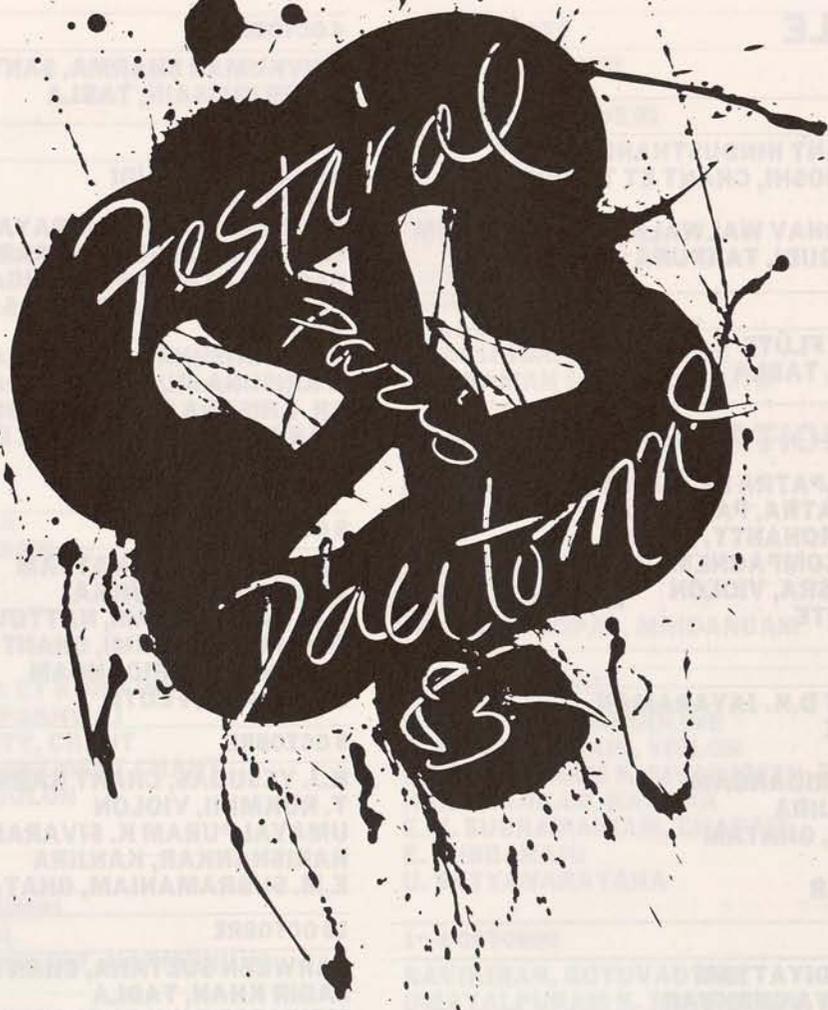


ANNEE DE

# L'INDE

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS



DIRECTEUR GENERAL : MICHEL GUY

ASSOCIATION SUBVENTIONNEE PAR  
LE MINISTERE DE LA CULTURE  
LE MINISTERE DES RELATIONS EXTERIEURES  
LA VILLE DE PARIS

# FORMES CLASSIQUES DE LA MUSIQUE, DE LA DANSE, DU THÉÂTRE

DU 17 SEPTEMBRE AU 19 OCTOBRE 1985, THÉÂTRE DU ROND-POINT

EN COLLABORATION AVEC L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE

## GRANDE SALLE

18, 19 SEPTEMBRE

BHIMSEN JOSHI, CHANT HINDUSTHANI  
VATSALA BHIMSEN JOSHI, CHANT ET TANPURA  
S.S. MULEY, TABLA  
PURUSHOTTAM MADHAV WALWALKAR, HARMONIUM  
MADHAV GURUDAS GUDI, TANPURA

20 SEPTEMBRE

VIJAY RAGHAV RAO, FLÛTE  
LATIF AHMED KHAN, TABLA

21, 22 SEPTEMBRE

DANSE ODISSI  
KELUCHURAN MOHAPATRA ET KUMKUM MOHANTY  
RATIKANTA MOHAPATRA, PAKHWAJ  
RAKHAL CHANDRA MOHANTY, CHANT  
INDRANI MISRA, ACCOMPAGNEMENT CHANT  
BHUBANESHWAR MISRA, VIOLON  
SUDARSAN DAS, FLÛTE

25, 26 SEPTEMBRE

D.K. PATTAMMAL ET D.K. JAYARAMAN,  
CHANT KARNATIQUE  
T. RUKMINI, VIOLON  
JAYANTHI GOPAL, MRIDANGAM  
HARISHANKAR, KANJIRA  
E.M. SUBRAMANIAM, GHATAM  
J. SUKANYA  
GAYATRI SIVAKUMAR

27, 28, 29 SEPTEMBRE

THÉÂTRE DANSE KUDIYATTAM  
AMMANNUR MADHAVA CHAKYAR  
KUTTAN CHAKYAR  
P.K. USHA NANGIAR  
RAMA CHAKYAR  
GIRIJA NAMBIAR  
G. VENU  
MUSICIENS :  
NARAYANAN NAMBIAR, MIZHAVU  
UNNIKRISHNAN NAMBIAR, MIZHAVU  
ACHUNNI PODUVAL, EDAKKA  
MAQUILLAGES ET COSTUMES :  
KRISHNAN NAMBIAR

1<sup>er</sup> OCTOBRE

KISHORI AMONKAR, CHANT HINDUSTHANI  
MRUDULA UPADHYE, ACCOMPAGNEMENT CHANT  
RAMAKANT MHAPSEKAR, TABLA  
S.P. JALGAONKAR, HARMONIUM  
ARUN D. DRAVID

2, 3 OCTOBRE

NASIR AMINUDDIN DAGAR, CHANT DHRUPAD  
ZIA MOHIUDDIN DAGAR, RUDRAVINA  
GOPAL DAS, PAKHWAJ  
NANDY ALAKA, TANPURA  
ASHOKA DHAR, TANPURA

4 OCTOBRE

SHIVKUMAR SHARMA, SANTUR  
ZAKIR HUSSAIN, TABLA

5, 6 OCTOBRE

DANSE KUCHIPUDI  
DANSEURS :  
VEDANTAM SATYANARAYANA SARMA  
MAHANKALI SRI RAMA SARMA  
PASUMARTHI PANDURANGA VITTAL  
PASUMARTHI DURGA PRASAD  
MUSICIENS :  
PV.G. KRISHNA SARMA, CHANT  
J. KRISHNA MURTHY, MRIDANGAM  
CH. KRISHNA MURTHY, VIOLON  
MANTRALA JANARDHANA RAO, HARMONIUM  
RÉGIE :  
JANGHYALA SHANKAR

8 OCTOBRE

DANSE BHARATANATYAM  
MALAVIKA SARUKKAI  
S.K. RAJARATNAM, NATTUVANGAM  
G. VIJAYALAKSHMI, CHANT  
P. KANNAN, MRIDANGAM  
SANKARAN, FLÛTE

9 OCTOBRE

K.J. YESUDAS, CHANT KARNATIQUE  
T. RUKMINI, VIOLON  
UMAYALPURAM K. SIVARAMAN, MRIDANGAM  
HARISHANKAR, KANJIRA  
E.M. SUBRAMANIAM, GHATAM

10 OCTOBRE

PARWEEN SULTANA, CHANT HINDUSTHANI  
SABIR KHAN, TABLA  
MEHMOOD DHOLPURI, HARMONIUM

11 OCTOBRE

THIRUVIZHA JAYASANKAR, NADASWARAM  
VALAYAPATTI A.R. SUBRAMANIAM, THAVIL  
K.N. SASIKUMAR  
N.K. VASAN  
A.V. MURUGAYAN  
S. MALARVANNAN

12, 13 OCTOBRE

DANSE KATHAK  
DANSEURS :  
BIRJU MAHARAJ  
SASWATI SEN  
DURGA ARYA  
VERONIQUE AZAN  
BIPUL CHANDRA  
JAI KISHAN MAHARAJ  
MUSICIENS :  
GOVIND CHAKRAVARTY, TABLA  
ASHOK BHATTACHARYA, FLÛTE  
MUKESH BEHARI SHARMA SAROD  
SITANGSU CHOUDHURY, CHANT  
AVEC LA PARTICIPATION DE  
ZAKIR HUSSAIN, TABLA

14 OCTOBRE

BISMILLAH KHAN, SHENAI  
BAYYER HUSSAIN  
NAZIM HUSSAIN  
MUMTAZ HUSSAIN  
HABIB HUSSAIN  
MAZAHIR HUSSAIN  
ZAMIN HUSSAIN  
SAYED ABBAS MURTAZA SHAMSHI

## PETITE SALLE

17-21 SEPTEMBRE

DANSE MOHINI-ATTAM  
KSHEMAVATI  
V.M. HYDER ALI, CHANT  
M.A. KRISHNA DAS, EDAKKA  
T.R. NARAYANAN, MRIDANGAM  
C.R. GOPI, FLÛTE

24, 25 SEPTEMBRE

DANSE ODISSI  
KELUCHURAN MOHAPATRA ET KUMKUM MOHANTY  
RATIKANTA MOHAPATRA, PAKHWAJ  
RAKHAL CHANDRA MOHANTY, CHANT  
INDRANI MISRA, ACCOMPAGNEMENT CHANT  
BHUBANESHWAR MISRA, VIOLON  
SUDARSAN DAS, FLÛTE

26 SEPTEMBRE

RITA GANGULY, CHANT THUMRI  
LATIF AHMED KHAN, TABLA  
CHANDRANATH CHATTOPADHYAY, HARMONIUM

28 SEPTEMBRE, 1<sup>er</sup> OCTOBRE

N. RAJAM, VIOLON  
SANGITA, VIOLON  
SABIR KHAN, TABLA

2 OCTOBRE

BUDHADITYA MUKHERJEE, SITAR  
SABIR KHAN, TABLA

3 OCTOBRE

AHMED HUSSAIN KHAN, SITAR  
SABIR KHAN, TABLA

5 OCTOBRE

SHIVKUMAR SHARMA, SANTUR  
ZAKIR HUSSAIN, TABLA

9-12 OCTOBRE

DANSE BHARATA-NATYAM  
PRYADARSHINI GOPALAN, 9 ET 11  
MALAVIKA SARUKKAI, 10 ET 12  
S.K. RAJARATNAM, NATTUVANGAM  
G. VIJAYALAKSHMI, CHANT  
P. KANNAN, MRIDANGAM  
SANKARAN, FLÛTE

15-19 OCTOBRE

DANSE MANIPURI  
DANSEUSES :  
DARSHANA JHAVERI  
PRITI PATEL  
LATASANA DEVI  
INDRANI DEVI  
ANUSUYA DEVI  
GYANESHWARI DEVI  
KUMAR SINGH  
MUSICIENS :  
KALAVATI DEVI, CHANT  
MANI SINGH, PERCUSSION  
GOPIRAMAN SHARMA, FLÛTE

## MAISON INTERNATIONALE DU THÉÂTRE

17-21 SEPTEMBRE

E. GAYATRI, VINA  
JAYANTHI GOPAL, MRIDANGAM

24-28 SEPTEMBRE

U. SRINIVAS, MANDOLINE  
A. KANYAKUMARI, VIOLON  
UMAYALPURAM K. SIVARAMAN, MRIDANGAM  
HARISHANKAR, KANJIRA  
E.M. SUBRAMANIAM, GHATAM  
E. SUBBARAJU  
U. SATYANARAYANA

1<sup>er</sup>-5 OCTOBRE

RAVIKIRAN, GOTUVADYAM  
UMAYALPURAM K. SIVARAMAN, MRIDANGAM  
HARISHANKAR, KANJIRA  
E.M. SUBRAMANIAM, GHATAM  
N. NARASIMHAN

8-12 OCTOBRE

ZIA MOHIUDDIN DAGAR, RUDRAVINA  
GOPAL DAS, PAKHWAJ

AVEC LA PARTICIPATION DE  
ANANT BHOSLE ET S. VENKATARAMAN, TANPURA

CORÉALISATION : THÉÂTRE DU ROND-POINT

CONSEILLER ARTISTIQUE DU FESTIVAL D'AUTOMNE :  
Y.G. DORAISAMI  
RÉALISATION : JOSÉPHINE MARKOVITS

# ANNEE DE L'INDE

## COMITÉ FRANÇAIS

**PRÉSIDENT D'HONNEUR :** LAURENT FABIUS, Premier Ministre  
**PRÉSIDENT :** JEAN RIBOUD, Président-Directeur Général de Schlumberger  
**VICE-PRÉSIDENTS :** MADELEINE BIARDEAU, Directeur d'Etudes à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes  
JACQUES BOUTET, Directeur Général des Relations Culturelles Scientifiques et Techniques du Ministère des Relations extérieures  
**ANDRÉ LARQUIE :** Président du Conseil d'Administration du Théâtre National de l'Opéra de Paris  
**PATRICE PELAT :** Administrateur de la Compagnie Nationale Air France  
**SECRÉTAIRE GÉNÉRALE :** CATHERINE CLÉMENT, Sous-Directeur des Echanges Artistiques au Ministère des Relations extérieures

## MEMBRES DU COMITÉ :

ROLAND DUMAS, Ministre des Relations extérieures  
EDITH CRESSON, Ministre du Redéploiement industriel et du Commerce extérieur  
JACK LANG, Ministre de la Culture  
JACQUES CHIRAC, Maire de Paris  
JEAN-BERNARD MÉRIMÉE, Ambassadeur de France en Inde  
PHILIPPE CLÉMENT, Président de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris  
ROBERT ABIRACHED, Directeur du Théâtre et des Spectacles, Ministère de la Culture  
ROBERT BORDAZ, Président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs  
PETER BROOK, Directeur du Théâtre des Bouffes du Nord  
PIERRE CARDIN, Créateur  
MICHEL COMBAL, Directeur Asie-Océanie, Ministère des Relations extérieures  
JÉRÔME CLÉMENT, Directeur Général du Centre National de la Cinématographie  
JEAN-LOUIS DUMAS, Président-Directeur Général d'Hermès, Membre de Comité Colbert  
VADIME ELISSEFF, Conservateur en Chef du Musée Guimet  
ROGER FAUROUX, Président-Directeur Général de Saint-Gobain  
Festival d'Automne à Paris  
GEORGES FISCHER, Directeur de Recherche Titulaire au C.N.R.S.  
MAURICE FLEURET, Directeur de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture  
ANDRÉ FONTAINE, Directeur du Journal Le Monde  
PIERRE GIRAUDET, Président de la Fondation de France  
FRANÇOIS GROS, Directeur d'Etudes à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes  
CHÉRIF KHAZNADAR, Directeur de la Maison des Cultures du Monde  
OLIVIER LACOMBE, Professeur honoraire à la Sorbonne, Membre de l'Institut de France  
HUBERT LANDAIS, Directeur des Musées de France  
MARCEAU LONG, Président de la Compagnie Nationale Air France  
JEAN MAHEU, Président du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou  
ANDRÉ MIQUEL, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale  
CHARLES MORAZE, Directeur d'Etudes à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes  
GEORGES PEBEREAU, Président-Directeur Général de la Compagnie Générale d'Electricité  
PHILIPPE THIRY, Président de l'Office National des Diffusions Artistiques  
RENE THOMAS, Président-Directeur Général de la B.N.P.  
DOMINIQUE WALLON, Directeur du Développement Culturel, Ministère de la Culture  
Coordination : ELIANE WAUQUIEZ

## COMITÉ INDIEN

**PRÉSIDENT D'HONNEUR :** RAJIV GANDHI, Premier Ministre de la République Indienne  
**PRÉSIDENT :** PUPUL JAYAKAR, Présidente du Festival de l'Inde

## MEMBRES DU COMITÉ :

MOHAMMAD YUNUS, Président du Comité des expositions  
SON EXC. I.H. LATIF, Ambassadeur de l'Inde en France, Air Chief Marshal Retd  
M. Secrétaire Général, Ministère des Relations extérieures  
S.S. GILL, Secrétaire Général, Ministère de l'Information et de l'Audiovisuel  
A.P. VENKATESWARAN, Secrétaire Général, Ministère du Commerce (Textiles)  
YASH PAL, Secrétaire Général, Département des Sciences & Techniques  
Y.S. DAS, Secrétaire Général, Département de la Culture  
S.S. SIDHU, Secrétaire Général, Ministère de l'Aviation Civile et du Tourisme, Président-Directeur Général d'Air India  
L.P. SIHARE, Directeur du Musée National, New Delhi  
KRISHNA RIBOUD  
NARAYANA MENON, Directeur de la Sangeet Natak Akademi  
SANKHO CHAUDHURY, Directeur de la Lalit Kala Akademi  
P.A. NAZARETH, Directeur Général, Conseil Indien pour les Relations culturelles  
S.K. MISRA, Directeur Général du Festival de l'Inde  
DALIP MEHTA, Ministre, Ambassade de l'Inde à Paris  
WAJAHAT HABIBULLAH, Directeur, Cabinet du Premier Ministre  
M. le Président-Directeur Général, Commission Indienne d'Exportation d'Artisanat et de Tissage  
B.N. GOSWAMI, Académie des Beaux Arts, Université du Penjab  
GIRISH KARNAD, Ecrivain  
CHARLES CORREA, Architecte  
ADITYA BIRLA, Industriel  
SANJAY DALMIA, Industriel  
ASHOK CHATTEJEE, Directeur de l'Institut du Design, Ahmedabad  
AKBAR PADMAMSEE, Peintre  
KAMALA CHOWDHRY  
RAJ REWAL, Architecte  
JEHANGUIR BHOQWAGARY  
E. POUCHAPADASS  
VIJAY SINGH, Coordinateur, Festival de l'Inde

L'ANNÉE DE L'INDE EST PLACÉE SOUS LE HAUT-PATRONAGE DES GOUVERNEMENTS DE L'INDE ET DE LA FRANCE. ELLE EST ORGANISÉE PAR L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE, MINISTÈRE DES RELATIONS EXTÉRIEURES, ET LE MINISTÈRE DE LA CULTURE.



