains (mendiants, prostituées). Depuis le début de l'exil, un discours différent et un usage politique se sont développés autour de ces arts de la scène dans le but de préserver un patrimoine qui était en danger au Tibet du fait de l'influence de la RPC. Mais il était également question de fédérer les Tibétains en exil, qui étaient très différents en raison de leurs origines géographiques et de leurs traits culturels locaux respectifs, grâce à un répertoire commun. Devenus l'un des étendards de l'identité tibétaine, les concerts donnés par le TIPA sont introduits par un discours des directeurs administratif et artistique de l'établissement, et parfois même par le Président du CTA lors de grands événements, soulignant l'importance des arts de la scène au sein de la société tibétaine.

Aujourd'hui, on entend et lit de manière récurrente que la musique était omniprésente au Tibet. En effet, en plus des occasions propices aux pratiques musicales comme, par exemple, les réunions familiales ou les pique-niques, à chaque activité du quotidien était associé un chant. Une fois en Inde, outre l'acquisition d'une certaine notoriété, les chants et les danses sont sortis de la vie quotidienne, en raison des bouleversements profonds des modes de vie et des activités. L'institutionnalisation et le passage à la scène des pratiques musicales et dansées traditionnelles leur ont donné un statut d'art associant une standardisation et des modèles de référence. De plus, des professionnels ont été formés à leur réalisation. Tout cela a sorti ces pratiques du domaine du savoir partagé par tous pour les cantonner à celui des spécialistes. Notons que, comme différents interlocuteurs (musiciens et non-musiciens) me l'ont fait remarquer, auparavant, ces chants jouaient un rôle dans la vie sociale : pour alléger le travail, le rendre

22 Que l'on m'apprenne des chants et des danses khampa.

moins dur, moins long, pour coordonner les mouvements en les basant sur le rythme, ou encore pour se divertir collectivement. Ces fonctions se sont perdues avec le passage à la scène. De plus, une séparation conceptuelle et physique entre « artistes » et « auditeurs » est apparue. Aujourd'hui, ces chants sont réalisés durant des spectacles dans des salles de concerts avec un public qui doit rester assis durant toute la durée de la prestation. Il s'agit là d'une forme de divertissement bien différente de celles, plus spontanées et participatives²³, qui pouvaient avoir lieu au Tibet (comme durant les pique-niques par exemple).

En outre, comme le souligna à mon attention Yeshe Lündup, directeur de l'association TibetWorld²⁴, l'environnement urbain est en partie responsable de l'effacement des pratiques musicales traditionnelles dans la vie des individus à Dharamsala. Né au Tibet au Kham dans le village de Tsawa, Yeshe Lhündup a appris à jouer de la vièle *piwang* en autodidacte lorsqu'il gardait les bêtes dans la montagne quand il était jeune. Les grands espaces, la beauté des paysages, la possibilité de jouir de moments de solitude ou au contraire de pouvoir « être ensemble » lors des veillées autour du feu ou des pique-niques sont, selon lui, des éléments que l'on ne retrouve plus ici. La présence de tels éléments au Tibet inspiraient et encourageaient les pratiques musicales, souvent spontanées : éléments qui font défaut à Dharamsala, ce qui freinerait ces pratiques.

Par ailleurs, plusieurs de mes interlocuteurs ont souligné que le style vocal des artistes a changé. Seraient à mettre en cause, selon eux, l'influence de la musique pop indienne et des productions bollywoodiennes. S'ajouterait également à cela le fait qu'aujourd'hui les chanteurs veulent impressionner, plaire à leurs auditeurs. Pour ce faire, ils utilisent plus de mélismes, chantent plus fort et usent d'un timbre de voix qui ne correspond pas aux pratiques traditionnelles. C'est en tout cas ce que m'a dit l'artiste Kālsang Chökyi Tethong, née en 1957 à la frontière entre le Népal et le Tibet. Cette ancienne membre du TIPA s'efforce aujourd'hui dans les concerts qu'elle donne le plus souvent à l'étranger²⁵, de pratiquer un style vocal « simple ». C'est-à-dire sans ornements superflus, en conservant une voix douce et un timbre chaud plutôt en introspection, en mettant en valeur le texte énoncé plutôt que la virtuosité vocale. C'est en cela que résiderait, selon elle, toute la beauté des chants traditionnels tibétains. De plus, comme évoqué ci-dessus, la danse a elle aussi subi des changements, en étant transférée sur scène et adaptée aux goûts du public pour capter son attention. Mais entrent aussi en compte des raisons de confort visuel pour l'auditoire. En effet,

23 Distinction entre « performance représentative » et « performance participative » que l'on retrouve formulée dans *Le Ménestrel* 2012.

