

Introduction

Cette conférence porte sur la constitution d'une figure très populaire aujourd'hui d'une des divinités les plus connues de l'hindouisme, le dieu Krishna. C'est Krishna en joueur de flûte que je vais tenter d'évoquer pour vous en effet.

Ce thème d'un dieu charmant hommes et bêtes du chant de sa flûte peut paraître familier à un Occidental. Il l'est assurément pour un hindou. Pour commune qu'elle soit, cette représentation s'avère pourtant le produit d'une évolution singulière. Elle ne relève pas en effet de l'iconographie la plus ancienne de cette forme de Vishnu qu'est Krishna mais elle apparaît en un espace et un temps donné, à savoir le pays tamoul, à la fin du IX^e ou peut-être même seulement dans le cours du X^e siècle. Cette figure musicienne témoigne ainsi de la vitalité et de l'originalité de la tradition de dévotion krishnaïte qui a ses racines dans le Tamil Nadu, l'un des états dravidiens de l'Union indienne. Nous allons suivre aujourd'hui les étapes de l'apparition de la figure de Krishna en joueur de flûte dans le sud de l'Inde.

En suivant les traces de ce musicien enchanteur, nous rencontrerons très souvent une autre figure du dieu, plus ancienne et originaire cette fois de Mathurâ, grand centre de pèlerinages krishnaïtes situé à une centaine de kilomètres de l'actuelle capitale indienne Delhi. Krishna soulève là la montagne du Govardhana pour protéger ses dévots d'un orage cosmique déclenché par Indra le roi des dieux védiques, furieux que Krishna se soit emparé de la fête qui lui était jusque-là dédiée, à la fin de la saison des pluies. Cette figure de Krishna est également extrêmement populaire. De fait, dans la tradition sculptée, avant que le flûtiste ne gagne progressivement l'ensemble de l'Inde il s'agit de la représentation la plus courante du dieu et les deux formes du flûtiste et du Porteur de montagne finissent par fusionner, comme dans le poème de Soûr Dâs, le premier texte de ceux que vous avez entre les mains. Ce poème témoigne grâce à la belle traduction de Charlotte Vaudeville dans l'Inde septentrionale du XVI^e siècle —probablement car comme nombre de textes en Inde la poésie du Soûr Dâs connaît plusieurs recensions et les dates sont nécessairement imprécises — de la rencontre entre deux figures, celle du Porteur de montagne, le dieu qui soulève le mont Govardhana, et la flûte, qui lui est devenue « chère comme son trésor et sa vie ».

Voici qu'il nous a toutes oubliées !

Hari est tombé en son pouvoir

sans souci de sa caste et de sa condition !

Tantôt il la place sur sa paume ouverte,

Tantôt il la pose sur ses lèvres,

Tantôt il la serre sur son cœur :

Jamais, pas un instant, il ne s'en sépare !

Mourlî a réduit Shyâm à sa merci,

Lui qu'on appelle « Porteur-de-montagne » !

Soûr-Dâs, elle lui est devenue chère comme son trésor et sa vie

Cette misérable flûte, fille du Bambou !

Voici qu'il nous a toutes oubliées !

Les origines méridionales du Krishna flûtiste me semblent avoir joué un rôle important dans le rapprochement entre les deux figures du Porteur de montagne et du flûtiste. Ce rapprochement se dessine dès les premières représentations connues de Krishna en Inde méridionale en effet et avant que le flûtiste n'apparaisse dans les régions du nord. La fusion de ces deux figures exprime, je crois, une rencontre entre deux traditions de dévotion, entrelacées l'une à l'autre toujours plus étroitement au fur et à mesure que se développe la mythologie krishnaïte. La flûte de Kṛṣṇa, son apparition et le trajet que suivit son chant dans

Conf. Malraux

la péninsule Indienne, la rencontre entre la figure du musicien et celle du Porteur de montagne nous emmènent ainsi sur les traces d'un appel particulier de la ferveur krishnaïte.

*Note sur la traduction des textes. Sauf mention contraire les traductions sont de l'auteur.

I. IX^e- X^e siècles : entrée en scène du joueur de flûte Krishna

Je commence par retracer pour vous l'apparition de la figure de Krishna en joueur de flûte dans la tradition sculptée, qui a été le point de départ de ma recherche sur la figure musicienne.

Les représentations krishnaïtes appartenant aux séries narratives qui décorent les soubassements de temples bâtis sur le territoire contrôlé par la dynastie des Cōla, s'épanouissant dans le delta de la Kāvêri, dans le Tamil Nadu entre le IX^e et le XII^e siècle pour l'essentiel permettent de retracer les premières étapes de l'iconographie de Krishna en joueur de flûte. Je m'y attarde quelque peu car les origines proprement tamoules de la figure musicienne de Krishna sont méconnues. Elles sont fondamentales pourtant si l'on veut comprendre l'évolution ultérieure de l'iconographie du flûtiste et sa rencontre avec le mythe du Porteur de montagne.

