

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RĀGA-RĀGINĪ :

THÉORIE MUSICALE ET REPRÉSENTATIONS DE DIVINITÉS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR

ALEXANDRE LAVOIE

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.01-2006). 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.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a été réalisé par un musicien (flûtiste, pianiste, pédagogue, compositeur) sous la direction de Mathieu Boisvert, professeur au département de sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Je remercie grandement ce dernier pour ses précieux conseils et son ouverture à soutenir une recherche sur la représentation d'éléments religieux dans la musique.

Je remercie également les répondants indiens, et plus particulièrement *Panđit* Sumdutt Battu, Riśabh Bardward et Jaipal Singh, qui m'ont offert un accueil plus que chaleureux et qui m'ont donné accès à leurs connaissances.

Je remercie enfin Amélie Lavoie et Sophie Carpentier qui ont bien voulu prendre le temps de lire certaines parties du mémoire, ce qui a contribué à en nourrir les réflexions. Finalement, je remercie Marie-Josée Veilleux qui a fait une lecture complète de la version finale.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	viii
NOTATION MUSICALE.....	ix
GUIDE DE PRÉSENTATION DE L'ALPHABET DEVANAGARI.....	x
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
NOTIONS FONDAMENTALES DE LA MUSIQUE INDIENNE.....	5
1.1 Introduction à la musique indienne.....	5
1.1.1 Mise en contexte de la musique indienne.....	6
1.1.2 La musique classique indienne.....	7
1.1.3 Définition et origine du concept de <i>rāga</i>	9
1.1.4 Qu'est-ce qu'un <i>śāstra</i> dans la musique indienne?.....	10
1.1.5 Les <i>śāstra</i> fondateurs de la musique indienne.....	11
1.1.6 En bref.....	14
1.2 <i>Rāga</i> et représentations.....	15
1.2.1 Le nom des <i>rāga</i>	15
1.2.2 Le système des <i>rāga-rāgiṇī</i>	16
1.2.3 Les <i>dhyanaśloka</i>	17
1.2.4 Les <i>rāgamālā</i>	19
1.2.5 Les <i>nāyaka-nāyikā</i>	21
1.2.6 En bref.....	22
1.3 Théorie musicale des <i>rāga</i>	22
1.3.1 Musique modale et l'ison modale.....	23
1.3.2 Les <i>affects</i> musicaux.....	23
1.3.3 Les notes musicales (<i>svara</i>)	24
1.3.4 les microtons (<i>śrutī</i>).....	25

1.3.5 La hiérarchie des notes.....	28
1.3.6 Formule type ou cœur du <i>rāga</i> (<i>pakar</i>).....	29
1.3.7 Les classes (<i>jāti</i>) de <i>rāga</i>	29
1.3.8 Le concept de <i>rasa</i>	30
1.3.9 En bref.....	32
1.4 La théorie de Daniélou.....	32
1.4.1 Alain Daniélou.....	33
1.4.2 <i>The Rāga-s of Northern Indian Music</i>	33
1.4.3 La théorie de Daniélou	34
1.4.4 En bref.....	38
1.5 En résumé.....	39
CHAPITRE II	
PROBLÉMATIQUE ET PERSPECTIVE MÉTHODOLOGIQUE.....	41
2.1 Questions et objectifs de recherche.....	42
2.2 Objectifs de recherche.....	43
2.3 Hypothèses de recherche.....	43
2.4 Perspective méthodologique.....	45
2.4.1 Matériaux de recherche.....	45
2.4.2 Échantillonnage.....	46
2.4.3 Liste des documents.....	46
2.4.4 Recherche de terrain et procédures.....	48
2.4.5 Analyse et catégorisation.....	50
CHAPITRE III	
PRÉSENTATION DES RÉSULTATS.....	53
3.1 La pensée des spécialistes de la musique indienne.....	53
3.1.1 Les entrevues sur la représentation de la musique indienne.....	54
3.1.2 La représentation des <i>rāga</i> dans les articles de recherche.....	58
3.1.3 Les influences du vaishnavisme et du shivaïsme.....	60
3.2 La personnalité des <i>rāga</i> et des <i>rāginī</i>	62

3.2.1 Les <i>rāga-rāginī</i> dans les traités de musique.....	62
3.2.2 Le classement des <i>rāga-rāginī</i>	64
3.2.3 La description de la personnalité des <i>rāga</i> principaux.....	65
3.2.4 Les représentations du <i>rāga Hindola</i>	68
3.2.5 Les représentations du <i>rāginī Bhairavī</i>	73
3.3 Théorie musicale et représentation.....	79
3.3.1 <i>Affects</i> des éléments théoriques d' <i>Hindola</i> et de <i>Bhairavī</i> selon Daniélou.....	79
3.3.2 La représentation dans le <i>Bṛhaddeśī</i> et le <i>Saṅgīta Ratnākara</i>	81
3.2.3 Les classes (<i>jāti</i>) de <i>rāga</i>	83
3.4 En résumé.....	83
CHAPITRE IV	
INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS.....	85
4.1 La théorie de Daniélou appliquée aux <i>dhyanaśloka</i> et aux <i>rāgamālā</i> du <i>rāga Hindola</i> et du <i>rāginī Bhairavī</i>	86
4.1.1 Interprétation du <i>rāga Hindola</i>	86
4.1.2 Interprétation du <i>rāginī Bhairavī</i>	89
4.1.3 D'autres aspects théoriques selon la théorie de Daniélou	92
4.1.4 Évolution des structures mélodiques.....	93
4.1.5 Éléments théoriques chez les musiciens indiens.....	94
4.1.6 Les <i>rasa</i> au centre de la représentation de la musique indienne?.....	96
4.1.7 Conclusion de la théorie de Daniélou.....	97
4.2 La représentation de la musique dans les traités de musique.....	98
4.2.1 Le <i>Bṛhaddeśī</i>	99
4.2.2 Le <i>Saṅgīta Ratnākara</i>	100
4.2.3 La représentation des éléments théoriques des <i>rāga</i> dans d'autres traités....	101
4.2.4 Le nom des <i>rāga</i>	103
4.3 L'influence culturelle des représentations de la musique.....	105
4.3.1 La nature de la personnalité des <i>rāga</i>	105
4.3.2 Le classement des structures mélodiques dans le système des <i>rāga-rāginī</i> . 107	
4.3.3 Les influences séculières des représentations des <i>rāga</i>	107

4.3.4 Les influences religieuses des représentations des <i>rāga</i>	110
CONCLUSION.....	115
APPENDICE A	
QUESTIONNAIRE.....	120
APPENDICE B	
ENREGISTREMENTS AUDIO.....	121
APPENDICE C	
CERTIFICATION D'APPROBATION ÉTHIQUE.....	122
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	126
GLOSSAIRE.....	132

LISTE DES TABLEAUX

Tableau

1.1	Les <i>rāga</i> et les <i>rāgiṇī</i> selon l'école d'Hanumān.....	16
1.2	Les noms des <i>svara</i>	23
1.3	<i>Svara</i> et théorie.....	23
1.4	Tableau des <i>śruti</i>	25
1.5	Hiérarchie des <i>svara</i> dans le <i>rāga Bhairavī</i>	26
1.6	Hiérarchie des <i>svara</i> dans le <i>rāga Hindola</i>	26
1.7	Les <i>pakar</i> et leurs expressions dans le <i>rāga Bhairavī</i>	27
1.8	Les <i>rasa</i> utilisés dans la musique classique indienne	28
1.9	Les <i>rasa</i> des <i>rāga</i>	29
1.10	Intervalles construits sur des quintes ascendantes	34
1.11	Intervalles construits sur des quintes descendantes	34
1.12	Intervalles construits sur le chiffre 5	35
1.13	Mathématique et théorie de Daniélou.....	35
3.1	La lignée familiale du <i>rāga Bhairava</i>	61
3.2	Éléments à analyser dans le premier <i>dhyanaśloka</i> du <i>rāga Hindola</i>	65
3.3	Éléments à analyser dans le deuxième <i>dhyanaśloka</i> du <i>rāga Hindola</i>	65
3.4	Éléments à analyser dans le premier <i>rāgamālā</i> du <i>rāga Hindola</i>	67
3.5	Éléments à analyser dans le deuxième <i>rāgamālā</i> du <i>rāga Hindola</i>	68
3.6	Éléments à analyser dans le premier <i>dhyanaśloka</i> du <i>rāgiṇī Bhairavī</i>	70
3.7	Éléments à analyser dans le deuxième <i>dhyanaśloka</i> du <i>rāgiṇī Bhairavī</i>	70
3.8	Éléments à analyser dans le premier <i>rāgamālā</i> du <i>rāgiṇī Bhairavī</i>	73
3.9	Éléments à analyser dans le deuxième <i>rāgamālā</i> du <i>rāgiṇī Bhairavī</i>	73
3.10	Les éléments théoriques et les <i>affects</i> du <i>rāga Hindola</i>	75
3.11	Les éléments théoriques et les <i>affects</i> du <i>rāgiṇī Bhairavī</i>	76
3.12	Attribution extramusical aux <i>svara</i> selon <i>Śārṅgadeva</i>	77
3.13	Tableau des <i>affects</i> selon <i>Śārṅgadeva</i>	78
3.14	Les <i>rāga-rāgiṇī</i> et leur <i>jāti</i>	78

LISTE DES FIGURES

Figure

1.1	<i>Dhyānaśloka</i> dans le <i>Saṅgītopaniṣat-sāroddhāraḥ</i>	17
1.2	Quelques exemples de <i>rāgamālā</i>	19
2.1	Premier système de catégories : le <i>rāga Hindola</i> et le <i>rāginī Bhairavī</i>	47
2.2	Deuxième système de catégories : la représentation dans les traités de musique produits avant le 20 ^e siècle.....	48
2.3	Troisième système de catégories : l'influence culturelle des représentations de la musique.....	48
3.1	Les <i>rāgamālā d'Hindola</i>	67
3.2	Les <i>rāgamālā de Bhairavī</i>	72
4.1	Représentation visuelle de deux <i>śrūti</i> peints par Sanat Kumar Chatterjee.....	96
4.2	<i>Rāgamālā</i> de <i>Mālāśrī</i> , de <i>Lalitā</i> et <i>Malhar</i>	103
4.3	<i>Rāgamālā</i> de <i>Vasante</i> et de <i>Bhairava</i>	106
5.1	<i>Rāgamālā</i> de <i>Bhairava</i> , <i>Bhairavī</i> et <i>Dīpak</i>	112

NOTATION MUSICALE

Nom complet	Notation
<i>Śadja</i>	<i>S</i>
<i>Komāla riśabha</i>	<i>r</i>
<i>Shuddha riśabha</i>	<i>R</i>
<i>Komāla gandhāra</i>	<i>g</i>
<i>Śuddha Gandhāra</i>	<i>G</i>
<i>Śuddha madhyama</i>	<i>m</i>
<i>Tīvra madhyama</i>	<i>M</i>
<i>Pañchama</i>	<i>P</i>
<i>Komāla dhaivata</i>	<i>d</i>
<i>Śuddha dhaivata</i>	<i>D</i>
<i>Komāla niśāda</i>	<i>n</i>
<i>Śuddha niśāda</i>	<i>N</i>

Note à l'état naturel (<i>Shuddha</i>)	<i>S, R, G, m, P, D, N</i>
Demi-ton vers le haut (<i>Tīvra</i>)	<i>M</i>
Demi-ton vers le bas (<i>Komāla</i>)	<i>r, g, d, n</i>
<i>Śruti</i> inférieur	1 (<i>R1</i>)
<i>Śruti</i> supérieur	2 (<i>R2</i>)

GUIDE DE PRÉSENTATION DE L'ALPHABET DEVANAGARI

Voyelle		transcription	Dentales	transcription
अ		<i>a</i>	त	<i>t</i>
आ	।	<i>ā</i>	थ	<i>th</i>
इ	ि	<i>i</i>	द	<i>d</i>
ई	ी	<i>ī</i>	ध	<i>dh</i>
उ	ु	<i>u</i>	न	<i>n</i>
ऊ	ू	<i>ū</i>	Labiales	
ऋ	ॠ	<i>r</i>	प	<i>p</i>
ए	े	<i>e</i>	फ	<i>ph</i>
ऐ	ै	<i>ai</i>	ब	<i>b</i>
ओ	ो	<i>o</i>	भ	<i>bh</i>
औ	ौ	<i>au</i>	म	<i>m</i>
Vélaires			य	<i>y</i>
क		<i>k</i>	ल	<i>l</i>
ख		<i>kh</i>	स	<i>s</i>
ग		<i>g</i>	श	<i>ʃ</i>
घ		<i>gh</i>	ष	<i>ʃh</i>
ङ		<i>ṅ</i>	व	<i>v</i>
Palatales			Aspirées	
च		<i>c</i>	ह	<i>h</i>
छ		<i>ch</i>		
ज		<i>j</i>	Rétroflexes	
झ		<i>jh</i>	ट	<i>ṭ</i>
ञ		<i>ñ</i>	ठ	<i>ṭh</i>
			ड	<i>ḍ</i>
			ढ	<i>ḍh</i>
			ण	<i>ṇ</i>

RÉSUMÉ

La présente recherche analyse la relation entre les éléments théoriques et les représentations de personnages humains et divins des structures mélodiques (*rāga*) de la musique classique indienne. Cette étude vise plus précisément à voir si les *affects* des éléments de théorie musicale (notes, phrases musicales types, etc.) des *rāga* ont influencé les peintures et les versets littéraires qui les ont dépeints.

Pour répondre à ces objectifs, nous avons analysé le contenu de la théorie de Daniélou telle qu'exposée dans l'ouvrage *The Rāga-s of Northern Indian Music* et les propos de musiciens, de musicologues et de spécialistes des arts visuels interviewés en Inde. Nous avons également examiné le contenu de différents articles, essais et traités de musique abordant la musique indienne et le phénomène de ses représentations visuelles et littéraires. Ces analyses nous ont d'abord permis de cerner l'importance du phénomène de la représentation des structures mélodiques et des éléments de théorie musicale. Par la suite, l'analyse de quatre tableaux et de quatre versets littéraires représentant les *rāga Hindola* et *Bhairavī* avec la théorie de Daniélou nous a permis de constater qu'il y a très peu de correspondance entre les *affects* des éléments théoriques et les représentations. Nous avons aussi décortiqué d'autres aspects de la théorie de Daniélou et nous avons conclu que l'ensemble de celle-ci n'arrive pas à démontrer que les éléments de théorie musicale sont au centre des représentations. L'analyse des idées émises par les personnes interviewées en Inde et les auteurs d'articles et d'essais sur la représentation a également conduit à la même conclusion. Toutefois, les *rasa* (sentiments musicaux se situant entre la théorie et la représentation) attribués aux structures mélodiques semblent avoir été respectés par les artistes visuels.

Selon notre interprétation, les représentations de la musique ont surtout été influencées par les différentes mouvances culturelles de l'histoire indienne comme le patronage des artistes, le folklore et deux des plus grands mouvements religieux indien (vishnuïsme et śivaïsme). Toutefois, il est fort possible que certains individus ou groupes de musiciens aient pu élaborer leurs propres réseaux d'*affects* et de représentations. En effet, la constante présence d'éléments extramusicaux illustrant les éléments théoriques et les *rāga-rāgiṇī*, même s'ils n'ont jamais été érigés en un système accepté par l'ensemble de la communauté musicale, a permis de donner des *images* et des *idées* qui ont grandement influencé les pratiquants et les théoriciens de cette musique savante. Pour résumer, nous pensons que les représentations de la musique indienne ont donné du sens à l'étude et à la pratique musicale, mais qu'elles demeurent toutefois un phénomène subjectif.

Mots clés : *rāga*, *rāgiṇī*, *dhyanaśloka* (verset), *rāgamālā* (peinture), éléments de théorie musicale, traités de musique (*śāstra*), *affects* musicaux, *svara* (note musicale), *pakar* (formule musicale type), *rasa* (sentiment, humeur).

INTRODUCTION

Les structures mélodiques (*rāga*) et les éléments de théorie musicale de la musique indienne ont, jusqu'à la fin du 19^e siècle, été étroitement liés à différentes représentations visuelles et littéraires. L'aspect le plus marquant de ces représentations est le nom ou prénom que portent plusieurs de ces structures mélodiques. En effet, plusieurs *rāga* portent un nom de divinité qui provient de l'énorme panthéon hindou. Mentionnons ici à titre d'exemple le *rāga Bhairava*, dont le nom renvoie à une des formes du dieu *Śiva*. Un autre aspect important du système de représentation de la musique indienne est l'attribution d'un sexe et d'un lignage familial aux structures mélodiques. En effet, les théoriciens de la musique indienne ayant composé des traités de musique avant le 20^e siècle ont développé des systèmes de classement dans lesquels les structures mélodiques sont considérées comme étant masculines (*rāga*) ou féminines (*rāginī*). Ces noms et ces classements des structures mélodiques se retrouvent dans plusieurs traités de musique indienne, lesquels incluent pour chaque *rāga* ou *rāginī* un court texte nommé *dhyānaśloka* dont la fonction est de décrire la personnalité des structures mélodiques. Ajoutons à ceci que les monarchies indiennes du passé ont patronné des artistes peintres afin qu'ils dépeignent les caractères anthropomorphiques des *rāga* dans un style de peinture connu sous le nom de *rāgamālā*.

En plus des structures mélodiques, leurs éléments de théorie musicale (intervalles, formules mélodiques principales, notes principales) ont aussi été liés à des aspects de la religion, de la culture, à des séries *d'affects*. L'exemple le plus marquant est celui des intervalles musicaux. Ils sont les composantes les plus empiriques des *rāga* et pourtant ils ont été associés dans plusieurs traités de musique indienne à des divinités (*Viṣṇu*, *Brāhmā*, etc.), à une caste (*Brāhmaṇa*, *Kṣatriya*) et à des *affects*. Dans ce dernier cas, par

exemple, un intervalle comme une tierce majeure pure pourra être *āyatā* (qui se diffuse ou qui s'étend) ou une sixte majeure pythagoricienne être *diptā* (exprimant de l'excitation ou de la stimulation). En fait, presque tous les éléments théoriques des *rāga* ont été liés par des auteurs de traités de musique indienne à des éléments religieux, culturels et, dans une moindre mesure, à des *affects*. C'est à partir de ce constat que nous avons entrepris cette recherche sur les liens qui pourraient exister entre la théorie et la personnalité divine des *rāga*.

La première hypothèse qui a façonné la préparation de notre recherche de terrain en Inde à l'automne 2011 mentionnait qu'il devait exister des liens entre les éléments de théorie musicale et la divinité des *rāga* et des *rāgiṇī* représentée dans des versets littéraires et sur des peintures. Cette hypothèse fut principalement influencée par deux traités de musique indienne du 20^e siècle¹ présentant une théorie complexe liant la représentation des *rāga* et ses éléments de théorie musicale. Inspirés par ces travaux, nous avons élaboré un questionnaire² pour des musiciens professionnels indiens et pour des étudiants indiens avancés en musique afin d'en connaître plus sur les liens entre les noms de divinités et les éléments de théorie des *rāga*. La deuxième section du questionnaire avait pour fonction de faire parler les intervenants sur la signification des noms de quelques *rāga* en plus de recenser des histoires mythologiques liées à ces mêmes noms. La troisième section cherchait quant à elle à savoir s'ils connaissaient des liens entre des éléments de théorie musicale que nous avons sélectionnés et les deux types de représentation des *rāga* qui ont marqué son histoire, c'est-à-dire les versets littéraires (*dhyānaśloka*) et les peintures (*rāgamālā*). Parmi ces éléments théoriques, nous avons choisi de questionner les intervenants sur les *rasa* (sentiments) et les *bhāva* (émotions) des *rāga*, leurs intervalles musicaux (*svara* et *śruti*), les *vādī-samvādī* (notes hiérarchiques), etc. Mentionnons finalement que nous avons reçu un certificat d'éthique de l'UQÀM pour cette enquête de terrain³.

1 Voir *The raga-s of Northern Indian music* : Alain Daniélou (2003) et *Theory of Indian music* : Ram Avtar Vir (1999).

2 Voir Appendice A

3 Voir Appendice C

Avec plus d'un an de préparation pour cette recherche de terrain, en plus d'avoir fait un préterrain en Inde l'année précédente dans lequel nous avons développé un réseau de contacts dans le milieu de la musique, nous sommes retournés au pays de *Bharata*⁴ avec un itinéraire précis qui nous permettait d'interviewer des musiciens qualifiés. Les trois premières semaines nous ont permis de rencontrer au moins dix intervenants. Aucun n'a été en mesure de répondre aux questions du questionnaire, à l'exception d'un seul, qui a eu la créativité de spéculer des idées sur des liens entre les représentations et les éléments de théorie des *rāga*. En plus d'avoir interviewé des musiciens, nous avons effectué des recherches en bibliothèque et nous avons trouvé des documents fort intéressants traitant en partie de la représentation des *rāga*. À ce stade de notre recherche, une constatation s'est imposée : d'un côté, nous avons un riche corpus littéraire et visuel de représentations des *rāga* et de l'autre, des praticiens de la musique ignorant presque tout de ce phénomène. Par conséquent, nous avons décidé d'élargir notre enquête à des intervenants spécialisés dans les arts visuels de l'Inde et la musicologie. De plus, nous avons produit plusieurs fiches de lectures tirées d'essais et d'articles scientifiques traitant de la représentation des *rāga* provenant principalement de bibliothèques universitaires indiennes et de la bibliothèque du *National Museum* de Delhi. Pour résumer, nous avons conservé notre objectif initial de recherche, c'est-à-dire de comprendre les liens entre les éléments de théorie musicale des *rāga* et leurs représentations visuelles et littéraires, en modifiant toutefois l'échantillonnage, c'est-à-dire que nous avons ajouté aux réponses des musiciens celles d'intervenants (arts visuels et musicologie) et des articles de recherche.

Ce mémoire propose un regard sur le phénomène des représentations visuelles et littéraires des personnalités attribuées aux *rāga* en tentant de voir si les éléments de théorie musicale sont à la base de ces personnalités. À cet égard, nous étudierons en détail le contenu de la théorie d'Alain Daniélou. Ce mémoire sera d'ailleurs l'occasion de parcourir la façon dont a été abordé ce phénomène et de présenter une synthèse des éléments théoriques ayant suscité des attributions d'éléments extramusicaux comme des divinités ou des classes sociales aux notes de musique.

4 Nom que les hindous donnent à l'Inde

Le premier chapitre fournira, à partir de textes et d'entrevues abordant les sujets de la représentation de la musique indienne et de ses composantes théoriques, les notions fondamentales nécessaires à la contextualisation de notre objet de recherche et à l'élaboration de notre perspective théorique. Plus spécifiquement, nous présenterons une introduction générale de la musique indienne, pour par la suite porter notre attention sur les traités de musique indienne qui ont marqué son histoire. Nous donnerons toutes les informations pertinentes sur le concept de *rāga*, et ce, tant du point de vue de ses représentations que de celui de ses éléments de théorie musicale, en plus d'expliquer la théorie de Daniélou qui inclut ces deux thématiques. La problématique de recherche et la perspective méthodologique que nous avons adoptées pour appréhender notre sujet de recherche seront élaborées au chapitre II alors qu'au troisième chapitre, nous présenterons les principaux résultats de la recherche. Enfin, c'est au chapitre IV que le lecteur sera invité à parcourir l'interprétation des résultats dans lesquels on retrouvera les diverses conclusions auxquelles nous sommes arrivé à l'égard de notre question, de nos objectifs et de nos hypothèses de recherche.

CHAPITRE I

NOTIONS FONDAMENTALES DE LA MUSIQUE INDIENNE

Le premier chapitre est consacré aux notions fondamentales de la musique indienne. Les informations ici présentées sont toutes liées au concept de *rāga* et elles nous permettront de comprendre les principaux éléments nécessaires à l'analyse de notre objet d'étude. Ce chapitre est donc composé de quatre thématiques principales : la mise en contexte de la musique indienne, les *rāga* et représentations, la théorie musicale des *rāga* et la théorie de Daniélou. Le lecteur prendra note qu'à chaque section de ce chapitre, nous synthétiserons les principaux éléments qui ont été abordés. Ces éléments inspireront quant à eux notre question, nos objectifs de recherche, de même que l'analyse des données. Ils nous permettront d'une part, de mieux saisir le phénomène de la représentation de la musique indienne et d'autre part, d'appréhender notre matériau de recherche et d'en faire l'analyse.

1.1 INTRODUCTION À LA MUSIQUE INDIENNE

L'ancienneté de la musique indienne fait en sorte que les connaissances relatives à cet art sont très vastes. Ainsi, pour saisir toute la portée et la profondeur de cette recherche, il nous apparaît essentiel de mettre en contexte et de présenter les généralités du concept de *rāga*. Pour faciliter la compréhension des éléments parfois complexes de la musique indienne, nous avons choisi d'aborder ce sujet de façon très large en précisant le

concept même de la musique pour ensuite présenter la musique indienne en général. Par la suite, nous donnerons une définition du concept de *rāga* et présenterons ses origines. Enfin, nous porterons notre attention sur les traités qui ont théorisé la musique indienne.

1.1.1 Mise en contexte de la musique indienne

Le mot français *musique* est l'adaptation de *musica* en latin, ce dernier étant aussi une adaptation du terme provenant de la Grèce antique *mousikē* (Nettl, 2011 : 427). En Inde, le terme musique est généralement traduit par *saṅgīta*. Dans le passé, le terme *saṅgīta* intégrait toutefois les trois arts de la scène, c'est-à-dire la danse, le théâtre et la musique (Nettl, 2011 : 427). La définition du terme musique varie selon l'encyclopédie, le dictionnaire ou les cultures et les traditions musicales qui l'ont conceptualisé, ce qui fait en sorte qu'il n'existe pas de définition unique de la musique. Pour ce travail, nous avons choisi de définir la musique selon des critères reflétant le mieux possible ce qu'est la musique indienne : un art faisant appel à la science empirique de la production du son dont le but est de créer des atmosphères ou ambiances bien précises.

Il est possible d'étudier l'aspect empirique de la musique indienne ainsi que les influences particulières que la culture du sous-continent a eues sur elle. Elle est empirique parce qu'elle répond à des lois acoustiques, l'acoustique étant la science du son et des facteurs liés à l'audition (Moore, 2001 : 294). Elle est culturelle parce qu'elle implique des réseaux de symboles qui, même s'ils sont liés aux qualités acoustiques du son, font partie de « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social »⁵. Dans le cas de la théorisation de la musique indienne précédant le 20e siècle, l'aspect culturel majeur repose sur l'attribution de divinités aux structures mélodiques que nous nommerons aussi *rāga*. Par exemple, le *rāga Bhairava* a longtemps symbolisé le dieu *Śiva* (Khan, 2003, 31) auprès des musiciens lettrés. Les symboles

⁵ Définition partielle de l'UNESCO de la culture, Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

liés à la musique, comme l'attribution d'une divinité à un *rāga*, renvoient donc à des spécificités culturelles. Bref, la musique est construite en fonction de lois acoustiques à partir desquelles une multitude de symboles liés à la culture individuelle et collective des auditeurs peuvent émerger.

La musique tient une place importante dans l'histoire de l'Inde et l'étude de son évolution historique nous permet d'observer qu'elle s'est développée dans le domaine religieux autant que dans le domaine séculier. Le religieux dans la musique, et inversement la musique dans le religieux, trouvent des échos particulièrement puissants dans le long développement de l'hindouisme. On peut retracer les origines de la musique savante indienne, c'est-à-dire une musique ayant des structures et des systèmes théoriques avancés, dans les textes sacrés nommés *Veda*. En plus d'avoir été utilisée dans les rituels védiques, cette musique savante a été largement employée pour soutenir les émotions et les sentiments véhiculés dans le théâtre sacré.

Parallèlement au développement de cette musique savante, une musique folklorique ou populaire a quant à elle été une source d'expression artistique pour les individus n'ayant pas accès à la littérature savante. Contrairement à la musique théorisée, la musique folklorique ne repose pas sur des règles précises comme des métriques rythmiques complexes ou des intonations précises. Plus spontanée et moins *réglée*, elle avait pour fonction de divertir et de participer aux événements séculiers des régions du sous-continent indien.

1.1.2 La musique classique indienne

En Inde, le terme *classical music* provient de l'Europe coloniale (1650-1947) et fut introduit dans la culture indienne par les Anglais au 19^e siècle. Ce terme a remplacé un terme sanskrit plus technique : *śāstry saṅgīta*, qui signifie *musique des traités*. La musique classique fait partie de la famille des *Fine Arts* et désigne en général la musique savante, car elle utilise une méthode scientifique (classification, étude des intervalles

musicaux, etc.) pour se valider et se théoriser (Dey, 1990 : ix). La musique classique est hautement artificielle, en ce sens où « it exemplifies clear motivation, definite aesthetic goals, established music-making process and regular dependence on well-formulated grammars » (Ranade, 1998 : 60). De plus, la musique classique indienne s'identifie à ses origines liturgiques, c'est-à-dire à l'ensemble des rites, des prières et des cérémonies dédiés aux cultes de divinités que l'on retrouve par exemple dans le *Sāmaveda*. Le long développement de la musique savante indienne a permis l'élaboration de théories musicales complexes. Certaines de ces théories ont intégré des représentations de personnalités aux *rāga* ainsi que diverses représentations liées aux éléments de théorie musicale que nous verrons plus en détail à la section 1.3.

La musique classique indienne regroupe l'ensemble des styles de musiques savantes de l'Inde du Nord et du Sud. Dans le nord de l'Inde, la musique se nomme *hindustānī* et dans le sud, elle prend le nom de *carnātic*. Les origines de ces deux styles sont les mêmes, mais leur évolution a fait en sorte que certaines subtilités se sont développées entre elles. En effet, la musique du Nord a été influencée par le patronage des divers empereurs étrangers (perses, moghols) qui ont dominé l'Inde à partir du 13^e siècle, tandis que celle du Sud est réputée pour être restée plus près de la tradition hindoue dite *pure*. Les musiques *hindustānī* et *carnātic* sont des musiques d'érudit, c'est-à-dire que, pour les interpréter, le musicien doit avoir une bonne connaissance de leurs systèmes théoriques. Les représentations visuelles et littéraires des *rāga* se retrouvent d'ailleurs dans ces deux styles de musique.

La tradition musicale indienne parle d'une distinction entre la musique savante et la musique populaire. La *Bṛhaddeśī* (5^e siècle) est le premier texte qui a introduit une telle distinction en utilisant les termes *Mārga* et *Deśī* (Sharma, 2000 : 244). La musique *Mārga* provient de la musique védique et contient des repères religieux. Toutefois, cette musique ne fut pas conçue pour les rituels en tant que tels comme dans le cas de la musique védique. Le terme *Mārga* renvoie plutôt à une musique savante et stylisée (*fine art*). La musique spontanée, non stylisée qui peut être chantée par le non-connaisseur est quant à elle connue sous le nom de *Deśī*. Voici une traduction du *śloka* 13 expliquant ce

que l'auteur de la *Bṛhaddeśī* entendait par *Deśī* : « That is sung with love by women, children, cowherds and kings according to their will in the respective regions, is called *Deśī* » (Sharma, 2000 : 244). Plus tard au Moyen-Âge, le terme *Mārga* en est venu à définir une partie de la culture spirituelle et ésotérique, tandis que le terme *Deśī* renvoyait au divertissement et au plaisir. Dans le domaine spécifique de la musique, le terme *Mārga* a évolué vers le terme *śāstry saṅgīta*, pour finalement prendre celui de *classical music* sous le règne britannique. C'est donc par l'étude de la musique classique indienne que nous tenterons d'approfondir le phénomène de la représentation de la musique savante indienne.

1.1.3 Définition et origine du concept de *rāga*

Le *rāga* est un concept que l'on peut diviser en deux aspects généraux. Premièrement, les *rāga* sont des structures mélodiques composées d'éléments de théorie musicale rationnels, comme les notes musicales et les classements des modes musicaux (voir section 1.3). Deuxièmement, ils sont constitués d'éléments qui ne sont pas directement liés à la pratique musicale. Parmi ces éléments, on retrouve le phénomène des personnalités des structures mélodiques, ce qui inclut un nom, un sexe, une famille, etc. Le concept de *rāga* est donc constitué d'éléments empiriques (notes musicales), d'éléments de théorie musicale (classement des *rāga*, hiérarchie des notes, etc.) en plus d'être lié à toutes sortes de notions extramusicales comme des représentations de personnalités.

Le *rāga* est un concept musical qui existe depuis plus de quinze siècles. Sur le plan étymologique, le mot *rāga* provient du suffixe *ghan* qui signifie « faire », ainsi que de la racine *ranj* qui signifie « to color, to tinge » (Gangoli, 1989 : 3). Le terme *rāga* figure pour la première fois dans le *Bṛhaddeśī* de *Mātāṅga* (5^e siècle) et les définitions que l'on retrouve de ce terme dans les traités ont lentement évoluées pour atteindre une stabilité au début du 20^e siècle. L'origine de ce concept repose sur l'hybridation de la musique sacrée (savante) et de la musique folklorique.

Mātāṅga fut le premier à donner des noms de *rāga* aux modes musicaux indiens et par conséquent, à en proposer une définition : « In the opinion of the wise, that particularity of notes and melodic movements, or that distinction of melodic sound by which one is delight, is *rāga* » (Rao, 1999 : 1). Quelques siècles plus tard, le roi Nanyadeva de Mithial (1097-1147) disait qu'il existe une quantité infinie de *rāga* et que leurs composantes sont difficiles à mettre en mots : « just as the sweetness of sugar, treacle and candy [...] cannot be separately described, [but] must be experienced for oneself » (Rao, 1999 : 1). Aujourd'hui, on peut définir le *rāga* comme étant un mode musical ayant une quantité de notes (5, 6 ou 7 notes) variant selon le mouvement mélodique (ascendant, descendant) de ce dernier, dont les notes ont une position hiérarchique et des intonations particulières. Ceci donne à chaque *rāga* une structure théorique unique qui fait en sorte qu'avec l'expérience, on peut aisément les distinguer les uns des autres⁶. Mentionnons finalement que ce que l'on nomme *rāga* est uniquement lié à l'aspect mélodique de la musique. Par conséquent, l'aspect rythmique (*tāla*) interprété ou improvisé par les différents instruments percussifs ne fait pas partie de ce concept.

1.1.4 Qu'est-ce qu'un *śāstra* dans la musique indienne?

La théorisation de la musique se retrouve dans des traités de musique. Généralement, les textes sanskrits contenant l'exposition d'un ensemble de doctrines avec ses règles se nomment *śāstra* (Qureshi, 2001 : 151). Les *śāstra* qui ont présenté des théories de la musique indienne sont nombreux et on peut en recenser plus de quarante-neuf entre l'époque védique et le début du 20^e siècle (Gangoly, 1989 : 9-69). Il semblerait que les deux traités de *Paṇḍit Bhātkande* produits en 1921 soient les derniers qui aient grandement influencé la musique de l'Inde du Nord, car le système de classification ainsi que la présentation des éléments de théories des *rāga* dans la plupart des publications d'aujourd'hui se réfèrent à ses travaux.

Dans les *śāstra* de musique, on trouve des classifications de différents éléments de

⁶ Vous pouvez entendre des interprétations de *rāga* en consultant l'appendice B.

théories musicales en plus de retrouver dans plusieurs d'entre eux des descriptions écrites des personnalités attribuées à des *rāga*. Les *śāstra* de musique font donc référence à des éléments mythologiques : « many treatises on music and dancing give legendary or mythical accounts of the origin of these arts, their celestial practice, their descent to earth etc. » (Sathyanarayana, 1987 : 7). Les auteurs faisant figure d'autorité dans les traités sur la musique, comme *Nārada* entre les 5^e et 11^e siècles (*Saṅgītamakaranda* I, ii, 18-21) ou *Sāranga-Dēva* au 13^e siècle (*Saṅgītaratnākara*, I, i, 15-19), ont associé les dieux et les déesses du panthéon hindou et les sages de la mythologie avec la genèse de la musique et de la danse (Sathyanarayana, 1987 : 15). On compte parmi ces personnages sacrés *Śiva*, *Śaṅkara*, *Mahādeva*, *Gaurī*, *Pārvati*, *Brahmā*, *Sarasvati*, *Nārada*, etc.

Avant que les empires étrangers imposent leur langue à la littérature musicale du sous-continent indien, les traités de musique étaient écrits en sanskrit. Le sanskrit est la langue littéraire des érudits du sous-continent indien et fut utilisée par les hindous, les bouddhistes et les jaïns. Les origines théoriques de la musique *hindoustānī* ont donc été écrites en sanskrit, même si elles ont eu tendance à adopter les langues locales par la suite (Daniélou, 2003 : 7). Il existe en effet des traités théoriques sur la musique dans d'autres langues que le sanskrit, dont la production a commencé à partir du 15^e siècle de notre ère. Ils ont été écrits soit dans les langues vernaculaires du nord de l'Inde (hindi, bengali, *urdū*) ou étrangères (farsis, anglais) (Daniélou, 2003. p. 20). On peut aussi mentionner l'influence des Britanniques qui ont su implanter l'anglais en Inde et ailleurs. Par conséquent, on peut retrouver dans les bibliothèques du nord de l'Inde des traités de musique classique publiés en sanskrit, en hindi, en *urdū*, en anglais, etc. Quant au sud de l'Inde, ils y ont été écrits en sanskrit, dans plusieurs langues dravidiennes et en anglais.

1.1.5 Les *śāstra* fondateurs de la musique indienne

Le *Nāṭyaśāstra*, dont la date d'origine est incertaine, mais dont la provenance se situe au moins au 2^e siècle de notre ère, est la source littéraire traitant de la musique la plus ancienne ayant survécu jusqu'à aujourd'hui (Harold, 2001 : 156). Attribué au sage

Bharata, le « *Nāṭyaśāstra*, the first available treatise on dramaturgy and allied arts is composed in *purāṇa*-style, in the form of a dialogue between *Bharatamuni* and other sages, consisting of answers to questions raised by the latter.» (Sathyanarayana, 2007 :7). *Nāṭya* signifie danse, mais renvoie aussi à la performance de mime, le tout accompagné de musique et de textes chantés. Le *Nāṭyaśāstra* est un ouvrage technique présentant les arts de la scène comme un tout et en même temps selon leurs particularités. L'ensemble des chapitres s'intéresse principalement aux éléments relatifs à la performance scénique. On y retrouve aussi plusieurs éléments en lien avec la religion hindoue de l'époque, comme au chapitre IX où l'on aborde l'aspect de la propitiation de la divinité qui réside dans la salle de théâtre. On retrouve aussi une large description des *rasa* (sentiments) et des *bhāva* (émotions), qui feront l'objet d'une présentation détaillée plus loin. Le *Nāṭyaśāstra* est la source de référence de la plupart des autres traités de musique subséquents. Pour le présent mémoire, nous nous servirons de ce texte pour situer les idées émises dans les textes ultérieurs en plus de nous référer à sa théorie des *rasa*.

