

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RĀGA : DU CONCEPT À L'EXPÉRIENCE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

JONATHAN VOYER

AOÛT 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## DÉDICACE

À Sarasvatī,  
patronne des arts et des lettres.

Qu'elles rayonnent joyeuses  
en tous leurs domaines  
les activités de mes sens.  
Mais même un instant ô souverain,  
même légèrement,  
qu'elles n'aient jamais l'inconvenance  
d'altérer la saveur de la non-distinction de toi.

Uptaladeva, *Śivastrovālālī*, VIII, 5

## REMERCIEMENTS

La réalisation de ce projet de recherche-création a  t e rendue possible grâce au soutien financier des institutions suivantes : le Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC) ; le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) ; le ministère de l'éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (MEESR) ; la Fondation de l'UQAM, le Fonds interculturel Antje Bettin et le Centre d'études et de recherche sur l'Inde, l'Asie du Sud et sa diaspora (CERIAS). Au-delà de ces institutions se trouvent des individus qui ont contribué chacun à leur manière au déroulement heureux de mon parcours doctoral. Je souhaite donc exprimer ma profonde gratitude à mes professeurs de musique Louise Yard, Pandit Somanath Mardur et Pandit Satish Vyas pour leur générosité et leur confiance ; à mon directeur de thèse Mathieu Boisvert (UQAM) pour m'avoir introduit à l'Inde et sa culture il y a de cela plus de vingt ans et pour avoir accepté de superviser mon projet en m'offrant ce dont j'avais besoin, une totale liberté dans la conduite de mes recherches et de l'aide dans le besoin ; à mon codirecteur Fabrice Marandola (McGill) pour avoir su répondre à mes questions et m'éclairer de ses précieux conseils ; et à Pierre Gosselin (UQAM) pour m'avoir encouragé à entreprendre un projet de recherche-création au programme de doctorat en études et pratiques des arts. J'aimerais remercier mes amis, ceux avec qui j'ai pu discuter de mon projet, mais surtout ceux auprès desquels j'ai pu l'oublier de temps à autre. Je voudrais enfin saluer l'apport de mes plus proches alliés : mon frère Kevin et mes parents Gérald Voyer et Diane Barrette qui continuent de m'offrir leur indéfectible soutien malgré l'inusité de mon parcours ; et ma conjointe, Julie Beaulieu, pour tout ce qu'elle m'offre et me permet de donner.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	VIII
LISTE DES TABLEAUX.....	X
RÉSUMÉ .....	XI
NOTE SUR LA TRANSLITÉRATION.....	XII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Présentation de l'objet de recherche-crédation .....	3
1.2 Problème soulevé .....	5
1.3 But, objectifs et questions de recherche .....	8
1.4 Pertinence et limite de l'étude.....	9
1.4.1 Le <i>rāga</i> comme objet d'étude .....	9
1.4.2 L'expérience du sujet musiquant.....	11
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE .....	14
2.1 Posture épistémologique et approche méthodologique .....	14
2.1.1 Paradigme de la recherche qualitative.....	14
2.1.2 Approche phénoménologique de l'expérience.....	16
2.1.3 Herméneutique du sujet de l'expérience.....	19
2.2 Terrain de recherche .....	21
2.3 Collecte des données de type autoethnographique.....	23

2.3.1 Captations vidéo.....	23
2.3.2 Carnet de notes, mémos et journal de bord.....	25
2.4 Analyse et interprétation des données .....	26
2.4.1 Première étape : retour analytique sur les données .....	27
2.4.2 Deuxième étape : analyse en mode écriture.....	31
2.4.3 Troisième étape : interprétation des données.....	32
CHAPITRE III	
FONDEMENTS THÉORIQUES .....	36
3.1 Le <i>rāga</i> : concept musical.....	36
3.1.1 Évolution du concept.....	36
3.1.2 <i>Lakṣaṇa</i> : éléments constitutifs du <i>rāga</i> .....	46
3.1.3 Modèle, forme et structure.....	58
3.1.4 Perspective esthétique.....	83
3.1.5 Perspective pédagogique.....	96
3.2 Le sujet et l'expérience selon Abhinavagupta .....	101
3.2.1 Le Soi : une conscience vibratoire .....	103
3.2.2 Épistémologie du Shivaïsme du Cachemire .....	108
3.2.3 Le corps et les organes de la <i>force hyperorganique</i> .....	117
CHAPITRE IV	
DESCRIPTION ET INTERPRÉTATION DE L'EXPÉRIENCE DU SUJET	
MUSIQUANT .....	123
4.1 Processus d'apprentissage du <i>rāga</i> Ahīra Bhairava auprès de Pandit Satish	
Vyas .....	123
4.1.1 Introduction au <i>rāga</i> Ahīra Bhairava .....	124

4.1.2 Imaginer une mélodie.....	128
4.1.3 Reproduire un modèle : <i>trajets, démarches et tracés</i> .....	139
4.1.4 Percevoir une mélodie en situation d'apprentissage.....	150
4.2 Processus d'appropriation d'un <i>rāga</i> pendant le <i>riyāza</i> .....	166
4.2.1 Recherche sur les <i>lakṣaṇa</i> du <i>rāga</i> Ahīra Bhairava.....	168
4.2.2 S'approprier un <i>territoire</i> .....	170
4.2.3 Se souvenir d'une mélodie.....	183
CONCLUSION .....	200
APPENDICE A	
VIDÉO DU CONCERT.....	210
APPENDICE B	
EXEMPLE DE NOTE DESCRIPTIVE .....	211
APPENDICE C	
EXEMPLE DE NOTE THÉORIQUE.....	212
APPENDICE D	
EXEMPLE DE NOTE MÉTHODOLOGIQUE.....	213
APPENDICE E	
GRILLE D'ANALYSE DES CAPTATIONS VIDÉO .....	214
APPENDICE F	
EXEMPLES D'ÉNONCÉS .....	215
APPENDICE G	
AFFICHE DU CONCERT.....	216
APPENDICE H	
PROGRAMME DU CONCERT.....	217
LEXIQUE .....	219
RÉFÉRENCES.....	226

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 3.1 Division de l'octave en <i>śruti</i> .....	50
Figure 3.2 <i>Sargama</i> sur trois octaves.....	50
Figure 3.3 Échelle du <i>rāga</i> Jaunpurī.....	52
Figure 3.4 Échelle du <i>rāga</i> Darbārī kānadā. ....	52
Figure 3.5 Le <i>rāga</i> comme modèle.....	60
Figure 3.6 Structure du <i>cautāla</i> (B).....	65
Figure 3.7 Exemples de <i>layakārī</i> simples. ....	66
Figure 3.8 Exemples de <i>layakārī</i> complexes. ....	67
Figure 3.9 <i>Mīśra jāti chhanda</i> dans le <i>rāga</i> Ahīra Bhairava. ....	77
Figure 3.10 <i>Mīśra jāti chhanda</i> avec <i>tana</i> dans le <i>rāga</i> Ahīra Bhairava.....	78
Figure 3.11 Les dix <i>ṭhāṭa</i> de la musique <i>hindustānī</i> selon Bhātkhaṇḍe. ....	93
Figure 4.1 Première phrase de l' <i>ālāpa</i> d'Ahīra Bhairava selon Satishji.....	140
Figure 4.2 Approche du <i>ma</i> selon Satishji. ....	144
Figure 4.3 <i>Trajets</i> vers le <i>ma</i> . ....	144
Figure 4.4 Le <i>pakaḍa</i> d'Ahīra Bhairava. ....	145
Figure 4.5 Approche du <i>Pa</i> . ....	146
Figure 4.6 Démonstrations dans l' <i>uttarāṅga</i> du <i>madhya saptaka</i> . ....	147
Figure 4.7 Introduction du <i>Sa</i> . ....	173
Figure 4.8 Structure de la première phrase de l' <i>ālāpa</i> . ....	173
Figure 4.9 Introduction du <i>Sa</i> en concert. ....	174
Figure 4.10 Première phrase de l' <i>ālāpa</i> d'Ahīra Bhairava en concert. ....	174

Figure 4.11	Exemple de développement d'un sujet musical par <i>expansion</i> . .....	175
Figure 4.12	Exemple de permutation à partir de trois <i>svara</i> . .....	176
Figure 4.13	Exemple de variations par permutation des <i>préfixes</i> . .....	176

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 3.1 Les <i>svara</i> .....	48
Tableau 3.2 Les <i>jāti</i> .....	51
Tableau 3.3 Éléments constitutifs du <i>rāga</i> .....	57
Tableau 3.4 Structure du <i>cautāla</i> (A) .....	64
Tableau 3.5 Structure de présentation d'un <i>rāga</i> dans le genre <i>dhrupada</i> .....	68
Tableau 3.6 Structure du <i>ektāla</i> .....	70
Tableau 3.7 Structure du <i>tīntāla</i> .....	70
Tableau 3.8 Structure de développement d'un <i>rāga</i> dans le genre <i>khyāla</i> .....	72
Tableau 3.9 <i>Masitkhanī gata</i> .....	74
Tableau 3.10 Structure du <i>rūpaktāla</i> .....	76
Tableau 3.11 Structure du <i>jhaptāla</i> .....	76
Tableau 3.12 Structure de développement d'un <i>rāga</i> dans le genre instrumental ...	82
Tableau 3.13 Système de classification des <i>rāga</i> selon Bhātkhaṇḍe .....	96

## RÉSUMÉ

Cette recherche a pour but de permettre une meilleure compréhension de la relation de connaissance qui lie un musicien pratiquant la musique *hindustānī* à un *rāga*. Elle présente une définition complète du *rāga* en tant que concept musical ; une description détaillée de l'expérience subjective d'un musicien en relation avec un *rāga* pendant le processus de création ; et une interprétation de cette expérience à la lumière des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire qui ont permis à Abhinavagupta de formuler sa théorie de l'expérience esthétique.

S'inscrivant dans le paradigme de la recherche qualitative, l'étude a été réalisée à travers une approche phénoménologico-herméneutique permettant de rendre compte de l'expérience vécue par un sujet musiquant pendant le processus d'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava auprès du maître de santour Pandit Satish Vyas en Inde et pendant les sessions de *riyāza*. Les données de type autoethnographique ont été recueillies à l'aide de captations vidéo, de mémos et d'un journal de bord ; analysées par les méthodes d'analyse par théorisation ancrée et d'analyse en mode écriture (Paillé et Mucchielli, 2008) ; et soumises à un travail d'interprétation à l'aide des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire.

La description et l'interprétation du mode d'apparition des phénomènes sonores dans les expériences de l'imagination, de la perception, de la remémoration et de la reconnaissance, ont permis de révéler l'existence d'une conscience sonore et mouvante qui possède le pouvoir de manifester, de saisir et de synthétiser les expériences musicales présentes et passées du sujet musiquant.

Mots-clés : musique *hindustānī*, *rāga*, expérience, conscience, Shivaïsme du Cachemire, Abhinavagupta.

## NOTE SUR LA TRANSLITÉRATION

Ce texte contient un nombre important de termes provenant du sanskrit, du hindi et de l'urdu. Pour éviter d'alourdir la lecture, je présente lorsque possible l'expression française correspondant au concept musical/philosophique lui même offert entre parenthèses : « la structure ascendante/descendante (*āroha/avaroha*) ». Pour les concepts plus spécifiques à la musique indienne et aux philosophies de l'Inde, j'introduis généralement un essai de traduction entre parenthèses à la suite du terme en langue étrangère : « les *sthāyibhāva* (états durables) ». Le lecteur pourra toujours se référer au lexique présenté en annexe.

J'ai opté pour la translittération plutôt que pour la transcription afin de faciliter la rétroconversion. Ainsi, le terme « राग » est translittéré en « *rāga* » et non transcrit en « *râg* ». J'utilise le système de « l'alphabet international pour la translittération du sanskrit » (IAST) : les voyelles allongées sont marquées par un macron (ex. : *vādī*), les consonnes rétroflexes par un point souscrit (ex. : *mukhṛā*, *kṣaṇika*), la nasale vélaire par un point suscrit (ex. : *aṅgīta*) et la nasale palatale par un tilde (ex. : *jñāna*), le son « ch » comme dans le français « chat » est marqué par un accent aigu (ex. : *śruti*) et la consonne fricative vélaire sourde empruntée au persan est soulignée par une barre (ex. : *khyāla*). J'ai conservé la voyelle « a » rattachée aux consonnes finales par souci d'uniformité. Tous les termes en langue étrangère sont neutres (les *rāga* et non les *rāgas*) et écrits en italique, à l'exception des noms propres (incluant le nom des *rāga*, ex. Ahīra Bhairava). Les termes déjà francisés sont écrits tels quels, on lira donc « *santour* » et « *shivāisme* » et non « *santūra* » et « *śivāisme* ».

## INTRODUCTION

Je me souviens du premier concert de musique *hindustānī* auquel j'ai assisté. C'était en 1997, dans la salle Marie Gérin-Lajoie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ce concert clôturait une série d'événements organisés par *Les pèlerins du savoir*, groupe d'étudiants dont je faisais partie qui s'apprêtait à partir vers l'Inde pour un voyage d'étude sur le pèlerinage. Sur scène ce soir-là, le joueur de sarode Aditya Verma accompagné par son père Dr Narendra Verma et son frère Sanjay Verma tous deux au tabla. Ma piètre connaissance de la musique indienne à l'époque m'empêche à présent de me rappeler quel *rāga* fut présenté ce soir-là et les détails de l'interprétation. Cependant, je me souviens très bien avoir apprécié la façon dont la musique se développait : de manière progressive, note par note, phrase par phrase. Je me souviens également du plaisir ressenti à l'écoute des fines arabesques que le son du sarode traçait dans l'espace sonore de la salle de concert. Et je me souviens surtout de l'effet grisant provoqué par le punch final qui vint couronner ce qui fut, pour moi, un nouveau type d'expérience musicale. J'ignorais alors que j'allais, quelques années plus tard, m'investir totalement dans l'étude et la pratique de cette musique.

J'ai débuté mon apprentissage de la musique *hindustānī* en 2003, après avoir déposé un mémoire de maîtrise au département de Sciences des religions de l'UQAM sur les concepts de seuil et de passage en lien avec le phénomène du pèlerinage hindou. Mes années d'expérience comme chanteur dans un groupe rock, ma formation en chant *bel canto* auprès de la professeure Louise Yard et mes expériences musicales à la batterie ont dès lors été canalisées dans l'étude du chant *khyāla* et du santour. J'ai le grand privilège de recevoir les enseignements du maître de chant Pandit Somanath Mardur et du maître de santour Pandit Satish Vyas.

Les précieux enseignements de ces maîtres ont contribué à faire de ma pratique de la musique *hindustānī* une activité autotélique<sup>1</sup>, c'est-à-dire une activité entreprise pour elle-même, sans référence à des résultats extérieurs. Loin de s'épuiser en accomplissements, ma pratique s'alimente d'elle-même dans un processus en constant devenir<sup>2</sup> ; elle est pour moi un véritable *sādhana*<sup>3</sup>. Or, bien qu'il ne soit entrepris que pour lui-même, ce *sādhana* implique néanmoins le développement d'un savoir-faire marié à un ensemble d'expériences cognitives constamment réinvesties au bénéfice de la pratique elle-même. À cet égard, il ne fait aucun doute pour moi que la pratique artistique possède toutes les caractéristiques d'une véritable démarche de connaissance. Il semble d'ailleurs que je ne suis pas seul à affirmer une telle chose :

Il n'est plus rare aujourd'hui d'entendre des artistes dire que la création artistique représente pour eux une voie de développement personnel. On s'entend également de plus en plus pour dire que le travail de création représente une démarche de connaissance au plein sens du mot. (Gosselin, 2006, p. 22)

Désireux de mieux saisir la nature du savoir implicite à ma pratique et ce que celui-ci implique, j'ai décidé en 2011 d'entamer un processus de recherche doctorale me permettant de développer un discours théorique sur mon expérience de musicien en mettant à profit ma formation de religiologue. Ce texte est le résultat de mon projet de recherche-crédation menée au doctorat en Études et pratiques des arts de l'UQAM. Il accompagne la dimension création du projet qui fut présentée sous forme de concert à la Chapelle Historique du Bon-Pasteur de Montréal, le 21 octobre 2015.

---

<sup>1</sup> Le terme autotélique, « auto » (soi-même) et « telos » (but), est conceptualisé par Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow the psychology of optimal experience*. New York ; Toronto : Harper & Row.

<sup>2</sup> J'emprunte la notion de *devenir* à Alexis Nouss et François Laplantine : « Le devenir est passage ou processus qui ne se définit pas par sa direction. Nulle finalité, sinon son propre parcours. » (2001, p.199)

<sup>3</sup> Terme sanskrit généralement utilisé en référence aux pratiques sotériologiques des religions hindoues, *sādhana* suggère les notions de démarche, de méthode et de processus entrepris avec effort. Voir infra, section 3.1.5.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

#### 1.1 Présentation de l'objet de recherche-création

La musique classique du nord de l'Inde fait partie de ce que les musicologues indiens nomment le *śāstrīya saṅgīta* ; une musique (*saṅgīta*) s'inscrivant dans une tradition savante transmise à travers les traités classiques (*śāstra*) de la littérature musicologique indienne. Aujourd'hui, en Inde, on fait généralement référence à cette musique par l'expression anglaise *Hindustānī Classical Music*. Le terme *hindustānī*, déclinaison de *hindustāna* (littéralement « le pays des hindous »)<sup>4</sup>, fait référence dans le contexte de la musique à une aire géographique, le nord de l'Inde, et non à une appartenance religieuse. Il marque la distinction entre cette musique et l'autre grande tradition musicale du *śāstrīya saṅgīta* : la musique *karn tīka*, au sud de l'Inde.

La division géographique des deux traditions musicales du *śāstrīya saṅgīta* correspond à l'influence de la culture perse au nord et au maintien d'une culture indienne distincte au sud. En effet, dès le règne du Sultan de Delhi, Al-ud-d n Khalj  (1296 à 1316), les musiciens indiens et perses ont su bénéficier d'une plateforme de choix dans les cours royales du nord de l'Inde pour développer leur art et échanger leur culture musicale<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> « Le mot "hindou" proviendrait de Sindh (nom du territoire environnant la vallée de l'Indus), terme lui-même formé dérivé du sanskrit *sindhu* - qui veut dire à la fois "mer" et "fleuve". » (Boisvert, 2013, p. 235)

<sup>5</sup> Le Sultan Mohammed ibn Tughl q (1325-1351) aurait entretenue 1200 musiciens à sa cour. Voir Jairazbhoy (2011, p. 17).

Cet échange fructueux a contribué à la création d'une musique distincte avec ses propres genres musicaux<sup>6</sup> et sa propre instrumentation.

En tant que musique « savante », la musique *hindustānī* se différencie de la musique folklorique et de la musique populaire issue de l'industrie du cinéma indien tant par sa forme que par ses modes de présentation. Elle entretient toutefois des liens évidents avec ces deux genres musicaux du fait qu'elle n'a cessé d'emprunter au premier et d'influencer le second. En tant que musique de concert, elle se distingue de la musique dite « religieuse » ou « dévotionnelle » comme les *kīrtana*, ces hymnes dédiés à des divinités du panthéon hindou chantés en cœur dans les temples<sup>7</sup>, et des chants liturgiques (*mantra*) récités par les prêtres lors des cérémonies religieuses. En tant que musique « classique », elle peut se classer parmi les musiques dites monodiques : elle ne fait pas appel aux procédés d'orchestration et au jeu simultané de plusieurs instruments mélodiques. Il s'agit donc d'une musique de soliste qui met en valeur un chanteur ou un instrumentiste accompagné par un percussionniste.

Au cœur de la musique *hindustānī* se trouve le *rāga*. Concept musical propre au *śāstrīya saṅgīta*, le *rāga* consiste en un ensemble de règles musicales et de conventions esthétiques organisées en une structure mélodique distincte. Selon le musicologue Deepak Raja (2005), toute personne moindrement familière avec la musique indienne sait : que le terme *rāga* sert à définir l'aspect mélodique d'une pièce musicale pouvant véhiculer une émotion particulière ; qu'il ne s'agit pas d'une mélodie précomposée, mais d'une structure mélodique servant de canevas *pour* composer et improviser ; qu'il existe des centaines de *rāga* que le mélomane averti peut reconnaître en quelques

---

<sup>6</sup> Voir infra, section 3.1.3.

<sup>7</sup> Dans la musique *karnātika*, le *kīrtana* correspond à un type de composition bien défini présenté selon les règles prescrites par cette tradition du *śāstrīya saṅgīta*. Par ailleurs, notons que l'on retrouve aujourd'hui, dans les centres de *yoga* de l'Occident, un certain engouement pour ces « concerts » de *kīrtana* lors desquels des musiciens amateurs et semi-professionnels chantent les noms de divinités hindous.

phrases ; qu'un même *rāga* joué par différents musiciens, ou par le même à des occasions différentes, peut « sonner » différemment sans pour autant perdre son essence ou son aspect familier ; et, donc, qu'un *rāga* est une structure mélodique suffisamment déterminée pour être reconnaissable, mais assez souple pour que son interprétation puisse varier d'une performance à une autre.

Ainsi peut-on dire que le *rāga* comporte deux dimensions : une dimension normative et une dimension créative. La dimension normative consiste en un ensemble de règles et de conventions musicales qui détermine l'identité d'un *rāga* et permet de la préserver au travers des interprétations créatives et singulières de chaque musicien. La dimension créative, elle, concerne l'individualité du musicien; elle fait appel à l'héritage musical, au talent et au potentiel créateur propre à chaque artiste.

Dans la perspective du musicien pratiquant la musique *hindustānī*, la connaissance du *rāga* s'appuie moins sur un savoir théorique que sur un savoir-faire issu d'une pratique créative nourrie par mimétisme et répétition. C'est à travers ce savoir-faire que le musicien « rencontre »<sup>8</sup> le *rāga* appréhendé non pas comme un simple concept, mais comme une forme musicale en constant devenir.

Ce projet de recherche-crédation a pour objet le *rāga* tel qu'expérimenté par un musicien pratiquant la musique *hindustānī*.

## 1.2 Problème soulevé

La musique se laisse difficilement soumettre au régime du discours philosophique. S'il est vrai que la musique sert parfois la philosophie lorsqu'elle devient une métaphore pour un concept, il est aussi vrai, comme le souligne Alessandro Barricco, que « le chemin qui mène à une interprétation philosophique de la musique est fait de violations,

---

<sup>8</sup> La notion de rencontre s'inscrit ici dans la perspective de la phénoménologie qui décrit l'expérience comme une rencontre entre un sujet et un objet qui l'excède. Voir infra, sections 2.1.2 et 2.1.3.

d'infidélités, d'abus. » (2014, p. 44) Ainsi, peut-être pour éviter de trahir la nature de l'art que je m'efforce de pratiquer avec le plus grand respect, je choisis de poser mon problème de recherche au niveau de l'expérience plutôt qu'au niveau de l'œuvre elle-même. Il ne sera donc pas question ici de chercher à élucider le statut ontologique du *rāga* en tant qu'œuvre d'art, mais de soulever le problème de l'expérience du *rāga* telle que vécue par un musicien.

La question de l'expérience de l'art a été théorisée en Inde par un philosophe reconnu à la fois comme le plus important penseur de l'esthétique indienne et comme l'un des plus brillants représentants d'une tradition philosophique que l'on appelle le Shivaïsme du Cachemire ; ce philosophe se nomme Abhinavagupta. Articulant les concepts clés de la théorie de l'expérience esthétique à travers le prisme du Shivaïsme du Cachemire<sup>9</sup>, Abhinavagupta établit que l'esthète qui fait l'expérience de l'objet d'art « ne jouit pas de l'objet beau lui-même, mais de sa propre prise de conscience (*vimarśa*) que la rencontre avec l'objet ne fait que provoquer » (Ratié, 2011, p. 513). Selon ce penseur, l'expérience esthétique doit être comprise comme une expérience de « délectation » de la conscience par elle-même : « À notre avis, ce qui est goûté dans l'expérience esthétique, c'est notre propre conscience, saturée de félicité. » (*Abhinavabhāratī* I, p.35, tel que cité par Hulin, 1978, p. 352) Dès lors, l'expérience de l'art conceptualisée à partir des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire se rapproche de l'expérience de l'éveil qui se traduit chez Abhinavagupta par la reconnaissance (*pratyabhijñā*) de soi comme pure conscience à travers une prise de conscience immédiate et spontanée (*vimarśa*) s'expérimentant dans et par la jouissance des sens.

---

<sup>9</sup> Difficile de savoir si c'est l'expérience d'esthète d'Abhinavagupta qui a servi de paradigme à sa somme philosophique ou si, à l'inverse, c'est sa posture de philosophe shivaïte qui a nourri son interprétation de l'expérience esthétique. Chose certaine, il est à mon avis impossible de bien saisir toute la nuance de la conceptualisation de l'expérience esthétique et du phénomène du *rāsa* au centre du discours sur les arts en Inde sans une compréhension des thèses philosophiques d'Abhinavagupta.

Or, dans cette théorie, l'expérience du musicien reste dans l'ombre. Pour Abhinavagupta et les penseurs de l'esthétique indienne, la fonction essentielle de l'artiste de la scène (musicien, acteur, danseur) est de susciter chez le récepteur cette expérience de gustation que l'on nomme *rasa* (suc, sève)<sup>10</sup>. Dans ces conditions, l'artiste interprète est celui qui opère le transfert<sup>11</sup> de cette expérience vécue et mise en mots par le poète vers le spectateur sensible (*sahrdaya*) afin que ce dernier puisse en jouir à son tour. Dès lors, comme le souligne Lyne Bansat-Boudon « des trois protagonistes impliqués dans le processus esthétique, seuls le poète et le spectateur font l'expérience du *rasa*. » (2004, p. 102)

Pourtant, l'artiste médiateur de l'expérience du *rasa* vit lui aussi une expérience particulière. Que cette expérience corresponde ou non à celle du poète ou du récepteur, elle n'en demeure pas moins centrale au phénomène artistique dans le contexte des arts de la scène. Dès lors, si, comme le croit Abhinavagupta, la création et la réception de l'œuvre d'art peuvent convoquer l'expérience d'une « délectation » de la conscience, qu'en est-il de sa performance ? Et plus spécifiquement, qu'en est-il pour le musicien pratiquant la musique *hindustānī* ? Quelles sont les modalités de l'expérience de la conscience pour le sujet qui interprète un *rāga* ?

Mon projet de recherche pose le problème de l'expérience d'un musicien dans sa relation avec un *rāga* en tant que forme musicale en devenir à la lumière des thèses philosophiques d'Abhinavagupta, celles-là mêmes qui ont servi de fondement à l'analyse de l'expérience de l'esthète.

---

<sup>10</sup> Voir infra, section 3.1.4.

<sup>11</sup> Dans le *Nāṭyaśāstra* (voir infra, section 3.1.1), l'acteur porte le titre de *pātra* (instrument à boire) et sa posture est éclairée par la notion de *rasaṁkrānti* (littéralement, transvasement du *rasa*).

### 1.3 But, objectifs et questions de recherche

**But de la recherche :** comprendre la relation de connaissance qui lie un musicien à un *rāga* en tant que forme musicale en devenir.

**Objectifs généraux :**

- ❖ Contribuer à une meilleure compréhension de ce qu'est un *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī*.
- ❖ Montrer comment la pratique de la musique peut problématiser la question du sujet et de sa relation avec les phénomènes.

**Objectifs spécifiques :**

- ❖ Définir le concept musical de *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī*.
- ❖ Décrire l'expérience de « rencontre » entre un musicien et un *rāga* telle que vécue dans le processus d'apprentissage auprès du maître et pendant le *riyāza*.
- ❖ Interpréter cette expérience à la lumière des thèses philosophiques d'Abhinavagupta et des penseurs du Shivaïsme du Cachemire qui ont servi de fondement à la théorisation de l'expérience esthétique en Inde.
- ❖ Intépréter au santour lors d'un concert de musique *hindustānī* le *rāga* qui fut au cœur de l'expérience étudiée.

**Questions de recherche :**

- ❖ Qu'est-ce qu'un *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī* ?
- ❖ Comment le musicien vit-il la « rencontre » avec un *rāga* dans le processus d'apprentissage avec le maître et pendant le *riyāza* ?

- ❖ Qu'est-ce que les thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire peuvent nous révéler à propos de l'expérience subjective d'un musicien dans sa relation avec un *rāga* en tant que forme musicale en devenir ?

#### 1.4 Pertinence et limite de l'étude

Cette recherche se veut une contribution à l'étude du *rāga* dans sa double dimension ; normative et créative. Elle devrait fournir aux lecteurs intéressés par la question de la musique indienne : une définition complète du *rāga* en tant que concept musical, une description détaillée de l'expérience subjective d'un musicien en relation avec un *rāga* en tant que forme musicale en devenir et une interprétation de cette expérience à la lumière des thèses philosophiques d'Abhinavagupta. Elle se veut également une tentative d'introduction aux concepts clés de la philosophie du Shivaïsme du Cachemire.

##### 1.4.1 Le *rāga* comme objet d'étude

Depuis le travail pionnier du musicologue V. N. Bhātkhaṇḍe (1860-1936)<sup>12</sup>, plusieurs musicologues indiens et occidentaux se sont intéressés au *rāga* comme objet de recherche. On retrouve entre autres les travaux de Saxena (2001, 2009, 2010) se penchant sur l'analyse esthétique des *rāga* de la musique *hindustānī* et des liens entre la performance musicale et le contexte de sa production et de sa réception ; ceux de Jairazbhoy (2011) et de Nijenhuis (1976) qui abordent les *rāga* de la musique *hindustānī* dans une perspective historico-critique ; le travail d'analyse sémiologique de Martínez (2001) et les ouvrages de Daniélou (1980), Kaufmann (1968), Moutal (1991) et Widess (1995) qui analysent la notation, la structure musicale et la relation

---

<sup>12</sup> Comme nous le verrons plus loin (section 3.1.1), les premiers traités musicologiques indiens abordant le concept de *rāga* sont bien antérieurs aux travaux de Bhātkhaṇḍe. Cependant, il revient à ce musicologue d'avoir opéré la standardisation du système des *rāga* de la musique *hindustānī* tel qu'il se présente aujourd'hui dans la littérature.

des *rāga* de la musique *hindustānī* à l'égard de l'histoire de la tradition musicologique indienne.

On trouve, d'autre part, dans le domaine des neurosciences, quelques études à caractère expérimental cherchant à « vérifier » la concordance entre les aspects musicologiques traditionnellement associés aux *rāga* et les effets « vérifiables » produits par la musique *hindustānī* chez l'auditeur. Par exemple, des chercheurs canadiens et japonais (Balwill, Thompson et Matsunaga, 2004)<sup>13</sup> ont récemment démontré que les émotions traditionnellement associées à certains *rāga*<sup>14</sup> étaient ressenties de même manière chez les auditeurs indiens et japonais, et ce même si ces derniers n'avaient eu aucune exposition préalable à la musique *hindustānī*.

Les recherches en musicologie et en neurosciences comportent toutes des données importantes pour une meilleure connaissance de la musique *hindustānī* en général et du *rāga* en particulier ; certaines ont même le mérite de démontrer le peu d'impact du fait culturel dans la perception des émotions suscitées par la musique *hindustānī*. Cependant, aucune n'explore la dimension expérientielle du *rāga* telle que vécue par le musicien lui-même.

Il faut se tourner vers les recherches ethnomusicologiques, comme celles de D. A. Neuman (2004) et D. M. Neuman (1990), pour lire à propos de l'expérience subjective du *rāga* vécue par des musiciens pratiquant la musique *hindustānī*. Toutefois, puisque ces recherches portent prioritairement sur les structures pédagogiques de la musique

---

<sup>13</sup> Cette étude a été réalisée dans un laboratoire d'écoute à l'aide de pistes audio préenregistrées et éditées en courts segments de 30 secondes.

<sup>14</sup> La relation entre *rāga* et *sthāyibhāva* a trouvé un écho très relatif dans la littérature musicologique indienne. S'il est vrai que la plupart des *rāga* sont associés à des *sthāyibhāva*, l'équation entre les deux fait rarement l'unanimité et varie considérablement d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre. Aussi, plutôt que de se substituer les uns aux autres, les divers points de vue, parfois fort contradictoires, finissent par « s'empiler » les uns sur les autres tel un palimpseste qui peut finir par exaspérer le plus honnête des chercheurs. Voir infra, section 3.1.4 et Martinez (2001, pp. 229-331).

*hindustānī* et les liens entre la pratique musicale et son contexte socioculturel, la dimension expérientielle du *rāga* n'y est abordée que de manière périphérique et dans une perspective en troisième personne.

Mon étude s'appuie sur les travaux des musicologues indiens et occidentaux pour ce qui concerne la présentation du *rāga* en tant que concept musical. La première section du chapitre 3 est entièrement consacrée à la définition du *rāga* dans sa dimension théorique. Les informations contenues dans cette section devraient fournir au lecteur tous les éléments nécessaires à une bonne compréhension de ce qu'est un *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī*. De ce fait, ce texte représente une contribution significative à la très mince littérature scientifique sur la musique indienne en langue française<sup>15</sup>. En outre, cette étude présente (chapitre 4) la dimension expérientielle du *rāga*, c'est-à-dire la description et l'interprétation de l'expérience d'un sujet musiquant dans sa relation intime avec un *rāga* comme forme musicale en devenir. Cette expérience y est décrite et interprétée par celui qui l'a vécue au cours du processus menant à l'interprétation d'un *rāga* en concert.

#### 1.4.2 L'expérience du sujet musiquant

Avec l'expression « sujet musiquant », je choisis de faire un retour au verbe « musiquer », sorti d'usage et déclaré archaïsme littéraire dès le 18<sup>e</sup> siècle (Rey, 1992). Mon utilisation du terme « musiquant » diffère de celle de Rouget (1990) qui emploie ce terme dans son étude sur la transe comme nom pour désigner les « adeptes (officiants ou membres ordinaires) » qui « font acte de musique » (pp. 206-207) lors des différentes cérémonies de cultes<sup>16</sup>. J'utilise le participe présent « musiquant » pour

---

<sup>15</sup> Il n'y a à ma connaissance que deux publications scientifiques en français abordant le concept de *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī* : Daniélou, A. (1995). *La musique de l'Inde du Nord*. Paris : Fata Morgana ; et Moutal (2012).

<sup>16</sup> Rouget distingue les musiciens, « dont l'activité est expressément et exclusivement de faire de la musique », des musiquants, « dont l'activité n'est qu'épisodiquement, ou accessoirement, ou secondairement d'en faire » (p. 202). La distinction établie par l'auteur ne tient d'ailleurs pas seulement à la dimension professionnelle de l'activité musicale pratiquée par ces deux types d'acteurs, mais aussi

désigner le mode d'être d'un sujet engagé dans une activité musicale. L'expression « sujet musiquant » se distingue ainsi des termes « interprète » et « musicien » en ce qu'elle réfère à l'état présent de celui qui produit des sons musicaux grâce aux gestes effectifs (vocaux ou instrumentaux) de son corps musiquant. L'expression désigne également celui qui « musique » par imagination, se représentant mentalement une ligne mélodique. Le sujet musiquant est donc considéré ici comme l'agent d'une action musicale réelle ou imaginaire.

L'étude de l'expérience du sujet musiquant présentée ici concerne plus particulièrement la relation de connaissance qui lie le musicien à un *rāga*. Elle soulève les questions de l'imagination (section 4.1.2), de la perception (section 4.1.4) et de la mémoire (section 4.2.3) au cœur de la pratique musicale et laisse de côté les questions de l'expression et de la communication associées à la notion de geste musical. Or, du fait qu'elle porte sur la dimension subjective présidant au geste musical visible et analysable par un regard externe, cette étude peut s'arrimer aux recherches de plus en plus nombreuses<sup>17</sup> sur la question du geste musical dès lors qu'elle fournit un ensemble de données difficilement accessibles par une tierce personne justement en raison de leur dimension subjective.

En somme, la description et l'analyse de l'expérience du sujet musiquant dans une perspective en première personne devraient fournir des données pertinentes pour

---

à la relation que ceux-ci entretiennent envers la transe ou la possession. Selon Rouget, les musiciens sont en marge de la possession, ils « jouent de la musique » et n'entrent pas en transe, tandis que les musiquants, eux, sont des officiants, ils « musiquent » et se faisant peuvent basculer dans la transe et devenir ainsi des « musiqués ».

<sup>17</sup> Voir en particulier Godøy R. et Leman, M. (2010) *Musical gestures : sound, movement, and meaning*. New York : Routledge; et Desroches, M., Stévançe, S. et Lacasse, S. (2014). *Quand la musique prend corps*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.

quiconque cherche à mieux saisir la nature de la relation qui lie un musicien à son œuvre dans le contexte de la musique improvisée. En soulevant le problème du sujet et de sa relation aux phénomènes, cette étude devrait également montrer comment une question d'ordre philosophique peut être problématisée au cœur de la pratique artistique. Enfin, dans la mesure où l'expérience du sujet musiquant est ici interprétée à la lumière des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire, cette étude devrait non seulement rappeler la pertinence de ces thèses dans le discours sur l'art, mais peut-être aussi, qui sait, stimuler la réflexion sur les pouvoirs de la conscience exaltée par les penseurs de cette tradition.

## CHAPITRE II

### MÉTHODOLOGIE

Cette recherche s'inscrit dans ce qui est convenu d'appeler la recherche-création ; elle consiste en « une démarche de recherche établie à partir de ou à travers un processus de création encourageant dans son sillon la diffusion d'une production artistique et d'un discours de nature théorique ». (St vance, S. et Lacasse, S. 2013, p. 122) Sa réalisation implique donc deux types de méthodologie : l'une inhérente au processus de création menant à l'interprétation d'un *r ga* en concert et l'autre me permettant d'étudier l'expérience du sujet musiquant au cœur du processus de création. La première méthodologie fait partie intégrante de l'objet d'étude et est décrite en détail dans le chapitre 4. La seconde implique une prise de position épistémologique, une approche méthodologique et un ensemble de méthodes permettant la collecte, l'analyse et l'interprétation des données. Le présent chapitre présente cette méthodologie de recherche qui m'a permis de mener à terme ce projet.

#### 2.1 Posture épistémologique et approche méthodologique

##### 2.1.1 Paradigme de la recherche qualitative

Mon projet de recherche-création consiste à m'engager dans un processus de création menant à l'interprétation d'un *r ga* en concert et à investir une posture réflexive permettant de révéler et d'interpréter l'expérience d'un sujet musiquant afin de mieux la comprendre. Cette visée de compréhension d'une expérience telle que vécue par un sujet et l'importance accordée à la dimension descriptive et interprétative du

phénomène à l'étude inscrivent naturellement mon projet dans le paradigme de la recherche qualitative.

Selon Pierre Paillé (2006), la recherche qualitative constitue « une avenue méthodologique pleinement sensée, très sensible, d'ailleurs, au sens traversant les expériences, proche des personnes et des logiques contextuelles, bien ancrée dans les terrains, bref valide, valable et complète » (p. 6). Elle représente, toujours selon le même auteur, une « méthodologie de la proximité » en ce sens qu'elle est proche :

de la parole, de son énonciation, de son organisation en action ; des contextes immédiats des expériences ou phénomènes étudiés ; du sens des expériences tel qu'il peut être appréhendé ou construit ; du vécu des personnes dans leur monde intime, social ou culturel ; de la subjectivité du chercheur ; des témoignages recueillis et des observations amassées, qui sont analysés en l'état ; des interactions à travers lesquelles se construit la réalité ; des phénomènes étudiés, qui sont mis en récit et parfois racontés directement. (2007, pp. 432-433)

À la lumière de cette définition de la recherche qualitative, ma posture épistémologique se dévoile clairement : je valorise l'expérience subjective comme objet de connaissance scientifique et reconnais l'importance du processus d'interprétation dans la construction du savoir. En tant qu'artiste-chercheur, je considère la pratique artistique comme un territoire générateur d'un savoir tacite pouvant être révélé grâce à la réflexion et la mise en pratique d'une approche théorique. Dans ces conditions, et compte tenu du fait que mes objectifs de recherche sont liés à la compréhension, la description et l'interprétation de l'expérience d'un sujet dans sa relation avec les phénomènes, j'aborde l'étude de l'expérience du sujet musiquant dans une approche phénoménologico-herméneutique.

### 2.1.2 Approche phénoménologique de l'expérience

Rappelons d'abord que le projet philosophique d'Husserl, fondateur de ce courant de pensée que l'on nomme phénoménologie, consistait à fonder une science eidétique (une science des essences) capable de révéler l'essence des phénomènes. Dans cet objectif, Husserl proposa de radicaliser le doute méthodique de Descartes invitant ainsi l'Occident à reconsidérer son rapport au monde : « L'existence du monde, fondée sur l'évidence de l'expérience naturelle, ne peut plus être pour nous un fait qui va de soi ». (Husserl, 1992, p. 42) Par conséquent, « si nous voulons fonder les sciences de façon radicale » (*Ibid*, p. 41), nous dit Husserl, il est nécessaire d'adopter une attitude nouvelle. Cette attitude qui se traduit par un geste méthodologique connue sous le nom de réduction (*epochè*), consiste à modifier notre relation au monde en procédant à une « inhibition », une « mise hors jeu », une « mise entre parenthèses » « de toutes les attitudes que nous pouvons prendre vis-à-vis du monde objectif ». (*Ibid*, p. 46) Cette nouvelle attitude à l'égard du monde permettrait, selon les phénoménologues, de saisir une expérience subjective qui précède et qui fonde toute construction conceptuelle que nous pouvons avoir à propos des objets. La *science des phénomènes* instaurée par Husserl propose ainsi de « revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, significative et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage ». (Merleau-Ponty, 1945, p. III)

Or, le « retour aux choses elles-mêmes » proclamé par Husserl et le courant phénoménologique n'est pas une invitation à l'étude des objets du monde, chose dont les sciences empiriques s'occupent déjà très bien, mais une incitation à retourner à *l'expérience* des objets : « l'objet de la phénoménologie diffère de celui des sciences en ceci qu'il n'est pas constitué par les choses, mais par la façon dont elles se donnent à nous. » (Henry, p. 121). Le problème central de la phénoménologie n'est donc pas l'objet ou la chose elle-même, mais « le comment de la manifestation, de la monstration, de la donation des choses. » (*Ibid*)

C'est en ce sens que le geste méthodologique de la réduction est dit phénoménologique, car il amène à percevoir les objets du monde comme des phénomènes : « Tiré du grec *phainomenon*, le terme phénomène désigne l'apparence au double sens de ce qui apparaît et son apparaître. Il traduit donc l'idée de manifestation de quelque chose qui arrive, advient ou se montre. » (Bordeleau, 2005, p. 107) Dès lors, puisque les phénomènes ne se donnent pas tous de la même manière dans la variété des expériences qui constituent la vie du sujet, les phénoménologues se sont donné pour tâche de décrire les différents modes d'apparition des phénomènes ainsi que les actes de conscience qui en révèlent l'essence.

Donc, aborder l'étude de l'expérience du *rāga* dans une approche phénoménologique consiste à décrire la manière dont le *rāga* se manifeste à la conscience du sujet qui en fait l'expérience<sup>18</sup>. Dans la présente étude, la description ne porte pas sur l'expérience du *rāga* en tant qu'objet esthétique tel qu'il se manifesterait pour un sujet récepteur, mais sur l'expérience du *rāga* en tant que forme musicale en devenir telle qu'elle se manifeste pour un sujet musiquant. Bien entendu, le sujet musiquant est aussi un sujet percevant dans la mesure où il perçoit ses propres énoncés musicaux alors qu'il les produit et, comme nous allons le voir, perçoit aussi les modèles musicaux présentés par le maître lorsqu'il se trouve en situation d'apprentissage. Cependant, cette expérience perceptive s'inscrit dans la spécificité d'une expérience musicale qui implique une disposition particulière face aux phénomènes sonores. C'est la spécificité de cette

---

<sup>18</sup> L'approche phénoménologique employée ici se distingue de la méthode phénoménologique utilisée en science humaine, comme celle développée par Giorgi (1997). Cette dernière permet de rendre compte de l'essence d'un phénomène tel que vécu par plusieurs sujets, elle a en ce sens retenu le retour aux choses des phénoménologues. Cependant, comme le souligne Meyor (2005), cette méthode laisse dans l'ombre la question de la subjectivité et « perd l'encrage subjectif qui fait pourtant toute la valeur de l'analyse phénoménologique. » (p. 29) La description phénoménologique convoquée ici ne vise pas seulement à faire voir les phénomènes qui se manifestent à la conscience, mais aussi, et surtout, à montrer les actes de conscience manifestant les phénomènes; elle prend appui sur les principes philosophiques de la phénoménologie en tant qu'enquête sur la subjectivité.

expérience du *rāga* en tant que forme musicale en devenir qui est ici étudiée dans une approche phénoménologique.

Cela étant énoncé, il faut souligner qu'en adhérant à une approche phénoménologique misant sur la description d'une expérience, je me retrouve nécessairement engagé dans une forme d'interprétation. Il est en effet impossible de rendre compte d'une expérience, peu importe sa nature, sans la retirer de son domaine propre et la « transplanter » dans le domaine des concepts qui lui sert généralement de contrepartie. Décrire une expérience implique inévitablement le langage et, par le fait même, une forme d'interprétation :

Décrire l'expérience en question suppose l'usage de catégories qui imposent d'emblée une grille interprétative. Aussi la description est-elle dès l'abord une explicitation (*Auslegung*), tout à la fois réflexive et compréhensive. [...] Cela revient à admettre sereinement qu'aucune approche méthodologique de l'expérience n'est neutre : elle introduit inévitablement un cadre interprétatif à l'intérieur du recueil des données phénoménales. La dimension herméneutique du processus est inéluctable : tout examen est une interprétation, et toute interprétation révèle et masque tout à la fois. (Depraz, Vermersch et Varela, 2011, p. 27)

Par conséquent, il se pourrait que l'honnêteté intellectuelle d'un chercheur se mesure à sa prise de conscience et en la mise évidence des présupposés inhérents à son approche dans l'étude de son objet. En ce qui concerne l'étude de l'expérience d'un sujet musiquant pratiquant la musique *hindustānī*, nous avons affaire à un objet qui implique une myriade de concepts musicaux et un cadre interprétatif qui conditionne la notion même d'expérience. J'ai tenté de présenter le plus fidèlement possible les concepts musicaux qui structurent l'expérience du sujet musiquant dans la première partie du chapitre 3. Pour ce qui est de la notion d'expérience elle-même, je propose de présenter brièvement ici l'orientation qui guide sa définition.

### 2.1.3 Herméneutique du sujet de l'expérience

L'expérience au sens de la phénoménologie se présente comme le mouvement qui lie l'immanence du sujet et la transcendance de l'objet ; elle est « au sens strict l'enchaînement des vécus intentionnels qui coordonnent la conscience et le monde. » (Depraz, Vermersch et Varela, 2011, p. 258) À cet égard, il faut savoir que la thèse centrale de la phénoménologie consiste à affirmer que la conscience n'est pas enfermée dans ses représentations, mais qu'elle se rapporte au monde et à ses objets dans un acte de visée : « Pour tous les phénoménologues ayant pignon sur rue, c'est cela la conscience, ce mouvement par lequel je suis jeté dans le dehors d'un monde. » (Henry, 2004, p. 118) Le terme utilisé par Husserl pour qualifier cette propriété fondamentale de la conscience est l'intentionnalité (*intentio* : « tendre vers »).

Structurée sur les prémices de l'intentionnalité, l'expérience implique donc une mise à distance entre un sujet et un objet qui l'excède. Les choses visées par le sujet de l'expérience ont toutes ceci en commun : elles appartiennent à la transcendance, elles se montrent dans un monde extérieur à la conscience :

Je sens ce qui est senti, je vois ce qui est vu, j'entends ce qui est entendu, de telle façon que ce qui est vu, ce qui est entendu, ce qui est touché, est toujours situé dans une sorte d'espace hors de moi, dans une sorte de monde au sens originaire où « monde » désigne cet horizon transcendant de visibilité où tout se montre comme autre que moi, comme extérieur à moi. (Henry, 2004, pp. 118-119)

Or, il y a dans cette définition de l'expérience quelque chose qui est passé sous silence et, comme le souligne Michel Henry, « en général, ce qui est passé sous silence dans une théorie, est le plus essentiel. » (*Ibid*, p. 119) Ce qui est passé sous silence ici, c'est la relation que le sujet entretient non pas avec l'objet qui l'excède, mais avec lui-même. En effet, si l'on souhaite rendre compte d'une expérience dans toutes ses modalités, il importe de s'intéresser non seulement aux modes d'apparaître de l'objet pour un sujet, mais aussi à la relation de connaissance par laquelle le sujet se connaît lui-même en connaissant l'objet dont il fait l'expérience. Si, comme l'affirment les

phénoménologiques depuis Merleau-Ponty, la conscience est toujours incorporée et que le corps est le véritable sujet de l'expérience, il me semble que nous sommes en droit de nous demander : comment le corps subjectif, qui se projette dans le monde par le pouvoir de ses sens, se rapporte-t-il à lui-même en tant que sujet connaissant ? Ou encore, et de manière plus spécifique : comment le mouvement, fondement de notre rapport perceptif au monde, est-il connu par celui qui se meut ?

Ces questions fondamentales concernant la relation de connaissance par laquelle le sujet se révèle à lui-même dans l'expérience des phénomènes sont au cœur des préoccupations philosophiques d'Abhinavagupta. Elles ont été débattues tout particulièrement dans les textes fondateurs de l'école de la Pratyabhijñā à laquelle se rattache Abhinavagupta<sup>19</sup>. C'est à l'aide des thèses discutées dans ces textes que j'interprète l'expérience du sujet musiquant afin de mieux comprendre non seulement comment ce dernier se rapporte au *rāga*, mais aussi comment celui-ci se révèle à lui-même à travers l'expérience des phénomènes. Dès lors, mon approche ne relève pas seulement d'une phénoménologie, mais aussi d'une herméneutique du sujet dans la mesure où elle vise à réaliser une interprétation explicitante de la subjectivité saisie au cœur de mes expériences musicales. Les thèses philosophiques d'Abhinavagupta qui conditionnent cette interprétation explicitante sont présentées dans la deuxième section du chapitre 3.

En somme, mon projet de recherche-crédation s'inscrit dans le paradigme de la recherche qualitative. Il vise à décrire, à travers une approche phénoménologico-herméneutique, l'expérience vécue d'un sujet musiquant dans sa relation avec un *rāga* en tant que forme musicale en devenir au cours du processus de création menant à l'interprétation d'un *rāga* ; et à interpréter cette expérience dans sa subjectivité radicale à la lumière des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire. Ce faisant, mon

---

<sup>19</sup> Voir infra, section 3.2.

projet représente une forme de mise en abîme de l'acte d'interprétation dans tout ce qu'il suggère : « action d'interpréter un œuvre », « action de donner une signification à des actes, des paroles », « action d'expliquer quelque chose dont le sens est obscur », « comprendre la pensée de quelqu'un », « action de traduire d'une langue dans un autre ». (Rey, 1992)

## 2.2 Terrain de recherche

Le terrain de recherche dans lequel se déploie l'expérience à l'étude n'est pas un terrain vierge, mais un terrain fertilisé par douze années de pratique active impliquant le développement d'une relation de nature singulière avec mon *guru*, Pandit Satish Vyas. Avant de décrire les balises qui délimitent mon terrain de recherche, il me semble important de présenter en quelques mots Pandit Satish Vyas, partenaire essentiel de mon projet.

Pandit Satish Vyas est l'un des plus grands maîtres du santour sur la scène internationale. Fils du chanteur de renom Pandit C.R. Vyas, il a eu la chance d'être initié à la musique *hindustānī* dès son tout jeune âge. À l'âge de quatorze ans, il est devenu le premier disciple du légendaire maître de santour Pandit Shivkumar Sharma, l'homme qui est en grande partie responsable de la popularité du santour dans le domaine de la musique *hindustānī*. Depuis plus de trente ans, Pandit Satish Vyas se produit en concerts en Inde, en Europe, aux États-Unis, au Canada, en Australie et au Japon. Parallèlement à sa carrière de concertiste, il a enregistré plusieurs albums sous les étiquettes Navras, Music Today, Times Music, BMG et Sony Music. J'ai la chance de pouvoir bénéficier des enseignements de ce musicien et le privilège de pouvoir jouir d'une relation de qualité construite au fil des ans. Satishji<sup>20</sup> m'accueille chez lui comme un membre de sa famille.

---

<sup>20</sup> Dans ce texte, comme dans la vie, j'appelle mon *guru* Satishji. Le suffixe « *ji* » ajoute une marque de respect à un nom (*guru-ji*) ou un prénom (Satisjh-ji).

Pour les besoins de cette étude, il m'a fallu délimiter le cadre temporel de ma recherche. J'ai donc choisi de circonscrire mon terrain à un processus de création menant à la présentation d'un *rāga* en concert. Ce terrain s'étend sur huit mois :

- ❖ Début du terrain de recherche : 9 février 2015.
- ❖ Fin du terrain de recherche : 21 octobre 2015.

Ces repères temporels correspondent à la date de la première séance de transmission dédiée au *rāga* Ahīra Bhairava avec Satishji en Inde, et à la date du concert présenté devant jury à Montréal.

Même si au cours de cette période j'ai appris, pratiqué et présenté en concert plusieurs autres *rāga*, j'ai décidé de limiter l'étude à l'expérience d'un seul *rāga*. Le choix du *rāga* à l'étude s'est fait quelques jours après mon arrivée à Mumbai, en janvier 2015. Satishji me demanda alors quels *rāga* je souhaitais apprendre pendant mon séjour. J'ai préféré le laisser choisir, il m'a donc fait quelques propositions incluant Ahīra Bhairava. J'ai retenu cette proposition entre autres parce qu'il s'agit d'un *rāga* du matin<sup>21</sup> et qu'il me semblait préférable de présenter un concert matinal pour le jury au terme du processus.

Pendant les quatre mois et demi passés en Inde (1er janvier au 11 mai), il y a eu dix séances de transmission, dont deux dédiées à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava. Ces séances se sont déroulées chez mon *guru* à Mumbai et à Goa dans la maison que j'habitais et dans un cottage loué pour Satishji. Un joueur de tabla (il y en a eu trois différents) nous accompagnait huit séances sur dix.

---

<sup>21</sup> Dans la musique *hindustānī*, chaque *rāga* est associé à un moment de la journée où il doit être joué. Cette dimension temporelle associée au *rāga* n'existe pas dans la musique du sud de l'Inde. Voir infra, section 3.1.4.3.

Les séances de transmission ont été séparées par des sessions de pratique individuelle (*riyāza*) faisant partie intégrante du processus de création. Les sessions de *riyāza* dédiées à Ahīra Bhairava se sont poursuivies lors de mon retour à Montréal, et ce jusqu'à la présentation du concert.

Le concert a été organisé en collaboration avec Monsieur Simon Blanchet, agent culturel à la Chapelle historique du Bon-Pasteur. Pour l'occasion, j'ai été accompagné par le joueur de tabla Shawn Mativetsky.

### 2.3 Collecte des données de type autoethnographique

J'ai fait appel à différentes méthodes pour me permettre de recueillir les données provenant de mon expérience sur le terrain pendant le processus de création : captation vidéo, carnet de notes, mémos vocaux et journal de bord. Dans la mesure où les informations recueillies par l'entremise de ces méthodes concernent ma propre expérience, je qualifie ces données d'autoethnographiques<sup>22</sup>.

#### 2.3.1 Captations vidéo

Pendant mon séjour en Inde, j'ai archivé toutes les séances de transmission avec Satishji sur support vidéo afin de documenter le processus de transmission (dix séances pour un total de seize heures de matériel vidéo). Il m'était déjà arrivé par le passé

---

<sup>22</sup> Issue du paradigme postpositiviste, l'autoethnographie est une approche de recherche et d'écriture qui place le chercheur au centre de la recherche. Entendue à la fois comme le processus et le produit de la recherche, cette approche cherche à décrire (graphie) et analyser l'expérience personnelle (auto) dans le but de comprendre l'expérience culturelle (ethno). (Ellis, 2004, 2011) Les chercheurs qui emploient cette méthode souhaitent généralement produire une description vibrante d'une expérience personnelle et interpersonnelle à travers une écriture sensible afin de permettre au lecteur de trouver dans le texte une résonance avec son propre vécu. « Autoethnographers [...] must use personal experience to illustrate facets of cultural experience, and, in so doing, make characteristics of a culture familiar for insiders and outsiders. » (Ellis, 2011, p. 4) Ma méthode n'est pas autoethnographique dans le sens où l'entend Ellis. Cependant, comme le souligne Fortin (2006) « sans faire des études autoethnographiques proprement dites, c'est-à-dire des études qui ont une forte dimension culturelle, la grande majorité des étudiants et des étudiantes du programme de doctorat en études et pratiques des arts entreprennent une cueillette d'informations sur leur propre démarche artistique et, ce faisant, collectent des données autoethnographiques. » (p. 105)

d'enregistrer des extraits d'une séance de transmission sur support audio, mais c'était la première fois que je filmais des séances complètes. Satishji accepta la présence de la caméra à condition que les images ne soient pas diffusées et qu'elles ne servent que pour les fins de ma recherche.

Avant chaque séance, j'installais la caméra de sorte qu'elle n'encombre ni l'espace physique dans lequel nous nous trouvions ni l'espace mental de ceux qui se trouvaient dans son champ de vision. Je m'assurais que l'angle de la caméra capte la dynamique relationnelle entre Satishji et moi et laissais l'appareil enregistrer toute la séance.

J'ai également filmé certaines de mes sessions de *riyāza* pendant mon séjour en Inde et à mon retour à Montréal (dont dix-neuf dédiées à Ahīra Bhairava). Ces captations devaient servir à témoigner de l'évolution du processus de création. Je plaçais la caméra face à moi et enregistrais toute la session. Pendant ces sessions filmées, je me permettais parfois de commenter à voix haute à propos de ce qui se passait pendant le jeu, des problèmes musicaux auxquels je faisais face et des pistes de solution que je trouvais pour y remédier. Cependant, l'aspect interruptif de cette méthode de production de données (pour verbaliser, je devais arrêter de jouer) m'a dissuadé de l'utiliser de façon régulière ce que je regrette, car lors de l'analyse des données j'ai réalisé que ces verbalisations offraient des données « à vif » de l'expérience vécue et que, sans ces prises de paroles, les vidéos des sessions de *riyāza* s'avèrent plutôt pauvres en données analysables.

Le concert public présenté à la Chapelle historique du Bon-Pasteur a été filmé par trois caméras. Une caméra au balcon en plongée, une caméra à cour et une caméra de face. Lors du montage, j'ai décidé de ne conserver que les images des deux dernières, car la

qualité de l'image issue de la captation du balcon n'est pas satisfaisante. La captation du concert a servi à la création d'un document d'accompagnement à la thèse écrite<sup>23</sup>.

### 2.3.2 Carnet de notes, mémos et journal de bord

Durant tout le processus de création, je tenais un carnet de notes dans lequel je notais à vif mes intuitions, impressions et réflexions suite à mes expériences en situation d'apprentissage et dans ma pratique quotidienne. Mais c'est surtout mon dictaphone qui a servi à recueillir ce type de données. Cet outil me permettait plus de flexibilité et d'efficacité que le cahier de notes pour saisir mes pensées. Je l'utilisais de façon régulière et surtout pendant la marche ; « ne prêter foi à aucune pensée qui n'ait été composée au grand air » disait Nietzsche (tel que cité par Gros, 2011, p. 21). Le dictaphone a également été utilisé au-delà du processus de création pour archiver mes réflexions pendant le travail d'écriture. Il compte 111 mémos vocaux totalisant trois heures quarante minutes de données.

Je tenais également un journal de bord dans lequel j'ai écrit trois types de données : des notes descriptives, des notes analytiques et des notes méthodologiques. Les notes descriptives relatent les faits, les événements et les conversations sur le terrain de recherche en lien avec mes questions et objectifs de recherche. Compte tenu de la nature de mon projet et de l'objet d'étude, ces notes comprennent des descriptions d'expériences cognitives (activités mentales, prises d'information, imaginaire), corporelles (sensations, motricité, états de corps, mouvements internes) et émotionnelles (états internes, valences, affects)<sup>24</sup>. Les notes théoriques misent sur l'introspection et l'analyse réflexive. Elles concernent la recherche de sens et font état des questionnements et des pistes d'interprétations en lien avec mes lectures<sup>25</sup>. Les

---

<sup>23</sup> Voir annexe A.

<sup>24</sup> Voir annexe B.

<sup>25</sup> Voir annexe C.

notes méthodologiques relatent les opérations tentées ou planifiées pour mieux circonscrire et élucider mon objet d'étude. Ces notes font aussi état des problèmes rencontrés, des modifications apportées au devis de recherche et des critères de choix dans les tentatives de résolutions de problèmes. Relatant l'histoire méthodologique de mon projet, ces données ont été recueillies au-delà du processus de création pour rendre compte de l'ensemble du projet y compris la mise en forme de la présentation des données<sup>26</sup>.

#### 2.4 Analyse et interprétation des données

Il devrait être clair à présent que mon projet de recherche-crédation impose une approche méthodologique « radicalement en première personne » en ce sens que le chercheur est ici à la fois celui qui produit les données à l'étude et celui qui se positionne par rapport à ces données pour les analyser et les interpréter. Une telle approche implique, au même titre qu'une recherche conduite en troisième personne, une méthode d'analyse des données permettant de produire des résultats scientifiques. En fait, comme le souligne Pierre Vermersch (2012), il n'y a pas de véritable distinction entre les approches en première, deuxième ou troisième personne en ce qui concerne la rigueur des méthodes menant aux conclusions scientifiques :

pour ce qui concerne le traitement des données recueillies, paradoxalement la distinction entre points de vue en première, deuxième ou troisième personne s'abolit, dans la mesure où toute conclusion de recherche doit se fonder sur une argumentation rationnelle qui part des faits recueillis et aboutit à des adaptations justifiées à des degrés divers de validation et de plausibilité. Les stratégies de recherche suivant un point de vue en première personne n'entraînent aucun privilège automatique quant à la valeur scientifique de ce qui était annoncé. Les conclusions seront jugées à l'aune de la cohérence scientifique entre les faits recueillis, établis, et les analyses et conclusions que l'on a tenté de dériver. (p. 84)

---

<sup>26</sup> Voir annexe D.

Selon Vermersch, ce qui rend l'approche méthodologique en première personne particulièrement avantageuse est qu'elle « permet un approfondissement incomparable d'une expérience vécue dans la mesure où le sujet qui l'a vécue (le chercheur) est à la fois expert en recherche, en description, et dans le domaine vécu. » (*Ibid*, p.81) Bien qu'il me soit difficile pour l'instant de me qualifier d'expert dans chacun de ces trois domaines, j'assume pleinement d'avoir abordé l'étude de l'expérience du sujet musiquant à travers cette approche.