Temples de village shivaïtes de la période cōla

Les soubassements de certains petits temples de l'âge *cōla*, datés du début de la période d'épanouissement de la dynastie, entre le IX^e et le XI^e siècle et situés dans le delta même de la Kāvêri, sont ornés de séries de panneaux sculptés de petites scènes formant des frises tout autour du temple. Ces frises qui constituent parfois de véritables cycles narratifs en faisant se succéder des épisodes sculptés sur des panneaux qu'on peut qualifier de miniature étant donné leurs dimensions de 20 x 12 cm en moyenne, sont inspirées par les épopées indiennes du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*, ainsi que par les *Purâna*, des textes ultérieurs contenant de nombreux mythes hindous. L'ensemble de cette littérature est d'origine septentrionale et certains de ces textes étaient sans doute connus dans des versions sanskrites, c'est-à-dire dans une langue de tradition nord-indienne en Inde du Sud au moment de l'apparition de ces bas-reliefs sur les sanctuaires de la période *cōla*. Les scénettes décorant les soubassements des temples peuvent cependant être également inspirées par des écrits d'une autre nature, dévotionnelle et rédigée en tamoul entre le VI^e et le IX^e siècle, lorsque s'élaborent dans le Tamil Nadu le *Têvâram*, shivaïte, et le *Divyaprabandham*, vishnouite. Ces deux corpus constituent des anthologies rassemblant des poèmes composés en tamoul à telle ou telle divinité du pays tamoul, forme de Siva ou de Visnu, souvent adorées en un lieu particulier où elle se manifeste. Les exploits de ces dieux sont rapportés au détour d'une strophe. Ils sont parfois très différents de ce qui est conté par la tradition septentrionale. Des hauts faits nouveaux, c'est-à-dire inconnus jusque-là, y apparaissent. Tel est le cas du joueur de flûte.

Sur ces quelques temples d'âge *cōla*, on retrouve donc en effet des épisodes de la légende krishnaïte représentés dans le Nord de l'Inde depuis le IV^e siècle environ, date de l'apparition de la légende de l'iconographie krishnaïte en Inde septentrionale où elle correspond à la légende d'une enfance où le dieu lutte contre divers démons et dieux: soulèvement par Krishna de la montagne du Govardhana, lutte contre le taureau Ari.s.ta, contre le serpent Kâliya, etc. Ces panneaux représentent des exploits du dieu contés dans la tradition épique et puranique nord-indienne, *Mahâbhârata* et *Purâna* donc. Mais on trouve aussi une figure dansant avec des pots, typique du Tamil Nadu, puisqu'on la rencontre pour la première fois sur les temples du pays *cōla* et dans une épopée rédigée en tamoul, datée entre le V^e et le VI^e siècle de notre ère, le *Cilappatikâram*.

Conf. Malraux

Enfin, sur deux des temples shivaïtes ainsi décorés, à Tiruchennampundi et à Tirumangalam, on a représenté un Krishna jouant de la flûte. Ce sont les scènes précédant ou suivant le panneau et les figures secondaires entourant le musicien qui permettent son identification, car tout flûtiste n'est pas Krishna. Ainsi, à Tirumangalam, temple dont la construction commença sans doute dans la deuxième moitié du Xe siècle, l'épisode du vol du beurre par Krishna, dont la représentation apparaît au V^e siècle de notre ère en Inde du Nord est figuré juste avant le flûtiste que contemple en outre une jeune femme portant un pot, une bouvière selon la légende portant du lait, du yaourt ou du beurre. Comportant sept représentations, la série krishnaïte décorant le temple aujourd'hui abandonné de Tiruchennampundi est plus importante que celle de Tirumangalam mais elle est très abîmée. Ce temple entama quant à lui son existence au IX^e siècle, mais la série sculptée qui pare son soubassement n'est sans doute pas antérieure à la fin de ce siècle ou au début du Xe siècle. Entre la lutte contre le démon taureau Ari.s.ta et une forme de Krishna dite Râjagopâla le roi des bouviers, Krishna joue de la flûte entre deux petits personnages. On remarque qu'il est plus grand que les deux figures qui l'écoutent et que la composition du panneau est proche de celle du roi des bouviers, qui est, comme le danseur aux pots, une représentation typique du Tamil Nadu.

Ces deux séries de représentations appartiennent à la fin du IX^e siècle ou au début du X^e. Aucune représentation antérieure d'un Krishna en flûtiste n'est connue et ces panneaux de petites dimensions sur le soubassement de temples de village, sont peu impressionnantes. Nous avons de surcroît affaire à des temples shivaïtes, alors que les figures que nous regardons sont vishnouites : tout ceci explique que ces petits bas-reliefs n'avaient pas été remarqués. Si ces figures sont les premières représentations connues d'un Krishna en joueur de flûte, on est loin encore de la popularité du Krishna musicien que l'on connaît dans l'Inde contemporaine. Il s'agit pourtant bien des premières représentations connues de Krishna jouant de la flûte. Ces petites figures correspondent en effet à une tradition de dévotion krishnaïte bien particulière, propre au Tamil Nadu à partir du IX^e siècle et qui va peu à peu se répandre dans toute l'Inde, accompagnée précisément par ces figures d'un flûtiste divin dont elles semblent l'un des marqueurs.

Un temple vishnouite d'âge cōla

Dans le Tamil Nadu d'époque *cōla*, les figures de K.r.sṇa en flûtiste restent rares. Je vous présente donc simplement celle qu'on rencontre sur un temple vishnouite du XI^e siècle, pour que vous puissiez noter l'évolution qui apparaît déjà. Nous nous trouvons là au nord du delta de la Kâvêri, non loin de Pondichéry et la base du temple de Tirubhuvanai présente une série de panneaux consacrés tous en l'occurrence à des histoires vishnouites. L'ensemble de la face nord du temple et une partie de la face est sont dédiées à Krishna. On y retrouve le Krishna jouant de la flûte ainsi que la forme Râjagopâla du dieu. Le musicien est figuré à côté d'un arbre et au milieu de vaches sculptées à une échelle très inférieure à la sienne. A gauche du dieu, séparé de celui-ci par une bande du granit dans lequel l'ensemble du temple est sculpté, un bouvier s'appuie sur sa houlette, y inclinant sa tête et y reposant ses bras, une jambe à demi-pliée. Le rapprochement avec Râjagopâla, également accompagné de petits bovins et d'un bouvier appuyé sur sa houlette est plus évident encore qu'à Tiruchennampundi. Le même arbre que celui qui orne le panneau du flûtiste se dresse en outre à droite du panneau de Râjagopâla.