Le *Bṛhaddeśī* de *Mataṅga* (5e siècle) est un des plus influents traités de l'histoire de la musique indienne. *Bṛhat* est un terme renvoyant à la compréhension et *deśī* désigne le concept de peuple (folk). Ce traité est donc une tentative de théorisation savante de la musique folklorique de l'époque. *Mataṅga* est le premier auteur à avoir introduit le terme *rāga* qui fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre complet dans son traité. Le *Bṛhaddeśī* est le premier texte introduisant une distinction entre la musique *Mārga* et la musique *Deśī* comme nous l'avons vu plus haut. De plus, il attribue des représentations aux éléments théoriques comme les *Devatā* (divinités), les couleurs ou les *varṇa* (classes) attribués aux notes musicales. Selon Sharma, l'origine des poèmes tantriques (*dhyānaśloka*), que nous détaillerons à la section 1.3, semble provenir d'une section extrêmement mutilée et virtuellement perdue du *Bṛhaddeśī* qui se situerait dans la section des *Deśī rāga* (Sharma, 2000 : 246). La raison pour laquelle nous avons brièvement décrit ce traité repose sur le fait qu'il est un des plus marquants de l'histoire de la musique indienne, qu'il sera régulièrement cité dans ce mémoire et qu'il sera utilisé dans l'analyse du quatrième chapitre.

Le *Saṅgīta Ratnākara* est le traité musical le plus élaboré de l'époque médiévale indienne. Attribué à *Śārṅgadeva* (1210-1247), ce texte expose en détail la théorie et la pratique de la musique. L'auteur étant en contact avec la culture musicale du Nord et du Sud, sa synthèse des différents styles de musique et des traités qui l'ont précédé ont fait dire aux spécialistes que son texte est un *magnum opus* (Gangoly, 1989 : 9-69). L'ayant divisé en six chapitres, l'auteur y traite de la musique et des instruments de musique pour terminer avec un chapitre sur la danse. Après avoir cité les grands auteurs de traités de musique comme *Bharata*, *Dattila*, *Mataṅga* et *Nārada*, l'auteur fait une synthèse historique des *rāga* en exposant largement l'aspect mélodique de ces derniers. Par exemple, on apprend que le *rāga Bhairava* provient de sa forme mélodique archaïque nommée *Bhinna-ṣaḍja* que l'on retrouve dans le *Brhaddeśī* de *Mataṅga*. Une des particularités de l'œuvre provient des *affects*⁷ (Buelow, 2013) attribués aux *śruti*, c'est-à-dire les microtons des intervalles musicaux. *Sāranga-Dēva* propose cinq différentes valeurs sémantiques au *śruti*, à savoir : 1- *āyatā* : grand, 2- *diptā* : passionné, 3- *karunā* : compassion, 4- *madhyā* : modéré, 5- *mriduh* : tendre (Daniélou, 2003 : 39-41). L'auteur présente aussi des versets (*dhyānaśloka*) décrivant les *rāga*. Le *Saṅgīta Ratnākara* est une œuvre majeure qui est régulièrement citée dans les traités et les articles faisant référence à la musique indienne.

Plusieurs autres *śāstra* ont été produits après le *Saṅgīta Ratnākara*. Ils ne feront pas ici l'objet d'une description pour chacun d'eux, car nous n'avons pas été en mesure de les consulter directement. Toutefois, étant donné que certains versets décrivant la personnalité des *rāga* seront utilisés dans ce mémoire, il semble ici judicieux de faire une brève présentation de ces traités. On retrouve régulièrement des versets décrivant les *rāga* à partir du 14^e siècle de notre ère. Voici la liste des *śāstra* dont les versets décrivant les *rāga* seront cités dans ce mémoire : 1- le *Saṅgītopaniṣat-sāroddhāra* (1342) attribué à

7 La théorie des *affects* est un concept élaboré par des musicologues allemands. Inspirée par les doctrines de rhétorique grecques et latines, cette théorie a pour fonction de rationaliser les états émotionnels et les passions. À l'époque baroque, les compositeurs se servaient de formules musicales spécifiques pour exprimer la souffrance, la joie, etc. Quant à Daniélou, il utilise une série d'*affects* pour chaque intervalle et pour des motifs musicaux importants des structures musicales. Les *affects* musicaux ont suscité l'intérêt des savants depuis plus de deux millénaires et font aujourd'hui l'objet de plusieurs recherches scientifiques principalement dans le domaine de la musicothérapie.

Nārada, 2- le *Chatvārimṣachata-rāga-nirupanām* aussi attribué à *Nārada* (16^e siècle), 3- le *Sangīta Darpaṇa* (1625), qui est un court, mais populaire *śāstra* écrit par *Dāmodara Miśra* et produit sous le règne de *Shāh Jāhan* (Gangoly, 1989 : 59), 4- le *Shiva-tattva-ratnākara* (1698-1715), écrit par *Bāsava Rājā*, 5- le *Rāga-mālā* de *Puṇḍarik Viṭṭhala* (16^e siècle), un *śāstra* qui fut patronné par les princes de Jaipur, 6- le *Rāga sāgara* (1779-1804) par *Pratāp Singh*, 6- et finalement, le *Rāga-kalpa-druma* (1843) par *Krishnānanda Vyāsa*.

Ajoutons à cette série de traités celui d'Alain Daniélou nommé *The Rāga-s of Northern Indian Music*. On retrouve dans ce traité publié en 1980 une théorie de la représentation se basant principalement sur les *affects* des intervalles musicaux, lesquels sont catégorisés à l'aide de rapports mathématiques. Daniélou a conçu sa théorie en suivant sensiblement la même forme que celle des traités de musique du passé. Il analyse plus d'une centaine de *rāga* qu'il présente avec plusieurs versets littéraires (*dhyānaśloka*) tirés des traités mentionnés plus haut. Ce traité sera au centre de notre première interprétation des résultats au quatrième chapitre.

1.1.6 En bref

Le *rāga* est un concept qui provient du 5^e siècle de notre ère et qui consiste en la fusion de la musique folklorique et de la musique savante. Bien que les styles de musique de l'Inde du Nord et du Sud soient relativement différents, les deux styles sont des musiques savantes ou classiques qui utilisent les mêmes fondements théoriques. La théorisation des *rāga* se trouve dans les traités de musique indienne, lesquels ont fait la synthèse de la pratique musicale de leur époque. Rappelons que le *rāga* est un mode musical ayant soit 5, 6 ou 7 notes qui varient selon le mouvement mélodique ascendant-descendant de ce dernier et que certaines de ces notes ont une position hiérarchique et des intonations particulières. Abordant tous les aspects théoriques de la musique, presque tous ceux qui ont été composés après le 14^e siècle de notre ère contenaient une description de la personnalité des *rāga* sous forme de versets littéraires. Finalement, le

traité de Daniélou a repris les idées des auteurs du passé et a élaboré une théorie ayant pour fonction de démontrer des liens entre les éléments de théorie des *rāga* et leurs représentations. La section suivante s'attardera à détailler le phénomène de la représentation des structures mélodiques.

1.2 RĀGA ET REPRÉSENTATIONS

Nous venons de voir que le concept de *rāga* s'articule sur le plan théorique et sur le plan de ses représentations de personnalité. Avant d'entamer une description des éléments de théorie musicale qui seront analysés dans ce mémoire, attardons-nous un peu plus longuement sur le phénomène de la représentation des *rāga*. Pour ce faire, nous exposerons des idées générales sur la personnalité des *rāga*, pour par la suite aborder le système de classement des *rāga-rāgiṇī*. Nous concluons cette section en présentant quelques données générales au sujet de versets littéraires (*dhyanaśloka*), de peintures (*rāgamālā*) et de héros folkloriques (*nāyaka-nāyikā*) qui ont représenté les *rāga*.

1.2.1 Le nom des *rāga*

Les auteurs de traités de musique ont attribué des noms et des traits de personnalités aux structures mélodiques. Les descriptions des personnalités attribuées aux *rāga* se sont principalement développées entre les 5^e et 19^e siècles de notre ère et ont atteint leur âge d'or entre le 14^e et le 19^e siècle dans un système de classification nommé *rāga-rāgiṇī*. Dans ce système, les structures mélodiques sont présentées avec leurs éléments de théorie musicale (notes musicales, modes musicaux, etc.) ainsi qu'avec des caractéristiques extramusicales renvoyant à des personnalités humaines ou divines comme un nom personnel, un sexe, des liens familiaux, etc. Même si les nouvelles théorisations de la musique indienne du 20^e siècle ont favorisé l'aspect empirique (notes, mouvements mélodiques, hiérarchie des notes) au détriment des représentations de personnalités des *rāga* (Rao, 1999 : 4), les *rāga* joués aujourd'hui ont toujours un nom

personnel. Certains noms sont des inventions récentes, dont plusieurs proviennent d'une hybridation de différentes structures mélodiques comme pour les *rāga Pūriya* et *Kalyani* qui ont donné *Pūriyakalyan*. D'autres noms proviennent de noms de structures très anciennes comme celle du *rāga Bhairava* qui aurait plus de 1500 ans (Gangoly, 1989 : 19)⁸.

1.2.2 Le système des *rāga-rāgiṇī*

La classification des structures mélodiques a toujours été importante dans les *śāstra* de musique savante indienne. À l'époque du *Nāṭyaśāstra*, elles étaient classées dans le système des *grāma-mūrcchanā-jāti*. Par la suite, différents systèmes de classifications des structures mélodiques se sont succédé et ont atteint une uniformité relative dans le système des *rāga-rāgiṇī* entre les 15^e et 19^e siècles. Ce système de classification, qui a été privilégié par l'ensemble des auteurs de cette époque, présentait les structures mélodiques comme étant de type masculin (*rāga*), féminin (*rāgiṇī*) ou comme étant des fils (*rāga-putra*). Par exemple, une des conjointes du *rāga Bhairava* était le *rāgiṇī Bhairavī* et un de leur fils était le *rāga-putra Kalhara*⁹.

Les auteurs de *śāstra* qui ont classifié les *rāga-rāgiṇī* sont associés à l'une des quatre grandes écoles de musique¹⁰ nommées *māṭh* : 1- *Kalinath māṭh* qui aurait débuté juste après l'apparition du dieu *Kṛṣṇa*, 2- *Shameshwar māṭh* qui est aussi nommée *Śiva* ou *Brāhma māṭh* 3- *Hanuman māṭh* qui aurait débuté avec l'apparition du dieu *Hanuman* et 4- la *Bharata māṭh* qui proviendrait soit de l'auteur du *Nāṭyaśāstra* soit du plus jeune frère du dieu *Rāma* (Vir, 1999 : 102). La première référence des *rāga-rāgiṇī* proviendrait de l'école de *Brahmā* et se trouve dans le *Sanḡīta-makaranda* de *Nārada*, composé sans doute au début du 11^e siècle (Gangoly, 1989 : 72-75). « *Nārada* claims all these as his

⁸ Il est dit que la structure mélodique *Bhinna-śadja*, qui est clairement identifiable dans le traité de *Mātāṅga* produit au 5^e siècle de notre ère, est la même que celle du *rāga Bhairava*.

⁹ Voir Tableau 3.3.

¹⁰ Aujourd'hui, on ne parle plus d'école, mais plutôt de *gharānā*, c'est-à-dire de lignées de disciples provenant d'un maître particulier souvent associé à une région de l'Inde, comme la *gharānā* de Bénarès, de Delhi, de Patiala, etc.

own system, based on *Brahmā's* ancient enunciation » (Sathyanarayana, 1984 : 2). Même si on peut retracer des références du système des *rāga-rāgiṇī* à partir du 11^e siècle de notre ère, ce n'est qu'au 15^e siècle qu'il est devenu le système de classement par excellence de la musique indienne¹¹ et ce n'est seulement qu'au tout début du 20^e siècle que le système des *rāga-rāgiṇī* fut remplacé par le système des *ṭhāt* de Bhatkhande (Khan, 2002 : 329). La classification des *rāga-rāgiṇī* de l'école *Hanumān* se retrouve dans le tableau 1.1.

Tableau 1.1 : Les *rāga* et les *rāgiṇī* selon l'école de *Hanumān*

<i>Rāga</i>	<i>Bhairava</i>	<i>Śrī</i>	<i>Hinḍol</i>	<i>Malkauns</i>	<i>Dīpak</i>	<i>Megh</i>
<i>Rāgiṇī</i>	<i>Bhairavī</i>	<i>Malsāśrī</i>	<i>Ramkali</i>	<i>Gunkalī</i>	<i>Deśi</i>	<i>Mallārī</i>
	<i>Baradī</i>	<i>Basant</i>	<i>Bilāvala</i>	<i>Khambavati</i>	<i>Kamode</i>	<i>Bhūpālī</i>
	<i>Madmadhanī</i>	<i>Āsāvārī</i>	<i>Lalitā</i>	<i>Toḍī</i>	<i>Kandra</i>	<i>Gujarī</i>
	<i>Bengala</i>	<i>Dhanāśrī</i>	<i>Patmanjarī</i>	<i>Kukabh</i>	<i>Nut</i>	<i>Deṣkara</i>
	<i>Sindhavī</i>	<i>Mārṡā</i>	<i>Deosakh</i>	<i>Gauḍī</i>	<i>Kedārī</i>	<i>Tunk</i>

1.2.3 Les *dhyanaśloka*

Les poèmes décrivant les personnalités des *rāga* se nomment *dhyānaśloka* ou *rāgadhyāna*. Les *dhyānaśloka* sont généralement attribués à la *mārga-saṅgīta* (classique et sacrée) et non à la *deśī-saṅgīta* (folklorique). Le terme *dhyāna* provient de *dhyai* et se traduit par *méditer sur, imaginer* : « *dhyāna* is a mental representation of a personal attributes of an image - traditionally a deity. » (Ranade, 1998 : 219). Ce concept a été élaboré dans le *Vedānta*, le *Sāṃkhya*, le bouddhisme, le tantra et le *yoga*, et il a pu prendre différentes formes selon les nuances théologiques de chaque groupe. Patañjali, auteur des *Yogasūtra*, définit le terme *dhyāna* comme étant « *tatra pratyayaikatanata dhyānam* », qui signifie l'arrêt des pensées par l'accent sur un élément en particulier (Iyengar, 2002 : 179). Dans les *Upaniṣad*, on retrouve un texte nommé *Dhyānopaniṣad*

11 Aujourd'hui désuète, la musique du nord de l'Inde utilise le système de classification de *Paṇḍit Bhātkaṇḍe* nommé *ṭhāt*. Dans le sud de l'Inde, le système de classification élaboré par le musicologue Venkatamakhī (1620) se nomme *melakarta* (Khan, 2002 : 270). Mentionnons que le nom de plusieurs *rāga* utilisés aujourd'hui dans ces deux styles de musique provient de l'époque des *rāga-rāgiṇī*.

dans lequel sont mentionnés les noms de *Brahmā*, *Viṣṇu*, *Rudra*, *Maheśvara* et *Achyut* comme étant les icônes sur lesquelles méditer (Ranade, 1998 : 219). Les *dhyānaśloka* proviennent d'une longue tradition et ils ont été, avec le temps, intégrés à la musique.

Les *dhyānaśloka* sont en lien direct avec la musique sacrée et la musique savante (Ranade, 1998 : 219). Certains pensent que les racines de cette tradition proviendraient d'une section mutilée du *Bṛhaddeśī* de *Mataṅga* (Sharma, 2000 : 193). On retrouve aussi des descriptions de divinités attribuées aux *rāga* dans les traités de musique subséquents, dont le *Saṅgīta Ratnākara* (13^e siècle). Toutefois, ces descriptions ne sont pas *dépeintes* à l'aide de *rāgadhyana* (Gangoly, 1989 : 106). Le *Sudhakalasha Saṅgītopaniṣat-saroddhara* (1342) pourrait être la première source littéraire où l'on fait explicitement mention de versets de contemplation (*dhyānaśloka*) pour les *rāga* (Sathyanarayana, 1984 : 18). Gangoly pense plutôt qu'ils proviennent du *Pañchama Sarasamhitā* (1440) de *Nārada*. Ce n'est qu'à partir du 15^e siècle que les *rāga* seront fréquemment décrits à l'aide de *dhyānaśloka*, et ce, jusqu'à la fin du 19^e siècle. Les théoriciens de la musique du 20^e siècle accepteront un nouveau système de classification qui rendra désuet le système des *dhyānaśloka* et les représentations visuelles qui en découlent.

À partir du 14^e siècle, les *rāgadhyāna* seront influencés par les différents *nāyaka-nāyikā* (héros amoureux) avec quelques relents de la tradition tantrique¹² (Sharma, 2000 : 2). L'influence que le tantrisme a exercé sur la musique se trouve dans les *dhyāna* représentant des *devī* et *deva*, c'est-à-dire les dieux et les déesses (Sharma, 2000 : 5). Aux 14^e et 15^e siècles, les traités comme la *Saṅgītopaniṣat-saroddhara* et la *Saṅgītarāja* (1422-68) constituent des exemples parfaits de cette tradition. Dans la traduction d'Allyn Miner du *Saṅgītopaniṣat-sāroddhāraḥ* (1342), on retrouve plusieurs *dhyānaśloka* dont un décrivant le *rāga Bhairava* (Fig. 1.1).

¹² Le *tantra* est une technique pratique de réalisation spirituelle.

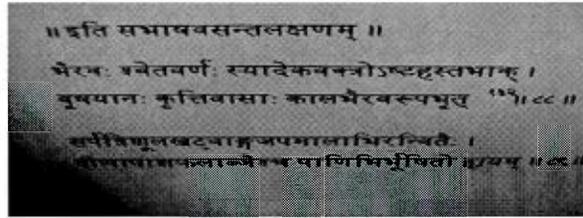


Figure 1.1 :
Dhyānaśloka dans le *Saṅgītopaniṣat-sāroddhāraḥ*

La première ligne du *dhyānaśloka* se traduit par : *Bhairava rāga* and its *Bhāsās*. Le reste du texte décrit *Bhairava* ainsi :

« *Bhairava* is of white colour. He has one face and eight hands. He has a bull as his vehicle and is clothed in animal skin. He has the appearance of *Kāla Bhairava*. He is graced with hands that hold a snake, a trident, a slul-tipped staff, prayer beads, a *Vīṇā*, a snare, fruit, and a lotus » (Miner, 1998 : 93).

1.2.4 Les *rāgamālā*

Le terme *rāgamālā* provient des mots *rāga* et *mālā* (collier, guirlande) et il se traduit littéralement par *guirlande de rāga*. Les collections de *rāgamālā* que l'on retrouve dans les musées ou sur le web présentent généralement des œuvres qui ont été peintes entre les 16^e et 18^e siècles (Fig 1.2). Ces peintures forment le pendant pictural des *dhyānaśloka* que l'on retrouve dans les traités de musique et elles constituent un instrument de personnification des structures mélodiques (Sathyanarayana, 1984 : 17).

Les *rāgamālā* ont été peints dans un style nommé *miniature*. La *miniature* a été prédominante dans l'histoire de l'art indien à partir du 12^e siècle et elle est de loin le style de peinture le plus présent dans les musées indiens que nous avons visités. Il semble que la plupart des grandes écoles de peinture de l'Inde (Deccan, Mysore, Pahari, etc.) ont valorisé ce type de peinture, car le musée de Delhi présente un arbre généalogique les décrivant en détail. Il semble impossible pour le non-connaissseur de distinguer une

miniature *ordinaire* d'un *rāgamālā* peint par une même école. À titre d'exemple, le dieu *Kṛṣṇa* avec sa consœur ont été peints sur une quantité énorme de miniatures et les scènes de cette divinité centrale de l'hindouisme représentées sur les *rāgamālā* sont semblables à celles des autres miniatures¹³.

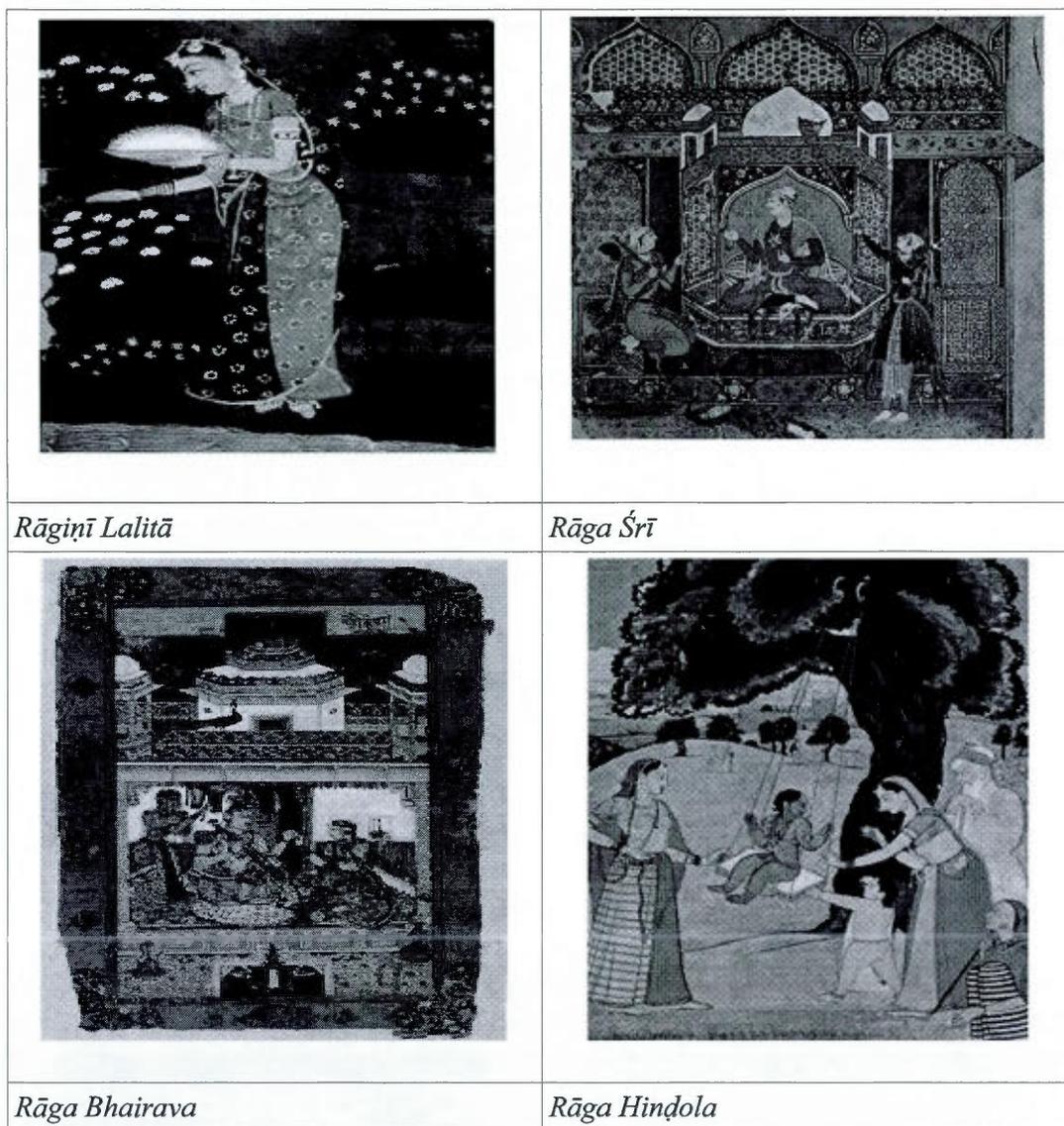


Figure 1.2 : Quelques exemples de *rāgamālā*¹⁴

¹³ Pour avoir des exemples, écrire « krishna miniature painting » dans Google (images).

¹⁴ Les *rāgamālā* font parti du domaine public.

Au National Museum de New Delhi, on répertorie dans la section des miniatures quatorze tableaux représentant des *rāga*. Ces *rāgamālā* sont présentés à l'aide de ce court texte : *bhāratīya saṅgīta para ādharita svarāpila*¹⁵. La traduction en anglais proposée sur le descriptif de chacun d'eux est : « visual depiction of indian music mode ». Les *rāgamālā* sont donc des représentations visuelles des modes musicaux de l'Inde.

1.2.5 Les *nāyaka-nāyikā*

Les *nāyaka-nāyikā* sont des héros amoureux que l'on retrouve dans plusieurs histoires folkloriques des diverses régions de l'Inde et sur plusieurs *rāgamālā*. Le concept de *nāyaka-nāyikā-bheda* est très ancien et on peut retrouver dans le *Nāṭyaśāstra* une présentation théorique de leurs comportements-attitudes¹⁶. Les héros masculins et féminins sont très importants dans les arts de la scène comme la danse (*Kathak*, *Bharatanāṭyam*) et le théâtre, et ils ont souvent représenté des divinités du *Rāmāyaṇa* et du *Bhāgavata purāṇa* (Losty, 2012). À partir du 16^e siècle, particulièrement à la cour moghole et Rajput, les *nāyaka-nāyikā* ont été sécularisés et ils ont été associés avec des héros au comportement érotique (Harold, 2011).

On retrouve des histoires mettant en vedette des *nāyaka-nāyikā* dans la littérature folklorique (Pendjab, Haryana, Uttar Pradesh, etc.) et dans une série d'aventure érotico-romantiques liées au culte de *Kṛṣṇa*. Ces histoires racontent généralement un épisode amoureux entre un homme (*nāyaka*) et une femme (*nāyikā*) et mettent au premier plan toutes sortes de tensions, de trahisons, etc. qu'une relation amant-amante peut impliquer. Il existe plusieurs auteurs comme les poètes gujaratis Dayaram (1777-1853) ou Jayadeva (*Gīta Govinda*) qui ont construit leur œuvre autour de ce concept. Les poèmes mettant en valeur les *nāyaka-nāyikā*, c'est-à-dire les *dhyānaśloka*, peuvent représenter des scènes religieuses ou séculières. « In these poems they are personified as a particular deity or as

15 भारतीय संगीत पर आधारित स्वरापिल

16 Nous n'entrons pas dans les nombreux détails de la théorisation complexe des *nāyaka-nāyikā*. Toutefois, à titre d'exemple, les femmes (*nāyikā*) sont classées en cinq catégories de femmes mariées comme par exemple favorable (*anākul*).

a hero and heroine (*nāyaka* and *nāyikā*) in various traditional love scenes » (Rao, 1999 : 5). Les *nāyaka* et *nāyikā* divinisés prennent le plus souvent la forme de *Rādhā-Kṛṣṇa* dans les *rāgamālā*. Ils sont sans aucun doute les *héros* amoureux les plus marquants depuis le 14^e siècle en Inde.

1.2.6 En bref

Cette section avait pour fonction de résumer le phénomène de la représentation de personnalités des *rāga*. Nous avons vu que chaque structure mélodique porte un nom personnel et que les auteurs de traités de musique leur ont attribué différents traits de personnalités. Nous avons aussi vu que le système des *rāga* et des *rāgiṇī* a mis en valeur les représentations de personnalités et qu'il a attribué des sexes et un rang familial aux structures mélodiques. Finalement, les *dhyanaśloka* et les *rāgamālā* ont été les deux médiums par excellence de la représentation de la musique indienne. Ces deux types de représentation des *rāga* seront au centre de l'analyse du dernier chapitre.

1.3 THÉORIE MUSICALE DES RĀGA

Certains éléments de théorie musicale des *rāga* proviennent de l'observation du phénomène acoustique de la musique classique indienne, tandis que d'autres réfèrent plutôt à des sentiments (*rasa*) ou au temps propice de la journée ou de l'année pour jouer le *rāga*. Pour ce mémoire, nous avons choisi de travailler avec seulement quatre éléments de théorie musicale : les notes musicales (*svara*), les microtons des notes (*śruti*), la hiérarchie des notes (*pakar*) et les états d'esprit ou les sentiments (*rasa*). Ces éléments de la pratique musicale ont été théorisés depuis l'époque du *Nāṭyaśāstra* et sont encore d'une importance capitale pour la musique indienne d'aujourd'hui. Ces quatre éléments seront analysés au quatrième chapitre à l'aide des représentations visuelles et littéraires afin de voir s'ils ont influencé les créateurs des *dhyanaśloka* et des *rāgamālā* comme le soutient Daniélou. Nous allons ajouter à la présentation des éléments de théorie musicale

certaines représentations dont certaines seront utilisées dans l'interprétation des résultats au quatrième chapitre.

1.3.1 Musique modale et l'ison modal

Avant d'entrer dans les détails des éléments de théorie musicale des *rāga*, il est important de mentionner que le *rāga* est une musique de type *modale* construite sur un *ison*¹⁷. La notion d'*ison modal*, qui consiste en une *note bourdon* ou *note de tonique* fixe, est essentielle à la compréhension de la musique *hindustānī*. En effet, cette *note de tonique* sert à établir un lien entre le son permanent et fixe qu'elle produit et les notes successives jouées par le mélodiste (Daniélou, 2003 : 22). En effet, la musique modale est essentiellement monodique et renvoie à une musique n'utilisant qu'une seule mélodie à la fois (Fortune, 2001 : 5)¹⁸. Elle se distingue ainsi de la musique occidentale, qui utilise plusieurs voix mélodiques (ligne de basse superposée d'une ligne mélodique, contrepoint, etc.). La structure physique d'un mode dans la musique modale est caractérisée par le nombre de notes qu'il contient ainsi que l'emplacement de ces notes en relation avec l'*ison modal*. La note de tonique dans la musique moderne est toujours *Śādja* (*S*). Il est toutefois difficile de savoir quelle était la *note de tonique* utilisée avant 14^e siècle. La relation entre l'*ison modal* et les notes jouées par dessus sont au cœur de la théorie des *affects* de Daniélou. Mentionnons finalement qu'aujourd'hui, l'*ison modal* est principalement joué à l'aide d'un instrument à quatre ou cinq cordes nommé *tānpurā*.

1.3.2 Les *affects* musicaux

Selon le *Grove Music Online*, la théorie des *affects* est un concept qui a pour fonction de rationaliser les états émotionnels et les passions. Les *affects* musicaux ont suscité l'intérêt des savants depuis plus de deux millénaires et font aujourd'hui l'objet de

¹⁷ Le terme *ison* provient de la théorie de la musique byzantine.

¹⁸ On doit toutefois mentionner qu'aujourd'hui, on peut entendre un instrument mélodique accompagner la mélodie principale. Entendre l'extrait 6-Accompagnement de la mélodie -Brindabani Sarang

plusieurs recherches scientifiques, principalement dans le domaine de la musicothérapie. La théorie des *affects* utilisée dans ce mémoire provient d'Alain Daniélou. Selon ce dernier, les différents intervalles ont un pouvoir psychoémotionnel et ils peuvent être perçus par l'auditeur comme étant *actifs, tristes, ensoleillés*, etc. De plus, quand ces intervalles sont assemblés dans des phrases musicales précises (*pakar*), ils généreront des idées comme du « désir pour de l'amour et des caresses » (Daniélou, 2003 : 179). Mentionnons aussi la notion de *rasa* (humeur, état d'esprit) qui pourrait correspondre à l'*affect* général d'un *rāga*. Selon Daniélou, ce serait à partir des *affects* des intervalles musicaux et de certaines phrases musicales que les représentations littéraires et visuelles des siècles précédents ont été conçues.

1.3.3 Les notes musicales (*svara*)

Les notes de la musique indienne se nomment *svara* (Tableau 1.2). « The delicate, pleasing, attractive and buzzing sound is call *svara* » (Vir, 199 : 7). Le fait que l'on retrouve le terme *svara* dans les *Veda* démontre qu'il est très ancien (Vir, 1999 : 3). À l'époque védique, les *svara* du *Sāmavēda* se nommaient *Kruṣhta* (note forte), *Pratham* (première note), *Dwītiya* (deuxième note), etc. Avec le temps, les noms des *svara* se sont transformés pour prendre celui de noms d'animaux. Malgré plusieurs rencontres et lectures sur le sujet, la raison de l'attribution de noms d'animaux demeure obscure.

Tableau 1.2 : Les noms des *svara*

Nom complet	<i>Śadja</i>	<i>Riśabha</i>	<i>Gandhāra</i>	<i>Madhyama</i>	<i>Pañchama</i>	<i>Dhaivata</i>	<i>Niśāda</i>
Solfège	<i>Sa</i>	<i>Ré</i>	<i>Ga</i>	<i>ma</i>	<i>Pa</i>	<i>Dha</i>	<i>Ni</i>
Notation	<i>S</i>	<i>R</i>	<i>G</i>	<i>m</i>	<i>P</i>	<i>D</i>	<i>N</i>
Animal	Paon	Taureau	Chèvre	Grue	Pic-bois	Cheval	Éléphant

Dans la musique indienne, les *svara* sont toujours superposés à l'ison modal, ce qui a pour conséquence de créer une relation harmonique entre l'ison modal et le *svara*. Cette

relation harmonique se nomme *intervalle musical* et se définit par une distance entre deux notes jouées soit simultanément, soit une après l'autre¹⁹. La notion d'intervalle renvoie à l'idée de justesse qui se définit comme étant la précision de la hauteur du son conforme au contexte musical.

Comme mentionné plus haut, la musique indienne compte sept *svara* : *S, R, G, m, P, D, N* qui sont respectivement les intervalles d'unisson, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième (Tableau 1.3). Les *svara* à l'état naturel se nomment *śuddha*. Le *m* est le seul *svara* qui peut être altéré d'un demi-ton vers le haut (*tīvra*) et le *R, G, D* et *N* peuvent être abaissés d'un demi-ton vers le bas (*komāla*). Le *S* et le *P* ne peuvent être altérés en musique indienne.

Tableau 1.3 : *Svara* et théorie

<i>Svara</i>	<i>Sa</i>	<i>ré (k)</i>	<i>Ré</i>	<i>ga (k)</i>	<i>Ga</i>	<i>ma</i>	<i>Ma t</i>	<i>Pa</i>	<i>dha(k)</i>	<i>Dha</i>	<i>ni (k)</i>	<i>Ni</i>	<i>Sa</i>
Intervalle	unisson	Seconde mineure	Seconde majeure	Tierce mineure	Tierce majeure	Quarte juste	Quarte augmentée	Quinte juste	Sixte mineure	Sixte majeure	Septième mineure	Septième majeure	octave
Degré	I	II ^b	II	III ^b	III	IV	IV [#]	V	VI ^b	VI	VII ^b	VII	I

1.3.4 Les microtons (*śruti*)

Le concept de *śruti* fait aussi partie des tout premiers éléments de la théorie de la musique indienne. Il a été clairement théorisé dans le 28^e chapitre du *Nāṭyaśāstra* et la plupart des traités subséquents ont continué à élaborer cette notion. Les *śruti* sont les microtons des *svara*, c'est-à-dire des intervalles très précis contenus dans le *svara*. Chaque *rāga* est constitué d'une série de *svara* pour lesquels des *śruti* spécifiques sont sélectionnés. Par conséquent, le même *svara* de deux *rāga* pourra avoir une fréquence différente, c'est-à-dire un *śruti* différent. Par exemple, le *śruti* du *g* (*g2*) du *rāga Bhairavi* est plus haut que celui du *rāga Bhimpalasi* (*g1*). Mentionnons aussi les *rāga Bhūpālī* et

¹⁹ Les informations techniques présentées ici sur l'intervalle musical proviennent du Grove online; sujet *intervalle*.

Deshakar qui ont les mêmes *svara* (S-R-G-P-D), mais pas les mêmes *śruti*, les distinguant ainsi non pas en raison de leurs notes, mais plutôt en raison des microtons de ces mêmes notes. Les traités de musique indienne parlent généralement de vingt-deux *śruti* à l'intérieur d'une octave. Aujourd'hui, il semble que 24 *śruti* soient utilisés dans la pratique, même s'il est possible d'en théoriser 65 (Daniélou, 2003 : 36). La particularité de l'interprétation mélodique dans la musique *hindustānī* repose principalement sur les notions de *śruti*.

Les *śruti*, tout comme les *svara*, impliquent une distance entre deux notes. Cette distance a été théorisée grâce à l'analyse des longueurs de corde²⁰. Aujourd'hui, on peut aussi utiliser les rapports de fréquence simple (2/1, 3/2, 5/4, etc.) pour calculer les intervalles. Toutefois, la plupart des musiciens de musique indienne que nous avons rencontrés apprennent à chanter ou à jouer les *śruti* sans nécessairement avoir la connaissance des lois mathématiques qui les régissent. Dans la célèbre lignée de disciple d'Allaundin Khansahib, les *śruti* s'apprennent en écoutant attentivement le *guru* et non par les lois mathématiques (Khan, 2002 : 259-260).

Le Tableau 1.4 donne quelques exemples de l'aspect théorique des *śruti*. On y retrouve le nom personnel²¹ de chaque *śruti* et le nom de la note indienne qui lui est associée aujourd'hui. Le ratio et sa forme simplifiée y sont aussi présentés avec la longueur de corde correspondante.

20 Pour un exemple clair et sans ambiguïté du calcul des longueurs de corde, voir : http://www.22shruti.com/homepage_22_shruti_positions.asp

21 On retrouve dans le *Shruti Manjari, Microsound, An artist's impression with pen & brush* de Sanat Kumar Chatterjee (2005) une présentations de la personnalité de chacun des *śruti*.

