



HAL
open science

Performance et littérature en Asie du Sud: réciter, interpréter, jouer

Anne Castaing, Ingrid Le Gargasson

► **To cite this version:**

Anne Castaing, Ingrid Le Gargasson. Performance et littérature en Asie du Sud: réciter, interpréter, jouer. 2022, 979-10-320-0410-4. hal-03890079

HAL Id: hal-03890079

<https://hal.science/hal-03890079>

Submitted on 3 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Performances de la littérature en Asie du Sud

Anne Castaing et Ingrid Le Gargasson (dir.)

Sommaire

Introduction – Anne Castaing et Ingrid Le Gargasson

1^e partie : Circulations et transmissions

« Un exemple de littérature performative kéralaise : les manuels scéniques de Kūṭiyāṭṭam » -
Virginie Johan

« « Son geste, c'est l'univers... » : itinéraire d'une strophe sanskrite, des traités techniques à
son usage dans le Bharatanāṭyam » – Julie Rocton

« Danser aujourd'hui des émotions dites autrefois : un extrait du *Gītagovinda* de Jayadeva
chorégraphié par Vidhya Subramanian » – Iris Iran Farkhondeh

2^e partie : Émotions et expériences esthétiques

« Créer l'enchantement. Musique, poésie et émotion dans le chant Khayāl » – Ingrid Le
Gargasson

« *Śṛṅgārarasa*, expression de l'amour au théâtre, dans trois formes d'arts scéniques du Kérala »
- Dominique Vitalyos

« Poéticité du langage gestuel dans la pratique contemporaine du Bharatanāṭyam » - Armelle
Choquard

« Le maniement des émotions dans le théâtre à Madura (Indonésie), à partir d'une anthropologie
de terrain » - Hélène Bouvier-Smith

3^e partie : Politiques de la performance

« Chanter le combat, le crime, la ruse. L'épopée orale du Népal occidental au prisme de la
violence » - Marie Lecomte-Tilouine

« Un *Mahābhārata* vernaculaire prémoderne : Performances et émotions à Gwalior au XV^e
siècle » - Heidi Pauwels

« La « performance » politique de la poésie nostalgique en ourdou au sein du mouvement
d'Aligarh (fin XIX^e-début XX^e siècle) » - Ève Tignol

Introduction

1^e partie : Circulations et transmission

Un exemple de littérature performative kéralaise : les manuels scéniques de Kūṭiyāṭṭam

Virginie Johan
IrAsia

On connaît, par Rich Freeman, l'importante contribution des pratiques spectaculaires à la culture littéraire du Kerala médiéval et au développement de la langue malayalam de cet État¹. Parmi ces pratiques, le Kūṭiyāṭṭam se distingue par les deux apports suivants : la préservation, sous la forme de performances, des littératures dramatiques et narratives en sanskrit de l'Inde ancienne, et la consignation de ces œuvres et de leur pratique vivante dans des manuels scéniques en malayalam. Ces textes constituent une véritable littérature à jouer que cet article souhaite présenter.

Dans les temples hindous du Kerala où le Kūṭiyāṭṭam s'est développé depuis le XI^e siècle, les maîtres acteurs de Kūṭiyāṭṭam, de caste Cākyār, accompagnés de percussionnistes (les Nampyār) et de récitantes, cymbalistes et actrices (les Nañnyār), proposent des cycles performatifs durant trois à quarante et une nuits. Chaque cycle s'appuie sur un acte de drame en sanskrit relevant du répertoire de ce que les philologues ont pu nommer « le théâtre indien² ». Le premier jour du cycle, l'acteur joue « l'entrée » en scène (*purappāṭu*) du protagoniste de l'acte ; le deuxième jour, il devient conteur et développe, par gestes, une rétrospection narrative (*nirvahaṇam*) remplaçant l'exposition précédente dans son contexte. Le récit puise dans les actes précédents de la pièce ou/et dans les sources narratives en sanskrit du drame : le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, le *Mahābhārata*, les *Purāṇas*, etc. Après plusieurs jours, il revient à la situation dramatique initiale de l'Entrée : intervient alors le « jeu collectif », le *kuṭiyāṭṭam* de l'acte.

Sans développer le sujet des sources narratives du théâtre sanskrit et de leurs adaptations dans les rétrospections, on s'intéressera ici aux manuels scéniques, de deux types, qui consignent cette dramaturgie : les manuels de régie (*kramadīpikā*) et les manuels de jeu (*āṭṭaparakāram*). Ces textes offrent des points communs avec d'autres genres historiques kéralais tout en formant un corpus à part qui me semble paradigmatique de cette littérature performative kéralaise que

¹ L'anthropologue a développé ce sujet dans deux articles étudiant l'élaboration du *manipravalam* du XII^e au XIV^e siècle. Voir : R. Freeman, « Rubies and Coral: The Lapidary Crafting of Language in Kerala », *Journal of Asian Studies* 57.1, 1998, p. 38-65 ; « The Literary Culture of Premodern Kerala », in S. Pollock ed., *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 437-500.

² Par ex. S. Lévi, *Le Théâtre indien*, Paris, Collège de France, (1890) 1963.

R. Freeman a mise en lumière³. En s'appuyant sur des données ethnographiques et sur des textes de première main⁴, on montrera comment, dans un théâtre indien basé sur la « convention théâtrale » (*nāṭyadharmī*), ces manuels scéniques se substituent au metteur en scène, en portant une dynamique performative⁵.

Dans les armoires des maîtres

Jusqu'au début du XX^e siècle, les Cākyār du Kūṭiyāṭṭam⁶ ont consigné leur savoir scénique dans des manuscrits gravés au stylet sur feuilles de palme (*ōla*), qu'ils nomment *granthas* (« textes »)⁷. Gravés sous la dictée des Cākyār par les percussionnistes et assistants Nampyār, ces manuscrits se présentent en alphabet malayalam. Les répliques et les strophes en sanskrit ou en prakrit qu'ils contiennent y sont transcrites dans cet alphabet⁸. Copies de copies de manuels d'hier détruits par l'action du climat et du temps, les manuscrits actuels datent des XVIII^e et XIX^e siècles. Désormais peu utilisés, ils sont conservés comme des trésors par les acteurs, qui se les transmettent d'ordinaire en ligne avunculaire, dans chaque lignage maternel. Chaque famille possède ses propres textes, susceptibles de variantes. Des légendes rapportent d'anciens vols de manuels entre les familles. L'un deux, remontant au XVI^e siècle, explique qu'un lignage entier refuse, aujourd'hui encore, de se rendre dans un temple où l'un de ses ancêtres aurait été dépossédé. L'accès aux *granthas* est également restreint au sein de chaque lignage. Ainsi, le maître acteur Rāma Cākyār (famille Paiṅkuḷam) rapporte qu'enfant, il ne voyait les livres qu'une fois par an, pendant la fête du « commencement du savoir »

³ Comme les Cākyār pour leurs rétrospections narratives, les poètes du genre Kaṅṅaśśan composaient des adaptations versifiées des épopées et des *Purāṇas* : l'*Unṅunīlisandēsam* a d'ailleurs été rédigée par un Cākyār au XIV^e s. (Freeman *art. cit.* 2003, p. 472-473). Par ailleurs, les rétrospections du Kūṭiyāṭṭam, en prose, sont brodées de strophes en sanskrit, dans un style qui évoque les Campū, autre genre littéraire qui a nourri le Cākyār Kūttu, jeu de récits diglossique, savant et humoristique associé au Kūṭiyāṭṭam. Enfin, des descriptions en manipravalam, des chants et plusieurs adaptations du *Rāmāyaṇa* en tamoul et en malayalam ont aussi influencé le Kūṭiyāṭṭam.

⁴ Ces données sont issues de mes recherches doctorales : V. Johan, *Du je au jeu de l'acteur : ethnoscénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, Institut d'Etudes théâtrales de l'Université Paris-3, 2014 [Johan 2014a].

⁵ Sur la complémentarité et les écarts entre les instructions écrites et la pratique ludique voir cet autre article : V. Johan, « "Même l'écureuil fait ce qu'il peut" [...] », in M.-C. Mahias, *Construire les savoirs dans l'action. Apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud*, Paris, EHESS (« Puruśārtha » 29), 2011, p. 39-78.

⁶ Membre de la grande caste intermédiaire des serviteurs de temple du Kerala, la caste des Cākyār est traditionnellement matrilineaire et répartie en six lignages d'acteurs. Voir : V. Johan : « The Flower needs its roots to continue to grow », *Indian Folklife* 38, p. 20-27.

⁷ Sur ces manuscrits, rédigés au Kerala dans de multiples domaines de connaissance, voir : K. P. Padmanabha Menon, *History of Kerala*, New Delhi, Asian Educational Services, (1924) 1982, 4 vol., vol. 1, p. 422-425 ; G. Parameshwar Nair, *History of Malayalam Literature*, New-Delhi, Sahitya Akademi, (1967) 1977, p. 8-9 ; A. A. Esposito : « The South Indian Drama Manuscripts », in S. Rath ed., *Aspects of Manuscript Culture in South India*, Leiden, Brill's Indological Library : 81-91.

⁸ Cette transcription en langue vernaculaire, habituelle en Inde, pose des problèmes de translittération, les règles orthographiques du malayalam différant de celles du sanskrit. Par ex., le malayalam dédouble les consonnes sourdes non aspirées après la consonne « r ».

(*vidyāraṃbham*). Selon la coutume, son grand-oncle maternel les disposait aux pieds de l'image de la déesse du savoir et des arts, Sarasvatī. Chaque matin, il les relisait d'un trait pour se les remémorer : « un Cākyār doit toujours avoir ses livres en tête », dit un dicton. En souvenir de cette coutume, un geste de Kūṭiyāṭṭam (codé d'après les *mudrā*, signes de doigts) désigne et « le livre » et Sarasvatī.

Les nombreux livres empilés dans les armoires de maîtres témoignent de la contribution des Cākyār à la préservation de la littérature sanskrite et du vaste savoir de ces acteurs-conteurs⁹. Chez le doyen de la famille Kiṭaṅnūr, où 77 livres sont conservés, plusieurs manuscrits consignent tout d'abord des pièces en sanskrit. Un codex réunit notamment ces trois drames : *Le merveilleux lys d'eau* de Nīlakaṅṭha (XIV^e s. ?), *L'ermite et la prostituée*, attribué à Bhodhāyana et *Le rapport du messenger* attribué à Bhāsa, auteur mythique dont les « treize pièces » (probablement rédigées entre les III^e et VIII^e siècles) figurent au répertoire¹⁰. Un autre livre consigne séparément l'œuvre phare du Kūṭiyāṭṭam : *Le merveilleux diadème* (*Āścaryacūḍāmaṇi*) du poète kéralais Śaktibhadra (XI^e s. ?), dont les sept actes sont représentés. Les Cākyār l'appellent couramment *Le diadème* (*Cūḍāmaṇi*) – titre que nous retiendrons ensuite. En plus des pièces, l'armoire du maître Kiṭaṅnūr contient la littérature du Kūṭiyāṭṭam proprement dite, constituée des manuels de régie (*kramadīpikā*) et des manuels de jeu (*āṭṭāprakāram*) d'actes dramatiques séparés. Chaque acte porte un nom. Par exemple, un livre consigne « l'acte du bosquet d'aśoka » (Aśokavanikāṅkam, acte V du *Diadème*), et un autre, son manuel de régie, assez bref. Un troisième manuscrit, très volumineux, couvre le manuel de jeu de l'acte VI de la même pièce, dénommé « acte de l'anneau » (Aṅgulīyāṅkam)¹¹. Entre ces volumes, se glissent les textes épiques qui les inspirent, notamment trois copies du *Raghuvamśa* de Kālidāsa (IV^e s.)¹², ainsi que plusieurs grammaires et lexiques de sanskrit (*Siddharūpam*, *Amarakośa*) confirmant l'attachement des Cākyār à cette langue et à sa littérature.

⁹ Ces manuscrits ont commencé à être répertoriés et numérisés dans le cadre d'un projet portant sur les pièces de Bhāsa. Voir : H. Brückner, « New light on "Bhāsa?" The Würzburg Multimedia Databank on Sanskrit Drama and Theatre », in M. Nowakowska, J. Wozniak, *Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis [...]*, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2007, p. 382-396. H. Moser a étudié les fonds des Cākyār Potiyil. Voir : H. Moser, « From Palmleaves to a Multimedia Databank : A Note on the "Bhāsa-project" », in S. Rath 2012 (*op. cit.*), p. 139-155.

¹⁰ Ce répertoire est annexé à ma définition du genre, établie pour le *Dictionnaire encyclopédique des littératures de l'Inde* (à paraître, 2019). Sur Bhāsa, voir L. Bansat-Boudon dir., *Le Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 2006, p. 1181-1192.

¹¹ [Ms. Aṅgulīyāṅkam āṭṭāprakāram]. Voir : V. Johan, « Aṅgulīyāṅkam, Rāmāyaṇa-Veda of the Cākyārs », in H. Oberlin (Moser), D. D. Shulman, *Two Masterpieces of Kūṭiyāṭṭam : Aṅgulīyāṅkam and Mantrāṅkam*, New Delhi, Oxford University Press, 2019, p. 184-221.

¹² Ce poème épique inspire les rétrospections que les Cākyār enchâssent dans les actes II et VI du *Diadème*.

Quand la technique de gravure au stylet a été abandonnée à la fin du XIX^e siècle, voire à l'aube du XX^e siècle¹³, les Cākyār ont rédigé leurs textes à l'encre dans des cahiers qui leur sont également très précieux. Ces manuscrits contemporains, établis sous la dictée des maîtres pendant l'apprentissage, témoignent de l'ordre d'acquisition du répertoire : certains cahiers de Rama Chakyar, rédigés entre 1965 et 1979, réunissent ainsi plusieurs manuels de jeu. Chacun se présente avec un titre, puis sans paragraphes ni ponctuation, d'un trait, comme il doit être appris par cœur.

Pour certains actes, les acteurs s'appuient aussi sur des éditions publiées. Amorcés dès les années 1930 et surtout à partir des années 1960¹⁴, ces textes imprimés présentent souvent des subdivisions, une ponctuation, voire des notes explicatives.

Dans le cadre de mes recherches doctorales, j'ai travaillé sur les textes établis pour les cinq cycles performatifs ramaïtes relevant du répertoire ancien du Kūṭiyāṭṭam, joué dans les temples : actes I et III du *Sacre* (*Abhiṣekanāṭakam*) de Bhāsa, et actes II, V et VI du *Diadème*. Ces cinq actes couvrent l'histoire de Rāma : l'exil du prince dans l'ermitage de Pañcavaṭī (acte II du *Diadème*), son alliance avec les singes (acte I du *Sacre*), l'enlèvement de Sītā par Rāvaṇa (acte V du *Diadème*), jusqu'à l'intervention d'Hanumān à Laṅkā (acte VI du *Diadème* et acte III du *Sacre*). Ils disposent chacun de leurs manuels de régie et de jeu anciens, ce qui explique leur persistance. Pour les étudier, je me suis appuyée sur le premier manuel de jeu de Kūṭiyāṭṭam publié, établi pour l'acte V du *Diadème*¹⁵, et sur ce précieux recueil : *Le Merveilleux Diadème* du pandit kéralais K. P. Narayana Pisharoti, qui contient le manuel de régie des sept actes de la pièce et le manuel de jeu de l'acte VI¹⁶. Pour *Le sacre*, seuls les manuels de régie des six actes sont parus¹⁷. J'ai lu les manuels de jeu des actes I et III dans les cahiers de mon maître, qui sont aussi restés ma référence pour analyser l'acte II du *Diadème*¹⁸. Des exemples issus de ce corpus seront cités dans la suite de l'article.

¹³ A. Esposito (*art. cit.*) et H. Moser (2012, *art. cit.*) mentionnent un *grantha* de Kūṭiyāṭṭam rédigé en 1911.

¹⁴ Pour une liste exhaustive des éditions, voir : H. Moser, *Bibliography of Kūṭiyāṭṭam*, Université de Tübingen, 2011.

¹⁵ P. N. Suranattu ed., *Āsokavanikaṅkaṃ āṭṭaparakāram*, Trivandrum, Kerala University (Bhasagranthavali 95), 1968.

¹⁶ K. P. Narayana Pisharoti ed., *Āścaryacūḍāmaṇi*, Trichur, Sangeet Natak Akademi, (1967) 1988. Les acteurs utilisent cette édition pour jouer l'acte VI – Jeu de l'Anneau (Aṅguliyāṅkam Kūttu). L'édition, deux fois épuisée (1967, 1988), continue à faire référence, même si, en 2009, tous les manuels de régie et de jeu des sept actes ont été réunis dans un autre volume : P. Venugopal ed., *Āścaryacūḍāmaṇi [...]*, Trivandrum, Margi, 2009.

¹⁷ Narayana Pisharoti les a publiés en 1993 en plusieurs fois dans la revue *Kēḷi* [textes non cités ici].

¹⁸ Voir les trois cahiers présentés dans mes sources : [Ms. C1, Śūrpaṅakhāṅkam āṭṭaparakāram], [Ms. C2 Bālivadhāṃ āṭṭaparakāram / Śūrpaṅakhāṅkam āṭṭaparakāram], [Ms. C3. Tōraṇayuddham āṭṭaparakāram].

À partir des années 1980, certains manuels ont fait l'objet de traductions anglaises commentées, non littérales. L'un de leurs auteurs explique ce choix de traduction en ces termes :

The style of [āṭṭaparakāram and kramadīpikā] is very terse and condensed, using only the minimum number of words [.] So, the English translation [...] is not just a word-to-word translation. On the contrary, [it] has been made purposely elaborate and explanatory¹⁹.

Cependant, le jeu suit à la lettre les instructions en malayalam des manuels, qui présentent en outre un style pratique et performatif fort instructif. Que contiennent vraiment ces textes ?

Rôles des manuels

Les manuels de régie sont beaucoup plus courts que les manuels de jeu. Dans leurs versions manuscrites anciennes, les premiers sont souvent regroupés dans des codex couvrant tous les actes d'une pièce, tandis que les seconds figurent, pour chaque acte, dans des livres séparés. Dans leurs versions éditées, le manuel de régie de l'Acte de l'Anneau, par exemple, contient 17 pages, contre 223 pages pour le manuel de jeu²⁰. En théorie, les deux types de textes sont complémentaires, mais en réalité, les premiers sont moins utiles que les seconds. Pourquoi ?

Comme le signifie leur nom – « la lampe (*dīpikā*) des règles (*krama*) » –, les manuels de régie traitent la représentation selon un angle organisationnel. Ils énoncent brièvement, dans les mêmes termes, le moment propice auquel débute la performance, les coutumes à suivre pour les rites et le dispositif scénique (offrandes à la lampe à huile siégeant au centre de l'avant-scène, strophes propitiatoires, danses rituelles...), voire les costumes et les accessoires à porter. Sur le plan dramaturgique, ces manuels dégagent la structure des performances, dont voici un rappel plus détaillé, utile à la suite du propos²¹ :

1) Le premier jour, consacré à l'Entrée (*purappāṭu*), après la strophe propitiatoire et des préliminaires musicaux et dansés, l'acteur incarne le protagoniste de l'acte, qui expose son état (*bhāva*) et la situation initiale (jeu, *āṭṭam*), puis prononce ses

¹⁹ G. Venu, *Production of a Play in Kūṭiyāṭṭam [...]*, Irinjalakuda, Natanakairali, 1989 (manuels de régie et de jeu de l'acte I), p. 31. Pour les autres traductions, voir : C.R. Jones ed., *The Wondrous Crest Jewel in Performance*, Delhi, Oxford University Press, 1984 (manuels de régie du *Diadème*) ; L.S. Rajagopalan, *Kūṭiyāṭṭam. Preliminaries and Performance*, Chennai, The Kuppaswami Sastri Research Institute, 2000 (manuel de jeu de l'acte III du *Sacre*).

²⁰ Narayana Pisharoti ed., *op. cit.*, p. 155-172, 184-407.

²¹ Sur cette structure, voir aussi : H. Moser, « Mantrāṅkam: The Third Act of *Pratijñāyugaṅdharāyaṅam* in Kūṭiyāṭṭam », *Bulletin d'Études Indiennes* 17-18, 2000, p. 563-584 ; V. Johan 2014a (*op. cit.*), 2018 (*art. cit.*).

premières répliques dramatiques en sanskrit (souvent l’amorce en prose de la première strophe de l’acte). Il termine par des danses rituelles²².

2) Le lendemain, devenu conteur²³, l’acteur mime un récit rétrospectif (*nirvahaṇam*) qu’il enchâsse dans l’acte dramatique en deux temps : a) il interroge l’état et la situation initiale joués la veille par une « série » de questions rétroactives (*anukramam*) ; b) il relate le passé plus lointain dans un résumé (*saṃkṣepam*) qui s’arrête au point abordé par la dernière question précédente. Dans un troisième temps, (c) s’ensuit l’étape du « sens des strophes » (*ślōkārtham*), qui requiert souvent plusieurs nuits. L’acteur-conteur y mime un récit revenant lentement à la situation initiale. À chaque étape de son action correspond une strophe en sanskrit, déclamée *a posteriori* par la récitante (Nāṇyār) assise à sa droite, au bord de la scène. Les sources littéraires et le nombre des strophes varient selon les actes et les rétrospections.

3) L’acteur-conteur revient finalement à la situation initiale : redevenant personnage, il récite le texte laissé en suspens le premier jour (souvent la première strophe de l’acte). Intervient le « jeu collectif » ou *kūṭiyāṭṭam* de l’acte dramatique complet, mené par au moins deux acteurs.

Parmi nos cinq actes, seul le Jeu de l’Anneau (basé sur l’acte VI du *Diadème*) est exempt de *kūṭiyāṭṭam*, et reste un jeu (*kūttu*) solitaire. Quand deux héros masculins paraissent au début d’un acte, comme dans les actes I du *Sacre* et V du *Diadème*, cette structure se dédouble, en présentant deux entrées, chacune suivie d’une rétrospection (par exemple, celles de Rāma puis de Sugrīva pour l’acte I du *Sacre*), avant le *kūṭiyāṭṭam* final.

Enfin, dans chaque étape du cycle interviennent des extensions mimétiques qui s’éloignent de la trame initiale – qu’il s’agisse de celle, dramatique, de l’acte ou de celle, narrative, des rétrospections –, en créant plusieurs niveaux d’enchâssement.

Les manuels de régie mentionnent les étapes du cycle performatif avec ses points d’articulation que sont, d’une part, les répliques dramatiques récitées dans l’Entrée et à la fin de la rétrospection, d’autre part, la première et la dernière strophe du récit rétrospectif – « la

²² L’entrée entière est assimilable à des préliminaires. Voir : V. Johan, « Dancing the ritual (*kriya*) on the Kūṭiyāṭṭam stage », in E. Debicka-Borek, E. Ganser, *Theatrical and ritual boundaries in South Asia, The Cracow Indological Studies* 19-1, 2017, p. 59-82.

²³ Sur le protocole complexe d’entrée en scène du conteur, voir Johan 2011a, *art. cit.*

rétrospection commence à partir de [telle strophe] jusqu'à [telle autre] ²⁴ ». Ils ne mentionnent les strophes que par leurs premiers termes, en renvoyant à des listes de strophes annexes que l'acteur connaît par cœur pour les avoir assimilées corporellement pendant son apprentissage.

Les manuels de régie ne consignent donc pas le texte du récit (incluant questions, résumé et sens des strophes). En outre, s'ils mentionnent parfois les modes récitatifs (*svara*) à employer pour énoncer le texte sanskrit, ils ne disent presque rien du « jeu » gestuel (*āṭṭam*) du protagoniste de l'Entrée et de la glose gestuelle entourant les strophes dramatiques du *kūṭiyāṭṭam*. Logiquement, ce sont les manuels de jeu qui contiennent ces données. Ils recèlent aussi les récits rétrospectifs, avec les strophes qui les ponctuent. Celles-ci sont mentionnées entre parenthèses, toujours par leurs premiers termes, à l'emplacement approprié.

Afin de dégager la complémentarité des manuels de régie et de jeu, un exemple couvrant en partie l'Entrée de Rāma dans l'acte II du *Diadème* est annexé à cet article²⁵. Dans cet extrait, l'acteur, seul en scène, joue le héros Rāma assis dans la forêt avec son épouse Sītā. Le manuel de régie prescrit, sans l'énoncer, un résumé replaçant la situation dans son contexte, puis l'étonnement de Rāma et les premiers termes de sa première réplique (amorce en prose de la première strophe de l'acte). De son côté, le manuel de jeu relate le résumé, explicite la pensée du héros, rendue par un « jeu » gestuel (*āṭṭam*), fournit la réplique récitée complète, puis son « sens », joué par gestes. Les deux manuels indiquent que l'acteur-Rāma donne à imaginer que Sītā se tient à sa gauche par des regards langoureux et sa main gauche tendue sur le côté, pour simuler l'enlacement.

Les manuels de régie et de jeu partagent certaines prescriptions pour en souligner l'importance. Pour l'acte I du *Sacre*, dénommé « La mort de Bāli » (Bālivadhānam), les deux textes mentionnent que Rāma entre en scène armé d'attributs (l'arc et la flèche) matérialisés par des accessoires. Ce fait rare laisse présager leur usage par le héros dans le *kūṭiyāṭṭam* final de l'acte : Rāma tuera Bāli. Le manuel de régie, qui s'attache au dispositif scénique, stipule que l'acteur doit « tenir l'arc et la flèche sans qu'ils touchent le sol » (*villuṃ ampūṃ nilattu kuttāte eṭuttu piṭiccu*), tandis que le manuel de jeu précise que l'acteur « regarde l'arc et la flèche, puis les fait passer

²⁴ Par ex., dans le manuel de régie de l'acte II du *Diadème*, « il faut commencer la rétrospection avec [la strophe] 'asīdambuda' et couvrir tout l'acte de la hutte [acte I, s. 22]. » *nirvahaṇam 'asīdambuda' tuṭāṇṇi parṇaśālāṅkaṃ kaḷivōḷaṃ vēṇaṃ*.



²⁵ Le manuel de régie s'appuie sur l'édition de Narayana Pīsaroti et le manuel de jeu sur le cahier de mon maître (sources *op. cit.*).

derrière lui en les maintenant en imagination [par gestes] » (*villuṃ ampūṃ nōkkikaṇṭuṃ pinnākkam koṭuttuṃ uṇṭennuṃ saṅkalpiccuṃ*), pour discourir ensuite par gestes.

En fait, certains manuels de jeu citent des consignes présentes dans les manuels de régie parce que ces derniers ne sont plus consultés et suivis. Et c'est parce que « nos » cinq actes disposaient de manuels de jeu anciens qu'ils sont restés au répertoire, tandis que d'autres actes et portions n'en disposant pas ont cessé d'être joués²⁶. Étudions plus en détail les manuels de jeu.

Remarques stylistiques et terminologiques

Les manuscrits se présentent en blocs homogènes, sans subdivisions et sans distinction graphique entre les langues (sanskrit, prakrit, malayalam). Sur le plan linguistique, ils renvoient à un état ancien du malayalam que des ethnolinguistes pourront dater²⁷. Sur le plan syntaxique, les phrases accumulent les participes pour s'achever par un verbe conjugué, dans un flot difficile à traduire.

L'autre particularité de ces textes tient à leur économie de mots, compensée par une grande précision terminologique : les termes recouvrent des conventions de jeu établies, en suivant une logique de renvoi à des connaissances pratiques acquises, à l'image de la mention des seuls premiers termes des strophes. Les *granthas* gravés  comportent même des abréviations graphiquement codées, comme la marque suivante  qui, placée après une réplique en sanskrit, signifie que ce texte est « récité deux fois²⁸ ». Cette marque est fréquente car, dans le protocole de jeu habituel, l'acteur « récite et joue » le texte sanskrit – en doublant toujours l'énonciation de gestes : c'est la base du jeu²⁹ –, puis joue son « sens » (*artham*) uniquement par gestes, et enfin répète le texte (toujours doublé de gestes³⁰). Comprendre la marque implique donc une

²⁶ Voir : V. Johan, « Actresses on the temple stages? [...] », in H. Brückner, A. de Bruin, H. Moser, *Between Fame and Shame: Performing Women/Women Performers in India*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2011, p. 245-274 [Johan 2011b].

²⁷ Le lexique ne relève plus forcément du malayalam courant (par exemple, l'action de « réfléchir », *vicarikkuka*, dans les manuels, signifie aujourd'hui le fait de « demander »). Grammaticalement, les désinences casuelles, les finales de nombre et les suffixes adjectivaux sont allongés. La désinence habituelle du datif (*-kku*) et le suffixe d'infinitif de but (*-ān*) sont suffixés « *āyikkoṇṭu* » ; la désinence du locatif (*-il*) est allongée (*-inṅal*), comme le sont les suffixes du pluriel (*-mār* devient *-tānmār*) et des participes adjectivaux (*-āya* devient *āyirikkunna*).

²⁸ Cette marque apparaît notamment dans deux anciens manuscrits du Kūttu de l'Anneau, que j'ai consultés (par ex. [Ms. *Āṅgulīyāṅkam āṭṭaparakāram*]). Il existe aussi d'autres symboles (voir A. Esposito, *art. cit.*).

²⁹ Les gestes figurent jusqu'aux désinences casuelles du sanskrit. Ce jeu récité (*cōllyāṭṭam*) recoupe le *vākyābhīnaya* du *Traité du théâtre*, « jeu corporel qui coïncide dans le temps avec l'énonciation du texte » (L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, EFEO, 1992, p. 348).

³⁰ Selon un dictionnaire Cākyār, ce protocole consiste à « réciter et jouer, jouer sans réciter, et répéter et jouer » (*collikāṭṭi, collatekāṭṭi, collikāṭṭikkuka*). Il rappelle le *vākyārtha* du *sūcābhīnaya* du *Nāṭyaśāstra* (*ibid.*, p. 346 sq.). Pratiquement, la répétition du texte tendrait à signaler la fin de la glose gestuelle à d'éventuels compagnons de scène.

triple connaissance : de son sens, du protocole de jeu et du texte sanskrit (qui n'est que partiellement mentionné). Il ne suffit donc pas d'être malayali ou « malayalophone »/locuteur du malayalam pour lire des manuels de Kūṭiyāṭṭam.

Ces textes s'adressent aux acteurs, comme le montrent les instructions scéniques souvent lacunaires qu'ils contiennent.

Dans toutes les étapes des cycles performatifs, comme dans l'Entrée de Rama que l'on a citée, la mention récurrente du verbe « arrêtant » (*vilaki* ou *velaki*) est caractéristique³¹. Elle invite l'acteur à « arrêter le tambour » (*koṭṭuvilaki*) d'un geste conventionnel. L'acteur le fait pour laisser son personnage « réciter » (*colluka*) une réplique ou une strophe dramatique en sanskrit (dans l'Entrée et le *kūṭiyāṭṭam*), ou pour « faire réciter » (*pāṭikka*) une strophe rétrospective à la Naṅṅyār (dans la rétrospection). Souvent, après le verbe « arrêter », le texte à faire entendre est partiellement cité et suivi d'une particule de citation (*ennu/enna*)³². Le « tambour » (*koṭṭu*) n'est que rarement mentionné : le verbe « arrêter » suffit à désigner l'ouverture de la paume droite par laquelle l'acteur signifie au Nampyār qu'il doit cesser de l'accompagner musicalement, pour laisser place à la parole sanskrite, qui se déploie toujours dans le silence. Cette convention signale aussi, au passage, l'omniprésence de l'acteur qui gère sa performance en amont du rôle fictionnel qu'il interprète, sans se confondre complètement avec « le personnage ».

Les instructions scéniques prennent souvent une forme verbale conjuguée à divers modes : au participe passé (par ex. « cela joué », *ennu kāṭṭi*), à l'injonctif (« récite et joue », *colliyāṭṭu*, « va dans la coulisse », *aṅiyarayil pōrū*), à l'infinitif (« voir le dieu », *dēvane kāṅnuka*)³³. D'autres termes marquent l'obligation (« il faut/ on veut », *vēnam*)³⁴, voire l'interdiction (« tu ne dois pas », *veṅṅā*).

Les verbes renvoient à des gestes conventionnels et à des protocoles de jeu précis, trop nombreux pour faire ici l'objet d'une typologie exhaustive³⁵. Parmi les gestes conventionnels régissant le jeu, figurent notamment des gestes séparateurs signalant les différentes étapes de la

³¹ Voir le texte de l'Entrée de Rama, annexé.

³² Comme le sanskrit (avec sa particule « *iti* »), le malayalam ne connaît pas le discours indirect.

³³ Cette instruction ferme certaines Entrées après lesquelles l'acteur rend un culte à la divinité au sanctuaire du temple. Dans nos cinq actes, cette pratique rituelle et honorifique n'est prescrite que pour le Jeu de l'Anneau (Narayana Pisharoti, *op. cit.*, p. 188).

³⁴ Voir les instructions, concernant les offrandes à faire à la lampe, dans le manuel de régie de l'Entrée de Rāma pour l'acte II, annexé à l'article.

³⁵ Cette typologie est proposée au fil de ma thèse (Johan 2014a, *op. cit.*).

performance : par exemple, l'acteur peut « nouer/fermer [une séquence d'actions] en touchant ses boucles d'oreilles » (*kuṇḍalam-iṭṭu-muṭiccu*) et en tournant sur soi (*tiriñṇu*).

D'autres instructions indiquent des manipulations du costume ou de l'unique accessoire scénique permanent qu'est le tabouret. L'acteur « noue » et « dénoue » son écharpe (« vêtement supérieur », *uttarīyam*) ou/et son pagne (*poynakham*), et « tire » ou « repousse » le « trône » (*pīṭham valiccittu, pīṭham nīkki iṭṭu*), notamment lorsqu'il endosse seul plusieurs rôles fictionnels. Les placements de l'écharpe et de la jupe participent alors à identifier ces rôles, comme le font les postures, qui engagent ou pas le tabouret (lequel peut recouvrir diverses fonctions). Les manipulations vestimentaires peuvent aussi signaler un changement de fonction de l'acteur. Par exemple, dans le manuel de jeu de la Mort de Bāli (acte I du *Sacre*), on lit :

Avant de commencer les rites (*kriya*), tu dois dénouer l'écharpe et le pagne³⁶
(*kriya tuṭaṇṇuḍpōl uttarīyavum poynakhavum aliccīṭaṇam*)

L'acteur-personnage engagé dans une action physique portait l'écharpe à la taille et les deux pans de son pagne noués entre eux. Il défait ces nœuds pour devenir un danseur aux jambes libres portant dignement l'écharpe à l'épaule. Ces mentions n'ont pas toujours été comprises par les éditeurs³⁷.

D'autres types d'instructions renvoient aux protocoles de jeu, comme ceux qui entourent la récitation des répliques sanskrites de l'Entrée et du *kūṭiyāṭṭam*. On lit : « récite cette strophe » (*enna ślōkaṃ collū*) ou « récite et joue » (*colliyāṭṭū*) – ce qui revient au même³⁸ –, puis « joue le sens » (*artham āṭṭū/āṭṭikkollū*) par gestes³⁹. La répétition de l'énonciation suivant le jeu gestuel est prescrite à l'écrit dans les textes contemporains, qui ne comportent pas les abréviations graphiques des *granthas*. On lit : « répète cela », « répète la strophe » (*ślōkaṃ orikkankūṭi collū*)⁴⁰. Un autre protocole de jeu, très détaillé, consistant à restituer et expliquer les strophes sanskrites selon « l'ordre » (*anvayam*) de la prose, apparaît en ces termes : « tu dois jouer

³⁶ L'instruction ferme les deux entrées de Rāma et Sugrīva dans le manuscrit [Ms. C1. Bālivadham].

³⁷ Celui du manuel de l'acte V du *Diadème* confond le fait de « dénouer son pagne » (*poynakham aṭiyiccu*) avec celui « d'enlever ses [faux] ongles » (*poyni-nakham aṭiyiccu*) : il semble ignorer le terme spécialisé de *poynakham*, désignant le pagne (Suranatu, *op. cit.*, p. 9, 22, 44, 50). L'erreur est double, car les acteurs de Kūṭiyāṭṭam ne portent pas d'ongles factices, contrairement à ceux de Kathakali.

³⁸ Rappelons que l'énonciation est toujours doublée de gestes, sauf exception, quand une autre instruction invite l'acteur à jouer « sans les mains » (*kaikūṭate*) ou, dans la rétrospection, à accomplir une action « pendant que la strophe est récitée [par la Nañnyār] » (*ślōkaṃ pāṭikkunpōl*). On en trouvera un exemple dans la quatrième partie.

³⁹ Par ex. Suranattu ed., *op. cit.*, p. 125. Pour ce jeu gestuel, il est parfois indiqué (comme à la fin de la rétrospection de Rāma précitée) de « jouer avec les mains » (*kayyukāṭṭi*).

⁴⁰ Par ex. Narayana Pisharoti ed., *op. cit.*, p. 303.

l'ordre en prose » (*anvayayiccu ~ āṭṭanam*)⁴¹. Ensuite, on lira : « arrête, dernière moitié » (*vilakki uttarārdham*), ce qui signifie que l'acteur répète les deux derniers vers de la strophe (pas la strophe complète)⁴². Ces instructions relatives à la parole sont absentes des rétrospections où l'acteur joue uniquement par gestes, en « faisant réciter » les strophes rétrospectives par la Naññyār.

En plus des instructions scéniques, qui renvoient à la fonction d'acteur régissant la performance, les manuels contiennent une deuxième catégorie de texte, relative aux discours fictionnels. Cette catégorie recouvre deux modes de discours, chacun relié à une fonction de l'acteur : le discours narratif, propre à la fonction de conteur, et les discours directs, propres aux personnages.

La principale marque du contexte narratif, significative des rétrospections et des extensions mimétiques enchâssées, tient aux déictiques de temps. Mimés par l'acteur-conteur, ces termes, nombreux, aux usages précis, permettent au lecteur-spectateur de suivre les étapes du récit et d'identifier les rôles que l'acteur endosse, après les avoir présentés. Par exemple, le geste mot-clé de la narration le plus fréquent, « en ce temps-là » (*samayattiṅkal*), ouvre les récits et les séquences d'action. Il permet à l'acteur d'arrêter facilement le temps pour rendre compte d'un point de vue parallèle. Si l'acteur-conteur décide d'entrer dans l'action en endossant un rôle, il mime simplement, en conteur, « en ce temps-là, Rāma » (par exemple), puis devient Rāma.

