

Joep BOR et Philippe BRUGUIÈRE, dir.: *Gloire des princes, louange des dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e siècle*

Paris: Cité de la musique et Réunion des musées nationaux 2003

Mireille Helffer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/615>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 208-211

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Mireille Helffer, « Joep BOR et Philippe BRUGUIÈRE, dir.: *Gloire des princes, louange des dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e siècle* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/615>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

Joep BOR et Philippe BRUGUIÈRE, dir.: *Gloire des princes, louange des dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e siècle*

Paris: Cité de la musique et Réunion des musées nationaux 2003

Mireille Helffer

RÉFÉRENCE

Joep BOR et Philippe BRUGUIÈRE, dir.: *Gloire des princes, louange des dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e siècle*, Paris: Cité de la musique et Réunion des musées nationaux 2003, 239 p., photographies couleur et noir, liste des œuvres exposées, Bibliographie, Index

- 1 Inauguré en janvier 1997, le Musée de la musique a déjà à son actif plusieurs expositions remarquables touchant aux musiques extra-européennes. La première — *La Parole du Fleuve* — qui s'est déroulée du 29 mai au 29 août 1999 concernait les harpes d'Afrique centrale; la seconde — *La voix du dragon* — (Novembre 2000 à février 2001) mettait en valeur les trésors archéologiques et l'art campanaire de la Chine ancienne.
- 2 Dans la troisième exposition — *Gloire des princes, louange des dieux* — inaugurée le 19 mars 2003 et qui a fermé ses portes le 29 juin, ce sont les fastes musicaux de l'Inde du Nord ou Hindoustan, des premières influences musulmanes à nos jours qui ont été mis à l'honneur. Les commissaires de l'exposition, Philippe Bruguière et Joep Bor, sont tous deux des musicologues, chercheurs et instrumentistes chevronnés, familiers du monde indien et ils ont une longue expérience du travail en commun puisque, en 1992, ils avaient déjà organisé une exposition intitulée *Les Maîtres du rāga* dont le catalogue fut publié en français, anglais et allemand. Pendant plus de trois ans de préparation, ils ont fouillé

musées, bibliothèques, collections privées, acheté des instruments exceptionnels qui font ici l'objet d'une présentation de très grande qualité.

- 3 Pour la rédaction du catalogue de *Gloire des princes, louange des dieux*, qui suit, comme l'exposition elle-même, un parcours chronologique organisé autour de neuf thèmes, les commissaires ont fait appel à plusieurs collègues: James Kippen, professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Toronto; Allyn Miner, maître assistant en ethnomusicologie à l'Université de Pennsylvanie; Amina Okada, conservateur en chef au Musée national des Arts asiatiques-Guimet; David Trasoff, ethnomusicologue, Los Angeles.
- 4 La réunion de ces compétences nous vaut un ouvrage riche en informations, somptueusement illustré puisque, à la reproduction (le plus souvent en couleurs) des 138 pièces exposées s'ajoutent 56 illustrations complémentaires; son contenu devrait satisfaire spécialistes de l'Inde, organologues, historiens de la musique et tous ceux qui, au cours des dernières décennies, ont été sensibilisés à la musique et à la danse indienne.
- 5 L'entrée en matière du catalogue s'ouvre par la contribution conjointe de Joep Bor, Philippe Bruguière et Allyn Miner (p. 16-55) et traite de la période qui s'étend «Des premiers sultanats à l'empire Moghol». Elle met en évidence l'importance du sultanat de Delhi et le rôle joué par le poète Amir Khusrau au XIV^e siècle. Deux points retiennent l'attention: 1) l'éclectisme musical qui semble être de règle à l'époque avec un mélange des instruments persans et indiens; 2) la place tenue par l'orchestre de *naubat*.
- 6 C'est ainsi que sur une remarquable illustration du *Saqi nama* de Zuhuri (Deccan, 1685), on a la surprise de découvrir douze musiciens jouant d'instruments indiens et persans: trois instruments seulement sont d'origine indienne (vièle de type *sarangi*, tambour *dholak* et cithare sur tube *jantar*), tandis que tous les autres sont persans (vièle à pique *rebab*, cithare sur table *qanun*, tambour sur cadre *daf*, harpe *chang*, flûte de Pan, flûte *nay*, luth à long manche *tanbur* et bols musicaux *jalatarang*). Sont exposés plusieurs *tanbur* et *dotar*, un précieux *kamanche*, un *qanun* de Turquie, plusieurs *nay*, dont l'un est en jade, des *daf*, mais manquent à l'appel harpe *chang* et flûte de Pan qui ont depuis longtemps disparu de l'instrumentarium en usage.
- 7 Quant à l'orchestre du *naubat*, importé du monde musulman, il était certes dévolu à la musique militaire, mais servait aussi à marquer des événements importants tels qu'accueil d'invités de marque, mariages ou naissance; il était, comme le montrent plusieurs peintures et miniatures, installé dans les *naqqara-khana* ou «maison des *naqqara*» à l'entrée des palais et se composait de timbales *naqqara* de différentes tailles (dont Joinville découvre l'existence au cours de la 3^e croisade et qu'il appelle «nacaires»), de trompes métalliques *karna*, de hautbois *surna*. C'est sans doute la première fois en Occident que se trouvent réunis pour le temps d'une exposition ces instruments si souvent présentés dans l'iconographie.
- 8 Vient ensuite un exposé général d'Amina Okada qui traite de «Musiques et musiciens dans la peinture indienne» (p. 56-67) et qui s'appuie essentiellement sur sept peintures et miniatures non exposées, choisies pour compléter la déjà riche iconographie retenue par les commissaires de l'exposition. Comme on pouvait s'y attendre, une place de choix a été faite à la spectaculaire cithare sur bâton *bin* ou *rudra vina*, l'instrument de la déesse Sarasvati; ceci nous vaut un important chapitre (p. 68-95) sur «La demeure de Sarasvati» par Philippe Bruguière, lui-même joueur confirmé de *bin*.
- 9 On en retiendra les quatre splendides instruments provenant du Musée de la musique: une *kinnari vina* de l'Inde du sud avec ses trois résonateurs en caalebasse, une *bin*