Tableau 1.4 : Tableau des *śruti*

#	<i>śruti</i>	Note indienne	Ratio	% de la corde		
4	<i>Chandovatī</i>	<i>S</i>	<i>Śadja</i>	1/1	100,00 %	
5	<i>Dayāvati</i>	<i>r1</i>	<i>Komāla riśabha</i>	256/243	$(2^8/3^5)$	94,92 %
6	<i>Rañjanī</i>	<i>r2</i>		16/15	$(2^4/5 \times 3)$	93,75 %
7	<i>Ratikā</i>	<i>R1</i>	<i>Śuddha riśabha</i>	10/9	$(5 \times 2/3^2)$	90,00 %
8	<i>Raudrī</i>	<i>R2</i>		9/8	$(3^2/2^3)$	88,88 %
9	<i>Krodhā</i>	<i>g1</i>	<i>Komāla gandhāra</i>	32/27	$(2^5/3^3)$	84,37 %
10	<i>Vajrikā</i>	<i>g2</i>		6/5	$(3^2/5)$	83,33 %
11	<i>Prasārinī</i>	<i>G1</i>	<i>Śuddha gandhāra</i>	5/4	$(5/2^2)$	80,00 %
12	<i>Prīti</i>	<i>G2</i>		81/64	$(3^4/2^6)$	79,01 %
13	<i>Mārganī</i>	<i>m1</i>	<i>Śuddha madhyama</i>	4/3	$(2^2/3)$	75,00 %
14	<i>Kshiti</i>	<i>m2</i>		27/20	$(3^3/5 \times 4)$	74,07 %
15	<i>Raktā</i>	<i>M1</i>	<i>Tīvra madhyama</i>	45/32	$(9 \times 5/2^5)$	71,11 %
16	<i>Sandīpanī</i>	<i>M2</i>		64/45	$(2^6/9 \times 5)$	70,23 %
17	<i>Ālāpinī</i>	<i>P</i>	<i>Pañchama</i>	3/2		66,66 %
18	<i>Madantī</i>	<i>d1</i>	<i>Komāla dhaivata</i>	128/81	$(2^7/3^4)$	63,28 %
19	<i>Rohinī</i>	<i>d2</i>		8/5	$(2^3/5)$	62,50 %
20	<i>Ramyā</i>	<i>D1</i>	<i>Shuddha dhaivata</i>	5/3		60,00 %
21	<i>Ugrā</i>	<i>D2</i>		27/16	$(3^3/2^4)$	59,25 %
22	<i>Kśobhinī</i>	<i>n1</i>	<i>Komāla nishāda</i>	16/9	$(2^4/3^3)$	56,25 %
1	<i>Tīvrā</i>	<i>n2</i>		9/5	$(3^2/5)$	55,55 %
2	<i>Kumudvatī</i>	<i>N1</i>	<i>Śuddha nishāda</i>	15/8	$(5 \times 3/2^3)$	53,33 %
3	<i>Mandā</i>	<i>N2</i>		243/128	$(3^5/2^7)$	52,67 %
4	<i>Chandovatī</i>	<i>S</i>	<i>Śadja</i>	2/1		50,00 %

1.3.5 La hiérarchie des notes

Une des particularités d'un *rāga* est la position hiérarchique de ses *svara*. Il existe des règles qui régissent cette hiérarchie et le musicien devra les connaître parfaitement s'il veut jouer le *rāga* convenablement. Plusieurs *rāga* contiennent les mêmes *notes* et se distinguent en partie grâce à cette hiérarchie (exemple aux tableaux 1.5 et 1.6)²². Les *svara* les plus importants sont souvent les notes que l'on entendra le plus en termes de temps dans la présentation d'un *rāga*. Nommée *Ansh* dans l'Antiquité et *jīva* et *rāja* (le roi) au Moyen-Âge (Vir, 1999 : 139), la *sonnante* est la première note en importance dans un *rāga* et se nomme aujourd'hui *vādī*. La *samvādī*, ou *consonante*, est la deuxième note en importance d'un *rāga*. Elle est un harmonique naturel de la *vādī* et elle se situe à une distance d'une quarte ou d'une quinte plus haut. Les *anuvādī*, ou *assonantes*, sont les autres notes qui complètent le *rāga*. Finalement, les *vivādī* se traduisent généralement par *note ennemie* et sont les *svara* qui doivent être évités dans l'interprétation d'un *rāga*. Lors de la première analyse, les *affects* de la *vādī* et de la *samvādī* seront considérés comme étant plus importants que les *affects* des autres *svara*.

Tableau 1.5 : Hiérarchie des *svara* dans le *rāga Bhairavī*

<i>Svara</i>	<i>Sa</i>	<i>ré k</i>	<i>Ré</i>	<i>ga k</i>	<i>Ga</i>	<i>ma</i>	<i>Ma t</i>	<i>Pa</i>	<i>dha k</i>	<i>Dha</i>	<i>ni k</i>	<i>Ni</i>	<i>Sa</i>
<i>vādī</i>						X							
<i>samvādī</i>	X												
<i>anuvādī</i>		X	X	X				X	X		X		X
<i>vivādī</i>					X		X			X		X	

²² Les *rāga Bhūpālī* et *Deshakar* on en effet les mêmes *svara*, mais la *vādī* (*Ga*) et *samvādī* (*Dha*) du premier sont inversées dans le deuxième.

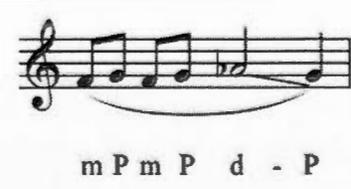
Tableau 1.6 : Hiérarchie des *svara* dans le *rāga Hinḍola*

<i>Svara</i>	<i>Sa</i>	<i>ré k</i>	<i>Ré</i>	<i>ga k</i>	<i>Ga</i>	<i>ma</i>	<i>Ma t</i>	<i>Pa</i>	<i>dha k</i>	<i>Dha</i>	<i>ni k</i>	<i>Ni</i>	<i>Sa</i>
<i>vādī</i>										X			
<i>samvādī</i>					X								
<i>anuvādī</i>	X						X					X	X
<i>vivādī</i>		X	X	X		X		X	X		X		

1.3.6 Formule type ou cœur du *rāga* (*pakar*)

La formule type ou *pakar* est une phrase musicale qui permet d'identifier le *rāga* (Khan, 2002 : 261). Elle permet entre autres de différencier des *rāga* qui ont les mêmes *svara* et qui par conséquent se ressemblent beaucoup. Pour qu'un *rāga* soit authentique, le musicien devra jouer la formule type tout au long de l'interprétation de ce dernier, car le *pakar* est d'une certaine façon le cœur du *rāga* (Khan, 2002 : 348). Daniélou donne une valeur sémantique aux *pakar*, en ce sens où ces formules types auraient la qualité de signifier un geste ou une expression corporelle. Un exemple de cette association faite par ce dernier au sujet du *rāgiṇī Bhairavī* figure dans le Tableau 1.7 (Daniélou, 2003 : 179).

Tableau 1.7 : Les *pakar* et leurs expressions dans le *rāga Bhairavī*

<i>Pakar</i>	Expression du <i>pakar</i>		
 <p>S g r S</p>	Attentes (triste), caressantes	Supplication	 <p>m P m P d - P</p>

1.3.7 Les classes (*jāti*) de *rāga*

Il existe trois classes de structures mélodiques : à cinq notes (*aurava*), à six notes

(*śhārava*) et à sept notes (*sampūrṇa*) (Daniélou, 2003 : 56). Il n'existe pas de *rāga* ayant moins de cinq notes. Toutefois, certaines structures mélodiques peuvent avoir deux *jāti* différents. Par exemple, le *rāga Śrī* a cinq notes en mouvement ascendant et sept en mouvement descendant.

1.3.8 Le concept de *rasa*

La traduction littérale du terme *rasa* est « sève » ou « jus » (Khan, 2002 : 350) et les musiciens de musique indienne anglophones le traduisent par *mood*. Nous croyons que les termes *humour*, *sentiment* ou *émotion* sont les termes du français les plus adéquats pour préserver la richesse du mot sanskrit original. Les *rasa* représentent le contenu émotionnel de la qualité de l'œuvre artistique et les effets émotionnels produits par l'œuvre sur le récepteur, c'est-à-dire le spectateur. La théorisation des *rasa* (et des *bhāva*) provient du *Nāṭyaśāstra* et son analyse renvoie au principe d'organisation de la production artistique (Gitomer, 2011). Le *rasa* est d'une certaine façon *l'affect* général du *rāga*.

Bien que le théâtre et la danse tendent à exprimer plus de huit *rasa*, seulement six de ces derniers sont traditionnellement exprimés en musique (Tableau 1.8) (Khan, 2002 : 275).

Tableau 1.8 : Les *rasa* utilisés dans la musique classique indienne

<i>Rasa</i> :	Signification :
<i>Śṛīṅāra</i>	Amour romantique, joie
<i>Karuṇā</i>	Compassion, tristesse
<i>Vīra</i>	Héroïsme, vaillance, bravoure
<i>Hāsyam</i>	Humour, comique
<i>Śāntī</i>	Paix, calme
<i>Bhakti</i>	Dévotion

Les prochaines lignes fourniront une description succincte des six *rasa* utilisés dans l'interprétation musicale²³.

Śṛīṅgāra est l'état émotif qui caractérise la manifestation de signes extérieurs ayant pour fonction de plaire et de séduire. Un de nos répondants parle d'une femme qui attend son amant : elle peut se parer d'ornements et porter des vêtements séduisants, le tout pour attirer l'attention de son bien-aimé. *Śṛīṅgāra* renvoie à l'acte d'attirer l'attention pour démontrer son amour, son affection, son désir sexuel, la beauté, etc.

Karuṇā est l'état émotif qui caractérise la gentillesse mêlée de pitié.

Vīra est l'état émotif qui caractérise la bravoure, la virilité. On peut penser au discours d'un chef militaire avant la bataille qui a pour fonction de stimuler et de convaincre ses soldats au combat. *Vīra* est un peu comme le cri d'appel de guerre.

Hāsyam est l'état émotif qui caractérise l'humour et le comique.

Śāntī est l'état émotif qui caractérise la paix. C'est la paix de l'esprit et du cœur, c'est-à-dire le sentiment qui dépasse la perte, la colère, l'avidité, l'attachement et la fierté.

Bhakti est l'état émotif qui caractérise la dévotion par laquelle on présente notre esprit, notre âme et notre corps à une divinité de façon très profonde. Cette dévotion est un acte d'adoration qui nous amène à un niveau élevé et qui nous permet de nous libérer de la perte (lost), de la colère, de l'avidité, de l'attachement et la fierté.

Le tableau 1.9 présente une courte liste de *rāga* avec leurs *rasa*. Certains sont tirés des travaux de Khan et d'autres proviennent de notre enquête de terrain.

²³ Ce résumé des *rasa* provient d'une entrevue faite avec Jaipal Singh en Inde au mois de septembre 2011. Voir p.49

Tableau 1.9 : Les *rasa* des *rāga*

<i>Rāga</i>	<i>Rasa</i>	Provenance
<i>Bhairava</i>	<i>Vīra, Karuṇā, Śāntī, Bhakti</i>	Khan
<i>Bhairavī</i>	<i>Bhakti, Karuṇā, Śṛīṅgāra, Śāntī,</i>	Khan
<i>Hinḍola</i>	<i>Śṛīṅgāra,</i>	Terrain
<i>Śrī</i>	<i>Bhakti, Karuṇā</i>	Terrain

1.3.9 En bref

Nous avons vu dans cette section les éléments de théorie musicale qui seront analysés en lien avec les représentations visuelles et littéraires des *rāga*. Premièrement, les *svara*, c'est-à-dire les notes musicales et leurs microtons (*śruti*) sont les composantes empiriques de la musique en général et sont fondamentaux pour comprendre la structure des *rāga*. Par la suite, nous avons vu que la position hiérarchique des *svara* et les formules types ou *pakaṛ* sont tout aussi importantes à connaître pour identifier et interpréter le *rāga*. Ces trois éléments de théorie musicale ont inspiré différents *affects* à différents auteurs et seraient, selon Daniélou, au cœur des différentes représentations des *rāga*, c'est-à-dire que ce serait à partir des *affects* de ces éléments de théorie musicale que les peintres et les auteurs de *śāstra* auraient élaboré leurs *rāgamālā* et leurs *dhyānaśloka*. Finalement, les *rasa*, même s'ils sont généralement répertoriés dans les éléments de théorie musicale, sont des composantes émotives que l'interprète se doit d'avoir à l'esprit lors de l'interprétation des *rāga*.

1.4 LA THÉORIE DE DANIELLOU

Une théorie désigne couramment un système conceptuel tentant d'expliquer un ou plusieurs phénomènes. En ce qui a trait aux théories de la musique indienne, il est généralement admis que les auteurs qui ont élaboré des *śāstra* de musique ont tenté de définir le mieux possible les éléments musicaux employés dans la pratique musicale.

Toutefois, qu'en est-il des personnalités des *rāga* décrites dans ces traités? Sont-elles liées d'une quelconque façon aux éléments théoriques de la musique? La théorie de la représentation de la musique indienne de Daniélou semble vouloir résoudre cette question. Avant de la présenter en détail, il nous a semblé à propos de la mettre en contexte en présentant son auteur et le traité dans lequel elle apparaît.

1.4.1 Alain Daniélou

Alain Daniélou (1907-1994) est un indianiste et musicologue français. Provenant d'une famille de politiciens et d'universitaires, il est le frère du célèbre cardinal Jean Daniélou. Après avoir fréquenté l'intelligentsia parisienne, Daniélou a vécu en Inde pendant plus de vingt ans et a été directeur de l'Université de Shantiniketan et du département de musicologie de BHU (Benares Hindu University). Fervent défenseur des musiques traditionnelles et de l'origine *éthérique* (substrat) de la matière, il a enregistré au cours de ses voyages des musiques en voie de disparition dans plusieurs pays comme l'Inde, le Laos ou l'Afghanistan. Fondateur de l'Institut de musicologie comparée de Berlin et de Venise, Daniélou a écrit des dizaines de livres sur la musique dont certains sont devenus des références. Même si ses écrits sur les religions de l'Inde sont controversés²⁴, ses travaux sur la musique sont largement reconnus. En effet, il a été lauréat de nombreux prix internationaux en plus d'avoir été officier de la Légion d'honneur en France.

1.4.2 *The Rāga-s of Northern Indian Music*

The Rāga-s of Northern Indian Music est un traité de musique indienne dont la première édition remonte à 1980 et qui a été réédité plus de quatre fois. Écrit en anglais, ce traité propose une réinterprétation de la représentation des *rāga* en lien avec ses éléments de théories musicales. Il est la compilation des idées émises par l'auteur que l'on retrouve dans les ouvrages suivants : *Tableau comparatif des Intervalles musicaux*

²⁴ Voir Jean-Louis Gabin, *L'hindouisme traditionnel (et l'interprétation d'Alain Daniélou)*, Les Éditions du Cerf, 2010. 590 p.

(1958), *Traité de Musicologie comparée* (1959), *La Musique de l'Inde du Nord* (1949) et *Sémantique musicale, Essai de Psychophysologie auditive* (1967).

Dans *The Rāga-s of Northern Indian Music*, chaque *rāga* est en premier lieu présenté avec un ou plusieurs *rāgadyāna*. Par la suite, Daniélou nous donne le groupe dans lequel appartient le *rāga*, le type d'accordement de l'instrument pour jouer les bons intervalles du *rāga*, sa classe ou *jāti*, le *paṅkaṭ*, la *vādī* et la *samvādī*, le temps pour jouer le *rāga*, le *ṭhāṭ* (le mode musical de provenance), le type de gamme (à 5, 6 ou 7 notes), l'expression du *rāga* qui ressemble au concept de *rasa*, mais dont les termes sont différents, l'expression des *śruti* et pour terminer, la transcription en notation de musique occidentale d'une composition faite sur le *rāga*. Les *affects* sont attribués principalement aux *śruti* et aux *paṅkaṭ*. C'est d'ailleurs avec ces éléments théoriques que l'auteur en vient à faire une connexion entre le *rāga* et ses représentations.

1.4.3 La théorie de Daniélou

Pour Daniélou, les représentations religieuses se trouvent à être les éléments de jonction par excellence entre le mondain et le divin. Daniélou stipule que le sacré est une « notion qui s'applique à des formes matérielles considérées comme servant de support à la manifestation de forces surnaturelles et à la perception du transcendant ou du divin » (Daniélou, 2005 : 15). Les représentations peuvent renvoyer au divin et au transcendant, mais aussi à des lieux et paysages, à certaines émotions, à des saisons, à des nations, à des institutions, etc. La représentation dans la musique est construite sur le même principe, c'est-à-dire qu'elle permet la création de liens entre le monde matériel et le monde extrasensible (tellurique ou divin). Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les *rāga-rāginī* sont des structures mélodiques représentées par des personnalités humaines ou divines. Par conséquent, l'esthétique et l'acoustique de ces structures mélodiques sont pour Daniélou des symboles sonores représentant ces personnages.

La théorie de Daniélou, tout comme les théories musicales grecques de l'Antiquité,

est structurée en fonction des rapports mathématiques des intervalles musicaux. Chaque intervalle a un rapport mathématique qui renverrait à des symboles universels. Une citation de Jacques Chailley reprise par Roger Cotte dans l'essai *Musique et symbolisme* (1988) exprime cette idée :

« Le monde est musique et la musique est nombre. La musique est donc symbole, manifestation sensible de l'ordre du monde. Approfondir les lois numériques de la musique est le moyen le plus sûr de parvenir à la connaissance, par analogie, des lois les plus secrètes du Cosmos » (Cotte, 1988 : 19).

La découverte des rapports mathématiques des intervalles proviendrait selon Daniélou de « l'observation pratique et précise des rapports de fréquences qui forment la substance de la musique » (Daniélou, 2005 : 32). Ces fréquences sont donc des perceptions sonores dans lesquelles des éléments psychologiques (*affects*) leur sont associés. Les *affects* de la matière sonore se retrouvent donc dans des rapports mathématiques ayant des numérateurs et des dénominateurs simples, soit les quatre nombres premiers que sont les chiffres 1, 2, 3 et 5 (Daniélou, 1978 : 7). À partir du chiffre sept, notre mécanisme audiomentale perçoit ces intervalles comme faux, désagréables, voire incompréhensibles. Bien que ces chiffres en tant que tels aient donné lieu à différentes représentations, Daniélou affirme que les symboles générés par la musique proviennent tous de la même matière sonore.

Les travaux musicologiques de Daniélou s'inspirent du système de classification des *śruti* de *Śārṅgadeva* pour proposer de nouveaux *affects* aux différents *śruti* en plus d'ajouter de nouveaux intervalles. En effet, *Śārṅgadeva* et la tradition musicale indienne divisent l'octave en vingt-deux *śruti*. Quant à Daniélou, l'octave est divisée en soixante-quatre *śruti*. Évidemment, la plupart de ces soixante-quatre *śruti* sont théoriques et ne sont pas tous employés dans la formation des *rāga*. De plus, les *affects* d'un même *śruti* peuvent varier d'un *rāga* à l'autre selon Daniélou : « some *rāga*-s have peculiarities in their scales or their tuning that modify their expression » (Daniélou, 2003 : 43). Par exemple, le G1 du *rāga Vasanta* renvoie à « slightly veiled, soft and tender » (Daniélou, 2003 : 350) et celui du *rāga Bhairava* renvoie à « confident, calm, joyful » (Daniélou,

2003 : 126).

Les *affects* des *śruti* proposés par Daniélou reposent sur une interprétation symbolique des nombres premiers. Comme nous l'avons mentionné plus haut, seuls les chiffres 1, 2, 3 et 5 sont utilisés dans la construction des *śruti*. Les *affects* liés aux chiffres 1 et 2 sont neutres ou sans expression. Ils définissent les intervalles d'unisson et de l'octave. La relation de deux sons situés à la même hauteur ou situés à l'octave donne des résonances harmoniques tellement semblables que Daniélou ne propose jamais d'*affects* pour ces intervalles (unisson, octave). Il utilisera plutôt le terme de *tonique* (terme musical très technique) pour l'unisson et n'écrira rien pour l'octave. Sur une corde d'instrument de musique, l'unisson $(1/1)^{25}$ constitue le son de la corde pincée dans sa totalité, soit 100 % de la corde. L'octave $(2/1)$ se situe quant à lui à la moitié de la corde, soit 50 % de la corde.

Le nombre 3 offre quant à lui des possibilités différentes de développement. Il est représenté par les quintes ascendantes $(3/2)$ et descendantes $(2/3)$. La quinte « apparaît comme le principe de différenciation, de la multiplicité indéfinie qui permet le développement du monde » (Daniélou, 2005 : 33). L'enchaînement de quintes successives (Do-sol-ré-la-mi-si-fa#-Do#-sol#-ré#-la#-mi#[fa] et si#, qui équivaut à Do2) ou le mouvement inverse ne permet pas de retourner au même nombre de hertz que la note de départ et par le fait même au même ratio que celle-ci : $1/1$ pour le ratio ou 100hz pour la hauteur du son. Le retour du cycle arrive plutôt à un rapport de $81/80$: 100hz multiplié par 81 et ensuite divisé par 80, donnant 101.25 hertz. Ceci a pour conséquence symbolique de proposer un constant retour des mêmes éléments, comme le lever du soleil à chaque jour, tout en acceptant des différences dans cette répétition.

Les intervalles structurés à partir du chiffre trois sont de deux types : ascendant $(3/2)$ et descendant $(2/3)$. Selon Daniélou, les intervalles construits sur les quintes ascendantes sont identifiés à l'aspect *actif* et sur les descendantes, identifiés à l'aspect

25 Les ratios $(1/1, 3/2, 5/4, \text{etc.})$ utilisés pour définir les intervalles sont des formules mathématiques qui permettent de calculer les fréquences des intervalles. Par exemple, si nous avons un son dont la fréquence est de 100 hertz, l'unisson aura le même nombre de hertz : 100 hertz multipliés par 1 divisés par 1 = 100 hertz. Pour la tierce pure $(5/4)$: 100 multiplié par 5 divisé par 4 = 125 hertz.

passif (Tableau 1.10 et 1.11). C'est sur cette construction théorique des intervalles que Daniélou a proposé des *affects* selon la classe (*jāti*) de l'intervalle.

Tableau 1.10 : Intervalles construits sur des quintes ascendantes

<i>Svara</i>	Ratio	<i>affects</i>
<i>P</i>	3/2	<i>ensoleillé, joie</i>
<i>R</i>	9/8 (3 ² 2 ³)	<i>force, virilité</i>
<i>D+</i>	27/16 (2 ³ 2 ⁴)	<i>confiant, joyeux</i>
<i>G+</i>	81/64 (3 ⁴ 2 ⁶)	<i>actif, satisfait</i>
<i>N+</i>	243/128 (3 ⁵ 2 ⁷)	<i>désir, plaisir</i>

Tableau 1.11 : Intervalles construits sur des quintes descendantes

<i>Svara</i>	Ratio	<i>affects</i>
<i>m</i>	4/3 (2 ² 3 ¹)	<i>clair de lune, paix</i>
<i>n</i>	16/9 (2 ⁴ 3 ²)	<i>beauté, amour</i>
<i>g</i>	32/27 (2 ⁵ 3 ³)	<i>aimant</i>
<i>d</i>	128/81 (2 ⁷ 3 ⁴)	<i>passif</i>
<i>r</i>	256/243 (2 ⁷ 3 ⁵)	<i>tendre, paix</i>

Les intervalles qui ont dans leur rapport mathématique le chiffre 5 sont ceux qui sont les plus expressifs, comparés à l'octave qui est neutre et la quinte qui offre beaucoup moins de nuances. « Le facteur 5 est le facteur le plus important en musique, car c'est lui qui sert dans notre mécanisme mental à exprimer la sensation, l'émotion et le sentiment » (Daniélou, 1978 : 45). Les intervalles comme la tierce majeure (5/4) renvoient à l'aspect *agréable* et la tierce mineure basse (100/81 ou 5²x4) renvoie à la tristesse (Tableau 1.12).

Tableau 1.12 : Intervalles construits sur le chiffre 5

<i>Svara</i>	Ratio	<i>affects</i>
<i>D</i>	5/3	<i>jouissance, satisfaction</i>
<i>G</i>	5/4 (5\2 ²)	<i>doux, plaisant</i>
<i>N</i>	15/8 (5x3\2 ³)	<i>doux, voluptueux</i>
<i>M</i>	45/32 (5x3 ² \2 ⁵)	<i>attirant et ambigu</i>

Le tableau 1.13 suivant présente une synthèse des éléments mentionnés plus haut.

Tableau 1.13 : Mathématique et théorie de Daniélou

<i>Svara</i> (<i>śruti</i>)	Chiffre de base	Type d'intervalle	Ratio		<i>Affecté</i>
<i>Sa</i>	1 ou 2	octave	1/1		<i>neutre, unité</i>
<i>rék1</i>	2/3	Pythagoricien descendant	256/243	(2 ⁸ /3 ⁵)	<i>tendre, paix</i>
<i>Rék2</i>	5	Base 5	16/15	(2 ⁴ /5x3)	<i>aimant, calme</i>
<i>Rél</i>	5	Base 5	10/9	(5x2/3 ²)	<i>anxieux, fragile</i>
<i>Ré2</i>	3/2	Pythagoricien ascendant	9/8	(3 ² /2 ³)	<i>fort, assuré</i>
<i>gal</i>	2/3	Pythagoricien descendant	32/27	(2 ⁵ /3 ³)	<i>aimant</i>
<i>ga2</i>	5	Base 5	6/5	(3 ² /5)	<i>passionné</i>
<i>Gal</i>	5	Base 5	5/4	(5/2 ²)	<i>calme, plaisant</i>
<i>Ga2</i>	3/2	Pythagoricien ascendant	81/64	(3 ⁴ /2 ⁶)	<i>éveillé, vivant</i>

Finalement, Daniélou dit que dans la musique indienne ancienne, les *rāga* considérés comme masculins sont toujours pentatoniques, car les modes à cinq notes peuvent donner une expression plus forte et plus cohérente que les modes à sept notes. Ces derniers offrent quant à eux plus de contrastes, d'indécisions et de subtilités, ce qui leur donne un caractère plus féminin.

1.4.4 En bref

Nous sommes conscients que la mathématique des intervalles musicaux demande une étude approfondie, et ce, même pour le musicien d'expérience. C'est donc pour cette raison que nous avons omis d'exposer certains détails encore plus complexes de la théorie mathématique de Daniélou. Selon ce dernier, l'architecture sonore ou la structure mélodique des *rāga-rāgiṇī* a une valeur symbolique dans la culture indienne, soit celle de

symboliser une personnalité séculière ou divine. Les *affects* des intervalles (*śruti*) ou des *pakar* représenteront des idées ou des images qui sont présentes dans les descriptions littéraires et visuelles des *rāga* et *rāgiṇī*. C'est principalement à partir de ces *affects* des *svara*, des *pakar* et des *rasa* que nous analyserons les liens entre les personnalités représentées dans les *dhyānaśloka* et les *rāgamāla*.

1.5 EN RÉSUMÉ

Cette présentation des notions fondamentales de la musique indienne a permis de mettre en lumière les différents éléments qui nous permettront de déterminer si les éléments de théorie musicale sont à la base des représentations visuelles et littéraires des *rāga* selon la théorie de Daniélou. À la première section, nous avons mis en contexte la musique indienne en présentant sa musique classique et en donnant une définition générale du concept de *rāga*, en plus d'avoir dressé un résumé de son évolution. Par la suite, nous avons abordé les traités de musique indienne (*śāstra*) qui l'ont théorisée et présenté quelques-uns d'entre eux, dont le *Saṅgīta Ratnākara* de Śārṅgadeva qui a fortement influencé les traités de musique subséquents, incluant celui de Daniélou.

À la deuxième section, nous avons développé davantage le phénomène de la représentation des *rāga*. Nous avons vu que les *rāga* ont des personnalités qui ont été très importantes dans le système des *rāga-rāgiṇī*. Ces personnalités ont été représentées dans des versets littéraires (*dhyānaśloka*) présents dans les traités de musique et dans des peintures nommées *rāgamālā*. Nous avons complété cette section en présentant le concept de *nāyaka-nāyikā-bheda*. Les *nāyaka-nāyikā* sont les héros illustrés sur les *rāgamālā* et sont d'une certaine façon les *rāga* anthropomorphisés.

À la troisième section, nous avons vu quelques éléments de théorie musicale des *rāga* en présentant leurs notes musicales (*svara*) et leurs microtons (*śruti*), la hiérarchie des notes, les formules types (*pakar*) et le concept de *rasa*. Cette synthèse des représentations et des éléments théoriques nous a permis d'aborder la théorie de

Daniélou qui tente d'expliquer rationnellement que les représentations des *rāga* ne sont pas arbitraires, mais qu'elles sont bien ancrées dans la structure sonore du *rāga*.

CHAPITRE II

PROBLÉMATIQUE ET PERSPECTIVE MÉTHODOLOGIQUE

Les notions fondamentales de la musique indienne présentées au premier chapitre nous amènent maintenant à nous demander quel est l'intérêt de travailler sur la thématique de la représentation des *rāga* en lien avec ses éléments de théorie musicale. D'abord, étant donné que les sources littéraires (essais, articles) qui abordent ce sujet ne traitent généralement que d'un seul aspect de la représentation à la fois²⁶, nous pensons que produire un document qui présente un survol de la représentation de la musique indienne pourra servir d'ouvrage de référence pour les personnes intéressées par cette musique ou par l'étude de la musique dans une perspective des sciences humaines, plus particulièrement des sciences des religions. Par la suite, l'analyse des représentations avec les éléments de théorie musicale nous permettra de cerner les forces et les faiblesses de la théorie de Daniélou en plus de nous permettre de minutieusement détailler les représentations et les éléments théoriques des *rāga*. Finalement, la présentation des propos tenus par une série d'experts sur le sujet de la musique indienne et de ses représentations nous permettra de voir dans quelle mesure les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā* ont de l'influence sur les acteurs contemporains de cette musique.

26 La plupart des auteurs que nous avons consultés ont traité d'un aspect spécifique de la représentation de la musique indienne et non de l'ensemble du phénomène. Nous n'avons qu'à penser à Sharma, Sathyanarayana ou Ranade, lesquels traitent des aspects culturels et historiques des *dhyānaśloka* ou des *rāgamālā* sans les lier à la théorie musicale et dans un autre ordre d'idée, des traités de musique comme celui de Khan et des guides à l'écoute de la musique indienne qui donnent peu ou pas d'informations sur ce qui a pu motiver les auteurs et les artistes à dépeindre la musique indienne. Finalement, le traité de Daniélou qui a un regard très théorico-musical de la musique met peu ou pas d'accent sur l'aspect social et culturel de la musique indienne.

2.1 QUESTIONS ET OBJECTIFS DE RECHERCHE

La présente recherche tentera de répondre à la question suivante : est-ce que les *affects* des éléments de théorie musicale des *rāga* sont à la base de leurs représentations de personnalités humaines ou divines que l'on retrouve dans les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā*?

La question de recherche nous amène à analyser dans un premier temps des représentations visuelles et littéraires avec leurs éléments théoriques correspondants afin de voir si ces derniers sont au centre de ces représentations. Étant donné qu'il existe des centaines, voire des milliers de *rāga* et de *rāgamālā*, nous avons choisi de réduire les possibilités d'analyse en n'étudiant en détail que deux structures mélodiques avec deux *rāgamālā* et deux *dhyānaśloka* pour chacun. Nous avons choisi le *rāga Hindola* et le *rāgiṇī Bhairavī* parce qu'ils nous offrent beaucoup de matériaux. En effet, leurs éléments de théorie musicale sont très bien détaillés par Daniélou, et les quatre *rāgamālā* correspondants à ces *rāga* et *rāgiṇī* ont été commentés par des spécialistes des arts visuels que nous avons interviewés en Inde, ce qui nous donne des informations précises à leur sujet. Par la suite, la question nous amène à analyser les traités de musique indienne et l'influence de la culture indienne sur les représentations des *rāga*. Pour ce faire, nous allons utiliser une série de propos tenus par des intervenants interviewés en Inde ainsi qu'une série d'auteurs scientifiques ayant étudié le phénomène de la représentation de la musique indienne.

Enfin, il faut mentionner que la question a pour but de savoir si la représentation visuelle et littéraire est conditionnée par les *affects* des éléments théoriques. Or, nous avons conscience que les résultats de la présente recherche ne pourront pas nous amener à conclure définitivement que les *affects* sont au centre des représentations, puisque notre recherche a un échantillonnage restreint. Toutefois, puisque nous considérons que les traités de musique ont pour fonction de décrire la *réalité* musicale qu'ils théorisent, nous pensons qu'ils ont été susceptibles d'avoir influencé les artistes qui ont représenté les *rāga*. Un prolongement de cette recherche pourrait d'ailleurs se concentrer sur les artistes

qui perpétuent encore aujourd'hui le fait d'illustrer des *rāga*.

2.2 OBJECTIFS DE RECHERCHE

L'objectif général de la recherche est de déterminer les influences des représentations des *rāga*. Pour ce faire, nous allons analyser les éléments de théorie des *rāga*, leurs représentations visuelles et littéraires ainsi que les facteurs culturels qui auraient pu influencer ces représentations. Plus précisément, nous poursuivons les objectifs suivants :

1. Faire ressortir des éléments spécifiques (statut social, attributs physiques et activité du personnage) dans les représentations des *rāga* mises de l'avant dans les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā*.
2. Présenter les *affects* des éléments de théorie musicale des *rāga* (*svara*, *śruti*, *vādī-samvādī*, *pakar*, *rasa*) selon la théorie de Daniélou, notre recherche de terrain et quelques traités de musique produits avant le 20^e siècle.
3. Vérifier à quel point les *affects* des composantes théoriques se reflètent concrètement dans les représentations des personnages que l'on retrouve dans les *dhyānaśloka* ou les *rāgamālā* selon la théorie de Daniélou et dans les traités anciens.
4. Mettre en lumière le discours de spécialistes (musiciens, musicologue, auteurs-chercheurs, etc.) sur le phénomène de la représentation de la musique indienne ainsi que sur les aspects culturels et religieux qui auraient pu l'influencer.
5. Déterminer laquelle des hypothèses semble la plus adéquate pour identifier les influences des représentations de la musique indienne.

2.3 HYPOTHÈSES DE RECHERCHE

L'hypothèse de départ est qu'il existe des liens entre les *dhyānaśloka/rāgamālā* et

les éléments de théorie des *rāga*, puisqu'on retrouve différents documents écrits sur ce sujet qui se sont développés sur une période de plusieurs siècles. Nous supposons que les *affects* des éléments théoriques des *rāga* présentés par Daniélou puissent influencer directement ou indirectement les représentations visuelles et littéraires. Selon cette hypothèse, les représentations des *rāga* ne sont pas qu'arbitraires, et ce, malgré la teinte culturelle qu'elles manifestent.

On peut également émettre l'hypothèse que l'émotion ou l'état d'esprit (*rasa*) du *rāga* est le seul élément théorique qui soit à la base des représentations et que les éléments théoriques (*śruti*, *pakar*, *vādī-samvādī*) n'ont pas de lien direct, comme le dit Daniélou. Rappelons que le *rasa* en musique est le contenu émotionnel du *rāga*. Selon cette hypothèse, les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā* d'un *rāga* ayant *Śṛiṅgāra* (amour romantique, joie, érotisme) comme *rasa* devront représenter une scène laissant présager cet amour romantique tandis qu'un *rāga* ayant *Vīra* comme *rasa* devra présenter une thématique mettant en valeur la bravoure et l'héroïsme. Les auteurs et les peintres auraient donc pu se baser sur les *rasa* pour attribuer des personnalités ou des divinités aux *rāga*.

Dans un autre ordre d'idée, l'importance qu'attribue la culture hindoue à la représentation visuelle et au culte de l'image est immense dans l'histoire de l'hindouisme (Renou, 2004 : 69). Ces représentations de personnalités et de divinités ont été l'objet de prédilection dans tous les domaines artistiques de l'hindouisme et ont été au centre du développement social de cette culture. Selon notre troisième hypothèse, les liens que les auteurs ont faits entre les *dhyānaśloka*, les *rāgamālā* et les *rāga* ne reposeraient pas sur une certaine logique, comme Daniélou le propose, mais plutôt sur les besoins des classes éduquées et particulièrement religieuses de l'époque des *rāga-rāgiṇī* à propager les thématiques religieuses. Ceci signifierait que la personnalité ou la divinité attribuée à un *rāga* proviendrait plutôt du courant religieux et culturel en vigueur lors de la rédaction d'un *śāstra* particulier que des *affects* des éléments de théorie musicale. Par conséquent, si notre analyse n'arrivait pas à faire des liens entre théorie et représentation, ou *rasa* et représentation, nous pensons que cette hypothèse serait la plus à même de conclure notre

recherche.

2.4 PERSPECTIVE MÉTHODOLOGIQUE

Pour répondre à notre question et aux objectifs de recherche, nous avons choisi la méthode de l'analyse de contenu que l'on peut définir comme « la mise au point et l'utilisation de modèles systématiques de lectures qui reposent sur le recours à des règles explicites d'analyse et d'interprétation des textes. L'objectif de ces procédures est d'arriver à faire des inférences valides » (Landry, 1997 : 330). Cette méthode présuppose que les documents analysés (textes, entrevues, documents visuels) sont des manifestations des idées des locuteurs, idées que l'on peut capter par l'utilisation de certaines techniques et procédures. Ainsi, nous privilégions cette méthode de recherche puisque nous nous intéressons au contenu des documents écrits traitant de la représentation des *rāga* (traités de musique indienne et articles sur la représentation) qui expriment leurs théories et leurs idées, aux représentations visuelles (*rāgamālā*) qui mettent en image la personnalité des *rāga* et finalement aux commentaires d'intervenants questionnés sur ce sujet (musiciens, musicologues, spécialistes des arts visuels). Mentionnons que nous choisissons l'analyse de contenu dans une perspective qualitative, plutôt que quantitative, puisque nous cherchons à « déterminer la signification du matériel analysé en restant fidèle aux particularités des contenus » (Landry, 1997 : 334). Nous présenterons plus loin à quelles catégories analytiques nous aurons recours pour effectuer notre analyse.

2.4.1 Matériaux de recherche

Les matériaux utilisés dans le cadre de cette recherche proviennent de sources écrites et orales. L'univers d'analyse sera premièrement constitué des éléments théoriques des *rāga-rāgiṇī Hindola/Bhairavī* présents dans *The Rāga-s of Northern Indian Music* et de quelques *dhyānaśloka* et *rāgamālā* les représentant. Ensuite, il sera constitué des idées émises par des intervenants indiens interviewés sur le terrain et de quelques articles et

essais traitant de la représentation de cette musique.

2.4.2 Échantillonnage

Les éléments théoriques de la musique indienne sont nombreux et la plupart d'entre eux ont suscité de la part des auteurs de traités de musique diverses formes de représentations. Pour restreindre les résultats de notre recherche, nous porterons notre attention seulement sur quelques aspects théoriques (*śruti*, *paṅcā*, *vādī-samvādī*, *rasa*), sur deux types de représentation des *rāga* (*dhyānaśloka*, *rāgamālā*) et sur les idées émises sur le sujet par des spécialistes comme des musiciens et des chercheurs. Par ailleurs, concernant les documents et les entrevues traitant de la représentation des *rāga* en général, nous ne sélectionnerons que les sections qui abordent directement les liens ou non entre les éléments de théorie mentionnés et les représentations. Nous avons donc choisi d'éliminer de l'échantillon les parties qui touchent aux autres aspects théoriques des *rāga* que nous n'avons d'ailleurs pas abordés dans ce travail (*thāt*, le *samay*, etc.). De plus, tout ce qui touche aux rythmes, au sens des textes chantés, aux styles de musique, aux rites d'initiation et aux instruments sacrés ne feront pas l'objet de cette étude.

