

Alain Daniélou

***Mantra*. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue**

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Alain Daniélou, « *Mantra*. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 25 octobre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1575>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1575>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

MANTRA

Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue

Alain Daniélou

La cosmologie hindoue pose le problème fondamental de la possibilité de la communication, du principe sur lequel reposent les différentes formes de langage: langage des odeurs, des goûts, du toucher, langage visuel des gestes et des symboles, langage des sons, et ses deux branches qui sont le langage parlé et le langage musical. Les philosophes hindous considèrent que l'Univers, partant d'une manifestation énergétique initiale, se développe selon des principes contenus dans son germe, selon une sorte de code génétique basé sur des données mathématiques.

Formé à l'origine de relations purement énergétiques, le monde se développe dans des formes multiples utilisant les mêmes formules de base. Toutes les manifestations de la matière, de la vie, de la perception, de la sensation, sont des branches parallèles provenant d'un arbre commun.

C'est l'identité fondamentale des composantes énergétiques de la matière, de la vie, de la pensée et de la perception, qui permet d'établir des rapports, des analogies entre les uns et les autres et qui fait qu'un langage visuel ou sonore peut nous permettre d'évoquer certains aspects de la pensée, de la sensation, de l'émotion, de l'harmonie des formes. S'il n'y avait aucun rapport, l'un ne pourrait servir de véhicule à l'autre.

Dans la logique de la création, un monde n'existe que s'il est perçu. Il n'y a pas de perception sans objet, ni d'objet sans perception. A chaque état de la matière correspond un sens de perception et une forme de conscience chez les êtres vivants. Dans les lieux perpétuellement sans lumière, les poissons n'ont pas d'yeux. Les perceptions auditives, particulièrement dans la musique, sont pour nous extrêmement importantes, puisque ce sont elles que nous pouvons le plus aisément analyser en termes de rapports de fréquence, en termes numériques. Nous pouvons, à travers le phénomène du langage, musical ou articulé, découvrir quelque chose de ces équations sur lesquelles reposent les structures de la matière, de la vie, de la perception, de la pensée. C'est pourquoi la musique a été considérée par les Anciens comme une sorte de clef de toutes les sciences.

Il n'est donc pas idiot de rechercher, comme le faisaient les philosophes du monde antique, des parallèles, des affinités entre les particularités que nous révèlent les intervalles musicaux et les différentes formes de la matière et de la vie, les plantes, les animaux, les structures des atomes ou celles des systèmes

planétaires, ainsi que les mécanismes de la perception, les réactions émotives ou les structures de la pensée. Pour les comprendre, il suffit de les mettre en équation, de les chiffrer.

D'une manière générale, nous pouvons appeler langage l'ensemble des procédés utilisés par les êtres vivants comme moyens d'expression et de communication. Un langage est constitué par un ensemble de symboles qui permettent de représenter, d'évoquer des objets, des personnes, des actions, des émotions, des sentiments, voire des principes abstraits. Toutefois, comme tout système symbolique, un langage ne peut jamais être qu'une approximation, une évocation. Il ne peut qu'indiquer, suggérer une idée, une forme, une personne, une sensation, une émotion, jamais les représenter réellement.

Tout moyen de communication est par définition un langage. Les différentes sortes de langages sont classées selon une hiérarchie qui correspond à celle des états de la matière ou éléments et aux sens de perception qui leur correspondent.

A l'élément feu, sphère de la vue, correspondent les formes visuelles du langage. C'est à ce domaine qu'appartiennent les *yantra*, les diagrammes symboliques, ainsi que les images, les hiéroglyphes et, dans une certaine mesure, l'écriture, qui sont des formes visuelles de communication. C'est aussi à la sphère de la vue qu'est lié le langage des gestes, le langage des *mudrā*, qui peut être un moyen très complet de communication. Les actes rituels, qui permettent de communiquer avec le monde invisible des esprits, sont en grande partie liés au langage des *mudrā*.

L'élément fondamental est appelé éther. C'est le domaine dans lequel peuvent se développer les autres éléments. Les caractéristiques de cet élément sont l'espace et le temps. Une onde est caractérisée par une longueur et une fréquence. Sa perception est donc liée à la valeur relative de notre perception de l'espace et du temps. Des êtres vivant dans d'autres dimensions, ayant une autre perception du temps, sont pour nous inconnaissables. Nos efforts pour communiquer avec des êtres subtils, des esprits, présupposent qu'ils perçoivent la même durée de temps que nous. C'est pourquoi ces efforts sont souvent stériles. Un dieu, pour qui une journée correspond à la durée d'une vie humaine, n'est pas sur la même longueur d'onde que nous, et la communication est difficile.