D.R.

## SOMMAIRE

TEXTES : VASUNDHARA FILLIOZAT

### LES ARTS DE LA SCÈNE D'APRÈS LE NATYA-SHASTRA

#### LA MUSIQUE

- ORIGINE
- DÉFINITION DU RAGA
- HISTOIRE
- TROIS STYLES DE LA MUSIQUE HINDUSTHANI :  
DHRUPAD, KHAYAL, THUMRI
- LA MUSIQUE KARNÂTIQUE
- LES INSTRUMENTS

#### LA DANSE ET LE THÉÂTRE

- HISTOIRE
- SEPT STYLES : ODISSI, KUCHIPUDI, KUDIYATTAM,  
MOHINI ATTAM, KATHAK, MANIPURI,  
BHARATA NATYAM

#### LA TRADITION ORALE

- LA RELATION DE MAÎTRE A DISCIPLE
- LE SYSTÈME DES GHARANAS

#### THÉORICIENS ET MUSICIENS

#### ANNEXES

- REPÈRES HISTORIQUES
- DIVINITÉS HINDOUES
- GLOSSAIRE

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS REMERCIE  
FESTIVAL OF INDIA  
SANGEET NATAK AKADEMI  
INDIAN COUNCIL FOR CULTURAL RELATIONS

## LES ARTS DE LA SCÈNE D'APRÈS LE NATYA-SHASTRA

L'histoire de la musique, de la danse, du théâtre est née en Inde au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. C'est, en effet, l'époque présumée du grand ouvrage de l'un des premiers dramaturges connus de l'Inde, Bharata qui, dans son Nātya-Shāstra ou « Traité de la scène », rapporte le mythe sublime de l'origine du théâtre.

Du temps des rois légendaires issus du Soleil, le monde, par l'effet de Kāla, le « Temps », était tombé dans le chaos des désirs, de l'avarice, de la jalousie et de la colère. Le Jambu dvīpa était rempli de serpents, de démons et d'êtres malfaisants. Les mauvaises lois contournaient les bonnes. Indra, le maître de l'assemblée des dieux, et d'autres divinités, adressèrent alors à Brahmā la prière suivante : « Nous désirons un divertissement pour l'œil et pour l'oreille. Ce que l'on appelle Veda ne peut être entendu des Shūdra (la dernière classe dans la société). Crée donc un autre Veda, un cinquième, qui soit bon pour toutes les classes. » Brahmā fit alors le « cinquième Veda, appelé Nātya, qui vise le bon ordre et se révèle utile, car plein d'enseignements, les rassemble en condensé, donne des modèles de toutes les actions au monde futur, contient le sens de toutes les sciences, inspire tous les arts plastiques, enseigne les légendes ». Il tira le texte théâtral du Rigveda, la musique du Sāmaveda, la mise en scène du Yajurveda, les sentiments de l'Atharvaveda. Puis il demanda à Indra : « Ce Veda du théâtre que j'ai créé, ne le transmets qu'à ceux qui sont habiles, intelligents, hardis et qui dominent la fatigue. » Indra répondit que les dieux étaient inaptes au théâtre, mais que les ascètes, qui connaissent les secrets du Veda, et sont fermes dans leurs vœux, étaient capables d'apprendre, de retenir et de jouer le Veda du Théâtre. Brahmā le fit donc apprendre au sage Bharata et à ses cent enfants.

Bharata commença la pratique. Il recourut d'abord à trois modes, celui de la parole « Bhārati », le mode grave « Sātvati », le mode puissant ou tumultueux « Arabhati ». Il pria encore Brahmā qui lui dit d'ajouter le mode de la grâce « Kaishiki » aux trois précédents. « Qui peut exécuter ce mode ? », demanda Bharata qui l'avait vu chez Shiva dansant, mais n'imaginait pas de pouvoir le faire exécuter par des hommes. Alors Brahmā inventa les danseuses du ciel, « Apsaras ».

La première représentation, faite, à l'invitation de Brahmā, au moment de la fête de l'étendard d'Indra, décrivait la victoire des dieux sur les démons. Insultés, humiliés, les démons, usant de leurs pouvoirs magiques, essayèrent d'arrêter la représentation. Ils immobilisèrent les acteurs,

arrêtant leur parole et leurs gestes, et leur enlevant la mémoire. Indra dut les chasser. Alors Bharata demanda à Brahmā de construire un théâtre qui assurerait leur protection contre les obstacles naturels et surnaturels. L'architecte des cieux fut chargé de la construction et tous les dieux furent affectés à la garde des diverses parties de l'édifice. Brahmā lui-même se plaça au milieu de la scène et, « à titre d'offrande, on répandit au milieu de la scène une pluie de fleurs » ; les serpents, les yakshas, les guhyakas qui vivent dans les mondes souterrains furent affectés à la garde de la partie inférieure de la scène, etc.

Brahmā adjura les démons : « Démons, c'est assez de votre colère, ne vous attristez plus. Pour vous et pour les dieux, j'ai créé le Veda du Théâtre qui distingue le bien du mal, qui reproduit les actes, les pensées, les relations. L'on n'y fait pas uniquement l'imitation de vous et des dieux. Le théâtre est l'imitation de tous les êtres de l'univers. On y voit là le devoir, là le jeu, là l'intérêt, là l'apaisement des passions, tantôt le rire, tantôt la guerre, tantôt l'amour, tantôt le meurtre. On y montre le devoir pour ceux qui y sont engagés, le désir pour ceux qui servent l'amour, la violence pour ceux qui ne contrôlent pas les passions, la maîtrise de soi pour ceux qui les contrôlent, le courage pour les faibles, l'ardeur pour ceux qui ont une fierté de héros, l'intelligence pour les ignorants, la science pour les savants, le plaisir pour les maîtres, la fermeté pour les malheureux, l'intérêt pour ceux qui vivent des biens matériels, la joie pour les désespérés. J'ai créé ce théâtre plein de sentiments divers, il est l'imitation de l'univers. Il est fondé sur les actes des hommes, grands, petits ou moyens, il enseigne le salutaire, il donne la joie, le divertissement et le plaisir. En tout temps, il donnera le repos à tous ceux que tourmentent la douleur, la fatigue, le chagrin, comme aux ascètes. Servant le bon ordre, apportant la gloire, la longévité, l'utile, accroissant l'intelligence, le théâtre instruira l'univers. Il n'est pas de connaissance, il n'est pas de technique, il n'est pas de science, il n'est pas d'art, il n'est pas d'acte que l'on ne voie point au théâtre. N'ayez donc pas de colère contre lui, non plus que contre les dieux. »

Telle est l'origine du rituel propitiatoire de la scène. Danseur, danseuse, acteur offrent tous leurs prières avant de monter sur la scène, afin que le spectacle se déroule sans obstacle. « Sans avoir rendu hommage à la scène, on ne peut commencer un spectacle. Celui qui, sans avoir rendu cet hommage, fera un spectacle, verra sa connaissance sans fruit ; il ira renaître chez un être inférieur. L'hommage à la scène est égal à un sacrifice. »



# LA MUSIQUE

## ORIGINE

L'origine de la musique, comme celle de la danse, remonte à l'Antiquité. La musique est tirée du Sāmaveda, un des quatre principaux veda. On dit que les cris des animaux et les chants des oiseaux (par exemple ceux du paon, du cātaka (oiseau mythique), de la chèvre, du krauncha, du coucou, de la grenouille, et de l'éléphant ou, selon certains textes, du cheval) sont à l'origine des notes de musique qui sont sept, appelées : shadja, rishabha, gandhara, madhyama, panchama, dhaivata, nishada, ou en abrégé : sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

Le Nātyashāstra et d'autres traités de musique et de danse mentionnent souvent deux styles, mārḡi et deshī. Du temps de Bharata, la musique mārḡi était connue sous le nom de musique des Gandharva ou « céleste », car c'était le style créé dans le ciel pour les dieux. Sur terre, les arts de la scène sont soumis à des us et coutumes régionaux, d'où l'appellation de deshī dérivé de desha « région ».

Matanga, auteur, au V<sup>e</sup> siècle d'un traité de dramaturgie appelé *Brihaddeshi*, dit que le style mārḡi fut remplacé par le deshī qu'il définit comme : « la musique chantée dans la langue du pays parlée par tous, depuis les enfants et les bergers jusqu'au roi ».

Le terme de rāga est apparu relativement tard. Dans le Nātya Shāstra, Bharata ne cite pas ce mot, il ne parle que de la musique mārḡi.

On dit que les deux fils de Rāma, Lava et Kusha, furent les deux premiers musiciens. En jouant de la vinā, ils auraient chanté le Rāmāyana, la grande épopée indienne, en sept jāti. Plus tard, le terme jāti fut remplacé par rāga.

## DEFINITION DU RAGA.

Selon Matanga : « le rāga est un son (dhvani) particulier orné par des notes, des phonèmes et qui charme l'esprit des hommes ». Les rāgas sont classés d'après des groupements de notes, ou d'après leur rapport spirituel avec Shiva et Shakti. Dans la première classification, les rāgas utilisent cinq, six ou sept notes. Dans la deuxième, ils sont dits masculins ou féminins. Matanga est le premier auteur à parler de trente-deux rāgas : huit sont masculins et ont chacun trois épouses. Des théoriciens postérieurs à Matanga, se fondant sur une légende, donnent un total de trente-six ou quarante-deux rāgas. « Shiva était si heureux après son union avec sa parèdre Pārvati qu'il se mit à chanter. Il a cinq têtes et, de ses cinq bouches, sortirent cinq rāgas. Voyant son époux si joyeux, Pārvati se joignit à lui et chanta le rāga Natanārāyani ». Tout le monde n'est pas d'accord sur les noms des rāgas sortis des bouches de Shiva. Mais les théoriciens acceptent tous le Natanārāyani comme le rāga de Pārvati. Chacun de ces cinq rāgas masculins a cinq ou six épouses appelées rāgini. Le nombre des rāgas s'accroît encore avec l'élargissement des familles par les enfants, les belles-filles, les servantes, etc. Plus tard la classification des rāgas et des rāginis fut remplacée par le système « thāt » dans le Nord et « melakarta » dans le Sud. Les différents rāgas sont chantés aux différentes heures de la journée selon le sens des compositions et en fonction des sentiments évoqués. Par exemple dans une composition (ciz) où il est dit que la bien-aimée n'arrive pas à dormir car son amant est avec une autre, le rāga est du soir et ne peut être chanté dans la journée. Cette règle reste flexible, par exemple pour les instrumentistes qui ne sont pas concernés par les paroles. La musique karnatique, par son caractère religieux, permet à l'artiste de ne pas suivre de règle stricte de temps, bien que, dans cette musique aussi, il y ait quelques rāgas du matin, du soir et même saisonniers.





D.R.

NASIR AMINUDDIN DAGAR, CHANT DHRUPAD

## HISTOIRE

Une erreur courante fait remonter au XII<sup>e</sup> siècle la scission entre la musique hindusthani et karnatique parce qu'au début de notre siècle, un musicologue, trompé par le titre d'un ouvrage de musicologie, interpréta mal un texte, et émit cette fausse hypothèse qui fut ensuite souvent répétée sans vérification. Il y a une dizaine d'années, le célèbre musicologue contemporain, R. Satyanarayana, de Mysore, a trouvé un manuscrit datant de 1914 prouvant que c'était une erreur. La publication de cet ouvrage est en cours. Il démontre que, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, il n'existait qu'un seul style de musique dans toute l'Inde : le dhrupad et son dérivé sulâdi.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, les Musulmans qui dominaient déjà le Nord de l'Inde, envahirent le Sud, dévastèrent le royaume des Yâdava de Devagiri, puis celui des Hoysala du Karnâaka, et s'installèrent à Madurai au Tamilnâdu. Selon une légende, le musicien Gopâla Nâyaka de Devagiri fut conduit comme captif de guerre à Delhi, chez le Sultan Ala-ud-din Khilji. Et, bien que prisonnier, il lança courageusement ce défi à la cour : « Qui chantera comme moi ? » Amir Khusru, musicien du sultan, s'éprit du style de Gopâla Nâyaka et devint le premier Musulman à connaître ce dhrupad du Sud de l'Inde qui fut ainsi adopté dans le Nord et, plus tard, devint le style de la musique de la cour des Mogols.

Après que les Musulmans eurent envahi le Sud de l'Inde, les Hindous s'éveillèrent et bâtirent un empire englobant tout le Sud depuis la Krsna jusqu'au Cap Comorin, avec, pour capitale, Vijayanagar au bord de la Tungabhadra. De nos jours, cette ville, qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, était aussi grande que le Paris du XVIII<sup>e</sup>, n'est plus qu'un petit village de quelques centaines d'habitants, sur un site dévasté d'une trentaine de kilomètres carrés. Elle fut, en effet, détruite à la suite d'une défaite en 1565 et abandonnée par le roi. On y compte aujourd'hui quelque cinq cents monuments en ruines pour la plupart, parmi lesquels cinq grands temples au bout de longues avenues bordées de galeries. L'époque de Vijayanagar fut un âge d'or pour les arts. Les mécènes y étaient innombrables. Au XVI<sup>e</sup> siècle y vécurent les saints vishnouïtes Purandara Dâsa et Kanaka Dâsa de la secte des Mâdhva. Leurs compositions, qui connurent un succès sans précédent, sont des chants en l'honneur de Vishnu-Krishna dont ils évoquent les jeux. Purandara Dâsa est considéré comme le père de la musique karnatique.

Au XII<sup>e</sup> siècle au Karnataka, les dévots appartenant au mouvement Virasaiva composèrent de nombreux vacanas, ou « paroles » pour prêcher leur foi, et une vie morale et exemplaire. En même temps, ils composèrent des kritis ou « chansons », dans lesquelles ils évoquaient les jeux de Shiva. Ils chantaient en suivant les règles des râgas.

