

Matthew RAHAIM : *Musicking bodies. Gesture and voice in Hindustani music*

Middletown : Wesleyan University Press, 2012

Ingrid Le Gargasson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2079>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 273-276
ISBN : 978-2-88474-295-5
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ingrid Le Gargasson, « Matthew RAHAIM : *Musicking bodies. Gesture and voice in Hindustani music* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 20 février 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2079>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Matthew RAHAIM : *Musicking bodies.* *Gesture and voice in Hindustani music*

Middletown : Wesleyan University Press, 2012

Ingrid Le Gargasson

RÉFÉRENCE

Matthew RAHAIM : *Musicking bodies. Gesture and voice in Hindustani music*, Middletown : Wesleyan University Press, 2012, xvii + 182 p.

- 1 Issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2009 à l'Université de Californie, Berkeley, *Musicking bodies* aborde la performance musicale sous l'angle de l'engagement corporel. L'auteur, Matthew Rahaim, ethnomusicologue actuellement en poste à l'Université du Minnesota, s'intéresse à la gestuelle produite par les chanteurs de *khyāl*, principal genre vocal de la musique classique de l'Inde du Nord et étudie donc les gestes spontanés qui accompagnent l'émission vocale improvisée. L'auteur observe ainsi les différents mouvements des mains tels que les courbes et cercles dessinés dans l'air par le chanteur, mais aussi les actions de saisie et de manipulation d'objets virtuels réalisés lors de l'acte vocal, gestes qui ne manquent pas, généralement, de surprendre le public néophyte. Selon lui, l'ensemble de ces mouvements s'assimilent aux gestes qui accompagnent la parole spontanée en situation d'interaction et sont en partie inconscients. Les gestes de communication réalisés par le chanteur sur scène en direction des musiciens accompagnateurs et du public dépassent par conséquent les limites de l'analyse. Dans le cadre de ce livre, M. Rahaim ne considère pas le geste comme vecteur d'une expression et/ou d'une communication, mais l'envisage en tant que partie consubstantielle du chant, posture originale qui conduit à l'étude conjointe de l'action vocale et de l'action gestuelle.
- 2 Cette recherche s'insère dans le champ des études sur les gestes qui se situent à la frontière de plusieurs disciplines (sciences cognitives, psychologie, linguistique, sémiotique...) et s'inscrit tout particulièrement dans la lignée des travaux sur les gestes musicaux¹. Par ses références croisées et variées, Rahaim se positionne également dans le

domaine de l'anthropologie du corps et de la phénoménologie. En revanche, *Musicking bodies* aborde un sujet jusqu'à présent peu traité dans le champ des recherches sur la musique classique indienne² et constitue à ce titre un ouvrage bienvenu dans ce domaine.