De nombreux passages en malayalam des manuels renvoient aux discours directs des personnages. Ils peuvent émaner, soit des rôles que l'acteur-conteur endosse tour à tour dans les rétrospections et les extensions mimétiques, soit des personnages incarnés, dont l'acteur porte le costume (et qui sont, comme le costume, nommés *veṣam*), de l'Entrée et du *kūṭiyāṭṭam*. Souvent, un personnage, incarné en scène par un acteur, dialogue avec un rôle qui n'est que « réfléchi » (comme celui de Sītā dans l'Entrée de l'acte II du *Diadème*). Pour faire dialoguer plusieurs rôles et pour retracer les propos d'un rôle « réfléchi », l'acteur, seul en scène, utilise un procédé consistant à « écouter et jouer » (*keṭṭāṭṭuka*) les propos de l'interlocuteur. Complexe, ce procédé répond à de nombreuses règles qui varient selon les contextes dramaturgiques et les rôles⁴³. Disons ici que cette instruction amène l'acteur à « écouter » (*keṭṭuka*) puis à « jouer »

⁴¹ Par ex. Suranattu, *op. cit.*, p. 92. Ce protocole correspond à la *vākya* de la *sūcā* du *Traité du théâtre* (Bansat-Boudon, *op. cit.*, p. 368-371). Voir Johan 2014a, *op. cit.*, p. 265-266, 345-346, 443-444, 726.

⁴² Narayana Pisharoti, *op. cit.*, p. 232-233. On lit aussi : « arrête [le tambour] et récite la dernière moitié [de la strophe] » (*vilakki uttarārdham collū* – p. 148-149). Les deux derniers vers de la strophe auparavant dite entièrement constitueront le « signal » marquant la fin de l'étape du « sens » ou le protocole explicatif.

⁴³ Ce protocole mérite qu'on lui consacre un article complet. Voir : Johan 2014a, p. 827-837.

(*āṭuka*) les répliques provenant du rôle tiers. L'acteur signifie : « Qu'a-t-il/elle dit ? » (*entāṇuṣ paraññatu*), fait mine « d'écouter » lesdits propos, puis les « joue » par gestes (en endossant ou non momentanément le rôle de leur locuteur). Enfin, il conclut par gestes : « A-t-il/elle bien dit cela ? » (*ennīvaṇṇamō paraññatu*).

Quand l'acteur endosse un rôle tiers, le manuel indique qu'il joue « en tant que [ce rôle] », par exemple « en tant que Sugrīva » (*Sugrīvāyītu*)⁴⁴. S'il ne le fait pas, cela devra être déduit de l'action. Une situation de dialogue est marquée par des termes d'adresse adaptés au statut de l'interlocuteur : « toi » (*niyyu*), s'il est méprisé ou s'il s'agit d'un enfant⁴⁵, « Ô, vous ! » (*alle*), quand un supérieur s'adresse à son inférieur (comme Rāma à Sugrīva), « Ô maître ! » (*allēyo, alle svāmi*) quand un inférieur s'adresse à son supérieur (comme Sugrīva à Rāma), « Ô ma bien-aimée ! » (*bhāryayāyullove*), quand un prince s'adresse à son épouse, etc. Ces termes s'expriment en scène par un geste d'adresse effectué de la main droite ou gauche, selon les cas. Grâce à eux, le lecteur-spectateur suit plus facilement les nombreux changements de points de vue.

La troisième et dernière catégorie de texte malayalam décelable dans les manuels concerne les termes spécialisés ou les noms propres. Ils recouvrent des séquences de jeu identifiées. Par exemple, les danses rituelles sont nommées *kriya* ou *nṛttam* de façon générique, mais aussi par des noms désignant des séquences ou sous-séquences chorégraphiques particulières⁴⁶. Le même principe s'applique aux déplacements conventionnels et aux postures, qui portent chacun(e) un nom. C'est aussi le cas de tous les jeux que j'aime qualifier de « systématiques », parce qu'ils sont fixés sur des syllabes mnémotechniques et qu'ils interviennent toujours où on les attend : les présentations (*stōbham*) de rôles types, les entrées colériques (*prāvēśikam*), les descriptions des « cinq membres » (*pañcāṅgam*) ou « de la tête aux pieds » (*kēśādipādam*) des êtres aimés, « les flèches de l'Amour » qui rendent amoureux, etc. Enfin, les extensions mimétiques portent soit un nom illustrant leur contenu, soit le nom des premiers termes de la strophe qui les suscitent⁴⁷.

⁴⁴ Par ex. Narayana Pisharoti, *op. cit.*, p. 190-193.

⁴⁵ Par ex. Rāvaṇa rejeté par Sītā (Suranatu, *op. cit.*, p. 110) et maudit par Pārvatī [Ms. C3. Tōraṇayuddham, p. 48-49], ou le roi Daśaratha s'adressant à son fils Rāma (Narayana Pisharoti, p. 206-208).

⁴⁶ Ces énumérations interviennent notamment à la fin de l'Entrée de Rāma pour l'acte II [Ms. C1. Śūrpaṅkhāṅkam].

⁴⁷ Par ex., ces deux séquences célèbres interviennent dans la rétrospection de Rāvaṇa pour l'Acte V du *Diadème* : le « Soulèvement du mont Kailāsa » (Kailāsoddharaṇam) et l'extension dans laquelle le démon « boit l'élixir de la beauté » de Sītā, conformément à la strophe suscitant la scène : « Pānādrūpam » (s. 21 de l'acte III du *Diadème*).

L'ensemble de ces textes recouvre en fait trois univers : l'univers scénique de l'acteur, l'univers fictionnel des personnages, l'univers narratif du conteur. Cet assemblage de textes et d'univers, qui est celui du jeu du performeur, doit apparaître dans la traduction.

Une écriture ludique : questions de traduction

Comme l'écrivait F. Zimmermann à propos des recettes des médecins ayurvédiques : « la simplicité n'est pas de mise, quand on traduit ce genre de poésie⁴⁸ ». Pour rendre compte du jeu du Kūṭiyāṭṭam, on doit suivre sa logique et son rythme, plonger dans ses temps et les superposer.

L'injonctif ou l'infinitif, appliqués à des instructions scéniques, ferment souvent les manuels. L'usage du malayalam voulant que le dernier verbe d'une phrase détermine le temps des autres (souvent des participes passés), l'ensemble du texte pourrait être traduit à ces modes. Mais alors, comment plonger dans les univers des rôles fictionnels ? En traduisant l'action des personnages au présent de l'indicatif, pour distinguer les rôles de la fonction d'acteur : c'est le personnage qui « voit » (*nōkki*), « réfléchit » (*vicāriccu*), « s'évanouit » (*onarmu*), etc., pas l'acteur qui gère le jeu. Une difficulté s'ajoute dans les extrapolations narratives : il s'agit de préserver le caractère historique des récits, avec les mots-clés narratifs, tout en soulignant les moments où l'acteur-conteur entre au présent dans le jeu. Dans tous les cas, il faut considérer la grammaire à l'aune de la pratique scénique, sans adopter de partis-pris absolus, ce qui implique parfois de sacrifier la stricte exactitude grammaticale à la logique ludique.

À titre d'exemple, et pour finir, je citerai la rétrospection de Sugrīva dans la Mort de Bāli⁴⁹. L'acteur-conteur joue Bāli, qui s'engage dans un combat contre un ennemi, Dundubhi :

En ce temps-là, Bāli (*ā samayattīṅkal Bāli*), entendant les paroles de Dundubhi, se met en colère (*kōppiccu*) et signifie à ses femmes : « Allez-vous-en ! » Serre ta taille et ta tête (*arayum talayum murukki*) et joue la bataille aux poings (*muṣṭi-yuddham kāṭṭū*). Dundubhi se bat aussi (*Dundubhiyū yuddham ceytu*). Alors, Bāli enroule une chaîne en or autour du cou de Dundubhi et fait tournoyer le corps au-dessus de sa tête. Arrête [la percussion] (*vilakki*) :

Le puissant Bāli fit tournoyer à bout de bras ce corps privé de conscience et de vie, et d'un seul élan, le lança à une lieue⁵⁰.

L'acteur-conteur signifie « en ce temps-là, Bāli », puis joue l'action en tant que Bāli. On conserve le mode impératif suivant, qui indique à l'acteur des jeux fixés. La précision selon laquelle « Dundubhi se bat aussi » s'adresse implicitement à l'acteur qui doit rejouer le combat du point de vue de l'ennemi. On peut étendre l'impératif qui prescrivait les jeux fixés à l'arrêt de la percussion, car ce mode revient ensuite :

Fais-le tourner pendant que la strophe est récitée et à la fin de la strophe, projette-le (*eṛiyū*).

L'acteur agit conformément aux ordres, en développant ici un jeu « sans les mains » (*kaikuṭate*) implicite : il ne mime pas le texte sanskrit énoncé par la Nañnyār, comme à l'habitude, mais l'action de faire tournoyer le démon puis de le projeter au loin.

Ainsi (*īvaṅṅam*), après avoir tué Dundubhi, Bāli est retourné régner à Kiṣkindha.

⁴⁸ Zimmermann, *Le Discours des remèdes au pays des épices. Enquête sur la médecine hindoue*, Paris, Payot, 1989.

⁴⁹ [Ms. C1 Balivadhā : 40-42]. Le format de cet article ne permet pas d'intégrer la translittération complète.

⁵⁰ Strophe 16 de la rétrospection, récitée par la Nañnyār, issue du *Rāmāyaṇa de Vālmīki [VR]*, L. IV, chap. XI, s. 32. Voir : M. Biarreau, M.-C. Porcher ed., *Le Rāmāyaṇa de Vālmīki*, Paris, Gallimard (« La Pleiade »), 1999, p. 570.

Mais du sang sorti de la tête de Dundubhi, emporté par le vent, tomba dans l'ermitage du sage Mataṅga.

Des gouttes de sang échappées de la gueule de l'asura sous la violence du jet et portées par le vent, tombèrent sur l'ermitage de Mataṅga⁵¹.

L'acteur-conteur résume l'action, en replongeant dans le récit (« ainsi »), puis joue au présent :

Assis sur le tabouret (*pīḥattinmēl irunnu*), le grand sage Mataṅga, méditant fixement, est interrompu dans sa méditation par des gouttes de sang qui tombent sur son corps. Voyant cela, il réfléchit, comprend que c'est la faute de Bāli, se met en colère et lance cette malédiction : « Ô Bāli ! Si tu grimpes sur la montagne Mālyavān, ta tête éclatera et tu mourras ! »

Par la vertu de son ascèse, il comprit que c'était là l'œuvre d'un singe, et, irrité, proféra une terrible malédiction contre Bāli⁵².

Quand Bāli reçoit la malédiction, cela secoue son corps, mais il ne s'en soucie pas (*bahumāniccilla*).

La dernière phrase, au passé en malayalam, est restituée au présent car, sur scène, l'acteur joue l'action en tant que Bāli : il signifie « en ce temps-là », puis adopte la posture royale de l'empereur des singes qui frémit en recevant la malédiction, puis fait un geste de rejet.

Conclusion

Basée sur des actes dramatiques extraits de drames découpés dans la matière épique, la performance de Kūṭiyāṭṭam revient au texte des épopées, dans un processus inverse à celui qui a prévalu à l'écriture du théâtre sanskrit. Ce faisant, elle prend une distance structurelle vis-à-vis de l'acte, bien lisible avec l'insertion des rétrospections. Comme l'ensemble du texte en jeu, ces digressions narratives s'appuient sur les manuels scéniques, en particulier les manuels de jeu. Rédigés en malayalam ancien dans leur style propre, ces textes scellent l'originalité de cette dramaturgie et placent le théâtre sanskrit sous leur joug.

Voix de la convention théâtrale des ancêtres Cākyār qui les ont rédigés, sans doute dès l'époque médiévale et à plusieurs mains, peut-être sur plusieurs générations, ces manuels s'offrent à la fois comme des recueils partiels de pièces en sanskrit et de récits en malayalam, des « paratextes » ou notes de mises en scène complétant les brèves didascalies des pièces (qu'ils semblent en outre parfois inspirer⁵³), ou encore des canevas de jeu, mais si détaillés qu'ils ne laissent pas de place à l'improvisation. En ce sens modernes, ces textes confirment que le Kerala, et plus largement l'Inde, ont conçu, bien avant l'Europe, une sorte de mode d'emploi total – prenant en compte toutes les dimensions de la scène et du jeu – de la littérature

⁵¹ s. 17, VR. IV, XI, s. 47 (*ibid.*).

⁵² s. 18, VR. IV, XI, s. 52 (*ibid.*).

⁵³ Plusieurs exemples sont cités au fil de ma thèse (Johan 2014, *op. cit.*)

théâtrale⁵⁴. C'est grâce à ces manuels, autant qu'à la pratique de leurs auteurs et acteurs kéralais, que le « théâtre indien » demeure vivant.

En outre, parce que ces manuels superposent constamment textes scéniques et fictionnels, on y lit la réalité esthétique et ludique selon laquelle l'acteur n'est jamais « personnage » en permanence : il reste en amont, à distance, du rôle qu'il interprète. Les instructions scéniques qui parsèment ces textes, que les acteurs connaissent par cœur, semblent ainsi œuvrer comme la « petite voix » fondant la distanciation caractéristique de l'esthétique du Kūṭiyāṭṭam.

Si cet article ne rend compte que très partiellement de ces textes, il espère attirer sur eux l'attention d'historiens du malayalam, qui, par leur analyse linguistique, pourraient enrichir la connaissance de l'histoire du Kūṭiyāṭṭam. Dans ce domaine, une récente étude postdoctorale m'a permis de découvrir des points communs entre les styles des manuels scéniques du Kūṭiyāṭṭam et des manuels de rites des brahmanes Nampūtiri du Kerala⁵⁵. Les derniers présentent aussi ces ellipses terminologiques réservées aux initiés, ces injonctions rappelant les règles à suivre, ces passages diglossiques suivant l'énonciation de strophes dont seuls les premiers termes sont cités, etc. Ce point pourrait constituer un nouvel argument pour affirmer le lien ancestral, social et héréditaire, unissant les Cākyār aux Nampūtiri⁵⁶. Ainsi, ces textes renvoient à des problématiques sociohistoriques qui mériteraient d'être approfondies dans un article s'appuyant également sur une analyse comparative des langages du rite et du jeu.

Bibliographie

Manuscrits

[Ms. Aṅgulīyāṅkam āṭṭaparakāram], Manuel de jeu de l'Acte de l'Anneau (acte VI du Diadème), livre Kiṭaṅṅūr gravé au stylet sur feuilles de palme séchées, conservé par feu Kiṭaṅṅūr Kuṭṭapan Cākyār, Celakara. Env. 250 feuillets (30 x 7 cm) recto verso, XIX^e s. Source de l'édition de K. P. Narayana Pisharoti (1967).

Cahiers [C] :

[Ms. C1] Cahier mixte de K. Rāma Cākyār (Paiṅkuḷam), Kalāmaṇḍalam, 1973, 100 p. 20x12 cm, avec notamment :

⁵⁴ Sur les didascalies et les paratextes du théâtre européen, très récents par comparaison avec le théâtre indien, voir M.-C. Hubert, F. Bernard dir., *De l'hypertrophie du discours didascalique au xxe siècle*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2012.

⁵⁵ Cette recherche a été réalisée de mai à septembre 2018 dans le cadre d'un contrat postdoctoral de l'EFEO. J'ai travaillé sur un manuel utilisé pour accomplir les « seize sacrements » (*sōdhaṣakriya*) ponctuant la vie sociale des Nampūtiri, et aussi des Cākyār : *L'Āśvalāyana sōdhaṣakriyakal*, Karukadom, Madassery Mana, s.d.

⁵⁶ Ces brahmanes étaient les pères des Cākyār et qui sont pour certains devenus Cākyār après excommunication (Johan 2014a, *op. cit.*, p. 137-163). La dernière procédure d'excommunication et d'intégration d'un brahmane dans la caste des Cākyār remonte à 1917 (voir : A.M.N. Chakyar, *The Last Caste Inquisition*, Tripunithura, Padma Menon, 1999 – auteur rencontré sur le terrain).

— [Śūrpaṅakhāṅkam āṭṭaparakāram], Manuel de jeu du *kūṭiyāṭṭam* de l'Acte de Śūrpaṅakhā, 15 p.

[Ms. C2]. Cahier mixte de K. Rāma Cākyār (Paiṅkuḷam), Kalāmaṇḍalam, 1974, 100 p. 20 x 12 cm, avec :

— [Bālivadhāṅkam āṭṭaparakāram], Manuel de jeu pour l'Acte de la Mort de Bāli (Acte I du *Sacre*), 50 p.

— [Śūrpaṅakhāṅkam āṭṭaparakāram], Manuel de jeu partiel pour l'Acte de Śūrpaṅakhā (acte II du *Diadème*), 25 p.

[Ms. C3. Tōraṇayuddham āṭṭaparakāram], Manuel de jeu pour la Bataille au porche (*Abhiṣ.* III), cahier de Paiṅkuḷam Rāma Cākyār, s.d., Kalāmaṇḍalam, 84 p. 20x12cm [fonds Killimangalam/Moser-Oberlin]

Éditions

JONES, Clifford Reis ed., *The Wondrous Crest Jewel in Performance*, Delhi, Oxford University Press, 1984.

NARAYANA PISHAROTI, K. P. ed., *Āścaryacūḍāmaṇi*, Trichur, Sangeet Natak Akademi, (1967) 1988 [mal., 520 p.].

SURANATTU, P. N. ed., *Āśokavanikaṅkam āṭṭaparakāram*, Trivandrum, Kerala University (« Bhasagranthavali » 95), 1968 [mal., 114 p.].

VENUGOPAL, P. ed., *Āścaryacūḍāmaṇi sampūrṇamāya āṭṭaparakāravuṃ kramadīpikayum*, Trivandrum, Margi, 2009, [mal., 776 p.].

MADASSERY Narayanan Namboodiri ed., *Āśvalāyana sōdhaśakriyakal, pakalīyaṃ caṭaṅṅu mantranṅalūṭe artham sahitam (The important Shodasakriyas of the Ashwalayana Rigvedis along with the meanings of the mantras used in them)*, Karukadom, Madassery Mana, s.d. (4th ed.).

Études

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, EFEO, 1992.

— (Dir.), *Le Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 2006.

BIARDEAU, Madeleine ; Porcher, Marie-Claude (Dir.), *Le Rāmāyaṇa de Vālmīki*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1999.

BRÜCKNER, Heidrun, « New light on "Bhāsa?" The Würzburg Multimedia Databank on Sanskrit Drama and Theatre », in M. Nowakowska, J. Wozniak eds., *Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis. A Volume to Celebrate the 70th Birthday of Professor Maria Krysztof Byrski*, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2007, p. 382-396.

ESPOSITO, Anna, « The South Indian Drama Manuscripts », in S. Rath ed., *Aspects of Manuscript Culture in South India*, Leiden, Brill's Indological Library, 2012, p. 81-91.

FREEMAN, Rich, « Rubies and Coral: The Lapidary Crafting of Language in Kerala », *Journal of Asian Studies* 57.1, 1998, p. 38-65.

— « The Literary Culture of Premodern Kerala », in S. Pollock ed., *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 437-500.

HUBERT, Marie-Claude ; Bernard, Florence (Dir.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au xx^e siècle*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2012.

JOHAN, Virginie, « "Même l'écureuil fait ce qu'il peut". Transmission du savoir dans le Kūṭiyāṭṭam », in M.-C. Mahias, *Construire les savoirs dans l'action. Apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud*, Paris, EHESS (« Puruṣārtha » 29), 2011a, p. 39-78.

— « Actresses on the temple stages? The epic conception and performance of women's roles in Kūṭiyāṭṭam Rāmāyaṇa plays », in H. Brückner, A. de Bruin, H. Moser, *Between Fame and Shame: Performing Women/Women Performers in India*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Drama und Theater in Südasien » 9), 2011b, p. 245-274.

— « The Flower needs its roots to continue to grow », *Indian Folklife* 38 (June), 2011c, p. 20-26.

— *Du je au jeu de l'acteur : ethnocénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, Thèse de doctorat, Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris-3 [3 vol., 1 644 p., 3 DVD-DL], 2014.

— « Dancing the ritual (kriya) on the Kūṭiyāṭṭam stage », in E. Debicka-Borek, E. Ganser, *Theatrical and ritual boundaries in South Asia, The Cracow Indological Studies* 19-1, 2017, p. 59-82.

— « Aṅgulīyāṅkam, Rāmāyaṇa-Veda of the Cākyārs », in H. Oberlin, D. D. Shulman, *Two Masterpieces of Kūṭiyāṭṭam: Aṅgulīyāṅkam and Mantrāṅkam*, New Delhi, Oxford University Press, 2019, p. 184-221.

LÉVI, Sylvain, *Le Théâtre indien*, Paris, Collège de France, (1890) 1963.

MOSER, Heike, « Mantrāṅkam: The Third Act of *Pratijñāyagandharāyaṇam* in Kūṭiyāṭṭam », *Bulletin d'Études Indiennes* 17-18, 2000, p. 563-584.

— *Nāṅyār-Kūttu. Ein Teilaspekt des Sanskrittheatrekomplexes Kūṭiyāṭṭam. Historische Entwicklung und performative Textumsetzung*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Drama und Theater in Südasien » 6), 2008.

— *Bibliography of Kūṭiyāṭṭam*, Université de Tübingen [publication en ligne], 2011 [Moser 2011a]:

http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2011/5895/pdf/UB_PDF_A_2011_01.pdf

— « From Palmleaves to a Multimedia Databank: A Note on the "Bhāsa-project" », in S. Rath ed., *Aspects of Manuscript Culture in South India*, Leiden, Brill's Indological Library, 2012, p.139-155.

PADMANABHA MENON, K. P. *History of Kerala*, New Delhi, Asian Educational, 1982, 4 vol., 1924.

PARAMESHWAR NAIR, G. *History of Malayalam Literature*, New-Delhi, Sahitya Akademi, (1967) 1977.

RAJAGOPALAN, L. S., *Kūṭiyāṭṭam. Preliminaries and Performance*, Chennai, The Kuppuswami Sastri Research Institute, 2000.

venu, Gopalan, *Production of a play in Kūṭiyāṭṭam. Text and translation of the first act of Abhiṣeka Nāṭaka of Bhāsa with the kramadīpikā (production manual) and the āṭṭaparakāraṃ (acting manual) from the Sanskrit Drama Tradition of India*, Irinjalakuda, Natanakairali (« Documentation of Kūṭiyāṭṭam Series » 1), 1989.

ZIMMERMANN, Francis, *Le Discours des remèdes au pays des épices. Enquête sur la médecine hindoue*, Paris, Payot, 1989.

ANNEXE : Manuels de l'Entrée de Rāma pour l'acte II du Diadème (extrait)

Figurent à droite le texte du manuel de régie, à gauche celui du manuel de jeu, au centre, des instructions communes.

Manuel de jeu

Manuel de régie et de jeu

Manuel de régie

Pour l'Entrée de Śrī Rāma, au crépuscule, comme dans l'Acte de la hutte [acte I du *Diadème*], il faut (*vēnam*) huit articles auspicioseux et une mesure de riz non décortiqué. Danse derrière le rideau.

[Visage] dissimulé derrière l'échappe (*uttarīyaṃ koṅṭu ṣ maraccu*),

[l'acteur-Rāma] s'assied sur le tabouret (*pīṭhattinmēl irunnu*), laisse imaginer que Sītā est sur ses genoux (*sīta maṭiyil uṅṭānnu ṣ kalpiccu*), l'enlace de la main gauche (*eṭattu kaikoṅṭu tāṅṅi*), heureux (*prasadiccu*), joue la sensation de la douce brise et signifie : « Que je suis heureux ! ».

Puis, joue [le résumé de l'entrée, *prameyam*] à partir de l'ermitage d'Agastya jusqu'à la situation actuelle (*agastyāśrama tuṭaṅṅi atrōlamuḷḷa avastha āṭi*).

[Résumé de l'entrée, *prameyam*, contextualisant la situation initiale, joué par gestes :]

« Moi (*ṅān*), je me suis rendu à l'ermitage du sage Agastya, j'ai salué le sage Agastya et, quand j'ai promis aux sages qui étaient venus là de tuer tous les démons, j'ai satisfait le grand sage Agastya, de qui j'ai accepté des armes spéciales. Puis, en chemin, j'ai conclu un pacte d'amitié avec l'ami de mon père, le vautour Jaṭāyu, et suis arrivé [dans la forêt de] Pañcavaṭī, accompagné de Sītā et de Lakṣmaṇa ».

Regardant [la région de] Pañcavaṭī (*pañcavaṭīye nōkkiyiṭṭu*),

il s'étonne de la manière dont l'avaient autrefois décrite les sages de l'ermitage d'Agastya.

[Jeu, *āṭṭam*, signifié par gestes :]

« J'avais ressenti un grand émerveillement lorsque j'avais écouté les sages de l'ermitage d'Agastya me parler de cette région de Pañcavaṭī comme étant remplie d'ennemis tels que *rākṣasa* et bêtes sauvages (lions, tigres, éléphants, etc.). Mais, maintenant que j'y suis, je ne vois rien de tout cela. »

Il signifie : « Parlons de cela à Sītā ! » et regarde, heureux, en direction de Sītā, enlacée par sa main gauche.

Après avoir tourné le visage vers Sītā (*sīte abhimukhī kariccu*),

récite (*cōllū*) le texte en commençant par

« *vaidehi vidūre* » dans le mode d'intonation (*svara*) [nommé] *indalam*.

Arrête [le tambour] (*vilakki*) et récite et joue (*cōllyāṭi*) ce texte :

[amorce en prose de la première strophe de l'acte II, en sanskrit]

« Ô Sītā, de loin on entend parler de tout comme d'une chose surprenante »

(*vaidehi vidūre sarvaṃ vismayanīyatayā śrūyate*).

[Sens, *artham*, par gestes :] « Ô Sītā ! On croit que les choses dont on a entendu parler à distance nous procureront un grand émerveillement, mais quand on s'en approche et qu'on les découvre par soi-même, on réalise que ce que l'on avait entendu dire n'était pas vrai. » [...]

« Son geste, c'est l'univers... » : itinéraire d'une strophe sanskrite, des traités techniques à son usage dans le Bharatanāṭyam

Julie Rocton
Aix-Marseille Université/CPAF-TDMAM

La strophe] *āṅgikaṃ bhuvanam*⁵⁷ constitue le cœur de la danse, c'est le plus important, tous les éléments de la danse, du *nāṭya* [=théâtre], du Bharatanāṭyam y sont présents⁵⁸ (Priya Murle).

Le Bharatanāṭyam, danse classique d'Inde du Sud, repose sur un répertoire littéraire composé dans différentes langues indiennes. Une partie du répertoire est en sanskrit, notamment les *śloka*⁵⁹, des strophes qui sont chantées et parfois chorégraphiées. Pour la légendaire danseuse Balasaraswati (1918-1984), le *śloka* constituait une pièce à part entière qui se déroule à la fin de ce qu'elle considérait être le récital traditionnel⁶⁰ du Bharatanāṭyam, le *mārgam* (Balasaraswati, 2010, p.199).

Le *śloka āṅgikaṃ bhuvanam*, que l'on trouve au début de l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara (AD)⁶¹ et au début du chapitre 7 du *Saṅgītaratnākara* de Śārṅgadeva (SR)⁶², fait sans nul doute partie des strophes sanskrites les plus connues et utilisées dans le milieu du Bharatanāṭyam, dans les cadres pédagogique et scénique. En voici une première traduction :

āṅgikaṃ bhuvanam yasya vācikaṃ sarvavāṇmayam |
*āhāryam candratārādi taṃ numah sātṭvikaṃ Shivam ||*⁶³

« Celui dont le geste est l'univers, dont la voix est tout ce qui est vocal,

<Et> dont les ornements sont la lune, les étoiles et les autres astres, nous saluons Shiva, le sātṭvique⁶⁴.

⁵⁷ Les praticiens désignent souvent une strophe ou une pièce du répertoire en en citant les premiers mots.

⁵⁸ Entretien enregistré, mars 2015, Chennai. Ma traduction de l'anglais.

⁵⁹ *Śloka*- en sanskrit désigne une strophe en général, et tout particulièrement celle dans le mètre *anuṣṭubh* (4x8 syllabes). Les praticiens du Bharatanāṭyam emploient les termes *śloka*, *śloka*m ou *śloka* pour désigner des strophes en sanskrit qui sont chantées et parfois chorégraphiées.

⁶⁰ Celui-ci est composé de sept pièces : *alāriṭṭu* (pièce d'ouverture de danse pure), *jatisvaram* (danse pure sur les notes de musique), *śabdham* (pièce introduisant l'aspect narratif en l'honneur d'un dieu, mêlant danse pure et expression narrative appelée « *abhinaya* »), *varṇam* (pièce maîtresse d'un récital de Bharatanāṭyam dans laquelle le danseur présente à la fois la virtuosité technique et la finesse de l'expressivité), *padam* (pièce purement narrative), *tillānā* (pièce de danse pure) et *śloka*m. Cependant, ce que l'on peut voir actuellement sur scène suit plutôt le format suivant : pièce d'introduction (par exemple, *alāriṭṭu*, offrande de fleurs ou pièce d'hommage à un dieu appelé *kavuttuvam*), *varṇam*, deux pièces d'*abhinaya* et *tillānā*. On trouve également des *śloka*m au début ou à la fin d'une des pièces du répertoire, par exemple au début ou à la fin d'un *alāriṭṭu*.

⁶¹ Tel qu'édité par M. Ghosh (strophe 1). Bien que ce texte, polymorphe, ait été édité dans différentes versions (par exemple Appa Rao, 1997 et Vallabh, 2013), il est toujours introduit par cette strophe.

⁶² Une vingtaine de strophes est commune aux deux textes. En l'état actuel des connaissances, il est impossible de savoir quel texte aurait « emprunté » à l'autre, ou s'il existe une source commune.

⁶³ *Abhinayadarpaṇa* 1, *Saṅgītaratnākara* 7.1.

⁶⁴ Dans le cadre de la théorie du théâtre indien classique, le *sattva* (abstrait en *-tva* formé sur le participe présent *sat-* de la racine *AS-* « être ») désigne globalement la « vérité » du jeu. Celui qui est qualifié de *sātṭvika* est donc doté de la qualité *sattva*. Voir *infra* 2.

Suivant une double approche, philologique et ethnographique⁶⁵, cet article vise, dans un premier temps, à s'intéresser à la signification de cette strophe, notamment selon certains commentateurs⁶⁶, et à sa fonction dans le cadre des traités sanskrits dans lesquels on la retrouve. Il propose ensuite de considérer la manière dont elle est aujourd'hui interprétée et transmise par des praticiens de Bharatanāṭyam⁶⁷. En effet, ces derniers peuvent être considérés comme des commentateurs contemporains qui expriment oralement autant que corporellement leurs propres interprétations. Les interprétations et fonctions de la strophe sont-elles similaires dans les deux contextes considérés (traités sanskrits et pratique du Bharatanāṭyam) ? Que nous révèle cet exemple sur les liens entre transmission écrite et transmission orale et sur l'usage des textes anciens dans le milieu artistique contemporain ?

Définitions

L'*Abhinayadarpaṇa* et le Bharatanāṭyam

L'*Abhinayadarpaṇa* est un traité (*śāstra*) sanskrit que l'on situe généralement à l'époque médiévale⁶⁸. On en attribue la rédaction (ou la compilation) à Nandikeshvara. Sous la forme éditée par M. Ghosh en 1934 (édition critique), il comprend 324 strophes⁶⁹. Ce texte comporte une brève introduction sur la création du théâtre et de la danse, puis donne quelques indications sur les qualités de la danseuse et de l'acteur, sur les caractéristiques du public et de la scène, suivies de listes de mouvements de tête et de cou, de regards, et de gestes de mains (171 strophes concernent les mains), accompagnées de leurs significations (littéralement « emploi », *viniyoga*). Il présente également quelques mouvements impliquant le corps entier. Les

⁶⁵ Terrain ethnographique d'une durée de dix mois (trois séjours à Chennai entre 2013 et 2016), effectué dans le cadre de ma thèse de doctorat portant sur l'*Abhinayadarpaṇa* (Rocton, 2018).

⁶⁶ Cette strophe est commentée par Sinhabhupala (XIV^e siècle) et Kallinatha (XV^e siècle). Ils proposent des interprétations divergentes. Ces commentaires ont été très peu étudiés. On notera cependant que L. Bansat-Boudon évoque brièvement cette strophe et le commentaire de Kallinatha (Bansat-Boudon, 1992, p.65, note 68). Par ailleurs, P.S.R. Appa Rao présente une partie du contenu de ces commentaires dans son édition de l'*AD*, contenant 814 strophes, présentée comme une réconciliation des versions de M. Ghosh (324 strophes) et de Tiruvenkaṭa (718 strophes) (Appa Rao, 1997, p. 2-3). Voir *infra* note 19 à propos de l'édition de Tiruvenkaṭa.

⁶⁷ Sucheta Chapekar et sa fille Arundhati Pathwardhan, Priya Murle, et le couple de danseurs Renjith Babu et Vijnā Vasudevan.

⁶⁸ La datation de ce texte est problématique. M. Ghosh propose de le situer entre le XI^e siècle et le XIII^e siècle (Ghosh, 1975, p.35). Les arguments en faveur d'une datation « médiévale » tardive se basent sur des parties qui se situent au début et à la fin du texte (voir Bose, 1991, p. 28-32). Ces parties ont donc pu être ajoutées à un « cœur de texte » plus ancien qui correspondrait aux strophes sur les gestes de main (à ce propos, voir aussi *infra* note 20). Le *SR* est, lui, daté du XIII^e siècle.

⁶⁹ Auxquelles s'ajoutent 14 strophes traitant des différents états de l'amour (*avasthā*), présentes dans un seul des manuscrits que M. Ghosh a utilisé et qui ne sont publiées, sans être traduites, que dans la première (1934) et la deuxième édition (1957). Elles sont donc absentes de la troisième et dernière édition (1975). Je propose une traduction inédite de ces strophes dans ma thèse (Rocton, 2018).

chercheurs considèrent généralement que l'*AD* est un manuel d'art théâtral traitant de l'*āṅgikābhinaya*, soit le « jeu corporel »⁷⁰.

Aujourd'hui, les artistes tout comme la communauté scientifique présentent souvent l'*AD* comme le texte de référence de la pratique du Bharatanāṭyam, la danse classique du Tamil Nadu. Si cette assertion est plus ou moins vraie selon les écoles⁷¹, elle reflète une volonté de rattacher une pratique actuelle à une autorité sanskrite ancienne légitimante⁷². Cette fonction du texte est sans doute plus prégnante depuis la période dite « revivaliste » du Bharatanāṭyam, que l'on situe entre 1930 et 1950, durant laquelle cette pratique a été transformée et « classicisée »⁷³. Le fait de recourir ou de faire référence à un texte technique en sanskrit participe des processus de « sanskritisation » et de « textualisation »⁷⁴. Il faut cependant nuancer le caractère récent de ces phénomènes. En effet, l'ensemble des éditions et manuscrits de l'*AD* en langues vernaculaires ou accompagnées de commentaires en langues vernaculaires⁷⁵, ainsi que l'abondance des manuscrits sanskrits - M. Orelskaya en dénombre une quarantaine⁷⁶ - témoignent de la popularité du texte bien avant la période revivaliste.

⁷⁰ Par exemple : Ghosh, 1975, p. 22.

⁷¹ Dans certaines écoles, les élèves apprennent par cœur une grande partie du texte, tandis que certains maîtres de danse (appelés « *private gurus* ») ne l'utilisent pas du tout.

⁷² À propos des rapports entre norme et pratique dans le monde artistique indien, voir Tarabout, 2005.

⁷³ Ce que l'on appelle le « revivalisme » ou la « réforme » a été une réaction à une longue campagne contre la pratique des danseurs de temples, de cours et de salons. Ce mouvement dit « anti-nautch » a commencé au XIX^e siècle dans le contexte de la colonisation britannique. Voir Coorlawala, 2004 ; Leucci, 2008, 2009 ; Meduri, 2009 ; O'Shea 1998 ; Soneji, 2010.

⁷⁴ Voir Coorlawala, 2004 ; Ganser, 2011.

⁷⁵ Maḍabhusi Tiruvenkaṭa de Nidamangalam publie un *AD* (texte sanskrit en caractères télougous) accompagné d'un commentaire en télougou en 1874 (deuxième édition en 1887 qui a été traduit par A.K. Coomaraswamy et G.K. Duggirala dans leur *Mirror of Gesture*). Keshav Bhagavant Punekar publie une traduction en marathi en 1901. Au sujet de cette édition, voir Orelskaya, 2001. Sur d'autres traductions ou « transcréations » de l'*AD* : voir Krishnan, 2008.

⁷⁶ Une partie de ces textes ne contient que les strophes traitant des gestes de main. Selon M. Orelskaya, cette partie constituerait le cœur du texte auquel des compilateurs auraient ajouté les autres strophes (communication lors d'un atelier sur l'*AD* à Aix-en-Provence, Juin 2016).

« *Āṅgikaṃ bhūvanam...* », une bénédiction inaugurale

Cette strophe peut manifestement être considérée comme une bénédiction introductive, appelée *nāndī*⁷⁷ ou *maṅgala-śloka*⁷⁸, du fait de la rhétorique qu'elle utilise : sous une formule de salutation⁷⁹, elle rend hommage à une divinité particulière, Shiva, dont le nom n'est énoncé qu'à la suite d'une énumération de certains de ses attributs et qualités. Nous allons voir qu'elle répond pleinement aux critères de la bénédiction inaugurale, au-delà d'une rhétorique commune, par ses fonctions transitionnelle et performative. Du reste, elle peut être interprétée comme une strophe à double-sens (*śleṣa*) suggérant un parallélisme.

Selon M. Angot, « les premières lignes sont en général importantes ; c'est là qu'on saisit les références idéologiques de l'auteur. Parfois, le disant ouvertement ou non, il annonce le plan de l'ouvrage [...] » (Angot, 2017, p.51). En effet, en exprimant les qualités de Shiva, la strophe évoque aussi, par parallélisme, les quatre types d'*abhinaya*, « registre de jeu », bien connus dans le domaine théâtral indien, qui vont être définis plus tard dans le texte de l'*AD* et dans le chapitre sept du *SR* : corporel, vocal, ornemental et sâttvique. Cette imbrication référentielle, courante dans les bénédictions inaugurales, assure à la strophe une fonction transitionnelle en introduisant le propos qui constitue l'objet de l'œuvre textuelle (ou du chapitre), et en faisant un lien entre la scène des dieux et la scène des hommes.

