

Pratique et théorie dans le champ artistique dans le monde indien.

Journées d'étude organisée par l'UMR 7297,

6-7 juin, maison Méditerranéenne des sciences de l'homme

La question des rapports entre théorie et pratique, question banale en soi et qui se pose dans la plupart des cultures, revêt dans le cas de l'Inde une dimension particulière, en raison de l'importance – qualitative autant que quantitative – du discours théorique qu'elle a produit, dans tous les domaines et de façon singulièrement précoce. Plusieurs indianistes ont déjà signalé l'interaction constante qui s'établit entre la littérature théorique, celle des traités et de leurs commentaires, et les pratiques diverses qu'elle est censée décrire ou qui sont censées mettre en œuvre ses prescriptions. Préciser la nature de cette interaction s'avère cependant extrêmement difficile, d'abord parce que nous appréhendons très imparfaitement la pluralité et la diversité des pratiques réelles, ensuite parce que celles-là même dont l'existence est reconnue ne font pas toujours l'objet de témoignages suffisants – du moins en ce qui concerne l'Inde ancienne, l'enquête anthropologique étant susceptible de combler cette lacune pour l'Inde contemporaine.

Le domaine artistique ne fait évidemment pas exception. L'objectif de ces journées d'étude est de confronter des recherches menées autour de cette problématique à propos des arts, quels qu'ils soient : d'abord le théâtre (et, d'une façon plus générale, les arts de la scène), qui présente en Inde la double particularité de se trouver au cœur de la pensée esthétique, ce qui lui confère le statut d'un archétype, et de rassembler dans le cadre de la représentation toutes les disciplines artistiques – mais aussi les autres arts pris individuellement, tels que la poésie, la musique, la danse, les arts plastiques. Plusieurs approches trouveront place dans cette confrontation : philologique, historique, anthropologique. Plusieurs époques seront envisagées : ce qu'il est convenu d'appeler « l'Inde ancienne », ainsi que les périodes suivantes, qu'on ne peut appréhender qu'à travers ses monuments, textuels ou autres, ou encore l'Inde contemporaine, qui autorise l'enquête de terrain et l'observation des données vivantes. Une approche diachronique s'intéressera au devenir et à l'inscription éventuelle dans les pratiques contemporaines de notions et de conceptions esthétiques appartenant aux traditions savantes consignées dans des textes théoriques, est également bienvenue.

Vendredi 6 juin

Matin (présidence : Julie Rocton)

- 10h Accueil
- 10h15 Présentation de la journée (détails pratiques...)
- 10h30 Antoine Bourgeau : *Conception et représentation de l'organisation temporelle dans la musique hindoustanie.*
- 11h15 Ingrid Le gargasson & Jeanne Miramon-Bonhoure : *Musique et émotion. De quelques usages du concept de rasa par les musiciens hindoustanis contemporains.*
- 12h Florence Nowak : *Le folk et l'industrie : théorisation et pratique des musiques garhwali.*
- 12h45 Repas à la MMSH (1^{er} étage).

Après-midi (présidence : Jean-Marc De Grave)

- 14h30 Corinne Mathou : *L'incarnation des imaginaires au quotidien. Une pratique du Mōhiniyāṭṭam dans le Kérala d'aujourd'hui ou des jeunes filles à l'épreuve de l'amour. Inde du sud.*
- 15h15 Eva Szily : *Les textes techniques sur les gestes et leur apprentissage : du Kūṭiyāṭṭam au Kathakali (Kérala).*
- 16h Pause café.
- 16h30 Nancy Boissel-Cormier : *Les nouvelles scènes du Bharatanāṭyam.*
- 17h15 Anne Dubos : *Eleven, ou le devenir du genre humain – un projet d'anthropologie expérimentale pour une étude appliquée de la variation des navarasa.*
- 20h30 Repas convivial dans un restaurant d'Aix-en-Provence.

Samedi 7 juin

Matin (présidence : Sylvain Brocquet)

- 9h Virginie Johan : *Pratique du théâtre Kūṭiyāṭṭam : de la répétition à la formation, dans le kalari bleu (Kérala, Inde du Sud).*
- 9h45 Jean-Marc De Grave : *Modes de transmission de la danse classique javanaise hier et aujourd'hui. Pratiques et conceptions.*
- 10h30 Pause café.
- 11h Catherine Servan-Schreiber : *Sculptures et installations : théories et pratiques d'un plasticien indien contemporain.*
- 11h45 Sylvain Brocquet : *Métapoétique et poétique du discours théorique dans la poésie sanskrite.*
- 12h30 Pic-nic dans les jardins de la MMSH.

Après-midi (présidence : Virginie Johan)

- 14h Julie Rocton : *L'usage de la littérature sanskrite dans la pratique contemporaine du Bharatanāṭyam : méthodologie de l'enquête ethnographique.*
- 14h45 Elisa Ganser : *Le développement des taxonomies dans les textes théoriques : un reflet du développement dans les pratiques ? Le cas de la littérature sur la danse.*
- 15h30 Armelle Choquard : *Lectures du Nāṭyaśāstra et du Dhvanyāloka, et la pratique du Bharatanāṭyam.*
- 16h Pause café.
- 16h30 Françoise 'Nalini' Delvoye : *Les textes indo-persans sur les arts de la performance dans l'Inde des sultanats (XIII^e-XV^e siècles) à la confluence des théories, des pratiques et des règles d'étiquette.*
- 17h15 Tiziana Leucci : *Nāṭyaśāstra et prayoga, les traités de danse du point de vue de la pratique.*

Résumés des communications (classées dans l'ordre alphabétique des auteurs)