#### 2.4.1 Première étape : retour analytique sur les données

J'ai entamé le travail d'analyse des données en mars 2016, après la rédaction du chapitre 3.1 présentant le *rāga* dans sa dimension théorique. Dans un premier temps, j'ai effectué un premier retour sur les captations vidéo des séances de transmission et des sessions de *riyāza*, mon carnet de notes, mes mémos et mon journal de bord. Il s'agissait alors de reprendre contact avec le matériel dans un souci de retour aux expériences. J'ai ensuite effectué des retours analytiques sur l'ensemble du corpus.

##### 2.4.1.1 Retour analytique sur les captations vidéo

J'ai d'abord procédé à une série de visionnements attentifs des deux séances de transmission dédiées à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava. Mon objectif était alors de décrire ce qui se présentait à moi, chercheur en position de visionnement, en évitant la réflexivité et le commentaire et en répondant simplement aux questions : qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que j'entends ? L'enjeu de ce travail était de produire des données descriptives qui allaient servir à la production du récit témoignant de l'expérience en situation d'apprentissage.

Pour ce faire, je projetais la vidéo sur un écran à l'aide d'un projecteur et transcrivais simultanément à l'ordinateur les informations dans une grille d'analyse créée pour

répondre à mes besoins<sup>27</sup>. J'ai transcrit dans deux colonnes distinctes (une pour Satishji et une pour moi), chaque note jouée pendant l'*ālāpa*, toutes les conversations, ainsi que les gestes qui m'apparaissaient significatifs. Afin de m'assurer une analyse optimale, j'ai procédé de deux manières différentes : d'abord une série de visionnements avec descriptions portant sur les deux sujets à la fois (Satishji et moi), ensuite une série de visionnements avec descriptions portant sur un seul sujet à la fois. De cette façon, j'ai pu, le cas échéant, ajouter les données que je n'avais pas observées lors des visionnements précédents.

J'ai procédé différemment avec les dix-neuf captations vidéo des sessions de *riyāza* dédiées à Ahīra Bhairava. Je n'ai pas créé de grille d'analyse, mais simplement retranscrit les verbalisations produites par moi sujet musiquant et décrit brièvement ce qui m'apparaissait à moi, chercheur en position de visionnement, avant et après chaque verbalisation.

#### 2.4.1.2 Retour analytique sur le journal et les vidéos

Les notes descriptives de mon journal ont été soumises à un travail d'analyse inspiré de la méthode d'analyse par théorisation ancrée (Paillé, 1994 ; Paillé et Mucchielli, 2008). De cette méthode en six étapes - codification, catégorisation, mise en relation, intégration, modélisation et théorisation - je n'ai retenu que les deux premières qui suffisaient largement aux objectifs de ma recherche qui, rappelons-le, vise à expliciter et interpréter une expérience dans une finalité de compréhension et non à élaborer une théorie.

Ainsi, suite à l'examen initial de mon journal, j'ai travaillé à la codification souple des données : j'ai produit dans les marges de courts énoncés me permettant de nommer

---

<sup>27</sup> Voir annexe E.

l'essence de ce qui se présentait<sup>28</sup>. Lors de la seconde phase de lecture analytique correspondant à celle de la catégorisation, j'ai abordé conceptuellement les énoncés phénoménologiques conçus lors de la phase précédente afin de hisser l'analyse au niveau de la compréhension du phénomène décrit. Il s'agissait alors d'une activité d'interprétation qui cherchait à donner un sens aux phénomènes traversant l'expérience décrite.

Paillé et Mucchielli (2008) distinguent deux types de processus pour cette phase de l'analyse : la déduction interprétative et l'induction théorisante. Le premier processus consiste à nommer conceptuellement un phénomène en référence à des éléments référentiels déjà constitués ; il s'agissait pour moi de faire intervenir des concepts issus de mes lectures pour nommer des phénomènes vécus dans ma pratique. Le second processus correspond à un essai de conceptualisation réalisé non pas à partir de concepts « préexistants », mais à partir d'une construction discursive originale ; il s'agissait alors de nommer dans mes propres mots des phénomènes selon la logique dans laquelle ils s'inscrivaient (ex : *trajets, démarches, tracés*). Les catégories faisant référence à des concepts déjà existants et celles que j'ai moi-même « créées » pour nommer mon expérience ont été soumises à un travail de définition.

#### 2.4.1.3 Auto-explicitation de l'expérience vécue

Pour faire suite à la première série de visionnements analytiques des captations vidéo, j'ai entamé un second cycle de visionnements dans un autre objectif. Il s'agissait alors d'une remise en situation par observation de l'activité dans le but de produire une description phénoménologique de l'expérience vécue pendant l'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava. Mon objectif était alors de replonger au cœur de l'expérience vécue pour décrire ce qui se présentait à moi, sujet musiquant ; l'enjeu étant ici de produire des données phénoménologiques concernant les modes d'apparitions des phénomènes

---

<sup>28</sup> Voir annexe F pour quelques exemples d'énoncés.

sonores en situation d'apprentissage. Il s'agissait en quelque sorte de produire des données fines à partir de données brutes, données fines qui allaient éventuellement être interprétées à la lumière des concepts clés proposés par les philosophes du Shivaïsme du Cachemire.

Ce processus réflexif sur l'expérience a été réalisé à l'aide de la méthode de l'auto-explicitation (Depraz, 2014 ; Vermersch, 2007). J'ai d'abord choisi des moments particuliers sur lesquels je souhaitais revenir. Le choix de moments « spécifiés » dans l'espace et dans le temps est une condition inaugurale à la méthode de l'auto-explicitation sans laquelle « tout le bénéfice d'une incarnation authentique est perdu. » (Depraz, 2014, p. 136) Ayant déjà repéré quelques moments forts lors de la première série de visionnements, les moments « spécifiés » se sont pour ainsi dire révélés d'eux-mêmes. La méthode a consisté alors à me rapporter à chaque moment de l'expérience choisi sur le mode de « l'évocation » : état procédural qui « consiste à faire défiler en revivant l'expérience les différents repères qui cadrent habituellement une expérience, de façon à vérifier si quelque chose s'est donné à moi ». (*Ibid*, p. 138) Dans la condition où cet état d'évocation était maintenu il m'était alors possible de faire « émerger une forme de verbalisation de l'expérience re-vécue. » (*Ibid*, p.139)

J'avais déjà réalisé lors de ma formation en auto-explicitation<sup>29</sup> qu'il était beaucoup plus facile pour moi de produire les verbalisations en état d'évocation à voix haute en les captant sur mon dictaphone plutôt que de les écrire. J'ai donc procédé de cette manière et transcrit les verbalisations par la suite dans une colonne dédiée à cet effet dans ma grille d'analyse. À ces séances d'auto-explicitation étaient jumelées des lectures de mon journal afin de croiser les données colligées sur le terrain de recherche à celles produites par auto-explicitation.

---

<sup>29</sup> Cette formation était offerte au département de danse de l'UQAM à la session d'été 2013 par Anne Cazmajou, formatrice à l'entretien d'explicitation et d'auto-explicitation (GREX) et chercheur au CNRS.

Au terme du travail d'explicitation de l'expérience vécue du sujet musiquant pendant l'apprentissage de l'*ālāpa*, j'ai réalisé que j'avais accumulé assez de matériel pour répondre à mes questions de recherche et que je n'avais ni le temps ni l'espace pour faire le même travail avec la suite des séances de transmission portant sur l'apprentissage des *gata* (compositions). En outre, l'implication d'une tierce personne (le joueur de tabla) ajoute d'autres paramètres à la description et ouvre la porte à l'expérience de la composante rythmique que je ne pouvais me permettre d'aborder dans le cadre de cette recherche.

#### 2.4.2 Deuxième étape : analyse en mode écriture

La deuxième étape du processus d'analyse a été réalisée à travers ce que Paillé et Mucchielli (2008) nomment « l'analyse en mode écriture ». Dans ce type d'analyse « l'analyste va s'engager dans un travail d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, qui va tenir lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou de théorisation du matériau à l'étude. » (p. 123) En fait, ce processus itératif d'écriture et de réécriture « correspond à la logique d'analyse réelle de plusieurs chercheurs, laquelle est malheureusement tue ou occultée au profit d'une logique reconstituée pour le bénéfice des revues scientifiques ou des ouvrages académiques. » (*Ibid*, p.124)

Ainsi, au cours de cette étape qui fut une des plus longues du processus d'analyse, j'ai travaillé à la production d'un récit retraçant l'expérience vécue en situation d'apprentissage. Je n'ai pas fait appel à une méthode systématique, mais simplement cherché à travers l'écriture à révéler l'expérience telle qu'elle fut vécue en me rapportant aux produits de l'analyse réalisée lors de l'étape précédente. Après plusieurs essais, j'ai statué que la trame temporelle du récit devait suivre le déroulement du processus d'apprentissage de l'*ālāpa* lors de la première séance de transmission dédiée au *rāga* Ahīra Bhairava.

Pourquoi avoir préféré la forme du récit à celles plus classiques du texte descriptif ou explicatif? François Laplantine (2010) nous fournit une réponse : « Car d'une part la

description — qui est toujours intégrée dans une temporalité narrative — est aussi discursive que toute forme textuelle. Par ailleurs, il se pourrait que ce soit le récit lui-même qui soit fondateur de la description, et non l'inverse. » (p. 117) La forme du récit serait donc en quelque sorte plus représentative de la démarche réelle du chercheur. Et, dans ce cas-ci, je crois que le récit permet une bonne immersion dans le processus d'apprentissage du sujet musiquant.

Après avoir rédigé le récit de l'expérience vécue pendant l'apprentissage de l'*ālāpa* au cours de la première séance de transmission dédiée au *rāga* Ahīra Bhairava, j'ai abordé l'expérience vécue pendant les sessions de *riyāza*. J'ai réalisé assez tôt que les données liées aux sessions de *riyāza* se prêtaient moins à la forme du récit. J'ai donc opté pour la forme d'une synthèse descriptive structurée sur le développement progressif de l'*ālāpa*. À travers cette synthèse descriptive, j'ai cherché à mettre en évidence la méthode par laquelle un sujet musiquant s'approprie les éléments constitutifs d'un *rāga* pour créer une forme musicale tout en révélant l'expérience vécue par le sujet musiquant au cours de ce processus.

#### 2.4.3 Troisième étape : interprétation des données

Suite à la rédaction de la synthèse descriptive présentant le travail réalisé pendant les sessions de *riyāza*, j'ai rédigé la deuxième section du chapitre 3 consacrée à la présentation des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire, thèses qui, rappelons-le, sont inhérentes à la théorie de l'expérience esthétique formulée par Abhinavagupta. Par la suite, j'ai entamé la troisième et dernière étape du processus d'analyse qui correspond en réalité à un travail d'interprétation des données.

Ce travail a consisté d'abord en un retour sur le récit et la synthèse descriptive afin de mettre en évidence les grands thèmes qui allaient être soumis à l'interprétation. Ces grands thèmes sont en fait les modes d'apparition des phénomènes sonores pour le sujet musiquant : l'imagination, la perception et la remémoration. J'ai ensuite entamé le processus herméneutique qui a consisté, en premier lieu, à étudier les textes fondateurs

de la tradition du Shivaïsme du Cachemire présentant les concepts de l'imagination, de la perception et la remémoration<sup>30</sup>. À travers cette étude, j'ai cherché à comprendre « l'horizon » de sens propre à ces textes en analysant les questions auxquelles ils cherchaient à répondre. J'ai ensuite tenté de montrer comment les réponses formulées par les penseurs de cette tradition pouvaient éclairer mes propres expériences musicales. À travers ce processus je cherchais ultimement à comprendre : 1) la pensée des philosophes du Shivaïsme du Cachemire ; 2) ma propre expérience de relation avec les phénomènes sonores ; et 3) la manière par laquelle le sujet musiquant se révèle à lui-même en tant que sujet connaissant.

« L'interprétation n'est rien d'autre, disait Heidegger, que l'explicitation de la compréhension. » (*Ibid*, 37) En ce sens, mon travail d'interprétation a consisté en une forme d'éclaircissement de ma compréhension des thèses philosophiques étudiées et de l'expérience vécue. Ce travail s'est réalisé en trois phases d'écriture correspondant aux trois thèmes interprétés. J'ai d'abord travaillé à l'analyse du concept d'imagination tel que défini par les penseurs du Shivaïsme du Cachemire. Ensuite, j'ai travaillé à l'interprétation de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie en situation d'apprentissage à la lumière du concept d'imagination tel que théorisé par les philosophes shivaïtes. J'ai procédé de la même manière avec les thèmes de la perception (deuxième phase d'écriture) et de la remémoration (troisième phase d'écriture) : analyse du concept de perception et interprétation de l'expérience de la perception d'une mélodie en situation d'apprentissage ; et analyse du concept de la remémoration et interprétation de l'expérience de la remémoration dans la création d'énoncés musicaux improvisés.

Ainsi, on retrouve dans le chapitre 4, qui présente la description et l'interprétation des données, quatre niveaux de discours : 1) un récit décrivant l'expérience du sujet

---

<sup>30</sup> Voir *infra*, section 3.2.1.

musiquant en situation d'apprentissage ; 2) une synthèse descriptive de l'expérience vécue pendant le *riyāza* structurée sur le développement progressif de l'*ālāpa* ; 3) un discours théorique à propos des concepts philosophiques du Shivaïsme du Cachemire qui articulent l'interprétation de l'expérience du sujet musiquant ; et 4) une interprétation phénoménologique de l'expérience du sujet musiquant à la lumière des concepts du Shivaïsme du Cachemire.

Étapes de l'analyse et de l'interprétation des données
<p>Étape 1</p> <p>Retour analytique</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Retour sur le matériel (captations vidéo, cahiers de notes, mémos, journal).</li> <li>• Retour analytique sur les captations vidéo.</li> <li>• Retour analytique sur les notes descriptives du journal de bord.</li> <li>• Description phénoménologique par auto-explicitation et lectures croisées du journal.</li> </ul>
<p>Étape 2</p> <p>Analyse en mode écriture</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rédaction d'un récit révélant l'expérience vécue au cours du processus d'apprentissage.</li> <li>• Rédaction d'une synthèse descriptive révélant l'expérience vécue pendant le <i>riyāza</i>.</li> </ul>
<p>Étape 3</p> <p>Retour interprétatif sur le récit et la synthèse descriptive à la lumière des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Définition du concept d'imagination selon Abhinavagupta et les penseurs du Shivaïsme du Cachemire. <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Interprétation de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie en situation d'apprentissage.</li> </ul> </li> <li>• Définition du concept de perception selon Abhinavagupta et les penseurs du Shivaïsme du Cachemire. <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Interprétation de l'expérience de perception d'une mélodie en situation d'apprentissage.</li> </ul> </li> <li>• Définition du concept de la mémoire selon Abhinavagupta et les penseurs du Shivaïsme du Cachemire. <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Interprétation de l'expérience de la remémoration dans la création d'énoncés musicaux improvisés.</li> </ul> </li> </ul>

## CHAPITRE III

### FONDEMENTS THÉORIQUES

Ce chapitre présente les concepts fondamentaux de mon projet de recherche-création. La première section est consacrée à la présentation du *r ga*. Nous étudierons l'évolution de ce concept musical dans l'histoire de la musicologie indienne ; les éléments constitutifs du *r ga* tel que nous le connaissons aujourd'hui ; l'articulation de ces éléments dans les différents genres de la musique *hindust n * ; la dimension esthétique associée au concept de *r ga* ; et l'approche pédagogique du *r ga* en tant que forme musicale dans le contexte de la musique *hindust n *.

La deuxième section de ce chapitre est consacrée à la présentation des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire intrinsèques à la théorie de l'expérience esthétique d'Abhinavagupta. Nous aborderons les notions de sujet, de conscience, de manifestation, de cognition et d'aperception qui ont servi à l'interprétation de l'expérience du sujet musiquant présentée au chapitre 4.

#### 3.1 Le *r ga* : concept musical

##### 3.1.1 évolution du concept

###### 3.1.1.1 étymologie

Selon Monier-Williams (1872) et Stchoupak (1932), le terme *r ga* provient de la racine sanskrite *ra ja* qui signifie « se colorer » ou « colorer (en rouge) », « rougir », « teindre », « couleur » ; «  tre  mu », « excité » ; « charmer » ou «  tre charmé ». (Stchoupak, p. 597 ; Monier-Williams, p. 861) Le nom masculin *r ga* possède le même champ sémantique et se traduit généralement par « couleur », « teinte », « passion »,

« amour », « charme » ; et fait référence à « ce qui colore », « teinte, charme ». (Stchoupak, p. 602 ; Williams, p. 872) Les deux auteurs traduisent également le terme *rāga* par « note de musique », « mélodie », « gamme » et « mode musical, au nombre de six ». Monier-Williams souligne en outre que Bharata énumère six modes musicaux : « *Bhairava, Kauśika, Hindola, Dīpaka, Śrī-rāga, and Megha* ». (*Ibid*)

Nous pouvons certainement faire confiance aux qualités de linguiste de Madame Stchoupak et de Monsieur Monier-Williams, cependant nous ne pouvons nous en remettre à leur connaissance de l'histoire de la musique indienne. Le texte de Bharata auquel Monier-Williams fait référence est le *Nāṭyaśāstra* (*NS*), traité sur le *Nāṭya* (art total combinant dramaturgie, jeux, danse et musique) que l'on peut dater du II<sup>e</sup> siècle de notre ère (Bansat-Boudon, 2004). Ce manuel d'instruction à l'intention du poète, du metteur en scène et de l'acteur (Masson et Patwardhan, 1970, p. 1) fait toujours figure d'autorité dans le domaine des arts de la scène. On y retrouve les règles qui établissent les normes de la dramaturgie et de l'appareil spectaculaire, une théorie de la pratique théâtrale ainsi que les premiers éléments d'une théorie esthétique qui a pour caractéristique « d'enraciner l'universalité de l'expérience esthétique dans l'universalité de l'expérience émotionnelle » (Chenet, 2008, p. 41). Cependant, n'en déplaise à Monier-Williams, on ne trouve dans ce traité aucune référence aux six *rāga* ci-haut mentionnés. La raison en est fort simple : le concept musical de *rāga* n'existait pas encore à l'époque de la rédaction du *Nāṭyaśāstra*. En réalité, la seule mention du terme *rāga* dans tout le *Nāṭyaśāstra* se trouve à la stance 76 du chapitre XXVIII où il est employé dans son sens prémusical pour évoquer une caractéristique esthétique

d'une chanson : « La prédominante (*amśa*) est la note qui donne le charme (*rāga*) à une chanson, c'est d'elle que le charme émane. »<sup>31</sup> (*NS XXVIII, 76*)<sup>32</sup>

En ce qui concerne la forme de ces chansons (*dhruvā*) accompagnant le drame se jouant sur scène, nous savons très peu de choses puisqu'il n'en demeure aucune trace écrite. Nous savons toutefois qu'elles étaient regroupées sous l'un ou l'autre des dix-huit modes musicaux appelés *jāti* (classe), eux-mêmes construits à partir des deux gammes principales, *sagrāma* et *magrāma*<sup>33</sup>. Plus déterminés qu'une gamme et moins spécifiques qu'une mélodie, ces modes formaient un système de classification du répertoire mélodique interprété dans le contexte du théâtre. Ils répondaient à un ensemble de dix caractéristiques mélodiques bien précises présentées en détail par Bharata dans le *Nāṭyaśāstra* et par Dattila dans le *Dattilam*<sup>34</sup>. Chaque *jāti* était caractérisé par sa note initiale (*graha*), sa note prédominante (*amśa*), sa note finale (*nyāsa*), la note terminant une section (*apanyāsa*), la note la plus fréquente (*bahutva*), les notes moins fréquentes (*alapatva*), les formes hexatonique (*śādava*) et pentatonique (*audava*) du mode générées par l'omission d'une ou deux notes spécifiques, et les registres haut (*tāra*) et bas (*mandra*) du mode dans lequel la mélodie devait évoluer. Ces caractéristiques mélodiques ont pour nous un intérêt particulier puisque nous les

---

<sup>31</sup> Sauf mention contraire, les citations du *Nāṭyaśāstra* présentées dans ce texte sont mes propres traductions basées sur la traduction anglaise : Bharata. (2003). *The nāṭya śāstra of Bharatamuni*. Delhi : Sri Satguru Publications. A Division of Indian Books Centre. (Reprinted from: 2000).

<sup>32</sup> Voir Bharata (2003, p. 395).

<sup>33</sup> Les *jāti* sont construits en déplaçant la tonique sur les différents degrés de la gamme *sagrāma* ou *magrāma* sans modifier les intervalles de base. Pour plus d'information sur les gammes (*grāma*) et l'élaboration des *jāti* voir Widdess, R. (1995). *The rāgas of early Indian music: modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to 1250*. Oxford: Clarendon Press, p. 29 à 83.

<sup>34</sup> Le *Dattilam* est le premier texte sanskrit consacré exclusivement à la musique. Les 243 stances qui le composent reprennent essentiellement le contenu musicologique du *Nāṭyaśāstra*. La datation est incertaine, mais son auteur, Dattila, serait probablement contemporain de Bharata, voir Nijenhuis, E. (1970). *Dattilam : A Compendium of Ancient Indian Music*. Lieden : Brill.

retrouvons quelques siècles plus tard dans le système musical des *rāga* qui viendra progressivement remplacer celui des *jāti*.

### 3.1.1.2 Une première définition

La première mention du terme *rāga* dans son acception musicale apparaît dans le *Bṛhaddeśī* (*BD*), texte attribué à Mataṅga qui aurait vécu entre le IV<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle. (Rowell, 1987, p. 139) À l'époque de la rédaction de ce traité, la musique comme art de la scène avait déjà évolué en marge du théâtre en une pratique artistique autonome et le système musical décrit par Bharata et Daṭṭila était déjà devenu obsolète. (Bruguière, 1994, p. 19 ; Widdess, 1995, p. 44) Mataṅga serait donc le premier musicologue à avoir décrit en détail le système d'un genre musical indépendant du théâtre, le *prabandha*<sup>35</sup>. Il est également le premier à présenter un système complet de notation musicale et à faire la distinction entre les traditions musicales *mārga* — système musical promulgué dans le *Nāṭyaśāstra* — et *deśī* — système musical issu des diverses pratiques musicales régionales. (Widdess, 1995, p. 125) Nous aurons l'occasion de revenir sur chacun de ces points. Pour l'instant, prenons le temps de lire ensemble ce qui constitue la plus ancienne définition du *rāga* en tant que concept musical.

Soulignons d'abord qu'avant de présenter le concept de *rāga*, Mataṅga s'attarde à décrire en détail le système musical des *jāti* qu'il présente comme le fondement de sa propre théorisation de la musique. À ce sujet, Sharma (2013), Widdess (1995) et Martínez (2001) affirment qu'il est fort probable que le système musical des *jāti* et celui des *rāga* aient des origines distinctes et que les musicologues post-Bharata aient « forcé » la filiation entre les deux par souci de légitimation. Ces musicologues se

---

<sup>35</sup> Aujourd'hui révolu, ce genre musical « ne laissait aucune place à l'improvisation, [...] toute l'élaboration était codifiée à l'extrême, apprise par cœur... jusqu'à la succession des positions de mains sur la *vīṇā*, en musique instrumentale ! » (Moutal, 2012, p. 72) Il fut en vogue au moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle.

devaient en quelque sorte de justifier leurs propos en référence à ceux de leurs prédécesseurs, Bharata et Dattila, et ce malgré les possibles décalages avec le matériel musical de leur époque :

It seems that the two systems – jātis and grāmarāgas – were in use simultaneously for some time. But the jātis crystalised, while the grāmarāgas remained open to multiplication and the absorption of regional tunes. Thus, the jāti system progressively became obsolete. Nevertheless, from the scholarly point of view, the authority of the jātis was not disputed, and most of the treatises continued to begin with an exposition of the śrutis, grāmas and jātis, even as late as the medieval and modern eras. (Martínez, 2001, p. 245)

Toujours est-il que dès la première ligne des stances 279-283 consacrées à la définition du terme *rāga*, Mataṅga n'hésite pas à affirmer son statut de pionnier en la matière : « La forme (*rūpa*) de la méthode classique (*mārga*) du *rāga*, qui ne fut pas présentée par Bharata et les autres, est introduite par moi dans sa relation à la pratique (*lakṣya*) et à la théorie (*lakṣaṇa*). »<sup>36</sup> (*BD*, 279)<sup>37</sup>

Il est dès lors établi que le *rāga* se rapporte à une méthode, classique, qui doit s'inscrire dans une relation entre la pratique et la théorie. Nous verrons plus loin<sup>38</sup> les enjeux inhérents à cette interaction entre le matériel musical vivant et son analyse ainsi que les conséquences possibles de la discontinuité dans cette relation fondamentale.

Continuons.

Dans cette relation [il y a deux définitions du *rāga*,] premièrement : selon le sage, cet agencement particulier de notes (*svavarṇaviśeṣeṇa*), ou ces sons distincts (*dhvanibhedena*) qui émeuvent (*rajyate*), est un *rāga*. Ou, deuxièmement : ces sons distincts (*dhvanviśeṣa*), ou cet agencement de

---

<sup>36</sup> Sauf mention contraire, les citations du *Bṛhaddeśī* présentées dans ce texte sont mes propres traductions basées sur la traduction anglaise de Widdess, R. (1995).

<sup>37</sup> Voir Widdess (1995, p. 41).

<sup>38</sup> Voir infra, section 4.2.1.

notes ornementées (*svavarṇavibhūṣita*) qui colore (*rañjaka*) l'esprit de l'homme, est reconnu comme étant un *rāga*. (BD, 280-281)<sup>39</sup>

On remarque ici comment l'auteur est soucieux de demeurer en résonance avec l'étymologie dans sa définition du concept de *rāga*. Les termes *rajyate* et *rañjaka* nous rappellent la racine sanskrite *rañja*, (charmer), (colorer), présentée plus haut<sup>40</sup>. De la sorte, Mātāṅga affirme que le *rāga* se présente comme un « agencement particulier de notes » (*svavarṇaviśeṣeṇa*<sup>41</sup>) ou comme des « sons distinctifs » (*dhvanibhedena*<sup>42</sup>) qui émeuvent ; une « savante combinaison de notes ornementées » (*svavarṇavibhūṣita*<sup>43</sup>) qui charme ou colore l'esprit de l'homme. Comment ? Et de quel homme est-il question ? Celui qui écoute ? Celui qui exécute ? Le texte ne nous éclaire pas sur ces questions, mais à la strophe suivante Mātāṅga ajoute une précision à son concept : « La définition [de *rāga*] comprend deux aspects : un général (*sāmānya*) et un spécifique (*viśeṣa*). L'aspect général comprend quatre éléments et le spécifique [signifie] la Prédominante (*amśa*) et les autres [caractéristiques]. » (BD, 282)<sup>44</sup>

Selon Widdess (1995, p. 41), les quatre éléments de l'aspect général (*sāmānya*) pourraient correspondre aux concepts de *vadi*, *samvadi*, *anuvadi* et *vivadi*<sup>45</sup>. L'aspect spécifique (*viśeṣa*), ferait quant à lui référence à la combinaison particulière des diverses caractéristiques mélodiques qui donnent à chaque *rāga* son identité propre.

---

<sup>39</sup> Voir Widdess (1995, p. 41).

<sup>40</sup> Voir infra, section 3.1.1.

<sup>41</sup> Le terme *svavarṇaviśeṣeṇa* est formé des mots *svara* « note », *varṇa* « classe, famille » et *viśeṣeṇa* « l'adjectif ».

<sup>42</sup> Le terme *dhvanibhedena* est formé des mots *dhvani* « son » et *bhedena* « qui distingue ».

<sup>43</sup> Le *svavarṇavibhūṣita* est formé des mots *svara* « note », *varṇa* « classe, famille » et *bhūṣita* « décoré ».

<sup>44</sup> Voir Widdess (1995, p.41).

<sup>45</sup> Voir infra, section 3.1.2.5.

Ces caractéristiques mélodiques ont été clairement énoncées dans le *Saṅgītaratnakāra* de Śāraṅgadeva avant d'être standardisées au début du XXe siècle par le musicologue Vishnu Narayan Bhātkhaṇḍe. Nous allons bientôt aborder en détail chacune de ces caractéristiques, mais auparavant lisons la dernière strophe de cette définition du *rāga* qui servira de référence à toute la tradition musicologique indienne : « Ainsi, l'étymologie du terme *rāga* est expliquée. *Rāga* provient de *rañjana* (qui charme, qui plaît) : l'étymologie est ainsi déclarée. » (BD, 283)<sup>46</sup>

### 3.1.1.3 Le *rāga* dans le *Saṅgītaratnakāra*

Composé entre 1210 et 1247 (Gangoly, 1935, p. 185), le *Saṅgītaratnakāra* (SR) est considéré comme le plus important traité musicologique de l'Inde après le *Nāṭyaśāstra*. Son auteur, Śāraṅgadeva, privilégie la description de la musique telle que pratiquée par les musiciens de son époque plutôt que de développer les éléments théoriques présentés dans le *Nāṭyaśāstra*, le *Dattilam* et le *Bṛhaddeśī*. Il fait le point sur la théorie musicale depuis Bharata et pose les bases théoriques du système des *deśīrāga* (littéralement, *rāga* du pays) qui vient substituer celui des *grāmarāga* qui prévalait depuis Maṭaṅga. (Martínez, 2001, p. 263) Ce faisant, Śāraṅgadeva réinterprète l'acception musicale des concepts de *mārga* et de *deśī* qui, depuis Maṭaṅga, distinguaient la musique savante (*mārga*) de la musique propre au divertissement (*deśī*). Le terme *mārga* est dès lors réservé à la musique des dieux interprétée par les êtres célestes (*gāndharva*) et le terme *deśī* vient à désigner la musique comme discipline artistique :

La réunion de *Gītama* (le chant), *vādyama* (la musique instrumentale) et *nṛttama* (la danse), est connue sous le nom de *saṅgīta* qui se présente sous deux aspects : *mārga* et *deśī*. Ce qui fut d'abord découvert par Brahmā puis pratiqué par Bharata et les autres devant Śiva et qui confèrent certainement la prospérité est appelé *mārga* (*saṅgīta*) ; tandis que la musique [*saṅgīta*] qui comprend *gītama*, *vādyama* et *nṛtta* et qui divertit les gens selon les

<sup>46</sup> Voir Widdess (1995, p. 41).

modes propres à chaque région est connue sous le nom de *deśī*.<sup>47</sup> (*SR*, vol. I, 1, 21c-24b)<sup>48</sup>

Le *Saṅgītaratnakāra* aurait servi de modèle à l'ensemble des traités musicologiques indiens du moyen-âge et influencé la plupart des musicologues indiens jusqu'au XXe siècle. Entre le XIIIe et le XXe siècle, les fondements théoriques du *rāga* exposés par Śāraṅgadeva furent progressivement développés<sup>49</sup> jusqu'à ce que le musicologue Bhātkhaṇḍe opère la standardisation du système musical tel que nous le connaissons aujourd'hui.

### 3.1.1.4 La réforme de Bhātkhaṇḍe et l'époque moderne

L'entreprise de théorisation musicale de Bhātkhaṇḍe avait pour but de répertorier et classer en un système de notation l'ensemble des *rāga* de la musique *hindustānī* alors en circulation afin d'assurer « la bonne transmission » du savoir musical. Pour Bhātkhaṇḍe, un système de notation formalisé représentait le seul moyen d'assurer la transmission du savoir musical. (Sobhana, 1989, p. 341) En fait, pour lui et l'ensemble des musicologues indiens du XXe siècle, la connaissance théorique de la grammaire d'un *rāga* est impérative à la performance, à l'enseignement et à l'appréciation de la musique :

But we all know that theory is the real backbone of practice, and when theory perishes the practice, though it may continue to live on, is bound ultimately to drift away and run into disorder and confusion. That is exactly what seems to have happened in Northern India. (Bhātkhaṇḍe, 1916, p. 17)

---

<sup>47</sup> Sauf mention contraire, les citations du *Saṅgītaratnakāra* sont mes propres traductions basées sur la traduction anglaise : Śāraṅgadeva. (2013). *Saṅgītaratnakāra Of Saṅgadeva* (Shringy, R. K. et Sharma, P. L., Trads.) (Vol. 1). New Delhi : Munshiram Manoharlal.

<sup>48</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, p. 10).

<sup>49</sup> Plusieurs traités en langue persane, en urdu et en hindi témoignent de cette période de la musique *hindustānī*. Pour une présentation sommaire de ces traités, voir entre autres Jairazbhoy (2011, pp. 16-26) et Kaufmann (1968, pp. 37-58).

Conséquemment, l'approche musicologique de Bhātkhaṇḍe relègue le savoir pratique du musicien au second plan et mise sur la théorie qui doit passer par la systématisation des *rāga* sous la forme écrite<sup>50</sup>. En accordant ainsi la priorité à la théorie qui conserverait la « pureté » du *rāga* dans sa forme écrite, Bhātkhaṇḍe et les musicologues indiens qui lui ont succédé<sup>51</sup> se présentent comme les détenteurs du savoir musical face aux musiciens professionnels, « ces ignorants illettrés qui pervertissent les règles des traités ». C'est ce qu'affirmait Bhātkhaṇḍe lui-même en 1916, lors de *First All-India Music Conference* à Baroda :

We find to-day that the standard high class music of Northern India is no other than that which the Mahomedan professional artists have introduced during the last five centuries or so. Our old Sanskrit Granthas, even such as are available to us now, are scarcely looked upon as binding authorities because the practical music in use now contravenes their directions on some of the most important points. Our Granthas having thus become inapplicable to the current practice, we naturally have come to be thrown on the mercy of our illiterate, ignorant, and narrow-minded professionals. Our modern scholars have distinctly seen the disadvantages of this unsatisfactory state of things but in the absence of proper helps and facilities they find themselves unable to control the situation just at present. (Bhātkhaṇḍe, 1916, p. 34)

Remarquons ici comment le musicologue hindou ne manque pas de souligner l'appartenance religieuse de ceux qu'il considère comme les responsables de la dégradation de la musique *hindustānī*. Soulignons ici que cette critique s'inscrit dans un discours pernicieux qui est malheureusement encore tenu par une certaine élite nationaliste hindoue qui cherche à minimiser, voire nier l'apport de la civilisation musulmane à la culture indienne en glorifiant l'époque pré-islamiste de l'Inde<sup>52</sup>. Or, il

---

<sup>50</sup> Rappelons que la tradition de la musique classique indienne était jusqu'alors – et est encore aujourd'hui – transmise oralement de maître à disciple, généralement sans support écrit.

<sup>51</sup> Je pense entre autres à V. K. Narayana Menon, S.K. Saxena, S.K. et Prem Lata Sharma. C'est également le cas avec le musicologue français Alain Danielou.

<sup>52</sup> Une des tendances principales de ce discours consiste à falsifier l'histoire en rattachant l'origine d'éléments valorisés de la culture indienne au Veda (voir infra, note 54) et à l'Inde antique.

me semble important de souligner ici que les musiciens musulmans en vogue à l'époque où Bhātkhaṇḍe prononçait ce discours n'étaient nul autre qu'Abdul Karim Khan et Alladiya Khan, tous deux reconnus aujourd'hui parmi les plus grands chanteurs que l'Inde ait connus.

Bref, ce souci pédagogique aurait exhorté Bhātkhaṇḍe à consolider les règles structurant l'interprétation d'un *rāga* dans tous les genres de la musique *hindustānī*. C'est dans cette intention qu'il affirmait lors de la même conférence :

The differentiation was made as a rule by clearly setting down the essentials of each of the Ragas. These are, as you all know: — (1) Whether the Raga is Odava, Shadhava or Sampurna. (2) What's the proper time for singing the same. (3) What notes it does not take, and in such cases whether, the omission is in the "Aroha" (ascent) or "Avaroha" (descent). (4) What is the Vadi or predominant note of the Raga and what is its Samvadi. (5) How are the Anuvadi notes (i.e., those other than the Vadi and Samvadi notes) to be utilized in the development of the Raga. (6) Whether the beauty of the Raga lies in the "Purvanga" or the "Uttaranga" (i.e., in the lower or the upper tetrachord), and then again whether in the Aroha or Avaroha. (7) What mistakes are to be avoided in the singing of the Ragas. (8) Minute shades of difference between closely allied Ragas; such as shree and gauri, [...] etc. (Bhātkhaṇḍe, 1916, p. 41)

Ces points constituent donc le système normatif du *rāga* de la musique *hindustānī* tel que nous le connaissons aujourd'hui. Nous allons maintenant aborder en détail chacun

---

Malheureusement, ce discours tissé de faussetés se retrouve aujourd'hui dans le milieu académique, et ce particulièrement en lien avec le genre musical *dhrupada* que l'on associe à tort et à travers au *sāmaveda* (recueil d'hymnes liturgiques composés entre le 1500 et 800 *avant notre ère*). Or, comme nous allons le voir (section 3.1.3.1), le *dhrupada* est né progressivement dans les cours royales du nord de l'Inde à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas d'une musique liturgique mais d'une musique de concert, pratiquée par des musiciens de toutes confessions religieuses et s'adressant à un public général. Le lecteur intéressé à lire un exemple de ce discours fallacieux pourra se référer à Beck, G. L. (2006). *Hinduism and music*. Dans Beck, G. L. (dir.), *Sacred sound : experiencing music in world religions* (p. 114-139). Waterloo : Wilfrid Laurier University Press. J'invite toutefois ce même lecteur à consulter la critique de ce type de discours dans : Kalra, V. S. (2014). *Sacred and secular musics: A postcolonial approach*. London : Bloomsbury Publishing.

de ces points afin de cerner ce qui caractérise le concept de *rāga* dans la perspective musicologique indienne.

### 3.1.2 *Lakṣaṇa* : éléments constitutifs du *rāga*

#### 3.1.2.1 *Nāda* : théologie du son

À présent, je vais exposer la plus haute définition du *nāda* : sans *nāda*, aucune chanson ne peut exister, sans *nāda* aucune note ne peut exister, sans *nāda* la danse ne peut prendre forme ; pour cette raison le monde est l'incarnation de *nāda*. (*BD* 1, 17)<sup>53</sup>

L'élément fondamental du *rāga*, comme de toute forme musicale, est le son. Or, en Inde, au-delà de la pratique musicale et des thèses musicologiques, le son a été reconnu comme substrat immuable du monde phénoménal dès les premières exégèses du Veda<sup>54</sup>. Il n'est donc pas rare de retrouver dans la littérature musicologique indienne des spéculations sur la genèse du son et sur le rôle d'un principe sonore (*śabda*, *nāda-brahmana* ou *paravāka*) dans la création du monde<sup>55</sup>.

Cette conception d'un monde sonore a donc été mise de l'avant dans la littérature musicologique dès le *Bṛhaddeśī* de Mātāṅga et a pris une place particulièrement importante dans le *Saṅgītaratnakāra* de Śāraṅgadeva. Toute la deuxième section du premier chapitre du *Saṅgītaratnakāra* est consacrée spécifiquement à la description du processus d'émanation du son (*nāda*) et de sa manifestation dans le corps humain. Par exemple, à la troisième strophe de la deuxième section, Śāraṅgadeva écrit : « *Nāda*

<sup>53</sup> Traduction libre tirée de Rowell, L. (1987).

<sup>54</sup> Le Veda (« savoir », « science ») est un recueil constitué de textes dits révélés (*śruti* « ce qui est entendu »). Cet immense corpus littéraire rédigé entre le XVIIIe et le VIIIe siècle avant l'ère chrétienne témoigne d'un dogme et d'une liturgie qui se sont progressivement transformés pour donner naissance à ce qu'il est convenu d'appeler l'hindouisme. Toutefois, même si la théodicée et la sotériologie contenues dans le Veda ont cédé la place à celles présentées dans les épopées et les textes puraniques et tantriques, ce recueil de textes conserve toujours une valeur normative pour l'orthodoxie brahmanique. Voir Varenne, J. (1967). *Le Veda*. Paris : Les Deux Océans.

<sup>55</sup> Nous reviendrons en détail sur la question précise du son, voir infra, section 3.2.2.4.

manifeste les lettres de l'alphabet, les lettres constituent les mots qui eux constituent les phrases ; ainsi, puisque tout phénomène se manifeste à travers le langage, tout phénomène est basé sur *nāda*. » (SR, vol. I, 2, 3)<sup>56</sup> Puis, après avoir décrit en détail la genèse du corps humain, Śāraṅgadeva écrit :

La force vitale enroulée autour de la base de l'axe central s'élève graduellement et manifeste *nāda* dans l'abdomen, le cœur, la gorge, le cerveau et la cavité de la bouche en passant à travers eux. (SR, vol. I, 3, 4)<sup>57</sup>

*Nāda* se répartit en vingt-deux degrés, appelé *śruti* puisqu'ils sont audibles. Selon la croyance, il y a vingt-deux *nāḍī*<sup>58</sup> répartis obliquement dans le corps humain parallèlement aux deux *nāḍī* principaux [*iḍā* et *pingalā*] ; les vingt-deux *śruti* sont produites par l'effet du souffle qui entre en contact avec ces *nāḍī*. (SR, vol. I, 3, 8c-9)<sup>59</sup>

On peut s'étonner qu'un traité sur la musique laisse autant d'espace aux descriptions du corps humain et aux thèses de la physiologie du yoga<sup>60</sup>. Śāraṅgadeva était originaire du cachemire, haut lieu de la culture sanskrite et bassin des philosophies tantriques se rattachant au yoga. Cherchait-il simplement à souligner son affiliation à la tradition philosophique de sa terre natale ?

---

<sup>56</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, p. 23).

<sup>57</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, p. 111).

<sup>58</sup> Dans la tradition du yoga et les écoles philosophiques tantriques, les *nāḍī* sont des canaux subtils par lesquels circule l'énergie vitale *prāna*. « Ces canaux sont en principe au nombre de soixante-douze mille, mais il y en a trois principaux, dont la *sushmnā*, axe vertical allant de la région périnéale au sommet de la tête et suivant lequel peut s'élever la *kundalinī*, dont la montée mène vers la libération. » (Padoux, 2010, pp. 125-126)

<sup>59</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, pp. 115-116).

<sup>60</sup> « Ce yoga est le hathayoga, que certains préfèrent nommer le *kundalinī-yoga* en raison du rôle essentiel qu'y joue la *kundalinī*, cette puissance cosmico-divine présente dans le corps qu'elle habite en le transformant. » (Padoux, 2010, p. 125)

### 3.1.2.2 *Svara* : le son qui charme

Un *rāga* se caractérise d’abord par les notes qui le constituent. Le terme sanskrit qui correspond à celui de note de musique est *svara*. Selon Śāraṅgadeva, *svara* est composé du terme *rañja*, que nous connaissons déjà et qui signifie « charmer », « colorer », auquel est ajouté le préfixe neutre *sva* (soi). *Svara* serait donc ce qui charme ou colore de soi ou par soi-même : « Émergeant directement du *śruti*, doux et résonnant, le son qui charme par lui-même l’esprit de l’auditeur est appelé *svara*. » (*SR*, vol. I, 3, 24c-25b)<sup>61</sup>

Depuis le *Nāṭyaśāstra*, les musicologues indiens ont reconnu sept *svara*. Ceux-ci se nomment : *ṣaḍja*, *ṛṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* et *niṣāda*. Dans la pratique courante, ils sont appelés par leur forme diminutive : *Sa*, *Re*, *Ga*, *ma* *Pa*, *Dha*, *Ni*. À l’exception de *Sa* et *Pa*, tous les *svara* peuvent se présenter sous deux formes : pure (*śuddha*) ou altéré (*vikṛita*). Les *svara* *Re*, *Ga*, *Dha* et *Ni* peuvent être diminués d’un demi-ton, ils sont alors appelés *komala re*, *komala ga*, *komala dha* et *komala ni* ; *ma* peut être augmenté d’un demi-ton pour devenir *tivra Ma*.

Il existe différents systèmes de notation pour illustrer les *svara*. Dans ce texte, les *śuddha svara* seront représentés avec une majuscule et les *komala* en minuscule, à l’exception de *ma* qui sera en minuscule pour sa forme *śuddha* et en majuscule dans sa forme *tivra*.

Tableau 3.1 Les *svara*

<i>Śuddha svara</i> (notes pures)	<i>Sa</i>		<i>Re</i>		<i>Ga</i>	<i>ma</i>		<i>Pa</i>		<i>Dha</i>		<i>Ni</i>
<i>Vikṛita svara</i> (notes altérées)		<i>re</i>		<i>ga</i>			<i>Ma</i>		<i>dha</i>		<i>ni</i>	

<sup>61</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, p. 130).

On obtient ainsi une octave pouvant être divisée en 12 degrés ; sept purs et cinq altérés. Donc, contrairement à la croyance populaire, il n’y a pas de quart de tons dans la musique de l’Inde, mais bien douze degrés séparés par demi-tons comme dans la gamme chromatique de la musique occidentale. Soulignons tout de même que les musicologues indiens ont démontré que l’octave peut être divisée en vingt-deux *śruti* ou micro-intervalles. Cette question des *śruti* a fait l’objet de plusieurs études qui ont le « grand » mérite de nous embrouiller dans une myriade de détails et de calculs compliqués<sup>62</sup>. Nous n’allons pas nous y attarder ici d’autant plus qu’il s’agit là d’un sujet qui n’a plus aujourd’hui qu’une valeur historique. Disons seulement que cette subdivision de l’octave en *śruti* peut nous permettre de comprendre que les degrés de l’octave en musique indienne ne sont pas tempérés et qu’ils ont ainsi une grande variation de fréquences. En effet, les degrés de l’octave dans la musique indienne ne sont pas fixés sur une fréquence précise. Ils sont établis par rapport à la tonique, *Sa*, matrice de tous les *svara* (*ṣaḍja* signifie littéralement « géniteur de six »). *Sa* n’a pas de fréquence attitrée, mais est fixé en fonction de chaque voix ou de chaque instrument. Un chanteur peut chanter son *Sa* sur une note avoisinant *do#* tandis qu’un autre chantera son *Sa* sur *mi*, ou presque ! Une fois établie, elle demeure inchangée tout au long d’une performance ; il n’y a pas de modulation dans la musique classique indienne. C’est à partir de cette note que l’échelle d’intervalles de la gamme est construite. Chaque *svara* de la gamme (à l’exception de *Sa* et *Pa*) possède ses propres nuances de hauteurs ce qui fait qu’un même *svara* peut être chanter un peu plus haut ou un peu plus bas selon le *rāga*. Par exemple, le *komala re* du *rāga* Toḍī est traditionnellement chanté/joué légèrement plus bas que celui du *rāga* Māravā. La hauteur spécifique pour chaque

---

<sup>62</sup> Le lecteur intéressé par cette question pourra consulter entre autres Clements, E. (1913). *Introduction to the Study of Indian Music* (1966 ed.). Allahabad: Kitab Mahal (Wholesale Division) Private Limited ; Daniélou, A. (1980). *The Raga-s of Northern Indian Music*. New-Delhi: Munshiram Manoharlal ; Rao, S. (2000). *Acoustical perspective on raga-rasa theory*: Munshiram Manoharlal Publishers. Je l’encourage également à lire l’excellente critique adressée à ces auteurs et leur approche de la musique indienne dans Jairazbhoy, Nazir Ali. (2008). What Happened to Indian Music Theory? Indo-Occidentalism? *Ethnomusicology*, 52(3), 349-377.

*svara* n'est pas le résultat d'un exercice de calcul, elle est ajustée « à l'oreille » et souvent conditionnée par le type d'ornementation convié lors de l'interprétation d'un *rāga*<sup>63</sup>.

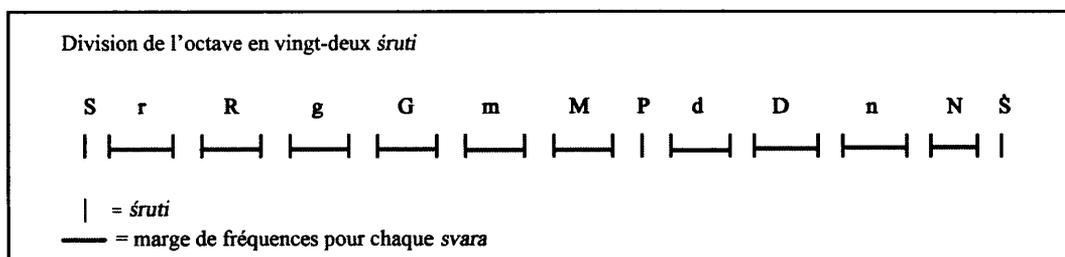


Figure 3.1 Division de l'octave en *śruti*<sup>64</sup>.

Enfin, soulignons que les *rāga* se développent généralement sur trois octaves (*saptaka*) : inférieure (*mandra*), médiane (*madhya*) et supérieure (*tāra*). Pour illustrer une note du *mandra saptaka* on inscrit un point sous le nom de la note et pour illustrer celles du *tāra saptaka* on inscrit un point au-dessus du nom de la note.

Sargama sur 3 octaves

mandra saptaka      madhya saptaka      tāra saptaka

Ś r R ḡ ḡ ṁ ṁ Ṁ Ṁ ḍ ḍ ḍ ṇ ṇ Ṇ Ṇ Ś r R ḡ ḡ ṁ ṁ Ṁ Ṁ ḍ ḍ ḍ ṇ ṇ Ṇ Ṇ

Figure 3.2 *Sargama* sur trois octaves<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Voir infra, section 3.1.2.5.

<sup>64</sup> Je remercie Anuja Kamat qui a inspiré cette figuration des *śruti*. Le lecteur peut visiter son blogue sur la musique indienne à l'adresse suivante : <http://appreciateindianmusic.blogspot.com>

<sup>65</sup> Tous les exemples musicaux représentés sur portée seront transposés en *do*, de sorte que *Sa* corresponde à *do*. Dans ces circonstances, le symbole *b* est appliqué aux notes *komala* et le symbole *#* à *tivra Ma*.

### 3.1.2.3 *Jāti* : une classification

Chaque *rāga* doit être constitué d'au moins cinq *svara*, comprenant obligatoire la tonique *Sa* et la quinte *Pa* ou l'une des deux formes de la quarte, *ma* ou *Ma*. Le *tānpurā*, luth à long manche qui assure la fonction de bourdon, est d'ailleurs accordé sur l'une ou l'autre de ces paires de notes, *Sa-Pa* ou *Sa-ma*. Il est aussi possible d'ajouter une troisième note au bourdon pour former l'accord de base d'un *rāga* ou même de substituer *ma* ou *Pa* par un autre *svara* autorisé dans le *rāga*. Notons toutefois que le *tānpurā* n'est jamais accordé sur *Ma*. Ainsi, pour l'interprétation des *rāga* qui omettent le *Pa* et qui contiennent le *Ma*, tel *Puriya* (*NrGMDNṛ/NDMGMGrS*), le *tānpurā* sera accordé sur les *svara Sa* et *Ni*.

Un *rāga* est donc constitué de cinq, six ou sept *svara* incluant pour certains *rāga* les deux versions (*śuddha* et *vikṛita*) d'un même *svara*. Le terme utilisé pour classer un *rāga* selon le nombre de *svara* qui le constitue nous est déjà familier ; il s'agit du terme *jāti* (classe) qui possède aujourd'hui une signification musicologique différente de celle qu'il avait à l'époque de Bharata<sup>66</sup>.

Tableau 3.2 Les *jāti*

<i>Jāti</i>	<i>Auḍuva</i>	<i>Śāḍava</i>	<i>Sampūrṇa</i>
Termes français	pentatonique	hexatonique	heptatonique
Nombre de <i>svara</i>	5	6	7

### 3.1.2.4 *Āroha/avaroha* : échelle ascendante et descendante

Deux *rāga* peuvent utiliser les mêmes *svara* mais seront distingués par leur échelle ascendante et descendante (*āroha* et *avaroha*). Dans le *Sanḡītaratnakāra*, les termes

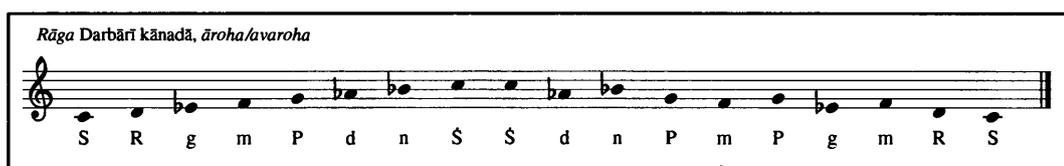
<sup>66</sup> Voir supra, page 38.

*āroha* et *avaroha* faisaient référence à un ensemble de figures mélodiques appelé *varṇāṅkāra* qui comprenait aussi les termes *sthāī* (stable) et *sancārī* (tournoyant). Aujourd'hui, les termes *āroha* et *avaroha* sont utilisés pour décrire la structure ascendante et descendante propre à chaque *rāga*, que celle-ci soit directe ou tournoyante.

Par exemple, les *rāga* Jaunpurī et Darbārī kānadā contiennent tous deux les mêmes sept *svara* : *Sa Re ga ma Pa da ni*. Toutefois, leur échelle ascendante et descendante est organisée différemment : le *rāga* Jaunpurī omet le *ga* en *āroha* et reprend les sept *svara* en *avaroha*, tandis que le *rāga* Darbārī kānadā comprend les sept *svara* en ligne directe en *āroha* et se déploie dans une séquence en zigzag (*vakra*) dans son *avaroha*.



**Figure 3.3** Échelle du *rāga* Jaunpurī.



**Figure 3.4** Échelle du *rāga* Darbārī kānadā.

L'identité distincte d'un *rāga* est donc en grande partie attribuable à l'organisation de son échelle ascendante et descendante. Celle-ci constitue la charpente même d'un *rāga*, elle lui confère une forme et encadre la potentialité de ses mouvements mélodiques. À vrai dire, la description d'un *rāga* passe souvent d'abord et avant tout par la présentation de son *āroha-avaroha*.

### 3.1.2.5 *Vādī/samvādī* et hiérarchie des *svara*

Chaque *rāga* peut être distingué par le statut particulier accordé à certaines notes qui le constituent. En théorie, deux notes dominent un *rāga* par la fréquence de leur apparition. Ces notes se nomment *vādī* (littéralement « la parlante ») et *samvādī* (la « coparlante ») : « The *vādī* is that note which is sounded clearly again and again, a note which is superabundant in a *rāg*. The *samvādī* is described as being a note used less than the *vādī* but more than the other notes in the *rāg*. » (Bhātkhaṇḍe, tel que cité par Jairazbhoy, 2011, p. 42) Les autres *svara* d'un *rāga* sont nommés *anuvādī* (« qui fait écho », « qui résonne »). La position du *vādī svara* dans l'octave détermine le centre de gravité d'un *rāga*, la région privilégiée pour ses développements mélodiques : soit dans le premier tétracorde (entre *Sa* et *Pa*) nommé *pūrvāṅga*, soit dans le deuxième tétracorde (entre *Pa* et *Śa*) nommé *uttarāṅga*.

Il y a plusieurs façons d'accorder de l'importance à une note. Ainsi, plutôt que de nous satisfaire du « sounded clearly again and again » de Bhātkhaṇḍe, précifions que le *vādī svara* d'un *rāga* est souvent un *nyāsa* ou *viśrānti svara*, c'est-à-dire une note qui peut être soutenue longuement et sur laquelle le musicien peut s'appuyer pour clore ses phrases mélodiques. Il sert aussi souvent de point de départ (*graha svara*) pour des développements mélodiques. En fait, le *vādī svara* est une « note-cible », c'est-à-dire une note qui fonctionne comme « points d'accentuation mélodiques et rythmiques » et comme un « point d'articulation que l'improvisateur vise à l'avance pour construire ses mélodies. » (Siron, 1997, p. 414) En tant que note-cible, le *vādī svara* peut être ornementé par des *kaṇa svara* (notes ornamentales) grâce à différentes techniques d'ornementation (*alāṅkāra*<sup>67</sup>) dont les plus courantes aujourd'hui dans la musique *hindustānī* sont : l'*āṅdolana*, le *gamaka*, le *krintana*, le *mīṇḍa*, le *sparsā* et le *murkī*.

---

<sup>67</sup> Ce terme fait référence aux divers types d'ornementations propres à la musique *hindustānī*, mais dans la pratique courante, il renvoie aux différentes configurations mélodiques qui servent d'exercices techniques pour développer l'excellence.

L'*āndolana* est une lente et profonde oscillation incluant une note périphérique située au-dessus ou en dessous de la note-cible. La particularité de cette ornementation consiste à inclure au cours de l'oscillation tous les microtons situés entre la note-cible et la note ornementale. Le *gamaka* est un type de vibrato rapide, près du trille, qui inclut une note située au-dessus ou au-dessous de la note-cible et qui donne l'impression d'une répétition de la même note. Dans le *krintana*, qui s'apparente au mordant, la note ornementale est située au-dessus de la note-cible et est jouée avant cette dernière. Dans le *sparśa*, la note ornementale est située sous la note-cible qu'elle précède aussi dans l'attaque. Le *mīṇḍa* est l'équivalent du glissando, il lie une note ornementale et une note-cible dans un glissement continu. Le *murkī*, est un type d'ornementation qui, comme le *gruppetto*, peut inclure deux, trois ou plusieurs notes périphériques jouées avant la note-cible.

Cependant, il faut savoir que les concepts de *vādī* et *samvādī* ne font pas l'unanimité et que leur usage comporte certaines incohérences théoriques. Soulignons, par exemple, le fait que certains *rāga* possèdent plusieurs notes prédominantes, ce qui complique considérablement le consensus dans l'élection d'un seul *vādī svara* pour un même *rāga*. À ce sujet, Wim Van Der Meer écrit :

[...] the individual function and importance of these notes [*vādī/samvādī*] should not be stressed as this leads to a rigid view of the raga which hardly suits living music. [...] the systematician is baffled by the fact that each note has its importance, depending on circumstances. Undoubtedly the importance given to the function of individual tones in the ancient treatises has led modern scholars to exaggeration. (tel que cité par Bagchee, 1998, p. 45)

En fait, les concepts de *vādī* et *samvādī* servaient autrefois à qualifier les notes d'un *jāti* les unes par rapport aux autres. Ces concepts s'inscrivaient alors dans une théorie de la consonance qui répondait aux besoins d'un système musical qui n'utilisait pas

encore de tonique commune pour tous les *jāti*<sup>68</sup>. Voici comment Śāraṅgadeva décrit ce système de consonance dans le *Saṅgītaratnakāra* :

Il y a quatre types de notes, sonnante [*vādī*], consonante [*samvādī*], dissonante [*vivādī*] et assonante [*amuvādī*] ; de ces quatre, la sonnante est la note qui est le plus utilisée lors d'une performance. Les notes ayant un intervalle de huit ou douze *śruti* sont mutuellement consonantes. [...] Les autres notes sont assonantes les unes par rapport aux autres. La sonnante est considérée comme reine, tandis que la consonante, de concert avec elle, est reconnue comme ministre ; la dissonante étant en position antagonique est considérée par le sage comme ennemie, et l'assonante, puisqu'elle assiste le souverain ainsi que le ministre, est considérée comme servante. (*SR*, vol. I, 3, 47c-51)<sup>69</sup>

Par ailleurs, il est difficile de comprendre pourquoi Bhātkhaṇḍe et la plupart des musicologues contemporains privilégient le concept de *vādī* plutôt que celui de *aṃśa* qui traduisait déjà parfaitement l'idée de note prédominante<sup>70</sup>. Au sujet du concept de *aṃśa*, Śāraṅgadeva écrivait :

La note fondamentale (*aṃśa*) : La note qui exprime l'enchantement dans une mélodie ; qui possède des notes consonantes [*samvādī*] et assonantes [*amuvādī*] en abondance dans la sous-section (d'une composition), qui détermine la position des registres haut et bas, qui est sa propre consonante, mais qui possède une autre note comme assonante, qui peut être une note finale (*vinyāsa*), semi-finale (*samvinyāsa*) et une note initiale [*graha*] ; qui est fréquemment utilisée dans la pratique, et qui est sonnante (*vādī*) devient la note fondamentale (*aṃśa*) en raison de son efficacité. Cependant, dans la performance (*prayoga*), la profusion (*bahulatvama*) est la caractéristique la plus explicite de la note fondamentale. (*SR*, vol. I, 7, 32-34)<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Selon Widess (1995, pp. 7, note 2), il n'y aurait aucune indication de la présence d'un drone (bourdon) et d'un système de tonique commune pour tous les *rāga* avant le XVe siècle.

<sup>69</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, pp. 148-149).

<sup>70</sup> Selon Pandit Firoze Dastur, les concepts de *vādī* et *samvādī* ont été spécialement mis de l'avant par Bhātkhaṇḍe dans un objectif pédagogique. Voir Bagchee (1998, pp. 54, note 58).

<sup>71</sup> Voir Śāraṅgadeva (2013, pp. 283-284).

Cette définition de *aṃśa* présente effectivement toutes les caractéristiques du concept moderne de *vādī* : cette note est celle qui exprime le charme d'une mélodie ; elle détermine le registre à privilégier pour les développements mélodiques (*pūrvāṅga/uttarvāṅga*) ; elle est en relation de consonance avec les autres notes ; elle peut être soutenue longtemps et servir comme note de fin de phrase (*viśrānti/nyāsa*) et comme note de départ (*graha*). Pourtant, même s'il est clair selon la définition ci-haut que le terme de note sonnante (*vādī*) est une *qualité* de la note prédominante (*aṃśa*) et non son équivalent, il semble que Bhātkhaṇḍe et les musicologues lui ayant succédé ont néanmoins substitué le concept de *aṃśa* pour celui de *vādī* malgré les problèmes de concordances que cela pouvait occasionner.

Enfin, s'il est plus approprié d'utiliser les concepts moins restrictifs de *aṃśa*, *bahutva* et *alapatva* pour faire référence aux notes « prédominantes », « fréquentes » et « moins fréquentes » d'un *rāga*, cela n'enlève rien au fait que le caractère d'un *rāga* dépend en grande partie du statut hiérarchique accordé aux notes qui le constituent. Retenons donc que parmi les *svara* d'un *rāga* certains demandent un peu plus d'attention que d'autres et que ces notes-cibles contribuent sérieusement à forger la personnalité d'un *rāga* par la relation qu'elles entretiennent avec les autres *svara* et par le type d'ornementations qui les caractérise.