Tout ce qui existe n'est, dans son principe, que manifestation d'énergie de nature vibratoire dans l'espace-temps, c'est-à-dire dans l'éther. Nous n'avons pas d'organe pour percevoir directement l'ensemble des vibrations de l'éther, sinon nous connaîtrions la nature secrète du monde, le processus de sa formation. Nous ne percevons de vibrations simples qu'à travers leurs répercussions sur l'air. C'est le domaine du son. Étant la représentation la plus proche du processus par lequel la pensée du Créateur se manifeste dans l'Univers, le son apparaît comme l'instrument le plus adapté pour exprimer, fût-ce d'une manière limitée, les différents aspects du monde, de l'être, de la pensée.

Le langage sonore est de deux sortes. Si nous utilisons seulement les rapports numériques entre les vibrations sonores – analogues aux rapports géométriques



Shiva créant le monde par sa danse cosmique. Bhuvaneshvar (XI^e siècle).
Photo: Raymond Burnier.

des *yantra* – nous obtenons le langage musical. Lorsque nous utilisons les particularités de notre organe vocal pour interrompre, différencier et rythmer les sons, nous obtenons le langage parlé qui nous permet de façonner une grande variété de symboles sonores distincts que nous allons pouvoir utiliser pour représenter des objets, des notions, circonscrire, plus ou moins grossièrement, les formes de la pensée. C'est le domaine des *mantra*.

Le monde n'a pas de substance. C'est un rêve divin, une illusion à laquelle la puissance divine donne une apparence de réalité. Le monde n'est qu'énergie pure, que tensions, que vibrations dont l'expression la plus simple apparaît dans le phénomène sonore. C'est pourquoi il est dit que le Créateur profère l'Univers. C'est la théorie du Verbe Divin. Le monde n'est qu'une parole, un chant divin par lequel s'exprime l'idéation du Créateur. C'est pourquoi, lorsque, par l'introspection du *yoga*, nous remontons jusqu'au point où la pensée devient parole, où l'émotion naît du son musical, nous pouvons arriver à comprendre quelque chose de la manière dont l'être divin donne naissance au monde et à la vie.

Au cours de cette introspection, nous pouvons observer que la pensée se manifeste dans le langage en quatre stades. Elle apparaît d'abord dans un substrat informel appelé *para*, l'au-delà, puis jaillit comme une entité précise et indivisible dont nous avons soudain une sorte de vision globale. Ce stade est appelé *pashyantī*, la vision. Nous cherchons alors à en délimiter les contours à l'aide des symboles sonores que sont les mots. Cette formulation est plus ou moins précise selon la richesse du vocabulaire dont nous disposons, du nombre et de la qualité des mots que nous avons appris à utiliser. Ce stade de formulation mentale de l'idée à travers les mots est appelé *madhyamā*, le stade intermédiaire. Nous pouvons ensuite extérioriser cette formulation sous une forme sonore appelée *vaikhari*, la parole. Mais nous pouvons aussi l'exprimer par des gestes, tels que les *mudrā*.

La remontée aux sources de la parole est une des techniques les plus importantes du *yoga*. Le processus de manifestation de l'idée par le son se fait à travers les centres du corps subtil, les *chakra*, dont la parole nous aide à percevoir la réalité. En suivant à rebours le sentier de la manifestation de la parole, partant de la forme *vaikhari* dans le centre de la gorge, nous pouvons atteindre le stade de la formulation, *madhyamā*, dans le *chakra* situé dans la région du cœur. Nous pouvons ensuite arriver à la vision *pashyantī*, à l'idéation, l'apparition de l'idée, dans le centre bulbeux situé à la hauteur du nombril. Finalement, au delà de l'idée, nous pouvons parvenir au substrat de la pensée, son lieu de gestation, *para*, l'au-delà, le lieu où le divin et l'humain se confondent dans le *mūlādhāra*, le centre de l'énergie enroulée à la base de l'épine dorsale. Ce retour à la source du langage est une des méthodes les plus efficaces pour avoir une perception de la béatitude informelle du divin. Le *mantra-yoga*, qui utilise le son articulé, et le *svara-yoga*, qui remonte à la source du son musical, sont des aspects essentiels de l'expérience spirituelle qui est le but ultime du *yoga*.

Ce n'est qu'à partir du stade de *madhyamā*, de la formulation, que nous pouvons analyser le rapport qui existe entre la pensée et le langage. Nous

découvrons alors que les possibilités du langage sont extrêmement restreintes. Les limites de nos perceptions, du pouvoir de discrimination de notre oreille, font, en effet, que nous ne pouvons distinguer et utiliser que cinquante-quatre sons articulés, que nous appelons des voyelles et des consonnes, et qui vont former le matériel avec lequel sont construites toutes les formules sonores articulées, tous les *mantra*, ainsi que tous les mots utilisés dans toutes les langues. C'est avec ce matériel réduit que nous allons devoir construire des noms, des verbes, des adjectifs qui nous permettront de cerner, d'une manière plus ou moins adéquate, les contours d'une idée. Un véritable combat intérieur intervient : nous cherchons les mots qui vont permettre d'exprimer l'idée, mais il ne s'agit jamais que d'en déterminer un contour approximatif. Les éléments sonores sont comme des jetons que nous alignons pour dessiner le contour de la pensée. C'est pourquoi il est dangereux et parfois absurde de prendre des mots pour des idées.