Les nouvelles scènes du Bharatanāṭyam - Nancy Boissel-Cormier (nandiny@yahoo.fr)

Le Bharatanāṭyam est la danse la plus répandue aujourd'hui en Inde, et la danse indienne la plus dansée à l'étranger. Cette forme de danse est devenue incontournable pour les jeunes filles du Tamil-Nāḍu dont elle est originaire, mais aussi des autres états. Cela était impensable au début du 20^{ème} siècle, alors que la danse n'était pas du tout considérée comme un art respectable. Le Bharatanāṭyam, théâtre dansé à caractère sacré, existait originellement dans les temples et était véhiculé par les *devadāsī*, servantes des dieux ; les *naṭuvāṇār* se transmettaient leur savoir musical, chorégraphique, littéraire et poétique de père en fils. Il s'agissait dans tous les cas de transmissions orales. Dans l'Inde contemporaine, le Bharatanāṭyam a revêtu un tout autre visage : le caractère sacré a laissé place à un système économique et la transmission ainsi que les représentations sont désormais transportées sur un proscenium ou, pour certains festivals, dans les temples où se succèdent les différentes écoles sur une estrade prévue à cet effet. Ce qu'est devenu le Bharatanāṭyam aujourd'hui en Inde est intrinsèquement lié à des facteurs sociaux et politiques. Il est impossible de ne parler que des changements esthétiques lorsqu'on aborde cet art. Ce n'est pas seulement pour en donner la cause et comprendre comment et pourquoi ces changements ont eu lieu, mais surtout parce que le Bharatanāṭyam est devenu la vitrine de ce que l'on veut montrer de l'Inde ; il s'agit donc d'une « esthétique politique », incluant les aspects de la culture qui régissent le pays, et occultant ce qui doit être caché.

Sachant que le Bharatanāṭyam est l'art qui, depuis l'indépendance de l'Inde, véhicule une image de la nation dans les autres pays, comment s'est faite la transmission de « ce nouvel art » à Chennai ? Quels ont été les ajustements thématiques et esthétiques nécessaires pour que cette danse devienne digne de représenter les valeurs de l'Inde, alors que pendant et après la colonisation les détenteurs de cette tradition ont été bannis des temples, et la danse considérée comme impure, indécente ? Quels sont ceux qui ont permis à cette art de revivre sur un proscenium, quel a été leur rôle et quel est l'impact de leur action aujourd'hui sur la scène contemporaine du Bharatanāṭyam ? Comment cette danse est-elle transmise aujourd'hui ? Comment est-on passé en seulement quelques décennies d'un savoir transmis oralement de mère en fille ou de père en fils à un apprentissage dans des institutions ? Qui pratique la danse aujourd'hui en Inde, et la théorisation varie-t-elle en fonction des différentes classes sociales ou communautés ?

Artiste professionnelle française basée en Inde depuis 2003, nous abordons ces questions en nous référant à des articles ou à des livres portant sur le sujet, mais aussi au travers d'entretiens avec les artistes que nous avons enregistrés et retranscrits, ainsi qu'en travaillant à leur côté en tant que danseuse/chercheuse. En ce sens, notre démarche s'apparente à celle d'un anthropologue, puisque nous avons, en raison du manque de documentation sur place, rencontré directement les professeurs, danseurs ou chorégraphes. Certains danseurs s'orientent vers la danse contemporaine et créent leur propre langage, en partie parce que le Bharatanāṭyam véhicule aujourd'hui des valeurs nationalistes ou esthétiques qui ne sont pas les leurs. Ils viennent pour la plupart d'une institution, et établissent à leur tour un nouveau mode d'enseignement qui leur est propre. Ils revendiquent tous leurs racines et une inspiration exclusivement indiennes, et leur nouveau langage s'écrit à partir du Bharatanāṭyam, de textes anciens, de symboles primordiaux présents dans leur culture, ainsi que des arts martiaux ou du yoga par exemple. Si notre pratique nous a permis de rencontrer les artistes en Inde, c'est en tant que doctorante que nous avons pu établir un contact avec les différentes communautés : les danseurs classiques et contemporains, qui travaillent en institution ou auprès d'un maître privé, ainsi que des danseurs occidentaux qui viennent apprendre la danse en Inde.

Conception et représentation de l'organisation temporelle dans la musique hindoustanie - Antoine Bourgeau ([ethnomusicologue - antoine.bourgeau@orange.fr](mailto:antoine.bourgeau@orange.fr))

L'objet de cette contribution est de présenter les différentes conceptions et représentations de la métrique et du rythme dans la musique de l'Inde du Nord.

L'exposé présente notamment les rapports étroits entre *tāla* (terme désignant le cadre temporel cyclique dans les *śāstra* depuis plus de 2000 ans) et *theka* (terme employé depuis le XIXe siècle par les musiciens pour désigner une figure rythmique répétée sur un membranophone comme le *tabla*) témoignant des décalages et des influences réciproques entre théoriciens et praticiens de la tradition du *rāga*.