24 Cette association programme un « cultural show » hebdomadaire à MacLeod Ganj au cours duquel des musiques traditionnelles sont présentées à un public de touristes.

25 Comme elle me l'expliqua, la communauté tibétaine en exil n'est pas demandeuse de concerts de musiques traditionnelles. Ce sont plutôt des pays occidentaux, comme l'Allemagne, ou asiatiques, comme la Corée du Sud, qui l'invitent régulièrement à venir se produire.



Fig. 4. Elèves de Dawa Tashi au TCV, MacLeod Ganj, 12 avril 2018, photo personnelle



Fig. 5. Dawa Tashi donnant un cours aux élèves de maternelle au TCV, MacLeod Ganj, 13 avril 2018

l'amphithéâtre du TIPA au sein duquel ses membres ainsi que des artistes extérieurs se produisent, est structuré à l'occidentale : la scène, surélevée, est relativement profonde et fait face au public qui s'assoit sur des strapontins à un niveau inférieur (un espace derrière la scène fait office de coulisses et de loges). Cet agencement empêche le public de jouir d'une visibilité complète sur des formes de danse comme la ronde, forme traditionnelle des danses tibétaines collectives. C'est pour ces raisons que, comme me l'a précisé Tsültrim Dolma, les danses qui étaient initialement circulaires ont été modifiées pour prendre des formes

linéaires. Toujours afin de capter l'attention du public, il a parfois été choisi de réaliser un enchaînement de gestes et de pas plus nombreux qu'à l'origine, pour dynamiser la danse. Décrits par certains, ces choix dénatureraient selon eux, ce qui a été transmis par les anciens. C'est pourquoi ils ne les considèrent pas comme « purs », ni comme « authentiques ». Les questions de « pureté », de « tradition » et d'« authenticité » soulèvent des débats au sein de cette communauté puisque l'identité tibétaine en exil s'est construite autour de l'enjeu d'authenticité culturelle et civilisationnelle, par opposition au Tibet sous contrôle chinois, vu depuis l'exil comme dénaturé car en cours d'assimilation par la Chine. Mais chacun à Dharamsala est conscient que les mentalités et le monde changent. L'accélération du flux d'informations et de la circulation des personnes depuis les années 1960 a également contribué au changement du goût musical et des attentes du public tibétain, en particulier chez les jeunes. Les différents acteurs du monde des arts de la scène traditionnels à Dharamsala sont donc obligés de s'adapter et de faire des compromis avec la tradition pour pouvoir continuer d'exister.

Ce que les pratiques d'aujourd'hui nous apprennent des choix politiques d'hier

Lorsque l'on s'intéresse aux musiques traditionnelles jouées à Dharamsala, on peut rapidement constater que, dans l'espace public comme dans les pratiques musicales institutionnelles, les danses et chants de la région du Kham et de l'Amdo ne sont guère présents. Ce sont plutôt ceux de la région de l'Ütsang et plus particulièrement de Lhasa, capitale historique du Tibet, qui ont la primeur.

Ce déséquilibre trouve son origine dans le contexte et la façon dont s'est opérée la construction de la communauté de tibétains réfugiée en Inde. En effet, les premiers à avoir suivi le XIV^e Dalai-Lama étaient du Tibet central, notamment de Lhasa. Résistants de la première heure, les Khampa ont été assez nombreux à le suivre. Les Amdowa, quant à eux, ne sont arrivés que dans les années 1990, freinés par les événements politico-historiques chinois²⁶ de l'époque. Ainsi, la société tibétaine en exil qui s'est établie à Dharamsala, s'est principalement construite en 1960 avec des personnes originaires de l'Ütsang, et plus particulièrement de Lhasa, à des postes clefs. C'est en partie pour cela que cette communauté se compose aujourd'hui majoritairement de personnes originaires de l'Ütsang et de leurs descendants. Du fait que la culture et la langue de Lhasa étaient celles de la communauté dominante et des formes

²⁶ En 1958, toute la région de l'Amdo était un camp de prisonniers et les gens souffraient de la répression chinoise et de la famine (dues au

« grand bond en avant » en Chine). S'ensuivirent la guerre sino-indienne en 1962 et la révolution culturelle de 1966 à 1976.

linguistiques et culturelles de prestige et de pouvoir, ce sont elles qui ont dominé et façonné le Tibet de l'exil.