Les deux figures divines apparaissent ainsi accompagnées d'éléments communs parmi lesquels on remarque surtout les vaches. Dans la tradition nord-indienne, ces bovins font ainsi cercle autour de Krishna lorsque celui-ci soulève la montagne du Govardhana en un parapluie gigantesque pour les protéger de l'orage cosmique déclenché par le roi des dieux, Indra. Le

Conf. Malraux

personnage du bouvier sur sa houlette évoque les bouviers et bouvières que le dieu abrite de même sur nombre de représentations du mythe du Govardhana, comme sur le site sud-indien *pallava* de Mahabalipuram au VI^e siècle, mais il rappelle aussi les petites figures de bouviers encadrant le premier Krishna Govardhanadhara connu de la région de Mathura.

Ainsi, au moment où l'iconographie du joueur de flûte se met en place, entre la fin du IX^e siècle et le X^e siècle, sa silhouette reprend certains des éléments associés antérieurement à une figure protectrice de Krishna, abritant bouviers et vaches sous un parapluie de montagne. Or dans le temple vishnouite de Tirubhuvanai, malgré le nombre important de reliefs consacrés à la légende krishnaïte, le soulèvement du mont Govardhana n'a pas été représenté. Il s'agit là d'un oubli remarquable car cet épisode est le plus figuré de tous ceux de la légende krishnaïte et il occupe dans les textes une place considérable dès l'apparition du mythe d'enfance de Krishna auquel il est rattaché.

Nous posons ainsi l'hypothèse que les éléments secondaires associés à l'origine, c'est-à-dire tout d'abord dans le Nord de l'Inde, à la représentation de l'épisode du mont Govardhana soient ici attribués à la représentation du flûtiste, signalant une forme d'équivalence entre les deux mythes. Un certain nombre d'éléments, les uns appartenant à l'évolution iconographique et les autres relevant de l'histoire textuelle de la légende krishnaïte dans le Sud, appuient cette hypothèse.

Î. La tradition textuelle du IV^e au IX^e siècle

Textes sanskrits et Divyaprabandham

Parmi les textes qui nous sont parvenus, rares sont ceux qui peuvent avoir été utilisés comme source d'inspiration de telles représentations. Rédigés en sanskrit dans le Nord de l'Inde, le *Harivaṃśa* (HV) et le *Vishnupurāṇa* (VP), constituent les premiers textes connus contenant la légende krishnaïte de l'enfance. Daté entre le III^e et le IV^e siècle de notre ère, le HV se présente comme un complément à la grande épopée du *Mahābhārata* en racontant l'enfance de Krishna dont la forme adulte est le dieu du *Mahābhārata* ; le VP est considéré pour sa part comme le plus ancien représentant connu du genre puranique, type de littérature religieuse à caractère encyclopédique apparu dans le cours du V^e siècle.

Ces deux textes content l'épisode du Govardhana et diverses luttes. Mais la danse avec des pots, représentée sur le soubassement des petits temples *cōḷa*, n'y apparaît pas plus que le vol du beurre d'un pot pendu au plafond sculptés sur les bases des temples de la période *cōḷa*. Ces deux épisodes sont en revanche mentionnés plusieurs fois dans le corpus dévotionnel tamoul du *Divyaprabandham* qui pourrait donc avoir été l'une des sources d'inspiration de telles représentations.

Le cas de la flûte est plus complexe encore. Dans le HV et le VP, Krishna est élevé dans un campement de bouviers. Ses compagnons, les enfants des bouviers, jouent d'une flûte (*gopaveṇu*), considérée comme une pièce de l'équipement du bouvier. Dans ces textes, l'instrument n'est pas spécifiquement lié à Krishna et personne ne l'écoute faire chanter ce pipeau, si ce n'est, parfois, les vaches qu'il appelle ainsi comme tout bouvier :

HV

52, 5c-d et 55, 12 « tous deux [Kṛṣṇa et Saṃkarṣaṇa] fabriquaient [dans une courge] un luth pourvu d'une corde et ils jouaient de la flûte de bouvier ».

« Ou encore tantôt également faisant résonner pour son plaisir la flûte de bouvier aux doux accents, au grand bonheur des vaches, jeune garçon de la noirceur du nuage, splendide et puissant, après avoir vagabondé dans la forêt, il parcourait le campement ».

VP

Conf. Malraux

5.6.33 « Tous deux [Kṛṣṇa et Balarāma] se fabriquèrent des diadèmes en plumes de paons, s'ornèrent de guirlandes [faites] de fleurs de la forêt ; ils faisaient résonner les instruments qu'ils avaient fabriqués dans des feuilles qu'ils faisaient chanter et avec des flûtes de bouvier qu'ils avaient confectionnées »

La flûte fait partie de l'équipement du bouvier. Elle n'est ainsi dans ces textes de l'Inde du Nord que l'un des éléments, très mineur de surcroît, d'une forme de déguisement, le costume que revêt le dieu incarné parmi les hommes.

