

TEXTES DE SALLES

LES SAVEURS DE L'INDE MOGHOLE

Suite aux conquêtes des hordes turco-mongoles de Genghis Khan au XIII^e siècle, puis de Tamerlan au siècle suivant, l'Empire moghol est fondé dans le nord de l'Inde en 1526 par Bâbur, descendant de Tamerlan. Il durera plus de trois siècles.

Cette longue hégémonie musulmane marque durablement le paysage artistique et culturel de l'Inde. La personnalité politique la plus illustre de cette période est l'empereur Akbar, qui accède au trône en 1556. La cour de ce despote éclairé devient le théâtre de rencontres entre artistes et penseurs aussi bien indiens que persans, turcs, arabes et même européens. La musique, la lutherie et la peinture connaissent un essor considérable: Miyân Tânsen, chanteur, instrumentiste et compositeur au talent exceptionnel, passe pour avoir été le grand rénovateur de l'art musical au XVI^e siècle, tandis qu'à la même époque, les peintres Mir Sayyid 'Ali et 'Abd as-Samad, tous deux originaires de Perse, contribuent à instaurer l'art de la miniature moghole.

Cet âge d'or des arts perdure sous les règnes de Jahangir, fils d'Akbar, et de Shâh Jahân, son petit-fils, avant de connaître un déclin sous Aurangzeb, empereur intolérant et belliqueux. 1857 marque ensuite la fin de l'Inde moghole et son intégration à l'Empire britannique. Mais pour les artistes, la source ne s'est jamais tarie, et de nombreuses familles de peintres et de musiciens ont continué à transmettre leur art et à en développer les formes jusqu'à nos jours.

Les instruments à cordes de l'Inde du Nord

La mention d'instruments de musique figure déjà dans les *Veda*, les plus anciens textes sacrés de l'Inde. De fréquentes représentations de scènes musicales apparaissent aussi dans les sculptures gréco-bouddhiques, vieilles de plus de deux mille ans, alors que le *Nâtya-shâstra* (Traité du théâtre), rédigé au tout début de notre ère, propose la première classification des instruments de musique en quatre familles:

<i>tata</i> (tendu):	les instruments à cordes (cordophones)
<i>avanaddha</i> (couvert):	les tambours (membranophones)
<i>susira</i> (creux):	les instruments à vent (aérophones)
<i>ghana</i> (solide):	les cymbales, cloches, gongs, etc. (idiophones)

Comme la musique elle-même, la lutherie indienne connaît un essor particulier à partir de l'époque moghole (XVI^e-XIX^e s.) et jusqu'à nos jours. D'une facture souvent remarquable, les instruments à cordes exposés dans cette salle en témoignent avec éloquence.

Les *râgamâla*, miniatures à thème musical

Les liens étroits entre musique et peinture sont attestés par l'art de la miniature, qui fleurit dans les cours de l'Empire moghol. *Râgamâla*, littéralement «guirlande de *râga*», est le nom donné à un genre pictural consistant à représenter visuellement l'atmosphère ou le contenu émotionnel d'un thème musical. Il s'exprime sous forme de séries de miniatures représentant chacune un *râga* ou une *râginî*. Les *râga* correspondent à des divinités masculines et les *râginî* à leurs compagnes.

Une série complète de *râgamâla* comporte six *râga*, dotés chacun de cinq ou six *râginî*. Leur thématique est très stéréotypée; ce sont essentiellement des scènes courtisanes, martiales ou bucoliques, souvent centrées sur un héros (*nâyaka*), une héroïne (*nâyikâ*) ou un couple d'amants et mises en scène selon les conventions stylistiques de l'école à laquelle se rattache le miniaturiste. Les *râgamâla* se réfèrent explicitement à la théorie des *rasa*, chaque *râga* ou *râginî* exprimant une saveur, une émotion esthétique particulière.

LA COULEUR DES SONS

Le *rasa* ou la saveur des arts

Un des fondements de l'esthétique indienne est la notion de *rasa*, dont la première mention figure dans le *Nāṭya-shāstra*, le (Traité du théâtre), probablement écrit au tout début de l'ère chrétienne. Le terme sanskrit de *rasa* désigne la saveur, la sève ou l'essence d'une émotion esthétique. Si le *rasa* est inhérent à l'œuvre, sa perception – ou délectation – engendre chez celui qui y goûte l'expérience d'un état émotionnel appelé *bhāva* (nature, état et, par extension, sentiment). Sa manifestation implique que l'œuvre soit réalisée dans les règles de l'art face à un public attentif et sensible. À l'origine destinée au domaine du théâtre, la théorie des *rasa* a très tôt été appliquée aux autres arts, notamment à la poésie, à la musique et à la peinture.