### 3.1.2.6 *Pakaḍa* et *calana* : le mouvement de la mélodie

Les éléments présentés ci-haut s'articulent dans des formules mélodiques simples, nommées *pakaḍa*, qui synthétisent la personnalité musicale d'un *rāga* et qui permettent de le reconnaître parmi d'autres. Le terme hindi *pakaḍa* signifie « prise » ou « capture » et, selon Ashok Ranade, c'est exactement ce que ce concept musical permet de réaliser : « To performers and auditors alike, *pakaḍ* offers a good grip on the *raga*. » (1990, pp. 73-74) Il est considéré par Bhātkhaṇḍe comme une combinaison de notes spécifique qui permet à elle seule d'évoquer le *rāga*. (1916, p. 41) Généralement composé d'une ou deux courtes lignes mélodiques destinées à être répétées, le *pakaḍa*

peut dès lors être comparé au motif en musique occidentale : « Le motif est un ensemble de notes formant une petite mélodie autonome et facilement identifiable. Le motif correspond à une petite unité de sens du discours musical. » (Siron, 1997, p. 613)

Le *calana*, terme hindi signifiant « marcher », fait référence au contour mélodique d'un *rāga* (Bor *et al.*, 2002, p. 179) et à la façon de combiner successivement les notes d'un *rāga* dans une mélodie. (Widdess, 1995, p. 399) Il s'agit d'une série de phrases musicales, pas plus de huit ou dix (Raja, 2005, p. 414), qui illustrent les mouvements mélodiques généraux d'un *rāga*. Le *calana* est essentiellement conçu pour fournir matière à des variations mélodiques et servir de point de départ à l'improvisation. En somme, le *calana* conjugue l'ensemble des éléments constitutifs d'un *rāga*, les organise en mouvements et donne une forme spécifique et reconnaissable à chaque *rāga*.

Tableau 3.3 Éléments constitutifs du *rāga*

<b>Svara</b>	Sept notes pures ( <i>śuddha</i> ) <i>Sa Re Ga ma Pa Dha Ni</i> et cinq notes altérées ( <i>vikṛita</i> ) <i>re ga Ma da ni</i>
<b>Jāti</b>	<i>Auḍuva</i> (cinq notes), <i>śāḍav</i> (six notes) et <i>sampūrṇa</i> (sept notes)
<b>Āroha/avaroha</b>	Échelle ascendante/descendante
<b>Vādī/samvādī</b>	Note « parlante »/note « coparlante »
<b>Nyāsa/viśrānti</b>	Note de fin de phrase/note soutenue
<b>Bahutva/alpatva</b>	Note fréquente/note moins fréquente
<b>Āṅga</b>	<i>Pūrvāṅga</i> (premier tétracorde, de <i>Sa</i> à <i>ma</i> ), <i>uttarāṅga</i> (deuxième tétracorde, de <i>Pa</i> à <i>Śa</i> )
<b>Pakaḍa</b>	Phrase clé, « motif »
<b>Calana</b>	Mouvements mélodiques généraux

### 3.1.3 Modèle, forme et structure

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons affirmer qu'un *rāga* est l'organisation spécifique d'un ensemble de règles musicales en une entité mélodique distincte pouvant générer des énoncés musicaux en nombre infini. Chaque *rāga* peut ainsi être appréhendé comme un modèle au sens où l'entend Simha Arom (2007), c'est-à-dire comme « une représentation sonore à la fois globale et simplifiée d'une entité musicale [qui] en accuse la singularité [en condensant] en une épure, l'ensemble de ses traits pertinents — et eux seuls. » (p. 411)

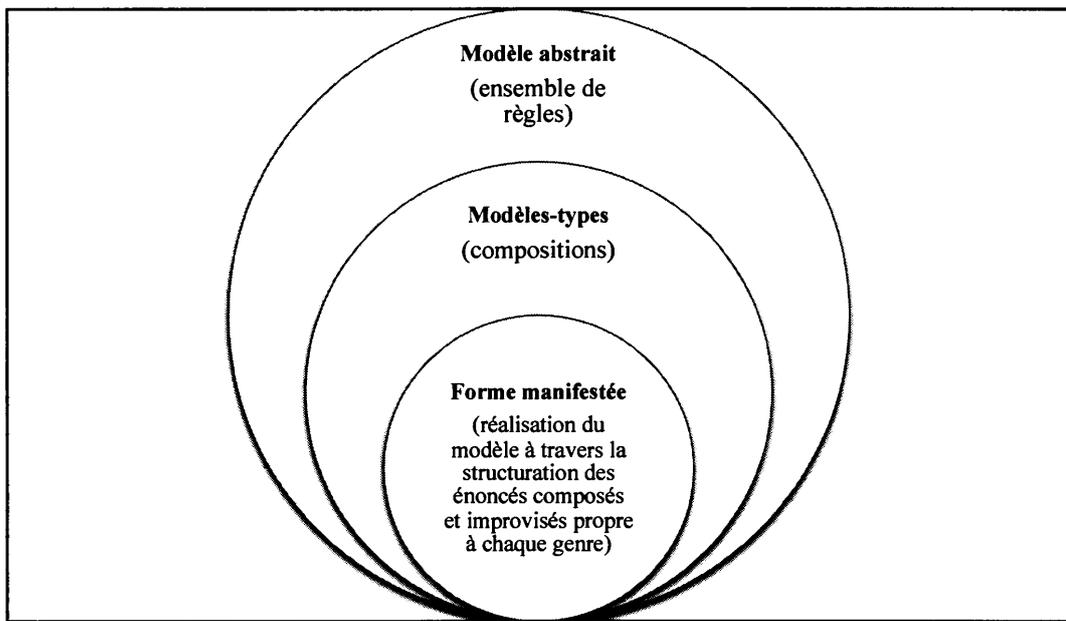
En tant que modèle, le *rāga* opère à la fois comme matrice génératrice d'énoncés musicaux et comme instance référentielle par rapport à laquelle ces énoncés peuvent être validés. La fonction génératrice du modèle agit au niveau des procédures compositionnelles et la fonction référentielle au niveau des stratégies de perception et d'évaluation, tant chez le musicien que chez le récepteur. Le maintien de ces deux fonctions est assuré par le fait que le *rāga* entretient une relation de réciprocité avec ses réalisations : les composantes du modèle (*bahutva svara*, *pakada*, *calana*, etc.) interviennent directement dans la création d'énoncés musicaux et, inversement, l'existence de chaque modèle dépend de ses diverses réalisations dans le temps. Cette relation de réciprocité serait, selon Bernard Lortat-Jacob (1987), une des caractéristiques principales de tout modèle dans son rapport avec les musiques improvisées :

la réalisation d'énoncés improvisés a pour présupposé l'existence de modèle [...]; mais simultanément, la répétition des énoncés et leur mémorisation agit sur la structuration du modèle, ce qui lui permet de jouer pleinement son rôle de générateur. (p. 52)

En outre, pour produire des énoncés musicaux dans le cadre de la musique *hindustānī*, le musicien s'appuie à la fois sur les règles propres à chaque *rāga* et sur des thèmes composés à partir de ces règles. En effet, comme nous allons le voir dans les sections qui suivent, les différents genres de la musique *hindustānī* font tous appel à des thèmes

musicaux précomposés pour déployer un *rāga* dans une forme musicale définie. Ces thèmes (*bandiśa* pour la musique vocale, *gata* pour la musique instrumentale) sont en fait comme autant d'exemples concrets d'un même « modèle abstrait », ils représentent le *rāga* duquel ils sont issus autant qu'ils le constituent. Le processus d'apprentissage d'un *rāga* consiste d'ailleurs en grande partie à apprendre et à mémoriser un certain nombre de compositions dans un même *rāga* afin de constituer une sorte réservoir de mélodies qui peut agir comme noyau référentiel et comme catalyseur dans la création d'énoncés musicaux improvisés.

Conséquemment, nous nous retrouvons ici en présence d'un système de « modèles emboîtés » (Lortat-Jacob, 1987) dans lequel le *rāga*, comme « modèle abstrait », et les compositions comme figuration de ce modèle ou « modèles-types » fonctionnent en relation d'inclusion. Dans ces conditions, la forme manifestée d'un *rāga*, c'est-à-dire l'interprétation musicale qu'en donne un musicien, repose sur la compétence de ce dernier à puiser dans les ressources mélodiques des « modèles-types » pour déployer les composantes du « modèle abstrait » dans la performance à travers une certaine structure.



**Figure 3.5** Le *rāga* comme modèle.

Les concepts de forme et de structure peuvent porter à confusion, surtout lorsqu'il est question de musique. Selon Boris de Schloezer, « la structure est l'agencement des diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité. » (Tel que cité dans Hodeir, 2012, p. 9) Partant de cette définition, nous pouvons affirmer qu'il n'y a dans la musique *hindustānī* qu'une seule et unique forme musicale : le *rāga*. En effet, les diverses parties de l'œuvre musicale dans la musique *hindustānī* sont toujours structurées en vue de former un *rāga*. La configuration de ces différentes parties constituées d'éléments mélodiques et rythmiques composés et improvisés varie selon le genre musical et le style de l'artiste<sup>72</sup>. Ainsi, pour nous permettre de bien saisir la manière

<sup>72</sup> Forme, genre et style sont des mots différents qui servent à désigner des réalités différentes. Je seconde Patrick Moutal ici en affirmant qu'il est important d'avoir recours à une systématisation du vocabulaire afin de ne pas tout confondre. Le *rāga* est une *forme* musicale ; le *dhrupada*, le *khyāla* ou le *thumrī* sont des *genres* de la musique *hindustānī*. Dans chacun de ces genres, on retrouve différents *styles* qui correspondent aux différentes écoles (*gharānā*), voire aux particularités de chaque musicien.

dont le *rāga* comme « modèle » se manifeste dans une forme musicale distincte, nous étudierons la structure de présentation du *rāga* dans les principaux genres de la musique *hindustānī*<sup>73</sup>.

### 3.1.3.1 Le *dhrupada*

Le mot *dhrupada* est composé des termes *dhruva* « fixe », « invariable » et *pada* « mots », « vers ». (Stchoupak, 1987, pp. 346, 401) Comme son nom le suggère, ce genre musical accorde une importance particulière au rapport entre texte et thème musical composé dans la présentation d'un *rāga*.

Le *dhrupada* représente le plus ancien genre de la musique *hindustānī* encore pratiqué aujourd'hui. Le *Rāga Darpana*, composé par Faqirullah en 1666, attribue la création de ce genre musical à Raja Man Singh Tomar, monarque de Gwalior de 1486 à 1517. (Miner, 2015, pp. 401-402) La majorité des musicologues (Jairazbhoy, 2011 ; Raja, 2005 ; Sanyal et Widdess 2004 ; Widdess, 1995) s'entendent aujourd'hui pour dire que le *dhrupada* aurait progressivement remplacé le *prabandha*<sup>74</sup> à partir du XIV siècle et aurait atteint ses lettres de noblesse au XV siècle avec le légendaire Miyan Tansen (1491-1583), chanteur à la cour du roi Akbar (1542-1605).

Ce genre musical se caractérise par une approche austère du *rāga*, tant dans sa forme mélodique (sobriété des ornements et respect de la grammaire du *rāga*) que dans sa structure de présentation (développement méthodique et progressif qui mise sur l'élaboration de thèmes musicaux précomposés). Bien qu'il s'agisse essentiellement d'un genre vocal, il y a encore aujourd'hui quelques rares musiciens qui pratiquent cet art musical sur le *rudra-vīṇā*, instrument à frettes et à cordes pincées.

---

<sup>73</sup> Nous laisserons de côté ici les genres semi-classiques comme le *thumrī*.

<sup>74</sup> Voir supra, page 39.

La présentation d'un *rāga* dans le genre *dhrupada* se structure en deux parties. La première, appelée *ālāpa*, est une introduction du *rāga* présentée sans percussion et sans texte poétique ; seul le bourdon du *tānpurā* accompagne la mélodie chantée en *nom-tom*, c'est-à-dire sur diverses syllabes dépourvues de sens comme *te, re, na, da, nom, tom*<sup>75</sup>. Lors de la seconde partie, appelée simplement *dhrupada*, le chanteur (ou les chanteurs, puisque plusieurs représentants de ce genre musical se produisent en duo en alternant les voix) est accompagné par un joueur de *pakhāwaja*, un tambour cylindrique à deux faces.

### **Première partie : *ālāpa***

L'*ālāpa* est consacré au dévoilement de la personnalité mélodique du *rāga*. Cette partie se subdivise en trois mouvements : *ālāpa, joḍa* et *jhālā*<sup>76</sup>. Lors du premier mouvement de l'*ālāpa*, le *rāga* est développé méthodiquement, note par note, phrase par phrase, lentement et de manière arythmique. Le chanteur établit d'abord le *Sa* de l'octave médiane (*madhya saptaka*). Il frôle ensuite les notes avoisinant le *Sa* avant de déplacer la mélodie vers le deuxième tétracorde (*uttarāṅga*) de l'octave inférieure (*mandra saptaka*). Il présente alors une des notes-cibles du *rāga* selon les règles prescrites en improvisant de courtes phrases mélodiques qui reviennent périodiquement se poser sur la tonique de l'octave médiane. Le chanteur peut éventuellement développer la mélodie dans le premier tétracorde (*pūrvāṅga*) de l'octave inférieure, jusqu'au *Sa* grave (*Ṣa*) si sa voix le lui permet. En fait, l'emphase à accorder à ce registre dépendra de la grammaire du *rāga* et du temps alloué pour l'ensemble de la présentation. Après avoir couvert les notes de l'octave inférieure, le chanteur chante une courte phrase appelée *moharā* qui marque la fin d'une section et le début d'une autre. Ensuite, le chanteur développe la mélodie dans les deux tétracordes (*pūrvāṅga* et *uttarāṅga*) de l'octave

<sup>75</sup> L'origine de ces syllabes pourrait être liée à la récitation des noms de Viṣṇu, divinité du panthéon hindu : Om̐, Hari, Ananta, Nārayaṇa, etc, voir entre autres Raja (2005, p. 435).

<sup>76</sup> Voir tableau 3.5 pour un aperçu des diverses approches dans la structure de présentation.

médiane (*madhya saptaka*) selon les phrases caractéristiques (*calana*) du *rāga*. Il conclut périodiquement ses phrases en revenant sur la tonique. La mélodie devient de plus en plus dense et le chanteur finit par atteindre le *Śa* de l'octave supérieure (*tāra saptaka*). Dans ce troisième temps de l'*ālāpa*, le chanteur prolonge le *Śa* et aborde les notes du tétracorde inférieur de l'octave supérieure selon la même formule utilisée une octave en dessous et en reprenant sensiblement les mêmes phrases mélodiques. À ce stade de la présentation, la forme du *rāga* est pleinement manifestée. Le chanteur ramène éventuellement la mélodie vers son point de départ, sur le *Sa* de l'octave médiane, pour clore ce premier mouvement de l'*ālāpa*.

Le deuxième mouvement, *joḍa*, reprend la même structure que l'*ālāpa*, mais cette fois la mélodie est fixée sur une pulsation rythmique d'environ 120 battements par minutes (bpm). Les phrasés deviennent de plus en plus complexes et se déploient sur une plus grande étendue. Comme pour l'*ālāpa*, le *joḍa* se termine sur le *Sa* de l'octave médiane avant de déboucher sur le *jhālā*, troisième et dernier mouvement de cette première partie. Le *jhālā* reprend aussi la même structure que l'*ālāpa*, mais sur un tempo (*laya*) plus rapide, de 240 bpm jusqu'à 480 bpm, qui se développe en accélérant. La mélodie est alors réduite à sa plus simple expression au profit du rythme qui mène la forme manifestée du *rāga* à son paroxysme avant de la laisser se clore sur elle-même dans un retour au *Sa* de l'octave médiane.

### **Deuxième partie : *pada***

Dans la seconde partie de la présentation d'un *rāga* dans le genre *dhrupada*, le chanteur, accompagné du percussionniste, présente un *bandiśa* : un poème (*pada*) fixé sur un thème musical précomposé. Dérivé du sanskrit *bandha*, « lier », « attacher », « fixer », le *bandiśa* lie les éléments mélodique, poétique et rythmique en une pièce musicale précomposée. Les thèmes littéraires sont d'ordre dévotionnel, généralement à propos d'une des divinités du panthéon hindou ou d'un concept philosophique ou musical tel que *nāda*. Les thèmes musicaux sont composés selon les attributs du *rāga* :

la mélodie suit la structure ascendante et descendante du *rāga* et les notes cibles sont accentuées sur les temps forts du cycle rythmique.

Interprété dans un tempo moyen, le premier *bandiśa* d'une performance de *dhrupada* est généralement composé dans un cycle rythmique (*tāla*) de douze temps nommé *cautāla*. Ce *tāla*, comme tous ceux de la musique *hindustānī*, est ponctué de temps forts (*tālī*) et de temps vides (*khālī*). Le premier temps, nommé *sama*, est toujours le plus important et le plus accentué du cycle ; il marque la fin d'un tour complet du cycle (*āvartana*) et le début d'un autre. En notation musicale, le *sama* est représenté par un « X » ou un « + » ; les autres temps forts du cycle sont représentés par un chiffre et le temps vide par un « 0 ». Lors de l'écoute, le *sama* et les autres temps forts du cycle sont marqués par une frappe de la main et le temps vide par une main levée, paume vers le ciel<sup>77</sup>. Le *cautāla* se subdivise en six mesures (*vibhāga*) de deux temps (*mātrā*) chacune ; les temps forts sont 1, 5, 9 et 11 et les temps vides 3 et 7. Il s'écrit ainsi :

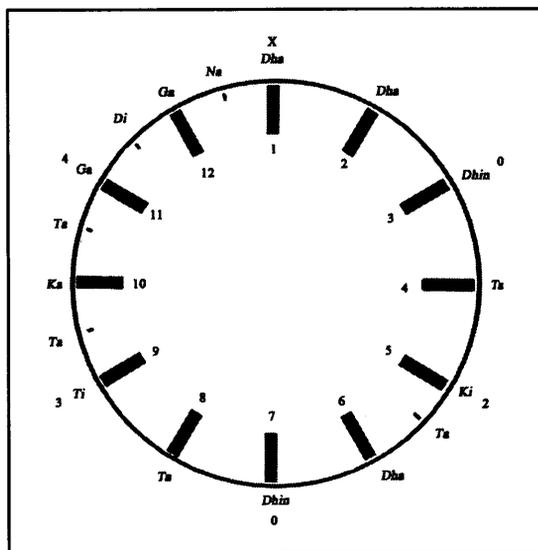
**Tableau 3.4** Structure du *cautāla* (A)

X	0	2	0	3	4
1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12
<i>dha</i> <sup>78</sup> <i>dha</i>	<i>dhin ta</i>	<i>kita dha</i>	<i>dhin ta</i>	<i>tita kata</i>	<i>gadi gana</i>

<sup>77</sup> Ceci est vrai pour l'ensemble des *tāla* à l'exception de *rūpaktāla* dont le cycle commence sur un temps vide (*khālī*). Le premier temps (*sama*) de ce cycle rythmique est donc marqué par une paume vers le ciel.

<sup>78</sup> Chaque frappe est associée à une syllabe rythmique reproduisant le son produit par l'instrument de percussion.

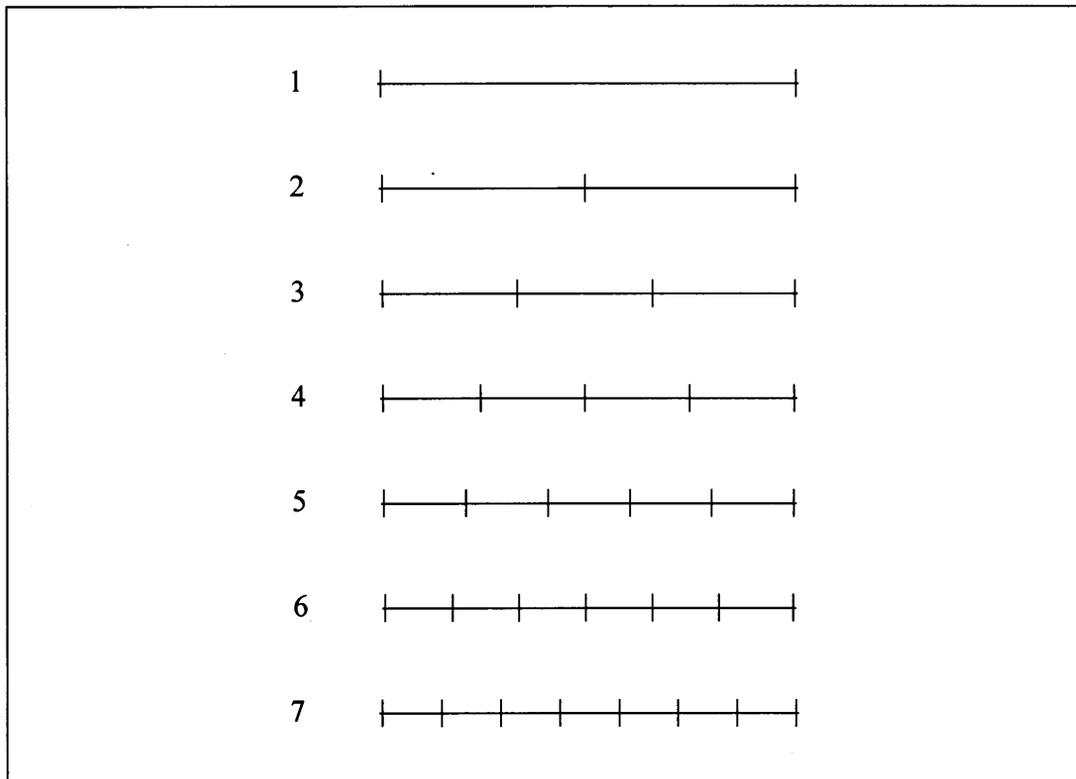
Cependant, puisqu'il s'agit d'un cycle qui se répète en boucle, il est possible de le représenter ainsi :



**Figure 3.6** Structure du *cautāla* (B).

Le développement du *bandiśa* se fait sur plusieurs cycles et se divise en quatre sections : le *sthāī* qui se déploie dans l'octave grave et médiane ; l'*antarā* qui se déploie dans l'octave médiane et aigue ; le *sancārī*, qui se déploie dans les trois octaves ; et l'*ābhoga*, mouvements mélodiques de conclusion qui ramènent au *sthāī*<sup>79</sup>. Après avoir présenté l'ensemble du *bandiśa*, le chanteur de *dhrupada* (*dhrupadiya*) se lance dans un jeu de variations rythmiques qui consiste à doubler, tripler, quadrupler le nombre de syllabes par battement pendant que le percussionniste conserve le tempo de base. Le chanteur entrera ainsi 2 syllabes dans 1 temps, 3 syllabes dans 1 temps, 4 syllabes dans 1 temps, etc.

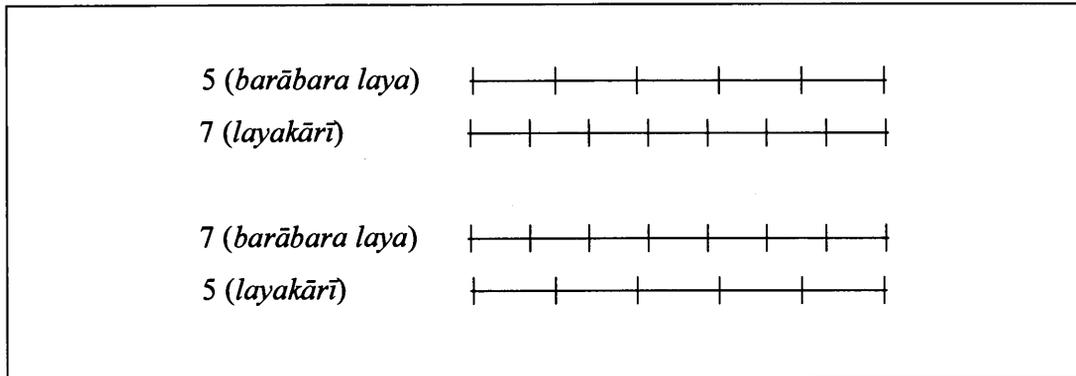
<sup>79</sup> La présentation du *bandiśa* peut aussi se limiter aux deux premières sections, *sthāī* et *antarā*. Voir tableau 3.5.



**Figure 3.7** Exemples de *layakārī* simples<sup>80</sup>.

Ce jeu sur le rythme nommé *layakārī* (terme formé de *laya* « tempo » et *kārī*, du verbe *karna*, « faire ») se complexifie lorsqu'il ne s'agit plus de multiplier le temps de base (*barābara laya*), mais d'insérer X divisions égales à l'intérieur d'un nombre Y de temps. Par exemple, sept divisions égales à l'intérieur de cinq temps ou, à l'inverse, cinq divisions égales dans sept temps.

<sup>80</sup> Je suis redevable ici à Moutal (2012) pour cette représentation schématique de ce concept musical difficile à décrire.



**Figure 3.8** Exemples de *layakāri* complexes.

À travers cette gymnastique rythmique, le chanteur et le percussionniste établissent alors un dialogue complexe fait de tensions rythmiques et mélodiques qui se dénouent périodiquement sur le premier temps (*sama*). Enfin, après avoir consacré quelques cycles aux *layakāri*, le *dhrupadiya* chante à nouveau le *sthāi* dans son tempo original pour clore la présentation du *rāga*.

Tableau 3.5 Structure de présentation d'un *rāga* dans le genre *dhrupada*

Option 1	Option 2	Option 3	Option 4
a) <i>ālāpa</i> b) <i>joḍa</i> c) <i>jhālā</i>	a) <i>ālāpa</i> b) <i>joḍa</i> c) <i>jhālā</i>	a) <i>ālāpa</i> b) <i>joḍa</i> c) <i>jhālā</i> ou seulement <i>ālāpa</i>	a) <i>ālāpa</i> b) <i>joḍa</i> c) <i>jhālā</i> ou seulement <i>ālāpa</i>
<i>bandiśa</i> en <i>cautāla</i>  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>	<i>bandiśa</i> en <i>cautāla</i>  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>	<i>bandiśa</i> en <i>dhamāra</i>  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>	<i>bandiśa</i> en <i>dhamāra</i>  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>
	<i>bandiśa</i> en <i>dhamāra</i> (14 temps) ou <i>sultāla</i> (10 temps)  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>		<i>bandiśa</i> en <i>sultāla</i>  a) <i>sthāī, antarā,</i> <i>sancārī</i> et <i>ābhoga</i> (ou seulement <i>sthāī</i> et <i>antarā</i> ). b) <i>layakārī</i>

### 3.1.3.2 Le *khyāla*

Les origines du genre *khyāla* sont plutôt obscures. Les noms d'Amir *Khushrau* (1251-1326), poète, musicien et mystique soufi, et d'Hussain Shah Sharqui, sultan de Jaunpur de 1458 à 1499 sont souvent associés à la naissance de ce genre musical. Cependant,

la plupart des auteurs<sup>81</sup> s'entendent pour dire que ni l'une ni l'autre de ces figures historiques n'est responsable de l'invention du *khyāla* et que ce genre musical serait né progressivement entre le XIIIe et le XVIIIe, parallèlement au *dhrupada*, sous le patronage des monarques musulmans dans les cours royales du nord de l'Inde. Chose certaine, le *khyāla* tel que nous le connaissons aujourd'hui est largement tributaire de Niyamat Khan (1670-1747) et de son neveu Firoz Khan (1692-1776), mieux connus sous les noms de plume Sadaranga et Adarang. Ces musiciens rattachés à la cour de l'empereur Mohamed Shah (1719-1748) sont les auteurs de plusieurs *bandiśa* toujours en circulation aujourd'hui et, comme nous le verrons plus loin, ont joué un rôle important dans l'essor de la musique classique instrumentale.

Genre musical beaucoup plus souple que le *dhrupada*, le *khyāla* suscite la créativité du chanteur et lui permet une plus grande liberté d'expression dans l'élaboration mélodique du *rāga*. Tel est en fait le sens du terme *khyāla* ; mot d'origine perse signifiant « imagination ». Le chanteur de *khyāla* (*khyāliya*) interprète essentiellement les mêmes *rāga* que le *dhrupadiya*, mais, contrairement à ce dernier, il mise sur l'utilisation d'une grande variété d'ornementations, sur la virtuosité vocale et sur divers types d'improvisations. Ce genre musical plus flamboyant que le *dhrupada* s'est progressivement imposé jusqu'à devenir le plus populaire des genres musicaux de la musique *hindustānī*.

### **Première partie : *baḍā khyāla***

Une performance de *khyāla* se déroule généralement en deux parties. La première, *baḍā khyāla* (grand *khyāla*), est normalement précédée d'une très brève introduction mélodique nommée *aucāra*. Cette esquisse chantée *ad libitum* sans percussion présente le *rāga* en quelques phrases qui incluent généralement le *pakaḍa*, phrase clé du *rāga*. Ensuite, le *khyāliya*, accompagné du joueur de tabla, interprète un *bandiśa*. Plus court

---

<sup>81</sup> Voir Jairazbhoy (1995, pp. 17-18), Raja (2005, pp. 228-229) et Wade (1994, pp. 1-2).

que le *pada* du *dhrupada*, le poème comprend rarement plus de deux phrases développées en deux sections : *sthāī* et *antarā*. Les thèmes littéraires abordés sont souvent séculiers et plus romantiques que ceux du *dhrupada*. Quant aux thèmes mélodiques, ils sont généralement composés dans un cycle rythmique de douze temps, différent du *cautāla*, nommé *ektāla* ou de seize temps nommé *tīntāla* et interprétés dans un tempo très lent (*vilambita*<sup>82</sup>).

**Tableau 3.6** Structure du *ektāla*

X	0		2		0		3		4		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>dhāge</i>	<i>tirakita</i>	<i>tū</i>	<i>nā</i>	<i>ka</i>	<i>tā</i>	<i>dhāge</i>	<i>tirakita</i>	<i>dhin</i>	<i>nā</i>

**Tableau 3.7** Structure du *tīntāla*

X	2				0				3						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
<i>dhā</i>	<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>	<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>dhā</i>	<i>dhā</i>	<i>tin</i>	<i>tin</i>	<i>tā</i>	<i>tā</i>	<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>dhā</i>

Le *khyāliya* chante d'abord le *sthāī* avant d'entamer un *ālāpa* en *tāla*. Cet *ālāpa* se développe selon la même structure que celui du *dhrupada*, note par note, phrase par phrase. Toutefois, à la différence de ce dernier, il est modelé par la structure rythmique du *tāla* et chanté sur la voyelle « A » plutôt qu'en *nom-tom*. Chaque cycle d'improvisation se termine par un retour à la première phrase du *sthāī* appelée *mukhḍā* (du terme *mukha* : « bouche », « face »). Le *mukhḍā* est la phrase clé du *bandīsa*, il contient souvent le *pakaḍa* du *rāga* et culmine sur le premier temps (*sama*). Après avoir

<sup>82</sup> Par exemple, le *vilambita ektāla* est généralement chanté dans un tempo d'environ 12 bpm. C'est donc dire qu'il s'écoule cinq secondes entre chaque battement et qu'un cycle s'écoule sur une minute.

développé la mélodie dans l'octave médiane, le chanteur atteint éventuellement le *Śa* de l'octave supérieure. Il chante alors l'*antarā* du *bandīśa*, développe l'*ālāpa* en *tāla* dans le haut registre (*tāra saptaka*) pendant quelques cycles avant de reprendre le *mukhḍā* du *sthāī*.

Dans un deuxième temps, le *khyāliya* se livre à des cycles d'improvisation plus rythmés. Le tempo augmente légèrement et le chanteur développe ses phrasés mélodiques en utilisant les mots du texte plutôt que la voyelle « A ». Cette forme d'improvisation se nomme *bola-laya* (*bola*: mot, expression ; *laya* : tempo). Lors de cette section, le *khyāliya* peut aussi faire usage du *sargama*, forme d'improvisation mélodique utilisant le nom des notes de la gamme. Notons, comme le souligne Jairazbhoy (2011, p. 31), que les énoncés musicaux improvisés ne sont pas des variations sur la composition (*bandīśa*) elle-même, mais des élaborations mélodiques réalisées à partir des éléments constitutifs du *rāga*.

Dans un troisième temps, la densité mélodique et le tempo augmentent encore d'un cran et le chanteur se lance dans une série d'improvisations présentant des lignes mélodiques rapides et spectaculaires chantées sur la voyelle « A » que l'on nomme *tāna*. Ces *tāna* peuvent prendre différentes formes : ascendant/descendant (*sapāta-tāna*), ex. : *SRGmPDNŚ*, *NDPmGRS* ; en zigzag (*vakra-tāna*), ex. : *SGR*, *GPm*, *mDP*, *NDŚ NRŚ* ; en répétition (*alaṅkāra-tāna*), ex. : *SRS*, *RGR*, *GMG*, etc. ; ou par bonds (*chhūṭa-tāna*), ex. : *GGR*, *ŚND*, *NRGRS*. Il revient au chanteur de choisir et d'agencer les divers *tāna* lors de sa performance. Ceux-ci devront toujours respecter la grammaire du *rāga* dans sa structure ascendante/descendante (*āroha/avaroha*). Au terme de plusieurs cycles consacrés aux divers *tāna*, le *khyāliya* reprend le *mukhḍā* du *sthāī* pour clore le *baḍā khyāla*.

## Deuxième partie : *choṭā khyāla*

La deuxième partie d'une performance de *khyāla* se présente sous la forme d'un *choṭā khyāla* (petit *khyāla*). Ce *choṭā khyāla* comprend un *bandiśa* divisé en deux parties, *sthāī* et *antarā* comme le *baḍā khyāla*. Il est cependant interprété dans un tempo beaucoup plus rapide, environ 150 battements par minutes, et généralement composé en *tīntāla*. Le développement suit la même structure que le *baḍā khyāla* sauf que les plages d'improvisations se limitent aux *tāna* qui se succèdent rapidement. Le *khyāliya* intercale les divers *tāna* avec le *mukhḍā* et termine sa présentation en revenant se poser sur le *sa* de l'octave médiane. Le *choṭā khyāla* peut être suivi d'un *tarānā*, thème plus rapide, souvent en *ektāla*, chanté sur des syllabes rythmiques qui reproduisent les sons du tabla.

**Tableau 3.8** Structure de développement d'un *rāga* dans le genre *khyāla*

<b><i>Aucāra</i></b>
<p style="text-align: center;"><b><i>Baḍā khyāla</i></b></p> <p><i>bandiśa</i> (généralement <i>ektāla</i> ou <i>tīntāla</i>)</p> <p>a) - <i>sthāī</i>            - <i>ālāpa</i> en <i>tāla</i>            - <i>antarā</i>            - <i>ālāpa</i> en <i>tāla</i></p> <p>b) <i>bol-laya, sargama</i></p> <p>c) <i>tāna</i></p>
<p style="text-align: center;"><b><i>choṭā khyāla</i></b></p> <p><i>bandiśa</i> (généralement <i>tīntāla</i>)</p> <p>a) <i>sthāī</i> et <i>antarā</i></p> <p>b) <i>tāna</i></p>
<p><b><i>Tarānā</i></b> généralement en <i>ektāla</i></p>

### 3.1.3.3 Musique instrumentale

L'essor de la musique *hindustānī* instrumentale est intimement lié au développement du *khyāla* : la même famille, le même environnement musical et le même public de Delhi sont à l'origine de l'innovation musicale pour les deux genres. (Miner, 1997, p. 89) Le fils de Firoz Khan, Masit Khan (entre 1750 et 1825), était joueur de sitar ; luth à long manche et à cordes pincées introduit en Inde probablement par le frère de Niyamat Khan, Kushrau Khan<sup>83</sup>, au début du 18<sup>e</sup> siècle. (Miner, 1997, p. 88 ; Slawek, 1987, p. 23) Inspiré par les compositions du *dhrupada* et par le *khyāla* de ses parents, Masit Khan développa sur le sitar la première forme musicale instrumentale codifiée indépendante du genre vocal ; le *gata-toḍa*.

Tiré du sanskrit *gati* « mouvement », le terme *gata* désigne aujourd'hui toute forme de composition instrumentale. Le terme *toḍa*, type d'ornement porté aux chevilles des danseuses (Miner, p. 93), désigne les développements mélodiques élaborés à partir du *gata*. Tout comme le *bandiśa* du *khyāla* ou le *pada* du *dhrupada*, le *gata* de la musique instrumentale est un thème musical précomposé qui vient donner une forme aux attributs mélodiques d'un *rāga*. Toutefois, puisque le thème musical est ici affranchi de tous les aspects littéraires propres au genre vocal, le *gata* sculpte la mélodie non plus à partir des mots d'un poème, mais à partir de différentes syllabes rythmiques nommées *bola*. Ces syllabes (*dā*, *rā*, *dira*, *radā*) correspondent aux différents coups de plectre sur les cordes de l'instrument : *dā*, pour un coup vers l'intérieur ; *rā*, pour un coup vers l'extérieur ; *dira*, pour un aller-retour, c'est-à-dire un *dā* suivi d'un *rā* à l'intérieur d'un temps ; et *radā*, pour le même geste, mais en sens inverse.

Masit Khan est reconnu pour avoir créé une structure de *bola* standardisée permettant de composer des thèmes musicaux pour n'importe quel *rāga* sans dépendre des compositions vocales. Cette forme de *gata*, généralement composée en *tīntāla*, est

---

<sup>83</sup> À ne pas confondre avec Amir *Khushrau* (1251-1326), voir supra, page 68.

connue aujourd'hui sous le nom de *masitkhanī gata*. Elle est utilisée, particulièrement par les joueurs de sitar (*sitāriya*) et de sarode (*sarodiya*), dans l'interprétation d'un *rāga* à un tempo lent (*vilambita*). Le thème des *masitkhanī gata* débute sur le 12<sup>e</sup> temps, accentue le premier temps (*sama*) et se termine sur le 11<sup>e</sup> temps. Les *toḍa* et les différents cycles d'improvisation peuvent débiter sur n'importe quel temps et se déployer sur plusieurs cycles pour se terminer sur le 11<sup>e</sup> temps avant de reprendre le *mukhḍā* qui s'étend du 12<sup>e</sup> temps jusqu'au *sama*. Les *bola* se structurent ainsi :

**Tableau 3.9** *Masitkhanī gata*

X	2	0	3
1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
<i>da da ra dira</i>	<i>da dira da ra</i>	<i>da da ra</i> <i>dira</i>	<i>da dira da ra</i>

On retrouve aujourd'hui une grande variété de *gata*, moins standardisés que celui créé par Masit Khan. L'adoption de tel ou tel type de *gata* marque généralement l'appartenance à un style ou une école traditionnelle de la musique *hindustānī* nommée *gharānā* (littéralement, « de la maison »). Certains *gharānā* optent pour une approche directement inspirée de la musique vocale. Cette approche, nommée *gāyakī āṅga*, est souvent adoptée par les musiciens jouant d'un instrument à vent, comme le *bāṅsurī* (flûte de bambou) et le *śehnāī* (type de hautbois) ou à archet, comme le sarangi et le violon, puisque ces instruments permettent de reproduire de manière assez fidèle les différentes inflexions de la voix humaine. D'autres *gharānā* optent pour une approche plus strictement instrumentale (*tantakāra āṅga*), dans le prolongement du style de Masit Khan. C'est souvent le cas pour les musiciens jouant d'un instrument à cordes pincées, comme le sitar et le sarode, ou à cordes frappées comme le santour. Ne

cherchant pas nécessairement à reproduire les intonations vocales du chanteur, ces musiciens misent plutôt sur le timbre et les caractéristiques propres à leur instrument<sup>84</sup>.

En fait, pour les instruments à cordes, le développement d'une même phrase musicale nécessite souvent plusieurs frappes ou coups de plectres, ce qui a pour effet de créer une certaine discontinuité dans le flux mélodique. Cet aspect qui caractérise le sarode et le santour en particulier a contribué à la création d'une approche de développement mélodique qui met plus d'emphasis sur les textures, les variations et les combinaisons de *svara* que sur la phraséologie du *rāga*<sup>85</sup>.

### Structure de présentation

La structure générale de présentation d'un *rāga* en musique instrumentale peut être inspirée du *dhrupada*, du *khyāla* ou des deux à la fois. Un musicien peut, par exemple, choisir de débiter son récital par un *ālāpa* en trois mouvements ; *ālāpa*, *joḍa*, *jhālā*. Le développement de l'*ālāpa* suit alors la même progression que celui du *dhrupada*, mais est interprété dans l'esprit du *khyāla*, c'est-à-dire avec les ornements et la liberté d'expression propres à ce genre. Un autre musicien, ou le même à un autre moment, peut choisir de n'interpréter que la première partie de l'*ālāpa* ou qu'un bref *aucāra* inspiré du genre *khyāla*.

Après cette première section, le soliste suscite l'apport du joueur de tabla pour interpréter un *vilambita gata*. Celui-ci peut être joué en *tīntāla* dans le style de Masit Khan, en *ektāla* ou dans n'importe quel autre *tāla* de la musique *hindustānī* ; les plus

---

<sup>84</sup> Notons toutefois que cette association entre approches et instruments n'est pas étanche et exclusive. Les deux approches peuvent être adoptées par un même type d'instrument. Pour s'en convaincre, il suffira d'écouter les enregistrements de deux *sitārīya*, Ustad Vilayat Khan et Pandit Ravi Shankar pour constater comment le *gāyākī aṅga* du premier contraste avec le *tantakāra aṅga* du second. De plus, il est aussi tout à fait possible qu'un musicien combine ces deux approches dans son jeu.

<sup>85</sup> L'instauration de cette approche dite « kaléidoscopique » est attribuée particulièrement au *sarodīya* Ali Akbar Khan. Voir Raja (2005, pp. 229-231).

communs en musique instrumentale étant *tīntāla* (16 temps), *rūpaktāla* (sept temps) et *jhaptāla* (dix temps).

**Tableau 3.10** Structure du *rūpaktāla*

0			2		3	
1	2	3	4	5	6	7
<i>tin</i>	<i>tin</i>	<i>na</i>	<i>dhin</i>	<i>na</i>	<i>dhin</i>	<i>na</i>

**Tableau 3.11** Structure du *jhaptāla*

X		2			0		3		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>dhin</i>	<i>na</i>	<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>na</i>	<i>tin</i>	<i>na</i>	<i>dhin</i>	<i>dhin</i>	<i>na</i>

Le *vilambita gata* est joué dans un tempo un peu plus rapide que celui du *baḍā khyāla*, soit entre 30 et 80 bpm. Le thème musical se structure lui aussi en deux sections : le *sthāī* qui couvre les octaves basse et médiane (*mandra* et *madhya spatāka*) et l'*antarā* qui couvre les octaves médiane et aiguë (*madhya* et *tāra saptāka*). Certains *gata* possèdent une troisième section, *mañjha*, qui vient s'insérer entre le *sthāī* et l'*antarā*. Le développement général du *gata* et les types d'improvisations qui le constituent sont orientés par l'instrument et par le style propre à chaque *gharānā*. Par exemple, un *vilambita gata* interprété en *gāyakī āṅga* reprendra essentiellement la même structure que celle du *baḍā khyāla* et le musicien fera appel au même type d'improvisations : *ālāpa* en *tāla* et *tāna*. En revanche, les *gata* interprétés en *tantakāra āṅga* pourront miser davantage sur l'aspect rythmique et sur la dynamique relationnelle avec le joueur de tabla. Le soliste sculptera alors la mélodie en incorporant à son jeu des formules mélodiques et rythmiques comme les *chhanda*, les *tihāī* et les *cakradāra*.

### *Chhanda*

Les *chhanda* sont des patrons rythmiques qui viennent « découper » le cycle rythmique de base en courtes phrases musicales, généralement structurées sur des multiples de trois (*tīsrā jāti*), cinq (*khaṇḍa jāti*) ou sept temps (*miśra jāti*). Grâce aux jeux des *layakārī*, le tempo des patrons rythmiques (*chhanda*) peut être doublé, triplé, quadruplé, etc. par rapport à celui du cycle de base. Les *chhanda* procurent une expérience musicale plus intéressante lorsque des silences sont insérés sur certains temps. Par exemple, dans cette interprétation du *rāga* Ahīra Bhairava, on retrouve ce patron rythmique en sept temps (*miśra jāti*) joué à double vitesse (deux temps par battement) dans un cycle rythmique de base de sept temps (*rūpaktāla*) :

*Miśra jāti chhanda en rūpaktāla dans le rāga Ahīra Bhairava*

**Figure 3.9** *Miśra jāti chhanda* dans le *rāga* Ahīra Bhairava<sup>86</sup>.

Une fois établi, le patron rythmique peut être scindé en plus petites sections intercalées par des *tāna*:

<sup>86</sup> Cet exemple est tiré du concert présenté devant jury le 21 octobre 2015. Les pistes audio correspondant aux partitions sont disponibles pour écoute à l'adresse suivante : <http://www.samskara.ca/le-raga-du-concept-a-l'experience>

*Misra jāti chhanda en rūpaktāla dans le rāga Ahīra Bhairava avec tana*

Figure 3.10 *Misra jāti chhanda* avec *tāna* dans le *rāga* Ahīra Bhairava<sup>87</sup>.

### *Tihāī*

Les *chhanda* sont généralement complétés par des *tihāī*. Tiré du mot hindi *tīna* (trois), le *tihāī* pourrait être décrit comme l'équivalent de la cadence en musique occidentale. Il s'agit d'une phrase mélodique/rythmique répétée trois fois qui culmine sur le premier temps ou qui s'enchaîne avec la phrase clé du *gata* (*mukhdā*). La longueur du *tihāī* peut s'étendre sur plusieurs cycles avant de « tomber » sur le *sama*, l'objectif étant ici de créer une tension rythmique qui vient se résoudre sur le premier temps ou s'arrimer avec le *mukhdā*.

Voici, à titre d'exemple, le *tihāī* qui complète un cycle d'improvisation dans un *misra jāti chhanda* dans le *rāga* Ahīra Bhairava. Ce *tihāī* reprend la structure du *chhanda*, mais joué deux fois plus vite (4 temps par battement), auquel sont ajoutées les notes *Dha*, *ni*, *re* toutes trois jouées à un temps par battement. Cette structure est jouée trois fois sans pause pour culminer sur le *sama* :

<sup>87</sup> Piste 2.

*Tihāī* terminant le *miśra jāti chhanda* en *rūpaktāla* dans le *rāga* Ahīra Bhairava

0 2 3

G G - m - r - S ṅ - r - S - G G - m - r - S ṅ - r - S -

ḍ - ṅ - r - G G - m - r - S ṅ - r - S - G G - m

- r - S ṅ - r - S - ḍ - ṅ - r G G - m - r - S

ṅ - r - S - G G - m - r - S ṅ - r - S - ḍ - ṅ -

r

Figure 3.11 *Tihāī* terminant le *miśra jāti chhanda* dans le *rāga* Ahīra Bhairava<sup>88</sup>.

### *Cakradāra*

Les *cakradāra*, du terme sanskrit *cakra* (cercle), sont des phrases mélodiques/rythmiques développées à partir d'un *tihāī*. Il existe différentes façons de créer un *cakradāra*, mais la principale consiste à répéter un même *tihāī* trois fois pour aboutir sur le premier temps du cycle.

Les *chhanda*, les *tihāī* et les *cakradāra* sont travaillés et répétés puis transposés d'un *rāga* à l'autre et dans différents cycles rythmiques. Il s'agit là en fait d'un élément clé

<sup>88</sup> Piste 3.

du processus créatif d'un musicien pratiquant la musique *hindustānī*. En ce sens, les *chhanda*, les *tihāī* et les *cakradāra* agissent comme des micromodèles transposables d'un *rāga* à l'autre pour développer des énoncés musicaux improvisés. Ils correspondent ainsi à la définition de « module » proposé par Lortat-Jacob :

Fixe dans ses frontières, il [le module] se compose d'éléments mobiles et d'unités en partie ou totalement substituables. Il possède une autonomie fonctionnelle, ce qui signifie que les parties d'énoncés qui le précèdent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte. [...] En d'autres termes, un module est à la fois un énoncé et l'ensemble des énoncés équivalents qui peuvent y prendre place et lieu » (1987, p. 55).

L'improvisation en musique *hindustānī* n'a donc rien à voir avec une miraculeuse création spontanée. Elle est le produit d'un travail préparatoire à travers lequel le musicien incorpore une série de gestes musicaux incluant ceux associés à la production de « modules ». Ces modules ne sont pas pour autant appris par cœur dans un ordre précis et restitués à l'identique lors d'un concert, ils servent de matière pour développer des éléments mélodiques et rythmiques improvisés. Toutefois, une écoute attentive de différents enregistrements d'un même artiste peut facilement révéler la récurrence de certaines *tihāī* et la préférence pour certains types de figures mélodiques et/ou de patrons rythmiques<sup>89</sup>. Enfin, comme le souligne Patrick Moutal, si ces procédés peuvent être fort excitants, ils « doivent être amenés de la façon la plus élégante possible afin qu'il n'y ait pas rupture de la continuité — *flow* — mélodique. » (Moutal, 2012, p. 127)

---

<sup>89</sup> Lors d'une discussion personnelle au sujet de l'improvisation, Satishji me raconta cette anecdote rapportée par le célèbre chanteur Pandit Bhimsen Joshi. Après un concert, un fervent admirateur se présenta dans la loge du chanteur pour critiquer sa performance en soulignant le fait que celui-ci avait omis de chanter tel *tāna* lors de l'interprétation de tel *rāga*. Les attentes déçues de cet esthète témoignent ainsi du fait que l'improvisation, même chez les plus grands artistes, se rapporte souvent à l'interprétation d'éléments mélodiques pré-composés.

### **Gata suite**

Quel que soit le style adopté, le soliste de la musique instrumentale laisse généralement une plus grande place au joueur de tabla que le chanteur de *khyāla*. De façon périodique, le soliste reprend le *sthāī* en boucle afin de permettre au joueur de tabla d'élaborer des passages rythmiques de son cru, souvent inspirés des improvisations développées par le soliste. Le *gata* se développe ainsi progressivement, le tempo augmente par paliers jusqu'à ce que le soliste conclut le *vilambita gata* en jouant le *mukhdā* trois fois.

Dans un troisième temps, le musicien joue un *gata* en *madhyalaya* (littéralement, « moyen tempo »), ou alors il enchaîne directement avec un *gata* à tempo rapide, *druta* (« courant », « pressé », « rapide »). Le *madhyalaya gata* se veut souvent une adaptation d'un *choṭā khyāla* en version instrumentale. Généralement joué en *tintāla*, ce type de *gata* est interprété dans un tempo similaire à celui du *choṭā khyāla*, soit environ 150 bpm. Il se structure de la même façon que le *choṭā khyāla* : présentation du thème musical divisé en deux sections, *sthāī* et *antarā*, plages d'improvisations consacrées aux *tāna* avec reprises périodiques du *mukhdā*. Comme dans le *vilambita gata*, le soliste établit un échange avec le joueur de tabla et lui donne souvent l'occasion de développer ses solos pendant que lui joue le *sthāī* en boucle. Le *druta gata* est, en quelque sorte, la version instrumentale du *tarānā*. Le thème musical ne se limite souvent qu'à une simple phrase mélodique et la structure des *bola* peut varier considérablement d'un *gata* à l'autre. Le thème est composé en *tintāla* ou en *ektāla* et est joué dans un tempo très rapide, environ 260 bpm. Les musiciens accentuent alors le dynamisme et la complexité des figures mélodiques et rythmiques qui se déploient dans les trois *saptaka*. Le tempo augmente rapidement pour déboucher dans le *jhāla*, dernier mouvement de la présentation du *rāga*. Le *jhāla* en *tāla* est basé sur le même principe que celui joué dans l'*ālāpa*, la mélodie cède la place au rythme qui s'intensifie en crescendo. En musique instrumentale, le *jhālā* se construit à partir d'un *bola* structuré par multiple de quatre à partir duquel le soliste peut élaborer différentes

variations en accentuant ou en sautant certains temps et en inversant les *bola*. Le tempo atteint une vitesse vertigineuse pouvant dépasser les 500 bpm et la tension rythmique est portée à son climax jusqu'à ce que les musiciens exécutent un long *tihāī* ou un *cakradāra* qui mène la présentation à terme.

**Tableau 3.12** Structure de développement d'un *rāga* dans le genre instrumental

Option 1	Option 2	Option 3
a) <i>ālāpa</i> b) <i>joḍa</i> c) <i>jhālā</i>	<i>ālāpa</i>	<i>aucāra</i>
<b><i>Vilambita gata</i></b> En <i>tīntāla</i> , <i>ektāla</i> , <i>jhaptāla</i> , <i>rūpaktāla</i> , ou autres.		
<b><i>Madhyalaya gata</i></b> Généralement en <i>tīntāla</i>		
<b><i>Druta gata et jhālā</i></b> En <i>tīntāla</i> ou <i>ektāla</i>		

Notons qu'il s'agit pour chaque genre d'une structure de présentation standard, mais qu'il est tout à fait possible de développer un *rāga* différemment selon le public, le temps alloué et l'humeur du musicien. Toutefois, quelle que soit la structure adoptée et peu importe le genre, le développement suivra toujours une même progression : de densité mélodique et rythmique faible à densité mélodique et rythmique élevée, de figures mélodiques simples à figures mélodiques complexes et de tempo lent à tempo rapide. Enfin, peu importe le genre, le style et la structure adoptée, la forme manifestée d'un *rāga* devrait toujours répondre à un même objectif : « faire naître au cœur du spectateur l'émotion esthétique que l'on nomme Saveur (*rasa*) » (Bansat-Boudon, 2004, p. 182).

### 3.1.4 Perspective esthétique

Selon Van den Braembussche, Kimmerle et Note (2009, p. 2), le renouveau du champ de l'esthétique occidentale est essentiellement tributaire de la théorie esthétique indienne qui repose sur le concept de *rasa* (« saveur », « suc », « sève »). Énoncée dès le *Nāṭyaśāstra*, cette théorie a été commentée et développée par de multiples penseurs au cours des siècles pour culminer dans une véritable philosophie sur l'art avec Abhinavagupta (Xe-XIe siècle)<sup>90</sup>.

En des termes très subtils, les penseurs de l'art en Inde affirment que les jugements esthétiques sont à la fois subjectifs et universels, et que c'est précisément la nature transpersonnelle (*sādhāraṇikaraṇa*) de l'expérience esthétique qui explique pourquoi elle est expérience de partage. De plus, ils nous rappellent que saveur, du latin *sapor* est associé à savoir, *sapere* ; et de ce fait, affirment que les arts poursuivent ce noble objectif d'éveiller la conscience et de permettre une meilleure connaissance de soi et du monde.

Au lieu de s'épuiser à vouloir déterminer le statut ontologique de l'œuvre d'art à l'instar de l'esthétique occidentale, l'esthétique indienne, considérée comme une branche de la philosophie, s'est attachée plutôt à cerner la spécificité de l'expérience esthétique, à élucider sa nature, à dégager ses conditions de possibilité et à identifier son ressort intime dans la mesure où l'Inde, prenant acte de l'adhérence qui attache l'homme à ses passions, pose que l'expérience esthétique est irréductible au jugement désintéressé à la manière de Kant, et place le foyer de l'art dans l'affectivité. (Chenet, 2008, p. 38)

---

<sup>90</sup> Plusieurs chercheurs indiens et occidentaux se sont intéressés aux idées d'Abhinavagupta sur l'esthétique et surtout sur son interprétation de la notion de *rasa* : on retrouve l'étude pionnière de K.C. Pandey (1959) qui aborde le sujet dans une approche comparative ; les travaux de traduction et d'analyse critique d'auteurs indiens Masson et Patwardahan (1969 ; 1970) et Occidentaux Gnoli (1968) ainsi que des études plus spécialisées sur la notion de *rasa* dans le théâtre Bansat-Boudon (2004) ou la poésie Gerow (1981, 1994). De plus, des publications savantes récentes de chercheurs occidentaux ont mis en lumière la dimension interculturelle de la théorie esthétique d'Abhinavagupta Braembussche (2009) ; Gómez (2009) ; Marchianò (2009).

### 3.1.4.1 L'expérience du *rasa*

Dans une perspective plus didactique que spéculative, Bharata systématise l'expérience émotionnelle en huit modes de l'affectivité propre à tout humain. Ces huit *sthāyibhāva* (états durables) sont : *rati* (le plaisir amoureux), *hāsa* (la gaîté), *śoka* (le chagrin), *krodha* (la colère), *utsāha* (la fougue), *bhaya* (la peur), *jugupsā* (l'aversion) et *vismaya* (l'étonnement)<sup>91</sup>. Dans le contexte du théâtre, ces *sthāyibhāva* seraient réactivés par le pouvoir effectif de l'œuvre d'art. Jamais nommés ou représentés sur scène, ils sont le résultat des conventions théâtrales, c'est-à-dire qu'ils naissent de la rencontre entre les *vibhāva* (déterminants), les personnages ainsi que les circonstances qui président à l'épanouissement du *sthāyibhāva* ; les *anubhāva* (conséquents, signes extérieurs de l'état émotionnel), le jeu des acteurs qui exprime l'émotion ; et les *vyabhicāribhāva* (états transitoires), les émotions passagères qui accompagnent et nourrissent le *sthāyibhāva*. La réactivation d'un *sthāyibhāva* chez le *sahrdaya* (spectateur sensible) donnerait naissance à l'expérience *suis generis* du *rasa* : expérience unique de gustation d'un état émotionnel à travers l'œuvre d'art.

Les traités<sup>92</sup> ont souvent recours à des analogies culinaires pour définir l'expérience du *rasa* : tout comme les ingrédients et les épices se marient pour créer la saveur d'un plat pouvant être dégusté, les *vibhāva*, *anubhāva* et *vyabhicāribhāva* se combinent pour créer un *sthāyibhāva* qui peut être goûté par le spectateur. S'il peut être tentant de faire un rapprochement avec le concept de goût dans l'esthétique occidentale, il ne faut pas

---

<sup>91</sup> Les huit *sthāyibhāva* correspondent aux émotions de la psychologie occidentale. Le terme *sthāyibhāva* n'est toutefois pas traduit ici par émotion puisqu'il désigne à un état stable et « toujours présent », ce qui entre en contradiction avec la notion d'émotion qui se caractérise par son aspect transitoire. Lyne Bansat-Boudon (2004) traduit le terme *sthāyibhāva* par « sentiment permanent », je choisis de le traduire par « état durable » pour demeurer plus près du sens propre : *sthāyibhāva* est formé des termes *bhāva* (« état », « le fait d'être », « devenir ») et *sthā* (« rester », « demeurer », « persister »).

<sup>92</sup> La tradition esthétique indienne repose sur quatre principaux traités : le *Nāṭyaśāstra* de Bharata, le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana (IXe siècle) et deux textes d'Abhinavagupta, l'*Abhinavabharatī* (Xème siècle) qui est une exégèse du *Nāṭyaśāstra* et le *Locana* qui est une exégèse du *Dhvanyāloka*.

oublier que le *rasa* n'est pas une faculté, mais qu'il s'agit plutôt d'une expérience, celle de savourer une émotion dans toute sa « saveur ».

Ainsi, chacun des huit *rasa* correspond à un *sthāyibhāva* particulier : le plaisir amoureux (*ratī*) devient *śringāra* (l'Amoureux), la gaité (*hāsa*) devient *hāsyā* (le Comique), le chagrin (*śoka*) devient *karuṇa* (le Pathétique), la colère (*krodha*) devient *raudra* (le Furieux), la fougue (*utsāha*) devient *vīra* (l'Héroïque), la peur (*bhaya*) devient *bhayānaka* (le Terrible), l'aversion (*jugupsā*) devient *bībhatsa* (l'Odieux) et l'étonnement (*vismaya*) devient *adhuta* (le Merveilleux)<sup>93</sup>.

Entre le VIIe et le IXe siècle de notre ère, plusieurs penseurs, pour la plupart des hommes du Cachemire, vont développer les concepts et la logique spéculative sur l'expérience du *rasa* contenu dans le *Nāṭyaśāstra*. La glose de ces commentateurs nous est accessible grâce à un ouvrage, l'*Abhinavabhāratī*, seul commentaire du *Nāṭyaśāstra* à nous être parvenu dans son intégralité. Son auteur, lui aussi originaire du Cachemire, est Abhinavagupta (Xe-XIe siècle). Considéré comme l'autorité indétronable de l'esthétique indienne (Gnoli, 1968 ; Masson et Patwardhan, 1970), Abhinavagupta présente dans son *Abhinavabhāratī* le point de vue de ses prédécesseurs — Bhatta Lollata, Sankula, Bhatta Nayaka et Bhatta Tauta — pour ensuite proposer sa propre interprétation. À travers sa relecture du *Nāṭyaśāstra* (particulièrement les chapitres VI et VII qui abordent les notions de *rasa* et *bhāva*), il articule les concepts clés qui serviront de référents à toute la tradition esthétique indienne à venir.

Selon Abhinavagupta, le processus qui mène à l'expérience du *rasa* se réalise en quatre étapes. Il y a d'abord l'effet de distanciation ou de généralisation de l'émotion

---

<sup>93</sup> Voir entre autres Bansat-Boudon, L. (2004). *Pourquoi le théâtre ? : la réponse indienne*. Paris : Mille et une nuits, pp. 89-139. Soulignons qu'Abhinavagupta ajoute un neuvième *rasa* à ceux présentés par Bharata, *sānta*- tranquillité, calme, apaisé. À ce sujet, voir Gerow, E. (1994). Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm. *Journal of the American Oriental Society*, 114(2), 186-208. Gerow, Edwin, & Aklujkar, Ashok. (1972). On Santa Rasa in Sanskrit Poetics. *Journal of the American Oriental Society*, 92(1), 80-87.

esthétique que produisent les déterminants et le jeu de l'acteur. Cette étape décisive qu'exprime le terme de *sādhāraṇīkaraṇa* marque la distinction entre l'émotion ordinaire qui implique la réalité quotidienne du sujet et celle extraordinaire (*alaukika*) que procure le théâtre. Le second moment du processus est en fait un prérequis chez le spectateur, c'est-à-dire sa disposition face à l'objet d'art. Cette disposition est conceptualisée dans les deux termes synonymes de *sahṛdayatā* (fait d'être pourvu d'un cœur, cordialité) et de *hṛdayasamvāda* (consonance des cœurs, sympathie). En résonance avec l'émotion esthétique affranchie de toute référence au moi grâce à l'effet de distanciation (*sādhāraṇīkaraṇa*), le spectateur sensible finit par s'identifier au spectacle et passe ainsi au troisième stade du processus esthétique nommé *tanmayībhāva* (fait d'être constitué de cela). Cette étape d'identification qui préside à l'expérience du *rasa* représente l'effacement de la distinction fondamentale entre le sujet et l'objet. Le spectateur sensible éveille en lui tel *sthāyībhāva* demeuré présent sous forme latente (*saṃskāra/vāsanā*<sup>94</sup>). Ce faisant, il peut ainsi faire l'expérience de la jouissance esthétique qui se dit *rasa* et qui se définit comme *camatkāra* (étonnement, ravissement<sup>95</sup>).

---

<sup>94</sup> Parfois utilisés comme synonymes, les termes *saṃskāra* et *vāsanā* font tous deux référence aux impressions ou aux traces laissées par l'expérience cognitive, émotionnelle et conative du sujet. Nous reviendrons en détail sur le concept de *saṃskāra*, voir section 4.2.3.