En revanche, dans les poèmes tamouls du *Divyaprabandham*, la flûte occupe une place très particulière. Le dieu use de cet instrument pour charmer non seulement les vaches mais aussi bien d'autres animaux, les bouviers et surtout les bouvières, quand ce ne sont pas les arbres eux-mêmes qui laissent couler des larmes de feuilles à l'écoute de ce son divin. Dévots vishnouites lettrés, les auteurs du *Divyaprabandham*, qu'on appelle les Âlvârs, mettent Krishna à l'honneur plus que d'autres formes de Vishnu. D'un point de vue chronologique, on situe les Âlvârs entre le VI^e et le IX^e siècle, au moment donc ou un peu avant l'apparition des premières représentations d'un Krishna musicien. Nombre de poèmes du *Divyaprabandham* développent une version spécifique de la légende krishnaïte, offrant des traits inconnus des textes septentrionaux, mais dont on peut retrouver trace dans l'épopée tamoule antérieure du *Cilappatikâram*, le roman de l'anneau de cheville. Dans ces textes en tamoul, tant le *Cilappatikâram* que le *Divyaprabandham*, la dévotion envers le dieu se présente de façon spécifique et la flûte joue là un rôle distinctif.

Dans ces œuvres en tamoul en effet, la scène du mythe se joue explicitement à deux niveaux, le niveau mystique, supra-naturel et divin d'une part, et celui, d'autre part, de la vie humaine en ce monde où le dieu s'est incarné. Le chant de la flûte est l'un des liens unissant ces deux mondes. Venu de l'univers qu'habite le dieu, il résonne dans le monde des hommes qui l'entendent. Dans un texte, il symbolise ainsi le plus souvent l'appel d'un dieu qu'on ne voit pas, un dieu qu'on désire. La correspondance peut être étroite entre la représentation et la description que donne le texte. Telle strophe d'un des Âlvârs considérés comme les plus anciens, s'applique particulièrement bien, me semble-t-il, à la représentation de Tiruchennampunti [28].

« Posant sa joue gauche sur son épaule gauche,
refermant les deux mains, levant haut le sourcil,
le ventre épanoui en petit pot, fermant ses lèvres,
Govinda souffle dans sa flûte [...] » (*Periyâlvârtirumōḷi*, III. 6, 2).

Le ventre de Krishna est un élément du quotidien, de la réalité, qui se gonfle comme un petit pot, ce que l'on observe sur le relief de Tiruchennampunti. Les textes mettent l'accent sur une absence du dieu, un appel à le rejoindre que symbolise la flûte et la figure en pierre du musicien représente ainsi le paradoxe d'un dieu qu'on ne voit pas... comme dans cette strophe d'Âṅṅṭâl :

Nācciyār Tirumōḷi 13.5

« Je pleure et je crie, il ne se montre pas. [...]
Dans le feuillage des buissons, dans le sillage de son troupeau,
Neṭumāl va soufflant [des notes].
Qu'on prenne l'eau [qui coule] des trous de sa flûte,
Et qu'on en frotte la fraîcheur sur mon visage. »

Ainsi chante la dévote Âṅṅṭâl, l'un des auteurs du *Divyaprabandham*. Tout comme cette poétesse, les autres auteurs font du joueur de flûte un amant qui s'éloigne, un musicien ambigu qui charme des dévotes fascinées et désespérées.

Conf. Malraux

« Le soir est venu – Māyōn ne vient pas.

Faisant sonner les grandes cloches, tandis que le taureau vigoureux [les] approche, jubilent les femelles, heureuses et belles. Ah...

Les flûtes crient avec cruauté – Ah !

Dans les pétales excellents à l'éclat blanc du jasmin *karumukai*,

et du jasmin *mallikai*, l'abeille bourdonne et danse, ah...

La mer même se brise sur le ciel qu'elle touche. Ah !

Que pourrais-je dire pour survivre ici-bas à celui qui m'abandonna ? », chante Nammālvār.

Mis en scène comme un amant dont l'absence désespère, le Krishna du *Divyaprabandham* s'avère l'héritier de la tradition tamoule non pas religieuse mais amoureuse, dite du Caṅkam, qui s'épanouit entre le I^e et le VI^e siècle de notre ère environ dans le pays tamoul. Le parfum de jasmin qui accompagne souvent le chant de la flûte signale aussi nettement une inspiration que nous allons maintenant considérer afin de comprendre qui est ce flûtiste du pays tamoul.

Paysages intérieurs, le Pays du Jasmin dans la littérature du Caṅkam

Dans la tradition littéraire tamoule, tant celle de la poétique que de l'épopée du *Cilappatikāram* ou des poèmes dévotionnels du *Divyaprabandham*, Krishna est le maître d'un des paysages intérieurs de la poésie. Les textes théoriques dessinent en effet le cadre d'une théorie littéraire particulière, qui organise la production poétique en fonction de ce qu'on peut appeler des paysages intérieurs, les *tiṇai*, dont la codification est très précise. On détermine ainsi, le plus souvent, cinq pays principaux, caractérisés par des situations émotionnelles amoureuses avec lesquelles sont associés un certain type de paysage, une divinité particulière et d'autres éléments spécifiques, fleurs, arbres, animaux, etc., qui composent le paysage dont il est question. Un moment précis du jour et une période particulière de l'année complètent le dispositif littéraire.