Métapoétique et poétique du discours théorique dans la poésie sanskrite - Sylvain Brocquet (UMR 7297 – sylvain.brocquet@orange.fr)

La constance du dialogue qui s'établit, en Inde ancienne, entre la pratique et la théorie, est un fait bien connu, que l'on a maintes fois souligné. La littérature sanskrite n'échappe évidemment pas à cette règle, qui voit s'articuler sans cesse la rédaction des traités de poétique et la production des œuvres – le poète, comme dans beaucoup de traditions savantes, se faisant presque nécessairement théoricien. On examinera dans le cadre de cette étude un aspect quelquefois négligé de ce phénomène : l'insertion, dans l'œuvre poétique elle-même, de références à la réflexion théorique, parfois dans le cadre de passages plus ou moins longs qui recourent volontiers à un vocabulaire technique que l'on n'attendrait pas dans un poème. Ce déploiement d'un discours « méta-poétique » n'est certes pas l'apanage de la poésie sanskrite, mais il y joue visiblement un rôle qui lui est rarement attribué ailleurs. Ce qui nous conduit tout naturellement, surtout dans le contexte d'une esthétique qui attache une importance essentielle aux valeurs de cohérence et d'unité (valeurs qui deviennent cardinales dès lors que la présence du *rasa* s'impose comme le critère ultime de poéticité), à l'hypothèse que dans cette littérature, le discours théorique est par lui-même poétique, que sa présence dans le poème ne relève d'aucune forme de cuistrerie, mais qu'il possède intrinsèquement une dimension artistique. On s'attachera en outre à identifier les divers modes d'insertion du discours méta-poétique, qui procède tantôt de l'explicite, tantôt de l'implicite. On verra en particulier que le recours au double sens (*śleṣa*) sert fréquemment le dessein du poète quand il convoque les traités dans son ouvrage.

Modes de transmission de la danse classique javanaise hier et aujourd'hui. Pratiques et conceptions - Jean-Marc De Grave (jmdg58@yahoo.fr)

Je propose ici de donner différents exemples de la façon dont la danse classique javanaise est pratiquée aujourd'hui. Une partie importante de cet art est passée d'une forme culturelle à un art du spectacle notamment lié à l'activité touristique. Néanmoins, des danses de cour – comme le *bedhaya semang* – ont conservé leur dimension culturelle et sont fermées au public. En parallèle, certains maîtres se sont ponctuellement efforcés de maintenir des éléments techniques (notamment les exercices du souffle et de la concentration du *prānāyāma*) et des modes d'apprentissage traditionnels n'utilisant par exemple ni le séquençage, ni le décompte des mouvements. Ainsi, d'un contexte à l'autre, l'orientation de la pratique et des modes d'apprentissage peut varier fortement. Je voudrais présenter et analyser ici quelques aspects de ces tendances en puisant dans des biographies de maîtres du début du XX^e siècle et dans des ethnographies que j'ai récemment menées.

Les textes indo-persans sur les arts de la performance dans l'Inde des sultanats (XIII^e-XV^e siècles) à la confluence des théories, des pratiques et des règles d'étiquette. - Françoise 'Nalini' DELVOYE (EPHE – francoise-nalini.delvoye@ephe.sorbonne.fr)

Il s'agira de présenter deux textes indo-persans appartenant au genre littéraire des traductions et adaptations de traités musicologiques en sanskrit des XIII^e-XV^e siècles, documentant la musique et la danse à la cour des sultans de Delhi ou d'un gouverneur du Gujarat. Ces textes remarquablement pédagogiques relèvent à la fois de la théorie et de la pratique artistiques, selon la demande et le goût de leurs commanditaires.

Françoise 'Nalini' DELVOYE est Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études, Paris, où elle enseigne la littérature indo-persane sur les arts performatifs à l'époque des Sultanats et dans l'empire moghol, et la poésie chantée dans la musique savante de l'Inde du Nord. Elle est rattachée à l'UMR 7528 'Mondes iranien et indien' et associée à l'UMR 8564 'Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie

du Sud'. Sa thèse de Doctorat de 3^e cycle (Sorbonne Nouvelle, 1976) portait sur la littérature braj. Elle s'est ensuite spécialisée dans l'étude de la culture indo-persane (XIII^e- XVIII^e siècles). Une version anglaise révisée de sa thèse de Doctorat d'Etat sur 'Tansen et la tradition des chants dhrupad en langue braj du XVI^e siècle à nos jours' (Sorbonne Nouvelle, 1991) est en préparation. Delvoye est l'auteur de nombreux articles sur la littérature et la musique dans le contexte indo-persan ; elle a dirigé *Confluence of Cultures: French Contributions to Indo-Persian Studies* (New Delhi : Manohar, 1994; rpt. 1995) et co-dirigé avec Muzaffar Alam et Marc Gaborieau *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies* (New Delhi : Manohar, 2000). Avec Prem Lata Sharma elle a co-édité le premier volume du *Nūr-Ratnākar: A Bio-bibliographical Survey and Techno-historical Study, of all available important writings in Arabic, Persian, Sanskrit and other allied languages on the subject of song, dance and drama*, et de *Amīr Khusrau's Prose Writings on Music in Rasā'il'ul I'jāz, better known as I'jāz-i Khusrawī* de Shahab Sarmadee (Kolkata : ITC Sangeet Research Academy, 2003 et 2004). Elle a co-dirigé avec Joep Bor, Emmie te Nijenhuis et Jane Harvey, *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries* (New Delhi : Manohar, 2010). Elle travaille sur le patronage des arts performatifs d'après les sources indo-persanes et régionales et étudie la contribution historique et littéraire de la poésie lyrique de transmission orale et écrite.

Champs de recherche

- Recherches sur les littératures indo-persanes et néo-indo-aryennes (NIA) de l'Inde médiévale (hindi médiéval, braj, avadhi, gujarati, etc.), documentant l'histoire du patronage et de la transmission des arts performatifs de l'époque des Sultanats et dans l'empire moghol (XIII^e-XVIII^e siècles) jusqu'à nos jours.

