

Musique et globalisation : musicologie - ethnomusicologie

COLLECTION MUSIQUE-PHILOSOPHIE

dirigée par

Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Des philosophes le reconnaissent maintenant : la musique est plus qu'un objet à penser, elle suscite l'analyse, offre à la pensée constructive un terrain d'investigation où le geste compositionnel mobilise la pensée conceptuelle, où les notions musicales configurent des possibilités de relations. Paradigme à questionner, la musique s'impose à l'oreille philosophique. De leur côté, les musiciens n'ont rien à craindre de la force du concept. Penser la musique selon ses catégories propres réclame dès lors une approche philosophico-musicale.

DÉJÀ PARUS

Formel/Informel : musique-philosophie.

Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique.

sous la direction de

Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos

L'écoute oblique. Approche de John Cage

Carmen Pardo Salgado

Esthétique de la sonorité. L'héritage debussyste dans la musique pour piano du XX^e siècle

Didier Guigue

À PARAÎTRE

Manières de faire des sons.

sous la direction de

Pascale Criton, Antonia Soulez, Horacio Vaggione

Ecrits.

Jean-Claude Risset

Le montage chez Xenakis.

Benoît Gibson

Musique et globalisation : musicologie – ethnomusicologie

sous la direction de

Jacques Bouët, Makis Solomos

Actes du colloque *Musique et globalisation*
Université Paul Valéry – Montpellier 3, Rirra21, Cerce

Octobre 2008

CRÉATION MUSICALE ET POLITIQUE CULTURELLE

Ethnographie de festivals au Kerala (Inde du Sud)

Christine Guillebaud

En Inde, comme dans le reste du Monde, la plupart des formes esthétiques sont représentées à différents niveaux de la sphère publique. Celles-ci ont été promues par l'État au nom de la nation, ou encore par les industries culturelles et touristiques, et apparaissent comme de puissants médias des constructions identitaires contemporaines. De manière paradoxale, la charge émotionnelle de l'audition musicale a souvent été abordée au niveau de l'individu, du groupe alors que celle-ci se polarise tout autant au niveau d'une communauté symbolique ou nationale¹. La performance doit alors être envisagée, non plus seulement comme un moment dans un espace local, mais aussi dans un espace national et global. À l'échelle d'un État, par exemple, le fait de transformer la musique s'avère être un excellent media de construction nationale. Nombre d'acteurs politiques la perçoivent à travers ses propriétés sensibles, efficaces en terme cognitif. Sur ce point, les marxistes du Kerala affirment volontiers qu'un discours politique n'est pas aussi efficace qu'une expérience sensorielle – auditive, gestuelle, visuelle –, qui plus est collective et partagée.

Au-delà de ces propriétés, l'heure est à la diffusion massive des musiques, ainsi qu'à l'omniprésence de leur patrimonialisation, donnant lieu à l'émergence de nouvelles formes de présentation musicale. Les festivals de musiques du Monde, nés en Occident² se sont imposés

¹ Martin Stokes (éd.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers. Coll. « Ethnic Identities », 1994.

² Laurent Aubert (2001), *La Musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur ; Talia Bachir-Loopuyt, « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°21 : « Performances », 2008, pp. 11-33 ; Christine Guillebaud, « Du rituel à la scène de

aujourd'hui à l'échelle planétaire. Ils valorisent en outre une norme généralisée de communication au public, notion qui est ainsi redéfinie. Faire l'ethnographie de festivals conduit d'abord à s'intéresser aux politiques culturelles instigatrices de ces événements.

LA NOTION DE POLITIQUE CULTURELLE

Dans son acception classique, la notion de « politique culturelle » est au cœur des études en sociologie des arts ainsi qu'en sciences politiques, mais elle reste encore peu investie par les anthropologues. Le présent article entend contribuer aux travaux actuels menés sur l'« institution de la culture » (Daniel Fabre au LAHIC³) ; à ceux centrés sur les processus de « passage à l'art »⁴ ; sur les aspects identitaires des politiques culturelles en Asie⁵ ; ou encore sur la fabrique des « Musiques du Monde » en Europe (Denis Laborde, EHESS).

Des différentes situations traitées, on constatera au préalable que les politiques culturelles émanent de structures et de groupements les plus divers. Elles concernent généralement les politiques publiques portées par les États ou les régions, les institutions internationales comme l'UNESCO, mais aussi de très nombreuses initiatives privées, aujourd'hui particulièrement florissantes. On pense notamment aux activités menées par les associations culturelles et sociétés musicales ou encore aux formes d'auto-promotion engagées par les musiciens eux-mêmes sur leurs savoirs et qui visent à les « autonomiser » (*self empowerment*). Ainsi, l'analyse des politiques culturelles invite à prendre en considération de nouvelles situations de performance aujourd'hui mondialisées, comme sont les festivals, les concerts et les compétitions

festival. Suivre le texte en train de se faire » in F. Dupont (éd.), *Paroles en acte*, Paris, Belin, collection L'extrême contemporain, à paraître, 23 p.