Jusqu'à l'époque de Purandara Dâsa, il y avait deux styles : ugabhoga et suladi. Ugabhoga est synonyme de dhrupad. Dans le style suladi, le musicien-chanteur est entouré par seize percussionnistes répartis en deux groupes, huit de chaque côté. Il chante d'abord avec les deux premiers, ensuite avec les deux suivants et ainsi de suite. Quand il a chanté huit fois, la dernière strophe est interprétée par l'ensemble. C'était un style très difficile qui demandait aux percussionnistes une concentration extrême. Malheureusement aujourd'hui le chant suladi a disparu. Purandara Dâsa et ses contemporains furent attirés par le nouveau style de composition de kritis, et innombrables sont

les pièces de ce genre qu'ils composèrent. Purandara Dâsa avait une si belle voix qu'on le compare à Nârada, musicien céleste à la cour de Vishnu, et qu'il entraîna une nouvelle vague de composition dont le succès fut sans égal. Par leur qualité religieuse, les kritis des dévots vishnouïtes pénétrèrent profondément dans l'esprit du peuple. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Tyâgarâja, Shama Shâstri et Muttusvâmi Dikshitar, connus comme le « trio de la musique karnatique », composèrent un grand nombre de kritis et les chantèrent dans la tradition établie par Purandara Dâsa. L'art de chanter les kritis devint un trait particulier du Karnataka, et la musique fut appelée du nom du pays (desha) : karnatique. A la même époque, c'est-à-dire au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'Inde du Nord, le style khayal remplaça le style dhrupad. La cour d'Akbar avait connu de grands interprètes du dhrupad ; Tansen, Baiju Nâyak, Charju Nâyak, etc. On appelait alors « Nâyak » le musicien qui avait une profonde connaissance de la musique et de la théorie. Plus tard, ce titre fut remplacé par celui de « pandit », parce que le musicien ne connaissait que la musique et non plus la théorie. A cette époque, Mohammed Shah Rangilepiya, petit-fils d'Aurangzeb, fut couronné empereur de l'Inde. Pour compenser sa faiblesse et surmonter ses difficultés, il se fit mécène et protégea particulièrement la musique. C'est alors que le style de khayal — ou khayal — se développa. Le style dhrupad fut rapidement éclipsé par le charme, la douceur, la grâce du khayal. Les noms de Niyamat Khan Sadaranga et de Firoz Khan Adaranga, neveu et gendre du premier, hantent les rêves des musiciens et des amateurs de la musique hindusthani. La situation politique au XVIII<sup>e</sup> siècle poussa la plupart des grands musiciens à quitter la capitale pour aller dans de petits Etats où le khayal fut remplacé par d'autres formes de compositions musicales. Kalavant était le titre honorifique donné à ces artistes ; le mot, dérivé de kalâ « art », signifie « artiste ».

Au début de ce siècle, au Karnataka, Etat du Sud où l'on parle kannada et qui tient une place unique dans l'histoire de la musique indienne, le Mahârâja de Mysore, Krishnaraja Vodeyar, invitait tous les ans pendant les dix jours de la fête de Dassara, des musiciens du Nord de l'Inde. Vilayat Hussain Khan, fils du célèbre Nathan Khan de l'Agra gharana, fut musicien à la cour de ce roi et mourut à Mysore en 1952. Le Mahârâja lui-même insistait pour que ses artistes de musique karnatique apprennent la musique hindusthani. L'habitude était de terminer les concerts de musique karnatique par quelques interprétations de râgas hindusthani.

Après la bataille de 1565, le Karnataka fut divisé en dix-sept parties. A l'époque anglaise, l'une d'elles, le Karnataka du Nord, comprenant les districts de Dharwar, Belgaum, Bijapur et Karwar, était rattaché à la province de Bombay. Les deux grandes villes du Karnataka, Dharwar et Belgaum, se trouvent sur la ligne de chemin de fer de Bombay à Mysore. A l'invitation de Bhaskarbuva Bhakle, alors professeur de musique hindusthani au Training College de Dharwar, les musiciens qui se rendaient à Mysore, s'arrêtaient et donnaient des concerts. Auparavant Dharwar et Belgaum, comme d'autres parties de l'Etat, étaient sous l'influence de la musique karnatique. Petit à petit, les habitants de Dharwar s'intéressèrent à la musique hindusthani et cette ville devint un grand centre de musique. D'après P.L. Deshpande, un des célèbres dramaturges du Mahârâshtra, « certains pays, certaines villes ont plus de chance que d'autres ». C'est le cas de Dharwar. C'est là que réside Shri Mallikarjun Mansur âgé de 80 ans, qui est en Inde le premier interprète de la musique hindusthani ; après lui, Basavaraj Rajaguru, Bhimsen Joshi, Kumar Gandharva, Shrimati Gangubai Hangal, etc. proviennent de la même ville ; et tous ces musiciens sont de religion hindoue. Il y a encore à Dharwar une école de sitar dont l'histoire est fascinante. Rehmat Khan d'Indore alla une fois à Mysore montrer ses talents de joueur de bin et de sitar au Maharaja



D.R.

KISHORI AMONKAR, CHANT

de Mysore. Ce dernier apprécia le concert et demanda au musicien de rester à sa cour. Rehmat Khan refusa avec politesse ; il voulait être libre et reprit le train pour Indore. Comme d'habitude, Bhaskarbuva Bhakle l'invita à s'arrêter à Dharwar. Et pris sous le charme des paysages, du climat, et de la nature pacifique des habitants, Rehmat Khan y resta. Son fils, Abdul Karim Khan ouvrit une école de sitar. Il eut à son tour sept fils, qui, tous, jouent du même instrument. Des historiens britanniques ont parlé de l'animosité entre Hindous et Musulmans, mais certains documents historiques la démentent pour ce qui est des arts. Des rois hindous ont protégé des artistes musulmans et vice versa. Les Anglais ont certes réussi à diviser le pays, à l'exception de la culture et des traditions.

## TROIS STYLES DE LA MUSIQUE HINDUSTHANI

### DHRUPAD

Le terme de dhrupad est dérivé de dhruva, « fixe » et de pada



S. DYKMAN

PARWEEN SULTANA, CHANT

« parole ». Ce style de musique, connu depuis le XII<sup>e</sup> siècle, a remplacé le style dit « prabandha » qui n'est plus connu de nos jours. Très répandu dans le Sud de l'Inde sous le nom d'ugabhoga, le dhrupad s'est développé dans le Nord depuis ce fameux temps où Gopala Nayaka de Devagiri l'aurait enseigné à Amir Khusru, musicien à la cour du Sultan Ala ud-din Khilji à Delhi. Il connut son apogée au temps d'Akbar de Jahangir et de Shah Jahan. Dans le dhrupad, le thème principal est une invocation de Shiva. Dans la première partie ou âlâp, sans parole, l'artiste définit le mode, les limites et le contour. Dans la deuxième partie il montre l'esprit du râga. Il y a quatre styles ou « vani » pour le dhrupad. Le Dagarvani est très célèbre. Un ascète hindou, Svami Haridas, guru de Tansen, au temps d'Akbar, compterait parmi ses fondateurs. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'association très étroite avec des musulmans aurait amené Svami Gopal Das Dagar à se convertir à l'Islam. Nasir Aminuddin Dagar appartient à la vingt-et-unième génération de cette famille de chanteurs de dhrupad.

### KHAYAL

Fakirullah raconte l'histoire suivante dans le Ragadarpani : Gopâla Nâyaka de Devagiri se rendit à Delhi, avec un bâton dans son turban, ce qui signifiait qu'il lançait un défi à tous les autres musiciens. Connaissant son talent, Amir Khusru pria le sultan de le laisser se cacher derrière son trône et de faire chanter Gopâla Nâyaka pendant une semaine. Après quoi, Amir Khusru se montra dans la cour, en disant qu'il rentrait d'un voyage en Iran et prétendit ne pas être assez bon musicien pour porter un bâton dans son turban. Gopâla Nâyaka, ne soupçonnant rien, se mit à chanter. Et Amir Khusru répondit à chaque chant par un qaul de même style. Gopâla Nâyaka fut stupéfait de voir que ses compositions étaient déjà connues. Amir Khusru finit par lui révéler la vérité et lui chanta ses propres compositions en qaul. C'est ce style qui serait à l'origine du khayal. D'après une autre histoire du XV<sup>e</sup> siècle, le Sultan Hussain Sharqui de Jaunpur, mécène très cultivé, était un expert dans l'interprétation du qaul et du qawwali. Selon certains musiciens, ce serait là que serait né le khayal. Ces histoires prouvent au moins que le khayal est né en Inde



D.R.

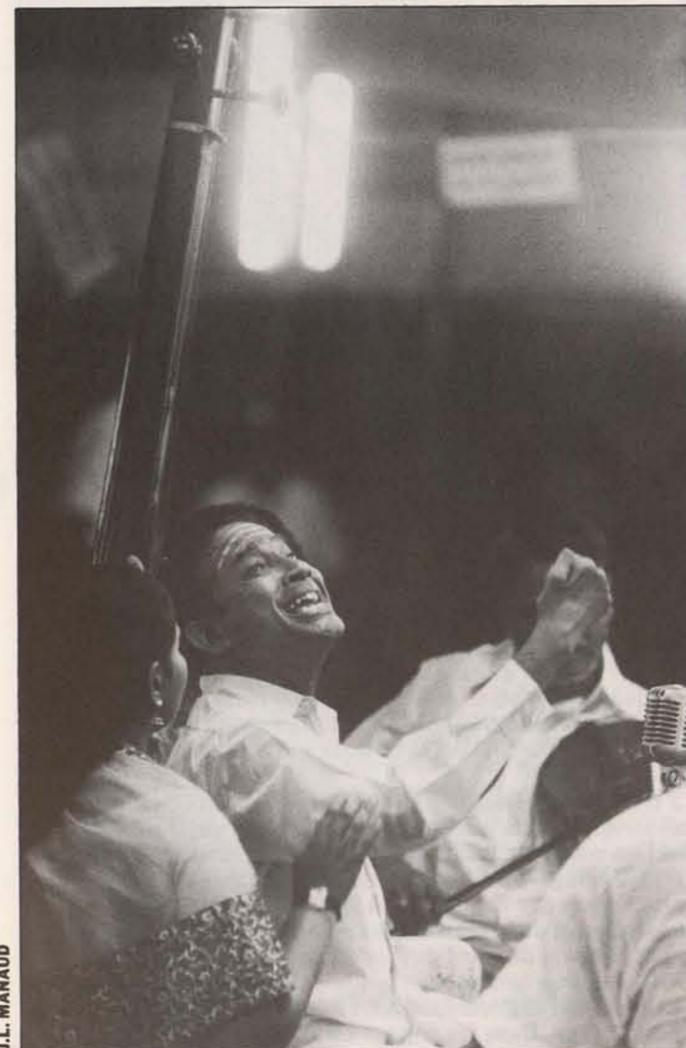
RITA GANGULY, CHANT THUMRI

et n'a pas été importé d'Iran. Dans le khayal, la première partie est lente (vilambit) ; l'artiste fait un âlâp dans lequel il définit le mode, le contour de l'émotion mais avec des paroles ; le sentiment exprimé est souvent l'amour dans la séparation (vipralambha). La deuxième est rapide (drut) ; l'artiste y montre tous ses talents dans le développement du râga qu'il vient de peindre ; et le thème principal est la réunion des amants. **THUMRI** La thumri (mot féminin) se distingue de la musique folklorique par sa qualité classique et, par sa liberté, elle se tient en marge de la musique classique orthodoxe. C'est de la « musique légère classique ». La thumri, morceau court, est caractérisée par des notes tendres sur le thème de la séparation et de la réunion des amants. C'est une forme de musique deshî du Nord de l'Inde dont l'origine est controversée. La thumri est amplement utilisée dans les représentations de danse kathak. Dans les années 1930-1950, Ustad Bade Ghulam Ali Khan et Ustad Faiyyaz Khan ont été de grands interprètes de thumri.



D.R.

D.K. PATTAMAL, CHANT KARNATIQUE



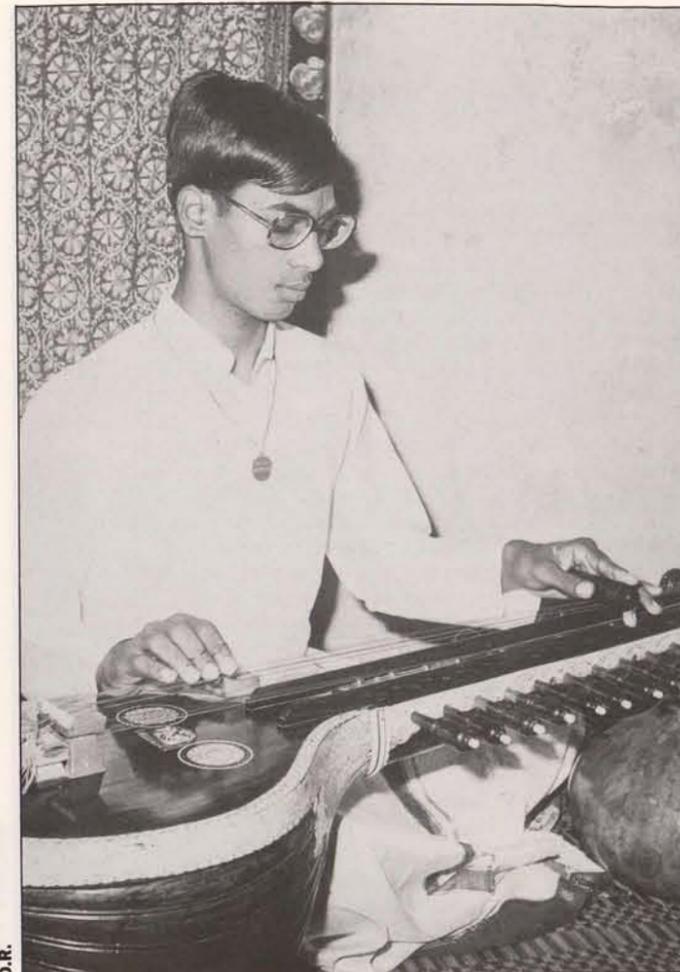
J.L. MANAUD

D.K. JAYARAMAN, CHANT KARNATIQUE

## LA MUSIQUE KARNATIQUE

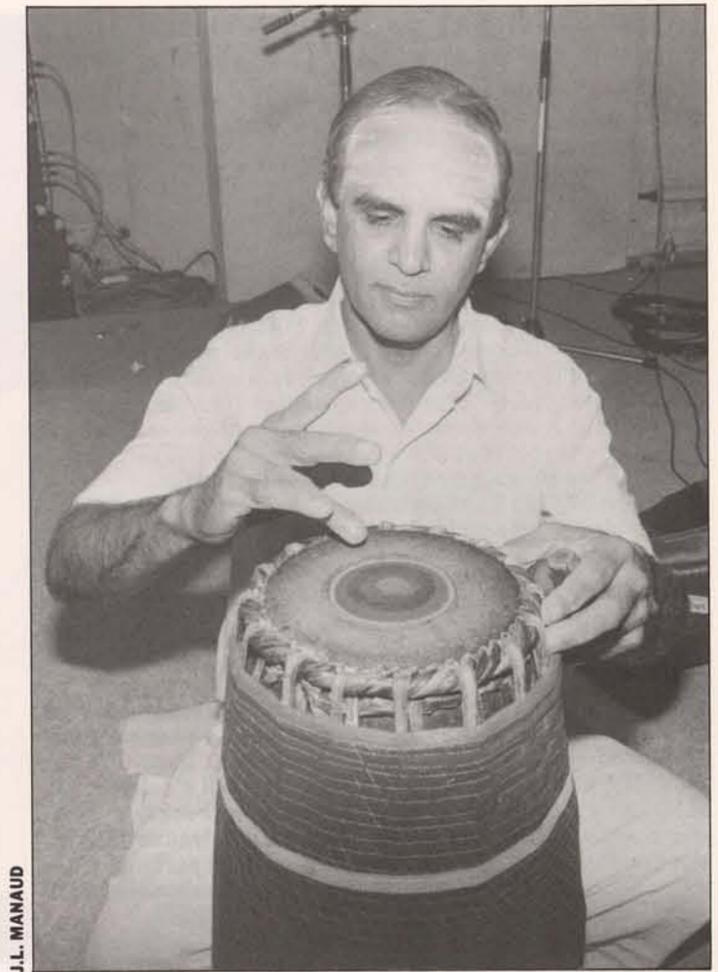
L'appellation de « musique karnatique » ne remonte qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Après la chute de l'empire du Karnataka, d'anciens vassaux régnant à Tanjore, Madurai, Vellore, ... se déclarèrent indépendants et prirent le nom de Nayak de Karnataka. Quand les Anglais arrivèrent au pouvoir en Inde, l'empire des Moghols appelé « Hindusthan » s'étendait dans le Nord, et le royaume des Nâyaks de Karnataka au Sud. Pour mieux distinguer et comprendre les deux styles du Nord et du Sud, ils les appelèrent « hindusthani » et « karnatique ». Le style de chants appelés « kritis » dans les Etats des Nayaks du Karnataka fut baptisé « karnatique » bien que les langues de ces Etats fussent le telugu (les divers Nâyaks étant originaires d'Andhra) et le tamoul (les régions de Tanjore, Vellore et Madurai étant le cœur du Tamilnadu). En dépit du nom de Karnataka, donné à l'ensemble de ces Etats, la langue kannada n'y était pas représentée. De même, les textes des chants hindusthani sont en brij et non en hindusthan (amalgame de urdu, persan, hindi). Purandara Dâsa, le fondateur des règles de la musique karnatique, a très bien adapté lui-même ses innombrables compositions en kannada sur les jeux de Vishnu et de Krishna, parfois de Shiva, car il appartenait à la secte mâdhva qui vénère principalement Vishnu mais ne rejette pas l'adoration de Shiva comme le font les Shrivaisnavas du Tamilnadu. « Lorsqu'on chante, dit-il, il faut oublier ses soucis, porter haut la tête, avoir le visage souriant, s'arrêter aux césures, et dire « Hari, Hari » chaque fois qu'il est possible, mais sans perdre le rythme. Et Hari vous écoutera si votre chant est plein de dévotion ; s'il en est dépourvu, il ne vous entendra pas. Si, avec dévotion, vous chantez, étant couché, alors Dieu vous écoutera assis ; si vous chantez assis, Dieu restera debout pour vous écouter ; si vous chantez debout, il dansera en vous écoutant ; si vous chantez et dansez, il quittera le paradis pour venir vous voir. »