- Étude de la contribution historique et littéraire des répertoires de poésie lyrique, de transmission écrite (manuscrits, lithographiées et imprimés) et orale, chantée dans la musique savante et dévotionnelle de l'Inde du Nord, lors de rituels dans les sanctuaires soufis, et dans le cadre de concerts privés ou publics, observés sur le terrain.

Eleven, ou le devenir du genre humain – un projet d'anthropologie expérimentale pour une étude appliquée de la variation des navarasa - Anne Dubos (anne.dubos@gmail.com)

Les traités de théâtre de l'Inde ancienne, notamment le *Nāṭyaśāstra*, décrivent avec précision les techniques de jeu de l'acteur.

Les *navarasa* désignent des exercices gestuels du visage en vue d'exprimer le jeu des émotions.

D'une école à l'autre (*Margi, Kalamandalam, Kottakkal*) ou d'un type de théâtre à un autre (*Kathakali, Kūṭiyāṭṭam, Bharatanāṭyam*), la forme du geste technique de l'acteur varie.

A travers un protocole d'anthropologie expérimental je souhaite étudier la variation des expressions du visage de l'acteur.

Mon intervention s'articulera autour de la description du protocole de recherche et son dispositif d'action.

Synthèse de l'intervention : Avec Julien Touati, danseur chorégraphe et réalisateur, spécialiste de Kathakali, nous écrivons une pièce entre théâtre et danse, mettant en scène le jeu des *navarasa*.

La pièce s'appelle *Eleven ou le devenir humain*. *Eleven* car neuf acteurs incarnent les *navarasa*. Chacun porte une couleur ; un type de gestuelle singulier fonde leur caractère. Les deux autres sont des personnages narrateurs — un enfant et un vieillard.

Avant d'être une pièce à produire, *Eleven, ou le Devenir Humain* est un laboratoire d'arts vivants. La pièce est jouée et co-écrite sur le principe d'improvisation collective, par divers groupes d'acteurs. Le processus de création est à chaque fois filmé. Chaque film marque une étape graphique de l'histoire de la pièce. On superpose ensuite les diverses étapes de captation de la pièce, telle une carte tridimensionnelle de l'espace à jouer. Les meilleurs extraits vidéo sont ensuite sélectionnés en vue d'être re-scénarisés pour écrire la pièce (texte).

Nous souhaiterions la faire jouer par les acteurs de Kathakali de la troupe de Kottakkal, où Julien a été formé.

Au delà de concevoir une œuvre en progrès - *a work in process* -, l'un des enjeux d'*Eleven* est de concevoir un outil d'anthropologie expérimentale. La pièce est un dispositif de captation des émotions. Chaque atelier devient un document sur le jeu des émotions dans un lieu précis.

Le développement des taxonomies dans les textes théoriques : un reflet du développement dans les pratiques ? Le cas de la littérature sur la danse - Elisa Ganser (elijanart@yahoo.it)

Dans l'étude du développement historique des pratiques artistiques en Inde, on a très souvent affaire à des textes de nature prescriptive, généralement connus sous le nom de *sāstra*. L'existence d'un corpus assez important de textes dédiés aux arts de la scène a donné lieu au malentendu selon lequel, en maîtrisant les contenus de ces textes, et les catégories autour desquels ils s'organisent, il serait possible de reconstruire, de manière plus ou moins précise, une histoire des pratiques. Ma communication vise à mettre en discussion cette approche dans l'étude de la littérature d'expression sanskrite sur la danse. En premier lieu, je m'efforcerai de saisir la vision que les auteurs des *sāstra* eux-mêmes offrent de leur fonction et des rapports qu'ils sont censés entretenir avec leur objet. Je me concentrerai ensuite plus spécifiquement sur le développement des catégories théoriques liées à la danse dans les commentaires, afin de mettre en évidence la nécessité d'élaborer de nouvelles hypothèses dans l'interprétation de ces changements par rapport à la réalité des pratiques.

Pratique du théâtre Kūṭiyāṭṭam au Kérala : de la répétition à la formation, dans le *kalari* bleu - Virginie Johan (Paris 3, IRET - virginie.johan@gmail.com)

Au Kérala, à l'école du Kalāmaṇḍalam, dans le petit "gymnase" (*kalari*) du maître-acteur de Kūṭiyāṭṭam Rāma Cākyār, le maître fait répéter une célèbre scène du répertoire à son disciple, Saṅgīt Cākyār. À travers l'observation de cette séance de travail, on découvre en images et à l'aide de courts extraits filmiques :

— La relation de maître à discipline, de type avunculaire chez les Cākyār, sous-caste matrilineaire de serviteurs de temples du Kérala ;

— La dramaturgie narrative et le jeu de l'acteur-conteur de Kūṭiyāṭṭam, théâtre qui enchâsse des rétrospections narratives mimétiques dans certains actes dramatiques issus des pièces anciennes en sanskrit. Ici, la scène étudiée correspond à la répétition du début de la rétrospection de l'acte II du *Merveilleux Diadème (Āścaryacūḍāmaṇi)* de Śaktibhadra (XI^e siècle ?) ;

— Les processus de transmission de la pratique, en particulier la façon dont les instructions directes (orales, tactiles, sensibles) du maître complètent celles des manuels scéniques en malayalam ancien des praticiens, supports écrits des rétrospections narratives et du savoir faire ;

— Les exercices appris durant les classes de formation, parallèlement à ces répétitions, dont les fondements renvoient à certains textes propres aux Cākyār, eux-mêmes inspirés des normes du *Traité du théâtre indien* (le *Nāṭyaśāstra*).

