

***Rāga* et imagination : phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie**

***Rāga* and Imagination: Phenomenology of the Internal Representation of a Melody**

Jonathan Voyer

Volume 18, Number 2, Fall 2017

À la croisée des chemins

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066441ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066441ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Voyer, J. (2017). *Rāga* et imagination : phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 18(2), 67–75. <https://doi.org/10.7202/1066441ar>

Article abstract

This article presents a reflection on the experience of a musician learning a *rāga* in the context of *Hindustanī* music. The first part describes the components of a *rāga* that were transmitted during a learning session given by Santoor maestro Pandit Satish Vyas. The second part presents the analysis of the internal representation of a melody as experienced by the author in a learning situation. This analysis is carried out using non-dual Kashmir Shaivism's epistemological theories of philosophy. The content of this article is taken from a research-creation project presenting the experience of a musician during the learning process of a *rāga* through a phenomenological approach. The autoethnographic data was collected using video recordings, memos, and notebooks, analyzed using grounded theory analysis, and submitted to a process of interpretation. The analysis of internal representation of a melody reveals the existence of a consciousness that has the power to manifest, seize, and synthesize the musical experiences of the subject.

***Rāga* et imagination : Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie**

Jonathan Voyer
(Université du Québec à Montréal)

Toute personne familiarisée avec la musique de l'Inde connaît le terme *rāga*, qui sert à définir l'aspect mélodique d'une pièce musicale. Pour préciser cette définition, nous pourrions affirmer que le *rāga* consiste en l'organisation spécifique d'un ensemble de règles musicales structuré en une entité mélodique distincte qui opère à la fois comme matrice génératrice d'énoncés musicaux et comme instance référentielle, par rapport à laquelle ces énoncés peuvent être validés. La fonction génératrice du *rāga* agit au niveau des procédures compositionnelles, tandis que la fonction référentielle agit au niveau des stratégies de perception et d'évaluation, tant chez le musicien que chez le récepteur. Le maintien de ces deux fonctions est assuré par le fait que le *rāga* entretient une relation de réciprocité avec ses réalisations : les composantes du *rāga* interviennent directement dans la création d'énoncés musicaux et, inversement, l'existence de chaque *rāga* dépend de ses diverses réalisations dans le temps.

Les composantes du *rāga* sont traditionnellement transmises de maître à disciple à travers une méthode d'apprentissage qui mise sur l'imitation et la répétition. Dans la première partie de cet article, je présenterai ces composantes (*svara*, *vādī/samvādī*, *ārohalavaroha*, *calana* et *pakaḍa*) telles qu'elles me furent transmises par mon maître de santour, Pandit Satish Vyas¹, lors d'une séance dédiée à l'apprentissage du *rāga* Ahīra Bhairava. La seconde partie est consacrée à l'analyse de l'expérience de la représentation interne des composantes du *rāga*. Cette analyse est réalisée à l'aide des thèses philosophiques du shivaïsme du Cachemire qui ont servi de fondement à la théorisation de l'expérience esthétique formulée en Inde par Abhinavagupta au x^e siècle.

Introduction aux composantes d'un *rāga*

Le mode de transmission du savoir préconisé par Satishji² s'inscrit dans l'approche traditionnelle de l'enseignement de la musique *hindustānī*³; approche qui privilégie la monstration plutôt que l'explication. Il arrive parfois cependant qu'il choisisse d'emprunter une posture didactique le rendant enclin à m'expliquer les fondements théoriques du *rāga* à l'étude. Ce fut le cas en ce matin de février 2015 lors d'une séance de transmission consacrée au *rāga* Ahīra Bhairava.

Après avoir bu notre tasse de thé et discuté du concert de la veille, Satishji et moi avons pris place sur le drap étendu au sol sur le carrelage du cottage que j'avais loué pour quelques jours à Goa. Installés face à face, en position de jeu, nous avons d'abord accordé nos instruments dans la gamme d'Ahīra Bhairava. Puis Satishji prit la parole pour introduire les éléments théoriques du *rāga* à l'étude.

Thāṭa : une classification des *rāga*

Selon Satishji, une approche trop théorique du *rāga* ne saurait être d'une grande utilité dans le processus d'apprentissage. À son avis, une connaissance sommaire des composantes du *rāga* suffit. Ainsi, pour cette première séance de transmission dédiée à l'apprentissage d'Ahīra Bhairava, Satishji considéra que je devais d'abord savoir que ce *rāga* est issu du *thāṭa* Bhairava et qu'il consiste en un heureux mariage de deux *rāga*, Bhairava et Kafi, avec une prédominance du premier sur le deuxième :

En fait, sans trop entrer dans les détails techniques, tu dois connaître les éléments de base : ce *rāga*, comme son nom l'indique, appartient au *thāṭa* Bhairava. Il s'agit d'une combinaison de Bhairava et, traditionnellement il y

¹ Pandit Satish Vyas est l'un des plus grands maîtres du santour sur la scène internationale. J'ai la chance de bénéficier des enseignements de ce musicien et le privilège de pouvoir entretenir avec lui une relation de qualité construite au fil de deux décennies.

² Dans ce texte, comme dans la vie, j'appelle mon *guru* Satishji. Le suffixe «*ji*» ajoute une marque de respect à un nom (*Pandit-ji*) ou un prénom (Satish-ji).

³ Le terme *hindustānī*, déclinaison de *hindustāna* (littéralement «le pays des hindous»), fait référence, dans le contexte de la musique, à une aire géographique, le nord de l'Inde, et non à une appartenance religieuse. Il marque la distinction entre cette musique et l'autre grande tradition musicale de la musique classique indienne : la musique *karnāṭika*, au sud de l'Inde.

avait un *rāga* nommé Ahīri. Mais depuis les 50 dernières années, les gens ont changé d'idée et affirment que c'est un mélange de Kafi... les musicologues. Il s'agit donc d'un mélange de Bhairava et de Kafi, Bhairava étant bien entendu prédominant⁴ (Vyas 2015).