Traditionnellement, les *rasa* fondamentaux sont au nombre de neuf. Mais ces neuf saveurs ne représentent que des tendances dominantes, qui peuvent être associées de multiples manières, de même que la combinaison d'épices variées contribue à relever la saveur d'un mets. Ces neuf *rasa* sont:

<i>shringāra</i>	l'amoureux, l'érotique
<i>hāsya</i>	le comique, l'humoristique
<i>karuna</i>	le pathétique
<i>raudra</i>	le furieux, le colérique
<i>vīra</i>	l'héroïque, le valeureux
<i>bhayānaka</i>	le terrifiant, l'effrayant
<i>bībhatsa</i>	le répugnant
<i>adbhuta</i>	l'étonnant, le merveilleux
<i>shānta</i>	le serein, le méditatif

Tilak Gitai

Né en 1949 dans une famille d'artistes liés aux maharajahs de Bikaner, Tilak Gitai vit à Jaipur, au Rajasthan. Il se rattache à l'école rajpoute de Kishangarh, une ville située entre Jaipur et Ajmer. Le style raffiné de l'école de Kishangarh, fondée au XVII^e siècle à la cour du maharaja Kishan Singh (1609-1615), s'est particulièrement développé au siècle suivant, après l'arrivée de plusieurs peintres émigrés de la cour de Delhi. Il représente ainsi une synthèse entre les écoles moghole et rajpoute, comme en témoignent encore aujourd'hui les miniatures de Tilak Gitai. La peinture sur ivoire, dont la tradition ne remonte pas au-delà du XIX^e siècle, serait à l'origine une spécialité de l'école moghole de Delhi.

Les miniatures de Tilak Gitai

Cette série de six miniatures sur ivoire réalisées par Tilak Gitai a été acquise par le MEG en 1987. Elles représentent les six *rāga* principaux selon le système des peintres: *Bhairava*, *Hindola*, *Megha* (ou *Megha-malhār*), *Shrī*, *Dīpaka* et *Malkauns*. La particularité de la démarche de Gitai est de proposer un développement poussé à l'extrême des correspondances entre musique et peinture. Pour ce faire, il détermine un certain nombre de principes d'équivalence, qu'il applique ensuite méthodiquement dans ses miniatures:

- l'association des couleurs avec les notes du *rāga*,
- la description picturale des heures de la journée et des saisons auxquelles sont assignés les *rāga* représentés,
- la concordance entre le nombre de personnages apparaissant dans la peinture et celui des notes du *rāga*,
- la détermination de l'ordre des peintures d'une série en fonction de leur séquence temporelle,
- le choix des instruments de musique représentés dans une peinture en fonction de l'atmosphère musicale du *rāga* dépeint.

L'art musical

L'art musical de l'Inde est fondé sur deux notions principales: la mélodie (*râga*) et le rythme (*tâla*). La notion d'harmonie telle que nous la connaissons en Europe n'a jamais été développée dans cette musique.

Le *râga*

Le terme de *râga*, qui définit un mode mélodique, désigne une certaine coloration de l'âme, en d'autres termes une atmosphère, un climat émotionnel induit par une structure mélodique particulière. Techniquement, chaque *râga* comporte une gamme ascendante (*âroha*) et une descendante (*avaroha*), de cinq à sept tons chacune, basées sur une note fondamentale faisant office de bourdon.

Dans la tradition savante de l'Inde du Nord, l'interprétation d'un *râga* laisse une grande part à l'improvisation. Elle est généralement divisées en deux sections: *âlâp* (conversation), au rythme libre, et *gat* (marche, mouvement), joué sur l'accompagnement rythmique des percussions.

Chaque *râga* est assigné à un moment précis de la journée et parfois à une période du mois lunaire, à une saison ou à une fête particulière du calendrier. On en retrouve la trace dans les représentations visuelles des *râga* appelées *râgamâlâ*.