Nous allons, dans la musique, rencontrer un problème similaire, car nous ne pouvons discerner dans une octave que cinquante-quatre sons distincts que les Hindous appellent *chruti*, «ce qui peut être entendu». Ce chiffre de cinquante-quatre semble indiquer une limite de nos possibilités de perception et de classification mentale. Comme pour tous les sens, ce sont de telles limites qui déterminent notre vision du monde, ce que nous sommes destinés à percevoir et donc notre rôle dans la Création. Il existe des limites parallèles pour notre perception des couleurs, des formes, des goûts, des odeurs. L'ensemble des éléments articulés et musicaux qui forment la totalité du matériel sonore à notre disposition se chiffre donc à cent-huit. C'est une des raisons pour lesquelles ce chiffre est considéré comme sacré, représentant, pour l'homme, la totalité du Verbe. Ce chiffre correspond dans la gestation du monde, dans la formulation de la pensée divine, à certains codes numériques que nous allons retrouver dans tous les aspects du créé.

Il est relativement facile d'expliquer les limites de nos perceptions musicales, puisque les rapports des sons peuvent être analysés et exprimés en termes de rapports de chiffres. Cet aspect mathématique nous permet d'établir également les parentés entre les sons musicaux et les *yantra*, les symboles géométriques, ainsi qu'avec les harmonies, les proportions qui déterminent ce qui nous apparaît comme la beauté. C'est sur des canons très stricts de proportions qu'est basée la sculpture sacrée de l'Inde. L'image d'un dieu est donc une forme figurative basée sur un *yantra* et présentant des caractères proportionnels analogues à ceux qui unissent les notes d'un *rāga*, d'un mode musical, ou les éléments d'un *mantra*, la formule articulée correspondante.

Une principe cosmique, une divinité, peut donc être évoquée également par un *mantra*, un *yantra*, un *rāga*, une image.

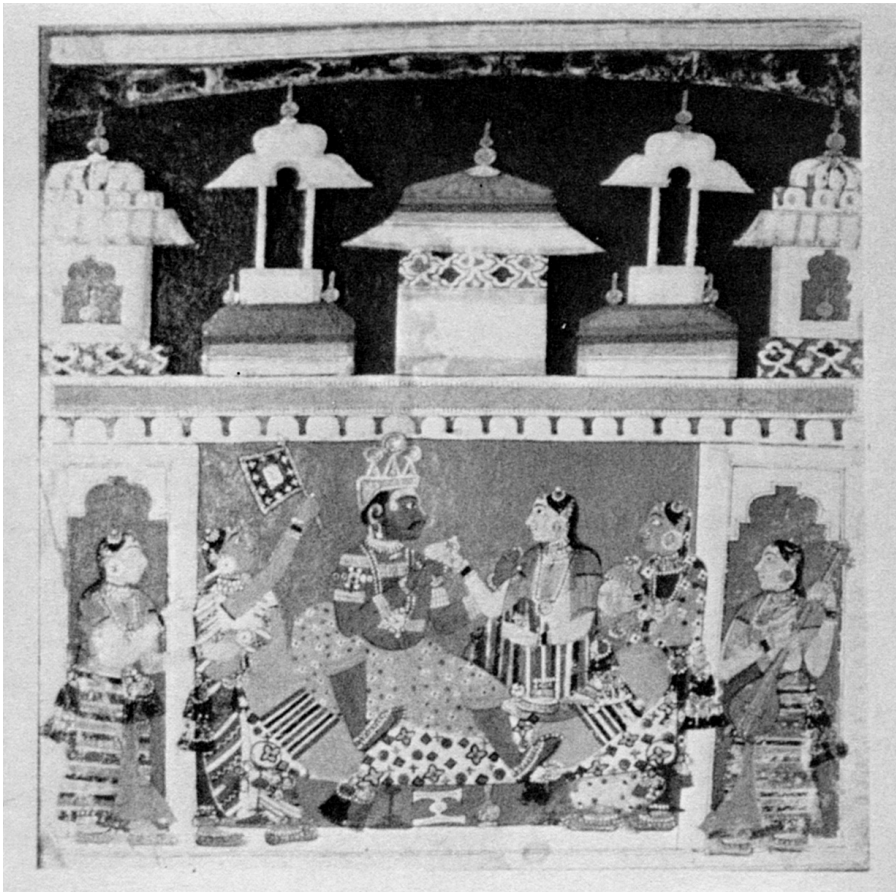
Les formes complémentaires du langage parlé et du langage musical sont liées à des aspects distincts de nos perceptions. Le son musical, *svara*, agit sur des centres émotifs alors que les formes articulées, les *mantra*, appartiennent au langage et passent par un circuit intellectuel. Ces deux aspects de nos perceptions sont en relation avec les deux côtés du cerveau, liés aux canaux du corps subtil appelés *iḍā* et *pingalā*, par lesquels passent nos énergies vitales