Shiva est donc dépeint comme un acteur, dont les différents types d'*abhinaya* (corporel, vocal et ornemental) sont élevés à l'échelle de l'univers, tandis que l'*abhinaya* sâttvique (la vérité du jeu) devient une de ses qualités. S'agissant de l'acteur, il est comparé au dieu Shiva, dépeint sous une forme sensible donc accessible aux hommes et qui peut se manifester, rappelons-le, sous les traits du roi-danseur, le *Naṭarāja*. L. Bansat-Boudon exprime ainsi la double analogie : « Souverain, l'acteur s'élève à la dignité d'un dieu et peut se comparer à Shiva qui occupe à lui

⁷⁷ « Le terme *nāndī*, dérivé de la racine *nand-* qui signifie "réjouir", est un terme technique appartenant au vocabulaire de la dramaturgie puis de la critique littéraire. Il désigne usuellement une invocation, une prière mise en exergue à une œuvre de nature textuelle, dramatique, poétique ou même didactique. Cette prière inaugurale comporte une ou plusieurs strophes – elle constitue parfois un poème d'une certaine longueur – et peut être adressée à une seule divinité ou à plusieurs, à qui elle demande protection, prospérité, ou simplement le succès pour l'ouvrage qui commence » (Brocquet, 2014, p.47). Dans le *Nāṭyaśāstra*, la *nāndī* fait partie des préliminaires (*pūrvavaṅga*) assurant par son énonciation le bon déroulement de la représentation théâtrale (Bansat-Boudon, 1992, p.74). Sur les deux types de *nāndī* dans le théâtre indien, voir Bansat-Boudon, 2001. À propos des strophes introductives dans la littérature sanskrite, voir aussi Slaje, 2008.

⁷⁸ Le terme *maṅgala-śloka*, « stance de bénédiction », *maṅgala* signifiant « bonheur », « prospérité », « est employé par les commentateurs, anciens et modernes, ainsi que par les épigraphistes. Il désigne la strophe de bénédiction, tandis que *nāndī* désigne la partie initiale d'une œuvre qui comporte une ou plusieurs de ces strophes. Il n'est pas inintéressant de noter que si l'on s'en tient au sens littéral de ces deux termes, ils paraissent désigner les deux phases complémentaires de la prière : le fait de « réjouir » la divinité par la parole humaine (*nāndī*) et le « bonheur » qu'en retour on attend de celle-ci (*maṅgala*). Cette dualité lexicale reflète donc, d'une certaine manière, la dimension pragmatique de ces prières inaugurales, paroles prononcées qui sont censées exercer une action effective » (Brocquet, 2014, p.50).

⁷⁹ *numaḥ sâttvikaṃ Shivam* « nous saluons Shiva, le sâttvique ».

seul la scène du monde et suffit à la faire exister » (Bansat-Boudon, 1992, p.65). On peut voir là une équivalence entre la scène du monde et la scène du théâtre⁸⁰. En effet, le théâtre de l'Inde ancienne en tant que « miroir du monde » partage avec ce dernier le fait d'être le produit d'une illusion, la *māyā* (*Ibid.*, p. 88).

La strophe dans le cadre des traités sanskrits

Interprétations de la strophe par des commentateurs du *Saṅgītaratnākara*

Les danseurs de Bharatanāṭyam attribuent généralement cette strophe à l'AD, ce texte étant pour eux une référence populaire. Mais elle est également présente dans le *Saṅgītaratnākara* de Sharngadeva, pour lequel on dispose de commentaires sanskrits édités⁸¹. Les commentateurs Kallinatha et Sinhabhupala proposent une même interprétation⁸², la plus évidente, qui consiste à attribuer à certains mots deux sens bien distincts (*śliṣṭaśabda*, dit Kallinatha). Ce procédé permet à l'énoncé, de manière implicite, de viser une double attribution : la danse (Kallinatha parle de *nartana* et Sinhabhupala de *nṛtta*) et Shiva.

Un des commentateurs, Sinhabhupala, propose une interprétation plus explicite de la double attribution⁸³. Il interprète l'ensemble de la strophe comme un *śleṣa*, un « double-sens ». Ainsi, le second sens est une louange au *nṛtta*⁸⁴, qualifié d'auspiceux (Shiva). Cette interprétation, reposant sur une dualité référentielle applicable à l'intégralité de la strophe, semble accentuer sa fonction transitionnelle parce qu'elle renforce l'analogie entre le dieu Shiva et l'acteur-danseur.

⁸⁰ On trouve une équivalence similaire dans la *nāṇḍī* de la pièce *Dūtaghaṭokaca* de Bhasa, dans laquelle le dieu Vishnou devient le « directeur de théâtre » des trois mondes :

*nārāyaṇas tribhuvanaikaparāyaṇo vaḥ pāyād upāyaśatayuktikaraḥ surāṇām |
lokatrāyāvīratānāṭakatantravastuprastāvanapratisamāpanasūtradharaḥ ||*

« Que Narayana, seul refuge du Triple Univers, vous

Protège, lui qui pour les dieux ajuste cent expédients,

Qui, du drame éternel des Trois Mondes, crée l'intrigue,

Le prologue et le dénouement, en directeur de théâtre » (traduction S. Brocquet : Brocquet, 2014, p. 90)

⁸¹ Édition du *SR* par S. Subrahmanya Sastri, comprenant les commentaires suivants : le *Sudhākara* de Siṃhabhūpāla (XIV^e siècle) et le *Kalānidhi* de Kallinatha (XV^e siècle).

⁸² Référence des commentaires du *maṅgalaśloka* : Subrahmanya Sastri, Vol. IV, 1953, p. 1-3.

⁸³ Il interprète aussi différemment le terme *āhārya* :

candratārādi yasyāhāryaṃ kāryam, sakalajagatkartṛkatvāt |

« <Il est celui> dont l'*āhārya*, <c'est-à-dire> "ce qui doit être fait", est *candratārādi* (la lune, les étoiles etc.), car il est le créateur de l'ensemble de l'univers ».

Sinhabhupala donne *kārya*-, « ce qui est à faire », comme synonyme de *āhārya*-, litt. « ce qui est à saisir ». En effet, « décor/parure/accessoires » n'est qu'un sens dérivé de *āhārya*- ; c'est le sens qu'il revêt dans le contexte du théâtre, mais dans celui de la théologie Shivaïte, il faut le prendre dans un sens qui le rapproche de *kārya*-. Il s'agit de l'action créatrice des éléments de l'univers.

⁸⁴ *pakṣe tannṛttaṃ numah |*

« Dans un autre sens : nous louons le *nṛtta* ».

La lune et les étoiles, pouvant difficilement être des ornements, deviennent alors des substituts des membres du corps du danseur :

Ce par quoi on représente <l' *abhinaya*> ornemental est la lune, les étoiles etc. <L'auteur> désigne de manière figurée, au moyen du mot "lune", le visage, qui a <lui-même> comme sens figuré "les membres <majeurs>". <En ajoutant> que <la lune> est accompagnée des étoiles, <il désigne> comme sens figuré "les membres secondaires"⁸⁵.

Le deuxième sens pourrait être traduit ainsi :

Celui dont l'<*abhinaya*> corporel est l'univers, dont l'<*abhinaya*> vocal est composé de toutes les voix,

<Et> dont l'<*abhinaya*> ornemental est la lune, les étoiles et les autres astres, nous saluons <le *nṛta*> auspiceux <doté de l' *abhinaya*> sâttvique⁸⁶.

Selon Kallinatha, le but de cette strophe est de rendre hommage à la divinité d'élection (*iṣṭadevatā*) appropriée, parce que l'auteur « espère des conséquences favorables à commencer par l'aboutissement de ce <chapitre> »⁸⁷. Par ailleurs, Sinhabhupala nomme explicitement la strophe *maṅgala*, soit « formule propitiatoire ». Ainsi, la strophe « *āṅgikaṃ bhuvanam* » est clairement présentée par les commentateurs comme étant dotée d'une portée performative, c'est-à-dire qu'elle peut agir sur le réel⁸⁸.

D'autre part, les deux commentateurs semblent gênés que le dieu Shiva soit qualifié de « sâttvique », le *sattva* étant une qualité habituellement attribuée à Vishnou. Kallinatha justifie cette qualification en expliquant que le Shiva dont il est question ici n'est pas n'importe lequel : il s'agit de *Paraśiva*, « Super-Shiva ». Pour Sinhabhupala, la strophe évoque Shiva sous sa forme auspiceuse, Shankara. Il présente également deux hypothèses explicatives : ou bien, il est qualifié de « sâttvique », alors qu'on le situe normalement du côté du *tamas*, de l'« obscurité »⁸⁹, afin de souligner le fait que Shiva et Vishnou ne font qu'un⁹⁰ :

⁸⁵ *candratārādi, āhāryam abhinayanam, candraśabdena aṅgopalakṣaṇam mukhaṃ lakṣayitvā tārakānvita[ta*]yā tayā pratyaṅgopalakṣaṇam*

Il y aurait donc deux métaphores en absence (la lune est comme un visage et la relation entre la lune et les étoiles est similaire à la relation entre les membres majeurs et les membres secondaires) et une synecdoque (on énonce « la partie », le visage, pour « le tout », l'ensemble des membres majeurs). Sinhabhupala a, en effet, besoin de ces sens figurés pour construire le *śleṣa*.

⁸⁶ Le *nṛta* est alors associé à l' *abhinaya*, tandis que, dans les traités sanskrits, et notamment dans l'AD (15cd) et le SR (27cd-28ab), il est généralement présenté comme en étant dépourvu.

⁸⁷ *tatparisamāptyādīphalākāṅkṣayā*.

⁸⁸ J'utilise là le concept de « performativité » de manière plus large que chez J. Austin pour qui l'énoncé performatif fait advenir ce dont il parle *stricto sensu*. Sur le concept de performativité, voir Austin, 1962 et Ambroise, 2009.

⁸⁹ Dans le cadre de la philosophie brahmanique (théorie du *sāṃkhya*), les trois *guṇa* (« qualité ») - *sattva*, « l'état idéal de l'être », *rajas*, « la passion » et *tamas*, « l'obscurité » - composent la *prakṛti*, « la nature en tant que cause productrice » (Ballanf, 2003, p. 73-74).

⁹⁰ Cette interprétation fait écho à une pratique à l'œuvre dans les bénédictions inaugurales consistant à évoquer en même temps les dieux Shiva et Vishnou, par le jeu du double-sens (Brocquet, 2014, p.47 et p.87, note 84).

Ce qui est sâttvique a pour élément essentiel la qualité *sattva*. Même si dans les *Purāṇa* etc., on apprend que le seigneur suprême possède la qualité *tamas*, <ce terme> a été employé par désir d'énoncer la non-différenciation entre Hari et Hara⁹¹.

Ou bien le sens est : *sattvam* <signifie> 'le fait d'être vertueux'⁹² ; celui qui est *sâttvika* se caractérise par ce <trait>⁹³.

Le terme *sâttvika*- dans l'*Abhinayadarpaṇa*

Ces différentes interprétations interrogent le sens du terme *sâttvika* au sein du texte de l'*AD*. Le relevé d'occurrences, bien que pauvre, mérite notre attention :

<L'*abhinaya*> sâttvique est mis en œuvre, au moyen des *bhāva* sâttviques, par celui qui a la connaissance des *bhāva*⁹⁴.

Ces *bhāva* sâttviques sont présentés juste après :

La stupeur, la transpiration, l'horripilation, ainsi que le bégaiement, le tremblement, Le changement de couleur, les larmes, l'évanouissement sont les huit <*bhāva*> sâttviques, d'après la tradition⁹⁵.

Cet aspect de l'*abhinaya* sâttvique est donc présenté de la même manière que dans le *Nāṭyaśāstra*⁹⁶ : il relève d'une vérité du jeu s'exprimant par des états que l'on ne peut feindre. Pour définir le terme *sattva*, L. Bansat-Boudon emploie cette jolie triade : « émotion, vérité, présence » (Bansat-Boudon, 2004, p.147).

Usage dans le Bharatanāṭyam

Interprétation orale...

Les praticiens de Bharatanāṭyam et la littérature à leur usage, dont les traductions anglaises de l'*AD*⁹⁷, nomment et présentent la strophe de différentes manières : *maṅgalaśloka*⁹⁸ (« strophe auspiciouse »), *naman śloka*⁹⁹ (« strophe de salutation »), *namaskriyā*¹⁰⁰ (« hommage »),

⁹¹ *sâttvikam sattvagunaṅpradhānam, yady api purāṇādiṣu tamoguṇaḥ paramēśvaraḥ śrūyate, tathāpi hariharayor abhedavivakṣayoktam*

⁹² Ou « le fait d'exister ».

⁹³ *athavā sattvam sattā, tayopalakṣitaḥ sâttvikaḥ, tam ity arthaḥ*

⁹⁴ *sâttvikaḥ sâttvikair bhāvair bhāvajñena vibhāvitaḥ* ||40||

⁹⁵ *stambhaḥ svedāmbu romāñcaḥ svarabhaṅgo'tha vepathuḥ |*

vaivarnyam āsru pralaya ity aṣṭau sâttvikāḥ smṛtāḥ ||41||

⁹⁶ *NS* : 6.22. Ils sont longuement décrits au chapitre 7 du *NS* (7.93-124) et dans le *SR* (7.1645-1668).

⁹⁷ Toutes les traductions anglaises de l'*AD* sont présentées comme des manuels à l'usage des praticiens actuels. L'ancrage de l'*AD* dans le présent est si prégnant que les traducteurs ont souvent fait appel à la pratique actuelle pour éclairer leur compréhension du texte.

⁹⁸ Ghosh, 1975, p.36.

⁹⁹ Cité dans une vidéo d'un DVD pédagogique de l'institution Kalavardhini créée par Sucheta Chapekar.

¹⁰⁰ Ce titre présent dans le texte sanskrit a vraisemblablement été ajouté par M. Ghosh. Cependant, celui-ci n'indique pas qu'il en est l'auteur.

*invocatory verse*¹⁰¹, *benediction*¹⁰², *stuti*¹⁰³ (« prière »), *dhyāna śloka*¹⁰⁴ (« strophe de méditation »). On remarquera que le terme *nāndī* n'est pas utilisé. L'accent est clairement mis sur le fait que la strophe est une salutation au dieu.

La danseuse et enseignante Priya Murle explique que cette strophe évoque Shiva sous sa forme de danseur cosmique, *Naṭarāja*, qui exécuta la danse de la création. Elle rappelle les détails de ce qu'elle nomme une « théorie » en expliquant que le rythme de son *ḍamaru* correspond au rythme de l'univers. Alors que pour elle, dans cette strophe, les quatre types d'*abhinaya* de Shiva sont présentés, le terme *sāttvika* donne lieu à plus de développement. Le *sāttvika abhinaya* est connecté à l'émotion : il s'agit de « l'externalisation d'un sentiment interne, le plus important, distinctif, et le plus difficile dans la danse ». Elle compare le Bharatanāṭyam avec les danses occidentales, par exemple le ballet, qui seraient dénuées de *sāttvika*. Ainsi, un danseur étranger voulant atteindre le *sāttvika* doit, selon elle, venir en Inde et « intérioriser » l'expressivité indienne. Concernant l'enseignement d'un *padam* (pièce purement narrative), elle associe de nouveau le *sāttvika* à ce qu'elle appelle « la culture indienne¹⁰⁵ » : « on doit le ressentir de la même manière que cette culture le ressent ». Elle illustre son propos en insistant sur la pudeur inhérente au *rasa śṛṅgāra*, la « saveur érotique¹⁰⁶ », qui serait la façon traditionnelle, c'est-à-dire ancienne, d'exprimer l'amour. À propos du *sāttvika abhinaya*, elle reprend l'idée, que l'on retrouve dans les traités, du caractère non-feint des *sāttvika bhāva* : « Il y a donc une différence entre jouer et ressentir, et ressentir c'est le *sāttvika* ». Le *sāttvika* est pour elle plus important que la technique, il est au-delà de la technique. C'est pourquoi elle considère qu'à la manière des pickles, « on doit devenir meilleur en vieillissant, alors peu importe si on fait l'*araimaṅṭi*¹⁰⁷, peu importe, parce que le *sāttvika* doit être là ». Le *sāttvika* exige donc un temps de maturation.

Le danseur Renjith Babu précise¹⁰⁸ qu'on lui a enseigné cette « prière » « *āṅgikaṃ bhuvanam* » quand il suivait les cours à Kalakshetra¹⁰⁹. Il explique les termes mot à mot, en donnant une équivalence en anglais, de ce qu'il appelle un « *ślok* très important ». Le sens littéral est une

¹⁰¹ Ramacandrasekhar, 2016, p.40.

¹⁰² *Laghu Bharatam*, 2010, vol. 1, p.3. Édité par Sudharani Raghupathi (institution Bharatalaya), cet ouvrage, en trois volumes, présente des extraits de différents textes sanskrits.

¹⁰³ Bose, 2001, p.27.

¹⁰⁴ Entretien avec Priya Murle, mars 2015, Chennai.

¹⁰⁵ Si je me garderais bien de chercher à définir « une » culture indienne homogène, cette notion semble pertinente pour cette praticienne, tout particulièrement en ce qui concerne la façon d'exprimer les émotions.

¹⁰⁶ Sur la théorie du *rasa*, voir Bansat-Boudon, 1992, p. 97-107.

¹⁰⁷ Position demi-pliée.

¹⁰⁸ Entretien enregistré, février 2015, Chennai. Ma traduction de l'anglais.

¹⁰⁹ Première institution de Bharatanāṭyam fondée par Rukmini Devi en 1936 à Chennai.

prière à Shiva, et Renjith Babu propose des variations dans la façon de chorégraphier certains éléments, tels que les bijoux ou la parole du dieu.

Selon lui, *sāttvikam śivam* correspond à la « pure forme » de Shiva. C'est ce que Vijna Vasudevan appelle le « premier niveau ». Ils distinguent un niveau de signification plus « profond » en donnant un autre sens au mot *śivam*, comme le fait le commentateur Siṃhabhūpāla. Il ne s'agit plus de Shiva ou de *Naṭarāja*, mais de la « conscience » : « *Śivam* est beaucoup plus élevé que Shiva ». Cette conscience est la source de Shiva, de Vishnou etc., dit Vijna. Cette idée rappelle la non-différenciation entre Hari (Vishnu) et Hara (Shiva) évoquée par Siṃhabhūpāla.

Renjith rapporte également le propos de la strophe à l'échelle du danseur, de la scène des hommes : « [...] *āṅgikaṃ bhuvanam yasya* [...] nous sommes dans ce corps [...] ». Vijna approfondit en évoquant un effet de « dépersonnalisation » de la danse : « Cela vous fait aussi sentir que vous ne possédez pas vraiment la danse. Par exemple, on ne peut pas dire "oh, c'est ma danse!", vous voyez. Ce *ślokaṃ* cela vous rappelle en fait que vous êtes ici, vous ne faites rien de plus que d'utiliser tous ces attributs ». Enfin, Renjith évoque le caractère pédagogique de la strophe : « Shiva nous a donné la connaissance de la danse ». La fonction pédagogique de la strophe est aussi observable dans leur façon de tirer des leçons de la strophe qui soient applicables à leur pratique. Ces danseurs interprètent donc librement cette strophe tant sur le plan sémantique¹¹⁰ que chorégraphique.

...et corporelle.

J'ai pu observer les élèves de Priya Murle et de Renjith et Vijna apprendre cette strophe en la récitant. Cette récitation est accompagnée d'une gestuelle qui illustre le sens de la strophe, s'appuyant tout particulièrement sur les gestes de mains (*hasta* ou *mudrā*), utilisés comme des gestes signifiants¹¹¹. Je reproduis ici le motif généralement suivi en indiquant les éventuelles variations (l'ensemble peut être exécuté debout ou assis)¹¹² :

āṅgikaṃ : on montre son propre corps de haut en bas ;

bhuvanam : on montre l'univers en faisant tourner un ou deux gestes de main *sūcī* ;

¹¹⁰ À propos du contexte de la collecte des données ethnographiques, j'ai pu constater un enthousiasme de la part des danseurs quant à l'interprétation de la strophe, se traduisant par un foisonnement d'interprétations accompagnées d'illustrations, semblant aller au-delà d'un simple désir de « bien répondre » lors de l'entretien.

¹¹¹ Les gestes cités ici correspondent à ceux décrits dans l'*AD* (ce n'est pas le cas pour tous les gestes employés dans le *Bharatanāṭyam*).

¹¹² J'invite le lecteur à visionner les vidéos de Vijna Vasudevan en train de réciter et d'interpréter gestuellement cette strophe (J. Rocton, A. Thevar) :

<https://youtu.be/ZQEaeVBSZg0>

<https://youtu.be/N5NzohKZUxw>

yasya : geste d'adresse ;

vācīkam : on montre le fait de parler avec un ou deux gestes de main partant de la bouche vers l'extérieur ;

sarva : on montre « tout » avec deux *patāka* (optionnel) ;

vāṅmayam :

-on montre le fait d'écrire (*patāka* à gauche, *haṃsāsyā* ou *śikhara* à droite) ;

-on montre le fait de parler (deux *alapadma*) ;

āhāryam : on montre des bijoux (boucles d'oreilles, bracelets, collier) ;

candratārādi : on montre la lune et les étoiles ;

tam : geste d'adresse ;

numah : salutation avec les mains jointes (geste *añjali*) ;

sāttvikam :

-posture avec deux mains en *haṃsāsyā* (l'index et le pouce joints) sur les côtés, les yeux mi-clos ;

-deux gestes *haṃsāsyā* au niveau de la poitrine ;

-*haṃsāsyā* de la main droite placée au niveau de la poitrine, *ḍola* de la main gauche

śivam : représentation du dieu Shiva sous différentes formes (postures de danse, posture du Shiva Naṭarāja, geste de main *śivaliṅga*¹¹³).

Pour illustrer *āṅgīkam* « ce qui est relatif au corps » ou bien « l'<*abhinaya*> corporel », le danseur montre son propre corps, ce qui est une pratique courante. On pourrait cependant percevoir là le fait que le corps du danseur est aussi désigné, et non pas seulement celui du dieu qui aurait pu être signifié en montrant un autre corps matérialisé par des gestes de main accompagnés d'un regard (un corps que l'on observe de haut en bas, par exemple).

Ensuite, les termes *yasya* et *tam* sont explicitement illustrés par un geste désignant le dieu devant soi. Cela accentue le fait que la strophe s'adresse au dieu, rappelant la façon dont les praticiens la désignent (prière, salutation...).

L'interprétation gestuelle du terme *vāṅmayam* révèle que la parole *vāc* est considérée comme pouvant être orale ou écrite.

D'autre part, les termes les plus soumis à des variations chorégraphiques, *sāttvikam* et *Shivam*, sont ceux qui ont aussi donné lieu à différentes interprétations de la part des commentateurs et des praticiens.

¹¹³ Voir les illustrations.

Ainsi, alors que le dieu Shiva est représenté sous différentes formes, plus ou moins manifestes, le terme *sāttvika* est toujours représenté en utilisant de différentes manières le geste de main *haṃsāsya* que l'on emploie pour désigner la connaissance, la pureté, les sentiments. C'est aussi un geste utilisé pour montrer un yogi en méditation. Enfin, l'interprétation de cette strophe correspond à une mise en gestes au mot à mot des termes de la strophe, procédé que l'on désigne sous le terme *padārtha*.

La strophe mise en scène

Le *maṅgalaśloka* chorégraphié peut être représenté sur scène dans le cadre d'un récital de Bharatanāṭyam. Il est alors intégré à une pièce, comme vont l'illustrer les deux exemples sélectionnés.

Sucheta Chapekar, danseuse basée à Pune, utilise cette strophe dans le cadre d'une pièce appelée *tōḍaya maṅgalam*¹¹⁴, le « premier chant auspiceux ¹¹⁵ », exécutée en début de récital. Dans cette pièce, sont évoqués différents dieux, dont Shiva. Le nom de cette pièce rappelle évidemment le caractère auspiceux contenu dans le terme *maṅgalaśloka*.

Un *mallāri*, pièce d'introduction chorégraphiée par Sucheta Chapekar commence par le *maṅgalaśloka*. Dans le cadre du temple, les *mallāri* sont joués au hautbois *nādasvaram* au début d'une procession portant l'image du dieu¹¹⁶.

Que ces pièces soient représentées généralement au début d'un récital nous rappelle évidemment la fonction de transition de la bénédiction inaugurale, ainsi que sa fonction performative. En effet, rendre hommage aux dieux au début d'un récital de Bharatanāṭyam est perçu comme une salutation permettant son bon déroulement.

Conclusion

Cet article a pu mettre en lumière différentes fonctions de la strophe « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » dans le cadre des traités sanskrits. Ces fonctions sont également à l'œuvre lorsque cette strophe est mise en scène par des artistes de Bharatanāṭyam. Ces derniers s'approprient cette strophe sanskrite en en présentant une interprétation personnelle observable dans leurs discours et dans les mises en gestes proposées dans les cadres pédagogique et scénique. Ils lui attribuent également une fonction pédagogique et « dépersonnalisante ». En croisant les méthodologies et les sources, nous avons pu aborder un objet textuel sous différents angles d'approches et présenter la réception d'une strophe sanskrite issue d'un ouvrage ancien qui continue d'inspirer

¹¹⁴ Tamoul *tōḍayam* : chanson au début d'une pièce de théâtre invoquant l'aide des dieux.

¹¹⁵ Voir Gaston, 1996, p. 271-272.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.271.

les artistes actuels. Tandis que les praticiens contemporains se rapprochent des anciens commentateurs dans leur façon d'interpréter la strophe (traduction mot-à-mot, présentations de différents sens de la strophe), ils l'interprètent néanmoins de manière très libre et créative. Cette attitude à l'égard des strophes sanskrites et de son vocabulaire semble assez générale¹¹⁷ et peut s'expliquer par le fait que les praticiens considèrent ces strophes comme du matériel polysémique, comme le résume Renjith : « tous ces *śloka* ont différentes significations ». Elle fait écho à l'existence d'un autre rapport, celui que les praticiens ont avec les textes du répertoire dont le contenu donne lieu à des interprétations variées en vue de la création chorégraphique. Remarquons également que, déjà dans l'Inde ancienne, le sanskrit a un statut de langue « occulte¹¹⁸ » dont le sens doit être recherché, puis « dégusté » : c'est le concept de *carvaṇā*, littéralement la « mastication¹¹⁹ ».

Pour mieux comprendre le contexte de l'usage de cette strophe, rappelons que les *śāstra* sont le fruit d'un « va et vient » constant entre transmission orale et transmission écrite proposant une négociation entre deux fonctions du texte : la fonction normalisante et la fonction descriptive d'une réalité changeante. Si l'imprimerie tend à figer les textes, concernant plus spécifiquement l'*AD*, celle-ci n'a pas été un frein à la fluidité de ce dernier. En effet, l'ensemble des éditions-traductions anglaises, proposant différentes versions, prennent en compte la pratique actuelle quant à l'interprétation et donc la traduction du texte. Du reste, les traducteurs indiquent avoir interagi avec des danseurs et sont parfois eux-mêmes praticiens¹²⁰. A. Vallabh, danseuse de Bharatanāṭyam et traductrice de l'*AD*, va jusqu'à ajouter des descriptions de gestes en fonction de sa propre pratique. L'*AD*, littéralement « miroir de l'*abhinaya* », se présente donc comme un texte polymorphe qui continue à intégrer et à refléter une pratique vivante.

¹¹⁷ J'ai pu le constater à propos d'une autre strophe de l'*AD* (37).

¹¹⁸ Angot, 2017, p.30.

¹¹⁹ Bansat-boudon, 1992, p.63.

¹²⁰ Par exemple, Vallabh, 2008.



Interprétation de « sāttvikam » et de « Śivam » par Vijna Vasudevan (crédits : J. Rocton, A. Thevar)

Bibliographie

AMBROISE, Bruno, « Performativité et actes de parole », *Intervention à la journée d'études « Situations pragmatiques », organisée par J. Arquembourg à l'IF, 2009*, En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00430074>.

ANGOT, Michel, *Le Sanskrit commentarial I : les gloses*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

APPA RAO, P. S. R., *Abhinaya Darpaṇam of Nandikēśwara: English Translation with Word to Word Meanings, Tika, and Comments for each Ślōka/or a Group of Ślōkas*, Hyderabad, Natyamāla, 1997.

AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962 (traduction française : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991).

BALLANFAT, Marc, *Le Vocabulaire des philosophies de l'Inde*, Paris, Ellipses, 2003.

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Poétique du théâtre indien : Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1992.

___, « "nāndyante sūtradhāraḥ" Contribution d'Abhinavagupta à la question de la bénédiction liminaire dans le théâtre », Raffaele Torella (dir.), *Le parole e i marmi*, Roma, Istituto italiano per l'africa e l'oriente, 2001, p. 37-84.

___, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits, 2004.

BOSE, Mandrakanta, *Movement and Mimesis: The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*, New Delhi, D.K. Printworld (P) Ltd., (1991) 2007.

BROCQUET, Sylvain, « Rhétorique des bénédictions inaugurales », Alain Mazoyer, Charles Guittard (dir.), *La Prière dans les langues indo-européennes : linguistique et religion*, L'Harmattan, 2014, p. 29-101.

COOMARASWAMY, Ananda K., GOPALA KRISTNAYYA, Duggirala, *The Mirror of Gesture, being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara*, Cambridge, Harvard University Press, 1917.

COORLAWALA, Uttara Asha, « The Sanskritized Body », *Dance Research Journal*, 36-2, 2004, p. 50-63.

GANSER, Elisa, « Thinking Dance Literature from Bharata to Bharatanatyam », *Rivista degli Studi Orientali*, 2011, p. 145-161.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/43927263>

GHOSH, Manomohan, *Nandikeśvara's Abhinayadarpanam: A Manual of Gestures and Postures used in Ancient Indian Dance and Drama*, Calcutta, Manisha Granthalaya Private Ltd., (1934) 1975.

KRISHNAN, Hari, « Inscribing Practice: Reconfigurations and Textualizations of Devadasi Repertoire in Nineteenth and Early Twentieth Century South India », Indira Viswanathan Peterson, Davesh Soneji (dir.), *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2008, p. 71-89.

LEUCCI, Tiziana, « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle : Le cas des *devadāsī*, *rājadāsī* et *nattuvanār* », *Rivista di Studi Sudasiatici* III, 2008.

___, *Du Dāsī Āttam au Bharata Nātyam : ethno-histoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation & nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, Doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

MEDURI, Avanthi, « Bharatha Natyam-What Are You? », *Asian Theatre Journal*, 5-1, 1988, p. 1-22.

NAGAR, R.S., JOSHI K.L., *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: With the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, 4 volumes, Delhi, Parimal, 2009.

ORELSKAYA, Marina V., « A forgotten edition of the Abhinayadarpana by Nandikeśvara », *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Vol. 82-No. 1/4, 2001, p. 243-250.

O'SHEA, Janet, *Bharata Natyam on the Global Stage: at Home in the World*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2007.

RAMACHANDRASEKHAR, P., *Dance Gestures: Mirror of Expressions, with English Translation of Abhinayadarpanam*, Chennai, Mumbai, Giri Trading Agency, (2007) 2016.

SONEJI Davesh (dir.), *Bharatanatyam: A Reader*, New Delhi, Oxford University Press, 2010.

SUBRAHMANYA SASTRI, S., *Samgīta-ratnākara of Śārṅgadeva, with the kalānidhi of Kallinātha and the sudhākara of Siṃhabhūpāla*, Madras, The Adyar Library and Research Centre, Vol. IV, 1953.

RAGHUPATHI, Sudharani (dir.), *Laghu Bharatham, Hand Book on Bharatha Natyam*, 3 volumes, Chennai, Shree Bharatalaya, 1995-2014.

ROCTON, Julie, *Modes d'existence et d'appropriation de l'Abhinayadarpaṇa de Nandikeśvara : étude du texte, de son édition et de son usage dans le bharatanāṭyam*. Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, laboratoire CPAF-TDMAM, 2018.

SLAJE, Walter (éd.), *Śāstrārambha. Inquiries into the Preamble in Sanskrit*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008.

TARABOUT, Gilles, « Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme anthropologie "politique" », Publication électronique du Réseau Asie (www.reseau-asie.com), communication présentée à son 2e congrès, 2005.
En ligne : <http://gtarabout.free.fr/pdf/05-Esthetique.pdf>

UNIVERSITY OF MADRAS, *Tamil Lexicon*, Madras, University of Madras, 1924-1936.

VALLABH, Anita, *Abhinaya Darpanam : An Illustrated Translation*, Delhi, B.R. Rhythms, 2008.

Résumé

Cet article propose d'étudier une strophe issue de deux traités en sanskrit (l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara et le *Samgītaratnākara* de Śārṅgadeva) évoquant les différents registres de jeu (*abhinaya*) et rendant honneur au dieu Śiva, Roi de la danse. Alors que les deux traités en question sont d'époque médiévale, la strophe, ou *ślokaṃ*, « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » est bien connue des praticiens actuels de Bharatanāṭyam, la danse classique du Tamil-Nadu, et est utilisée tout à la fois comme un moyen d'enseigner la théorie esthétique et sur la scène où elle est interprétée gestuellement. Dans ces deux contextes, celui des anciens traités sanskrits et de leurs commentaires et celui de la pratique contemporaine du Bharatanāṭyam, la présente étude mettra en perspective les différentes significations et fonctions de cette strophe.

Danser aujourd'hui des émotions dites autrefois : un extrait du *Gītagovinda* de Jayadeva chorégraphié par Vidhya Subramanian¹²¹

Iris Iran Farkhondeh
(EA Groupe de Recherches en Études Indiennes)

Le *Gītagovinda* de Jayadeva¹²² a donné lieu à de nombreuses interprétations musicales et scéniques, et ce probablement dès l'époque de sa rédaction à la fin du XII^e siècle. L'auteur énonce clairement, au sein même du poème, la visée performative du texte qui a vocation à être récité à haute voix (*paṭhanīya*) et à être mis en scène (*naṭanīya*¹²³). Le titre même – « Govinda célébré par le chant¹²⁴ » – révèle la dimension lyrique de l'œuvre.

Le texte fait toujours partie du répertoire des danses indiennes. En se fondant sur l'étude de la chorégraphie que la danseuse Vidhya Subramanian a composée à partir d'un passage du texte, on propose de voir dans quelle mesure la chorégraphie suit le poème sanskrit de Jayadeva et dans quelle mesure elle s'en écarte. En effet, la danse ne constitue pas un métalangage gestuel qui se contenterait d'illustrer le texte, mais un art qui vise à lui donner vie en révélant toute sa dimension poétique¹²⁵. La création chorégraphique ne consiste pas en une simple transposition du poème en danse. Il s'agit d'opérer des choix d'interprétation personnels, tout en rendant

¹²¹ Je tiens à remercier ici les éditrices de ce volume Anne Castaing et Ingrid Le Gargasson ainsi que les relecteurs anonymes de l'article pour leurs remarques et suggestions qui m'ont permis de préciser de nombreux passages du texte et de l'améliorer. Il m'a semblé reconnaître la finesse critique, l'affabilité et la plume de Sylvain Brocquet qu'il me serait difficile de ne pas nommer tant la version finale de mon texte s'est enrichie grâce à ses remarques et ses suggestions. Il va sans dire que je demeure la seule responsable de toutes les imperfections qui pourraient subsister dans le texte.

Je voudrais également remercier l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA), et plus particulièrement sa fondatrice, Lucia Bensasson qui a, en sa qualité de directrice artistique de l'ARTA, invité Vidhya Subramanian à animer deux stages de danse en 2014 et en 2017. C'est à l'occasion du premier stage à l'ARTA que j'ai eu la chance d'apprendre la chorégraphie dont il est question dans cet article.

¹²² Le lecteur curieux pourra lire la traduction française de Gaston Courty, *Le Gīta-Govinda : pastorale de Jayadeva*, Paris, Ernest Leroux, 1904 ; et les traductions anglaises de Barbara Stoler-Miller, *Love Song of the Dark Lord, Jayadeva's Gītagovinda*, New York, Columbia University Press, 1977 et de Lee Siegel, *Gītagovinda, Love Songs of Rādhā and Kṛṣṇa by Jayadeva*, New York, New York University Press, JJC Foundation, 2009.

¹²³ Ces deux adjectifs verbaux d'obligation qui signifient littéralement « à lire à haute voix » et « à jouer sur scène » apparaissent au vers 4.9 du *Gītagovinda*. Il s'agit là du vers de clôture du huitième *prabandha* ou chant. Ces vers de clôture ou *bhaṇita* comportent la signature du poète dont le nom apparaît ainsi à la fin de chaque chant. Cette vocation du texte à être interprété sur scène et à être dansé a déjà été relevée par d'autres auteurs, voir notamment Herman Tiekens, « The genre of Jayadeva's *Gītagovinda* », *Cracow Indological Studies*, Vol. IV-V, 2002-2003, p. 587-608 ; notamment p. 587 : « [...] the *Gītagovinda* says that it is "to be danced" (*naṭanīya*) [...] »

¹²⁴ Une autre traduction possible du titre suppose de suppléer le terme *kāvya* (poème), ce qui est d'usage courant. Ainsi le *Gītagovindakāvya* est le « poème où Govinda est chanté ». L. Siegel, quant à lui, propose la traduction suivante (*op. cit.*, p. xxv) : « a poetic composition about Govinda (Krishna the cowherd) with songs ». Ces deux traductions reposent sur deux interprétations quelque peu différentes du composé sur lesquelles on ne s'étendra pas ici.

¹²⁵ Ce concept forgé initialement par Valéry permet de rendre compte des potentialités créatives inscrites dans une œuvre qui peut donner naissance à travers son interprétation à une œuvre nouvelle. Voir *Recherches poétiques, tome I*, Groupe de Recherches Esthétiques du CNRS, Paris, Klincksieck, 1975.

justice à l'esprit et à l'émotion du texte, et ce non sans s'autoriser un pas de côté par rapport à la lettre du texte quand la grammaire de la phrase dansée d'une part et l'élaboration chorégraphique d'autre part y invitent. La « chorégraphie reste fidèle » au poème de Jayadeva « sans pour autant être pléonastique¹²⁶ ». On tâchera de voir comment le cheminement de l'imagination convoquée par le poème invite à le réinterpréter lors de la composition chorégraphique. On replacera au préalable le poème de Jayadeva dans son contexte historique et littéraire. La présentation du poème et de sa singularité littéraire permettra d'appréhender les difficultés que pose l'évocation du livret de ballet lorsqu'il est question des danses indiennes. La référence au livret de ballet est-elle pertinente lorsqu'il s'agit de mettre en corps le texte de Jayadeva en danse indienne ? Le poème de Jayadeva est bien loin en effet de l'écriture pour la danse telle que la conçoit par exemple Charles Aubert au début du XX^e siècle. Il s'agit pour lui « de situer la poésie dans la danse et non dans le livret¹²⁷ ». Il « affirme que la littérature et l'écriture pour la danse sont incompatibles¹²⁸ ». Selon lui, « un bon livret ressemblerait le moins possible à une œuvre littéraire¹²⁹ ».