Le concept de *thāṭa* («liste», «rang») a été établi par le musicologue V. N. Bhātkhaṇḍe au début du xx^e siècle. Déterminé à répertorier et classer l'ensemble des *rāga* alors en circulation, Bhātkhaṇḍe s'est inspiré du système des 72 *melakartā* (gammes de bases) de la musique *karnāṭika* pour regrouper les *rāga* de la musique *hindustānī* en dix grandes familles (Bhātkhaṇḍe 1976). Chacune de ces familles se présente sous la forme d'une gamme générique. Chaque gamme est formée de sept notes (*svara*⁵) organisées dans une structure ascendante directe et porte le nom d'un *rāga* majeur de la musique *hindustānī*. La méthode de classification consiste essentiellement à regrouper les *rāga* sur la base de leur gamme, sans considérer les particularités mélodiques de chacun. De la sorte, il serait possible selon Bhātkhaṇḍe de classer pratiquement tous les *rāga*⁶ de la musique *hindustānī* sous l'un ou l'autre de ces dix *thāṭa* :

Figure 1: Les dix *thāṭa* de la musique *hindustānī* selon Bhātkhaṇḍe⁷.

Bien qu'il soit aujourd'hui généralement accepté, ce système présente tout de même certains problèmes soulevés par plusieurs musicologues, incluant Bhātkhaṇḍe lui-même (Sobhana 1989). Sans entrer dans les détails, soulignons, par exemple, qu'il s'avère difficile de classer les *rāga* pentatoniques (*auḍuva*) et hexatoniques (*ṣāḍava*) dans la mesure où ceux-ci peuvent techniquement se retrouver dans plus d'un *thāṭa*. Le *rāga* Bhūpālī, par exemple, (*Sa Re Ga Pa Dha*) pourrait théoriquement être classé dans les trois premiers *thāṭa*⁸. D'autre part, les *rāga* possédant les deux formes du même *svara*, comme Brindavani Saranga qui comprend un *śuddha Ni* en *āroha* et un *komala ni* en *avaroha* (*Sa Re ma Pa Ni Śa/Śa ni Pa ma Re sa*), se retrouvent eux aussi marginalisés par ce système.

Vādī/samvādī: les notes-cibles

Après avoir spécifié la parenté du *rāga* Ahīra Bhairava, Satishji crut bon de nommer ses notes-cibles et de décrire sa structure ascendante et descendante: «Le *vādī* et le *samvādī*, c'est-à-dire la dominante et la sous-dominante, sont *madhyama* et *ṣaḍja*. Et en *āroha* et *avaroha*, tu peux aller et revenir en ligne droite⁹» (Vyas 2015).

En théorie, deux notes dominent un *rāga* par la fréquence de leur apparition. Ces notes se nomment *vādī* (littéralement «la parlante») et *samvādī* («la coparlante»):

Le *vādī* est cette note qui résonne clairement encore et encore, la note prédominante d'un *rāga*. Le *samvādī* est décrit comme une note utilisée moins fréquemment que le *vādī* mais plus souvent que les autres note d'un *rāga*¹⁰ (Bhātkhaṇḍe cité dans Jairazbhoy 2011, 42).

Les autres *svara* d'un *rāga* sont nommés *anuvādī* («qui fait écho», «qui résonne»). La position du *vādī svara* dans l'octave détermine le centre de gravité d'un *rāga*, c'est-à-dire la région privilégiée pour ses développements mélodiques: soit dans le premier tétracorde (entre *Sa* et *ma*)

⁴ «It's actually, not too technical but at least you should know basics: it belongs to Bhairava *thāṭa* as name suggests, and it is a combination of Bhairava, and traditionally there was a *rāga* called Ahīri. But of late, in last 50 years, people have changed it and they say it is a mixture of Kafi... the musicologists. So it's a Bhairava and Kafi mixture. Prominent, of course, is Bhairava». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.

⁵ Depuis le *Nāṭyaśāstra* (le plus ancien traité sur les arts en Inde, daté approximativement du II^e siècle), les musicologues indiens ont reconnu sept *svara*. Ceux-ci se nomment *ṣaḍja*, *rṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* et *niṣāda*. Dans la pratique courante, ils sont appelés par leur forme diminutive: *Sa*, *Re*, *Ga*, *ma*, *Pa*, *Dha*, *Ni*. À l'exception de *Sa* et *Pa*, tous les *svara* peuvent se présenter sous deux formes: pure (*śuddha*) ou altéré (*vikṛita*). Les *svara* *Re*, *Ga*, *Dha* et *Ni* peuvent être diminués d'un demi-ton, ils sont alors appelés *komala re*, *komala ga*, *komala dha* et *komala ni*; *ma* peut être augmenté d'un demi-ton pour devenir *tivra Ma*. On obtient ainsi une octave pouvant être divisée en 12 degrés (sept purs et cinq altérés) séparés par demi-tons. Il existe différents systèmes de notation pour illustrer les *svara*. Ici, les *śuddha svara* (pure) sont représentés avec une majuscule et les *komala* (bémol) en minuscule, à l'exception de *ma* qui est en minuscule pour sa forme *śuddha* et en majuscule dans sa forme *tivra* (dièse). Les notes de l'octave supérieure sont représentées avec un point au-dessus du nom de la note.

⁶ Il est difficile de statuer sur le nombre de *rāga* dans le répertoire actuel de la musique *hindustānī*, nous pouvons considérer qu'il en existe au moins une centaine.

⁷ Ces exemples sont retranscrits par l'auteur.

⁸ Bhātkhaṇḍe le classe sous *kalyāṇa* en laissant entendre que les *svara* manquants seraient *tivra Ma* et *śuddha Ni*.

⁹ «The *vādī* and *samvādī*, that is the dominant and subdominant note is *madhyama* and *ṣaḍja*. And, *āroha* and *avaroha*, you can go straight, come down straight».