Un des exemples les plus simples est celui du paysage associé avec la tristesse qui naît de la séparation entre les amants. Le cadre de l'écriture est alors celui du désert où volent les vautours, où rôdent les voleurs et où se traînent des éléphants affamés. Krishna quant à lui est le maître du *mullaittiṇai* le pays du jasmin qui est la contrée de l'attente amoureuse, qu'évoque par exemple l'un des poèmes du *Caṅkam*,

(Vois, ma sœur, il ne vient pas, lui qui partit en quête de richesses).

La pluie ancienne a fait gonfler le millet dans le champ neuf,

Le jasmin y est en fleur sur les flancs serrés des grains,

dont l'œil est une tête tranchée par la dent de l'antilope,

Comme un rire de chat-sauvage, sur les frais et doux liens

des boutons serrés s'ouvrent les fleurs parfumées de la forêt,

autour desquelles font cercle les abeilles : voici le soir.

-- vois, ô ma sœur, il ne vient pas, lui qui partit en quête de richesses.

Le Pays du jasmin se compose de forêts et de pâturages, qui correspondent assez bien à la région de forêts et de pâturages du Vrindāvana, le pays de l'enfance de Krishna dans la légende sanskrite septentrionale telle qu'elle apparaît, par exemple, dans le HV déjà évoqué. Bovins et bouviers habitent tant le pays du jasmin du *Caṅkam* que le Vrindāvana des légendes krishnaïtes septentrionales. Les bouviers du pays tamoul jouent de la flûte pour appeler leurs troupeaux quand le soir vient et ce chant mélancolique rappelle à l'amante qu'elle est délaissée. Le Pays du jasmin est en outre associé à la saison des pluies, qui a également

Conf. Malraux

beaucoup d'importance dans la trame sanskrite où elle est précisément liée à cet espace particulier qu'est le Vrindâvana.

Dans le Pays du jasmin enfin, la situation émotionnelle est celle d'une femme attendant le retour de son amant absent. C'est là qu'apparaît un Krishna flûtiste, tout d'abord dans l'un des chants du *Cilappatikâram*, où une jeune bouvière évoque trois flûtes différentes du dieu. Les instruments sont faits de trois espèces fleurissant dans le Pays du jasmin ; l'une d'entre elles est même, nous dit-on, du bois de ce jasmin odorant qui symbolise le pays de l'absence amoureuse.

Cilappatikâram 17 [IV-VI^e siècles ? ; Inde du Sud, long poème narratif en tamoul, souvent appelé « épopée »]

« Lui Māyavaṅ qui fit tomber le fruit mûr avec sa houlette, n'écouterons-nous pas la douce flûte de *koṅṅai*, du *cassia* d'or, sur ses lèvres alors qu'il s'en revient, ma sœur, au beau milieu de notre troupeau ? »

« Lui Māyavaṅ qui baratta cette mer que voici avec sa corde de serpent, n'écouterons-nous pas la douce flûte d'*ampāl*, du nénuphar, sur ses lèvres alors qu'il s'en revient, ma sœur, au beau milieu de notre troupeau ? ».

« Lui Māyavaṅ qui arracha le *kuruntu* (?), [sur la ?] pente couverte de forêts, n'écouterons-nous pas la douce flûte de *mullai*, de jasmin, sur ses lèvres alors qu'il s'en revient, ma soeur, en notre contrée, au beau milieu de notre troupeau ? ».

C'est ainsi que se lamente une jeune fille qui cherche un Krishna qu'elle ne peut voir mais qu'elle voudrait tant entendre.

Le temps manque pour évoquer devant vous l'importance du thème du pays du Jasmin dans le *Divyaprabandham* et je renverrai à l'ouvrage fondamental de Friedhelm Hardy *Viraha-bhakti* qui démontre amplement l'étroitesse de l'association entre la poésie des Âṅvâr et ce paysage de l'absence amoureuse. Ajoutons simplement ce soir que le chant de la flûte est utilisé dans ce corpus pour exprimer le désir de voir, de toucher le dieu, d'établir avec lui un lien dévotionnel particulier, celui qu'on désigne communément sous le terme de *bhakti*, et parce que cette flûte est une métaphore du chant même du poète qui glorifie le dieu. La flûte apparaît en effet également dans le corpus des Âṅvâr pour signifier l'acte poétique lui-même et Nammâṅvâr dit Caṅakōpaṅ de Kurukūr l'un des Âṅvâr majeurs évoque ainsi son œuvre :

« Cette décade parmi les mille poèmes,
dont [les notes] se bousculent dans la flûte,
composée par Caṅakōpaṅ de Kurukūr [...] ».

II. Le Joueur de flûte et le Porteur de montagne

Le poète vishnouite se présente en effet comme inspiré, habité et même quelquefois dévoré, mangé par le dieu qui chante donc par sa bouche. Par l'intermédiaire du chant de la flûte qui était signe d'absence, le dieu est effectivement convoqué et rendu présent.

Or l'iconographie ancienne du dieu Krishna en pays tamoul pourrait bien correspondre au développement d'une telle métaphore. La première représentation connue de Krishna au Tamil Nadu est en effet un grand bas-relief représentant le mythe du mont Govardhana sur le site *pallava* de Mahabalipuram, à une quarantaine de km au sud de Chennai. Le bas-relief est daté entre la fin du VI^e et la fin du V^e siècle. D'une composition complexe, cette représentation d'un mythe dont on déjà constaté qu'il entretenait un rapport singulier avec la

Conf. Malraux

figure du flûtiste, met en valeur un lien entre Krishna et la flûte, avant même l'apparition des des figures sculptées du dieu en flûtiste.

