

# L'écrit et la notation musicale indienne: degré de représentativité

S'il est exact que la transmission du *Rāga Saṅgīta*<sup>(1)</sup> ou musique traditionnelle savante de l'Inde a toujours essentiellement reposé sur l'oralité, elle s'est également appuyée sur une tradition écrite dont le rôle, la fonction, la place et les limites, dans un contexte historique, méritent dans un premier temps, de retenir notre attention.

## A- Quelques réflexions préalables sur l'écrit

### 1- un raccourci historique

L'extraordinaire richesse de la littérature sanskrite s'est affirmée dans une multitude de branches (poétique, érotique, grammaire, scientifique, philosophique, esthétique, morale etc.) où la musique fait un peu figure de parent pauvre bien que les *Śāstra*<sup>(2)</sup> abondent. Des nombreux écrits qui ont parsemé l'histoire de la musique indienne, deux traités ont eu une importance si considérable qu'ils n'ont cessé d'être, à chaque siècle, repris, commentés et remis au goût du jour par tous les auteurs indiens. Ce sont le *Nāṭya Śāstra* de BHARATA (dont la date n'est pas connue avec exactitude mais qui a dû être rédigé vers le IV<sup>o</sup>s. av. J.C.) et le *Saṅgīta Ratnākara* de ŚĀRṄGADEVA<sup>(3)</sup> au XIII<sup>o</sup>s. dont, incidemment, le dernier commentaire vient d'être publié par Dr. Prem Lata SHARMA, la plus grande autorité sur les textes musicaux sanskrits. A l'instar des plus importants ouvrages de la littérature sanskrite, ces textes "oraux" ont répertorié tout le savoir disponible - antérieur et de leur temps - et ont été rédigés sous une forme condensée à l'extrême, réduite à l'essentiel en vue d'en faciliter la mémorisation. Pour en donner un exemple extra-musical mais représentatif, la grammaire de PĀṆINI (V<sup>o</sup>s. av. J.C.?), petit livre de 32 pages, est un condensé de toutes les règles de la complexe grammaire sanskrite... Là encore, chaque siècle a vu ses grammairiens la reprendre, la commenter... et mon professeur, Dr. K.C. GANGRADE<sup>(4)</sup> m'a dit que le dernier commentaire publié se compose de 4 volumes d'environ 800 pages chacun ! Ces grands textes de la littérature sanskrite ne pouvaient être décodés qu'avec des maîtres. « Leur connaissance et leur pratique survécurent dans quelques autres disciplines comme la grammaire, la philosophie et la religion, mais, dans la musique, cette tradition semble avoir disparu depuis fort longtemps et tous les textes anciens et même médiévaux sont restés inintelligibles<sup>(5)</sup>. Enfin, ces textes musicaux sont très ardu à comprendre car, langage métaphorique à part, chaque phrase peut avoir deux ou trois sens distincts. On peut alors imaginer sans mal les erreurs d'interprétation qui en découlèrent et la répercussion - en boule de neige - de ces erreurs génératrices d'erreurs...

---

(1) Il ne s'agira, dans cet article, que de musique Hindusthānī, dite du Nord de l'Inde.

(2) Classiques de la littérature, faisant autorité.

(3) Prononcer "Sarang dev".

(4) Professeur de sitar, chef de département de musique instrumentale et ex-directeur de la Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University.

(5) Prem Lata SHARMA, «Raga: An Inquiry into its Structure and History», p.16, *Classical Music of India*, Sangeet Research Academy, 1985-86.

## 2- portée de l'écriture

Rassurés de l'existence des textes musicaux, il serait légitime de s'interroger sur leurs lecteurs, sur leur nombre, tant dans le passé qu'aujourd'hui. La réalité, dépouillée de toute mystification, est assez consternante: pratiquement personne, et ce, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, historiquement, le sanskrit n'a jamais été une langue populaire et les musiciens étaient - à de très rares exceptions près<sup>(6)</sup> - incultes et presque tous illettrés. Les manuscrits, aussi fragiles qu'uniques puisque longtemps rédigés sur des feuilles de palmier, bananier ou sur papier de riz, étaient consignés à la cour des rois et des *Raja-s*. Etudiants et musiciens n'en avaient pas l'accès... L'imprimerie ne vint que très tardivement en Inde et le livre resta longtemps un objet rare.