¹⁰ «The *vādī* is that note which is sounded clearly again and again, a note which is superabundant in a *rāg*. The *samvādī* is described as being a note used less than the *vādī* but more than the other notes in the *rāg*».

nommé *pūrvāṅga*, soit dans le deuxième tétracorde (entre *Pa* et *Śa*) nommé *uttarāṅga*.

Il y a plusieurs façons, dans ce système, d'accorder de l'importance à une note. Ainsi, plutôt que de nous satisfaire du «qui résonne clairement encore et encore¹¹» de Bhātkhaṇḍe (cité dans Jairazbhoy 2011, 42), spécifions que le *vādī svara* d'un *rāga* est souvent un *nyāsa* ou un *viśrānti svara*, c'est-à-dire une note qui peut être soutenue longuement et sur laquelle le musicien peut s'appuyer pour clore ses phrases musicales. En fait, le *vādī svara* est une «note-cible», c'est-à-dire une note qui fonctionne comme «point[s] d'accentuation mélodique[s] et rythmique[s]», et aussi comme un «point d'articulation que l'improvisateur vise à l'avance pour construire ses mélodies» (Siron 1997, 414). En tant que note-cible, le *vādī svara* peut être orné grâce à différentes techniques dont les plus courantes aujourd'hui, dans la musique *hindustānī*, sont : l'*āṇḍolana*, le *gamaka*, le *krintana*, le *mīṇḍa*, le *sparśa* et le *murkī*.

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

Figure 2 : Les principales techniques d'ornementation.



Āroha/avaroha : l'échelle ascendante et descendante

Deux *rāga* peuvent utiliser les mêmes *svara* mais se distinguent par leur échelle ascendante et descendante (*āroha* et *avaroha*). Par exemple, les *rāga* Jaunpurī et Darbārī kānadā contiennent tous deux les mêmes sept *svara* : *Sa Re ga ma Pa dha ni*. Toutefois, leur échelle ascendante et

descendante est organisée différemment : le *rāga* Jaunpurī omet le *ga* en *āroha* et reprend les sept *svara* en *avaroha*, tandis que le *rāga* Darbārī kānadā comprend les sept *svara* en ligne directe en *āroha* et se déploie dans une séquence en zigzag (*vakra*) dans son *avaroha*.

Figure 3 : Échelle du *rāga* Jaunpurī.



Figure 4 : Échelle du *rāga* Darbārī kānadā.



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

Pakaḍa et calana : les phrases clés d'un *rāga*

Selon Satishji, la structure ascendante et descendante d'Ahīra Bhairava est directe, ce qui signifie qu'il est possible de parcourir la gamme librement. Cependant, la beauté de ce *rāga* s'exprime à travers certaines phrases clés qui doivent être mises de l'avant, spécialement dans le mouvement d'introduction (*ālāpa*) :

Mais il y a certaines phrases à respecter, spécialement durant l'*ālāpa*. Une fois le *rāga* établi, il n'y a plus de problème, d'accord ? Et ensuite, il y a ce que l'on nomme *calana* : la beauté du *rāga* s'exprime à travers des phrases comme *Sa re Ga ma, Ga ma re, ṇi Dha ṇi re Sa* (les notes sont dictées et non chantées). Tu verras lorsque je vais jouer. C'est un très beau *rāga*¹² (Vyas 2015).

Les composantes d'un *rāga* s'articulent dans des formules mélodiques simples, nommées *calana* et *pakaḍa*, qui synthétisent la personnalité musicale d'un *rāga* et permettent de le reconnaître parmi d'autres. Le terme hindi *calana* signifie «marcher». Il fait référence au contour mélodique d'un *rāga* (Bor et collab. 2002, 179) et à la façon de combiner successivement les notes d'un *rāga* dans une mélodie (Widdess 1995, 399). Il s'agit d'une série de phrases musicales, pas plus de huit ou dix (Raja 2015 [2005], 414), qui illustrent les mouvements mélodiques généraux d'un *rāga*. Le terme *pakaḍa* signifie «prise» ou «capture» et,

¹¹ «sounded clearly again and again».

¹² «But, there are certain phrases, especially in *ālāpa* which you have to observe. Once *rāga* is established then there is no problem, yeah? And then, [...] what we say *calana*: that is the *rāga* is expressed beautifully in phrases like: *Sa re Ga ma, Ga ma re, ṇi Dha ṇi re Sa* (les notes sont dictées et non chantées). When I play you'll see. Very beautiful *rāga*.»

selon Ashok Ranade, c'est exactement ce que ce concept musical permet de réaliser : « Pour le musiciens comme pour l'auditeur, le *pakada* offre une bonne prise sur le *rāga*¹³ » (1990, 73-74). Il s'agit d'une combinaison de notes spécifique qui permet à elle seule d'évoquer le *rāga*. Généralement composé d'une ou deux courtes lignes mélodiques destinées à être répétées, le *pakada* peut dès lors être comparé au motif en musique occidentale : « Le motif est un ensemble de notes formant une petite mélodie autonome et facilement identifiable. Le motif correspond à une petite unité de sens du discours musical » (Siron 1997, 613).

En somme, le *calana* et le *pakada* conjuguent l'ensemble des éléments constitutifs d'un *rāga*, les organisent en mouvements et donnent une forme spécifique et reconnaissable à chaque *rāga*. Ils fournissent matière à des variations mélodiques et servent de point de départ à l'improvisation.

Tableau 1 : Composantes du *rāga*

Svara	Sept notes pures (<i>śuddha</i>) <i>Sa Re Ga ma Pa Dha Ni</i> et cinq notes altérées (<i>vikṛita</i>) <i>re ga Ma da ni</i>
Vādī/samvādī	Note « parlante »/« coparlante »
Āroha/avaroha	Échelle ascendante/descendante
Āṅga	<i>Pūrvāṅga</i> (premier tétracorde, de <i>Sa</i> à <i>ma</i>), <i>uttarāṅga</i> (deuxième tétracorde, de <i>Pa</i> à <i>Śa</i>)
Calana	Mouvements mélodiques généraux
Pakada	Phrase clé, « motif »

Pendant que Satishji me transmettait ces informations, j'écoutais attentivement ses paroles tout en le regardant. Le fait qu'il dicte les notes du *pakada*¹⁴ au lieu de les chanter m'obligea à ajuster ma posture d'écoute. Je ressentais le besoin de mettre en musique les notes dictées, d'entendre leur progression dans une phrase musicale. Dès lors, au lieu de jouer ces notes sur mon instrument, ce qui aurait été déplacé compte tenu du fait que nous n'avions pas encore commencé à jouer et que mon *guru* prenait la parole, je me suis représenté mentalement la mélodie du *pakada*.