2.4.3 Liste des documents

Parmi les documents visuels représentant les *rāga-rāgiṇī*, quatre *rāgamālā*²⁷ ont été choisis pour déterminer si la théorie de Daniélou est apte à faire des liens entre les éléments de théorie musicale et les représentations. Ces tableaux ont été choisis, car ils ont été commentés par des spécialistes (Daljit, Rani, Chatterjee) des arts visuels en Inde.

1. *Rāgamālā* du *rāga Hindola* peint avec de la gouache sur papier au début du 18^e siècle, Inde.
2. *Rāgamālā* du *rāga Hindola* peint avec de la gouache sur papier aux alentours de 1790. Style *Pahari*, *Kangra*, Inde.
3. *Rāgamālā* du *rāginī Bhairavī* peint avec de la gouache sur papier au début du 17^e siècle (1610). Style moghol, Amber, Rajasthan, Inde.
4. *Rāgamālā* du *rāginī Bhairavī* (le seigneur *Kṛṣṇa* intronisé et adoré) peint avec de la

²⁷ Les images de ces tableaux sont présentées à la section 3.2.3 et 3.2.4.

gouache et éclairé avec de l'or sur papier au alentour de 1650. Deccan ou Rajasthan, Inde.

Ajoutons à ceux-ci d'autres *rāgamālā* qui ne seront pas analysés dans tous leurs détails, mais qui seront utilisés pour voir de quelle façon ils s'inscrivent dans la culture indienne.

Quant aux *dhyānaśloka*, ils proviennent de quatre sources différentes :

1. Le premier *dhyānaśloka* du *rāga Hindola* est tiré d'un article de Sathyanarayana (1984) et provient originellement du *Rāga-mālā* de *Puṇḍarīk Viṭṭhala* écrit au 16^e siècle.
2. Le deuxième *dhyānaśloka* du *rāga Hindola* est tiré du traité de Daniélou et provient originellement du *Rāga sāgara* (chapitre 3, verset 61) écrit par Pratāp Singh à la toute fin du 18^e siècle.
3. Le premier *dhyānaśloka* du *Rāginī Bhairavī* est tiré du traité de Daniélou et provient originellement du *Saṅgīta Darpana* (chapitre 2, verset 48) écrit par *Dāmodara Miśra* vers 1625.
4. Le deuxième *dhyānaśloka* du *Rāginī Bhairavī* provient du traité de Vir à la page 106.

Parmi les *śāstra* produits avant le 20^e siècle dans lesquels on retrouve des attributions extramusicales à la musique indienne, nous avons choisi le *Saṅgīta Ratnākara* attribué à *Śārṅgadeva* (1210-1247), traité qui inclut des *affects* aux intervalles et ayant donné des *dhyānaśloka* aux *rāga*.

Parmi les documents affirmant qu'il existe des liens entre les représentations et les éléments de théorie des *rāga*, nous avons choisi l'ouvrage *The Rāga-s of Nothern Indian Music* d'Alain Daniélou (2003). Ce document est au centre de ce mémoire et il nous offre une perspective théorique dans laquelle on retrouve des séries d'*affects* liés aux éléments théoriques et plusieurs *dhyānaśloka*.

En plus de ce traité, nous avons choisi des articles de recherche dans le domaine de la musicologie dans lesquels on retrouve une tendance à affirmer qu'il n'y a pas de lien direct entre les représentations et les éléments de théorie des *rāga*²⁸ :

1. *A historical Study of indian Music* de Prajñānānada (1981).
2. *Rāga Iconification in Indian Music* de R. Sathyanarayana (1984).
3. *Essays in Indian Ethnomusicology* de Ashok D. Ranade (1998).

28 Pour des références complètes, voir la bibliographie.

4. *Indian aesthetics and musicology (The art & science of Indian Music)*, de Prem Lata Sharma (2000).

2.4.4 Recherche de terrain et procédures

Afin d'avoir un portrait de la représentation de la musique indienne, nous avons fait une recherche de terrain en Inde dans laquelle une série d'entrevues ont eu lieu entre les mois de septembre et décembre 2011 inclusivement. Lors de ces rencontres qui se sont tenues dans un contexte privé, nous avons présenté succinctement notre recherche aux répondants afin de leur faire comprendre la nature de notre travail. Par la suite, nous les avons invités à répondre à un questionnaire²⁹ que nous avons préparé avant notre départ. Le temps estimé pour répondre au questionnaire n'était pas déterminé, car nous ne savions pas le niveau de connaissance individuel et le temps disponible de chaque répondant. Certaines entrevues ont duré 15 à 20 minutes et d'autres près d'une heure.

Le contenu du questionnaire se divise en trois sections. La première est composée d'éléments ayant pour but d'obtenir certaines informations au sujet du répondant. On retrouve donc dans cette section le nom, l'âge, le sexe, la lignée du musicien (*gharānā*), le nom de son maître (*gurū*) et le nombre d'années d'expérience. Ces données avaient pour fonction de connaître le niveau d'expérience du musicien. Par la suite, nous avons demandé au répondant de nous parler de ce qu'il connaît au sujet de *rāga* spécifiques, dont *Bhairava*, *Bhairavī* et *Hindola*. Plus précisément, nous lui avons posé des questions sur la signification du nom du *rāga* et s'il connaissait des histoires mythologiques à son sujet. Par la suite, nous avons pris les éléments théoriques des *rāga* un à un afin de savoir s'ils sont en lien avec leurs représentations correspondantes et si oui, de quelle façon. Les entretiens ont été de type semi-directif dans les deuxième et troisième sections du questionnaire, car certains répondants ont eu tendance à trop s'éloigner du sujet. Les réponses de la première section ont été notées à la main sur le questionnaire déjà préparé tandis que le reste de l'entrevue a été enregistré à l'aide d'un *Zoom Q3HD Handy Video Recorder*.

²⁹ Voir Appendice A

Parmi les entrevues réalisées en Inde, nous avons choisi trois types d'intervenants : des musiciens, des spécialistes des arts visuels et des musicologues. Pour le premier groupe, nous avons fait trois entrevues à l'aide du questionnaire que nous avons détaillé ci-haut. Elles ont été faites avec trois musiciens de générations différentes (retraité, actif et en début de carrière). Même s'ils appartiennent tous à la même lignée musicale (Patiala), ils ont toutefois un parcours musical différent³⁰ et nous verrons que les réponses qu'ils nous ont données sur le sujet de la représentation sont bien différentes.

1. *Paṇḍit* Sumdut Battu est maître chanteur de la *gharāṇā* de Patiala. Musicien de carrière internationale maintenant retraité, il nous a principalement entretenu sur des aspects philosophiques et religieux de la musique classique indienne et sur l'idée que la représentation d'un *rāga* est essentiellement sonore et non visuelle ou littéraire.

2. Dr Jeet Ram est professeur à l'Université d'Himachal Pradesh et musicien professionnel. Il a principalement discuté des sujets du symbolisme dans les éléments théoriques de certains *rāga*.

3. Jaipal Singh est un sikh étudiant au doctorat à l'Université d'Himachal Pradesh et est un musicien en début de carrière. Il a principalement discuté de la représentation des éléments théoriques du *rāga Hindola*.

Les intervenants du deuxième groupe sont des spécialistes des arts visuels³¹ et ceux du troisième, des musicologues. Pour réduire les possibilités d'analyse, nous n'avons choisi qu'un intervenant par groupe. Lors de ces entrevues, nous avons adapté notre questionnaire pour Dre Daljit en focalisant plus spécifiquement sur l'aspect visuel des *rāga*.

1. Dre Daljit occupe la fonction de Directrice de la section des miniatures du National

30 Le premier est un brahmane et un maître de musique, le deuxième, lui aussi brahmane, est professeur universitaire et par conséquent un chercheur, et le troisième est sikh et étudie principalement la musique de sa tradition religieuse.

31 Nous aimerions préciser que les descriptions des *rāgamālā* présentées au chapitre suivant ont été inspirées par des spécialistes des arts visuels de l'Inde. Lors de notre recherche de terrain, nous avons demandé à ces répondants de nous commenter un ou plusieurs tableaux afin de comprendre de quelle façon s'articule la représentation du *rāga* et l'oeuvre œuvre en générale. Le style des miniatures fait appel à des symboliques typiquement hindoues qui ont pour fonction de mettre en images une ou plusieurs humeurs (*rasa* et *bhāva*). Cette aide précieuse nous a permis de mieux comprendre les subtilités et le symbolisme des couleurs des *rāgamālā*.

Museum de Delhi. Elle a principalement discuté des *rāgamālā*, c'est-à-dire de l'histoire et des personnages qu'ils représentent.

2. Dre Lipika Das Gupta occupe la fonction de *Head Department of musicology* de la *Benares Hindu University*. Elle nous a entretenu principalement de la personnalité des *rāga*.

Mentionnons finalement que les cinq intervenants ont manifesté verbalement leur consentement à l'idée que leur nom puisse apparaître dans ce mémoire.

2.4.5 Analyse et catégorisation

Pour analyser notre matériau, nous avons élaboré une grille d'analyse à l'aide d'un système de catégories préalablement défini en fonction des éléments que nous avons retenus suite à notre recherche. Les catégories peuvent être définies comme des classes caractérisant d'une même manière différents éléments. Pour la première partie de l'analyse, ce sont des éléments de la personnalité des *rāga* sélectionnés (*dhyānāśloka*, *rāgamālā* et éléments de théorie musicale avec leurs *affects*) qui seront catégorisés. Pour la deuxième partie, ce sont les éléments retenus de la part des auteurs ayant écrit sur le sujet de la représentation de la musique indienne ainsi que les éléments retenus des entrevues. Enfin, puisque la présente recherche comporte plusieurs objectifs différents amenant plusieurs niveaux d'analyse, la catégorisation sera séparée en analyses successives. Le système de catégories se décompose donc en trois :

1. Le *rāga Hindola* et le *rāginī Bhairavī*
2. La représentation dans les traités de musique produits avant le 20^e siècle
3. L'influence culturelle des représentations de la musique

2.4.5.1 Le *rāga Hindola* et le *rāginī Bhairavī*

Le premier système de catégories concerne l'application de la théorie de Daniélou

par rapport au *rāga Hinḍola* et au *rāginī Bhairavī*³² (Figure 2.1). Il renvoie à l'analyse des composantes des représentations visuelles et littéraires de ces deux structures mélodiques par rapport aux *affects* de leurs *svara*, leurs *pakar* et leurs *rasa* proposés par Daniélou. Les composantes des *dhyanaśloka* et des *rāgamālā* sont divisées en trois catégories : 1- le statut social qui inclut différents éléments comme les fonctions du personnage (roi), ses liens familiaux, son âge, etc.; 2- les attributs physiques de la personnalité du *rāga* représenté et; 3- les actions ou les activités accomplies par cette personnalité. Ceci nous permettra de voir si les *affects* des éléments théoriques sont à la base des représentations visuelles et littéraires comme le dit Daniélou.

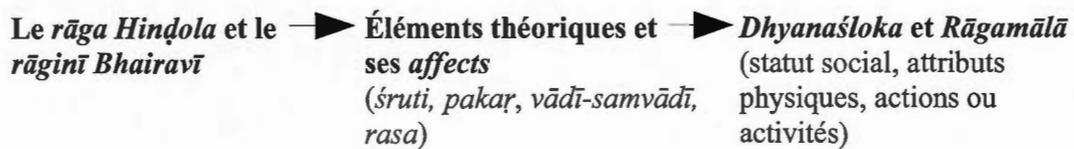


Figure 2.1 : Premier système de catégories : le *rāga Hinḍola* et le *rāginī Bhairavī*

2.4.5.2 La représentation dans les traités de musique

Le deuxième système de catégories concerne la représentation de la musique dans les traités de musique (Figure 2.2). En premier lieu, nous avons sélectionné des *śāstra* de musique indienne produits avant le 20^e siècle. On retrouve dans ces derniers des *affects* aux éléments théoriques des *rāga* ainsi que des descriptions de leurs personnalités (*dhyānaśloka*). Nous verrons s'il est possible que ces attributions extramusicales puissent être à la base des *dhyānaśloka* et des *rāgamālā*. Par la suite, nous verrons de quelle façon les divinités ont été liées aux *rāga* et comment elles ont été utilisées dans le système des *rāga-rāginī*. Enfin, ce système nous permettra de déterminer s'il est possible de repérer une logique derrière les représentations faites par les théoriciens.

³² Les deux structures mélodiques d'*Hinḍola* et de *Bhairavī* proviennent de la musique de l'Inde du Nord et non du Sud.

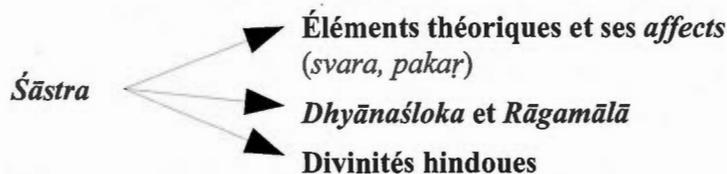


Figure 2.2 : Deuxième système de catégories : la représentation dans les traités de musique produits avant le 20^e siècle

2.4.5.3 L'influence culturelle des représentations de la musique

Le troisième système de catégorie concerne les influences culturelles des représentations de la musique (Figure 2.3). Ce système nous permettra de vérifier si les représentations des personnalités des *rāga* ont d'avantage été influencées par l'environnement culturel et religieux indien que par les *affects* des éléments théoriques. Pour ce faire, nous porterons un regard spécifique sur le phénomène général de la personnalité des *rāga*, le patronage des artistes et les influences du śivaïsme et du vishnuïsme.

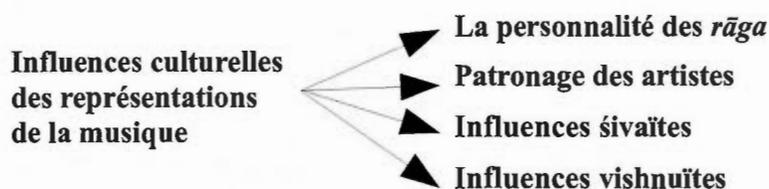


Figure 2.3 : Troisième système de catégories : l'influence culturelle des représentations de la musique

Enfin, notons que c'est par la mise en commun de ces trois systèmes de catégories que nous pourrons répondre en partie à la question de recherche. Avec ces informations, nous pourrons vérifier si la représentation des *rāga* est liée aux éléments théoriques de la musique indienne.

CHAPITRE III

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Nous avons choisi de regrouper les résultats en trois grandes sections : 1) pensée des spécialistes de la musique indienne 2) personnalité des *rāga* et des *rāginī* et 3) théorie musicale et représentations. Cette présentation devrait faciliter la compréhension et l'interprétation des données en fonction des objectifs que nous avons précédemment établis. La première section présente des résumés d'entrevues et d'articles de recherche. Suivra à la deuxième section une présentation des personnalités des structures mélodiques dans laquelle nous détaillerons plus particulièrement les représentations du *rāga Hindola* et du *rāginī Bhairavī*. À la troisième et dernière section, nous présenterons les *affects* des éléments théoriques d'*Hindola* et du *rāginī Bhairavī* selon la théorie de Daniélou pour par la suite exposer d'autres représentations d'éléments théoriques qui influenceront l'analyse au quatrième chapitre.

3.1 LA PENSÉE DES SPÉCIALISTES DE LA MUSIQUE INDIENNE

Notre recherche de terrain en Inde à l'automne 2011 a été planifiée pour que nous puissions récolter le maximum d'informations sur la représentation de la musique indienne. Ce terrain nous a donc amenés à rencontrer plusieurs intervenants susceptibles de nous donner des informations. De plus, nous avons trouvé en Inde des essais et des articles de recherche dans des bibliothèques et librairies qui traitent du phénomène de la représentation des *rāga*. Les idées émises par les auteurs de ces essais et articles seront

donc introduites après les résumés des entrevues. Par la suite, nous ferons une description succincte de la représentation des éléments théoriques dans deux traités importants pour finalement terminer cette section en présentant le vishnuïsme et le shivaïsme, lesquels ont grandement influencé les *rāgamālā*.

3.1.1 Les entrevues sur la représentation de la musique indienne

Pour ce mémoire, nous avons choisi de relater cinq résumés d'entrevues. Ces dernières se voulaient officiel au départ, mais qui ont pu s'adapter aux interlocuteurs. Parmi ces entrevues, nous avons choisi trois musiciens, une spécialiste des arts visuels et une musicologue. Certains ont répondu à un questionnaire³³ que nous avons élaboré sur les représentations des *rāga* et d'autres ont fait l'objet de rencontres moins officiel.

Les trois musiciens ont été étonnés, voire déroutés qu'un jeune Canadien vienne dans leur patrie pour s'enquérir sur le sujet de la représentation de la musique indienne. Deux séjours (été 2010 et automne 2011) en Inde nous ont permis de passer plus de trois mois avec eux. Ceci a fait en sorte de créer une relation d'amitié qui nous a donné la chance soit d'habiter avec eux pendant un certain temps, soit de les visiter régulièrement. Quant aux deux autres intervenants, nous les avons rencontrés brièvement sur leur lieu de travail et l'entrevue fut plus officiel.

3.1.1.1 *Paṇḍit* Sumdut Battu

Paṇḍit Sumdut Battu est le maître de dizaines de disciples et il est reconnu comme une sommité de la musique indienne dans l'Himachal Pradesh et dans certains milieux musicaux du Penjab. Aujourd'hui retraité, il pratique sa musique deux heures par jour et fait quelques concerts annuels lors d'événements universitaires et publics.

En ce qui concerne la représentation des *rāga*, nous avons discuté avec le maître au sujet des *rāga* *Hinḍola* et *Bhairava*. Selon *Paṇḍit* Sumdut Battu, le terme *Hinḍola*

³³ Voir Appendice A

désigne une balançoire. Il ajoute que le *rāga* est assis sur la balançoire avec quelques-unes de ses amies *rāga*, lesquelles lui donnent de l'élan. Selon lui, ces éléments servent seulement à le mettre en image. Quand nous lui avons demandé ce qui symbolise la balançoire dans ce *rāga*, il n'a pu que nous répondre en nous chantant des extraits ou des phrases musicales particulières. En fait, la plupart des réponses ont été chantées et non conceptualisées à l'aide de mots et d'idées.

Nous avons aussi questionné le maître au sujet du *rāga Bhairava* (et non *Bhairavī*). Ce dernier est une structure mélodique dont la mélodie renvoie au moment idéal pour vénérer les dieux, c'est-à-dire le matin. En Inde, il est dit que les premiers gestes du matin ont de l'influence sur tout le reste de la journée. Par conséquent, certains privilégient la dévotion aux dieux le matin pour avoir un mental purifié pour le reste de la journée. Dans la représentation iconographique du *rāga Bhairava*, on retrouve le héros (*Bhairava*) en position de méditation. Cet état de profonde méditation pourrait être lié aux mouvements ascendants/descendants de tous les *svara*, lesquels auraient pour fonction de symboliser la profondeur de la méditation. Par contre, notre interlocuteur affirme que ces idées viennent de lui-même et ne sont pas des conventions reconnues dans le milieu de la musique indienne.

Paṇḍit Sumdut Battu croit en fin de compte que la représentation visuelle et littéraire n'est pas directement liée aux éléments théoriques des *rāga*. Ce sont des connaissances qu'il n'a jamais reçues de son propre maître et qui n'ont jamais été traitées directement dans son milieu. Il croit plutôt que l'*image* des *rāga* est sonore et non visuelle. Selon lui, c'est le musicien qui récolte les notes (*svara*) et qui les met ensemble selon les enseignements de son maître et des traités de musique. Plus précisément, les notes chantées ou jouées créent un *édifice stable* ou un *paysage sonore* qui se rapproche du concept de *rasa*. En résumé, *Paṇḍit* Sumdut Battu affirme que la représentation d'un *rāga* pour le musicien ne repose pas sur des descriptions de personnalités comme pour les artistes visuels de l'époque des *rāga-rāginī*, mais plutôt sur une *image sonore* qui est non figurative, mais plutôt émotionnelle.

3.1.1.2 Dr Jeet Ram

Disciple principal de *Paṇḍit* Sumdut Battu, Dr Jeet Ram est doyen du département de musique de l'Université de l'Himachal Pradesh en Inde. Musicien et chercheur tout à la fois, il a été pris de court par nos questions, mais a voulu y répondre à tout prix. Dans le cas du *rāginī Bhairavī*, il nous dit que les *vivādi* (notes ennemies) ajoutées au *svara* de bases (comme le R2) lors de l'interprétation seraient les ornements qu'elle (*Bhairavī*) porte pour séduire son partenaire *Bhairava*. Ces ornements servent donc à symboliser son *rasa śringāra*. Nous retenons principalement de cette entrevue le fait que Dr Jeet Ram aurait voulu répondre précisément au questionnaire, mais qu'il n'avait pas les connaissances requises pour le faire.

3.1.1.3 Jaipal Singh

Jaipal Singh est étudiant au doctorat en musique à l'Université de l'Himachal Pradesh. Sa recherche porte principalement sur les différences dans l'enseignement et dans la pratique musicale de cinq *gharānā*. Sa formation en tant que musicien s'est faite en musique vocale. Selon Jaipal, le terme *Hinḍola* est le terme sanskrit pour désigner une balançoire ou l'action de se balancer. La tradition indienne associe cette activité à l'entre-saison qui se situe entre la mousson et le début de l'hiver, soit au moment où les feuilles tombent. Le thème de la *balançoire* serait très populaire dans les chansons folkloriques. Selon les grandes écoles postmédiévales de musique indienne, *Hinḍola* est l'un des cinq *rāga* ayant différents *rāginī*. Jaipal ne connaît pas d'histoire particulière sur la personnalité d'*Hinḍola*.

Au sujet des liens existant entre les éléments théoriques, il nous dit que le ou les *rasa* de ce *rāga* sont une mixture de joie et de souffrance due à la séparation d'avec l'être aimé. Au sujet du *pakar* et des *svara*, Jaipal Singh nous propose une analyse très personnelle : le *swing* de la balançoire se situe entre le S1 et le S2. Il existe un équilibre mathématique dans la structure de ce *rāga* par le calcul des demi-tons. Du S au G se trouvent quatre demi-tons; du G au M deux, du M au D trois, du D au N deux et du N au

S2 deux. Il existe donc un équilibre de 6-6 dans les intervalles : 4+2 /3+2+1. Le mouvement vers l'avant de la balançoire se situerait entre *S* et *G*, soit d'une tierce majeure et le mouvement de retour entre *D* et *S2* (*D-N-S*). L'intervalle entre le *G* et *M* représente une question, soit celle de l'amoureux qui peut douter de l'amour de sa compagne et celui de *D* à *N* représente une réponse. Même si notre répondant a esquissé une analyse des éléments théoriques par rapport aux représentations d'*Hindola*, il fut lui aussi forcé d'admettre qu'il avait tout spéculé.

3.1.1.4 Dre Daljit

Dre Daljit est directrice de la section des miniatures du *National Museum* de Delhi. Elle pense que les peintres qui ont peint les *rāgamālā* ont discuté avec les musiciens des *bhāva*³⁴ liés aux *rāga*. Le premier type de *bhāva* que l'on retrouve dans les *rāgamālā* est celui de la séparation (*viraha*) : la femme est en attente dans un état de tristesse. Le type de *rāga* ayant *viraha* comme *bhāva* est basé seulement sur la séparation, ce qui signifie que l'héroïne représentée sur la peinture est sans nouvelle de l'amant qu'elle attend. Dans la miniature, la fille lance les fleurs, ce qui signifie qu'elle est désespérée, car le héros n'est pas au rendez-vous. Le deuxième type de *bhāva* est aussi basé sur l'attente (*viraha*) : la femme attend, mais elle est tout de même vraiment contente, car son amoureux va arriver dans quelque temps et elle a des nouvelles de lui. Sur la miniature, elle déplace le pot de fleurs, prend ces dernières pour en faire une guirlande et puis elle attend, sachant que le héros s'en vient. Le *rāgīnī Malsiri* en est un exemple. Selon la Dre Daljit, la représentation visuelle des *rāga* existe bel et bien, mais ce ne sont pas les *svara* ou les *pakar* qui le permettent, mais bien les *rasa* et les *bhāva*.

3.1.1.5 Dre Lipika Das Gupta

Dre Lipika Das Gupta est la directrice du département de musicologie de l'Université de Bénarès. Tout comme la Dre Daljit, elle pense que les artistes peintres

³⁴ Les *bhāva* sont des composantes des *rasa*

peignaient les *rāgamālā* avec l'aide des musiciens. De plus, elle nous apprend une notion à notre avis très importante au sujet de la personnification des *rāga*. Dre Lipika Das Gupta dit que deux concepts sont nécessaires pour connaître la structure complète d'un *rāga* que l'on nomme *svarūpa* : le corps théorique (*nada māhi svarupa*) et le corps symbolique (*dēva māhi svarupa*). Quand l'interprète connaît et intériorise ces deux composantes, on dira qu'il a atteint le *svarūpa* du *rāga*, c'est-à-dire sa forme pure. Selon elle, le *rāga* est complet seulement quand le musicien joint la théorie musicale à sa personnalité, c'est-à-dire quand il est pleinement conscient du *nada māhi svaru* et du *dēva māhi svaru*.

Quant aux noms des *rāga*, la Dre Gupta nous donne l'exemple du *rāga Bhairava*. Ce *rāga* provient d'une époque où le système du tantrisme était prédominant dans la culture indienne. Elle pense donc que les théoriciens de la musique ont choisi *Bhairava* comme *rāga* principal en raison de l'influence du tantrisme du Moyen-Âge indien. Elle ajoute pour soutenir son argument que le *Vigyan Bhairava Tantra* était un traité tantrique sur la méditation très important à cette époque. Quant à la structure familiale des *rāga-rāgiṇī*, elle mentionne qu'au Moyen-Âge, les hommes (riches) pouvaient marier plusieurs femmes. Ceci aurait influencé le système de classement des structures mélodiques qui donne à chaque *rāga* plusieurs *rāgiṇī*. Finalement, la Dre Gupta reconnaît que les intervalles (*svara*) permettent la création des *rāga*. Ces derniers ayant des effets psychologiques (*rasa*), « les *svara* doivent mettre en valeur notre expérience, nos sentiments ou nos émotions », sans toutefois donner plus de précisions.

3.1.2 La représentation des *rāga* dans les articles de recherche

3.1.2.1 D. Prajñānāda

Le deuxième auteur que nous avons retenu se nomme Prajñānāda. Son essai *A Historical Study of Indian Music* date du début du dernier siècle. L'auteur émet l'idée que l'essence des *rāga* n'a pas changé malgré les différentes modifications des éléments théoriques des *rāga*.

« By the change of the tonal forms or lyrical texts, the central theme or essence is never affected. So the number of placed (sharp) and displaced (flat or chromatic) tones, together with its tonal structures may undergo changes, but the basic ideal or conceptual character of the *rāga* does not change at any time» (Prajñānāda, 1981 : 271).

Bref, les changements de notes des *rāga* au cours du temps n'affectent pas l'âme et le caractère du *rāga*.

3.1.2.2 Prem Lata Sharma

Le troisième auteur choisi traite plus objectivement du sujet. Il affirme dans son essai musicologique (*Indian aesthetics and musicology*) qu'avec le temps, la musique indienne a cessé d'être traitée avec le théâtre, ce qui laisse supposer que la contemplation d'images (poétiques et d'arts visuels) se soit substituée au théâtre³⁵. L'auteur affirme dans son essai que la musique classique indienne d'aujourd'hui est complètement indépendante du théâtre, que la tradition des *dhyanaśloka* est complètement perdue et que les éléments verbaux de la musique ne sont plus fonctionnels. Il soutient également que la disparition de toutes les représentations et de toutes les suggestions tangibles des *rāga* fait en sorte que la théorie des *rasa* ne réfère aujourd'hui qu'à la structure tonale des *rāga*, et par conséquent ne réfère plus aux représentations visuelles et littéraires. Enfin, il mentionne que sans le théâtre, les *rasa hāsya*, *raudra*, *bhayānada* et *bībhatsa* ne sont plus utilisées dans la prestation musicale (Sharma, 2000 : 105).

En ce qui a trait au passé, Sharma dit que les personnages qui sont attribués aux *rāga* renvoient à la tradition religieuse qui dominait la culture au moment de ces attributions. Par exemple, on apprend qu'à partir du 16^e siècle, les *dhyanaśloka* seront influencés par le système de *nāyaka-nāyikā-bheda* avec quelques relents de la tradition tantrique. « The significance of this tradition can be definitely associated with the spiritual basis of musical culture of India » (Sharma, 2000 : 193).

35 Rappelons-nous qu'à l'époque du *Nāṭyaśāstra*, la musique était totalement liée aux autres arts de la scène (théâtre, danse, mime, etc.).

3.1.2.4 Ashok D. Ranade

Pour Ranade, auteur d'*Essays in Indian Ethnomusicology*, il serait généralement admis que le symbolisme en musique est indirect : « The well-known tradition of *rāgamālā*-paintings or that of *rāga-dhyāna* prove the powerfull operations of the symbolizing urges to related music to an extensive array of perception-channels » (Ranade, 1998 : 62). L'auteur affirme que les *rāgamālā* ne sont pas un reflet des aspects musicologiques des *rāga* : ce serait surtout l'aspect théâtral du système des *rasa* qui aurait influencé la peinture, et ce, selon les fondements idéologiques des peintres. Ce serait le *nayika-bheda* ou les histoires des aventures de *Kṛṣṇa* (*Kṛṣṇa-līla*) qui auraient déterminé le contenu des peintures (Ranade, 1998 : 225). En résumé, l'auteur ne croit pas que les éléments de théorie musicale soient directement liés aux représentations visuelles et littéraires.

3.1.2.5 R. Sathyanarayana

Sathyanarayana est un auteur qui a produit plusieurs articles et textes sur les *rāga*. Ayant traité d'iconographie et de mythologie dans la musique indienne, l'auteur dit que l'iconographie des *rāga* peut être nommée *vikalpa-abhivyakti-vṛtti*, c'est-à-dire une tendance à alterner, additionner ou compléter un mode d'expression : « *Rāga* iconification may be therefore regarded as an attempt at translating or transforming through conceptual and imagery association in a creative context, an experience lying in one sensory area into another » (Sathyanarayana, 1984: 16). Selon lui, l'iconographie et la déification des *rāga* proviennent des besoins esthétiques et psychologiques motivés par la culture indienne. Par conséquent, il n'y a pas de lien direct entre théorie et représentation pour cet auteur.

3.1.3 Les influences du vaishnavisme et du shivaïsme

Le vaishnavisme et le shivaïsme sont deux des plus grandes mouvances

religieuses de l'Inde et ils ont donné des assises profondes à la représentation de personnalités de *rāga*³⁶. En ce qui a trait au vaishnavisme, on peut retracer les origines de ce mouvement dans les *Samhitā*. Toutefois, c'est l'apparition de Ramanuja, premier grand nom du vishnouisme philosophique, qui marque un nouveau départ au 11^e siècle (Renou, 2004 : 99). Un ou deux siècles plus tard, le *Gīta-Govinda* de Jayadeva, qui est un des plus influents et des plus populaires recueils de poèmes qui aient émergé de ce mouvement religieux, présente une série d'histoires entre *Kṛṣṇa* et ses *gopī* (vachères) dont certaines alimenteront la poésie et les représentations des *rāga* : «With frank and tender lyricism, the Gita Govinda explored the many aspects of passion, from first awakening through fierce regrets and jealousies to the rapture and contentment of bodily possession » (Holcombe, 2008 : 1).

Au début du 16^e siècle, le saint philosophe bengali nommé Chaitanya, réputé pour ses extases spectaculaires, apporte une nouvelle perspective spirituelle qui met au premier plan l'*émotion* et le *sentiment* dans la pratique religieuse. Le Bouddha (5^e siècle av.è.c.) présentait le salut ou *nirvāṇa* par l'arrêt des causes de la souffrance et par conséquent l'extinction des émotions. Au contraire, Chaitanya disait que : « [...] emotions were the great motive power of the soul which refined and sublimated, could lift man to a higher plane of beatitude » (Randhawa, 1982 : 5). Chaitanya redynamisa le culte de *Kṛṣṇa* et introduisit principalement au Bengale et en Orissa une nouvelle forme de dévotion religieuse, c'est-à-dire la *prema bhakti* qui est basée sur l'adoration de *Rādhā* et *Kṛṣṇa*. Dans cette mouvance, la femme devient l'aspect exquis qui permet de goûter au nectar de l'amour. *Rādhā* devient donc celle qui fait vivre les plus grandes émotions à *Kṛṣṇa* (Randhawa, 1982 : 17). L'influence de Chaitanya fut majeure en Inde, et les personnages que sont *Rādhā* et *Kṛṣṇa* furent abondamment utilisés par la suite dans la poésie et les arts visuels.

On doit aussi mentionner l'importance des symboles shivaïtes dans la représentation des *rāga*. Le shivaïsme a d'une certaine façon servi de religion d'État dans la plupart des dynasties indiennes à partir du 7^e siècle (Renou, 2004 : 95) et que la

36 Voir les figures 1.2, 3.1, 3.2 et 4.2.

tradition des lettrés se réclame de ce mouvement. Contrairement à des mouvements de *bhakti* comme celui de Chaitanya mentionné plus haut, qui prône une relation amour-foi, donc une séparation entre le dévot et son dieu, le shivaïsme met plutôt en « [...] évidence le processus d'identification de l'individu à l'être suprême; de là le penchant pour le *Yoga*, pour le tantrisme » (Renou, 2004 : 95). Par exemple, le *Saṅgītarāja* (1422-68) contient des *dhyānaśloka* ressemblant à ceux des écrits tantriques, lesquels contiennent des termes récurrents de cette tradition : *pasha* (jeune femme), *phalam* (fruit), *abjam* (lotus au millier de pétales), *amkuśa* (provoquer), *śankha* (conque), *cakram* (roue), *gada* (massue), *abhayakaram* (un mudra tantrique) (Ranade, 1998 : 219). Mentionnons finalement que le *Vīgyan Bhairava Tantra* fut un texte sur la méditation très important pour le shivaïsme Cachemirien.

3.2 LA PERSONNALITÉ DES RĀGA ET DES RĀGINĪ

Nous avons vu que les répondants et les auteurs mentionnés plus haut n'ont pas tous la même opinion au sujet de la personnalité des *rāga*. Néanmoins, l'attribution de spécificités anthropomorphiques à la musique indienne a été bien réelle et a atteint son apogée dans les sources littéraires qui ont classé les structures mélodiques selon le système des *rāga-rāgiṇī*. Voyons maintenant de quelle façon s'articule la personnalité des structures mélodiques en portant premièrement notre attention sur les *rāga-rāgiṇī* dans les traités de musique. Par la suite, nous verrons un exemple de classement des *rāga-rāgiṇī* et poursuivrons en présentant la personnalité des *rāga* principaux à l'aide de courtes descriptions d'éléments provenant de notre recherche de terrain et d'un *dhyānaśloka* pour chacune de ces structures mélodiques présentées. Finalement, nous compléterons cette section en détaillant les *rāgamālā* et les *dhyānaśloka* du *rāga Hindola* et du *rāgiṇī Bhairavī*.

3.2.1 Les *rāga-rāgiṇī* dans les traités de musique

Nous savons que les traités ayant classé les structures mélodiques dans le système

des *rāga-rāgiṇī* ont décrit leur personnalité avec des *dhyānaśloka*. Le *Saṅgīta-makaranda*, composé entre les 7^e et 9^e siècles dans le sud de l'Inde par *Nārada*, serait le premier texte reconnu pour aborder le système des *rāga-rāgiṇī* (Gangoly, 1989 : 179). Le *Bāsavapurāna* (début 14^e siècle), un traité du musicologue Palkuriki Somanatha du Karnataka qui l'aurait écrit après avoir émigré et trouvé du patronage au nord de l'Inde, serait le premier traité de la musique *hindustānī* dans lequel on mentionne le terme *rāgiṇī*.

Une des particularités des structures mélodiques du système des *rāga-rāgiṇī* est qu'elles ont un sexe. Au 16^e siècle, le *Saṅgītaratnākara-Sāroddhāra*, l'*Ayīn-e-Akbari*, le *Rāgamālā* et le *Rāgaratnākara* (16-17^e siècle) présentent six *rāga* mâles avec leurs femmes, le *Saṅgītakeaumudī* propose quant à lui huit *rāga* mâles avec leurs femmes et le *Catvarimśacchata-rāga-nirūpaṇam*, dix *rāga* mâles. On retrouve six *rāga* mâles dans le *Saṅgītadamodara* (première moitié du 16^e) et huit *rāga* mâles dans l'*Abhinava-bhāratasāra-samgraha* (1650) avec eux aussi plusieurs femmes. Enfin, au 18^e siècle, le *Pañchamasāra Saṁhitā* (1710) présente six *rāga* mâles avec plusieurs femmes et fils (Sathyānarayana, 1984 : 9-14).

Les auteurs de traités de musique ont parfois donné aux structures mélodiques une quantité impressionnante d'attributs. Le *rāga Bhūpala* présenté dans le *Rasikajanamanollasīnī* (18^e ou 19^e siècle) est un excellent exemple. Dans ce traité, on considère ce *rāga* comme étant de classe *brāhmaṇa*, de la lignée des *yakṣa*. *Viṣṇu* est la divinité qui le préside, son continent est *Plakṣa*, son pays est au nord, il a le teint blanc, *acacia catechu* est son arbre ou sa plante, son jour est le lundi, son étoile est *Uttarabhadra*, son signe du zodiaque est le Poisson. Enfin, on apprend également qu'il a quatre faces, huit yeux, huit mains et huit pieds, ses vêtements sont rouges, etc. (Sathyānarayana, 1984 : 22).

Les derniers traités faisant référence au système des *rāga-rāgiṇī* ont été produits au 19^e siècle. On retrouve par exemple le *Nada Vinod*, un livre en noir et blanc écrit en ourdou et composé en 1895 par Gushyan Chunilal, qui aborde le sujet des *rāga* en les décrivant sous plusieurs angles : théorie (temps, *svara*, *ārohī*, *avarohī*, *jāti*, etc.),

dhyānaśloka et *rāgamālā* en plus de présenter plusieurs compositions notées pour chaque *rāga*. Ce n'est qu'au tout début du 20^e siècle que le système des *rāga-rāgiṇī* fut remplacé par le système des *ṭhāt* de Bhatkhande (Khan, 2002 : 329).