Or, si la visée performative est clairement affirmée par Jayadeva dans son œuvre, l'auteur compose un texte densément poétique, un texte littéraire qui ne comporte d'ailleurs aucune indication scénique. Jayadeva est un poète de son temps et non un librettiste. Après une présentation générale de l'auteur et du *Gītagovinda*, on évoquera le rôle majeur de cette œuvre au sein de l'orchestrique afin de placer le propos central de l'article, celui des choix chorégraphiques de l'artiste Vidhya Subramanian, dans le temps long des différentes traditions qui ont porté l'œuvre à la scène.

L'auteur et son œuvre

En dépit de l'immense postérité du poème de Jayadeva, les données historiques et géographiques tangibles manquent à son propos. Jayadeva a vraisemblablement rédigé cette pastorale sanskrite dans l'est de l'Inde, quelque part entre le Bengale Occidental et l'Orissa, avant 1205, date de rédaction du *Saduktikarṇāmrta*, qui constitue un *terminus ante quem*

¹²⁶ Je reprends ici la phrase d'Hélène Lanternier, « *Petrouchka* : Le ballet comme art total ? », in Danielle Cohen-Levinas, dir., *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 165 : « la chorégraphie reste fidèle à la partition sans pour autant être pléonastique. »

¹²⁷ Voir Delphine Vernoz, « Formes et enjeux du livret de ballet poétique », in *Articuler danse et poème, Enjeux contemporains*, Textes réunis par B. Bonhomme, A. Godfroy, R. Lefort et J. Vellet, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 39-53 ; p. 42 pour cette citation.

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Ibid.* p. 43.

puisque cette anthologie, composée par Shridharadasa au Bengale, comporte des vers du *Gītagovinda*¹³⁰ et d'autres encore attribués à Jayadeva¹³¹.

Le vers 3.10 du GG nous apprend que Jayadeva est originaire de Kindubilva. Plusieurs villages indiens portent le nom moderne de Kenduli et tous se disputent le poète. Parmi les divers prétendants, les plus sérieux sont le village qui se trouve sur les bords de la Prachi, près de Puri en Orissa, et celui qui se trouve au Bengale dans le district de Birbhum sur les rives de l'Ajaya¹³². La thèse de l'origine bengalie semble l'emporter par le nombre de ses partisans parmi les historiens de la littérature sanskrite¹³³. Elle s'appuie sur les arguments suivants. Une inscription, aujourd'hui perdue, du roi Sena Lakṣmaṇasena (dates de règne 1179-1205), listant des poètes qualifiés de bijoux de la cour du roi, aurait été vue au Bengale par deux disciples de Chaitanya¹³⁴. On pourrait douter de l'existence d'une telle inscription ou de l'exactitude de son contenu, si le vers de l'inscription n'avait pas également été évoqué plus tôt par Mananka dans son commentaire au GG. Cet auteur du XIV^e siècle considère ce vers comme un éloge officiel du talent de ces poètes, de la plume même de Lakṣmaṇasena, leur royal patron¹³⁵. De plus, les noms de ces poètes sont tous réunis dans un vers au début du *Gītagovinda*¹³⁶ et ils sont tous cités dans le *Saduktikarṇāmṛta*, anthologie compilée au Bengale que l'on a déjà évoquée plus haut. C'est sur la foi de tous ces arguments que l'on admet généralement aujourd'hui que

¹³⁰ Parmi la trentaine de vers attribués à Jayadeva dans ce recueil dans l'édition qu'en donne S.C. Banerji, deux vers se trouvent dans l'édition du *Gītagovinda* établie par B. Stoler-Miller (*op. cit.*, p. 4). Trois autres vers que B. Stoler-Miller n'a pas retenus dans son édition du *Gītagovinda* se trouvent à la fois dans le *Saduktikarṇāmṛta* et dans le commentaire du *Gītagovinda* par Kumbhakarṇa (voir Stoler-Miller, *op. cit.*, n. 5, p. 40). On utilisera dorénavant l'abréviation GG pour le *Gītagovinda*.

¹³¹ Sans que l'on puisse dire s'ils doivent être mis au compte de notre auteur ou à celui d'éventuels homonymes.

¹³² Voir Stoler-Miller, *op. cit.*, p. 4 et Siegel, *op. cit.*, p. xxviii. Ce dernier mentionne également des villages homonymes au Bihar, au Gujarat et au Maharashtra qui revendiquent tout aussi fièrement Jayadeva.

¹³³ Voir Richard Pischel, « Die Hofdichter des Lakṣmaṇasena », in *Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen*, n°39, 1893, p. 3-40 et Louis Renou, *L'Inde Classique*, t. 1, p. 442, §885. Plus récemment Sudipta Kaviraj (voir préface à Siegel, *op. cit.*, p. xxii) et Jesse R. Knutson ont clairement affirmé que l'auteur provenait du Bengale. Stoler-Miller penche pour l'Orissa : « Although the Bengali position remains tenuous, both legends and historical documents suggest that Jayadeva lived and composed in eastern India during the latter half of the twelfth century. [...] It is impossible to know whether Jayadeva composed the work at Lakṣmaṇasena's court; perhaps he composed it elsewhere and performed it there. [...] the *Gītagovinda* may well have taken shape in the richly syncretic environment in Puri in the twelfth century » (Stoler-Miller, *op. cit.*, p.4-6). Lee Siegel mentionne les deux thèses. Il note que la thèse bengalie, généralement admise par l'histoire littéraire, est contestée : « [...] the premise that the "Gītagovinda" was composed in Sena Bengal has infuriated both traditional pandits and academically trained scholars of Orissa [...] claiming Jayadeva as well as Govardhana as their own [...] » (Siegel, *op. cit.*, p. xxviii). Kapila Vatsyayan tient elle aussi compte des deux possibilités sans prendre parti pour l'une ou l'autre ; voir Kapila Vatsyayan, « Gita Govinda – the processes of diffusion », *Marg – a Magazine of the Arts*, Bombay, 34.3,1981, p. 24-35.

¹³⁴ Voir Siegel, *op. cit.*, p. xxvii.

¹³⁵ *Ibid.*, p. xxviii : « The fourteenth-century commentator, King Mananka, attributes the stanza to Lakshmanasena himself, making of it a royal proclamation of recognition of the talent of the poets under his patronage ».

¹³⁶ Il s'agit du vers numéroté 1.3 dans le commentaire de Mananka et dans l'édition de B. Stoler-Miller. L. Siegel suit l'édition établie par Narayaṇa Rama qui inclut les commentaires de Kumbha (la *Rasikapriyā*) et de Shankara Mishra (la *Rasamañjarī*). Dans cette version du texte, le vers porte le numéro 1.4.

Jayadeva et les autres poètes listés étaient des membres du salon littéraire du dernier souverain Sena, Lakṣmaṇasena¹³⁷.

La postérité du GG est établie dès la fin du XIII^e siècle dans l'ouest de l'Inde, comme le prouve l'inscription de Patan au Gujarat¹³⁸ qui cite les vers du premier chant du *Gītagovinda* relatifs aux dix avatars de Vishnou. On note en outre une certaine stabilité du texte. Comme le relève K. Vatsyayan, les variantes du texte sont peu nombreuses en dépit du très grand nombre de manuscrits que l'on conserve dans toute l'Inde et au Népal. D'après une collation de quelque 1600 manuscrits non publiés¹³⁹, les variantes ne porteraient que sur 17 vers parmi les 193 vers des chants, les *prabandha* qui constituent les deux tiers de l'ouvrage. La postérité du texte est immense : on compte de nombreux commentaires et de nombreuses imitations en sanskrit et dans les langues vernaculaires. Selon K. Vatsyayan, le texte sanskrit a connu deux cents traductions depuis le XVI^e siècle dans quatorze langues indiennes¹⁴⁰.

L'œuvre de Jayadeva occupe une place à part dans la littérature sanskrite. On a vu dans le GG l'adaptation sanskrite d'un original en *apabhraṃśa*¹⁴¹. L'œuvre s'apparente par sa structure et par sa métrique à des œuvres « néo-indiennes ». Comme le rappelle L. Renou, rien ne lui est comparable au sein de la littérature sanskrite¹⁴². Les auteurs d'histoire de la littérature sanskrite s'accordent pour saluer l'originalité de l'œuvre¹⁴³. Le texte inaugure en effet une forme littéraire inédite en sanskrit. Il regroupe 12 *sarga* ou chapitres qui comprennent un ensemble

¹³⁷ Il s'agit là du postulat de départ des deux articles de Jesse R. Knutson, « The Vernacular Cosmopolitan : Jayadeva's *Gītagovinda* », in Yigal Bronner, Whitney Cox & Lawrence McCrea (dir.), *South Asian Texts in History: Critical Engagements with Sheldon Pollock*, Ann Arbor, Association for Asian Studies, 2011, p. 125-149 et « The *Gītagovinda* and Beyond », *Journal of Vaiṣṇava Studies*, Vol. 22, 1, Automne 2013, p. 157-167 et de son livre intitulé *Into the twilight of Sanskrit court poetry : the Sena salon of Bengal and beyond*, Berkeley, University of California press, 2014. La préface de Sylvain Lévi à la traduction de G. Courtillier (*op. cit.*, p. I à X) semble préfigurer les travaux de J. R. Knutson puisque Lévi écrit : « la cour du roi Lakṣmaṇa Sena, où il (i.e. Jayadeva) vit au XII^e siècle, est un des derniers foyers de la culture sanscrite », (*op. cit.*, p. VIII). Pour Lévi, il n'y a donc pas l'ombre d'un doute, Jayadeva est bien un poète de la cour du dernier souverain de la dynastie Sena.

¹³⁸ 1295 A.D. d'après K. Vatsyayan (*op. cit.*, p. 25) ; 1292 A.D. d'après V. M. Kulkarni (ed.), *Jayadeva's Gītagovinda, with King Mānānka's commentary*, Ahmedabad, Lālabhāi Dalapatabhāi Bhāratīya Saṃskṛti Vidyāmandira, 1965.

¹³⁹ Vatsyayan, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹ Voir Pischel, art. cit., p.22.

¹⁴² Voir *L'Inde Classique*, t. 1, p. 443, §886 : « On a supposé que le poème avait été adapté d'un original en *apabhraṃśa*. Il est plus prudent d'imaginer que, pensé en néo-indien, il aurait reçu un revêtement sanskrit ; il est indéniable, en effet qu'il s'apparente à des œuvres néo-indiennes bien plus qu'à des œuvres sanskrites, où rien ne lui est comparable. » En se fondant notamment sur ce passage, B. Stoler-Miller écrit : « [...] scholars like Pischel, Renou, and Chatterji [...] suggest that the songs, or even the entire poem, were originally composed in *Apabhraṃśa* and then translated into Sanskrit » (Stoler-Miller, *op. cit.*, p. 11). Pischel l'affirme en effet, mais comme nous venons de le voir, Renou n'est pas précisément de cet avis.

¹⁴³ Voir Sushil Kumar De, *Treatment of Love in Sanskrit literature*, New Delhi, Cosmo publications, réimpr. 1990 (1929), p. 57 : « [it] can be regarded as almost creating a new genre. » Voir aussi Y. Bronner, D. Shulman & G. Tubb, *Innovations and Turning Points : Toward a History of Kāvya Literature*, New Delhi, Oxford University Press, 2014 p. 25. En introduction, lorsqu'il est question du « rise of prominent new literary forms », les auteurs insistent sur les satires que Kṣemendra rédigea au Cachemire au XI^e siècle et sur le *Gītagovinda* de Jayadeva.

hétérogène de 24 chansons¹⁴⁴ (*gīta*, *prabandha* ou *aṣṭapadī*) où la rime et les mètres à mores sont à l'honneur. Le mètre quantitatif (*vr̥tta*) des vers qui enchâssent les chants et la division du texte en *sarga* rattachent par ailleurs le GG au *kāvya* sanskrit classique. Le premier vers de chaque chant est clos par le refrain (*dhruva* ou *dhruvapada*). C'est dans le refrain, répété après chacun des vers du chant, que se trouve la clef de leur syntaxe. Sans lui, il ne serait pas possible de comprendre ces vers qui comportent très souvent une suite de qualificatifs ; le refrain constitue, le plus souvent, la proposition principale. L'usage du refrain et la présence de la signature du poète à la fin de chaque chant sont au nombre des originalités du GG que l'on ne trouve pas d'ordinaire dans les poèmes sanskrits.

L'auteur indique un *rāga*¹⁴⁵ pour chacun des chants. Même lorsque le nom du *rāga* en question correspond à celui d'un *rāga* qui existe aujourd'hui encore, cela ne suffit pas pour se faire une idée précise de la façon dont Jayadeva souhaitait que les chants soient mis en musique¹⁴⁶. Déjà au milieu du xv^e siècle, Kumbha considère, dans son commentaire au GG, que les mélodies originales sont perdues et qu'il lui revient de les redéfinir¹⁴⁷. Outre les noms des *rāga* des chansons, on trouve, dans certains manuscrits et dans la plupart des éditions et des traductions, des indications concernant leurs *tāla*, leurs cycles rythmiques¹⁴⁸. Il est difficile de savoir dans quelle mesure ces indications sont originales. Pour la plupart des chants, l'indication que l'on trouve au sujet du rythme est *yatitāla*, le « rythme des pauses » comme l'écrit L. Siegel :

This probably refers to arranging pauses in the music, manipulating tempo and beat, to conform to the meter in which that song had been composed. That rhythmic designation would have accentuated Jayadeva's metrical innovations¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Chaque chapitre, chaque *sarga*, comprend un à quatre chants.

¹⁴⁵ Les traductions que l'on trouve le plus fréquemment pour *rāga* sont « mode musical » ou « ligne mélodique ». Pour une définition plus précise, voir Ludwig Pesch, *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*, Delhi, Oxford University Press, 1999, p. 364 : « a recognizable and unique melodic entity ; characterized by a combination of notes (*svara*), specific intervals (*svarasthāna*, *śruti*), embellishments (*gamaka*), and phrases (*sañcāra*) ». Lors du stage qu'il a animé en novembre 2019 à l'ARTA, le chanteur carnatique T.M. Krishna a insisté sur le fait que le *rāga* n'était pas quelque chose de figé. Pour bien connaître un *rāga*, il faut connaître de nombreuses compositions dans ce *rāga*. Selon cet artiste, il faut bien garder à l'esprit que les *rāga* ont évolué à travers le temps et qu'ils continuent à évoluer aujourd'hui encore. Des artistes vont y introduire de nouvelles phrases mélodiques ou changer des phrases existantes tant et si bien qu'un *rāga* tel qu'il est joué et chanté aujourd'hui n'aura probablement rien à voir avec le *rāga* tel qu'on le jouait 80 ans auparavant.

¹⁴⁶ Il arrive en effet que le *rāga* actuel ne puisse s'accorder à l'atmosphère propre à la chanson à côté de laquelle son nom apparaît.

¹⁴⁷ Au XIII^e siècle, l'auteur du *Samgītaratnākara* qualifie les *rāga* mentionnés par Jayadeva de *prākprasiddha*. L. Siegel considère que le composé signifie « bien connus autrefois » (« formerly well-known » Siegel, *op. cit.*, p. xxxix). Ainsi écrit-il : « [it] suggests that the original melodies of the songs in the "Gitagovinda" had already, in no more than half a century, been outmoded ». Mais *prākprasiddha* pourrait aussi vouloir dire « mis au clair autrefois » ; le composé pourrait désigner simplement les *rāga* employés autrefois par Jayadeva.

¹⁴⁸ D'après B. Stoler-Miller (*op. cit.*, p. 12), deux des plus anciens manuscrits ne donnent pas d'indication concernant le *tāla* alors que les *rāga* y sont nommés. De plus, les noms des cycles rythmiques varient énormément d'un manuscrit à l'autre lorsqu'ils apparaissent.

¹⁴⁹ Siegel, *op. cit.*, p. xl-xli

Ainsi, dans la plupart des cas, la prosodie aura-t-elle suscité d'elle-même le rythme des chants¹⁵⁰.

Jayadeva destine son œuvre aux *rasikajana*, à ceux qui sont à même d'en apprécier la saveur, le *rasa*. On relève trois occurrences du terme *rasikajana* dans le GG. Au vers 12.9, l'auteur formule ce vœu :

śrījayadevabhaṇitam idam (...) |
janayatu rasikajaneṣu manoramaratirasabhāvavinodam ||
Que cette composition de l'illustre Jayadeva (...) procure aux esthètes un divertissement truffé des saveurs et des émotions du délicieux plaisir amoureux.

C'est bien aux plaisirs amoureux de Krishna et de Radha que Jayadeva consacre son poème. Au tout premier vers du GG, le thème de l'ouvrage est clairement énoncé. Jayadeva écrit à la fin de ce vers :

(...) rādhāmādhavayor jayanti yamunākūle rahaḥkelayaḥ
Sur la rive de la Yamuna, triomphent les plaisirs d'amour secrets de Radha et de Madhava.

Les termes *rati* et *keli*, que l'on a traduits tous deux par plaisirs amoureux¹⁵¹ et dont l'œuvre comporte de nombreuses occurrences, apparaissent dans un même composé au second vers du GG qui nomme le poète et définit l'œuvre ainsi :

śrīvāsudevaratikelikathāsametam
etaṃ karoti jayadevakaviḥ prabandham | 1.2cd |

¹⁵⁰ Voir également à ce sujet Stoler-Miller, *op. cit.*, n.17 p.47. Elle traduit *yatitāla* par le « rythme du mètre » : « The frequent designation *yatitāla* in other manuscripts may perhaps be interpreted as “the *tāla* of the meter”, meaning that the meter is the *tāla*. »

¹⁵¹ Leur connotation n'est toutefois pas tout à fait la même. Le terme *rati* renvoie plus spécifiquement au « plaisir », à la « volupté (sexuelle) », à « la joie » et *keli* désigne plus clairement « l'amusement », « le jeu ». Le terme *rati* est également un terme technique de la théorie dramatique : il désigne alors le *sthāyibhāva* (l'état d'âme principal et persistant) du *śṛṅgārarasa* (la saveur amoureuse et érotique). Je remercie le relecteur qui m'a suggéré de rappeler ce sens particulièrement important dans le cadre du GG puisque l'œuvre en est empreinte tout du long.

Le poète Jayadeva compose cet opus¹⁵² qui embrasse les récits des plaisirs et des jeux d'amour¹⁵³ de Śrī et de Vāsudeva¹⁵⁴.

Jayadeva présente lui-même son œuvre comme un poème lyrique. Lassen¹⁵⁵ qualifie le texte de drame lyrique. Pischel et Lévi le situaient entre la chanson et le drame¹⁵⁶. Toutefois, comme le souligne Stella Sandahl-Forgue, les amours de Krishna et de Radha, « une dispute et une réconciliation entre deux amants ne font pas une intrigue¹⁵⁷ ». L'auteur de l'étude évoque un « poème sans action, sans intrigue¹⁵⁸ » et souligne que le drame peut se jouer entièrement sur le plan intérieur. Si le discours direct et les termes d'adresse sont très fréquents dans le GG, on n'y trouve pas de réplique. La quasi-totalité des 24 chants sont dits par un seul protagoniste : Radha, Krishna ou la confidente de Radha qui se doit de réunir les amants. Ainsi, ce « drame psychologique¹⁵⁹ » présente des états d'âme, des émotions particulières dans un temps qui se fige, des *bhāva*. Et c'est ce qui explique probablement l'immense popularité du GG dans la tradition picturale qui l'a énormément illustré. Les très nombreuses interprétations picturales et musicales se comprennent aisément, mais il peut paraître plus surprenant que ce drame sans intrigue, que ces chants qui dépeignent des émotions comme figées dans le temps aient fait l'objet d'un si grand nombre d'interprétations scéniques.

¹⁵² Le terme *prabandha*, qui signifie littéralement « composition », peut désigner toute production littéraire. Toutefois, les 24 chants du GG portent également le nom de *prabandha*. L. Siegel traduit ici *prabandha* par l'anglais « lay » (*op. cit.*, p. 5), terme qui a l'avantage de désigner une composition poétique et musicale. B. Stoler-Miller avant lui semble comprendre le terme ainsi puisqu'elle le traduit par « lyrical poem » (*op. cit.*, p. 69). Dans le contexte du vers 1.2, le terme *prabandha* désigne bien l'ensemble de l'œuvre et non l'un des 24 chants qui la composent. Il n'y a pas lieu d'en douter puisque le premier chant débute un peu plus loin au vers 1.5. Pour ne pas gommer l'ambivalence, je choisis de traduire ici le terme par opus, terme qui a l'avantage de désigner l'œuvre au sens large mais qui peut également désigner un morceau de musique.

¹⁵³ On pourrait aussi traduire « les récits des jeux que sont les plaisirs d'amour de Shri et de Vasudeva » si l'on considère que *ratikeli* est un composé *karmadhāraya* et non un *dvandva*.

¹⁵⁴ C'est-à-dire de Shri/Radha et de Vishnou/Krishna. Comme le note L. Siegel (*op. cit.*, p. 193), certains commentateurs ont vu en Shri l'honorifique et non le nom de la déesse de la fortune, épouse de Vishnou. L'évocation des jeux amoureux laisse toutefois peu de place au doute. De plus, comme le notent d'autres commentateurs qui optent pour le nom propre féminin, Radha est considérée comme une incarnation de Shri.

¹⁵⁵ L'expression apparaît dans le titre de sa traduction latine : Christian Lassen (ed. et trad.), *Gītāgovinda, Jayadevae poetae Indici drama lyricum*, Bonnae ad Rhenum, Impensis librariorum Koenig et Van Borcharen, 1836. Voir également, dans son introduction, « Prolegomena III », p. VI-XI.

¹⁵⁶ Voir A. Berriedale Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1993 (rééd.), p. 191 et Sylvain Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, Collège de France, Librairie Honoré Champion, 1963 (rééd.), p. 235.

¹⁵⁷ Voir Stella Sandahl-Forgue, *Le Gītāgovinda. Tradition et innovation dans le kāvya*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, p. 133

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 127.

On verra dans cette partie l'appréciation du GG en tant qu'objet chorégraphique des premières preuves tangibles de son interprétation scénique à la fin du XV^e siècle jusqu'à aujourd'hui. On se concentrera sur sa place dans le répertoire de la danse narrative (*abhinaya*) tel que l'enseignait notamment Kalanidhi Narayanan qui invitait les danseuses qu'elle formait, dont Vidhya Subramanian, à nourrir la singularité de leur interprétation. Une inscription du temple de Jagannatha à Puri, datant de 1499, garantit que le GG était récité, mis en musique et dansé dans ce temple de l'Orissa au plus tard à la fin du XV^e siècle. On ignore de quelle manière il était chorégraphié et mis en scène alors. Toutefois l'association de l'œuvre de Jayadeva à la danse était si forte au temple de Puri qu'elle a nourri une des traditionnelles vies légendaires du poète¹⁶⁰. Krishna aurait décidé du mariage de Jayadeva et de Padmavati, une danseuse du temple de Jagannatha. D'après ce récit légendaire, le poète déclamait lui-même ses chants alors que son épouse les dansait. La légende, née d'une interprétation manifestement erronée du vers 1.2 du GG, témoigne de la prééminence du poème dans le répertoire des danseuses du temple de Jagannatha à Puri.

On représente aujourd'hui encore dans les traditions chorégraphiques indiennes des extraits des chants du GG communément appelés *aṣṭapadī*. Le terme est courant dans la tradition manuscrite du sud de l'Inde¹⁶¹. S'il désigne à l'origine les chants du GG qui pour la plupart comprennent huit vers¹⁶², il qualifie de nos jours les différentes pièces du répertoire chorégraphique extraites du GG, même lorsque les huit vers ne sont pas tous interprétés¹⁶³.

Les *aṣṭapadī* du GG font partie du répertoire narratif (*abhinaya*) des danses indiennes, surtout de l'Odissi, mais également du Kuchipudi, du Bharatanāṭyam et du Mohini attam¹⁶⁴.

Toutefois, l'attitude à l'égard du GG reflète le contexte social complexe dans lequel les danses indiennes ont été classicisées. Les attitudes vont de la censure à l'admiration.

On souligne en général la difficulté de ce répertoire et la nécessité d'être un danseur accompli pour s'y aventurer. À titre d'exemple, on citera R. Devi qui écrit : « The songs of the Gita Govinda are to be enacted by an artiste highly skilled in the language of gestures and the

¹⁶⁰ Au sujet des vies légendaires de Jayadeva, voir Siegel, *op. cit.*, p. xxx et suivantes et Stoler-Miller, *op. cit.*, p. 5 et suivantes.

¹⁶¹ Voir Richard Pischel, art. cit., p. 22.

¹⁶² Tous sauf le premier qui en comporte onze, le second qui en comporte neuf et le dixième qui en comporte cinq.

¹⁶³ Le plus souvent les artistes choisissent quelques vers qui sont chantés et interprétés chacun plusieurs fois.

¹⁶⁴ Il s'agit de quatre des huit danses promues par la Sangeet Natak Akademi au statut de « danses classiques indiennes ». Cette académie nationale indienne de la musique, de la danse et des arts dramatiques a été inaugurée quelques années après l'indépendance par le premier président indien. Le dernier style à avoir été reconnu, en 2011, est le sattriya, danse de l'Assam puisqu'à chacun de ces styles est associé un ancrage régional.

exposition of sentiments depicting the moods of love¹⁶⁵ ». D'autres mettent en garde contre le danger de tomber dans la vulgarité, comme U.S. Krishna Rao d'après ce qu'écrit A.-M. Gaston :

For several years now Kelucharan Mahapatra has been performing Odissi, a style of dance that is intensely erotic. His pièce de resistance is one of the *ashtapadis* by Jayadeva, "*Kuru Yadunandana*". A dancer/teacher (U.S. Krishna Rao) commented that this poem had no place in the Bharata Natyam repertoire because of the explicit sexual imagery in it¹⁶⁶.

D'après K. Légeret, le même U.S. Krishna Rao¹⁶⁷ aurait considéré les *aṣṭapadī* de Jayadeva « comme la partie la plus intéressante d'un récital de Bharata-Nāṭyam¹⁶⁸ ».

Ces réactions intenses d'éloge ou de condamnation, parfois de la plume d'un même auteur, ne sont pas propres au répertoire chorégraphique. Elles rappellent l'attitude de certains vis-à-vis de textes littéraires tels que la *Śukasaptati* et les satires de Kshemendra¹⁶⁹, œuvres dont la postérité n'est pourtant plus à prouver et qui ont marqué l'histoire littéraire et culturelle indienne par leur rayonnement, au-delà de l'Inde dans le cas de la *Śukasaptati*, par leur originalité et leur savoureuse vivacité pour les satires de Kṣemendra.

Tous finissent en réalité par reconnaître d'une manière ou d'une autre la beauté de ces œuvres qui n'ont jamais disparu en dépit des volontés exprimées par certains de les écarter pour leur thème. Pour ce qui est de leur style, les œuvres littéraires que l'on a mentionnées et le répertoire chorégraphique dont il est question n'ont rien de vulgaire. Du seul fait de leur thème érotique, les poèmes de Jayadeva comme ceux de Kṣetrayya¹⁷⁰ ont posé problème à certains, sans jamais disparaître toutefois du répertoire chorégraphique. Dans l'ouvrage *Unfinished Gestures*, D. Soneji évoque la tristesse d'une *devadāsī* qui, en pensant aux pièces du GG et aux pièces de Kṣetrayya, en parle comme si ce répertoire était sur le point de disparaître : « This is really hard to remember, you know. Nobody wants to hear these songs anymore. These songs were in sweet Telugu or Sanskrit. There were great things. It all makes me very sad¹⁷¹ ». Ce répertoire

¹⁶⁵ Voir Ragini Devi, *Dance dialects of India*, Delhi, Motilal Banarsidass, rééd. 1990 (1972), p. 65.

¹⁶⁶ Anne-Marie Gaston, *Bharata natyam : from temple to theatre*, New Delhi, Manohar, 1996, p. 106 n. 15.

¹⁶⁷ On ne peut exclure que ce maître de danse ait effectivement émis ces deux avis contradictoires dans deux contextes différents. Il faut toutefois peut-être accorder plus de crédit au second avis que ce professeur de danse a publié dans son ouvrage intitulé *A panorama of Indian dances*, Delhi, Sri Satguru Publications, 1993, p. 265.

¹⁶⁸ Katia Légeret, *Manuel traditionnel du Bharata-Nāṭyam : le danseur cosmographe*, Paris, P. Geuthner, 1999, p. 183.

¹⁶⁹ Voir Iris Iran Farkhondeh, *Représentations des femmes dans la littérature sanskrite du Cachemire (VIII^e-XII^e siècles)*, 2017, thèse de doctorat non publiée, p. 78-80.

¹⁷⁰ Pour une traduction des poèmes télougou de Kshetrayya, voir A.K. Ramanujan, V. Narayana Rao & D. Shulman, *When God is a Customer : Telugu Courtesan Songs by Kṣetrayya and Others*, Delhi, Oxford University Press, 1995.

¹⁷¹ Voir Davesh Soneji, *Unfinished Gestures : Devadāsīs, Memory and Modernity in South India*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 212

précieux pour les artistes d'hier et d'aujourd'hui, pour sa valeur artistique et sa force suggestive, est demeuré bien vivant et a perduré, en dépit des jugements moraux de certains. Dans leurs travaux, H. Krishnan et D. Soneji ont insisté sur la créativité propre aux acteurs historiques de ces danses (« hereditary artists »), le mouvement de classicisation ayant eu tendance à aseptiser et à scléroser ces formes artistiques et leur répertoire. Toutes les danses classiques indiennes ont en effet en commun d'avoir connu un mouvement de redéfinition récent. Elles ont une longue histoire mais il s'agit avant tout de traditions bien vivantes, contrairement à ce que voudraient nous faire croire certains parce qu'ils sont, dans le meilleur des cas, fêrus d'authenticité. Dans le pire des cas, ceux qui veulent voir dans ces danses des monuments multimillénaires demeurés intacts les considèrent comme des vecteurs de l'identité indienne utiles au nationalisme indien. L'histoire sociale de ces danses est loin d'être simple. Lorsque l'institution des danseuses de temple, connues sous le nom de *devadāsī*, a été dissoute en 1947 à l'indépendance de l'Inde, la danse a été interdite dans les temples. Les danseuses, assimilées à des prostituées, se sont retrouvées mises au ban de la société. Dans les années qui suivirent, l'Inde vit la fondation d'écoles de danse classique : ces danses y étaient alors pratiquées par des jeunes filles de bonne famille tandis que les interprètes historiques étaient mises au ban et dépossédées de leur art¹⁷². Il n'est pas question de nier ici l'instrumentalisation de la danse qui a pu servir les intérêts de ceux qui étaient trop contents de pouvoir la réduire à un véhicule d'identité régionale ou nationale. Il n'est pas non plus question dans cet article de nier l'histoire douloureuse des interprètes historiques de ces danses. L'objet de cet article est le présent de ces danses¹⁷³, le parcours de certaines artistes qui ont marqué l'histoire de ces cinquante dernières années et qui, loin des tenants de l'identité, loin de ceux qui font boutique de folklores ou d'«

¹⁷² Voir les travaux de Tiziana Leucci notamment son article intitulé « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX^e siècle : le cas de *devadāsī*, *rājadāsī* et *nattuvanār* », in *Rivista di Studi Sudasiatici*, III, 2008, p. 49-83 ; ainsi que sa thèse intitulée *Du Dāsī Āttam au Bharata Nāṭyam. Ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, thèse non publiée en 2 vols., 2009. Voir également les travaux de Hari Krishnan, notamment : « Inscribing Practice : Reconfigurations and Textualizations of Devadasi Repertoire in Nineteenth and Early Twentieth-century South India », in Indira Viswanathan Peterson & Davesh Soneji, dir., *Performing Pasts : Reinventing the Arts in Modern South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2008, p. 71-89. Ces transformations sociales douloureuses ne furent pas propres au milieu de la danse, ni même à l'Inde du Sud, voir notamment Ingrid Le Gargasson, « L'histoire contemporaine de la musique hindoustanie à travers l'itinéraire d'un chant (Inde du Nord) », *les articles du mois du GIS Asie*, mars 2018 <http://www.gis-reseau-asie.org/fr/lhistoire-contemporaine-de-la-musique-hindoustanie-travers-litinaire-dun-chant-inde-du-nord>.

¹⁷³ Il faudra suivre les travaux de recherche et la pratique artistique de Yashoda Thakore et de Nrithya Pillai, l'une et l'autre descendantes de « hereditary artists ». Ces deux danseuses et chercheuses rappellent régulièrement qu'il n'est pas aisé d'apprendre la danse lorsque l'on est issu des lignées de *devadāsī*, terme que Nrithya Pillai récuse alors que Yashoda Thakore le revendique. Ceux qui ont eu la chance d'assister à la journée d'études intitulée « Temple, Court, Salon, Stage. Crafting Dance Repertoire in South India », organisée par Tiziana Leucci, Dominic Goodall et Davesh Soneji le 9 juin 2015 à la Maison des Cultures du Monde, ont pu apprécier l'expressivité de la danseuse Yashoda Thakore qui nous a offert alors un moment de danse d'une très grande beauté, tout en émotion et en finesse.

arts sacrés », s'adonnent au travail d'artiste avec ardeur, des artistes créatifs qui, loin d'offrir des illustrations mécaniques, entrent dans la glaise du questionnement et se posent, à chaque étape de leur travail, la question de la justesse de leur interprétation¹⁷⁴.

La difficulté de ce répertoire réside en partie dans l'interprétation scénique de l'érotisme qu'il s'agit de rendre avec finesse sans tomber dans la vulgarité, mais peut-être plus encore dans le fait qu'il ne se passe que très peu de choses et qu'il s'agit de tenir une émotion, d'interpréter un état d'âme dans un temps suspendu¹⁷⁵.

L'ouvrage de Kalanidhi Narayanan (1928-2016) intitulé *Aspects of Abhinaya*¹⁷⁶ offre la substantifique moelle de l'enseignement de l'artiste¹⁷⁷. Pour elle, il n'est pas question d'expurger le répertoire. Elle présente un véritable manuel de l'acteur où la question qui se pose est de savoir comment entrer de la manière la plus juste possible dans la peau du personnage, comment interpréter les poèmes et donner vie aux émotions. Loin de présenter la danse indienne comme un folklore qui illustre et décore, Kalanidhi Narayanan et certaines de ses élèves, devenues à leur tour de remarquables artistes, proposent une recherche créative qui puise dans une tradition bien vivante. Aussi n'est-il pas question d'impliquer uniquement les mains et le visage dans la narration, mais de vivre les émotions du personnage et de laisser éclore l'expressivité du corps. La danse est un art vivant et concret et non une émanation de la



Cours d'abhinaya : Kalanidhi Narayanan enseignant une pièce narrative à Malavika Sarukkai. Photographie reproduite sur le blog <https://kalpana-bharatanatyam.blogspot.com/p/mes-maitres.html>, DR

¹⁷⁴ Comme le disait le chanteur carnatique T.M. Krishna lors du stage qu'il a animé en novembre 2019 à l'ARTA, « this is serious art ».

¹⁷⁵ Comme le dit Vidhya Subramanian lorsqu'elle transmet les pièces du GG, « the most important thing is to sustain ». Kalpana affirme dans ce même contexte : « il ne se passe rien et c'est dans ce rien que tout se passe ».

¹⁷⁶ Kalanidhi Narayanan, *Aspects of Abhinaya*, Madras, Alliance Co., 1994.

¹⁷⁷ Kalanidhi Narayanan reçoit très jeune l'enseignement de la *devadāsī* Mylapore Gowri Amma et du nattuvanar Kannapa Mudaliar. Elle se marie à 19 ans et arrête alors la danse, en 1947. Ce n'est qu'en 1973 qu'elle y reviendra par l'enseignement. Elle a formé de nombreuses danseuses de Bharatanāṭyam à l'art de l'*abhinaya*. Ces danseuses viennent souvent d'écoles différentes pour ce qui relève de la danse pure mais toutes reconnaissent en Kalanidhi Narayanan un maître précieux d'*abhinaya*. En outre, Kalanidhi Narayanan reconnaissait volontiers l'immense valeur artistique du répertoire des *devadāsī* comme le rappelle Tiziana Leucci qui écrit : « j'ai suivi plusieurs cours tenus par Kalanidhi Narayanan, une des rares enseignantes actuelles de danse en Inde à reconnaître sans aucun embarras la grande richesse artistique de l'ancien répertoire des *devadāsī* » (*op. cit.*, n.30 p. 64).

norme¹⁷⁸. Ainsi Kalanidhi Narayanan invite à tenir compte de la personnalité de la danseuse et de son individualité : l'enseignement est personnalisé et chaque interprétation est singulière. Comme en témoigne la plupart de ses élèves, elle ne montrait jamais deux fois la même chose. Son enseignement rendait ainsi le mimétisme impossible. Il ne laissait d'autre issue que de trouver sa propre manière d'incarner les personnages et de leur donner vie. Dans les pièces narratives plus encore que dans la danse pure, chaque mouvement est ressenti et ne peut être machinal. Les déplacements dans l'*abhinaya* se doivent d'être musicaux mais chaque pas ne correspond pas mécaniquement au rythme de la musique : il ne s'agit pas de se déplacer pour se déplacer mais parce que l'émotion et l'expression y invitent. Kalanidhi Narayanan insistait avant tout sur la nécessité de partir des émotions du personnage pour l'incarner de la manière la plus juste et débarrasser l'interprétation de son aspect formel pour donner vie à l'émotion à la source du geste.

Kalanidhi Narayanan a enseigné à ses élèves, entre autres pièces, des *aṣṭapadī* extraits du GG. Libre aux artistes de danser ces pièces telles qu'elles leur ont été transmises ou de les rechorégraphier. La danseuse Vidhya Subramanian¹⁷⁹, autrefois élève de Kalanidhi Narayanan, danse régulièrement dans ses récitals trois des *aṣṭapadī* du GG. En se fondant sur l'étude de la chorégraphie qu'elle a proposée du 17^e *aṣṭapadī* « Yāhi Mādhava », on propose de voir comment la pratique artistique amène l'interprète à incarner les émotions du poème en s'éloignant parfois de la lettre du texte. En effet, le but de l'expérience artistique étant l'émotion et non l'illustration, on s'écarte volontiers du mot-à-mot, comme le rappelle K. Vatsyayan :

Abhinaya is not a matter of literal meaning of description, of making drama, of taking different roles by moving in space, nor is Abhinaya a skilled action song, nor is it necessary to relate each word with a particular gesture. Abhinaya is that quality of suggesting and creating a Bhava from a Bhavana and not a mime or imitation of either character or action¹⁸⁰.