³ Voir également Bob White (éd.), *Anthropologie et Sociétés*, vol 30 n°2 : « La mise en public de la culture », Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

⁴ Gilles Tarabout, « Malabar Gods, Nation-Building and World Culture on Perceptions of the Local and the Global » in Jackie Assayag and Christopher John Fuller (éds.), *Globalizing India. Perspectives from Below*, London, Anthem Press, 2005, pp. 185-209 ; Roberta Shapiro « Qu'est-ce que l'artification ? », *XVIIème Congrès de l'Association Internationale de Sociologie de langue Française*, Tours, juillet 2004.

⁵ Fiorella Allio (éd), Atelier : *Politiques culturelles et processus identitaires en Asie*, Actes du 3^e Congrès du Réseau-Asie, 2007, textes disponibles via <http://www.reseau-asie.com>.

artistiques. Elles impliquent de comprendre la manière dont se constituent aujourd'hui des institutions culturelles, ayant fait l'objet d'une longue tradition en Europe – comme les centres d'archives, les académies de recherche et d'enseignement – mais tout en considérant aussi la manière dont celles-ci sont aujourd'hui relayées par le marché privé du disque et du Vidéo CD, encore peu étudié.

Enfin, les politiques culturelles, publiques ou privées, ont toutes en commun de forger un modèle de société, réel ou imaginaire, avec une portée collective initiant des modalités nouvelles du vivre ensemble ; qu'il s'agisse de construire la Nation, de mettre en pratique des dispositifs de réforme sociale, de revendiquer une identité, de consolider des groupes sociaux, de construire la mémoire ou encore de traduire une conception du passé. Une fois ces politiques appliquées à la musique, il convient d'évaluer comment elles sont élaborées et perçues : quels types d'intentions sont-elle censées traduire ? Qui en sont les principaux médiateurs ? Comment influencent-elles les processus de création ? Et, en quoi s'avèrent-t-elles au final efficaces ?

Pour tenter d'y répondre, le terrain des festivals de musique au Kerala constituera un observatoire d'étude privilégié. En effet, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le domaine des pratiques artistiques a fait l'objet d'une attention soutenue du monde politique dans cette région. Après la partition de l'Inde en 1947, le découpage des États régionaux sur une base linguistique a fait émerger au Kerala un nationalisme local porté par le gouvernement communiste nouvellement élu. La nécessité de construire et de consolider une unité nationale « kéralaise » a conduit cet État à mettre en place une politique culturelle de grande envergure visant à promouvoir ses patrimoines artistiques. Depuis 1956, il organise des festivals dans les grandes villes (*Onam⁶ week's celebrations*, *Folk arts festivals/natan kala utsavam*) adressés aux classes moyennes, finance des compétitions artistiques (*Kerala Youth festival* rebaptisé en 2006 *School Arts festival*) au sein des établissements scolaires, et développe son réseau radiophonique et télévisuel pour la diffusion des musiques locales. Cette politique a ainsi instauré de nouveaux espaces de performance et a permis la diffusion massive de nombreuses pratiques musicales et dansées. Parallèlement, cette politique de soutien aux arts s'est traduite par la

⁶ Rite hindou associé à la mythologie du Roi Mahabali.

création de diverses institutions de recherche et d'experts spécialisés en *Folklore Studies* aujourd'hui très actifs, comme en témoigne l'abondance des publications éditées en langue locale depuis soixante ans par les chercheurs marxistes⁷. Nous esquisserons ici deux volets de cette politique. Le premier, celui des festivals urbains de folklore, concerne la promotion de la musique et des arts locaux dans l'espace public. Le second, les compétitions artistiques, entend renouveler et élargir la transmission des formes esthétiques aux élèves des établissements scolaires publics⁸.

CONSTRUIRE LA NATION SUR SCÈNE : ETHNOGRAPHIE DE FESTIVALS

Au Kerala, les musiques et les danses sont très ancrées dans la société de caste et dessinent des clivages hiérarchiques forts en termes de religion⁹ mais aussi de rapports de genre. À ce titre, ils se présentent comme de puissants médias de construction identitaire. Pour le gouvernement, traditionnellement communiste¹⁰, il s'agit de promouvoir une certaine unité culturelle « kéralaise » en véhiculant des valeurs d'égalitarisme social. Dans cette idéologie, les arts sont considérés comme des expériences sensibles et cognitives à travers lesquelles les musiciens et leurs publics célèbreraient l'histoire commune de leur région et de leur culture. Il s'agit bien ici de favoriser les pratiques artistiques dans leurs dimensions collective, esthétique et émotionnelle.