Cette expérience somme toute assez banale qui consiste à se chanter intérieurement une mélodie comme on se tient à soi-même un discours intérieur retiendra ici mon attention. Elle sera analysée à l'aide des thèses épistémologiques

de la tradition philosophique non dualiste du shivaïsme du Cachemire¹⁵. Ces thèses ont joué un rôle considérable dans les théories de l'art en Inde, dans la mesure où Abhinavagupta, l'autorité indétrônable de l'esthétique en Inde, est aussi le plus illustre représentant de cette tradition philosophique. C'est en effet à partir du prisme de ces thèses qu'Abhinavagupta formule sa théorie de l'expérience esthétique qui sert encore de référent aujourd'hui dans le discours sur l'art en Inde, et depuis peu en Occident¹⁶. En utilisant ces thèses pour analyser l'expérience subjective de la représentation interne d'une mélodie, je m'en tiens à un univers de sens propre à la culture indienne. Cependant, j'opère un virage à 180 degrés dans la mesure où la constellation de concepts convoquée ne sert plus ici à éclairer la réalité de l'esthète faisant l'expérience de l'objet d'art, mais à comprendre l'expérience d'un musicien engagé dans une activité musicale. À travers cet article, je pose donc le problème de l'expérience du musicien à la lumière des thèses d'Abhinavagupta, celles-là mêmes qui ont servi de fondement à l'analyse de l'expérience de l'esthète.

Imaginer une mélodie

L'imagination occupe une place importante dans la philosophie d'Abhinavagupta. Elle est souvent présentée à titre d'exemple aux côtés du rêve et du souvenir afin d'étayer la thèse fondamentale du shivaïsme du Cachemire qui consiste à affirmer que toutes les expériences du sujet sont fondées sur les pouvoirs du Soi¹⁷, lui-même conçu comme une conscience dynamique, vibrante et sonore¹⁸. À cet égard, l'imagination représente un type particulier de cognition du fait qu'elle offre au sujet connaissant l'occasion de faire l'expérience de sa liberté créatrice (*svātantrya*) et de prendre conscience de ses pouvoirs de connaissance (*jñānaśakti*) et d'action (*kriyaśakti*), ceux-ci étant reconnus par les penseurs de cette tradition comme appartenant au Sujet suprême (*parapramāṭṛ*), Dieu (*Śiva*).

Je présenterai d'abord brièvement le concept d'imagination tel que défini par Abhinavagupta et les penseurs du shivaïsme du Cachemire. Je monterai ensuite ce que les thèses de ces penseurs peuvent nous apprendre sur l'expérience de la représentation interne du *pakada* telle que vécue par un musicien en situation d'apprentissage.

¹³ « To performers and auditors alike, *pakad* offers a good grip on the *raga* ».

¹⁴ Satishji utilise les termes *calana* et *pakada* comme des synonymes, mais la phrase musicale qu'il dicte ici est le *pakada* du *rāga*, selon la définition donnée plus haut.

¹⁵ À propos de cette tradition, voir entre autres Dyczkowski 1989.

¹⁶ Voir entre autres Braembussche, Kimmerle et Note 2009.

¹⁷ Le terme « Soi » traduit ici la notion d'*ātman*. Contrairement aux penseurs des systèmes philosophiques brahmaniques qui considèrent le Soi comme une entité statique, ceux du shivaïsme du Cachemire affirment que le Soi est une conscience libre, dynamique et créatrice.

¹⁸ Pour aller plus loin sur la dimension sonore de la conscience chez Abhinavagupta, voir Padoux 1994.

L'imagination selon Abhinavagupta

Le sanskrit possède plusieurs termes pour désigner ce que nous nommons généralement «imagination». Les termes *kalpanā*, *vikalpa* et *saṃkalpa*, tous dérivés de la racine *kṛp* (arrangé, préparé), font référence aux constructions mentales formées à la suite d'une perception directe (*pratyakṣa*); le terme *pratibhā* relève de l'inspiration ou de l'intuition créatrice (celle du poète par exemple); *bhāvanā* suggère l'activité créatrice de la conscience dans sa dimension contemplative; *samullekha* (de *likh*, «dessiner», «écrire») désigne précisément «l'imagination au sens d'une activité de production d'images mentales» (Ratié 2011, 426, note 138); enfin, *utprekṣā* s'apparente à l'illusion (comme lorsque je crois voir un serpent alors qu'il s'agit en réalité d'une corde).

Ces termes font tous partie du vocabulaire philosophique d'Abhinavagupta. Cependant, celui-ci fait appel à un type particulier d'imagination lorsqu'il discute de l'omniprésence et de l'omnipotence du Soi. Ce type d'imagination privilégié par Abhinavagupta se nomme *manorājyasamkalpa*. Composé de *manorājya*, littéralement le royaume (*rājya*) de l'organe interne du mental (*manas*¹⁹), et de *saṃkalpa*, construction mentale, *manorājyasamkalpa* désigne ces constructions mentales issues strictement du «royaume interne». L'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* correspond à ce type d'imagination.

Selon Abhinavagupta, *manorājyasamkalpa* se distingue des autres types d'imagination et de l'expérience du souvenir dans la mesure où il serait totalement indépendant de l'activité perceptive du sujet et des traces résiduelles (*saṃskāra*²⁰) laissées par ses expériences passées. Ce type d'imagination se distinguerait également des créations du rêve par le fait que les créations imaginaires de *manorājyasamkalpa* sont produites de manière consciente et volontaire lors des états de veille du sujet.