Il importe de bien comprendre le poème et de le servir au mieux avec intégrité¹⁸¹. Lorsque Vidhya enseigne une pièce du GG, elle invite à lire et à comprendre non seulement l'extrait mis en scène, mais l'ensemble de l'*aṣṭapadī* alors que l'on n'interprète en général que quelques vers. Elle insiste également sur la nécessité de tenir compte de la place de l'extrait au sein de l'œuvre, pour mieux appréhender l'état d'esprit des personnages.

¹⁷⁸ Comme le répète à l'envi Vidhya Subramanian lorsqu'elle enseigne l'*abhinaya* : « There is no formula. Don't think about how it should be presented. Think about how you are experiencing it ».

¹⁷⁹ C'est le maître de danse S.K. Rajarathnam qui a formé Vidhya Subramanian à la danse pure dans le style de Vazhuvoor. Kalanidhi Narayanan a été son maître d'*abhinaya*.

¹⁸⁰ Voir sa préface aux *Aspects of Abhinaya* de K. Narayanan, 1994, p.5.

¹⁸¹ On paraphrase ici les mots de Vidhya. Selon elle, la seule question à se poser lorsque l'on travaille un morceau est la suivante : « Am I doing justice to the piece ? » Each piece should be approached with the same integrity. »

Le poème est présenté comme le point de départ de la création. Toutefois, rapidement dans le processus créatif, les artistes opèrent des choix personnels qui les amènent à donner vie au texte et à ses personnages à leur manière, à offrir leur interprétation personnelle. Le premier choix consiste tout simplement à sélectionner les vers chorégraphiés¹⁸². L'*aṣṭapadī* « Yāhi Mādhava » chorégraphié par Vidhya comprend les vers 2, 3 et 5 du 8^e *sarga*. Ce choix est le fait de l'artiste et, à titre d'exemple, quand la danseuse d'Odissi Gudrun Märtns a dansé « Yāhi Mādhava » à Paris¹⁸³, dans une chorégraphie de Debaprasad Das, les vers chorégraphiés n'étaient pas les mêmes¹⁸⁴.

Le choix des vers ainsi que leur ordre peuvent changer profondément l'atmosphère d'une pièce. La chorégraphie du 6^e *aṣṭapadī*, « Sakhi he », que Kalanidhi Narayanan a transmise à Kalpana¹⁸⁵, s'ouvre sur le vers de signature qui est en réalité le dernier vers du chant alors que, dans la chorégraphie que propose Vidhya Subramanian, c'est le refrain qui ouvre la pièce. La chorégraphie de Kalanidhi est empreinte d'une simplicité qui donne à l'interprète la latitude de bâtir progressivement l'intensité de la pièce, alors que la chorégraphie de Vidhya installe la pièce dès l'ouverture de plain-pied dans le sentiment érotique¹⁸⁶. Dans la chorégraphie de Kalanidhi, la présence de l'amie souligne la timidité initiale de Radha. L'accent est mis alors sur l'adresse de Krishna qui, par ses jeux et sa conversation amoureuse, parvient imperceptiblement et irrésistiblement à défaire Radha de ses réserves. Dans l'interprétation de Vidhya, l'intimité du couple prend plus de place et l'amie s'efface¹⁸⁷.

¹⁸² La danse ne suivra pas forcément l'ordre des vers. Il arrive même qu'une pièce chorégraphiée associe des vers de passages différents. La pièce suivante interprétée par la danseuse de mohini attam, Neena Prasad, <https://www.É.youtube.com/watch?v=s8No1Wv8K00>, s'ouvre sur le vers 2.20 du GG qui ne fait pas partie des chants ou *prabandha* (il s'agit du dernier vers du second *sarga*). Les vers qui suivent sont les vers 7.22, 7.23 et 7.28, extraits du 15^e *aṣṭapadī*.

¹⁸³ Au centre Mandapa, le 11 mai 2017.

¹⁸⁴ Debaprasad Das a chorégraphié les vers 1, 2, 6 et 9 du 8^e *sarga*. Le premier vers précède en réalité le *prabandha* qui débute avec le second vers. L'artiste chorégraphe n'a pas à s'embarrasser strictement de ce cadre formel et peut tout à fait prendre la liberté de choisir les vers comme bon lui semble. On vient de voir l'exemple de la chorégraphie de Neena Prasad qui alliait des vers de passages très éloignés dans le texte.

¹⁸⁵ La danseuse Kalpana, basée à Paris, a d'abord été l'élève de Malavika Klein et de Shakuntala. En 1982, elle devient boursière de l'ICCR. Elle a suivi à Chennai, alors Madras, l'enseignement du maître V.S. Muthuswamy Pillai avec qui elle a travaillé la danse pure très régulièrement durant plus de dix ans. Elle a également suivi l'enseignement d'*abhinaya* de Kalanidhi Narayanan du début des années 1980 jusqu'à 2009. Sur son parcours, voir <https://kalpana-bharatanatyam.blogspot.com/p/parcours.html> et <https://kalpana-bharatanatyam.blogspot.com/p/mes-maitres.html>.

¹⁸⁶ Voir l'article de l'artiste intitulé « Character and Self in Portrayal of the Erotic », disponible sur ce site http://www.vidhyasubramanian.com/CharacterAndSelfInPortrayalOfTheErotic_CreativeIndia.pdf, site sur lequel on trouvera également de nombreux renseignements sur son parcours. L'article mentionné avait été initialement publié sur ce site <http://creativeindiamag.com/topic/performing-arts/character-and-self-in-portrayal-of-the-erotic/>, consulté pour la dernière fois le 18/04/2017.

¹⁸⁷ « The *sakhī* is not so important. She just happens to be there ». On reviendra plus en détail sur ces deux interprétations de l'*aṣṭapadī* « Sakhi he » dans un article en anglais en préparation.



Kalpana interprétant l'aṣṭapadī "Sakhi he". ©Alexandre Cagnat

Les gestes des mains sont le plus souvent les mêmes dans ces deux chorégraphies, très similaires par certains aspects, mais qui sont interprétées de manière très différente.

Dans les deux cas, la trame narrative de la chorégraphie suit parfois littéralement le poème et s'en éloigne parfois : il s'agit d'élaborer des scènes qui donnent vie aux personnages et à leur histoire. Pour les interprètes que sont Kalanidhi, Kalpana et Vidhya, c'est l'émotion qui prime. Le poème et la musique nourrissent l'émotion qui anime la danseuse et lui permet d'incarner le personnage qu'elle met en scène de la manière la plus juste. Le phrasé de la danse et le phrasé musical sont intimement liés. Les accents de la danse suivent la musique et le chant, l'émotion et les intonations de la phrase musicale, plutôt que la lettre du texte.

Texte et interprétation de « Yāhi Mādhava » dans la chorégraphie de Vidhya Subramanian

Le contexte du 17^e aṣṭapadī « Yāhi Mādhava » est le suivant. Radha a longuement attendu Krishna. La nuit a passé. Quand celui-ci arrive enfin au petit matin, il porte sur son corps les traces d'une nuit ardente avec une autre. Radha refuse de le recevoir. On propose ici une traduction littérale des vers de Jayadeva choisis par Vidhya avant de voir comment la danseuse les interprète.

rajanijanitagurujāgararāgakaṣāyitam alasanimeṣam¹⁸⁸
vahati nayanam anurāgam iva sphuṭam uditarasābhiniveśam
hari hari yāhi mādhava yāhi keśava mā vada kaitavavādaṃ
tām anusara sarasīruhalocana yā tava harati viśādam / G.G. 8.2/ dhruvam
kajjalamalinavilocanacumbanaviracitanīlimarūpam
daśanavasanam aruṇaṃ tava kṛṣṇa tanoti tanor anurūpam / hari hari¹⁸⁹ / G.G. 8.3 /

¹⁸⁸ Les éditions de Bombay (Nirnaya Sagar Press, 1899), de Kulkarni, de Narayana Rama et de B. Stoler-Miller optent pour la lecture *alasaniveśam*. La lecture *alasanimeṣam* est retenue par Lassen (1836), par l'édition de Calcutta (1882) et par L. Siegel. L'édition de Bombay et l'édition établie par Narayana Rama indiquent la lecture *nimeṣam* en note de bas de page. On traduira ici le texte avec la lecture *nimeṣam* qui est celui que Vidhya a transmis lors du stage qu'elle a animé à l'ARTA en 2014.

¹⁸⁹ La reprise du refrain est indiquée par la répétition de ses premiers mots.

caranakamalagaladalaktakasiktam idam tava hrdayam udāram
darśayatīva bahir madanadrumanavakisalayarivāram / hari hari / G.G. 8.5 /

Rougis¹⁹⁰ par la veille prolongée que la nuit t'a procurée, leurs clignements alanguis¹⁹¹, tes yeux révèlent en quelque sorte une passion¹⁹² flagrante, toute préoccupée d'un amour naissant¹⁹³ !

Oh ! Fi¹⁹⁴ ! Va-t-en, Madhava ! Va-t-en Krishna ! Cesse (là) tes faux discours¹⁹⁵. Ô toi dont les yeux sont pareils à des lotus, va auprès de celle qui défait ta torpeur.

Ô Krishna, tes lèvres¹⁹⁶ (d'ordinaire) rouges sont (maintenant) assorties à ton corps¹⁹⁷. Elles ont (pris) une couleur sombre¹⁹⁸ qui découle des baisers (que tu as posés) sur des yeux noirs de kohl.

Ce torse majestueux qui est le tien¹⁹⁹, aspergé par la laque qui s'est égouttée des lotus des pieds (de la belle), étale pour ainsi dire au dehors la frondaison des jeunes pousses de l'arbre d'Amour.

La trame narrative s'étoffe dans la chorégraphie que Vidhya Subramanian propose de « Yāhi Mādhava ». La danseuse élabore un monologue intérieur qui lui permet de tendre le fil de la narration et de maintenir l'émotion d'un bout à l'autre. Kalanidhi Narayanan soulignait l'importance de cette discussion intérieure qui était la véritable clef de son enseignement. Ce monologue intérieur rend l'histoire plausible et permet de donner vie au personnage. Kalpana et Vidhya insistent toutes deux sur la nécessité pour chaque interprète de s'approprier ce discours qui façonne l'interprétation. Il est personnel à chaque interprète et il importe que chaque danseur, que chaque danseuse l'écrive avec ses propres mots pour s'approprier la pièce et lui donner sa voix. Voici le texte que je propose en explication lorsque j'interprète « Yāhi

¹⁹⁰ La fin du composé *rāgakaṣāyitam* peut vouloir dire « injectés de rougeur », « rougis », ou bien « rougis par la passion ». Toutefois dans le présent contexte, on ne peut opter que pour la première traduction sous peine de gâter l'image qu'emploie Jayadeva ici.

¹⁹¹ Si l'on retient la lecture *alasaniveśam*, le sens serait alors littéralement « (tes yeux) dont la capacité à se fixer est devenue indolente », le manque de sommeil empêchant Krishna de fixer son regard.

¹⁹² On pourrait aussi songer à traduire : « Tes yeux portent la couleur rouge », puisque *anurāga* signifie aussi bien la passion que la couleur rouge. Les yeux de Krishna sont rougis après une nuit d'amour sans sommeil.

¹⁹³ Le composé *uditarasābhiniveśam* peut qualifier *nayanam*, le sujet au neutre, « les yeux, le regard » - et c'est ainsi que le comprend le commentateur Mananka -, comme il peut qualifier le COD de *vahati*, *anurāgam*, « la passion ». Dans la *Rasikapriyā*, le commentaire de Kumbha, le composé est analysé comme un *bahuvrīhi* qualifiant *anurāgam*. Dans le cadre de la présente *utprekṣā*, il semble naturel en effet de considérer que le composé qualifie *anurāgam*. Dans sa traduction, G. Courtilier comprend le composé en ce sens, même si sa traduction est peut-être un peu loin de l'original : « Comme si la passion y éclatait sous la poussée excessive de l'émotion. »

¹⁹⁴ L'interjection *hari* marque la perplexité de Radha, intensifiée par la répétition. D'après le commentaire de Mananka, l'interjection est probablement employée pour marquer la perplexité de la jeune femme (*vismaye*). Tandis que selon Kumbha, Radha s'exclame ainsi « dans (sa) détresse » (*khede*). D'après ce commentateur, il s'agit probablement d'un indéclinable qui marque la lassitude. Le manuscrit du GG en écriture *śāradā* préservé à la BnF donne la lecture *hare hare*. On aurait alors le vocatif : « Hari ! Hari ! »

¹⁹⁵ Ou plus littéralement : « Ne dis pas (ces) paroles qui ne sont que tromperies ».

¹⁹⁶ Lit. « le vêtement des dents ». Courtilier choisit de garder l'image dans sa traduction : « la rouge tunique de tes dents ».

¹⁹⁷ Lit. « prennent un état similaire à », « deviennent similaires à ton corps », c'est-à-dire devenues sombres.

¹⁹⁸ J'ai traduit en faisant deux phrases distinctes mais il s'agit en réalité d'une même proposition, littéralement : « lèvres qui ont revêtu une couleur sombre produite par les baisers etc. »

¹⁹⁹ Ou « ce cœur généreux qui est le tien », avec peut-être une pointe d'ironie de la part de Radha.

Mādhava ». Il s'agit du monologue intérieur que j'ai élaboré à partir de ce que m'a transmis Vidhya, mon interprétation de la sienne, pour ainsi dire.

Radha se réveille tout juste, confiante. Peut-être est-il là à ses côtés.



Radha se réveille. Photographie de Vidhya Subramanian prise au Kelucharan Mohapatra Award Festival, Bhubaneswar, Septembre 2015. ©Debojyoti Dhar

Non il n'y a personne. Où est Krishna ? Le soleil est déjà levé pourtant. Ce n'était donc qu'un rêve.

On frappe à la porte. Ai-je bien entendu ? Oui ! (Elle ouvre d'abord joyeuse puis interdite... Le corps de Krishna porte des marques qui ne sauraient mentir.)



Rādhā ouvre la porte et voit Kṛṣṇa couvert de marques qui en disent long. Photo de Vidhya prise à Singapour en janvier 2014. ©Anuja Venkatesh

Tes yeux sont rougis par la passion. Nul doute. (Elle est toute à sa peine, puis retrouve une contenance et va vers lui.) Va-t'en Krishna, va-t'en. Ne dis rien.

Oh va-t'en, tes paroles sont mielleuses, j'ai tout compris. Oh, s'il te plaît, je t'en supplie, va-t'en et tais-toi, tes paroles sont comme le venin du serpent. Silence ! Va-t'en, va-t'en te dis-je. Tout ce que tu dis me blesse le cœur.



Photo de Vidhya prise à Singapour en janvier 2014. ©Anuja Venkatesh

Elle, la belle aux yeux de lotus, tes tourments d'amour, elle les a apaisés.
Elle t'a jeté un regard et t'a pris dans ses rets. Il a suffi qu'elle te décoche un regard et tu t'es mis à la suivre à la trace.
Ce n'est pas moi, cette belle aux yeux de lotus, qui t'embrase et a dérobé ton cœur.
Va-t'en, Krishna, tais-toi. Les mensonges que tu dis, je n'en suis pas dupe.

Ta lèvre est noircie... Elle était assise à son miroir. Elle s'était ornée les yeux de kohl. Elle ajustait sa parure quand tu l'as surprise, posant des baisers sur ses yeux. Tu as déposé un baiser sur ses yeux enduits de kohl et maintenant tes lèvres ne sont plus rouges. Elles sont devenues sombres comme la nuit, sombres comme ton corps.

Mais non, mais non, je n'ai rien fait de tout cela, je n'ai pas déposé de baiser sur les yeux d'une autre... c'est que... je cueillais des baies. J'en ai goûté quelques-unes. Je voulais t'en apporter. Ce sont les baies qui ont noirci mes lèvres.
Ô Krishna, ces baies que tu as cueillies pour moi, où sont-elles donc alors ?
Oh va-t'en, je n'en peux plus de t'entendre.

Que vois-je donc sur ton buste ? Je ne peux le croire... Ces marques rouges sur ton torse... montrent que tu as peint ses pieds de laque et que tu les as portés à ton cœur. Tu étais allongé, tu as pris son pied, tu l'as peint de laque rouge. Tu l'as pressé contre ton cœur. Et maintenant on y voit les branches multiples de l'arbre d'amour.

Non, non, je n'ai rien fait de tout cela... c'est que... j'étais en train de cueillir du jasmin. Et j'ai voulu atteindre les branches hautes quand une tige de ronce s'est détachée et m'a blessé la poitrine. Regarde ces marques de sang, pauvre de moi, qui voulais t'apporter une guirlande de fleurs.

Krishna, comment se fait-il alors que l'odeur que tu portes ne soit pas celle du jasmin ?
Fi fi, va-t'en, assez de tous tes mensonges... va-t'en te dis-je, va-t'en... laisse-moi et va-t'en.
Elle referme la porte et le suit du regard alors qu'il s'éloigne... de le voir parti, elle s'appuie contre les battants de la porte, triste.

Chaque phrase est répétée plusieurs fois et interprétée de différentes façons. Dans les pièces narratives, on offre d'abord en général l'interprétation la plus simple, la plus proche du texte pour s'éloigner ensuite de plus en plus du mot à mot, à mesure des répétitions de la phrase chantée. Comme on l'a déjà évoqué, le phrasé de la danse épouse bien plus volontiers le phrasé

de la musique et du chant, ici en *rāga sindhubhairavi*, que la lettre du texte et l'émotion de l'interprétation se nourrit de la musique du poème et de la manière dont il est chanté.

Dans sa chorégraphie, Vidhya a décidé d'interpréter le composé *sarasīruhalocana* comme s'il qualifiait l'autre femme et non Krishna. Lorsqu'elle explique le poème à ses élèves, Vidhya dit clairement que le composé qualifie Krishna²⁰⁰, mais lorsqu'elle montre la danse, elle interprète le composé comme s'il qualifiait « la belle aux yeux de lotus ». Elle a ainsi recours à une sorte d'hypallage chorégraphique. En effet la transposition provient d'un choix délibéré qui s'explique par les besoins de la danse. Si la danseuse venait à jouer le texte à la lettre, elle devrait donner à voir Krishna, le destinataire du chant, au beau milieu d'une évocation de la belle que Radha lui conseille d'aller retrouver puisque le poème dit : « ô toi dont les yeux sont pareils à des lotus, va auprès de celle qui met un terme à tes tourments ». Or, pour maintenir le sens de la phrase dansée et l'émotion, il convient de rester sur l'évocation d'un personnage. Dans la pièce, la danseuse interprète Radha. Elle prête par moments la voix à Krishna et elle donne parfois à voir l'autre femme mais, si l'on ne veut pas être dans l'illustration mais dans l'interprétation, il convient, pour ne pas couper le fil de l'émotion, de ne pas passer sans cesse d'un personnage à l'autre, de ne pas hacher le discours intérieur qui structure l'interprétation. Jayadeva a lui le loisir de passer d'un personnage à l'autre dans son poème sans rompre pour autant le fil de l'émotion puisqu'il revient à l'imagination du lecteur de figurer les personnages. On ne peut aller aussi vite lorsqu'il s'agit de donner à voir dans son corps les émotions des personnages que l'on incarne.

Les excuses que Krishna invoque ne se trouvent pas non plus dans le texte de Jayadeva mais Vidhya choisit de les incorporer à sa chorégraphie. On les trouvait déjà dans la chorégraphie de Kelucharan Mohapatra en Odissi. La chorégraphie du maître d'Odissi et l'interprétation qu'il propose sont toutefois plus sarcastiques et plus pathétiques alors que, dans la chorégraphie et l'interprétation de Vidhya Subramanian, les émotions qui priment sont la tristesse et la colère contenues d'une jeune femme trahie par celui qu'elle aime. Le choix de Vidhya et de ses musiciens²⁰¹ de ne pas inclure l'interjection « Oh ! Fi ! » ou l'adresse « Hari ! Hari ! » au début du refrain concourt à une interprétation plus intériorisée, alors que la chorégraphie de Kelucharan Mohapatra garde ces termes présents dans le texte de Jayadeva.

Comme on l'a vu, le *padārthābhinaya*, l'interprétation mot à mot est bien plus rare que le *vākyārthābhinaya*, la traduction du sens de la phrase ou de la proposition. Les deux composés

²⁰⁰ Il s'agit d'un composé BV au vocatif qui signifie « ô toi dont les yeux sont tels des lotus ».

²⁰¹ Ou peut-être ce choix remonte-t-il à Kalanidhi Narayanan ?

apparaissent dans le commentaire d'Abhinavagupta au *Nāṭyaśāstra*²⁰² et l'on emploie aujourd'hui encore dans les cours de danse le terme de *padārtha* pour qualifier les interprétations littérales. Si le *padārthābhinaya* est relativement peu fréquent, on conserve toutefois des manuels de notation des danses qui donnent l'interprétation de chaque mot²⁰³. Comment ces manuels étaient-ils employés et quel était leur usage ? Leur existence suffit-elle à prouver que l'interprétation faisait plus de place au mot à mot, ou est-elle simplement le témoin d'une volonté de noter le plus de détails techniques possible pour éviter que les chorégraphies ne se perdent²⁰⁴ ? Il est difficile de déterminer précisément la fonction de ces manuels et il serait probablement illusoire de vouloir reconstituer l'interprétation du répertoire à partir de ces notations. De même que l'on serait bien en peine de reconstituer des chorégraphies à partir des notes que chaque élève prend en cours et qui font office de support mnémorique. Les notes sont des aide-mémoire fort utiles mais la transmission est d'abord et avant tout une transmission qui passe par le corps : si, dans la salle de cours, le travail part de la trame du poème et de la narration, c'est le corps qui garde la mémoire des émotions dont ils sont pétris²⁰⁵. L'expression des émotions pourrait même se passer de la grammaire des gestes. Si ceux-ci viennent sceller l'expression²⁰⁶, ils ne sauraient s'y substituer. L'inverse est possible et, parmi celles qui ont suivi l'enseignement de Kalanidhi, nombreuses sont celles qui évoquent le fait qu'elle incarnait volontiers les personnages et leurs émotions sans même avoir recours

²⁰² Voir l'article d'Elisa Ganser, « Trajectories of Dance on the Surface of Theatrical Meanings : a contribution to the theory of *rasa* from the fourth chapter of the *Abhinavabhāratī* », Nina Mirnig, Péter-Dániel Szántó & Michael Williams (dir.), *Puṣpikā : Tracing Ancient India through Texts and Traditions. Contributions to Current Research in Indology*, Oxford, Oxbow Books, Vol. 1, 2013, p. 173-202 ; sur ce point p. 198 n. 57.

²⁰³ Voir Krishnan, *op. cit.* et l'article d'Elisa Ganser, « From Text to Performance: On Multilingual Practices of South Indian Dance », Giovanni Ciotti & Erin McCann (dir.), *Linguistic and Literary Aspects of Multilingualism in South India*, Collection Indologie, Pondicherry, IFP-EFEO, p. 563-622, à paraître. Je tiens à la remercier ici de m'avoir envoyé son article avant publication. Voir également l'ouvrage de K. Vasudeva Sastri, *Gita Govinda with Abhinaya*, Thanjavur, Tanjore Maharaja Serfoji's Saraswathi Mahal Library, 1950.

²⁰⁴ Les travaux de H. Krishnan ont fait état de manuels visant à sauvegarder un répertoire en passe d'être perdu. Toutefois les premiers manuels notant une interprétation pour chaque mot apparaissent au XVIII^e siècle à une période où les Marathes encourageaient les arts de telle sorte qu'il n'y avait pas lieu de craindre leur disparition. Voir Indira Viswanathan Peterson, « Sanskrit in Carnatic music : The songs of Muttusvāmi Dīkṣita », *Indo-Iranian Journal*, 29, n°3, 1986, p. 183-199, en particulier p. 183.

²⁰⁵ On renverra à ce sujet au texte d'Armelle Choquard que l'on peut lire sur le blog de Kalpana <https://kalpana-bharatanatyam.blogspot.com/p/mes-maitres.html> : « [...] Kalanidhi Narayanan était dépositaire d'un répertoire exceptionnel qu'elle reçut à un moment charnière de l'histoire du Bharata Natyam. Elle avait consigné dans des cahiers des centaines de padams et de javalis. Mais qu'aurions-nous fait de ces compositions, même dûment notées, si elle ne les avait pas non seulement engrangées dans son esprit, mais aussi abritées dans son corps et dans son cœur ? Car la mémoire de la danse ne se trouve pas dans la notation des chorégraphies, elle n'existe pleinement que si elle est actualisée dans une pratique vivante. Malgré les quelques décennies passées loin du monde de la danse, Kalanidhi nous restitue toute la richesse de ces répertoires. [...] Elle revient à la danse à l'âge où habituellement on se retire, et témoigne ainsi qu'une grande tradition se vit de l'intérieur et n'existe pas seulement sous les feux de la rampe. [...] je n'aurais jamais imaginé qu'on puisse rendre ainsi les nuances infinies des émotions humaines. Quelle force d'expression avec des moyens aussi simples ! »

²⁰⁶ Le sceau est bien le sens premier du terme *mudrā* qui en est venu à désigner les gestes des mains.

aux gestes des mains. Le phrasé de la danse est dicté par une technique et un vocabulaire, un langage, mais plus encore par les intentions et les émotions.



Photographies de Vidhya prises lors d'un stage à Bangalore en novembre 2015. ©Shalini Jain



Photographie de Vidhya prise par Shalini Jain lors d'un stage à Bangalore en novembre 2015.

Conclusion

Si la technique de l'*abhinaya* diffère du jeu d'acteur par divers aspects, le travail qu'il nécessite s'apparente à l'art de l'acteur de bien des façons. Cela n'est d'ailleurs pas un hasard si de grandes danseuses comme Shantala Shivalingappa, Vidhya Subramanian et, avant elles, Mallika Sarabhai ont joué dans des pièces de théâtre²⁰⁷. À l'occasion de la 10^e édition du festival d'automne à Paris, Maïtreyi²⁰⁸ a invité Kalanidhi en France. Après le premier stage qu'elle a donné à la chapelle de la Sorbonne en 1981, Kalanidhi est revenue animer un stage en France à l'ARTA en 1989. Voici ce que Maïtreyi a écrit à propos du travail de Kalanidhi²⁰⁹ :

²⁰⁷ La danseuse de Bharatanāṭyam Mallika Sarabhai a joué le rôle de Draupadī dans le *Mahābhārata* de Peter Brook (1985). La danseuse de kuchipudi Shantala Shivalingappa a joué le rôle d'Ophélie dans le *Hamlet* de Peter Brook (2000).

²⁰⁸ Maïtreyi suit l'enseignement de danse pure d'Ellappa Mudaliar et de V.S. Muthuswamy Pillai et de l'art de l'*abhinaya* auprès de Kalanidhi. Elle enseigne le Bharatanāṭyam à Paris au centre Mandapa de 1976 à 1983. En 1982, elle commence à accompagner les comédiens du Théâtre du Soleil et à participer à leur formation. Elle fera partie de la troupe d'A. Mnouchkine de 1997 à 2004.

²⁰⁹ Pour le texte complet de Maïtreyi voir <https://kalpana-bharatanatyam.blogspot.com/p/mes-maitres.html>

Elle ne demandait pas de « croire » mais de jouer [...] Par la grâce d'une imagination inépuisable, elle pouvait broder sans fin sur les situations les plus convenues et humaniser les personnages divins. [...] Pas d'excès dans l'interprétation mais toujours la quête de la lisibilité et de la précision. Pour cela elle se faisait conteuse et trouvait dans sa narration intérieure intarissable les ressources d'une expression toujours renouvelée. Elle n'hésitait pas à bousculer la syntaxe de la phrase pour en rendre le sens au plus près, bannissant le mot à mot ; elle semblait avoir le temps de respirer, comprendre, agir, commenter, tout cela en quelques secondes. Ses gestes, suspendus parfois, n'étaient que prétendument ébauchés car ils dessinaient à la perfection l'état qui les avait suscités. Les expressions filaient sur son visage sans la moindre grimace comme les reflets de son monde intérieur. Elle était juste, toujours juste, parce qu'abandonnée à l'instant T de la narration. Sa spontanéité était en fait une grande maîtrise jusque dans le mouvement de ses paupières qui, plus ou moins abaissées, suffisaient à colorer un état. Danseuse, elle avait su installer ses personnages dans l'espace de la danse sans qu'il fût nécessaire de se déplacer : diagonales où inscrire le corps d'un simple épaulement, adresse au public ou à un interlocuteur imaginaire, tout était en place... même en position assise.

Cette narration intérieure, qui permet à l'artiste d'être pleinement engagé dans son interprétation, corps et âme, est l'élément central de l'art de l'*abhinaya* tel que l'enseignait et le vivait Kalanidhi Narayanan. La quête de la justesse est nourrie par le monologue constant qui permet de donner corps au personnage et grâce auquel chaque danseur, chaque danseuse s'approprie l'histoire avec ses propres mots. Si ce discours éloigne l'interprète du *padārtha* du poème, tant qu'il fait justice au personnage, à son histoire et tant qu'il s'inscrit dans la phraséologie et les respirations propres à la danse, son pas de côté est tout à fait bienvenu. Comme on a tenté de le montrer, la danse n'est pas un simple commentaire en gestes du poème. Dans le chemin du texte écrit à la composition chorégraphique, le poème est déployé et déplié en récits que l'interprète élabore et qui constituent autant de ramifications et de développements par rapport au poème de Jayadeva. L'interprétation chorégraphique contemporaine de ce monument littéraire médiéval invite à l'incarner et, partant, à le recréer. Dans ce chemin du poème à la danse, on s'est concentré sur les deux termes chronologiques du voyage, d'une part le poème de Jayadeva et d'autre part son interprétation contemporaine. On ne peut dire grand chose du degré de liberté que prenaient les interprètes qui ont porté le poème à la scène entre ces deux moments. J'ai tendance à penser qu'il devait y avoir ne serait-ce que quelques artistes à la vivacité singulière, permettant à leur monde intérieur d'entrer en conversation avec le poème, pour le révéler dans toute la force de leur interprétation. Dans son article sur les « Formes et enjeux du livret de ballet poétique », Delphine Vernozzy évoque ce qui advient lorsque le livret de ballet se poétise au XX^e siècle, « une forme d'alliance avec la littérature qui s'enracine dans un rapport d'œuvre à œuvre (...) ²¹⁰ ». Si en Inde les arts vivants ont puisé depuis très longtemps leur matière dans la littérature, l'ont donnée à entendre et à savourer sur

²¹⁰ Voir Delphine Vernozzy, *art. cit.*, p. 51.

scène²¹¹, les pratiques contemporaines laissent le champ libre à une interprétation singulière qui déploie toute la force suggestive du poème. La beauté de ce dernier engageant l'interprète à s'engager pleinement dans son interprétation alors que l'action est, dans le cas des *aṣṭapadī* de Jayadeva, minimale, et qu'il n'est question en somme que de donner vie à des émotions. Ce que l'on a dit ici du pas de côté que l'on s'autorise par rapport à la lettre du poème de Jayadeva vaut également pour l'interprétation chorégraphique d'autres textes.

Quel que soit le texte porté à la scène, le phrasé de la danse ne permet pas de coller à l'ordre de la phrase, et ce quelle qu'en soit la langue. Le répertoire du Bharatanāṭyam est multilingue. Au sein du répertoire traditionnel, le répertoire sanskrit est très loin de constituer la majorité des pièces. La plupart des pièces sont en tamoul et en télougou. Quelle que soit la langue, l'interprétation quand elle suit la phrase ne suit pas forcément l'ordre des mots.

Ce répertoire n'est pas clos et, comme Kalanidhi l'a dit à plusieurs reprises, libre à chaque interprète de choisir un texte, de le chorégraphier et de l'interpréter. On citera à titre d'exemple une pièce en gujarati que Vidhya Subramanian a intégrée à son répertoire²¹². La danseuse Sangeeta Isvaran, elle aussi élève de Kalanidhi Narayanan, a intégré à son répertoire une pièce dans laquelle elle dénonce la prostitution des enfants en Asie du Sud-Est. Les traditions chorégraphiques dont il a été question dans cet article ne sont autres qu'un mode d'expression artistique, une matière première, une glaise, un langage dont le champ des possibles est bien plus vaste que celui de leur contexte initial, une technique dont la vocation est d'exprimer des émotions et de toucher chacun d'entre nous.

Bibliographie

BRONNER, Yigal, D. Shulman & G. Tubb, *Innovations and Turning Points: Toward a History of Kāvya Literature*, New Delhi, Oxford University Press, 2014.

BROCQUET, Sylvain, « Compte-rendu du livre de Jesse R. Knutson, *Into the Twilight of Sanskrit Court Poetry: the Sena salon of Bengal and beyond*, 2014 », *Bulletin d'études indiennes*, n°31, 2013 (paru en 2015), p. 341-352.

COORLAWALA, Uttara Asha, Geetha Rao & Shyamala Surendran, « Kalanidhi Narayanan », *Samyukta, A Journal of Gender & Culture*, Vol. XVI, n°2, juillet 2016, p. 35-59.

COURTILLIER, Gaston, *Le Gīta-Govinda : pastorale de Jayadeva*, Paris, Ernest Leroux, 1904.

²¹¹ Je reprends ici une partie de la phrase de Delphine Vernozy qui écrit p. 51 de son article : « La danse contemporaine ne se prive ainsi pas de puiser sa matière dans la littérature, de la donner à entendre ou à lire sur scène (...) ».

²¹² Il s'agit d'un poème sur Krishna enfant volant du beurre.

DE, Sushil Kumar, *Treatment of Love in Sanskrit literature*, 1929, rééd. New Delhi, Cosmo Publications, 1990.

FARKHONDEH, Iris Iran, *Représentations des femmes dans la littérature sanskrite du Cachemire (VIII^e-XII^e siècles)*, 2017, thèse de doctorat non publiée.

GANSER, Elisa, (à paraître), « From Text to Performance: On Multilingual Practices of South Indian Dance », Giovanni Ciotti & Erin McCann (dir.), *Linguistic and Literary Aspects of Multilingualism in South India*, Collection Indologie, Pondicherry, IFP-EFEO, p. 563-622.

GANSER, Elisa, « Trajectories of Dance on the Surface of Theatrical Meanings : a contribution to the theory of *rasa* from the fourth chapter of the *Abhinavabhāratī* », Nina Mirnig, Péter-Dániel Szántó & Michael Williams (dir.), *Puspikā : Tracing Ancient India through Texts and Traditions. Contributions to Current Research in Indology*, Oxford, Oxbow Books Vol. 1, 2013, p. 173-202.

KNUTSON, Jesse R., « The Vernacular Cosmopolitan : Jayadeva's *Gītagovinda* », Yigal Bronner, Whitney Cox & Lawrence McCrea (dir.), *South Asian Texts in History: Critical Engagements with Sheldon Pollock*, Ann Arbor, Association for Asian Studies, 2011, p. 125-149.

KNUTSON, Jesse R., « The *Gītagovinda* and Beyond », *Journal of Vaiṣṇava Studies*, Vol. 22, 1, Automne 2013, p. 157-167.

KOSAMBI, Damodar Dharmananda and Vasudeo Vishwanath Gokhale, *The Subhāṣitaratnaśoṣa, compiled by Vidyākara*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.

KOTHARI, Sunil, « Enactment of Gita Govinda in Neo-Classical Dance Forms », *Journal of the Indian Musicological Society*, Vol. 12, n°3 & 4, Sept. & Dec. 1981, p. 53-61.

KOTHARI, Sunil & Avinash Pasricha, *Odissi, Indian Classical Dance Art*, Bombay, Marg Publications, 1990.

KRISHNAN, Hari, « Inscribing Practice : Reconfigurations and Textualizations of Devadasi Repertoire in Nineteenth and Early Twentieth-century South India », Indira Viswanathan Peterson, & Davesh Soneji (dir.), *Performing Pasts : Reinventing the Arts in Modern South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2008, p. 71-89.

KRISHNAN, Hari, « From Gynemimesis to Hypermasculinity. The Shifting Orientations of Male Performers of South Indian Court Dance », Jennifer Fisher & Anthony Shay (dir.), *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 378-391.

LEGERET, Katia *Manuel traditionnel du Bharata-Nāṭyam : le danseur cosmographe*, Paris, P. Geuthner, 1999.

NARAYANAN, Kalanidhi, *Aspects of Abhinaya*, Madras, Alliance Co., 1994.

NARAYANAN, Kalanidhi, « Padams the lyrics with reference to the nayikas in Indian dance », Bimal Mukherjee & Sunil Kothari (dir.), *Rasa: the Indian performing arts in the last twenty-five years. Vol. I Music and dance*, Calcutta, Anamika Kala Sangam, 1995, p. 163-170.

PETERSON, Indira Viswanathan, « Sanskrit in Carnatic music: The songs of Muttusvāmi Dīkṣita », *Indo-Iranian Journal*, 29, n°3, 1986, p. 183-199.

PETERSON, Indira Viswanathan & SONEJI, Davesh, *Performing Pasts : Reinventing the Arts in Modern South India*, New Delhi, Oxford University Press, 2008.

RAMANUJAN Attipat Krishnaswami, Velcheru Narayana Rao & David Shulman, *When God is a Customer : Telugu Courtesan Songs by Kṣetrāyā and Others*, Delhi, Oxford University Press, 1995.

Recherches poétiques, tome I, Groupe de Recherches Esthétiques du CNRS, Paris, Klincksieck, 1975.

RENOU, Louis (dir.), *L'Inde Classique. Tome 1 : manuel des études indiennes*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, rééd. 1985.

SANDAHL-FORGUE, Stella, *Le Gītagovinda. Tradition et innovation dans le kāvya*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977.

SASTRI, K. Vasudeva, *Gita Govinda with Abhinaya*, Thanjavur, Tanjore Maharaja Serfoji's Saraswathi Mahal Library, 1950.

SIEGEL, Lee (trad.), *Gītagovinda, Love Songs of Rādhā and Kṛṣṇa by Jayadeva*, with a foreword by Sudipta Kaviraj, New York, New York University Press, JJC Foundation, 2009.

SONEJI, Davesh, *Unfinished Gestures: Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

STOLER MILLER, Barbara (éd. & trad.), *Love Song of the Dark Lord, Jayadeva's Gītagovinda*, New York, Columbia University Press, 1977.

SUBRAMANIAN, Vidhya, « Character and Self in Portrayal of the Erotic », <http://creativeindiamag.com/topic/performing-arts/character-and-self-in-portrayal-of-the-erotic/>, site consulté pour la dernière fois le 18/04/2017.

TIEKEN, Herman, « The genre of Jayadeva's Gītagovinda », *Cracow Indological Studies*, Vol. IV-V, 2002-2003, p. 587-608.

TIEKEN, Herman, « The Process of Vernacularization in South Asia, review of *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India* by Sheldon Pollock », *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 51, 2, 2008, p. 338-383.