et qui joignent le *mūlādhara* au lotus des mille pétales, au sommet du crâne. *Iḍā*, le circuit de gauche, est appelé lunaire. Il correspond aux aspects de notre personnalité considérés comme féminins, c'est-à-dire aux perceptions intuitives dont le langage musical est l'expression. *Piṅgālā*, en revanche, le circuit de côté droit, est solaire. Il est considéré comme actif, masculin, intellectuel. Il concerne les *mantra*. Ces caractères peuvent être intervertis selon l'aspect, le niveau envisagé de la manifestation. C'est alors le principe féminin qui est considéré comme actif et le principe masculin comme passif. C'est par l'aspect féminin, par l'énergie, la *chakti*, que le monde apparent est manifesté. C'est donc à travers ce qui se rapproche le plus de l'état vibratoire pur, à travers la musique, que nous allons pouvoir pressentir quelque chose de l'état divin, l'état de béatitude que nous ne pouvons concevoir. En revanche, le *mantra* ne permet que d'évoquer le principe idéateur ou masculin.

Le langage parlé et le langage musical sont deux aspects parallèles et complémentaires du langage sonore. Ces deux formes d'expression sont, en fait, étroitement associées et inséparables. Les sons tenus du langage parlé que nous appelons des voyelles sont des sortes d'accords, de combinaisons d'harmoniques. De plus, tout langage utilise des tons comme moyens d'expression. Par exemple, si je propose de partir, je puis dire interrogativement «allons ?» avec un ton haut sur la deuxième syllabe et répondre par l'affirmative avec un ton bas «allons». Dans le chant ou dans la psalmodie, la parole se mêle à l'élément proprement musical. Le langage parlé utilise des tons, des accents, des éléments de rythme ou de durée qui font partie du domaine musical. Le *mantra-yoga* utilise, dans le *japa*, la répétition de *mantra*, certains éléments rythmiques, certains nombres caractéristiques, dont les définitions se rapportent à celles des rythmes musicaux, les *tāla*. Les *gaṇa*, groupements de syllabes longues ou brèves qui servent de base aux mètres poétiques, sont identiques à ceux qui servent à définir les *tāla*, rythmes musicaux.

Certains éléments de gestes, de *mudrā*, s'ajoutent éventuellement au langage articulé. Le langage complet joint le geste à la parole et à la musique. Il y a une correspondance et une complémentarité entre *mantra* (son articulé), *mudrā* (geste) et *svara* (son musical). Les rites, les actions magiques ou *tantra*, font usage de ces trois formes de langage, auxquelles on ajoute quelques éléments du langage des odeurs, tels que l'encens, et du langage du goût par la consommation d'offrandes.

C'est à travers l'expérience musicale que chacun de nous peut arriver à découvrir la vibration de base, le *sa*, la tonique qui correspond à notre nature profonde. La découverte du *sa* qui nous est propre, qui est l'expression de notre nature véritable, de la place que nous occupons dans un monde où tout est vibration, est un élément essentiel de la connaissance de nous-mêmes, point de départ de toute connaissance. La découverte, la prise de conscience du *sa* qui lui est propre, est le premier exercice de la formation du musicien. C'est un exercice qui peut durer de longs mois et qui se prolonge, dans la pratique du *yoga*, par la recherche du *nāda*, du son primordial qui est la manifestation première du principe créateur, du *nāda-brahman* dont le monde est issu.



Miniature exprimant le sentiment du *rāga* Bhairava.

Dans l'âge du *Kali-Yuga* où nous nous trouvons, la voie musicale, la voie du *rāga*, étant une voie passive, intuitive, est considérée comme une voie plus facile que celle du *mantra-yoga* qui implique une attitude active, intellectuelle. Cela fait partie d'un ensemble de caractéristiques du *Kali-Yuga* dans lequel l'aspect féminin est favorisé par rapport au masculin pour tout ce qui touche à la réalisation de soi-même et à l'accès aux valeurs spirituelles.

Si nous examinons les organes qui servent à la manifestation sonore du langage parlé, nous pouvons remarquer que, comme tous les organes de notre corps, l'organe de la parole présente des caractéristiques symboliques. Ce n'est pas un hasard si notre main a cinq doigts qui ont chacun trois phalanges, si notre corps a certaines proportions, si notre œil est solaire, notre oreille labyrinthique. L'organe de la parole a la forme d'une sorte de *yantra*. La voûte du palais se présente comme une demi-sphère assimilée à la sphère céleste, dans

laquelle nous rencontrons cinq points d'articulation particuliers qui vont nous permettre de prononcer cinq voyelles principales, deux voyelles secondaires et deux voyelles résultantes, qui sont symboliquement assimilées aux neuf planètes dont deux sont normalement invisibles.