- 3 Comme l'explique l'auteur, la problématique s'est construite à partir d'une observation née de son expérience d'apprentissage du chant *khyāl*, observation qui s'est rapidement muée en conviction : « la gestuelle et la voix fonctionnent ensemble pour incarner les idées mélodiques » (p. 3). Dès lors, son étude pose pour objectif l'analyse des manières dont le corps s'insère dans les pratiques d'improvisation et de transmission du chant. Pour ce faire, il s'appuie sur l'analyse d'un matériau collecté au cours de plusieurs années d'observation et d'apprentissage auprès de son maître, Vikas Kashalkar, musicien et pédagogue reconnu, installé à Pune, dans l'état du Maharashtra, et disciple de Gajanan Rao Joshi (1911-1987). L'ethnographie a principalement été réalisée au sein de la maison du maître qui accueille chaque semaine des disciples réguliers venus se familiariser avec l'art du *rāg*. Elle est enrichie par des observations et entretiens menés notamment avec une autre « communauté » d'artistes, celle qui regroupe les disciples du chanteur Jitendra Abhisheki (1929-1998).
- 4 Les enregistrements filmés de concerts, de cours et d'entretiens constituent le corpus principal de l'étude, l'utilisation de la vidéo permettant la saisie simultanée du geste et de la production vocale. Matthew Rahaim réussit la transposition du format audio-visuel vers le format papier en superposant des photos issues d'arrêts sur image, ou des croquis, à la transcription mélodique. Les illustrations permettent de saisir l'action musicale concernée de manière efficace et complètent les descriptions des enchaînements gestuels. En ce sens, les visuels constituent un élément essentiel de l'ouvrage. On regrette toutefois la mauvaise qualité des photos, qui peut affecter la compréhension d'un lecteur peu familier de la musique hindoustanie. Afin de rester accessible à un large lectorat, l'auteur a par ailleurs fait le choix d'un système de notation original qui combine le système de notation sur portée et le système indien des *sargam* (utilisant le nom abrégé des notes indiennes, *sa, re, ga, ma, pa dha, ni*). Ce procédé de transcription a l'avantage de permettre une lecture aisée de la courbe mélodique. On déplore cependant l'inconsistance du système de translittération adopté : le terme *rāg* est translittéré « raga » mais également « rag » (p. 58) et *tāl* apparaît en tant que *tal* (p. 25) et *tala* (p. 71). Les u et i longs sont translittérés pour certains mots comme « oo » et « ee ». Plus gênant, sont les formes translittérées qui affectent la prononciation du mot : ainsi *śāstra* (traité, prononcé « shastra ») devient « sastra », le *rāg bāgeśrī* (prononcé bageshri) est transcrit « bagesri » et le *rāg bhīmpalāsī* devient « bhimplas ».
- 5 Les six courts chapitres qui constituent l'ouvrage traitent chacun d'une facette de l'action musicale et sont introduits par une situation mettant en scène l'auteur. Au fil des pages, ce sont trois corps interconnectés qui se dévoilent : (1) le corps dans sa matérialité physiologique, ce qu'il appelle le « corps comme chair » (*flesh-body*), (2) le corps engagé dans l'action musicale, soit le « corps musiquant » (*musicking body*) et enfin (3) le « corps paramparique » – ou hérité – (*paramparic body*), considéré à la fois comme le résultat d'une interaction sociale et d'un apprentissage. Cette dernière expression est construite sur le terme vernaculaire *paramparā*, la « chaîne de transmission », et illustre le parti pris de l'auteur : formuler certains de ses concepts à partir de termes vernaculaires.
- 6 Le premier chapitre, au titre très ambitieux, « Une histoire du mouvement et du chant en Inde » vise à illustrer la manière dont les gestes des chanteurs ont été envisagés par le passé en posant des jalons dans l'histoire socio-culturelle de la musique indienne. À partir

de la présentation de quelques travaux majeurs de la littérature musicologique, il montre que le corps du chanteur est depuis l'époque ancienne au centre de discours renvoyant à des normes morales et esthétiques qui ont souvent eu pour conséquence un jugement négatif attaché à la gestuelle des musiciens.