Musique et émotion : de quelques usages du concept de *rasa* par les musiciens hindoustanis contemporains - Ingrid Le gargasson (ingridlegargasson@hotmail.com) et Jeanne Miramon-Bonhoure (jeanne.miramon.bonhoure@gmail.com)

Lors d'un concert de musique classique indienne, le but ultime du musicien est de toucher l'auditeur par l'interprétation d'un *rāga*, entité musicale associée à un certain éthos. Le plaisir esthétique de l'auditeur se manifeste tant par les mots que par les gestes, mettant en évidence l'effet de la musique sur le public initié (*rasika*). Pour parler de l'appréciation et de la transmission de cette émotion, les musiciens utilisent plusieurs termes dont ceux de *rasa* (expérience esthétique) et de *bhāva* (sentiment). Les deux concepts, bien connus de la tradition esthétique indienne, ont fait l'objet de nombreux commentaires dans la littérature musicologique produite en différentes langues indiennes jusqu'au début du 20^e siècle. Ce corpus, qui montre une évolution de la théorie du *rasa* au fil des siècles, a coexisté avec la tradition orale qui a développé ses propres considérations esthétiques.

À partir d'une étude ethnographique centrée sur les pratiques musicales de plusieurs musiciens, nous proposons d'aborder les conceptions actuelles attachées à la notion de *rasa*.

Ingrid Le Gargasson introduira le sujet en prenant comme exemple la musique vocale et notamment le genre *khyāl*. Comment les chanteurs articulent-ils le *rasa* avec le *rāga* et le poème lyrique (*bandīs*) ? Comment se transmet l'appréciation esthétique ? Les réponses à ces questions illustreront au passage

les relations complexes entre tradition savante et tradition orale dans la définition de l'art musical hindoustani.

Jeanne Miramon-Bonhoure développera le cas de la musique instrumentale à partir de l'analyse d'une séance avec un joueur de flûte bansuri. Nous verrons comment le musicien articule le concept de *bhāva* avec des considérations acoustiques et techniques liées à son instrument ; sans écarter la dimension poétique, celle-ci participe à l'éclosion de l'émotion et suggère des critères d'appréciation qui dépassent le niveau sémantique.

Nāṭyaśāstra et prayoga, les traités de danse du point de vue de la pratique - Tiziana Leucci (CEIAS-CNRS/EHES - tizpulgino@hotmail.com).

Dans cette intervention, nous examinerons l'ancien système d'apprentissage de la danse en Inde, tel qu'il était pratiqué auprès des artistes/courtisanes et maîtres 'héréditaires' jusqu'au 20ème siècle. On l'approfondira à travers l'exemple de l'apprentissage des chorégraphies et d'un texte de chanson. Nous verrons quelle était la place des textes anciens et celle de leurs interprétations multiples dans ce système, en insistant sur les relations entre traités écrits et enseignement oral, mais aussi plus généralement entre théorie et pratique. Une comparaison avec le système des académies modernes, sur modèle occidental, clôturera l'analyse.

Regardant les sources, on s'appuiera sur des documents visuels et d'archives, des enquêtes anthropologiques menés sur le terrain depuis 1987 et ma propre expérience en tant qu'élève de musique et danse au *Kalakshetra 'College of Fine Arts'* (Chennai), à l'*Odissi Research Center* (Bhubaneswar) et surtout auprès d'artistes/courtisanes (*devadāsī, rājadāsī*, dont Kadur Venkatalakshamma, V. Marikannamma) du Tamil Nadu, Karnataka, Andhra Pradesh et Orissa, et de maîtres de danse (*nattuvanār*, notamment V.S. Muthuswamy Pillai et M. Selvam Pillai) appartenant à la communauté dite des *Isai Vellalar* au Tamil Nadu.

Tiziana Leucci (CEIAS, Paris) est chargée de recherche CNRS en anthropologie. Après des études de danse classique et contemporaine à l'*Accademia Nazionale di Danza*, à Rome, elle obtient une *tesi di laurea* en anthropologie et histoire de la danse, ainsi qu'en Indologie à l'Université de Bologne. En 1987, elle part en Inde et y reste douze ans avec des bourses d'étude du gouvernement indien (ICCR) pour apprendre les danses *Bharata Nāṭyam* et *Odissi* et pour approfondir sur le terrain ses recherches sur les traditions chorégraphiques et théâtrales du sud de l'Inde. Lectrice de langue et littérature italienne à l'Université de Madras (Chennai), de retour en Europe, elle obtient un DEA et un doctorat d'anthropologie sociale à l'EHESS avec une thèse intitulée : *Du Dāsī Āttam au Bharata Nāṭyam : ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation & nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*. Elle est l'auteure de nombreux articles et d'un livre *Devadāsī e Bayadères: the storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX sec.)*, Presses Universitaires de Bologne, 2005. Actuellement, elle prépare un volume sur les artistes/courtisanes de l'Inde avec Joep Bor (Université de Leiden) et les actes des trois colloques co-organisés à l'EHESS et au Musée du quai Branly, avec Claude Markovits (CNRS), Raphaël Rousseleau (Université de Lausanne) et Daves Soneji (McGill University, Montreal). Danseuse et chorégraphe, elle collabore avec le *Teatro alla Scala* de Milan, le *Teatro dell'Opera* de Rome et l'Opéra de Paris. Depuis 2010, elle enseigne la danse *Bharata Nāṭyam* au Conservatoire 'Gabriel Fauré' aux Lilas.