VASTYAYAN, Kapila, « Gita Govinda – the processes of diffusion », *Marg – a Magazine of the Arts*, Bombay, 34.3, 1981, p. 24-35.

VERNOZY, Delphine, « Formes et enjeux du livret de ballet poétique », in *Articuler danse et poème, Enjeux contemporains*, Textes réunis par B. Bonhomme, A. Godfroy, R. Lefort et J. Vellet, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 39-53.

Résumé

Après une présentation historique et littéraire du *Gītagovinda* de Jayadeva, le présent article donne à voir comment ce poème sanskrit de la fin du XII^e siècle inspire aujourd'hui encore la scène contemporaine. À travers l'interprétation que la danseuse et chorégraphe de Bharatanāṭyam Vidhya Subramanian propose d'un passage du texte de Jayadeva, nous retracerons le chemin du texte écrit à la composition chorégraphique et nous verrons comment ces chants médiévaux peuvent être interprétés et recréés en danse. Le présent texte est conçu en trois parties qui peuvent se lire indépendamment de telle sorte que le lecteur qui ne souhaiterait pas s'immerger dans le détail des informations historiques de la première partie pourra passer directement à la seconde. Nous invitons toutefois le lecteur curieux à nous suivre tout au long du voyage afin de mieux percevoir comment le travail de la chorégraphe révèle toute la dimension poétique du poème, en partant de la saveur et du sens dont Jayadeva l'a imprégné, pour le traduire en émotions dansées, avec la singularité créative et expressive propre à l'interprète.

2^e partie : Émotions et expériences esthétiques

Créer l'enchantement

Musique, poésie et émotion dans le chant Khayāl

Ingrid Le Gargasson
CREM-LESC, MCM

*Rāg racnā bhavan gunijan banāyo aiso
Jāme svar śabd śilā laya ko dharā hai.
Budhi vivek aujār, gunijan sarjan hār;
Rāmrang kahan - gamak gārā sau sanvārā hai²¹³.*

Les connaisseurs ont construit la composition du *rāg*²¹⁴ tel un édifice dans lequel les notes et les mots [forment] les briques sur le socle du rythme. Ramrang dit : les connaisseurs [sont] des bâtisseurs [qui utilisent] l'intelligence et le discernement comme outils, les ornements musicaux comme enduit décoratif.

En Asie du Sud et tout particulièrement dans l'univers de la musique hindoustanie, la voix est considérée comme le maître des instruments. Le Khayāl constitue aujourd'hui le principal genre vocal de cette tradition savante dont le répertoire se compose d'un large éventail de formes poétiques et musicales. Né au tournant du XVII^e siècle dans le contexte de la culture des cours princières indo-persanes, le Khayāl a progressivement gagné la faveur des élites. Le poème lyrique mis en exergue est l'œuvre du musicien et musicologue indien Ramashray Jha (1928-2009) qui a élaboré les deux vers en braj dans le cadre mélodique du *rāg mālkauns* et le cycle rythmique *jhaptāl*. Le braj (*brajbhāṣā*) est une langue littéraire néo-indo-aryenne dont la musicalité reste appréciée des musiciens. Le nom de plume de l'auteur (Ramrang) figure en signature, fidèle en cela à la tradition orale prévalant dans ce contexte et, plus largement, dans diverses pratiques littéraires et musicales du sous-continent indien. Le terme « *gamak* » désigne l'ensemble des ornements utilisés pour embellir la ligne mélodique : l'emploi de ce vocable technique ancre l'auditeur dans l'univers de la musique classique indienne²¹⁵. À travers ce chant Khayāl qui comprend plusieurs termes musicaux, l'auteur assimile l'artiste à un

²¹³ Ce chant Khayāl fait partie de l'anthologie en cinq volumes publiée par R. Jha : RAMASHRAY, Jha, *Abhinav Gītānjali*, Allahabad, Sangeet Sadan Prakashan, 2001, vol. 5, p. 239.

²¹⁴ Le *rāg* désigne le cadre mélodique de la musique hindoustanie : il peut s'assimiler à un mode musical. Il est défini par un ensemble de critères : une échelle musicale ascendante et descendante (qui peuvent différer), des notes pivots, des mouvements et phrases mélodiques caractéristiques, une heure de jeu, et un certain éthos. Pour aller plus loin, consulter BOR, Joep et al. (dir.). *The Raga Guide : A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Nimbus Records, Rotterdam Conservatory, 2002 [1999] ; TOURNIER, Henri. *Hariprasad Chaurasia et l'art de l'improvisation. Découverte pas à pas de la musique de l'Inde du Nord*, Paris, Accords croisés – Harmonia Mundi, 2010.

²¹⁵ La musique hindoustanie qui se déploie de l'Inde du Nord au Pakistan, au Bangladesh et au Népal, est également appelée « musique classique » depuis les premières décennies du XX^e siècle. Cette appellation n'étant pas neutre, je privilégie dans ces pages l'usage de l'expression « musique hindoustanie ».

bâtitseur qui agence les notes et la poésie avec sagacité pour élaborer sa performance, « sur le socle du rythme ». Les trois piliers de la musique vocale sont ici rappelés et font écho à une expression régulièrement mentionnée dans les écrits théoriques de la musique hindoustanie. « *Svar; lay aur pad* » renvoie respectivement à la dimension mélodique, au volet rythmique et au contenu poétique de tout récital chanté. En abordant chacun de ces aspects avec virtuosité et créativité lors de sa présentation, l'artiste vise à susciter l'enchantement du spectateur. Comme l'illustre l'exemple cité, l'appréciation esthétique constitue l'une des thématiques abordées par le répertoire étudié.

Quelles sont les caractéristiques d'un genre littéraire conçu pour être mis en valeur par la voix de l'homme ? J'apporterai des éléments de réponse à partir de données ethnographiques issues de la tradition orale et intégrant l'étude d'enregistrements audio publiés et inédits, parallèlement à la consultation de recensions publiées. L'enquête de terrain a été menée de façon régulière depuis 2005, principalement à New Delhi et Mumbai²¹⁶. Les observations sur le contexte musical hindoustani seront complétées par l'analyse du répertoire d'une artiste, celui de la chanteuse indienne Ashwini Bhide-Deshpande. Excellant dans l'art du *Khayāl* et brillante représentante de l'école stylistique (*gharānā*) de Jaipur-Atrauli, elle est actuellement l'une des grandes voix féminines de la scène hindoustanie. Invitée en France en décembre 2018 pour une série de quatre concerts, l'artiste maharastrienne a exposé, à cette occasion, vingt-trois chants relevant de sept formes poético-musicales²¹⁷. Cet ensemble constitue un corpus représentatif qu'il m'a semblé pertinent d'analyser²¹⁸. Après avoir détaillé les particularités des formes vocales sélectionnées, j'aborderai les modalités de leur interprétation et de leur transmission. J'interrogerai les rapports ténus entre musique, « texte » et contexte, entendu ici comme le cadre de la performance, à partir du *Khayāl* et des genres musicaux associés. Plusieurs questions ont guidé ma réflexion : de quelle manière le contexte de production influence-t-il le choix et la

²¹⁶ Dans le cadre d'une recherche doctorale qui a mené à une thèse d'anthropologie sociale et historique soutenue à l'EHESS en 2015 : « La fabrique des maîtres. Anthropologie des pratiques de transmission de la musique hindoustanie ou les enjeux de l'institutionnalisation d'un savoir dans l'Inde contemporaine ».

²¹⁷ Les concerts se sont tenus dans le cadre de la 22^e édition du Festival de l'Imaginaire organisée par la Maison des Cultures du Monde. Les deux premiers récitals se sont déroulés à l'Alliance française de Paris les 8 et 9 décembre 2018 et ont donné lieu à la publication d'un disque (« Inde du Nord. Ashwini Bhide-Deshpande. Le chant *khyal* ou l'art de l'imagination », label Inédit, 2020). La troisième intervention a pris la forme d'une conférence-démonstration accueillie à la BULAC le 11 décembre 2018 et inscrite comme séance du séminaire « Littératures d'Asie du Sud » : « Créer l'enchantement : les répertoires poétiques et chantés de la musique hindoustanie ». Celle-ci est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=kumFdSe_c0Q. Le titre de cet article reprend une partie de l'intitulé de l'événement. Le dernier concert de d'A. Bhide-Deshpande s'est tenu à Brest le 14 décembre 2018.

²¹⁸ Le recours à l'enregistrement audio a favorisé la transcription, a posteriori, des paroles chantées. Je remercie Ashish Verma pour l'aide à la transcription des paroles de certains chants dont quatorze relèvent du genre *Khayāl*.

performance des poèmes lyriques ? Quel est le statut du texte poétique dans les chants *Khayāl* ? Comment le musicien articule-t-il poésie et mélodie pour susciter l'émotion du spectateur ? Alors que les spécificités musicales du *Khayāl* ont intéressé plusieurs chercheurs ces dernières décennies, tout particulièrement en ethnomusicologie, rares sont ceux qui ont porté une attention à sa dimension littéraire. Nicolas Magriel et Lalita du Perron (2013) ont traité de façon conjointe ces deux aspects du répertoire dans un recueil intitulé *The Songs of Khayāl*²¹⁹. Cette anthologie présente la transcription musicale et textuelle de quatre cent quatre-vingt-douze chants sélectionnés parmi les milliers d'enregistrements commerciaux de musique hindoustanie réalisés dans le Sous-continent depuis 1902, en se focalisant sur la période allant des débuts de cette histoire sonore jusqu'à la fin des années 1970. En considérant des performances *in situ* d'une interprète avec laquelle un échange a pu être mené, la présente étude adopte un regard complémentaire au travail de Magriel et du Perron. Elle s'insère, plus largement, dans le champ de recherche sur les savoirs littéraires et musicaux en Asie du Sud, et notamment dans la continuité de travaux situés à la confluence de ces deux grands domaines, à l'image des ouvrages collectifs *Traditions orales dans le monde indien* dirigé par Catherine Champion (1995) et *Tellings and Texts : Music, Literature and Performance in North India* dirigé par Francesca Orsini et Katherine Butler Schofield (2015)²²⁰. Mes réflexions sur la dimension littéraire des chants ont également été nourries par les travaux sur le genre *Dhrupad* réalisés par Françoise 'Nalini' Delvoye, spécialiste des littératures vernaculaires et d'histoire culturelle de l'Inde du Nord²²¹.

²¹⁹ MAGRIEL, Nicolas avec DU PERRON, Lalita, *The Songs of Khayāl*, 2 volumes, New Delhi, Manohar (avec un DVD-ROM), 2013.

²²⁰ CHAMPION, Catherine, dir., *Traditions orales dans le monde indien*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996. ORSINI, Francesca, BUTLER SCHOFIELD, Katherine, dir., *Tellings and Texts : Music, Literature and Performance in North India*, Open Book Publishers, 2015.

²²¹ DELVOYE Françoise 'Nalini', Les chants *dhrupad* en langue braj des poètes-musiciens de l'Inde moghole, in MALLISON, Françoise, dir., *Littératures médiévales de l'Inde du Nord*, Paris, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, 1991, p. 139-185 ; DELVOYE Françoise 'Nalini', Poèmes lyriques d'inspiration soufie dans la musique savante de l'Inde : l'exemple des chants *dhrupad*, in BOUILLIER, Véronique, SERVAN-SCHREIBER, Catherine, dir., *De l'Arbre à l'Himalaya : Chemins croisés en hommage à Marc Gaborieau*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 93-130 ; DELVOYE Françoise 'Nalini', Collections of Lyrics in Hindustani Music : The Case of *Dhrupad*, in BOR, Joep, DELVOYE Françoise 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir., *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, New Delhi, 2010, p. 141-158 ; DELVOYE Françoise 'Nalini', in DEJENNE, Nicolas, TIGNOL, Ève, dir., Poèmes lyriques d'inspiration dévotionnelle attribués à Mīyān Tānsen, premier musicien de la cour de l'empereur moghol Akbar (r. 1556 1605). *Special Issue of the Archiv Orientalní. Journal of African and Asian Studies*, Expressions de la bhakti dans les littératures indiennes, 86 (2), 2018, p. 221-242. Je remercie Françoise 'Nalini' Delvoye et Anne Castaing pour leurs précieuses remarques sur la version préliminaire de l'article.

Le Khayāl comme genre poétique et musical

L'apparition du Khayāl fait encore l'objet de controverses. Même si la tradition orale attribue son origine au poète et musicien de cour soufi Amir Khusrau (1253-1325), ce genre ne serait apparu qu'à la fin du XVII^e siècle (Brown 2010²²²). Le Khayāl s'est développé de façon continue les siècles suivants pour devenir la forme musicale élaborée que nous connaissons aujourd'hui. Le contexte de cour prévalant jusqu'à l'indépendance de l'Inde a profondément marqué son évolution : les artistes — issus principalement de communautés de musiciens professionnels — étaient patronnés par l'aristocratie. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, d'autres contextes de performance émergent en parallèle. Les salons des courtisanes et les grandes demeures des riches marchands et propriétaires fonciers (*zamīndār*) accueillent les meilleurs musiciens et danseuses tandis que les premières sociétés musicales voient le jour, à l'initiative d'une nouvelle élite urbaine. C'est à cette époque que le Khayāl s'implante durablement au Maharashtra, État du centre-est de l'Inde d'où est originaire Ashwini Bhide-Deshpande²²³, et où se tiennent les premiers concerts « publics » organisés au début du XX^e siècle²²⁴.

Apprécié pour son caractère virtuose et son style très ornementé, le Khayāl se distingue du Dhrupad, l'autre genre partageant le statut de chant « classique » hindoustani, et dont le style est plus solennel²²⁵. Tous deux sont majoritairement en langue braj. Entre le XV^e siècle et le début du XIX^e siècle, cette langue vernaculaire a constitué le mode d'expression privilégié des saints-poètes de la bhakti ainsi que la langue des poètes de cour dans la partie Nord du

²²² BUTLER BROWN, Katherine, The Origins and Early Development of Khayal, in BOR, Joep, DELVOYE Françoise 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir. *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, 2010, p. 159-194. Sur l'histoire contemporaine du Khayāl et la constitution des différents lignages musicaux, cf. entre autres travaux : DESHPANDE, Vamanrao H., *Indian Musical Traditions : An Aesthetic Study of the Gharanas in Hindustani Music*. 1987 [1973], Mumbai, Popular Prakashan ; RAJA, Deepak, 2009. *Khayal Vocalism : Continuity within Change*, New Delhi, D.K. Printworld ; WADE, Bonnie C. *Khayal : Creativity within North India's Classical Music Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²²³ Sur ce point, voir BHIRDIKAR, Urmila, The Spread of North Indian Music in Maharashtra in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries : Socio-cultural conditions of production and consumption, in DAS GUPTA, Amlan, dir., *Music and Modernity. North Indian Classical Music in an Age of Mechanical Reproduction*, Kolkata, Thema, 2007, p. 220-238 ; DESHPANDE, Vamanrao H., *Maharashtra's Contribution to Music*, Delhi, Maharashtra Information Centre, 1972.

²²⁴ Sur l'histoire de la musique hindoustanie, cf. BOR, Joep, DELVOYE Françoise 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir. *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, 2010 ; BOR, Joep et BRUGUIERE, Philippe, dir., *Gloire des Princes, Louange des Dieux : Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e Siècle*, Paris, Catalogue de l'exposition, Musée de la Musique, 2003 ; BAKHLE, Janaki, *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, New Delhi, Permanent Black, 2006 [2005].

²²⁵ Cette différence de style vocal et de développement musical amène un musicologue du début du XX^e siècle à comparer ces deux genres aux différences entre un éléphant et un cheval : SASTRI, Sudarsanacarya, *Sangīt sudarśan*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1916, p. 32.

Sous-continent²²⁶. La bhakti est un mouvement de religiosité populaire développé à partir du XV^e siècle. Certains Khayāl sont également à noter en *avadhī* et en *kharī bolī*, ainsi qu'en panjabi²²⁷. Le terme Khayāl est, quant à lui, d'origine arabe : il signifie « imagination ».

Bien qu'une grande partie des Khayāl qualifiés de « traditionnels » soient anonymes, deux noms apparaissent de façon récurrente « en signature » (*chāp*) de ces poèmes chantés : « Sadarang » est le nom de plume de Niamat Khan, chanteur de Dhrupad à la cour de l'Empereur moghol Muhammad Shah (r. 1719-1748) ; il est un proche parent d'« Adarang », soit Firoze Khan. Comme John S. Hawley a pu le mettre en évidence pour les écrits poétiques de la Bhakti, les signatures renseignent moins sur la paternité de « l'auteur » que sur son autorité (1988 : 270)²²⁸. Ses remarques sur la réception des chants attribués au saint-poète Ravidas (XV^e siècle) peuvent s'appliquer aux poètes-musiciens-compositeurs des répertoires savants des XVIII^e et XIX^e siècles. La fréquence d'une signature renseigne davantage sur la renommée d'un artiste que sur la véritable identité de l'auteur. Un nom mentionné dans le dernier vers ne permet donc pas de s'assurer de l'origine, ni de la période de composition d'un poème lyrique.

Le répertoire des chants Khayāl aborde de nombreux thèmes. On trouve aussi bien des poèmes chantés d'inspiration romantique que des sujets dévotionnels et philosophiques, et des chants décrivant la nature et les saisons. Les dieux du panthéon hindou font l'objet de nombreux chants de louange : Shiva, Ram, Sarasvati mais surtout Krishna. La geste krishnaïte représente un sujet récurrent, particulièrement les relations amoureuses entre le dieu à la flûte et les bouvières (*gopī*) du Pays Braj. Des chants célèbrent également les saints et maîtres spirituels soufis : plusieurs Khayāl sont ainsi consacrés à Hazrat Nizamuddin Auliya (XIV^e siècle) ou le mentionnent. Parmi les autres thèmes habituels figurent la douleur émanant de l'éloignement avec l'être aimé (*virah*) et la séparation ou la réunion de deux amants, sujet inspiré de la description des différents types d'héroïnes (*nāyikābhed*) dans les littératures sanskrite et vernaculaires. Certains

²²⁶ Comme le commente Charlotte Vaudeville, « à l'époque d'Akbar, la langue braj apparaît comme la plus affinée des langues de l'Inde septentrionale, et la langue poétique et musicale par excellence » : VAUDEVILLE, Charlotte, *Pastorales par Soūr-Dās*, traduction de la langue braj avec introduction, notes et glossaire, Paris, Gallimard, 1971, p. 16. En tant que langue régionale, le braj se distingue du sanskrit, la langue d'érudition de l'élite hindoue, et du persan, langue de la cour impériale et de la diplomatie. Sur le contexte culturel de la langue braj, cf. par exemple BUSCH, Allison, *Poetry of Kings : The Classical Hindi Literature of Mughal India*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6-10.

²²⁷ Sur l'aspect linguistique des chants Khayāl, consulter MAGRIEL, Nicolas avec DU PERRON, Lalita, *op. cit.* Book 1, Chapter 4. The Language of Khayāl, p. 201-250. Dans certaines recensions, il est intéressant de noter que des chants en braj sont traduits dans d'autres langues régionales à l'image du *Gīt-bodhinī* de Keshav Gundu Ingle qui s'adressent au chanteurs marathis : INGLE, Keshav G., *Gīt-bodhinī, bhag 1*, Pune, Madhav Sangīt Vidyālaya, 1954. L'auteur s'est particulièrement intéressé à la signification des poèmes lyriques traditionnels.

²²⁸ HAWLEY, John S., Author and Authority in the Bhakti Poetry of North India, *Journal of Asian Studies*, 1988, 47 (2), p. 269-290.

chants traitent du pouvoir de la musique et du lien qui unit l'artiste à son maître ou à son mécène. Les sujets abordés et leur traitement renvoient à la variété du contexte littéraire nord indien, avec le recours à des conventions, des images et des métaphores poétiques communes à de nombreux genres littéraires sud asiatiques, qu'ils relèvent de la sphère culturelle hindoue ou soufie.

Le rôle de l'auditoire est crucial dans un concert de musique hindoustanie : le niveau de l'écoute et de la compréhension du public participe pleinement à la qualité de la performance. Le concert vise à partager un sentiment (*bhāv*) et à créer un plaisir esthétique (*ras*) chez l'auditeur, voire un état de félicité (*ānand*). Les musiciens expriment d'ailleurs ouvertement leur plaisir à jouer ou à chanter dans des contextes intimistes rassemblant un public d'initiés, de connaisseurs (*rasik*), loin de l'ambiance impersonnelle des grands auditoriums et des festivals de musique et de danse devenus la règle. Contrairement aux codes d'écoute de la musique classique occidentale, le public exprime son appréciation par des gestes de la main, des mouvements de tête autant que par des interjections verbales. Cette communication directe entre le public et l'interprète est le propre des arts de la scène.

Un Khayāl est fixé dans un *rāg* et un *tāl* donnés. Il est conçu comme un chant qui s'apprend dans sa globalité mélodico-rythmique. Du point de vue des musiciens contemporains, les *rāg* sont décrits et reconnus par l'émotion qu'ils suscitent et par l'état d'esprit qu'ils contribueraient à engendrer. La personnalité du *rāg* et sa couleur émotionnelle font partie de prescriptions transmises oralement. Deux principaux adjectifs sont utilisés pour décrire la nature de l'entité mélodique : les musiciens parlent généralement de *rāg* sérieux (*gambhīr*) ou enjoués (*cancaḷ*). Cette identité émotionnelle peut déterminer certains choix musicaux (le tempo et les ornements par exemple). En plus d'être liés à un moment de la journée ou de la nuit, certains *rāg* sont intimement associés à une époque de l'année tel le *rāg miyān malhār* chanté à la saison des pluies. Les poèmes lyriques composés dans ce mode décrivent la nature durant les mois de mousson et évoquent très souvent l'impatience de la femme qui attend son bien-aimé parti combattre ou travailler au loin.

Le *ras* est une notion centrale de la pensée esthétique indienne : à ce titre, il a été l'objet de nombreux commentaires dans la littérature musicologique²²⁹. Le concept reste toujours d'actualité même si l'enquête ethnographique a démontré qu'il n'y a pas, aujourd'hui, de

²²⁹ Sur la théorie du *ras* dans le cadre musical, voir BRUGUIÈRE, Philippe, La délectation du *rasa*. La tradition esthétique de l'Inde, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 7, 1994, p. 3-25.

conception homogène et standardisée de sa théorie²³⁰. Les artistes tendent aujourd'hui à utiliser le terme hindi (*bhāv*) ou anglais (*mood*) de sentiment pour évoquer la dimension émotionnelle de leur musique²³¹. Le concept de *ras* apparaît, éventuellement, dans un deuxième temps pour décrire le caractère du *rāg*. L'association entre les deux entités n'est pas évidente car un même *rāg* peut renvoyer à plusieurs *ras*. Un *ras* peut également s'appliquer au contenu poétique. Ashwini Bhide-Deshpande cite, à ce titre, trois Khayāl aux sentiments bien différents dans le *rāg bihāg*. Le premier poème chanté relève de l'amour maternel (*vātsalya ras*). Le second poème marque une tonalité romantique : il dévoile les interrogations d'une femme sur la manière dont elle va pouvoir rejoindre son bien-aimé, sans se faire remarquer par le bruit de ses bracelets de pied (*payal*). Le dernier exemple est catégorisé comme érotique par la chanteuse : une femme dont les mains sont recouvertes d'henné supplie son amant de la recoiffer²³².

Un court poème pour une performance élaborée

Un Khayāl se compose de deux vers renvoyant à deux sections, nommées respectivement le *sthāyī*²³³ (« stable ») et l'*antarā*. Chaque vers peut se subdiviser en sous-sections : le Khayāl comporte ainsi entre deux et huit lignes. La première partie du premier vers est appelée *mukhrā* : il donne son nom au chant. Tel un refrain, celui-ci est exposé tout au long de la performance pour ponctuer les parties improvisées²³⁴. La réitération du thème avec de subtils changements spontanés, mélodiques et rythmiques, ou des nuances de timbre engendre chez le musicien, comme chez l'auditeur averti, un plaisir esthétique²³⁵.

Le poème chanté est désigné par le terme « *bandīś* », ce qui est « circonscrit » : il constitue le socle à partir duquel s'établit la performance, de quelques minutes pour un *choṭā* Khayāl (*litt.* « petit » Khayāl), en tempo moyen ou rapide, à quarante-cinq minutes pour un *baṛā* Khayāl

²³⁰ Les entretiens réalisés dans le cadre de mes recherches doctorales ont souligné la variabilité des points de vue et l'interprétation individuelle du concept de *ras*.

²³¹ Bien qu'une conception partagée serait que le *ras* est l'effet du *bhāv* sur le public, certains musiciens utilisent les termes *bhāv*, *mood* et *ras* comme synonymes pour désigner le climat émotionnel créé par le *rāg*.

²³² Entretien enregistré du 28 août 2018, Mumbai, au cours d'une enquête de terrain menée au Maharashtra dans le cadre d'un post-doctorat réalisé à l'université Sorbonne-Nouvelle, pour le projet de Dictionnaire Encyclopédique des Littératures de l'Inde (DELI).

²³³ Ou *Asthāyī*.

²³⁴ L'opposition entre improvisation et composition n'est pas pertinente dans le contexte de la musique hindoustanie. Pour une analyse musicologique du système musical hindoustani en performance et une discussion critique de l'applicabilité du concept d'improvisation : cf. NAPIER, John, Novelty that must be subtle, *Critical Studies in Improvisation*, 1 (3), 2006, p. 1-17 ; WIDDESS, Richard, Schemas and improvisation in Indian music, in KEMPSON, Ruth, HOWES, Christine et ORWIN, Martin, dir., *Language, Music and Interaction*, London, College Publications, 2013, p. 197-209.

²³⁵ Cet art de la variation est commun à de nombreuses musiques modales de tradition orale.

(*litt.* « grand » Khayāl) en tempo lent. Ainsi, la composition n'est jamais apprise comme un poème à réciter : hors contexte, c'est bien souvent en le fredonnant que les interprètes se remémorent les paroles. En outre, la *bandiś* représente la quintessence du *rāg*, soit un condensé de sa forme (*rūp*). Ainsi, plus le musicien apprend de poèmes lyriques dans un *rāg*, plus il acquiert une connaissance intime de celui-ci.

Le Khayāl laisse une grande place à la créativité du musicien. À chaque performance, le musicien propose une recréation du *rāg* à partir du poème lyrique, la seule partie préalablement fixée du récital. Différents procédés de développement et d'ornementation — appris au cours d'une longue formation auprès d'un maître — permettent à l'interprète d'« étendre » le *rāg*. Le musicien débute par l'*ālāp*, le prélude non mesuré introduisant note par note l'échelle et le mouvement du mode. Le musicien développe ensuite le *rāg* en utilisant : 1) les *bol*, les syllabes du texte, 2) les *sargam*, les passages improvisés utilisant les noms des notes, et 3) les *tān* ou phrases improvisées en tempo rapide. L'artiste agence les différents types d'improvisation et d'ornementation pour donner vie au *rāg*, ceci en considérant la grammaire et le caractère de ce dernier. Les *bolbant* ou « variations rythmiques utilisant le texte du chant » renvoient aux jeux de rythmes (*layakārī*), un aspect de la performance nécessitant une grande maîtrise de la part du chanteur qui interagit alors avec le percussionniste²³⁶. L'allitération et l'assonance sont des figures de style communes : les syllabes mobilisées suggèrent le bruit de l'objet ou de la situation décrite.

Le texte des chants Khayāl est de métrique libre : les vers sont d'inégale longueur et les rimes ne sont pas systématiques. Elles sont d'ailleurs difficilement perceptibles en contexte de performance, les différentes sections du Khayāl n'étant pas chantées conjointement. Il n'y a pas, non plus, de parfaite concordance entre les syllabes longues et brèves des mots composant le poème avec les unités du *tāl* (la structure métrique). Dans les parties improvisées, l'artiste peut fixer librement les paroles dans le cadre rythmique : l'habileté du chanteur lui permet de s'appuyer sur les phonèmes pour proposer une improvisation mélodique.

La performance d'Ashwini Bhide-Deshpande d'un *bara* Khayāl traditionnel dans le *rāg* du soir *śrī* illustre ce processus d'élaboration : la musicienne a réalisé une présentation de trente-deux minutes à partir des deux vers du poème « *Kahān main guru dhūndhan jāū ?* » [Où vais-je chercher un guru ?]. Le chant – qui semble s'être transmis au sein du lignage de Jaipur-Atrauli

²³⁶ Chaque récital de musique vocale hindoustanie implique un accompagnateur rythmique au *tablā*, et un accompagnateur mélodique à l'harmonium (un orgue portable à soufflet), ou plus rarement de nos jours à la vièle *sārangī*.

comme l'illustre un enregistrement du célèbre Mallikarjun Mansur (1910-1992) — exprime les interrogations d'un dévot à la recherche d'un guide spirituel (*guru*).

*Khayāl - rāg śrī, tāl tintāl*²³⁷

*Kahān main guru dhūndan jāū ?
Brahmā, Viśnu manāun.
Apnehī apne hiye main herūn,
To āphī āp ko pāhūn.*

Où vais-je chercher un *guru* ?
Je sollicite Brahma et Vishnu.
C'est en récitant et en regardant en moi-même,
que je te trouve.

Le Khayāl est une expression vocale complexe, transmise par un *guru* dans l'intimité du salon de musique. Même si un enseignement institutionnel existe, la voix des maîtres reste le mode d'apprentissage privilégié²³⁸. Le répertoire des chants Khayāl continue à s'enrichir et se renouveler : la plupart des artistes composent et insèrent leurs créations dans leur répertoire de scène. Les recueils les plus populaires ont également intégré certaines compositions de leur compilateur, à l'image de l'anthologie de référence publiée en six volumes, initialement en marathi en 1920, avant d'être traduite en hindi : le *Hindustānī saṅgīt paddhati. Kramik pustak mālikā* par le musicologue Vishnu Narayan Bhatkhande²³⁹. Cette collection est devenue l'ouvrage de référence en contexte institutionnel. Elle comporte des milliers de poèmes chantés collectés auprès de musiciens de cour de l'époque.

Même si des collections de chants existent sous format manuscrit, lithographié et, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, sous format imprimé, il est difficile d'identifier la version originale des poèmes dits « traditionnels » (*pāramparik*). Les compilateurs mentionnent rarement leurs sources, ou les genres musicaux des poèmes reproduits, ce qui complique l'identification des chants. Les anthologies les plus anciennes donnent le *rāg* et parfois le *tāl* associés aux poèmes. Certaines collections réalisées à partir du XIX^e siècle comprennent également des notations musicales²⁴⁰. La transmission orale des compositions précède leur mise par écrit et continue par la suite à constituer leur principal mode de diffusion. On peut citer le *Saṅgīt rāg kalpadrum* dont la lithographie date de 1842. L'anthologie, réalisée à la demande du

²³⁷ Première plage du disque « Inde du Nord. Ashwini Bhide-Deshpande » mentionné précédemment.

²³⁸ Sur ce sujet, voir LE GARGASSON, Ingrid, La perfection du maître, la pratique du disciple et la grâce de Dieu : La transmission dans la musique hindoustanie, in NÉVOT, Aurélie, dir., *De l'un à l'autre : Maîtres et disciples*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 189-225.

²³⁹ BHATKHANDE, Vishnu Narayan, *Hindustānī saṅgīt paddhati. Kramik pustak mālikā*, vol. 1 à 6, édité par L. N. Garg, Hathras, Saṅgīt Kāryālaya, 2004-2014 [1919-1937].

²⁴⁰ Plusieurs systèmes de notation sont alors en circulation.

souverain d'Udaipur, est l'œuvre de Krishnanand Vyas qui a collecté un grand nombre de chants, de langues et de genres variés, auprès de musiciens de cour²⁴¹. En comparant des *bandiś* de cette collection avec des enregistrements plus récents, Magriel (2008) note les changements de *rāg* de certains chants²⁴². Une autre difficulté concerne la compréhension de certains poèmes, notamment ceux présentés comme « anciens ». Dans certains cas, ils sont partiellement intelligibles et continuent à être transmis sous une forme approximative. Les difficultés de compréhension sont accentuées par le caractère implicite du sujet des chants. L'apprentissage de Khayāl par simple écoute, au lieu du traditionnel enseignement de maître à disciple, favorise également la modification du texte original. J'ai également pu noter la flexibilité avec laquelle les musiciens traitent les poèmes chantés, surtout s'ils ne sont pas familiers de la langue braj²⁴³. Alors que plusieurs versions d'un même chant sont en circulation, une même variante tend, cependant, à être conservée au sein d'une chaîne de transmission. Le répertoire et le style musical de l'artiste portent ainsi l'empreinte de son lignage et participe à la définition de son identité socio-musicale²⁴⁴.

Les formes poétiques et musicales associées au Khayāl

« Dans le Khayāl, le texte n'a pas vraiment d'importance » : voici une affirmation commune des musiciens hindoustanis contemporains. Quelle que soit la sensibilité poétique de l'interprète, c'est généralement en relation avec d'autres genres musicaux que cette remarque survient. À l'exception du Tarānā qui utilise des syllabes dépourvues de sens²⁴⁵, les autres formes du répertoire vocal hindoustani allouent une plus grande importance aux vers chantés. Ces formes poético-musicales dont certaines sont issues de traditions poétiques régionales se distinguent par leur contenu linguistique et littéraire mais également, voire avant tout, par leurs propriétés musicales²⁴⁶. En fonction du temps dont il dispose, le soliste peut exposer un Tarānā, un Ṭhumrī, Tappā ou Dādrā, un chant saisonnier issu des traditions régionales (Horī, Caitī, Kajrī)

²⁴¹ VYAS, Krishnanand, *Sāṅgīt rāg kalpadrum*, 1842.

²⁴² MAGRIEL, Nicolas, Nevara Bājū : a study of multiple versions of one khyāl bandiś, *Journal of the Indian Musicological Society*, 39, 2008, p. 5-58.

²⁴³ LE GARGASSON, Ingrid, *op. cit.*, p. 285-295. À partir de l'analyse de plusieurs anthologies et de répertoires issus de la tradition orale, Delvoye (1996 : 74-79) fait la même remarque à propos de chants Dhrupad.

²⁴⁴ Cette idée rejoint un commentaire de Paul Zumthor sur la culture poétique médiévale : « L'œuvre se réalise dans l'intervocalité » (1987), soit dans la chaîne de ses interprètes successifs : ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

²⁴⁵ On trouve certains Tarānā avec un vers en braj pour seconde partie.

²⁴⁶ Précisons que chaque genre est associé à une catégorie musicale (« classique », « semi-classique », « légère »...). La « musique légère » (*light music*) regroupe par exemple les formes musicales donnant une moindre importance à la structure du *rāg* tel le Bhajan, le Gīt et la Ghazal.

ou un Bhajan. Ces derniers sont généralement chantés dans des *rāg* considérés comme « légers » (*khamāj, pīlū, kāfi, bhairavī* et ses variantes).

Le chant Horī célèbre les amours de Krishna et de sa bien-aimée Radha lors du festival printanier de *holī* tandis que la *Ṭhumrī* désigne un genre vocal très ornémenté à la tonalité érotique. Ce genre était particulièrement apprécié des patrons des courtisanes et donc de ces femmes artistes, issues pour l'essentiel de communautés de spécialistes, qui l'interprétaient en même temps qu'elles dansaient, avant d'être incorporé au répertoire de musiciens hindoustanis issus d'horizons divers dans la seconde moitié du XX^e siècle. « Toute une génération de courtisanes (*baijis*) a été remplacée par des femmes musiciennes de hautes castes » résume l'historienne Janaki Bakhle (2006 : 5)²⁴⁷.

Plébiscité par le public, le Bhajan est devenu, quant à lui, la pièce choisie par de nombreux chanteurs pour conclure un concert. Ce chant présenté dans les temples hindous par un groupe de musiciens professionnels en contexte liturgique ou par des dévots a aussi connu un processus de « classicisation » au cours du XX^e siècle. Certains grands noms de la musique hindoustanie se sont distingués ces dernières décennies par l'interprétation sophistiquée de ce genre poético-musical célébrant la gloire d'un dieu du panthéon hindou ou le divin, dans une approche plus mystique. L'ensemble des genres cités ont connu des évolutions majeures ces dernières décennies, au niveau de leur expression mélodique et de leur contexte de production, tout en illustrant la circulation des genres bien au-delà des catégories musicales formelles.

Le pouvoir expressif d'Ashwini Bhide-Deshpande

Le cadre général ayant été posé, il s'agit à présent de s'immerger dans l'univers poétique de la musique vocale hindoustanie, en s'appuyant sur le programme exposé par Ashwini Bhide-Deshpande et la traduction d'une sélection de chants. La dimension émotionnelle de la performance sera également mise au cœur du propos. Les théories et usages des émotions avaient constitué le sujet de la deuxième journée d'étude consacrée aux « Performances de la littérature en Asie du Sud ». À travers l'étude de différents types de performance, il s'agissait de « confronter les théories traditionnelles, les concepts récents de la recherche et les pratiques

²⁴⁷ BAKHLE, *op. cit.* L'ethnomusicologue Amelia Maciszewski fait le même constat : « dans l'Inde du Nord postcoloniale, postféodale, la musique et la danse dans lesquelles les courtisanes étaient traditionnellement spécialisées restent vivantes, mais les musiciens non-héréditaires s'en sont emparés et les présentent sur les scènes de concert » (2006 : 333, ma traduction de l'anglais). MACIZESWSKI, Amelia, Tawa'if, Tourism, and Tales: The Problematic of Twenty-First-Century Musical Patronage for North India's Courtesans, in FELDMAN, Martha, GORDON, Bonnie, dir., *The Courtesan's Arts : Cross-Cultural Perspectives*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 332-351.

effectives et historiques afin d'éclairer la force émotionnelle de la performance littéraire en Asie du Sud, la nature et l'impact de l'expérience esthétique, mais aussi la façon dont la performance crée et entretient des « cultures émotionnelles » qui fluctuent et résonnent différemment en fonction du contexte historique, social et anthropologique »²⁴⁸.

Le Khayāl en héritage

Les chants Khayāl interprétés par Ashwini Bhide-Deshpande lors de sa tournée française relèvent de trois thématiques : l'amour maternel, l'amour romantique et les sujets religieux et spirituels. L'interprète a débuté le premier concert parisien par deux poèmes lyriques dans le *rāg bihāg* qui illustrent « le *vātsalya ras*, l'amour et l'affection ressentie par une mère envers son enfant²⁴⁹ ». Le *baṛā* Khayāl traditionnel « *Dhan dhan rī māī morā lādlā* » — qui figure dans une version légèrement différente dans l'anthologie de Bhatkhande²⁵⁰ — fut suivi du *choṭā* Khayāl « *Palanā jhulāvo sakhī* » [Ô mon amie, balance le berceau]. Celui-ci expose les conseils d'une mère à une amie ou à une nourrice pour endormir son enfant chéri (*lālan*).