Dès 1957, des festivals de « *folk arts* » (*natan kala utsavam*) sont organisés dans les grandes villes. Des groupes de musiciens-danseurs

⁷ Des bibliographies complètes recensant les ouvrages de folklore ont été publiées en malayalam par Payyanad (*Samksipta vivaranatmaka malayalam folklor granthanuci (Annotated Bibliography of Folklore)*, Trivandrum, Folklore Society of Indian Languages, 2004) et Vishnunamputiri (*Vivaranatmaka folklor granthanuci (Descriptive bibliography of Folklore)*, Kottayam, Current Books, 2004). Elles présentent plus de 600 références, résumés ainsi que des index thématiques.

⁸ Le troisième volet de cette politique s'appuie sur le réseau radiophonique national (*All India radio*) et télévisuel (*Doordarshan*) dont la gestion administrative est centralisée à Delhi. Pour une ethnographie détaillée du circuit de production radiophonique et des critères esthétiques mis en œuvre, voir Christine Guillebaud, *Le chant de serpents. Musiciens itinérants du Kerala* (+ 1 dvd-rom encarté), Paris, CNRS Éditions, 2008, pp. 119-155.

⁹ La population du Kerala se répartit en 60% d'Hindous, 20% de Musulmans et 20% de Chrétiens.

¹⁰ Les marxistes ont gouverné la région en coalition avec d'autres partis et alternativement avec le parti du Congrès.

sont convoqués dans toute la région et sont rémunérés pour des prestations scéniques destinées à un public de citoyens invités à « redécouvrir » leur patrimoine culturel¹¹. Ces festivals se tiennent principalement durant la fête d'*Onam*, la fête « nationale » du Kerala, mais se sont considérablement développés ces dernières années en dehors de ce seul événement. Cette diversification a permis d'ancrer durablement les pratiques esthétiques locales dans la sphère publique. À titre d'exemple, le dernier grand festival intitulé « Danse » (*Attam*) qui s'est tenu en 2007 à Trichur, capitale culturelle du Kerala, est assez révélateur de l'ampleur de ces événements. Il a réuni durant une semaine plusieurs centaines de musiciens, danseurs, spécialistes de rituels venus de tout le Kerala. Chaque jour, durant près de 14h d'affilée, des groupes se sont succédés sur une scène ouverte où les prestations étaient ponctuées par de courtes annonces au micro exposant le nom de la forme esthétique, de la caste ou tribu spécialiste ainsi que celui de leur *leader*.

Des conférences ont aussi été organisées deux fois par jour sous un petit dais installé près de la scène principale. Les intervenants étaient issus de tous les domaines artistiques comme la littérature, la poésie, le théâtre, la musique, et les études folkloriques (*folklore studies*). Les sujets traités étaient centrés sur des formes culturelles particulières (rituels dédiés à la déesse *mutiyettu*, *patayani*, *teyyam* etc.) ou consistaient en des débats de synthèse sur les arts *folk* en général, ou encore sur l'actualité économique, social et environnemental comme la protection des écosystèmes et des savoirs locaux, la gestion des ressources naturelles, les forums sociaux, les OGM etc.

Le fait de réunir intellectuels et musiciens est assez caractéristique de ce type d'événement. Si, en principe, les prestations s'adressent à la fois aux habitants de la ville et aux touristes étrangers, le public est composé principalement de l'élite intellectuelle et artistique kéralaise comme les responsables d'académies d'art et de théâtre, romanciers et poètes, artistes classiques et contemporains, folkloristes, instituteurs et étudiants. Les autres personnes présentes sont généralement membres des familles de musiciens ou des voisins de leur village qui les accompagnent dans une ambiance très festive. Quant aux touristes, plutôt rares lorsque les festivals se tiennent en dehors des périodes

¹¹ Gilles Tarabout, *op. cit.*, pp. 185-209.

estivales, l'accès leur est en pratique difficile dans la mesure où tous les supports de communication (affiches, presse, notices de programme) sont généralement rédigés en langue locale malayalam.

Pour le président de la branche kéralaise de la *Sangeet Akademi*, organisation nationale de promotion du théâtre et des arts de la scène, ce type de festival permet de revitaliser des formes dites « anciennes » et considérées comme les racines culturelles des principaux arts classiques du Kerala :

« We organise that because people doesn't have occasion to perform for this type of audience. Folk is the root of classical arts. We shall never forget it. Young generations have to know how our beautiful classical art forms came about. Sangeet Natak Akademi mainly promotes classical arts but it has to change ! »

Dans cette idéologie, il s'agit bien de créer un lien culturel entre le *folk*, ancré dans la société villageoise et relevant d'une population appartenant aux castes intermédiaires et de bas statut, et le monde des arts « classiques », plus urbains et transmis traditionnellement dans les milieux de hautes castes. Dans cette conception, un rapport générique et hiérarchique est établi entre les cultures *folk* et classique. Cette dernière est considérée comme la plus achevée, synthétisant les ressources esthétiques des arts *folk* et ayant développé un niveau de complexité considéré comme supérieur. Une telle vision évolutionniste, dont la construction historique et idéologique a par ailleurs été analysée dans différents domaines artistiques de l'Inde contemporaine¹², constitue un premier type de discours relatif aux festivals de folklore.