La cognition de *manorājyasamkalpa* est indépendante de la perception directe, elle surgit spontanément, par sa propre liberté (*svātantrya*), sans dépendre de l'impulsion d'autre chose. La manifestation de manière externe (*bahiravabhāsa*) d'objets comme le bleu, etc., qui consistent en des phénomènes internes (*antarābhāsa*), est parfaitement spontanée lors de cette cognition. Celle-ci

peut manifester extérieurement, c'est-à-dire dans l'organe interne de l'intellect (*buddhi*), un objet n'ayant jamais été perçu auparavant, tel qu'un éléphant blanc possédant deux trompes et pourvu de cent défenses. L'objet de la cognition réside donc dans le sujet et appartient nécessairement au temps de la cognition elle-même²¹ (Abhinavagupta, *IPV*, vol. I, 270-271).

L'imagination de *manorājyasamkalpa* correspond donc à ce que nous pourrions appeler «une pure création imaginaire», ou à ce que Husserl nomme la *Phantasia* (2002). Il s'agit d'une cognition qui se manifeste elle-même, librement, sans l'apport de l'activité perceptive du sujet. L'objet manifesté dans la cognition de *manorājyasamkalpa* apparaît de manière externe (*bahiravabhāsa*), affirme Abhinavagupta, en ce sens qu'il se distingue de la conscience qui le manifeste : pour que la conscience puisse être conscience de la chose imaginée, il faut nécessairement qu'elle fasse apparaître sa création «à l'extérieur» d'elle-même, qu'elle en fasse un phénomène pour elle. Cet objet demeure toutefois un phénomène interne (*antarābhāsa*) dans la mesure où il n'apparaît pas «à l'extérieur» du sujet imaginant, comme cela semble être le cas dans la perception (lorsque je perçois un objet, celui-ci se montre comme étant extérieur à moi, sujet percevant). Le «lieu» d'apparition de la création imaginaire, se trouve donc à l'intérieur du sujet imaginant et plus particulièrement dans l'intellect (*buddhi*).

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

Par conséquent, dans ce domaine de l'imagination, il n'est pas possible de supposer une dépendance vis-à-vis de la création déjà existante construite par un Seigneur distinct du sujet empirique. Dans l'imagination, c'est la souveraineté de *soi-même* (*sva eve aiśvararya*) qui est évidente et celle-ci consiste en la liberté de la connaissance (*jñāna*) et de l'action (*kriyā*) qu'on exprime comme «il sait et il fait²²» (*IPV*, vol. I, 272-273).

Dans l'expérience de *manorājyasamkalpa*, le sujet imaginant fait preuve de sa souveraineté (*aiśvararya*: littéralement, «le fait d'être Seigneur *Īśvara*») et de ses pouvoirs (*śakti*). Il exerce son pouvoir d'action (*kriyāśakti*), qui consiste en l'acte spontané par lequel il produit librement

¹⁹ Selon les shivaïtes, les organes subtils du sujet seraient agencés en deux cercles concentriques situés à l'intérieur du corps grossier : un cercle interne comprenant l'intellect (*buddhi*), l'ego (*ahaṃkāra*) et le mental (*manas*), qui forment ensemble l'organe interne (*antaḥkāraṇa*); et un cercle externe comprenant, d'une part, les cinq organes de la connaissance (*jñānendriya*), l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat; et, d'autre part, les cinq organes de l'action (*karmendriya*), la parole, la préhension, la mobilité, l'excrétion et la procréation. Sur la question des organes du sujet dans la perspective du shivaïsme du Cachemire, voir entres autres Padoux 2003.

²⁰ Le terme *saṃskāra* fait référence aux traces laissées par l'expérience cognitive, émotionnelle et conative du sujet. Formé à partir de la racine *kr*, «faire», et du préverbe *sam*, «ensemble», il signifie littéralement «construire», «constituer». Les *saṃskāra* sont considérés à la fois comme des forces qui «constituent» l'agir du sujet, orientent ses tendances et fixent ses habitudes, et comme des empreintes qui permettent de rendre compte de la présence en nous de souvenirs pouvant être réactivés.

²¹ Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 426, note 137. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

²² Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 426-427, note 139. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

une création indépendante du monde de la perception, ainsi que son pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*), qui consiste en la prise de conscience de cette création indépendante. Dès lors, selon Abhinavagupta, en se reconnaissant comme détenteur de ces pouvoirs, le sujet imaginant peut ainsi se reconnaître comme étant lui-même le Seigneur omnipotent et omniscient.

Analyse de la représentation interne du *paṇḍa*

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

Pour bien saisir la particularité de cette expérience, considérons d'abord ce qui se produirait si je manifestais extérieurement le *paṇḍa* en chantant les notes à voix haute. J'aurais alors conscience de ma voix comme acte (l'effort vocal qui préside à l'émission vocale) et comme résultat sensible (le son vocal manifesté). La relation de connaissance par laquelle je, sujet chantant, prendrais conscience de ma voix comme acte vocal manifestant les notes du *paṇḍa* serait une relation non-intentionnelle. L'acte vocal, comme tout acte d'ailleurs, ne saurait être perçu comme un objet hors de ma conscience puisqu'il s'agit de ma conscience exerçant son pouvoir d'action (*kriyāśakti*). L'effort vocal serait donc saisi dans une prise de conscience immédiate et non médiatisée; dans ce que le philosophe français Maine de Biran nomme une «aperception interne immédiate²³».