Les cinquante-quatre sons qui forment le matériel du langage parlé sont classifiés dans une mystérieuse formule appelée le *maheshvara sūtra* qui exprime à travers la hiérarchie des sons articulés un reflet de l'ordre dans lequel le Verbe Divin émet l'Univers. Le commentaire du *maheshvara sūtra* par Nandikeshvara, qui est antérieur à la grammaire de *Pāṇini* au V^e siècle avant notre ère, explique cette classification particulière des sons et leur sens fondamental du point de vue le plus abstrait. Mais nous allons en retrouver les applications dans tous les aspects du créé, donc à la base de toutes les sciences. Nandikeshvara indique également les correspondances entre les voyelles du langage et les sons musicaux.

Les neuf voyelles, sept principales et deux secondaires, sont mises en parallèle avec les notes de la gamme et aussi avec les planètes, les couleurs... Les parallèles sont évidents entre les notes de la gamme et les sons-voyelles du langage articulé, qui portent d'ailleurs le même nom : *svara*.

Dans son *Rudra Damaru*, Nandikeshvara présente les correspondances des voyelles et des notes de musique d'une manière quelque peu inattendue, car elle se base sur le tétracorde et non pas sur l'octave.

Le *sa*, la tonique que nous appellerons *do* pour la commodité, en nous rappelant qu'elle n'a pas une hauteur fixe, correspond à la voyelle *a*, base de toutes les autres. La tonique, en effet, est la base dont dépendent toutes les autres notes qui n'existent qu'en fonction d'elle.

Le *ré*, appelé *ṛṣabha*, le taureau, correspond au *i*, à l'énergie, la *shakti*.

Ensuite vient le *ga*, le *mi* bémol, correspondant à la voyelle *ou*, le principe matérialisé, source de la vie, de la sensation, de l'émotion.

Entourant ces trois notes de base viennent ensuite le *mi* naturel, correspondant à la voyelle *ë* (comme dans «je»), c'est-à-dire au dieu personnifié et, dans l'autre tétracorde, le *si* naturel correspondant au *ü* (comme dans «tu»), représente la *māyā*, l'illusion de la matière.

La note *fa* correspond à la voyelle *é*, le principe présent dans son pouvoir, sa *shakti*, représentée par la Lune, symbole féminin.

La note *sol* à la voyelle *ó*, le principe présent dans sa création dont le symbole est le Soleil, le caractère masculin. C'est donc à la note *sol* que correspond la syllabe *AUM*.

Puis vient la note *la* correspondant à la voyelle *è* ouvert, représentant le reflet du monde sur son principe, donc la voie de la réintégration, le *yoga*.

Le *ò* ouvert correspond au *si* bémol. Il évoque la Loi universelle qui détermine le développement du monde comme un fœtus dans le ventre divin, c'est-à-dire le *dharmā*.

La base essentielle de l'expression musicale est donc concentrée dans le premier tricorde : *do*, *ré*, *mi* bémol. Le *do* est la base neutre à partir de laquelle vont se construire les différents intervalles. Le *ré* (9/8), né du chiffre 3, représente la

shakti et exprime le mouvement, la force, l'agressivité. C'est avec le mi bémol (6/5), né du chiffre 5, qu'apparaît l'élément vie, la sensibilité, l'émotion.

Les consonnes sont formées dans les mêmes cinq places d'articulation que les voyelles par des efforts qui peuvent être dirigés vers l'intérieur ou l'extérieur, par projection ou attraction, tels que le k vers l'extérieur et le g vers l'intérieur; ou bien le t vers l'extérieur et le d vers l'intérieur. Les consonnes peuvent être sèches (t) ou aspirés (th).

Tout langage est constitué d'entités monosyllabiques formant des éléments autonomes que l'on ajoute les uns aux autres pour façonner des mots complexes. Le signifié d'un mot est la somme du signifié des différentes syllabes qui le composent. Le langage primordial, selon les grammariens sanscrits, était essentiellement monosyllabique. C'est le langage des *mantra*.

Dans ce langage, dont découlent toutes les formes de langage, les sons, de par leur place d'articulation et la nature de l'effort impliqué, vont permettre de représenter des principes fondamentaux. Le langage des *mantra* est donc le langage vrai dans lequel le son est la représentation exacte d'un principe.

Ainsi *HAM*, le son guttural venant de a, est le *mantra* de l'éther, principe de l'espace-temps et sphère du sens de l'ouïe. *YAM*, venant de i palatal est le *mantra* de l'état gazeux ou air, sphère du sens du toucher. *RAM*, venant de e (*r*) cérébral, est le *mantra* de l'état igné ou feu, sphère de la vue. *VAM*, venant de la labiale ou est le *mantra* de l'état liquide ou eau, sphère du goût.