¹² Pour une perspective historique sur les catégories d'arts « classique » et « folk » dans la peinture et la sculpture, voir Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India (1850-1922)*, *Occidental Orientations*, Cambridge University Press, 1994 et Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories, Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, New York, Columbia University Press, 2004 ; Janaki Bakhle, *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Delhi, Permanent Black, 2005 pour les musiques classiques d'Inde du Nord ; Lakshmi Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy. A Social History of Music in South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2006 et Amanda Weidman, *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*, Durham & London, Duke University Press, 2006 pour l'Inde du Sud ; Amrit Srinivasan, « The Hindu Temple-Dancer: Prostitute or Nun? », *Cambridge Anthropology*, vol. 8 n°1, 1983, pp. 73-99 pour la danse Bharatanatyam et Sunil Kothari, *Kathak: Indian Classical Dance Art*, New Delhi, Abhinav Publication, 1989 pour la danse Kathak.

En second lieu, l'élite artistique présente dans le public, et en particulier les metteurs en scène et professeurs de théâtre, considèrent ces prestations scéniques comme autant de ressources artistiques susceptibles d'inspirer la création contemporaine. Selon V. Vasudevan Pillai, ancien directeur de la *School of drama* au Kerala, le théâtre moderne n'aurait su bien intégrer les éléments esthétiques populaires. Il note cependant que les festivals changent le processus de création actuel :

« Opportunities for students of modern theatre to interact with folk theatre were rare compared to today. The introduction of folk elements has to be a natural process, spontaneously occurring in the mind of the director. It should not be a willfull act ».

Ainsi, les artistes de théâtre, les peintres et danseurs modernes constituent aujourd'hui une audience importante des festivals durant lesquels ils entendent s'imprégner du folklore local par un contact plus direct avec ces spécialistes et ainsi enrichir leurs créations¹³.

Enfin, nombre de folkloristes, universitaires ou collecteurs amateurs, occupent une place centrale durant les festivals, non seulement parmi le public mais aussi en amont des événements. Leur rôle de médiation entre les institutions organisatrices et les musiciens locaux s'avère en effet central : ils contactent les troupes, organisent leurs déplacements, préparent les notes de programmes, voire présentent eux-mêmes au micro les formes données sur scène. Lors du festival *Attam* mentionné plus haut, tous les folkloristes de la région étaient présents et l'ensemble des annonces était assuré par les enseignants des principaux départements universitaires de folklore ainsi que par leurs étudiants. Étant donné le nombre faramineux de groupes présentés sur scène et les nombreux aléas dus aux arrivées et départs incessants des musiciens, leur rôle de coordination s'est avéré essentiel. De même, parce que nombre de notices de programmes n'était pas forcément établies à l'avance, cette tâche a été effectuée par les étudiants en folklore de l'université de Calicut. Postés non loin de la scène, ils se référaient à un unique document, l'opus *Folk Arts Directory. Natoti dryakalasuika*¹⁴ (ouvrage de référence publié en

¹³ Pour des exemples de créations contemporaines ayant intégré des éléments populaires, voir notamment les productions scéniques de Kavalam Narayana Panicker.

¹⁴ *Folk Arts Directory. Natoti dryakalasuika*, Trichur, Kerala Sangeeta Nataka Akademi, 1986 (1978).

1978), à partir duquel ils recopiaient des informations ethnographiques minimales, proche du style des compilations anglaises du début du XX^e.

Lors des festivals gouvernementaux, c'est l'extrême diversité des cultes et des formes esthétiques de la région qui est principalement mise en avant et qui constitue le critère même de la « richesse » d'un patrimoine local. À cet égard, il convient de mettre en lumière les processus concrets de patrimonialisation à l'œuvre. Il est en effet fréquent, durant ce type d'évènements, que chaque forme soit fragmentée en différents *items* et présentée successivement par les mêmes musiciens, comme autant de formes différentes. Je pense notamment au rituel domestique dédié aux divinités serpents (*pampin tullal* « tremblement des serpents) et dont les Pulluvan sont les spécialistes de caste. Habituellement conduit sur plusieurs nuits, celui-ci fut présenté sur scène sous trois appellations différentes comme « chant et écriture de dessin de sol » (*kalam eluttu pattu*), « chants de serpent » (*naga pattu*) et « tournoiement de flamme » (*tiriyulicil*) qui correspondent pourtant à différentes étapes successives du même rituel. Les mêmes spécialistes étaient d'ailleurs aussi présentés trois fois de suite avec strictement la même annonce comme spécialistes du « culte aux serpents ».