3.2.2 Le classement des *rāga-rāgiṇī*

Comme nous l'avons vu précédemment, les traités de musique présentent un nombre différent de *rāga* mâles. Toutefois, il est traditionnellement admis que les quatre grandes écoles de musique (*māṭh*)³⁷ ont privilégié un système ayant à la base six *rāga* mâles. Chacune de ces écoles utilise les mêmes *rāga* mâles, mais l'ordre de classement peut varier. Toutefois, comme vu au tableau 1.1, les *rāgiṇī* et les *putra* (*fils*) peuvent être différents d'une école à l'autre (Vir, 1999 : 102-103). Dans le système des *rāga-rāgiṇī*, chaque *rāga* a plusieurs *rāgiṇī* (parfois 3, 5 ou 6) et plusieurs fils (*putra*) (Vir, 1999 : 100). Il est intéressant de voir qu'à la lumière des commentaires de la Dre Gupta, le système de classement des structures mélodiques est organisé de la même façon qu'un système familial polygame dans lequel un *rāga* mâle est l'époux de quelques *rāgiṇī* femelles. La classification du *rāga Bhairava* selon le *Catvarimśacchata-rāga-nirūpaṇam* de *Nārada* constitue un exemple de cette lignée (Tableau 3.1).

Tableau 3.1 : La lignée familiale du *rāga Bhairava*

<i>BHAIRAVA</i>				
Ses femmes				
<i>Velāvalī</i>	<i>Bhaivavī</i>	<i>Gujarī</i>	<i>Lalitā</i>	<i>Karṇāṭikā</i>
Ses fils				
<i>Panca-vaktra</i>	<i>Kalhara</i>	<i>Lalita</i>	<i>Chandra-śekhara</i>	
Les femmes des fils				
<i>Kunranga-mālikā</i>	<i>Vīcī</i>	<i>Mangala-Kouśikī</i>	<i>Māhulī</i>	

³⁷ Voir section 1.2.2.

3.2.3 La description de la personnalité des *rāga* principaux

La description des personnalités des *rāga* se présente le plus souvent sous la forme de versets littéraires (*dhyānaśloka*), lesquels ont pour fonction de donner des détails sur leur statut social, leurs attributs et leurs actions ou activités. En ce qui a trait au nom personnel des *rāga-rāgiṇī*, des auteurs comme *Nārada* (*Saṅgītamakaranda* I, ii, 18-21), *Śārṅgadeva* (*Saṅgītaratnākara*, I, i, 15-19), *Vemabhūpāla* (*Saṅgīta Cintāmaṇi*, au début) et *Devendra* (*Saṅgīta muktāvalī*, au début) ont associé aux *rāga* des dieux, des déesses et des sages de la tradition religieuse hindoue comme *Śiva*, *Śaṅkara*, *Mahādeva*, *Gaurī*, *Pārvati*, *Brahmā*, *Sarasvatī*, *Nārada*, etc. (Sathyanarayana, 1987 : 15). D'ailleurs, certains *rāga* encore joués aujourd'hui portent les mêmes noms que les divinités mentionnées précédemment à l'exception de *Mahādeva* et *Śiva*, ces derniers étant plutôt nommés *Bhairava* concernant les *rāga*. Par conséquent, les noms des divinités ont été largement utilisés par les auteurs de traités de musique.

Nous présentons ici les six *rāga* principaux à l'aide d'éléments recueillis sur le terrain et d'un *dhyānaśloka* tiré des traités de musique indienne. Quant au *rāga Hindola*, il sera présenté en détail à la section suivante avec le *rāgiṇī Bhairavī*.

3.2.3.1 Le *rāga Bhairava*

Bhairava est un autre nom du dieu *Śiva* et signifie *le terrible*. Ce nom renvoie aussi au protecteur des portes de Bénarès nommé *Kāl Bhairava*, mais il semble que ce dernier ne soit pas lié à la musique. Le *rāga Bhairava* est reconnu pour être l'*ādi rāga*, ce qui signifie le premier et le plus important de tous les *rāga*. En peinture, on peut retrouver parfois sur la miniature le dieu *Śiva* assis, parfois même sur un taureau (*Nandī*).

« We praise Bhairava, the hero, the source of life, the measure of rhythm, pervading the ocean of notes and intervals. A skull in his hand, the crescent moon upon his matted hair, he worship *Śiva*, Lord of Sleep. His body is smeared with sandal paste ». *Rāga-Sāgara* 3,1 (Daniélou. 2003 : 125)

3.2.3.2 Le *rāga Malkauns*

Le nom du *rāga Malkauns* peut se diviser en deux : 1- Mal, pour *mālā* (chapelet) et 2- Kauns, pour crâne. Ces deux noms associés renvoient donc au collier de crânes que porte *Śiva*.

« His mace running with blood, garlanded with the skulls of heroes, *Mālakoṣha*, surrounded by braves, and bravest of the brave ». *Śiva-tattva-ratnākara* 6, 8, 119 (Daniélou. 2003 : 324)

3.2.3.3 Le *rāga Dīpaka*

Dīpaka est un terme qui renvoie à la chaleur et à la brûlure, et obliquement au festival de *Dīpāvalī* ou *Divālī*, c'est-à-dire au festival de la lumière. *Dīpaka* est aussi le nom que portent les lampes de ghee (beurre clarifié) qui sont utilisées dans les temples hindous et dans les maisons. Il existe des histoires qui racontent que des musiciens virtuoses pouvaient faire apparaître du feu en chantant le *rāga Dīpaka* (Vir, 1999 : 114).

« For a lustful end having put out the lamp, *Dīpaka*, king of *rāga*, draws near to his beloved in the darkness house. But he his made bashfull by the brilliance of her jewelled diadem ». *Saṅgīta-darpana* 2, 64 (Daniélou, 2003 : 253)

3.2.3.4 Le *rāga Śrī*

Śrī est le nom de la déesse de la fortune (*Lakṣmī*) qui est généralement reconnue pour être la consœur de *Viṣṇu*. Son nom est utilisé pour symboliser la richesse et la beauté. C'est pour cette raison que les *rāgamāla* du *rāga Śrī* dépeignent souvent les rois qui sont fortunés.

« *Śrī rāga* has reddish yellow (*gaura*) complexion, four faces, eight hands carrying the noose, lotus, book, goad, the fruit citrus medica (*bijapura*), boon, and *Vīna*. His vehicle is the swan; He is surrounded by *Brāhmaṇa* ». *Saṅgītopaniṣatsaroddhara* (Sathyanarayana, 1984 : 18).

3.2.3.5 Le *rāga Megha*

Megha se traduit par nuages et renvoie particulièrement à ceux de la saison des pluies. La couleur de ces nuages est parfois comparée à la couleur de *Kṛṣṇa* (bleu-noir). La saison des pluies, après un été brûlant, est vécue en Inde comme étant salvatrice, tout comme le dieu *Kṛṣṇa* qui a la réputation de sauver ses dévots de l'enfer du cycle des réincarnations. Un peu comme le *rāga Dīpak*, le *rāga Megha* avait la réputation de faire venir la pluie.

« The ancients tell of *Megha rāga*, lustrous like a blue lotus, the divine smile of his moon-like face is sweeter than ambrosia. Clothed in yellow in the midst of heavy clouds, he shines among the heroes. The thirsty *Chātaka*-birds drink only raindrops, at the sight of him cry out for water ». *Śiva-tattva-ratnākara* 6, 8, 119 (Daniélou, 2003 : 371)

3.2.3.6 Le *rāga Vasanta*

Le terme *vasanta* se traduit par *printemps*. Cette structure mélodique peut être un *rāga* ou un *rāgiṇī* selon les différentes classifications que l'on retrouve dans les traités de musique.

« Parrots, Cuckoos and *Shāri* birds flutter about *Vasanta*, Lord of Spring, who dances in the garden of Love surrounded by lovely women. His image never leave my heart ». *Rāga-Sāgara* 3,17 (Daniélou. 2003 : 349)

3.2.3.7 Le *rāgiṇī Lalitā*

Le *rāgiṇī Lalitā* est généralement dépeint sur les miniatures par une femme et deux cygnes. *Lalitā* est un terme qui se traduit par *beaux-arts* et se définit par très doux, plaisant au regard, délicat et artistique.

« This very fair and admirable yogi, anointed with divine fragrance, with tangled

and deer coming in his hand, is known as *Lalitā* ». *Chatvārimshach'hata rāga nirūpanam* p.14 (Daniélou, 2003 : 101)

3.2.4 Les représentations du *rāga Hinḍola*

Tel que nous l'avons vu précédemment, *Hinḍola* est le terme sanskrit pour désigner la balançoire ou l'action de se balancer. Le nom de ce *rāga* semble apparaître pour la première fois dans le *Naṭya-Lochana* (entre 850-1000 de notre ère) (Gangoly, 1989 : 182). *Hinḍola* est associé à plusieurs traditions folkloriques et religieuses. Pour n'en mentionner qu'une seule, pensons au festival célébré au mois d'août à *Vṛndāvana* depuis des centaines d'années dans lequel les dévots vont asseoir *Rādhā* et *Kṛṣṇa* sur une balançoire (*hinḍola*) décorée de multiples ornements.

Voici ici présentés les *dhyānaśloka* et *rāgamālā* avec des tableaux-synthèses exposant leurs éléments principaux, suivis d'un tableau-synthèse des éléments de théorie musicale avec leurs *affects* correspondants.

3.2.4.1 Les *dhyānaśloka* du *rāga Hinḍola*

Pour le *rāga Hinḍola*, nous avons sélectionné un premier poème dans lequel on peut retracer des symboles liés au culte shivaïte. La deuxième sélection renvoie à une œuvre plus tardive dans laquelle on décrit *Kṛṣṇa*. Le premier *dhyānaśloka* est tiré du *Rāga-mālā* de *Puṇḍarik Viṭṭhala* écrit au 16^e siècle. En plus de décrire des attributs sociaux, physiques et des activités, on retrouve dans ce *dhyānaśloka* la description des *svara* qui le compose (*sadharana*, *gandhāra*, *nīsada* et *śadja*) et de ceux à ne pas jouer (*riśabha*, *pañchama*). Voici la traduction de Sathyanarayana :

«*Hinḍola* is masculine, possesses *sadharana gandhāra, nīsada* and *śadja* as its *graha-amsa-nyasa*; it omits *riśabha* and *pañchama*. He is *gaura* (jaune) in complexion, dressed in yellow clothes, sporting on a swing in a flower-garden, surrounded by women and wears a crown, wristlets and strings of pearls; he

moves about in the mornings of the Spring season. This *rāga* is born of the face *Vamadēva* of *Śiva* » (Sathyanarayana, 1984 : 19).

Tableau 3.2 : Éléments à analyser dans le premier *dhyānaśloka* du *rāga Hinḍola*

Statut social	Attributs physiques	Actions ou activités
1- Masculin	1- Teint pâle	1- Il se balance sur une balançoire dans un jardin de fleurs.
2- Né d'un des visages de <i>Śiva</i>	2 Vêtements jaunes	2- Entouré de femmes.
	3- Porte une couronne, un bracelet et un collier de perles	3- Il se meut le matin au printemps.

Le deuxième *dhyānaśloka* décrivant le *rāga Hinḍola* provient du *Rāga Sāgara* (chapitre 3, verset 61) écrit par Pratāp Singh à la toute fin du 18^e siècle. Produit un peu plus de deux siècles plus tard, on y retrouve cette fois des références aux *nāyaka* et *nāyikā* divinisés prenant la forme de *Rādhā-Kṛṣṇa*. Voici la traduction de Daniélou :

«With the flowers of the Lotus she worships the lord *Kṛṣṇa* who sits on a swing tied to the hanging roots of a banyan tree. She listens to the notes of the flute, her heart full of love, her fair limbs covered with jewel» (Daniélou, 2003 : 346).

Tableau 3.3 : Éléments à analyser dans le deuxième *dhyānaśloka* du *rāga Hinḍola*

Statut social	Attributs physiques	Actions ou activités
1- Dévote du seigneur <i>Kṛṣṇa</i>	1- Ses lèvres pâles sont décorées de bijoux	1- Elle vénère <i>Kṛṣṇa</i> avec des fleurs de lotus.
		2- Elle écoute les notes de la flûte (de <i>Kṛṣṇa</i>).
		3- Son coeur est rempli d'amour (<i>Elle</i>).
		4- <i>Kṛṣṇa</i> (<i>Hinḍola</i>) est assis sur une balançoire accrochée à une racine pendante d'un banyan.

Le *rāga Hindola* est un *rāga* masculin et les deux *dhānaśloka* sélectionnés nous donnent deux représentations différentes et semblables à la fois. Au niveau des différences, le premier *dhyānaśloka* est clairement associé à *Śiva* « né d'un des visages de *Śiva* » tandis que le deuxième fait clairement référence à *Kṛṣṇa* « lord *Kṛṣṇa* who sits on a swing ». Dans le premier *dhyānaśloka*, il semble que le personnage principal soit le roi « wears a crown » et que la description soit centrée sur lui : il se balance sur une balançoire dans un jardin de fleurs, il est entouré de femmes et il se meut le matin au printemps. De manière différente, le deuxième *dhyānaśloka* s'articule autour de deux personnages. Le premier est *Kṛṣṇa* qui est l'être aimé et symbolise *Hindola*. Le deuxième personnage est représenté par *Rādhā* (*Elle*), son amoureuse. *Kṛṣṇa* semble être objectivé dans ce poème tandis que c'est *Rādhā* qui agit et qui manifeste des actions pour son bien-aimé. En effet, *Rādhā* vénère *Kṛṣṇa* avec des fleurs de lotus, qui écoute les notes de la flûte (de *Kṛṣṇa*). *Kṛṣṇa* semble quant à lui statique, car le poème ne dit pas s'il se balance, mais simplement qu'il est assis sur la balançoire. La similitude la plus évidente est que les deux « *Hindola* » sont assis sur une balançoire. Même si on peut affirmer que les deux versets dépeignent une scène plus ou moins semblable, soit celle d'un héros assis sur une balançoire avec une ou plusieurs femmes, c'est dans l'accent mis sur les personnages que l'on retrouve la différence majeure.

3.2.4.2 Les *rāgamālā* d'*Hindola*

Les *rāgamālā* choisis pour ce mémoire sont des œuvre qui ont été peintes par les maîtres des grandes écoles indiennes de peinture et proviennent de l'époque des *rāga-rāgiṇī* tout comme les représentations littéraires des *rāga* sélectionnés précédemment.

Le premier *rāgamālā* présenté, dont l'école de provenance est inconnue, daterait du début du 17^e siècle et fait partie de la collection de l'Université Withman. Sur le tableau, on retrouve un roi sur une balançoire située dans un palais (Figure 3.1). Il porte la moustache et sa peau est plus ou moins basanée. Le roi est un héros-amoureux (voir section 1.2.3) et il se balance avec sa femme (*nāyikā*) avec l'aide de deux compagnes. Les ornements et les costumes des personnages démontrent l'opulence royale. Selon Saroj

Rani³⁸, l'amitié est un des thèmes principaux de l'œuvre et l'acte de se balancer symbolise le mouvement de vie. La peinture met bien en valeur la relation entre les personnages ainsi que le mouvement de la balançoire généré par ces derniers. Pour ce qui est des couleurs, celles fortes comme le rouge, l'orange et le jaune sont prédominantes, ce qui nous laisse penser que l'œuvre dégage beaucoup de passion.

Tableau 3.4 : Éléments à analyser dans le premier *rāgamālā* du *rāga Hindola*

Statut social	Attributs physiques	Action ou activité
Roi	1- Teint basané	1- Le roi se balance avec sa femme à l'aide de deux compagnes.
	2- Porte un turban, un bracelet, un collier de perles et des vêtements opulents	2- Le roi et sa conjointe regardent une des femmes qui les pousse.

Le deuxième *rāgamālā* provient de la branche *Kaṅgra* de l'école Pahari et a été peint aux alentours de 1790. Sur le tableau, on retrouve *Kṛṣṇa* (*nāyaka* divinisé) avec sa consœur *Rādhā* (*nāyikā* divinisée) sur une balançoire située cette fois à l'extérieur dans une clairière (Figure 3.1). Les deux héros se balancent avec l'aide de plusieurs compagnes connues dans la tradition comme étant des vachères (*gopī*). Le regard que s'offrent les *nāyaka-nāyikā* révèle une intense passion amoureuse. Les ornements et les costumes des personnages sont moins opulents que dans le précédent tableau, mais on peut apercevoir la couronne royale sur la tête de *Kṛṣṇa* ainsi que le collier de perles. L'ambiance de fête semble être un des thèmes principaux de l'œuvre : les personnages secondaires jouent de la musique et dansent. On peut aussi sentir l'amitié entre ces personnages. Quant aux couleurs, les plus fortes sont aussi les plus présentes : le jaune, l'orange et le rouge étant prédominants.

38 Saroj Rani est professeur d'histoire de l'art à l'université du Punjab à Patiala.

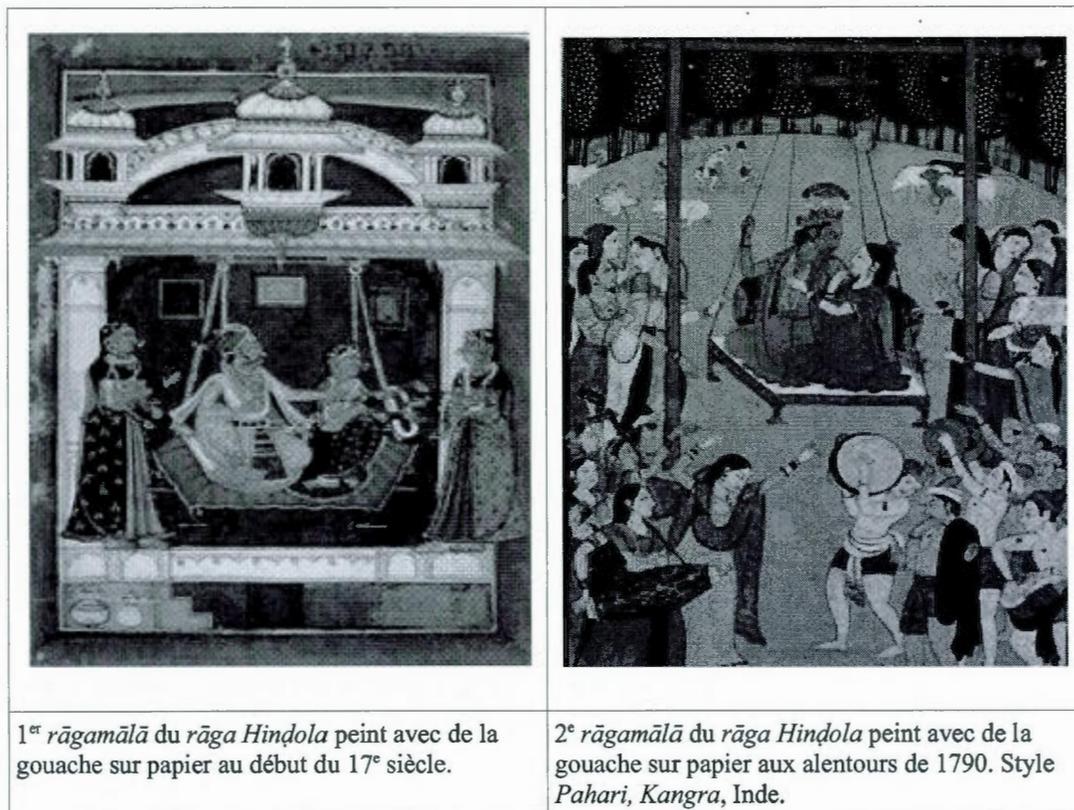


Figure 3.1 : Les *rāgamālā* du *rāga Hindola*³⁹

Tableau 3.5 : Éléments à analyser dans le deuxième *rāgamālā* du *rāga Hindola*

Statut social	Attributs physiques	Action ou activité
Dieu et roi	1- <i>Kṛṣṇa</i> : collier de perles	1- <i>Kṛṣṇa</i> se balance avec <i>Rādhā</i> sur une balançoire poussée par deux <i>gopī</i> .
	2- <i>Kṛṣṇa</i> : couronne de roi	
	3- <i>Kṛṣṇa</i> : vêtement orange	2- Les personnages secondaires jouent de la musique et dansent : ambiance de fête.
	4- <i>Rādhā</i> : vêtement rouge	
	5- Parterre : jaune	Elle vénère <i>Kṛṣṇa</i> avec des fleurs de lotus.

La scène présentée sur les deux *rāgamālā* comporte des éléments semblables : elle met au premier plan un personnage masculin (le roi ou *Kṛṣṇa*) et des femmes qui

³⁹ Veuillez noter que les proportions originales des tableaux n'ont pas été préservées.

l'entourent, le couple central se laisse balancer à l'aide de femmes qui les poussent, les couleurs du tableau sont plutôt chaudes et l'amitié et la passion amoureuse sont tous des éléments qui semblent revenir dans les deux *rāgamālā*. Toutefois, la scène du premier *rāgamālā* se passe à l'intérieur, dans la sphère privée, tandis que la scène du deuxième se situe à l'extérieur, dans la sphère publique. De plus, la première met à l'avant-plan des personnages séculiers tandis que la deuxième présente des personnages liés à un culte religieux.

3.2.5 Les représentations du *rāginī Bhairavī*

Le *rāginī Bhairavī* est considéré comme étant une des plus belles structures mélodiques de la musique indienne et elle est une des plus jouées en concert⁴⁰. Étant donné que le système des *rāga-rāginī* est tombé en désuétude au 20^e siècle et que le nouveau système de classification ne leur attribue pas de sexe, cette structure mélodique est aujourd'hui considérée comme un *rāga*. En tant que structure musicale, le nom *Bhairavī* semble apparaître la première fois dans le *Naṭya-locana* (850 et 1000 de notre ère) sous le nom de *Nārada-Bhairavi* (Gangoly, 1989 : 182). Quant à son nom personnel, il renvoie à une déesse tantrique dont on retrouve des traces dans les temples de l'Orissa dans l'est de l'Inde⁴¹.

3.2.5.1 Les *dhyānaśloka* du *rāginī Bhairavī*

Pour le *rāginī Bhairavī*, Daniélou ne propose qu'un seul *dhyānaśloka*, ce qui contraste avec la plupart des autres *rāga* de son traité, lesquels sont présentés avec plusieurs versets. Le seul autre *dhyānaśloka* provenant de l'époque où le système des *rāga-rāginī* (14^e à la fin du 19^e) était utilisé nous provient du *Nada Vinod*. Étant donné que le *dhyānaśloka* du *Nada Vinod* fut traduit par un intermédiaire et que nous n'avons pu

40 Bien que cette structure mélodique soit considérée comme un *rāga* du matin, elle est très souvent jouée à la toute fin des concerts.

41 Voir *The Shrine of the Goddess Bhairavi of Puruna Katak*, Boudh District de Niyati Panda : <http://orissa.gov.in/e-magazine/Orissareview/2009/September/engpdf/94-96.pdf>

le lire nous-mêmes, nous avons sélectionné une description de *Bhairavī* provenant de l'auteur contemporain Ram Avtar Vir. Toutefois, le *dhyānaśloka* du *Nada Vinod* décrit sensiblement la même scène que pour les deux *dhyānaśloka* présentés ici.

Le premier *dhyānaśloka* est tiré du *Sangīta Darpana* (chapitre 2, verset 48). Datant du 17^e siècle (1625), ce populaire *śāstra* écrit par *Dāmodara Miśra* fut patronné par le roi mogol *Shāh Jāhan*. En voici la traduction de Daniélou :

« She whom poets in their vision see as great-eyed *Bhairavī*, golden consort of *Bhairava*, throned on carven crystal at the peak of *Kailāsa*, with the cymbals in her hands, worships Him with leaves and flowers of lotus » (Daniélou, 2003 : 179).

Tableau 3.6 : Éléments à analyser dans le premier *dhyānaśloka* du *rāginī Bhairavī*

Statut social	Attributs physiques	Actions ou activités
1- Consoeur de <i>Bhairava</i>	1- Grands yeux	1- Vénère <i>Bhairava</i> avec des feuilles et des fleurs de lotus.
2- Trône dans une caverne de cristal au sommet du mont <i>Kailāsa</i>	2- Cymbales dans ses mains	
	3- Couleur dorée	

N'ayant pu trouver de *dhyānaśloka* provenant des traités de l'époque classique, nous avons sélectionné une description du *rāginī Bhairavī* dans le traité de Vir. Les images et les actions que nous retrouvons dans le deuxième *dhyānaśloka* ressemblent en tous points à un *dhyānaśloka* et l'auteur décrit sensiblement les mêmes aspects que celui du *Rāga Sāgara* en ajoutant toutefois beaucoup plus de détails :

«*Rāginī Bhairavī*, the goddess tune of *rāga Bhairavān*, is sylph-like and most exquisitely proportioned. All the tender freshness and bloom of shy young maidenhood of fourteen years is her bright. Her hair, still humid with the *śnan* (sacred bath) is thrown back in a heavy dark mass. Her slim hands are clasped in reverence. Her whole attitude is being in submission of religious fervour, a breathing poem of devotion at the altar of *liṅgam*. She has taken out her garland of heavily scented golden *Chāmpā* (flowers), and consacred to the gods. Her scheme colour of costume and jewels is red and white.» (Vir, 1999 : 106).

Tableau 3.7 : Éléments à analyser dans le deuxième *dhyānaśloka* du *rāginī Bhairavī*

Statut social	Attributs physiques	Actions ou activités
1- Mélodie divine du <i>rāga Bhairavān</i>	1- Proportions corporelles exquises	1- Revient d'un bain sacré (<i>śnan</i>).
1- Esprit (sylph-lime)	2- Petites mains jointes en signe de profond respect	2- Attitude de soumission et de ferveur religieuse.
2- 14 ans	3- Cheveux humides	3- Chante un poème sur l'autel du <i>liṅgam</i> .
	4- Jeune fille gênée dégageant fraîcheur et le parfum des fleurs	4- Offre sa guirlande de fleurs aux dieux.
	5- Vêtements et bijoux sont rouges et blancs	

Les *dhyānaśloka* sélectionnés nous donnent deux représentations relativement semblables. En effet, les deux font clairement référence à la tradition śivaïte : *Bhairavī* étant la consœur de *Bhairava*, qui est reconnu pour être l'une des formes que prend le dieu *Śiva*, et ils utilisent principalement des attributs renvoyant à une personne humaine. La thématique générale des deux *dhyānaśloka* est centrée sur le personnage principal qu'est *Bhairavī*, décrivant avec plus ou moins de détails ses différents attributs. L'activité décrite est axée sur l'action dévotionnelle de *Bhairavī* envers *Bhairava*, la dévotion sur l'autel du temple étant le propos principal des deux poèmes. Même si ces descriptions littéraires ont été écrites à deux époques, on peut penser, au premier regard, que la représentation du *rāginī Bhairavī* est constante par rapport à celle d'*Hindola*, qui est passée d'une représentation d'un roi à celle de *kṛṣṇa*. Toutefois, nous verrons que cette affirmation se révèle fautive au regard des *rāgamālā* de *Bhairavī* que nous analyserons plus bas.

3.2.5.2 Les *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī*

Les deux *rāgamālā* sélectionnés n'ont pu être choisis en fonction des *dhyānaśloka*, car il nous fut impossible de trouver un poème décrivant *Bhairavī* dans un contexte lié au

vaishnavisme. Les *rāgamālā* choisis ont été peints pendant le même siècle, mais les personnages présentés appartiennent à deux traditions religieuses (śivaïsme, vaishnavisme). Le premier *rāgamālā* a été peint au début du 17^e siècle dans le style moghol à Amber (aujourd'hui Jaipur) au Rajasthan (Figure 3.2). Le texte au-dessus du tableau est un *dhyānaśloka* écrit en sanskrit. La scène se déroule quand le jour et la nuit se rencontrent. On y retrouve le *liṅgam* de Śiva au centre d'un temple. Une femme principale (*Bhairavī*) est accroupie devant lui et tient ou joue des cymbales dans les mains⁴². Une autre femme légèrement en retrait voue elle aussi un culte au *liṅgam* de Śiva avec un collier de fleurs.

Selon la Dre Saroj Rani, le sens de la structure de l'œuvre peut s'interpréter ainsi : le temple renvoie à la dévotion, l'eau (ou le ciel) avec ses fleurs de lotus représente l'océan/l'univers où *Bhairava* réside. Au niveau des couleurs, notre intervenante ajoute que le rouge et le jaune ne peuvent se détruire l'un et l'autre; le rouge représente la passion et le jaune le désir. Le bleu foncé n'aurait pas de sens direct, sinon celui de la rencontre du jour et de la nuit. Le vêtement jaune renvoie au printemps (*vasanta*) lequel symbolise l'amour. Les fleurs, dont plusieurs lotus, renvoient aussi au printemps, qui symbolise le désir de la rencontre et la joie de vivre. Le symbolisme indien des oiseaux nous échappe toutefois. Finalement, *Bhairavī* est représentée par une fille qui a le désir de rencontrer quelqu'un (*Bhairava?*).

Tableau 3.8 : Éléments à analyser dans le premier *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī*

Couleurs	Statut social	Attributs physiques	Action ou activité
1- Couleurs froides en générales	Dévote	1- Cymbales dans ses mains	1- L'action se déroule quand le jour et la nuit se rencontrent.
2- Vêtement aux couleurs chaudes		2- Teint pâle	2- Elle vénère le <i>liṅgam</i> de <i>Bhairava</i> avec des feuilles et des fleurs de lotus.
		3- Vêtements rouge et jaune	

⁴² Traditionnellement, les cymbales sont utilisées comme instrument rythmique d'accompagnement des chants religieux (*bhajan*).



1^{er} *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī* peint avec de la gouache sur papier au début du 17^e siècle (1610). Style moghol, Amber, Rajasthan, Inde.



2^e *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī* (le seigneur *Kṛṣṇa* intronisé et adoré) peint avec de la gouache et éclairé avec de l'or sur papier (13 par 17.8 cm) au alentour de 1650. Deccan ou Rajasthan, Inde.

Figure 3.2 Les *rāgamālā* de *Bhairavī*⁴³

Le deuxième *rāgamālā* nommé « le seigneur *Kṛṣṇa* intronisé et adoré » a été peint vers 1650. Sur le tableau, on retrouve *Kṛṣṇa* (*nāyaka*) avec sa consœur *Rādhā* (*nāyikā*) s'entrelaçant du regard sur un sofa situé dans la basse cour d'une maison (Figure 3.2). Vénérés par plusieurs femmes reconnues dans la tradition pour être des vachères (*gopī*), on les retrouve ici en train de vénérer le *nāyaka*. Parmi les ornements, le collier de perles est présent sur tous les acteurs du tableau. Deux des *gopī* tiennent un balai sacré utilisé pour l'adoration de la divinité des temples. Pour ce qui est des couleurs, on y retrouve des couleurs fortes comme le rouge, l'orange et le jaune. Le rose des murs en brique laisse penser à Jaipur (la ville rose).

43 Veuillez noter que les proportions originales des tableaux n'ont pas été préservées.

Tableau 3.9 : Éléments à analyser dans le deuxième *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī*

Statut social	Attributs physiques	Actions ou activités
Dévôte	1- Collier de perles	1- <i>Kṛṣṇa</i> est assis avec <i>Rādhā</i> sur un sofa
	2- Balai sacré	
	3- Couleur rouge, l'orange et le jaune	2- Les deux <i>héros</i> s'entrelacent du regard
		3- Vénérés par des <i>gopī</i>

Les deux tableaux nous permettent de voir des points communs et des dissemblances. Au niveau des dissemblances, la scène du premier *rāgamāla* se situe dans un temple au moment où le jour et la nuit se rencontrent alors que celle du deuxième se situe à l'intérieur d'une bâtisse en plein jour. Les couleurs de la première miniature sont en général froides et celles de la deuxième sont plutôt chaudes. De plus, le *liṅgaṃ* de *Śiva* est remplacé par *Kṛṣṇa* et *Rādhā*, et les *gopī* remplacent quant à elles *Bhairavī*. La scène du deuxième tableau n'est pas centrée sur *Bhairavī* comme dans le premier, mais plutôt sur l'ensemble des personnages. Enfin, le respect qu'elle voue à sa divinité est représenté par le fait qu'elle joue des cymbales dans le premier et par la main posée sur son cœur dans le second.

Malgré un style de peinture et des personnages différents, les deux *rāgamālā* nous offrent tout de même des points communs. En effet, les deux mettent au premier plan une femme assistée dans son adoration par une ou plusieurs autres femmes faisant un *pūjā* à la divinité sous forme de *liṅgaṃ*. *Bhairavī* et *Rādhā* ont toutes deux le teint pâle, elles portent un *sarī* semblable et ont le même type de fleurs dans les cheveux. Les couleurs chaudes présentes dans les vêtements des personnages peuvent laisser penser que l'artiste a voulu démontrer la passion ou la ferveur religieuse de *Bhairavī* et de ses acolytes.

Bien que les deux *dhyānaśloka* du *rāginī Bhairavī* représentent des personnages appartenant à des traditions religieuses différentes, la thématique générale de ces deux versets, c'est-à-dire l'adoration d'une divinité par des dévotes, semble avoir été respectée par les peintres.

3.3 THÉORIE MUSICALE ET REPRÉSENTATION

Nous avons vu que les *rāga* et les *rāgiṇī* ont suscité des représentations visuelles et littéraires qui ont marqué l'histoire de la musique indienne. Les éléments théoriques des structures mélodiques ont aussi fait l'objet de représentations diverses. Nous sommes certains que l'on retrouve de telles représentations dans le *Bṛhaddeśī* (5^e siècle), mais il se peut très bien qu'on puisse en retrouver avant la date de parution de ce traité. Notre intention ici est de présenter succinctement des représentations d'éléments théoriques que l'on retrouve dans le traité de Daniélou, le *Bṛhaddeśī* et le *Śaṅgīta Ratnākara*. Finalement, nous compléterons cette section avec un tableau présentant quelques structures mélodiques avec leur *jāti*.

3.3.1 Affects des éléments théoriques d'*Hinḍola* et de *Bhairavī* selon Daniélou

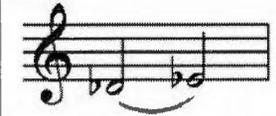
Les recherches sur la musique indienne de Daniélou l'ont amené à analyser plus d'une centaine de structures mélodiques dans *The Rāga-s of Northern Indian Music*. Pour ce travail, nous avons catégorisé dans deux tableaux les éléments théoriques du *rāga Hinḍola* et du *rāgiṇī Bhairavī* avec les *affects* que Daniélou leur attribue (Tableaux 3.10 et 3.11). Nous présentons les *pakar* avec un système de notation à la fois occidental et indien. Les éléments de ce tableau seront analysés au tout début du chapitre suivant avec les éléments retenus des *rāgamālā* et *dhyanaśloka* de ces mêmes *rāga*.

Tableau 3.10 : Les éléments théoriques et les *affects* du *rāga Hinḍola*

<i>Pakar</i>	Expression du <i>pakar</i>	<i>Rasa</i>		
	Viril, dur, stimulant	1) Daniélou : printemps; débordant de vie; comme une danse guerrière; sans douceur; passionnée, mais pas amoureuse; <i>Hinḍola</i> est violent. 2) tradition : <i>Śṛiṅgāra</i>		
	Quand on inclut le <i>N</i> , ceci	<table border="1"> <tr> <td><i>Śruti</i></td> <td>Expressions du <i>śruti</i></td> </tr> </table>	<i>Śruti</i>	Expressions du <i>śruti</i>
<i>Śruti</i>	Expressions du <i>śruti</i>			

 <p>M D N Ś</p>	indique l'avènement de complexité et d'incertitude	S	Sans expression
		G2 (<i>samvādī</i>)	Éveillé, vivant, content
		M2	Intense, actif
		D2 (<i>vādī</i>)	Content, agité, joueur
		N2	Pénétrant, sensuel (utiliser avec parcimonie)

Tableau 3.11 : Les éléments théoriques et les *affects* du *rāginī Bhairavī*

<i>Pakar</i>	Expression du <i>pakar</i>	<i>Rasa</i>										
 <p>r g</p>	Désir pour de l'amour et des caresses	1) Daniélou : vraiment tendre; aimant et mélancolique; tristesse mélangée avec passion et plaisir.										
 <p>S g r S</p>	Attentes (triste), caressantes	2) Khan : <i>bhakti</i> ; <i>śṛiṅgāra</i> ; <i>kāruna</i> ; <i>śānti</i>										
 <p>S g</p>	Appel passionné	<table border="1"> <tr> <td><i>Śruti</i></td> <td>Expressions du <i>śruti</i></td> </tr> <tr> <td>S (<i>Vādī</i>)</td> <td>Tonique (sans expression)</td> </tr> <tr> <td>r1</td> <td>Tendre, paisible</td> </tr> <tr> <td>R1</td> <td>Plaisir, impudent, actif, fort</td> </tr> </table>	<i>Śruti</i>	Expressions du <i>śruti</i>	S (<i>Vādī</i>)	Tonique (sans expression)	r1	Tendre, paisible	R1	Plaisir, impudent, actif, fort		
<i>Śruti</i>	Expressions du <i>śruti</i>											
S (<i>Vādī</i>)	Tonique (sans expression)											
r1	Tendre, paisible											
R1	Plaisir, impudent, actif, fort											
 <p>m P m P d - P</p>	Supplication	<table border="1"> <tr> <td>g1</td> <td>Tendre, aimant</td> </tr> <tr> <td>m1 (<i>Samvādī</i>)</td> <td>Bien-être, interrogatif</td> </tr> <tr> <td>P</td> <td>Actif</td> </tr> <tr> <td>d1</td> <td>Tendre, suppliant</td> </tr> <tr> <td>n1</td> <td>Interrogatif, tendre</td> </tr> </table>	g1	Tendre, aimant	m1 (<i>Samvādī</i>)	Bien-être, interrogatif	P	Actif	d1	Tendre, suppliant	n1	Interrogatif, tendre
g1	Tendre, aimant											
m1 (<i>Samvādī</i>)	Bien-être, interrogatif											
P	Actif											
d1	Tendre, suppliant											
n1	Interrogatif, tendre											

3.3.2 La représentation dans le *Bṛhaddeśī* et le *Saṅgīta Ratnākara*

Jusqu'à la fin du 19^e siècle, les traités de musique ont présenté les *rāga* avec des séries de différents attributs extramusicaux. Le premier traité d'importance encore existant est le *Bṛhaddeśī* de *Mataṅga*. Rappelons que le terme *rāga* provient du *Bṛhaddeśī* de *Mataṅga* (5^e siècle) et qu'il représente la fusion de la musique savante ou classique et de la musique folklorique. Le *Bṛhaddeśī* présente les catégories de *svara* d'un *rāga* (*Vādī-Saṁvādī*, *Anuvādī* et *Vivādī*), et les complète avec des *Ṛṣi-Kula*, des *Devatā* (divinités), des couleurs, des *varṇa* (castes), etc. (Sharma, 2000 : 237).