Dans la période contemporaine, le rapport du musicien à l'écrit n'est guère plus brillant. La publication d'anciens traités par des éditeurs Indologistes<sup>(7)</sup>, ne remonte qu'à une quarantaine d'années... Les meilleurs textes contemporains publiés se vendent au compte-goutte... Ainsi, un admirable recueil de compositions de RATANJANKAR<sup>(8)</sup>, tiré à 10.000 exemplaires dans les années 40, n'est pas encore épuisé... Au cours d'entretiens dans plusieurs universités indiennes, interrogés par Dr. GANGRADE sur les livres de base à acquérir en vue de la constitution d'une bibliothèque dans le cadre d'un département de musique, aucun des nombreux candidats au poste de chargé de cours ou de professeur assistant ne purent citer plus de dix ouvrages! Et pourtant, les ouvrages contemporains de qualité ne manquent pas... La vérité est que seuls, quelques rares professeurs infusent à leurs élèves la curiosité et la passion d'aller chercher les trésors consignés dans les livres.

## 3- Ecriture sur la musique, écriture de la musique

Qu'entend-on par écriture dans le contexte musical Indien? Mis à part les travaux des chroniqueurs et historiens, on trouve trois types d'ouvrages musicaux:

a) théoriques (calculs mathématiques et placement des notes, des micro-intervalles, évolution historique des échelles indiennes, description des systèmes et de leurs règles du jeu, classifications, organologie etc. et discours littéraire "extra-musical" sur les sentiments, émotions, la visualisation etc.).

b) descriptifs (sur les *Rāga-s*, leur re-crédation, la façon de prendre leurs notes, l'étude comparative)

c) mise en notation des mouvements mélodiques mesurés, des compositions, des métriques et des rythmes. Cette dernière catégorie d'ouvrages est principalement contemporaine et assez largement minoritaire.

Si les traités purement théoriques présentent surtout un intérêt historique, académique et culturel, le praticien trouvera dans les textes descriptifs et les recueils de compositions des mines d'or sur les *Rāga-s*. Ainsi, livres théoriques et anciens à part, j'ai répertorié<sup>(9)</sup> 33 ouvrages

---

(6) Pour n'en citer que quelques-uns: Swami HARIDAS, Tansen, Baiju, Amir KHUSRU et Abhinava GUPTA (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup>), un être exceptionnel, grand yogi, penseur, philosophe et maître de musique.

(7) Motilal Banarsidass, Munshiram Manoharlal, Chowkhamba, Popular Book Depot, Hathras etc.

(8) S.N. RATANJANKAR, *Abhinava Gīta Manjarī*, vols. 1, 2a, 2b Bombay : Popular Prakashan. Autres excellents recueils de compositions:

S.N. RATANJANKAR, *Abhinava Saṅgīta Śishā*, 2 vols. Bombay: Popular Prakashan.

S.N. RATANJANKAR, *Saṅgīta Śishā*, vol.1 Bombay: Popular Book Depot, 1956.

S.N. RATANJANKAR, *Tāna Saṅgraha*, 4th ed. Bombay: Popular Prakashan, 1971.

S.N. RATANJANKAR, *Varṇamālā*, Bombay: Popular Book Depot, 1951.

(9) Patrick MOUTAL, *Hindustānī Rāga Index: Bibliographical references on descriptions, compositions and Vistāra-s of Hindustānī Rāga-s based on selected major contemporary works in Devanāgarī*, New-Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991. (à paraître).

majeurs contemporains en Hindi (en 79 volumes) par 22 auteurs, traitant de la description des *Rāga-s*, de leur étude comparative, de leurs compositions et de leurs mouvements mélodiques, soit 2821 références bibliographiques indexées couvrant 665 *Rāga-s*... Alors que certains de ces livres s'attachent au discours descriptif et comparatif des *Rāga-s*, d'autres sont des recueils de compositions et enfin, une dernière catégorie allie description et notation musicale. Mais attention, aussi bons soient-ils, ces ouvrages ne pourront jamais permettre à un musicien d'apprendre un *Rāga* qu'il ne connaît pas. La notation musicale, comme le discours sur le *Rāga* ne peut pallier le travail de mémorisation auditive... En fait, on ne peut qu'approfondir ce que l'on sait déjà, ou ne se servir de l'écriture que comme aide-mémoire.