Dans le contexte des festivals, c'est en effet l'hétérogénéité des formes esthétiques kéralaises qui est valorisée pour elle-même. En fragmentant les formes esthétiques sur scène, le but est aussi de donner au public une impression de profusion, d'ailleurs bien réelle vue la diversité des formes esthétiques présentées. La pluralité des genres, des castes de musiciens et des groupes sociaux sont autant de composantes explicitement exposées sur scène et censées transmettre au public la « grandeur » (*greatness*) de la culture régionale kéralaise.

UNE TRANSMISSION MASSIVE DES ARTS : ÉTUDE DES COMPÉTITIONS ARTISTIQUES (*YOUTH FESTIVAL*)

Le second volet de la politique culturelle du gouvernement porte plus précisément sur la transmission des arts locaux. Depuis 1960, de gigantesques compétitions, appelées *Kerala State Youth Festival* (rebaptisé en 2006 en *School kalotsvam/School arts festival*), sont organisées dans le cadre des établissements scolaires publics. Ils s'apparentent à une

éducation massive, réunissant chaque année plusieurs milliers de lycéens et d'étudiants autour de ces événements¹⁵. Les élèves sont invités à se constituer en troupes et concourir pour leur école ou leur district en présentant des prestations scéniques. Un comité d'experts, trié sur le volet, est chargé d'évaluer les prestations et d'attribuer des titres honorifiques et trophées. Il est généralement composé de praticiens et enseignants, membres des principales institutions artistiques nationales (*Sangeet Natak Akademi, Kalamandalam Kerala State Academy of Fine Arts*).

Pré-sélectionnés lors de concours de districts, les étudiants arrivent sur les lieux, la passion au ventre, et n'ont souvent qu'une seule idée en tête : exceller et gagner. En effet, il aura fallu pour eux s'investir dans l'apprentissage de plusieurs répertoires musicaux et chorégraphiques, choisis parmi quatre-vingts formes esthétiques mises au concours et se perfectionner, au prix de longues heures de travail, pour atteindre l'étape ultime de la compétition, le niveau national. Sans oublier les sommes d'argent parfois inouïes que certains parents ont dû engager pour « entraîner » leurs enfants à domicile, par des professeurs spécialistes¹⁶ et en complément du temps scolaire afin de multiplier leurs chances de victoire. Comment expliquer un tel engouement ? Quels sont les enjeux à remporter un prix au *youth festival* ?

La plus haute marche du podium mène au titre de *Kalaprathiba* (littéralement « Intelligent de l'art ») pour le meilleur garçon et celui de *Kalathilakam* (« marque de front/tête de l'art ») pour la meilleure fille. Le profil typique des deux gagnants : de jeunes gens capables d'exceller dans cinq formes musicales ou dansées différentes, véritables prodiges auxquels la société kéralaise reconnaît le génie d'incarner le patrimoine (*cultural heritage*) de leur région. Les autres élèves, forcément plus

¹⁵ En 2005, le festival qui s'est tenu à Calicut a réuni près de 3000 étudiants, issus de 25 lycées et présélectionnés dans leur district respectif parmi 1565 établissements (*The Hindu*, 11/12/2005). En 2006, l'effectif des participants progressait de manière fulgurante, à près de 5000 étudiants (*46th School Art Festival* organisé à Cochin ; *The Hindu*, 20/01/2006). Il atteint un nombre record de 6000 participants en 2008 (*48th Kerala State School Arts Festival* organisé à Kollam), répartis dans la ville sur 16 lieux de compétitions différents et occasionnant un budget de 28.87 *lakh* de roupies, plus 21 *lakh* pour les prix remis aux gagnants (*The Hindu*, 09/01/2008).

¹⁶ Certains maîtres de théâtre sanskrit *chakkyar kuttu* par exemple sont aujourd'hui davantage impliqués dans la formation de lycéens que dans la transmission de leurs savoirs à de futurs acteurs de caste.

nombreux, ont aussi la satisfaction de cumuler le maximum de notes « A » en différentes pratiques esthétiques, qui sont ensuite additionnées pour le classement final des écoles de district participant au concours. Enfin, ils peuvent faire valoir leurs prestations dans leur bulletin scolaire individuel de fin d'année. L'émulation artistique fonctionne en effet de pair avec l'académique : ces notes sont loin d'être purement honorifiques et participent de l'orientation future de ces jeunes. Atteindre le haut des marches du podium constitue en effet un excellent passeport pour intégrer les formations universitaires artistiques, mais aussi les carrières prestigieuses de médecine et d'ingénierie, à tel point que le système d'évaluation des *Youth festival* a souvent été comparé par ses détracteurs à une logique de quotas pour l'entrée à l'université¹⁷.