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

objet sonore externe qui viendrait impressionner l'organe de l'ouïe du dehors, elle serait plutôt saisie *en moi*, dans sa cause efficiente: j'entendrais ma voix dans mon larynx, dans ma cavité buccale et, si je suis un chanteur attentif, dans l'ensemble de mon corps. Ma voix résonnerait dans sa source, dans mon corps, comme elle le fait à chaque fois que je chante ou que je parle à voix haute. Dès lors, pendant que je chanterais la progression des notes du *paṇḍa*, je constaterais l'effet de mes mouvements internes (l'effort vocal) sur cette voix manifestée que je sentirais aussi vibrer en moi: j'apercevrais la cause dans son effet et l'effet dans sa cause. J'aurais une double aperception de mon effort vocal: une «aperception interne immédiate» qui concerne la prise de conscience de l'acte vocal dans sa libre détermination, et une «aperception interne médiante» (Maine de Biran 2005 [1807], 227) qui concerne la prise de conscience de ce même acte vocal tel qu'aperçu à travers son résultat sensible.

Dans le cas de la représentation interne de la mélodie, l'expérience est structurellement la même, mais elle se déroule cette fois à un autre niveau. Lorsque j'imagine la progression des notes du *paṇḍa* dictées par Satishji, je quitte momentanément le mode perceptif en opérant un retrait par rapport au monde phénoménal. Le monde et ses objets demeurent toujours présents pour moi, mais il ne m'apparaît plus que sur le mode de la sensation indistincte. En quittant le mode perceptif, je fais l'expérience de ma liberté créatrice (*svātāntrīya*) en imaginant les notes du *paṇḍa* en une phrase musicale distincte. Ce faisant, je fais preuve du libre exercice de mon pouvoir d'action (*kriyāśakti*) qui consiste ici en un acte de manifestation interne impliquant ma voix interne (*madhyamā vāk*²⁴): ma conscience, sous l'aspect de ma voix interne, manifeste dans le «royaume interne» la mélodie du *paṇḍa* en un phénomène interne (*antarābhāsa*). Cet acte vocal interne n'est pas appréhendé comme étant distinct de ma conscience: c'est la conscience se manifestant librement en tant que ma voix interne. L'acte vocal interne dans sa libre détermination est donc saisi dans une prise de conscience immédiate et spontanée; il y a «aperception interne immédiate» de ma voix interne manifestante.

En imaginant la progression des notes du *paṇḍa*, je fais également preuve de mon pouvoir de connaissance (*jñānaśakti*) qui, selon Abhinavagupta, consisterait ici en la prise de conscience de la mélodie manifestée en un phénomène interne (*antarābhāsa*). Ce phénomène interne n'apparaît alors qu'à ma conscience. Or, dans cette prise de

²³ L'expression «aperception immédiate» formulée par Maine de Biran désigne cette prise de conscience de soi dans laquelle le sujet «se saisit», «s'éprouve» lui-même en tant que pouvoir de connaître et d'agir, de manière immédiate et spontanée: «J'appellerai *aperception* toute impression où le moi peut se reconnaître comme cause productive, en se distinguant de l'effet sensible que son action détermine» (Maine de Biran 1859, 9).

²⁴ Abhinavagupta et les philosophes du shivaïsme du Cachemire s'inspirent de la théorie du langage de Bhartṛhari pour développer l'idée selon laquelle la conscience serait non seulement mouvement, mais aussi parole ou son. Selon cette théorie, l'univers émanerait d'un même principe premier appelé *vāk* (voix, parole). *Madhyamā vāk* représente dans ce système la Parole médiane, entre la Parole subtile et encore indifférenciée et la parole externe et audible. «On décrit parfois ce plan comme celui du langage intérieur» (Padoux 2010, 172).

conscience du phénomène interne, l'acte de manifestation lui-même n'est pas inaperçu : en prenant conscience de la mélodie du *pakaḍa*, j'aperçois également le mouvement de ma voix interne qui la manifeste. La voix interne étant à la fois ce qui exprime et ce qu'elle exprime, ce dont je prends conscience dans cette cognition, c'est ma voix comme son interne (la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement) et ma voix comme mouvement interne (l'acte vocal aperçu dans la mélodie du *pakaḍa* manifestée intérieurement). Son et mouvement se fondent ici en une seule et même entité indivise ; ce que je saisis dans cette expérience d'imagination c'est un *mouvement sonore interne*.

La saisie de ce mouvement sonore interne révèle une dimension particulière de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie : son lien avec les expériences passées de mon corps musiquant. En effet, le mouvement sonore interne, saisi par ma conscience imaginante lors de la représentation interne du *pakaḍa*, n'a rien à voir avec une quelconque sensation musculaire qui serait liée à mon larynx, mes abdominaux ou mon appareil phonatoire puisque ces organes ne sont pas aiguillonnés comme ils le sont lorsque je chante : le mouvement sonore interne est de l'ordre de l'imagination. Or, l'analyse phénoménologique de cette expérience d'imagination révèle que ce mouvement sonore interne apparaissant dans l'imagination correspond à quelque chose de bien précis : le parcours que le geste musical doit tracer sur mon instrument pour produire la mélodie que je suis en train de manifester intérieurement. Lorsque j'imagine la progression des notes du *pakaḍa*, je saisis ma voix se manifester intérieurement dans une montée (*Sa re Ga ma*), une descente en zigzag (*Ga ma re*), une descente et une remontée avec un bond (*ṇi Ḍha ṇi re Sa*) : je saisis un mouvement sonore interne qui trace le parcours de la mélodie telle qu'elle serait jouée sur mon santour²⁵.

Figure 5 : *Pakaḍa* du *rāga* Ahīra Bhairava.



Cette expérience n'est pas exceptionnelle en soi ; elle se reproduit régulièrement lorsque je me représente

intérieurement une mélodie. À cet égard, il faut croire que les années de pratique au santour ont laissé des traces profondes, des *saṃskāra* qui « affectent » non seulement les gestes producteurs de sons, mais aussi la manière dont je me représente la musique. C'est d'ailleurs ce que semblent affirmer les recherches récentes dans le domaine des neurosciences et de la cognition musicale :

des processus cérébraux sensorimoteurs similaires à ceux associés à l'exécution d'une action sont engagés même en l'absence de mouvement manifeste. Une telle activité cérébrale peut être déclenchée en observant ou en imaginant une action ou ses effets, comme les sons dans le cas de la musique. Ce déclenchement s'opère grâce aux associations entre les processus sensoriels et moteurs basées sur l'expérience. Les activations cérébrales indicatrices d'une simulation d'action musicale sont donc particulièrement fortes chez les individus qui ont assimilé les associations entre les mouvements impliqués dans la pratique d'un instrument et les effets sonores qui en résultent²⁶ (Keller 2012, 208).