Après sa mort, l'histoire de la musique karnatique est moins brillante. Au XVII<sup>e</sup> siècle, dans le mouvement des Haridâsa, dévots de Vishnu, Vijayadâsa a fait revivre les kritis, suladis et ugabhogas. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le grand trio de Thyâgarâja, Muttusvâmi Dikshitar et Shamashâstri ont repris le mouvement. Thyâgarâja est né en Andhra. Son père et son grand-père étaient musiciens et avaient une connaissance profonde du sanskrit. Les chants dévotionnels qu'il avait entendus dans son enfance l'inspirèrent dans la composition de kritis en telugu, à la gloire de Râma qu'il vénérât. Il mourut à Tiruvaïyyâru au Tamilnâdu, où, tous les ans, à la date anniversaire de sa mort, des musiciens se réunissent pour chanter ses œuvres. Muttusvâmi Dikshitar, contemporain de Thyâgarâja, naquit aussi dans une famille de lettrés sanskrits et de musiciens. Chidambara Dikshita, un ascète, voyant le tejas (éclat) sur le visage du jeune Muttusvâmi, l'emmena à Kâshi où il lui enseigna la musique du Nord et lui fit don d'une vinâ. Ses compositions dans les râgas du Nord de l'Inde montrent sa connaissance de la musique hindusthani. Les kritis de Muttusvâmi sont, pour la plupart, en sanskrit et telugu, quelques-uns en tamoul, à la gloire de tous les dieux et déesses. La tradition attribue au père de Muttusvâmi l'introduction dans la musique karnatique du violon qu'il aurait entendu dans des concerts européens au Fort Saint-Georges à Madras. Shamashâstri était leur contemporain. La légende dit que, lors d'un concours, il accepta, pour sauver le prestige du pays, de chanter dans un rythme compliqué, le simhendramadhyama.



D.R.

N. RAVIKIRAN, GOTUVADYAM



J.L. MANAUD

UMAYALPURAM K. SIVARAMAN, MRIDANGAM



D.R.

T. RUKMINI, VIOLON



D.R.

JAYANTHI GOPAL, MRIDANGAM

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

**VINA** : Appelée Sarasvativina, la vina est un instrument à cordes du Sud de l'Inde, avec des touches fixes et deux caisses de résonance en bois. On en joue avec les ongles ou un plectre. On voit sur les sculptures anciennes la vina tenue en diagonale, l'extrémité posée sur l'épaule gauche comme le sitar, mais aujourd'hui on joue en posant l'instrument sur les genoux. Les traités de musique parlent de plusieurs sortes de vinas, dont les touches n'étaient pas fixes ; on ne sait pas à quelle époque la vina moderne est venue en usage.

**GOTUVADYAM** : C'est un instrument du Sud de l'Inde, qui ressemble à la vina mais sans touches. L'artiste joue en utilisant un morceau de bois cylindrique, le gotu, qui a donné son nom à l'instrument.

**RUDRAVINA** : C'est un instrument à cordes avec deuxalebasses pour caisse de résonance, employé dans le Nord de l'Inde. Les touches sont mobiles ; les musiciens les ajustent selon les ragas.

**SITAR** : Instrument du Nord, avec unealebasse montée sur un long manche ; les touches sont mobiles. Le sitar est peut-être un dérivé de la vina, ou bien emprunté à l'Iran.

On utilise pour en jouer des ongles faits de fil d'acier.

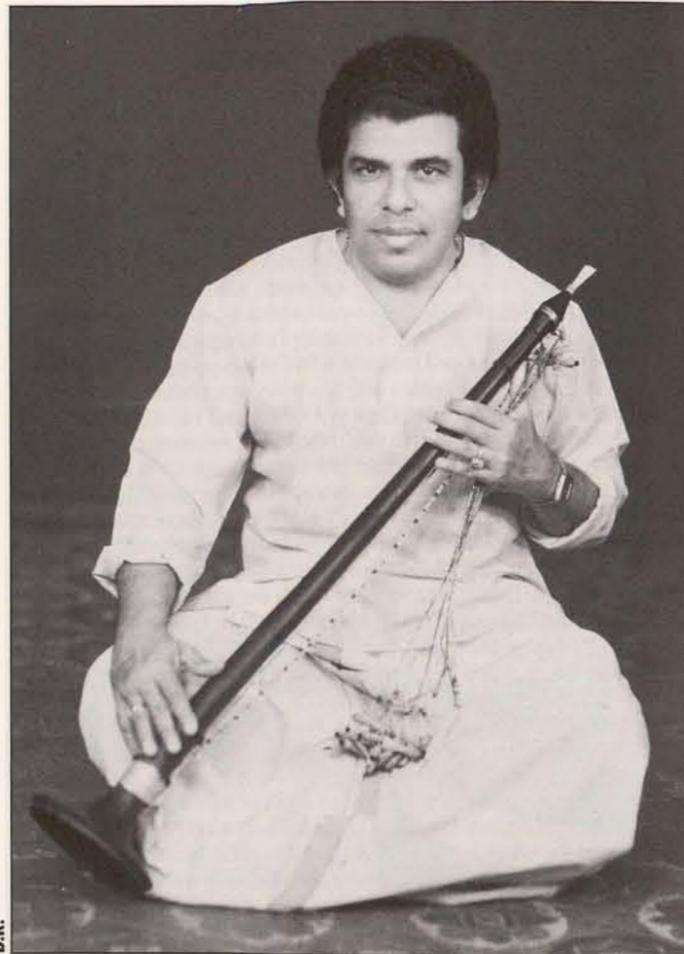
**NADASVARAM** et **SHENAI** : Ces instruments sont comparables au hautbois. Le shenai que l'on trouve dans le nord de l'Inde est composé d'un corps en bois percé de trous, avec, à l'extrémité, un pavillon de cuivre. L'embouchure est également en cuivre.

Le nadasvaram, au sud de l'Inde, est construit de la même façon, tout en étant de plus grande taille.

Les deux instruments sont utilisés dans les cérémonies religieuses.

**FLÛTE** : La flûte est l'instrument du dieu Krishna. C'est une flûte traversière, en roseau, que l'on retrouve dans tout le continent indien.

**VIOLON** et **MANDOLINE** : Il s'agit des instruments européens qui ont été adaptés et intégrés, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à la musique indienne.



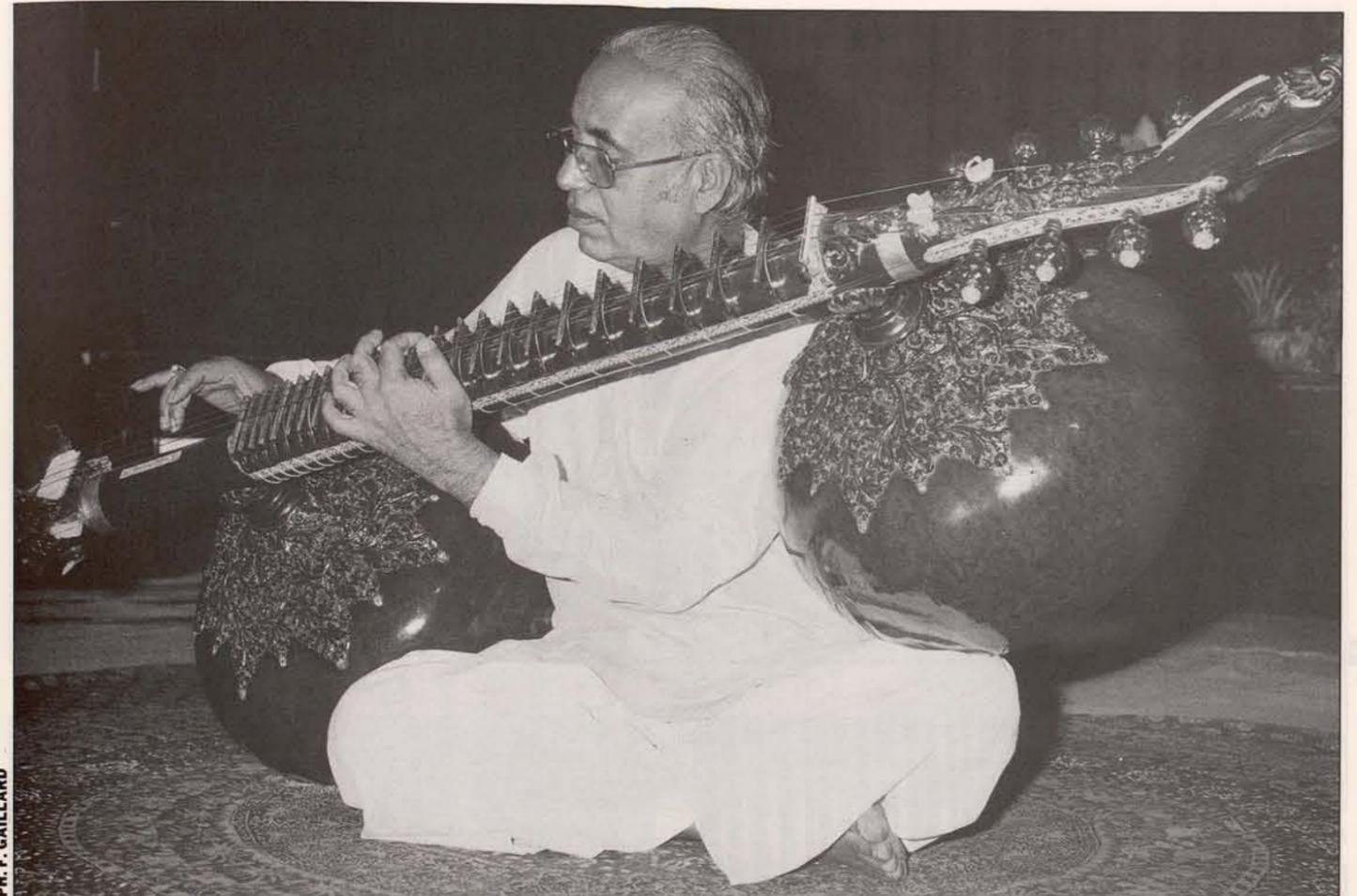
D.R.

THIRUVIZHA JAYASANKAR, NADASWARAM



D.R.

SHIVKUMAR SHARMA, SANTUR



PH. F. GAILLARD

ZIA MOHIUDDIN DAGAR, RUDRAVINA



PH. A. PASRICHA

BUDHADITYA MUKHERJEE, SITAR



D.R.

SRINIVAS, MANDOLINE



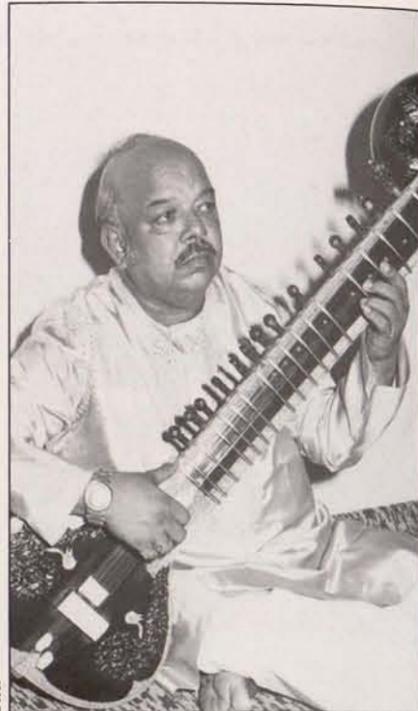
D.R.

E. GAYATRI, VINA



D.R.

N. RAJAM ET SANGITA, VIOLON



D.R.

AHMED HUSSAIN KHAN, SITAR



D.R.

K.J. YESUDAS, CHANT KARNATIQUE



PH. LINGANS

S. VENKATARAMAN, TANPURA



D.R.

ZAKIR HUSSAIN, TABLA

#### PERCUSSIONS

##### PAKHWAJ et TABLA :

Le pakhwaj est un tambour à deux faces, fait d'un long cylindre dont les deux extrémités sont tendues de peau. Une pâte de farine de blé est appliquée avant de jouer sur la peau, afin d'améliorer la résonance. Le pakhwaj accompagne en particulier le chant dhrupad.

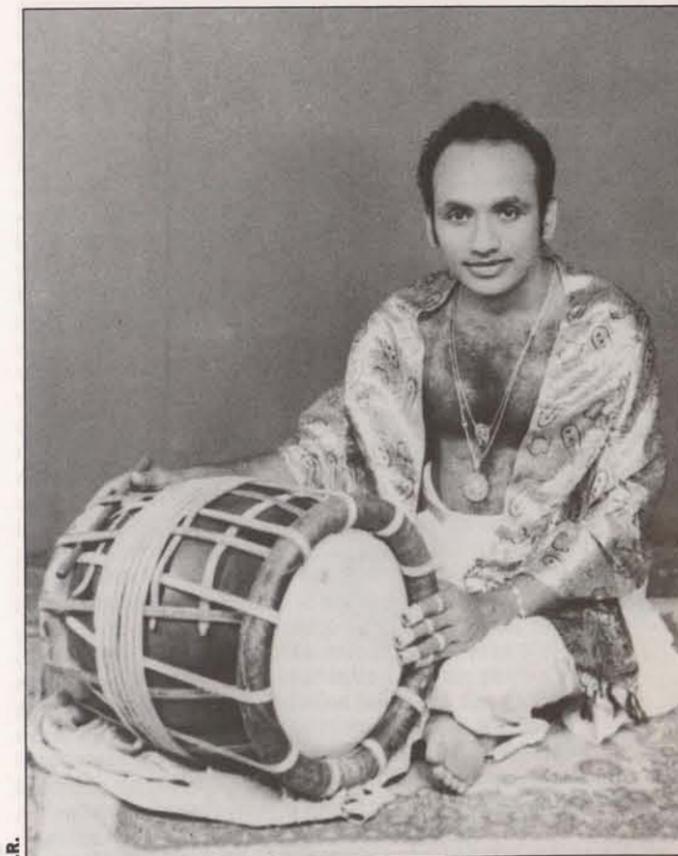
Le tabla est composé de deux tambours, l'un en bois, le second en métal. Le mot « tabla » désigne l'ensemble. C'est l'instrument à percussion indispensable au chant khayal, à la musique instrumentale hindusthani, aux danses kathak et manipuri.

##### MRIDANGAM et THAVIL :

Le mridangam est l'instrument à percussion du sud de l'Inde. Sa forme, et celle du thavil, ressemblent à celle du pakhwaj. Les deux instruments sont posés horizontalement. Pour le thavil, le musicien met des anneaux au bout des doigts d'une main et tient un bâton dans l'autre main. Le thavil accompagne exclusivement le nadasvaram dans la musique karnatique. Le mridangam, dont on joue avec les doigts et la paume des mains, est l'instrument privilégié de toutes les formes de la musique karnatique, excepté le nadasvaram.

**GHATAM :** C'est un instrument du Sud de l'Inde, en terre cuite, ayant la forme d'un pot. Le musicien en joue avec ses doigts, pouce compris, et les poignets. Autrefois, il jouait torse nu afin de pouvoir, par moment, appuyer l'ouverture du pot sur son estomac et modifier ainsi la résonance. Cet instrument dialogue avec le mridangam dans les concerts de musique karnatique.