Dans ce type de concours, il s'agit moins de promouvoir des spécialistes locaux mais de créer une nouvelle transmission des musiques et des danses. L'apprentissage se fait dans un cadre scolaire, ce qui crée une large diffusion des savoirs et un déplacement des performances du cadre familial et domestique (ou du quartier) à la sphère publique. Les étudiants, quelle que soit leur caste ou religion, font l'apprentissage collectif de plusieurs formes musicales et dansées tout en initiant des situations de performance souvent très inattendues. Il est commun par exemple que des musiques de temple (« orchestres de tambours *cenda* » *cendamelam*, « orchestres de cinq instruments » *pancavadyam*) traditionnellement jouées au Kerala par des castes de spécialistes *ampalavasi* (« serviteurs de temple ») soient présentées au concours par des jeunes hindous issus d'autres castes mais aussi des musulmans et chrétiens. Notons aussi que, dans ce type d'événement, des jeunes filles maîtrisent à un très haut niveau technique ces instruments (différents types de tambours, trompe *kombu*, hautbois *kuzhal*) jusqu'ici exclusivement pratiqués dans les temples par des hommes, cherchant précisément à « créer quelque chose d'unique » dans la compétition, comme l'explique une directrice de lycée. De même, le fait que des

¹⁷ Les titres individuels de *Kalaprabhitha* et *Kalatilakam* ont été officiellement supprimés en 2006 au profit d'un système généralisé de points (*grace marks*) attribués individuellement ou collectivement selon le type de formes esthétiques présentées. Cette réforme du concours entend répondre à une forte contestation de la part de l'opinion publique dénonçant notamment une compétition farouche entre les élèves, les conflits entre parents et enseignants, les inégalités économiques entre les étudiants et les pratiques de corruption du jury par des familles les plus influentes.

jeunes garçons exécutent des danses féminines (*oppana*, associées traditionnellement aux mariages musulmans) ou que des hindous excellent dans le jeu de tambour pratiqué par des musulmans (*daffmuttu* et *arambanamuttu*) ou encore dans la danse pratiquée par les chrétiens (*margamkali*), est une expérience scénique habituelle des compétitions scolaires.

Ce type d'initiatives est particulièrement remarqué et valorisé par le jury des compétitions, ce qui fait marcher à plein l'imaginaire de réforme sociale en termes d'égalité entre les castes, les religions et les genres. L'enjeu de ces événements est en effet de faire émerger une nouvelle catégorie sociale, celle de la jeunesse, alternative à celle de la caste, devenant par-là même le principal médiateur de la culture nationale. La forme « compétition » participe aussi du renouvellement des musiques tant au niveau sociologique qu'esthétique, principe sur lequel repose la politique gouvernementale de « préservation » des arts. Comme l'a rappelé le ministre de l'Éducation du Kerala, M.A. Baby, dans son discours d'inauguration du festival 2008 : « *these festivals should help in preserving folk art forms and introducing them to the new generation* »¹⁸ au Premier ministre V.S. Achuthanandan de préciser que cet événement doit être vu comme « *a reflection of Kerala's great cultural tradition* »¹⁹, innover pour mieux préserver... telle pourrait être la devise de cet événement de politique nationale. Cas singulier d'action patrimoniale, la forme compétition s'appuie sur une évaluation des prestations non pas en terme d'« authenticité », mais en fonction de leur potentialité à être transformées. Ce processus d'innovation, par lequel la transmission s'opère, pérennise les formes esthétiques dans la durée.

Face à la popularité des compétitions scolaires et au regain d'enthousiasme qu'elles mobilisent dans les écoles, différentes sociétés privées de disques et Vcd se sont lancées dans la vente d'albums proposant des rediffusions de festivals ou plus récemment des inédits de studios privés. Ces publications consistent en une sélection des meilleures troupes, choisies semble-t-il sur des critères purement techniques ou artistiques²⁰. Les futurs candidats au concours les

¹⁸ *The Hindu*, 11/01/08.

¹⁹ *The Hindu*, 15/01/08

²⁰ Le nom des participants n'est jamais mentionné, ni celui de leur école ou de leur lieu de résidence.

acquièrent comme autant de nouveaux supports d'apprentissage, d'entraînement ou comme sources d'inspiration pour créer de nouvelles chorégraphies. Les disquaires mentionnent la part importante que constituent ces albums dans leurs ventes et travaillent activement à répondre à cette demande en les promouvant dans les milieux d'enseignement et d'éducation.