Un flûtiste dans la montagne

Il s'agit d'un bas-relief taillé sur un énorme roc *in situ*. Le sommet du rocher représente la montagne elle-même, ce qu'un toit ajouté tardivement au-dessus des têtes des personnages tend à dissimuler. La grande figure centrale de Krishna au bras levé est entourée de multiples personnages exprimant leur quiétude retrouvée après l'attaque d'Indra. Un flûtiste est esquissé sur la paroi de pierre, derrière un grand personnage qu'on identifie comme Balarâma, le frère aîné de Krishna. Ce musicien appartient à l'arrière-plan de la représentation du mythe mais certains détails le signalent comme une figure essentielle. Entouré de têtes de vaches, il est le seul personnage humain représenté à cette hauteur dans une composition qu'il domine donc, et cela d'autant plus qu'il en marque le centre. C'est en effet de chaque côté du flûtiste que se déploie la composition, et non de chaque côté d'un Krishna décalé vers le nord de la grotte. Tournée vers le musicien, une bouvière, dont un petit enfant presse le sein, l'écoute avec attention, semblant guider les accords de la flûte vers les personnages du premier plan.

Ce flûtiste en léger bas-relief apparaît ainsi comme l'arrière-plan indispensable sur lequel s'inscrit la silhouette du Porteur de la montagne du Govardhana. Dans aucune des représentations nord-indiennes antérieures à ce bas-relief ne figure un joueur de flûte, y compris donc dans les représentations du soulèvement de la montagne. Il faut attendre le XIII^e siècle, peut-être la fin du XI^e siècle, pour que le flûtiste participe à l'iconographie krishnaïte nord-indienne. Le musicien paraît donc d'abord associé à la légende de Krishna telle qu'elle se développe en Inde méridionale non seulement dans les textes mais aussi dans les représentations.

Largement shivaïte, le corpus *côla* n'offre pas de représentation aussi impressionnante du soulèvement du Govardhana. Cependant sur un panneau quasi-miniature, d'un temple shivaïte du delta de la Kâverî, à Kumpakonam au X^e siècle, on a représenté un flûtiste dans le cadre du soulèvement du mont Govardhana. Ce musicien apparaît alors comme un élément essentiel d'une représentation que ses petites dimensions réduisent à des composants fondamentaux.

L'accord entre deux représentations aussi différentes l'une de l'autre par la période, les dimensions et la fonction – car la représentation monumentale de Mahabalipuram a certainement été culturelle cependant que le bas-relief de Kumbakonam s'intègre dans un ensemble monumental shivaïte – confirme l'origine méridionale du flûtiste en même temps que l'ancienneté de son association avec le mythe du Govardhana. L'exploration de deux corpus d'images ultérieurs dont la répartition géographique se recoupe partiellement et qui se succèdent dans le temps complète l'enquête sur le développement d'une figure de flûtiste dans la légende krishnaïte.

Divinités hoysaḷa

L'art *hoysaḷa* qu'on rencontre dans le Karnataka, rayonnant autour de la ville de Mysore pour l'essentiel, marque le début de la vogue des représentations de Krishna en flûtiste. Cette dynastie, qui, de la fin du X^e au XIV^e siècle environ, contrôla un royaume comprenant à son point d'extension géographique maximum une partie des quatre états actuels de l'Inde du Sud, a montré une prédilection particulière pour le joueur de flûte comme une prédilection plus commune pour la représentation du mythe du Govardhana. L'étude iconographique est ici facilitée par les dimensions des images, sensiblement supérieures à celles du corpus *cōḷa*, et par le raffinement caractéristique de l'art hoysaḷa.

Voici, par exemple, la statue de culte d'un Krishna flûtiste du temple vishnouite de Somnathpur. Dans le cadre *hoysaḷa*, Veṅugopāḷa, " le protecteur des bouviers [qui joue] de la flûte ", peut en effet être représenté comme auparavant en bas-relief, sur les soubassements des temples décorés de frises ou au sommet des toits. Mais il a aussi été sculpté en haut-relief sur les murs extérieurs des temples et en ronde-bosse, occupant soit la niche principale soit l'une des niches secondaires du sanctuaire comme à Somnathpur.

Le flûtiste du corpus *hoysaḷa* apparaît en fait comme la représentation par excellence de Krishna. Une seule autre représentation peut rivaliser avec celle de ce musicien : la figure du Porteur de montagne, qui, toutefois, n'est pas représenté dans les niches culturelles principales des temples et l'introduction du flûtiste comme une possible figure culturelle marque très nettement l'un des tournants de l'histoire de cette figure.

Les représentations du flûtiste et celles du soulèvement du mont Govardhana reprennent certains éléments des images *cōḷa*. Mais la ressemblance entre les deux types de représentation est beaucoup plus accentuée, comme on le voit sur ces images organisées suivant un type de composition similaire, disposant les éléments secondaires, dévots, musiciens, bovins, etc., en niveaux superposés de chaque côté d'une gigantesque figure centrale. D'une montagne posée sur sa main, Krishna protège tout un petit monde de l'orage d'Indra, mais le flûtiste semble protéger de même sous l'arc de feuillage qui l'ombrage le petit monde charmé par sa flûte en une autre occasion. Parfois redoublé alors même qu'il n'appartient à aucune autre représentation hoysaḷa, l'homme au bâton qu'on a vu dans le temple de Tirupuvanai fonctionne également comme un indicateur visuel d'une relation entre les deux images.