#### 4- Pandit Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936)

Enfin, impossible de parler du livre et de la notation musicale sans dire un mot, sur Pandit BHATKHANDE «un des grands théoriciens de la musique de tous les temps (dont le) travail est comparable en profondeur et en originalité à celui de Zarlino ou de Rameau dans la musique occidentale»<sup>(10)</sup>. ...Un hommage bien mérité à ce père de la musicologie contemporaine indienne qui, en une vie, a accompli ce que quatre siècles de travaux n'avaient pu faire: une remise en ordre totale des textes classiques et de leur pertinence, une collaboration des musicologues sanskritistes et des musiciens, la création des conservatoires de musique, la mise en place d'une pédagogie et des écrits aussi volumineux que monumentaux traitant de la théorie de la musique<sup>(11)</sup> et de l'étude comparative des *Rāga-s*<sup>(12)</sup>. Il a ainsi mis en notation plus de 5.000 compositions vocales<sup>(13)</sup> glanées chez les plus grands praticiens de son temps et qui couvrent la quasi-totalité des *Rāga-s* du répertoire. Nous lui devons enfin le système de notation vernaculaire le plus pertinent et le plus usité en Inde.



Pandit V.N. BHATKHANDE, père de la musicologie indienne

## B- Systèmes de notation

(10) Harold S. POWERS, «Omkarnath Thakur and Bhatkhande», p.202, Pradeep Kumar DIKSHIT, *Vāggeyakāra: Pañḍita Onkāranāthajī Thākura*, (Commemoration Volume, a compilation), Varanasi: Mahavire Press, 1971.

(11) Vishnu Narayan BHATKHANDE, *Saṅgīta Paddhatiyonī Kā Tulanātmaka Adhyayana*, Hindi ed. Hathras: Sangeet Karyalaya, 1972.

Vishnu Narayan BHATKHANDE, *Uttar Bhāratīya Saṅgīta Kā Sanshipta Itihāsa*, Hindi ed. Hathras: Sangeet Karyalaya, 1974.

(12) Vishnu Narayan BHATKHANDE, *Hindusthānī Saṅgīta Paddhati: Saṅgīta Śāstra*, 4 vols. Hindi ed. L.N. Garg. Hathras: Sangeet Karyalaya, rpt. 1968-75.

(13) Vishnu Narayan BHATKHANDE, *Hindusthānī Saṅgīta Paddhati : Kramika Pustaka Mālikā*, 6 vols. Hindi ed. L.N. Garg. Hathras: Sangeet Karyalaya, rpt. 1968-73.

# 1- Généralités

Laissant de côté les rares exemples de notation musicale des textes du passé qui sont sujets à caution, nous nous attacherons seulement à décrire les deux systèmes de notation utilisés dans la musique *Hindusthānī* contemporaine.

Il existe aujourd'hui, outre le *Svaralipī* (système de notation) de BHATKHANDE, une autre variante élaborée par Pandit Vishnu Digambar PALUSKAR qui vivait d'ailleurs à la même époque et qui a été retenue par ses disciples Pandit Omkarnath THAKUR<sup>(14)</sup>, Pandit Vinayak Rao PATWARDHAN<sup>(15)</sup> et les descendants de cette Ecole<sup>(16)</sup>. Si l'écriture des mouvements mesurés est relativement proche de celle de BHATKHANDE, en revanche la notation des compositions diffère profondément tant sur la présentation que sur les symboles utilisés. Le rayonnement de BHATKHANDE, de son Ecole<sup>(17)</sup>, ainsi que la clarté de son système ont rallié la majorité des musiciens et des auteurs indiens à son *Svaralipī*.

## a) La tonique

La musique indienne étant, par nature, une musique de soliste, les indiens ne sentirent jamais le besoin de fixer les hauteurs des notes comme cela a été le cas en occident. Ainsi, le vocaliste ou l'instrumentiste choisit toujours comme tonique, la note qui convient le mieux à sa voix ou à son instrument. Dans un contexte indien, tout «bourdon» entendu est automatiquement perçu comme *Svarita* (tonique) et appelé *Sā*.