<sup>95</sup> Notons ce terme, *camatkāra*, littéralement faire *camat* (interjection marquant la surprise). Il revêt une importance capitale dans le système philosophique d'Abhinavagupta : « il exprime plus que de l'étonnement, c'est le saisissement émerveillé, le ravissement éprouvé lors de la prise de conscience de soi. Ce saisissement peut être ressenti lors de toute expérience hors de la dualité » (Silburn et Padoux, 1998, p. 89). S'il marque le plus haut point de l'expérience esthétique, il offre aussi une piste intéressante pour interpréter les expériences de ravissement vécues dans la pratique de la musique.

### 3.1.4.2 *Rāga* et *rasa*

Bharata est le premier à souligner la contribution de la musique à l'épanouissement de l'émotion esthétique : « Tout comme une maison ne peut être belle sans couleurs, le drame sans chanson ne peut susciter la joie. » (NS XXXII, 482)<sup>96</sup> Au cours des six chapitres qu'il consacre à la musique, Bharata spécifie quels *jāti* doivent servir à la composition des *dhruvā* et précise les rythmes, les ornements ainsi que les types d'instruments qui doivent être utilisés afin que les pièces musicales puissent correspondre aux *rasa* du drame :

Le promoteur doit veiller à ce que les *jāti* soient appliquées pour chaque *dhruvā* en considération des *rasa*, des actions et des *bhāvas* du drame. (NS XXIX, 5)<sup>97</sup>

Les *jāti Madhyamā, Pañcamī, Nandayantī, Gāndhārī* et *Madhyamocīyavā* doivent être appliquées avec une prédominance des *svara ma* et *Pa* pour les *rasa śringāra* et *hāsyā*. [...] Pour le *bībhatsa rasa* et pour le *raudra rasa*, on doit utiliser *Kasīki jāti* avec *dha* comme note prédominante (*aṁśa*). (NS XXIX, 8-10)<sup>98</sup>

Cependant, comme nous le savons, la forme musicale présentée par Bharata était au service de l'art descriptif qu'était le *nāṭya*. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur l'application de la théorie du *rasa* lorsqu'il est question de la musique en tant qu'art individuel : même dans le genre vocal, la musique demeure un art abstrait qui se soumet difficilement aux conventions qui président à l'expérience du *rasa*. Pourtant, l'ensemble des traités musicologiques indiens composés entre le XIV<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle établissent des concordances entre les *rāga* et le *rasa* qu'ils « expriment ». Ces concordances sont en fait nourries par des éléments extra musicaux qui viennent

---

<sup>96</sup> Voir Bharata (2003, p. 479).

<sup>97</sup> Voir Bharata (2003, p. 402).

<sup>98</sup> Voir Bharata (2003, pp. 402-403).

contribuer à la dimension esthétique et au potentiel évocateur du *rāga* en tant que forme musicale.

Dès le *San̄gītopaniṣatsāroddhāra*, composé au Gujarat vers 1350 par l'auteur Jain Sudhakalasa (Miner, 2015, p. 387), les *rāga* sont présentés sous deux formes distinctes, mais complémentaires : une forme sonore (*nādamaya rūpa*) et une forme imagée (*devatāmaya rūpa*)<sup>99</sup>. La forme sonore est décrite à l'aide des *lakṣaṇa* du *rāga* : *āroha/avaroha, aṁśa, nyāsa, etc*<sup>100</sup>. La forme imagée des *rāga*, elle, est contenue dans de courts poèmes appelés *dhyāna* (contemplation). D'abord composés en sanskrit puis éventuellement en langues vernaculaires (Hindi et Urdu)<sup>101</sup>, les *rāga dhyāna* servaient à évoquer, chez le musicien comme chez le récepteur, le sentiment dominant du *rāga*, son *sthāyibhāva*. (Bruguière, 1994, p. 20 ; Gangoly, 1935, pp. 99-100) Ainsi, ils ne décrivent pas les attributs mélodiques de la forme sonore, mais indiquent le *rasa* ou la nature de l'émotion qu'incarne la mélodie. (Gangoly, 1935, p. 102) Ces descriptions métaphoriques représentent les *rāga* sous forme d'entités masculines ou féminines

<sup>99</sup> Selon Gangoly (1935, pp. 106, 110), le premier texte contenant des descriptions imagées des *rāga* est le *Rāga-Sāgara* qui aurait été composé avant le IXe siècle. Cependant, les origines de ce texte demeurent obscures et il semble que personne, mise à part Gangoly, n'ait réussi à le consulter.

<sup>100</sup> Ces descriptions peuvent varier d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre, ce qui démontre comment la forme sonore des *rāga* peut se transformer au fil du temps. La musique *hindustānī* n'a cessé d'évoluer de sorte que certains *rāga* ont été renommés tandis que d'autres ont simplement disparu du répertoire. D'ailleurs, il faut noter que la plupart des *rāga* de la musique *hindustānī* entendus aujourd'hui ont subi d'importants changements au niveau de leur contenu musical et qu'il est dès lors pratiquement impossible de retracer leurs origines avant la fin du XVIe siècle. Voir Bor et al. (2002, pp. 4, 171).

<sup>101</sup> Selon Gangoly, les derniers *rāga dhyāna* composés en sanskrit se trouvent dans le *San̄gīta-mala* composé autour de 1750 par un auteur anonyme. (1935, p.115-116)

localisées dans des paysages évocateurs<sup>102</sup>. Elles sont accompagnées de peintures miniatures (*rāgamala*) à partir du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup>.

Voici, à titre d'exemple, trois *dhyāna* issu du *Saṅgīta-Darpaṇa* composés par Dāmodara au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Le premier présente Megha, un *rāga* important associé à la saison des pluies. Le poème, qui met en scène un jeune héros, mise sur la description des images suggérant l'atmosphère propre à la mousson indienne. Le second représente Bhairavī considérée par Dāmodara comme une des six épouses (*rāgiṇī*) du *rāga* Bhairava. Ce poème est un bel exemple d'un *rāga* personnifié par une divinité. Enfin, le troisième *dhyāna* représente la *rāgiṇī* Dhanāśrī incarnée par une *proṣitabhartṛkā*, c'est-à-dire l'héroïne esseulée par son amoureux parti en voyage<sup>104</sup>.

Le *rāga* Megha a un teint bleuté semblable à la fleur de lotus et son visage est beau et radieux comme la lune. Vêtu de jaune, il réside dans les nuages. Souriant gentiment, le jeune Megha est le plus brave parmi les braves. L'oiseau chataka qui ne boit que l'eau de pluie tremble de désir lorsqu'il se trouve entre ses mains. (Dāmodara, *Saṅgīta-Darpaṇa* 2, 76)<sup>105</sup>

Assise au sommet du mont Kailāsa sur un siège de cristal orné de feuilles de lotus, chantant les gloires du seigneur Śiva à l'aide d'un instrument

<sup>102</sup> Le premier traité à classer les *rāga* en genre masculin et féminin serait le *Saṅgītamakaranda* attribué à Nārada. La date est incertaine, selon Martínez (2001, p. 272) et Widdess (1995, p. 14) Nārada serait un contemporain de Śaraṅgadeva. Selon Gangoly (1935, p. 80), le texte aurait été composé entre le VIII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle.

<sup>103</sup> Le premier traité contenant de ces peintures miniatures est le *Rāgamāla* composé par Meṣakaṇṇa en 1509 (Gangoly, 1935, p. 111 ; Martínez, 2001, p. 273).

<sup>104</sup> Certains types de *rāga dhyāna* reprennent le schéma des *nāyaka-nāyikā* basé sur une ancienne tradition littéraire sanskrite provenant des ménestrels itinérants et dont on retrouve les traces dans le *Nāṭyaśāstra*, voir Martínez (2001, p. 288). Selon ce schéma, il y a huit types d'héroïnes, ou maîtresses, que Bharata décrit ainsi : *vāsakasajjikā* (celle qui est parée pour rencontrer son amoureux), *virahokaṇṭhitā* (celle qui est affligée par la séparation et la solitude), *svādhīnabhartṛkā* (celle qui est fière d'avoir son amoureux soumis à ces désirs), *kalahānnabhartṛkā* (celle qui est séparée de son amoureux à la suite d'une querelle), *khaṇḍitā* (celle qui est contrariée et qui réproche son amoureux), *vipralabdā* (celle qui est délaissée par son amoureux), *proṣitabhartṛkā* (celle dont l'amoureux est en exil) et *abhisārikā* (celle qui est aventureuse en amour). (*Nāṭyaśāstra* XXIV, 210-211)

<sup>105</sup> Traduction libre tirée de Kaufmann (1968, pp. 395-397).

céleste, avec son teint doré et ses yeux ovales, telle est Bhairavī, l'épouse de Bhairava, selon les grands poètes. (Dāmodara, *Saṅgīta-Darpaṇa* 2, 52)<sup>106</sup>

Dhanāśri, la poitrine trempée par les pleurs a une larme accrochée à son visage opalin ; peinée par la séparation, cette femme charmante au teint semblable à celui de l'herbe *dūrvā*<sup>107</sup> peint tristement le portrait de son amoureux. (Dāmodara, *Saṅgīta-Darpaṇa* 2, 104)<sup>108</sup>

Selon Martínez (2001, p. 301), les *rāga dhyāna* et les *rāgamala* auraient été, parallèlement à la transmission orale, le principal moyen de transmission des aspects esthétiques des *rāga* du XVe au XIXe siècle. En ce sens, nous pourrions affirmer qu'ils ont contribué à forger le modèle abstrait des *rāga*. Cependant, il faut savoir que les travaux de Bhātkhaṇḍe ne contiennent aucune référence systématique à la forme imagée des *rāga* ou aux différents éléments extra musicaux qui leur étaient associés dans les traités antérieurs. (Martínez, 2001, p. 303) En fait, selon Bhātkhaṇḍe et la majorité des musicologues du XXe siècle, l'expression esthétique des *rāga* dépend de principes musicaux intrinsèques aux caractéristiques mélodiques propres à chaque *rāga*.

Par exemple, Bhātkhaṇḍe affirme que les *rāga* ayant un *komala re* et un *komala dha*, comme Bhairava, expriment les *rasa śānta* (le Paisible) et *karuṇa* (le Pathétique) ; les *rāga* ayant *Re, Ga* et *Dha*, comme Khamāja, expriment le *śringāra rasa* (l'Amoureux) ; et les *rāga* ayant un *komala ga* et un *komala ni*, comme Bhīmpalāsī, expriment le *vīra rasa* (l'Héroïque). (Martínez, 2001, p. 306) Pour Omkarnāth Ṭhākur, *khyāliya*, musicologue et disciple de Vishnu Digambar Paluskar<sup>109</sup>, le sens esthétique d'un *rāga*

<sup>106</sup> Traduction libre tirée Martínez (2001, p. 284).

<sup>107</sup> Herbe utilisée pour certains rituels hindous, spécialement dans les *pūjā* dédiés au dieu Gaṇeśa.

<sup>108</sup> Traduction libre tirée de Martínez (2001, p. 292).

<sup>109</sup> Contemporain de V. N. Bhātkhaṇḍe, Vishnu Digambar Paluskar (1872-1931) était musicien, musicologue et fondateur des premières écoles publiques consacrées à la musique *hindustānī*.

ne dépend pas seulement des *svara*, mais aussi du tempo (*laya*), de l'octave (*saptaka*) et du tétracorde (*āṅga*) dans lequel la mélodie se développe, des ornements utilisés et de la structure générale de la composition et ce tant dans la musique vocale que dans la musique instrumentale. (Martínez, 2001, p. 303) Selon cette approche, les *rāga* qui se développent principalement dans le *tāra saptaka*, comme Aḍaṇa, expriment les sentiments de la colère, de l'agitation et de l'enthousiasme que traduit le terme hindi *cañcala* ; les *rāga* dont le *vādī svara* est *ma*, comme Mālkaunsa, sont empreints de solennité et de tranquillité, ils sont qualifiés par le terme *gambhīra* et sont censés évoquer le *śānta rasa* (le Paisible) ; les *rāga* ayant un *komala re*, un *komala dha* et *śuddha ma*, comme Jogiyā, expriment le *karuṇa rasa* (le Pathétique) ; tandis que ceux qui ont un *komala re*, un *komala dha* et *tīvra Ma*, comme Śrī, expriment le détachement, la renonciation que traduit le terme *tyāga*. (Martínez, 2001, pp. 303-309 ; Rao, 2000)

Enfin, lorsque l'on consulte les ouvrages de référence contemporains qui décrivent les *rāga* on constate qu'un même *rāga* peut être associé à plusieurs *rasa*<sup>110</sup>. À cet égard, il est possible de supposer avec Bruguière (1994) que « l'homologation du sentiment [*sthāyibhāva*] au *rasa*, entretenue dans la littérature et comprise comme telle par les musiciens ait entériné l'acception courante selon laquelle le *rāga* exprime le *rasa*. » (p. 23)

#### 3.1.4.3 Classification des *rāga*

La personnification des *rāga* a contribué aux divers systèmes de classification qui prévalurent du XIVe au XIXe siècle<sup>111</sup>. Appelés simplement *rāga-rāgiṇī*, ces systèmes

<sup>110</sup> Voir entre autres Ruckert, G., Khan, A.A., & Khan, U.A. (1998). *The Classical Music of North India: The first years study*: Munshiram Manoharlal Publisher où chaque *rāga* présenté est associé à au moins deux *rasa*.

<sup>111</sup> Pour un aperçu de quelques autres systèmes de classifications mineurs et des parallèles avec ceux de la musique *karnāṭika*, voir Gangoly (1935, p. 92-95) et Martínez (2001, pp. 272-278)

regroupaient généralement les *rāga* en six grandes familles comprenant chacune un *rāga* masculin accompagné de ses cinq ou six épouses (*rāgiṇī*) ; certains systèmes incluait également quelques progénitures (*rāga putrā*). La catégorisation de ces systèmes n'était pas basée sur des principes musicaux, ce qui explique probablement pourquoi le classement varie considérablement d'un traité à l'autre. (Jairazbhoy, 2011, p. 91) Peut-être en raison de leur nature aléatoire, les systèmes *rāga-rāgiṇī* ont donc cessé d'être utilisés dès le début du XIXe siècle (Bor et *al.*, 2002, p. 3 ; Kaufmann, 1965, p. 283) pour être remplacés par un autre système de classification introduit par Mohammed Rezza et consolidés par Bhātkhaṇḍe quelques décennies plus tard, le système des *ṭhāṭa*.

Dans sa détermination à classer les *rāga* du répertoire de la musique *hindustānī*, Bhātkhaṇḍe s'est inspiré du travail de Mohammed Rezza et du système des soixante-douze *melakartā* (gammes de bases) de la musique du sud (*karnāṭika*) pour regrouper l'ensemble des *rāga* alors en circulation sous dix *ṭhāṭa* (« liste », « rang »). Chacun de ces *ṭhāṭa* se présente sous la forme d'une gamme générique commune à un certain nombre de *rāga*. Chaque gamme est formée de sept *svara* organisés dans une structure ascendante directe et porte le nom d'un *rāga* majeur de la musique *hindustānī*. Toutefois, contrairement aux *rāga* qui leur donnent leurs noms, les dix *ṭhāṭa* ne sont pas des entités mélodiques « vivantes », mais des gammes « impersonnelles » dépourvues du pouvoir d'évoquer une émotion esthétique. (Sobhana, 1989, p. 143) La méthode de classification en *ṭhāṭa* consiste essentiellement à regrouper les *rāga* sur la base de leur gamme, sans considérer les particularités mélodiques de chacun. De la sorte, il serait possible selon Bhātkhaṇḍe de classer pratiquement tous les *rāga* de la musique *hindustānī* sous l'un ou l'autre de ces dix *ṭhāṭa* :

Les dix *ṭhāṭa* de la musique *hindustānī*

The figure displays ten Hindustani *ṭhāṭas* in a 2-line format. Each *ṭhāṭa* is represented by a musical staff with notes and a sequence of svara symbols below it. The symbols are: S (Shadj), R (Rishabh), G (Gandhar), M (Madhyam), P (Pancham), D (Dahar), N (Nishad), Ś (Shuddha Nishad), r (Rishabh), g (Gandhar), m (Madhyam), d (Dahar), n (Nishad), and ś (Shuddha Nishad).

<i>ṭhāṭa</i>	Svara Sequence
Kalyāṇa	S R G M P D N Ś
Mārava	S r G M P D N Ś
Bilāvāla	S R G m P D N Ś
Kāfi	S R g m P D n Ś
Khamājā	S R G m P D n Ś
Āsāvārī	S R g m P d n Ś
Bhairava	S r G m P d N Ś
Bhairavī	S r g m P d n Ś
Pūrvī	S r G M P d N Ś
Toḍī	S r g M P d N Ś

**Figure 3.11** Les dix *ṭhāṭa* de la musique *hindustānī* selon Bhātkhaṇḍe.

Bien qu'il soit aujourd'hui généralement accepté, ce système présente tout de même certains problèmes soulevés par plusieurs musicologues incluant Bhātkhaṇḍe lui-même. Sans entrer dans les détails, soulignons, par exemple, qu'il s'avère difficile de classer les *rāga* pentatoniques (*auḍuva*) et hexatonique (*śāḍava*) étant donné que ceux-ci peuvent techniquement se retrouver dans plus d'un *ṭhāṭa*. Le *rāga* Bhūpālī par exemple (*Sa Re Ga Pa Dha*) pourrait être classé dans les trois premiers *ṭhāṭa*<sup>112</sup>. D'autre part, les *rāga* possédant les deux formes du même *svara*, comme Brindavani Saranga qui comprend un *śuddha Ni* en *āroha* et un *komala ni* en *avaroha* (*Sa Re ma Pa Ni Śa/Śa ni Pa ma Re sa*), se retrouvent eux aussi marginalisés par ce système.

<sup>112</sup> Bhātkhaṇḍe le classe sous *kalyāṇa* en laissant entendre que les *svara* manquants seraient *tivra Ma* et *śuddha Ni*.

Bref, le système des *ṭhāṭa* de Bhātkhaṇḍe n'est pas sans défaut, mais il a le mérite de regrouper un grand nombre de *rāga* en seulement dix familles en s'appuyant sur des critères strictement musicaux. Par ailleurs, ce système s'inscrit dans un système cohérent qui associe les *ṭhāṭa* aux *rāsa* et aux heures propices à l'interprétation des *rāga*.

La convention qui dicte les heures de performance pour un *rāga* a été décrite pour la première fois dans le *Saṅgītamakaranda*.<sup>113</sup> (Gangoly, 1935, p. 80 ; Kaufmann, 1965, p. 276) Selon Martínez (2001, p. 271), elle pourrait être reliée aux règles d'interprétations du *Nāṭyaśāstra* qui désignaient les types de *dhruvā* à utiliser selon le déroulement du drame ; scène de jour, de nuit, de combat, etc.

Les *naiṣkrāmikī dhruvā* peuvent être utilisés pour toutes scènes générales se déroulant de jour ou de nuit. Les *saumyā dhruvā* doivent être utilisés pour les scènes se déroulant en avant-midi, les *ḍīptā dhruvā* doivent être utilisés lorsque la lune est présente, les *karuṇa dhruvā* doivent être utilisés pour les scènes se déroulant en avant-midi, les *prāveśikī dhruvā* sont associés aux déplacements tandis que les *ākṣepikī dhruvā* sont associés aux scènes stationnaires. (Bharata, *NS XXXII*, 423-424)<sup>114</sup>

Bhātkhaṇḍe présente sa propre thèse concernant les heures associées à la performance des *rāga* lors de la quatrième *All India Music Conference* à Lucknow en 1925. Pour défendre son système, il répartit les *rāga* en deux groupes selon la position de leur *vādī* : « From this you will see, that the proper location of the *vādī* note will enable you to determine whether a particular *rāga* is to be sung between mid-day and mid-night, or between mid-night and mid-day. » (Tel que cité par Gangoly, 1935, p. 90) Selon lui, les *rāga* ayant leur *vādī* situé dans le premier tétracorde (*pūrvāṅga*) sont interprétés

---

<sup>113</sup> Voir supra, note 102.

<sup>114</sup> Voir Bharata (2003, p. 475).

entre minuit et midi et ceux qui ont leur *vādī* dans le deuxième tétracorde (*uttarāṅga*) sont interprétés entre midi et minuit.

Pour préciser à quelle heure du jour ou de la nuit chaque *rāga* doit être associé, Bhātkhaṇḍe divise les *rāga* en trois groupes sur la base de leurs *svara*. Le premier groupe comprend les *rāga* ayant les *svara Re, Ga et Dha* ; il regroupe donc les trois premiers *ṭhāṭa*, Kalyāṇa, Bilāvala et Khamāja. Le deuxième groupe comprend les *rāga* qui possèdent les *svara re, Ga et Ni* ; il regroupe les *ṭhāṭa* Bhairava, Pūrvi et Māravā. Le troisième groupe comprend les *rāga* qui possèdent les *svara ga et ni* ; il regroupe les *ṭhāṭa* Kāfī, Āsāvarī, Bhairavī et Toḍī<sup>115</sup>. Selon les observations de Bhātkhaṇḍe, les *rāga* du premier groupe sont traditionnellement interprétés pendant les heures qui suivent le lever du soleil (pour les *pūrvāṅga rāga*) et pendant celles qui suivent le coucher du soleil (pour les *uttarāṅga rāga*). Les *rāga* du deuxième groupe sont associés aux heures cruciales de la jonction du jour et de la nuit, c'est-à-dire les heures correspondant au lever et au coucher du soleil. Ces *rāga* sont ainsi qualifiés par le terme *sandhiprakāśa* (littéralement, « rencontre de la lumière »). Quant aux *rāga* du troisième groupe, ils sont traditionnellement interprétés avant le lever du jour pour les *pūrvāṅga rāga*) et avant la tombée de la nuit (pour les *uttarāṅga rāga*).

Grâce à ce système d'association qui relève de la convention bien plus que de la théorie dans la mesure où il repose sur les choix arbitraires d'un musicologue, il suffit de connaître le *vādī* d'un *rāga* pour déterminer s'il doit être interprété entre minuit et midi ou entre midi et minuit ; et une simple analyse des *svara* du *rāga* permet de délimiter la période du jour ou de la nuit propice à son interprétation. Bhātkhaṇḍe ne donne pas d'heures précises pour chacune des périodes, celles présentées ici sont basées sur les heures du lever et du coucher du soleil mentionnées par Gangoly (1935, p. 91).

---

<sup>115</sup> Techniquement, Toḍī ne fait pas partie de ce troisième groupe puisque ce *ṭhāṭa* possède un *śuddha ni*. Néanmoins, Bhātkhaṇḍe l'inclut dans ce groupe. Voir Jairazbhoy (2011, p. 62).

Tableau 3.13 Système de classification des *rāga* selon Bhātkhaṇḍe

Groupes	Svara	Période propice à la performance		Ṭhāṭa	Rasa
		Minuit à midi <i>pūrvāṅga rāga</i>	Midi à minuit <i>uttarāṅga rāga</i>		
1	<i>Re, Ga, Dha</i>	Après le lever du soleil (7 h à 12 h)	Après le coucher du soleil (19 h à 0 h)	Kalyāṇa, Bilāvala, Khamāja	<i>śringāra</i>
2	<i>re, Ga, Ni</i>	<i>Sandhiprakāśa rāga</i>		Bhairava, Pūrvi, Māravā	<i>Śānta, karuṇa</i>
		(4 h à 7 h)	(16 h à 19 h)		
3	<i>ga, ni</i>	Avant le lever du soleil (0 h à 4 h)	Avant le coucher du soleil (12 h à 16 h)	Kāfī, Āsāvarī, Bhairavī, (Toḍī)	<i>vīra</i>

### 3.1.5 Perspective pédagogique

Les éléments conceptuels des *rāga* sont présentés dans un ensemble de textes musicologiques, mais la musique elle-même est traditionnellement transmise oralement dans une relation de maître à disciple nommée *guru-śiṣya paramparā*. Cette structure relationnelle puissante assure la pérennité d'un savoir traditionnel qui se développe dans et par une pratique technique appelée *riyāza*.

#### 3.1.5.1 *Guru-śiṣya paramparā*

Selon certains auteurs (Grimes, 1989; Raina, 2002), le terme *guru* serait un composite de deux racines sanskrites *gu* et *ru* : « [...] Gu, meaning darkness or ignorance, and Ru, meaning light, complete annihilation. Hence, guru means one who can lead us from

darkness to light; from untruth to Truth; and from death to Immortality. » (Raina, 2002, p. 169) Cette définition a le mérite d'être poétique et d'illustrer le rôle et l'importance du *guru* dans la tradition indienne, cependant elle est étymologiquement inexacte et, à la limite, farfelue. La racine sanskrite *gu* est un *in fine composite*, c'est-à-dire qu'elle ne s'emploie que comme dernier membre d'un composite. (Stchoupak, 1987, p. 229) Il est donc impossible qu'elle soit la source du terme *guru*. Quand à la racine *ru*, elle signifie « hurler », « crier », « faire du bruit ». (*Ibid*, p. 606) Donc, rien à voir avec la lumière ou la sortie des ténèbres.

En vérité, l'adjectif *guru* signifie « lourd », « grave », « important » ; en tant que nom neutre il se traduit par « pesanteur », « importance », « gravité », « dignité » ; et comme nom masculin il désigne « une personne vénérée », « un professeur », « un maître ». (*Ibid*, 1987, p. 231) Le *guru* est donc une personne ayant du poids, de l'importance dans son domaine d'expertise. Il est reconnu par ses pairs comme quelqu'un qui 1) détient un savoir lui ayant été transmis oralement par un *guru*, 2) a intégré ce savoir dans son quotidien et 3) a la capacité de transmettre ce savoir de façon à ce que d'autres l'intègrent et deviennent *guru* à leur tour. (Raina, 2002, p. 181)

Le terme *śiṣya* est un dérivé de l'adjectif verbal *śiṣṭa* « ordonné, commandé, élevé » qui provient de la racine verbale *śās* signifiant « punir », « châtier », « tenir en son pouvoir », « instruire ». (Stchoupak, 1987, p. 731) Le *śiṣya* est donc celui qui doit être instruit, discipliné et, parfois, puni. Tout comme le *guru*, il doit répondre de certaines qualifications : 1) être capable de raisonner, 2) montrer un intérêt pour l'art qu'il souhaite apprendre et pour son *guru* et 3) être discipliné. De plus, le disciple doit faire preuve d'une confiance à toute épreuve envers son maître afin de pouvoir « s'abandonner » aux mains de celui-ci et bénéficier pleinement du savoir transmis. (Raina, 2002, p. 181)

La relation qui lie les deux parties dans un continuum ininterrompu se nomme *paramparā* : « succession », « continuation », « tradition ». (Stchoupak, 1987, p. 405)

Malgré le fait que les universités indiennes proposent aujourd'hui des syllabus de musique classique, la relation *guru-śiṣya paramparā* conserve un statut unique qui donne une reconnaissance toute particulière au savoir ainsi transmis. Le mode de transmission se fait essentiellement par imitation. Le *śiṣya* tente de reproduire le plus fidèlement possible les éléments musicaux présentés par le *guru*. Il s'agit d'un processus mimétique permettant l'acquisition d'un savoir performatif qui transcende la simple reproduction. En effet, comme le souligne Christoph Wulf, la mimésis n'est pas réduite à une notion de l'esthétique servant à désigner l'imitation de la nature, il s'agit d'« un concept anthropologique désignant la faculté fortement développée chez l'homme à imiter. » (2007, p. 76)

Quant à l'adjectif mimétique, il ne sert pas à qualifier des processus de pure reproduction, mais il caractérise des actions qui sont réalisées en référence à d'autres individus, d'autres situations ou d'autres mondes, mais qui produisent en même temps de la différence. Autrement dit, les processus mimétiques donnent naissance à quelque chose qui n'a jamais existé sous cette forme, ils portent pour la première fois quelque chose à la représentation, ils sont *performatifs*. (*Ibid*)

### 3.1.5.2 Le *riyāza*

Le terme *riyāza* provient du persan où il signifie « études laborieuses », « mortification », « rigueur » et « ascétisme ». (Hayyim, 1974) Il s'agit d'un des concepts les plus choyés de la pratique musicale en Inde étant donné l'importance qu'on lui accorde dans le cheminement du musicien professionnel. En fait, la première question qui se pose généralement lorsque deux musiciens se rencontrent est : comment va ton *riyāza* ? Cette interrogation, qui marque une certaine forme de reconnaissance, est considérée comme un grand compliment lorsqu'elle provient d'un musicien sénior.

De manière succincte, nous pourrions dire que le *riyāza* est l'entraînement quotidien du musicien, sa pratique solitaire entièrement dédiée au perfectionnement de son art. Afin de mieux définir le concept et tout ce qu'il implique, je reprendrai la définition générique présentée par le musicologue Ashok D. Ranade (1999) et en traduirai les

éléments clés : « To do riaz is to honestly follow a systematized and impersonalized body of psycho-physical procedures of self-study intended to help performers acquire skills adequate for giving acceptable and effective presentations for a notional audience. » (p. 17)

« **To do riaz** » : Le *riyāza* est quelque chose qui se fait, il est de l'ordre de la pratique, plus précisément de la technique au sens fort de son étymologie, c'est-à-dire la *techné*. Désignant non seulement le savoir-faire de l'artisan, mais l'art en général, la *techné* est associée à l'épistémè : « Tous deux sont des noms de la connaissance au sens le plus large. Ils désignent le fait de pouvoir se retrouver en quelque chose, de s'y connaître. » (Heidegger, 1958, p. 18) Or, si la technique est source de connaissance, c'est parce qu'elle est un mode du dévoilement : « Elle dévoile ce qui ne se pro-duit pas soi-même et n'est pas encore devant nous » (*Ibid*).

« **Honestly** » : Puisqu'il s'agit d'une activité solitaire menée de manière tout à fait indépendante, il est impossible de se tromper soi-même : le *riyāza* est fait ou il ne l'est pas. Aucune option entre les deux. Les musiciens indiens ont ce dicton : un musicien qui ne fait pas son *riyāza* pendant une journée, il le sait, pendant une semaine, son *guru* le sait, pendant un mois, le public le sait. C'est une activité qui demande discipline.

« **Follow** » : Si le *guru* est l'autorité finale en matière de savoir musical, il est considéré comme souhaitable de « s'abandonner » à l'aspect routinier du *riyāza* dans une foi totale en son efficacité, sa légitimité et sa validité. Aussi, pour qu'un disciple en vienne à émettre des doutes ou à soulever certaines interrogations à propos de tel ou tel aspect de la méthode suivie, il doit d'abord avoir accompli un minimum de *riyāza*. C'est une activité qui exige la confiance.

« **Systematized and impersonalized body of psycho-physical procedures** » : Le *riyāza* est un système, c'est-à-dire « un tout qui repose sur un ensemble de principes », et impersonnel, donc « indépendant de toutes particularités individuelles » (Rey, 1992).

Il s'agit par conséquent d'un processus utilisable par tous, qui engage les aspects psychologiques et physiques de celui qui s'y adonne. De plus, et c'est là un des points majeurs associés au *riyāza*, il implique le développement de pouvoirs, entre autres celui de la concentration. (Neuman, 1990, p. 38 ; Simms, 1994, p. 10)

« ***Self-study*** » : Selon le double sens que propose ce terme, le *riyāza* est 1) une activité d'auto apprentissage et 2) une étude de soi. Ce n'est que dans la solitude du *riyāza* que le musicien peut se permettre de prendre certains risques et se confronter à ses propres limites pour les reconnaître et tenter de les dépasser ; le *riyāza* supervisé est une forme d'enseignement.

« ***Intended to help performers acquire skills*** » : Le *riyāza* est exécuté en vue d'acquérir des habiletés, un savoir-faire, il sous-entend la technique. N'est-ce pas d'ailleurs la définition même de la musique, du latin *musica* emprunté au grec *mousikê* (sous-entendu *tekhne*), « l'art ou la technique des Muses » (Rey, 1992). Aussi, comme nous le rappelle Heidegger, la technique, bien qu'elle soit orientée vers des résultats pratiques, s'inscrit dans le domaine de la création, de la poïétique : « C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la *tekhne* est une production. » (1958, p. 19) Conséquemment, le *riyāza* a le pouvoir de créer, de révéler, de dévoiler.

« ***For giving acceptable and effective presentations for a notional audience*** » : Quand bien même le perfectionnement en vue de l'acquisition d'une technique serait considéré comme un art et une fin en soi (Neuman, 1990, p. 36), l'objectif du *riyāza* ne pourra jamais être égocentrique. La musique est un art de la scène, elle doit être partagée. L'objectif sous-entendu sera donc toujours celui d'offrir au spectateur sensible les conditions idéales pour lui permettre de jouir de l'expérience esthétique proposée par le *rāga*.

En somme, le *riyāza* peut être défini comme une technique éprouvée qui permet au musicien qui l'exerce de manière honnête d'acquérir certains pouvoirs pouvant

favoriser l'excellence dans le travail consistant à dévoiler la saveur esthétique d'une forme musicale.

Parallèlement, un autre terme revient souvent lorsque l'on fait référence au parcours ou à la démarche du musicien : *sādhana*.<sup>116</sup> Ce terme sanskrit provient de la racine *sādh* qui signifie « réaliser », « accomplir », « obtenir ». (Stchoupak, 1987, p. 829). Le suffixe « *na* » ajoute la notion de « moyen, façon, ce qui permet » (*Ibid*). Le *sādhana* est donc le moyen de parvenir à une fin. Il suggère les concepts de démarche, de méthode, de chemin, de processus entrepris avec effort. Le terme possède une connotation religieuse du fait qu'il est souvent utilisé en référence aux différentes démarches sotériologiques de l'hindouisme. De ce point de vue, la pratique artistique qui implique une démarche, un parcours, une méthode souvent exigeante, peut être comprise comme un *sādhana* parmi d'autres permettant de parvenir, sinon au salut, au moins à une meilleure connaissance de soi.

### 3.2 Le sujet et l'expérience selon Abhinavagupta

Encore mal connue en Occident jusqu'à tout récemment<sup>117</sup>, la tradition philosophique non dualiste du Shivaïsme du Cachemire comprend plusieurs écoles<sup>118</sup> ayant pour fond commun la vision proclamée par Vasugupta (IXe siècle) dans les *Śivasūtra* et le

---

<sup>116</sup> En fait, toute la tradition de la musique *karnāṭika* utilise le terme *sādhana* plutôt que *riyāza*. Le sud du pays n'ayant pas été aussi assujéti aux influences culturelles et linguistiques du monde arabe, le terme sanskrit prévaut sur le vocable perse.

<sup>117</sup> Liliane Silburn (1975, 1980, 1990, 1998) a traduit en français les textes fondateurs des différentes écoles de cette tradition philosophique. Son collègue André Padoux (1963, 1987, 1994, 2010) et le philosophe Michel Hulin (1978) ont également contribué grandement à faire connaître les auteurs de cette tradition au lectorat français. Plus récemment, Isabelle Rattier (2011) a publié un ouvrage remarquable sur l'école de la Pratyabhijñā. En anglais, nous sommes particulièrement redevables aux travaux de K.C. Pandey (1963. *Abhinavagupta : an historical and philosophical study* (2d ed.). Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office.), de Mark Dyczkowski (1989, 1992), de David Peter Lawrence (1999) et de David Gordon White (1996).

<sup>118</sup> Pour une présentation des différentes écoles (Kula, Spanda, Krama, Trika et Pratyabhijñā), de leur arrière-plan transgressif et des nuances propres à chacune, voir L. Silburn et Padoux (1998, pp. 13-29).

*Spandakārikā*. Ces deux textes phares de la tradition ont été commentés par plusieurs exégètes dont les plus importants sont Somānanda (Xe siècle), son disciple Uptaladeva et Abhinavagupta (Xe-XIe siècle). Ce dernier joua un rôle majeur dans l'histoire de cette tradition philosophique en synthétisant les doctrines et les pratiques des diverses écoles en un système complet comprenant une théorie de la connaissance, de l'action et de la parole, une cosmologie, une physiologie mystique et une herméneutique du rituel. Nous désignons ce système par son nom usuel de Trika<sup>119</sup>.

La thèse fondamentale du Trika d'Abhinavagupta, inséparable de la Pratyabhijñā, pourrait être résumée ainsi : la conscience<sup>120</sup> est la condition de possibilité de toute expérience ; elle est le Seigneur omnipotent et omniscient qui se révèle à travers ses pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyāśakti*) ; nous sommes « doués » de conscience, donc nous sommes ce Seigneur omnipotent et omniscient.

Siva, Réalité absolue, pure Conscience, se manifeste lui-même par sa propre puissance, sa *śakti*, comme la totalité du cosmos. Illimitée, cette puissance est la Déesse. Active, la divinité est animée par un dynamisme interne, un jaillissement, une effervescence spontanée que traduit notamment le terme *spanda*, « vibration ». Elle est à la fois lumière consciente (*prakāśa*) et, par son aspect d'énergie, prise de conscience d'elle-même (*vimarśa*). Elle est en outre libre, car la liberté absolue (le fait d'être totalement autonome, maître de soi : *svātantrya*) « est la vie même de la Conscience. » Omniprésente, transcendante et immanente à la fois, la Réalité absolue, sans porter atteinte à sa nature propre, à sa pureté et à sa liberté, se limite elle-même pour amener le monde à l'existence et faire apparaître les créatures qui, en essence, ont pour nature la pure Conscience,

---

<sup>119</sup> Le Trika d'Abhinavagupta est en fait une réinterprétation du fonds religieux et des pratiques rituelles ésotériques des écoles Kula et Krama à travers le prisme de la Pratyabhijñā qui se veut plus exotérique. Ce faisant, Abhinavagupta rend les cultes transgressifs de ces écoles du shivaïsme cachemirien accessibles, ou acceptables, à l'élite brahmanique de son époque.

<sup>120</sup> Dans ce texte, le terme « conscience » traduit à la fois *saṃvit* ou *cit* (pure conscience) et *citta* (conscience « limitée » du sujet empirique). L'entreprise philosophique d'Abhinavagupta consiste en fait à montrer la parfaite identité de ces deux « niveaux » de conscience comme fondement du sujet.

mais qui, aveuglées par la nescience (*ajñāna*), l'ignorent. (Silburn et Padoux, 1998, p. 24)

Il peut être déconcertant d'être confronté à un vocabulaire théiste dans un discours philosophique. Cependant, l'utilisation des termes Seigneur, Śiva, Déesse, ne doit pas pour autant nous faire croire qu'il s'agit là d'une pure théologie. Le Seigneur et la Déesse dont il est question ici sont bel et bien des divinités personnelles et objets de dévotion pour les shivaïtes, mais ils sont dans le discours philosophique transposés en concepts universellement reconnaissables de conscience dynamique et de manifestation, et discutés dans le cadre d'une phénoménologie de l'être, d'une théorie de la perception et d'une épistémologie rigoureuse.

Dès lors, bien qu'une telle entreprise ait ses propres limites, il est tout à fait possible d'établir des parallèles entre les thèses d'Abhinavagupta et celles de penseurs occidentaux, en particulier celles d'Husserl et de Maine de Biran. D'ailleurs, comme le souligne Isabelle Ratié, la posture philosophique adoptée par Uptaladeva et Abhinavagupta peut tout à fait être qualifiée de phénoménologique « car ces auteurs définissent<sup>121</sup> leur entreprise comme un simple examen des événements qui affectent la conscience. » (2011, p. 7)

### 3.2.1 Le Soi : une conscience vibratoire

La pensée philosophique d'Abhinavagupta se trouve particulièrement développée dans deux commentaires composés sur l'*Īśvarapratyabhijñākārikā* (*ĪPK*) d'Uptaladeva : l'*Īśvarapratyabhijñā-vimarśinī* (*ĪPV*) et l'*Īśvarapratyabhijñā-vivṛtivimarśinī* (*ĪPVV*). Dans ces textes « qui comptent parmi les œuvres philosophiques les plus remarquables

---

<sup>121</sup> Abhinavagupta écrit : « Ce qui est enseigné dans ce [traité], c'est [comment] atteindre le Sujet réel (*pāramāthikapramātr*) par le seul moyen d'un examen (*amveṣaṇā*) des connaissances [résultant d'actes cognitifs] telles que "le bleu", "le plaisir", etc., qui se manifestent de la manière la plus évidente. » (*ĪPV*, vol. I, p.18, tel que cité par Ratié, 2011, p. 7) Les concepts de « bleu » et de « plaisir » sont fréquemment utilisés dans le discours philosophique indien pour représenter les phénomènes externes (la couleur bleue) et internes (le plaisir) qui affectent la conscience.

de l'Inde » (Padoux, 2010, pp. 108-109), Abhinavagupta et Uptaladeva entrent en discussion avec les grands systèmes philosophiques brahmaniques et avec celui des « logiciens bouddhistes »<sup>122</sup>.

Sans avoir à entrer dans les détails de ce qui caractérise chacun de ces systèmes, il importe tout de même d'avoir à l'esprit que l'ensemble des systèmes philosophiques brahmaniques ont en commun d'affirmer l'existence d'un Soi (*ātman*<sup>123</sup>) : une entité permanente qui permet au sujet de s'appréhender comme soi-même au-delà de la pluralité et de l'impermanence de ses expériences corporelles et mentales. À cet égard, Abhinavagupta et Uptaladeva se rangent du côté des systèmes brahmaniques et se placent en opposition avec celui des philosophes bouddhistes qui, justement, nie l'existence d'une telle entité<sup>124</sup>. Cependant, les philosophes du Shivaïsme du

---

<sup>122</sup> Les six systèmes philosophiques de l'orthodoxie brahmanique sont le Nyāya, le Vaiśeṣika, le Sāṃkhya, le Yoga, la Mīmāṃsā et le Vedānta. Soulignons que cette classification n'était pas en vigueur à l'époque où vivait Abhinavagupta et serait, selon Ratié (2001, p.15), postérieure au XII<sup>e</sup> siècle. Le terme *darśana* (littéralement « vision ») est souvent utilisé pour regrouper ces six systèmes philosophiques. Sur l'utilisation controversée de ce terme (*darśana*) dans l'histoire de la philosophie indienne voir Dasgupta (1997, pp. 68-71) et Gerschheimer (2000). Le terme *āstika* est généralement utilisé pour désigner les systèmes philosophiques qui reconnaissent l'existence d'un Soi ; le terme *nāstika* désigne alors les systèmes qui nient le Soi comme celui des bouddhistes de l'école Vijñānavāda qui représentent ici le principal adversaire philosophique d'Abhinavagupta.

<sup>123</sup> À la suite de Dubois (2006) et Ratié (2011), je choisis d'utiliser le terme « Soi » pour traduire *ātman*. « On doit comprendre *ātman* à la fois comme pronom réfléchi (« soi-même »), et comme substantif (« le Soi »), auquel on met une majuscule pour indiquer son caractère absolu et non objectivable. » (Dubois, 2006, p. 98)

<sup>124</sup> La doctrine bouddhiste du « non-Soi » (*anātman*) affirme qu'il n'y a pas d'entité permanente qui présiderait à l'expérience des sens ; pas de substance que l'on pourrait appeler « une âme ». Selon les philosophes bouddhistes, ce que l'on appelle communément « sujet » et tout ce que l'on associe erronément à la notion de subjectivité se résume à un acte cognitif instantané et auto-manifeste (*svapṛakāsa*) impliquant cinq agrégats (*skandha*) en constant changement : *rūpa* (la forme ou la matière c'est-à-dire les organes des sens et les objets leur correspondants), *vedanā* (les sensations plaisantes, déplaisantes ou neutres en rapport avec les six organes des sens et leurs objets), *saṃjñā* (la perception), *saṃskāra* (constructions psychiques c.-à-d. traces résiduelles des actes passés qui conditionnent et organisent l'agir du sujet) et *vijñāna* (la conscience, nommée selon la condition qui lui donne naissance : conscience visuelle, auditive, olfactive, etc.) Pour plus de détail sur cette doctrine, voir entre autres Boisvert, M. (1995). *The Five Aggregates: Understanding Theravāda Psychology and Soteriology*: WLUP.

Cachemire, contrairement à ceux des systèmes brahmaniques qui considèrent le Soi comme une entité statique<sup>125</sup>, affirment tous sans exception que le fondement du sujet est une conscience libre, dynamique et créatrice. Selon ces penseurs, le Soi est conscience et la conscience est mouvement.

Dans la linge d'Abhinavagupta, les termes désignant cette propriété fondamentale de la conscience sont multiples : *kṣobha* (effervescence), *ghūrṇi* (oscillation), *sphurāṇa* (fulguration, étincellement), *ullāsa* (« briller », « apparaître », « retentir », mais aussi « jouer », « mettre en mouvement » et « être joyeux »), et surtout *spanda* (vibration). Le philosophe shivaïte écrit dans son *Tantrāloka* :

Parce qu'elle est par nature prise de conscience globale [de Soi], la [Conscience] possède comme telle une résonance spontanée (*dhvani*) perpétuellement jaillissante, dite grand Cœur suprême. Cette prise de conscience de Soi [...] est présente au début de la saisie des choses et à la fin. Nos traités la désignent sous le nom de vibration générique (*sāmānyaspanda*) et c'est un essor en soi-même (*svātmanyucchallana*). [Ce *spanda*] est un léger ébranlement [en soi], un étincellement (*sphurāṇa*) ne dépendant de rien. (*Tantrāloka* IV, 181b-184a, tel que cité par Silburn et Padoux, 1998, pp. 242-243)

Ce mouvement présent « au début de la saisie des choses et à la fin » ne pourrait être réduit à une banale sensation de mouvement (*kinesthèse*<sup>126</sup>) puisqu'il s'agit d'un

<sup>125</sup> Pour une discussion concernant la conception du Soi dans chacun de ces systèmes, voir Hulin (1978).

<sup>126</sup> « Les *kinesthèses* [« sensation (*aesthesis*) de mouvement (*kinesis*) »] sont les vécus intérieurement éprouvés des différentes postures et des changements posturaux possibles des organes au sein du système kinesthésique complexe complet d'un sujet percevant. » Berthoz, A., & Andrieu, B. (2011). *Le corps en acte : Centenaire Maurice Merleau Ponty* : Presses Universitaires de Nancy, p.43. La notion de *kinesthèse* a été introduite tardivement dans les écrits d'Husserl pour rendre compte de la part active du sujet, en tant qu'être en mouvement, dans la perception de l'objet. Selon Husserl, les choses du monde se donnent toujours par esquisses (nous ne percevons jamais toutes les faces d'un cube simultanément) ; la motilité des organes de perception (spécialement la vue et le toucher en ce qui concerne les analyses d'Husserl) permettrait au sujet de compléter l'objet de la perception en le révélant sous ses divers aspects. Les *kinesthèses* sont donc les sensations liées à ces mouvements des organes perceptifs qui permettent de constituer le sens des objets pour un sujet percevant. Sur cette notion et sa « réinterprétation » dans le domaine de la recherche en musique, voir Tokay, S. (2017). *Le corps musicien : Une phénoménologie de la motricité musicale* : Liber (Éditions), particulièrement le chapitre I.

mouvement originaire ne pouvant être nié sous peine de nier sa propre existence. Inhérent à toute forme d'expérience du sujet sentant et pensant, le mouvement vibratoire de la conscience se spécialise selon les niveaux auxquels il s'applique sans pourtant porter atteinte à sa nature propre.

*Parāspanda* (*spanda* suprême) représente la source de toutes les formes d'action ; il s'agit de la pulsation initiale de l'énergie de volonté qui « se trouve à l'état pur avant que naissent désir et connaissance. » (Silburn, 1990, p. 5) *Parāparāspanda* (*spanda* intermédiaire) est la vibration subtile associée aux organes de la connaissance<sup>127</sup>. Énergie du souffle, il devient fonction vitale sous forme des cinq souffles (*prāna*<sup>128</sup>) qui envahissent le corps. Il est considéré comme intermédiaire en ce sens qu'en lui s'amorce la dualité apparente du sujet et de l'objet. *Aparāspanda* (*spanda* inférieur) englobe toute la manifestation objective du monde phénoménal ; cet aspect de la vibration représente l'activité limitée du sujet ; « liée par un désir intentionnel, elle cherche sa fin hors d'elle-même, produits des effets qu'elle projette à l'extérieur et s'achève en actions restreintes. » (Silburn, 1990, p. 7)

En tant que puissance vibratoire (*spanda*) et énergie de volonté (*icchā*), la conscience transcende le sujet tout en lui étant totalement immanente. On pourrait dès lors utiliser le vocabulaire de Maine de Biran pour qualifier de *force hyperorganique* la conscience telle que conçue par Abhinavagupta. La *force hyperorganique* désigne chez le philosophe français la puissance originaire « d'une volonté libre qui ne se manifeste qu'à elle-même dans son exercice. » (Tel que cité par Montebello, 2002, p, 292). À propos de cette puissance de volonté non localisable, Maine de Biran écrit :

Il entre dans l'exercice de la volonté appliquée à mouvoir le corps *quelque chose de plus* que dans les fonctions de l'organisme nerveux et cérébral ; et

---

<sup>127</sup> Voir infra, section 3.2.3.

<sup>128</sup> Ces souffles sont *prāna*, le souffle expiré ; *apāna*, le souffle inspiré ; *samāna*, le souffle égal ; *udāna*, le souffle vertical et *vyāna*, le souffle omniprésent.

ce *quelque chose de plus*, sous quelque titre qu'on l'exprime, devra être considéré comme la part nécessaire d'une force hyperorganique, laquelle sera au cerveau et aux nerfs (quant à l'initiative et à la priorité d'action) ce que ces organes *sensitifs* et *moteurs* sont aux muscles *contractiles* et *mobiles*. (Tel que cité par Montebello, 2002, p. 292)

Il y a bien entendu certaines nuances qui distinguent la notion de conscience chez ces deux penseurs<sup>129</sup>, toutefois cela ne change rien au fait que le terme de *force hyperorganique* me semble particulièrement bien choisi puisque la conscience telle que conçue par les shivaïtes est effectivement *hyper-organique* dans le sens où elle transcende les organes du sujet empirique (le préfix « hyper » ayant ici le sens de « au-dessus ») ; mais elle est aussi *hyper-organique* dans le sens où elle est le fondement immanent et suprême du sujet connaissant et agissant (l'adverbe « hyper » possède ici le sens de « fortement », « profondément », « suprêmement »). Enfin, comme nous allons maintenant le voir, la conscience comme *force hyperorganique* pleine de l'énergie de volonté (*icchā*) possède également les pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyaśakti*) qui sont souvent erronément associés aux organes du sujet empirique<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Selon Maine de Biran, le fait qui précède et fonde toute forme d'expérience du sujet sentant et pensant est la conscience se donnant dans le sentiment intime de l'effort. L'effort garant de la révélation du sujet à lui-même consiste chez Biran en un « mode relatif » qui s'exprime par l'exercice *et* la saisie immédiate « d'une force hyperorganique appliquée à une résistance vivante organique [le corps propre] ». (Maine de Biran, 2005, pp. 213-214) De la relation causale entre ces deux termes distincts, mais non séparés que sont la *force hyperorganique* et le corps propre « surgit le *sentiment personnel d'exister*. » (Montebello, 2002, p. 289). À travers cette expérience de la *force hyperorganique* révélée dans l'effort, le sujet scelle sa présence à lui-même en s'apercevant comme un « je peux » fondamental : « Cette *force hyperorganique* comme *hypersensible* ne m'étant donnée que dans le sentiment intime et radical qui accompagne son exercice dans l'effort actuel que *je* crée et dans le mouvement phénoménal qui y est lié, je ne saurais l'*imaginer* comme la *localiser* dans aucune partie de mon organisation matérielle sans en dénaturer l'idée propre. (Maine de Biran, 2005, p. 165)

<sup>130</sup> Voir infra, section 3.2.3.

### 3.2.2 Épistémologie du Shivaïsme du Cachemire

#### 3.2.2.1 La manifestation (*prakāśa*)

Pour les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, être c'est apparaître : les objets du monde existent parce qu'ils apparaissent dans la lumière de la conscience (*prakāśa*). Faire l'expérience d'un objet, que ce soit dans l'imagination<sup>131</sup>, dans la perception<sup>132</sup> ou dans le souvenir<sup>133</sup>, c'est d'abord le faire apparaître, c'est-à-dire en faire un phénomène (*ābhāsa*) pour la conscience. Étant donné que le pouvoir de faire apparaître (*ābhāsana*) ou de mettre en lumière (*prakāśana*) les objets du monde appartient à la conscience et non à l'objet lui-même, nos penseurs considèrent que tout ce qui existe existe par, pour et dans la conscience.

Sous ce rapport, la posture philosophique d'Abhinavagupta se présente sans contredit comme un idéalisme<sup>134</sup>. Cependant, à la différence d'autres formes d'idéalisme, comme celui du Vedānta par exemple<sup>135</sup>, celle d'Abhinavagupta ne nie pas la réalité du monde phénoménal : ce penseur ne considère pas les objets du monde comme de pures illusions (*māyā*), mais comme des manifestations (*ābhāsa*) de la conscience. En tant que manifestations, les objets existent réellement, leur réalité ne peut être niée

---

<sup>131</sup> Voir infra, section 4.1.2.

<sup>132</sup> Voir infra, section 4.1.4.

<sup>133</sup> Voir infra, section 4.2.3.

<sup>134</sup> Pour une discussion de la posture à la fois idéaliste et le réaliste du Shivaïsme du Cachemire, voir Dyczkowski (1989, pp. 46-57).

<sup>135</sup> La thèse centrale du Vedānta, que l'on me pardonne cette simplification à outrance, se résume ainsi : seule l'unité ou la non-dualité est réelle, la dualité propre aux expériences du monde phénoménal relève de la nescience (*avidyā*). Selon les tenants de ce système philosophique, la conscience absolue, une et indifférenciée (le *brahman*) est pure connaissance. Toujours parfaitement identique à elle-même, cette conscience n'entretient aucune relation avec la diversité des objets du monde phénoménal ; elle n'agit pas. Face à cette thèse, les penseurs du Shivaïsme du Cachemire proposent l'idée d'une conscience libre, dynamique et créatrice qui contient en elle la dualité. Pour une discussion concernant les nuances entre ces deux écoles philosophiques, voir Hulin (1978).

puisqu'ils *apparaissent réellement* à la conscience. Toutefois, selon ce penseur, les objets du monde phénoménal n'ont aucune réalité à *l'extérieur* de la conscience. Abhinavagupta refuse d'accorder aux objets du monde phénoménal un mode d'être indépendant de la conscience, puisque pour pouvoir attester de l'existence d'un objet indépendamment de la conscience manifestante, il faudrait pouvoir connaître cet objet sans en avoir conscience, ce qui est tout à fait inadmissible pour un philosophe shivaïte.

### 3.2.2.2 La cognition (*jñāna*)

Pour qu'un objet soit connu, dans la perception, l'imagination ou le souvenir, il ne suffit pas qu'il apparaisse dans la lumière de la conscience (*prakāśa*), il faut en outre qu'il soit « saisi » comme phénomène par la conscience qui le manifeste. L'acte de connaissance par lequel la conscience se saisit de l'objet qu'elle manifeste est ce que les philosophes indiens nomment *jñāna* (cognition).

Dans l'épistémologie bouddhiste qu'Abhinavagupta et Uptaladeva utilisent à bon escient, *jñāna* désigne plus spécifiquement cette expérience fugitive dans laquelle se trouvent fusionnés « l'acte de manifestation [...], le fait d'être manifeste qui en résulte pour l'objet manifesté [et] le "moyen de connaissance" (*pramāṇa*) grâce auquel l'action de connaître à lieu. » (Ratié, 2011, pp. 36-37)

Selon les épistémologues bouddhistes, toute cognition est instantanée (*kṣaṇika*) et auto-manifeste (*svaparakāśa*) : instantanée en ce sens qu'elle ne dure qu'un instant, apparaissant et disparaissant instantanément, l'une après l'autre dans un flot ininterrompu de cognitions, et auto-manifeste (*svaparakāśa*) en ce sens que chaque cognition se manifeste elle-même, par elle-même sans dépendre d'une entité consciente permanente. Dès lors, pour rendre compte du fait que connaître un objet c'est aussi immanquablement faire la connaissance de soi comme conscience de cet objet, sans quoi nous ne pourrions savoir que nous connaissons, les épistémologues bouddhistes affirment que toute cognition possède par nature une double manifestation : une manifestation d'objet (*viśayābhāsa*) et une manifestation de soi (*svābhāsa*). Autrement

dit, chaque cognition se manifeste elle-même en manifestant son objet. De cette façon, les bouddhistes parviennent à expliquer le fait que « toute cognition est simultanément conscience d'objet et conscience de soi (*svasaṃvitti*, *svasaṃvedana*, *ātmasvasaṃvedana*). » (Ratié, 2011, p. 43)

Or, cette conscience de soi se réalisant dans la cognition est, selon les bouddhistes, la cause de la croyance erronée en un Soi permanent (*ātman*). Si toute cognition implique effectivement une conscience de soi (*svasaṃvedana*), le soi de la cognition, nous disent les bouddhistes, s'évapore aussitôt qu'il apparaît ; il disparaît dans l'instant même de la cognition pour faire place au soi d'une autre cognition qui lui fait place au soi d'une autre cognition et ainsi de suite. En d'autres termes, la conscience de soi de la cognition n'est pas la conscience *du Soi*. Ainsi, croire en la présence d'une identité permanente factice, alors qu'il n'y a en réalité qu'une série de cognitions instantanées, représente pour les bouddhistes la source même de toutes les souffrances.

Abhinavagupta et Uptaladeva approuvent la conception bouddhique de la cognition. En fait, elle représente selon eux un argument infaillible en faveur de la thèse de l'existence du Soi. En reprenant les armes conceptuelles de leurs adversaires philosophiques, ces penseurs montrent que la cognition telle que définie par les épistémologues bouddhistes, bien qu'elle soit juste en soi, ne permet pas de rendre compte de la réalité des expériences quotidiennes, comme celle de lire par exemple. Car, selon eux, toute expérience implique nécessairement un processus de synthèse qui ne peut être expliqué sans la présence d'une entité permanente, un Soi possesseur des cognitions et du pouvoir de les lier.

Si l'on acceptait [la thèse bouddhique] (*evam*), l'existence mondaine, qui naît de la synthèse (*anusaṃdhāna*) de cognitions différentes les unes des autres et sans aucune connaissance mutuelle, devrait périr... S'il n'existait pas un Grand Seigneur [*maheśvaraḥ*] créant intérieurement les innombrables formes de l'univers, consistant en une conscience (*cit*), et possédant les pouvoirs (*śakti*) de connaissance (*jñāna*), de mémoire (*smṛti*)

et d'exclusion (*apohana*). (Uptaladeva, *ĪPKI*, 3, 6-7, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 143,169)<sup>136</sup>

Selon Abhinavagupta et Uptaladeva, toutes les expériences conscientes supposent un acte de synthèse par lequel le sujet relie ensemble diverses cognitions. Sans cette synthèse, une tâche aussi simple que celle de lire cette phrase serait impossible puisque la cognition de la phrase implique que nous puissions lier ensemble les mots qui viennent d'être lus et les rattacher aux sens que nous avons appris à leur donner. Or, puisque les cognitions sont par nature instantanées (*kṣaṇika*) et auto-manifestes (*svapprakāśa*), comme l'affirment très justement les épistémologues bouddhistes, celles-ci ne peuvent se prendre elles-mêmes pour objet, elles ne peuvent donc être tenues responsables de l'activité de synthèse (*anusamdhāna*) qui se trouve pourtant au cœur de toute expérience. Il nous faut donc, selon les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, admettre la présence d'une entité consciente qui perdure au-delà du flot des cognitions et qui a le pouvoir de les synthétiser. Cette entité que ces philosophes trouvent au cœur de toute expérience, c'est le Soi, la conscience libre et vibrante, la *force hyperorganique* à la fois immanente et transcendante qui lie la pluralité des cognitions comme un fil lie les perles d'un collier.

---

<sup>136</sup> Abhinavagupta commente ainsi la stance d'Uptaladeva : « Les cognitions sont certes « différentes les unes des autres » : [autrement dit], l'une est la cognition qu'est l'expérience, une autre est la cognition actuelle qu'on appelle « conceptuelle », une autre encore est la cognition appelée « souvenir ». Or ces [cognitions] dont la nature consiste seulement en la manifestation de leur propre objet sont pour ainsi dire inconscientes, aveugles, sourdes et muettes en ce qui concerne l'objet des autres [cognitions], et leur nature ne [leur permet pas] de s'éclairer mutuellement. Ainsi, la synthèse (*anusamdhāna*), qui consiste en l'unification (*ekībhāva*) [des cognitions], ne peut provenir ni de la nature [de chaque cognition], ni de l'objet ; et il n'y a pas de relation mutuelle d'objet perçu à sujet percevant entre les [cognitions] ; et comme il ne peut y avoir une quatrième cause qui serait une relation [entre ces cognitions] susceptible de produire [leur] synthèse, toutes les activités mondaines devraient être anéanties. » (*ĪPV*, vol.I, p.105-106, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 167-168)

3.2.2.3 L'aperception immédiate (*vimarśa*) et la reconnaissance (*pratyabhijñā*) du Soi

À la thèse du « non-Soi » (*anātman*) formulée par le camp bouddhiste, thèse qui repose essentiellement sur l'argument de la non-perception du Soi — le Soi n'existe pas puisqu'il n'est pas perçu —, Abhinavagupta et Uptaladeva opposent donc l'argument de la synthèse cognitive : au cœur de toute expérience mondaine, *incluant celle qui consiste à nier l'existence du Soi*, se trouve une activité de synthèse qui ne peut être expliquée sans la présence d'une conscience omniprésente et libre (*svātantriya*) à l'égard des cognitions qu'elle unifie.

Or, si la conscience est capable de cette synthèse cognitive, affirment nos penseurs, c'est précisément parce qu'elle n'est pas seulement pouvoir de manifestation (*prakāśa*), mais aussi « ressaisissement infini » (Hulin, 1978), « prise de conscience » (Silburn et Padoux, 1998), « prise de conscience active » (Padoux, 1963) ; expressions traduisant le terme *vimarśa*<sup>137</sup> qui désigne le pouvoir qu'a la conscience de se ressaisir elle-même à tout moment. Cette saisie de la conscience par elle-même présente en toute expérience ne doit pas être comprise comme une opération réflexive de la conscience sur elle-même, mais comme un savoir immédiat, une saisie immédiate et spontanée de soi : comme la lumière s'éclaire elle-même en illuminant son objet, la conscience auto-lumineuse (*svaparakāśa*) se saisit elle-même continuellement dans une *prise* de conscience de soi immédiate.

À cet égard, Abhinavagupta et Uptaladeva sont tout à fait d'accord avec les bouddhistes : le Soi ne peut être un objet pour une perception. En fait, le Soi ne pourrait être perçu, car il est lui-même ce qui perçoit, ce qui connaît, ce qui agit à travers les organes de la connaissance et de l'action du sujet empirique. Toutefois, précisément parce qu'il a pour fondement ce Soi tout puissant, cette force *hyperorganique* ayant le

---

<sup>137</sup> Les auteurs anglophones traduisent généralement ce terme par « reflective awareness » (Dyczkowski, 1989).

pouvoir de se ressaisir elle-même de manière immédiate et spontanée, le sujet empirique possède la capacité de saisir les pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyāśakti*) du Soi s'exerçant au cœur de toutes ses expériences mondaines. Ces pouvoirs du Soi ne sont pas saisis sur le mode d'une cognition d'objet, mais dans une prise de conscience immédiate et spontanée (*vimarśa*).