abondamment décorée, dont le manche, auquel sont fixées deux calebasses, est pourvu de treize frettes, une bin du Rajasthan dont les quatre cordes principales sont tendues au dessus d'une vingtaine de frettes, une bin d'Alwar entièrement dorée. La documentation iconographique proposée montre comment l'instrument était utilisé, aussi bien par des ascètes que par les gracieuses jeunes femmes qui évoquent la râgini Todi ou qui, au creux de la nuit, écoutent le jeu de la cithare. L'auteur rappelle le rôle tenu par la bin dans l'exposé de l'alap du style dhrupad, mais se doit de constater l'inéluctable déclin de l'instrument à partir du XVIIIe siècle.

- 10 Avec «Le luth de cour» (p. 96-109), Allyn Miner présente le *rabab* indien, plus volumineux que son ancêtre persan et qui eut la faveur des musiciens du XVIIe siècle. Il en existe différents types, figurés fréquemment dans l'iconographie.
- 11 Les trois *rabab* exposés, provenant des musées de New-Delhi, Victoria and Albert Museum (Londres), et Kolkota/Calcutta sont d'une facture très soignée et annoncent le *sursingar* auquel seront adjoints une calebasse de résonance et des cordes métalliques.
- 12 Dans «Bardes et baladins» (p. 110-151), Joep Bor met l'accent sur les vièles, avec dix-sept instruments exposés: 9 *sarangi*, 2 *chikara* et 3 *sarinda* auxquels viennent s'ajouter *esraj*, *dilruba* et surprenant *taus* à caisse en forme de paon, avant de faire place aux *harmonina* et *harmonium* qui les ont souvent supplantés depuis la deuxième moitié du XIXe siècle.
- 13 C'est en expert que Joep Bor, lui-même joueur de *sarangi* et auteur de «The voice of the Sarangi. An illustrated History of Bowing in India», *National Center for the Performing Arts Quarterly Journal* 15 (3-4) 1986 et 16 (1) 1987 (= 184p.), présente ces vièles aux formes multiples, à caisses somptueusement décorées, à nombre variable de cordes, munies ou non de cordes sympathiques, et qui figurent en bonne place sur nombre de peintures et miniatures. Rappelons que, avant d'être accepté à part entière dans la musique classique, le *sarangi* était principalement un instrument accompagnant les danses des courtisanes, comme en témoignent les nombreux documents iconographiques concernant le *nautch*.
- 14 Sous le titre un peu mystérieux «Les battements du cœur de l'Inde» (p. 152-171), James Kippen aborde la question de la place tenue par les membranophones dans la musique de l'Inde. Parmi les innombrables formes de tambours répertoriés en Inde, ont été privilégiés ici, les *pakhavaj*, les *dholak*, le groupe *tabla-bayan* associés traditionnellement à des formes musicales différentes. C'est ainsi que dans la représentation de la *ragini* Vasanta figurent simultanément petit luth, tambour *pakhavaj* et tambour *dholak* accompagnant un chanteur, tandis que dans «Femmes écoutant de la musique au bord d'un lac» le *dholak* est associé au *rabab*.
- 15 Indispensable à la pratique du chant, tel se présente le luth à long manche dont traite Allyn Miner dans «Le chant du *tambura*» (p. 174-189). L'instrument serait originaire d'Arabie et aurait subi une lente évolution au cours des siècles. Les cinq exemplaires proposés à l'admiration — des instruments datant du XVIIe au XIXe siècle — sont de facture extrêmement soignée et proviennent de régions différentes de l'Inde: Karnataka, Rajasthan, Bénarès, Inde du Nord.
- 16 C'est encore Allyn Miner qui s'attache à brillamment démontrer la place prise par le *sitar* dans la musique classique de l'Inde du Nord, avec un important chapitre sur «L'éclectisme du *sitar*» (p. 190-213). S'appuyant sur l'exceptionnelle collection de *sitar* rassemblés, l'auteur examine le passage du *setar* persan au *sitar* indien. Parmi les instruments présentés, il y a lieu de signaler un étonnant *sitari* à caisse en bois et coquille d'œuf d'autruche qui comporte cinq cordes mélodiques et deux cordes *chikari*.