Le *tâla*

La structure rythmique d'une pièce musicale est appelée *tâla*. Chaque *tâla* comporte un nombre fixe d'unités de temps appelées *mâtrâ*, dont certaines sont accentuées et d'autres assourdies.

Un *tâla* est identifié par une formule rythmique de base, constituée d'une série de frappes, et sur laquelle se construisent les compositions et les variations rythmiques. Ces compositions sont mémorisées à l'aide de syllabes conventionnelles, correspondant chacune à une frappe particulière produite sur le tambour ou l'instrument marquant le rythme.

LES BARDES DU RAJASTHAN

Les Bhopâ et les Bhopî

Au Rajasthan, les Bhopâ et les Bhopî sont des conteurs ambulants. Appartenant à la communauté musulmane des Nayak, ils parcourent les villages, généralement en couple, pour y chanter la légende du héros Pabujî. Les villageois font souvent appel à eux en cas de maladie ou de malheur car ils croient aux vertus prophylactiques de ce récit. Pour ce faire, ils déroulent une longue bande de toile peinte appelée *pad* et la tendent entre deux piquets. Au centre de la peinture, on voit Pabujî et ses quatre compagnons; tout autour, en plus petit, sont représentés les principaux épisodes de son histoire. Le récit commence généralement en début de soirée et peut durer toute la nuit. L'homme chante en s'accompagnant à la vièle *râvanhatthâ*, tandis que son épouse, également chanteuse, éclaire l'épisode en cours au moyen d'une lampe à huile.

La légende de Pabujî

Le héros Pabujî, fils du prince Dadhal Rathor et de la nymphe céleste Deval, aurait vécu au XIV^e siècle dans le village de Kulu, proche de Jodhpur, au Rajasthan. À l'âge de douze ans, sa mère lui fait cadeau d'une jument. En échange, Pabujî promet de la protéger. Jaloux, son beau-frère Khici vole le bétail de Deval. Pabujî tient alors sa promesse: il interrompt son mariage, part affronter Khici et, victorieux, ramène le troupeau à sa mère. Furieux, Khici revient à l'attaque avec son armée et décime le clan de Pabujî. Ce dernier s'en sort indemne, mais son frère Buro est tué. Devenue veuve, la femme de Buro met au monde un garçon, Rupnath, puis s'immole sur le bûcher funéraire de son mari. À l'âge de douze ans, Rupnath rencontre Deval qui lui dévoile la vérité sur ses origines. Par désir de vengeance, Rupnath tue Khici et devient un héros encore vénéré aujourd'hui.

PEINTURES CHANTÉES DU BENGALE

Les rouleaux peints des femmes de Naya

Les Patua ou Chitrakar sont une communauté musulmane vivant dans le village de Naya, au Bengale occidental. Pratiquant un islam tolérant, imprégné de soufisme et de spiritualité hindoue, ils sont spécialisés dans l'art du *pana*, la peinture chantée. Cette tradition, qui était en voie de disparition, a récemment été réanimée par les femmes du village, qui peignent et chantent des récits inspirés des légendes bengali ou des grandes épopées comme le *Mahâbhârata*. Elles ont aussi intégré à leur répertoire des thèmes sociaux comme l'hygiène, la contraception, le sida ou l'exploitation des femmes, ainsi que d'autres sujets liés à l'histoire récente et aux grands événements du monde contemporain: le naufrage du Titanic, le 11 septembre 2001, la guerre d'Afghanistan ou le tsunami de 2004. Cet art à l'esthétique saisissante exprime avec force une vision du monde selon laquelle mythe et réalité tendent à se confondre.

L'AMOUR DE LA BEAUTÉ

Parvathy et la voie mystique des Baul du Bengale

Parvathy Baul est née au Bengale dans une famille d'astrologues brahmanes. Après avoir étudié le chant et la danse durant son enfance, elle est admise à l'institut des Arts visuels de l'Université de Shantiniketan, fondée par Rabindranath Tagore. C'est là qu'elle découvre le monde des Baul, les bardes mystiques et itinérants du Bengale. Leur mode de vie et leurs enseignements la fascinent, à tel point qu'elle abandonne ses études pour les suivre. Initiée par le maître Sanathan Das Baul, elle démontre rapidement des aptitudes exceptionnelles, tant sur le plan spirituel que dans son interprétation de la poésie chantée.