Le second traité qui sera sujet à l'analyse est le *Saṅgīta Ratnākara*. Il est considéré comme un *magnum opus* parmi les traités de musique indienne (Gangoly, 1989 : 31) et a influencé presque tous les traités subséquents, dont celui de Daniélou. Sur le plan des éléments théoriques, son auteur a attribué des couleurs, des divinités, une classe sociale et des *rasa* aux *svara*⁴⁴ (Tableau 3.12).

Tableau 3.12 : Attribution extramusicale aux *svara* selon *Śārṅgadeva*

<i>Svara</i>	<i>S</i>	<i>R</i>	<i>G</i>	<i>M</i>	<i>P</i>	<i>D</i>	<i>N</i>
<i>Varṇa</i> (couleur)	<i>Rakta</i> (rouge)	<i>Piṅjara</i> (jaune rougeâtre)	<i>Svarṇa</i> (or)	<i>Śubhra</i> (blanc)	<i>Kṛṣṇa</i> (noir)	<i>Pīta</i> (jaune)	<i>Vicitra</i> (multicolore)
<i>Devatā</i>	<i>Vanhi</i>	<i>Brahmā</i>	<i>Chandra</i>	<i>Viṣṇu</i>	<i>Nārada</i>	<i>Tumburu</i>	<i>Tumburu</i>
<i>Rasa</i>	<i>Vīra</i> , <i>Adbhuta</i> , <i>Raudra</i>	<i>Vīra</i> , <i>Adbhuta</i> , <i>Raudra</i>	<i>Kāruṇa</i>	<i>Hāsya</i> , <i>Śṛiṅgāra</i>	<i>Hāsya</i> , <i>Śṛiṅgāra</i>	<i>Vibhatsa</i> , <i>Bhayānaka</i>	<i>Kāruṇa</i>

De plus, *Śārṅgadeva* attribue une série d'*affects* pour chacun des *śruti*. Rappelons que les *śruti* sont des intervalles précis liés à l'*ison modal*. Les *affects* proposés par l'auteur seraient selon Daniélou des expressions imagées et psychoémotives que l'auditeur peut ressentir en écoutant un intervalle particulier (Daniélou, 2003 : 38). Les *affects* que *Śārṅgadeva* propose proviennent de termes sanskrits et peuvent se

44 Voir section 1.3.2.

traduire par : 1- *āyatā* : qui se diffuse et s'étend, 2- *Diptā* : exprimant de l'excitation ou de la stimulation, 3- *karuṇā* : exprimant de la compassion et de la pitié, 4- *madhyā* : modéré ou neutre et 5- *mridu* : exprimant de la tendresse (Vir, 1999 : 123).

Comme on peut le voir dans les tableaux ci-dessous, les *śruti* ont été prénommés (Tableau 3.13). Bien qu'un dictionnaire sanskrit puisse nous donner plusieurs traductions pour le même nom, notre recherche de terrain ne nous a pas permis de trouver le lien musical de ces termes. Ajoutons que certaines études contemporaines sur les *śruti* évitent de présenter les anciens noms⁴⁵.

Tableau 3.13 : Tableau des *affects* selon *Śārṅgadeva*

#	<i>śruti</i>	<i>Svara</i>	<i>Affects</i>	#	<i>śruti</i>	<i>Svara</i>	<i>Affects</i>
4	<i>Chandovatī</i>	<i>S</i>	<i>madhyā</i>	15	<i>Raktā</i>	<i>M1</i>	<i>madhyā</i>
5	<i>Dayāvatī</i>	<i>rk1</i>	<i>karuṇā</i>	16	<i>Sandīpanī</i>	<i>M2</i>	<i>āyatā</i>
6	<i>Raṅjanī</i>	<i>Rk2</i>	<i>madhyā</i>	17	<i>Ālāpinī</i>	<i>P1</i>	<i>karuṇā</i>
7	<i>Ratikā</i>	<i>R1</i>	<i>mridu</i>	18	<i>Madantī</i>	<i>d1</i>	<i>karuṇā</i>
8	<i>Raudrī</i>	<i>R2</i>	<i>diptā</i>	19	<i>Rohinī</i>	<i>d2</i>	<i>Āyatā</i>
9	<i>Krodhā</i>	<i>g1</i>	<i>āyatā</i>	20	<i>Ramyā</i>	<i>D1</i>	<i>madhyā</i>
10	<i>Vajrikā</i>	<i>g2</i>	<i>diptā</i>	21	<i>Ugrā</i>	<i>D2</i>	<i>diptā</i>
11	<i>Prasārinī</i>	<i>G1</i>	<i>āyatā</i>	22	<i>Kśobhinī</i>	<i>n1</i>	<i>madhyā</i>
12	<i>Prīti</i>	<i>G2</i>	<i>mridu</i>	1	<i>Tīvrā</i>	<i>n2</i>	<i>diptā</i>
13	<i>Mārjanī</i>	<i>m1</i>	<i>madhyā</i>	2	<i>Kumudvatī</i>	<i>N1</i>	<i>āyatā</i>
14	<i>Kshiti</i>	<i>m2</i>	<i>mridu</i>	3	<i>Mandā</i>	<i>N2</i>	<i>mridu</i>

45 Voir : <http://people.rit.edu/pnveme/raga/Sruti.html> ou <http://www.22shruti.com>

3.2.3 Les classes (*jāti*) de *rāga*

Tableau 3.14 : Les *rāga-rāgiṇī* et leur *jāti*

<i>Rāga-rāgiṇī</i>	<i>Jāti</i>	<i>Rāga-rāgiṇī</i>	<i>Jāti</i>
<i>Rāga Bhairava</i>	<i>Sampūrṇa</i>	<i>Rāga Vasanta</i>	<i>Auṛava-Ṣhāṛava</i>
<i>Rāga Malkauns</i>	<i>Auṛava</i>	<i>Rāga Hinḍola</i>	<i>Auṛava</i>
<i>Rāga Dīpaka</i>	<i>Ṣhāṛava</i>	<i>Rāgiṇī Bhairavī</i>	<i>Sampūrṇa</i>
<i>Rāga Śrī</i>	<i>Auṛava-Sampūrṇa</i>	<i>Rāgiṇī Lalitā</i>	<i>Ṣhāṛava</i>
<i>Rāga Megha</i>	<i>Auṛava-Ṣhāṛava</i>	<i>Rāgiṇī Āsāvarī</i>	<i>Auṛava-Sampūrṇa</i>

3.4 EN RÉSUMÉ

Avant d'interpréter ces résultats, prenons quelques lignes pour les résumer brièvement. La recherche de terrain présentée à la première section de ce chapitre nous a permis de mettre en lumière la pensée de spécialistes au sujet de la représentation visuelle et littéraire de la musique. En effet, ils nous ont donné différents points de vue sur la relation entre la représentation et les éléments théoriques des *rāga*. Parmi les cinq personnalités interviewées, nous avons vu que les musiciens n'ont pas été en mesure de répondre à notre questionnaire parce qu'ils n'ont jamais vraiment étudié notre sujet de recherche. Les deux autres spécialistes (art visuel et musicologie) ont toutefois pu nous donner des informations pertinentes sur la représentation, principalement sur les *rāsa* qui sont dépeints dans les *rāgamālā* et la notion du *dēva māhi svarupa*. Les écrivains et chercheurs ont quant à eux cherché à trouver les raisons qui auraient motivé les auteurs du passé à attribuer des représentations à la musique. Ils n'arrivent pas tous aux mêmes conclusions : certains pensent que les représentations sont liées aux éléments de théorie et d'autres pensent plutôt qu'elles proviennent des mouvances culturelles de l'histoire indienne. Nous avons conclu cette section en présentant succinctement certains éléments du vaishnavisme et du shivaïsme qui pourraient avoir eu une influence sur les *rāgamālā*

et les *dhyānaśloka*.

Dans la deuxième section, nous avons abordé la question de la représentation visuelle et littéraire des *rāga*. Nous avons vu que les structures mélodiques ont été classées à l'aide d'un modèle familial de type polygame et que les *rāga* ont une personnalité ayant un prénom et une série plus ou moins longue d'attributs physiques et sociaux. Plus spécifiquement, nous avons décortiqué les attributs des *rāgamālā* et les *dhyānaśloka* du *rāga Hindola* et du *rāginī Bhairavī*.

Enfin, dans la troisième partie, nous avons pu voir les différents *affects* que Daniélou a attribués aux éléments théoriques du *rāga Hindola* et du *rāginī Bhairavī*. Inspiré par *Śārṅgadeva* pour ce qui est de l'attribution d'*affects* aux intervalles musicaux, l'auteur se sert des rapports mathématiques des intervalles simples afin de construire une série d'*affects*, lesquels une fois assemblés dans le *rāga*, inspireraient les différentes représentations. Nous avons aussi présenté quelques attributions extramusicales selon *Mataṅga* et *Śārṅgadeva* pour terminer en présentant les *jāti* de quelques *rāga* et *rāginī*. Bref, il nous reste maintenant à poser un regard analytique sur ces données afin de pouvoir répondre à notre question, atteindre nos objectifs et vérifier nos hypothèses de recherche.

CHAPITRE IV

INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Les éléments présentés au chapitre précédent nous ont amenés à de faire ressortir une multitude d'informations nous permettant de mieux saisir le traitement de la représentation des *rāga*. Mais pour répondre de façon plus précise à nos objectifs de recherche, analysons et questionnons maintenant de plus près certains éléments que nous avons précédemment décrits. Notre interprétation sera en grande partie basée sur les éléments que nous avons pu faire ressortir au chapitre précédent et dans une moindre mesure au premier chapitre. Dans un premier temps, nous voulons en effet vérifier si la théorie de Daniélou permet de démontrer que les représentations visuelles et littéraires sont liées aux éléments de théorie musicale et leurs *affects*. De plus, nous voulons vérifier si d'autres aspects théoriques (*jāti*, position des notes) selon la théorie de Daniélou fonctionnent, analyser la pensée des intervenants par rapport à la théorie de Daniélou et voir si les *rasa* sont au centre de la représentation de la musique indienne. Ceci nous permettra de tirer des conclusions sur la théorie de Daniélou.

Par la suite, nous allons analyser le phénomène de la représentation dans les traités de musique en portant notre attention sur le *Bṛhaddeśī* et le *Saṅgīta Ratnākara*, sur la représentation des éléments théoriques des *rāga* dans d'autres traités (voir section 1.1.5) et sur le nom des *rāga*. Finalement, à la dernière section, nous allons porter notre regard sur l'influence culturelle des représentations de la musique. Plus spécifiquement, nous analyserons la nature de la personnalité des *rāga*, le classement des structures mélodiques dans le système des *rāga-rāgiṇī*, les influences séculières des représentations

des *rāga* et les influences religieuses des représentations des *rāga*.

4.1 LA THÉORIE DE DANIELOU APPLIQUÉE AUX *DHYANAŚLOKA* ET AUX *RĀGAMĀLĀ* DU *RĀGA HINḌOLA* ET DU *RĀGIṆĪ BHAIKAVĪ*

Afin de déterminer la pertinence de la théorie de Daniélou, analysons maintenant de plus près les *affects* des éléments théoriques selon Daniélou avec les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā* des deux *rāga* choisis. Plus spécifiquement, nous allons comparer les *svara* et les sous-catégories (*śruti*, *vādi*, *samvādi*), ainsi que les *paṇḍ* et les *rasa* des *rāga*, avec les éléments retenus des *dhyānaśloka* et des *rāgamālā* du *rāga Hinḍola* et du *rāgiṆĪ Bhairavī*. Par cet exercice, nous voulons vérifier si les *affects* des éléments théoriques sont au centre des représentations de personnalité du *rāga* comme le propose Daniélou. L'analyse des représentations avec les éléments théoriques nous permettra de voir la pertinence de la théorie de Daniélou.

4.1.1 Interprétation du *rāga Hinḍola*

4.1.1.1 Les *svara* d'*Hinḍola*

Pour débiter, nous vous présentons les attributions sémantiques des *svara* d'*Hinḍola* que l'on retrouve au tableau 3.10. Premièrement, le *D2*, qui est la note la plus importante du *rāga (Vādi)*, renvoie à « content, agité et joueur ». Dans les deux *dhyānaśloka* d'*Hinḍola*, on ne retrouve aucun élément ressemblant à cet *affect*. Les deux *rāgamālā* nous offrent toutefois plus de possibilités de comparaison. L'ambiance de fête du deuxième *rāgamālā* ainsi que le fait de se balancer peut à notre avis renvoyer au fait d'être content et agité. De plus, la scène renvoie sans aucun doute à une ambiance de jeu : le jeu amoureux des deux héros, le jeu des danseurs et des musiciens. Quant au premier *rāgamālā*, aucun des éléments ne justifie catégoriquement l'*affect* du *D2*.

Deuxièmement, le *G2* est le second *svara* le plus important du *rāga (samvādi)*. Pour Daniélou, il renvoie à « éveillé, vivant, content ». On peut inférer que dans les deux

dhyānaśloka, les acteurs sont éveillés, vivants et contents, mais sans plus. Quant aux *rāgamālā*, l'affect du *G2* correspond assez bien à l'ambiance du deuxième : ambiance de fête, le sourire des personnages, des danseurs et des musiciens, etc. En ce qui a trait au premier *rāgamālā*, les personnages semblent plutôt sérieux ou du moins dans un espace psychologique intériorisé ou passionné par le jeu érotique qui pourrait se dérouler. Par conséquent, cet affect de Daniélou est plus ou moins valable pour ce tableau.

Les affects du *M2* sont « intenses et actifs », et ne semblent pas réellement correspondre aux éléments des deux *dhyānaśloka* tandis que le terme *intense* se perçoit dans la passion amoureuse de la fête du deuxième et surtout dans le regard que les deux héros se portent l'un vers l'autre. Finalement, le *N2* renvoie à « pénétrant, sensuel ». Les affects de cette note peuvent se voir dans le deuxième *dhyānaśloka* : son cœur est rempli d'amour, *Rādhā* vénère *Kṛṣṇa* avec des fleurs de lotus. Toutefois, les affects n'ont pas vraiment de correspondance avec le premier *dhyānaśloka*.

Suite à cette comparaison entre les affects des *svara* et les représentations du *rāga Hinḍola*, seul le deuxième *rāgamālā* nous permet de faire quelques liens, contrairement au premier *dhyānaśloka* qui ne nous permet pas d'en faire. Par conséquent, les affects attribués aux *svara* ne nous permettent pas ici de dire qu'ils sont au centre des représentations.

4.1.1.2 Les *pakar* d'*Hinḍola*

La deuxième série d'analyses s'intéresse au *pakar*. Rappelons que le *pakar* est une formule mélodique type qui donne une couleur précise au *rāga*. Daniélou suggère deux *pakar* au *rāga Hinḍola*. La première formule mélodique type suggère la « virilité, la dureté et le stimulant ». Les concepts de *virilité* et de *dureté* ne sont pas du tout mentionnés dans les deux *dhyānaśloka*. Toutefois, le terme *stimulé* décrit bien l'état d'esprit de *Rādhā* dans le deuxième *dhyānaśloka*. On ne peut cependant pas affirmer que l'affect du premier *pakar* se retrouve aisément dans les deux versets. La deuxième formule mélodique type est « quand on inclut le *N*, ceci indique l'avènement de

complexité et d'incertitude ». Il ne correspond pas du tout aux éléments recensés dans les deux tableaux et versets du *rāga Hinḍola*. Par conséquent, il semble que les *affects* des *paṅkar* qu'a identifiés Daniélou ne peuvent démontrer qu'ils sont liés aux représentations.

4.1.1.3 Les *rasa* d'*Hinḍola*

Finalement, le *rasa* est la qualité émotionnelle du *rāga*. Selon Daniélou, le *rasa* d'*Hinḍola* est : « Printemps, débordant de vie, comme une danse guerrière, sans douceur, passionnément amoureux, violent ». On retrouve le terme *printemps* dans le premier *dhyānaśloka* et dans le thème du deuxième *rāgamālā*. L'idée de « débordant de vie » se retrouve dans l'ambiance de fête du deuxième *rāgamālā* et dans les couleurs chaudes des deux *rāgamālā*. « Comme une danse guerrière » semble ici plus difficile à mettre en lien, car le propos des deux *rāgamālā* nous montre une situation amoureuse passionnée, mais tendre et douce, ce qui s'éloigne du *rasa* de « sans douceur », « passionné mais pas amoureux » et « *Hinḍola* est violent ». Le *rasa* complexe que Daniélou propose semble être d'un côté bien descriptif des représentations (« Printemps, débordant de vie [...] ») et d'un autre à leur opposé (« comme une danse guerrière », « sans douceur », « passionné mais pas amoureux », « violent »).

Le *rasa* traditionnel du *rāga Hinḍola* est *Śṛiṅgāra*. Ce dernier renvoie à la séduction et à l'amour romantique/érotique, ce qui est à notre avis beaucoup plus près des représentations d'*Hinḍola*. En effet, les acteurs principaux du deuxième *rāgamālā* démontrent une attitude romantique et érotique, ce qui est corroboré par les histoires de *Rādha* et *Kṛṣṇa* que l'on retrouve dans le *Bhāgavata Purāṇa*. Quant au premier *rāgamālā*, les commentaires des historiens interviewés en Inde nous disent que la scène décrit un jeu d'amour et d'amitié, ce qui renvoie au romantisme et à l'érotisme. Ces affirmations, étant loin d'être des faits empiriques, nous donnent pourtant quelques idées sur l'importance qu'a pu jouer le *rasa* traditionnel dans les représentations du *rāga Hinḍola*. Toutefois, les *rasa* de Daniélou sont contradictoires et ne sont que partiellement liés aux représentations.

Enfin, mentionnons que, comme nous ne connaissons pas les lieux d'origine des deux *dhyānaśloka* et *rāgamāla*, et que nous n'avons pas en main d'éléments biographiques sur leurs créateurs et leurs patrons, il nous est impossible de savoir quelles sont les influences directes qui ont guidé leur processus artistique. Toutefois, on retrouve dans le premier *dhyānaśloka* un accent sur la structure théorique du *rāga* en tant que tel avec ses *svara* en plus de mentionner son origine śivaïte et de décrire une série d'actions centrées autour de la personnalité d'*Hinḍola*. Dans le deuxième, l'accent est surtout mis sur l'action dévotionnelle de *Rādhā* envers *Kṛṣṇa*. Le poème ne présente toutefois pas les *svara* du *rāga* et il ne fait pas mention du nom *Hinḍola*. Quant aux *rāgamālā*, ils représentent relativement bien les *dhyānaśloka*. Toutefois, il nous est impossible d'affirmer que leur thématique a été directement influencée par les éléments théoriques.

4.1.2 Interprétation du *rāginī Bhairavī*

4.1.2.1 Les *svara* de *Bhairavī*

Tout comme pour le *rāga Hinḍola*, nous voulons vérifier si les *affects* des éléments théoriques présentés au tableau 3.11 sont au centre des représentations de personnalité du *rāga* comme le propose Daniélou. Premièrement, en ce qui a trait aux *svara*, le *S* est la note la plus importante du *rāga* (*Vādi*). Étant la note de tonique ou note fondamentale du *rāga*, elle est sans expression. Dans les deux *dhyānaśloka* et *rāgamālā* présentés plus haut, on retrouve l'acte de vénération au centre des œuvres. Généralement, la vénération renvoie à l'expression de gestes de profond respect. Par conséquent, il semble que le premier *affect* ne corresponde pas aux quatre représentations.

Deuxièmement, le *m1* est le second *svara* le plus importante du *rāga* (*samvādi*). Pour Daniélou, il renvoie à « bien-être, interrogatif ». Il est difficile de voir si les acteurs se sentent *bien* et le terme interrogatif ne semble pas bien s'intégrer aux quatre oeuvres, car aucun élément de ces versets et de ces peintures ne met en valeur des signes d'étonnement, de surprise ou de curiosité. Par conséquent, l'*affect* de la *samvādi* ne caractérise pas du tout les œuvres du *rāginī Bhairavī*.

Troisièmement, on retrouve deux différents *riśabha*. Ces deux notes sont utilisées dans des mouvements mélodiques différents et renvoient donc pas aux mêmes expressions. Le premier (*r1*) est un *svara* du mode tandis que le *R1* est une note d'ornement. *r1* renvoie à « tendre et paisible » ce qui semble correspondre à l'ambiance du rituel dévotionnel (*pūjā*) qui se dégage des œuvres. Le *R1* renvoie à « plaisir, impudent, actif, fort ». Le Dr Jeet Ram nous a dit de cette note d'ornement qu'elle est comme un bijou porté par *Bhairavī* pour plaire à *Bhairava*. Cette information a toutefois été rejetée par la Dre Lipika Das Gupta. En écoutant le *rāga*, on peut aisément saisir le caractère actif de cette note. Toutefois, elle semble difficile à mettre en lien avec les poèmes et tableaux.

Le *g1* (tendre, aimant), le *d1* (tendre, suppliant) et le *n1* (interrogatif, tendre) correspondent bien à l'ambiance des œuvres littéraires et visuelles (à l'exception du terme interrogatif). Selon nous, ces attitudes renvoient à l'état d'esprit d'une personne qui veut plaire à sa divinité et ainsi recevoir les fruits de ses demandes. Finalement, le *P* (actif) renvoie selon nous à l'aspect actif de l'acte de vénérer. À l'exception du terme interrogatif, les corrélations entre ces derniers *svara* et les représentations peuvent avec un certain regard être liées entre elles ou du moins elles ne donnent pas l'impression d'être totalement dénuées de liens.

Suite à cette comparaison entre les *affects* des *svara* et les représentations du *rāginī Bhairavī*, seuls les *anuvādi svara*, c'est-à-dire les *svara* non principaux de la structure mélodique, nous permettent de faire quelques liens, tandis que les notes principales (*vādi*, *samvādi*) ne nous le permettent pas. Par conséquent, les *affects* attribués aux *svara* ne sont que partiellement liés aux représentations.

4.1.2.2 Les *pakar* de *Bhairavī*

Daniélou présente quatre *pakar* pour le *rāginī Bhairavī*. Le premier mouvement mélodique suggère du « désir pour de l'amour » et « des caresses ». Dans les *dhyānaśloka*, on peut saisir que *Bhairavī* fait un acte de dévotion ou d'adoration envers

Bhairava (lingam), ce qui a généralement pour but d'attirer le regard et l'amour de la divinité bien-aimée. Toutefois, ce double *affect* de Daniélou semble plutôt renvoyer à l'érotisme ou à l'amour charnel, ce qui n'est pas du tout dans le même état d'esprit que celui de la dévotion. La deuxième formule type est « attentes (tristes), caressantes ». Dans les œuvres présentées, le sentiment de l'*attente* peut se percevoir par l'attitude générale du dévot indien envers son dieu. Toutefois, rien ne démontre de la tristesse dans les représentations.

Le troisième *pakar* décrit un « appel passionné », ce qui peut représenter le geste ou l'action de celui qui aime et qui veut être en relation avec cet être aimé. « Les deux héros s'entrelacent du regard », « Elle vénère *Bhairava* avec des feuilles et des fleurs de lotus » sont deux exemples qui peuvent renvoyer à cet *affect*. Finalement, le dernier *pakar* (supplication) peut inférer un des modes d'action préconisés par le dévot pour s'attirer les faveurs de la divinité. Toutefois, le thème de la supplication ne ressort pas de manière directe des quatre œuvres analysées; le *bhajan* (chant-prière avec les cymbales) de *Bhairavī* ou « petites mains jointes » signifiant le respect et la prière, sont des activités qui pourraient contenir des supplications. Cette analyse des *pakar* nous a plus amenés à spéculer des liens qu'à démontrer des correspondances évidentes avec les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā*. Par conséquent, nous ne pouvons pas affirmer qu'ils sont directement liés aux représentations.

4.1.2.3 Les *rasa* de *Bhairavī*

Finalement, les deux *rasa* du *rāginī Bhairavī* selon Daniélou sont « vraiment tendre, aimant et mélancolique » et « tristesse mélangée avec passion et plaisir ». Ils correspondent plus ou moins bien aux représentations, bien qu'ils pourraient plutôt s'apparenter à l'état émotionnel du dévot en plein rituel d'adoration. C'est surtout le terme *tristesse* qui s'éloigne des représentations. Nous avons d'ailleurs vu qu'il revient souvent dans les *affects* des *svara* du *rāginī Bhairavī*. La plupart des intervenants affirment que le sentiment ou le *mood* de ce *rāga* se rapproche de la *tristesse*. Peut-être que cette

l'impression provient des *affects* des intervalles mineurs (*r, g, d, n*) de la structure mélodique? Même si cette affirmation est très subjective, nous croyons que l'utilisation de l'*affect triste* est plutôt liée au résultat sonore de la structure mélodique qu'aux représentations visuelles et littéraires.

Selon Khan, les *rasa* traditionnels attribués au *rāginī Bhairavī* sont dans l'ordre *bhakti, śṛiṅgāra, kārūṇa* et *śāntī*. Dans les deux *dhyānaśloka* décrivant la personnalité de *Bhairavī*, on mentionne qu'elle « vénère *Bhairava* avec des feuilles et des fleurs de lotus », qu'elle a une « attitude de soumission et de ferveur religieuse », qu'elle « offre sa guirlande de fleurs aux dieux » et qu'elle « chante un poème sur l'autel du *liṅgaṃ* ». Ces trois éléments évoquent sans aucun doute au *rasa bhakti*, car ils renvoient à la dévotion qui se manifeste généralement par des gestes et des actes d'adoration. On peut aussi retrouver ces éléments dans le premier *rāgamālā* (figure 3.2). En effet, on peut voir que les deux *dévotés* ont fait une offrande d'un collier de fleurs, qu'une d'entre elles semble chanter en s'accompagnant de ses cymbales, etc. Même si le deuxième *rāgamālā* illustre des éléments différents du premier, on peut noter qu'il met en valeur la dévotion des *gopī* (vachères) et le geste d'une d'entre elles de tourner un balai *sacré* autour de la divinité est similaire au geste rituel que l'on offre aux divinités dans les temples hindous.

L'amour romantique ou de séduction (*śṛiṅgāra*) trouve beaucoup moins d'échos dans les versets littéraires, mais se retrouve dans le deuxième *rāgamālā* : « les deux héros s'entrelacent du regard », qui renvoie bien à *śṛiṅgāra*. La compassion et la tristesse (*Kārūṇa*) sont beaucoup plus difficiles à cerner dans les quatre œuvres. Toutefois, le caractère *mineur* des intervalles de ce *rāginī* nous permet, à l'écoute, de ressentir ce *rasa*. Finalement, aucune information claire ne nous indique que les représentations de *Bhairavī* soient *śāntī*, mais rien ne l'infirmes non plus.

4.1.3 D'autres aspects théoriques selon la théorie de Daniélou

Afin de ne pas conclure aussi rapidement de la validité de la théorie de Daniélou, nous avons fait d'autres analyses plus succinctes des *rāga* du traité de Daniélou et nous

avons réalisé que certains aspects de sa théorie sont parfois fonctionnels, et parfois pas du tout. Par exemple, Daniélou affirme que « a very sad *rāga* will leave out the fifth (*P*) because a fifth always expresses sunshine, joy » (Daniélou, 2003 : 43). Le *rāga Śrī* contient un *P* et les expressions que Daniélou donne à ce *rāga* sont « lethargy, melancholy, half awake, tender. Loving, sad but spiritual » (Daniélou, 2003 : 227). Au contraire, le *rāga Vasanta* (Figure 4.1), qui ne contient pas de *P*, est une structure mélodique qui symbolise le printemps et le *dhyānaśloka* du *Rāga-sāgara* (3, 17) démontre clairement son aspect joyeux : « Parrots, Cuckoos and *Shāri* birds flutter about *Vasanta*, Lord of Spring, who dances in the garden of Love surrounded by lovely women » (Daniélou, 2003 : 349). Toutefois, certains *rāga* comme *Deshī*, qui contient un *P*, exprimerait selon Daniélou de la joie sans ambition, de la bonté et de la gaieté du matin (Daniélou, 2003 : 156). Par conséquent, la théorie du *P* de Daniélou n'est pas systématique et peut à certains moments fonctionner, et à d'autres, non.

Daniélou et certains connaisseurs de la musique indienne mentionnent aussi que les classes (*jāti*) des *rāga* pourraient influencer leurs représentations. En effet, il est dit que les *rāga* (mâles) ont une structure à cinq notes et les *rāgiṇī* (femelles), à sept notes. Les modes à cinq notes (*aurava*) seraient stables et directs, et les modes à sept notes (*sampūrṇa*) seraient plus nuancés. Toutefois, cette théorie ne correspond pas toujours au système des *rāga-rāgiṇī*. Certains *rāga* mâles comme *Hinḍola*, *Malkauns* et *Megh* ont cinq notes. Toutefois, *Dīpak* et *Śrī* ont respectivement six notes et cinq notes en mouvement ascendant et sept en mouvement descendant. De plus, *Bhairava* a sept notes. Quant aux *rāgiṇī*, *Lalitā* a six notes (*śhāṛava*), *Āsāvārī* cinq en mouvement ascendant et sept en descendant, et *Bhairavī* a sept notes. Par conséquent, cet aspect théorique ne fonctionne que partiellement.

4.1.4 Évolution des structures mélodiques

Daniélou affirme que pour faire l'analyse des *affects* des éléments théoriques avec les représentations, il est essentiel d'utiliser un *rāga* dont les éléments théoriques ont été

les mêmes qu'au moment de la production de ses *dhyānaśloka* ou *rāgamālā* (Daniélou, 2003 : 93). Nous avons choisi les *rāga Hindola* et *rāginī Bhairavī* parce que rien ne nous démontre que leur structure théorique fondamentale (*svara* et *rasa*) ait changé, bien que rien ne nous prouve non plus qu'ils soient les mêmes encore aujourd'hui, comme dans le cas du *rāga Āsāvarī* qui peut parfois avoir une seconde et une sixte majeure ou mineure (Khan, 2002 : 69).

On retrouve une description des *svara* dans le premier *dhyānaśloka* décrivant les *svara* du *rāga Hindola* tirés du *Rāga-mālā* de *Puṇḍarīk Viṭṭhala* écrit au 16^e siècle (section 3.2.3.1). Le terme *sadharana gandhāra* désigne le *śruti* bas de la tierce majeure et tout comme *nīsada* et *śadja*, il est utilisé dans le *rāga* actuel. De plus, les *svara riśabha* et *panchama* ne sont pas joués dans ce *rāga*. Toutefois, le *dhyānaśloka* ne parle pas du *M* et du *D*. Dans le cas du *rāginī Bhairavī*, nous n'avons pas trouvé d'information sur son évolution. Il se peut donc que notre analyse des *affects* ne se soit pas portée sur les bonnes structures mélodiques.

4.1.5 Éléments théoriques chez les musiciens indiens

Des musiciens et des auteurs ont émis leurs idées sur l'importance qu'auraient pu avoir les éléments théoriques sur les représentations visuelles et littéraires. Les trois résumés d'entrevues faites auprès de musiciens indiens, présentés à la section 3.1, nous permettent de constater que le phénomène de la représentation visuelle et littéraire de la musique n'est pas un sujet inconnu, mais que les connaissances de nos intervenants à son sujet sont très limitées. Dans le cas des trois musiciens, on peut affirmer que l'idée d'attribuer des *affects*, aux éléments théoriques n'est pas impensable. En effet, bien qu'ils n'aient jamais réellement entendu parler de ce sujet, ils se sont sentis à l'aise de spéculer quelques idées d'*affects* comme le fait que le symbolisme de la balançoire du *rāga Hindola* pourrait provenir de la façon d'interpréter les mouvements mélodiques chez Battu, « les *vivādi* seraient les ornements de *Bhairavī* » chez Ram, et « le *G* à *M* représente une question » chez Singh. Ce dernier a été très inspiré à élaborer une théorie pour le *rāga Hindola*, ce qui nous démontre un intérêt indirect pour la théorie de

Daniélou.

Paṇḍit Sumdut Battu a toutefois été moins intéressé que les deux autres à spéculer des liens entre représentation et éléments de théorie musicale. Ses réponses ont le plus souvent été chantées par des extraits du *rāga* ou des phrases musicales particulières de ce dernier, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas été conceptualisées à l'aide de mots et d'idées. Selon lui, c'est le musicien qui récolte les notes (*svara*) et qui les met ensemble selon les enseignements de son maître et des traités de musique. Rappelons qu'il nous a dit que les notes chantées ou jouées créent un *édifice stable* ou un *paysage sonore* qui génère une forme de représentation abstraite, sans mot ou attribut.

Finalement, des auteurs et des musiciens occidentaux affirment que le phénomène de la représentation de la musique indienne ne fait pas partie des connaissances des musiciens d'aujourd'hui. Dans le cas du *rasa* par exemple, Rao affirme que « most present-day musicians do not see a direct connection between the poetical descriptions and the *rāga-rāginī* images, and the *feelings* a particular *rāga* can evoke » (Rao, 1999 : 5). Selon Sharma, les éléments verbaux (*dhyanaśloka*) de la musique ne sont plus fonctionnels, ce qui fait en sorte que les représentations des personnages divins et humains dans les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā* n'ont plus aucune validité dans la pratique contemporaine (Sharma, 2000:105). Notre recherche de terrain semble confirmer ces deux hypothèses. Toutefois, ceci ne confirme pas que les éléments théoriques ne soient pas au centre des représentations, mais plutôt qu'elles ne suscitent plus l'intérêt des musiciens.

Les joueurs de *baṅsurī* (flûte indienne) de renom international, Catherine Potter et Steve Gorn, que nous avons côtoyés pendant plusieurs années, affirment aussi que les représentations des *rāga* et des éléments théoriques ne sont pas appliquées dans la pratique musicale⁴⁶. Quand nous avons parlé de notre objet de recherche à Catherine Potter, elle nous a dit qu'il existe une culture de musicologues qui spéculent des idées sur la musique et une culture de musiciens qui n'ont aucun intérêt pour celles-ci. Quant à

46 Ces deux personnes n'ont pas été mentionnées précédemment, car elles n'ont pas fait l'objet d'une entrevue systématique. Toutefois, nous avons eu un contact rapproché avec eux, car ils ont été nos professeurs de flûte.

Steve Gorn, il nous a dit que chaque musicien peut avoir une opinion sur le sujet, mais qu'il n'existe pas de système reconnu par l'ensemble des musiciens indiens qu'il a côtoyés tout au long de sa carrière. D'ailleurs, ces deux musiciens n'ont pas du tout intériorisé des *affects* précis pour les *svara* et les *pakar*, de même qu'ils ne connaissent pas les représentations des *rāga* et ne pouvaient pas nous dire quels *śruti* spécifiques sont joués dans le *rāginī Bhairavī*, par exemple. Par conséquent, le phénomène d'attributions d'*affects*, même s'il n'est pas entièrement rejeté par les musiciens indiens, n'est pas vraiment connu et encore moins mis en application dans la pratique musicale d'aujourd'hui.

4.1.6 Les *rasa* au centre de la représentation de la musique indienne?

Le concept de *rasa* (voir section 1.3.7) est très ancien et il était au centre de la pratique des arts de la scène théorisée dans le *Nāṭyaśāstra*. Six *rasa* sont utilisés dans la musique et certaines structures mélodiques comme *Bhairavī* en utilisent plus de quatre. Nous avons vu au début de ce chapitre que les *rasa* traditionnels attribués à *Hinḍola* et *Bhairavī* correspondent beaucoup mieux aux *dhyānaśloka* et aux *rāgamālā* que les *affects* des éléments théoriques et les *rasa* proposés par Daniélou. Voyons maintenant ce que pensent les intervenants et les chercheurs mentionnés au deuxième chapitre.

Selon *Paṇḍit* Sumdut Battu, les représentations visuelles et littéraires des structures mélodiques ne sont pas directement liées aux éléments de théorie musicale plus techniques comme les *svara* et les *pakar*. Ce serait plutôt le *rasa* qui ferait l'objet de diverses représentations. Par exemple, l'aspect paisible du *rāga Bhairava* représenté sur les *rāgamālā* par la méditation de *Śiva* se retrouve dans les *rasa śāntī* et *bhakti*. Le maître chanteur ajoute que le peintre pourra mettre en image un *rāga* selon ses propres influences, lesquelles ne seront pas dictées directement par un réseau d'*affects* tirés d'un traité de musique, mais plutôt par le *rasa*.

Selon la Dre Lipika Das Gupta, les artistes visuels ont été très peu influencés par les éléments théoriques et leurs *affects*, à l'exception du *rasa traditionnel*. La Dre Daljit

nous a toutefois entretenu sur des sentiments musicaux qui ne font pas partie des six *rasa* utilisés dans l'interprétation des *rāga*. En effet, elle nous a parlé du sentiment de la séparation, c'est-à-dire le *bhāva viraha* que l'on retrouve dans les *rāgamālā*, mais ne nous a pas parlé des autres *rasa*. Il existe plusieurs sentiments de séparation dans la relation *nāyikā-nāyakā*. Il est ici intéressant de mentionner que ces *rasa* ne font pas partie des *rasa* théorisés dans le *Nāṭyaśāstra* et dans la musique indienne en général. Selon Jaipal Singh, ils semblent faire partie d'une autre famille de *rasa* que l'on retrouve plutôt dans les thématiques des textes chantés sur les *rāga* que dans la structure sonore des *rāga*. En effet, ce dernier nous a expliqué qu'un *rāga* comme *Bāgeshrī* est basé sur le sentiment de la séparation et de l'attente qu'éprouve la *nāyakā* envers son *nāyikā*.

Finalement, Ranade dit que les *rāgamālā* ne sont pas un reflet des aspects musicaux des *rāga*. Ce serait surtout l'aspect théâtral du système des *rasa* et les fondements idéologiques des peintres qui auraient influencé les *rāgamālā*. Le contenu des peintures aurait donc été déterminé par les thématiques des *nayika-bheda* ou le *Kṛṣṇa-līla*. L'aspect théâtral renvoie quant à lui au besoin de conserver un aspect visuel à la musique, comme à l'époque du *Nāṭyaśāstra* et de son théâtre sacré. En résumé, notre auteur croit que ce fut les mouvances religieuses qui ont influencé les représentations (Ranade, 1998 : 225). Ajoutons que, comme mentionné plus haut, Sharma affirme que les représentations des personnages divins et humains dans les *dhyanaśloka* et les *rāgamālā* n'ont plus aucune validité dans la pratique contemporaine de la musique et que par conséquent la théorie des *rasa* renvoie uniquement à la structure tonale des *rāga*.