Aujourd'hui, les compétitions artistiques sont particulièrement bien établies dans les milieux éducatifs au Kerala. Dans les discours politiques et dans les chroniques de presse, les objectifs à venir portent désormais sur les aspects de diffusion, le niveau supra-national étant particulièrement mis en valeur. En 2005, un reporter de l'événement écrit par exemple : « *Over 5,000 children will participate in the festival, considered one of the largest cultural meets involving school students in Asia* ». Dans les forums et blogs personnels d'étudiants kéralais, des internautes s'expriment aussi dans les mêmes termes :

« It is common knowledge that the festival inculcates in the students an interest for conventional cultural and art forms which are deeply rooted in our culture. All the more, it serves as a platform for the student to showcase his or her theatrical and artistic talents in a professional setting [...] Hence school festivals in Kerala have achieved international acclaim and are considered one of the biggest of their kind in Asia »²¹.

Le rayonnement international du festival fait actuellement l'objet d'une attention soutenue de la part du département de l'Éducation du Kerala. Dans un futur proche, il s'agira d'unifier davantage le concours, de regrouper tous les niveaux scolaires (collèges, lycées, instituts d'éducation supérieure) en un unique événement à date fixe, mettre en ligne un site web officiel, définir un logo permanent, et enfin publier un catalogue retraçant l'histoire du festival à travers des témoignages de personnalités. Ainsi, le gouvernement du Kerala se met en marche vers l'internationalisation du festival, à la fois comme média privilégié de promotion de la culture kéralaise à l'étranger et comme une alternative (asiatique ?) à la mondialisation. Comme l'a exprimé récemment le premier ministre V.S. Achuthanandan dans son discours d'inauguration du festival de 2008 :

²¹ Internaute vivant à Trivandrum.

« The onslaught of the globalisation culture will not only harm our rich cultural traditions but also convert us into mere spectators of that culture [...] globalisation was attempting to convert us from producers into consumers. Mimicry and cinematic dances were part of the globalisation culture and these would not do any thing good to our cultural tradition [...] The schools' arts festival played a big role in saving us from globalisation »²².

DES POLITIQUES PUBLIQUES AU MARCHÉ PRIVÉ DU DISQUE ET DU VIDÉO CD : L'ÉMERGENCE DES TROUPES DE FOLKLORE

Nouvel espace de politique culturelle, cette fois-ci privé, les supports audio et vidéo ont littéralement explosé au Kerala. Si ce marché est traditionnellement porté par l'industrie du cinéma populaire, les productions de musiques locales, commercialisées sous le label *folk music* restent un phénomène assez récent. L'émergence de ces albums est intimement liée au développement des événements de politiques culturelles (festivals et compétitions scolaires financés par l'État du Kerala) ainsi qu'au travail de médiation qu'effectuent les intellectuels locaux entre les musiciens et les sociétés privées de disques et Vidéo CD.

On soulignera tout d'abord que les festivals gouvernementaux réunissent actuellement des collectifs de musiciens aux statuts très différents. La grande majorité des groupes invités sont composés de spécialistes ayant l'habitude de jouer ensemble dans leur village ou leur quartier, ou encore dans un cadre familial. Récemment, d'autres formations de type associatives ont émergé sous l'impulsion de certains folkloristes, ceux les plus politiquement engagés. Je pense en particulier aux « troupes de folklore » (*folklore troupes*) constituées sous l'égide d'universitaires de la région et ce, en dehors des réseaux culturels gouvernementaux. Fait remarquable, le domaine de la recherche au Kerala est indissociablement lié à celui de la promotion culturelle, les universitaires endossant souvent le rôle de directeur artistique ou de tourneur dans le cadre de leurs activités académiques²³. Pour ces

²² *The Hindu*, 15/01/08.

²³ Gilles Tarabout, « 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*, Paris, You-Feng, 2003, pp. 37-60.

folkloristes, le fait de constituer des troupes est pensée comme une stratégie possible de « préservation » des musiques locales. Qu'ils soient militants marxistes actifs ou simples sympathisants de la cause « prolétaire », ils travaillent exclusivement avec des musiciens de basses castes, principalement des travailleurs agricoles et équarisseurs *Paraya* et plus récemment avec des groupes tribaux²⁴.