- 7 Après ce survol historique, le deuxième chapitre entre dans le vif du sujet. Celui-ci définit la mélodie comme un mouvement et expose les liens complexes qui unissent les mouvements des mains du chanteur à la trajectoire de la mélodie. Il affirme que les mouvements gestuels et vocaux improvisés sont des aspects complémentaires de l'expression mélodique. Le chapitre suivant développe le concept de *rāg*, défini à la fois comme un modèle mélodique ayant sa propre grammaire et guidant les combinaisons de notes possibles, et comme un espace (*jagah*) topographique incluant des sous-espaces (*subspaces*) dans lesquels vont se mouvoir les mouvements mélodiques. Pour l'auteur, le chanteur bien entraîné pense le *rāg* autant comme espaces et mouvements que comme suite de notes individuelles.
- 8 Le quatrième chapitre aborde le développement du *rāg* dans la temporalité en explicitant l'articulation du phrasé mélodique avec le cycle rythmique (*tāl*) et les gestes du haut du corps. Il examine les processus de développement du *rāg*, introduisant et illustrant au passage les différents termes vernaculaires (*baṛhat*, *vistār*, *upaj*, etc.) désignant l'improvisation. Le cinquième chapitre poursuit l'analyse et traite du mouvement mélodique en tant que production conjointe du geste et de la voix. Il est question des postures adoptées par le chanteur, mais aussi des différents mouvements de manipulation d'objets virtuels. Par l'éclairage apporté sur les mécanismes à l'œuvre dans la performance musicale, les chapitres trois à cinq ne pourront qu'intéresser les amateurs de musique indienne et les chercheurs travaillant sur la question de l'improvisation.
- 9 Quant au dernier chapitre, « *The Paramparic Body* », il met en évidence la transmission tacite des gestes du chanteur dans le face à face répété entre maître et disciple au cours de longues d'années d'apprentissage. Au fil du temps, le « corps musiquant » du chanteur se modèle, consolidé par une discipline et une pratique régulières, pour devenir ce « corps paramparique » qui porte l'empreinte des ascendants du lignage. Ne découlant ni de discours explicitement formulés par l'enseignant, ni d'un simple mimétisme de la part de l'élève, la transmission des gestes implique des processus d'identification et de choix conscients. Selon les termes mêmes de l'auteur, « ces corps ne sont ni aveuglement hérités ni arbitrairement choisis, mais construits » (p. 133).
- 10 Par cet ouvrage qui combine technicité et accessibilité, M. Rahaim réussit à expliciter très justement de nombreux concepts musicaux hindoustanis, illustrant sa compréhension fine de l'objet d'étude. Le travail apporte également des éléments sur la transmission de la musique hindoustanie dans le milieu des musiciens non héréditaires, c'est-à-dire n'appartenant pas à une communauté pratiquant traditionnellement la musique, rejoignant en cela plusieurs études récentes. La plupart des musiciens mentionnés sont en effet des brahmanes du Maharashtra (p. 6), installés dans une région depuis longtemps investie dans la promotion de la musique hindoustanie.
- 11 Enfin, cette étude a le mérite de dévoiler un aspect de la musique sur lequel les musiciens sont peu volubiles de manière spontanée. Ce sont les interrogations et remarques répétées du chercheur qui amènent ses interlocuteurs, dans une approche réflexive, à partager leurs expériences et leurs réflexions, illustrant l'importance de l'engagement corporel dans la pratique musicale. *Musicking bodies* forme en ce sens un bel exemple du

travail de l'ethnomusicologue, en rendant compte de mécanismes inconscients et pensés comme peu importants, à l'image de la question posée à l'auteur par un employé de la All India Radio : « Qu'est-ce que les gestes ont à voir avec la musique ? » (p. 1). C'est en maintenant un équilibre entre les différents niveaux d'interprétation – entre le physiologique et le cognitif, l'objectif et le subjectif, le physique et le métaphysique – que Matthew Rahaim réussit à répondre à cette question de façon convaincante.

BIBLIOGRAPHIE

Cahiers d'ethnomusicologie, 2001, « Le geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* 14.

CLAYTON Martin, 2007, « Time, Gesture and Attention in a Khyal Performance », *Asian Music* 38/2 : 71-96.

FATONE Gina, Martin CLAYTON, Laura LEANTE et Matt RAHAIM, 2011, « Imagery, Melody and Gesture in Cross-cultural Perspective », in Anthony Gritten & Elaine King, dir. : *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham : Ashgate : 203-220.

LEANTE Laura, 2009, « The Lotus and the King : Imagery, Gesture, and Meaning in a Hindustani Rag », *Ethnomusicology Forum* 18/2 : 185-206.

MORAN Nikki, 2011, « Music, Bodies and Relationships : An Ethnographic Contribution to Embodied Cognition Studies », *Psychology of Music* 41/1 : 5-17.

NOTES

1. Le numéro 14 des *Cahiers d'ethnomusicologie* était d'ailleurs consacré à ce thème.
2. À l'exception de Martin Clayton (2007), Laura Leante (2009) et Nikki Moran (2011). Trois de ces auteurs ont participé en 2011 à un article collectif sur le même thème (Fatone et al. 2011).