De cette tonique, tous les intervalles et toutes les notes prennent un sens dont les musiciens - même illettrés - ont une conscience aiguë. Je veux dire par là qu'en référence à une tonique et ce, quelle que soit sa hauteur, on attribue automatiquement un nom aux notes qu'on entend et joue. (En occident, ce n'est donc que par souci de simplification que nous considérons *Sā* comme étant 'do'. Bien que cette transposition systématique en 'do' soit gênante pour ceux qui ont l'oreille «relativement absolue et non absolument relative» pour emprunter le mot de C.H. JOUBERT<sup>(18)</sup>, elle est en fait beaucoup plus pratique et fidèle à l'esprit du système musical indien. En définitive, pour pallier toute confusion, il est impératif d'apprendre à solfier en *Sāragama* - c.a.d. *Sa, Re, Ga, Ma*.)

---

(14) Omkarnath THAKUR, *Sanḡītañjali*, 6 vols. Varanasi: 1955-75.

(15) Vinayak Rao PATWARDHAN, *Rāga Vijñāna*, 7 vols. Poona: Sangeet Gaurav Granthmala, 1961-74.

(16) Balvantray BHATT, *Bhāvarāṅga Laharī*, 2 vols. Varanasi: Motilal Banarsidas, 1964-74.

(17) Jaisuklal SHAH, *Kānaḡā Ke Prakāra*, Bombay: Jaisuklal Shah, 1972.

Jaisuklal SHAH, *Malhāra Ke Prakāra*, Bombay: Jaisuklal Shah, 1969.

J.D. PATKI, *Aprakāśita Rāga*, 3 vols. Hathras: Sangeet Karyalaya, 1971-75.

'Master' Krishnarao, PHULAMBRIKAR, *Rāga Saṅgraha*, 7 vols. Poona: printed by Veda Vidya Mudranalaya.

N.L. GUNE, *Sanḡīta Pravīṇa Darśikā*, 4 vols. Allahabad: Sangeet Press, 1975.

Rajabhaiya POOCHWALE, *Dhrupada Dhamāra Gāyana*, Gwalior: Ramchandra Sangeet Pustak Bhandar.

Rajabhaiya POOCHWALE, *Tāna Mālīka*, 3 vols. Gwalior: Ramchandra Sangeet Pustak Bhandar.

Rajabhaiya POOCHWALE, *Ṭhumarī Taraṅgiṇī*, Gwalior: Ramchandra Sangeet Pustak Bhandar.

Raja Nawab Ali KHAN, *Māriphunnagamāta*, 3 vols. Hindi trans. Hathras: Sangeet Karyalaya, 1974. (vol.2 printed at Navalkishore Press, Lucknow, 1924.)

Ramashraya JHA, *Ābbinava Gītāñjali*, 2 vols. Allahabad: Sangeet Sadan Prakashan, 1968-78.

Ramkrishna Narahar VAZE, *Sanḡīta Kalā Prakāśa*, 2 vols. Poona: Ramkrishna Sangeet Vidyalaya, printed at Lokasangraha Press, 1938.

(18) *Métier: Musique! Quel enseignement musical pour demain?*, p.99, Tome 2: La formation du musicien professionnel, Paris: IPMC, 1988.