Les représentations du soulèvement de la montagne et du Krishna joueur de flûte apparaissent ainsi presque comme un décalque l'une de l'autre. De plus, dans certaines représentations du soulèvement de la montagne, on retrouve le flûtiste apparu à Mahabalipuram, qui adopte alors exactement la même attitude que celle du Krishna jouant de la flûte. Ce musicien n'est pas à notre sens un flûtiste ordinaire mais l'écho dans la représentation du mont Govardhana de la figure divine du flûtiste.

Dans le corpus de Vijayanagar, qui succède chronologiquement à celui des temples *hoysaḷa* dans un espace que la dynastie du Karnataka a partiellement occupé, les deux images se font plus proches encore.

La flûte du Govardhanadhara vijayanagara

La dynastie de Vijayanagar, du site éponyme kannadaï, a donné naissance en Inde méridionale, à partir du XV^e siècle, à un style particulier de sculptures. Les nouveautés iconographiques de l'école sont nombreuses. Sa richesse est bien illustrée dans le maṇḍapa construit au XV^e siècle, dans la première enceinte du grand temple vishnouite de Kâñcîpuram, le Devarâjasvâmi, au nord du Tamil Nadu.

Conf. Malraux

Dans ce hall qui comporte plus d'un millier de représentations réparties sur 96 piliers, les nombreuses figures de Krishna jouant de la flûte ou soulevant le mont Govardhana présentent des variations iconographiques exprimant la grande étroitesse des relations entre les deux aspects du dieu. L'importance de ces représentations se lit ici dans les emplacements qui leur sont attribués, la base du pilier qui est l'emplacement de choix, et par leur grand nombre puisqu'elles constituent à elles seules près du quart des représentations.

Une nouvelle iconographie du soulèvement du mont Govardhana apparaît ici : la montagne et la figure même du dieu sont retouchées, sous l'inspiration d'un flûtiste, qui se révèle, quant à lui, influencé par les représentations du Porteur de montagne. Le Govardhana devient parfois en effet une sorte d'attribut du dieu qui le soulève du majeur ou de l'index de la main supérieure droite. Le dieu lui-même adopte souvent la même attitude dansante qu'un Krishna joueur de flûte.

La multiplication systématique des bras est une autre caractéristique nouvelle ; elle est partagée par la figure du joueur de flûte. Dans les corpus *pallava*, *côla* et *hoysala*, Krishna a seulement deux bras lorsqu'il soulève la montagne comme lorsqu'il joue de la flûte. Ici, Krishna Govardhanadhara a quatre bras et le flûtiste en a quatre, six, huit ou même dix. Quelles que soient les représentations, les deux bras supérieurs tiennent à gauche le disque et à droite la conque. Les deux types d'images en sont d'autant plus proches. Les autres épisodes de la légende krishnaïte présentent un Krishna enfant et replet, dont les deux mains ne tiennent aucun attribut. La multiplication des bras et les attributs dont elles sont pourvues rapprochent donc les deux représentations du flûtiste et du soulèvement de la montagne.

Cette multiplication des bras permet l'apparition d'un nouvel attribut dans l'une des mains du Porteur de montagne : une flûte. L'instrument renforce le lien entre flûtiste et Porteur du Govardhana, préfigurant les représentations ultérieures où le dieu joue de la flûte tout en soulevant la montagne.

De telles représentations apparaissent en fait surtout à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, avec les écoles de miniature qu'abritent les cours hindoues du Penjab et du Râjasthân. Cette iconographie du dieu se rencontre aussi bien dans l'imagerie populaire que dans les représentations de l'École de Nathdwara qui poursuit une tradition iconographique fondée au XV^e siècle. Elle est si courante que nul ne perçoit dans cette image la fusion de deux figures du dieu ni ne remarque le caractère surprenant de l'association d'actions symbolisant, l'une le charme érotique et l'autre la puissance physique de la divinité. Il est vrai que la représentation peut être interprétée assez simplement. Dans la quiétude retrouvée sous la montagne soulevée, le campement reprend vie et chacun vaque à ses occupations. Krishna lui-même est à la fois le dieu qui porte la montagne et celui qui séduit les bouvrières. Il revient ainsi à l'une de ses activités favorites, qu'avait interrompu l'orage déclenché par Indra.

Il n'en reste pas moins que c'est seulement au XIII^e siècle que le Krishna joueur de flûte apparaît dans l'iconographie septentrionale et que la fusion des figures du musicien et du protecteur a nécessité quelques siècles pour s'établir : les origines méridionales du flûtiste une fois assurées, nous poserons, pour conclure, la question de son introduction dans la culture nord-indienne.

Nous pensons qu'une telle introduction s'est faite à travers le *Bhâgavatapurâna*, un poème rédigé en sanskrit, dans une langue d'origine septentrionale donc mais qui est dans ce cas profondément influencé par la littérature tamoule car rédigé dans le Tamil Nadu. Ce Purâna d'un haut niveau littéraire conte une vie de Krishna qui opère une forme de synthèse entre les données légendaires sanskrites et les éléments tamouls. C'est là qu'apparaît pour la première fois en sanskrit un Krishna flûtiste dont la description paraît calquée sur des textes tamouls. De plus, l'apparition du musicien marque un rapprochement avec l'épisode du Govardhana qui modifie le schéma même de la légende krishnaïte antérieure. Le chant du flûtiste s'inscrit en effet dans une période temporelle organisée autour du déroulement de la

Conf. Malraux

saison des pluies, et du mythe du Govardhana, qui conte un orage violent marquant la fin de celle-ci. D'un autre côté, l'automne qu'occupe la mousson est dans la littérature tamoule la saison du pays du jasmin. La saison des pluies joue ainsi un rôle important dans le rapprochement des deux cycles légendaires : le flûtiste emblématique du Pays du jasmin ne pouvait s'introduire dans le cycle d'origine sanskrite qu'en cette fin de la saison des pluies où Krishna s'apprêtait à affronter Indra.