L'incarnation des imaginaires au quotidien. Une pratique du Mōhiniyāṭṭam dans le Kérala d'aujourd'hui ou des jeunes filles à l'épreuve de l'amour. Inde du sud - Corinne Mathou (corinnemathou@yahoo.fr)

Comment invente-t-on les formes esthétiques de l'amour (*premam*) et du désir (*Kāmam*)? Comment travaille-t-on le corps pour lui faire incarner spectaculairement le sentiment érotique (*śrīṅgāra*) dans sa complexité ? Comment une pratique dansée qui met en scène les méandres du désir amoureux peut-elle être le miroir de passions secrètes? Telles sont les questions soulevées dans cette présentation

autour de la pratique du Mōhiniyāṭṭam, littéralement la danse de Mōhini l'ensorceleuse. Volupté (*rathisugam*), déception (*nirāśa*), séparation (*verpādu*), sont les thèmes majeurs de cette poésie amoureuse chantée, que la danseuse/actrice interprète par une gestuelle spécifique. La vie au côté des jeunes indiennes laisse entrevoir que ces façons codifiées de ressentir les états de l'amour sont la métaphore d'une scène plus proche : celle de la vie ordinaire des jeunes filles elles-mêmes. Pour ne pas rester au bord de l'entendement, l'examen de cette fabrique du corps amoureux nécessite l'analyse des conduites et des représentations imaginaires de ces apprenties. Cette mise en perspective contribue, non seulement à rendre compte de l'enseignement d'une pratique scénique, mais aussi et surtout, à dévoiler comment de jeunes femmes rêvent, pensent et éprouvent le sentiment érotique *śṛṅgāra* dans une maison d'apprentissage du Kérala d'aujourd'hui.

Le folk et l'industrie : théorisation et pratique des musiques *garhwali* - Florence Nowak (EHES - florence.nowak@ehess.fr)

La musique *garhwali* (de la région du Garhwal, Uttarakhand, Inde du Nord) est depuis les années 1950 produite en studio, en plus d'être jouée par les musiciens de transmission héréditaire. Il s'est ainsi formé une industrie créative qui commercialise le répertoire en dialecte local et le renouvelle, avec un âge d'or dans les années 1990. Parallèlement, l'activité des musiciens de caste a été mise en avant par les folkloristes puis les universitaires et les institutions publiques à partir des années 1970.

Or cette coexistence de deux sensibilités musicales, pas forcément problématique en soi, a été *conceptualisée* comme l'opposition de deux « mondes ». Si les musiciens de l'industrie et de caste fréquentent en effet les mêmes repères culturels (des lieux, sources d'apprentissage, techniques et concepts communs), ils ne dépendent pas des mêmes acteurs (les uns étant financés et diffusés par le secteur privé, les autres par le secteur public). Autant le milieu de la « variété » que celui de la « tradition » ont ainsi développé leur propre sémantique, leur propre système de transmission et même leurs propres écoles académiques.

Cette incompatibilité théorique a très concrètement freiné la coopération et l'intégration des musiciens en pratique, bien qu'on puisse envisager qu'elle s'atténue bientôt autant par nécessité que par prise de conscience.

L'usage de la littérature sanskrite dans la pratique contemporaine du *Bharatanāṭyam* : méthodologie de l'enquête ethnographique - Julie Rocton (UMR 7297 - julie.rocton@gmail.com)

La littérature à propos du *Bharatanāṭyam* fait systématiquement référence à la littérature sanskrite de l'Inde ancienne, tout particulièrement aux traités techniques. Mais qu'en disent les praticiens ? Quels textes sont réellement utilisés et comment sont-ils transmis ?

Pour tenter de répondre à ces questions, j'ai commencé une enquête de terrain auprès de praticiens et/ou enseignants à Pondicherry et à Chennai. Dans cet exposé, je présenterai ce terrain et proposerai une réflexion sur la méthodologie de cette enquête ethnographique.

Sculptures et installations : théories et pratiques d'un plasticien indien contemporain - Catherine Servan-Scheiber (EHES - kschreib@ehess.fr)

A partir d'exemples de sculptures et d'installations réalisées par le plasticien bengali Debesh Goswami, vivant en France, et de commentaires qu'il livre sur son art et sur son parcours, une réflexion sur la créativité en exil sera menée, dans la perspective d'un débat portant sur "artiste indien"/et/ou/ "artiste universel".

Les textes techniques sur les gestes et leur apprentissage : du Kūṭiyāṭṭam au Kathakali (Kérala) - Eva Szily (UMR 7528 - evaszily@free.fr)

Les acteurs de Kūṭiyāṭṭam (théâtre sanskrit attesté depuis le IXe siècle) ont rédigé un manuel de gestes en sanskrit, la *Hastalakṣaṇadīpikā*. S'écartant quelque peu du *Nāṭyaśāstra*, la typologie spécifique de ce

manuel offre une grande souplesse d'utilisation aux acteurs. Dans le Kūṭiyāṭṭam l'apprentissage des gestes, passe aussi par un autre texte, en malayālam ancien, le *Rāmāyaṇasaṃkṣēpam*. Le Kathakali (théâtre dansé né au XVIIe siècle), qui trouve ses origines en grande partie dans le Kūṭiyāṭṭam, a progressivement intégré dans son jeu le contenu de la *Hastalakṣaṇadīpikā* et a su l'enrichir, grâce à son répertoire de plus en plus riche. Si l'apprentissage passe essentiellement de maître à élève, différents textes techniques ont aussi tenté de fournir des descriptions détaillées et illustrées sur les gestes. Peut-on apprendre les gestes à partir de ces textes ? Est-ce que maîtres et élèves se servent de ces supports ? L'exposé tentera d'y apporter des réponses.