La dernière semi-voyelle, la dentale L, venant de ü (*lr*), constitue un groupe à part. Le *mantra* *LAM* symbolise l'état solide ou terre, sphère de l'odorat, mais aussi perceptible à tous les autres sens.

Dans l'organe de la parole, la syllabe *AUM* est formée de la gutturale a, de la labiale ou et de la résonance cérébrale m. Cela constitue un triangle qui circonscrit toutes les possibilités d'articulation, c'est-à-dire tout le langage, et donc tout ce que le langage permet d'exprimer. Ses multiples significations sont expliquées dans les *Tantra* et aussi dans certaines *Upaniṣad*, le *Chāndogya* en particulier.

Le *Maheshvara sūtra* explique de cette manière le sens premier de toutes les possibilités d'articulation et montre comment, sur de telles bases, peuvent être constituées les racines qui vont permettre, par leurs combinaisons multiples, de représenter des idées de plus en plus complexes.

Les différentes possibilités de prononciation des voyelles, longues ou brèves, hautes ou basses, naturelles ou nasales, permettent d'arriver à un total de 162 sons-voyelles distincts que nous allons pouvoir modeler à l'aide de cinq groupes de consonnes soufflées ou tirées, sèches ou aspirées, donnant un total de trente-trois consonnes. Cet ensemble constitue la totalité du matériel pouvant être utilisé dans le langage parlé. Ainsi, en utilisant la méthode de Nandikeshvara, nous pouvons souvent expliquer la formation des mots dans toutes les langues.

Le langage musical apparaît d'une certaine façon plus abstrait, plus primordial que le langage parlé. Il n'est formé que de rapports de fréquences, de vibrations, qui peuvent être ramenés à de pures relations numériques. Il est donc une image très directe du processus de la manifestation du Verbe, de

l'origine du monde, des codes d'énergie, de vibrations pures dont sont formés tous les éléments. Les principes mathématiques sur lesquels repose le langage musical permettent des rapprochements avec le symbolisme géométrique des *yantra*, les diagrammes qui vont, eux aussi, servir à évoquer des principes fondamentaux, des divinités, et sont à la base de tout art sacré.

Le fait que nous ne puissions reconnaître et reproduire avec exactitude que cinquante-quatre sons distincts dans une octave n'est pas un effet du hasard mais provient du fait que nous ne pouvons apprécier directement que certains rapports numériques simples, qui correspondent aux différentes combinaisons des facteurs 2, 3 et 5. Dans la musique indienne, on n'utilise en principe que vingt-deux de ces sons, vingt-quatre en comptant la tonique et l'octave, mais cela par rapport à un son de base unique. Dès que le son de base est altéré, les autres intervalles apparaissent.

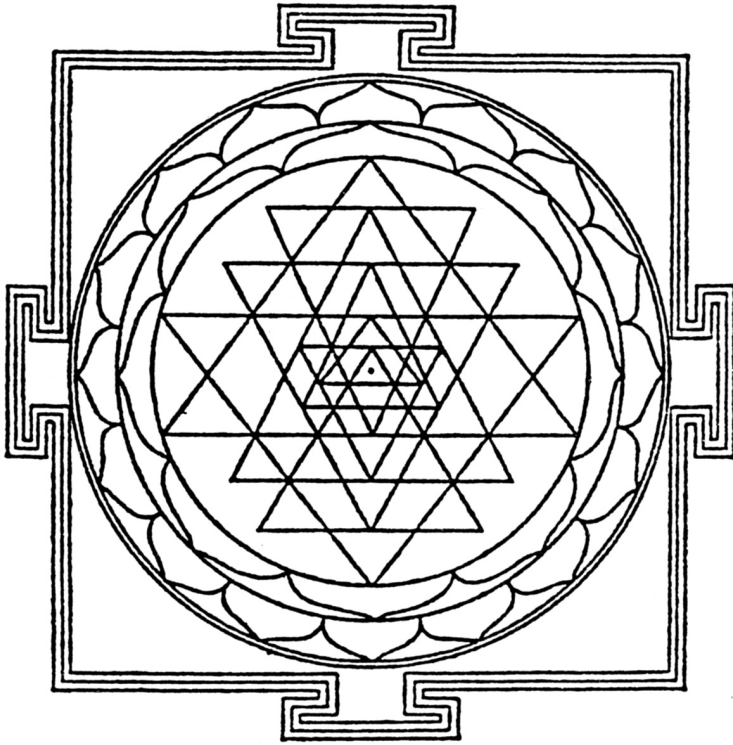
Les sons du langage musical sont liés à des éléments affectifs et agissent directement sur notre psychisme, créant les divers états émotionnels appelés *rasa*, tels que l'amour, la tendresse, la tristesse, la crainte, l'héroïsme, l'horreur ou la paix.