Parvathy n'a jamais cessé de peindre et ses travaux témoignent d'une créativité très féconde, ancrée dans le style populaire du Bengale. En tant que chanteuse, elle est souvent invitée à interpréter le répertoire des Baul, en Inde et dans le monde entier, et ses peintures ont déjà fait l'objet de plusieurs expositions. Elle partage actuellement son existence entre ces activités nomades, de fréquentes visites à ses maîtres dans les villages du Bengale et des périodes de retraite, consacrées à la méditation et à l'approfondissement de son travail artistique.

L'amour de la beauté (*Rûpânurâga*)

Cette série de six panneaux peints a été réalisée entre 2010 et 2011 par Parvathy Baul, suite à une commande du MEG. Elle illustre la fameuse légende des amours de Râdhâ et Krishna, très populaire au Bengale, dans un style expressif et lumineux. Dotée d'une imagination prolifique et rayonnante, Parvathy puise son inspiration aux sources de la poésie érotique et mystique du Bengale, dont l'œuvre emblématique est le célèbre *Gîta-Govinda* de Jayadeva. Intitulée *Rûpânurâga*, «L'Amour de la beauté», son œuvre est non seulement picturale, mais aussi poétique, musicale et chorégraphique: ces peintures sont en effet destinées à être chantées et dansées.

- L'éclosion de l'amour (*Pûrvarâga*)
- L'amour de la beauté (*Rûpânurâga*)
- Le rendez-vous (*Abisâra*)
- Après la querelle (*Kalahântarîta*)
- À Mathurâ (*Mathurâ-kathâ*)
- Le jeu des saveurs (*Rasa-lîlâ-kathâ*)

BOLLYWOOD: LA CINÉTIQUE DES ÉMOTIONS

Les films de Bollywood, produits dans la mégapole indienne de Bombay (Mumbai), sont aujourd'hui célèbres dans le monde entier. Néanmoins, on connaît souvent mal la façon dont ils sont faits. Lors d'un tournage, des gestes, des actions et des scénarios s'inventent au moment même de la prise de vue et par les interactions entre les acteurs, bien plus qu'à l'étape de l'écriture du script. Chaque geste et chaque micro-expression, qui font la matière vive du film, ont toutes leur importance et leur signification. Tout l'art du cinéma indien est là, dans ce travail de précision où le moindre petit geste – un battement de cil, un déhanchement subtil, un changement d'orientation – devient le vecteur d'une nouvelle émotion.

Bollywood Attitude

En Inde, les postures, attitudes et mouvements des acteurs, inventés au fur et à mesure du tournage, sont appelés *filmi*. Quatre séquences illustrent ici divers moments d'un tournage d'une chorégraphie. Elles montrent toute l'importance des micro-expressions et des gestes qui caractérisent l'expressivité *filmi*. Lors du tournage de *Takshak* («Le cobra», réal. Govind Nihalani, 1999), les prises de vue sont entrecoupées de longs moments de création et de répétition, lors desquels le chorégraphe et ses assistants inventent des pas de danse en dialogue constant avec le réalisateur. Les assistants servent de miroirs à l'actrice principale et fragmentent au maximum la succession des figures afin qu'elle puisse les apprendre plus facilement. Dans la plupart des scènes de danse, l'actrice au premier plan se doit de surprendre le spectateur par une variation gestuelle ou une micro-expression *filmi* qui vient rompre les figures exécutées en arrière-plan par les danseurs.

Cinéma Rasa

Cette installation présente différentes émotions, telles que la colère, l'amour ou la peur, qui correspondent chacune à une couleur. Les couleurs changent en fonction des émotions mimées par deux acteurs. L'un, issu du cinéma indien populaire, est la doublure de Johnny Lever, un célèbre acteur de comédie. L'autre est issu du *Kūṭiyāttam*, une forme de théâtre dansé du Kerala. Dans le *Kūṭiyāttam*, l'expression des sourcils, des yeux, ou encore de la bouche, est travaillée indépendamment par des exercices visant à jouer des muscles du visage et pouvant donner lieu à des mouvements autonomes. Si les acteurs du cinéma populaire ne vont pas aussi loin que ceux du *Kūṭiyāttam* dans la décomposition du visage, le ralenti de l'image permet ici de saisir la singularité de l'expressivité *filmi*. Celle-ci repose à la fois sur la subtilité de micro-mouvements mis en œuvre pour exprimer une émotion et sur la maîtrise du passage entre des états émotifs contrastés.