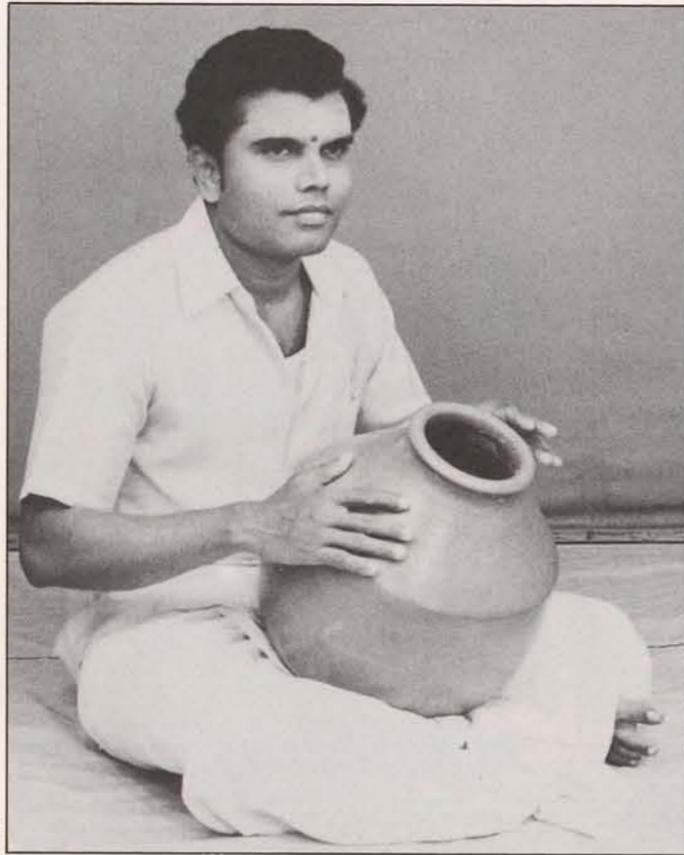
**KANJIRA :** Au XVII<sup>e</sup> siècle, un théoricien mentionne l'existence d'un « kanjari auquel sont attachées des cymbales ». De nos jours dans le sud de l'Inde, le kanjira est un tambourin entouré de petites cymbales.



D.R.

VALAYAPATTI SUBRAMANIAM, THAVIL

# LA DANSE ET LE THEATRE



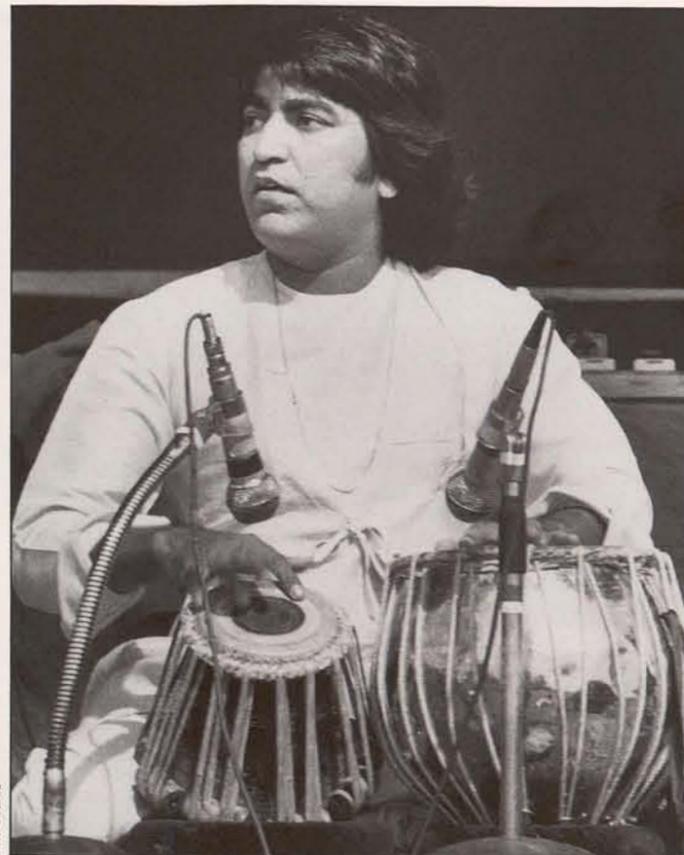
D.R.

E.M. SUBRAMANIAM, GHATAM



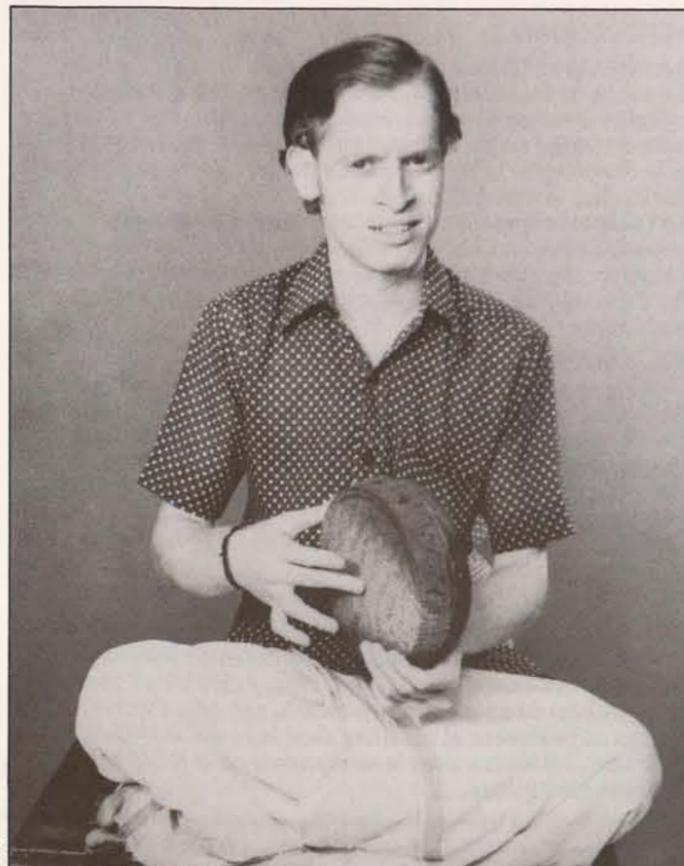
D.R.

GOPAL DAS, PAKHWAJ



Ph. GRAS

LATIF AHMED KHAN, TABLA



D.R.

HARISHANKAR, KANJIRA

## HISTOIRE

La danse cosmique de Shiva inspira Bharata qui introduisit cet art sur la scène. La danse de Shiva est très virile alors que la danse que Pârvatî enseigna à Usha, fille de Bâna et épouse du petit-fils de Vishnu, est beaucoup plus gracieuse. La première est connue sous le nom de tândava, la seconde sous celui de lâsya. Ushâ enseigna cette danse aux bergères qui la transmirent aux filles du Saurâshtra.

« Il y a quatre sortes de représentation sur scène ou abhinaya, dit Bharata, ângika ou expression corporelle, vâcika ou parole, âhârya ou parures et costume, sâttvika ou expression des sentiments. »

Le rasa est le fondement du théâtre. C'est le plaisir esthétique né de la réunion d'un sentiment de base sthâyî-bhâva, de déterminants ou vibhâva, de sentiments conséquents ou anubhâva et de sentiments passagers ou vyabhicâribhâva. Au théâtre, il n'y a pas de sentiment sans rasa, et pas de rasa sans sentiment. Le rasa est la racine de tout. Il y a quatre principaux rasa : shringâra ou érotique, raudra ou de colère, vîra ou héroïque, bibhatsa ou de dégoût. Quatre autres en dérivent : du shringâra le hâsya ou comique, du raudra le karuna ou pathétique, du vîra l'adbhuta ou d'admiration, du bibhatsa le bhayânaka ou de la peur.

Tous les styles de danse sont basés sur nrîtta, nritya et nâtya. Dans le nrîtta, seuls certains membres du corps, les mains, les pieds, ce qui est dépourvu d'expression, de sentiments sont en mouvements. Dans le nritya, l'artiste exprime des sentiments par ses mouvements. C'est dans le natya que le danseur ou la danseuse expriment avec le plus de perfection la combinaison du rasa et des sentiments. La danse fait partie du rituel des temples en Inde. Autrefois, des rois ou des nobles, des riches faisaient d'importantes donations pour maintenir des activités artistiques dans les temples. Des danseuses étaient employées en permanence et résidaient à proximité. Elles avaient leur maître ou guru, ainsi que leurs accompagnateurs musiciens. A certains moments du rituel, des divinités principales, elles venaient faire un service de danse. D'après les âgama, traités de rituel, elles ne devaient interpréter que la partie nrîtta de la danse.

Dans un poème kannada du XV<sup>e</sup> siècle intitulé « Description

de la résidence de Pampâ », composé par Chandrakavi, on lit une description vivante du rituel de danse dans un temple de Shiva appelé Virûpâksha à Hampi-Vijayanagar. « Une danseuse, nous dit-il, habillée selon le style de son pays faisait de la musique avec les grelots en or attachés à ses pieds ; elle tenait le bord de sa jupe avec un petit doigt et recourbait son corps. Du coin des yeux, elle jetait des regards de tous les côtés ; elle souriait, apparaissait comme l'éclair, montrait des mouvements de ses pieds semblables aux langues du serpent noir ; elle marchait comme un éléphant ivre, puis sautait comme une balle ; elle interprétait les rôles d'une femme de chasseurs, etc. ; elle pirouettait comme le poisson, dansait avec la souplesse du jeune serpent, tournait comme une roue, sautait comme une tornade ; elle montrait dans ses regards l'orgueil, la profondeur, etc.

Des historiens rendent souvent les Musulmans, qui ont dominé l'Inde pendant plusieurs siècles, responsables de la décadence de cet art. D'autres y ont vu la conséquence des innombrables guerres et luttes pour le pouvoir qui ont déchiré l'Inde. Pourtant, on continuait à bâtir des temples. La musique et la danse survivaient à l'instabilité politique. En revanche, la colonisation du pays par les Britanniques a sonné le glas de cet art sacré. Les temples et leur personnel vivaient des donations des rois, des riches officiers et des marchands ; or les Anglais annexaient les petits royaumes dont la famille royale s'éteignait sans descendance. Ainsi la disparition de leurs bienfaiteurs laissa les temples sans ressources. Comme les danseuses dépendaient aussi matériellement des temples, progressivement, on cessa de les employer. Leur véritable arrêt de mort vint du puritanisme des Anglais qui prirent un décret interdisant la danse dans les temples. Elles avaient pourtant joui d'une haute considération dans la société indienne. Un voyageur portugais, visitant Vijayanagar au XVI<sup>e</sup> siècle, écrit qu'elles étaient très riches et que certaines danseuses étaient si chargées de bijoux qu'il leur fallait des servantes pour soutenir leurs bras quand elles faisaient des gestes. Leurs descendantes à l'époque de la domination anglaise tombèrent très bas dans la société. La tradition de la danse indienne ne survécut que dans quelques cours royales. A l'époque des rois du Karnataka, le nom des danseuses était « desikârti ». Au temps de la colonisation, ce terme respectueux disparut et fut remplacé par celui, péjoratif, de « bayadère ».

## LES STYLES

### ODISSI

Bharata dans le Nāṭya-Shāstra mentionne une pravritti ou usage local appelée Odramāgadhī. Odra est une forme ancienne du nom de l'Orissa moderne. Dès l'époque de Bharata, il y avait en Orissa un style de danse très répandu que les rois protégèrent.

La danse d'Orissa diffère des autres styles dansés de l'Inde. Après la salutation à la terre, à la scène, au maître, aux musiciens accompagnateurs, à Ganesha enfin pour qu'il fasse disparaître les obstacles, elle comprend « Vatikabhairava » dans lequel les poses de la danse de Shiva sont présentées. Puis « pallavi », la danse la plus importante du spectacle, souvent fondée sur un texte du Gītagovinda du poète Jayadeva ou des ouvrages de Baladeva, Upendrabhuj, etc. Dans cette danse, après chaque strophe, l'interprète doit danser un mouvement rapide. Le spectacle se termine avec « bhāvanrītya ». Pour toutes ces danses, les traités fondamentaux sont l'Abhinayadarpana (miroir d'Abhinaya) de Naidkeshvara, le Sangītaratnākara (la mer de musique) de Sharṅgadeva, le Bharatārṇava (l'océan de Bharata) et le Sangītasudhākara (la lune de la musique). Le maître se sert de ces textes surtout pour les mouvements des mains, des pieds, etc. Les mouvements dans la danse Odissi sont très gracieux et les poses très déhanchées, contrairement au Bharatanāṭyam.

« Guru Keluchuran Mohapatra est un des principaux danseurs-acteurs qui reconstitua, à partir d'éléments précieux et disparates, la totalité de l'héritage. Il parvint à lui donner une forme contemporaine tout en s'inspirant de la poésie, de la musique, de la danse et de la sculpture médiévales. Le résultat final en est un riche et sensuel poème qui ne démerite pas de la sculpture médiévale des temples de Bhubaneshwar et Konarak, utilisant un vocabulaire cinétique qui explore exhaustivement la figure du huit, à travers les positions de base du corps debout : Samapada — la première position du ballet —, ardha mandali le demi-plié, la triple-flèche tribhanga avec répartition inégale du poids, et la position d'ouverture des pieds et des genoux connue sous le nom de chanka (apparentée au grand plié du ballet classique). On peut diviser ce style, comme toujours dans la danse indienne, en mime, nrītya ou abhinaya et en danse pure, nrīṭṭa ou technique. » Kapila Vatsayayan, in Gurushishya Parampara

Kumkum Das Mohanty, est une des meilleures et des plus proches disciples de Keluchuran Mohapatra. Originnaire d'une famille très cultivée, elle se consacre aux recherches et à la constitution d'archives sur la danse odissi pour le gouvernement de la province de l'Orissa.

### KUCHIPUDI

C'est un style de danse créé dans le village de Kuchipudi et la région avoisinante, en Andhra Pradesh. Cette région où l'on parle telugu possède une culture très riche. Son histoire remonte au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Tous les rois, depuis les Shātavāhana d'avant notre ère jusqu'aux Kākatīya du XII-XIII<sup>e</sup> siècle ont enrichi le pays dans le domaine de la musique et de la danse. Au XII<sup>e</sup> siècle au temps de Ganapati Mahārāya de la dynastie Kākatīya, Jayappa Nāyaka, général du corps des éléphants, apprit la danse avec le ministre Gundappa, et écrivit même un ouvrage intitulé Ratnavali sur le Nāṭyashāstra de Bharata, où l'on trouve des explications sur diverses postures de danse, entre autres le bhujangatrāsa « peur du serpent », pushpaputa « bouton de fleur », bhucari « mouvement sur terre » et ākāshacari « mouvement dans le ciel » ; on y voit présentés l'anhāranrītya et les saptatandava « sept danses tandava », ainsi que d'autres danses classiques. Les documents sont rares sur les débuts de l'histoire du Kuchipudi. Ce village n'apparaît dans les documents historiques qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Partant des traditions des XII et XIII<sup>e</sup> siècles, les brahmanes de Kuchipudi, qui avaient une parfaite connaissance du telugu et du sanskrit, formèrent des troupes. Ils menaient une vie très pure et chaste : les femmes n'étaient pas admises. A l'époque de Sāluva Narasimha (1485-1505), une troupe de Kuchipudi vint à Vijayanagar, la capitale de l'empire du Karnāṭaka. Le roi fut très satisfait de cet art et l'encouragea. Ce fut l'époque glorieuse de l'histoire de Kuchipudi.

A la même époque, dans le royaume du Karnāṭaka, le yakshagāna connaissait un succès sans précédent. Les troupes du Kuchipudi furent alors influencées par le théâtre dansé du Yakshagāna. C'est frappant dans plusieurs adavus ou mouvements, plus particulièrement ceux des pieds, très compliqués et savants. Après la chute de l'empire du Karnāṭaka en 1565, des troupes émigrèrent à Tanjavūr (Tanjore) au Tamilnādu chez les rois Nāyaka. Achyutappa Nāyaka de Tanjore leur fit don du village d'Achyutapura près de sa capitale, village connu aujourd'hui sous le nom de Melattūr. Les troupes de Kuchipudi continuèrent à y exercer leur art, jouant les pièces : Prahlāda-caritre, Mohini-Rukmangada, etc.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Siddhendra Yogi donna une touche nouvelle à ce style et fut ainsi le fondateur de la forme que nous connaissons aujourd'hui. Il fut l'auteur du Parijātāpaharāna, qui conte l'histoire du vol des fleurs de l'arbre du ciel, commis par Krishna pour sa bien-aimée, la très orgueilleuse Satyabhāmā. Ce type d'héroïne est appelé svādhīnapatikā : l'épouse qui contrôle son époux, même s'il s'agit du dieu

KELUCHURAN MOHAPATRA, ODISSI



J.L. MANAUD



D.R.