Khayāl - *rāg bihāg, tāl ektāl*

Palanā jhulāvo sakhī
More lālan ke naina nindariyā bulāvo.
Naina pankhuḍī bhārī malat pīch hāthan se
Ab to sakhī lorī more lāla ko sunāvo.

Ô mon amie, balance le berceau,
[et] appelle le sommeil de mon enfant chéri.
Il frotte ses yeux alourdis [en forme] de pétales avec l'arrière de sa main.
Maintenant, mon amie, chante une berceuse à mon enfant chéri.

Les deux Khayāl se sont succédés sans césure, comme cela est de règle en contexte de performance. Ils relèvent du même esprit : A. Bhide-Deshpande souligne l'importance de cette cohérence thématique et émotionnelle dans le choix du *baṛā* Khayāl et du *choṭā* Khayāl à interpréter. Cette association de deux Khayāl exprimant des sentiments dominants analogues figurent également dans sa présentation du *rāg khem kalyān*. Le premier Khayāl « *Bālamavā tum bin, rain din mohe jugat bītata* » [Sans toi mon amour, les jours et les nuits passent comme une éternité] expose la douleur et les lamentations d'une femme séparée de son bien-aimé. Le nom de plume « Ahmed Piya » permet d'attribuer ce poème chanté à Ustad Alladiya Khan (1855-1946), musicien de cour et fondateur du *gharānā* de Jaipur-Autrauli. Il est suivi d'un

²⁴⁸ Extrait de l'appel à communication, DELI.

²⁴⁹ Mumbai, 28 août 2018 : ma traduction de l'anglais.

²⁵⁰ BHATKHANDE, *op. cit.*, vol 3, p. 223.

autre chant au caractère romantique mentionnant le poète-compositeur-interprète Sadarang et l'empereur Muhammad Shah connu pour son amour des arts.

Khayāl - rāg khem kalyān, tāl tīntāl

*Piharvā main kahī deoun batā
morā man tumhāsan lāgā.
Momadshāh tum Sadārangīlvā
Man kī bāt deho batā.*

Mon amour, je te dis et redis
que mon cœur s'est attaché à toi.
Muhammad Shah, explique-moi
ce qu'il y a dans ton cœur, dit Sadarang.

Ces deux chants relèvent du *ras śṛṅgār*, soit le sentiment romantique voire érotique, un *ras* important dans les arts de la scène en Asie du Sud comme l'illustre ce volume. On le rencontre par conséquent dans de nombreux Khayāl, toujours avec un point de vue féminin, à l'image de « *Erī hūn to ās na gāīlī pās na gāīlī* » [Je ne suis même pas sortie aux alentours]. Exposé dans le *rāg* du soir *śrī*, ce poème lyrique dévoile les états d'âme d'une femme se languissant également de son bien-aimé. La femme esseulée exprime la douleur de la séparation avec l'être aimé (*virah*) en s'adressant tantôt à ce dernier, tantôt à une confidente ou bien à elle-même, dans un moment de désespoir ou de colère.

Khayāl - rāg śrī, tāl tīntāl²⁵¹

*Erī hūn to ās na gāīlī pās na gāīlī
Logavā dhare maikā nām.
Jabse piyu pardes gavan kīno
Tab te deharī na dīno dhām.*

Je ne suis même pas sortie aux alentours,
et les gens parlent de moi.
Depuis que mon bien-aimé est parti au loin,
je n'ai même pas passé le pas de la porte.

Ces différents exemples relèvent de l'amour romantique. L'ensemble des autres poèmes lyriques exposés par Ashwini Bhide-Deshpande consiste en des chants de louange dédiés à Krishna et à Ganesh, et des chants célébrant le divin sous sa forme non incarnée (*nirgun*), tel le Khayāl « *Mo man lagan lagī* » [Mon âme s'est attachée à toi]. La chanteuse associe ce poème exposé dans le *rāg* populaire *yaman* au « sentiment dévotionnel » (*devotional mood*).

²⁵¹ Ce chant fait partie du disque publié dans le label Inédit, *op.cit.*

Khayāl - rāg yaman, tāl tīntāl²⁵²

*Mo man lagan lagī
Tumīsan kripanidhan adhama uddharan.
Tum Brahmā, tumhī Vishnu Mahesh
Kaun jatan toro gun gāūn e dayāghan.*

Mon âme s'est attachée à toi,
celui qui donne la bénédiction, celui qui élève de la détresse.
Tu es Brahma, tu es Vishnu [et] Mahesh.
Ô toi le Miséricordieux, comment puis-je chanter tes qualités ?

Celui-ci a été composé par la chanteuse Kishori Amonkar (1932-2017) à laquelle est directement liée l'interprète par l'intermédiaire de sa mère, Manik Bhide²⁵³. Kishori Amonkar était la fille et la disciple de Mogubai Kurdikar (1904-2001), une célèbre artiste formée par le fondateur même du *gharānā* de Jaipur-Atrauli²⁵⁴. A. Bhide-Deshpande est, en fait, l'héritière d'une lignée musicale marquée par la présence d'artistes-femmes de renom.

Khayāl - rāg mālkauns, tāl jhaptāl

*Āde dātā ant dayāvānt
Tu hī jagat kartār, tu hi nirākār.
Tu hī jīva ātmā rup
Man buddhi ātmā
Brahmādik muni tero gave (bakan).*

[Tu es] le commencement, le généreux, la fin, le bienveillant.
Tu es celui qui a créé le monde, tu es celui qui n'a pas de forme.
Tu es aussi l'âme de [chaque] être vivant,
l'esprit et l'Absolu.
Tous les dieux et les sages chantent tes louanges.

Le Khayāl « *Āde dātā ant dayāvānt* » [« [Tu es] le commencement, le généreux, la fin, le bienveillant »] développe une réflexion spirituelle empreinte de mysticisme. Il est chanté dans le *rāg mālkauns*, un *rāg* apprécié pour son caractère contemplatif. Dans le même esprit, le chant suivant « *Āye pī more mandarvā* » [« Mon bien-aimé est venu dans ma cour »] décrit un dévot qui s'exprime telle une femme attendant le retour de son fiancé. La poésie soufie assimile le sentiment du fidèle souhaitant unir son âme à Dieu au désir de la femme qui aspire à s'unir avec son bien-aimé. Plusieurs interprétations et niveaux de lecture sont ici possibles. La signature (Sabrang) permet d'attribuer le poème lyrique à une figure importante de la musique hindoustanie au XX^e siècle, à savoir Bade Ghulam Ali Khan (1902-1968). Cette association de

²⁵² Ce poème lyrique figure à la cinquante-deuxième minute du concert-conférence donné par l'artiste à la BULAC : [lien internet](#).

²⁵³ Manik Bhide fut pendant de nombreuses années une disciple de la chanteuse Kishori Amonkar avant de participer à la formation musicale de sa propre fille, Ashwini.

²⁵⁴ Un documentaire est dédié au parcours de cette dernière : *Bhinna Shadja* publié en 2010.

chants mystiques relevant de deux univers culturels distincts (hindou pour le premier, soufi pour le second) renforce le message poétique, à savoir l'unicité de l'expérience mystique.

Khayāl - rāg mālkauns, tāl tīntāl

*Āye pī more mandarvā
Sabrang son jāge bhāg.
Bahut dinana main prabhu dayā kīnhīn
More sab dukh tyāg.*

Mon bien-aimé est venu dans ma cour.
Sabrang, ma confiance est revenue.
Après de nombreux jours, tu as fait preuve de compassion,
toute ma souffrance s'est envolée.

Lors de son premier concert parisien, Ashwini Bhide-Deshpande a interprété deux Khayāl dédiés au dieu Krishna dans le rāg bāgeśrī : « *Manamohan Shyam* » [« Shyam, celui qui captive les cœurs »] décrit le dieu de couleur sombre avec sa coiffe royale et sa flûte traversière en bambou tandis que « *Chedo nā mohe Shyām* » [« Ne me provoque pas, Shyam »] expose les sentiments d'une bouvière. La performance du rāg janasamohinī s'est appuyée, quant à elle, sur deux chants de louange consacrés au dieu Ganesh, une divinité peu présente dans ce répertoire. La description du dieu à tête d'éléphant (« *Hey Shivanandan gajānan* » [Ô, fils de Shiva, Gajanan]) fut couplée à un chant rythmé au ton léger dépeignant sa famille dans une activité musicale et dansée (« *Shivashankar nāce* » [Shiva danse]). Les onomatopées figurent les sonorités du tambour *mṛdangam* joué par Ganesh. La dimension performative de la poésie transparaît dans l'enchaînement de ces syllabes, apparemment dénués de sens.

Khayāl - rāg janasamohinī, tāl rupak²⁵⁵

*Hey Śivanandan gajānan.
Gaurīsut vighana ke haran karatā.
Sindūr caracit bhāl par
Śuṇdan dhare bāltriṅ
Sur nar muni sab harṣat
Gāvat torī kathā.*

Ô, fils de Shiva, Gajanan [lit. « dieu à tête d'éléphant »]
fils de Gauri, destructeur des malheurs.
Le *sindūr* [poudre rouge] appliqué sur ton front,
de l'herbe soyeuse sur la trompe.
Les dieux, les hommes, les sages sont ravis
de chanter tes louanges.

²⁵⁵ Ce chant figure sur le disque précédemment mentionné.

Louange au dieu Ganesh !

Khayāl - rāg janasamohinī, tāl ektāl

*Śivashankar nāce pārvatī dharat tāl
Ganeś bajāvat mṛidang
Brahmādik devan aur ṛṣi muni sab harat bhān
Yeh kaiso ānand vilās
Tiṭ tiṭ dhāge tiṭ kadū dhātiṭ nāge tiṭ
Kadū dhom takiṭ dhān dhān dhā.*

Shiva danse, Parvati marque la pulsation,
Ganesh joue du *mrdangam*²⁵⁶.
Tous les dieux et les saints chantent [vos] louanges.

Ô quel plaisir incroyable !
*Tiṭ tiṭ dhāge tiṭ kadū dhātiṭ nāge tiṭ
Kadū dhom takiṭ dhān dhān dhā.*

Ces quatre chants ont été composés par Ashwini Bhide-Deshpande et figurent dans un recueil publié en deux volumes : *Rāgarachanānjali*²⁵⁷. La musicienne qui apprécie la diversité terminologique et sonore de la langue braj justifie le travail de composition de poèmes lyriques par la volonté de disposer de textes poétiques assortis dans un même *rāg*, tant au niveau du contenu thématique que du sentiment dominant, afin de pouvoir en exécuter une interprétation complète. Les deux vers du poème doivent s'accorder avec l'éthos du *rāg* et participer à l'expression d'un même sentiment. C'est souvent pour résoudre le dilemme entre le *ras* du *rāg* et le *ras* du texte dans le cas où ils sont distincts que les artistes composent de nouveaux poèmes ou remplacent les compositions traditionnelles par de nouveaux vers (en conservant la mélodie). Les musiciens intègrent leurs créations ainsi que les compositions de leurs maîtres et de leurs aïeux au corpus traditionnel. Une partie des Khayāl chantés aujourd'hui sur la scène hindoustanie datent ainsi du XX^e siècle. L'inscription mélodique du texte importe plus que sa qualité littéraire : le poème doit servir en premier lieu l'expression musicale du chanteur. La beauté d'un Khayāl réside dans sa dimension sonore et les potentialités d'élaboration qu'il offre à l'interprète. Pour Ashwini Bhide-Deshpande, le poème lyrique et le *rāg* doivent servir la communication d'une émotion :

Dans la musique classique indienne, dans le *Khayāl* en particulier, la poésie est très restreinte : deux lignes d'*asthāyī* et deux lignes d'*antarā*. La poésie doit être générale et c'est à l'artiste d'aller au-delà de la signification verbale de la poésie, au-delà des deux lignes, ceci quels que soient les mots utilisés, afin de transmettre un ressenti (*feel*). Il est attendu de l'artiste qu'il transcende ces deux lignes, leur sens littéral pour le transformer en sentiment qui perdure (*bhāv*). [...] Par exemple « *Piyā nahīn āe, jiyarā ghabrāye* » [Mon amour n'est

²⁵⁶ Ganesh est le fils cadet de Shiva et Parvati.

²⁵⁷ BHIDE-DESHPANDE, Ashwini, *Rāgarachanānjali*, vol. 1 et 2, Pune, Rajhans Prakashan (avec CD), 2010.

pas arrivé, mon cœur est en émoi] : c'est le plus commun des contenus poétiques. Maintenant, quand je chante ces deux lignes : le sens littéral est que « mon bien-aimé est en retard, il n'est pas arrivé ; je me sens apeurée. Il n'y a pas seulement le sentiment de peur mais aussi d'inquiétude : elle imagine ce qui peut le retenir, pourquoi ne vient-il pas ? En même temps, elle imagine ce qui a pu le retenir, alors elle se sent jalouse. Parfois, elle s'apitoie sur son sort, parfois elle se sent jalouse de l'autre femme dans la vie de son bien-aimé. C'est un spectre composé de différentes émotions. Donc, au-delà de ces mots « *Piyā nahīn āe, jiyarā ghabrāye* », je dois faire ressortir ce spectre. La poésie est seulement un tremplin pour explorer le type d'émotions que je vais développer, que je suis censée développer. Ce développement se fait par l'aspect musical et non poétique. Les mots de la poésie prennent alors une place secondaire. La mélodie, les notes, ou le *bhāv* occupent le premier plan : c'est l'esprit de la musique hindoustanie, de l'improvisation. [...] Selon moi, la *bandiś* est un outil : c'est seulement un outil incarnant le *bhāv* du *rāg*, ce qui est dit à travers le *bhāv*. On ne doit pas permettre à l'outil de devenir plus important que le fond, le *rāg*. [...] Mais le *rāg* est aussi un outil pour l'expression.²⁵⁸

L'héritage musical d'Ashwini Bhide-Deshpande se reflète dans la sélection des pièces présentées. Celle-ci comprend plusieurs chants transmis par ses maîtres et prédécesseurs qu'ils portent l'empreinte de sa lignée, ou relèvent du répertoire partagé par tous les artistes hindoustanis. La musicienne élabore son récital en puisant dans son répertoire qui continue à s'enrichir au fil des ans :

La *bandiś* que je choisis pour l'interprétation d'un *rāg* va varier de temps à autre, d'un jour à l'autre, d'une humeur (*mood*) à l'autre. C'est aussi mon niveau d'aisance qui va me décider. Parfois, je suis très à l'aise en utilisant des compositions traditionnelles (*paramparik bandiś*), parfois je ne me sens pas à l'aise d'utiliser ces mots et ces sentiments (*bhāv*), et j'ai besoin de composer pour être en harmonie avec ma propre émotion.

Le répertoire d'un chanteur de Khayāl se construit à l'interface entre la mémoire collective de son lignage musical et la mémoire individuelle du musicien. Il cristallise son cheminement personnel et artistique. En outre, le corpus présenté sur scène ne reflète pas l'ensemble des connaissances de l'artiste : celui-ci tend à exposer régulièrement les mêmes *rāg* et poèmes chantés.

Une musique « classique » à l'accent régional

En situation de concert et après la première partie dédiée aux compositions Khayāl dans un ou plusieurs *rāg*, l'interprète expose, en suivant un déroulé codifié, quelques pièces relevant d'un autre genre musical. Outre son inspiration du moment, le contexte de performance oriente le choix de l'artiste. Ainsi la saison, l'heure, l'occasion et le lieu du concert, ainsi que l'auditoire présent sont pris en compte par les musiciens. En s'appuyant sur son expérience et les retours du public, l'artiste hindoustani ordonne, sélectionne, ajuste les connaissances héritées de ses

²⁵⁸ Entretien, Mumbai, 28 août 2018, ma traduction de l'anglais.

maîtres pour les adapter à son goût et au contexte présent, et élaborer son récital en fonction du contexte de sa prestation.

Au cours de sa tournée française, Ashwini Bhide-Deshpande a interprété plusieurs Bhajan et Tarānā, une Kajrī et une Ṭhumrī, ainsi qu'un chant *folk* issu de la littérature orale villageoise et — fait plus inhabituel — une invocation du philosophe Adi Shankara (VIII^e siècle) mise en musique dans le *rāg todī* (« *Ātma Shatakam* »). Cette expérimentation de l'artiste en ouverture du dernier concert fut discutée au préalable avec les musiciens qui l'accompagnaient (Vinod Lele au *tablā* et Vinay Mishra à l'harmonium). Ashwini Bhide-Deshpande est reconnue pour son interprétation délicate des répertoires poétiques dévotionnels, qu'il s'agisse de Bhajan ou d'Abhang en marathi. Ces derniers célèbrent le dieu Vitthal, une incarnation du dieu Vishnu populaire au Maharashtra. Nombre d'Abhang sont attribués aux saints-poètes de la région tels que Namdev (XIII^e-XIV^e siècle), Eknath (XVI^e siècle) et Tukaram (XVII^e siècle). Cette littérature est liée à la tradition religieuse (*sampradāya*) des *varkari*, des dévots de Vitthal, et au pèlerinage annuel à Pandharpur²⁵⁹. La musicienne précise qu'elle aime particulièrement chanter « Jnaneshwar, Tukaram, Ramdas, Janabai et Namdev. Janabai était une poétesse » du XIV^e siècle²⁶⁰. Les artistes puisent leur inspiration dans le patrimoine musical et poétique de leur région. Plusieurs Bhajan interprétés par la diva indienne lui ont été transmis par sa mère et sa tante. Afin d'étendre son répertoire et sa connaissance de l'œuvre poétique des Sant, elle a également suivi l'enseignement de Ninu Mazumdar, prolifique compositeur et producteur à la radio nationale²⁶¹. Après avoir appris des poèmes déjà mis en musique (Bhajan et Abhang), la chanteuse s'est familiarisée avec les poètes en consultant leurs « écrits » :

Tu as besoin de connaître le poète pour être capable de transmettre son sens de la poésie. Sur ce point, je pense avoir étudié trois poètes plus que les autres : Kabir, Mira Bai et Surdas. J'ai commencé par apprendre oralement leurs compositions [chantées] puis j'ai ressenti le besoin de les comprendre en profondeur : je me suis alors mise à les lire.

L'élaboration du répertoire dévotionnel de la chanteuse illustre très bien les liens ténus entre transmission orale et transmission écrite. Comme Novetzke a pu le noter pour les *kīrtankār* (interprètes de chants dévotionnels Kīrtan), l'artiste « pourrait être considéré comme un médiateur entre le texte et l'oralité » (2015 : 180)²⁶².

²⁵⁹ Voir par exemple TOUKARAM, *Psaumes du Pèlerin*, trad. du marathi, introduction et commentaires de Guy Deleury, Paris, Gallimard, 1989 ; NAMDEV, *Psaumes du Tailleur ou la religion de l'Inde profonde*, trad. du marathi, introduction et commentaires de Guy Deleury, Paris, Gallimard, 2003.

²⁶⁰ Entretien, 28 août 2018, Mumbai.

²⁶¹ Entretien, *op. cit.*

²⁶² NOVETZKE, Christian Lee, Note to Self: What Marathi Kirtankars' Notebooks Suggest about Literacy, Performance, and the Travelling Performer in Pre-Colonial Maharashtra, in ORSINI, Francesca, BUTLER

Les paroles du Bhajan retenu par la musicienne pour ses deux concerts parisiens sont attribuées au saint-poète du XV^e siècle Kabir : « *Ajapā jāp japo bhā'ī sādho* » [À chaque souffle, chante son nom] aborde l'expérience mystique et souligne l'importance de la récitation du nom de dieu. Kabir est certainement le Sant et le poète le plus connu du sous-continent indien et un « auteur » particulièrement apprécié de la chanteuse qui a étudié plusieurs recensions publiées de ses paroles et stances. À chaque interprétation de ce Bhajan, A. Bhide-Deshpande insère différents distiques (*dohā*) au « texte » de base. Ce point souligne la plasticité et la créativité de la tradition orale²⁶³.

Bhajan - rāg chārukeśī, tāl dīpchandī²⁶⁴

*Dukh mein sumiran sab kare
Sukh mein kare na koi
Jo sukh mein sumiran kare
To dukh kahe hoī*

*Mālā to kar mein phire
Jīb phire mukh māhin
Aur manāun manuwa to das diśi phire
Sau do toh sumiran nahīn*

*Sāns sāns par nām le,
Vrithā sans mat khoī
Nā jāne us sāns kā,
Avan hoī nā hoī*

*Ajapā jāp japo bhā'ī sādho
Sānson kī kar lo mālā*

*Hāth sumaranī bagal katarnī
Yah kyā raca diyo cālā ?
Logonke bhāve bhakti kamāve
Sāhib ke mukh kālā*

*Sādho santakī sevā kar le
Santon ka des nirālā
Kahat Kabir suno bhā'ī sādho
Pī lo nirguṇ pyālā.*

Tous se souviennent de toi dans les temps difficiles,
personne ne pense à toi dans les moments heureux.
Si on se souvient de toi dans les moments heureux,
pourquoi y aurait-il alors des moments difficiles ?

SCHOFIELD, Katherine, dir., *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, Cambridge, Open Book Publishers, 2015. p. 169-184.

²⁶³ La captation audio-visuelle de l'une de ces performances de ce chant est disponible :

https://www.youtube.com/watch?v=P9KRjv4evBo&list=PLI7eNMHjCOnaiaWfZUJvDyJrLjztkgFJ&index=17&ab_channel=MaisondesCulturesduMonde-Centrefran%C3%A7aisdupatrimoineculturelimmat%C3%A9riel

²⁶⁴ Ce chant est à retrouver sur le disque d'Ashwini Bhide-Deshpande déjà mentionné.

Les grains du chapelet roulent sous tes doigts,
ta langue tourne dans la bouche [en chantant le nom de Dieu],
Mais si ton esprit tourne dans toutes les directions,
comment peut-il s'agir d'une prière ?

À chaque souffle, chante son nom,
n'en perd pas un seul.
Car qui sait ?
Le prochain souffle peut ou non arriver !

Ô Ami, fais une guirlande de souffles
en récitant silencieusement le nom de Dieu.

Les grains du chapelet d'une main, le couteau de l'autre,
quel genre d'illusion est-ce ?
Ils adoptent une attitude de dévotion [*bhakti*],
mais ils sont indignes du Seigneur.

Ô Ami, sers les Sant,
la compagnie des Sant est unique.
Ô Ami, écoute ce que dit Kabir :
« Bois la coupe de la dévotion [*nirgun*] ».

La qualité expressive de l'artiste et l'intensité émotionnelle de son chant contribuent à l'effet de la musique sur l'auditeur. Ashwini Bhide-Deshpande articule distinctement chaque vers et projette sa voix avec puissance, tandis qu'elle esquisse de la main la ligne mélodique, menant progressivement au climax musical qui précède la répétition du refrain et l'entrée du *tablā*. L'inflexion de la voix, la segmentation particulière du texte et la gestuelle accompagnant l'énonciation permettent d'accroître l'effet esthétique du poème lyrique, autant de techniques nécessitant des années d'expérience de la part de l'interprète. Ajoutons que cette articulation mélodique est également intégrée dans le phrasé du jeu des musiciens hindoustanis se réclamant du *gāyākī āṅg*, un style de jeu instrumental qui imite l'intonation de la voix chantée.

Le chant *Ṭhumrī* interprété dans le *rāg pīlū* décrit le sentiment du poète éméché par la beauté d'une femme et son regard envoûtant. La *Ṭhumrī* est un genre vocal ornementé qui célèbre avec expressivité l'amour romantique voire érotique (*śṛṅgār*)²⁶⁵. Il s'est développé notamment à la cour de Lucknow, sous le règne du nawab Wajid Ali Shah (r. 1847-1856)²⁶⁶.

Ṭhumrī - rāg pīlū, tāl keharvā²⁶⁷

Gorī tore nainuvā

²⁶⁵ Sur ce genre, voir MANUEL, Peter, *Ṭhumrī in Historical and Stylistic Perspectives*, Delhi, Motilal Banarisidas, 1989.

²⁶⁶ Sur la dimension littéraire du genre vocal *ṭhumrī*, cf. DU PERRON, Lalita, *Hindi Poetry in a Musical Genre : Ṭhumrī lyrics*, London, New York, Routledge, 2007.

²⁶⁷ Concert du 9 décembre 2018 au Quartz à Brest, dans le cadre du Festival No Border. Enregistrement disponible sur le disque « Khayal ou l'art de l'imagination » sur le label Inédit.

*kājar bin kāre.
Bhāve kamān nainā rasīle
Tak tak mare nainuvā ke bhāle
Kājar bin kāre.*

Ô beauté, tes yeux sont si noirs,
Sans même être ornés de khôl.
Des sourcils tels des arcs, des yeux si expressifs,
Ton regard est transperçant telle une lance,
Sans même être orné de khôl.

Forme poétique et musicale populaire dans l'État de l'Uttar Pradesh et du Bihar, un chant saisonnier Kajrī fut présenté dans le même *rāg*. Il aborde le sentiment amoureux dans la séparation au moment de la saison des pluies. C'est ici une *gopī* qui se languit du Seigneur Krishna. Comme pour le Khayāl, le *viraha* (la douleur dans la séparation) est un thème d'inspiration commun des Kajrī.

Kajrī - rāg pīlū

*Barsan lāgī sāvan bundiyā
Śām bin lāge na morī ānkhīyān.
Cār mahīne barkha ke āe
Ajhūn na āe hamāre saiyān.*

Plusieurs saisons des pluies sont passées
sans avoir vu Shyam [Krishna] de mes yeux.
(Depuis) quatre mois la saison des pluies est arrivée
et mon bien-aimé n'est (toujours) pas rentré.

Dans le cadre du Tarānā, c'est le rythme et la mélodicité des phonèmes répétés qui importent, comme le souligne l'exemple suivant composé par la chanteuse, dans le *rāg bhairavī*.

Tarānā - rāg bhairavī²⁶⁸

*Nādir dir tanum tananana tananana num
Tadiyanum tadiyanum tadiyanum
tanā tanā tanā tananana num.
Nādir dir tananana tundra dānī tanana num*

*Tadāre tāre tadare dānī tananum,
Dhitalom tananana dīm tanana dīm tanana
Dīm tanana nādre tundra dāni take ghidān dhā
Tīṭakat gadigan dhā, Tīṭakat gadigan dhā dhā,
Tīṭakat gadigan dhā dhā dhā.*

²⁶⁸ Ce Tarānā figure à 1h07 du concert-conférence donné par l'artiste à la BULAC ; cf. le lien audiovisuel mentionné en note 5. Il a également été chanté en conclusion du premier concert parisien.

Le répertoire actuel de la musique vocale hindoustanie illustre les allers-retours entre une musique qualifiée de « classique », d'envergure nationale, et les répertoires poétiques clairement marqués par des influences régionales. Bien qu'étant qualifiée de « savante », la tradition hindoustanie incorpore des éléments issus des littératures médiévales de la *bhakti* et des littératures orales populaires. En reprenant et/ou s'inspirant de ces corpus poétiques, les musiciens hindoustanis participent à la diffusion et à la pérennité de ce riche héritage littéraire et musical, tout en les marquant de leur créativité.

Conclusion

Les performances de la chanteuse Ashwini Bhide-Deshpande ont mis en évidence les modalités de transmission et de renouvellement du répertoire des chants *Khayāl*, ainsi que l'articulation subtile de la poésie et de la musique en fonction des genres exposés. Le traitement musical du poème contribue à l'impact émotionnel de celui-ci : tel un écho au chant mis en exergue de cet article, l'interprète mobilise les sons et les mots avec habileté pour faire émerger le plaisir de l'auditeur. Même si le but du musicien n'est plus aujourd'hui de charmer un prince ou un noble, il vise toujours à transcender l'instant présent et à créer l'enchantement du spectateur. Pourtant, la notion classique de *ras* est utilisée aujourd'hui très librement dans le contexte musical hindoustani : il y a une transmission du concept en dehors des spéculations savantes²⁶⁹. L'approche anthropologique permet d'ailleurs de prendre de la distance avec les discours qui surexposent l'héritage shastrique de la musique hindoustanie. Ainsi, la question de l'émotion musicale souligne les relations complexes entre pratiques et théories, entre tradition orale et tradition écrite, entre normes et pratiques dans le champs littéraire et musicale de l'Inde du Nord.

²⁶⁹ « La théorie du *rasa* est utilisée aujourd'hui d'une façon très souple mais reste signifiante en tant que plaisir esthétique même si les prescriptions théoriques ne sont plus valides » résumait déjà la musicologue Prem Lata Sharma en 1970 (*Journal of Sangeet Natak Akademi*).

Bibliographie

BAKHLE, Janaki, *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, New Delhi, Permanent Black, 2006 [2005].

BHATKHANDE, Vishnu Narayan, *Hindustānī saṅgīt paddhati. Kramik pustak mālikā*, vol. 1 à 6, édité par L. N. Garg, Hathras, Sangīt Kāryālaya, 2004-2014 [1919-1937].

BOR, Joep et al. (dir.), *The Raga Guide : A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Nimbus, Records, Rotterdam Conservatory (avec 4 CD), 2002 [1999].

BOR, Joep, DELVOYE Françoise 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir. *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, 2010.

BOR, Joep et BRUGUIÈRE, Philippe, dir., *Gloire des Princes, Louange des Dieux : Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^e au XX^e Siècle*, Paris, Catalogue de l'exposition, Musée de la Musique, 2003.

BRUGUIÈRE, Philippe, La délectation du rasa. La tradition esthétique de l'Inde, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 7, 1994, p. 3-25

BUSCH, Allison, *Poetry of Kings : The Classical Hindi Literature of Mughal India*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6-10.

BUTLER BROWN, Katherine, The Origins and Early Development of Khayal, in BOR, Joep, DELVOYE F. 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir. *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, 2010, p. 159-194.

CHAMPION, Catherine, dir., *Traditions orales dans le monde indien*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (coll. « Puruṣārtha »), 1996.

DELVOYE Françoise 'Nalini', Les chants dhrupad en langue braj des poètes-musiciens de l'Inde moghole, in MALLISON, Françoise, dir., *Littératures médiévales de l'Inde du Nord*, Paris, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, 1991, p. 139-185 ;

DELVOYE Françoise 'Nalini', Poèmes lyriques d'inspiration soufie dans la musique savante de l'Inde : l'exemple des chants dhrupad, in BOUILLIER, Véronique, SERVAN-SCHREIBER, Catherine, dir., *De l'Arbre à l'Himalaya : Chemins croisés en hommage à Marc Gaborieau*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 93-130.

DELVOYE Françoise 'Nalini', Collections of Lyrics in Hindustani Music : The Case of Dhrupad, in BOR, Joep, DELVOYE Françoise 'Nalini', HARVEY, Jane, NIJENHUIS Emmie te, dir., *Hindustani Music : Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar et CODARTS, 2010 p. 141-158.

DELVOYE Françoise 'Nalini', in DEJENNE, Nicolas, TIGNOL, Ève, dir., Poèmes lyriques d'inspiration dévotionnelle attribués à Mīyān Tānsen, premier musicien de la cour de l'empereur moghol Akbar (r. 1556 1605), *Special Issue of the Archiv Orientalní. Journal of African and Asian Studies*, Expressions de la bhakti dans les littératures indiennes, 86 (2), 2018, p. 221-242.

DESHPANDE, Vamanrao H., *Indian Musical Traditions. An Aesthetic Study of the Gharanas in Hindustani Music*, Mumbai, Popular Prakashan, 1987 [1973].

DU PERRON, Lalita, *Hindi Poetry in a Musical Genre : Ṭhumrī lyrics*, London, New York, Routledge, 2007.

HAWLEY, John S., Author and Authority in the Bhakti Poetry of North India, *Journal of Asian Studies*, 47 (2), 1988, p. 269-290.

INGLE, Keshav G. *Gīt-bodhinī, bhag 1*, Pune, Madhav Sangīt Vidyālaya, 1954.

LE GARGASSON, Ingrid, La perfection du maître, la pratique du disciple et la grâce de Dieu : La transmission dans la musique hindoustanie, in NÉVOT, Aurélie, dir., *De l'un à l'autre : Maîtres et disciples*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 189-225.

LE GARGASSON, Ingrid, *La Fabrique des maîtres. Anthropologie des pratiques de transmission de la musique hindoustanie ou les enjeux de l'institutionnalisation d'un savoir dans l'Inde contemporaine*, Paris, EHESS, thèse non publiée, 2015.

MACIZESWSKI, Amelia, Tawa'if, Tourism, and Tales : The Problematic of Twenty-First-Century Musical Patronage for North India's Courtesans, in FELDMAN, Martha, GORDON, Bonnie, dir., *The Courtesan's Arts : Cross-Cultural Perspectives*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 332-351.

MAGRIEL, Nicolas, Nevara Bājū : a study of multiple versions of one khyāl bandiś, *Journal of the Indian Musicological Society*, 39, 2008, p. 5-58.

MAGRIEL, Nicolas avec DU PERRON, Lalita, *The Songs of Khayāl*, 2 volumes, New Delhi, Manohar (avec un DVD-ROM), 2013.

MANUEL, Peter, *Ṭhumrī in Historical and Stylistic Perspectives*, Delhi, Motilal Banarasisidass, 1989.

NAMDEV, *Psaumes du Tailleur ou la religion de l'Inde profonde*, trad. du marathi, introduction et commentaires de Guy Deleury, Paris, Gallimard, UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 2003.

NAPIER, John, Novelty that must be subtle, *Critical Studies in Improvisation*, 1 (3), 2006, p. 1-17.

NOVETZKE, Christian Lee, Note to Self : What Marathi Kirtankars' Notebooks Suggest about Literacy, Performance, and the Travelling Performer in Pre-Colonial Maharashtra, in ORSINI, Francesca, BUTLER SCHOFIELD, Katherine, dir., *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, Cambridge, Open Book Publishers, 2015. p. 169-184.

ORSINI, Francesca, BUTLER SCHOFIELD, Katherine, dir., *Tellings and Texts : Music, Literature and Performance in North India*, Open Book Publishers, 2015.

PREMLATA, Sharma, *Journal of Sangeet Natak Akademi*, 1970.

RAJA, Deepak, *Khayal Vocalism : Continuity within Change*, New Delhi, D.K. Printworld, coll. « New Vistas in Indian Performing Arts » n° 11, 2009.

RAMASHRAY, Jha, *Abhinav gītānjali*, Allahabad, Sangeet Sadan Prakashan, 2001, vol. 5.

SASTRI, Sudarsanacarya, *Saṅgīt sudarśan*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1916.

TOUKARAM, *Psaumes du Pèlerin*, trad. du marathi, introduction et commentaires de Guy Deleury, Paris, Gallimard (« Connaissance de l'Orient », collection UNESCO d'œuvres représentatives), 1989.

TOURNIER, Henri, *Hariprasad Chaurasia et l'art de l'improvisation. Découverte pas à pas de la musique de l'Inde du Nord*, Paris, Accords croisés – Harmonia Mundi, 2010 (avec 2 CD).

VAUDEVILLE, Charlotte, *Pastorales par Soūr-Dās*, traduction de la langue braj avec introduction, notes et glossaire, Paris, Gallimard (« Connaissance de l'Orient », collection UNESCO d'œuvres représentatives), 1971.

VYAS, Krishnanand, *Saṅgīt rāg kalpadrum*, Kolkata, lithographie, 1842.

WADE, Bonnie C., *Khayal : Creativity within North India's Classical Music Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

WIDDESS, Richard, Schemas and improvisation in Indian music, in KEMPSON, Ruth, HOWES, Christine et ORWIN, Martin, dir., *Language, Music and Interaction*, London, College Publications, 2013, p. 197-209.

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

Ressources audio et audio-visuelles

Inde du Nord. Ashwini Bhide-Deshpande. Le chant khayal ou l'art de l'imagination, label Inédit, 2020.

PALEKAR, Amol, *Bhinna Shadja*, 2010.

Résumé

Le Khayāl est aujourd'hui le principal genre vocal de la musique hindoustanie. C'est à partir de cette forme musicale née au tournant du XVII^e siècle dans le cadre de la culture de cour indo-persane et des genres musicaux associés que l'article expose les rapports ténus entre musique, « texte » et contexte entendu ici comme le cadre de la performance musicale. Quelles sont les caractéristiques d'un genre littéraire conçu pour être mis en valeur par la voix de l'homme ? Des éléments de réponse sont apportés à partir de données ethnographiques issues de la tradition orale et l'exemple du répertoire d'une interprète de renom dont plusieurs chants sont retranscrits et traduits : celui de la chanteuse indienne Ashwini Bhide-Deshpande. Le traitement musical du poème contribue à l'impact émotionnel de celui-ci : par sa performance, l'interprète vise en effet à partager un sentiment (*bhāṅ*) et à créer un plaisir esthétique chez l'auditeur.

***Śṛṅgārarasa*, expression de l'amour au théâtre, dans trois formes d'arts scéniques du Kérala**

Dominique Vitalyos
Traductrice littéraire

Le Kathakali, le Mohiniyattam et le Kṛṣṇanāṭṭam, arts scéniques hindous du Kérala issus des temples et des cours, mettent en relief plusieurs aspects du sentiment d'amour, *śṛṅgāra*, dans leurs représentations et leurs répertoires, offrant à son étude de vastes perspectives. Pour différentes qu'elles soient, ces formes s'appuient toutes trois sur la théorie dramatique du *rasa* développée dans le *Nāṭyaśāstra*²⁷⁰ (NŚ), « Traité du théâtre » écrit ou compilé par Bharata Muni dans les premiers siècles ap. J.-C.. Nées au XVII^e siècle, elles ont traversé des périodes difficiles à des degrés divers et connu un renouveau au XX^e siècle, en grande partie grâce à la fondation du Kalamandalam par le poète Vallathol Narayana Menon (1878-1958) et ses associés. Cette école d'arts scéniques, laïque et ouverte à tous, œuvrera dès lors à la transmission et à l'évolution du Kathakali, à la réhabilitation et à reconstruction du Mohiniyattam et, indirectement par l'intermédiaire du Kathakali, à la restauration du Kṛṣṇanāṭṭam.