Il existe des correspondances entre nos différentes formes de perception et les structures de la matière et de la vie, l'une n'existant que par rapport à l'autre. Il y a donc des parallèles entre les couleurs et les sons, entre les planètes et les notes de musique. Il ne s'agit pas là d'attributions arbitraires mais de l'observation de caractéristiques identiques évoquant des principes cosmologiques liés à la nature même du monde. Que nous représentions la naissance du monde comme un cri, comme une parole dans la théorie du Verbe ou bien comme un éclatement énergétique, un *big bang* initial, la question est la même. Le monde se développe dans les limites de certaines possibilités, selon un plan, nous pourrions dire un code génétique, et tous ses aspects ayant une même origine ont nécessairement des éléments de structure parallèle. C'est, en fait, à travers ces parallélismes que nous pouvons avoir quelque idée de la nature du monde. Ils sont l'objet de toute recherche, de toute science véritable. La perception et son objet sont strictement coordonnés, sont issus des mêmes principes, sont faits l'un pour l'autre et sont strictement interdépendants. C'est pourquoi nous possédons un sens distinct pour percevoir chacun des états de la matière ou éléments.

Les figures géométriques qui forment les *yantra* présentent un système de relations symboliques parallèle à celui des sons musicaux et des sons articulés ou *mantra*.

Les parallèles qui peuvent s'établir entre les couleurs et les notes de musique sont complexes, car ils diffèrent selon les *shruti*, les micro-intervalles. Ils dépendent des rapports entre les sons et non point de leur hauteur absolue. Dans la musique modale, il nous faut d'abord considérer les notes invariables qui forment le cadre des *rāga*.

Si nous considérons le do comme tonique, comme *sa*, il apparaît multicolore. Il correspond au point dans les *yantra*, à la résonance nasale ou *anusvara* dans les *mantra*.



Le *shri yantra*, diagramme sacré ayant plusieurs significations, entre autres celle de la vibration à la fois lumineuse et sonore, qui véhicule la manifestation universelle du Principe et dont la première détermination est symbolisée par le point central.

Le triangle ayant la pointe en haut est le symbole du feu considéré dans ce cas comme un principe masculin. Il correspond à la couleur rouge, au ré de la gamme, à la voyelle *i* des *mantra*.

Le triangle ayant la pointe en bas est le symbole de l'eau, considéré ici comme un principe féminin. Il correspond à la couleur nacrée, à la Lune, à la note *fa*, à la voyelle *ü* (*lr*) des *mantra*.

Le cercle, symbole solaire, correspond à la note *sol*, aux couleurs noir ou or, au *ë* (*r*) des *mantra*.

Le carré, symbole de la terre, est de couleur jaune, évoque le sens de l'odorat et correspond à la note *la*.

Toutes les autres notes de la gamme sont mobiles et, selon leur *shruti*, leur relation exacte avec la tonique correspond à une couleur qui est celle de la catégorie de *shruti*, le *shruti-jati*, à laquelle elles appartiennent et qui détermine leur valeur expressive, le sentiment, le *rasa* qu'elles évoquent.

Les *shruti* sont divisés en cinq catégories correspondant aux différents *rasa*, aux genres d'émotion qu'ils provoquent. Ils peuvent donc évoquer un sentiment de joie tranquille (bleu) ou d'agressivité (rouge), d'érotisme (orange), de vanité (vert), de confiance (jaune), de mélancolie (gris), de crainte ou de répulsion (violacé). Ainsi le mi, la tierce harmonique, est bleu, le mi+, obtenu par quintes, est orangé.

Les triangles imbriqués, que nous appelons le sceau de Salomon, représentent l'union des contraires, l'union des sexes, comme d'ailleurs le symbole de la croix, dont la ligne verticale est le symbole du feu, principe masculin, et la ligne horizontale le symbole de l'eau, principe féminin. Ce symbole correspond en musique au rapport du sol (rapport 3/2) et du fa, symbole féminin (rapport 2/3).

Le pentagone étoilé est le symbole de la vie, le signe de Shiva. Il correspond en musique au mi bémol et à la série des intervalles expressifs dans lesquels le facteur 5 est représenté et dont la tierce mineure harmonique est la plus représentative.

Ce sont ces légères différences dans les sons qui permettent à la musique d'avoir une action psychologique profonde. Suivant les *shruti* choisis pour une gamme donnée, toute forme mélodique construite sur cette gamme aura un effet calmant, pacifiant, ou au contraire stimulant. Ce n'est pas un hasard si les musiques militaires utilisent des instruments comme les trompettes qui ne peuvent donner que des sons de la série rouge, agressive et stimulante.