VEDANTAM SATYANARAYANA SARMA, KUCHIPUDI

Krishna, Seigneur du monde. Cette histoire démontre que, si la dévotion est pure et profonde, on peut faire obéir les dieux. A l'époque, la scène de Kuchipudi était élevée en plein air devant un temple ; on faisait un toit avec des feuilles de cocotier ; l'éclairage était celui de torches à huile. Les spectateurs étaient assis par terre. La représentation traditionnelle commence à dix heures du soir et se termine à l'aube, comme dans le yakshagāna. Deux personnes lèvent le rideau, lorsque des acteurs entrent en scène et font leur propre présentation. Pour Satyabhāmā, dans le Parijātāpaharāna, il y a une introduction particulière. Quand l'héroïne entre en scène, les personnes chargées de l'éclairage jettent sur les torches du guggilam, la résine de l'arbre Vateria Indica, pour aviver les flammes, et la musique commence brusquement fortissimo, pour montrer l'importance du personnage. Les costumes de Kuchipudi sont très simples. Les parures sont faites de bois léger et orné de papier peint et brillant, si bien que les danseurs ne peuvent pas tendre les bras et se tenir droit comme dans le bhāratanatyam. Le maquillage est très léger.

De nos jours, le spectacle commence avec l'offrande de fleurs (pushpanjali), se poursuit par des pièces courtes sur des textes anciens. Le « tarangam », en fin de programme, est dû au poète et danseur Narayana Yatindra qui écrivit en sanskrit un poème évoquant les jeux de Krishna qu'il joua, chanta et dansa lui-même devant le temple de Varahur. On le danse aujourd'hui en posant les deux pieds sur les bords d'un plateau de cuivre et en portant un pot sur la tête.

Aujourd'hui, le gouvernement tente de faire revivre le style de danse de Kuchipudi. Sous l'égide de la Sangeet Natak Academy, et sous la direction de Shri Cintakrishnamurthy, la troupe Venkataram Natya Madali donne des représentations selon la tradition ancienne. Le Maître Vedantam Satyanarayana Sarma y joue le rôle féminin Satyabhama. En 1961, il a reçu le Prix du Président de la République indienne.

## KUDIYATTAM et MOHINIATTAM

Le Kerala, Etat de l'extrême-Sud-Est de l'Inde, qui longe la mer, dépasse toutes les autres régions de l'Inde par la beauté de ses paysages et la richesse de sa culture. Le nom du Kerala évoque la mer et les éléphants, mais aussi le théâtre dansé Kathakali, Kudiattam, Krishnattam et Rāmanattam. Création du Zamorin de Kallikote, le Krishnattam a gardé sa forme originale du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le roi de la région de Katharakar demanda au Zamorin de lui envoyer une troupe de Krishnattam, ce qui lui fut refusé. Ce roi créa alors sa propre troupe et choisit pour thème l'histoire de Rāma depuis le sacrifice de Dasharatha pour avoir un héritier jusqu'à la victoire du héros sur Rāvana et son sacre à Ayodhyā. Ainsi fut créé le Rāmanattam. Le texte est en malayalam, langue du Kerala, et les masques sont remplacés par le maquillage. Ces représentations de Rāmanattam sont à l'origine du Kathakali. Plusieurs rois de Tiruvānkūr au Kerala ont écrit des pièces en malayalam et au XIX<sup>e</sup> siècle, le Mahārāja Svāti Tirunal a écrit soixante-quinze chansons pour le Kathakali. On a découvert récemment des manuscrits de pièces de théâtre attribuées à Bhāsa, auteur sanskrit. Depuis le X<sup>e</sup> siècle, ces pièces sont représentées dans le style Kudiattam par des acteurs appelés Chakyars et Nambyars. Bien des éléments, le maquillage, le costume, etc. sont communs au Kudiattam et au Kathakali, qui diffèrent surtout par leurs textes. Dans le Kudiattam, seules les pièces de théâtre en sanskrit classique sont interprétées. La tradition dit qu'il y avait dix-huit familles de Chakyars. De nos jours, on en connaît six. Les femmes de la communauté Nambyar jouent les rôles féminins. Dans le Kathakali, ces rôles sont joués par des hommes.

Une grande souplesse est nécessaire pour ce théâtre dansé et la formation du danseur commence dès l'âge de sept ou huit ans. Le disciple est couché par terre « comme une grenouille » et le masseur lui piétine les cuisses et les jambes, les hanches, la taille, etc. en accélérant progressivement. Après ces séances, le corps peut se courber à volonté et le disciple apprend les différents mouvements de pied, des mains, etc. C'est seulement au bout de deux ou trois ans qu'il apprend les mouvements des yeux, l'expression corporelle, l'expression des sentiments, etc.

Dans le Kathakali, le texte de la pièce est chanté par les accompagnateurs. L'acteur-danseur en exprime le sens par les gestes, mais ne parle pas. Dans le Kudiattam, la présentation est plus élaborée. L'acteur commence avec l'interprétation par les gestes, puis récite le texte en articulant très distinctement et très lentement syllabe par syllabe. Ensuite, il exprime encore le sens de chaque mot par les gestes.

Dans le Vālivadhā, pièce tirée d'un épisode du Rāmāyana, les singes Vāli et Sugriva, frères ennemis, se disputent le trône de Kishkindha. Sugriva détrôné par son frère cherche des présages d'espoir : un serpent entrant dans un trou pour échapper à un aigle, etc. Rāma prend parti pour Sugriva et tue Vāli pendant leur combat. La mort de Vāli sur les genoux de son épouse Tārā constitue un moment particulièrement émouvant.

AMMANNUR MADHAVA CHAKYAR, KUDIYATTAM



P. PITOEFF



J.L. MANAUD

**KSHEMAVATY, MOHINIATTAM**

Dans la Toranayuddham ou « Grand combat », scène tirée de l'Abhishekanâta (l'histoire de Râma), Râvana apparaît stupéfait de la puissance surhumaine du singe Hanumân. Il évoque ses propres souvenirs, comment, en particulier, il a déplacé la montagne Kailâsa sur laquelle siégeaient Shiva et Pârvatî. Lorsqu'il secoua la montagne, Pârvatî aperçut une autre femme, la rivière Gangâ personnifiée dans les nattes de son époux, et lui fit une scène de jalousie. Un acteur unique joue successivement les deux rôles de Shiva et Pârvatî, mimant les caractères et sentiments opposés, la jalousie de Pârvatî et les paroles d'apaisement de Shiva. Dans le Kathakali les instruments de musique sont principalement des tambours. Le chant est exécuté surtout dans des râgas de musique karnatique et parfois aussi de musique hindusthani. Dans le kudiattam, il y a cinq instruments : au centre, un tambour appelé mizhâvu, des cymbales ou kûzhittâla jouées par une femme Nambyar ou Nânyar, assise à droite du mizhâvu et qui chante aussi ; ensuite l'idakka, petit tambour frappé avec des bâtons ; deux instruments à vent : kompe, trompette et kuzhal, flûte. Ces instruments sont joués par des hommes debout sur la scène. Parfois la conque est aussi utilisée. Au centre de la scène, on

met une grande lampe à huile en bronze avec trois mèches, deux vers la scène, une vers les spectateurs. Dans les deux types de théâtre, le principe de maquillage est le même. Pour les rôles sâttvika ou royaux, comme ceux de Râma, Krishna, Arjuna, etc., le visage est coloré en vert à l'exception du pourtour de la bouche, recouvert d'une pâte de farine de riz blanche ; pour les yeux et les cils, le noir du kajjal. Pour les rôles démoniaques, Râvana, Kicaka, etc., le rouge domine et le blanc autour de la bouche monte jusqu'au nez. Le rouge et le jaune sont les couleurs des ascètes et des femmes. Le mohini-attam est maintenant au Kerala la danse réservée aux femmes. Autrefois, elle était exécutée par des hommes. L'artiste ne se tient pas droite comme la danseuse de bharatanâtyam. Elle est souple et fait onduler son corps. L'exécution se fait toujours en solo. L'origine de cette danse raffinée est inconnue. Selon certaines théories, Svâti Tirunal l'aurait adaptée après la chute des Nâyak de Tanjore, et c'est à sa cour que ce style se serait développé et fixé. D'autres essayent de remonter jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle au Kerala. La danseuse la plus célèbre actuellement dans ce style est Kshemavati.

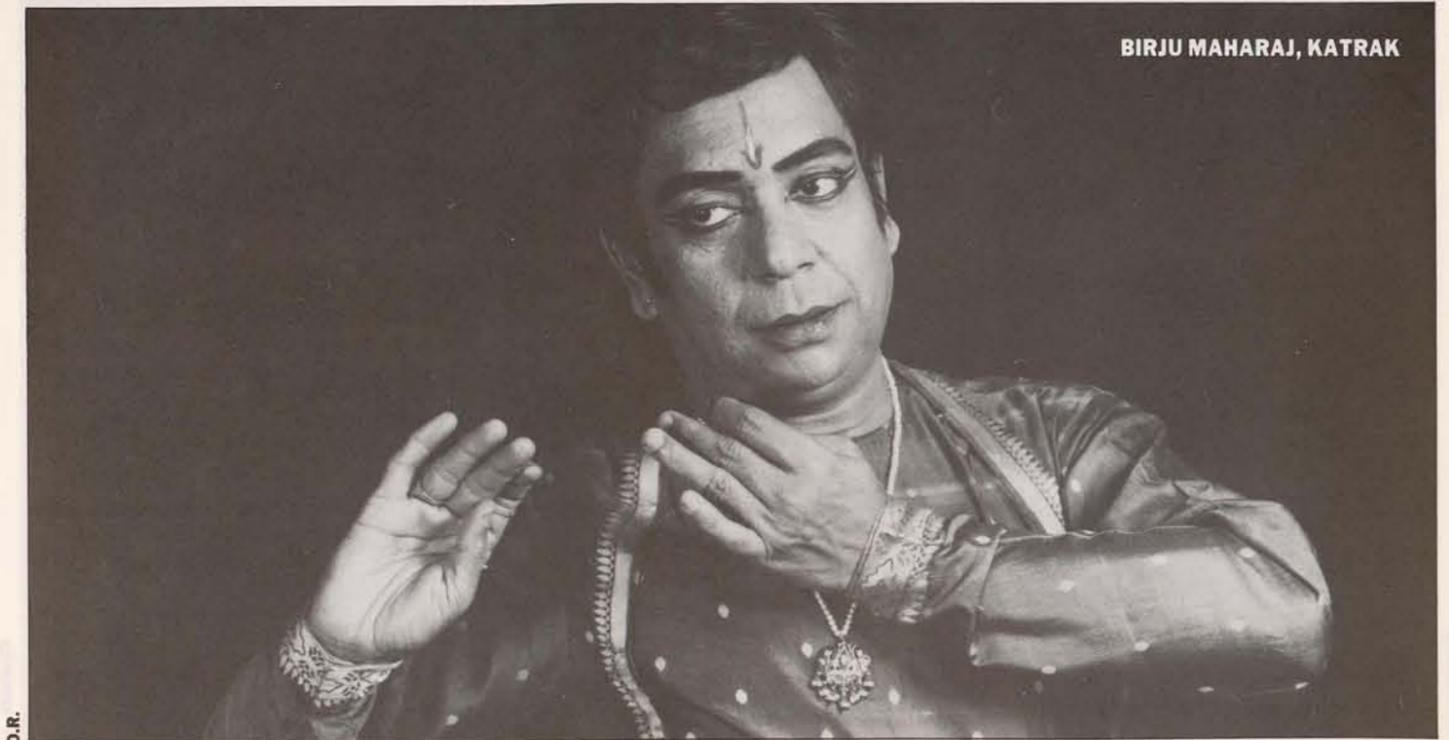
**KATHAK**

Le kathak vient du Nord de l'Inde. Dans les temples après les rituels, un récitant appelé kathaka dit une légende (kathâ) et la mime. Cet art a survécu dans des villages à l'époque de la domination moghole, devenant un art courtois. Au début du siècle, le Mahârâja Bindadin, poète de génie, musicien, dramaturge et danseur à la fois, recueillit des fragments de diverses traditions et reconstruisit un art de haute tenue littéraire et d'une qualité technique inégalée. Birju Mahârâj est le dernier descendant de cette famille et l'un des plus célèbres maîtres de kathak d'aujourd'hui. Le kathak commence avec le nrîta, mouvements des membres du corps montrant la complexité des rythmes. Comme dans le jatisvaram du bharatanâtyam, il y a des bol ou « syllabes » telles que : naggi, ttari, kushaghanak, dhillanga, jhagaha, divanga, jhangar, khudunga,... qui guident l'artiste dans ses mouvements et dans le rythme à suivre. Dans le numéro « kramalaya », le danseur va lentement, puis accélère progressivement et finit dans des mouvements de pied extrêmement rapides. La deuxième partie est le nritya consacré aux « gatkari » et « arthabhavi ». Dans le gatkari, il y a quatre variétés, selon le thème choisi. Par exemple, dans le gatprasang, le thème représente les jeux de Krishna, et l'interprétation est brève. Dans le gatlila ou badigat, une séquence de l'épopée indienne est choisie et longuement interprétée. Dans l'arthabhavi, le danseur montre par ses gestes les sentiments cachés dans les paroles des chants. Ces derniers sont souvent des thumris. Au temps d'Akbar, on dansait même le dhrupad. Le rasalila, sur les jeux de Krishna avec les bergères dans le Vrindavana à Mathurâ, est une sorte de drame dansé en style kathak.

D.R.



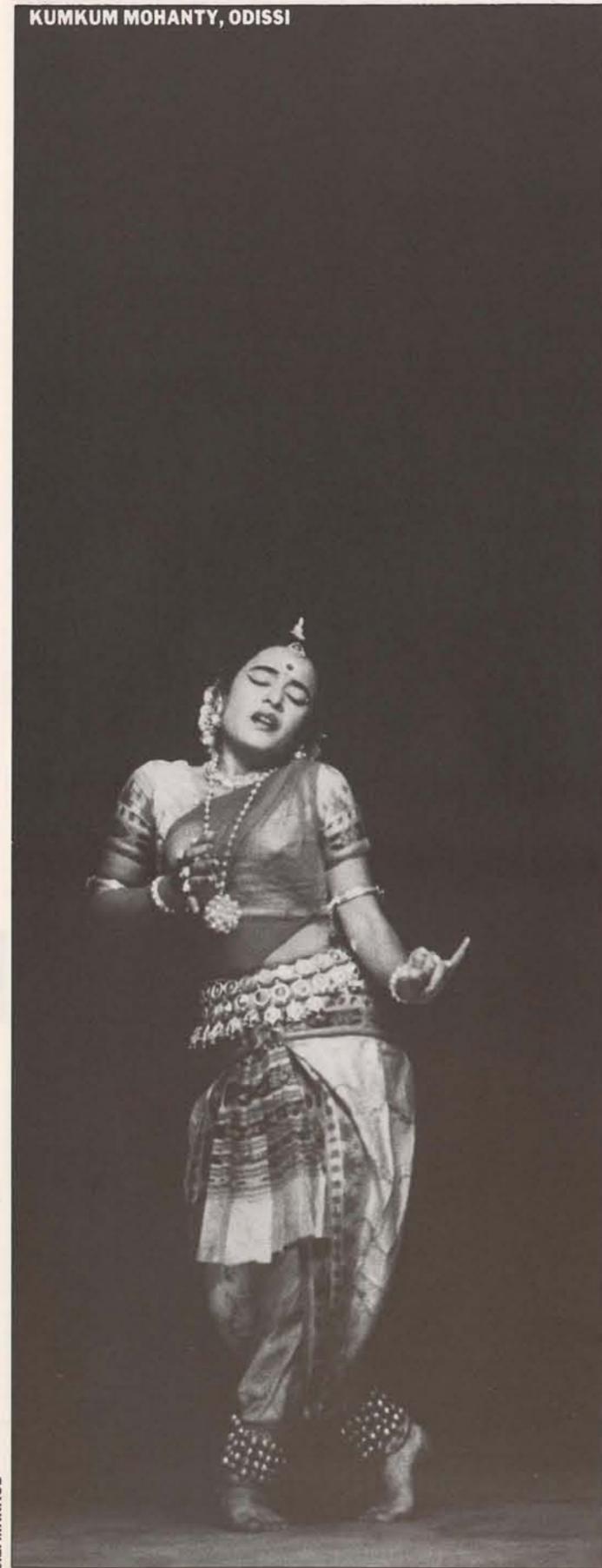
SASWATI SEN, KATHAK



BIRJU MAHARAJ, KATHAK

D.R.