Bibliographie sélective des participants (par ordre alphabétique des auteurs) :

Bourgeau Antoine :

2010, « Le *tablā* et le *tala* dans les pratiques musicales européennes et nord-américaines des années 1960 à nos jours », *Volume ! vol. 7-2 « La reprise »*, p. 161-184.

2008, « L'improvisation du joueur de *tablā* dans le *khyal* » *Cahier d'Ethnomusicologie*, vol. 21, p. 135-153.

De Grave Jean-Marc

2001 *Initiation rituelle et arts martiaux – Trois écoles de kanuragan javanais*, Paris, Archipel/L'Harmattan, Prix Jeanne Cuisinier 2001 (réédité en 2006).

2012b : « Environnement et ascèse – L'exemple de Ndara Hari et d'autres maîtres javanais », *Le Banian*, n° spécial environnement, n° 14 : 96-105.

2007 : « Quand ressentir c'est toucher. Techniques javanaises d'apprentissage sensoriel », *Terrain*, n° 49 : 77-88.

2000b : « Un champion issu du palais royal : l'histoire de RM Harimurti », Hommages à Denys Lombard IV, *Archipel*, n° 60 : 141-166.

2012a : « Introduction : Perspective comparative des questions d'éducation et d'apprentissage », dans J.-M. de Grave (dir.) *Dimension formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence : 27-49.

2012b : « Education scolaire et non scolaire en Indonésie. Qualité relationnelle et formalisation », dans J.-M. de Grave (dir.) *Dimension formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence : 179-204.

Delvoye Françoise 'Nalini' :

- "The influence of *Saṅgīta-ratnākara* on Indo-Persian Texts on Music", in *Sārṅgadeva and His Saṅgīta-ratnākara*, in *Proceedings of the Seminar, Varanasi, 1994*, ed. Prem Lata Sharma, New Delhi : Sangeet Natak Akademi, 1998, pp. 104-17.

- "Indo-Persian Accounts on Music Patronage in the Sultanate of Gujarat", in *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies*, eds. Muzaffar Alam, Françoise 'Nalini' Delvoye and Marc Gaborieau, New Delhi : Manohar, 2000, pp. 253-80.

- "Indo-Persian Literature on Music", in *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries*, eds. Joep Bor, F. 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey et Emmie te Nijenhuis, New Delhi : Manohar & CODARTS, 2010, pp. 44-64.

Johan Virginie :

<http://ceias.ehess.fr/index.php?1968>

2011. « "Même l'écureuil fait ce qu'il peut". Transmission du savoir dans le *Kūṭiyāṭṭam* ». In : M-C Mahias (dir.). *Savoirs spécialisés et Savoir-faire*, Paris, EHESS (« [Purusārtha](#) » 29) : 39-78.

2010. « L'Acteur indien : du corps enjeu au corps en jeu. Première scène, formation et omniprésence du corps-acteur dans le *Kūṭiyāṭṭam* du Kerala. » M-H. Garelli & V. Visa-Ondarçuhu (dir.) : *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes (collection Histoire).

Leucci Tiziana :

- *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII°-XX°secolo)*, CLUEB (Presses Universitaires de Bologne), Bologna 2005 (319 pages).

- *Du Dāsī Attam au Bharata Nāṭyam: ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation & nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, EHESS, Paris (à paraître).

- « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle: le cas de *devadāsī*, *rājadāsī* et *nattuvanār* », dans : *Rivista di Studi Sudasiatici*, Firenze University Press, Firenze 2008, III: 53-87. Republié dans: Jean-Marc Degraeve (ed.), *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage*, Presses Universitaires de Provence, Aix en Provence 2012 : 127-154.

- Avec DELORME, Dominique, « Remembering our Bharata Nāṭyam Dance Master: V.S. Muthuswamy Pillai », dans : *Sruti*, issue 320, May 2011, Chennai 2011: 24-26.

- « South Indian Temple Dancers: 'Donated' to the Deity and 'Donors' for the Deity. Two Tamil Inscriptions on Music and Dance in the Rājarājesvara Temple at Tanjāvūr (11th century) », dans : Murugaiyan, Appasamy (ed.), *New Dimensions in Tamil Epigraphy: Historical Sources and Multidisciplinary Approaches*, CRE-A Publ., Chennai 2012 : 209-253.
- « Scenes of Music and Dance in the Mural Paintings at the Rājarājesvaram Temple (Tanjāvūr, 11th century): Inter-textual & Multidisciplinary analysis », dans : Giuliano, L., (ed.), *Ajanta and Beyond. Mural Paintings of India, Tibet and Central Asia*, Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci', Rome 2013a : 95-118.
- « Dance in Indian Society: the Temple and Courtly traditions », dans : Segal, B. & Tuck, B. (eds.), *Dance & Society. Questions of Cultural Identity, Social Structure and Status, the Body Politic at Play*, – Proceedings of the Biennial Conference 2012, Early Dance Circle, London 2013b : 29-44.

Mathou Corinne

- « La fabrique de la tradition : Kāmadahanam, un Mōhiniyāttam contemporain », in : *Les écritures textuelles dans les théâtres d'Asie. Inde Chine. Japon*, (Dir) Françoise Quillet, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, p 67-92.
- « Des Jeunes filles à l'épreuve de l'amour : une manière de vivre et de danser dans le Kerala d'aujourd'hui (Inde du Sud) », 4^{ème} Congrès du Réseau Asie & Pacifique, http://www.reseau-asie.com/userfiles/file/E06_mathou_epreuve_amour_kerala.pdf.