Les verbes « saisir », « ressaisir » et « prise de conscience » ne sont pas éloigné du sens premier de *vimarśa* qui signifie littéralement « toucher », « reconnaître par le toucher », « éprouver », « prendre en considération » (Stchoupak, 1987, p. 670). Cependant, l'expression française « *aperception immédiate* » formulée par Maine de Biran nous permet de désigner plus précisément cette prise de conscience de soi dans laquelle le sujet « se saisit », « s'éprouve » lui-même en tant que pouvoir de connaître et d'agir, de manière immédiate et spontanée : « J'appellerai *aperception* toute impression où le moi peut se reconnaître comme cause productive, en se distinguant de l'effet sensible que son action détermine. » (Maine de Biran, 1859, p. 9) L'*aperception immédiate* (*vimarśa*) désigne donc cette prise de conscience de soi qui fonde la présence du sujet à lui-même ; c'est ce qui lui permet de s'appréhender comme « Je ».

Enfin, la « reconnaissance » du Soi, objectif ultime visé par ces philosophes, ne produit pas la « connaissance » du Soi, elle « ne fait que me donner la pleine conscience que je possède toujours déjà cette connaissance » (Ratié, 2011, p. 30). C'est d'ailleurs pour cette raison que ces penseurs utilisent le terme de *pratyabhijñā* (reconnaissance) et non celui de *jñāna* (cognition) pour nommer notre relation de connaissance vis-à-vis du Soi. La « reconnaissance » du Soi est donc de l'ordre du dévoilement, elle supprime la méconnaissance du Soi. Selon Abhinavagupta et Uptaladeva, ce dévoilement peut se réaliser à travers l'analyse philosophique d'une cognition dans la mesure où cette analyse permet de révéler la présence du Soi dans toutes les expériences du sujet<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> On pense ici à Heidegger pour qui la tâche de la phénoménologie est de faire apparaître l'être, phénomène fondamental qui justement ne se montre pas en raison de l'oubli de l'être. Pour réussir à

Ainsi, la praxis philosophique des shivaïtes du cachemire est transfigurée en une pratique sotériologique pouvant mener à l'éveil, c'est-à-dire à la reconnaissance (*pratyabhijñā*) de soi comme Seigneur (*Īśvara*) : *Īśvarapratyabhijñā*<sup>139</sup>.

#### 3.2.2.4 La conscience, une voix interne (*vāk*)

Abhinavagupta et les philosophes du Shivaïsme du Cachemire s'inspirent de la théorie du langage de Bhartṛhari<sup>140</sup> pour développer l'idée selon laquelle la conscience serait non seulement mouvement, mais aussi parole ou son. Selon Bhartṛhari, l'univers émanerait d'un même principe premier appelé *vāk* (voix, parole). En se déployant progressivement jusque dans l'apparente dualité entre les mots et les choses, ce principe donnerait une dimension sonore et linguistique à toute forme d'activité et assurerait la connexion entre le signifiant et le signifié<sup>141</sup>. Je ne peux ici que résumer

---

« dévoiler » l'être qui se dissimule, Heidegger propose de faire appel à l'herméneutique. Voir Grondin, J. (2003). *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France.

<sup>139</sup> Cet objectif ultime, qui peut être perçu à la fois comme de l'altruisme ou du prosélytisme, est clairement exprimé dans le premier vers de l'*Īśvarapratyabhijñākārikā* (*ĪPK*, I, 1) : « Étant devenu de quelque manière le serviteur du Grand Seigneur *et parce que je désire aider le genre humain* [c'est moi qui souligne], j'établis et rends possible la reconnaissance de soi comme étant le Seigneur, cause de l'obtention de tous les accomplissements/qui a pour cause la prise de conscience de tous les accomplissements. » J'amalgame ici les traductions française (Dubois, 2006) et anglaise (Lawrence 1999) de ce vers sanskrit. L'expression composée sanskrite qui donne en français la phrase : « la reconnaissance de soi-même comme étant le Seigneur *est* la cause de l'obtention de tous les accomplissements », peut être lu comme un composé déterminatif ; le but de la reconnaissance est ainsi indiqué. Il peut aussi être lu comme un composé possessif qui indique cette fois le moyen : « la reconnaissance de soi-même comme étant le Seigneur *a* pour cause la prise de conscience de tous les accomplissements. » En fait, cette double acception de l'expression n'est pas fortuite, elle est une illustration de la thèse de cette tradition qui affirme l'identité complète entre la fin et les moyens.

<sup>140</sup> Bhartṛhari est l'un des plus éminents philosophes de la grammaire sanskrite. Pour plus d'information sur ce philosophe grammairien du Ve siècle, voir Iyer, K. A. S. (1969). *Bhartṛhari : A study of the vākyapadīya in the light of the ancient commentaries*. Poona : Deccan College Postgraduate and Research Institute.

<sup>141</sup> On pense ici à l'adage célèbre de Gadamer « L'être qui peut être compris est langage. » L'herméneutique de Gadamer présente effectivement des idées qui font écho aux thèses d'Abhinavagupta tant en ce qui a trait au langage comme être et produit de l'acte de compréhension, qu'en ce qui concerne l'expérience de l'art comme expérience fusionnelle où se fondent sujet et objet.

ce qui forme l'un des plus brillants chapitres de la philosophie indienne en présentant sommairement les différentes étapes de la manifestation de la parole<sup>142</sup>.

Selon Abhinavagupta, il y aurait à la source de toute manifestation, *parāvāka* (Parole suprême)<sup>143</sup> : Parole avant toute parole, son primordial non manifesté (*nādānta*). Identique à la pure conscience (*saṃvit*), *parāvāka* contient « non seulement toutes les étapes de la Parole, tous les phonèmes, mais aussi toutes les paroles, les actes et les objets qui apparaîtront pour former l'univers. » (Padoux, 1994, p. 91) Par l'effet de sa propre liberté (*svātantriya*), ce principe sonore primordial fait naître en lui l'esquisse d'un mouvement vers l'expression, un désir de s'épanouir vers l'extérieur. Avec cette initiation de l'expression apparaît la première étape de parole : *paśyanti* (la *Voyante*)<sup>144</sup>. Là s'esquisse le mouvement du son (*nāda*) vers la manifestation, « c'est à ce niveau qu'apparaît dans la Conscience comme un désir de voir et une première vision de ce qui sera manifesté avec l'apparition progressive de l'univers au cours des états suivants de la Parole. » (Padoux, 1994, p. 101) Vient ensuite *madhyamā* (la *Moyenne*), intermédiaire entre la *Voyante*, subtile et encore indifférenciée, et la parole *Étalée*, externe et audible. C'est en elle que se forment les linéaments du langage et de ce que celui-ci exprime. « On décrit parfois ce plan comme celui du langage intérieur. » (Padoux, 2010, p. 172) Énergie de connaissance (*jñānaśakti*), la *Moyenne* est « non seulement la parole qui exprime, mais aussi ce qu'elle exprime, en tant toutefois que cela n'est rien d'autre que parole mentale » (Padoux, 1994, p. 110). Finalement, *vaikharī* (l'*Étalée*) : « c'est l'ensemble des signes expressifs empiriques manifestés et

---

Voir Grondin, J. (2006). La thèse de l'herméneutique sur l'être. *Revue de métaphysique et de morale* (4), 469-481.

<sup>142</sup> Je renvoie le lecteur aux travaux d'André Padoux consacrés à cette question : (Padoux, 1963, 1987, 1994).

<sup>143</sup> Bhartṛhari reconnaît trois étapes à la manifestation de la parole ; les shivaïtes en ajoutent une quatrième, la Parole suprême *parāvāka*, qu'ils associent au Sujet suprême non manifesté (*Śiva*).

<sup>144</sup> C'est à cette étape que débute l'émanation de la Parole dans la théorie de Bhartṛhari.

perceptibles à l'oreille, c'est-à-dire des phonèmes et du langage "grossier". » (Padoux, 1994, p. 115) À cette étape, le souffle respiratoire se lie aux organes de la phonation pour produire les sons vocaux du langage. Bien qu'elle soit une manifestation inférieure de l'énergie phonique du fait qu'elle s'inscrive dans le procès qui consolide la division entre ce qui exprime et ce qui est à exprimer, l'*Étalée* demeure néanmoins identique dans sa nature profonde à la Parole suprême (*parāvāka*) ; elle n'est en fait qu'une condensation de cette énergie sonore première.

André Padoux résume en d'autres termes l'essentiel de cette thèse qui défend l'idée de la conscience comme énergie sonore :

Ce mouvement de manifestation de la Parole, de l'énergie sonore, peut être envisagé [...] comme une extériorisation, une condensation progressive de l'énergie de la Parole conçue essentiellement comme énergie phonique. Celle-ci, énergie de Shiva, vibration sonore primordiale, se condense peu à peu et, passant par une première résonance (*nāda*), devient goutte (*bindu*) d'énergie phonique, se divise et donnera naissance aux matrices des phonèmes (*mātrikā*), puis aux phonèmes eux-mêmes (*varna*) et aux paroles. Ce procès sonore entraînant l'apparition du monde des objets. L'énergie phonique est symbolisée par la *kundalinī*, dans son double aspect, humain et cosmique, liée au « souffle » (*prāna*). (1994, p. 43)

En somme, Abhinavagupta et les philosophes du Shivaïsme du Cachemire affirment que le fondement du sujet connaissant, de l'acte connaissance et de l'objet de connaissance est une conscience sonore en mouvement. Ainsi, contrairement aux systèmes philosophiques dualistes qui tiennent la conscience, le corps et le monde comme des réalités distinctes, ces penseurs « reconnaissent un seul rythme à l'origine qui se propage de niveau en niveau, librement. » (Silburn, 1983, p. 22) Dans cette perspective, le corps du sujet empirique n'est pas une illusion ou un obstacle à la connaissance, il en est le moyen.

### 3.2.3 Le corps et les organes de la *force hyperorganique*

L'ensemble des écoles du Shivaïsme du Cachemire adoptent la théorie du Sāṃkhya qui définit les plans de la manifestation à travers un ensemble de catégories (*tattva*) allant de la pure conscience (*puruṣa*)<sup>145</sup> jusqu'aux éléments grossiers de la matière (*mahābhūta*). Cette catégorisation inclut implicitement les éléments psychiques et physiques du corps humain. En fait, comme le souligne André Padoux, cette catégorisation « rassemble sous le nom de corps la totalité des plans formant la manifestation, ce qui relie sans discontinuité l'être humain incarné au monde et à la divinité. » (2003, p. 173) Dans cette perspective, le corps de chair (*sthūlaśarīra*), constitué des cinq éléments grossiers (*mahābhūta* : l'éther, l'air, l'eau, le feu et la terre), comprend un ensemble d'organes subtils à travers lesquels la conscience connaît et agit. Ces organes, tout comme le corps grossier qui les loge, sont par nature inconscients (*jaḍa*) ; ils sont les « voies » à travers lesquelles la conscience se manifeste en tant que monde de la perception. (Dyczkowski, 1989, p. 138)

(La Réalité) à partir de laquelle il y a déploiement, maintien et résorption de l'ensemble des organes associé à la Roue intériorisée des énergies<sup>146</sup> — ensemble qui, inconscient, se comporte comme s'il était conscient par soi-même — une (telle) Réalité doit être scrutée avec zèle et respect, elle dont l'autonomie est innée et universellement répandue. (Vasugupta, *Spandakārikā* 6-7, tel que cité par Silburn, 1990, p. 77)

---

<sup>145</sup> Dans le système philosophique du Sāṃkhya, la conscience (*puruṣa*) est conçue comme une entité immuable qui n'entretient aucun lien avec la manifestation ou la matière (*prakṛiti*). Les shivaïtes n'admettent pas une telle conception de la conscience, selon eux la conscience est une force dynamique dont dépend toute manifestation. En outre, les shivaïtes reconnaissent les 25 *tattva* du Sāṃkhya auxquels ils ajoutent 11 éléments subtils pour un total de 36 *tattva*. Nous ne présentons ici que les 23 *tattva* qui constituent le corps du sujet empirique.

<sup>146</sup> L'interprétation de l'expression sanskrite traduite ici par « Roue intériorisée de énergies » diffère selon les commentateurs du *Spandakārikā*. Selon Abhinavagupta, il s'agit du corps subtil (*puryaṣṭaka*). Pour les différentes interprétations, voir Dyczkowski (1992, pp. 201-204).

Selon les shivaïtes, les organes subtils du sujet seraient agencés en deux cercles concentriques situés à l'intérieur du corps grossier : un cercle interne comprenant l'intellect (*buddhi*), l'ego (*ahaṃkāra*) et le mental (*manas*) qui forment ensemble l'organe interne (*antaḥkaraṇa*) ; et un cercle externe comprenant les cinq organes de la connaissance (*jñānendriya*), l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat ; et les cinq organes de l'action (*karmendriya*), la parole, la préhension, la mobilité, l'excrétion et la procréation.

### 3.2.3.1 L'organe interne (*antaḥkaraṇa*)

L'intellect (*buddhi*) est le premier organe à apparaître au cours du processus de manifestation à travers lequel le sujet en vient à se connaître lui-même et à connaître les objets du monde. Libre de tout sentiment d'appartenance et de toute construction mentale, le *buddhi* a pour fonction de refléter la lumière de la conscience (*prakāśa*) afin d'éclairer les éléments sensoriels et mentaux provenant des autres organes.

Le second *tattva* est celui de l'ego (*ahaṃkāra*). La fonction de cet organe est l'appropriation de l'expérience : l'ego s'approprie et personnalise l'expérience perceptive et mentale permettant au sujet d'appréhender l'expérience vécue comme étant la sienne, comme étant *sa* propre expérience. Cet organe est donc à la source de l'ignorance métaphysique<sup>147</sup> qui consiste ici à réduire le Soi aux organes internes ou externes : l'ego attribue la lumière manifestante (*prakāśa*) de la conscience à l'intellect (*buddhi*) qui ne fait pourtant que la réfléchir ; et attribue les pouvoirs de connaissance et d'action aux organes de la connaissance (*jñānendriya*) et de l'action (*karmendriya*) qui ne sont pourtant que des instruments inconscients (*jaḍa*) à travers lesquels la conscience connaît et agit. En outre, l'ego est responsable de la manifestation des cinq éléments subtils (*tanmatra* : le son, le tangible, la forme, la saveur et l'odeur) qui

---

<sup>147</sup> Voir Hulin, M. (1994). *Qu'est-ce que l'ignorance métaphysique (dans la pensée hindoue) ?* Paris : Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

s'associent aux cinq organes de la connaissance pour permettre l'expérience perceptive des objets du monde phénoménal constitué des éléments grossiers (*mahābhūta*).

Le troisième organe à apparaître au cours de la manifestation du monde phénoménal est le *manas*. Ce terme généralement traduit par « mental » est cet instrument à travers lequel la conscience construit des représentations mentales à partir des sensations provenant des organes de la connaissance (*jñānendriya*). Toujours en mouvement et plein de l'énergie de volonté (*icchā*), le *manas* n'est pas confiné à une sphère sensorielle particulière : il peut appréhender les sensations sonores, visuelles, olfactives, tactiles et gustatives et les relier ensemble afin de créer une représentation cohérente du monde. Organe de l'attention, il permet à la conscience de sélectionner et d'isoler les sensations pertinentes pour le sujet percevant. C'est à travers cet organe que la conscience peut comparer les sensations provenant des organes de la connaissance avec les traces résiduelles (*samskāra*) issues des expériences passées stockées dans le corps subtil (*puryaṣṭaka*<sup>148</sup>) et, ainsi, leur donner sens. Le *manas* désigne parfois l'ensemble des trois organes internes, il est en ce sens synonyme d'*antaḥkaraṇa*.

En somme, les sensations provenant des organes de la connaissance (*jñānendriya*) sont sélectionnées, synthétisées et différenciées les unes des autres par le mental (*manas*) ; personnalisées par l'ego (*ahaṃkāra*) et présentées dans la lumière réfléchie de l'intellect (*buddhi*) où elles deviennent phénomènes pour la conscience.

### 3.2.3.2 Les organes externes (*indriya*)

Les auteurs francophones et anglophones traduisent généralement le terme *indriya* par « organe » ; les cinq *jñānendriya* et les cinq *karmendriya* sont ainsi traduits par

---

<sup>148</sup> Le *puryaṣṭaka* (octuple forteresse) est le corps subtil (aussi appelé *liṅgaśarīra* ou *sūkṣmaśarīra*) du sujet. Il est formé de la combinaison de l'organe interne (*antaḥkaraṇa*, c'est-à-dire *buddhi*, *ahaṃkāra* et *manas*) et des cinq éléments subtils (*tanmātra*). C'est ce corps qui, selon cette tradition, transmigre d'une incarnation à l'autre et qui survit au corps « grossier » (*sthūlaśarīra*) au moment de la mort.

« organes de la connaissance » et « organes de l'action »<sup>149</sup>. Cependant, il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas ici des organes physiques, visibles (les yeux, le nez, la langue, les oreilles et la peau), car ceux-ci font partie du « corps grossier » (*sthūlaśarīra*) constitué des éléments grossiers (*mahābhūta*). Les *indriya* sont les « instruments » de la connaissance associés aux organes physiques, du moins en ce qui concerne les *jñānendriya* qui correspondent à ce que nous nommons les sens (l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat).

Chacun des organes de la connaissance (*jñānendriya*) est confiné à un siège organique spécifique situé dans le corps grossier d'où il peut saisir le maximum d'information du monde phénoménal. L'*indriya* de l'ouïe (*śrotra*) associé à l'élément subtil du son (*śabda*) est situé dans l'oreille pour capter l'élément grossier de l'éther (*ākāśa*). L'*indriya* du toucher (*tvak*) associé à l'élément subtil du tangible (*sparśa*) est situé dans la peau pour capter l'élément grossier de l'air (*vāyu*). L'*indriya* de la vue (*cakṣus*) associé à l'élément subtil de la forme (*rūpa*) est situé dans les yeux pour capter l'élément grossier du feu (*tejas*). L'*indriya* du goût (*rasanā*) associé à l'élément subtil de la saveur (*rasa*) est situé sur la langue pour capter l'élément grossier de l'eau (*āpas*). L'*indriya* de l'odorat (*ghrāṇa*) associé à l'élément subtil de l'odeur (*gandha*) est situé dans le nez pour capter l'élément grossier de la terre (*pṛthivī*).

Les organes de l'action (*karmendriya*), contrairement à ceux de la connaissance, ne sont pas confinés à un siège organique particulier. Il est vrai que l'*indriya* de la parole (*vāk*) est associé aux organes de la phonation, celui de la préhension (*pāṇi*) à la main, celui de la locomotion (*pāda*) aux pieds, celui l'excrétion (*pāyu*) à l'anus et celui de la

---

<sup>149</sup> Comme le souligne Ratié (2011, pp. 447, note 181), la traduction d'*indriya* par « organe » plutôt que par « faculté » demeure la plus satisfaisante d'abord parce que les *indriya* ne sont pas eux-mêmes des pouvoirs de connaissance, mais aussi parce que les philosophes du Shivaïsme du Cachemire définissent eux-mêmes les *indriya* comme des instruments (*karana*), ce qui correspond parfaitement à l'étymologie latine du terme organe (*organum* : instrument).

reproduction (*upastha*) aux organes sexuels. Cependant, il est aussi vrai qu'un sujet peut prendre un objet avec ses pieds, se déplacer sur le ventre ou parler avec ses mains. Ainsi, bien qu'il n'y ait selon eux qu'un seul mouvement (*spanda*) à l'origine de toute action, les penseurs du Shivaïsme du Cachemire différencient tout de même ce mouvement incarné par ces cinq catégories que sont les *karmendriya*.

En somme, si l'énergie vibratoire (*spanda*) de la conscience est partout présente dans le corps du sujet, les shivaïtes identifient tout de même certains centres vibratoires spécifiques situés le long de l'axe central. Connus d'eux par l'expérience, ces centres sont considérés comme des nœuds ou des roues tournoyantes (*cakra*) à partir desquels l'énergie de la conscience circule dans le corps. Il n'est pas nécessaire d'aborder ici le sujet de la physiologie du yoga tantrique<sup>150</sup> sur lequel nos auteurs demeurent d'ailleurs fort discrets. Il nous suffit pour l'instant d'avoir établi que le sujet a pour fondement une conscience dynamique, une *force hyperorganique* qui est par nature vibration (*spanda*) et Parole (*vāk*) ; que cette *force hyperorganique* possède le pouvoir (*śakti*) de se manifester (*prakāśa*) librement et de se ressaisir (*vimarśa*) elle-même à travers les organes du corps subjectif qu'elle « met en branle » pour produire la totalité des expériences du sujet.

Maintenant que nous avons jeté les bases du système philosophique ayant servi de fondement à la théorisation de l'expérience esthétique d'Abhinavagupta, nous allons pouvoir aborder l'expérience vécue par un sujet musiquant dans sa « rencontre » avec un *rāga*. Nous étudierons d'abord le processus d'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava auprès de Pandit Satish Vyas. La description de ce processus tel que vécu par un sujet musiquant nous mènera à l'interprétation des expériences de l'imagination et de la perception d'une mélodie à la lumière des thèses que nous venons de présenter. Nous étudierons ensuite le processus d'appropriation du *rāga* Ahīra Bhairava tel que vécu

---

<sup>150</sup> Sur ce voir, entre autres Padoux (2003), Silburn (1983) et White (1996).

par un sujet musiquant lors des sessions de *riyāza*. La description de ce processus d'appropriation nous mènera à interpréter les expériences de la remémoration et de la reconnaissance dans la création d'énoncés musicaux improvisés à travers le débat qui oppose les philosophes shivaïtes et les épistémologues bouddhistes sur la question de la mémoire.

## CHAPITRE IV

### DESCRIPTION ET INTERPRÉTATION DE L'EXPÉRIENCE DU SUJET MUSIQUANT

*Ne cherche pas à imiter les maîtres,  
Cherche ce qu'ils cherchaient.*

BASHO

#### 4.1 Processus d'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava auprès de Pandit Satish Vyas

Le mode de transmission du savoir préconisé par Satishji s'inscrit dans l'approche traditionnelle de l'enseignement de la musique *hindustānī* qui mise sur l'imitation comme méthode d'apprentissage. Ainsi, lors des séances de transmission le rôle de Satishji est de montrer l'exemple, sans nécessairement faire appel à l'explication ou à la systématisation, tandis que le mien consiste à reproduire l'exemple du *guru*, sans trop poser de question. Le processus d'apprentissage se déroule donc toujours selon la même formule : Satishji présente un modèle sous forme de démonstration jouée ou chantée et je tente de reproduire le modèle sur mon instrument. Lorsque la reproduction le satisfait (reproduction fidèle), Satishji enchaîne avec une autre phrase musicale ; lorsqu'elle n'est pas telle qu'il le souhaite, il démontre à nouveau, soit en rejouant la phrase, soit en chantant les *svara* (démonstration chantée), soit en combinant les deux approches (démonstration jouée et chantée). Il arrive à l'occasion que Satishji

manifeste son approbation ou sa désapprobation à l'aide d'interjections (hmm, ah, etc.) ou qu'il accompagne les démonstrations d'explications verbales à propos de tel ou tel élément dans la structure de la phrase ou à propos des nuances à observer dans le phrasé.

Dans ces conditions, ma principale stratégie d'apprentissage consiste à écouter : j'écoute les démonstrations jouées et chantées ; j'écoute mes propres reproductions ; j'écoute les signaux d'approbation et ceux de désapprobation de Satishji ; j'écoute ses consignes ainsi que ses conseils. Mes repères sont donc majoritairement auditifs. S'il est vrai que je regarde Satishji, principalement ses *mezrāba*<sup>151</sup> et la façon dont ils frappent, frottent et glissent sur les cordes, les qualités du mouvement propres aux gestes de mon *guru* me sont surtout données par l'écoute, à travers le son.

#### 4.1.1 Introduction au *rāga* Ahīra Bhairava

Ma première « rencontre » avec le *rāga* Ahīra Bhairava a eu lieu le matin du 17 février 2015, à Goa, dans un cottage que j'avais loué pour Satishji pendant quelques jours. J'avais déjà entendu ce *rāga* sur des enregistrements auparavant, entre autres sur l'un de mes tout premiers albums de musique *hindustanī* : *Call of The Valley* (Chaurasia, Kabra, & Sharma, 1995). Par contre, jusqu'à ce jour, je ne l'avais jamais étudié. C'était d'ailleurs la première fois que je me retrouvais devant Satishji sans une expérience préalable du *rāga* à l'étude. Habituellement, je connais au moins la structure ascendante et descendante et les notes clés du *rāga* avant la séance de transmission. La plupart du temps, je connais même déjà quelques compositions dans différents cycles rythmiques apprises avec Somanathji ou en écoutant des enregistrements de différents musiciens<sup>152</sup>. Pour l'intérêt de ce projet de recherche-crédation, je voulais procéder autrement et « partir à zéro » avec Satishji. J'ai donc volontairement omis toute

---

<sup>151</sup> Les baguettes de bois à l'aide desquelles les cordes du santour sont frappées.

<sup>152</sup> Voir infra, section 4.2.1 pour la liste des musiciens qui me servent souvent de modèles.

recherche préalable à propos du *rāga* Ahīra Bhairava, à l'exception de ses *svara* que je devais connaître pour accorder mon instrument avant la séance de transmission. Ainsi, lorsque Satishji me demanda au début de cette première séance « What do you know about Ahīra Bhairava ? », je me suis empressé de lui répondre fièrement : « nothing ! » (Séance de Transmission [S.T.] Ahīra Bhairava, 170215)

Après avoir bu notre tasse de thé et discuté du concert de la veille avec Mayank Bedekar venu pour nous accompagner au tabla, nous nous sommes installés au sol, face à face, en position de jeu. Lorsque nous ne sommes pas chez Satishji à Mumbai, dans sa pièce dédiée à la musique, ou chez moi à Montréal, nous devons composer avec le lieu où nous nous trouvons afin de créer l'espace propice à la pratique. Il suffit généralement d'étendre un grand drap au sol. Une des fonctions de ce morceau de tissu consiste à assurer la propreté de l'emplacement où nous nous installons pour jouer. Toutefois, le religiologue en moi ne peut s'empêcher de lui prêter une autre fonction, moins utilitaire, plus symbolique et à mon avis peut-être plus importante : celle de délimiter un espace. En effet, ce simple drap opère une rupture dans l'espace quotidien (salon, sous-sol, chambre d'hôtel, etc.), il trace une frontière et établit momentanément une distinction entre un espace profane et un espace consacré à la musique. La nature symbolique de cet agencement de l'espace ne semble d'ailleurs pas être limitée qu'à ma propre perception. J'en prends pour preuve le fait que lorsque des amis ou des curieux se joignent à nous lors des séances de transmission, tous (Indiens, comme Occidentaux) prennent place en périphérie de l'espace délimité par le drap, comme s'il s'agissait d'une zone interdite à ceux qui ne musiquent pas.

Une fois installés et après avoir finement accordé nos instruments dans la gamme d'Ahīra Bhairava, Satishji introduisit les éléments théoriques du *rāga* ; chose qu'il ne fait pas toujours. J'ai souvenir en effet de certaines séances où il était demeuré totalement silencieux à propos de la théorie du *rāga* qu'il me transmettait, se contentant d'en faire la monstration. Cette fois, peut-être en raison de la présence de la caméra ou

parce qu'il savait que j'étais en processus de cueillette de données, il emprunta une posture didactique le rendant particulièrement enclin à m'expliquer les fondements théoriques du *rāga* à l'étude.

Satishji respecte le savoir des musicologues, d'ailleurs il ne tarit pas d'éloge sur les connaissances théoriques de son père qu'il considère non seulement comme l'un des plus importants chanteurs du siècle dernier, mais aussi comme un grand théoricien de la musique. Cependant, selon lui, une approche trop théorique du *rāga* ne saurait être d'une grande utilité dans le processus d'apprentissage. À son avis, une connaissance sommaire des éléments constitutifs du *rāga* suffit. Ainsi, pour cette première séance dédiée à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava, Satishji considéra que je devais d'abord savoir que ce *rāga* est issu du *ṭhāṭa* Bhairava et qu'il consiste en un heureux mariage de deux *rāga*, Bhairava et Kafi, avec une prédominance du premier sur le deuxième :

It's actually, [pause pendant laquelle il semble peser l'importance de ce qu'il s'apprête à dire] not too technical but at least you should know basics: it belongs to Bhairava *ṭhāṭa* as name suggests, and it is a combination of Bhairava, and traditionally there was a *rāga* called Ahīri. But of late, in last 50 years, people have changed it and they say it is a mixture of Kafi... the musicologists. So it's a Bhairava and Kafi mixture. Prominent, of course, is Bhairava. (S.T. Ahīra Bhairava, 170215)

Satishji crut bon ensuite de décrire la structure ascendante et descendante du *rāga* et de souligner l'importance de certaines phrases clés à respecter spécialement pendant l'*ālāpa* pour établir le *rāga* :

The *vādī* and *samvādī*, that is the dominant and subdominant note is *madhyama* and *ṣaḍja*. And, *āroha* and *avaroha*, you can go straight, come down straight. But, there are certain phrases, especially in *ālāpa* which you have to observe. Once *rāga* is established then there is no problem, yeah? And then, *mukhḍā*... what we say *calana*: that is the *rāga* is expressed beautifully in phrases like: *Sa re Ga ma, Ga ma re, ṇi Ḍha ṇi re Sa*. When I play you'll see. Very beautiful *rāga*. (S.T. Ahīra Bhairava, 170215)

Selon mon *guru*, la structure ascendante et descendante (*āroha/avaroha*) d'Ahīra Bhairava est directe, ce qui signifie qu'il est possible de parcourir la gamme librement. Cependant, affirme Satishji, la beauté de ce *rāga* s'exprime à travers certaines phrases clés désignées ici par le terme *calana*<sup>153</sup>.

Apprendre que la gamme ascendante et descendante de ce *rāga* est directe me procura un certain réconfort ; j'envisageais déjà une certaine souplesse et une liberté dans les développements mélodiques et dans l'élaboration des *tāna*. D'autre part, le fait que Satishji dicte les notes du *pakaḍa* au lieu de les chanter m'amena à ajuster ma posture d'écoute. Je ressentis alors le besoin de mettre en musique les notes dictées, d'entendre leur progression dans une phrase musicale. Ainsi, au lieu de jouer ces notes sur mon instrument, ce qui aurait été déplacé compte tenu du fait que nous n'avions pas encore commencé à jouer et que mon *guru* prenait la parole, je me suis plutôt représenté mentalement la mélodie du *pakaḍa*.

Cette expérience musicale qui consiste à se chanter à soi-même une mélodie comme on se tient à soi-même un discours intérieur est des plus banales. Elle mérite tout de même notre attention, car elle nous offre une première occasion d'analyser l'expérience du sujet musiquant en situation d'apprentissage à la lumière des thèses philosophiques d'Abhinavagupta. Nous allons donc présenter brièvement la conception de l'imagination chez Abhinavagupta pour ensuite interpréter l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* telle que vécue lors de la première séance d'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava.

---

<sup>153</sup> Satishji utilise les termes *mukhḍā*, *calana* et *pakaḍa* comme des synonymes, mais la phrase musicale qu'il dicte ici est le *pakaḍa* du *rāga* selon la définition donnée plus haut. Voir supra, section 3.1.2.6.

#### 4.1.2 Imaginer une mélodie

L'imagination occupe une place importante dans le système philosophique du Shivaïsme du Cachemire et chez d'Abhinavagupta en particulier. Ce phénomène de conscience est souvent présenté à titre d'exemple aux côtés du rêve (*svapna*) et de la mémoire (*smṛti*) afin d'étayer la thèse selon laquelle les objets du monde ne sont en réalité que des manifestations (*ābhāsa*) d'une même conscience manifestante et réfléchissante (*prakāśa-vimarśa*) qui agit en chacun de nous. À cet égard, l'imagination représente un type particulier de cognition du fait qu'elle offre au sujet connaissant (*pramātr*) l'occasion de faire l'expérience de sa liberté créatrice (*svātantrya*) et de prendre conscience de ses pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyaśakti*) reconnus par les shivaïtes comme étant ceux de la pure conscience (*saṃvit*).

##### 4.1.2.1 La création imaginaire selon Abhinavagupta

Le sanskrit possède plusieurs termes pour désigner ce que nous appelons généralement « imagination ». Les termes *kalpanā*, *vikalpa* et *saṃkalpa*<sup>154</sup>, tous dérivés de la racine *klp* (arrangé, préparé), font référence aux constructions mentales formées à la suite d'une perception directe (*pratyakṣa*)<sup>155</sup>; le terme *pratibhā* relève de l'inspiration ou de l'intuition créatrice (celle du poète par exemple)<sup>156</sup>; *bhāvanā* suggère l'activité créatrice de la conscience dans sa dimension contemplative<sup>157</sup>; *samullekha* (de *likh*; dessiner, écrire) désigne précisément « l'imagination au sens d'une activité de

<sup>154</sup> La nuance qui distingue les termes apparentés *vikalpa* et *saṃkalpa* se trouve dans leur préfixe; *saṃ* indiquant un aspect synthétique et *vi* un processus d'exclusion, voir (Ratié, 2011, p. 404 note 91). Notons également que *saṃkalpa* possède les acceptions de « volonté » et de « volition » que *vikalpa* ne possède pas.

<sup>155</sup> Voir infra, section 4.1.4.

<sup>156</sup> Voir Shulman, D. (2008). Illumination, imagination, creativity: Rājasekhara, Kuntaka, and Jagannātha on Pratibhā. *Journal of Indian Philosophy*, 36, 481–505.

<sup>157</sup> Voir Chenet, F. (1987). Bhavana et créativité de la conscience. *Numen*, 34(1), 45-96.

production d'images mentales » (Ratié, 2011, pp. 426, note 138); et *utprekṣā* s'apparente à l'illusion (comme lorsque je crois voir un serpent alors qu'il s'agit en réalité d'une corde).

Ces termes font tous partie du vocabulaire philosophique d'Abhinavagupta. Cependant, ce dernier fait appel à un type particulier d'imagination lorsqu'il argumente avec ses opposants bouddhistes au sujet de l'omniprésence et de l'omnipotence du Soi. Ce type d'imagination privilégié par Abhinavagupta se nomme *manorājyasamkalpa*. Composé de *manorājya*, littéralement le royaume (*rājya*) de l'organe interne du mental (*manas*<sup>158</sup>), et de *samkalpa*, construction mentale, *manorājyasamkalpa* désigne ces constructions mentales issues strictement du « royaume interne ». L'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* correspond à ce type d'imagination.

Selon Abhinavagupta, *manorājyasamkalpa* se distingue des autres types d'imagination et de l'expérience du souvenir dans la mesure où il serait totalement indépendant de l'activité perceptive (*pratyakṣa*) du sujet et des traces résiduelles (*samskāra*)<sup>159</sup> laissées par ses expériences passées. Il se distinguerait également des créations du rêve par le fait que les créations imaginaires de *manorājyasamkalpa* sont produites de manière consciente et volontaire lors des états de veille du sujet.

La construction conceptuelle (*vikalpa*) telle que la construction imaginaire (*manorājyasamkalpa*), qui est indépendante (*anupajīvan*) de l'activité de la perception directe [...] elle surgit et se conduit en agissant spontanément (*svaira = svairam kṛtvā*), par sa propre impulsion (*svaprenaṇa*), sans dépendre de l'impulsion d'autre chose, par liberté (*svātantrya*). La manifestation de manière externe (*bahiravabhāsa*) [des objets] comme le bleu, etc., qui consistent en des phénomènes internes (*antarābhāsa*) est parfaitement spontanée (*naisargika*) dans ce [cas de l'imagination]. En effet, cette construction conceptuelle (*vikalpa*) [imaginante] manifeste extérieurement (*bahir*), [c'est-à-dire] dans l'organe interne qu'est le miroir

---

<sup>158</sup> Voir supra, section 3.2.3.

<sup>159</sup> Voir infra, section 4.2.3.

limpide de l'intellect (*buddhi*), un éléphant blanc possédant deux trompes et pourvu de cent défenses qui n'a pourtant [jamais] été perçu auparavant, qui réside à l'intérieur, dans le sujet, [et qui] appartient nécessairement au temps de la [cognition elle-même] (*tātkālīka*). (Abhinavagupta, *ĪPV*, vol. I, p. 270-271, tel que cité par Ratié, 2011, p. 426 note 137)

L'imagination de *manorājyasamkalpa* correspond donc à ce que nous pourrions appeler « une pure création imaginaire », ou à ce que Husserl nomme la *Phantasia*<sup>160</sup>. Il s'agit d'une cognition parfaitement spontanée qui se manifeste elle-même, librement, sans l'apport de l'activité perceptive du sujet. L'objet manifesté dans la cognition de *manorājyasamkalpa* apparaît de manière externe (*bahiravabhāsa*) en ce sens qu'il se distingue de la conscience qui le manifeste : pour que la conscience puisse être conscience *de* la chose imaginée, il faut nécessairement qu'elle fasse apparaître sa création « à l'extérieure » d'elle-même, qu'elle en fasse un phénomène pour elle. Cet objet demeure toutefois un phénomène interne (*antarābhāsa*) dans la mesure où il n'apparaît pas « à l'extérieur » du sujet imaginant, comme cela semble être le cas dans la perception (lorsque je perçois un objet, celui-ci se montre comme étant hors de ma conscience)<sup>161</sup>. Le « lieu » d'apparition de la création imaginaire, nous dit

---

<sup>160</sup> La *Phantasia* désigne chez Husserl l'imagination pure et indépendante de la perception qui se distingue en cela d'un autre type d'imagination appelée *conscience d'image*. La *conscience d'image* représente ce type d'imagination qui implique un jeu de renvoi entre la perception d'un *objet-image* visé par la conscience perceptive du sujet (le Tāj Mahal sur une photo au centre d'un cadre en bois accroché à mon mur) et le *sujet-image* (le Tāj Mahal réel situé à Agra). Dans ce type d'imagination l'*objet-image* sert alors de support à l'acte intentionnel par lequel le sujet rend présent à sa conscience quelque chose (*sujet-image*) qui pourtant n'apparaît pas dans son champ perceptif. Husserl nomme *présentification* cette structure intentionnelle au cœur de l'imagination. La *présentification* se distingue dès lors de la *présentation* qui, elle, caractérise le mode d'apparition de l'objet tel qu'il se donne dans le champ perceptif du sujet. Or, dans le cas de la *Phantasia* (j'imagine un éléphant blanc possédant deux trompes et pourvu de cent défenses) la création imaginaire qui apparaît à la conscience du sujet n'est pas la représentation d'une image externe, elle n'est qu'un pur apparaître. *Phantasia* est donc en ce sens pure *présentification*. À cet égard, Husserl semble être parvenu à la même conclusion qu'Abhinavagupta lorsqu'il affirme, qu'en définitive, les créations de *Phantasia* appartiennent à un tout autre monde que celui de la perception : « Ce n'est pas non seulement (*sic*) que la chose-de-*phantasia* n'apparaît pas dans le champ visuel de la perception, mais [c'est] qu'elle apparaît pour ainsi dire dans un tout autre monde qui est entièrement séparé du monde du présent actuel » (Husserl, 2002, p. 95).

<sup>161</sup> Voir *infra*, section 4.1.4.

Abhinavagupta, se trouve à l'intérieur du sujet imaginant et plus particulièrement en *buddhi*, l'organe interne où se reflète la lumière de la conscience<sup>162</sup>.

Enfin, selon Abhinavagupta, l'expérience de l'imagination de *manorājyasamkalpa* révélerait la liberté créatrice (*svātantrya*) du sujet imaginant dans l'exercice de ses pouvoirs de connaissance et d'action :

Par conséquent, dans ce domaine [de l'imagination], il n'est pas possible de supposer [fût-ce un instant] une dépendance (*upajīvana*) vis-à-vis de la création déjà existante [censément] construite par un Seigneur distinct (*vyatirikta*) [du sujet empirique]. [Dans l'imagination,] c'est donc la souveraineté de *soi-même* (*sva eve aiśvararyam*) qui est « évidente » (*sphuṭa*), [autrement dit,] qui peut être *reconnue* (*pratyabhiñeya*) comme consistant en la liberté (*svātantrya*) de la connaissance (*jñāna*) et de l'action (*kriyā*) [qu'on exprime comme] « il sait et il fait ». (*ĪPV*, vol. I, p. 272-273, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 426-427, note 139)

Dans l'expérience de *manorājyasamkalpa*, le sujet imaginant fait preuve de sa souveraineté (*aiśvararya* : littéralement, le fait d'être Seigneur « *Īśvara* ») et des pouvoirs (*śakti*) du Sujet suprême. Le sujet imaginant exerce son pouvoir d'action (*kriyaśakti*), qui consiste en l'acte spontané par lequel il produit librement une création indépendante du monde de la perception ; et son pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*), qui consiste en la prise de conscience de cette création indépendante. Dès lors, en se reconnaissant comme détenteur de ces pouvoirs, le sujet imaginant peut ainsi se reconnaître (*pratyabhiñā*) comme étant lui-même le Seigneur (*Īśvara*) omnipotent et omniscient.

---

<sup>162</sup> Voir supra, section 3.2.3.

#### 4.1.2.2 Interprétation de l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa*

En nous reportant aux idées d'Abhinavagupta, nous dirions qu'au cours de l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa*, ma conscience qui s'exerçait jusque là sous la forme de l'attention en animant l'ouïe et la vue, organes externes de la perception (*jñānendriya*), « se tourne » maintenant vers le « royaume interne » afin d'être « à l'écoute » des notes du *pakaḍa* qu'elle manifeste en une phrase musicale distincte. S'il est possible *a posteriori* de tenter de distinguer ce qui dans cette expérience d'imagination relève de l'acte manifestant et de l'objet imaginé, il ne fait cependant aucun doute qu'au moment où cette expérience est vécue, j'ai, en tant que sujet musiquant qui imagine, le savoir immédiat et indubitable qu'il ne s'agit là en fait que d'une seule et même chose : ma voix interne en mouvement.

Pour bien saisir la particularité de cette expérience, imaginons d'abord ce qui se produirait si je manifestais extérieurement le *pakaḍa* en chantant les notes à voix haute. J'aurais alors conscience de ma voix comme acte (l'effort vocal qui préside à l'émission vocale) et comme résultat sensible (le son vocal manifesté). La relation de connaissance par laquelle je, sujet chantant, prendrais conscience de ma voix comme acte vocal manifestant les notes du *pakaḍa* serait une relation non-intentionnelle. L'acte vocal, comme tout acte d'ailleurs, ne saurait être perçu comme un objet hors de ma conscience puisqu'il s'agit de ma conscience en action, la *force hyperorganique* exerçant son pouvoir d'action (*kriyaśakti*). L'effort vocal serait donc saisi dans une prise de conscience immédiate et non médiatisée (*vimarśa*) ; une *aperception interne immédiate*.

Le résultat sensible de cet acte vocal, le son de ma voix, serait quant à lui perçu comme un objet sonore s'offrant à la perception auditive ; j'entendrais ma voix manifestée. Cependant, ma voix ne sera jamais pour moi un son comme les autres : structure chiasmatisque par excellence, elle sera toujours simultanément produite *et* perçue ; une

*poiesis* et une *aisthesis* à même le corps. Ma voix chantée ne serait donc pas saisie par moi, sujet chantant, comme un objet sonore externe qui viendrait impressionner l'organe de l'ouïe du dehors, elle serait plutôt saisie *en moi*, dans sa cause efficiente : j'entendrais ma voix dans mon larynx, dans ma cavité buccale et, si je suis un chanteur attentif, dans l'ensemble de mon corps. Ma voix résonnerait dans sa source, dans mon corps, comme elle le fait à chaque fois que je chante ou que je parle à voix haute. Dès lors, pendant que je chanterais la progression des notes du *pakaḍa*, je constaterais l'effet de mes mouvements internes (l'effort vocal) sur cette voix manifestée que je sentirais aussi vibrer en moi : j'apercevrais la cause dans son effet et l'effet dans sa cause. J'aurais une double aperception de mon effort vocal : une *aperception interne immédiate* qui concerne la prise de conscience de l'acte vocal dans sa libre détermination, et une *aperception interne médiate* qui concerne la prise de conscience de ce même acte vocal tel qu'aperçu à travers son résultat sensible.

Dans le cas de la représentation interne de la mélodie, l'expérience est structurellement la même, mais elle se déroule cette fois à un autre niveau. Lorsque j'imagine la progression des notes du *pakaḍa* dictées par Satishji, je quitte momentanément le mode perceptif en opérant un retrait par rapport au monde phénoménal. Le monde et ses objets demeurent toujours présents pour moi, mais il ne m'apparaît plus que sur le mode de la sensation indistincte<sup>163</sup>. En quittant le mode perceptif, je fais l'expérience de ma liberté créatrice (*svātantriya*) en imaginant les notes du *pakaḍa* en une phrase musicale distincte. Ce faisant, je fais preuve du libre exercice de mon pouvoir d'action (*kriyāśakti*) qui consiste ici en un acte de manifestation interne impliquant ma voix à son niveau subtil (*madhyamā vāk*) : ma conscience, sous l'aspect de ma voix interne, manifeste dans le « royaume interne » la mélodie du *pakaḍa* en un phénomène interne

---

<sup>163</sup> Sur ce Husserl écrit : « pendant que nous suivons [nos] *phantasiai*, le monde effectivement réel sombre presque sous nos regards, mais en nous faisant tout de même sentir un peu son être-là, de sorte qu'une légère conscience de l'apparence colore en permanence les formations-de-*phantasia* » (2002, p. 42).

(*antarābhāsa*). Cet acte vocal interne n'est pas appréhendé comme étant distinct de ma conscience : c'est la *force hyperorganique* se manifestant librement en tant que ma voix interne. L'acte vocal interne dans sa libre détermination est donc saisi dans une prise de conscience immédiate et spontanée (*vimarśa*) ; il y a *aperception interne immédiate* de ma voix interne manifestante<sup>164</sup>.

En imaginant la progression des notes du *pakaḍa*, je fais également preuve de mon pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*) qui, selon Abhinavagupta, consisterait ici en la prise de conscience de la mélodie manifestée en un phénomène interne (*antarābhāsa*). Ce phénomène interne n'apparaît alors qu'à ma conscience « car cela se passe en *madhyamā* où le soi seul écoute, et nul autre. » (Abhinavagupta, *Parātrīṃśikā-Vivaraṇa*, tel que cité par Padoux, 1963, p. 175) Or, dans cette cognition du phénomène interne (la mélodie du *pakaḍa*), l'acte de manifestation lui-même n'est pas inaperçu : en prenant conscience de la mélodie du *pakaḍa*, j'aperçois également le mouvement de ma voix interne qui la manifeste. *Madhyamā* étant à la fois la « Parole qui exprime et ce qu'elle exprime »<sup>165</sup>, ce dont je prends conscience dans cette cognition c'est ma voix comme son subtil (la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement) *et* ma voix comme mouvement subtil (l'acte vocal aperçu *dans* la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement). Son (*nāda*) et mouvement (*spanda*) se fondent ici en une seule et même entité indivise ; ce que je saisis dans cette expérience d'imagination c'est un *mouvement sonore interne*. La saisie de ce *mouvement sonore interne* révèle une dimension particulière de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie : son lien avec les expériences passées de mon corps musiquant.

---

<sup>164</sup> Abhinavagupta affirme clairement que l'acte interne est connu immédiatement, dans une prise de conscience auto-manifeste, au même titre que la cognition : « La connaissance est auto-lumineuse (*svaparakāśa*) en elle-même ; l'action (*kriyā*) aussi, [quand elle est] interne (*āntarī*), n'est pas distincte (*avyatirikta*) de la cognition ; elle consiste en prise de conscience (*vimarśa*) [et] est auto-lumineuse (*svaparakāśa*). » (*IPVV*, vol.I, p.101, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 609, note 683)

<sup>165</sup> Voir supra, section 3.2.2.4.

En effet, le *mouvement sonore interne* saisi par ma conscience imaginante lors de la représentation interne du *pakaḍa* n'a rien à voir avec une quelconque sensation musculaire qui serait liée à mon larynx, mes abdominaux ou mon appareil phonatoire puisque ces organes ne sont pas aiguillonnés par la *force hyperorganique* comme ils le sont lorsque je chante<sup>166</sup> : le *mouvement sonore interne* est de l'ordre de l'imagination. Or, en tant que phénomène imaginaire, ce *mouvement sonore interne* correspond à quelque chose de bien précis : le *tracé* que mon corps musiquant doit parcourir sur le santour pour produire la mélodie que je suis en train de manifester intérieurement. Lorsque j'imagine la progression des notes du *pakaḍa*, je saisis ma voix (*madhyamā vāk*) se manifester intérieurement dans une montée (*Sa re Ga ma*), une descente en zigzag (*Ga ma re*), une descente et une remontée avec un bond (*ṇi Ḍha ṇi re Sa*) : je saisis un *mouvement sonore interne* qui trace le parcours de la mélodie telle qu'elle serait jouée sur mon instrument<sup>167</sup>.

Cette expérience n'est pas exceptionnelle en soi ; elle se reproduit régulièrement lorsque je me représente intérieurement une mélodie. À cet égard, il faut croire que les années de *riyāza* au santour ont laissé des traces profondes, des *saṃskāra* qui

---

<sup>166</sup> Selon Abhinavagupta, l'acte vocal réalisé au stade *madhyamā* implique nécessairement le souffle sous sa forme subtile (*prāṇa*) et les organes de la phonation, car « si l'on peut prononcer les mots intérieurement, il faut que l'on possède intérieurement aussi les organes qui permettent la prononciation ». (Padoux, 1994, p. 113) Dans la *Parātrimśikā Vivaraṇa (PTV)*, Abhinavagupta prend pour exemple la récitation interne d'une prière (*japa*) pour illustrer ce propos, voir (Padoux, 1963, pp. 175-176 ; 1994, pp. 112-113). Soulignons au passage que la récitation interne du *japa* est considérée en Inde de manière générale comme étant supérieure à la récitation à voix haute ; c'est ce qui est affirmé dans cette stance du *Kulārṇavatantra (KT 15, 54)* : « The *japa* [done] aloud is said to be lowest; the one [done] in a low voice is considered medium; the mental one is the highest, O Goddess. [Thus] the *japa* has been described as being of three varieties. » (Tel que cité par Bühnemann, 1992, p. 77) Sur ce, voir Padoux, A. (1987). Contributions à l'étude du Mantrāsāstra : III. Le Japa. *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, Tome 76, 117-164.

<sup>167</sup> Notons que lorsque je suis en position de jeu, mon santour est placé perpendiculairement à mon tronc. Dans la perspective d'un regard externe, les mouvements de mon corps musiquant se déplacent donc à l'horizontale. Par contre, selon ma perspective, l'instrument se présente à la verticale pour la simple raison que mon regard se penche vers le bas pour regarder les cordes que je frappe. Il est dès lors tout à fait normal que le mouvement propre à la phrase musicale imaginée se déplace à la verticale lorsque je me représente mentalement la progression des notes.

« affectent » non seulement les gestes producteurs de sons de mon corps musiquant, mais aussi la manière dont je me représente la musique<sup>168</sup>. C'est d'ailleurs ce que semble affirmer Michel Imberty lorsqu'il écrit : « le geste et le mouvement sont donc pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale » (tel que cité par Leroux, 2011, p. 32).

Dès lors, on pourrait remettre en question la souveraineté de cette création imaginaire par rapport au monde de la perception en affirmant que la représentation interne du *pakaḍa* est tributaire de mes expériences musicales antérieures et des traces résiduelles (*saṃskāra*) laissées par ces expériences et que c'est pour cela que je peux, dans cette circonstance précise, associer les notes dictées par mon *guru* à des sons musicaux ; les manifester intérieurement en une ligne mélodique distincte ; et y reconnaître le mouvement correspondant à celui du parcours de mon geste musical. À cela, Uptaladeva répondrait :

Mais le concept (*vikalpa*) [lié à l'imagination,] qui est libre (*svatantra*), manifeste l'objet à volonté (*yathāruci*) en faisant de lui un objet pour l'intellect (*buddhi*) bien qu'il n'appartienne pas au domaine des [organes sensoriels] comme l'œil, etc., ; [cet objet] est nécessairement nouveau (*nava*), parce qu'il n'y a pas de prise de conscience (*vimarśana*) [de cet objet] comme ayant été perçu antérieurement (*pūrvānubhūtatva*), et il a une configuration particulière. Dans une telle [construction conceptuelle (*vikalpa*)], l'objet est nécessairement produit en même temps (*sahaja*) [que cette cognition, et non antérieurement à celle-ci]. (*ĪPK* I, 6, 10 *vṛtti*, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 436, note 156)

---

<sup>168</sup> J'ai eu l'occasion de discuter de ce processus de la représentation interne de la mélodie avec une harpiste qui me confiait que pour elle, le mouvement de la mélodie apparaît toujours à sa droite et se déploie sur le plan frontal ; ce qui correspond au positionnement de son instrument par rapport à son corps musiquant.

L'objet de la cognition peut effectivement être rapporté à des expériences passées *a posteriori*, par la *réflexion*<sup>169</sup>. Cependant, au cours de l'expérience de l'imagination, le *pakaḍa* imaginé ne se rapporte à aucune autre cognition ; à ce moment précis c'est cette création musicale imaginaire et cette création seule qui est manifestée et qui est saisie comme telle. Je peux par la suite revenir sur cette expérience d'imagination et la lier à d'autres expériences passées, mais cet exercice réflexif ne concerne en rien l'expérience d'imagination au moment même où celle-ci a lieu. La création imaginaire est donc bien libre (*svātantra*) et indépendante (*anupajīvan*) de l'activité perceptive de ce point de vue.

D'autre part, au cours de cette expérience, ma conscience imaginante ne se contente pas d'assembler des notes qui auraient été perçues dans le passé ; elle met ces notes en mouvement, les organise en une phrase musicale unique qu'elle synthétise en une nouvelle entité singulière (*svalakṣaṇa*). Il est vrai que les notes formant la mélodie imaginée correspondent elles-mêmes à des phénomènes (*ābhāsa*) ayant été perçus par moi, sujet musiquant, des milliers de fois par le passé. En ce sens, il faut reconnaître que l'imagination n'est pas une création *ex nihilo*. Toutefois, comme le soulignent Abhinavagupta et Uptaladeva<sup>170</sup>, la création imaginaire, tout comme l'objet de la perception<sup>171</sup>, dépasse le simple assemblage de ses différentes parties : dans la cognition de l'objet imaginé ou perçu, chaque phénomène élémentaire (*ābhāsa*) se

---

<sup>169</sup> La *réflexion* ne doit pas être confondue ici avec le raisonnement - suite d'opérations mentales permettant l'enchaînement logique d'idées - elle consiste plutôt en un mouvement de retour sur un acte déjà accompli ; elle a pour fonction de « nous rendre le sentiment distinct de notre effort » (Maine de Biran, 1859, p. 226) À ce sujet, soulignons qu'Husserl a bien compris que tout vécu appréhendé *a posteriori* dans la *réflexion*, qu'il soit de l'ordre de la perception ou de l'imagination, ne peut être appréhendé que par un acte d'imagination : « dans la réflexion, le vécu n'est appréhendable que comme *phantasia*, comme présentification de quelque chose. » (Husserl, 2002, p. 130) En fait, Husserl finit par affirmer que puisqu'il n'y a pas d'objet « réel » dans l'imagination, notre appréhension *a posteriori* de l'imagination dans la *réflexion* n'est en fait que l'appréhension de l'acte d'imaginer.

<sup>170</sup> Voir Ratié (2010, pp. 356-360).

<sup>171</sup> Voir infra, section 4.1.4

trouve comme « métamorphosé » au sein d'une nouvelle entité singulière (*svalakṣaṇa*) qui est elle-même saisie dans une prise de conscience synthétique unique. Le pouvoir de cet acte de synthèse a pour effet de révéler les phénomènes élémentaires (les notes du *pakaḍa*) sous un jour nouveau de sorte que même s'ils ont été perçus par le passé ils se trouvent cette fois appréhendés comme nouveaux en tant que constituants d'une nouvelle entité singulière (le *pakaḍa* imaginé). Le *pakaḍa* manifesté intérieurement est donc bien une création imaginaire spontanée (*naisargika*) de ce point vue.

En somme, dans l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* je, sujet musiquant, me saisis simultanément comme agent de la création imaginaire, comme sujet connaissant, comme moyen de connaissance et comme objet de connaissance. Je me saisis comme agent de la création imaginaire en prenant conscience de mon pouvoir d'action (*kriyaśakti*) dans une *aperception interne immédiate* (je saisis l'acte vocal interne dans sa libre détermination) et dans une *aperception interne médiate* (je saisis ce même acte vocal interne à travers le *pakaḍa* comme phénomène interne). Je me saisis comme sujet connaissant en prenant conscience du phénomène interne manifesté (je sais alors que c'est bien moi qui prend conscience de ma voix subtile comme acte et comme phénomène interne). Je me saisis comme moyen de connaissance dans la mesure où je sais que je suis cet acte de prise de conscience du phénomène interne. Enfin, je me saisis comme objet de connaissance en ce sens que le phénomène interne dont je prends conscience dans cette cognition n'est en fait aucunement distinct de ma conscience imaginante : le *pakaḍa* manifesté intérieurement... c'est moi !

Dès lors, si au moment de cette expérience, « je » peux me saisir simultanément et de manière parfaitement immédiate sous tous ces aspects, c'est bien, nous dirait Abhinavagupta, parce que « je » suis en réalité la conscience absolue (*saṃvit*), le Sujet suprême (*parapramātr*) qui transcende tous ces modes d'être du sujet empirique (*pramātr*) et qui possède le pouvoir de les synthétiser (*vimarśa*) en une même

expérience singulière. Ainsi, à la lumière des idées d'Abhinavagupta, nous pouvons conclure que l'expérience de la représentation interne du *pakāḍa* repose en dernière analyse sur la liberté créatrice du Soi<sup>172</sup> — agent, moyen et objet de la cognition — se présentant sous la forme de la voix interne (*madhyamā vāk*) du sujet musiquant.

#### 4.1.3 Reproduire un modèle : *trajets, démarches* et *tracés*

Au cours de la première séance de transmission dédiée à Ahīra Bhairava, mes reproductions pendant l'*ālāpa* étaient souvent différentes des démonstrations de Satishji, particulièrement en début de séance. La divergence de mes reproductions par rapport au modèle présenté par mon *guru* était souvent liée à l'une ou l'autre de ces deux dimensions du geste musical : le *trajet* ou la *démarche*.

Dans son acception première, le terme *trajet* signifie « espace à parcourir d'un point à un autre » (Rey, 1992) ; il correspond chez moi aux « chemins » que le geste musical doit parcourir *sur l'instrument* pour produire la séquence des notes de la phrase musicale. Selon la configuration de la phrase, le *trajet* peut être en ligne droite (*sapāta*), en zigzag (*vakra*) ou par bonds (*chhūṭa*). La *démarche*, entendue ici dans son sens premier de « manière de marcher, de penser ou d'agir » (Rey, 1992), correspond à la manière de parcourir le *trajet*. La *démarche* fait donc référence aux qualités de mouvement du geste musical : la vitesse (rapide, lent, accéléré, déccélééré), le poids des frappes (fort/lourd ou doux/léger) et la durée du geste (instantané et soudain ou maintenu dans le temps par des frottements et des glissandos). Le *trajet* et la *démarche* forment ensemble le *tracé* de la mélodie. Par son association avec le terme trace, « suites d'empreintes », « impression qui reste de quelque chose, marque, mais aussi exemple à suivre ; *marcher sur ses traces* » (Rey, 1992), le *tracé* désigne l'empreinte

---

<sup>172</sup> « Même si, dans la construction [de l'imagination] (*saṃkalpa*), c'est le sujet qui s'identifie au corps (*kṣetrājña*) qui possède la liberté (*svātantriya*), néanmoins, parce qu'il est impossible de nier le fait que [ce sujet empirique] a pour réalité ultime (*pramārtha*) la conscience (*cit*), en réalité (*vastutas*), cette [liberté] appartient au seul Seigneur. » (Abhinavagupta, *ĪPV*, vol. I, p. 335, tel que cité par Ratié, 2011, p. 582)

du geste, dans sa double dimension de *trajet* et de *démarche*, laissée sur l'instrument et dans la mémoire.

#### 4.1.3.1 Démonstration de la première phrase de l'*ālāpa*

Satishji accorde une importance toute particulière à la première phrase de l'*ālāpa*, elle représente pour lui une étape déterminante de l'interprétation d'un *rāga* en concert. Il me dit souvent qu'un musicien ne doit laisser aucun doute planer sur le *rāga* qu'il présente et que celui-ci doit être clairement identifiable par le public dès la première phrase jouée : « My father always told me: *in the first phrase, the rāga should be known to people.* » (S.T.Puriya Kalyāṇa, 231013) Ainsi, lorsqu'il me transmet un *rāga* pour la première fois, Satishji insiste sur la démonstration de la première phrase et sur la fidélité de ma reproduction.

Selon mon *guru*, le *trajet* de la première phrase d'Ahīra Bhairava comprend une première ligne mélodique se posant sur *Dha* et une seconde allant se poser sur *re* : « First phrase should end on *dhaivata* and then go to *ṛṣabha*, that's how you should start. » (S.T. Ahīra Bhairava, 230315) Lors de la première séance de transmission dédiée à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava, Satishji avait introduit le *rāga* par cette phrase :



**Figure 4.1** Première phrase de l'*ālāpa* d'Ahīra Bhairava selon Satishji<sup>173</sup>.

Pendant que mon *guru* jouait cette phrase, j'écoutais attentivement le son de son santour et suivais le mouvement de son *mezrāba* traçant le parcours de la mélodie.

<sup>173</sup> Piste 4.

Assis en position de jeu, je déployais alors un mouvement, soustrait à la vue, puisque totalement intérieure, par lequel je me reliais à l'espace devant moi occupé par Satishji, comme si je me projetais vers lui. Simultanément, je ressentais en moi l'impulsion d'une action, un mouvement virtuel correspondant au son perçu : j'entrais en relation avec le son comme si c'était moi qui étais en train de le produire. Quand la démonstration fut terminée, la phrase musicale résonnait en moi non pas comme une accumulation de notes isolées, mais comme une seule empreinte sonore se mouvant selon ses propres nuances d'intensité, de durée et de vitesse.