KUMKUM MOHANTY, ODISSI



J.L. MANAUD

## MANIPURI

Les histoires de Shiva et de Pârvatî ont constitué le thème principal de la danse de la région de Manipur. Avec l'extension du mouvement de dévotion à Vishnu-Krishna (Bhâgavata-pantha), les thèmes krishnaïtes ont remplacé les shivaïtes. Dans la danse « Rasalilâ », jeux de Krishna et des bergères, les mouvements, lents et gracieux, sont exécutés sur une musique en andante dans le style hindusthani ; les jupes à panier donnent un très joli effet quand les danseuses tournoient.

Des sculptures et des miniatures montrent qu'autrefois les femmes jouaient du tambour ou mridangam. Ces instruments étaient devenus jusqu'à une date récente l'apanage exclusif des hommes. Les célèbres sœurs Jhaveri ont fait revivre l'ancienne coutume. Elles entrent en scène avec des tambours attachés à la taille et jouent en dansant. Darshana Jhaveri, la plus jeune des quatre sœurs, mène la troupe et tient une école de danse.

DARSHANA JHAVERI et PRITI PATEL, MANIPURI



D.R.

## BHARATANATYAM

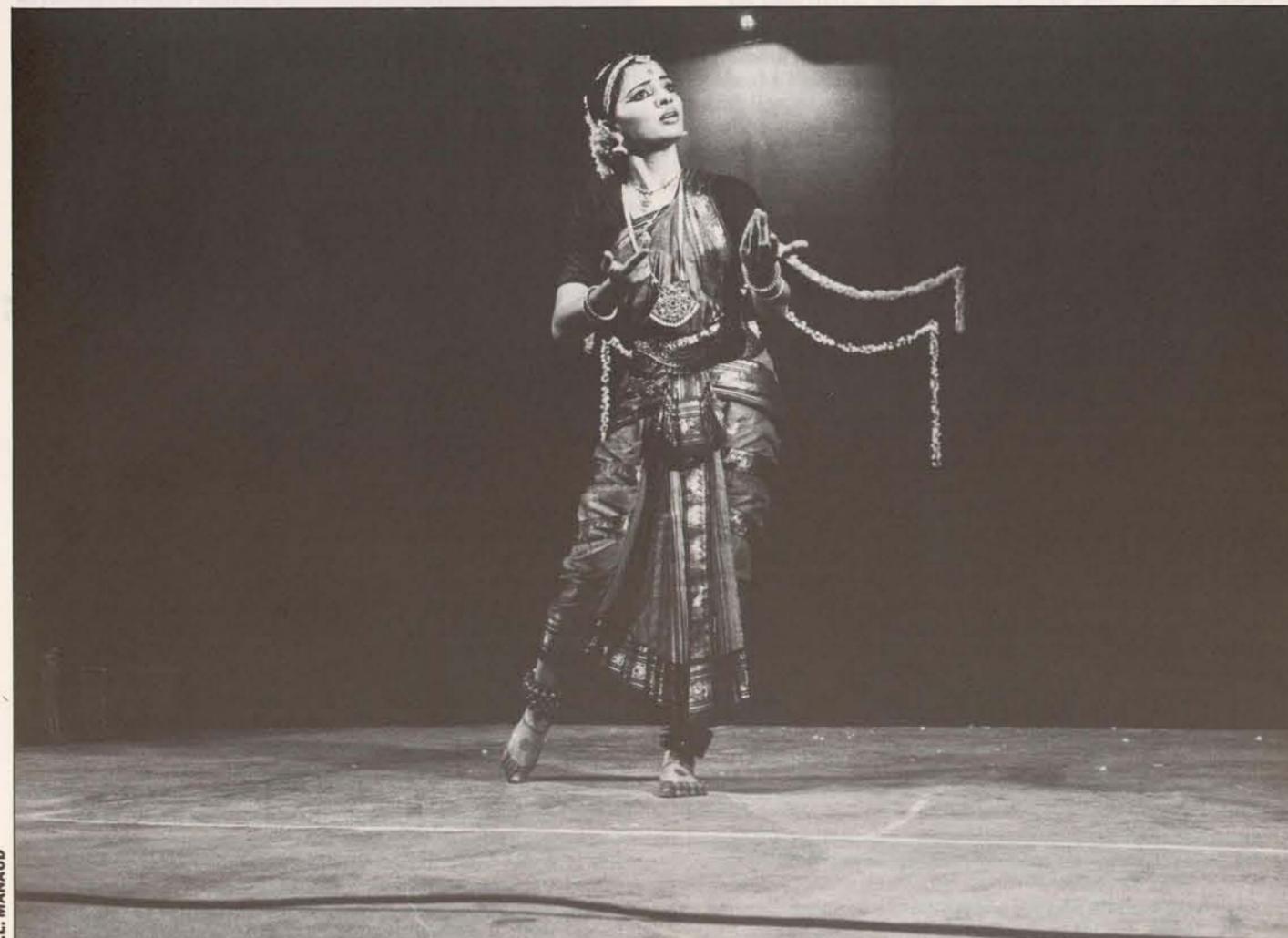
Bharata dans son Nâtyashâstra dit : « Les peuples des pays du Sud sont experts en musique et en danse. » Le Tamil Nadu est l'un des quatre grands Etats du Sud. La littérature tamoule ancienne, appelée Sangam, possède de nombreux traités sur la musique et la danse.

Une danseuse est à l'origine de la construction du temple le plus célèbre du Tamilnâdu, celui de Brihadishvara à Tanjore. Un roi Chola (X<sup>e</sup> siècle) entendit un jour une belle musique et le son des grelots d'une danseuse. Guidé par le son, il arriva à un petit temple. Des musiciens et une danseuse étaient là. Dès qu'ils virent l'étranger, ils s'arrêtèrent et partirent. Le roi se déguisa, alla chez la danseuse, espérant la voir danser. Une fois de plus, dès qu'il arriva, elle s'arrêta. Son père lui donna une explication. La danse est réservée aux dieux. « Si vous voulez voir sa danse, sire, dit-il, faites construire un temple. » Le roi s'étonna d'avoir été reconnu. Le père de la danseuse était sculpteur et habitué à reconnaître la vérité sous les apparences. Le roi confia au sculpteur la construction du grand temple de Tanjore, le chef-d'œuvre de

l'art monumental tamoul, et put y voir la danse que la fille offrait au dieu Shiva. C'est dans cette même ville de Tanjore que naquit au XVIII<sup>e</sup> siècle le style de bharatanâtyam que l'on voit de nos jours, quand arrivèrent à la cour du roi marathe régnant alors, les quatre frères Pandanallur. L'aîné de ceux-ci était allé aussi à Mysore à la cour de Krishna-râja Vodeyar. Et aujourd'hui encore, les danseurs de Mysore se veulent fidèles au style établi par Pandanallur Chinnappa. C'est le style que l'on retrouve, quelque peu modifié, à Kalakshetra, à Madras, institution très réputée de bharata nâtyam ouverte par Rukmini Arundale après l'Indépendance en un temps où la danse était encore méprisée, ou du moins interdite aux filles de familles respectables. Rukmini Arundale, soutenue à l'origine par Tiger Varadachari, Mysore Vasudevachar, etc. y a fait revivre le style bharatanâtyam.

Le spectacle de bharatanâtyam est le plus souvent donné en solo. Il débute avec un hommage à la scène, au guru, à l'auditoire, suivi de l'alarippu « fleur épanouie » dans lequel la danseuse présente la partie nritta. Ensuite vient un jatisvaram dansé sur une pièce musicale chantée sur les noms des notes, sans expression de sentiments. Le numéro suivant est un padam ou chanson sur un thème religieux, shivaïte ou vishnuïte. Le morceau le plus important est le varnam où l'artiste montre tous ses talents et la profondeur de sa connaissance ; tous les éléments, nritta, nritya et nâtya y sont réunis. Le bharatanâtyam est fondé sur la seule musique karnatique.

MALAVIKA SARUKKAI, BHARATANATYAM



J.L. MANAUD

# LA TRADITION ORALE

## LA RELATION DE MAITRE A DISCIPLE

A l'âge de l'informatique, il paraît déplacé d'évoquer la tradition orale de maître à disciple. L'Inde est entrée dans le monde moderne, mais elle a la chance d'avoir gardé dans le domaine des arts de riches traditions. La plus ancienne est celle de la récitation védique. Les textes des quatre Vedas sont, en effet, depuis plusieurs millénaires, transmis oralement de maître à disciple. Pour éviter toute altération du texte, plusieurs récitations, changeant l'ordre des mots, sont apprises, de sorte que, si une faute est faite dans une récitation, les autres permettront de la corriger. Par exemple, la récitation jāta groupe les mots deux par deux en inversant leur ordre : ab, ba, ab ; bc, cb, bc ; etc. La récitation ghana réalise des groupements plus compacts de mots ; ab, ba, abc, cba, abc ; etc.

La tradition orale n'a pas empêché l'écriture de se développer, et la déesse de la parole, Sarasvati, est représentée en sculpture tenant un livre ; mais l'enseignement oral était préféré à l'écrit.

Le maître tient une grande place dans la société. Il n'accepte un disciple qu'après lui avoir fait subir des épreuves rigoureuses. Dans l'Inde antique, le disciple entraînait chez son maître vers l'âge de huit ans et demeurait chez lui jusqu'à la fin de ses études. Le disciple étudiait et participait à toutes les activités de la maison de son maître ou gurukula. Il faisait vœu d'obéissance, de patience et de concentration sur l'objet de ses études. La femme du guru, gurupatni, devait être respectée à l'égal du guru. Entre le guru et le disciple n'intervenait aucune question d'argent. Le disciple devait vivre chez le maître et travailler pour lui. En quittant le gurukula, il donnait au maître ce qu'il pouvait. La seule dette que le disciple garde vis-à-vis du maître est la fidélité à la tradition, l'obligation de transmettre à son tour sa connaissance à de nouveaux disciples.

## LE SYSTEME DES GHARANAS

La tradition est maintenue également par le système des gharanas (pour la musique hindusthani) ou sampradaya (pour la musique karnatique). Le mot gharana est dérivé du mot hindi « ghar » qui signifie « maison ». Le gharana est une maison, une famille de musique, qui a ses traditions, ses particularités, son style, ses chants. La relation du maître à disciple devient, ici, une relation de père à fils. Là non plus ni l'argent, ni la religion, ni la caste ne comptent. Le système est fondé sur la compétence du maître et la capacité d'assimilation du disciple qui doit gagner la liberté d'imaginer et d'improviser sa musique.

Les gharanas sont désignés par les noms de leur ville. Les plus célèbres sont :

Gwalior gharana : la caractéristique principale est le chant clair, à pleine gorge, dont Mallikarjun Mansur, est l'un des principaux représentants.

Agra gharana : on dit que ce gharana existe depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. Le plus célèbre musicien de ce gharana fut Nathan Khan.

Kirana gharana : du nom du village près de Delhi d'où venait Abdul Karim Khan, son fondateur. L'école fut installée à Dharwar, près de Hubli, et forma quelques-uns des plus grands chanteurs de khayal contemporains, en particulier Bhimsen Joshi, qui fut le disciple de Sawai Gandharva.

# LES THÉORICIENS

**BHARATA** l'auteur du Nātyashāstra fut le premier théoricien du théâtre et de la musique en Inde. Les historiens le situent entre le premier et le cinquième siècle de notre ère. Plusieurs chapitres de son ouvrage sont consacrés à la musique et à la danse.

**MATANGA**, qui vécut au V<sup>e</sup> siècle après J.-C., est l'auteur de la Brihaddeshi. C'est dans cet ouvrage que le nom du Nātyashāstra de Bharata est cité pour la première fois. Matanga traite des musiques deshī et mārghi.

**ĀRADA**, vécut au VIII<sup>e</sup> siècle, et fut l'auteur du Samgīta-makaranda, « Le pollen de la musique ». Il est le premier à classer les rāgas en genre masculin, féminin et neutre. Il définit des groupes de rāgas, indique l'heure de l'exécution de chacun, et les sentiments exprimés : colère, étonnement, héroïsme sont exprimés dans les rāgas masculins ; les rāgas féminins traduisent les sentiments érotique et pathétique ; pour l'épouvante, la paix et le comique le rāga neutre est nécessaire..

**CHĀLUKYA SOMESHAVARA**, de la dynastie Chālukya, régna au Karnāṭaka depuis sa capitale de Kalyan (près de Gulbarga) au XII<sup>e</sup> siècle. Ce roi fut l'auteur de l'Abhilāshītārthacintāmani ou Mānasollāsa, une encyclopédie en sanskrit, dont trois chapitres sont consacrés à la musique et à la danse. On attribue à Chalukya Someshavara l'introduction du système de trente-six rāgas, six masculins et trente féminins.

**JAYADEVA** vécut au XII<sup>e</sup> siècle en Orissa et au Bengale. Il est l'auteur du Gitagovinda et l'on raconte que le dieu Jagannatha vint l'aider à achever son long poème.

**SHARNGADEVA** (XIII<sup>e</sup>), auteur du Samgītaratnakara, fut ministre des Finances chez les rois Yadavas de Devagiri. Il mentionne dans ses écrits des instruments de musique qui ont disparu aujourd'hui, mais qui laisse supposer que la musique instrumentale était alors très brillante.

**GOPALANAYAKA**, qui vécut à la cour des rois de Devagiri, puis à Delhi, écrivit un traité sur la musique qui, malheureusement, ne nous est pas parvenu, mais qui est cité par les théoriciens **KALLINATHA** (au XV<sup>e</sup> siècle) et **VENKATAMAKHI** (au XVII<sup>e</sup> siècle).

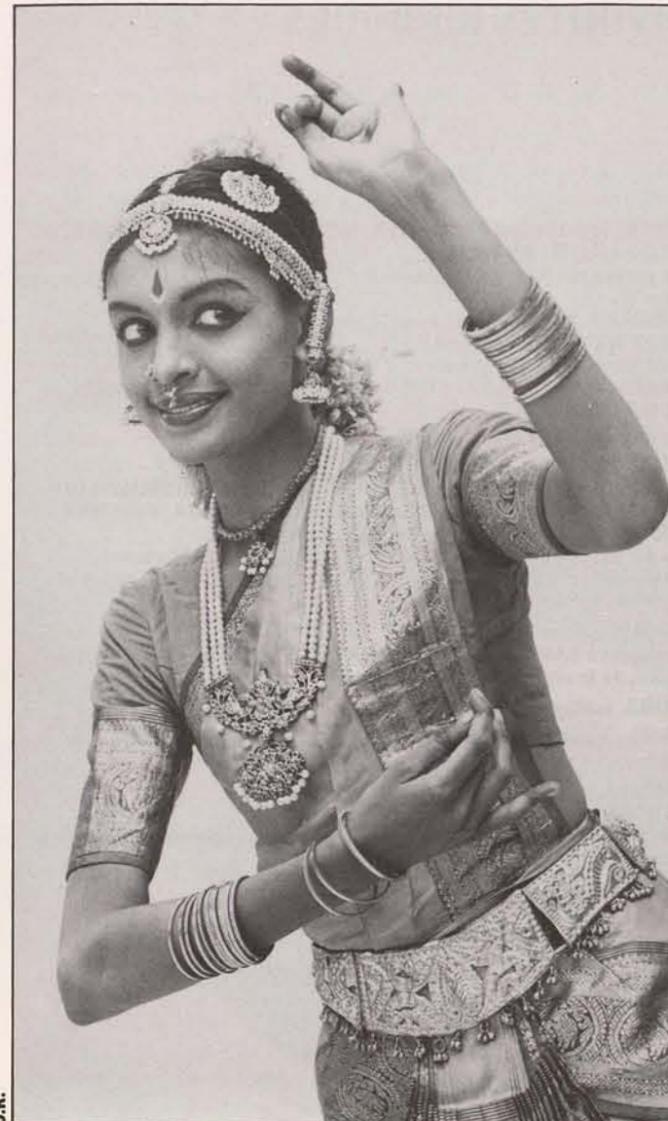
**RAMAYAMATYA**, petit-fils de Kallinatha, est l'auteur du Svaramelakalanidhi. Il vécut à Vijayanagar, à la fin de la dynastie Tuluva. Il fut chargé d'éclaircir le problème de la classification des rāgas.