Cette polarisation a un impact sur le dialecte officiel qui est parlé et enseigné dans les écoles, mais aussi sur les pratiques musicales de façon générale. J'ai pu constater, par exemple, qu'on croise fréquemment des personnes portant un *dranyän*, l'instrument traditionnel par excellence de l'Ütsang. À l'inverse, je n'ai jamais vu personne tenant un *piwang*, l'instrument typique du Kham. De plus, les possibilités pour apprendre à jouer du *dranyän* sont nombreuses dans cette ville (en plus du TIPA, un certain nombre de professeurs enseignent dans le privé), alors que celles pour apprendre à jouer du *piwang* sont plus rares. Lorsque je demandais si quelqu'un pouvait m'apprendre à en jouer, on me conseillait d'aller au TIPA, ou alors la réponse était négative ou évasive : « Il y avait un homme avant, mais je ne sais pas s'il est toujours ici, s'il est mort ». De façon générale, lorsque je mentionnais mon intérêt pour les musiques du Kham, la plupart de mes interlocuteurs, même lorsqu'ils étaient originaires de cette région, étaient surpris et amusés.

Les pratiques musicales et l'enseignement au TIPA n'échappent pas à cette influence car ses fondateurs étaient originaires de Lhasa. Le TIPA n'a compté qu'un seul professeur khampa, Jampa Lhüngtok (brièvement mentionné plus haut), un moine défroqué²⁷, en activité de 1968 à 1996. Cette prépondérance de la culture de l'Ütsang et le manque de professeurs originaires des autres régions, ont eu pour conséquence le développement d'un répertoire qui fait la part belle au théâtre chanté *ache lhamo*, et le fait que les professeurs du TIPA qualifient de « musiques classiques » des genres comme les *nangma*, les *töshä*²⁸ et les *gar*, tous originaires de Lhasa. Un exemple servira d'illustration :

Ma professeure Tsültrim Dolma, dont la famille est originaire de la région de Tö (Ütsang), est née en 1963 en Inde. Elle a rejoint le TIPA à l'âge de neuf ans et a été l'une des élèves de Jampa Lhüngtok, qui lui a enseigné l'un des chants de Batang, un district proche de Thragyab, son district d'origine, qu'elle m'a enseigné à son tour. Constatant, lors de nos cours, que le dialecte utilisé dans le chant était celui de Lhasa et non celui du Kham, je lui ai demandé pourquoi elle avait choisi de me l'enseigner de la sorte. Elle m'a alors répondu que c'est ainsi que Jampa Lhüngtok le lui avait appris. Face à mon étonnement elle m'a expliqué que ce dernier avait perdu, petit à petit, son accent du Kham, au profit de la langue standard en exil. De plus, la voix parlée et la voix chantée étant identiques (en reprenant les termes de ma professeure), son style vocal khampa a changé au profit de celui de l'Ütsang. Or, comme elle me l'a expliqué et comme j'ai pu le constater

²⁷ Qui a abandonné ses vœux monastiques et est retourné à la vie laïque.

²⁸ Les *nangma* et les *töshä* sont des genres musicaux adoptés aujourd'hui par les communautés tibétaines en exil mais qui étaient déjà très appréciés au Tibet central avant 1959 (Helffer 2014).

par la pratique et par l'écoute de ces chants, les styles vocaux de ces deux régions se distinguent du point de vue du timbre (nasal/plein), de l'origine du son (bouche/ventre) ou encore de l'usage des *drinku*²⁹.

Ces changements chez son professeur s'expliqueraient selon elle, par le contact constant avec la communauté de l'Ütsang et leurs descendants à Dharamsala pendant de nombreuses années. De plus, les élèves ne comprenaient pas le dialecte du Kham puisque, déjà dans les années 1960, la langue véhiculaire

d'éducation était fortement influencée par celle de Lhasa, dont le dialecte de Thragyab est éloigné. Il était donc nécessaire pour lui, d'utiliser l'accent et le lexique adéquats pour se faire comprendre et ainsi éviter les erreurs de prise de notes par ses élèves et la perte de sens des chants.