Après avoir joué cette première démonstration, Satishji spécifia un élément lié à la *démarche* de la phrase : « You have to rest on *ṛṣabha*, that's very typical; that is like a oscillating *ṛṣabha*. » (S.T. Ahīra Bhairava, 170215) Puis, il démontra à nouveau l'ornementation sur le *re*. Or, cette fois, plutôt que d'écouter attentivement la démonstration, je me suis mis à chanter à voix haute le *re* en *āndolana*, oscillant à partir du *re* vers le *Sa* comme j'ai appris à le faire avec Somanathji dans le *rāga* Bhairava. J'étais content de montrer à Satishji que je comprenais ce qu'il souhaitait me transmettre et que je savais comment faire.

Je me suis ensuite empressé de reproduire la phrase sur mon santour. J'ai déplacé mon attention vers mon instrument afin de repérer les cordes correspondant à la première note de la phrase que mon *mezrāba* frappa presque simultanément. J'ai reproduit la première ligne (*ṃa Ḍha ṇi Ḍha - Ḍha*) de manière fidèle, par des frappes franches tel que démontré par Satishji. Mon corps musiquant déployait sans effort, presque automatiquement, les gestes effectifs nécessaires à la production du son comme s'ils étaient le prolongement ou l'écho du mouvement que je venais d'exécuter de manière virtuelle en percevant la démonstration. J'ai entamé ensuite la deuxième ligne en ayant comme point de mire le *re*. Mon geste se déploya dans un mouvement fluide sur la première partie de la ligne, puis, en glissant mon *mezrāba* du *ṇi* au *re*, je fis face à un dilemme : il m'était alors possible de produire l'oscillation sur le *re* de deux manières

différentes : soit en initiant un geste vers le bas, en glissant mon *mezrāba* du *re* vers le *Sa* pour créer un mouvement d’aller-retour entre ces deux ; soit en initiant un geste vers le haut pour créer l’aller-retour entre le *re* et *Ga*. Considérant qu’il s’agissait là d’une nuance importante qui allait nécessairement produire deux effets sonores complètement différents, je crus bon d’interroger Satishji pour qu’il m’indique la bonne manière de produire l’ornementation, qu’il guide ma *démarche*. Ainsi, tout en continuant de frotter les cordes du *re* avec mon *mezrāba* droit, j’ai levé la tête vers Satishji pour lui demander : « oscillating from *Sa* or from *Ga* ? » (S.T. Ahīra Bhairava, 170215) J’étais à l’affût, excité à l’idée d’approfondir un détail qui allait me permettre de cerner un aspect particulier de la personnalité d’Ahīra Bahirava. Satishji me répondit alors simplement : « No, no, just keep pressure that’s all. » (*Ibid*)

Cette réponse mit subitement un terme à mon enthousiasme. Mon questionnement m’apparut soudainement comme impertinent et superflu et je fus ramené promptement d’un mode interrogatoire à un mode de reproduction axé sur l’imitation des exemples musicaux démontrés par mon *guru*. Satishji démontra l’ornementation à nouveau. Cette fois, je me suis concentré sur les mouvements de son corps en portant une attention particulière à son *mezrāba* droit qu’il glissait dans un mouvement de va-et-vient constant sur le *re* sans toucher au *Sa* ni au *Ga*. L’effet était celui d’un *nyāsa*, une pause en douceur, et non celui d’un *āndolana* proprement dit puisqu’il n’y avait pas d’oscillation entre deux notes<sup>174</sup>. J’ai reproduit la phrase telle quelle, en imitant le plus fidèlement possible le modèle du maître sachant que j’allais avoir tout le temps nécessaire pour expérimenter autour de cette ornementation pendant mes périodes de *riyāza*.

---

<sup>174</sup> Voir supra, section 3.1.2.5.

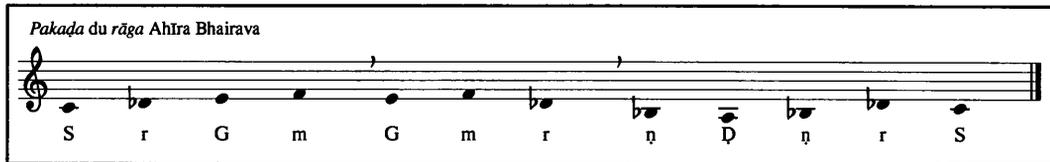
#### 4.1.3.2 *Vādī svara et pakāḍa*

Après avoir démontré la première phrase de l'*ālāpa*, Satishji démontra une série de courtes phrases musicales se déployant dans l'octave inférieure (*mandra sapṭaka*). Leur *trajet* était assez simple, ces phrases reprenaient la même structure que la phrase d'introduction : une montée à partir du *purvāṅga* omettant le *Pa* et une courbe descendante en glissando s'achevant sur le *ni* ou le *Ḍha* puis, en finale, la phrase clé issue du *pakāḍa* (*ni Ḍha ni re Sa*). Ces démonstrations furent toutes jouées dans un tempo très lent, chaque note étant clairement exécutée par des frappes franches et douces me permettant de bien saisir le *tracé* de la mélodie. Satishji n'eut pas à répéter ces démonstrations ; je pus les reproduire tel quel. Il enchaîna ensuite en jouant un premier *moharā* pour clore cette première section.

À la suite de ce premier *moharā*, Satishji attaqua le *ma* dans un mouvement fort et explosif. Cette démonstration me prit par surprise, la vigueur avec laquelle ce *svara* fut attaqué contrastait franchement avec la douceur des démonstrations précédentes. Perplexe, j'ai entamé ma reproduction en glissant doucement mon *mezrāba* du *Sa* vers le *ma*, Satishji corrigea immédiatement ma reproduction : « No! See. » (S.T. Ahīra Bhairava, 170215) Il démontra à nouveau la manière d'approcher la *ma* d'Ahīra Bhairava : il frappa d'abord les cordes du *Sa*, fit un bond par-dessus le *re* et le *Ga* pour attaquer le *ma* en *forte*, repris ce *svara* en frottant son *mezrāba* droit sur les cordes dans un mouvement doux et soutenu avant de redescendre vers le *Sa* en glissando en passant à travers le *trajet* du *pakāḍa*.



- And going up should we avoid *ni Sa re*? I mean, should I skip *Sa* coming from *ni*?
- No, you can go. But initially, when you're playing *ālāpa*, you must idea to this: [démonstration jouée et chantée]. (S.T. Ahīra Bhairava, 170215)



**Figure 4.4** Le *pakaḍa* d'Ahīra Bhairava<sup>177</sup>.

Par cette réponse et cette démonstration, Satishji me rappelait la nuance importante entre la structure ascendante et descendante (*āroha/avaroha*) d'un *rāga* et son *pakaḍa*. La structure ascendante et descendante d'Ahīra Bhairava offre une grande liberté de mouvement, il est donc tout à fait possible d'emprunter une multitude de *trajets* pour développer les phrases musicales de ce *rāga*. Cependant, afin d'en exprimer la personnalité, Satihji suggère d'adhérer à la configuration du *pakaḍa*, et ce tout spécialement au début de l'*ālāpa*. Je compris donc que je pouvais développer librement mes phrases mélodiques en m'inspirant du *trajet* du *pakaḍa* sans pour autant y être totalement restreint.

Satsihji rejoua ensuite le *pakaḍa*, mais en variant la *démarche*. La première démonstration (jouée et chantée) avait été exécutée avec des frappes franches en *staccato*, la deuxième, sans accompagnement chanté, était tout en *legato* avec de longs glissandos et de doux frottements. Le regard fixé sur le *mezrāba* droit de mon *guru*, j'écoutais la démonstration en portant une attention particulière à la qualité du geste musical : le poids avec lequel le *mezrāba* frappait les cordes, le temps passé sur chaque note et à la manière de passer de l'une à l'autre. Connaissant déjà le *trajet* propre à

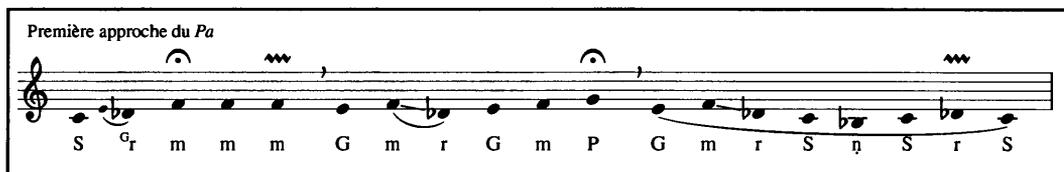
<sup>177</sup> Piste 6.

cette phrase musicale, je percevais alors une manière de le parcourir, une *démarche* particulière à emprunter.

Touché par la démonstration, j'ai entamé ma reproduction en prenant tout mon temps, je savourais chaque note. Pendant que je jouais, je savais ce qui devait suivre et je savais comment y parvenir ; je n'avais qu'à me concentrer sur l'effet de la musique, apprécier le son de mon instrument et prendre conscience du *tracé* qui se dessinait. Les pauses et les ornements sur le *ma* et sur le *re* me donnaient l'impression de pénétrer « en profondeur » dans l'instrument, dans le *trajet*, dans le *rāga*. Ça chantait en moi. Satisfait de ma reproduction, Satishji affirma : « The pauses when playing *ālāpa* or anything has a very great importance. Where you take pause, the expression of *ālāpa* or the *rāga bhava* is depicted. » (S.T. Ahīra Bhairava, 170215)

#### 4.1.3.3 Tracés dans le *madhya saptaka*

La séance se déroulait depuis plus de quinze minutes lorsque Satishji toucha le *Pa* pour la première fois.



**Figure 4.5** Approche du *Pa*<sup>178</sup>.

L'apparition de ce *svara* créa chez moi un réel effet de surprise. En reproduisant la phrase démontrée, j'eus la curieuse impression que ce *svara* n'était pas à sa place, comme s'il était un intrus venant créer une rupture dans le *territoire*<sup>179</sup> établi jusqu'à présent. Je me doutais à ce moment que l'effet particulier produit par le *Pa* était dû à

<sup>178</sup> Piste 7.

<sup>179</sup> Voir infra, page 166.

l'accord du *chikarī* et du *tānpurā* (accordé sur les *svara ma* et *Sa*). Or, même si je savais que j'allais expérimenter les différents accords possibles de mon côté lors de mes périodes de *riyāza*, j'ai tout de même décidé d'interroger Satishji à propos de la place du *Pa* dans ce *rāga* et de lui partager l'effet de surprise que ce *svara* venait de créer en moi :

- So we cannot stop too much on *Pa* right?
- We can! It's a *sampūrṇa rāga*.
- But then, when *Pa* is played it gives like a [geste mimant la surprise].
- Yeah, but that's the beauty of *rāga*. (S.T. Ahīra Bhairava, 170215)

Sans s'attarder davantage sur le sujet, Satishji poursuit en démontrant quelques phrases musicales se déployant dans les deux tétracordes (*uttarāṅga* et *purvāṅga*) de l'octave médiane (*madhya saptaka*). Ces phrases reprenaient sensiblement la même structure que celles développées une octave au-dessous, mais incluaient cette fois le *Pa*.

Démonstrations dans l'*uttarāṅga* du *madhya saptaka* (octave médiane)

m G m P D °D P m P DP D P m P D °D D D P m D sn n

**Figure 4.6** Démonstrations dans l'*uttarāṅga* du *madhya saptaka*.

Reconnaissant dans ces démonstrations des *trajets* déjà parcourus et des *démarches* déjà empruntées, je pouvais reproduire le *tracé* des phrases musicales présentées par mon *guru* sans trop d'hésitation. En fait, plus la séance avançait, plus mon jeu gagnait en assurance. Mes reproductions étaient de plus en plus justes et m'apparaissaient de plus en plus comme le prolongement naturel de mon geste musical. L'équation entre les empreintes sonores laissées par les démonstrations et le *tracé* à parcourir sur mon instrument pour les reproduire devenait de plus en plus claire. Il y avait une plus grande fluidité entre la phrase musicale démontrée, le mouvement interne de préhension de la démonstration, le mouvement de production du *tracé* opéré par le geste musical et le

mouvement sonore propre à la phrase musicale reproduite. Et, même si elles n'étaient pas toujours parfaitement fidèles au niveau du *trajet*, les notes n'étant pas toujours jouées dans le même ordre, mes reproductions demeuraient cependant dans les paramètres du *rāga* et répondaient aux exigences de mon *guru*.

#### 4.1.3.4 Cibler des repères

Après avoir couvert les deux tétracordes (*uttarāṅga* et *purvāṅga*) de l'octave médiane (*madhya saptaka*), le *territoire* du *rāga* se trouvait alors « ouvert » sur une plus grande étendue. Les démonstrations de Satishji se déployaient dès lors sur plus d'une octave ; certaines phrases allant du *re* de l'octave inférieure (*mandra saptaka*) jusqu'au *ni* de l'octave médiane (*madhya saptaka*). Dans ces conditions, la dynamique dans le processus de démonstrations/reproductions se modifia légèrement : Satishji se mit à développer des séries de longues phrases musicales sans s'attendre à une reproduction fidèle de ma part, comme s'il cherchait à me laisser faire mes premiers pas dans le *territoire* d'Ahīra Bhairava. Ma posture d'écoute s'ajusta en conséquence. Ne cherchant plus à capter les démonstrations dans leur ensemble, celles-ci étant souvent trop longues pour que je puisse les retenir intégralement et les reproduire tel quel, je ciblais certains *points de repère* dans le courant de la mélodie afin de construire mes propres phrases musicales en réponse aux démonstrations de mon *guru*. Je ciblais ces *points de repère* dans le *trajet*, c'est-à-dire dans certaines combinaisons de notes ; et dans la *démarche*, c'est-à-dire dans la qualité des frappes (le poids, la durée, la vitesse du geste) et dans certaines ornementsations.

Dès que Satishji entamait une nouvelle phrase, je me reliais à lui par le même mouvement de projection vers l'avant. Toutefois, lorsqu'au cours de l'écoute je réalisais que je perdais le fil du développement de la phrase musicale, le mouvement qui me projetait vers l'avant s'arrêtait dans sa course pour se retourner sur lui-même et s'enrouler sur une partie de la mélodie pour mieux la saisir. Ce mouvement devenait alors chant intérieur : je me chantais intérieurement la partie de la mélodie captée pour

mieux la retenir. Or, pendant que je constituais ainsi l’empreinte sonore en me chantant intérieurement les repères ciblés dans la mélodie, le flux sonore de la démonstration continuait de se donner à moi ; Satishji ne cessait de jouer. Ce flux sonore m’apparaissait alors à travers une autre qualité d’écoute : occupé à constituer l’empreinte sonore à partir d’un repère, je n’allais plus « à la rencontre » de la démonstration, le flux sonore venait « vers » moi, je le recevais « passivement ». Il en était ainsi jusqu’à ce que je « relance » mon attention à nouveau vers le déroulement de la mélodie pour y cibler d’autres repères. Ainsi, lorsque Satishji cessait de jouer, je répondais musicalement en développant une phrase musicale composée à partir des repères ciblés dans la mélodie tout en respectant la configuration générale de la démonstration, c’est-à-dire en demeurant le plus fidèle possible à la durée et la densité mélodique de la phrase musicale jouée par mon *guru*.

Enfin, après avoir démontré quelques longues phrases comprenant le *Śa* du *tāra saptaka*, Satishji joua un dernier *moharā* avant d’affirmer : « So as you develop the lower, middle [octave], same way in the upper octave. » (S.T. Ahīra Bhairava, 170215) Puis, il lança un regard à Mayank afin de lui signifier qu’il était prêt à entamer le *gata* et que nous allions maintenant avoir besoin de lui.

Le savoir transmis pendant l’apprentissage de l’*ālāpa* au cours de cette première séance de transmission n’allait être pleinement assimilé qu’à la suite d’un travail en solitaire pendant mes périodes de *riyāza*. Avant d’aborder l’expérience de l’*ālāpa* telle que vécue lors de mes périodes de *riyāza*, nous allons d’abord clore cette section consacrée au processus d’apprentissage en analysant l’expérience de la perception d’un modèle musical à la lumière des thèses d’Abhinavagupta. Nous allons donc faire un retour sur la notion de perception chez Abhinavagupta avant d’interpréter l’expérience de la perception d’un modèle telle que vécue lors de cette première séance d’apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava.

#### 4.1.4 Percevoir une mélodie en situation d'apprentissage

La perception (*pratyakṣa* ou *anubhava*) est reconnue par l'ensemble des systèmes philosophiques indiens comme l'un des moyens de connaissance valides (*pramāṇa*) à côté de l'inférence (*anumāna*). Il s'agit donc d'un thème central dans le discours philosophique du Shivaïsme du Cachemire. Le chapitre I, 5 de l'*Īśvarapratyabhijñākārikā* (*ĪPK*) est d'ailleurs entièrement consacré à la question de la perception. À travers une discussion qui met en scène leurs adversaires bouddhistes, Uptaladeva et son commentateur, Abhinavagupta, y établissent leur thèse : la condition de possibilité de la manifestation externe des objets de la perception, c'est leur existence à l'intérieur de la conscience. L'examen de l'expérience perceptive devient ainsi pour ces philosophes un autre moyen d'exposer la thèse fondamentale du Shivaïsme du Cachemire qui consiste en l'affirmation que toutes les expériences du sujet sont fondées sur les pouvoirs du Soi, lui-même conçu comme une conscience dynamique, vibrante et sonore.

##### 4.1.4.1 *Phénoménologie de la perception* selon Abhinavagupta

Les termes sanskrits utilisés par nos auteurs et traduits ici en français par « perception » sont *pratyakṣa* et *anubhava*. Ces deux termes font référence à l'expérience immédiate de la conscience dans son rapport avec les objets du monde phénoménal : « Il s'agit de l'expérience brute, du contact avec une réalité concrète qui n'a encore été médiatisée par aucune interprétation. » (Ratié, 2011, pp. 20, note 35) La perception représente donc le mode originaire de notre rapport au monde.

Dans notre rapport quotidien au monde phénoménal, les objets de la perception nous apparaissent généralement comme des entités distinctes de nous : voir un arbre ou entendre le son de la pluie tomber sur ses feuilles c'est faire l'expérience d'objets visuel et sonore ayant une réalité indépendante de la conscience. La perception se distingue en ce sens de l'imagination dès lors que les objets de la perception sont visés comme des entités extérieures au sujet percevant. Pour reprendre le vocabulaire de la

phénoménologie occidentale, nous dirions que les objets visés par la conscience perceptive ont tous en commun le fait d'appartenir à la transcendance :

[Les] choses se donnent à nous dans un monde, dans cet horizon de visibilité où se montrent à nous toutes les choses en devenant des phénomènes pour nous. Cet horizon est [...] un milieu d'extériorité pure — un milieu de transcendance où [...] l'intentionnalité se dépasse vers tout ce qu'elle atteint et nous donne à voir de cette façon, en tant que corrélat intentionnel, en tant qu'objet transcendant. » (Henry, 2004, pp. 121-122)

Pourtant, nos penseurs eux affirment le contraire. Selon Abhinavaupta et Uptaladeva, les objets de la perception ne peuvent être perçus que s'ils résident à l'intérieur de la conscience. C'est ce qu'affirme clairement Uptaladeva : « Manifester (*avabhāsana*) comme extérieurs des objets dont la manifestation est en train d'avoir lieu est possible seulement si [ces objets] résident à l'intérieur [de la conscience]. » (*ĪPK I*, 5, 1, tel que cité par Ratié, 2011, p. 309) Nous pouvons donc nous demander comment ces penseurs qui prétendent s'en tenir à la description de l'expérience phénoménologique peuvent soutenir une thèse qui va à l'encontre de l'évidence de toute expérience quotidienne.

Pour nous aider à mieux comprendre cette thèse fondamentale de l'idéalisme du Shivaïsme du Cachemire, lisons d'abord Abhinavagupta qui commente cette stance d'introduction d'Uptaladeva :

« Manifester comme extérieurs des [objets] » [signifie manifester des objets] distincts (*bhinna*), séparés (*vicchinna*) du sujet māyique (*māyāpramātr*), [...] parce que ces objets sont séparés du sujet qui s'[identifie à différents objets] allant du vide au corps, [...] C'est « possible » - [autrement dit,] cela peut être justifié par un argument rationnel (*pramāṇa*) [seulement] si ces [objets] « résident à l'intérieur » du sujet réel (*pāramāthapramātr*) qui ne consiste qu'en pure conscience ; [autrement dit,] seulement si [ces objets] n'abandonnent par [réellement leur] identité (*aikātmya*) avec ce [sujet réel]. Par conséquent, [nous] affirmons que le pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*) du Seigneur, c'est la manifestation différenciée relativement au sujet construit (*kalpitapramātr*) d'une [*sic*] objet qui n'a pas [réellement] abandonné son identité (*abheda*) avec la conscience (*saṃvit*). (*ĪPV*, vol. I, p. 153-154, tel que cité par Ratié, 2011, p. 310)

Dans ce commentaire, Abhinavagupta précise ce qu'entendent les philosophes de la Pratyabhijñā par « extérieur » et « intérieur » lorsqu'il est question des objets de la perception. Il souligne d'abord que les objets de la perception sont manifestés comme « extérieurs » en ce sens qu'ils sont appréhendés comme *distincts (bhinna)* ou *séparés (vicchinna)* du sujet māyique (celui qui est sous le charme de la *māyā*). Il en est ainsi parce que ce sujet se méprend sur sa véritable identité : au lieu de se reconnaître comme conscience, il s'identifie à son corps et ses organes (*indriya*) qui entrent en contact avec des objets se présentant évidemment comme étant distincts d'eux. Mais en réalité, poursuit Abhinavagupta, les objets de la perception ne peuvent être perçus que s'ils sont « intérieurs » à la conscience, c'est-à-dire pour autant qu'ils aient la conscience pour *identité (aikātmya)*, littéralement : le fait d'avoir un seul Soi). L'intériorité des objets de la perception réside donc dans le fait que ces objets ont pour Soi la conscience. Ainsi, affirmer que les objets de la perception sont « intérieurs » à la conscience, c'est dire qu'ils ont pour nature profonde (*ātman*) le fait d'être manifestés par la conscience ; leur Soi est la lumière (*prakāśa*) manifestante. Autrement, c'est-à-dire si les objets n'avaient pas pour Soi la lumière de la conscience, ils demeureraient inaccessibles au sujet percevant, ils resteraient dans l'ombre. C'est ce qu'affirme Uptaladeva :

Si [l'objet] ne consistait pas en lumière consciente (*prakāśa*), il demeurerait dépourvu de cette lumière consciente (*aparakāśa*) aussi bien [après sa cognition] qu'avant ; et la lumière consciente (*prakāśa*) ne saurait être séparée (*bhinna*) : l'essence (*ātman*) de l'objet, c'est d'être lumière consciente (*prakāśata*). (*ĪPK* I, 5, 2, tel que cité par Ratié, 2011, p. 311 note 312)

Dans le long commentaire qu'il donne à cette deuxième stance, Abhinavagupta conclut en affirmant ceci : « Et voici ce qui découle de [tout] ceci comme la seule possibilité : la nature de l'objet, [autrement dit], le fait que [l'objet] se manifeste (*prakāśamānatva*), c'est le fait que [l'objet] n'est pas séparé de la lumière (*prakāśābhina*). » (*ĪPV*, vol. I, p. 158, tel que cité par Ratié, 2011, p. 337)

Le point qu'Abhinavagupta et Uptaladeva cherchent à mettre en évidence est en réalité fort simple et relève d'un fait indéniable : les objets de la perception n'ont pas le pouvoir de se manifester par eux-mêmes. Affirmer le contraire reviendrait à dire que la table de mon salon a le pouvoir d'apparaître et de disparaître à sa guise. Une telle proposition ne fait évidemment aucun sens ; la table m'apparaît parce qu'elle est éclairée par la conscience, parce qu'elle « baigne » dans la lumière de la conscience. En revanche, la conscience elle est totalement indépendante (*aiśvarya*) à l'égard des objets qu'elle manifeste : la conscience est libre de manifester les objets à sa guise. Telle est en fait sa nature profonde : la liberté (*svātantriya*) d'exercer ses pouvoirs d'action et de connaissance ; d'être l'agent (*karṭṛtva*) de la perception. La conscience se distingue ainsi de l'objet qu'elle manifeste dans le mesure où elle n'est pas une entité inerte [*jaḍa*] dépendant d'autre chose qu'elle-même pour exister. La conscience est une puissance créatrice qui assume sa souveraineté (*aiśvarya*) face aux objets de la perception et cette souveraineté s'exprime par son pouvoir de prise de conscience (*vimarśa*) :

[Les sages] considèrent que la nature (*svabhāva*) de la manifestation (*avabhāsa*) est la prise de conscience (*vimarśa*) : si tel n'était pas le cas, la lumière consciente (*prakāśa*), tout en étant colorée (*uparakta*) par les objets, serait semblable à une [entité] inerte [*jaḍa*] telle qu'un morceau de cristal. (Uptaladeva, *ĪPK I*, 5, 11, tel que cité par Ratié, 2011, p. 496)

Dans cette stance, Uptaladeva souligne un point que nous avons déjà abordé et qui consiste en l'affirmation que la conscience n'est pas seulement pouvoir de manifestation (*prakāśa*), mais aussi pouvoir de ressaisissement (*vimarśa*). On comprend ici que s'il en était autrement, c'est-à-dire si la conscience n'était pas prise de conscience de soi, elle serait pareil à un objet inerte [*jaḍa*], comme un cristal ou un miroir, qui ne fait que refléter les objets de la perception. Or, selon les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, il n'en est rien : la conscience est *agent* de la perception.

Mais alors, si la conscience est omnipotente et omnisciente, comment se fait-il que nous ne soyons pas toujours conscients de son « être-agent » (*kartrtva*) dans l'acte perceptif? Comment se fait-il que lorsque nous percevons un objet nous ayons généralement l'impression d'être passif par rapport celui-ci, comme s'il s'imposait à nous, malgré nous? La réponse à ces questions se trouve en partie dans le commentaire d'Abhinavagupta présenté plus haut : le sujet empirique n'est pas conscient du pouvoir d'action de la conscience qui est sa nature profonde, car il s'identifie au corps et à ses organes (*indriya*) qui sont, comme nous le savons<sup>180</sup>, des objets inertes (*jaḍa*) rencontrant d'autres objets inertes. Toutefois, l'explication d'Abhinavagupta ne s'arrête pas là.

Après avoir montré que le pouvoir de prise de conscience (*vimarśa*) permet de faire la distinction entre la liberté de la conscience et l'inertie (*jaḍa*) de l'objet de la perception, Abhinavagupta ajoute :

Mais en réalité, tout est parfaitement spontané (*ajaḍa*) au tout début et à la toute fin (*pūrvāparakoṭi*) [de toute perception], parce que [tout] repose [alors] dans la prise de conscience (*parāmarśa*) du « je », [autrement dit, dans la prise de conscience] de l'identité (*tādātmya*) [de l'objet avec] la nature du sujet connaissant (*pramātr*), lequel consiste [précisément] en prise de conscience (*vimarśa*) [...] En revanche, c'est l'état intermédiaire (*madhyāvasthā*), qui [constitue] l'objectivité (*idantā*), [et] dans lequel on ne prend pas conscience du tout début et de la toute fin (*pūrvāparakoṭi*), qui forme le domaine de la *māyā* (*māyāpada*) — [c'est-à-dire] le cycle des renaissances (*saṃsāra*) — pour ceux qui sont dans la confusion (*vimūḍha*). (*ĪPV*, vol. I, p.199, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 520-521)

Dans cet extrait, Abhinavagupta explique la raison pour laquelle le sujet empirique appréhende l'objet de la perception comme une entité distincte de lui et, en même temps, précise pourquoi celui-ci ne se reconnaît pas toujours comme agent de ses expériences perceptives. Le philosophe shivaïte affirme d'abord « qu'au début et à la

---

<sup>180</sup> Voir supra, section 3.2.3.

fin » de l'expérience perceptive tout, c'est-à-dire non seulement la conscience, mais aussi l'objet, est animé ou spontané (*ajada* est le contraire de *jada* « inerte, inanimé »). Ce faisant, Abhinavagupta met de l'avant un aspect important de la théorie de la perception de la Pratyabhijñā. Selon cette théorie, le sujet percevant « passe » par trois états lors de l'acte perceptif : un premier état qui consiste en un désir ou une volonté (*icchā*) de connaître l'objet qui « pointe »<sup>181</sup> à l'orée de la conscience perceptive ; cet état est immédiatement suivi par un état intermédiaire dans lequel l'objet de la perception est connu comme une entité distincte, « c'est cet état intermédiaire que le bouddhiste nomme “cognition” » (Ratié, 2011, p. 521) ; et enfin, l'acte perceptif s'achève en un troisième état dans lequel le sujet perceptif prend conscience du fait qu'il connaît l'objet de la perception. Or, puisqu'il est animé par le désir de connaître l'objet de la perception, le sujet empirique ne prête pas attention aux « pointes » de la cognition, bien que celles-ci soient toujours présentes : il ne retient que l'état intermédiaire (*madhyāvasthā*) du processus, car c'est là que se trouve l'efficacité de l'objet qui assouvit son besoin de connaître. C'est pour cette raison, nous dit Abhinavagupta, que le sujet empirique considère l'objet de la perception comme une entité objective distincte de lui : il se laisse *impressionner* par l'efficacité de l'objet<sup>182</sup>.

Par ailleurs, Abhinavagupta explique le sentiment de passivité vécu par le sujet empirique lors de la perception par le fait que l'expérience d'identité du sujet et de l'objet vécue lors de l'état initial du désir en est une d'une extrême fugacité. Cette expérience serait, selon le philosophe, si rapidement remplacée par l'état médian, caractérisé par l'émergence de l'objectif hors du subjectif, que le sujet empirique ne

---

<sup>181</sup> Le terme *koṭi* utilisé par Abhinavagupta dans l'expression *pūrvāparakoṭi* signifie « pointe ».

<sup>182</sup> « Le sujet (*pramātr*), désirant (*arthayamāna*) l'efficacité (*arthakriyā*) [d'un objet] comme le pot, considère que celle-ci peut certes être accomplie grâce à la prise de conscience de ce qui est distinct [du sujet] (*bhinnaparāmarśa*) ; par conséquent, il ne prête pas attention (*nādrīyate*) à la prise de conscience finale de cet [objet] en tant que Je (*ahantāparāmarśa*). » (Abhinavagupta, *ĪPVV*, vol. II, p. 216, tel que cité par Ratié, 2011, p. 524 note 107)

peut apercevoir la part active qu'il assume pourtant dans l'acte perceptif. Puisque l'acte volontaire se confond avec l'impression produite par l'objet, le sujet empirique a le sentiment d'être passif par rapport à l'objet qu'il perçoit<sup>183</sup>.

Enfin, Abhinavagupta conclut son commentaire en soulevant la conséquence qui guette ceux qui ne s'attardent qu'à cet état intermédiaire (*madhyāvasthā*) de la cognition sans prendre conscience des « pointes » (*pūrvāparakoṭi*) qui complètent l'acte perceptif. La formule utilisée par Abhinavagupta n'est d'ailleurs pas sans une certaine pointe d'ironie, car le philosophe shivaïte critique ici directement la théorie de la perception de ses adversaires bouddhistes. Il affirme : « ceux qui sont dans la confusion », c'est-à-dire ceux qui comme les bouddhistes ne s'attardent qu'à l'état intermédiaire du processus cognitif, ne font qu'entretenir le monde de l'illusion (*māyāpada*) qui voile la connaissance et, par le fait même, perpétuent le cycle interminable des renaissances (*samsāra*). Or, comme nous le savons, l'objectif principal du système philosophique bouddhique est justement de mettre un terme à l'ignorance qui cause la souffrance et les renaissances.

À cet égard, et pour conclure cette présentation de la théorie de la perception selon le système philosophique d'Abhinavagupta, rappelons que l'épistémologie bouddhiste distingue deux types de cognitions : la perception directe (*pratyakṣa*), qui est la simple manifestation d'un objet, et la construction mentale (*vikalpa*), qui est l'élaboration d'une généralité (*sāmānya*) grâce aux conventions du langage. Selon les épistémologues bouddhistes, la perception directe donne accès à un objet purement singulier (*svalakṣaṇa*) à propos duquel nous ne pouvons rien dire puisqu'il s'agit là

---

<sup>183</sup> Maine de Biran disait sensiblement la même chose : « [...] tant que la volonté est subordonnée à une impression étrangère, le *moi* peut ignorer la part qu'il y prend, cette part active se confondant avec celle de l'objet ou de la cause extérieure qui prédomine. Aussi l'attention commandée, la plus active en apparence, exclut-elle la réflexion ou l'aperception interne de l'action ou du sujet qui l'exerce. » (Maine de Biran, 1859, p. 9)

d'une expérience dépourvue des concepts du langage. En revanche, la construction mentale (*vikalpa*) qui suit la perception directe est elle-même directement liée au langage : la cognition de *vikalpa* ne concerne pas l'objet purement singulier de la perception, mais une catégorie conceptuelle, une réalité fictive qui se superpose à l'objet de la perception pour lui donner un sens. Les philosophes de la Pratyabhijñā affirment eux aussi que l'objet de la perception est un phénomène apparaissant à la conscience comme une entité singulière (*svalakṣaṇa*). Cependant, contrairement aux philosophes bouddhistes, ils ne considèrent pas cette entité singulière comme une pure masse de sensation indistincte que la construction mentale convertit en une généralité (*sāmānya*) par l'intermédiaire du langage. Selon eux, cette entité singulière (*svalakṣaṇa*) serait plutôt une synthèse de plusieurs phénomènes élémentaires (*ābhāsa*) pouvant être compris eux-mêmes comme autant de généralités. Lorsque je perçois un objet, ce livre sur mon bureau par exemple, celui-ci serait en fait une synthèse de plusieurs phénomènes élémentaires tels que « ce », « livre », « posé », « sur », « mon », « bureau », chacun étant saisi dans une prise de conscience instantanée, puis synthétisé en une entité singulière. Selon les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, la prise de conscience de ces phénomènes élémentaires et la synthèse de ceux-ci en une entité singulière implique déjà le langage, car, comme nous le savons déjà, la conscience est Parole (*vāk*)<sup>184</sup>. Le *vikalpa* des bouddhistes est donc pour ces philosophes shivaïtes une forme « grossière » d'une parole subtile déjà présente à toutes les étapes de la perception : de l'état initial du désir (*icchā*) de connaître jusqu'à la prise de conscience de connaître. Dans son commentaire à l'*ĪPK* I, 5, 19, Abhinavagupta explique qu'un acte de prise de conscience (*vimarśa*) ayant pour nature la Parole subtile a lieu au cœur de toutes les actions du sujet :

Ou bien encore, même si l'on admet [à l'instar des logiciens bouddhistes,] que la perception immédiate a une nature strictement instantanée ; même dans cette [perception immédiate instantanée], il y a une prise de

---

<sup>184</sup> Voir supra, section 3.2.2.4

conscience (*vimarśa*) [...] qui n'est autre que le pouvoir d'expression verbale (*śabdabhāvanā*) sous une forme condensée. Car le concept grossier (*stūla*), c'est le pouvoir d'expression verbale qui, [jusque-là] condensé, est développé explicitement. (*IPV*, vol. I, p.229-231, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 163-164)

Ainsi, si l'on récapitule, Abhinavagupta affirme que l'objet de la perception a pour essence le fait d'être manifesté, d'être mis en lumière par la conscience. Il soutient que la conscience est libre et indépendante à l'égard des objets de la perception, sa liberté (*svātantriya*) et sa souveraineté (*aiśvarya*) résidant dans le fait qu'elle est agent de la perception. Selon ce penseur, « l'être-agent » (*kartr̥tva*) de la conscience s'exprime par le fait que la conscience n'est pas seulement pouvoir de manifestation, mais aussi prise de conscience (*vimarśa*) par laquelle elle se saisit elle-même à la fois comme conscience et comme objet perçu. Enfin, cet acte de prise de conscience (*vimarśa*) se réalise grâce à la nature profonde de la conscience qui est à la fois mouvement subtil (*spanda*) et Parole subtile (*vāk*).

Voyons maintenant ce que cette théorie de la perception peut nous révéler à propos de l'expérience perceptive du sujet musiquant telle que vécue dans le cadre de l'apprentissage d'un *rāga*.

#### 4.1.4.2 Interprétation de l'expérience de la perception d'une démonstration

Si l'on se réfère aux idées d'Abhinavagupta sur la perception, la phrase musicale démontrée par mon *guru* lors d'une séance de transmission serait pour moi, sujet musiquant en situation d'écoute, une manifestation de la conscience : c'est-à-dire un objet sonore qui se montre comme une entité distincte de mon corps, mais qui est en réalité « intérieur » (identique) à la *force hyperorganique* qui m'anime en tant que sujet. Cette proposition peut sembler étonnante *a priori*, car s'il est vrai que l'objet visuel ou tactile peut aisément être compris comme une manifestation de la conscience, l'objet sonore, lui, semble résister à une telle théorie.

En effet, comparativement aux objets visuels et tactiles qui impliquent tous un certain mouvement de la part du sujet perceptif pour être perçus — pour voir la table, je dois *diriger* mon regard vers elle ; pour la toucher, je dois *allonger* mon bras et *palper* sa matière de mes mains — les objets sonores n’attendent pas qu’on aille vers eux pour apparaître ; ils *surviennent*. Le sujet de la perception auditive se présente ainsi comme celui qui reçoit l’objet sonore bien plus que comme celui qui le manifeste. De manière plus précise, nous pourrions remarquer à la suite de Maine de Biran que « le degré d’effort qui constitue l’exercice de l’attention est plus obscur ou plus enveloppé encore dans la perception auditive qu’il ne l’est dans d’autres espèces de perceptions. » (1859, p. 95) Il en est ainsi non pas parce que l’organe de l’ouïe est tout intérieur et que son action perceptive demeure dissimulée à la vue, car en réalité l’attention n’est jamais immédiatement perceptible : même dans le cas de la perception visuelle ou tactile, ce pouvoir de la conscience ne peut devenir objet de la perception. Il en est ainsi parce que « dans la fonction auditive, telle que nous la considérons ici<sup>185</sup>, le passif domine toujours l’actif ; l’impression sensible, le mouvement qui se confond avec elle ; enfin la part de la cause étrangère, celle de la volonté. » (*Ibid*) Ainsi, puisque l’action de l’objet sonore semble toujours l’emporter sur celle du sujet, le sens commun nous porte à croire que le sujet perceptif n’est pas premier dans la perception auditive : tout se présente comme si c’était le son qui révélait le sujet et non l’inverse.

Pourtant, Abhinavagupta n’affirme nulle part que la théorie de la perception développée par les penseurs de la Pratyabhiñā ne s’applique qu’à certains types de perceptions ; cette théorie devrait donc pouvoir s’appliquer à l’expérience auditive aussi bien qu’à celle de la vue ou du toucher. L’objet sonore, que le sens commun appréhende comme une entité distincte venant affecter le sujet de l’extérieur, devrait en dernière analyse s’avérer être lui aussi un phénomène résidant « à l’intérieur » de la

---

<sup>185</sup> Maine de Biran revient sur cette analyse de la fonction auditive plus loin dans son ouvrage, comme nous le ferons ici, pour montrer son caractère éminemment actif dès lors que l’ouïe s’associe à la voix.

conscience. Voyons donc comment cette théorie s'applique à l'expérience d'un sujet musiquant en situation d'apprentissage.

D'abord, il faut remarquer qu'en situation d'apprentissage mon rapport à l'objet sonore qu'est la phrase musicale présentée par mon *guru* se distingue de celui par lequel je perçois le son produit par le climatiseur en marche dans la chambre du cottage. On pourrait dire que j'entends le second alors que j'écoute le premier : « Il ne dépend point de nous d'entendre les sons qui viennent subitement frapper notre ouïe, nous dit Maine de Biran, mais il est en notre pouvoir de les écouter, c'est-à-dire de donner à ces sons une attention<sup>186</sup> plus ou moins active et soutenue » (1859, p. 94). Mon rapport à la phrase musicale démontrée par Satishji en situation d'apprentissage est donc caractérisé par un effort volontaire déployé dans le but d'*agir* sur l'objet sonore ; effort que nous désignons communément sous le terme d'attention.

Dans la perspective philosophique du Shivaïsme du Cachemire que nous empruntons ici, l'attention (*avadhāna*) correspond au pouvoir de la conscience s'exerçant à travers le *manas* pour sélectionner et isoler l'objet de la perception se montrant aux organes de la connaissance (*jñānendriya*)<sup>187</sup>. Conséquemment, nous pourrions dire que lorsque j'écoute la phrase musicale présentée par mon *guru*, ma conscience « s'empare » du *manas* pour viser l'objet sonore se présentant à l'*indriya* de l'ouïe (*śrotra*) afin de produire une cognition auditive.

---

<sup>186</sup> Maine de Biran décrit ainsi l'*attention* dans son *Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature* : « J'appelle attention ce degré de l'effort supérieur à celui qui constitue l'état de veille des divers sens externes, et les rend simplement aptes à percevoir ou à représenter confusément les objets qui viennent les frapper. Le degré supérieur dont il s'agit est déterminé par une volonté positive et expresse qui s'applique à rendre plus distincte une perception d'abord confuse, en l'isolant, pour ainsi dire, de toutes les impressions collatérales qui tendent à l'obscurcir. » (1859, p. 86)

<sup>187</sup> Voir supra, section 3.2.3.

Les phénoménologues occidentaux pourraient reconnaître dans cet ordre de fait la notion d'intentionnalité<sup>188</sup> de la conscience qui désigne chez Husserl cet acte de visée par lequel la conscience se « jette » vers ce qui se montre à elle, vers *ce qui n'est pas elle*<sup>189</sup>. Cependant, mon rapport à la phrase musicale ne se limite pas à un acte de visée. Nous l'avons vu<sup>190</sup>, lorsque je porte attention à une démonstration, le mouvement de projection par lequel je me relie à l'espace devant moi occupé par Satishji est complété par une action interne qui me lie aux sons perçus « comme si c'est moi qui les produisais ». Or, en analysant l'expérience de cette action interne, nous découvrons qu'elle est en fait directement liée à ma voix interne dans la mesure où c'est elle qui manifeste la suite des sons de la phrase musicale démontrée.

Pour nous aider à bien saisir cette expérience et le rôle de la voix dans la perception auditive, lisons d'abord cette analyse de Maine de Biran qui nous mènera droit à celle d'Abhinavagupta :

Lorsque nous percevons des sons (et nous les percevons toujours d'autant plus distinctement, qu'ils ont plus de rapport avec ceux que nous pouvons rendre, imiter ou articuler nous-mêmes), l'instrument vocal contracte donc des déterminations parallèles à celles de l'ouïe, et se monte, pour ainsi dire, au même ton : en entendant chanter ou parler, nous chantons, nous parlons tout bas ; c'est un instinct d'imitation encore plus marqué ici que dans aucun autre mouvement, il nous entraîne le plus souvent, *sans que nous*

---

<sup>188</sup> Voir supra, section 2.1.3.

<sup>189</sup> Dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Husserl choisit l'expérience perceptive d'une mélodie pour illustrer l'intentionnalité de la conscience et montrer comment la conscience constitue le temps à travers ses phases de rétention, de présent vivant et de protention. L'analyse proposée par Husserl prête cependant dos à certaines critiques qui accusent le fondateur de la phénoménologie de s'être laissé prendre par l'*a priori* d'une conception du sujet comme *point de vue* sur le monde et de persister ainsi « à « voir » la mélodie au lieu de l'écouter » (Nancy, 2002, p.45). Soulignons à cet égard que l'acte de visée que désigne le terme d'intentionnalité est directement associé à la vue (visé, du latin *visare* : voir attentivement). Dès lors, une perspective phénoménologique basée sur le concept d'intentionnalité se trouve peut-être dans l'incapacité de rendre compte adéquatement de l'expérience perceptive d'un sujet *à l'écoute*. Sur cette critique, voir entre autres Henry (2004, pp. 45-62) et Nancy (2002, pp. 40-45).

<sup>190</sup> Voir supra, section 4.1.3.1

*nous en apercevions*<sup>191</sup>. Ainsi, l'individu, qui écoute, est lui-même son propre écho, l'oreille se trouve comme frappée instantanément, et du son direct externe, et du son réfléchi intérieur : ces deux empreintes s'ajoutent l'une à l'autre dans l'organe cérébral, qui s'électrise doublement, et par l'action qu'il communique, et par celle qu'il reçoit (1954, p. 84).

Le philosophe français révèle ici un fait que l'expérience quotidienne confirme : lorsque nous écoutons un son ou une suite de sons, c'est-à-dire lorsque nous portons une attention « plus ou moins active et soutenue » aux objets sonores, nous faisons l'expérience de notre propre voix interne qui « imite » ces sons<sup>192</sup>. Autrement dit, il y a au cœur de toute perception auditive un acte vocal interne qui passe généralement inaperçu du fait que l'attention a pour effet d'entraîner le sujet perceptif « au-dehors », vers les résultats sensibles de la perception. Cependant, « lorsque la volonté a l'initiative sur les impressions et se commande elle-même » (Maine de Biran, 1859, p. 9), comme c'est le cas par exemple lorsque j'écoute une démonstration en situation d'apprentissage, car dans cette situation je suis déjà animé par le désir de connaître l'objet avant même que la phrase musicale soit jouée, dans un cas comme celui-là, nous dit Maine de Biran, le sujet « ne peut méconnaître sa propre causalité. Il a l'aperception immédiate de la cause qui est lui, en même temps que l'intuition de l'effet, ou du résultat sensible, qui vient de lui ou de son effort. » (*Ibid*)

On comprend ainsi que l'expérience d'écoute d'une phrase musicale en situation d'apprentissage « se rapporte bien plus à l'organe actif [vocal], qui répète intérieurement et imite d'abord, comme par une sorte d'instinct moteur sympathique,

---

<sup>191</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>192</sup> Selon Maine de Biran, la part active de l'organe vocal dans l'expérience auditive permettrait d'expliquer le fait que nous ayons une prédisposition à apprécier la mélodie mieux que l'harmonie : « l'oreille s'accoutume plus ou moins difficilement aux effets d'harmonie, tandis que la mélodie est un plaisir de tous les âges, de tous les lieux ; et cela même ne confirme-t-il pas nos principes ? La source de toute distinction est dans la motilité : sans l'organe vocal, les facultés de l'ouïe seraient extrêmement bornées : or, ce premier organe ne peut jamais exécuter qu'un mouvement, un son à la fois. » (1954, p. 132)

les sons qui viennent frapper l'ouïe, qu'au sens passif [de l'ouïe] qui reçoit les impressions immédiates. » (1952, p. 40) On comprend également que c'est en raison de cette part active assumée par l'organe vocal que je saisis dans une *aperception interne immédiate* l'impulsion d'une action lorsque j'écoute les démonstrations de mon *guru*.

Cette analyse du philosophe français s'accorde avec la pensée d'Abhinavagupta. Cependant, nous pouvons facilement imaginer que le penseur shivaïte ne manquerait pas de souligner le fait suivant : ce n'est pas tant l'organe vocal lui-même qui agit pour manifester de l'intérieur l'objet sonore pendant l'expérience d'écoute puisque cet organe, comme tous les organes du sujet empirique, est en soi inerte (*jaḍa*) ; mais la conscience elle-même. C'est la conscience en tant que voix interne (*madhyamā*) qui « électrifie » « l'organe cérébral » (*manas*) grâce à son pouvoir d'action (*kriyāśakti*) pour porter attention à l'objet sonore qui se donne à l'organe de l'ouïe<sup>193</sup> ; c'est elle qui « chante » intérieurement les notes de la mélodie afin de les mettre en lumière, ou peut-être devrions nous dire « en volume », pour moi sujet musiquant à l'écoute ; et c'est elle qui se saisit elle-même sous la forme des notes de la phrase musicale grâce à son pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*).

Chaque note ainsi perçue constitue en soi un phénomène élémentaire (*ābhāsa*) mis en relation, par l'intermédiaire du *manas*, avec une trace résiduelle (*saṃskāra*) laissée dans le corps subtil (*puryaṣṭaka*) suite à une expérience passée similaire. Ces phénomènes élémentaires sont synthétisés en une entité singulière (*svalakṣaṇa*) — la phrase musicale — elle-même saisie dans une prise de conscience synthétique (*vimarśa*). C'est en ce sens que la phrase musicale démontrée par mon *guru*, objet

---

<sup>193</sup> « L'Énergie de prise de conscience qui donne l'impulsion à l'organe interne [*antaḥkāraṇa*] formé du mental (*manas*), de l'intellect [*buddhi*] et du facteur d'individualité [*ahāmkāra*], et reposant dans le corps subtil [*puryaṣṭaka*] ou stade médian du « souffle », c'est la parole Moyenne. » (Abhinavagupta, *ĪPVV*, 1, 5, 13, tel que cité par Padoux, 1994, p. 109)

sonore qui se présente comme étant distinct (*bhinna*) ou séparé (*vicchinna*) de moi, sujet musiquant à l'écoute, est en réalité un phénomène « intérieur » à la conscience.

Il en est de même pour la perception du *tracé* que mon geste musical doit produire sur l'instrument pour reproduire la phrase perçue. Cette expérience consiste, elle aussi, en une prise de conscience synthétique d'une série de cognitions, soit : la prise de conscience de la position de la première note de la phrase sur mon santour, le désir de frapper les cordes correspondant à cette note, l'action qui consiste à frapper les cordes, la prise de conscience d'avoir accompli cette action accompagnée de la prise de conscience de son résultat sonore, la synthèse de cette cognition avec la prise de conscience du prochain but (la prochaine note de la phrase), le désir de jouer la seconde note, la prise de conscience de la position de la seconde note sur mon santour, le désir de frapper les cordes correspondant à cette note, etc.<sup>194</sup> Cette série de cognitions implique une mise en relation des phénomènes de conscience présents avec les traces résiduelles laissées par les expériences passées, ainsi qu'une activité de synthèse liant chacune de ces cognitions en une entité singulière (*svalakṣaṇa*) — le *tracé* de la phrase

---

<sup>194</sup> Dans son commentaire à l'*ĪPK* I, 5, 19, Abhinavagupta fait intervenir les exemples de la course, de la lecture et de la récitation rapides pour mettre en évidence la fait qu'il y a un acte de prise de conscience (*vimarśa*) au cœur de toutes nos expériences, et ce même lorsque nous ne nous en apercevons pas : « même dans cette [perception immédiate instantanée], il y a une prise de conscience (*vimarśa*), et ce, nécessairement : "sinon", [autrement dit], si ce n'était pas le cas, alors [celui] qui va précipitamment avec une seule idée en tête, [celui] qui lit des lettres à la hâte, ou celui qui récite rapidement un livre de *mantra*, n'atteindrait pas son but, ne prononcerait pas [les lettres], ni ne réciterait [les *mantra*]. En effet, comment pourrait-on atteindre l'endroit souhaité, sans une prise de conscience (*parāmarśa*) consistant en l'union et la séparation (*saṃyojanaviyojana*) [de différents éléments], à commencer par la conscience de cet endroit, le désir de faire un pas, l'action qui consiste à faire ce pas, la conscience d'avoir fait ce pas, la synthèse (*anusamdhāna*) avec [la cognition] d'un second but, le désir de quitter [le premier endroit], la synthèse (*anusamdhī*) avec la [cognition] d'un autre endroit encore, le désir de faire un pas dans cet [autre endroit]... Et on doit raisonner de la même manière en ce qui concerne la lecture et la récitation [effectuées] à la hâte, etc. Dans ces [deux derniers cas], en particulier, il y a association avec le mouvement, etc., du point d'articulation et de l'organe d'articulation. Et dans [tous ces cas, ces actes sont effectués avec] rapidité précisément parce qu'on n'a pas conscience de la construction du concept grossier (*stūla*) qui apparaîtra plus tard [seulement]. Il doit donc nécessairement exister [au moment où ces actes sont effectués] une prise de conscience (*pratyavamarśa*) subtile (*sūkṣma*) qui n'est autre que le pouvoir d'expression verbale (*śabdabhāvanā*) sous une forme condensée. » (Abhinavagupta, *ĪPV*, vol. I, p.229-231, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 163-164)

musicale. Ce *tracé* bien qu'il soit le résultat de gestes musicaux exécutés sur mon instrument est donc lui aussi un phénomène « intérieur » à la conscience.

Dès lors, si pendant l'expérience de l'écoute d'une démonstration, je ressens l'impulsion d'une action alors même que je demeure « immobile », assis en position de jeu, c'est bien parce que ma conscience, cette *force hyperorganique* mouvante et sonore, lie les sons qu'elle manifeste aux traces résiduelles issues des expériences passées de mon corps musiquant. Au cours de cette expérience, j'ai l'*aperception interne immédiate* du pouvoir de manifestation sonore (*śabdabhāvanā*) de la conscience, *force hyperorganique* sonore en mouvement.

Enfin, le lecteur attentif pourrait soulever une question concernant un phénomène ayant fait l'objet d'une description un peu plus haut<sup>195</sup>. Cette question pourrait se formuler ainsi : si tous les objets sonores sont des manifestations de la conscience, comment se fait-il que je, sujet musiquant à l'écoute en situation d'apprentissage, sois capable de laisser « dans l'ombre » certains éléments d'une longue phrase musicale alors même que je les perçois pourtant ? Les sons de cette phrase qui continue de se donner à moi alors que je constitue une empreinte sonore à partir d'un *repère*, de même que ceux du climatiseur en marche dans la chambre du cottage, ne devraient-ils pas tous apparaître dans la lumière de la conscience de la même manière et en tout temps ? Je laisse à Abhinavagupta le soin de répondre à ce lecteur perspicace :

La liberté (*svātantrya*) du Seigneur, c'est ceci précisément : l'absence d'entrave (*apratīghāta*) même dans l'accomplissement de ce qui est extrêmement difficile à faire (*atiduṣkara*) du point de vue des sujets asservis (*paśuloka*). Et qu'y a-t-il donc de plus difficile à accomplir que ceci : à l'égard du Soi lui-même, qui est lumière consciente (*prakāśa*), [et] alors même qu'[il] est en train de se manifester (*prakāśamāna*), la négation de la manifestation (*prakāśaniṣedha*), laquelle n'est que la conviction

---

<sup>195</sup> Voir supra, section 4.1.3.4.

qu'[il] n'est pas en train de se manifester ? (*ĪPVV*, vol. 3, p. 181, tel que cité par Ratié, 2011, pp. 564, note 209)

Abhinavagupta affirme ici que la conscience, en raison de sa liberté absolue, est capable d'accomplir *la* chose la « plus difficile à accomplir », soit de nier sa propre manifestation, de dissimuler ce qu'elle met pourtant en lumière. Autrement dit, « la conscience est capable d'attention comme de distraction, et la distraction est précisément l'expérience de l'étrange faculté qu'à la conscience d'ignorer ce qu'elle sait par ailleurs » (Ratié, 2011, p. 567). Cette liberté infinie de la conscience, celle-là même qui permet à l'esthète de nier volontairement la dimension objective de l'action qui se déroule devant lui pour pouvoir « jouir » de la représentation théâtrale, me permet à moi, sujet musiquant en situation d'apprentissage, d'écouter attentivement des éléments précis d'une phrase musicale et d'en ignorer d'autres alors que tous apparaissent pourtant dans la lumière de la conscience.

Conséquemment, puisque le corps et les organes du sujet musiquant ne sont que des objets inertes et par conséquent incapables d'agir, nous pouvons conclure que le sujet musiquant peut exercer cette liberté et saisir les objets sonores avec plus ou moins d'attention parce qu'il est en réalité la conscience absolue (*saṃvit*). Ce n'est que parce qu'il est par essence cette conscience dynamique et libre que le sujet musiquant peut se considérer comme agent de la perception. De même, puisque les objets de la perception ne sont en réalité que des manifestations de la conscience, nous pouvons conclure que l'expérience de la perception d'une mélodie, tout comme celle de l'imagination, repose sur la liberté créatrice du Soi — agent, moyen et objet de la cognition — se présentant sous la forme de la voix interne (*madhyamā*) du sujet musiquant.

#### 4.2 Processus d'appropriation d'un *rāga* pendant le *riyāza*

Mon travail en solitaire pendant mes sessions de *riyāza* est considérablement différent de celui réalisé auprès de Satishji lors du processus d'apprentissage. Sans la présence

du maître, mon mode de relation face au *rāga* se trouve fondamentalement transformé : je ne suis plus dans une dynamique de reproduction d'un modèle, mais dans un processus de création d'énoncés musicaux. Ce processus ne consiste pas à reproduire des phrases musicales qui auraient été apprises par cœur lors des séances de transmission, il consiste plutôt à mettre en œuvre certaines techniques de développement mélodiques qui permettent de générer des énoncés musicaux improvisés à partir des contraintes imposées par les *lakṣaṇa* du *rāga* (structure ascendante et descendante, notes cibles ou centres mélodiques, *pakaḍa*, ornements spécifiques, etc.) ; des démonstrations et des consignes transmises par mon *guru* ; et des exemples musicaux analysés lors de l'écoute des enregistrements choisis.

Dès lors, si je considère l'apprentissage d'un *rāga* auprès du *guru* comme un processus de découverte de *trajets* à parcourir et de *démarches* à emprunter, mon travail pendant le *riyāza* correspond à un processus d'appropriation d'un *territoire* musical ou, pour parler comme Deleuze, un processus de *territorialisation* : « un territoire n'est autre chose que ce qui résulte de la "territorialisation" d'un ou de plusieurs milieux, par l'émergence, en eux, de qualités expressives, [...] forcément appropriatives » (Sasso, 2003, p. 84).

Selon Deleuze, tout territoire se construit « avec des aspects ou des portions de milieu » (1980, p. 386). En ce qui concerne le *territoire* musical du *rāga*, ces « aspects » et ces « portions » sont de nature musicale et correspondent aux différents *trajets* et aux différentes *démarches* qui se trouvent dans l'univers de la pratique. Comme tout processus de *territorialisation*, celui qui consiste en l'appropriation du *territoire* musical du *rāga* implique des procédés de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation* : le travail d'appropriation du *rāga* consiste à *déterritorialiser* certains *trajets* et certaines *démarches* en leur faisant quitter un certain *territoire* (celui de la pratique technique ou encore celui d'un *rāga* connu) pour les *reterritorialiser* dans un autre *territoire* (celui d'un autre *rāga*).

#### 4.2.1 Recherche sur les *lakṣaṇa* du *rāga* Ahīra Bhairava

Suite à ma première « rencontre » avec Ahīra Bhairava auprès de Satishji, j'ai entamé mon processus de recherche habituel qui consiste à écouter et analyser plusieurs enregistrements du *rāga* à l'étude et à parcourir les ouvrages de référence pour vérifier ce que les musicologues affirment à propos des *lakṣaṇa* du *rāga*. Selon mes recherches, Ahīra Bhairava pose un beau défi à toute recherche de consensus et constitue un très bel exemple d'un *rāga* qui conserve son identité malgré les divergences entre la théorie et la pratique.

L'ensemble des ouvrages consultés confirme les paroles de Satishji : Bhātkhaṇḍe (1963, pp. 324-325), Bor et *al.* (2002, p. 20), Kaufmann (1968, p. 250), Moutal (1991, p. 221) et Parrikar (2000) affirment tous que le *rāga* Ahīra Bhairava est une combinaison des *rāga* Bhairava dans le premier tétracorde (*purvāṅga*) et Kafī dans le deuxième (*uttarāṅga*). Ces auteurs s'entendent également pour dire que les *vādī* et le *samvādī svara* sont *ma* et *Sa* respectivement. Aussi, conformément à ce que Satishji avait mentionné, Kaufmann et Moutal soulignent le fait que ce *rāga* offre une grande liberté en ce qui concerne le *trajet* des phrases mélodiques et la *démarche* à emprunter : « The manner of combining the phrases is left to the performing musician. » (Kaufmann, 1968 p. 250) ; « *Ahīra Bhairava* totally lacks of a definite set of rules and its playing is more of a scale than of a *Rāga* » (Moutal, 1991 p. 221). En outre, si les exemples de développements mélodiques propres au *rāga* Ahīra Bhairava varient considérablement d'un texte à l'autre, l'importance de la phrase *Ḍha ṇi re - Sa* est soulignée par tous, à l'exception de Bhātkhaṇḍe qui n'en fait aucune mention.

Parallèlement à ces lectures, j'ai écouté et analysé tout au long de mon processus les enregistrements d'artistes reconnus qui me servent souvent de modèles<sup>196</sup> : les *kayaliya*

---

<sup>196</sup> Notons qu'il n'y a jusqu'à présent aucun enregistrement studio du *rāga* Ahīra Bhairava interprété par Satishji.

Amir Khan, Bhimsen Joshi, Rashid Khan, Pandit Jasraj et Kishori Amonkar ; les *sitaria* Nikhil Banerjee, Vilayat Khan et Ravi Shankar ; le *sarodiya* Ali Akbar Khan ; le *santūriya* Shivkumar Sharma. L'analyse de ces enregistrements m'a permis de réaliser l'écart considérable qui peut parfois se glisser entre la théorie et la pratique, spécialement en ce qui a trait à l'application des concepts de *vādī* et de *samvādī svāra*.

Parmi toutes les interprétations d'Ahīra Bhairava analysées, aucune ne permet d'identifier *ma* comme *vādī svāra*. En fait, s'il me fallait nommer un *svāra* qui domine les développements mélodiques dans l'ensemble des interprétations analysées, *re* serait certainement bon premier suivi de près par *Ga*. L'importance accordée à ces *svāra* se reflète particulièrement dans la structure des *gata* et des *bandīśa* que ces musiciens ont choisi d'interpréter : les *gata* interprétés par Nikhil Banerjee (1995, piste 1), Vilayat Khan (1998, piste 4), Ravi Shankar (2000, piste 2) et Ali Akbar Khan (2015, piste 1) et le *bandīśa* interprété par Amir Khan (1978, piste 2) culminent tous sur le *re* ; les *bandīśa* interprétés par Bhimsen Joshi (2014, piste 1), Rashid Khan (1979, piste 2), Pandit Jasraj (2015, piste 3) et Kishori Amonkar (1991, piste 1) culminent tous sur le *Ga*. La seule interprétation qui diffère à cet égard est celle de Shivkumar Sharma (2011, piste 2). Ce dernier accorde une importance considérable au *Dha*, comme en fait preuve la composition de son *vilambita gata* qui culmine sur ce *svāra*. Shivkumar Sharma est par ailleurs le seul parmi tous ces musiciens à avoir accordé les cordes de son *tānpurā* sur les *svāra ma-Dha-Sa* ; les autres ayant tous choisi de l'accorder sur les *svāra Sa-Pa*.

Conséquemment, au lieu de blâmer les musiciens pour leur « illettrisme » ou leur « manque de rigueur » face aux *lakṣaṇa* présentés dans les textes musicologiques, comme l'avait fait Bhātkhaṇḍe un siècle plus tôt, j'ai plutôt choisi de m'inspirer de ces différentes interprétations pour développer ma propre interprétation du *rāga* Ahīra Bhairava.