Dès lors, on pourrait remettre en question la souveraineté de cette création imaginaire par rapport au monde de la perception en affirmant que la représentation interne du *pakaḍa* est tributaire de mes expériences musicales antérieures et des traces résiduelles (*saṃskāra*) laissées par ces expériences et que c'est pour cela que je peux, dans cette circonstance précise, associer les notes dictées par Satishji à des sons musicaux ; les manifester intérieurement en une ligne mélodique distincte ; et y reconnaître le mouvement correspondant à celui du parcours de mon geste musical. À cela, Uptaladeva²⁷ répondrait :

Mais l'imagination libre manifeste l'objet à volonté en faisant de lui un objet pour l'intellect (*buddhi*) bien qu'il n'appartienne pas au domaine des organes sensoriels comme l'œil, etc. Cet objet est nécessairement nouveau, parce qu'il n'y a pas de prise de conscience de cet objet comme ayant été perçu antérieurement et il possède une configuration particulière. Dans une telle construction imaginaire, l'objet est nécessairement produit en même temps que la cognition et non antérieurement à celle-ci²⁸ (*ĪPK*, vol. 1, 6, 10 *vṛtti*).

²⁵ Notons que lorsque je suis en position de jeu, mon santour est placé perpendiculairement à mon tronc. Dans la perspective d'un regard externe, les mouvements de mon corps musiquant se déplacent donc à l'horizontale. Par contre, selon ma perspective, l'instrument se présente à la verticale pour la simple raison que mon regard se penche vers le bas pour regarder les cordes que je frappe. Il est dès lors tout à fait normal que le mouvement propre à la phrase musicale imaginée se déplace à la verticale lorsque je me représente mentalement la progression des notes.

²⁶ « sensorimotor brain processes that resemble those associated with executing an action are engaged in the absence of overt movement. Such covert activity may be triggered by observing or imagining an action or its effects, for example, tones in the case of music. This triggering is mediated by experience-based associations between sensory and motor processes. Brain activations indicative of musical action simulation are hence especially strong in individuals who have had the opportunity to learn associations between movements involved in playing an instrument and the ensuing auditory effects ».

²⁷ La pensée philosophique d'Abhinavagupta est inséparable de celle d'Uptaladeva, fondateur d'une des principales écoles du shivaïsme du Cachemire, la Pratyabhijñā. Abhinavagupta a écrit deux commentaires sur l'œuvre maîtresse d'Uptaladeva, l'*Īśvarapratyabhijñā-kārikā* (*ĪPK*) : l'*Īśvarapratyabhijñā-vimarsinī* (*ĪPV*) et l'*Īśvarapratyabhijñā-vivṛtivismarsinī* (*ĪPVI*).

²⁸ Citation basée sur la traduction originale d'Isabelle Ratié 2011, 436, note 156. La citation a été adaptée afin de faciliter la lecture.

L'objet de la cognition peut effectivement être rapporté à des expériences passées *a posteriori*, par la réflexion²⁹. Cependant, au cours de l'expérience de l'imagination, le *pakaḍa* imaginé ne se rapporte à aucune autre cognition ; à ce moment précis, c'est cette création musicale imaginaire et seulement elle qui est manifestée, qui est saisie comme telle. Je peux par la suite revenir sur cette expérience d'imagination et la lier à d'autres expériences passées, mais cet exercice réflexif ne concerne en rien l'expérience d'imagination au moment même où celle-ci a lieu. La création imaginaire est donc bien libre et indépendante de l'activité perceptive de ce point de vue.

D'autre part, au cours de cette expérience, ma conscience imaginante ne se contente pas d'assembler des notes qui auraient été perçues dans le passé ; elle met ces notes en mouvement, les organise en une phrase musicale unique qu'elle synthétise en une nouvelle entité singulière. Il est vrai que les notes formant la mélodie imaginée correspondent elles-mêmes à des phénomènes ayant été perçus des milliers de fois par le passé. En ce sens, il faut reconnaître que l'imagination n'est pas une création *ex nihilo*. Toutefois, comme le soulignent Abhinavagupta et Uptaladeva (Ratié 2010), la création imaginaire, tout comme l'objet de la perception, dépasse le simple assemblage de ses différentes parties : dans la cognition de l'objet imaginé ou perçu, chaque phénomène élémentaire se trouve comme « métamorphosé » au sein d'une nouvelle entité singulière qui est elle-même saisie dans une prise de conscience synthétique unique. Le pouvoir de cet acte de synthèse a pour effet de révéler les phénomènes élémentaires (ici les notes) sous un jour nouveau, de sorte que même s'ils ont été perçus par le passé, ils se trouvent cette fois appréhendés comme nouveaux en tant que constituants d'une nouvelle entité singulière (la mélodie imaginée).

Conclusion

En somme, dans l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa*, je me saisis simultanément comme agent de la création imaginaire, comme sujet connaissant, comme moyen de connaissance et comme objet de connaissance. Je me saisis comme agent de la création imaginaire en prenant conscience de mon pouvoir d'action dans une *aperception interne immédiate* (je saisis l'acte vocal interne dans sa libre détermination) et dans une *aperception interne médiate* (je saisis ce même acte vocal interne à travers le *pakaḍa* comme phénomène interne). Je me saisis comme sujet connaissant en prenant conscience du phénomène interne manifesté (je sais alors que c'est bien moi qui prends conscience de ma

voix subtile comme acte et comme phénomène interne). Je me saisis comme moyen de connaissance dans la mesure où je sais que je suis moi-même cet acte de prise de conscience du phénomène interne. Enfin, je me saisis comme objet de connaissance en ce sens que le phénomène interne dont je prends conscience dans cette cognition n'est en fait aucunement distinct de ma conscience imaginante : la mélodie manifestée intérieurement...c'est moi !