Cette grande mixité inter-régionale en un seul endroit est, pour certains, une merveilleuse chose pour «l'unité» du peuple rassemblé au sein d'une unique identité nationale tibétaine, qui gomme les identités régionales. Les Tibétains vivant à Dharamsala se retrouvent dans une situation ambiguë, car si la diversité culturelle du Tibet est reconnue comme l'une de ses grandes richesses³⁰, le peuple n'en est pas moins incité à s'unir pour ne faire qu'un. C'est d'ailleurs le propos développé dans certains chants patriotiques qui ont été composés par les fondateurs du TIPA et qui sont appris dans toutes les écoles tibétaines en exil depuis 1959 jusqu'à aujourd'hui.

C'est dans ce contexte, que certains ont ressenti le besoin de se rassembler en *kyiduk*, traduit par «union». Initialement au Tibet, il s'agissait de collectifs de solidarité régionale ou professionnelle. En exil, ces groupes ont gardé l'idée de collectif de solidarité régionale puisque des personnes originaires d'un même village ou d'un même district s'y regroupent pour s'entraider financièrement. Comme on me l'expliqua, une filiation paternelle est de rigueur : même né en exil, on appartient au *kyiduk* de son père. Certains de ces *kyiduk* à Dharamsala, notamment ceux du Kham et de l'Amdo, sont réputés pour comporter de bons musiciens et danseurs. Ils sont d'ailleurs reconnus par le TIPA comme étant meilleurs garants des traditions musicales et dansées du Kham et de l'Amdo que



Fig. 6. Image trouvée sur Facebook le 22 janvier 2018, <https://www.facebook.com/TibFace/>

²⁹ Les *drinku* sont les ornements placés sur les voyelles de paroles non significantes qui sollicitent l'usage combiné du larynx et de la trachée.

³⁰ On le voit par exemple lors de concerts donnés par le TIPA, où les programmeurs s'efforcent d'intégrer des pièces originaires des trois régions, avec à chaque fois le costume et la coiffure appropriés.

l'institution elle-même. A l'instar des artistes du TIPA ou des élèves du TCV, certains *kyiduk* participent à d'importantes célébrations telles que l'anniversaire du Dalai-Lama en se produisant sur le parvis du temple principal de MacLeod Ganj. A l'opposé des *tsokpa* (« association ») ou des *lhäntso* (« communauté ») qui sont déclarés auprès du gouvernement indien, un *kyiduk* ne dispose d'aucune reconnaissance ni d'aucun statut officiel auprès des autorités indiennes, ni du CTA.

Défis contemporains pour les acteurs des musiques traditionnelles

Aujourd'hui, l'un des défis que doivent relever les acteurs liés à ces pratiques, est de continuer d'attirer et d'intéresser le public tibétain et en particulier les jeunes³¹. Mais un autre enjeu se révèle d'une importance particulière : celui de parvenir à garder des musiciens professionnels à Dharamsala. En effet, beaucoup de « senior artists », ces artistes qui effectuent intégralement les sept années de formation au TIPA, n'y restent pas une fois diplômés. La majorité d'entre eux partent en effet vers l'Occident, notamment New York ou Paris où un grand nombre d'ex-TIPA résident aujourd'hui (et où de nouveaux groupes comme Norling Rölyang, se sont formés). L'institution rencontre en conséquence certaines difficultés. Tout d'abord, elle se trouve parfois exclue des scènes occidentales, les associations ou institutions invitantes ayant plutôt tendance à se tourner vers les musiciens tibétains résidant déjà sur place.