## 4.2.2 S'approprier un territoire

### 4.2.2.1 L'accord du *tānpurā*

J'ai réalisé assez tôt dans mon processus que je préférais l'accord du *tānpurā* sur les *svara Sa-Pa*, plutôt que *Sa-ma* comme le suggérait Satishji. J'ai essayé différentes options : accorder le *tānpurā* sur les *svara Sa* et *ma* et mon *chikarī* sur les *svara Sa, ma* et *Dha* comme Shivji et Satishji ; accorder le *tānpurā* sur les *svara Sa* et *ma* et mon *chikarī* sur les *svara Sa* et *Pa* ; accorder le *tānpurā* sur les *svara Sa* et *Pa* et mon *chikarī* sur les *svara Sa, ma* et *Dha* ; et accorder le *tānpurā* et mon *chikarī* sur les *svara Sa* et *Pa*.

La présence du *ma* dans l'accord du *tānpurā* ou du *chikarī* avait pour effet de diviser le territoire du *rāga* en deux sections, deux zones distinctes : une première zone de *Sa* à *ma* et un deuxième de *Dha* à *Śa*. De la sorte, *ma* se présentait comme l'aboutissement d'une partie du territoire et *Dha* comme le point de départ d'une autre et entre ces deux parties se trouvait un vide « occupé » par le *Pa* qui semblait flotter au-dessus du territoire. De ce fait, le territoire du *rāga* manquait de cohésion pour moi, il ne m'apparaissait pas comme un ensemble, comme un tout. En revanche, lorsque les cordes du *tānpurā* et du *chikarī* étaient accordées avec *Pa*, le territoire ne m'apparaissait plus comme segmenté ; il devenait plus touffu et se montrait plus riche en possibilités mélodiques. Je pouvais ainsi facilement retrouver l'effet Bhairava avec des phrases comme *G m P, m G m r — S*. Par ailleurs, l'intervalle *Pa-re* m'amenait à ressentir davantage l'effet de suspens lorsque je posais sur le *re*. J'ai donc choisi de conserver l'accord du *tānpurā* et du *chikarī* sur les *svara Sa* et *Pa*. De cette manière, je pouvais honorer les consignes de mon *guru* en accordant une certaine importance au *ma* tout en répondant à mes intuitions et mes préférences musicales en prenant *Ga* et *Pa* comme centres mélodiques et comme *nyāsa svara* dans la résolution de mes phrases musicales. Enfin, j'ai partagé à Satishji mon expérience et mes intuitions sur l'accord du *chikarī* et du *tānpurā*. Lors de la deuxième séance de transmission dédiée à Ahīra

Bhairava, il accorda alors le *tānpurā* et son *chikarī* sur les *svara Pa* et *Sa* plutôt que sur *ma* et *Sa* et donna beaucoup plus d'importance au *Pa* dans ses démonstrations au cours de l'*ālāpa*.

#### 4.2.2.2 Adaptation de la première phrase de l'*ālāpa*

Dès mes premières sessions de *riyāza*, je sentais que je n'arrivais pas à manifester la personnalité d'Ahīra Bhairava avec la phrase d'introduction telle que transmise par Satishji. Cette phrase ne me permettait pas de créer l'état d'attente, de suspense frôlant l'inquiétude que je ressentais à l'écoute des enregistrements analysés. En fait, lorsque je jouais la phrase telle que transmise, j'avais chaque fois cette forte impression d'un autre *rāga* : Rageshri. Même si la deuxième ligne pouvait mettre fin au doute en introduisant le *re komala* (Rageshri a un Re *śuddha*), l'impression première demeurait toujours trop forte et je n'arrivais pas à me défaire de ce malaise. Du coup, je me suis senti obligé de trouver une autre avenue pour ressentir le *bhāva* d'Ahīra Bhairava dès la première phrase de l'*ālāpa*. J'ai donc analysé les enregistrements choisis afin de vérifier comment chaque artiste abordait cette phrase d'introduction. L'analyse m'a révélé plusieurs options possibles selon la particularité de l'instrument et la sensibilité musicale de chaque artiste.

Shivkumar Sharma introduit Ahīra Bhairava avec une phrase similaire à celle transmise par Satishji. Le *trajet* de la phrase comprend une pause sur le *ni*, une autre sur le *Ḍha* et se termine par une montée vers le *re* soutenu par un frottement. En principe, l'interprétation de la première phrase de Shivkumar Sharma aurait dû me servir de modèle, au même titre que celle de Satishji, pourtant je n'arrivais pas à m'en satisfaire. Cette phrase d'introduction me procurait le même effet que celle transmise par Satishji. À vrai dire, l'effet général que me procurait l'écoute du *rāga* Ahīra Bhairava interprété par Shivkumar Sharma contrastait radicalement avec celui ressenti à l'écoute des autres interprétations analysées ; comme s'il s'agissait d'un autre *rāga*. J'ai d'abord cru que la source de ce contraste était liée au caractère particulier du santour en tant

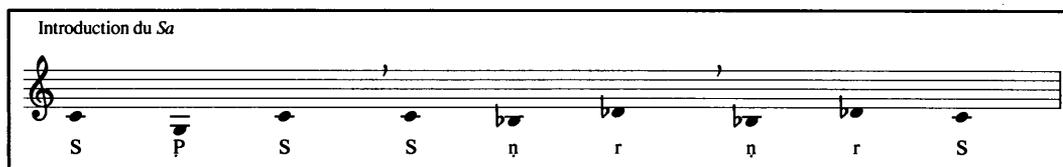
qu'instrument à cordes martelées<sup>197</sup>. Cependant, mon travail pendant le *riyāza* m'a permis de réaliser rapidement que la source du contraste était moins liée à l'instrument lui-même qu'aux choix musicaux de Shivkumar Sharma (particulièrement l'emphase qu'il accorde au *Dha*) et à l'accord du *chikarī* et du *tānpurā*.

Les chanteurs Kishori Amonkar, Amir Khan, et Rashid Khan développent une première ligne mélodique qui se termine sur le *re* en *āndolana*. Les sitaristes Nikhil Banerjee et Ravi Shankar abordent le *re* en *āndolana* dès la première ligne en suivant la structure du *pakāḍa* (*Dha ṇi re*). Le joueur de sarode Ali Akbar Khan et le chanteur Bhimsen Joshi attaquent le *re* directement en ouverture. M'inspirant de l'approche de ces artistes, j'ai expérimenté diverses possibilités sur plusieurs sessions de *riyāza*. Or, le résultat produit par chacune de ces approches sur mon instrument ne me satisfaisait pas. Je vivais un certain inconfort à aborder le *re* dès la première ligne de la première phrase ; je sentais que j'allais ainsi à l'encontre des enseignements de Satishji et que je m'éloignais de l'approche traditionnelle propre à mon école de santour.

Enfin, c'est dans l'établissement du *Sa* que j'ai trouvé une solution satisfaisante à mon problème. J'ai réalisé qu'en incluant le *re* dans une des variations des frappes qui établissent le *Sa* juste avant de jouer la première phrase, je pouvais créer une impression sonore ayant pour effet de « colorer » la ligne mélodique suivante et de transformer ainsi l'ensemble de l'expérience sonore de la première phrase.

---

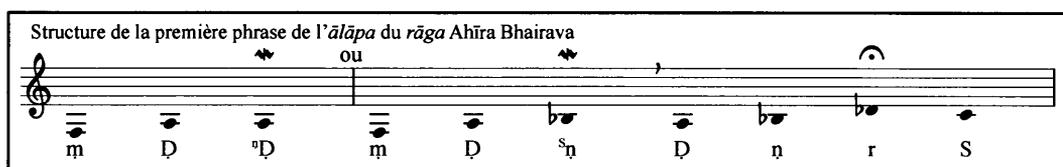
<sup>197</sup> Contrairement à la plupart des instruments utilisés dans la musique *hindustānī*, le santour ne peut reproduire certaines inflexions de la voix. Le fait que les phrases musicales soient produites par des frappes ou des glissandos successifs sur des cordes fixes et non modulables peut, à certaines occasions, limiter l'expression musicale. On peut penser, par exemple, au *rāga* Darbāri kānada qui a pour caractéristique un *āndolana* qui oscille entre le *ga komala* et le *Ga śuddha*. Le santour ne peut reproduire cette ornementation.



**Figure 4.7** Introduction du *Sa*.

L'impression sonore produite par le *re* crée une forme de tension qui charge la suite d'une nouvelle intention. Dès lors, il m'est possible de poser sur le *Ḍha* ou sur le *ṅi* dans la première ligne de la première phrase sans ressentir la présence de Rageshri. En fait, grâce à la tension créée par le *re*, la pause sur le *Ḍha* ou sur le *ṅi* dans la première ligne me plonge dans cet état d'attente qui concorde avec celui que me procurait la plupart des interprétations d'Ahīra Bhairava analysées.

Ainsi, grâce à cette méthode simple, mais efficace, j'ai réussi à établir le *bhāva* d'Ahīra Bhairava dès la phrase d'introduction du *rāga*. Dès lors, j'ai pu fixer le *trajet* de ma première phrase pour Ahīra Bhairava en respectant les enseignements de Satishjii. En fait, cette première phrase n'est jamais entièrement fixée, les ornements, le tempo et la durée des notes peuvent varier d'une fois à l'autre. Cependant, les notes cibles et la structure générale de la phrase demeurent la même ; le *trajet* reste clair sans être rigide et la *démarche* demeure variable. Ma première phrase pour Ahīra Bhairava comprend donc une première ligne mélodique avec une pause sur *Ḍha* ou sur *ṅi* et se termine par la ligne mélodique *Ḍha ṅi re* issue du *pakāḍa* :



**Figure 4.8** Structure de la première phrase de l'*ālāpa*.

Lors du concert, j'ai d'abord introduit le *Sa* de la manière suivante :

Introduction du *Sa* en concert

P Ś S ṅ S P Ś S ṅ r P Ś ṅ r S

**Figure 4.9** Introduction du *Sa* en concert<sup>198</sup>.

Pour ensuite jouer cette première phrase :

Première phrase de l'*ālāpa* d'Ahīra Bhairava en concert

ṁ D DṡoSṅ ṅ D SṡoDṡ Pṅ D ṅ r S

**Figure 4.10** Première phrase de l'*ālāpa* d'Ahīra Bhairava en concert<sup>199</sup>.

#### 4.2.2.3 *Vistāra* à partir de la première phrase de l'*ālāpa*

Le fait d'avoir recours à une structure de phrase précomposée pour introduire le *rāga* me permet d'avoir un point de départ stable pour entamer le développement de l'*ālāpa*. À partir de cette première phrase, je peux élaborer une multitude d'énoncés musicaux à l'aide de différents procédés d'improvisation comme l'*expansion (vistāra)*<sup>200</sup>, les permutations (*prastāra*) et les variations d'ornementations (*alankāra*). Ces procédés ne sont ni programmés à l'avance, ni ordonnés de manière précise, je les applique spontanément dans un processus d'improvisation.

<sup>198</sup> Piste 8.

<sup>199</sup> Piste 9.

<sup>200</sup> *Vistāra* (élaboration, extension) est utilisé à la fois comme terme générique pour signifier le processus de développement des notes d'un *rāga*, et comme terme spécifique pour désigner cette technique particulière d'*expansion* en comparaison avec les autres techniques de développement mélodiques.

### *Expansion*

En situation de *riyāza*, j’explore les développements mélodiques de la première phrase grâce à une technique très simple qui consiste à prendre un sujet musical et à le développer par *expansion* en lui ajoutant des *préfixes*. Pour ce faire, je cible dans la phrase un sujet musical à approfondir. Dans le cas d’Ahīra Bhairava, mon sujet principal peut être la courte ligne *Dha ṇi re*. J’utilise donc cette courte ligne comme ferment pour développer des phrases musicales dans la zone située autour du *Sa*. Je joue d’abord cette ligne, puis je la reprends en lui ajoutant un ou deux *préfixes*, *ṇi* et *Sa* par exemple, pour créer une nouvelle ligne mélodique : *ṇi Sa, Dha ṇi re*. Je peux ensuite reprendre cette nouvelle phrase en la faisant précéder d’un *svara* supplémentaire, *re* par exemple, pour produire une nouvelle ligne : *re ṇi Sa, Dha ṇi re*. En additionnant ainsi de nouveaux *svara* lors de chaque reprise, je peux produire une multitude de phrases musicales de plus en plus riches et de plus en plus longues tout en conservant le même dénouement.

Exemple de développement par *expansion*

D ṇ r    ṇ S    D ṇ r r ṇ S    D ṇ r S r ṇ S

**Figure 4.11** Exemple de développement d’un sujet musical par *expansion*.

De cette façon, je développe progressivement une première section du *territoire* du *rāga*. Dans le cas d’Ahīra Bhairava, je parcourais la zone se trouvant sous le *re* dans un allez-retour expansif. Suivant la logique de développement de l’*ālāpa*, je faisais éventuellement évoluer la mélodie vers le bas en ajoutant des *préfixes* situés dans le premier tétracorde (*pūrvāṅga*) de l’octave inférieure (*mandra saptaka*).

## Permutations

Parallèlement à ce procédé de développement mélodique par *expansion*, j'explorais mon sujet musical à l'aide d'une autre technique d'improvisation très simple : la permutation. Cette technique consiste essentiellement à permuter les *svara* d'une ligne mélodique afin d'explorer les différents arrangements possibles à partir d'un nombre fini d'éléments. Par exemple, à partir de l'ensemble *Dha ni re*, il est théoriquement possible de produire six variations simplement en permutant l'ordre des *svara* :

Exemple de permutation à partir de 3 *svara*

Dha Ni Re Dha Re Ni Ni Dha Re Ni Re Dha Re Ni Dha Re Dha Ni

**Figure 4.12** Exemple de permutation à partir de trois *svara*.

Dans le courant du jeu, les techniques d'*expansion* et de permutation se mêlent et se nourrissent de telle sorte que les *préfixes* ajoutés au sujet musical multiplient les possibilités de permutations. Par exemple, à partir de la phrase *re ni Sa, Dha ni re*, il m'est théoriquement possible de créer six variations différentes simplement en permutant les *préfixes re ni* et *Sa* :

Exemple de développement par permutation des *préfixes*

re ni Sa Dha ni re re Sa ni Dha ni re Sa re ni Dha ni re  
Sa ni re Dha ni re ni re Sa Dha ni re ni Sa re Dha ni re

**Figure 4.13** Exemple de variations par permutation des *préfixes*.

De cette façon, il serait théoriquement possible de créer vingt-quatre variations d'une phrase se terminant par la ligne *Dha ni re* en permutant quatre *préfixes*, cent vingt variations en permutant cinq *préfixes*, sept cent vingt variations en permutant six *préfixes* et cinq mille quarante en permutant sept *préfixes* ! Évidemment, la musique n'étant pas qu'une affaire de chiffres, mon approche dans le processus d'improvisation n'est jamais aussi calculée. Je cherche toujours à produire les combinaisons les plus belles, celles qui me touchent le plus, et ce tout en restant fidèle à la grammaire du *rāga*.

### **Ornements (*alankāra*)**

Dans cet esprit, j'explore les nuances et les différents effets que je peux créer à partir d'un même sujet musical. Je parcours une même zone du *territoire* en variant les *démarches* : je crée des variations de volume et de timbre en jouant avec la force et le poids des frappes, alternant les frappes en *staccato* et les frottements ; je crée des variations dans la vitesse du phrasé et joue avec les silences ; je regroupe certains *svara* dans un même geste musical par des *mīṇḍa* (glissando), des *āṇḍolana* (oscillation comprenant deux *svara*), des *krintana* (mordant ou *gruppetto* de trois à cinq notes) ; je pose plus longuement sur certains *svara* (*nyāsa*) par des frottements ; ou les accentue par des frappes répétées. Bref, j'ornemente le contenu des phrases musicales créées par les techniques d'*expansion* et de permutation.

J'ai passé beaucoup de temps à explorer cette première zone du *territoire* d'Ahīra Bhairava pendant mes premières sessions de *riyāza*. J'avais besoin de me familiariser avec les lieux, de découvrir les différentes possibilités mélodiques qui s'offraient à moi. Du coup, même si je ne cherchais pas à fixer des phrases définies, ce travail d'exploration réalisé au cours de mes sessions de *riyāza* m'a tout de même permis d'incorporer une panoplie de phrases musicales qui allaient être revisitées et raffinées tout au long du processus.

#### 4.2.2.4 Développement dans le *pūrvāṅga* du *madhya saptaka*.

Généralement, après avoir développé la première zone du *territoire* d'un *rāga* à partir de la première phrase de l'*ālāpa*, deux options s'offrent à moi : poursuivre le développement vers le bas pour aller explorer le deuxième tétracorde (*uttarāṅga*) de l'octave inférieure (*mandra saptaka*) ou poursuivre vers le haut, pour aller explorer le premier tétracorde (*pūrvāṅga*) de l'octave médiane (*madhya saptaka*). Dans le cas d'Ahīra Bhairava, mon choix était guidé par les consignes de Satishji : « one should not keep pondering too much in the beginning on lower notes. You have to reach within a couple of phrases up to *madhyama*. Then the *rāga* gets established. »<sup>201</sup> Donc, je ne m'attardais pas dans le *mandra saptaka* et poursuivais le développement de l'*ālāpa* dans le *pūrvāṅga* du *madhya saptaka*.

Cependant, dès mes premières sessions de *riyāza*, c'est *Ga* plutôt que *ma* qui s'imposait à moi comme le *svara* à présenter à la suite du premier *moharā*. J'entendais cette note intérieurement comme une évidence, comme si la suite des développements mélodiques ne pouvait partir que d'elle. En fait, ce qui m'apparaissait à chaque fois après avoir joué le premier *moharā* ce n'était pas seulement « un *Ga* », mais celui d'Ahīra Bhairava sur l'album *Call of The Valley*. L'empreinte sonore laissée par l'écoute répétée de cet enregistrement m'apparaissait comme « enveloppée » dans sa référence. En fait, ce qui m'apparaissait ce n'était pas le timbre de la flûte de Hariprasad Chaurasia qui joue ce *svara* en introduction, mais le ton, l'intensité, la durée, l'articulation, bref la forme de son *Ga*. Cette forme m'apparaissait, m'envahissait ; je devenais ce *Ga* que je devais entendre à travers mon santour. Et lorsque je jouais ce *svara*, j'avais l'agréable impression qu'une partie du *territoire* du *rāga* s'ouvrait à moi. À cet égard, j'écrivais ceci dans mon journal de bord :

En jouant le *Ga*, la phrase clé, le *pakaḍa*, me revient en mémoire. [...] Dès lors, un champ de possibilités mélodiques s'ouvre à moi. Je peux faire durer

---

<sup>201</sup> Voir supra, page 144.

l'attente, ne pas jouer la phrase [le *pakaḍa*] comme telle, mais broder des phrases à partir de ses éléments [grâce aux techniques décrites plus haut].  
(Journal de bord, 090415)

En choisissant de jouer ce que j'entendais intérieurement (le *Ga*) plutôt que ce qui était prescrit par mon *guru* (le *ma*), c'est l'essence même du *rāga* (le *pakaḍa*) qui se manifestait à moi. Dès lors, un dilemme s'est imposé à moi : est-ce que je devais attaquer le *ma* directement comme le demandait Satishji ou jouer ce qui s'imposait à moi comme une progression musicale légitime ? Après avoir expérimenté les différentes options sur plusieurs sessions, j'ai finalement réalisé que je préférerais définitivement aborder d'abord le *Ga* comme note-cible après le premier *moharā*. Toutefois, ne pouvant me résoudre à aller à l'encontre des consignes de mon *guru*, j'ai opté pour un compromis : dans mon interprétation d'Ahīra Bhairava je joue d'abord le *Ga* comme note-cible après le premier *moharā* et j'atteins le *ma* dès la phrase suivante. De cette façon, je demeure fidèle aux indications de mon *guru* tout en respectant mon instinct musical et mes impulsions nourris par les impressions sonores laissées à travers le travail d'écoute des enregistrements.

Il m'est arrivé à quelques reprises pendant mes premières sessions *riyāza* de chanter à voix haute certaines phrases musicales propres au *rāga* Bhairava afin de m'approprier cette partie du *territoire* situé entre le *Sa* et le *Pa*, et surtout pour trouver une manière satisfaisante d'atteindre le *Pa*. Ce faisant, je retrouvais des *trajets* déjà empruntés des centaines de fois par le passé ; Bhairava est un *rāga* que je chante régulièrement. Je travaillais alors à reproduire sur mon santour le *trajet* propre aux phrases musicales chantées et à explorer les différentes *démarches* pour varier les *tracés*.

#### 4.2.2.5 *Tracés* mixtes

L'octave inférieure (*mandra saptaka*) et le premier tétracorde (*purvāṅga*) de l'octave médiane (*madhya saptaka*) ayant été développés, une grande partie du *territoire* du *rāga* se trouve alors « ouverte » m'offrant ainsi plus de possibilités pour développer et explorer les *trajets* et les *démarches*. Ainsi, après avoir dévoilé le *territoire* d'Ahīra

Bhairava jusqu'au *Pa* par le développement progressif de certaines phrases musicales construites à partir de la première phrase de l'*ālāpa* et du *pakāḍa*, je revisitais le territoire à travers une approche de développement mélodique qui mise moins sur la phraséologie du *rāga* que sur les textures, les variations et les combinaisons de *svara*.

Lorsque j'applique cette approche, je peux prendre un *svara* important du *rāga* de manière isolée et le juxtaposer à un ou deux autres *svara* situés dans un *āṅga* différent. Je joue alors avec les intervalles, les dynamiques et les contrastes de tons et de tempos en faisant des bons, des sauts et en explorant les combinaisons et la symétrie entre différents *svara* sans chercher à les lier dans une phrase musicale continue. À travers cette approche, dite kaléidoscopique<sup>202</sup>, le *rāga* devient comme un agent d'impressions sonores, une matrice contenant un potentiel mélodique quasi illimité pouvant être décliné dans un nombre de combinaisons presque infini.

En appliquant cette approche, je ne renonce pas pour autant au développement mélodique par phrases continues : je ne remplace pas une approche par une autre, je les combine. À cette étape du développement de l'*ālāpa*, je marie la création d'énoncés musicaux basée sur la phraséologie du *rāga* avec ce jeu sur les textures, les variations et les combinaisons de *svara*. Je poursuis ainsi le développement de l'*ālāpa* jusqu'à ce que j'atteigne le *Śa* du *tāra saptaka*. Puis, après avoir développé quelques phrases dans le *tāra saptaka* qui reprennent sensiblement la même forme que celles développées à l'octave, j'entame le retour au point de départ, vers le *Sa* de l'octave médiane (*madhya saptaka*). Je repasse ainsi progressivement par chaque centre mélodique, posant sur le *Pa*, le *Ga*, le *ma* et le *re* pour finalement rejoindre le *Sa* et clore l'*ālāpa* en jouant un dernier *moharā*.

---

<sup>202</sup> Voir Raja (2005, pp. 229-231).

#### 4.2.2.6 Retrouver mes repères

D'une session à l'autre, je redécouvrais les mêmes *trajets*, les mêmes *démarches*, les mêmes repères : je retrouvais mes traces, mes empreintes. Chaque session de *riyāza* devenait ainsi l'occasion d'une « rencontre » me permettant d'approfondir ma relation avec le *territoire* d'Ahīra Bhairava ; de développer des liens avec ce *rāga*. En repassant par les mêmes *trajets* à travers les mêmes gestes musicaux, il m'arrivait régulièrement d'entendre intérieurement la suite des sons qui « devaient » suivre la ligne mélodique que j'étais en train de jouer. Dès lors, je pouvais soit manifester l'empreinte sonore en la jouant telle qu'elle m'apparaissait, soit choisir de ne pas « répondre à l'appel » et de « partir » à la recherche d'une autre suite mélodique. Lorsque je choisissais cette dernière option, je pouvais soit « aller ailleurs », en empruntant un autre *trajet* dans le *territoire* du *rāga* pour créer une tout autre ligne mélodique ; soit « aller autrement », en produisant la suite de sons qui se présentait à moi, mais en faisant un effort volontaire pour varier la *démarche*, c'est-à-dire explorer d'autres qualités du geste musical (poids, durée, vitesse).

Lors de mes premières sessions de *riyāza*, je répondais souvent à l'appel en jouant les empreintes sonores telles qu'elles se manifestaient à moi afin de consolider les liens que je développais avec le *rāga*. Cependant, plus le processus avançait, plus je choisissais volontairement de jouer autre chose que ce que j'entendais intérieurement afin d'aller plus loin, de ne pas me répéter, de faire en sorte que les liens que j'entretenais avec ces empreintes ne deviennent pas des « attaches ». Ce faisant, j'ouvrais de nouveaux chemins pour le mouvement, dévoilais de nouvelles dimensions dans le *territoire*, et, par le fait même, produisais de nouvelles empreintes sonores. En fait, lorsque je choisissais volontairement d'explorer d'autres possibilités que celles qui se manifestaient intérieurement à moi, je créais un type particulier d'empreintes : je cultivais le mouvement de l'exploration lui-même.

Ainsi, au fil de mon processus d'appropriation du *territoire* d'Ahīra Bhairava, je me conditionnais à me dépasser, à me surprendre, à aller plus loin dans mon jeu, à approfondir ma relation avec le *rāga*, à raffiner son dévoilement. À cet égard, la structure particulièrement flexible d'Ahīra Bhairava m'offrait un *terrain de jeu* pratiquement « sans danger » me permettant d'oser l'exploration mélodique sans avoir peur de « sortir » du *territoire* du *rāga*.

Ce travail d'exploration du *territoire* pendant les sessions de *riyāza* n'était pas fait dans le but de trouver la ou les phrases musicales à retenir pour être jouées plus tard en concert ; ce processus exploratoire est en fait le travail d'interprétation en soi. En explorant le *territoire* d'Ahīra Bhairava à la recherche de possibilités mélodiques, je dévoilais progressivement le *rāga*, j'entrais en relation avec lui. En ce sens, il n'y a pas de réelle différence entre ce que je fais pendant les sessions de *riyāza* et ce que je fais en concert : que ce soit dans l'intimité de mon espace de pratique ou sur scène devant public, le processus d'improvisation pendant l'*ālāpa* consiste toujours à explorer un *territoire* à la recherche de combinaisons mélodiques qui me plaisent, qui m'affectent, qui me « colorent ».

En fait, pour moi le concert ne consiste pas à présenter l'aboutissement d'un parcours, mais à ouvrir une fenêtre sur celui-ci. Il s'agit d'une occasion d'offrir en partage l'expérience intime que j'entretiens avec un *rāga*. Donc, si le processus d'apprentissage auprès du maître consiste en la découverte de *trajets* et de *démarches* et que le travail pendant le *riyāza* se présente comme un processus d'appropriation d'un *territoire*, le concert peut dès lors être conçu comme une visite guidée à travers laquelle j'invite le public à parcourir avec moi le *territoire* musical du *rāga*.

Pour conclure cette dernière section de ce quatrième et dernier chapitre, nous allons faire un retour interprétatif sur mon expérience d'appropriation du *rāga* Ahīra Bhairava pendant le *riyāza* à l'aide des thèses d'Abhinavagupta. Notre attention sera dirigée cette fois spécifiquement sur la question de la mémoire dans la création d'énoncés musicaux

en situation d'improvisation. Nous ferons d'abord une très brève présentation du concept de la mémoire chez les philosophes de la Pratyabhijñā en soulignant l'importance que ces penseurs accordent à ce phénomène de conscience. Ensuite nous interpréterons les expériences du sujet musiquant à travers le débat qui oppose les philosophes de la Pratyabhijñā et les épistémologues bouddhistes sur la question précise de la mémoire. En articulant l'interprétation à partir de la forme dialogique proposée par les textes de la Pratyabhijñā, nous pourrions montrer la particularité des thèses shivaïtes dans la compréhension des expériences de la remémoration et de la reconnaissance telles que vécues par un sujet musiquant.

#### 4.2.3 Se souvenir d'une mélodie

Le phénomène de la mémoire occupe une place centrale dans le débat philosophique opposant les *ātmavādin* (partisans du Soi) et les *anātmavādin* (les philosophes bouddhistes) du fait qu'il soulève la question de la discontinuité d'un objet face à la permanence d'un sujet capable de remémoration. Selon les penseurs de l'école de la Pratyabhijñā, la mémoire représente un argument infaillible en faveur de l'existence du Soi ; Abhinavagupta va même jusqu'à affirmer qu'il constitue « la vie même de la démonstration du Soi (*ātmāsiddher jīvitam*) » (Ratié, 2006, p. 41). Ces penseurs considèrent en effet que l'analyse phénoménologique de l'expérience du souvenir (acte par lequel un sujet quitte le monde de la perception pour viser un objet perçu dans le passé) ou de la reconnaissance (le fait de reconnaître dans l'objet d'une perception présente l'objet d'une perception passée) ne peut que révéler l'existence d'une entité subjective permanente assumant le pouvoir de synthèse (*anusamdhāna*) de cognitions diverses.

#### 4.2.3.1 La mémoire : preuve de l'existence du Soi

La question de la mémoire (*smṛti*)<sup>203</sup> chez les philosophes de la Pratyabhijñā est traitée en détail dans l'*ĪPK* d'Uptaladeva et dans l'*ĪPV* et l'*ĪPVV* d'Abhinavagupta. Dans ces textes, nos auteurs établissent leur thèse en s'appuyant sur la définition classique de la mémoire telle qu'énoncée dans les *Yogasūtra* de Patañjali : « La mémoire (*smṛti*) c'est le fait qu'il n'y a pas dépossession complète (*asampramoṣa*) de l'objet expérimenté ». (Ratié, 2011)<sup>204</sup> À partir de cette définition, Uptaladeva et Abhinavagupta développent une analyse phénoménologique qui mène à la conclusion suivante : la mémoire ne peut s'expliquer sans l'existence d'un Soi détenteur du pouvoir de remémoration (*smṛtiśakti*).

L'analyse du phénomène de la mémoire présentée dans ces textes se déploie au rythme d'un débat philosophique mettant en scène nos auteurs (Uptaladeva et Abhinavagupta), les *ātmavādin* (philosophes brahmaniques des écoles Nyāya, Vaiśeṣika et Sāṃkhya) et « le bouddhiste » (probablement Dharmakīrti de l'école de logique Vijñānavāda). Le débat expose d'abord la défaite des *ātmavādin* face à l'explication de la mémoire par

---

<sup>203</sup> Le terme sanskrit utilisé par nos auteurs pour désigner ce que nous appelons communément mémoire est *smṛti* (issu de la racine *smṛ* : « se souvenir »). Ratié (2011, 2006) traduit le terme à la fois par « mémoire » et par « souvenir ». Afin d'éviter l'ambiguïté dans l'utilisation des termes français, nous emploierons le terme « mémoire » pour désigner la faculté de se rappeler et les termes de « souvenir » et de « remémoration » pour désigner la cognition ou l'action qui consiste à se rappeler.

<sup>204</sup> Le *sūtra* I, 11 « *anubhūtavaiśayāsamproṣaḥ smṛtiḥ* » est traduit différemment par Françoise Mazet : « La mémoire consiste à ne pas dépouiller l'objet dont on a fait l'expérience de ce caractère d'expérience. » (Patanjali, 1991, p. 27) Cette traduction de Mazet met l'emphase sur le fait que l'objet qui apparaît dans la mémoire est toujours lié à l'expérience passée. Or, bien que cette traduction concorde avec la définition de la mémoire des philosophes de la Pratyabhijñā, je choisis de citer celle de Ratié qui me semble plus près du sens original proposé dans le *sūtra*. À cet égard, Torella (2007) souligne qu'Uptaladeva prend la peine d'apporter une modification à la définition de la mémoire contenue dans le *sūtra* de Patañjali en changeant le composite « *asamproṣaḥ* » de la définition originale pour le composite « *asamproṣaṇam* ». Cette modification subtile apportée par Uptaladeva dans ses commentaires (*vivṛti*) à la strophe IV, 1 de l'*ĪPK* est importante puisque le terme « *asamproṣaṇam* » suggère la notion de processus lié à un sujet agent de l'expérience, notion que le terme « *asamproṣaḥ* » utilisé par Patañjali ne comprend pas. Dès lors, puisque la notion de processus n'est pas implicite à la définition de la mémoire telle que formulée par Patañjali, il me semble que la traduction de Mazet impose un sens qui ne se trouve pas dans le *sūtra* original.

le bouddhiste. De la sorte, nos auteurs démontrent que la conception du Soi mise de l'avant par les philosophes des écoles brahmaniques ne résiste pas à l'argumentaire du bouddhiste dans la mesure où ce dernier peut très bien expliquer le phénomène de la mémoire en se passant de l'hypothèse d'un Soi permanent, immuable et statique. Dès lors, après avoir réfuté les thèses des écoles brahmaniques à l'aide des arguments du bouddhiste, les deux shivaïtes s'appliquent à démontrer comment leur propre thèse d'un Soi, conçu comme une conscience dynamique, est seule capable de rivaliser avec l'arsenal conceptuel des épistémologues bouddhistes<sup>205</sup>.

Le débat entre ces différents partis fait intervenir une notion que nous avons déjà abordée, mais sur laquelle nous devons revenir puisqu'elle est impérative à l'intelligence du concept de mémoire chez les philosophes indiens<sup>206</sup> : la notion de *saṃskāra*. Pour les partisans du Soi (*ātmavādin*), les *saṃskāra* sont des traces résiduelles qui se logent dans le corps subtil suite au contact du Soi et du *manas* en relation avec une cognition hors du commun, une cognition répétée, ou une cognition

---

<sup>205</sup> La méthode de la confrontation dialogique utilisée par nos auteurs n'est pas anodine ; elle est une illustration littéraire du pouvoir de ressaisissement de la conscience. En effet, si ces textes présentent un débat philosophique entre différents partis, il ne fait aucun doute qu'il s'agit en réalité d'un discours intérieur que l'auteur se tient à lui-même et qu'il présente sous forme de dialogue. Or, cette expérience des plus banales qui consiste à être à soi-même son propre interlocuteur est, pour les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, l'analogue microcosmique du mythe de *Śiva* qui engendre l'univers et qui s'expérimente lui-même à travers sa propre *Śakti*. Ce mythe se présente en effet généralement sous la forme d'une discussion entre le Dieu (*Śiva*) et la Déesse (*Śakti*) : en interrogeant le Dieu sur les différents aspects de sa propre nature, la Déesse se déploie progressivement en prenant conscience d'elle-même sous la forme du monde phénoménal. Selon cette perspective, que David Lawrence (1999) qualifie de *Mythico-Ritual Narrative Ontology*, le mythe peut ainsi être envisagé comme une forme de récit macrocosmique de l'expérience microcosmique de la conscience du sujet empirique se projetant dans les objets pour s'y ressaisir elle-même. Et, à l'inverse, chaque expérience humaine peut être lue à la lumière du mythe de création et de résorption de l'univers par *Śiva*, la pure conscience. On peut faire un rapprochement ici avec la notion d'identité narrative dans la phénoménologie herméneutique de Paul Ricoeur. Selon Ricoeur, l'identité humaine doit être comprise comme une identité essentiellement narrative en ce sens que « le soi ne peut donner sens à son expérience radicale et insurmontable du temps que pas le truchement de la configuration narrative. » (Grondin, 2006, pp. 86-87)

<sup>206</sup> On retrouve certaines nuances quant à la nature des *saṃskāra* selon les écoles brahmaniques. Pour plus de détails concernant la définition de la notion de *saṃskāra* dans les différentes écoles philosophiques indiennes, voir Kapani, L. (1992). *La notion de Samskara dans l'Inde brahmanique et bouddhique*. Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, Paris : De Boccard.

accompagnée par l'attention<sup>207</sup>. Pour les bouddhistes qui refusent l'existence du Soi (*anātmavādin*), le *saṃskāra* constitue l'un des cinq agrégats qui forment la notion illusoire du « moi ». Comme tel, il « recouvre l'ensemble des facteurs en forme de forces héritées des actes passés et qui, entrant en action à nouveau à l'occasion de nouvelles circonstances, organisent le champ d'action du sujet et agencent le devenir de sa personnalité. » (Chenet, 1994, p. 207) Dans les deux perspectives, celle des *ātma*vādin et celle des *anātmavādin*, les *saṃskāra* peuvent être considérés à la fois comme des forces qui « constituent »<sup>208</sup> l'agir du sujet, orientent ses tendances et fixent ses habitudes ; et comme des empreintes qui permettent de rendre compte de la présence en nous de souvenirs pouvant être réactivés. « En allant du passé vers le présent, un *saṃskāra* est un sacrement qui dépose une potentialité active dans la psyché. En remontant du présent vers le passé, on le comprendra comme l'impression résiduelle expliquant le présent. » (Chenet, 1994, p. 210) Aussi, pour parler comme Bergson, nous pourrions dire que la notion de *saṃskāra* englobe les notions de *mémoire-habitude* et de *mémoire-souvenir*<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Praśastapāda de l'école philosophique Vaiśeṣika décrit le *saṃskāra* ainsi : « Quant à la [trace résiduelle (*saṃskāra*)] nommée « trace mémorielle (*bhāvana*), c'est une qualité du Soi (*ātma*guṇa) qui est la cause du souvenir (*smṛti*) et de la reconnaissance (*pratyabhijñā*) d'objets [déjà] expérimentés, c'est-à-dire vus ou entendus, et qui est contrariée par une [autre] cognition, par l'ivresse, par la douleur, etc. Elle naît d'une cognition intense, [ou d'une cognition accompagnée par] l'exercice [ou par] l'attention. [Ainsi], une trace résiduelle particulièrement forte naît du contact du Soi et de l'organe interne en relation avec la cognition intense d'un objet extraordinaire - par exemple, lorsqu'un habitant de la région du Sud voit un chameau. Dans le cas de l'étude, de l'habileté dans les arts, de l'exercice physique, etc., auxquels on s'exerce, parce que la cognition d'un même objet est constamment renouvelée [et] dépend de la [même] trace constamment reproduite, une trace résiduelle particulièrement forte naît [aussi] du contact du Soi et de l'organe interne. [Enfin,] une cognition [accompagnée par] l'attention, semblable à la vision de la chute d'un éclair [est produite] chez quelqu'un qui a envie de voir quelque objet qu'il n'a jamais vu auparavant, lorsqu'il fait effort pour appliquer l'organe interne à l'organe visuel ; une trace résiduelle particulièrement forte naît du contact du Soi et le l'organe interne en relation avec cette [cognition], - par exemple, à cause du spectacle des lotus d'or et d'argent sur le lac Divin. » (*Padārtha-dharma-saṅgraha*, p. 266, tel que cité par Ratié, 2011, p. 72 note 91)

<sup>208</sup> Formé à partir de la racine *kr* « faire » et du préverbe *sam* « ensemble », le terme *saṃskāra* signifie littéralement « construire », « constituer ».

<sup>209</sup> Bergson (1965) distingue deux types de mémoires ; la *mémoire-souvenir* et la *mémoire-habitude*. La première enregistre « tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent [...] Par

Les penseurs de la Pratyabhijñā reconnaissent que le *samskāra* joue un rôle dans le phénomène de la mémoire. Cependant, ils refusent d'accepter la théorie du bouddhiste qui explique les expériences de la remémoration et de la reconnaissance par le seul recours à la trace résiduelle. Ainsi, au terme d'un débat faisant preuve d'une grande érudition, Uptaladeva et Abhinavagupta démontrent que la théorie du bouddhiste est insuffisante et que ce n'est qu'en acceptant la présence d'un Soi permanent, une conscience dynamique « qui ne se dissout pas tout entière dans la multiplicité des actes cognitifs » (Ratié, 2011, p. 81), que l'on peut rendre compte du phénomène de la mémoire inhérent à toutes les actions du sujet.

#### 4.2.3.2 Interprétation de l'expérience du souvenir et de la reconnaissance dans la création d'énoncés musicaux improvisés

Nous l'avons vu, le processus créatif qui consiste à développer des énoncés musicaux improvisés en situation de *riyāza* implique là phénomène de la mémoire. Qu'il s'agisse d'une expérience de remémoration volontaire (je me rappelle volontairement d'une phrase musicale importante démontrée par Satishji, d'une manière particulière d'aborder un *svara* ou d'une indication théorique) ou spontanée (je me souviens spontanément d'une ligne mélodique, d'une ornementation particulière ou d'une indication théorique pendant que je joue) ou d'une expérience de reconnaissance (je reconnais dans la phrase musicale que je perçois en ce moment une phrase musicale déjà perçue dans le passé) je, sujet musiquant, me souviens.

---

elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée ; en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée. » (p. 48) Ce type de mémoire doit être distingué de la *mémoire-habitude* qui relève d'« une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées aux excitations extérieures, avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles. [...] Profondément différente de la première, [cette mémoire est] toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir. Elle n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé ; elle retrouve ces efforts passés, non pas dans des images-souvenirs qui les rappellent, mais dans l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. » (*Ibid*)

En nous reportant aux idées des penseurs de la Pratyabhijñā, nous dirions qu’au cours des ces expériences musicales impliquant le phénomène de la mémoire, c’est la conscience pure (*saṃvit*, Śiva) qui exerce en moi, sujet musiquant, son pouvoir de mémoire (*smṛtisakti*) « car elle seule est capable de surmonter la contradiction temporelle de la mémoire, dans la mesure où elle transcende toute limitation temporelle ». (Ratié, 2006, p. 89) Pour nous aider à bien comprendre cette proposition, nous allons analyser mon expérience en situation de *riyāza* à travers le débat qui oppose les philosophes de la Pratyabhijñā et les épistémologues bouddhistes sur la question de la mémoire.

Commençons par la présentation de la thèse bouddhiste selon laquelle les expériences du souvenir (*smṛti*,) et de la reconnaissance (*pratyabhijñā*) peuvent s’expliquer par le mécanisme des traces résiduelles. Selon le bouddhiste, le souvenir consiste en une cognition déterminée (*avasāya*, *adhyavasāya*), c’est-à-dire une construction mentale (*vikalpa*) qui construit un concept en s’appuyant non pas sur un objet purement singulier, comme c’est le cas avec un *vikalpa* qui suit immédiatement une perception directe (*pratyakṣa*)<sup>210</sup>, mais sur la trace résiduelle laissée (*saṃskāra*) par une perception passée. N’ayant aucun contact réel avec l’objet de la cognition passée (celui-ci ayant déjà disparu) et ne pouvant manifester un objet qui lui préexisterait compte tenu de sa nature auto-manifeste de cognition (la cognition se manifeste elle-même en manifestant son objet), le souvenir construit un simulacre d’objet, une réalité fictive, un concept vide. Ainsi, lorsque pendant le développement de l’*ālāpa* je me remémore le *Ga* d’Ahīra Bhairava tel qu’interprété sur l’album *Call of The Valley* (Chaurasia, H., Kabra, B. et Sharma, S., 1995), la cognition du souvenir, selon le bouddhiste, construirait le concept de ce *Ga* en s’appuyant sur la trace résiduelle laissée en moi par

---

<sup>210</sup> Voir supra, section 4.1.4.1.

les cognitions d'écoute passées, lesquelles ont manifesté ce *Ga* en tant qu'objet sonore purement singulier (*svalakṣaṇa*) dans une perception directe (*pratyakṣa*).

Il en serait de même pour ce qui est de l'expérience de la reconnaissance qui consiste à reconnaître dans une phrase musicale que je perçois à présent une phrase musicale déjà perçue dans le passé. Selon le bouddhiste, cette expérience peut elle aussi s'expliquer par le mécanisme des traces résiduelles (*saṃskāra*) : la cognition présente (la perception du *pakaḍa* que je suis en train de jouer) éveille en moi une trace résiduelle laissée par une cognition passée (la perception passée du *pakaḍa*) et l'éveil de cette trace résiduelle engendre la cognition du souvenir qui construit le concept du *pakaḍa* en une construction mentale (*vikalpa*).

À la lumière de cette explication, le bouddhiste mis en scène par Uptaladeva peut ainsi remettre en question la thèse du Soi des *ātmavādin* : si le *saṃskāra* permet à lui seul d'expliquer le phénomène de la mémoire « à quoi bon, nous dit le bouddhiste, le fardeau inutile (*antagaḍu*) d'un Soi permanent ? » (*ĪPK* I, 2, 5cd, tel que cité par Ratié, 2011, p. 73) En effet, l'hypothèse de l'existence d'un Soi devient totalement superflue pour expliquer la mémoire dès lors que le mécanisme des traces résiduelles rend parfaitement compte de la « présence » de l'objet disparu dans les expériences de la remémoration et de la reconnaissance.

En réponse à cette explication de la mémoire par le bouddhiste, Uptaladeva affirme :

C'est vrai. Cependant, même si la cognition qu'est le souvenir est produite par la trace résiduelle [laissée par] l'expérience passée, [elle] est confinée à elle-même (*ātmaniṣṭha*), et ne peut pas faire connaître l'expérience originale. (*ĪPK* I, 3, 1, tel que cité par Ratié, 2011, p. 110)

Uptaladeva accepte l'explication de l'épistémologue bouddhiste ; la trace résiduelle joue un rôle dans le phénomène de la mémoire. Cependant, cette explication laisse dans l'ombre un élément fondamental que l'analyse de la mémoire doit pourtant prendre en considération : l'expérience passée.

Abhinavagupta précise :

Dans [notre système], la manifestation de l'objet lui-même dans le souvenir, qui peut être établie grâce à la seule trace résiduelle, n'a pas à être justifiée. Cependant, sans la manifestation de l'expérience [passée], comment un souvenir exprimé sous la forme « cela » peut-il avoir lieu ? (*IPV*, vol. I, p. 92-93, tel que cité par Ratié, 2011, p. 110)

Les deux shivaïtes soulignent ici la particularité de la cognition qu'est le souvenir. Le souvenir n'est pas la simple construction mentale d'un objet, mais la manifestation *d'un objet perçu*. Lorsque je suis en situation de *riyāza* et que je me remémore une indication théorique de Satishji (« one should not keep pondering too much in the beginning on lower notes ») ou une ligne mélodique particulière (le *pakāḍa* d'Ahīra Bhairava), ma conscience ne manifeste pas n'importe quelles paroles ou n'importe quelle ligne mélodique, elle manifeste un objet *dont j'ai déjà fait l'expérience dans le passé*. Pour que la cognition présente qui consiste à me remémorer une indication théorique de Satishji ou le *pakāḍa* d'Ahīra Bhairava soit reconnue par moi, sujet musiquant, comme étant un souvenir, il faut nécessairement que l'expérience perceptive passée soit présente à ma conscience. Autrement, c'est-à-dire si ces objets n'étaient pas liés à mon expérience passée, j'appellerais cette cognition imagination et non souvenir ou remémoration. La cognition du souvenir est donc immanquablement liée à *mon* expérience passée ; ce n'est qu'à travers elle que je peux viser et saisir l'objet du souvenir comme un « cela » *que j'ai déjà perçu*.

Dès lors, nous disent Uptaladeva et Abhinavagupta, si l'on souhaite rendre compte du phénomène de la mémoire adéquatement, il faut pouvoir expliquer la présence de l'expérience passée dans le souvenir. Or, il s'avère que la théorie de l'épistémologue bouddhiste n'y parvient pas par le recours à la seule la trace résiduelle.

En réponse à ce problème de l'expérience passée, le bouddhiste mis en scène par Abhinavagupta rétorque : « Mais c'est précisément parce qu'[il] naît de la seule trace résiduelle que le souvenir doit prendre pour objet (*viṣayīkuruṭām*) l'expérience passée

aussi [, et non pas seulement l'objet de cette expérience.] » (*IPV*, vol. I, p. 93, tel que cité par Ratié, 2011, p. 112) Dans la mesure où la cognition du souvenir naît de la trace résiduelle laissée par une expérience passée, affirme le bouddhiste, l'objet visé dans le souvenir n'est pas un simple objet, mais une expérience d'objet. Lorsque je me remémore le *pakaḍa* d'Ahīra Bhairava, l'objet construit par la cognition du souvenir ne serait donc pas une simple fiction du *pakaḍa* manifesté dans le passé, *mais une fiction incluant la perception passée* de ce *pakaḍa*.

Cette réplique semble résoudre le problème, pourtant il n'en est rien. En effet, en affirmant que la cognition du souvenir peut prendre pour objet l'expérience passée elle-même, l'épistémologue bouddhiste entre en contradiction avec sa propre doctrine : il affirme ainsi qu'une cognition peut prendre pour objet une autre cognition ce qui contrevient à la définition même du concept de cognition. Rappelons-nous que la cognition telle que définie par les épistémologues bouddhistes est l'acte d'objectivation qui ne peut être objectivé<sup>211</sup> : toute cognition est à la fois instantanée (*kṣaṇika*) et auto-manifeste (*svapṛakāśa*) en ce sens qu'elle ne dure qu'un instant et se manifeste elle-même en manifestant son objet. Il est donc impossible que la cognition présente qui consiste à me remémorer le *pakaḍa* puisse prendre pour objet la perception passée du *pakaḍa* puisque cette perception passée, selon les principes mêmes des bouddhistes, a cessé d'exister immédiatement après avoir manifesté son objet. D'autre part, même si cette perception passée demeurait présente sous forme de trace résiduelle, elle ne pourrait en aucun cas être connue par la cognition du souvenir puisque la nature profonde de cette perception passée est justement d'être conscience de soi (*svasaṃvedana*), c'est-à-dire de n'être connu par rien d'autre qu'elle-même. C'est même précisément pour éviter la régression à l'infini de cognitions manifestant d'autres cognitions que les épistémologues bouddhistes ont mis de l'avant cette

---

<sup>211</sup> Voir supra, section 3.2.2.

définition de la cognition comme étant simultanément conscience d'objet et conscience de soi.

Donc, le bouddhiste mis en scène par nos auteurs se rend coupable de contradiction. Il affirme d'un côté que toute cognition est instantanée (*kṣaṇika*) et auto-manifeste (*svapṛakāśa*) et qu'elle se connaît elle-même (*svasaṃvedana*) en manifestant son objet, et de l'autre qu'une cognition passée peut être manifestée à nouveau et connue par une cognition, en l'occurrence celle du souvenir. De plus, comme le démontre cette formule apagogique d'Abhinavagupta, l'autocontradiction contenue dans l'explication du bouddhiste conduit inévitablement à des conséquences absurdes :

Et de la même manière, « la perception d'un goût » — [c'est-à-dire] la cognition ayant pour objet un goût — n'est pas connue par la cognition d'une couleur ; car [s'il en allait] ainsi [que le bouddhiste le prétend], en conséquence, l'œil même appréhenderait bel et bien un goût ! (*IPV*, vol. I, p. 96, tel que cité par Ratié, 2011, p. 124)

Face à cette accusation d'incohérence portée contre lui par les penseurs de la Pratyabhijñā, le bouddhiste est contraint de clarifier sa pensée :

Si l'expérience passée est présente dans le souvenir, ce n'est pas que le souvenir la prendrait pour objet, c'est que cette expérience, en se manifestant par elle-même dans le passé, a laissé une trace qui a informé la cognition actuelle [le souvenir], et c'est seulement sous la forme de cette trace que la cognition passée se manifeste encore dans le souvenir. (Ratié, 2011, p. 125)

Le bouddhiste se défend d'affirmer que la cognition du souvenir manifeste la cognition passée et précise que la présence de la cognition passée dans le souvenir s'explique justement par le caractère auto-manifeste (*svapṛakāśa*) de cette cognition. Selon cette analyse, la cognition du *pakaḍa* s'étant auto-manifestée dans le passé aurait laissé une trace résiduelle teintée par la nature auto-manifeste de cette cognition. Ainsi, lorsque je me remémore à présent le *pakaḍa* perçu dans passé, la trace résiduelle de la

perception passée se manifeste *d'elle-même* « dans le souvenir » simultanément à la construction mentale du *pakaḍa* en tant qu'objet conceptuel.

Par cette clarification, le bouddhiste réitère sa théorie de la mémoire basée sur la *saṃskāra* : il affirme que c'est justement ce mécanisme des traces résiduelles qui permet d'éviter l'incohérence dont l'accusent les penseurs shivaïtes. Selon l'épistémologue bouddhiste, la trace résiduelle permettrait en fait d'expliquer la présence de la perception passée du *pakaḍa* dans le souvenir tout en rendant compte de la similarité entre le *pakaḍa* comme objet purement singulier (*svalakṣaṇa*) manifesté dans une perception directe (*pratyakṣa*) et le *pakaḍa* comme concept (*vikalpa*) construit dans le souvenir.

Toutefois, cette précision ne parvient pas à satisfaire nos penseurs, car selon eux affirmer que la cognition passée se manifeste d'elle-même « dans » la cognition présente du souvenir revient finalement à dire que cette cognition passée est connue ou manifestée « par » une autre cognition. De plus, l'explication du bouddhiste ne réussit toujours pas à expliquer l'essence même de la cognition qu'est le souvenir, car, nous dit Abhinavagupta, même si l'on admet que la trace résiduelle peut expliquer la similarité entre l'expérience passée et le souvenir, elle ne permet pas cependant de rendre compte de *la prise de conscience* de l'expérience passée et de *la synthèse* de cette expérience passée avec celle du souvenir :

De plus, comment peut-il y avoir « appréhension » — c'est-à-dire saisie consciente — de la similarité [entre l'expérience passée et le souvenir] ? Car ni la cognition qu'est l'expérience [passée] ni la cognition qu'est le souvenir ne font connaître cette similarité, parce que [les deux cognitions] ne pouvant se connaître mutuellement, il [leur] est impossible d'appréhender une similarité résidant dans ces deux [cognitions] ; et puisqu'il ne peut y avoir une autre [cognition] dont la nature consisterait à connaître ces deux [cognitions], c'est seulement le fait que le souvenir a un objet [particulier] qui est établi rationnellement par le seul [recours au] *saṃskāra*, mais pas le fait que [le souvenir] aurait pour objet l'expérience passée, ni le fait que [nous sommes conscients que] l'objet [du souvenir] a

[déjà] été pris pour objet lors de l'expérience passée : voilà qui est certain.  
(*ĪPV*, vol. I, p. 96-97, tel que cité par Ratié, 2006, p. 68)

Le souvenir implique nécessairement la prise de conscience d'une expérience passée. Quand bien même je ne saurais me rappeler les circonstances exactes dans lesquelles j'ai perçu les conseils de Satishji, le *Ga* d'Ahīra Bhairava joué par Hariprasada Chaurasia sur l'album *Call of The Valley* ou le *pakaḍa* d'Ahīra Bhairava, je sais cependant que ces objets que je vise à présent dans le souvenir sont liés à *mon* expérience passée ; ces objets ne sont pas à proprement parler des créations imaginaires.

Or, la saisie de l'expérience passée ayant lieu dans la cognition présente qu'est le souvenir, le bouddhiste ne peut l'expliquer par sa théorie de la mémoire, car le *samskāra* qui est selon lui responsable du phénomène de la mémoire n'a pas le pouvoir de saisir cette expérience. Qui plus est, la synthèse entre la cognition passée et la cognition présente du souvenir, synthèse qui permet de rendre compte de la similarité entre ces deux expériences, demeure inexplicable dans la perspective bouddhiste étant donné que ces deux cognitions ne peuvent, selon les principes mêmes de l'épistémologie bouddhique, se connaître mutuellement.

C'est pourquoi, affirment les penseurs de la Pratyabhijñā, il nous faut admettre qu'il y a, au cœur des expériences du souvenir et de la reconnaissance, une entité permanente qui perdure par-delà les cognitions : une conscience dynamique qui exerce son pouvoir de synthèse en liant la diversité des cognitions isolées dans le temps. L'argumentaire d'Abhinavagupta et d'Uptaladeva nous mène ainsi à la conclusion que le sujet de l'expérience passée et celui de l'expérience présente sont en réalité une seule et même conscience :

Et [puisque] la [mémoire], de par sa nature même, ne peut être niée, dans la mesure où c'est un fait d'expérience que tout usage mondain (*vyavahāra*) a lieu grâce à elle, elle nous fait connaître que lorsque l'expérience est détruite, quelque chose [cependant] n'est pas détruit. Et ce quelque chose,

c'est l'agent de l'expérience, c'est-à-dire celui qui fait l'expérience, le Soi permanent sujet de l'expérience. Et ce seul [raisonnement] constitue la vie même de la démonstration [de l'existence] du Soi. » (Abhinavagupta, *ĪPV*, vol. I, p.61, tel que cité par Ratié, 2011, p. 67)

Abhinavagupta, commentant ici une stance d'Uptaladeva<sup>212</sup>, souligne que la conscience, en plus de son pouvoir de manifestation (*prakāśa*) qui lui permet de s'extravertir sous la forme d'un objet, « possède aussi, précisément en raison de l'unité qui lui permet d'exister toujours de manière "introvertie", la capacité (nommée *smṛtisakti*) de se représenter (*parāmrś*) son extraversion (*bahirmukhatva*) passée. » (Ratié, 2006, p. 87)

La conscience introvertie qui est le « sujet de la perception » de l'objet expérimenté dans le passé existe certes « plus tard », [c'est-à-dire] au moment du souvenir aussi, en raison de l'impossibilité, pour ce dont la nature est pure conscience, d'aucune limitation qui consisterait en une contraction particulière produite par le temps. (Abhinavagupta, *ĪPV*, vol. I, p. 116-117, tel que cité par Ratié, 2006, p. 86)

Ainsi, si je suis capable de me souvenir du *pakaḍa* du *rāga* Ahīra Bhairava tel que perçu par le passé, c'est, selon nos penseurs, parce que je, sujet musiquant ayant manifesté le *pakaḍa* du *rāga* Ahīra Bhairava en un objet purement singulier (*svalakṣaṇa*) à travers une perception directe (*pratyakṣa*) accompagnée par l'attention et je, sujet se remémorant à présent cet objet dans la cognition du souvenir, sont en réalité une seule et même conscience. N'étant pas affecté par le temps, contrairement aux objets qu'elle manifeste, cette conscience, *force hyperogonique* possédant le pouvoir de se manifester (*prakāśa*) et de se ressaisir (*vimaṛśa*) indéfiniment, se saisit elle-même de manière introvertie dans la cognition du souvenir comme s'étant extravertie elle-même dans le passé sous la forme du *pakaḍa*.

---

<sup>212</sup> « En effet, le sujet de la perception de l'objet expérimenté dans le passé, existant plus tard aussi, saisissant réflexivement (*vimaṛśan*) "cela", parce qu'il est libre, on dit qu'il se souvient. » (*ĪPK* I, 4, 1, tel que cité par Ratié, 2006, p. 85)

Enfin, Abhinavagupta commentant une autre stance d'Uptaladeva<sup>213</sup>, résume l'essence du phénomène de la mémoire en soulignant la nuance qui permet de distinguer la conscience de l'objet et la conscience de l'expérience en ce qui concerne la cognition du souvenir.

Tandis qu'« auparavant » [- autrement dit,] au moment de l'expérience [passée], l'objet « passé » - par exemple, le pot, - se manifestait « séparément » — [c'est-à-dire] comme un objet — au moment du souvenir, l'[expérience] ne se manifeste pas ainsi, séparément de la cognition du souvenir, sous la forme « cette expérience passée-ci ». Et de même que, au moment du souvenir, l'objet [qui est apparu] « auparavant » [autrement dit,] dont la nature appartient au passé — ne se manifeste pas séparément de la cognition qu'est le souvenir — parce qu'il n'y a pas de manifestation externe [de l'objet] au moment du souvenir —, pour la même raison, l'expérience passée ne se manifeste pas séparément non plus. [— Le bouddhiste : Mais] alors comment [l'objet et l'expérience passés] se manifestent-ils ? [— Abhinavagupta :] Sous la forme « j'ai expérimenté ». (*IPV*, vol. I, p. 131, tel que cité par Ratié, 2011, p. 223)

Dans une perception directe, nous l'avons vu<sup>214</sup>, les objets de la perception sont manifestés comme « extérieurs » en ce sens qu'ils sont appréhendés comme *distincts* (*bhinna*) ou *séparés* (*vicchinna*) du sujet empirique (bien qu'en réalité ils ne soient pas séparés de la lumière consciente). Il en va autrement en ce qui concerne la cognition du souvenir. Cette expérience cognitive, malgré ce qu'affirme le bouddhiste mis en scène par nos auteurs, comporte bel et bien une manifestation d'objet. Cependant, l'objet manifesté dans le souvenir ne se manifeste pas à la manière de l'objet d'une perception directe : il n'apparaît pas « à l'extérieur » du sujet empirique, il ne fait qu'un avec l'acte de remémoration. S'il en était autrement, c'est-à-dire si, dans l'expérience du souvenir du *pakaḍa* d'Ahīra Bhairava, le *pakaḍa* perçu dans le passé se manifestait

---

<sup>213</sup> « Car l'expérience passée ne se manifeste pas dans le souvenir séparément (*prthak*), comme un objet, parce qu'elle s'[y] manifeste en tant qu'elle repose sur le sujet, sous la forme "j'ai expérimenté auparavant" ». (*IPK* I, 4, 4, tel que cité par Ratié, 2006, pp. 94, note 156)

<sup>214</sup> Voir supra, section 4.1.4.1.

à présent séparément de l'acte de remémoration, le *pakaḍa* apparaîtrait alors à nouveau comme un objet pouvant être perçu par les organes de la perception<sup>215</sup>. Or, ce n'est pas le cas, l'objet du souvenir, ne se manifeste pas à l'extérieur de la cognition du souvenir, il est manifesté « dans la cognition » et est appréhendé seulement comme *un objet déjà perçu* dans la mesure où il est inclus dans l'expérience passée saisie dans le souvenir.