**PUNDARIKA VITHALA**. Né à Satnur près de Shivaganga au Karnāṭaka, Pundarika Vithala vécut d'abord à Khandesh auprès du Sultan Burhankhan, puis à la cour d'Akbar à Delhi au XVI<sup>e</sup> siècle (1510-1570). Les plus importants de ses ouvrages sont le Sahrdayacadrodaya, où l'on distingue un chapitre remarquable sur la vinā, la Rāgamanjari, sur les rāgas, le Nartananirnaya sur la danse.

**VENKATAMAKHI** a vécu à Tanjore au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans son traité, la Chaturdandiprakashika, il expose le système du « melaprastara », classification des rāgas, et en dénombre cinquante-six.

**AMIR KHUSRU**, d'origine iranienne, vécut à Delhi. D'après la tradition, c'est lui qui serait responsable de la vulgarisation du dhrupad, du qaul et du qawwali.

**TANSEN**. Selon une légende, Tansen serait le fils d'un hindou et se serait converti plus tard à l'Islam. Il passa son enfance chez le Sheik Mohammed Ghaus de Gwalior, puis entra à la cour de l'Empereur Akbar à Delhi qui s'éprit de sa musique. Certains musicologues modernes lui attribuent l'invention du khayal, mais il était considéré, de son vivant, comme un



D.R.

PRYADARSHINI GOPALAN, BHARATANATYAM

grand dhrupadiya. Il créa de nombreux rāgas, Darbari Kanada, Jogiya, Mian ki Todi,.... Il mourut en 1580. **ADIL SHAH II (1580-1627)** régna à Bijapur dans le Deccan. Bien qu'il fût issu d'une famille royale musulmane, sa grand-mère était brāhmane du Mahārāshtra et il fut, grâce à elle, imprégné de culture hindoue. Il est l'auteur du Kitab-i-Nauras, recueil de chants dans le dialecte dakhani de l'hindusthani.

Avec **NEMAT KHAN SADARANGA**, le style dhrupad déclina et le khayal se développa. Le successeur de Shah Jahan, Aurangzeb, musulman fanatique, interdit la musique et les artistes quittèrent Delhi. Puis, avec l'accession de Mohamad Shah au trône de Delhi, l'Inde tomba dans un chaos politique. Il protégea cependant les arts et Nemat Khan fut l'un des plus brillants artistes de sa cour. Ce musicien n'avait pas d'égal dans l'art du bin. Il chantait aussi le khayal, le dhrupad, le tarana et d'autres styles avec beaucoup de maturité, de fraîcheur et de couleur.

**ADĀRANGA**. Adāranga fut le disciple et le gendre de Nemat Khan. Il vécut également à la cour de Mohamad Shah. Il est l'auteur de nombreuses compositions.

**AMIR FAKIRULLAH**, auteur du Rāgadarpana, un des chefs-d'œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle sur la musique indienne, vécut au temps d'Aurangzeb et protégea les musiciens.

# REPÈRES HISTORIQUES

Avant Jésus-Christ

env. 3000-1550

Civilisation pré-aryenne de la Vallée de l'Indus ; Harappa, Mohenjodaro, Kaligangan, etc. Invasion aryenne ; hymnes du Rig Veda Vedas tardifs et rédaction des Brahmanas Principaux Upanishads Premières versions du Mahabharata et du Ramayana

env. 1500-900  
env. 900-500  
env. 1000-300  
env. 600-400

env. 566  
env. 540  
env. IV<sup>e</sup> siècle  
327-325  
269-232  
env. II<sup>e</sup> siècle

Naissance du Bouddha Naissance de Mahaviar, début du Jainisme Panini : définition grammaticale du sanskrit Invasion d'Alexandre Le Grand Règne de Ashoka ; diffusion du bouddhisme Patanjali définit des huit étapes du yoga classique Début de l'ère des invasions étrangères : Grecs, Scythes, Parthes, Yueh-chih (jusqu'en 400) Bhagavad-Gita

env. I<sup>er</sup> siècle

Après Jésus-Christ

env. I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècles  
320-480  
env. IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles

Littérature tamoule du Sangam Age d'or de la dynastie Gupta Ebauche des premiers Puranas, la mythologie hindoue

env. VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles

Grands monarques Chalukya au Karnāṭaka, Pallava au pays tamoul, Harshavardhana dans le nord de l'Inde. Sanctuaire rupestre à Badami (Karnāṭaka) et Mahabalipuram (Tamil Nadu).

env. VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles

Epoque des Alvar, dévots de Vishnu et des Nayanmar, dévots de Shiva

env. 788-750

Shankara, philosophe Advaitin ; théorie du non-dualisme pur Empire Chola au Tamil Nadu ; construction du temple de Brihadishwara à Tanjore. Royaumes des Katatiya en Andhra, des Hoysala à Belur, Halebidu, et des Chalukya au Karnāṭaka.

1000-1340

Invasions islamiques, dynasties Ghazni, Ghor, Ghulam, Khilji, Tughalak Madhvacharya, philosophe dvaita (dualisme) et Basava, fondateurs du Virashaivisme. Empire du Karnāṭaka, capitale Hampi-Vijayanagar (abandon total de la capitale en 1580)

1498

XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles

Arrivée des premiers Portugais en Inde Empire Moghol ; 1556-1605 : règne d'Akbar Ecole Moghole de miniatures peintes Epoque glorieuses du chant dhrupad puis du khayal

XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles

Royaumes Keladi sur la côte ouest, Vodeyar à Mysore, Nayak à Tanjore, Vellore, Madurai Expansion du royaume marathe fondé par Shivaji

XIX<sup>e</sup> siècle

Grande trinité de la musique karnatique : Tyagaraja, Muttusvami Dikshitar, Shama Shastri

1861-1941

Arrivée des Britanniques au pouvoir en Inde Décadence de la culture et des arts Rabindranath Tagore, poète et écrivain. Prix Nobel en 1913

1885

Fin XIX<sup>e</sup> siècle

Début XX<sup>e</sup> siècle

15 août 1947

31 janvier 1948

26 janvier 1950

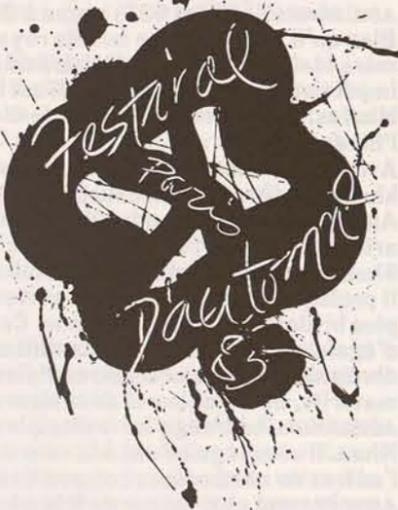
Fondation du Parti du Congrès Renaissance des Arts Interdiction de la danse dans les temples Proclamation de l'Indépendance de l'Inde Assassinat de Mahatma Gandhi Proclamation de la République Indienne

## GLOSSAIRE

**Abhinaya** : représentation sur scène ; mime.  
**Adavu** : Unité de mouvements ; mouvements rythmés dans la danse du Sud.  
**Agama** : Traités de rituels. Textes différents chez les Shivaïtes et les Vishnouïtes.  
**Aharya** : Parures et costumes.  
**Alap** : Exposition et développement d'un rāga (sans le support de paroles, avec vocalises).  
**Angika** : Expression corporelle.  
**Anubhava** : Sentiment conséquent.  
**Apsaras** : Danseuses célestes, connues pour leur beauté.  
**Arabhati** : Mode puissant ou tumultueux.  
**Bharati** : Parole dans le théâtre. Autre nom de la déesse Sarasvati.  
**Ciz** (arabe ou persan) : Chant de musique hindusthani.  
**Deshi** : Danse ou musique d'un pays, d'une région. Du mot desha, pays.  
**Devadasi** : Servante des dieux.  
**Ghanapatha** : Mode de récitation de textes védiques.  
**Jambudvipa** : Autre nom du sous-continent indien.  
**Jatapatha** : Mode de récitation de textes védiques groupant les mots deux par deux, en inversant leur ordre.  
**Jati** : Groupe ; sorte ; caste ; en musique jati fut remplacé par rāga.  
**Kala** : Le temps.  
**Kalavanta** : Artiste. Titre des musiciens à la cour des Moghols.  
**Karana** : Membres (du corps). Gestes des mains dans la danse. Chaque geste de la main a plusieurs sens selon son contexte.  
**Khyal ou Khayal** : Dérivé du qaul ou qaula persan, style de musique du Nord de l'Inde ou hindusthani.  
**Krauncha** : Oiseau mythique.  
**Kriti** : Œuvre ou ouvrage. Dans la musique karnatique, chant avec pallavi, anupallavi et strophes.  
**Kumkum ou Tilak** : Point rouge porté par les femmes sur le front, en signe de bon augure.  
**Lasya** : Danse gracieuse.  
**Mudra** : Gestes des mains dans le rituel indien. Mudra n'est pas synonyme de karana.  
**Natya** : Expression d'une combinaison de sentiment et saveur.  
**Nayaka** : Chef ; héros ; titre des artistes qui étaient à la fois musiciens et théoriciens.  
**Nritta** : Mouvements rythmés sans expression.  
**Nritya** : Expression des sentiments.  
**Padam** : Mot dravidien venant de pada, sanskrit. Paroles d'une chanson.  
**Rāga** : Une voix, son particulier, orné par les notes, et qui charme l'esprit des hommes (définition de Matanga). Autres sens : couleur, colère, rouge ; anuraga, amour.  
**Rasa** : Saveur de l'ouvrage littéraire, sentiment esthétique qui s'en dégage ; fondé sur une combinaison de sentiments représentés au théâtre.  
**Samabhanga** : Position droite sans flexion du corps.  
**Satvati** : Mode grave.  
**Suladi** : Style de chant accompagné par seize percussionnistes. N'existe plus aujourd'hui.  
**Sthayibhava** : Sentiment fondamental.  
**Tan** : Ornementation du rāga dans la partie rapide (drut) du khayal où l'artiste, comme dans l'alap, vocalise, mais allègrement. Le Tanam de la musique karnatique est synonyme de tan.  
**Tandava** : Danse virile de Shiva.  
**Tarana** : Chant où des syllabes, dénuées de sens, sont souvent Ta--Ra--Na---, les musicologues attribuent la paternité du tarana à Amir Khusru. Le tillana du bharatanatyam est inspiré du tarana.  
**Tribhanga** : Triple flexion, du cou, de la hanche et des genoux.  
**Ugabhoga** : Synonyme de dhrupad dans le Sud de l'Inde.  
**Upanishad** : Partie finale du Veda, d'inspiration philosophique et religieuse.  
**Vachika** : Paroles.  
**Veda** : Corpus de textes sacrés en sanskrit, les plus anciens monuments littéraires de l'Inde (environ 1500-500 av. J.-C.).  
**Vibhava** : Sentiment déterminant.  
**Vyabharibhav** : Sentiment passager.  
**Yaksha** : Êtres célestes ; réputés pour leur musique.

## DIVINITES HINDOUES

**SHIVA**, appelé aussi **NATARAJA**, **MRITYUNJAYA**, **KALAKALA**, **NILAKANTHA**, **BHAIRAVA**  
ses parèdres : **PARVATI**, **GANGA**  
leurs fils :  
**SUBRAHMANYA**, appelé aussi **KUMARA**, **SHANMUKHA**, **KARTIKEYA**, **DEVASENAPATI**...  
ses épouses : **VALLI** et **DEVASENA**  
**GANESHA**, appelé aussi **VINAYAKA**, **VIGHNESHA**, **GANAPATI**, **GAJAVADANA**...  
ses épouses : **SIDDHI** et **BUDDHI**  
**VISHNU** :  
Dix incarnations : **POISSON**, **TORTUE**, **SANGLIER**, **HOMME-LION**, **NAIN**, **PARASHURAMA**, **RAGHAVARAMA** ou **RAMA**, **KRISHNA**, **BUDDHA** et **KALKI** (ce dernier étant à venir)  
ses parèdres : **LAKSHMI** ou **SHRIDEVI** (déesse de la fortune), **BHUDEVI** ou **VASUNDHARA** (la Terre), **SATYABHAMA**, **NILA** et **RADHA** (la bien-aimée de Krishna)  
**BRAHMA**, créateur du monde  
Sa parèdre **SARASVATI** ou **BHARATI**, déesse de la parole, de la danse, de la musique et des sciences  
**INDRA**, maître de l'assemblée des dieux  
**KAMA**, appelé également **ANANGA**, dieu de l'amour, petit-fils de Vishnu.  
**GARUDA**, oiseau (milan), monture de Vishnu  
**NANDIN**, taureau, véhicule de Shiva  
Rat, véhicule de Ganesha, Paon véhicule de Subrahmanya, Lion de la déesse Durga  
**HANUMAN**, dieu-singe ; grand dévôt de Rama



MAQUETTE : GÉRARD LÉVEILLÉ

OFFICE NATIONAL INDIEN DU THÉ  
Centre Rogier,  
20 Passage International,  
1000 Brussels

**TEA - INDIA'S GIFT TO HAPPINESS**

Directeur : Hubert BEUVERMÉY
Comité de Direction :
Monsieur L. DEBRY
Monsieur Christian FUNK-BRENTANO
Direction, Rédaction et Administration
5, rue des Italiens - PARIS
ADRESSE TELEGRAPHIQUE : JOURMONDE-PARIS
TELEPHONE : Cinq lignes groupées / TAITBOUR 76-60

PRIX DE L'ABONNEMENT
PARIS, DEPARTMENTS - Six mois 300 fr. - Trois mois 170 fr.
L'abonnement pour les Colonies et l'Etranger ne sont pas encore admis
LES ABONNEMENTS CAIENT CES 100 FR. ET 100 FR. CROQUE MOIS
Un numéro (PARIS et DEPARTMENTS) : 3 francs
ANCIENS et ANCIENS : aux Bureaux du "MONDE", 5, rue des Italiens (10°)

Le Pacte de l'U.R.S.S. et de la France
un traité d'alliance et d'assistance mutuelle
prévu pour une durée de vingt ans

L'ALLIANCE franco-soviétique

LE RETOUR A PARIS DU GÉNÉRAL GAULLE

AU CONSEIL DES MINISTRES

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

Les membres du gouvernement se sont réunis en conseil des ministres, hier, à 18 h. 30, à l'hôtel Majestic, sous la présidence du général de Gaulle...

C'est exactement l'objet de l'alliance conclue à Moscou que de coordonner les efforts de l'U.R.S.S. et de la France dans la guerre contre l'Allemagne...

Le gouvernement provisoire de la République française et le résidium du Conseil suprême de l'Union des républiques socialistes soviétiques...

TEXTE DES LETTRES ÉCHANGÉES LE 20 SEPTEMBRE 1941

Nous publions ci-dessous, d'après le Journal officiel de la France libre du 30 septembre 1941, le texte des lettres échangées entre le général de Gaulle et M. Mikhaïl Kouznetsov...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

LE PACTE EST UN TRIOMPHE DIPLOMATIQUE, écrit la presse hollandaise

Amsterdam, 19 décembre. L'alliance franco-soviétique est saluée comme un événement d'une portée considérable par la presse hollandaise...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

MUSSELINE CROIT TOUJOURS A LA VICTOIRE DE L'AXE

Par un télégramme de Milan : Pour la première fois depuis onze mois, Mussolini a prononcé sans réserve, à Milan, le 19 décembre, un jugement sur la situation militaire...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

LA VIE LITTÉRAIRE

LE GÉNÉRAL DE GAULLE ET SES TEMPS

par Emile Henriot

Une biographie, dans l'apostrophe de son œuvre écrite, dans son rôle d'écrivain, dans son rôle de général, dans son rôle de chef d'État...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...

Le général de Gaulle est rentré à Paris, comme on l'a dit samedi dernier, venant de Moscou, où il avait prononcé, le 17 décembre, une déclaration qui fut accueillie avec une émotion particulière...

L'avion, venant de Tunis, a fait escale à Margnane, au MM. Tixeront, ministre de l'intérieur, et M. Lhopiteau, ministre des communications, qui ont rejoint le général de Gaulle...