Je vous lis ici deux extraits du *Bhâgavatapurâna* dans la belle traduction d'Eugène-Louis Hauvette-Besnault, afin que vous puissiez vous faire une idée de l'étroitesse du lien avec la tradition littéraire tamoule.

10.21.4-8

« Aux accords harmonieux de cette flûte qui respirent l'amour, plus d'une parmi les femmes du Parc entretenait ses compagnes de Kṛṣṇa, loin des regards du héros.

Elles commençaient leur récit et, au souvenir des exploits de Kṛṣṇa, elles n'avaient pas la force de continuer, ô roi, tant la violence de l'amour agitait leurs cœurs.

Cependant, sous les dehors pompeux d'un acteur, une plume de paon sur la tête et aux oreilles une fleur de Karnikâra, vêtu d'une robe jaune comme l'or et paré de la guirlande Vaidjayantī, il entra dans la forêt Vṛndâvana, qui tressaillait d'allégresse sous ses pas, et il remplissait les trous de sa flûte de l'ambrosie de ses lèvres, pendant que des multitudes de bergers célébraient sa gloire.

En entendant les sons de cette flûte, qui ravissent l'âme de tous les êtres, ô roi, toutes les femmes du Parc s'entretenaient de lui, en l'embrassant. »

« Bergères, quel acte méritoire a donc accompli ce roseau pour jouir ainsi, à sa guise, de l'ambrosie des lèvres de Dâmodara, du bien propre des bergères, et n'en laisser que le parfum... ».

On retrouve ici l'érotique salive de la poétesse Âṅṅal. Le costume même que porte Krishna reprend des éléments qui apparaissent dans le HV mais qui ont ensuite été repris dans le *Divyaprabandham*. Ce texte lui-même constitue certainement la source d'inspiration la plus directe du *Bhagavatapurâna* : c'est dans ce va et vient entre les deux traditions littéraires sanskrites et tamoules que se construit la dévotion qu'on porte au dieu Krishna.

L'apparition du musicien nécessite tout un jeu de rééquilibrage temporel dans la légende. Je ne rentrerai pas dans les détails. Il suffit de signaler qu'il a fallu ajouter à la légende krishnaïte du *Bhâgavatapurâna* une année entière entre le chapitre 21 où le flûtiste apparaît dans toute sa gloire et le chapitre 24 où débute l'épisode du Govardhana pour « caser » si l'on peut dire la figure du musicien. Le rythme narratif du texte connaît une accélération importante et Krishna Porteur du Govardhana est dorénavant âgé d'une année supplémentaire par rapport à la légende d'origine, qu'elle soit sanskrite ou tamoule. Il faut deux saisons des pluies en effet maintenant pour conter les hauts faits de Krishna, l'une pour jouer de la flûte, en endossant le rôle de l'amant de la littérature du Cankam, et une seconde pour soulever la montagne, selon la tradition légendaire la plus ancienne.

Conclusion

Concluons en soulignant que l'évolution iconographique et la tradition textuelle font se rejoindre la figure du protecteur des habitants du Vrindâvana et celle du musicien enchanteur. Ces deux aspects de Krishna correspondent, je crois, à un type différent de relation avec la divinité, Celui qui vous protège et Celui qui vous charme. Elles apparaissent également comme deux figures emblématiques de traditions krishnaïtes d'origine géographique différente. Mais dans l'image complexe d'un dieu soulevant la montagne tout en jouant de la flûte, les deux aspects de la divinité comme les deux traditions du Nord et du

Conf. Malraux

Sud de l'Inde se confondent, si étroitement imbriqués les uns dans les autres qu'on ne peut plus les dissocier.

Le point d'insertion du thème de la flûte à l'emplacement traditionnellement occupé dans la légende sanskrite par l'épisode du Govardhana a été choisi en fonction d'une tradition littéraire tamoule qui faisait de Krishna une figure de l'amant absent dont le désir vous appelle dans un autre monde. Le chant du dieu nous y entraîne, comme dans l'un des poèmes d'une des plus légendaires poétesses du Rajasthan, Mîrâbâî, qui au XVI^e siècle peut-être, chante son amour pour son seigneur, c'est-à-dire, en l'occurrence, son dieu et son époux, Girdhar, le Porteur de montagne. Denis Matringe que vous avez pu écouter il y a peu est l'auteur de la traduction sur laquelle s'achève cette rencontre et je le remercie de m'avoir autorisé à l'utiliser.

«Voici que je deviens folle à l'écoute de la flûte de bambou ; rien ne me plaît que Hari.

L'écoute de ce chant me fait perdre conscience, mon âme reste liée à lui.

Quels vœux, quelles observances as-tu accomplis, ô flûte ? Qui se trouve à ton côté ?

Le piège des sept notes a pris le Seigneur de Mîrâ lui-même.».

La magie des sept notes de la flûte a capturé le dieu Porteur de montagne...