Ces troupes se produisent sur scène dans le cadre des festivals gouvernementaux mais aussi très largement lors de fêtes de quartier organisées par les municipalités, les clubs d'arts et de sports, et avec le soutien financier de mécènes privés (banques, chaîne de bijoutiers, commerçants en prêt-à-porter etc.). Le public est majoritairement constitué des habitants du lieu et comporte finalement peu d'intellectuels ou d'artistes, laissant entrevoir à plus long terme une diffusion de ces musiques à un public élargi. Pour le directeur de troupe, le but est de promouvoir l'ensemble des musiques *folke (natan pattu)*, à travers les savoirs d'une caste particulière que forment les *Paraya*. Dans cette idéologie, c'est le statut des musiciens, ici au plus bas de la hiérarchie sociale, qui est le critère implicitement retenu pour représenter de manière emblématique l'ensemble du folklore kéralais. Depuis quatre ans, le nombre de troupes musicales s'est considérablement développé, le « modèle » de promotion inventé par les folkloristes ayant fait école parmi de nombreux autres musiciens *paraya* de la région. Ces groupes récents sont principalement composés par la jeune génération membre de cette caste, désormais éduquée et n'exerçant plus l'activité traditionnelle de travailleurs agricoles ou de travailleurs du cuir. Semi-professionnels de la musique, ils se présentent volontiers comme « artistes traditionnels »²⁵, possèdent leur carte de visite et ont mis en place leurs associations culturelles. Généralement, ils s'adressent au public dans une démarche le plus souvent pédagogique et patrimoniale.

Cette auto-promotion des savoirs de caste, effectuée ici de l'intérieur, tend aujourd'hui à se développer considérablement. Elle

²⁴ Ces populations dites « tribales » résident principalement dans les régions montagneuses du district d'Idukki et du Wayanad.

²⁵ Le cas de Ramesh, leader du groupe *Karintalakuttam* est assez emblématique du processus de réflexivité qui anime l'activité musicale de ces groupes. De caste *Paraya* et tailleur de métier, il a par ailleurs étudié deux ans à la *School of Drama* et prépare actuellement un master en études folkloriques sur les arts *Paraya*.

s'appuie précisément sur les événements de politiques culturelles du gouvernement tout en créant de nouveaux espaces de diffusion, en témoigne le nombre croissant d'albums musicaux et de Vcd enregistrés par ces troupes chez différents labels. La circulation de ces enregistrements, majoritairement dans les milieux artistiques et éducatifs, laisse augurer d'une diffusion élargie des savoirs de basses castes, au-delà de leur ancrage villageois. Actuellement, ces groupes produisent leur musique selon des normes doublement influencées par les festivals (durée, choix de pièces emblématiques, type d'instrumentarium) et celui du marché privé du disque et du Vcd qui impose des normes esthétiques tirées du cinéma populaire. À cet égard, l'analyse musicologique et filmique des procédés de création en usage (harmonisation, réverbération, post-synchronisation etc.) s'avère particulièrement pertinente. Elle permettra à terme de comprendre aussi comment s'effectue l'exportation de ces albums à l'étranger.

En effet, les enregistrements s'adressent à un public nouveau composé principalement de la classe moyenne des villes kéralaises et plus récemment, des travailleurs émigrés dans les Pays du Golfe²⁶. Ces albums proposent en effet d'entendre des pièces « authentiques », argument qui trouve un écho certain chez les citadins se trouvant en marge des traditions villageoises ou chez les travailleurs expatriés voulant prolonger leurs liens avec leur culture d'origine. L'enjeu d'une analyse détaillée des matériaux sonores et filmiques met notamment en lumière les décalages d'intérêts culturels entre les différents groupes en présence. Il convient notamment d'être particulièrement attentif aux transformations esthétiques opérées en studio (ajouts de chorus instrumentaux, formatage des techniques vocales à d'autres canons esthétiques, classique et/ou populaire etc.) et à la manière dont ces « ajustements » sont sans cesse négociés entre les spécialistes et les producteurs. Il s'agit de comprendre comment se superposent de manière contradictoire les revendications culturelles des interprètes sur leur savoir, les intérêts commerciaux des producteurs de disques et la demande croissante d'un public international redécouvrant son identité « kéralaise ». Une telle étude s'inscrit donc dans un paradigme de recherche déjà bien établi en Amérique du Nord, en témoignent notamment les nombreux travaux

²⁶ Le flux migratoire de main-d'œuvre entre le Kerala et le Golfe persique est particulièrement important.

portant sur les dynamiques identitaires liées au développement des médias en Asie du Sud²⁷.

²⁷ Gregory Booth, « Brass Bands : Tradition, Change, and the Mass Media in Indian Wedding Music », *Ethnomusicology*, vol. 34 n°2, 1990, pp. 245-262 ; Gregory Booth, « The Madras Corporation Band : A Story of Social Change and Indigenization », *Asian Music*, vol. 28 n°1, 1997, pp. 61-86 ; Paul Greene, « Sound Engineering in a Tamil Village: Playing Audio Cassette As Devotional Performance », *Ethnomusicology*, vol. 43 n°3, 1999, pp. 459-489 ; Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, Chicago Studies in Ethnomusicology, 1993 ; Scott Marcus, « On Cassette Rather Than Live: Religious Music in India Today », in Lawrence Babb and Susan Wadley (éds.), *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 167-185 ; Regula Burckhardt Qureshi, « Recorded Sound and Religious Music: The Case of Qawwali », in *Ibid.*, pp. 139-166.