Il en résulte un autre problème touchant directement l'organisation même de l'institut. En effet, les *senior artists*, sont théoriquement tenus d'assurer les représentations commandées par le CTA, en plus de celles qui font partie du programme annuel (comme le Shotön). Ils devraient également s'occuper de l'enseignement des élèves. Du fait de leur absence, ce sont les étudiants en cours de formation qui doivent assurer les concerts à leur place. Cela a, comme ma professeure de chant me l'a expliqué, des conséquences négatives sur la fréquence et la qualité des cours qu'ils reçoivent. Leur absence est également un problème du point de vue de la transmission des savoirs puisque la succession des professeurs d'un certain âge, n'est pas assurée. Ces professeurs se retrouvent à devoir s'occuper de toutes les classes³² et ne prennent pas facilement leur retraite du fait des répercussions que cela aurait sur la structure interne et, plus largement, sur la pérennité de l'établissement. S'ajoute à cela un problème financier. En effet,

³¹ Par « jeunes », j'entends la première génération de Tibétains nés en exil, ceux nés au Tibet dans les années 90 qui ont rejoint l'Inde avant la fermeture des frontières chinoises en 2008 et ceux nés après les années 90.

³² C'est peut-être aussi pour cela que certains *senior artists* ne restent pas. Peut-être ne veulent-ils pas prendre cette responsabilité, au risque de devoir l'assumer trop longtemps et d'être contraints de laisser leur carrière artistique de côté.

lorsqu'un étudiant entre au TIPA, il y est nourri, logé et blanchi durant toute sa formation. Pendant sept ans, l'institut investit donc une somme importante dont il ne reçoit aucun retour si l'élève diplômé, devenu ainsi officiellement un artiste professionnel, quitte Dharamsala pour une autre ville en Inde ou pour tenter sa chance en exil, comme c'est bien souvent le cas. Enfin, comme me l'a souligné Lobsang Samten, mari de Tsültrim Dolma et directeur artistique du TIPA de 1989 à 2018, cette obligation d'enseigner faite aux plus anciens pour pallier les déficiences des *senior artists*, ne leur permet pas de se consacrer pleinement à leur carrière artistique et/ou aux recherches scientifiques qu'ils souhaiteraient mener sur les arts de leur propre culture. Comme me l'a fait remarquer Tsültrim Dolma, qui en plus d'être professeure de danse et de chant est aussi chargée de discipline³³, il est difficile de forcer les *senior artists* à rester. Certains partent pour se marier, pour gagner de l'argent afin d'aider leur famille. Alors comment faire pour motiver les *senior artists* à rester assez longtemps pour assurer une succession et une transmission correctes ?

Conclusion

Les Tibétains réfugiés en Inde à Dharamsala ont été obligés de vivre ensemble, toutes identités régionales confondues. Aujourd'hui on peut constater que cela a eu un impact sur leurs pratiques musicales traditionnelles séculières. Intégrées dans un mode de vie différent de celui du Tibet d'avant 1959, elles ont d'une part perdu leur lien avec les activités quotidiennes, d'autre part elles ont été mises en scène et enfin, elles ont été institutionnalisées comme au TCV et au TIPA. Ces changements sont de deux ordres : le fond, avec le changement du statut de ces musiques et l'élaboration d'un nouveau discours à leur propos du fait de l'artificialité, de la politisation et de la professionnalisation ; puis la forme, avec des modifications de la structure interne des chants et des danses, ainsi que des styles vocaux avec, par exemple, l'ajout de mélismes ou l'utilisation d'un timbre différent, mais aussi par l'ajout de pas et de gestes. De plus, la domination de la culture de Lhasa dans la construction de la communauté en exil a entraîné la sur-représentation et le développement de certains répertoires de la région de l'Ütsang (ceux qui étaient en vogue à Lhasa comme les *namgya* et les *töshä*) au détriment de ceux de l'Amdo et du Kham. L'exil, du fait de la nécessité à se adapter à un nouveau milieu pour les Tibétains, a eu des conséquences qu'il est possible de retracer avec une certaine historicité.

Pour continuer d'exister, les différents acteurs des musiques traditionnelles séculières continuent de les adapter à notre époque tout en faisant face

³³ Elle veille à ce que les élèves respectent les règles de l'établissement (conduite, ponctualité par exemple).

aux enjeux liés à leur situation de réfugiés et au goût changeant du public tibétain. Par exemple, les professeurs des institutions s'interrogent : comment faire pour retenir les artistes ? Quelles opportunités, quelles perspectives d'avenir pourraient être développées pour les motiver à rester ? Cette question est un sujet sensible au sein de la communauté tibétaine de Dharamsala, particulièrement chez les jeunes, puisque beaucoup s'accordent à dire qu'« on ne reste pas ici, il n'y a rien à faire ». En effet, après avoir terminé leur scolarité jusqu'au niveau 13 (l'équivalent de la terminale) la plupart des élèves de cette ville rejoignent les universités ailleurs en Inde ou celles de pays anglophones en Occident.