Quant à l'expérience passée, elle ne se manifeste pas de manière extérieure elle non plus. En fait, la prise de conscience de l'expérience passée n'est pas une manifestation d'objet, mais une prise de conscience immédiate et spontanée de soi (*vimarśa*). Lorsque je me remémore le *pakaḍa* d'Ahīra Bhairava, il y a saisie de l'expérience passée dans laquelle j'ai perçu cette ligne mélodique. Cependant, cette saisie ne consiste pas en une objectivation ; mon expérience perceptive passée n'est pas appréhendée comme une réalité extérieure à moi, comme un objet qui me ferait face. Je me saisis moi-même dans une prise de conscience immédiate et spontanée comme ayant expérimenté le *pakaḍa* dans le passé. C'est ainsi que nos auteurs nous permettent d'expliquer la saisie de l'expérience passée dans la cognition du souvenir : la prise de conscience de l'expérience perceptive passée dans le souvenir n'est pas une cognition, c'est une *aperception immédiate* (*vimarśa*) de la conscience se saisissant sous la forme « j'ai expérimenté ». Et cette saisie est rendue possible grâce au *samskāra* qui, selon les penseurs de la Pratyabhijñā, « ne signifie en fait rien d'autre que l'existence continue (*anuvartamānatā*) de l'expérience passée jusqu'au moment du souvenir. » (Ratié, 2011, p. 235)

---

<sup>215</sup> « Et la "manifestation" de "l'objet du souvenir" n'aurait pas lieu si l'objet se manifestait séparé de la cognition qu'est le souvenir, [c'est-à-dire] comme externe : ce ne serait pas l'objet d'un souvenir, autrement dit ce serait seulement l'objet d'une expérience [présente]. (Abhinabagupta, *IPV*, vol.I, p. 128, tel que cité par Ratié, 2006, p. 92)

À la lumière de ce qui précède, nous pourrions également interpréter l'expérience de la reconnaissance (*pratyabhijñā*) d'un geste musical. Contrairement à l'expérience de la reconnaissance d'un objet sonore, celle d'un geste ne repose pas sur une perception, mais sur une aperception. Cette expérience implique d'abord la production du geste musical : la *force hyperorganique* exerce son pouvoir d'action (*kriyaśakti*) en animant mon corps musiquant qui *trace* sur l'instrument le parcours de la mélodie en empruntant un certain *trajet* dans une certaine *démarche*. La relation de connaissance par laquelle je prends conscience du mouvement de mon corps musiquant *traçant* le parcours de la mélodie sur l'instrument est une relation non-intentionnelle : mon geste musical n'est pas saisi sur le mode d'une cognition d'objet, c'est-à-dire qu'il ne se manifeste pas comme une entité distincte de moi, il est saisi dans une *aperception interne immédiate* (*vimarśa*). L'aperception du geste qu'effectue mon corps musiquant éveille une trace résiduelle laissée dans le corps subtil (*puryaṣṭaka*) suite à l'expérience répétée de ce même geste musical. La présence de cette trace résiduelle explique le fait que je, sujet musiquant, peux répéter ce même geste de manière spontanée sans avoir à chercher comment le faire (c'est le *saṃskāra* en tant que *mémoire-habitude*)<sup>216</sup> et reconnaître ce mouvement lorsque je le répète (c'est le *saṃskāra* en tant que *mémoire-souvenir*)<sup>217</sup>. L'éveil de la trace résiduelle donne naissance à la cognition du souvenir : je me souviens avoir fait ce geste musical dans le passé. Ce souvenir du geste, contrairement au souvenir de la mélodie produite par le geste, ne consiste pas pour la conscience à se saisir elle-même comme s'étant extériorisée sous la forme d'un objet ;

---

<sup>216</sup> La *saṃskāra* en tant que *mémoire-habitude* ne réside pas dans le corps physique, mais dans le corps subtil. Je prends pour preuve le fait qu'en ce moment même, malgré le fait que mon bras droit soit immobilisé suite à un accident, je fais quotidiennement l'expérience de la présence en moi du pouvoir d'action me permettant d'exécuter des gestes musicaux. Je réalise par la force des choses que la *mémoire-habitude* ne disparaît en raison d'une incapacité physique, elle demeure en potentiel dans le corps subtil.

<sup>217</sup> Le rappel du mouvement dans la mémoire sera d'autant plus « clair » si l'expérience originale est non seulement répétée, mais également accompagnée de l'attention. Or, rappelons-nous que, selon les penseurs du Shivaïsme du Cachemire, l'attention (*avadhāna*) correspond au pouvoir de la conscience s'exerçant à travers le *manas* et implique la voix interne.

il s'agit ici d'une prise de conscience immédiate (*vimarśa*) dans laquelle la conscience ressaisit son propre pouvoir d'action (*kriyaśakti*), pouvoir qui, contrairement aux corps du sujet musiquant et au terme transcendant du geste musical (la mélodie), n'est pas limité par le temps et l'espace<sup>218</sup>. Dès lors, grâce au pouvoir de synthèse de la conscience, je me saisis moi-même dans une prise de conscience synthétique comme ayant déjà expérimenté ce même geste musical : les deux prises de conscience — celle du geste musical exécuté présentement et celle du geste original rappelé à la conscience dans le souvenir par l'entremise de la trace résiduelle — sont synthétisées en une seule et même expérience se traduisant par : « *j'ai déjà expérimenté ceci* ».

Ainsi, grâce aux thèses des philosophes du Shivaïsme du Cachemire, nous pouvons conclure que le phénomène de la mémoire implique un pouvoir de synthèse qui me permet à moi, sujet musiquant, d'affirmer « *j'ai expérimenté* » (dans le cas du souvenir) et « *j'ai déjà expérimenté ceci* » (dans le cas de la reconnaissance). Ce pouvoir de synthèse qui se révèle au cœur de mes expériences musicales, c'est le Soi permanent que célèbrent les philosophes du Shivaïsme du Cachemire, la conscience, *force hyperorganique* qui a le pouvoir de lier les expériences cognitives du sujet musiquant. C'est lui le véritable sujet de l'expérience, et c'est lui qui me permet, en ce moment même, d'effectuer une *réflexion* sur mes expériences de remémoration et de reconnaissance vécues pendant mes sessions de *riyāza* et de reconnaître dans ces dites expériences celles qui furent vécues au cours des séances de transmission avec Satihji.

---

<sup>218</sup> Maine de Biran exprime dans cette courte phrase la particularité du souvenir d'un geste compris comme prise de conscience d'un pouvoir d'action toujours disponible : « Le souvenir d'un acte renferme le sentiment de la puissance de le répéter. » (1859, p. 474)

## CONCLUSION

### **Bilan**

Cette recherche avait pour but de permettre une meilleure compréhension de la relation de connaissance qui lie un musicien à un *rāga*. Elle visait deux objectifs généraux : contribuer à une meilleure compréhension de ce qu'est un *rāga* dans le contexte particulier de la musique *hindustānī* ; et montrer comment la pratique de la musique peut problématiser la question du sujet et de sa relation avec les phénomènes. Ces objectifs généraux étaient eux-mêmes directement liés à des objectifs plus spécifiques, soit : définir le concept musical de *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī* ; décrire l'expérience de « rencontre » entre un musicien et un *rāga* telle que vécue dans le processus d'apprentissage auprès de Pandit Satish Vyas et pendant le *riyāza* ; et interpréter cette expérience à la lumière des thèses philosophiques d'Abhinavagupta et des penseurs du Shivaïsme du Cachemire.

Dans cette optique, nous avons d'abord tenté de répondre à la question : *qu'est-ce qu'un rāga dans le contexte particulier de la musique hindustānī ?* À travers un inventaire des occurrences du terme « *rāga* » dans la littérature musicologique indienne, nous avons pu constater l'évolution du concept, de Mataṅga à Bhātkhaṇḍe. Nous avons ensuite étudié l'ensemble des éléments constitutifs du *rāga* dans le système de la musique *hindustānī* tel que nous le connaissons aujourd'hui : les *svara* et leur organisation en échelle ascendante et descendante (*āroha/avaroha*) ; l'importance des notes-cibles (*vādī, samvādī, nyāsa, viśrānti, bahutva*) et de leur positionnement dans les deux tétracordes (*pūrvāṅga* et *uttarāṅga*) ; et la combinaison de ces éléments dans une phrase musicale clé (*paḍā*) et des lignes mélodiques caractéristiques (*calāna*). Afin de pouvoir mieux saisir comment ces éléments s'articulent pour créer une forme

musicale, nous avons présenté la structure de développement d'un *rāga* dans la musique *hindustānī* vocale (*dhrupada* et *khyāla*) et instrumentale. Enfin, nous avons abordé les notions liées à la dimension esthétique du *rāga* et présenté brièvement le mode de transmission du *rāga* dans le contexte de la musique *hindustānī*. Grâce à cette étude du concept, nous avons établi qu'un *rāga* est l'organisation spécifique d'un ensemble de règles musicales structurées en une forme mélodique distincte qui opère à la fois comme matrice génératrice d'énoncés musicaux et comme instance référentielle par rapport à laquelle ces énoncés peuvent être validés.

Cette présentation du *rāga* en tant que concept musical a ensuite été confrontée à ce qui se produit lorsqu'un sujet musiquant entre en relation avec un *rāga* alors appréhendé comme une forme musicale en devenir. À travers la description du processus de création menant à l'interprétation d'un *rāga* en concert, j'ai cherché à répondre à la question : *comment le musicien vit-il la « rencontre » avec un rāga dans le processus d'apprentissage avec le maître et pendant le riyāza ?* Ce faisant, j'ai voulu montrer les différents modes d'apparition des éléments constitutifs du *rāga* pour un sujet musiquant pratiquant la musique *hindustānī* au santour et interpréter ces expériences relationnelles à l'aide des thèses du Shivaïsme du Cachemire.

Il a d'abord été question de l'imagination. En analysant l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* telle que vécue lors de la première séance d'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava, nous avons découvert qu'à travers l'expérience de la manifestation interne d'une phrase musicale, le sujet musiquant ne saisit pas une image mais un *mouvement sonore interne* correspondant au parcours de la mélodie telle qu'elle serait jouée sur le santour. Et à l'aide des thèses du Shivaïsme du Cachemire, nous avons pu comprendre que le *pakaḍa* en tant que création imaginaire n'est pas une simple somme d'éléments musicaux ayant déjà été perçus dans le passé, mais un phénomène sonore interne manifesté par la conscience créatrice qui synthétise ces éléments en une entité singulière (*svalakṣaṇa*). Nous avons ainsi pu

conclure que l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* repose sur la liberté créatrice de la conscience se présentant sous la forme de la voix interne du sujet musiquant.

Ensuite, nous avons pu constater comment le processus d'apprentissage de l'*ālāpa* correspond à un processus de découverte de *trajets* à parcourir et de *démarches* à emprunter pour créer des *tracés* mélodiques. Nous avons également découvert comment le sujet musiquant parvient, par l'entremise de la voix interne, à constituer des empreintes sonores à partir des repères ciblés lors de l'écoute des démonstrations du maître. Suite à la présentation du récit décrivant le processus d'apprentissage auprès de Pandit Satish Vyas, nous avons tenté de décrire le mode d'apparition des démonstrations pour un sujet musiquant en situation d'apprentissage. En analysant l'expérience de la perception d'une démonstration à la lumière des thèses du Shivaïsme du Cachemire, nous avons réalisé que la phrase musicale démontrée par le maître lors d'une séance de transmission, bien qu'elle puisse apparaître comme un objet sonore externe au sujet musiquant en situation d'écoute, est en réalité une manifestation de la conscience se présentant sous la forme de la voix interne du sujet musiquant. Nous avons également pu constater que lors de l'écoute d'une mélodie, la conscience sonore lie les sons qu'elle manifeste aux traces résiduelles issues des expériences passées du sujet musiquant de telle sorte qu'au cours de cette dite expérience le sujet musiquant peut avoir l'*aperception interne immédiate* du mouvement de la conscience exerçant en lui son pouvoir de manifestation sonore. Ainsi, nous avons pu conclure que l'expérience de la perception d'une mélodie, tout comme celle de l'imagination, repose sur la liberté créatrice de la conscience se présentant sous la forme de la voix interne du sujet musiquant.

Enfin, nous avons levé le voile sur le travail solitaire du sujet musiquant au cours des sessions de *riyāza* afin de saisir l'expérience de « rencontre » avec le *rāga* tel que vécue lors de ces périodes d'appropriation du matériel musical. Nous avons montré que le

*riyāza* constitue un processus de *territorialisation* dans la mesure où le travail du sujet musiquant consiste alors à *déterritorialiser* des *trajets* et des *démarches* pour les *reterritorialiser* dans un nouveau *territoire* musical. Nous avons montré comment le sujet musiquant manipule les techniques d'*expansion*, de permutation et d'ornementation afin de générer des énoncés musicaux improvisés à partir de phrases pré-composées ; de contraintes imposées par les éléments constitutifs du *rāga* ; de démonstrations et de consignes transmises par le *guru* ; et d'exemples musicaux saisis lors du travail d'analyse d'enregistrements.

La description de ce processus d'appropriation d'un *territoire* musical nous a amenés à aborder la question de la mémoire dans la création d'énoncés musicaux improvisés. Nous avons ainsi tenté de décrire les modes d'apparition de phrases musicales pendant le *riyāza* telles qu'elles se manifestent dans les expériences de la remémoration et de la reconnaissance. Pour ce faire, nous avons interprété l'expérience du sujet musiquant en situation de *riyāza* à travers le débat qui oppose les philosophes du Shivaïsme du Cachemire de l'école Pratyabhijñā aux épistémologues bouddhistes. Ce débat sur la question de la mémoire nous a permis de bien saisir l'implication des traces résiduelles laissées par les expériences passées du sujet musiquant lors de la création d'énoncés musicaux improvisés. Nous avons montré que l'expérience du souvenir ne peut se résumer à une représentation mentale d'objet et qu'elle consiste en la réactivation d'une expérience passée rendue possible grâce au pouvoir de synthèse de la conscience. Nous avons ensuite pu révéler en quoi le sujet musiquant ayant fait l'expérience d'une phrase musicale dans le passé à travers une perception directe et le sujet musiquant se remémorant cette même phrase musicale dans le présent à travers le souvenir sont en réalité une seule et même conscience qui possède le pouvoir de se manifester et de se ressaisir indéfiniment. Enfin, nous avons montré comment la conscience permet au sujet musiquant de s'approprier le *territoire* musical du *rāga* dès lors que cette *force hyperorganique* sonore et mouvante exerce son pouvoir de synthèse pour lier l'expérience de perception d'une mélodie et celle de la remémoration d'une mélodie

rappelée dans le souvenir par l'entremise de la trace résiduelle en une seule et même expérience de reconnaissance.

Ainsi, en interprétant le mode de manifestation des phénomènes sonores dans les expériences de l'imagination, de la perception, de la remémoration et de la reconnaissance à la lumière des thèses philosophiques du Shivaïsme du Cachemire, nous avons découvert qu'il y a au cœur des expériences du sujet musiquant un Soi permanent, une conscience sonore et mouvante qui possède le pouvoir de manifester, de saisir et de synthétiser les expériences musicales présentes et passées du sujet musiquant.

### **Conclusions générales**

Au terme de ce qui précède, il est possible de formuler trois conclusions générales sous forme d'énoncés commentés :

- Le *rāga* n'est pas un phénomène.

La relation de connaissance qui lie le sujet musiquant à un *rāga* n'est pas une relation intentionnelle de sujet à objet. Le *rāga* en tant que forme musicale n'apparaît pas à la conscience du sujet musiquant. Ce qui apparaît au sujet musiquant dans les expériences de l'imagination, de la perception, de la remémoration et de la reconnaissance sont des phénomènes sonores (phrases musicales, consignes et conseils du *guru*) et des phénomènes visuels (*tracés* du geste musical sur l'instrument) tous liés au mouvement de la *force hyperorganique* lui-même saisi dans une *aperception immédiate*. À cet égard, nous pourrions dire que le *rāga* comme forme musicale n'est pas un phénomène pour une conscience, mais une construction mentale, un concept permettant au sujet musiquant d'identifier sous un même ensemble signifiant les phénomènes qu'il rencontre dans la pratique.

Le *rāga* en tant que *territoire* musical ne répond pas lui non plus au statut de phénomène. Le *territoire* musical peut être considéré comme une réalité distincte du sujet musiquant dans la mesure où on le confine à l'instrument de musique sur lequel les gestes musicaux *tracent* le parcours de la mélodie. Cependant, l'expérience nous a montré que le *territoire* musical doit surtout être compris comme le produit d'un processus de *territorialisation* de *trajets* et de *démarches* réalisés pendant le *riyāza*. Ce processus impliquant l'expérience constamment renouvelée de cognitions similaires liées aux mêmes *trajets* et aux mêmes *démarches* laisse des séries de traces (*saṃskāra*) qui finissent par configurer l'organe interne du sujet musiquant. Le *territoire* musical est cette configuration interne à travers laquelle la conscience du sujet musiquant perçoit l'instrument de musique; cette carte<sup>219</sup> qui oriente les pouvoirs d'action du sujet musiquant dans la production d'énoncés musicaux. Le *rāga* en tant que *territoire* musical n'est donc pas une manifestation sonore externe, mais *ce à travers quoi* la conscience, *force hyperorganique* sonore et mouvante, exprime ses pouvoirs de connaissance et d'action. Conséquemment, nous pourrions suggérer une modification à la définition classique du *rāga* en remplaçant le « ce qui colore » par « ce qui organise » : pour le sujet musiquant, le *rāga* est « ce qui organise » les pouvoirs de connaissance et d'action de la conscience lors de la création d'énoncés musicaux.

---

<sup>219</sup> La notion de « carte » en neuroscience peut correspondre à notre compréhension du *territoire* musical. Ces cartes (motrices, somatosensorielles) font référence à l'organisation spécifique de certaines zones du cerveau lorsqu'un sujet perçoit et agit. Caractérisées par leur grande plasticité, ces cartes sont considérées comme « l'engramme de l'expérience de l'individu » (Berthoz, 2006, p. 163). Voir entre autres Berthoz, A. (2006). *Physiologie de l'action et phénoménologie*. Paris : Odile Jacob ; et Damasio, A. R. (2010). *L'autre moi-même : les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris : Odile Jacob.

➤ La voix interne est l'« organe » de la connaissance du sujet musiquant.

Les thèses shivaïtes nous ont permis de mettre en lumière l'implication de la voix interne dans les expériences du sujet musiquant. C'est à travers la voix interne que le sujet musiquant entre en relation avec les phénomènes sonores imaginés, perçus et remémorés. C'est elle qui s'exprime à travers les gestes musicaux du sujet musiquant, qui manifeste les phénomènes sonores internes dans le cas de l'imagination et de la remémoration et qui s'applique à rendre plus distincte les sensations sonores qui frappent l'ouïe dans le cas de la perception auditive. Cette thèse confirmée par l'expérience devrait à mon avis encourager les musiciens et les pédagogues de la musique à valoriser le travail de la voix dans leurs méthodes d'apprentissage et d'enseignement.

En acceptant l'idée que l'attention est directement associée à l'exercice de la voix interne, il est aisé de comprendre en quoi l'apport de l'acte vocal dans le processus d'apprentissage peut garantir une meilleure prise de conscience de l'objet de la perception. De plus, étant donné que la relation de connaissance liant le sujet musiquant à sa voix est une relation non-intentionnelle (la voix n'est pas un objet pour la conscience perceptive, mais la conscience en acte ne pouvant être saisie que dans une prise de conscience immédiate et spontanée), la valorisation de l'apport de la voix dans le processus d'apprentissage ne peut faire autrement que d'encourager la *réflexion* et par le fait même permettre la prise de conscience par le sujet musiquant de son propre pouvoir d'action au cœur de ses actes cognitifs. À cet égard, il me semble que la méthode traditionnelle d'enseignement des arts classiques en Inde peut tout à fait servir de modèle dans la mesure où l'apprentissage de la musique (qu'elle soit vocal ou instrumentale) et de la danse passe pratiquement toujours par le chant ou par une certaine forme de vocalisation.

➤ La *réflexion* révèle ce que l'habitude dissimule.

La répétition constante de certains actes a pour effet de permettre au sujet musiquant d'acquérir des *samskāra* sous la forme de *mémoire-habitude*. Or, si la *mémoire-habitude* finit par faciliter l'exécution des actes du sujet musiquant dans la création d'énoncés musicaux, il est aussi vrai qu'elle lui dissimule son propre pouvoir d'action : « l'effet le plus infallible de cette habitude de mouvoir et d'agir, écrivait Maine de Biran, est d'obscurcir le sentiment comme le résultat des actes de la volonté. » (1859, p. 85) Dans les expériences de l'imagination, de la perception, de la remémoration et de la reconnaissance, le sujet musiquant s'oublie ou ne s'aperçoit que dans le résultat de son acte. Ainsi, pour que la part active du sujet musiquant puisse lui être révélée, il faut opposer à l'habitude la force de la *réflexion*. Pendant introspectif de l'attention, la *réflexion* peut rendre au sujet musiquant le sentiment de son propre pouvoir d'action et lui permettre ainsi de « concevoir l'unité, l'identité d'un principe, d'une notion fondamentale dans la variété des conséquences ou des idées qui s'en déduisent » (*Ibid*, p. 226).

Grâce au travail de la *réflexion* imposé par mon projet de recherche, j'ai pu prendre conscience du rôle de la voix interne dans l'ensemble de mes expériences musicales, rôle que l'habitude me dissimulait. En outre, par ces actes de retour sur mes propres actes, j'ai pu prendre conscience de l'identité de nature qui existe entre les deux processus à l'œuvre dans la réalisation d'un projet de recherche-crédation : le raisonnement intellectuel qui permet de développer un discours théorique et le processus de création qui permet de développer des énoncés musicaux improvisés. Ces processus consistent tous deux en un déploiement progressif d'une *Parole* contenue en puissance se manifestant graduellement en énoncés verbaux/musicaux grâce à une certaine méthode. Le concert public et cette production écrite témoignent de mon effort pour mettre en pratique ces méthodes : celle transmise par mon *guru* pour produire des énoncés musicaux et celle que je me suis imposée pour produire ce texte.

### Perspectives pour la recherche

Mener à terme une recherche doctorale ayant pour objet l'expérience vécue invite le chercheur à la modestie face à l'ampleur du travail qui ne peut être accompli. Cette recherche laisse dans l'ombre plusieurs points qui auraient mérité l'attention que je n'ai pu leur accorder. Je pense entre autres à toute la question de l'expérience du sujet musiquant dans sa relation avec l'instrument de musique. Cette question n'a été abordée ici que superficiellement en raison du fait que notre étude portait spécifiquement sur l'expérience du *rāga* et sur le mode d'apparition des phénomènes sonore pour le sujet musiquant en situation d'apprentissage et en situation de *riyāza*. L'expérience relative à l'instrument de musique et toute la dimension liée à la technique de jeu pourraient certainement faire l'objet d'une recherche à part entière pouvant être menée à partir de la même posture épistémologique, selon la même approche méthodologique et avec le même cadre théorique.

D'autre part, il serait intéressant de pouvoir constater les résultats d'une recherche qui utiliserait la même approche, les mêmes méthodes et le même cadre théorique pour étudier l'expérience d'un sujet musiquant pratiquant l'improvisation dans un autre genre musical, comme le jazz par exemple, ou bien celle d'un sujet musiquant interprétant une partition écrite. On pourrait également imaginer une étude comparative qui mettrait en parallèle l'expérience de plusieurs sujets musiquants dans leur relation avec un même *rāga*. Une telle étude pourrait entre autres permettre de réfléchir sur la spécificité de l'expérience du sujet musiquant relativement au caractère particulier de chaque instrument de musique.

Pour mener cette recherche plus loin, il faudrait en outre pouvoir prendre en considération la composante rythmique dans l'interprétation d'un *rāga* et se pencher sur l'expérience du sujet musiquant dans sa relation avec les structures compositionnelles (*gata*) de la musique *hindustānī*. Heureusement, j'aurai l'occasion de poursuivre mes recherches dans cette direction au cours de deux prochaines années

dans le cadre d'un stage postdoctoral que je réaliserai en collaboration avec Pandit Satish Vyas et Dr Maneesha Kulkarni (University of Mumbai). Ce projet de recherche-crédation aura pour but de documenter le répertoire des compositions (*gata*) de la musique *hindustānī* pour santour. Grâce à la création d'une plateforme web présentant des exemples audio accompagnés de transcriptions, ce projet permettra d'assurer la sauvegarde d'un patrimoine musical et de faciliter l'accès à un répertoire de compositions pour un large public. Il me permettra également d'élargir mon propre répertoire de compositions et d'approfondir l'incidence des structures compositionnelles de la musique *hindustānī* sur le processus d'improvisation.

Enfin, on remarquera que la question de l'identité culturelle a été totalement évacuée de cette étude. J'ose espérer que les propos développés ici permettront de convaincre le lecteur que l'expérience du sujet musiquant se situe au-delà des appartenances territoriales, linguistiques, politiques et religieuses du musicien. J'estime avoir fait de mon mieux pour mettre en évidence le fait que le seul territoire pouvant être associé à la création d'énoncés musicaux dans le contexte de la musique *hindustānī* est le territoire musical du *rāga* que le sujet musiquant incorpore dans la pratique, par l'expérience.

## APPENDICE A

### VIDÉO DU CONCERT

Voir le DVD d'accompagnement ou la vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante :

[https://www.youtube.com/watch?v=A\\_nq0OV70LQ&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=A_nq0OV70LQ&feature=youtu.be)

## APPENDICE B

### EXEMPLE DE NOTE DESCRIPTIVE

9 avril 2015

**Revenons sur la remémoration. Comment apparaît cette phrase ?** Sous forme d'idée ? De consigne ? Elle s'installe, elle prend place en moi comme si elle trônait. Du coup, ce que je suis en train de jouer m'apparaît comme des sujets au service de cette phrase qui est encore en potentiel. Cette phrase apparaît pourtant. **Comment ça se passe quand elle apparaît ?** Elle apparaît comme une certitude, un moyen d'explorer. La phrase est elle-même le moyen et non l'objet d'exploration. Elle n'apparaît pas comme un outil qui vient faire le lien entre moi et le *rāga* elle est plutôt comme une faculté, une ressource qui m'habite. **Apparaît-elle en séquence ?** Non, elle apparaît comme un potentiel, un pouvoir. Voilà ! La phrase me revient comme un pouvoir d'agir, un pouvoir de développement, de dévoilement, un pouvoir de connaître.

**Quel lien entre ce pouvoir et le savoir-faire ? Ce pouvoir est-il un savoir-faire musical transmis par mon *guru* ?** Oui. Ce n'est pas un savoir du même type que « je sais que Delhi est la capitale de l'Inde » ou « je sais que *re* doit être évité en *aroha*. » C'est plutôt comme un savoir qui permet le savoir, un savoir originaire. C'est donc dire que le *guru* transmet un pouvoir et non un savoir.

## APPENDICE C

### EXEMPLE DE NOTE THÉORIQUE

28 mars 2015.

Être en relation avec un *rāga* c'est d'abord être en relation avec des notes et cette relation s'établit à travers le mouvement. C'est le mouvement qui lie le son que j'entends et le son que je produis. Chaque son exprime quelque chose de moi puisqu'il est le produit du mouvement, modalité originaire de la subjectivité. Michel Henry nous rappelle que le mouvement n'est pas reconnu par l'intermédiaire de quoi que ce soit, mais de façon immédiate, par lui-même puisque son être est l'Ego lui-même. Si le son et le moment sont activement liés, est-ce que la même chose s'applique pour le son ? Est-ce que le son est lui aussi connu dans une expérience interne et immédiate ? Le son est-il un phénomène transcendant ou est-il vécu dans une expérience interne transcendantale (EIT) ?

En fait, peut-être les deux ! Tout comme le mouvement, il peut être appréhendé dans sa dimension objective et subjective. Alors, mon travail consiste à mettre l'accent sur la dimension subjective du son, comme du mouvement, vécu dans une expérience interne transcendantale.

## APPENDICE D

### EXEMPLE DE NOTE MÉTHODOLOGIQUE

3 avril 2015

La question de l'expérience du performeur a été posée dans d'autres recherches avec d'autres approches, d'autres méthodes. Pourquoi mon approche est-elle phénoménologique ? Parce que je m'intéresse à l'expérience et non à la science basée sur cette expérience [...] D'autres approches portent leur attention sur l'expérience, il s'agit donc de spécifier comment cette expérience est recueillie, par quels moyens et, ensuite, comment est-elle présentée, comment j'en parle.

Mon approche est phénoménologique et je fais appel à une méthode ethnographique à caractère autoethnographique pour produire les données. Cette méthode est elle-même nourrie ou guidée par la réflexion philosophique. En fait la réflexion philosophique s'accorde à mon approche qui est « dictée » par le type de question que je pose à l'expérience. Oui, cette expérience peut faire l'objet d'étude en pédagogie ou en psychologie, mais ce qui m'intéresse se trouve en amont. Mes préoccupations concernent la notion de sujet dans sa relation avec la musique. C'est donc avec l'école philosophique de la phénoménologie que je chemine puisque son intérêt est spécifiquement celui de la relation sujet-monde. Et le dialogue entre Abhinavagupta et les phénoménologues peut se faire puisqu'on se trouve ici sur les mêmes bases.

## APPENDICE E

### GRILLE D'ANALYSE DES CAPTATIONS VIDÉO

Repères	Description Satishji	Description Jonathan	Auto-explicitation	Codification Nomme l'essence de ce qui est décrit	Catégories conceptualisantes
4C	<p>- But now I'm showing you staccato. - But you have to... Il joue : S, r...G...m... Gm...GmGmGr... n...DnrS en glissando.</p> <p>-Regarde Mayank d'un air satisfait. - Écoute et me regarde. - Déplace son téléphone qui provoque de l'interférence avec le tamera électrique.  - Correct. Yeah ?</p>	<p>- Han !</p> <p>- Écoute attentivement et regarde les gestes musicaux de Satishji.</p> <p>Je joue: S, r...G...m... Gm...GmGmGr... n...DnrS.</p> <p>Reproduction fidèle.</p>	<p>- Qu'est-ce qui m'apparaît quand je joue correctement et comment ça m'apparaît ?</p> <p>D'abord, je regarde Satish joué. Je suis attentif au phrasé, c'est-à-dire au temps passé sur chaque note, à la façon de passer d'une à l'autre. (Qu'est-ce que je fais quand je suis attentif ?) Je connais le chemin pour cette phrase, maintenant je suis attentif à la façon de m'y mouvoir.</p> <p>Le chemin prend une autre dimension, il m'apparaît comme en 3 dimensions, il prend de la profondeur. C'est l'effet que procure les ornements et les pauses. Quand je reproduis, je prends mon temps. Je suis en confiance. J'apprécie le son de mon instrument (comment ?). Quand je frotte le Ma, je suis en confiance car je sais ce qui suivra et je sais comment y parvenir (à quoi je le repère, comment la suite m'apparaît-elle ?). C'est la même phrase jouée en staccato juste avant. (Comment cette phrase m'apparaît-elle ?) C'est facile. Je n'ai qu'à me concentrer sur l'effet de la musique. Ce n'est pas seulement des directions, c'est une balade, une danse !</p>	<p>Porte attention aux détails du phrasé, à l'interprétation</p> <p>Prends confiance, reprend le chemin avec une autre attention, une autre intention.</p> <p>Appréhende la suite.</p>	<p><b>Trajet et démarche</b></p>

## APPENDICE F

### EXEMPLES D'ÉNONCÉS

- À quoi suis-je attentif dans l'écoute d'une démonstration?
- Avoir le souci de la justesse dans les mots, comme dans les notes.
- Comment je m'y prends pour me créer des défis dans le jeu.
- S'adresser à un témoin intérieur.
- Expérimentations avec l'accord du *tanpūrā*.
- Produire ce que j'entends ou laisser mes mains jouer ?
- Comment et pourquoi *aller ailleurs*.
- Le jeu interactif entre les notes pour trouver le *bhāva*.
- Comment le chant m'aide pour trouver le *bhāva*.
- Exploration du *purvāṅga* du *madhya saptaka* pour trouver le *bhāva*
- Exploration de l'*uttarāṅga* du *madhya saptaka* pour trouver le *bhāva*
- L'effet de revenir sur un *rāga* après l'avoir laissé de côté pendant un certain temps.
- Comment le *bhāva* du *rāga* affecte l'accord de l'instrument.
- Ce que je fais lorsque je manque d'inspiration et que je suis insatisfait de mon jeu.
- Comment la phrase musicale apparaît dans la remémoration.
- Les défis imposés par un *rāga* mixte.

## APPENDICE G

### AFFICHE DU CONCERT



*Rāga*  
le parcours d'une mélodie

Concert présenté comme exigence partielle du  
Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM

Jonathan Voyer, santoor  
Tabla: Shawn Mativetsky  
Invité d'honneur: Pandit Satish Vyas

Mercredi 21 octobre à 12h00  
Chapelle historique du Bon-Pasteur  
100, rue Sherbrooke E. Montréal  
Entrée libre

*Ramsjara*  
LES ARTISANS  
DU PASSAGE

Chapelle historique  
du Bon-Pasteur  
Montréal

Fonds de recherche  
Arts et sciences  
Québec

Centre d'études et de  
recherche en musique  
Canada UQAM

## APPENDICE H

### PROGRAMME DU CONCERT



#### **Hindustani**

La musique classique du nord de l'Inde (hindustani) occupe les hauts sommets de l'art de l'improvisation musicale. Au cœur de cette musique se trouve le raga. Structure mélodique considérée comme une véritable entité sonore, le raga est déployé par le musicien selon un savoir-faire ancestral transmis oralement de maître à disciple. Selon le temps accordé, le raga se décline en 3 ou 4 mouvements, du plus lent et aérien au plus rapide et dynamique. À travers ces différents mouvements, le soliste et le percussionniste établissent un dialogue subtil et captivant qui a pour but de permettre à l'auditeur de goûter pleinement l'essence de l'expérience esthétique proposée par le raga. Fidèle à la tradition, ce concert propose une musique raffinée qui marie virtuosité, lyrisme et improvisation. Les sonorités féériques du santoor et les subtilités rythmiques du tabla transportent le spectateur dans un voyage musical exceptionnel.

#### **Le duo Samskara**

Le duo Samskara est composé de Jonathan Voyer au santoor et de Shawn Mativetsky au tabla. Ces deux artistes font partie des rares musiciens occidentaux qui ont un accès privilégié au trésor musical de l'Inde. Disciples de maîtres réputés, ils s'inscrivent dans la riche tradition de la musique classique hindustani. Leurs efforts et leur enthousiasme à faire connaître cet art raffiné font de leurs concerts des rendez-vous appréciés tant des amateurs que des néophytes.

#### **Jonathan Voyer** santoor

Jonathan Voyer est disciple du célèbre maître de santoor Pandit Satish Vyas et du maître de chant classique hindustani Pandit Somanath Mardur. À Montréal, il a reçu les précieux enseignements de la cantatrice Anita Louise Yard. Jonathan Voyer est candidat au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM.

#### **Shawn Mativetsky** tabla

Shawn Mativetsky est un disciple ganda-band de Pandit Sharda Sahai, du gharana de tabla de Bénarès. Il détient une maîtrise en musique de l'Université McGill et a reçu des bourses du Conseil des arts du Canada, du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Établi à Montréal, il enseigne le tabla et les percussions à l'Université McGill.



CHAPELLE HISTORIQUE  
DU BON-PASTEUR

RAGA :  
LE PARCOURS  
D'UNE MÉLODIE

Duo Samskara

**Jonathan Voyer**  
santoor

**Shawn Mativetsky**  
tabla

Mercredi 21 octobre 2015 à 12h

accès  
culture

Montréal

## LEXIQUE

*Ābhāsa*. Apparition, phénomène.

*Alaṅkāra*. « Ornementation ». Ce terme fait référence aux divers types d'ornementations propres à la musique *hindustānī* (*āṅdolana*, *gamaka*, *mīṅḍa*, *khaṭakā*, *murkī*, etc.). Dans la pratique courante, il renvoie aux différentes configurations mélodiques qui servent d'exercices techniques pour développer l'excellence.

*Ālāpa*. Première partie de la présentation d'un *rāga*. Introduction mélodique, généralement sans accompagnement, qui présente la personnalité du *rāga*.

*Antarā*. Deuxième partie d'une composition vocale ou instrumentale qui se développe dans le registre médian et aigu.

*Āṅdolana*. Type d'ornementation : lente et profonde oscillation incluant une note périphérique située au-dessus ou en dessous de la note-cible.

*Antaḥkaraṇa*. « L'organe interne » comprenant *buddhi* (l'intellect), *ahaṅkāra* (l'ego) et *manas* (le mental).

*Antarābhāsa*. Phénomène interne.

*Aperception immédiate*. Dans la philosophie de Maine de Biran : désigne la prise de conscience de soi par laquelle le sujet « se saisit », « s'éprouve » lui-même en tant que pouvoir de connaître et d'agir, de manière immédiate et spontanée.

*Āroha*. Échelle ascendante d'un *rāga*.

*Ātman*. Le Soi.

*Avāroha*. Échelle descendante d'un *rāga*.

*Āvartana*. Un tour complet du cycle rythmique.

*Bahutva*. Note prédominante d'un *rāga*.

- Bandiśa*. Composition vocale. Dérivé du sanskrit *bandha*, « lier, attacher, fixer », le *bandiśa* lie les éléments mélodiques, poétiques et rythmiques en une pièce musicale précomposée.
- Bhāva*. « Mode d'être », « état ».
- Bola*. « Mot, expression ». Terme utilisé en référence aux syllabes rythmiques et au coup de plectres en musique instrumentale.
- Cakradāra*. Du terme sanskrit *cakra* « cercle », les *cakradāra* sont des figures mélodiques/rythmiques développées à partir d'un *tihāī* : un *tihāī* joué trois fois.
- Calana*. « Marcher ». Série de phrases musicales qui illustrent les mouvements mélodiques généraux d'un *rāga*.
- Chhanda*. Patrons rythmiques.
- Chikārī*. Sur les instruments à cordes ; séries de cordes accordées de manière à être utilisées comme « bourdon ».
- Dhrupada*. Composé des termes *dhruva* « fixe » et *pada* « mots, vers » le *dhrupada* est un genre de la musique *hindustānī*.
- Dhruvā*. Chansons accompagnant le drame se jouant sur scène à l'époque de Bharata.
- Druta*. « Courant, pressé, rapide ». Tempo rapide.
- Force hyperorganique*. Dans la philosophie de Maine de Biran : désigne la volonté se manifestant à elle-même dans son propre exercice.
- Gamaka*. Type d'ornementation : vibrato rapide, près du trille, qui inclut une note située au-dessus ou au-dessous de la note-cible et qui donne l'impression d'une répétition de la même note.
- Gata*. Tiré du sanskrit *gati* « mouvement », ce terme désigne toute forme de composition instrumentale.
- Gharānā*. « De la maison » : écoles stylistiques traditionnelles dans la musique *hindustānī*.
- Guru*. « Lourd », « grave », « important » : désigne un professeur, un maître.
- Ichhā*. « Volonté », « désir », « pulsion ».

*Īśvarapratyabhijñā*. Reconnaissance de soi comme seigneur (*Īśvara*).

*Jaḍa*. Ce qui est inerte, inconscient.

*Jāti*. « Classe ». Modes musicaux à l'époque de Bharata. Aujourd'hui, ce terme est utilisé pour classer les *rāga* selon le nombre de notes dans leur structure ascendante et descendante : *auḍuva* (cinq notes), *ṣāḍav* (six notes) et *sampūrṇa* (sept notes).

*Jhālā*. Troisième et dernier mouvement de la présentation de l'*ālāpa*.

*Jñāna*. Cognition, connaissance.

*Jñānendriya*. Organes de la connaissance.

*Jñānaśakti*. Pouvoir de connaissance.

*Joḍa*. Deuxième mouvement de la présentation de l'*ālāpa*.

*Karmendriya*. Organes de l'action.

*Khālī*. Temps vide, indiqué par un « 0 » en notation musicale.

*Khyāla*. « Imagination ». Genre vocal de la musique *hindustānī*.

*Komala*. Se dit d'une note bémolisée. Dans la musique *hindustānī*, les *svara ṛṣabha*, *gāndhāra*, *dhaivata* et *niṣāda* peuvent être *komala*.

*Krintana*. Type d'ornementation : équivalent du mordant. La note ornementale est située au-dessus.

*Kriyāśakti*. Pouvoir d'action.

*Lakṣaṇa*. Caractéristique (d'un *rāga*, d'une chose).

*Laya*. Tempo.

*Layakārī*. Jeux sur le tempo.

*Madhya laya*. Tempo moyen.

*Madhya saptaka*. Octave médiane.

*Madhyamā vāk*. La Parole médiane, la voix interne.

*Mandra saptaka.* Octave grave.

*Manorājyasamkalpa.* Création imaginaire issue du « royaume interne ».

*Mātrā.* Unité de temps dans un cycle.

*Mezrāba.* Plectre utilisé pour les instruments à cordes. Le santour est joué avec deux *mezrāba* en bois de noyer ou de palissandre.

*Mīṇḍa.* Type d'ornementation : glissando.

*Moharā.* Courte phrase qui marque la fin d'une section et le début d'une autre.

*Mukhḍā.* Première ligne d'un *bandiśa* ou d'un *gata*.

*Murkī.* Type d'ornementation : comme le *gruppetto*, le *murkī* consiste à jouer deux, trois ou plusieurs notes périphériques avant la note-cible.

*Nāda.* Son.

*Nyāsa.* Se dit d'une note pouvant être soutenue longtemps et qui peut servir comme note de fin de phrase.

*Pakaḍa.* « Prise ». Phrase clé qui permet de « capter » la personnalité mélodique d'un *rāga*.

*Prakāśa.* Lumière, luminosité (de la conscience).

*Pratyabhijñā.* « Reconnaissance »

*Pratyakṣa.* Perception directe.

*Pūrvāṅga.* Premier tétracorde (de *Sa* à *Pa* ou *Sa* à *ma*).

*Puryaṣṭaka.* Corps subtil formé de la combinaison de l'organe interne (*antahkaraṇa*) et des cinq éléments subtils (le son, le tangible, la forme, la saveur et l'odeur).

*Rāga.* « Ce qui colore » : forme musicale dans la musique classique de l'Inde. Ensemble de règles organisées en une structure mélodique suffisamment déterminée pour être reconnaissable et assez souple pour que son interprétation puisse permettre l'improvisation. Pour le sujet musiquant : « ce qui organise » les pouvoirs de connaissance et d'action de la conscience lors de la création d'énoncés musicaux.

*Rasa*. « Saveur, suc, sève » : dans la perspective de la théorie esthétique indienne, le *rasa* désigne l'expérience de gustation de l'œuvre d'art. La tradition reconnaît neuf *rasa* : *śringāra* (l'Amoureux), *hāsya* (le Comique), *karuṇa* (le Pathétique), *raudra* (le Furieux), *vīra* (l'Héroïque), *bhayānaka* (le Terrible), *bībhatsa* (l'Odieux), *adhuta* (le Merveilleux), et le neuvième *sānta* (le paisible).

*Réflexion*. Dans la philosophie de Maine de Biran : acte de retour sur ses propres actes.

*Riyāza*. « Études laborieuses », « mortification », « rigueur » et « ascétisme », une technique éprouvée qui permet d'acquérir certains pouvoirs favorisant l'excellence dans le travail qui consiste à dévoiler la saveur esthétique d'une forme musicale.

*Śakti*. « Pouvoir », nom générique pour la Déesse.

*Sama*. Premier temps d'un cycle rythmique.

*Sampūrṇa*. « Complet », échelle comprenant les sept notes de la gamme.

*Samskāra*. « Construire, constituer ». Trace résiduelle laissée par les expériences passées qui conditionnent et organisent l'agir du sujet.

*Samvādī*. « La coparlante » : dans le système établi par Bhātkhaṇḍe, le terme désigne la seconde note en importance dans l'interprétation d'un *rāga*.

*Samvit*. Pure conscience.

*Saptaka*. Octave.

*Sargama*. Solfège.

*Śāstra*. Traité.

*Śiṣya*. Disciple.

*Smṛti*. Mémoire.

*Spanda*. Vibration.

*Sthāī*. Première partie d'une composition (*bandiśa* ou *gata*) qui se développe généralement dans le l'octave médiane (*madhya saptaka*).

*Śuddha*. « Pure ». Se dit d'une note de musique non altérée.

*Svābhāsa*. Manifestation de soi.

*Svaprakāśa*. Auto-luminosité.

*Svara*. « Ce qui charme ou colore par soi-même ». Note de musique.

*Svasaṃvedana*. Conscience de soi.

*Svātantrya*. Liberté, le fait d'être totalement autonome.

Tabla. Instrument de percussion utilisé dans le genre *khyāla* (vocal et instrumental) de la musique *hindustānī*.

*Tāla*. Cycle rythmique.

*Tālī*. Temps forts d'un cycle rythmique, représentés par un chiffre en notation.

*Tāna*. Lignes mélodiques souvent rapides et spectaculaires.

*Tanpūrā*. Luth à long manche qui assure la fonction de bourdon.

*Tāra saptaka*. Octave aiguë.

*Thāṭa*. « Liste, rang ». Gamme générique commune à la plupart des *rāga* de la musique *hindustānī*.

*Tihāī*. Phrase mélodique/rythmique répétée trois fois qui culmine sur le premier temps du cycle ou s'enchaîne avec le *mukhḍā*.

*Tīntāla*. Cycle rythmique de seize temps.

*Tīvra*. Se dit d'une note diésée. Dans la musique *hindustānī* seul *madhyama* peut être *tīvra*.

*Uttarāṅga*. Deuxième tétracorde (entre *Pa* à *Śa*).

*Vādī*. Note-cible. Dans le système établi par Bhātkhaṇḍe, le terme désigne la note prédominante dans l'interprétation d'un *rāga*.

*Vāk*. Voix, parole.

*Vikalpa*. Concept, construction mentale.

*Vilambita.* Tempo lent.

*Vimarśa.* Prise de conscience immédiate de soi, voir *aperception immédiate*.

*Viśrānti.* Se dit d'une note pouvant être soutenue longtemps et qui peut servir comme note de fin de phrase. Similaire au *nyāsa*.

*Vistāra.* « Élaboration, extension ». Procédé d'élaboration mélodique par *expansion*.

## RÉFÉRENCES

- Amonkar, K. (1991). Raga Ahir Bhairav. *Maestro's Choice* [CD]. New Delhi : Living Media LTD.
- Arom, S. (2007). *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Bagchee, S. (1998). *Nād: Understanding rāga music*. Mumbai: Eeshwar.
- Balwill, L. L., Thompson, W. F., et Matsunaga, R. (2004). Recognition of emotion in Japanese, Western, and hindustani music by Japanese listeners. *Japanese Psychological Research*, 46 (4), 337-349.
- Banerjee, N. (1995). Raga Ahir Bhairav. *Raga Ahir Bhairav & Raga Chandrakauns (Sitar Recital)* [CD]. London : Multitone Records UK Limited.
- Bansat-Boudon, L. (2004). *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*. Paris : Mille et une nuits.
- Baricco, A. (2014). *Constellations. Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*. Paris : Gallimard.
- Bergson, H. (1965). *Matière et mémoire [ressource électronique] : Essai sur la relation du corps à l'esprit. Classiques des sciences sociales (Université du Québec à Chicoutimi)*. Paris : Les presses universitaires de France.
- Bharata. (2003). *The nāṭya śāstra of Bharatamuni*. Delhi: Sri Satguru Publications. A Division of Indian Books Centre. (Reprinted from: 2000).
- Bhātkhaṇḍe, V. N. (1916). *A Short historical survey of the music of upper India*. Consulté à l'adresse : <http://cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2010-08-16.3209136188/file>
- . (1963). *Hindustānī sangita-paddhati kramik pustak-mālikā*. Consulté à l'adresse : <http://www.ibiblio.org/guruguha/MusicResearchLibrary/Books-Hin/BkHin-BhatkhandeVN-HindustaniSangitaPaddhati-kramikpustakamAlikA-Pt5-0001d.pdf>

- Boisvert, M. (2013). L'hindouisme. Dans C. Jaffrelot, Boisvert, M., Granger, S. et Bates, K. (Éd.), *L'Inde et ses avatars : Pluralités d'une puissance globalisante* (pp. 237-250). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Bor, J., Suvarnalata, R., Wim van der, M., Harvey, J., Chaurasia, H., Das Gupta, B.,... et Vyas, V. (2002). *The raga guide: A survey of 74 hindustani ragas* [CD]. Netherlands: Nimbus : Rotterdam Conservatory of Music.
- Bordeleau, L.-P. (2005). Quelle phénoménologie pour quels phénomènes ? *Recherches qualitatives*, 25(1), 103-127.
- Braembussche, A., Kimmerle, H., et Note, N. (2009). *Intercultural aesthetics* (A., Diederik, Éd.) (Vol. 9). Netherlands: Springer.
- Bruguière, P. (1994). La délectation du rasa : La tradition esthétique de l'Inde. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7, 3-26.
- Bühnemann, G. (1992). On Puraścaraņa: Kulārņavatantra, chapter 15. Dans T. Goudriaan (Ed.), *Ritual and speculation in early tantrism: Studies in honor of Andre Padoux* (pp. 61-106). Delhi: Sri Satguru Publications.
- Chaurasia, H., Kabra, B. et Sharma, S. (1995). *Call of the valley* [CD]. UK : EMI.
- Chenet, F. (1994). La notion de saṃskāra. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 184(2), 203-216.
- . (2008). Du spirituel dans l'art selon les théories de l'expérience esthétique en Inde et en Occident. Dans F. Blanchon (Éd.), *La question de l'art en Asie Oriental* (pp. 23-60). Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Daniélou, A. (1980). *The raga-s of northern indian Music*. New-Delhi : Munshiram Manoharlal.
- Dasgupta, S. (1997). *A history of indian philosophy* (Vol. 1). Delhi : Motilal Banarsidass.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie* (Vol. 2, Mille plateaux). Paris : Éd. de Minuit.
- Depraz, N. (2014). Qu'est-ce qu'une phénoménologie en première personne ? *Première, deuxième, troisième personne* (pp. 118-147). Bucarest : Zeta books.
- Depraz, N., Vermersch, P. et Varela, F. (2011). *À l'épreuve de l'expérience : Pour une pratique phénoménologique*. Bucarest : Zeta Books.

- Dubois, D. (2006). *Les stances sur la reconnaissance du seigneur avec leur glose*. Paris : L'Harmattan.
- Dyczkowski, M. S. G. (1989). *The doctrine of Vibration: An analysis of the doctrines and practices of Kashmir Shaivism*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- . (1992). *The stanzas on Vibration: The SpandaKarika with four commentaries: The SpandaSamdoha by Ksemaraja, The SpandaVrtti by Kallatabhatta, The SpandaVivrti by Rajanaka Rama, The SpandaPradipika by Bhagavadutpala*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Ellis, C., Adams, T. C. et Bochner, A. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- . (2011). Autoethnography : An overview. *Forum : Qualitative Research*, 12 (1).
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin (Éd.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 97-110). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gangoly, O. C. (1935). *Rāgas & Rāgīnis: A pictorial & iconographic study of indian musical modes based on original sources*. Bombay: Nalanda Publications.
- Gerow, E. (1981). Rasa as a category of literary criticism: What are the limits of its application? Dans R. V. M. Baumer & J. R. Brandon (Eds.), *Sanskrit drama in performance* (pp. 226-257). Honolulu: University of Hawaii Press.
- . (1994). Abhinavagupta's aesthetics as a speculative paradigm. *Journal of the American Oriental Society*, 114 (2), 186-208.
- Gerschheimer, G. (2000). Systèmes « philosophico-religieux » (darsana) indiens et doxographies. *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, 109, 173-189.
- Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation. Dans Poupart, J. et coll. *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal : Gaëtan Morin, p. 341-364.
- Gnoli, R. (1968). *The aesthetic experience according to Abhinavagupta* (2d ed.). Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office.

- Gómez, R. F. (2009). The rasa theory: A challenge for intercultural aesthetics. Dans A. Braembussche, H. Kimmerle et N. Note (Eds.), *Intercultural aesthetics* (Vol. 9, pp. 105-117). Netherlands : Springer.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Grimes, J. A. (1989). *A concise dictionary of Indian philosophy Sanskrit terms defined in English*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Grondin, J. (2005). La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'adæquatio rei et intellectus ? [The Fusions of Horizons]. *Archives de Philosophie*, 68(3), 401-418.
- . (2006). *L'herméneutique* (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie*. Paris : Flammarion.
- Hayyim, S. (1974). *The shorter English-Persian dictionary treating some 40,000 of the commonest and the most essential english words and idioms for use by Iranian students of the english language*. Tehran : Y. Beroukhim.
- Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences* (A. Preau, Trans.). Paris : Gallimard.
- Henry, M. (2004). *Auto-donation : Entretiens et conférences* (2 ed.). Paris : Beauchesne.
- Hodeir, A. (2012). *Les formes de la musique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hulin, M. (1978). *Le principe de l'ego dans la pensée indienne classique. La notion d'Ahamkāra*. Publication de l'Institut de civilisation indienne, 44. Paris : De Boccard.
- Husserl, E. (1992). *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie* (G. Peiffer & E. Lévinas, Trad.). Paris : Bibliothèque philosophique J. Vrin.
- . (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir : de la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)* (R. Kassis, Trad.). Grenoble : Éditions Jérôme Millon.
- Jairazbhoy, N. A. (2011). *The rāgs of North indian music: Their Structure and Evolution*. Mumbai : Popular Prakashan PVT. LTD.

- Jasraj, P. (2015). Raga Ahir Bhairav: Khayal in vilambit ektaal, drut teentaal. *Pandit Jasraj* [CD]. Mumbai : Saregama.
- Joshi, B. (2014). Raga Ahir Bhairav. *Unsung* [CD]. London : Navras Record.
- Kaufmann, W. (1965). Rasa, rāga-mālā and performance times in North Indian rāgas. *Ethnomusicology*, 272-291.
- . (1968). *The rāgas of North India*. Bloomington, London: International Affairs Center by Indiana University Press.
- Khan, A. (1978). Raga: Ahir Bhairav in vilambit jhoomra and drut teetaal. *Ustad Amir Khan maestro At his best Volume 2* [CD]. Mumbai : Saregama
- Khan, A. A. (2015). Ahir Bhairav. *Ustad Ali Akbar Khan 1973* [CD]: Pata del Gato Music.
- Khan, R. (1979). Raga: Ahir Bhairav in ektaal and teentaal. *The Genius Of Ustad Rashid Khan* [CD]. Mumbai : Saregama.
- Khan, V. (1998). Ahir Bhairav: Alap - gat. *Sitar* [CD]. Mumbai : Saregama.
- Laplangine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Laplangine, F. et Nouss, A. (2001). *Métissages de Arcimboldo à Zombi*. Paris : J.-J. Pauver.
- Lawrence, D. P. (1999). *Rediscovering god with transcendental argument: A contemporary interpretation of monistic Kashmiri Śaiva philosophy*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Paris : Métailié.
- Leroux, P. (2011). ... phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale. *Circuit*, 21(2), 29–48.
- Lortat-Jacob, B. (1987). Improvisation : le modèle et ses réalisations. Dans B. Lortat-Jacob (Éd.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale ouvrage collectif*. Paris : Société d'études linguistiques et anthropologiques de France.
- Maine de Biran, P. (1859). *Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature*. (Vol. II). Paris : Dezobry, E. Magdeleine et Cie.

- . (1952). *Mémoire sur la décomposition de la pensée. 2 [ressource électronique]. Classiques des sciences sociales (Université du Québec à Chicoutimi)*. Paris : Presses Universitaires de France.
- . (1954). *Influence de l'habitude sur la faculté de penser [ressource électronique]. Classiques des sciences sociales (Université du Québec à Chicoutimi)*. Paris : Félix Alcan.
- . (2005). *De l'aperception immédiate : mémoire de Berlin 1807*. Paris : Librairie générale française.
- Marchianò, G. (2009). An intercultural approach to a world aesthetics. Dans A. Braembussche, H. Kimmerle et N. Note (Eds.), *Intercultural Aesthetics* (Vol. 9, pp. 11-18). Netherlands : Springer.
- Martínez, J. L. (2001). *Semiosis in hindustani music*. Delhi : Motilal Banarsidass Publishers.
- Masson, J. L. et Patwardhan, M. V. (1969). *Śāntarasa and Abhinavagupta's philosophy of aesthetics*. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.
- . (1970). *Aesthetic Rapture: The rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*. Poona : Deccan College, Postgraduate and Research Institute.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Meyor, C. (2005). La phénoménologie dans la méthode scientifique et le problème de la subjectivité. Vol. 25 (1), 25-42.
- Miner, A. (1997). *Sitar and sarod in the 18th and 19th centuries*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Limited.
- . (2015). Raga in the early sixteenth century. Dans F. Orsini & K. B. Schofield (Eds.), *Tellings and texts: Music, literature and performance in North India* (pp. 385-406). Open Book Publishers.
- Montebello, P. (2002). Maine de Biran. Dans J. P. Zarader (Éd.), *Le vocabulaire des philosophes : Philosophie moderne (XIXe siècle)*. Paris : Ellipses.
- Moutal, P. (1991). *A Comparative Study of selected hindustānī rāga-s: Based on contemporary practice*. New-Delhi : Munshiram Manoharlal.
- . (2012). *Hindustānī rāga saṅgīta : mécanismes de base de la musique classique du nord de l'Inde*. Paris : Patrick Moutal Éditeur.

- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- Neuman, D. A. (2004). *A house of music: The hindustani musician and the crafting of traditions* (thèse de doctorat, Columbia University, New York). Consulté à l'adresse : <http://search.proquest.com/docview/305206246?accountid=14719>.
- Neuman, D. M. (1990). *The life of music in North India: The organization of an artistic tradition*. Chicago : University of Chicago Press.
- Nijenhuis, E. (1976). *The rāgas of Somanātha: History and analysis*. Leiden : Brill.
- Padoux, A. (1963). *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*. Publications de l'Institut de civilisation indienne, 21. Paris : De Boccard.
- . (1987). Contributions à l'étude du mantrasāstra : III. Le Japa. *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 76, 117-164.
- . (1994). *L'énergie de la parole : Cosmogonies de la parole tantrique*. Paris : Fata Morgana.
- . (2003). L'image du corps du yogin tantrique. Dans V. Bouillier et Tarabout, G. (Éd.), *Images du corps dans le monde hindou*. Paris : CNRS. Consulté à l'adresse : <http://books.openedition.org/editionscnrs/9299>.
- . (2010). *Comprendre le tantrisme : Les sources hindoues*. Paris : Albin Michel.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, 23(147), 147-181.
- . (2006). *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin.
- . (2007). La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité. Dans H. Dorvil (Éd.), *Problèmes sociaux. Tome III : Théories et méthodologies de la recherche*. (pp. 409-443). Québec : Les Presses de l'Université du Québec.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Pandey, K. C. (1959). *Comparative aesthetics* (2d ed.). Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office.

- Parrikar, R. (2000). Bhairav : The primordial sound. Consulté à l'adresse : <http://www.parrikar.org/hindustani/bhairav/>
- Patanjali. (1991). *Yoga-sutras* (F. Mazet, Trans.). Paris : Albin Michel.
- Raina, M. K. (2002). Guru-shishya relationship in Indian culture: The possibility of a creative resilient framework. *Psychology & Developing Societies*, 14 (1), 167-198.
- Raja, D. (2005). *Hindustani music : A tradition in transition* (2015 ed.). New-Delhi : D.K. Printworld.
- Ranade, A. D. (1990). *Hindustani classical music : Keywords and concepts*. New-Delhi: Promilla.
- . (1999). Some thoughts on riaz. *Sangeet Natak*, 131, 11-24.
- Rao, S. (2000). *Acoustical perspective on raga-rasa theory*. New-Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers.
- Ratié, I. (2006). La mémoire et le Soi dans l'*Īśvarapratyabhijñāvimarśinī* d'Abhinavagupta. *Indo-Iranian Journal*, vol. 49 (1-2) (mars 2006), 39-103.
- . (2010). A five-trunked, four-tusked elephant is running in the sky: How free is imagination according to Utpaladeva and Abhinavagupta? *Études Asiatiques/Asiatische Studien*, 64 (2), 341-385.
- . (2011). *Le Soi et l'Autre : Identité, différence et altérité dans la philosophie de la Pratyabhijñā*. Leiden : Brill.
- Rey, A. (Éd.) (1992) Dictionnaire historique de la langue française, coffret 2 volumes. Paris : Le Robert.
- Rouget, G. (1990). *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.
- Rowell, L. (1987). The songs of medieval India: The prabandhas as described in Maṭaṅga's Bṛhaddeśī. *Music Theory Spectrum*, 9, 136-172. doi:10.2307/746122
- Sanyal, R. et Widdess, R. (2004). *Dhrupad : Tradition and performance in Indian music*. Farnham : Ashgate.

- Śāraṅgadeva. (2013). *Sangitaratnakara* of Sarṅgadeva (R. K. Shringy et P. L. Sharma, Trad.) (Vol. 1). New Delhi : Munshiram Manoharlal.
- Sasso, R. et Villani, A. (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris : Vrin.
- Saxena, S. K. (2001). *Hindustani sangeet and a philosopher of art: Music, rhythm, and kathak dance vis-à-vis aesthetics of Susanne K. Langer*. New-Delhi : D.K. Printworld.
- . (2009). *Hindustani music and aesthetics today*. New-Delhi : Pinnacle Technology.
- . (2010). *Hindustani sangeet: Some perspectives, some performers*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi : D.K. Printworld.
- Shankar, R. (2000). Ahir Bhairav. *The Ravi Shankar collection: Three ragas* [CD]. Original Sound Recording, EMI India 1956. New-York : Angel Records.
- Sharma, S. (2011). Raga Ahir Bhairav. *Classical Encounters Pandit Shivkumar sharma 3* [CD]. New-York : Crescendo/ The Orchard.
- Silburn, L. (1975). *Hymnes aux Kālī : La roue des énergies divines*. Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, 40. Paris : De Bocard.
- . (1980). *Śivasūtra et vimarśinī de Kṣmarāja*. Publications de l'Institut de civilisation indienne, 47. Paris : De Bocard.
- . (1983). *La kundalini ou l'énergie des profondeurs*. Paris : Les Deux Océans.
- . (1990). *Spandakārikā : Stances sur la vibration de Vasugupta et leurs gloses*. Publications de l'Institut de civilisation indienne, 58. Paris : De Bocard.
- Silburn, L. et Padoux, A. (1998). *La lumière sur les tantras : Chapitres 1 à 5 du Tantrāloka*. Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, 66. Paris : De Bocard.
- Simms, R. (1994). Some thoughts on riaz in hindustani music. *Bansuri*, 11, 6-14.
- Siron, J. (1997). *La partition intérieure : Jazz, musiques improvisées*. Paris : Outre Mesure.
- Slawek, S. (1987). *Sitār technique in nibaddh forms*. New-Delhi: Motilal Banarsidass.

- Sobhana, N. (1989). *Bhatkhande's contribution to music: A historical perspective*. Mumbai: Popular Prakashan PVT.
- Stchoupak, N., Nitti, L. et Renou, L. (Éd.) (1987) Dictionnaire Sanskrit-Français. Publications de l'Institut de civilisation indienne. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient.
- Stévance, S. et Lacasse, S. (2013). *Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Torella, R. (2007). Studies on Uptaladeva's * svarapratyabhij n -viv rti*. Part II: What is memory? Dans Klaus et Hartman (dir.), *Indica et Tibetica* (p. 539-563).
- Vermersch, P. (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Revue Expliciter* n, 69, 1-31.
- . (2012). *Explicitation et phénoménologie : Vers une psychoph nom nologie*. Paris : Presses universitaires de France.
- White, D. G. (1996). *The alchemical body: Siddha traditions in medieval India*. Chicago : University of Chicago Press.
- Widdess, R. (1995). *The r gas of early Indian music: modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to 1250*. Oxford : Clarendon Press.
- Williams, M. (1872). *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and philologically arranged with special reference to Greek, Latin, Gothic, German, Anglo-Saxon, and other cognate Indo-European languages*. Oxford : Clarendon Press.
- Wulf, C. (2007). *Une anthropologie historique et culturelle : Rituels, mim sis sociale et performativit *. Paris : T ra dre.