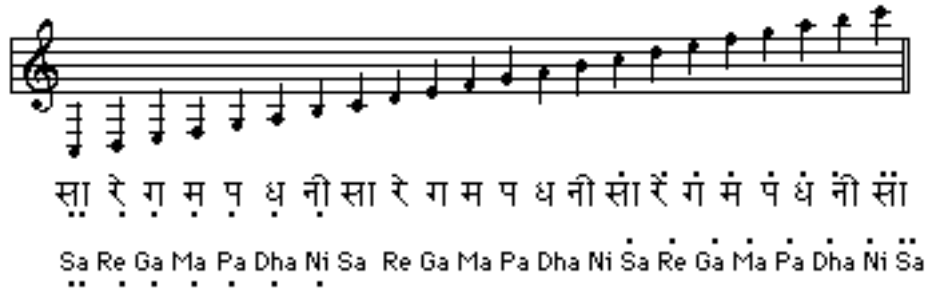
## b) Nom des notes indiennes

Nom réel des notes indiennes	Notes en script Devanāgarī	Nom des notes	Transposition en 'Do' hauteur relative
<i>Ṣaḍja</i>	सा	<i>Sā</i>	Do
<i>R̥sabha</i>	रे	<i>Re</i>	Ré
<i>Gāndhāra</i>	ग	<i>Ga</i>	Mi
<i>Madhyama</i>	म	<i>Ma</i>	Fa
<i>Pancama</i>	प	<i>Pa</i>	Sol
<i>Dhaivata</i>	ध	<i>Dha</i>	La
<i>Niṣāda</i>	नी	<i>Nī</i>	Si

## 2- Description du système de Bhatkhande

### a- Symboles

La musique s'écrit de façon linéaire. La mélodie s'étalant principalement sur 3 octaves, on place un point au-dessus de la note pour indiquer l'octave supérieure et un point en dessous pour l'octave inférieure. (Deux points en dessus ou en dessous pour les notes qui déborderaient):



सा रे ग म प ध नी सा रे ग म प ध नी सा रे ग म प ध नी सा  
 Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa

Les notes *Re*, *Ga*, *Dha* & *Ni* (ré mi la si) peuvent être bémolisées. On les indique, en notation, par un trait oblique ou horizontal en dessous de la note. Seul le *Ma* (fa) peut être diésé. On l'indique par une barre oblique placée au-dessus de la note:



रे ग ध नी म

Une ligne, placée sous deux ou plusieurs notes, signifie qu'elles forment une unité de temps.

सा सारे सारेग सारेग म सा रेग म प

सा रेग म प ध सा रेग म प ध नी सा रेग म प ध नी साँ

Une ligne, placée au-dessus de deux ou plusieurs notes en les liant, signifie qu'elles sont prises en *Mīṇḍ*, sorte de glissando:

रे प I रे म ग रे II

Une note, écrite au-dessus d'une autre, signifie que cette dernière est prise en glissant rapidement à partir de la première note: c'est une *Kaṇa*, note sur laquelle on ne s'arrête pas:

प I रे

Une note entre parenthèses indique qu'une ornementation rapide doit être faite autour de cette note. Néanmoins, le nombre et le mouvement des notes de l'ornementation peut varier et ce symbole n'a qu'une valeur approximative. Dans la plupart des cas, cela signifie soit un groupe de cinq notes, commençant par la note principale, rapidement exécuté dans la progression type donnée si-dessous, soit un grupetto de trois notes commençant généralement par la note supérieure et plus rarement, par la note inférieure:

(प) = पमधपमप (प) = धपमप (प) = मपधप

Une ligne ondulée indique qu'une oscillation (*Āndolana*), différente du vibrato, est pratiquée autour d'une note:

सा रे गु मरे, मपधु नीप  
do ré mi fa ré, fa sol la si sol

Une ligne suivant la note indique que cette dernière doit être tenue:

सा — रे सा —  
do — ré do —

Les symboles 'S' ou '-' peuvent indiquer la durée d'un silence ou d'une note, suivant les textes et leurs auteurs:

सा रे - ग I सा रे- ग I सा रे S ग I सा रे S ग  
do re - mi I do réé mi I do ré - mi I do réé mi

Dans l'écriture de mouvements mélodiques non-mesurés, une barre verticale indique la fin d'une phrase. La double barre indique la fin de la pièce:

सा रे म प नी सां I सां नी प म रे सा II

Une virgule ou un espace placé entre des notes ou deux groupes de notes, indique une respiration:

सा, रेगमप, सां  
सा रेगमप सां

Exemple: extrait d'un *Ālāpa* (prélude amesuré) sur le *Rāga Dārabārī*

सा, धनीरे सा, साधनी नीप, म मप. ध धसानीसा नीसारे ध नी सा ॥

### b- Thèmes

L'écriture des thèmes est d'une clarté limpide chez BHATKHANDÉ. A la différence des préludes amesurés, la composition implique le cycle rythmique qui, en notation, utilise des barres verticales correspondant aux divisions du cycle. Sans rentrer dans le détail, les signes placés au-dessus à gauche des barres servent de points de repère, 'X' est le 1<sup>o</sup> temps du cycle, le '0' un «temps vide», '2', '3' correspondent à des accents. On peut écrire sous les notes les paroles du chant ou, dans le cas de la musique instrumentale, les frappes rythmiques propres à l'instrument (*Dā, Rā, Dira Radā*).