- 17 Le dernier chapitre du catalogue fait place à un essai de l'ethnomusicologue David Trasoff qui examine la diffusion du luth à caisse échanquée «De Kaboul à Calcutta» (p. 214-227) et le passage du *rabab* au *sarod*.
- 18 Sont ainsi présentés aussi bien des instruments du XVIIIe siècle, emblématiques de la musique afghane que des instruments plus récents provenant de Bénarès (milieu du XIXe s.), Inde du Nord, Bengale, Bangladesh. Le passage vers la modernité entraîne des modifications organologiques avec l'adjonction d'une touche métallique, caractéristique du *sarod* contemporain. Les photos anciennes qui illustrent cette contribution et qui remplacent, peintures, dessins et miniatures des chapitres précédents, montrent la vitalité d'une tradition instrumentale qui a traversé les siècles.
- 19 En conclusion, le catalogue qui accompagne l'exposition rend pleinement justice à la beauté des pièces exposées. Il met en évidence la perfection de la facture instrumentale à laquelle sont parvenus les artisans indiens sous le patronage de mécènes éclairés. Il permet de découvrir les richesses de nombreux musées occidentaux (Europe et Etats-Unis) et indiens (New-Delhi, Jaipur, Calcutta), ainsi que les ressources de quelques collectionneurs privés, mais ne répond pas à quelques questions que peut se poser le lecteur (et avant lui le visiteur).
- 20 –Pourquoi avoir jugé nécessaire d'adoindre au titre de l'exposition «*Louange des dieux*», alors que la documentation présentée porte essentiellement (sinon exclusivement) sur la «*Gloire des princes*»?
- 21 –D'où vient cette place prépondérante donnée aux instruments à cordes?
- 22 –Pourquoi n'est-il que très accessoirement fait allusion à la musique produite par ces différents instruments? Aurait-il été superflu de trouver des références discographiques ou filmographiques propres à orienter le lecteur qui n'a pas eu la possibilité d'assister aux concerts et ateliers organisés pendant l'exposition?
- 23 Qu'il soit en outre permis d'exprimer quelques regrets: 1) il aurait été appréciable de disposer d'un glossaire des termes techniques relatifs à la musique indienne (instruments, formes musicales, styles); 2) il aurait été souhaitable que les informations concernant la taille des instruments et des documents iconographiques apparaissent dans les légendes descriptives des pièces et illustrations, plutôt que de figurer dans la seule liste des pièces exposées (p.230-233).
- 24 Au moment où le Vol. 16 des *Cahiers de musiques traditionnelles* s'interroge sur la façon de donner les «Musiques à voir», on peut se demander si l'exposition dont tous les visiteurs ont apprécié la beauté et dont rend compte le catalogue décrit ci-dessus n'en est pas restée à une conception un peu trop esthétisante du sujet traité.