Pour obtenir une action psychologique forte et durable, le système modal, tel que celui de la musique indienne ou iranienne, est de loin le plus efficace. La raison en est simple: le son de base, la tonique, étant fixe durant une exécution musicale, chaque intervalle, disons une tierce ou une quinte, correspondra toujours au même son, à la même fréquence. Ce son va donc se répéter, revenir, chargé toujours de la même signification. Cette action répétée va, peu à peu, agir en profondeur. S'il s'agit, par exemple, d'une tierce bleue, calmante, les auditeurs se sentiront peu à peu détendus. Si, au contraire, c'est une tierce agressive qui vient en permanence les stimuler, ils sortiront de leur apathie, se sentiront plus énergiques, plus entreprenants. Les catégories des sons agissent un peu comme des drogues. C'est pour cette raison que seul le système modal permet une véritable action thérapeutique et peut être efficacement utilisé en musicothérapie, à condition évidemment que les sons soient très précis. On reste parfois effrayé par les sons maléfiques qu'utilise trop souvent la musique contemporaine.

La question qui se pose est la suivante: s'agit-il de rapprochements arbitraires, de coïncidences ou bien, au contraire, de constantes qui nous révèlent des aspects essentiels de la nature du créé. Ils sont, en tout cas, en rapport avec les limites qui déterminent notre perception du monde. Ces questions, qui nous semblent difficiles à résoudre, ne posent aucun problème pour les théoriciens hindous. Ces correspondances leur permettent d'expliquer le pouvoir des *mantra*, ainsi que l'action psychologique des intervalles musicaux.

Il est facile, comme on l'a fait souvent, de considérer ces théories et les correspondances qu'elles suggèrent comme arbitraires. Il faut dire que ces prin-

cipes mal compris ont été fréquemment appliqués de manière très fantaisiste, sinon absurde. Il suffit de se rappeler la classification du philosophe chinois qui, sachant qu'il devait exister cinq éléments, les définissait comme la terre, l'eau, le feu, la soie et le bambou. Nous pouvons, à travers l'expérience du *yoga*, vérifier la réalité de certains facteurs fondamentaux et, dans la pratique musicale, nous pouvons expérimenter l'action psychologique des sons et le lien de nos perceptions et des facteurs numériques indépendamment de toute approche théorique.

La cosmologie indienne est une méthode qui, au lieu de partir de l'expérience des sens pour essayer de remonter vers des principes, part, au contraire, de la recherche de principes universels qui trouvent leur application dans les divers aspects du monde visible et invisible. Cette approche est appelée *saṃkhya*, l'«étude du mesurable», une définition qui correspond en fait à celle même de la science telle que la donnent aujourd'hui savants et philosophes. Appliquée au langage articulé ou musical, elle permet d'établir des rapports existant entre des sons, des idées, des états émotionnels, qu'aucune autre méthode n'a permis d'expliquer. L'étude des parallèles existant entre les divers aspects du monde apparent permet, à travers le pouvoir magique des sons, des gestes, des symboles, de communiquer entre les divers états d'être, entre les hommes, mais aussi entre les hommes, les esprits et les dieux, de dépasser les barrières des sens et d'atteindre au fond de nous-mêmes la réalité transcendante, ce qui est le but essentiel et ultime du *yoga*.

Correspondances des notes de la gamme

Ces correspondances varient suivant les auteurs. Nous suivons ici les suggestions de Nandikeshvara dans son traité sur le langage.

- u se prononce ou comme dans «chou»
- ù comme dans «tu»
- ë comme dans «je»

Sa-Ṣadja (Progéniteur des Six)



do	1/2	a	Éther	HAṄG	multicolore	Paon
				HIM		

Puruṣa (Principe idéateur)

R-Ṛṣabha (Taureau)



ré	9/8 (3 ² /2 ³)	i	Feu	RAṄG	rouge	Bélier
				KLIM	(<i>kāma-bīja</i>)	

Kāma-bīja (Semence du désir, impulsion créatrice)

Shiva, principe mâle

Antar-Ga (Intérieur ou Alternatif)

mi

5/4

ë(r) PREM

Oiseau Chataka

(pouvoir d'enchantement)

Présence du subtil dans la matière, *tantra*, magie*Kākali-Ni* (Doux, Secret)

si

15/8 (5×3)

ü(lr) LANG

Coucou, Rossignol

2³HRIM (*Māyā bīja*)*Māyā*, illusion, beauté, *kalā* (art)**Ouvrages de l'auteur développant certains points de cet article*****Concernant les saṃkhyā, les mantra, les yantra, le kali-yuga, les principes du langage:***1985 *La fantaisie des Dieux et l'aventure humaine. Nature et destin du monde dans la tradition shivaïte.* Paris/Monaco: Éditions du Rocher.***Concernant la théorie musicale:***1958 *Tableau comparatif des intervalles musicaux.* Pondichéry: Institut Français d'Indologie.1987 *Sémantique musicale. Essai de psychologie auditive.* Paris: Hermann.*Traité de musicologie comparée.* Paris: Hermann.*Textes des Puranas sur la théorie musicale.* Pondichéry: Institut Français d'Indologie.***Concernant le yoga:***1983 *Yoga, méthode de réintégration.* Paris: Éditions de l'Arche.