Références

- CANZIO Ricardo
1978 « The Place of Music and Chant in Tibetan Religious Culture », in M. Brauen and P. Kvaerne eds.: *Tibetan Studies*: 65-74.
- CROSSLEY-HOLLAND Peter
1968 « The Religious Music of Tibet and its Cultural Background », *Proceeding of the Centennial Workshop on Ethnomusicology*, Vancouver: University of British Columbia, 19-23 June 1967: 79 – 91.
- DIEHL Keila
1996 « The wedding hostesses (*khruṅg zhu ma*) of Central Tibet », *Chö Yang – The Voice of Tibetan Religion and Culture* 7: 102-105.
- ELLINGSON Ter
1974 « Musical Flight in Tibet », *Asian Music* V/2: 3-43.
- GAUTHARD Nathalie
2011 « L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation », *Cahiers d'ethnomusicologie* 24: 173-189.
- HELFFER Mireille
1976 « Traditions musicales des Sa-kya-pa relatives au culte des Mgon-po », *Journal Asiatique* CCLXIV: 357-404.
2004 *Musiques du toit du monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine*. Paris: L'Harmattan.
- HENRION-DOURCY Isabelle
2001 « Explorations in the vocal art of the *lhamo* performer: commenting a demonstration by Tenzin Gönpö », *Lungta, Journal of Tibetan history and culture* (Special Issue: The singing mask: Echoes from Tibetan opera) 15: 119-141.
2005 « Women in the Performing Arts: portraits of Six Contemporary Singers », *Women in Tibet*, (ed.) Gyatso et Havnevik, Londres: Hurst, pp. 195 – 258.
2017 *Le Théâtre Ache Lhamo: Jeux et Enjeux D'une Tradition Tibétaine*. Paris: Peteers.
- KIWAN Nadia & Hannah Ulrike MEINHOF
2011 « Introduction », *Music and Migration: A Transnational Approach, Music and Arts in Action* 3/3: 3-20.
- LE MENESTREL Sara, dir.
2012 *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris: Hermann.
- McCONNELL Fiona
2016 *Rehearsing the State. The Political Practices of the Tibetan Government-In-Exile*. Oxford: Wiley Blackwell.

MORCOM Anna

2007 «Modernity, power and the reconstruction of dance in post-1950s Tibet», *Journal of the International Association for Tibetan Studies* 3. URL: <http://www.thlib.org/collections/texts/jjats/#!jjats=/03/morcom/>

RAMNARINE Tina K.

2007 «Musical Performance in the Diaspora: Introduction», *Ethnomusicology Forum* 16/1 : 1-17.

ROBIN Françoise

2011 *Clichés Tibétains, idées reçues sur le Toit du monde*. Paris : Le Cavalier Bleu.

SAMUEL Geoffrey

1976 «Song of Lhasa», *Ethnomusicology* XX/3 : 407-499.

RÉSUMÉ C'est en Inde que le XIV^e Dalai-Lama et des milliers de Tibétains se sont réfugiés en 1959 pour fuir l'occupation et la répression chinoises. Quel impact la situation de réfugié a-t-elle eu sur les pratiques musicales et dansées traditionnelles séculières de cette communauté ? A Dharamsala, capitale des Tibétains en exil, en réponse à la menace de disparition de leur culture au Tibet, des institutions ont vu le jour dans le but de transmettre et de préserver les savoirs, comme ceux liés aux arts de la scène. Ce contexte a entraîné des changements qui ont impacté les pratiques musicales et dansées, les éloignant des pratiques «originelles». Par ailleurs, en raison de la forte représentation de la population originaire de la région de l'Ütsang (et plus particulièrement de Lhasa) dans la construction de cette communauté, les répertoires nobles de cette capitale se sont imposés comme éléments de référence au détriment des pratiques musicales et dansées des autres régions du Tibet. L'asile a généré des processus qui ont eu des conséquences sur le plan musical et chorégraphique, mais également social, que l'approche ethnomusicologique nous permet de mettre au jour avec une certaine historicité.