Dès lors, si au moment de cette expérience, « je » peut me saisir simultanément et de manière parfaitement immédiate sous tous ces aspects, c'est bien, nous dirait Abhinavagupta, parce que « je » suis en réalité le Sujet suprême (*parapramātr*) qui transcende tous ces modes d'être du sujet empirique (*pramātr*) et qui possède le pouvoir de les synthétiser (*vimarśa*) en une même expérience singulière. Ainsi, à la lumière des idées d'Abhinavagupta, nous pouvons conclure que l'expérience de la représentation interne du *pakaḍa* repose en dernière analyse sur la liberté créatrice de la conscience — agent, moyen et objet de la cognition — se présentant sous la forme de la voix interne du sujet musicien en situation d'apprentissage.

²⁹ La *réflexion* ne doit pas être confondue ici avec le raisonnement, qui est une suite d'opérations mentales permettant l'enchaînement logique d'idées ; elle consiste plutôt en un mouvement de retour sur un acte déjà accompli et a pour fonction de « nous rendre le sentiment distinct de notre effort » (Maine de Biran 1859, 226).

RÉFÉRENCES

- BHĀTKHANDE, Vishnu Narayan (1916). *A Short Historical Survey of the Music of Upper India*, Baroda, Indian Musicological Society.
- BHĀTKHANDE, Vishnu Narayan et Lakshmīnārāyṇa GARGA (1976). *Hindustānī saṅgita-paddhati kramik pustak-mālikā*, Hathras, Sangeet Karyalaya.
- BOR, Joep, Rao SUARNALATA, Wim VAN DER MEER et Jane HARVEY (2002). *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Hariprasad Chaurasia, flûte, Buddhadev Das Gupta, sarod, Shruti Sadolikar-Katkar, voix, Vidyadhar Vyas, voix, Rotterdam Conservatory of Music, Nimbus Records, NI 5536-NI 5539, 4 disques compact.
- BRAEMBUSSCHE, Anton Van den, Heinz KIMMERLE et Nicole NOTE (2009). *Intercultural Aesthetics*, Dordrecht, Springer, collection «Einstein meets Magritte», vol. 9.
- DUBOIS, David (2006). *Les stances sur la reconnaissance du seigneur avec leur glose*, Paris, L'Harmattan.
- DYCKOWSKI, Mark (1989). *The Doctrine of Vibration: An Analysis of the Doctrines and Practices of Kashmir Shaivism*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- HUSSERL, Edmund (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir: De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon. Traduit de l'allemand par Raymond Kassis.
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali (2011). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Mumbai, Popular Prakashan PVT.
- KELLER, Peter. E. (2012). «Mental Imagery in Music Performance: Underlying Mechanisms and Potential Benefits», *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1252, n° 1, p. 206-213. Accessible en ligne: doi: 10.1111/j.1749-6632.2011.06439.x.
- LEROUX, Philippe (2011). «...phraser le monde: Continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale», *Circuit*, vol. 21, n° 2, p. 29-48.
- MAINE DE BIRAN, Pierre (1859). «Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature», dans *Œuvres inédites de Maine de Biran*, tome II, Paris, Dezobry, E. Magdeleine.
- MAINE DE BIRAN, Pierre (2005) [1807]. *De l'aperception immédiate: Mémoire de Berlin 1807*, Paris, Librairie générale française.
- PADOUX, André (1963). *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris, De Boccard, collection «Publications de l'Institut de civilisation indienne», vol. 21.
- PADOUX, André (1994). *L'énergie de la parole: Cosmogonies de la parole tantrique*, Paris, Fata Morgana.
- PADOUX, André (2003). «L'image du corps du yogin tantrique», dans Véronique BOUILLIER et Gilles TARABOUT (dir.), *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, Conseil national de recherche scientifique.
- PADOUX, André (2010). *Comprendre le tantrisme: Les sources hindoues*, Paris, Albin Michel.
- RAJA, Deepak (2015) [2005]. *Hindustani Music: A Tradition in Transition*, New-Delhi, D.K. Printworld.
- RANADE, Ashok Damodar (1990). *Hindustani Classical Music: Keywords and Concepts*, New-Delhi, Promilla.
- RATIÉ, Isabelle (2010). «A Five-Trunked, Four-Tusked Elephant Is Running in the Sky: How Free Is Imagination According to Utpaladeva and Abhinavagupta?», *Études Asiatiques/Asiatische Studien*, vol. 64, n° 2, p. 341-385.
- RATIÉ, Isabelle (2011). *Le Soi et l'Autre: Identité, différence et altérité dans la philosophie de la Pratyabhijñā*, Leiden, Brill.
- SIRON, Jacques (1997). *La partition intérieure: Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure.
- VYAS, Satish (2015). *Séance de Transmission du rāga Ahīra Bhairava*, 17 février, Goa, Inde.
- WIDDESS, Richard (1995). *The Rāgas of Early Indian Music: Modes, Melodies, and Musical Notations from the Gupta Period to 1250*, Oxford, Clarendon Press.

À la croisée des chemins

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial: « À la croisée des chemins »	7
Jean Boivin	
Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii ^e siècle	11
Claudia Schweitzer	
Le départ du premier contingent des zouaves en 1868: Un moment marquant de la vie musicale	21
québécoise au 19 ^e siècle	
Paul Cadrin	
Design sonore ou musical, problématisation provisoire: Réflexions sur le projet <i>Subway Symphony</i>	31
de James Murphy	
Frank Pecquet	
La fricassée: Aspects d'un genre original	39
Vita Kim	
Découper l'histoire: Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn	59
Sarah-Ann Larouche	
Rāga et imagination: Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie	67
Jonathan Voyer	

Comptes rendus	77
Résumés	83
Abstracts	85
Les auteurs	87

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4485
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2017
 Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-15-8

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2017, Copyright 2019
 Tous droits réservés pour tous les pays.