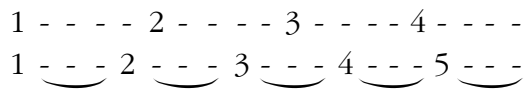
Exemple: thème sur le *Rāga Khamāja* (16 temps)

X	2	0	3
ग	रे	ग	प
दा	रे	दा	दा
सां	नी	सां	नी
दा	दा	दा	दा
प	ध	प	ध
दा	दा	दा	दा



### C- métriques, rythmes

Les *Layakārī-s* consistent à insérer un certain nombre de divisions égales à l'intérieur d'un ou plusieurs temps. Ainsi, par exemple, une *Layakārī* de 4/5 signifie que l'on veut insérer 5 divisions égales dans 4 temps. On divisera donc chaque temps en 5 et on en fera des groupes de 4:



### C- une partition ?

Les problèmes soulevés par la notation musicale indienne sont légions<sup>(19)</sup> et j'espère que l'on verra mieux maintenant pourquoi j'ai tenu, dans une première partie, à m'étendre quelque peu sur l'écrit. Bien sûr, il aurait pu être séduisant (cela s'est déjà produit...) de s'appuyer avec force citations sur les traités anciens, d'en exagérer l'importance et de draper les musiciens indiens dans une aura de spiritualité mystique mais c'eût été faire bien peu de cas du lecteur. En effet, l'écrit existant en Inde depuis une période fort reculée, nous aurions pu être porté à croire que tous les musiciens passent par l'écrit. Comme nous l'avons vu, il n'en est rien et il s'agissait bien tout d'abord - non pas de minimiser l'importance des textes - mais bien d'en relativiser le rôle et l'impact.

De plus, toutes branches du savoir confondues, le rapport des indiens à l'écrit à ceci d'original qu'ils ne l'utilisent que sous une forme condensée en vue de sa mémorisation. La boulimie du collectionneur-collecteur espérant se sécuriser en voulant tout filmer, tout enregistrer sur des supports physiques n'est pas une dominante traditionnelle de l'esprit indien... On préfère s'imprégner, sentir, mettre en mémoire. Cela est prégnant même dans l'Inde citadine d'aujourd'hui. Bien sûr, la mémoire peut «flancher» ... dans ce cas, on aura recours à l'écrit - non pas pour apprendre mais pour rappeler l'information requise au premier plan. La mémoire peut aussi filtrer, ajouter, enlever, déformer et c'est sans doute la raison pour laquelle les indiens sont totalement dépourvus de sens historique...

La notation musicale indienne sert non seulement de support à la mémoire mais aussi à la préservation du savoir. Que peut-on en attendre ? Beaucoup et peu à la fois mais ouvrons une courte parenthèse pour être explicite: Le *Rāga* est un être sonore habillé d'une forme et habité par un esprit. Contrairement à ce que j'ai écrit dans le passé<sup>(20)</sup>, je ne peux plus considérer le

(19) Un grand merci à Jacques CLOS, (compositeur, inspecteur à la DMD) qui, par fax interposés, a eu la gentillesse de m'envoyer un nombre certain de suggestions pendant la rédaction de cet article. Suggestions qui mériteraient, pour trouver réponse, une tête bien mieux faite et bien plus pleine que la mienne.