4.1.7 Conclusion de la théorie de Daniélou

L'interprétation des correspondances entre les éléments théoriques et les œuvres artistiques nous a permis de voir que les *affects* de la théorie de Daniélou ne sont pas directement liés aux représentations des *rāga Hindola* et *Bhairavī*, c'est-à-dire que les *affects* des *svara* et les *affects* des *paṇḍarā* n'ont peu ou pas de correspondance évidente avec les éléments sélectionnés dans les *rāgamālā* et des *dhyanaśloka*. Par conséquent, la

théorie générale de Daniélou, qui se résume à ce que la matière sonore est au centre de la représentation, ne semble pas fonctionner pour les deux *rāga-rāgiṇī* choisis.

Ayant constaté que, selon notre analyse, les *affects* des éléments théoriques selon la théorie de Daniélou n'ont peu ou pas de lien avec *dhyanaśloka* et les *rāgamālā*, pouvons-nous conclure qu'elle n'est pas du tout valide? Il est possible que les structures théoriques des deux *rāga-rāgiṇī* aient changé avec le temps, et c'est pour cette raison que les correspondances ne fonctionnent pas. De plus, nous devons reconnaître la grande part de subjectivité dans cette analyse, faisant en sorte qu'affirmer que la théorie de Daniélou ne soit pas fonctionnelle n'est en fait qu'une hypothèse. Il semble toutefois peu probable que des *affects* précis attribués à des éléments tout aussi précis que les *svara* ou les *pakar* puissent être au centre de représentations visuelles et littéraires très variées, lesquelles ont été produites sur une si longue période. On peut toutefois penser que les *rasa* traditionnels - qui ne proviennent pas de Daniélou - ont eu plus d'influence que les autres éléments théoriques des représentations des *rāga/rāgiṇī Hindola/Bhairavī*. En effet, notre analyse nous a permis de constater que l'expression suggérée par ces *rasa* se rapproche plus des thématiques représentées dans les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā*.

Finalement, les auteurs et répondants mentionnés semblent confirmer l'hypothèse que les éléments théoriques ne sont pas au centre des représentations. En effet, la plupart ont affirmé n'avoir jamais entendu parler de ces idées auparavant et les auteurs ont catégoriquement rejeté cette idée. Toutefois, Ram Avtar Vir a écrit un traité de musique indienne publié en 1999 qui s'inspire grandement de la théorie de Daniélou. Il se peut donc que la théorisation des éléments théoriques en lien avec les représentations visuelles et littéraires puisse trouver des adeptes dans des milieux de musiciens savants.

4.2 LA REPRÉSENTATION DE LA MUSIQUE DANS LES TRAITÉS DE MUSIQUE

Nous venons de voir que selon notre analyse, les concepts de la théorie de

Daniélou ne s'appliquent pas aux *rāgamālā* et aux *dhyānaśloka*. Afin d'aller encore plus loin dans notre investigation, questionnons-nous maintenant sur la possibilité que les *affects* des éléments de théorie musicale présentés dans les traités de musique indienne anciens puissent avoir influencé les représentations des *rāga*. Pour ce faire, nous allons porter notre attention sur le *Bṛhaddeśī*, le *Saṅgīta Ratnākara* et les autres traités mentionnés à la section 3.2.1. Par la suite, nous allons étudier la façon dont s'articule la représentation des divinités dans les traités de musique et dans le système des *rāga-rāgiṇī*.

4.2.1 Le *Bṛhaddeśī*

Au premier et au troisième chapitre, nous avons vu que le phénomène de la représentation de la musique indienne est omniprésent dans les traités de musique indienne produits entre le 5^e et le 19^e siècle. Le texte le plus ancien ayant survécu jusqu'à nos jours nous offrant des preuves de ces représentations est le *Bṛhaddeśī* de *Mataṅga* (5^e siècle) : « There is also an ancient practice of iconifying musical notes and of realising their *mantrajapa* and *pūjā*. An indication of this is found in *Mataṅga's Bṛhaddeśī* » (Sathyanarayana, 1984: 16). On retrouve donc dans ce traité une explication technique des catégories de *svara*, lesquels sont complétés avec des *Ṛṣi-Kula*, des *Devatā* (divinités), des couleurs, des *varṇa* (classes), des *sthāna* (positions dans le corps humain) ou des *Bījākṣara* pour chacun des *svara* (Sharma, 2000 : 237). Quelles étaient les motivations ou la logique derrière ces attributions? Selon Sharma, les concepts de *Ṛṣi-Kula*, de *Devatā*, ou autres, sont liés à la tradition védique, et les *sthāna* et *Bījākṣara* à la tradition tantrique. Par conséquent, il pense que ce pourrait être la fusion des deux traditions qui s'incarnerait dans son traité (Sharma, 2000 : 238). Ceci n'explique pas pourquoi telle note est dite *rouge* ou *jaune* et qu'elle est de telle classe (*varṇa*). En fait, le manque d'information au sujet de l'attribution de concepts extramusicaux attribués aux *svara* rend l'analyse des relations entre théorie et représentations impraticable. Toutefois, nous savons que l'origine des *dhyāna* tantriques semble provenir d'une section

extrêmement mutilée (celle des *deśī rāga*?) et virtuellement perdue de la *Bṛhaddeśī* (Sharma, 2000 : 246) et qu'on retrouve des attributions extramusicales aux éléments théoriques. Ceci a eu une grande influence sur les traités de musique subséquents et même si on ne peut connaître les raisons précises des attributions de *Mataṅga*, nous sommes certains que l'oeuvre de *Mataṅga* a grandement contribué à l'émancipation de la représentation de la musique.

4.2.2 Le *Saṅgīta Ratnākara*

Le *Saṅgīta Ratnākara* de *Śārṅgadeva* est considéré comme un des traités les plus importants de l'histoire de la musique indienne. Étant donné qu'on aperçoit plus de détails techniques dans ce traité que dans le *Bṛhaddeśī*, nous allons tenter de voir si une analyse comme celle que nous avons effectuée pour la théorie de Daniélou est possible.

Selon le *Saṅgīta Ratnākara*, des couleurs, des divinités et des *rasa* sont attribués aux *svara* : le *S* est dit *rouge*, sa divinité est *Vanhi* et ses *rasa* sont *Vīra*, *Adbhuta* et *Raudra* (Tableau 3.10). Pour faire une analyse des *svara* et des *śruti* en relation avec les représentations, nous devons nous rappeler que les *rāga* sont des structures mélodiques ayant de cinq à sept notes et qu'à l'exception du *S* et du *P*, ces notes peuvent être abaissées ou augmentées d'un demi-ton. Ceci nous donne un total de douze notes qui peuvent être divisées en vingt-deux microtons (*śruti*), ces derniers permettant de créer des distinctions entre des *rāga* ayant les mêmes notes. Dans le Tableau 3.10, on remarque que l'auteur ne présente que sept notes, ce qui rend l'analyse du *rāga* avec ses éléments impossible, car les structures mélodiques sont construites à partir d'un échantillon de vingt-deux *svara* et non seulement sept. Par exemple, dans la réalité musicale, il existe quatre variantes du sixième degré : *d1*; *d2*; *D1*; *D2*. Les *couleurs sonores* de ces *śruti* sont bien différentes et pourtant, elles ne font l'objet que d'une seule couleur matérielle dans le traité de *Śārṅgadeva*. Plus spécifiquement, il devrait exister un minimum de deux sixtes (mineure et majeure), et encore mieux de quatre sixtes, mais l'auteur n'en présente qu'une seule. Par conséquent, nous pensons que ces attributions de couleurs, de divinités et de classes

sociales aux *svara* renvoient à des aspects symboliques qui ne sont pas liés à la forme sonore des *rāga*.

Ajoutons à ceci que le *Saṅgīta Ratnākara* a suggéré des *affects* pour chacun des vingt-deux *śruti* (voir Tableau 3.2). Il existe cinq différents *affects* pour tous les intervalles : *āyatā*, *diptā*, *karuṇā*, *madhyā* et *mṛidu*. Le problème avec ces *affects* provient du fait que la note de tonique (*ison modal*) sur laquelle les intervalles sont construits a changé depuis cette époque (Daniélou, 2003 : 38), ce qui fait en sorte qu'il est impossible de savoir si les *svara* d'aujourd'hui utilisés dans le traité de Daniélou sont les mêmes intervalles qu'utilisait *Śārṅgadeva* à son époque. En d'autres termes, la confusion provient des changements d'*ison modal* et des modes musicaux qui se sont produits entre aujourd'hui et l'époque de *Śārṅgadeva*. Enfin, il nous semble difficile d'apporter toutes les nuances des représentations visuelles et littéraires avec seulement cinq *affects*. Avec les informations que nous avons, nous ne pouvons faire une analyse des *affects* de *Śārṅgadeva* en lien avec les représentations. Toutefois, nous restons ouverts à l'idée qu'à l'époque du *Saṅgīta Ratnākara*, une telle analyse aurait pu être possible.

4.2.3 La représentation des éléments théoriques des *rāga* dans d'autres traités

En plus de *Matāṅga* et de *Śārṅgadeva*, certains théoriciens et artistes ont proposé des représentations particulières des *śruti*. Dans le *Kalpa-Sūtra* (14^e siècle), les *śruti* sont parfois présentés en lien avec des images de dieux et de déesses liées à leur *rāga* respectif. Dans le *Nānyadeva bharata bhāṣya*, qui semble provenir du 17^e ou du 18^e siècle, on dit que « At the outset the *varṇa* (colour), *jāti* (caste), *chanda* (roughly meter), *ṛṣi* (seer), and *devatā* (presiding deity) of each *svara* is mentioned » (Sharma, 2000 : 335). Selon Sathyanarayana, ces attributions aux éléments théoriques démontrent une tendance à stimuler, à manifester ou à symboliser des idées, des états d'âme ou des émotions en tentant d'individualiser et de mettre en image les éléments musicaux. Quant à Sharma, le fait qu'à partir du 16^e siècle, les *rāgadhyāna* aient été influencés par le système de *nāyaka-nāyikā-bheda* avec quelques relents de la tradition tantrique l'amène à

dire que cette tradition était étroitement liée à la dimension spirituelle de la culture musicale indienne (Sharma , 2000 : 193). Les deux auteurs pensent donc que ce seraient des éléments culturels qui auraient inspiré les auteurs de traités.

En ce qui a trait aux liens des éléments théoriques avec les *dhyānaśloka*, Sharma pense que « it is common experience that hearing and seeing are not only mutually supplementary or complementary, but are also capable of replacing each other to a considerable extent » (Sharma, 2000:104). En d'autres mots, elle pense que même si les représentations littéraires des *rāga* ne sont pas directement liées à leur forme sonore, il est possible qu'un verset ou une image puisse renvoyer à la même source, un peu comme une histoire de *Śiva*, une statue le représentant ou un *liṅgam* puisse renvoyer au même concept, c'est-à-dire le dieu *Śiva*. En résumé, ces auteurs pensent que la représentation des éléments théoriques a été faite pour des raisons religieuses ou spirituelles et non par une démarche rationnelle



Figure 4.1 : Représentation visuelle de deux *śrūti* peints par Sanat Kumar Chatterjee

Pour conclure, on doit mentionner que la représentation des éléments théoriques suscite encore aujourd'hui l'intérêt des artistes. En effet, une série de peintures faites par Sanat Kumar Chatterjee est venue mettre en image les vingt-deux *śruti* (Figures 4.1) (Chatterjee, 2005 : 1-70). L'artiste définit chaque *śruti* à l'aide de leur nom et d'une série de concepts qui l'ont influencé dans la création des peintures qui les représentent. Toutefois, il ne parle pas du *śruti* qui lui sert de *note de tonique (ison modal)*, c'est-à-dire de la note sur laquelle sont superposés les autres *śruti*. Nous avons vu précédemment (section 4.2.2) que l'on doit savoir qu'elle est l'*ison modal* si on veut être capables de déterminer l'intervalle de chaque note. Ceci n'ayant pas été fait par Chatterjee, nous ne pouvons donc pas tenter une analyse des descriptions des *śruti* par rapport aux *rāga*. Retenons toutefois que l'artiste a poursuivi un travail centenaire de représentation des éléments théorique de la musique indienne.

4.2.4 Le nom des *rāga*

À la section 3.2.2, nous avons vu que les noms des *rāga* principaux portent des noms de divinités ou de concepts liés de près à la tradition religieuse hindoue. En effet, certains sont liés à la vie religieuse hindoue, comme par exemple le nom des structures mélodiques *Bhairava* et *Bhairavī* qui sont aussi le nom de divinités tantriques. Plus spécifiquement, le nom *Bhairava*, qui renvoie au nom du *rāga* principal des quatre anciennes écoles de musique indienne, signifie *le terrible* et est une des manifestations du dieu *Śiva*. Selon la Dre Lipika Das Gupta, *Śiva* est le dieu suprême pour beaucoup d'hindous et ce serait pour cette raison que les artistes fondateurs des écoles ont nommé le premier *rāga* de leur classification *Bhairava*. Il est intéressant ici de noter que selon *Panḍit* Sumdut Battu et d'autres intervenants, les représentations de ce *rāga* (*Śiva* assis en méditation ou assis paisiblement avec des femmes) et les *rasa* (*Karuṇā*, *Śāntī*, *Bhakti*) qui lui sont attribués sont à l'opposé de la signification du nom *Bhairava* (terrible).

D'autres noms de *rāga* sont des noms de divinités, de saisons ou d'événements culturels importants. Le nom du *rāga Malkauns* renvoie au collier de *Śiva* et le nom du

rāga Śrī est le même que celui de la déesse de la richesse et de la beauté. Certains *rāga* ont des noms liés à une saison, comme le *rāga Vasanta* qui est le printemps et *Megha* qui est lié à la saison des moussons. Le *rāga Dīpaka* renvoie à l'élément *feu* et à la lumière. Finalement, le nom du *rāga Hindola* renvoie directement au très populaire festival religieux de la balançoire, lequel fait l'objet d'une fête majestueuse dans la ville de Vrindavan dans l'État de l'Uttar Pradesh. Enfin, on peut entendre aujourd'hui dans des concerts des *rāga* dont les noms sont ceux de divinités. Mentionnons par exemple les *rāga Durgā, Gauri, Rāmakālī, Sarasvatī, Śaṅkarā* ou *Śivaranjani*. Nous n'avons pas été en mesure de retracer les origines de tous ces *rāga*. Toutefois, on peut affirmer que les noms de divinités ont été importants pour les créateurs de *rāga*.

Les noms des *rāga* ont aussi des référents dans la culture séculière de l'Inde. En effet, certains proviennent de traditions musicales régionales comme le *rāga Multani*, qui provient de la région de Multan, *Sindhura* du Sind, *Jaunpuri* de Jaunpur, *Bhūpālī* de Bhopal et *Toḍi* du nom d'une tribu nommée Todas. D'autres *rāga* ont un nom qui renvoie au pays (*deśī*) ou aux beaux arts (*lalitā*). Toutefois, l'origine et le sens de la majorité des structures mélodiques du système des *rāga-rāgiṇī* nous échappent. Finalement, il est intéressant de noter que peu ou pas d'articles sur Internet ou dans les documents consultés ne présentent l'histoire individuelle des *rāga* et la signification de leur nom.

Selon certains traités de musique, les *rāga* auraient une origine divine. Dans des textes comme le *Bṛhad-dharma Purāṇa* (18^e?), l'origine des *rāga* provient des entités mythologiques comme le dieu *Śiva* : « The musician Narāda is taken to heavenly realms to confront the souls of the male *rāga* and female *rāgiṇī* cruelly injured by his inept performances; when *Śiva* sings them correctly, each *rāga* or *rāgiṇī* presents him - or herself in person » (Powers, 2007-2011). Dans le *Nārada Saṅgītamakaraṇḍa*, composé sans doute au début du 11^e siècle (Gangoly, 1989 : 72-75), c'est plutôt le sage *Narāda* qui extrait les *rāga* du jour (*suryamśa*) et de la nuit (*chandramśa*) pour les classer selon les notes ornementales (*graha svara*), les types de gamme (cinq, six ou sept notes) et pour finalement les classer en mâle, femelle ou neutre (Sathyanarayana, 1984 : 2).

Parmi les auteurs qui ont fait des recherches poussées sur la représentation des

rāga (voir section 2.3.3), aucun d'eux ne pense que les éléments théoriques soient liés aux noms des *rāga*. Toutefois, un des nombreux *Nārada* que nous avons mentionnés ci-haut a classé les structures mélodiques selon les éléments théoriques des *rāga* (type de gamme, notes ornementales, etc.). Nous n'avons pas plus d'information sur son système de classement, mais nous pouvons penser que les éléments théoriques ont eu de l'influence sur sa théorie. Étant donné que ceci est le seul extrait liant théorie et représentation que nous ayons trouvé dans les traités de musique ancienne, nous ne pouvons affirmer que les *affects* des éléments de théorie musicale aient été fondamentaux pour l'attribution des noms des *rāga*. Toutefois, il n'est pas impossible que les musiciens savants aient eu recours à la théorie pour attribuer le sexe des structures mélodiques comme le mentionne l'extrait.

4.3 L'influence culturelle des représentations de la musique

L'analyse des deux premières sections de ce chapitre démontre que l'attribution de personnalités aux structures mélodiques ne semble pas directement liée aux *affects* des éléments de théorie musicale, et ce, même si un extrait semble proposer le contraire. Nous savons que la culture hindoue attribue une grande importance à la représentation visuelle et au culte de l'image (Renou, 2004 : 69). Ceci nous amène donc à penser que le choix des personnalités attribuées aux structures mélodiques puisse avoir été grandement influencé par la culture indienne. Afin de voir si cette hypothèse est plausible, portons maintenant notre regard sur la nature de la personnalité des *rāga*, le patronage des artistes et les influences du śivaïsme et du vishnouïsme. Ceci nous permettra de voir si les influences culturelles sont plus à même d'être au centre des représentations.

4.3.1 La nature de la personnalité des *rāga*

Selon la Dre Lipika Das Gupta, on retrouve deux aspects essentiels au *rāga* : le *nada māhi svarūpa* et le *dēva māhi svarūpa*. Le *nada māhi svarūpa* est l'aspect technique

et théorique du *rāga* et le *dēva māhi svarūpa* est l'aspect personnalisé représentant le *rāga*. Quand l'interprète connaît et intériorise ces deux composantes, on dira qu'il a atteint le *svārūpa* du *rāga*, c'est-à-dire sa forme pure. Selon la Dre Gupta, le *rāga* est complet seulement quand le musicien joint la théorie musicale avec la personnalité et ses attributs qu'elle représente, c'est-à-dire quand il est pleinement conscient du *nada māhi svarūpa* et du *dēva māhi svarūpa*. Le *Rāgavibodha* (1609) de Somanatha va dans le même sens que notre répondante en disant explicitement qu'un « *rāga* has a dual form; one is of the nature of sound, full of *dhvani* (sound carrying implied meaning) and constituted of musical notes *Shadja*, etc. The other is a deific form » (Sathyanarayana, 1984 : 19). Selon cette conception de la musique, le musicien doit avoir à l'esprit autant les aspects théoriques du *rāga* que les différents attributs de sa personnalité.

Est-ce que le fait que le *svārūpa* du *rāga* soit la combinaison du *nada māhi svarūpa* et du *dēva māhi svarūpa* nous permet d'affirmer que les éléments théoriques sont liés à la personnalité du *rāga*? Selon nous, pas nécessairement. De façon analogique, une personne généreuse pourra être mince ou obèse, une personne gentille pourra être grande ou petite, une personne ponctuelle pourra l'être en étant jeune ou âgée, c'est-à-dire que même si la personnalité ne peut exister sans sa forme physique, ses qualités et traits de caractère ne peuvent être une conséquence directe du corps physique. Ceci rend le *nada māhi svarūpa* et le *dēva māhi svarūpa* complémentaires et distincts à la fois. Par conséquent, nous pensons que la personnalité des *rāga* peut ne pas être liée à ses éléments de théorie musicale, mais plutôt y être associée.

Nous avons vu que Prajñānānda dit que la personnalité ou la divinité du *rāga* est indépendante de sa structure théorique (section 3.1.2.2). Il soutient son idée en affirmant que les transformations des notes du *rāga* au cours du temps ne peuvent affecter sa personnalité : « by the change of the tonal forms or lyrical texts, the central theme or essence is never affected » (Prajñānānda, 1981 : 271). Dans la pensée de l'auteur, la divinité est éternelle, ce qui fait en sorte que la forme corporelle de la divinité pourra changer avec le temps sans toutefois affecter son essence *éternelle*. De façon analogique, la structure physique du *rāga* pourra ou non changer avec le temps, mais son

essence divine restera la même. Par conséquent, Prajñānāda croit donc que les éléments de théorie musicale ne sont pas liés à la personnalité du *rāga*.

4.3.2 Le classement des structures mélodiques dans le système des *rāga-rāgiṇī*

Nous avons vu aux sections 1.2.2 et 3.2.2 la façon dont on a classé les *rāga* et les *rāgiṇī*. Dans ce système de classement des structures mélodiques, on peut voir une transposition du cadre familial traditionnel indien. Les différentes variantes du système des *rāga-rāgiṇī* semblent donc tirer leurs inspirations des phénomènes sociaux qui encadraient la société indienne aux différentes époques où elles ont été élaborées. Dre Lipika Das Gupta mentionne à ce sujet que dans la mentalité indienne, un homme doit avoir une conjointe pour devenir un être complet et que le phénomène d'accouplement des *rāga* renvoie à cette réalité culturelle. De plus, elle nous dit qu'au Moyen-Âge indien, les hommes riches pouvaient marier plusieurs femmes. Elle ajoute finalement que la culture indienne donne beaucoup d'importance au fils, ce qui aurait peut-être poussé les auteurs de traités de musique à inclure des fils (*putra*) et non des filles aux couples de *rāga-rāgiṇī*. Il semble donc que la structure générale des systèmes de classement des *rāga-rāgiṇī* ait été calquée sur un certain modèle de la famille indienne dans laquelle l'homme est le *rāga* principal, ses femmes les *rāgiṇī* et ses fils les *rāgaputra*. Par conséquent, la culture de l'époque où ont été écrits les traités semble être au centre du système de classement des *rāga-rāgiṇī*.

4.3.3 Les influences séculières des représentations des *rāga*

4.3.3.1 Le patronage des artistes

Comme dans la plupart des sociétés de toutes les époques, les beaux-arts ont pu s'épanouir grâce au patronage des artistes. Selon Dre Lipika Das Gupta, les auteurs de traités de musique mentionnés à la section 3.1.2 et les peintres des *rāgamālā* ne font pas exception et ont généralement été patronnés par des rois indiens. Étant donné le grand

nombre de royaumes existant dans le sous-continent indien avant la création de l'État indien en 1947, on ne peut faire de généralité sur l'ensemble du patronage des artistes au cours de la longue histoire de ce pays. Toutefois, nous savons que la représentation des *rāga* a connu son âge d'or à l'époque de l'empire moghol (1526-1858). En effet, les rois moghols étaient très intéressés par les arts et la musique indienne et ils n'ont pas hésité à patronner les artistes, peu importe leur religion (Randhawa, 1982 : 4). Le plus grand nom de cette dynastie fut le Grand Akbar (1542-1605). Ce dernier, bien que de famille musulmane, a condamné l'orthodoxie de cette religion, qui interdit entre autres la représentation de figures humaines (Randhawa, 1982 : 14). C'est d'ailleurs à partir de l'époque d'Akbar que l'on retrouve les premiers exemples de portraits⁴⁷.

Les tableaux présentés aux figures 1.2, 3.1 et 3.2 nous illustrent différents thèmes qui démontrent que le patronage des rois a pu dans certains cas avoir une influence majeure sur les représentations des *rāga*. En effet, les exemples du *rāga Śrī* à la figure 1.2, du premier *rāgamālā* d'*Hinḍola* à la figure 3.1 et du deuxième *rāgamālā* du *rāginī Bhairavī* nous montrent un roi représentant le *rāga* parfois entouré de ses consœurs que certains considèrent comme étant les *rāginī*. Étant le patron suprême de son royaume, aurait-il imposé sa figure sur les tableaux, ou est-ce que ce seraient les peintres qui ont voulu faire plaisir à leur monarque? Même si nous ne pouvons répondre à ces questions, on peut toutefois affirmer que la figure du roi fut importante dans le choix des représentations de plusieurs *rāgamālā*.

4.3.3.2 L'influence du folklore

En plus des figures royales illustrées sur les *rāgamālā*, il existe dans la culture indienne une quantité d'histoires folkloriques mettant en scène les *nāyaka-nāyikā*⁴⁸. L'ensemble des œuvres artistiques des *nāyaka-nāyikā* repose sur des scènes d'amour (Rao, 1999 : 5) dont plusieurs renvoient aux différents sentiments de séparation comme

47 Pour plus de détails, voir : http://expositions.bnf.fr/inde/grand/exp_014.htm

48 Voir section 1.2.5.

le *bhāva viraha*⁴⁹. Jaipal Singh nous dit que certains textes de *rāga* parlent de l'histoire de héros du folklore du Penjab dont la femme se nomme *Hīr* et son amoureux *Ranja*. Une des histoires de ces deux héros raconte les souffrances de la séparation due au mariage forcé de *Hīr*. Jaipal Singh nous a chanté cette histoire sur le *rāga Madhuvanti*, qui est une structure mélodique dont le nom ne semble pas apparaître dans les classifications des *rāga-rāgiṇī*.

Notre répondant nous a aussi dit que certains *rasa* décrivent un mélange de joie et de souffrance due à la séparation de l'être aimé. Le sentiment de séparation en peinture est souvent symbolisé par une femme seule sur le tableau. Un expert peut voir que si cette femme seule porte une bague de pied – ce qui signifie qu'elle est mariée –, c'est qu'elle attend son mari qui va arriver. Dre Daljit explique que lorsque la femme est en attente, qu'elle est sans nouvelle de son amoureux et qu'elle est dans un état triste, le *rāga* est basé sur le sentiment de la séparation. Dans la miniature, la fille lance les fleurs : elle est désespérée et le héros ne viendra pas. Une autre variante du sentiment de séparation implique cette fois-ci que son amoureux va arriver dans quelque temps. Elle a donc des nouvelles de lui et elle est vraiment contente. Sur le *rāgamālā*, elle déplace un pot de fleurs, elle prend ces dernières pour en faire une guirlande et puis elle attend, sachant que le héros s'en vient. Le *rāgiṇī Mālāsri* est un bon exemple pour représenter ce *rasa* ou *bhāva* (Figure 4.2).

49 Voir section 3.1.1.4

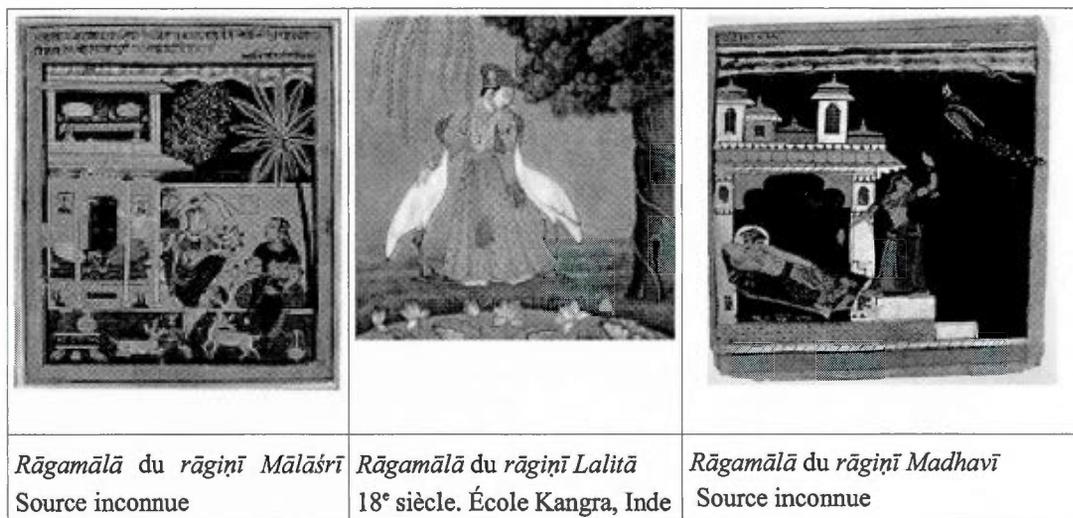


Figure 4.2 : *Rāgamālā* de *Mālāśrī*, de *Lalitā* et de *Malhar*

D'autres *rāgamālā* représentent des scènes non religieuses, comme on peut le voir à la Figure 4.2. Étant donné que notre recherche de terrain s'est plutôt portée sur la représentation de divinités, nous n'avons que très peu questionné les intervenants et examiné les textes sur les représentations séculières. Toutefois, on peut voir que la tradition folklorique, et plus particulièrement celle des *nāyaka-nāyikā*, a influencé la représentation de la musique.

4.3.4 Les influences religieuses des représentations des *rāga*

En plus de l'influence du patronat et du folklore, le développement de dimensions religieuses ou théologiques serait, selon le musicologue Sathyanarayana, la raison principale qui aurait motivé les auteurs de traités de musique à attribuer des connotations ou des qualités spirituelles aux *rāga*. Chez *Śrīkanta*, qui est l'auteur du traité *Rasakaumudi* (1575), le phénomène de la représentation est allé jusqu'à devenir un dogme : « peu importe le niveau du musicien, il ne pourra obtenir les fruits directs ou obliques promis dans le *Sanḡitāsāstra*, c'est-à-dire la libération ou le salut, sans qu'il ou elle contemple ces déités. Ce serait d'ailleurs pour cette raison que les sages ont composé

les versets décrivant les *rāga* » (Sathyanarayana, 1984 : 19)⁵⁰. Voyons maintenant si deux des grands mouvements religieux de l'Inde, c'est-à-dire le shivaïsme et le vishnouïsme, ont eu plus d'influence sur les représentations des *rāga* que les éléments de théorie musicale.

4.3.4.1 L'influence śivaïte

Nous avons vu à la section 3.1.3 que la tradition śivaïte et celle du tantrisme ont grandement influencé la représentation des *rāga*. Pensons au *premier* des *rāga* (*ādi rāga*), c'est-à-dire *Bhairava*, qui est représenté le plus souvent par le dieu Śiva. Sur plusieurs *rāgamālā* de ce *rāga*, on peut apercevoir le dieu assis en compagnie d'une ou plusieurs femmes (voir figure 4.2). La Dre Lipika Das Gupta pense que les théoriciens de la musique ont choisi *Bhairava* comme *rāga* principal en raison de l'influence du tantrisme du Moyen-Âge indien. En effet, le *Vigyan Bhairava Tantra* était un traité tantrique sur la méditation très important au Moyen-Âge indien et les auteurs de traités auraient pris son nom pour nommer l'*ādi rāga*. Il est surprenant que le nom *Bhairava*, qui signifie *le terrible*, ait été représenté à l'aide d'un dieu qui a l'air calme. Cette réalisation fut d'ailleurs notre première prise de conscience du décalage entre les représentations et les éléments de théorie musicale.

D'autres structures mélodiques nous démontrent l'influence des symboles du śivaïsme. Par exemple, dans les *dhyanaśloka* du *rāgiṇī Bhairavī* décortiqués dans les Tableaux 3.6 et 3.7, il est dit que *Bhairavī* « trône dans une caverne de cristal au sommet du mont *Kailāsa* ». *Kailāsa* est un lieu de pèlerinage très important pour les hindous et les bouddhistes, et il est considéré par les premiers comme étant le mont de Śiva et de sa consœur *Pārvatī*. Dans les *rāgamālā* du même *rāgiṇī* (figure 3.2), on peut voir une femme représentant *Bhairavī* en train de faire des offrandes à un *lingam*, ce dernier étant le symbole par excellence de Śiva que l'on retrouve dans les sanctuaires śivaïtes (Renou, 2004 : 42). De plus, les représentations d'au moins une autre structure mélodique

⁵⁰ Tiré du *Rasakaumudi* de Śrīkanta, ii, 82, 83, p. 22, 23

pourraient faire appel aux symboles du śivaïsme. En effet, certains pensent que le nom du *rāga Malkauns* proviendrait des termes *mālā* (chapelet) et *Kauns* (crâne), ce qui les amène à penser que ces deux noms associés renverraient au *collier de crânes* que porte Śiva. Nous n'avons pu trouver de divinité portant le nom de *Malkauns*. Le dieu Śiva ayant une énorme quantité de représentations, il ne semble donc pas impossible que *Malkauns* ait été liée à cette tradition (Renou, 2004 : 43).

Suite à ce bref regard sur l'influence de la culture śivaïte dans les représentations de la musique indienne, nous sommes portés à penser que cette tradition religieuse a eu plus d'influence sur les représentations des *rāga* et *rāgiṇī* que les *affects* des éléments théoriques.

4.3.4.2 L'influence vishnouïte

Bien que le śivaïsme ait eu de grandes influences sur les auteurs de traités de musique, le vishnouïsme semble avoir été l'objet de beaucoup plus de représentations sur les *rāgamālā*. En effet, le thème de *Rādhā-Kṛṣṇa* qui fut mis au premier plan par le saint Chaitanya est un sujet de représentation majeur dans tous les domaines artistiques indiens. On retrouve en effet des tableaux, des sculptures, des représentations théâtrales et autres mettant en vedette les héros *Rādhā* et *Kṛṣṇa*. De plus, plusieurs descriptions littéraires (*dhyānaśloka*) décrivant les *rāga* peuvent rappeler les aventures de *Kṛṣṇa* présentées dans le *Śrīmad Bhāgavatam*, ce dernier étant un des textes les plus importants de ce groupe religieux. Dans le dixième chapitre de ce livre sacré, on retrouve une série d'histoires relatant les *passes-temps* (*līlā*) de *Kṛṣṇa*. Parmi ces histoires, celle de la danse *rasa* a été un sujet fréquemment mis en image : « When Lord Śrī Kṛṣṇa was dancing with the *gopī* in the *rasa-līla*, the *gopī* were embraced by the arms of the Lord » (*Bhāgavata Purāṇa*, Xe chant, chapitre 47, verset 60). Cette scène se retrouve dans les *rāgamālā* du *rāga vasanta* (Figure 4.2). Sur ce tableau ainsi que sur d'autres tableaux représentant le même *rāga*, on retrouve *Kṛṣṇa* en train de danser avec des *gopī*. Sur d'autres tableaux, on peut apercevoir le dieu tenant un pot de fleurs ou jouant de la flûte. Selon la Dre Daljit,

Kṛṣṇa est un symbole du renouveau tout comme le printemps.

De plus, une quantité impressionnante de *rāgamālā* représentent *Rādhā* et *Kṛṣṇa*. Nous avons d'ailleurs remarqué que certains *rāga* ont eu une représentation visuelle d'un roi pour par la suite prendre la forme de *Kṛṣṇa*. Par exemple, à la Figure 3.1, on voit dans les deux *rāgamālā* d'*Hinḍola* que le premier présente un roi et que le second représente *Kṛṣṇa*. De plus, le *rāga Bhairava* qui est pourtant associé à la tradition śivaïte a lui aussi subi le même genre de transformation. En effet, on peut voir à la Figure 4.2 que le premier *rāgamālā* du *rāga Bhairava*, qui fut d'ailleurs peint par un artiste de la cour du roi Akbar, illustre *Śiva* tandis que le deuxième, reprenant sensiblement le même thème, a remplacé *Śiva* par *Kṛṣṇa*.

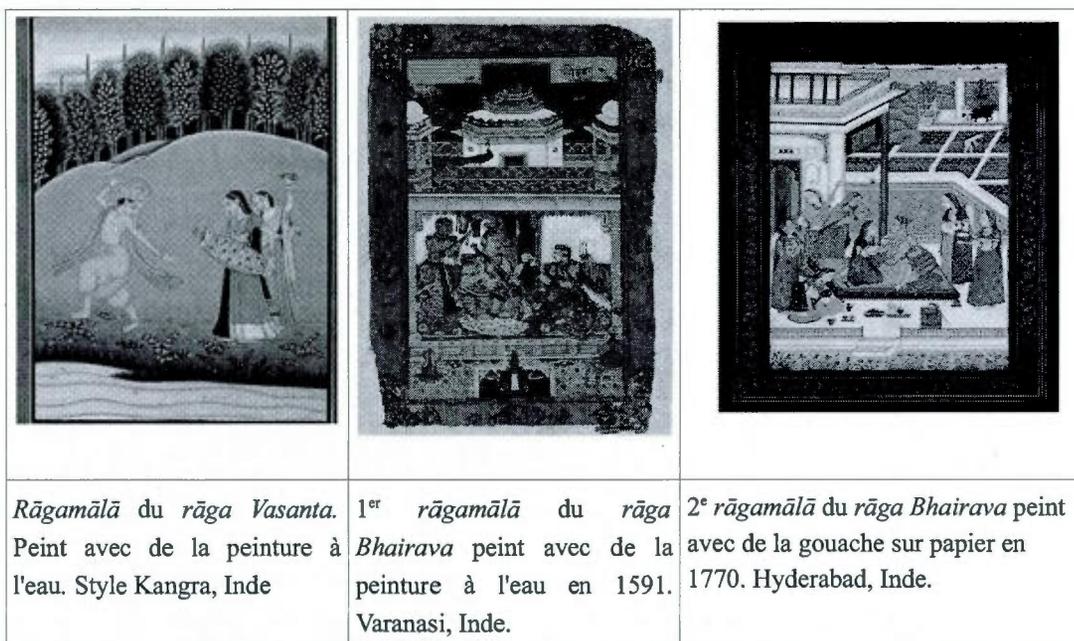


Figure 4.3 : *Rāgamālā* de *Vasanta* et de *Bhairava*

Certains *dhyanaśloka* font des références sans équivoque aux passe-temps de *Kṛṣṇa*. Dans le *Śiva-tattva-Ratnākara* (6, 8, 99), le *rāga Khammāja* est ainsi décrit :

« A lovely girl in the flower of young, robed in yellow, *Khāmbhojika* of the beautiful hair. Searching everywhere in the forest with her maids, the thought of

her lover makes her weep with tenderness ». (Daniélou, 2003 : 290)

On retrouve dans ce verset un thème récurrent du Kṛṣṇaïsme décrivant un passe-temps amoureux dans lequel une *gopī* (vachère) recherche son bien-aimé (*Kṛṣṇa*) dans la forêt et que c'est cet acte d'amour qui provoque des *larmes de tendresse*. De plus, la représentation de *Rādhā* et *Kṛṣṇa* semble être une fusion entre les *héros* séculiers et des personnages liés à la tradition religieuse :

« The dramatise personae in these poems are *Rādhā* and *Kṛṣṇa*, who are the *Nāyikā* and the *Nāyakā*, and the *sakhis*, the maids of *Rādhā*, the *sakhis* carry messages between the lovers, they conciliated them when they quarrel, and among themselves they keep up a running commentary on the courses of love » (Randhawa, 1982 : 17).