Szily Eva

- *Traduction commentée de la Hastalakṣaṇādīpikā, manuel de mudrā en sanskrit*, Mémoire de maîtrise sous la direction de M.-C. Porcher, Université Paris 3. Sorbonne nouvelle, 2000.
 - *Genèse et mise en application d'une grammaire gestuelle dans les théâtres Kūṭiyāṭṭam et Kathakali*, Mémoire de Master sous la direction de M.-C. Porcher, Université Paris 3. Sorbonne nouvelle, 2002.
 - *Les mudrā, du Kūṭiyāṭṭam au Kathakali, la théâtralité d'une langue des gestes*, Thèse de doctorat, sous la direction de Lyne Bansat-Boudon, EPHE, 2013.
- Site : <http://www.iran.inde.cnrs.fr/spip.php?article374>

Appendice : présentation succincte du concept de *rasa* d'après le *Nāṭyaśāstra*, VI (S. Brocquet)

La théorie du *rasa*, développée dans le *Nāṭyaśāstra*, le traité indien d'art dramatique écrit probablement au II^{ème} siècle apr. J.-C. et attribué au légendaire Bharata, est au cœur de l'esthétique indienne. Pour Abhinavagupta, le *rasa* constitue le fondement unique de toute poésie, qui ne doit avoir d'autre but que sa création.

Le mot *rasa* désigne d'abord le suc d'un fruit ou d'une plante, puis sa saveur particulière ; dans le domaine artistique, il représente la tonalité émotionnelle qui imprègne une œuvre et que ressent son spectateur ou son lecteur. Il désigne également le plaisir esthétique qui en résulte. La meilleure définition est celle qu'en propose Louis Renou dans *l'Inde Classique* : « c'est un état subjectif du lecteur ou de l'auditeur (c'est tout un) par lequel les émotions dormantes qu'il est en état d'éprouver sont réveillées au contact de l'œuvre littéraire et donnent la sensation d'un plaisir, d'une volupté (...) le lecteur recrée pour son compte et reçoit en lui l'expérience originale du poète, mais cette expérience ne devient *rasa* que si elle revêt la forme d'un sentiment universel, impersonnel, pour ainsi dire abstrait ».

Cette définition décrit aussi la naissance du *rasa*, que le *Nāṭyaśāstra* résume dans cet aphorisme célèbre, appelé *rasasūtra* (vi) : *vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ*, « la naissance du *rasa* résulte de la combinaison des déterminants, des conséquents et des émotions transitoires » (chapitre VI). Pour qu'il y ait *rasa*, il faut en effet que les émotions que chacun de nous est capable d'éprouver, parce qu'elles appartiennent à l'expérience humaine dans ce qu'elle a d'universel, se cristallisent et nous deviennent présentes : on dit que l'émotion dormante (*bhāva*) devient « émotion stabilisée » (*sthāyibhāva*) ; ce phénomène est possible quand un ensemble de facteurs stimule la sensibilité du spectateur :

- 1) les « déterminants » (*vibhāva*), personnages propres à inspirer un sentiment ou éléments suggestifs formant le décor de la scène : par exemple, s'agissant du *rasa* érotique, l'homme aimé ou la femme aimée, ainsi que le printemps, le chant de certains oiseaux, l'aspect, la couleur ou le parfum de certaines fleurs, etc. Les premiers sont les *ālambana-vibhāva*, « déterminants fondamentaux » et les seconds les *uddīpana-vibhāva*, « déterminants enflammant (ou excitants) ».
- 2) Les « conséquents » (*anubhāva*), qui sont les manifestations extérieures de l'émotion, propres à leur servir de signifiants, comme par exemple les regards tendres ou les soupirs ; parmi elles, les huit manifestations physiques spontanées (*sāttvikabhāva*), qui ne peuvent être feintes et donc impliquent de la part d'un acteur qu'il s'identifie au personnage : paralysie (*stambha*), transpiration (*sveda*), horripilation (*romāñca*), affaiblissement de la voix (*svarasāda*), tremblement (*vepathu*), pâleur (*vaivarṇya*), larmes (*āsru*), évanouissement (*pralaya*).
- 3) Les « émotions transitoires » (*vyabhicāribhāva*), qui sont des émotions passagères associées à l'émotion principale, et qui constituent une sorte de nœud émotionnel ; par exemple, l'amour peut se décliner en jalousie, colère, inquiétude, joie, etc.

Le *Nāṭyaśāstra* dresse une liste de 8 *rasa*, que ses successeurs enrichiront. Chacun est associé à l'« émotion stabilisée » qui le suscite :

<u>8 <i>rasa</i></u>		<u>8 <i>sthāyibhāva</i></u>	
l'Érotique	<i>śṛṅgāra</i>	plaisir d'amour	<i>rati</i>
le Furieux	<i>raudra</i>	colère	<i>krodha</i>
l'Héroïque	<i>vīra</i>	fougue	<i>utsāha</i>
le Repoussant	<i>bībhatsa</i>	aversion	<i>jugupsā</i>
le Comique	<i>hāsyā</i>	rire	<i>hāsa</i>
le Pathétique	<i>karuṇā</i>	affliction	<i>śoka</i>
le Merveilleux	<i>adbhuta</i>	étonnement admiratif	<i>vismaya</i>
le Terrible	<i>bhayānaka</i>	terreur	<i>bhaya</i>

Le *rasa* n'est pas l'émotion elle-même, mais à la fois la couleur particulière qu'elle confère à l'œuvre et le plaisir esthétique qu'elle engendre. Pour éprouver ce plaisir, le spectateur doit conserver avec l'émotion une distance suffisante, tout en ressentant vis à vis du personnage qui en est le sujet une sympathie profonde, source d'une compréhension intime et intuitive.