*Rāga* comme un être mélodique. Il est plus que cela. Il est une matrice sonore c'est à dire un générateur de mélodies. Sur un nombre fini de *Rāga-s*, élément stable de la tradition, il existe une infinité de compositions vocales et instrumentales (et c'est d'ailleurs plus dans la composition de thèmes et non de *Rāga-s* que s'exerceront les talents du compositeur). Ainsi, un musicien habitué à décrypter la notation musicale pourra apprendre des compositions mais (car il y a une condition, de taille...) seulement sur des *Rāga-s* qu'il connaît déjà. Il pourra aussi profiter des préludes mis en notation et en analyser le déroulement. C'est un jeu dans lequel celui qui sait lire - c'est à dire insuffler la vie - peut se repaître avec délices. Sur des *Rāga-s* que l'on ne connaît pas, la notation musicale et le discours descriptif ne nous permettent pas la pratique de ce spiritisme musical, de ce rappel... car, comment «prendre» les notes ? C'est là la limite du décodage de l'écrit dans la musique indienne. Quant à son écriture, surtout dans les préludes, je la suspecte de faire exprès d'être fautive pour nous apprendre à la relativiser. Elle se veut floue à souhait, un appel au rêve, un rappel à l'ordre «attention, je ne suis pas ça, apprend-moi avant de me prendre!». Réductrice, déformante, elle est un instantané, ne montre qu'une facette - ce qui a pour effet immédiat de nous faire entrevoir une multitude d'autres possibilités... élargissement...intention, l'imitation, limitation, dit, non-dit.

Ne peut-il y avoir de partition que dans la notation musicale? Ne jouons-nous pas une partition? Si partition il y a, elle ne se borne pas à la notation musicale et je suis de plus en plus intimement convaincu qu'elle réside tout autant - sinon plus - dans ce discours littéraire descriptif sur les *Rāga-s*<sup>(21)</sup>. On y apprend, pour un *Rāga* donné, l'importance hiérarchique des notes, leur place, leur rôle (en tant qu'individu et en tant qu'être social au sein des autres notes), la récurrence des motifs, le déplacement dans la tessiture etc.

A la question d'Alain POIRIER qui demande si, dans une musique où les musiciens ne font que rarement appel à l'écrit, il ne se crée pas de décalage entre théorie et pratique, il m'est difficile de répondre par oui ou par non bien que je pencherais plutôt vers le non. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Pandit BHATKHANDÉ a mis en notation les compositions vocales des plus grands musiciens de son époque et, s'appuyant également sur les textes, il a pu en dégager sa théorie descriptive et analytique des *Rāga-s*. Il semblerait que les grands auteurs aient toujours procédé de même et donc, que la question «qu'est-ce qui vient avant, l'oeuf ou la poule?» ne se pose pas.

Par contre, le décalage entre théorie et pratique se manifeste dans la connaissance de la taxinomie du répertoire. En effet, si la plupart des musiciens connaissent parfaitement les plus grands *Rāga-s* qu'ils interprètent et polissent toute leur vie durant, ils font souvent preuve d'une totale ignorance pour tout ce qui déborde de leur répertoire restreint. Cela débouche sur des erreurs de transmission orale, sur la création de *Rāga-s* hybrides dénués de beau intrinsèque et trop souvent aujourd'hui, sur la gravure de disques où le titre n'a plus rien à voir avec le contenu...

Peut-il y avoir écriture sans support physique? Même les musiciens illettrés ont un discours cohérent sur le *Rāga* et sa pratique. Ce discours, dans une langue plus simple, imagée, métaphorique à tendance érotique marquée est finalement, dans le fond, peu éloigné de notre «partition» littéraire sur le *Rāga*... Il gagne peut-être en fraîcheur ce qu'il perd en rigueur... «on prend la note, on la caresse, on s'assoit dessus, on se couche dessus» sont quelques expressions traduites littéralement de l'hindi et couramment utilisées dans la langue parlée... comme dans la langue écrite. Le dénominateur commun reste la langue.

Enfin, il nous faut remarquer que nous n'avons évoqué du *Rāga* que sa visualisation dans l'espace et non sa façon de se mouvoir dans le temps, c'est à dire sa structure d'élaboration.

(20) Patrick MOUTAL, *Hindusthānī Rāga Saṅgīta: une étude de quelques mécanismes de base*, Paris: CEMO, 1987.

(21) Patrick MOUTAL, *A comparative study of selected Hindusthānī Raga-s based on contemporary practice*, New-Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991

Cela aussi, est mémorisé et fait partie intégrante de cette «partition» mentale.

A l'écriture de la musique, sur la musique, se mélange alors une écriture implicite, virtuelle, une musique écrite même sans notation, une sublimation du non-dit. Tout est cri et le musicien indien est condamné à écrire avec sa feuille, sur la feuille, dans sa tête et dans le ciel!

Patrick Moutal\*

---

\*Professeur de musique indienne, département de jazz et de musiques improvisées, C.N.S.M. de Paris.