Un regard sur les collections de *rāgamālā* que l'on retrouve dans les musées indiens ou sur Internet⁵¹ nous permet de voir que le vishnouïsme a été une source d'inspiration très importante pour les artistes ayant vécu après Chaitanya (15^e siècle). Dans ces peintures, le jeu d'amour entre *Rādhā* et *Kṛṣṇa* semble être le message transmis par les artistes visuels. Le fait que Chaitanya ait valorisé les *sentiments* par rapport à l'ascétisme aurait peut-être donné un élan à l'intérêt pour la représentation de ces jeux d'amour. Par conséquent, affirmer que les *affects* des éléments de théorie musicale sont à la base de ces représentations semble s'éloigner de l'importance qu'ont eue le vishnouïsme et le shivaïsme.

51 Écrire ragamala sur google.

CONCLUSION

La représentation des *rāga* a façonné l'histoire de la théorisation de la musique et des arts visuels de l'Inde. Bien que les connaissances au sujet de la forme personnelle (*deva māhi svarupa*) de la structure mélodique ne soient plus au cœur de la pratique musicale contemporaine, les *dhyānaśloka* et les *rāgamālā* qui ont décrit cette forme suscitent encore aujourd'hui l'intérêt de chercheurs et d'éditeurs, car on retrouve plusieurs publications qui mettent en valeur les versets et les peintures qui ont dépeint les *rāga* et les *rāgiṇī*. La présente recherche avait pour but d'analyser des représentations visuelles et littéraires de structures mélodiques importantes de l'histoire de la musique indienne avec quelques-uns de leurs éléments de théorie musicale afin de voir si les *affects* des notes musicales, de certaines phrases musicales et des *rasa* pouvaient être à la base des représentations. Cette analyse musicologique basée sur la théorie de Daniélou nous a conduits à examiner le phénomène de la représentation des *rāga* par rapport à l'influence de la culture indienne sur la musique.

La première analyse s'est attardée à appliquer la théorie de Daniélou sur les représentations du *rāga Hindola* et du *rāgiṇī Bhairavī*. Nous avons d'abord conclu que les *affects* des éléments théoriques proposés par Daniélou ne sont pas directement liés à leurs représentations visuelles et littéraires puisqu'ils ne correspondent pas réellement aux éléments présents dans les versets et les tableaux qui les illustrent. En effet, les *affects* des *svara* et des *pakaṛ* n'ont peu ou pas de correspondance évidente avec les éléments sélectionnés dans les *rāgamālā* et des *dhyānaśloka*. De plus, d'autres aspects de la théorie de Daniélou ne semblent pas se confirmer, comme le fait qu'un *svara* présent ou non dans un *rāga* puisse faire en sorte qu'il soit joyeux ou qu'un *rāga* à cinq notes soit de type mâle et un à sept notes soit de type femelle. Cette première conclusion doit tout

de même être nuancée par le fait que les structures mélodiques ont pu se transformer avec le temps.

La deuxième série d'analyses a fait ressortir une série d'idées émises par des musiciens et spécialistes que nous avons rencontrés en Inde lors d'une recherche de terrain. De plus, les bibliothèques d'universités indiennes et celle du National Museum de Delhi nous ont permis de trouver des articles et des essais sur la représentation de la musique indienne. Les musiciens interviewés sur ce sujet n'ont jamais reçu dans leur parcours musical des informations sur l'idée d'attribuer des *affects* aux éléments de théorie musicale. Certains ont toutefois spéculé des idées à ce sujet tandis que *Panḍit* Sumdut Battu ne croit pas qu'il y ait de lien. Quant aux auteurs d'articles de recherche et d'essais, ils arrivent relativement tous à la même conclusion au sujet de la représentation des *rāga* : il n'existe pas de lien réel entre les éléments de théorie musicale des *rāga* et leurs représentations visuelles et littéraires. L'attribution d'éléments extramusicaux à la musique ne reposerait pas sur une certaine logique comme Daniélou le propose, mais plutôt sur la propagation des thématiques religieuses et culturelles engendrée par les classes sociales dominantes et savantes. Ceci aurait influencé les différents noms des *rāga-rāgiṇī* selon le courant religieux et culturel en vigueur lors de la rédaction d'un *śāstra* particulier ainsi que la représentation du roi sur plusieurs *rāgamālā*. Mentionnons aussi que selon Sharma, l'indépendance progressive de la musique savante à l'égard du domaine rituel et du théâtre sacré aurait pu être la raison qui aurait poussé le domaine musical à perpétuer l'aspect visuel lié à la musique.

L'observation des *affects* ou des représentations des éléments théoriques, même s'ils ont pu susciter l'intérêt de grands peintres comme Chatterjee, n'a pu nous permettre de comprendre pourquoi les artistes ont choisi tel type de représentation pour des *śruti* ou des *svara* particuliers. Nous avons donc conclu que les attributions des éléments théoriques (divinité, classe, couleurs) que l'on retrouve dans les traités de musique comme le *Saṅgīta Ratnākara* sont trop peu précises par rapport aux systèmes des vingt-deux *śruti* pour pouvoir être au centre des représentations.

Il semble que les *rasa traditionnels* soient les éléments théoriques qui se

rapprochent le plus des *dhyānaśloka* et surtout des *rāgamālā*. Rappelons que le concept de *rasa* oscille entre la représentation et la théorie, car il fait partie de la théorie d'un *rāga*, mais il renvoie à des notions extramusicales comme la dévotion (*bhakti*) ou la compassion (*Kāruṇa*). Selon notre analyse, les *rasa traditionnels* ont trouvé certains échos dans les représentations d'*Hinḍola* et de *Bhairavī*. D'ailleurs, *Paṇḍit* Sumdut Battu, Dr Lipika Das Gupta et Ranade ont tous trois affirmé que le *rasa* semble plus à même de définir le *rāga* et que les artistes-peintres auraient été influencés par ce concept lors de la création de leurs œuvres.

Or, si notre analyse des représentations des structures mélodiques a réussi à démontrer que les éléments théoriques ne sont pas au centre des représentations, à l'exception peut-être des *rasa*, il en va autrement lorsqu'on analyse différents éléments de la culture indienne. En effet, nous avons pu faire ressortir une série d'éléments de la culture religieuse et séculière qui se retrouvent aisément dans le contenu des descriptions des *rāga*. Les plus anciennes sources de représentation des éléments théoriques, comme les concepts de *Ṛṣi-Kula* et de *Devatā*, ont été liées à la tradition védique, et les *sthāna* et *Bījākṣara* à la tradition tantrique. De plus, le nom des structures mélodiques est soit constitué de noms de divinités (*Śrī*, *Bhairava*, etc.), soit de localités (Multani, Bhopal, etc.) ou des thèmes variés comme le *pays* (*deśī*) ou les beaux-arts (*lalitā*). Il y a également une similarité entre le modèle familial du roi indien et le système des *rāga-rāgiṇī*. Enfin, le patronage royal se retrouve également dans l'explication du sens de plusieurs *rāga*, ceux-ci subissant d'ailleurs les influences du folklore (*nāyaka-nāyikā*), du śivaïsme et du vishnouïsme dans le choix des figures représentées. C'est à la lumière de ces constatations que nous avons conclu que les représentations des *rāga* ont plutôt été influencées par la culture de l'Inde que par les éléments de théorie musicale.

Bien que nous puissions dire que les éléments de théorie musicale ne sont pas au centre des représentations des *rāga*, il n'en reste pas moins que cette recherche avait pour but de comprendre comment est traité le phénomène de la représentation dans les traités de musique indienne et auprès de spécialistes de cette musique. Or, les résultats auxquels nous sommes arrivés ne peuvent pas démontrer que la théorie de Daniélou est

absolument fausse, car il existe trop de documents importants de l'histoire de la musique indienne qui ont ajouté des éléments de représentations aux *rāga* et aux éléments de théorie musicale. Il se peut que l'idée d'attribuer des *affects* aux éléments théoriques ait été partagée par des lignées de musiciens. D'un point de vue personnel, nous pensons que le phénomène d'attributions d'éléments extramusicaux est un phénomène subjectif qui a toutefois une grande valeur pour celui qui s'y réfère. Il est d'ailleurs courant d'utiliser des images en musique pour aider les musiciens à mieux interpréter une œuvre. Par conséquent, nous pensons que l'histoire de l'Inde n'a jamais eu un système de représentation universelle. Toutefois, faire appel à des images est tout à fait possible pour un individu ou une petite communauté de musiciens.

Les développements de la théorisation et de la pratique musicale du 20^e siècle ont poussé la musique indienne à se rapprocher du modèle épuré de la musique classique occidentale, c'est-à-dire une musique sans attribut externe, centrée exclusivement sur la matière sonore. En effet, la conceptualisation de la musique d'aujourd'hui, sans doute influencée par la déconfessionnalisation lente mais progressive des différents domaines d'étude en Inde, met aujourd'hui de l'avant une théorie axée principalement sur des données empiriques renvoyant à l'esthétique plutôt qu'à la représentation de personnages divins ou séculiers. Seul le concept de *rasa* est resté dans la théorisation de la musique, et à la lumière de notre recherche de terrain, ce concept semble lui aussi perdre de son importance. L'intérêt marqué des nouvelles générations d'Indiens et d'Indiennes envers la modernité fait en sorte que la musique se libère des connotations religieuses et tend à devenir une musique sans attribut extramusical. Il ne fait donc aucun doute que cette hypothèse pourra faire l'objet de recherches plus complètes dans cette société en pleine transformation.

Il serait d'ailleurs intéressant de poursuivre notre enquête sur les artistes visuels qui encore aujourd'hui mettent en image les *rāga*. En effectuant nos recherches sur les *rāgamālā*, nous avons trouvé plusieurs peintures dépeignant des *rāga* dans des styles éclectiques et contemporains. Bien que le phénomène de la représentation ne semble plus susciter l'intérêt des pratiquants de la musique, il existe encore aujourd'hui une tendance à

illustrer la musique et ses composantes. Il ne fait donc aucun doute que cette thématique pourrait faire l'objet de d'autres études. Nous terminerons donc ce mémoire par une dernière figure (Figure 5.1) démontrant que le phénomène de la représentation visuelle des *rāga* n'appartient pas qu'au passé, mais qu'il est encore aujourd'hui d'actualité.

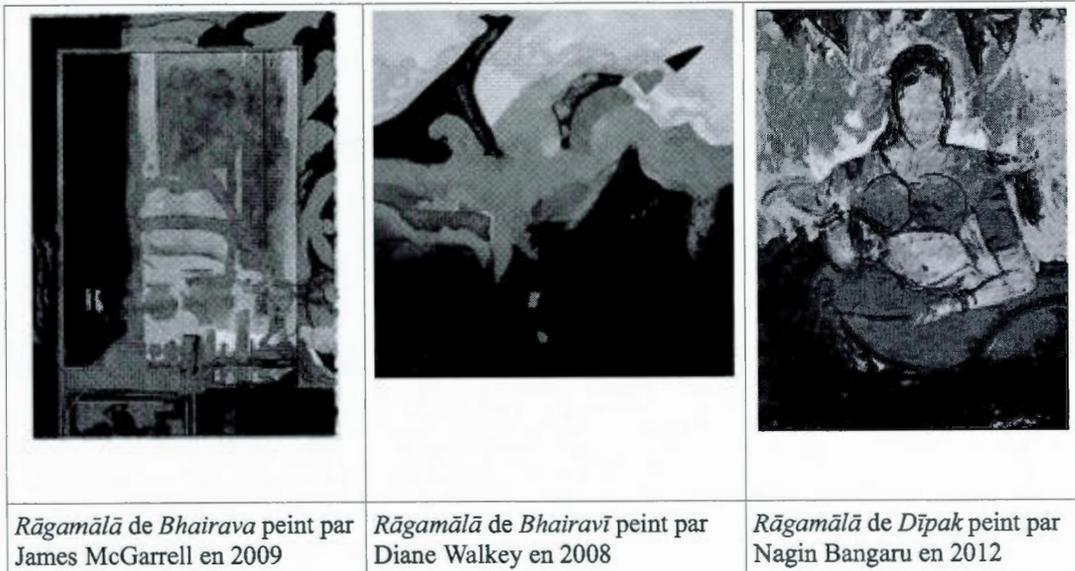


Figure 5.1 : *Rāgamālā* de *Bhairava*, *Bhairavī* et *Dīpak*

APPENDICE A

QUESTIONNAIRE

Questionnaire on the affiliation between the picturing or depiction of the deity and the theoretical components of the *rāga*

First part (identification):

Name :	
Age : _____	Gender: _____
Musical training :	Which tradition (<i>gharānā</i>) :
	Name of the master (<i>gurū</i>) :
Years of experience : _____	

Second part (mythology):

According to your knowledge...

- Do you know what the name of the *rāga Bhairava* or (*Bhairavī*, *Hinḍola*, et *Lalit*) means?
- Do you know a story or a legend about this particular name?

Third part :

According to your knowledge, there is an affiliation between the picturing or depiction of the deity and...

- the *rasa* (Sentiment) and the *bhāva* (emotions)?
- The *pakar*?
- The *samay* (time to play the *rāga*)?
- The *svara* and the *śruti*?
- Vādī -Samvādī* (hierarchy of the *svara* in the *rāga*)?
- The *thāt* (melodic scale)?

APPENDICE B

ENREGISTREMENTS AUDIO

Piste	Durée
1 <i>Bhairava</i> (Hariprasad Chaurasia).....	4:17
2 <i>Bhairavī</i> (Hariprasad Chaurasia).....	3:52
3 <i>Hinḍola</i> (Vidyadhar Vyas).....	4:44
4 <i>Śrī</i> (Vidyadhar Vyas).....	4:29
5 <i>Megha</i> (Vidyadhar Vyas).....	4:49
6 <i>Malkauns</i> (Hariprasad Chaurasia).....	2:40
7 <i>Lalitā</i> (Hariprasad Chaurasia).....	2:57
8 <i>Bhūpālī</i> (Hariprasad Chaurasia).....	3:35

APPENDICE C

CERTIFICATION D'APPROBATION ÉTHIQUE

Évaluation éthique

Alexandre Lavoie (LAVA04097602) – Approbation éthique sur un projet de recherche portant sur des sujets humains – Projet présenté au Département de sciences des religions de l'UQAM le 16 août 2011.

Cette évaluation éthique est faite à partir du texte du Service de la recherche et de la création de l'UQAM «*Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains, septembre 1999*»¹, texte qui s'inspire largement de l'«*Énoncé de politique des trois Conseils fédéraux sur l'éthique de la recherche*»².

Titre : Étude sur la relation entre les représentations de divinités et les éléments théoriques des râga de la musique de l'Inde du Nord.

1. Remarques générales.

La nature même du sujet choisi par le candidat, les raisons qui expliquent ce choix «*les conséquences que l'on peut en attendre sur la vie des hommes (femmes), leur subjectivité, leur liens à l'altérité, leur bien-être*»³, telles que présentées par le candidat, portent en elles-mêmes un caractère éthique bien décrit. Nous comprenons par ce rapport éthique l'importance d'étudier la relation entre les représentations de divinités et les éléments théoriques des râga de la musique de l'Inde du Nord et la portée d'un tel savoir sur notre compréhension du lien entre culture musicale et culture religieuse.

Afin d'assurer la présence d'un cadre éthique, certaines précisions seront demandées au candidat et quelques modifications à son projet éthique seront proposées.

2. Remarques spécifiques

L'ordre de présentation des remarques spécifiques suivra la présentation de ces informations dans le document du candidat.

Page 2 -3.2.3

Dans votre travail, vous précisez que vous présenterez succinctement votre recherche aux participants. Il serait non pas seulement souhaitable mais nécessaire que le formulaire de consentement soit écrit. Selon le «*Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains, septembre 1999*»⁴, «*Règle générale, le consentement doit être confirmé par écrit à partir d'une formule adaptée aux exigences de chaque protocole de recherche, rédigée dans la langue du sujet et de façon telle à ce que son contenu soit compris par ce dernier*»⁵.

¹ <http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humains-cadre-normatif-texte.htm>

² http://www.gc.ca/ethique.gc.ca/pdf/ethique/2/EPTC_2_FINAL_Web.pdf

³ Page 3 – <http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humains-cadre-normatif-texte.htm>

⁴ <http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humains-cadre-normatif-texte.htm>

⁵ Page 4 – <http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humains-cadre-normatif-texte.htm>

De plus, dans ce formulaire de consentement écrit, il faut bien distinguer la partie information sur la recherche et la partie consentement lui-même. Il faut préciser aux participants non seulement qu'ils peuvent ne pas répondre à l'une ou l'autre des questions de l'entretien mais aussi qu'ils peuvent se retirer de l'entretien en tout temps s'ils le souhaitent. Il faut, de plus, donner aux participants le nom et les coordonnées de la personne qu'ils peuvent contacter pour toute question éthique concernant la recherche.

Page 5 – Appendice A

Vous dites « According to your knowledge, there is an affiliation... ». L'expression « there is » est très directive. Auriez-vous voulu dire « is there? » ou en encore « describe how you perceive the relationship between... »?

Conclusion

Nous félicitons le candidat pour le travail déjà accompli et l'encourageons à apporter les corrections et précisions éthiques ci-haut mentionnées à son projet éthique et de le resoumettre au Comité départemental de déontologie pour qu'il puisse finaliser son travail.

Mona Abbondanza Directeur du Département de Sciences des Religions
Pour Mona Abbondanza

Mona Abbondanza Ph.D., psychologue

Le 30 août 2011

Professeure agrégée

Département de sciences des religions

Membre du Comité départemental de déontologie

Évaluation éthique

du projet d'Alexandre Lavole (LAVA04097602), soumis à la Direction des études de cycles supérieurs du Département de Sciences des religions, le 16 août 2011.

Le présent avis concerne spécifiquement et uniquement la dimension éthique de ce projet de recherche. Cette précision est rappelée à seule fin qu'on pardonne au signataire de ne rien dire de l'intérêt et de la pertinence du projet, par ailleurs novateur à maints égards.

1. La conduite d'entrevues auprès de quelques (de 4 à 6) maîtres de musique chevronnés du nord de l'Inde ne comporte pas de grands risques éthiques. L'«exposition» potentielle de ces participants et de leurs réponses est elle-même très limitée, d'autant plus qu'on peut valablement escompter que, fidèles à leur réputation, ils ne diront bien que ce qu'ils voudront et à qui ils le voudront. Le candidat devra tout de même gérer avec modération son intention d'«élaborer une théorie» (p. 1), éventuellement diffusée, à partir de ces quelques entrevues.

2. Le questionnaire déposé respecte les règles éthiques en usage. Il ne contient aucun piège; il est sobre, ciblé et centré sur des enjeux cognitifs ou théoriques de caractère objectif. Il ne s'engage pas sur le terrain des valeurs, des convictions et de la vie privée. [Dans sa présentation du questionnaire, le candidat devrait lever les ambiguïtés entourant la structure du questionnaire: il annonce tantôt deux sections (p. 2, 3), tantôt trois sections (p. 2)].

3. Le projet ne semble pas prévoir de consentement écrit, une formule pourtant d'emblée préférable du point de vue éthique. Le candidat devra y pourvoir. À tout le moins devra-t-il expliquer pourquoi, dans ce cas-ci, un consentement écrit serait inapproprié et comment, si ce devait être la solution retenue, le consentement verbal sera obtenu. Le consentement des participants est d'autant plus justifié ici que l'auteur prévoit que «l'utilisation scientifique ou pédagogique des résultats de recherche sera librement autorisée» (p. 2).

4. Le projet ne dit rien du mode de conservation et de protection des contenus d'entrevues, non plus que des modalités et du calendrier de destruction. Même si les risques sont ici plutôt minimes, des précisions devront être données à cet égard.

Moyennant la prise en compte adéquate des commentaires 3 et 4 ci-haut formulés, je peux, au meilleur de ma connaissance, certifier la conformité éthique du projet soumis.

Pierre Lucier

24 août 2011

Évaluation éthique

du projet révisé d'Alexandre Lavoie (LAVA04097602), reçu de la Direction des études de cycles supérieurs du Département de Sciences des religions, le 7 septembre 2011.

Une première évaluation, remise le 16 août 2011, avait attiré l'attention du candidat sur deux éléments: 1) l'absence de consentement écrit ou, le cas échéant, la nécessité de s'en expliquer; 2) l'absence d'un calendrier de conservation et de destruction des données.

L'examen de la présente version révisée permet de constater que ces deux éléments ont été correctement pris en compte.

Conclusion

À la lumière de ces modifications, je peux, au meilleur de ma connaissance, certifier la conformité éthique du projet soumis.



Pierre Lucier

9 septembre 2011

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BAIRE, Ghare. 2011. *India1400 BC* – *www*.
<www.sudiptodas.com/india1400bc>. Consulté le 12 septembre 2011.
- BHAGYALEKSHMY, S. 1991. *Lakshanagrandhas in music*. Trivandrum : CBH Publication, 216 p.
- BLACKWELL, L. Albert. 1999. *The sacred in music*. Louisville : Westminster Jhon Knox Press, 233 p.
- BLURTON, T. Richard. 2011. « India, republic of. ». In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/rove/art/T040067>>. Consulté le 16 mars 2012.
- BUELOW, J. George. 2013. « Affects, theory of. ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/00253>>. Consulté le 29 juin 2011
- CHARI. V. K. 2011. « Rasa ». In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0429q=rasa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Consulté le 15 juin 2011
- CHATTERJEE, Sanat Kumar. 2005. *Shruti Manjari, Microsound, An artist's impression with pen & brush*. Lucknow : Manas Publication, 73 p.
- COLAS, Gérard. 2011. *La Guirlande des Ragas*.
<<http://expositions.bnf.fr/inde/arret/04.htm>>. Consulté le 18 juin 2011
- COTTE, J.V. Roger. 1988. *Musique et symbolisme, Résonances cosmiques des instruments et des oeuvres*. St-Jean-de-Braye (France): Éditions Dangles, 229 p.
- DANIÉLOU, Alain. 1978. *Sémantique musicale, essai de psycho-physiologie auditive*. Paris : Hermann, 94 p.
- DANIÉLOU, Alain. 1993. *Traité de musicologie comparée*. Paris: Hermann, 182 p.

DANIÉLOU, Alain. 2003. *The raga-s of Northern Indian music*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 367 p.

DANIÉLOU, Alain. 2005. *Origine et Pouvoir de la musique, les cahiers du mleccha*, Paris : Édition Kailash, 235 p.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative. Guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill. 142 p.

DEY, Suresh Chandra. 1990. *The Quest for Music Divine*. New Delhi : Ashish Publishing house, 317 p.

DOSHI, Saryu V. 2012. « Miniature and other painting ». In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/art/T040113pg33>>. Consulté le 19 janvier 2012

FORTUNE, Nigel. 2001. « Monody ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/18977>>. Consulté le 23 mars 2012.

GANGOLY, O.C. 1989. *Rāga & Rāginī, a Pictorial & Iconographic Study of Indian Musical Modes based on Original Sources*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 224 p.

GITOMER, L. David. 2011. « Indian Aesthetics ». In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/opr/t234/e0287>>. Consulté le 12 juin 2011.

HAMMELINE, Jean-Yves. 2005. « Il n'y a pas de musique sacrée ». In *Musique et sacré, acte du colloque 17-18 septembre 2004 – monastère Royal de Brou : Ambronay éditions*, p. 125 à 137.

IYENGAR, B.K.S. 2002. *Light on the Yoga Sūtra of Patañjali*. London : Thorson, 357 p.

HAROLD, S. Powers. 2011. « India, §II: History of classical music ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/43272pg2>>. Consulté le 23 mars 2012.

HOLCOMBE, Colin John. 2008. *Gita Govinda by Jayadeva*. Chili : Ocaso Press Ltd, 89 p.

KATZ, Jonathan. 2012. « Śārṅgadeva ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/48129>>. Consulté le 16 mars 2012.

KAUFMANN, Walter. 1993, *The Ragas of North India*. New Delhi : India University Press, 625 p.

KHAN, Ali Akbar. 2002. *The classical music of North India*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 367 p.

KOCK, Lasr-Christian. 2006. « Religion and music ». In *Proceeding of the Interdisciplinary Workshop ; at the Institute for scientific Studies of religions*. Freie Universität Berlin : Lidia Guzy, p. 61 à 74

KOMARAGIRI, Madhu Mohan. 2005. *An Empirical Study of Intonation in Raga Kalyani*, Bhubaneswar. India. <<http://musicresearch.in/categorywise.php?flag=R&authid=4>>. Consulté le 20 juin 2011.

LACAS, Pierre-Paul. 2011. « Danse traditionnelles de l'Inde ». In *Encyclopaedia universalis*. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/dances-traditionnelles-de-l-inde/>>. Consulté le 12 septembre 2011.

LANDRY, Réjean. 1997. « L'analyse de contenu ». In *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données* ». sous la dir. de Benoît Gauthier. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 329-356.

LINDLEY, Marc. 2011. « Interval ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/13865>>. Consulté le 19 mai 2011.

LOSTY, J. P. 2012. « Indian subcontinent, §VI, 1: Painting: Introduction ». In *Grove Art Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/art/T040113pg31>>. Consulté le 3 septembre 2012.

MAHĀBHĀRATĪ, Saṅgīt. 2011. « Mughals and Music ». In *The Oxford encyclopaedia of the Music of India*, Volume III. New Delhi : Oxford University Press.

MASSEY, Reginald. 1976. *The Music of India*. New York : Khan and Averill, 189 p.

MINER, Allyn. 1998. *The Saṅgītapaniṣat-sāroddhāraḥ (A fourteenth-century Text on Music from Western India) composed by Vācanācārya – Śrī Sudhākalaśa*. Delhi : Kapila Vatsyayan, 263 p.

- MOORE, Brian J.C. 2001. « Hearing and psychoacoustics ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/42531>>. Consulté le 14 juin 2012.
- NAGARAJAN. Premalatha. 2007. *Association of Rasa and Kāla (time) with Rāga-s*.
<<http://musicresearch.in/categorywise.php?flag=R&authid=4>>. Consulté le 24 juin 2011.
- NAGARAJAN, Premalatha. 2008. *Grāma mūrchanā jāti*.
<<http://www.musicresearch.in/categorydetails.php?imgid=24>>. Consulté le 17 novembre 2011.
- NETTL, Bruno. 2001. « Music ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/40476>>. Consulté le 28 avril 2011.
- PANDA, Niyati. 2009. « The Shrine of the Goddess Bhairavi of Puruna Katak, Boudh District ». In *Orissa Review*.
<orissa.gov.in-e-magazine-Orissareview-2009-September-engpdf-94-96.pdf>. Consulté le 15 juin 2011.
- POWERS. Harold S. et Widdess Richard. 2011. « India, §III, 1: Theory and practice of classical music : Tonal systems ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/43272pg4>>. Consulté le 16 septembre 2011.
- POWERS. Harold S. et Widdess Richard. 2011. « India, §III, 2: Theory and practice of classical music : rāga ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/43272pg5>>. Consulté le 20 mai 2011.
- PRAJÑĀNĀNANDA. D. 1981. *A historical Study of indian Music*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 411 p.
- QURESHI, Regula. 2001. « India, 1, 2 (ii) (b): Art music: Northern and southern styles ». In *The new Grove, Dictionary of music and musicians*, second edition, Volume 12. New York : London Macmillan.
- RAMAKRISHNA. Dr Lalita. 2003. *Musical heritage of India*. New Delhi : Shubhi Publication, 291 p.
- RAMANATHAN, N. 1980. « The Concept of Śrutijāti-s », In *Journal of the Music Academy*. Vol. LI, No.1, Madras. pp.99-112.

- RANADE, Ashok D. 1998. *Essays in Indian Ethnomusicology*. Delhi : Munshiram Manoharial publishers Pvt. Ltd. 342 p.
- RANDHAWA. M.S. 1982. *Kangra Painting of the Bihārī of Sat Sat*, New Delhi : National Museum, 87 p.
- RAO Suvarnalata, Meer Wim van der et Harvey Jane. 1999. *The Raga Guide*. U.K. : Joep Bor, 230 p.
- RENOU, Louis. 2004. *L'hindouisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 124 p.
- ROYCHAUDHURI, Bimalakanta. 2007. *The dictionary of hindustani classical music*. Delhi : Motilal Banarsidass publishers. 193 p.
- SASTRY, I.V.L. 2011. *Indian Music The beginning*.
<www.sudiptodas.com/indian1400bc>. Consulté le 9 mars 2011.
- SATHYANARAYANA, R. 1984. « Raga Iconification in Indian Music », In *Vivekananda Kendra Patrika*, Volume 13, Numéro 2.
<<http://musicresearch.in/categorywise.php?flag=R&authid=4>>. Consulté le 24 juin 2011.
- SATHYANARAYANA, R. 1987. « Indian Music: Myth and Legend, A long essay with particular reference to the legend of Tripuṣkara : a group of percussive membranophones », In *Journal of the Indian Musicological Society*, Volume 18, No. 1, Baroda, India, 67 p.
<<http://musicresearch.in/categorywise.php?flag=R&authid=4>>. Consulté le 24 juin 2011.
- SCHERER, Jacques. 2011. « Bharata, la création du théâtre (extraits du Natya Shastra) », In *Théâtre du Soleil*, Paris. <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/les-sources-orientales/inde/bharata-la-creation-du-theatre>>. Consulté de 28 mai 2011.
- SHARMA, Prem Lata. 2000. *Indian aesthetics and musicology (The art & science of Indian Music)*, Varanasi. : Dr. Km, Urmila Sharma, 446 p.
- SMITH, Walter. 2012. « Indian sub., & sect; III, 6 (i): 11th& ndash; 16th-century indigenous and traditional architecture », In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/gr ove/art/T040113pg10>>. Consulté le 16 mars 2012.
- STADNER, Donald M. 2012. « Indian subcontinent, & sect; V: Sculpture », In *Oxford Art Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordartonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/gr ove/art/T040113pg15>>. Consulté le 16 mars 2012.

VIR, Ram Avtar. 1999. *Theory of Indian music*. New Delhi : Pankaj Publication, 200 p.

WIDDESS, Richard. 2001. « Rāga ». In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/subscriber/article/grove/music/48150>>. Consulté le 23 septembre 2010.

GLOSSAIRE

A

- a capela* : chant sans accompagnement musical
adbhuta (अद्भुत) : un des *rasa* : émerveillement, surprise
ādi rāga (आदि राग) : le premier et le plus important de tous les *rāga*
aṅg (अंग) : tétracorde principal d'un *rāga*
antarā (अन्तरा) : deuxième section d'une composition d'un *rāga*
anuvādi (अनुवादि) : autres notes qui complètent la *vādi* et la *samvādi* d'un *rāga*
apsarā (अप्सर) : nymphes célestes symbolisant le plaisir des sens
ārohī (आरोही) : mouvement ascendant du mode
āśrama (आश्रम) : ermitage dirigé par un *guru*
asura (असुर) : ennemis traditionnels des dieux
aurava (औड़व) : mouvement mélodique à cinq notes
avarohī (अवरोही) : mouvement descendant du mode
āyatā (आयता) : grand

B

- baṅdish* (बांगिश) : composition fixe pour voix ou instrument
bāṅsurī (बांसुरी) : flûte en bambou à six trous
bhajana (भजन) : chant sacré de la tradition indienne
bhakti (भक्ति) : dévotion religieuse à une divinité
bhāva (भाव) : émotion ou sentiment spécifique dans la théorie des arts de la scène indiennes
Bhayānaka (भयानका) : un des *rasa* : peur
brāhmaṇa (ब्राह्मण) : *varṇa* de la classe des prêtres hindous
Bṛhaddeśī (ब्रह्मदेशी) : traité important de musique du 13^e siècle composé par *Mataṅga*

C

- Carnātic* (कर्नाटक) : style de musique pratiqué dans l'Inde du Sud

D

- damaru* (डमरु) : petit tambour indien à deux peaux en forme de sablier
deśī (देशी) : musique folklorique, populaire
nada māhi svaru : aspect technique et théorique du *rāga*
deva (देव) : un dieu, une divinité

dēva māhi svarūpa (देव माहि स्वरूप) : aspect personnalisé représentant le *rāga*
devī (देवी) : déesse
dhaivata (धैवत) : sixième degré du mode
dhyāna (ध्यान) : représentation mentale des attributs d'une personne
diptā (दिपता) : passionné

G

gandhāra (गन्धार) : tierce ou troisième note du mode
gandharva (गन्धर्व) : nymphes et musiciens célestes
gharānā (घराना) : lignée de disciple provenant d'un maître particulier
gopī (गोपी) : gardienne des vaches dévouées à *Kṛṣṇa*
graha (ग्रह) : note initiale dans l'ancien système de musique de l'Inde
guru (गुरु) : terme désignant le maître initiateur

H

hāsya (हास्य) : un des *rasa* : humour, comique
hindustānī classical music (हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत) : style de musique pratiqué dans le nord de l'Inde

J

jāti (जाति) : litt. Classe. En musique, classe des *rāga* selon le nombre de notes en mouvement ascendant et descendant : *aurav*, *ṣhārav*, *sampūrṇa*
jāti : les types de gammes et les types de *śruti* dans l'ancien système de musique indienne.

K

kāla (काल) : temps ou moment de la journée
kāruṇa (करुण) : compassion, tristesse
komāla (कोमल) : intervalle musical dit abaissé d'un demi-ton : *r*, *g*, *d*, *n*
kṣatriya (क्षत्रिय) : *varṇa* des rois, des nobles et des seigneurs de guerre.

M

madhyā (मध्या) : modéré
madhyama (मध्यम) : quatrième degré du mode
mantra (मन्त्र) : prière ou formule magique
mārga (मार्ग) : musique savante
mātā (माता) : grandes écoles de musique de l'époque des nommées *rāga-rāgiṇī*
Mataṅga (मालग) : auteur de la *Bṛhaddeśī*
mokṣa (मोक्ष) : libération de l'âme du cycle des réincarnations
mriduh () : tendre
mūrchanā (मूर्च्छना) : mouvement mélodique ascendant et descendant de la gamme dans l'ancien système de musique indien.

N

nada (नद) : son intelligible

nada Brahma (नादब्रह्म) : prémisses sur lequel repose l'origine divine du son

nada māhi svarūpa (नद माहि स्वरूप) : forme théorique des *rāga*

nāga (नाग) : être souterrain qui combine la représentation des serpents avec leur royaume dans les entrailles de la terre.

nāṭya (नाट्य) : théâtre

nāṭyaśāstra (नाट्य शास्त्र) : traité sur les arts de la scène : théâtre, danse et musique

nishāda (निशाद) : septième degré du mode

nyāsa (न्यास) : note finale dans l'ancien système de musique de l'Inde

O

octave : intervalle formé à partir d'un même son soit plus haut soit plus bas dont le rapport mathématique est de 2/1 ou 50 % de la longueur d'une corde.

P

panchama (पंचम) : cinquième degré du mode

paṇḍit (पंडित) : lettré, érudit

pakar (पकड़) : formule type d'un *rāga*

putra (पुत्र) : fils des *rāga*

pūjā (पूजा) : rituel domestique ou public ayant pour but d'entrer en contact avec la ou les divinités

pūrvāṅg (पूर्वग) : un *rāga* dans lequel la sonnante (*vādī*) se situe dans le tétracorde inférieur

R

rāga (राग) : terme définissant différents modes musicaux avec leurs structures respectives. Avant le 20^e siècle, il renvoyait à des structures mélodiques de type mâle
rāgamālā (रागमाला) : litt. Guirlande de *rāga*. Ce terme renvoie à plusieurs définitons dont les peintures des divinités des *rāga*

rāginī (रागिनी) : structure mélodique de type femelle

Raudra (रौद्र) : un des *rasa* : colère, rage

rik (रिक्त) : strophe ou stance

riśabha (ऋषभ) : deuxième degré du mode

S

sāmavēda (सामवेद) : Vēda des modes de cantillation

sampūrṇa (संपूर्ण) : mode mélodique à sept notes

saṃskṛtam (संस्कृतम्) : langue savante et sacrée de l'Inde

samvādī (समवादी) : consonnante ou deuxième note en importance dans un *rāga*

saṅgīta (संगीत) : musique

sāraṅgī (सारंगी) : instrument à cordes frottées

sārgām (सारगाम) : solfège sur les noms des notes indiennes (*swara*)
sthāyī (स्थायी) : refrain d'une composition
svara (स्वर) : notes musicales *S, R, G*, etc.
svarūpa (स्वरूप) : forme complète du *rāga* : *deva māhi svaru* et *nada māhi svaru*
śadja (शदज) : premier degré du mode jouant aussi le rôle de tonique.
śāntī (शान्ती) : un des *rasa* qui se traduit par paix, calme
śāstra (शास्त्र) : traité théorique
śāstry saṅgīt (शास्त्रीय संगीत) : musique classique, musique des traités
śāstriyā (शास्त्रीया) : scientifique
śiṣya (शिष्य) : disciple
Śiva (शिव) : un des trois dieux les plus importants de la mythologie hindoue
śloka (श्लोक) : verset sanskrit à seize syllabes
śrīṅgār (शृङ्गार) : un des *rasa* qui se traduit par amour romantique, joie
śruti (श्रुति) : microton ou intervalle musical
 musicale indienne (texte et musique)
śuddha (शुद्ध) : intervalle musical dit naturel, sans altération (*S, R, G, m, P, D, N*)
ṣhārava (षाडव) : mode mélodique à six notes

T

tāla (ताल) : types d'accompagnement rythmique
tānpurā (तान्पूरा) : instrument jouant la note de tonique ou note bourdon.
tīvra (तीव्र) : intervalle musical dit haussé d'un demi-ton
thāt (ठाट) : modes musicaux de la musique de l'Inde du Nord

U

urdū (उरदू) : langue du bord de l'Inde implantée par l'empire mogohl
uttarāṅg (उत्तरांग) : un *rāga* dans lequel la sonnante (*vādī*) se situe dans le tétracorde supérieur.

V

vādī (वादी) : sonnante ou première note en importance dans un *rāga*.
vaiṣṇava (वैष्णव) : mouvement de dévotion reconnaissant *Viṣṇu* comme dieu suprême.
varṇa (वर्ण) : un des quatre types de mouvement d'un mode : *sthāyī*, stable; *aroha*, ascendant; *avaroha*, descendant ; et *sanchārī*, zigzagant
Vaiśya (वैश्य) : *varṇa* des commerçants et agriculteurs
vīṇa (वीण) : famille d'instruments à corde dont un des modèles est joué par la déesse *Sarasvatī*
Vībhatsa (बीभत्स) : un des *rasa* : dégoût
Vīra (वीर) : un des *rasa* : héroïsme, vaillance, bravoure
vivādi (विवादि) : traduit généralement par note ennemie, une *vivādi* est un *svara* qui doit être évité dans la présentation d'un *rāga*.