Cette étude m'a été inspirée lors d'un long séjour d'apprentissage du malayalam, du sanskrit et du jeu d'acteur de Kathakali. Elle est le fruit de nombreuses nuits passées face à la scène et de l'étude poussée des langues dans lesquelles les représentations sont jouées (malayalam, sanskrit, langue gestuelle), cruciale pour l'acquisition des connaissances nécessaires à cette recherche. Ma traduction de parties des trois répertoires ainsi que de passionnantes et chaleureuses discussions avec l'érudit subtil qu'était Killimangalam Vasudevan Namputiri† et les grands maîtres de Kathakali Nellyode Vasudevan Namputiri (qui m'a enseigné les fondements du jeu d'acteur), Kalamandalam Gopi et Kottakkal Sivaraman†, m'ont permis d'en affiner les contours. Faute de connaissances le concernant, je n'aurais su élargir cette recherche au Kūṭiyāṭṭam, théâtre sanskrit riche et complexe, lui aussi fondé sur le NŚ, et sous bien des aspects ancêtre commun des trois formes étudiées. À la fois plus ancien et plus tardif dans sa modernisation, il a été longtemps confiné à l'intérieur de quelques temples, réservé à un cercle restreint d'amateurs éclairés. Il connaît cependant une évolution marquée et gagne en visibilité depuis la fin du siècle dernier²⁷¹. Grâce à l'engagement de quelques chercheurs²⁷², il est aujourd'hui finement documenté et devient plus accessible.

²⁷⁰ Pour une étude approfondie du *Nāṭyaśāstra* et de ses origines, voir Bansat-Boudon, 1992.

²⁷¹ Voir Moser, 2013.

²⁷² Voir les travaux de Virginie Johan, en particulier sa thèse abondamment documentée (Johan, 2014), et son article dans ce volume.

Si dans les trois formes étudiées, le traitement du *śṛṅgārarasa* suit pour l'essentiel les descriptions qu'en propose le *Nāṭyaśāstra*, il existe entre elles une différence de perspective particulièrement intéressante pour ce qu'elle reflète de l'empreinte socioculturelle de leurs créateurs respectifs. Après avoir évoqué dans ses grandes lignes le *śṛṅgārarasa* tel que le traité millénaire le conçoit, j'évoquerai le contexte kéralais dans lequel se sont développés les trois arts scéniques de mon étude, avant de montrer comment chacun d'eux est caractérisé par une nuance dominante du *śṛṅgārarasa* en fonction des valeurs qu'il véhicule.

Le *Nāṭyaśāstra* et le *rasa*

Depuis le *Nāṭyaśāstra*, la tradition esthétique indienne voit dans la délectation du *rasa* l'aboutissement de la démarche théâtrale – au sens large de représentation fondée sur un texte. Le *rasa* désigne l'émotion esthétique, le suc, le goût transmis au spectateur qui, loin d'être considéré comme une cible passive, est un *sahṛdaya*, un « partageant de cœur » dont la sensibilité et les connaissances lui permettent de recevoir ce *rasa*. Mû par l'intention de prodiguer un enseignement inaltérable, le NŚ nomme et expose en détail un à un tous les aspects de la mise en éveil du *rasa*, qui n'atteindra son destinataire que si l'acteur y consacre, outre la maîtrise de toutes les techniques physiques requises, l'authenticité de sa sensibilité propre, qui anime et fait vivre cette composition complexe.

Au singulier et au sens absolu, le *rasa*, ressenti partagé, est en quelque sorte le distillat de la polyphonie des *rasa*. Au pluriel, le mot désigne aussi bien les émotions qui manifestent les sentiments caractérisant l'expérience humaine que, au niveau concret, chacune des expressions codifiées par lesquels l'acteur les reproduit. Le NŚ dénombre huit *rasa*²⁷³. Chacun d'entre eux procède d'un état psychologique cardinal stable ou *sthāyibhāva*, que vient enrichir un *vyabhicāribhāva* – sentiment transitoire, nuance – éveillé par un ou plusieurs stimuli qui forment la catégorie des *vibhāva*. Ainsi le *sthāyibhāva rati* (le plaisir amoureux, la volupté) est traduit par *śṛṅgāra* (ou *śṛṅgārarasa*). Il est suivi de *hāsa* (la gaieté ou la dérision), qui engendre *hasya* ; puis de *śoka* (le chagrin), qui produit *karuṇa* ; *krodha* (la colère) mène à *raudra* ; *utsāha* (la fougue), à *vīra* ; *bhaya* (la peur), à *bhayānaka* ; *jugupsā* (le dégoût), à *bībhatsa* ; et *vismaya* (l'étonnement), à *atbhuta*.

²⁷³ Un neuvième *rasa*, *śanta*, la paix de l'esprit, a été introduit postérieurement par Abhinavagupta, maître du shivaïsme cachemirien (fin X^e - début XI^e siècle ap. J.-C.), dont l'*Abhinavabhāratī* a permis d'élucider certains points obscurs ou de reconstituer des passages perdus du NŚ. Ce commentaire a exercé une influence déterminante sur l'évolution des perspectives ouvertes par le « Traité du théâtre » (voir Silburn, 1970). Les arts scéniques du Kérala ont adopté à sa suite la théorie des neuf *rasa* (*navarasa*) ainsi que l'agrandissement du spectre de *śṛṅgāra* à la tendresse, *vātsalyam*, et à l'amour dévotionnel, *bhakti*. Sur ces points, voir Raghavan, 1967.

***Śṛṅgāra*, rasa fondamental du rapport au monde**

Śṛṅgāra, que le *Nāṭyaśāstra* place en tête des huit *rasa*, est entièrement impliqué dans l'élan vers autrui et la poursuite du bonheur. Contrairement à d'autres *rasa*, *śṛṅgāra* n'est jamais tourné ni vers un objet abstrait, ni vers soi : tout au plus peut-il s'adresser à un absent ou à un dieu. C'est l'émotion par excellence du rapport à l'autre. Il est défini dans le traité comme le *rasa* de l'érotique, issu du *sthāyibhāva rati* (plaisir, volupté) et a partie liée avec la beauté.

...Un vêtement éclatant est son âme. Tout ce qui est blanc, pur, éclatant et digne d'être regardé est en relation avec *śṛṅgāra*²⁷⁴. [...] *Śṛṅgārarasa* apparaît en relation avec les objets, circonstances et activités suivantes : la saison favorable, les guirlandes, les ornements, la musique suave, la poésie, la compagnie des êtres chers, les promenades et les loisirs dans les jardins. Il doit être représenté par des mouvements d'yeux et des expressions du visage engageants, de doux sourires, de plaisantes paroles, une attitude de bonheur, des déplacements fluides, un visage rayonnant²⁷⁵.

L'accès aux représentations théâtrales que le NŚ envisageait avec tant de soin s'est perdu, mais grâce à la cohérence et à la précision de son contenu, ce traité a nourri, inspiré et aidé à la préservation de nombreuses formes dramatiques et chorégraphiques à travers l'Inde. Il a pu s'agir d'abord de récitations en sanskrit (*bhāratīvr̥tti*), dans des lieux de rituels post-védiques, des *itihāsa* – textes mêlant légende et événements historiques et mettant en scène des héros – qui privilégiaient les *rasa vīra*, *karuṇa*, *atbhuta* et *raudra*. Mais avec le temps, le patronage des représentations de *nāṭya* (théâtre et danse) se déplaça vers les cours, les temples et les demeures de riches familles. Le *śṛṅgārarasa* exprimant la dimension érotique gagna en importance²⁷⁶.

Les arts scéniques au Kérala

À la suite du *Kūṭiyāṭṭam*, de plusieurs siècles leur aîné, sont apparues au XVII^e et au XVIII^e siècles au Kérala des formes dramatiques et chorégraphiques associées aux langues de prestige qu'étaient le sanskrit et le *maṇipravālam*²⁷⁷, mais aussi au malayalam courant. Elles doivent leur création et leur évolution aux brahmanes Namputiri, aux lignées princières (*rāja*) et à certains Nayar prospères, souvent propriétaires terriens à qui une vie de loisir permettait de cultiver leur goût pour les arts, aux côtés de desservants de temple de hautes castes. Concernant l'organisation de la scène, la typologie, les déplacements, les expressions et les transformations

²⁷⁴ NŚ, chap. 6, 44-45 : *ujjvalaveśātmakaḥ / yatkiñcillokē śuci medhyamujjvalam darśanīyam vā tatsṛṅgāreṇopamīyate /*

²⁷⁵ NŚ, chap. 6, 47-48 : *ṛtumālyālaṅkāraiḥ priyajanaḡandharvakāvyasevābhīḥ / upavanagamanavihāraiḥ śṛṅgārarasaḥ samutbhavati // nayanavadanaprasādaiḥ smītamadhuravacodhṛtipramodaiśca / madhuraiścāṅgāvihāraistasyābhinayaḥ prayokta-vyah /*

²⁷⁶ Pour une exposition du *vr̥tti* en tant que récit héroïque et l'évolution du patronage et des *rasa*, voir Mehta, 1995.

²⁷⁷ Apparu dans la deuxième moitié du premier millénaire, le *maṇipravālam* (du dravidien *maṇi*, « pierre précieuse, perle » et du sanskrit *pravālam*, « corail »), mêle sanskrit, malayalam et quelques éléments de tamoul. Il s'est longtemps maintenu à côté du sanskrit comme la langue de la poésie.

des personnages, il fut fait appel à des degrés divers aux théories dramatiques du *Nāṭyaśāstra* et au *Kūṭiyāṭṭam*, auxquels furent associés des éléments scéniques issus de pratiques locales comme la discipline martiale médiévale du Kalarippayat ou les Teyyam (cultes dramatisés des sociétés villageoises).

Des premiers temps de l'histoire du *Kṛṣṇanāṭṭam*, on sait très peu de choses²⁷⁸. Il naquit de l'adaptation scénique de la *Kṛṣṇagīti*, « Le chant de Krishna », écrite en sanskrit entre 1650 et 1655 par Manaveda, membre de la dynastie royale des Zamorin de Calicut²⁷⁹. Les Zamorin patronnèrent et entretenirent longtemps l'unique troupe de *Kṛṣṇanāṭṭam*. Des représentations furent d'abord données lors de fêtes prestigieuses (*mamākam* ou *mamāṅkam*), dans des temples et dans des palais affiliés au royaume. L'appauvrissement de celui-ci dans la première moitié du ^{xx}e siècle²⁸⁰ mena à la détérioration du *Kṛṣṇanāṭṭam* et plongea ses interprètes dans le dénuement, provoquant leur désaffection. En 1958, le comité directeur du temple de Guruvayur attaché à la dynastie reconstitua la troupe, la prit en charge et entreprit de restaurer le *Kṛṣṇanāṭṭam*. Il fit appel pour y contribuer à des maîtres de Kathakali, qui en influencèrent à leur tour profondément la forme.

En effet le Kathakali doit beaucoup à son prédécesseur. C'est, dit-on, après avoir assisté à des représentations de *Kṛṣṇanāṭṭam* que Kottarakkara Tampuran, le *rāja* de Kottarakkara (1653-1694), écrivit en malayalam et en *maṇipravālam* huit pièces relatant la vie de Rama, créant le *Rāmanāṭṭam*. À ce nom, se substitua celui de « Kathakali » quand le répertoire commença à se diversifier, s'enrichissant notamment d'épisodes du *Mahābhārata*. Les *āṭṭakkatha*, « histoires dansées », pour la plupart composées entre la deuxième moitié du ^{xvii}e et la fin du ^{xix}e siècles, furent le plus souvent l'œuvre de *rāja* ou de poètes de cour²⁸¹, dont le Kathakali reflète en grande partie l'imaginaire.

Les représentations de Kathakali se donnent encore aujourd'hui sur des scènes parfois improvisées, à l'extérieur ou dans l'enceinte des temples, dans le contexte des fêtes annuelles des différents sanctuaires et, plus rarement, chez de riches familles lors d'occasions festives, devant un parterre de connaisseurs et de villageois (ces derniers, de plus en plus rares). Après l'Indépendance, il a cependant élargi son public avec la création de « Kathakali clubs » laïques – héritiers d'une volonté de mise en valeur de la dimension culturelle de la vie sociale. Plus

²⁷⁸ Pour de rares certitudes et quelques conjectures, voir Bush-Sikora, M. et Sikora, R., 1993.

²⁷⁹ Pour plus d'informations sur la dynastie des Zamorin, voir Haridas, 2016.

²⁸⁰ Dû à son annexion par les Britanniques au début du siècle, accéléré par la réforme agraire conduite par le gouvernement du Kérala à partir de 1957.

²⁸¹ À l'intérieur de cette fourchette, les dates de naissance et de mort de la plupart des auteurs sont très mal connues et leur estimation peu fiable. Elles sont donc indiquées sous toutes réserves.

récemment, il a conquis les représentants de la classe moyenne hindoue enrichie, qui sont en quelque sorte ses nouveaux « patrons », grâce aux libéralités desquels il se donne à voir et à entendre dans des costumes toujours plus scintillants et volumineux, à grand renfort d’amplificateurs sonores, dans des auditoriums loués pour la circonstance. De nombreux enfants en apprennent les techniques pour parfaire leur éducation (y compris des filles, qui par ailleurs restent presque totalement exclues de la profession), sous l’égide de maîtres privés. Les exclusivités de caste – musiciens *nampūtiri*, acteurs *nāyar*, – ont disparu à l’avènement de la laïcité dans les seules rares écoles, Kalamandalam en tête, qui forment leurs étudiants à devenir des artistes professionnels.

Le Mohiniyattam, danse qui fut d’abord spécifique aux femmes de la caste matriarcale des Nayar, connaît depuis le milieu du XX^e siècle une évolution et un mode de transmission similaires à celles du Kathakali, mais concernant plus généralement les jeunes filles. Un récital, moins pesant à mettre en œuvre qu’une représentation théâtrale, peut aussi être organisé dans des conditions plus intimistes, familiales ou scolaires. Par ailleurs, le Mohiniyattam donne souvent lieu de nos jours à des chorégraphies de groupe quand il participe, comme tous les genres possibles de théâtre ou de danse (y compris des formes rurales qui n’avaient pas vocation à être « représentées »), aux *Youth Festivals* très médiatisés organisés chaque année par l’État du Kérala.

On ne connaît pas, jusqu’ici, l’origine de cette forme en laquelle on retrouve des mouvements de danses collectives liées aux fêtes du calendrier agraire, aujourd’hui très proche du Kathakali par sa langue gestuelle. La première mention qui en est faite remonte à 1709²⁸². Les danseuses étaient sans doute alors associées à des temples en tant que *devadāsi* (« servantes du dieu »), ce qui impliquait dans la plupart des cas leur prostitution sous couvert d’offrande religieuse. Au XIX^e siècle, on les retrouve à la cour de Swati Tirunal Rama Varma (1813-1846), *rāja* de Travancore, poète et musicien, compositeur de nombreux poèmes à danser, protecteur renommé des arts et des lettres. Elles s’effaceront ensuite de la vie culturelle jusqu’à la création du Kalamandalam.

***Śṛṅgāra* dans le Kathakali : le domaine du *kṣatriya* des familles royales**

La multiplicité remarquable d’éléments – texte, chants selon différents *rāga*, percussions, danse, mouvements et signes, expressions du visage, costumes et maquillages suivant des codes

²⁸² Le *Vyavahāramāla*, texte de jurisprudence du XVIII^e siècle de Mazhamangalam Narayanan Namputiri, prescrit les rémunérations à verser aux musiciens et aux danseuses après une représentation de Mohiniyattam ou de Bharatanātyam.

typologiques – mise en œuvre pour éveiller le *rasa* fait du Kathakali un laboratoire-miroir privilégié des sentiments et des émotions tels que la culture kéralaise hindoue se les représente. Contrairement au Kūṭiyāṭṭam dans lequel l'acteur parle tout en s'accompagnant de signifiants gestuels, l'acteur de Kṛṣṇanāṭṭam ou de Kathakali ne s'exprime jamais par la parole. La part de langage symbolique de son personnage est entièrement assurée par une langue constituée de signes codifiés des mains formant un ensemble de vingt-quatre « signes fondamentaux » (*aṭisthānamudra*) associés à des mouvements, pour créer les gestes signifiants couramment regroupés sous le nom de *mudra*. Outre les aspects indiciels et iconiques correspondant aux mots, cette langue traduit la majorité des éléments syntaxiques du discours. Dans le Kathakali, elle a été codifiée avec un soin qui rend le propos tenu aussi compréhensible qu'un énoncé oral à qui la connaît. Sur scène, elle est doublée en parfaite simultanéité par le texte de la pièce interprété par deux chanteurs.

Toutes les *āṭṭakkatha* (plus d'une centaine) du corpus littéraire qui composent le répertoire du Kathakali n'ont pas accès à la scène en proportions égales. Certaines ne sont jamais jouées, d'autres rarement, d'autres encore connaissent plus de succès à une époque qu'à d'autres. Les pièces dont cette étude tire ses sources font pour la majorité d'entre elles partie du noyau central du répertoire, à la fois par leur importance fondatrice et la fréquence de leurs représentations. Les cinq *āṭṭakkatha* écrites par Kottayam Tampuran (mi-xvii^e - premier quart xviii^e siècle) servent de base à l'enseignement de la majorité des structures et des codes scéniques de musique et de danse. Plus récemment, mise en valeur par de très grands artistes, la pièce *Naḷacaritam* d'Unnāyi Variyar (fin xvii^e-début xviii^e siècle ; *Jours d'amour et d'épreuve, l'histoire du roi Nala*, 1995²⁸³), qui se distingue par sa qualité littéraire et la richesse de caractérisation de ses personnages, est entrée dans l'enseignement du jeu d'acteur au Kalamandalam. De nouvelles *āṭṭakkatha* fondées sur les épopées et la mythologie hindoue ont été créées sans grand succès depuis le xx^e siècle, à une exception près²⁸⁴. Des tentatives d'élargissement du Kathakali à d'autres traditions religieuses et théâtrales par des auteurs indiens ou occidentaux apparaissent de temps à autre sans pour autant se faire une place dans le répertoire régulier, qui reste résolument « traditionnel²⁸⁵ ».

²⁸³ Unnāyi Vāriar, 1995, ma traduction. Toutes les pièces de Kathakali citées, suivies du nom de leur auteur, sont contenues (en malayalam) dans : S.K. Nayar et Anandakuttannayar Akkittam (eds.), 1979.

²⁸⁴ Centré sur Karna, personnage tragique du Mahābhārata jusqu'alors délaissé par le Kathakali, *Karnaśapatam* (1969 ; « Le serment de Karna »), de l'écrivain Veluppilai Madhavan Nair dit Mali (1914-1994), fait exception et rencontre un vif succès qui ne se dément pas. La pièce est aussi très différente de toutes ses prédécessrices par sa forme littéraire ignorant tout usage du sanskrit et par le choix inédit de ses ragas.

²⁸⁵ Elles rencontrent parfois le succès hors de l'Inde, tel le « Kathakali-King Lear » (1989) d'Annette Leday et David McRuvie, d'après Shakespeare, joué à travers le monde et consacré par son passage au théâtre du Globe à Londres en 1999.

Śṛṅgāra masculin

Les expressions du visage²⁸⁶ et les gestes du *śṛṅgārarasa* sont caractérisés par la douceur et une lenteur plus ou moins marquée. Dans certains ensembles de répliques, ou *padam*, entièrement consacrés à un dialogue amoureux, cette lenteur, chez l'homme, devient extrême (*patiñña padam*).

Les mouvements d'approche et de séduction de l'acteur sont stylisés. Le visage pivote sur son axe en un lent va-et-vient, le sourire s'étire, les sourcils tressaillent, tandis qu'il garde le regard dirigé face à lui et comme fixé sur la vision intérieure de sa partenaire. Le désir est une onde, une mise en mouvement de l'être : le paroxysme du plaisir se manifeste par un frémissement du buste et des épaules, évoquant le parcours d'un frisson.

Suivant la typologie des personnages, le *kṣatriya*, représentant de la caste des rois et des défenseurs, est figuré par un *pacca vēṣam* – « personnage vert » au maquillage à dominante verte – ou par un *katti vēṣam* – « personnage au couteau », maquillage vert coupé de rouge. Le premier agit en protecteur de l'ordre socio-cosmique (*dharma*) dont il fait sa priorité, tandis que le second est identifié à un *asura*, être valeureux, voire héroïque, mais aux ambitions démesurées et aux pulsions souveraines. Tous deux sont des figures de puissance associées à des modes de pouvoir contradictoires et à des attitudes divergentes. L'énergie à dominante violente du *katti vēṣam*, agent de désordre, donne lieu à une mise en scène souvent exacerbée – redoublement des percussions, secousse du rideau lors de son apparition, cris. L'association exclusive du *śṛṅgārarasa* au personnage du *kṣatriya* est illustrée *a contrario* par l'échec du désir amoureux chez les hommes frustes courtisant des femmes socialement interdites (tel le forestier chasseur de *Naḷacaritam*) et par son inexistence dans les rôles de brahmanes. Les Namputiri, pourtant amateurs notoires de compagnie féminine dans les siècles passés, ne tenaient probablement pas à être mis en scène sous un aspect qui n'est pas la dominante idéologique valorisante de leur caste. Si le désir amoureux existe bien chez les personnages de castes de bas statut, il ne revêt aucune des caractéristiques du *śṛṅgārarasa*, car le plébéien s'exprime dans un style proche du réel, dit *lōkadharmī*, qui échappe aux codes du jeu complexe, *nātyadharmī*, déterminés par le NŚ.

À l'exception de rares pièces qui mettent en scène le dieu Shiva en disposition amoureuse, tel

²⁸⁶ En contexte contemporain, le mot *rasa* désigne également la forme figurée, visuelle, de chacun des *rasa*, codifiée par un ensemble d'éléments gestuels de la face. L'enseignement de ces expressions en succession – les « *navarasa* » – en l'absence de tout support sémantique narratif et des nuances exigées par l'histoire, est inclus comme exercice dans le cursus de Kathakali, de Mohiniyattam et de Krishnanattam, et dans des séances de démonstration publiques données par les acteurs de Kathakali. Ici *rasa* désigne une simple matérialisation, un signe quasi-lexical.

Dakṣayāgam d'Irayimman Tampi (1782-1856 ; *Le Sacrifice de Daksha*, 1994²⁸⁷), le Kathakali associe l'expression du *śṛṅgārarasa* des *pacca vēṣam* au *kṣatriya* des familles royales – le plus souvent vishnouïtes au Kérala. L'expression de l'érotisme est typiquement liée à la noblesse et à la puissance du roi, dans une tonalité différente selon le type de circonstances où peut s'exprimer *śṛṅgāra* : en absence de l'être objet d'un désir encore non concrétisé, situation dite *ayogam* (« non réunion ») ; en présence de l'être objet de désir dans un moment de plaisir amoureux partagé, de *sambhōgam* (« jouissance ensemble ») ; en situation pénible de séparation ou d'abandon, *vipralambham*. Au théâtre comme dans l'épopée, le *kṣatriya* des lignées royales est le modèle de l'homme éprouvant les émotions humaines.

C'est en situation de *sambhōgam*, courtisant une femme ou partageant un moment amoureux avec elle, que le *kṣatriya* du Kathakali, *pacca vēṣam* ou *katti vēṣam*, expose le plus souvent *śṛṅgārarasa*. La scène commence par un *patiñña padam* extrêmement lent qui exprime la douceur de la séduction colorée par l'assurance et la noble dignité de *vīra*, le sentiment héroïque. Il tient des propos délicats d'invitation au plaisir. Dans *Kalyāṇasaugandhikam* (*La Fleur bénéfique de Saugandhika*, 1994²⁸⁸), de Kottayam Tampuran, Bhima invite Panchali en ces termes :

Toi, au timbre de voix de la jolie perruche,
Toi qui as tout d'une déesse ici-bas, femme de belles qualités,
Vivons un instant d'amour, un moment sans tristesse,
Toi qui parles comme chante l'oiseau, rejoins-moi sur ce rocher.
Toi aux yeux pleins de douceur, frémissants,
Tels ceux de la biche éperdue de frayeur ²⁸⁹.

Le domaine de *śṛṅgāra*, non-agressif par essence, englobe toute la sphère du désir amoureux, mais en aucun cas celle de l'avidité à posséder, car lorsque celle-ci s'acharne à vaincre, la violence surgit en réaction au désir contrarié et *śṛṅgāra* cède la place au *rasa* de la colère, *raudra*. Par contre, le mal d'amour, la frustration vécue dans la désolation du *vipralambham* (issue du *sthāyibhāva śoka*, le chagrin), fait partie de l'éventail de ses expressions.

L'exposition de ce mal d'amour chez les hommes est rare, sans doute parce qu'elle révèle un état de faiblesse qui s'oppose à l'héroïsme, *vīra*, le *rasa* modèle du *kṣatriya* royal. Si elle ne concerne presque jamais les puissants *katti vēṣam*, c'est qu'ils manquent totalement de patience (au sens fort de capacité à souffrir) et que leur désir insatisfait se transforme généralement en violence. Ainsi voit-on Kichaka frapper Malini dans *Kīcākadham* (« L'élimination de

²⁸⁷ En traduction française dans Chemana et Ayar, 1994.

²⁸⁸ *Ibid.*, 1994.

²⁸⁹ *Kalyāṇasaugandhikam*, scène 3, p. 50, ma traduction. Voir Kottayam Tampuran, 1987.

Kichaka », d'Irayimman Tampi) et Ravana molester Rambha dans *Rāvaṇavijayam* (« La Victoire de Ravana », de Kilimanur Vidvan Koyittampuran, 1812-1846 »). La capacité à supporter le désir contrarié ou l'éloignement (quitte à dépérir²⁹⁰) est au contraire caractéristique de l'appartenance aux instances protectrices du *dharma*.

Comme en de nombreux points, la pièce *Naḷacaritam*, écrite à partir d'un chapitre du *Mahābhārata*, fait exception à la règle et présente un roi – Nala, dont la divinité dynastique est Shiva – exprimant le *śṛṅgārarasa* dans les trois circonstances évoquées ci-dessus.

Dans le premier des quatre « jours²⁹¹ » qui composent l'*āṭṭakkatha*, le jeune roi est en situation d'*ayogam*, plongé dans un abattement profond par son amour presque sans espoir pour Damayanti dont il n'a jusqu'alors qu'entendu parler. La douleur que lui infligent les flèches fleuries décochées par Kamadeva, dieu impitoyable de l'amour, lui est insupportable²⁹². Incapable de gouverner, il confie son royaume à son ministre et se retire en son jardin.

Depuis que j'ai entendu conter la beauté de cette femme semblable à l'astre pâle, je languis, et la présence d'esprit nécessaire à accomplir mes devoirs m'a quitté. Il ne me reste que deux issues : trouver le moyen de faire connaissance avec celle dont les cheveux déroulent leurs boucles de nuage, ou me retirer dans la solitude²⁹³.

Dans ce jardin cependant, tous les objets du paysage évocateurs des plaisirs associés à *śṛṅgāra* selon le NŚ se sont retournés contre lui, agents hostiles et facteurs de douleur :

Car le puissant Kamadeva a établi là sa garnison. Les arbres plantés sur les rives de l'étang sont ses tentes, les fleurs rutilent comme des armes, les coucous embouchent ses trompettes et le vent lui fournit ses fantassins. Quel endroit terrifiant pour un amant en peine²⁹⁴!

Une scène d'amour dans la modalité de *sambhōgam* inaugure le deuxième jour avec un *patiñña padam* – emblématique de cette forme, tant il est riche et développé. Nala et Damayanti, qui l'aime elle aussi, viennent de s'épouser. Il l'amène avec délicatesse à se défaire de sa timidité afin qu'ils puissent partager les délices de leur union. Dans son discours, l'expression de son propre bonheur et le souvenir des épreuves que leur amour a déjà traversées se mêle aux métaphores disant la beauté de son épouse.

Une nouvelle plénitude t'est venue, qui s'affirme de jour en jour. Ne la laisse pas passer en vain ! Indra et les dieux nous ont éprouvés, mais avec le temps, les difficultés se sont aplanies et en te gagnant, beau visage de lune, j'ai vu venir à moi le fruit de mes mérites. La seule force

²⁹⁰ Voir Zimmermann, 1991.

²⁹¹ La pièce est divisée en quatre « jours » (*divasam*) qui font chacun l'objet d'une représentation séparée.

²⁹² Le motif de Kamadeva, dieu de l'amour, visant sa proie de son arc et l'atteignant de ses cinq flèches fleuries, revient très fréquemment lors de l'évocation de l'amour ressenti comme une douleur.

²⁹³ Uṇṇāyi Vāriar, 1995, *ibid.*, p. 53.

²⁹⁴ Uṇṇāyi Vāriar, 1995, *ibid.*, p. 55.

ennemie qui me résiste encore, c'est, il me semble bien, ta pudeur excessive. Ne te quittera-t-elle pas de son propre mouvement ²⁹⁵?

On retrouve Nala au troisième jour de la pièce, soliloquant dans la forêt, abîmé dans les affres de la désolation (*vipralambham*) après avoir abandonné Damayanti.

Seule, grands Dieux, dans les bois sauvages, quand tu te seras réveillée, ô ma femme au visage de lune, accablée par le chagrin, qu'auras-tu fait ? As-tu pu sortir de la forêt et gagner la demeure d'un parent, malgré ta frayeur ? Quand me sera-t-il donné de revoir l'astre brillant de ton visage ? Quand pourrai-je de nouveau étreindre le corps que même Indra désire ?²⁹⁶

On est loin de la prééminence du *vīrarasa* chez le *kṣatriya* royal. Il semble pertinent de mentionner ici qu'Unnāyi Variyar, l'auteur de *Naḷacaritam*, fait partie d'une caste de desservants de temple, et en effet la pièce n'est pas conçue du point de vue du *kṣatriya*. Certes, Nala est un roi, mais l'histoire ne met pas en valeur ses qualités de guerrier intrépide, dès l'introduction réduites à la louange et confinées à la périphérie de l'histoire. Son amour résolument monogame et impérissable pour Damayanti, ses longs séjours auprès d'elle, ne sont pas coutume de *kṣatriya* : Pushkara, le frère cadet de Nala, qui cherche à lui ravir sa couronne (et l'épouse qui symbolise son pouvoir), le chapitre à ce sujet, en *kṣatriya* conséquent : « Les guerriers sacrifient-ils à la passion, prosternés aux pieds des belles²⁹⁷ ? » La faiblesse très royale de Nala pour le jeu de dés le mène, comme d'autres *kṣatriya* du *Mahābhārata*, au dénuement et à l'exil, mais il y perd en outre, pour un temps, l'esprit et tout son rapport au monde socialisé. Son personnage épouse la complexité du réel de beaucoup plus près que la typologie. La pièce est par ailleurs la seule du vaste répertoire d'*āṭṭakkatha* qui installe l'amour entre un homme et une femme au centre de son propos. Là encore, il n'est pas anodin que son auteur soit né hors de la caste des *kṣatriya*.

Śṛṅgāra féminin

Comme on peut s'y attendre, le personnage féminin idéal du Kathakali est encore plus éloigné de la violence. Par l'apparence, les femmes *kṣatriya* et les *dēvastrī* – nymphes et créatures célestes – appartiennent au type *strīvēṣam* (personnage, costume féminin), au maquillage caractérisé par une « douceur chatoyante », *minukku*. Les aspects physiques et psychologiques de sa présence érotique s'expriment respectivement dans le mode lent et gracieux nommé *lāsya* et la nuance de la réserve et de la pudeur – *lajjā*. Le *śṛṅgārarasa* féminin, lui aussi, est

²⁹⁵ Unnāyi Vāriar, 1995, *ibid.*, p. 98.

²⁹⁶ Unnāyi Vāriar, 1995, *ibid.*, p. 151.

²⁹⁷ Unnāyi Vāriar, 1995, *ibid.*, p. 110.

essentiellement conçu d'un point de vue de *kṣatriya*.

En présence (*sambhōgam*) de l'aimé, l'écouter « parler », elle se présente de façon caractéristique un poing sur la hanche, l'autre le joignant devant la taille. Elle sourit discrètement, yeux baissés, et coule de temps à autre vers son partenaire des regards subreptices. Lorsqu'elle est au comble de la timidité, son pied droit, orteils repliés, décrit un quart de cercle sur le sol dans un mouvement de va-et-vient. C'est surtout par la danse, incarnation même du mode *lāsya*, qu'elle exprime sa grâce, sa joie de vivre et, le cas échéant, son désir de séduire, telle Mohini dans *Rugmāṅgadacaritam*, « L'histoire de Rugmangada » (de Mantavapilli Ittirarisha Menon, 1747-1794)²⁹⁸. Sans répondre directement aux exhortations de Nala à abandonner sa réserve, Damayanti, dans le deuxième jour, lui décrit en dansant, avec une expression de bonheur, son émerveillement devant la beauté du jardin où ils se trouvent (Nala a tôt fait d'en comparer par gestes les composants aux charmes de son épouse), et l'on retrouve les éléments de paysage que le NS associe au *śṛṅgārarasa*, cette fois dans la dimension heureuse de l'amour.

La femme idéale ne signifie pas ouvertement son désir, mais elle l'exprime dans le retrait – subjectif dans la timidité (*lajjā*), objectif dans la séparation (*viraha*). Les seules femmes de maisons royales qui réclament explicitement la satisfaction de leur désir, y compris en présence de l'aimé (*sambhōgam*), appartiennent à des lignages d'*asura*, dont la nature valeureuse, mais violente est représentée par le *katti vēṣam*. Dans *Bāṇayuddham*, de Balakavi Rama Shastrikal (1772-1840 ; « La Guerre contre Bana ») Usha, fille de Bana, un *asura* shivaïte, raconte son rêve érotique à sa confidente Chitrlekha. Dans *Uttarāsvayamvaram* (d'Irayimman Tampi, « Le Mariage d'Uttarā »), Bhanumati adresse à son époux Duryodhana, un *katti vēṣam*, son désir de jeux et de caresses en termes pressants. Dans une situation identique, l'épouse de l'*asura* Naraka, *katti vēṣam* lui aussi, dans *Narakāsuravadham*, « L'Élimination de l'*asura* Naraka » (de Kartika Tirunal, 1724-1798), parle à son époux en ces termes :

...Toi au corps séduisant, approche, viens à moi. Livrons-nous avec grâce aux ébats de l'Amour. Étreins avec ardeur mes beaux seins frissonnants. Bois à ma lèvre-fleur, ô le meilleur

²⁹⁸ Dans cette pièce Vishnou, incarné en Mohini, met à l'épreuve la dévotion du roi Rugmangada, sans que ce dernier y faillisse. Lorsque celui-ci s'apprête à immoler son fils Dharmangada plutôt que de trahir son vœu d'abstinence, le dieu apparaît et arrête sa main, puis participe en témoin à la transmission de son pouvoir royal à Dharmangada, avant de regagner le ciel accompagné de Rugmangada et de son épouse. C'est donc une pièce où se manifeste la légitimation du représentant dynastique vishnouïte, qui a peut-être été créée, ou jouée dans le passé chez les *rāja* pour valoriser symboliquement leur légitimité, comme a pu le faire également la pièce *Prahlādacaritam* (« L'histoire de Prahlada », auteur inconnu, XVIII^e ou XIX^e siècle), qui met en scène l'incarnation vishnouïte de Narasimha. Aujourd'hui, cependant, le choix d'une *āṅṅakkatha* n'est pas dépendant de critères liés à l'occasion (tels qu'il en existe dans le Krishnanattam), mais de toutes sortes de facteurs, y compris matériels, qui échappent même le plus souvent à l'association d'une histoire – vishnouïte ou shivaïte – et d'un sanctuaire de même affiliation.

des hommes²⁹⁹.

Ce comportement est conforme au respect du *dharma*, puisque la femme se présente en partenaire sexuelle de l'époux (*dharma* – ici, devoir – fondamental de la femme³⁰⁰), en privé et en situation non-agressive. Parce qu'elle n'est pas tenue à la réserve de l'épouse du *pacca vēṣam*, c'est l'épouse de l'*asura* qui est la plus apte à dépeindre le désir féminin au minimum de ses entraves sociales, dans les limites du conjugal. Les autres personnages féminins qui ont la possibilité d'exprimer ouvertement leur dimension érotique sont les *dēvastrī*, nymphes et courtisanes célestes – telle Rambha s'adressant au roi des dieux Indra dans *Narakāsuravadham* – pour lesquelles le vécu de l'amour n'est pas subordonné à l'existence d'un couple. Cependant, si le bien-fondé de cette expression de l'érotisme, en accord avec le statut de la personne figurée, n'est pas en doute, ce comportement n'a, comme chez les femmes des lignées d'*asura*, aucune dimension exemplaire. Celle-ci est à chercher du côté de l'épouse du *kṣatriya* protecteur du *dharma*, le *pacca vēṣam* du Kathakali, à laquelle est réservée une tout autre image.

En effet, chez l'épouse royale du *pacca vēṣam* on note une nette valorisation de l'aptitude à supporter le désir contrarié, laquelle s'exprime en situation de séparation (*vipralambham*). Les épreuves de Sita dans *Lavanāsuravadham*, « L'Élimination de l'*asura* Lavana » (de Cheriyl Amrita Shastrikal, 1815-1877) et de Damayanti dans *Naḷacaritam*, qu'elles traversent toutes deux par amour pour leur époux, en sont les meilleurs exemples dans le Kathakali.

[Damayanti à son père :] Qui aurait pu prévoir le dramatique retournement de ma situation ? La souffrance que j'éprouve surpasse en cruauté celle du bassin de lotus quand vient le crépuscule. Elle ne doit rien à la perte du royaume. C'est d'être séparée de Nala qui me rend si malheureuse. Défaillante d'angoisse, je l'ai cherché par toute la forêt. Qui sait quels chagrins l'attendaient encore ? Je ne connaîtrai de bonheur que je n'aie retrouvé par un moyen quelconque le seigneur de ma vie. Plutôt que me débattre au fond du désespoir, mieux vaudrait que mes souffles s'arrêtent³⁰¹ !

Alors que le *śṛṅgārarasa* exprime résolument les seuls aspects non-agressifs du désir, le personnage de la *kari vēṣam* (« personnage de la noire ») et son revers, la *lalita* – jeune femme avenante – nous rendent témoin du franchissement de la frontière. Lorsque la *kari*, une démonsse qui exhibe toutes les caractéristiques culturelles de la laideur et de la grossièreté, se projette en situation de séduction non-agressive, subordonnant sa nature au rôle qu'elle cherche à jouer (offrant ainsi une théâtralisation en abyme), elle a accès à la beauté qui accompagne inéluctablement *śṛṅgāra* : dans une longue scène de préparation, elle se transforme par ses

²⁹⁹ *Narakāsuravadham*, scène 3 (ma traduction) : *centārbāṇa kēlikaḥ cantamōṭu ceyvatin- /antikē varikēṅṅe bandhurākāra /pantokkum kuḷirmula puṅaruka sādaram / bandhūkādhamam nukarnampoṭu sumatē !*

³⁰⁰ Voir Biardeau, 1981, 54-61.

³⁰¹ Unnayi Variyar, 1995, *ibid.*, p. 134-135.

pouvoirs magiques en *laḷita*, de même apparence que les femmes nobles qu'elle cherche à figurer³⁰². Cependant, la volonté opiniâtre et égocentrique qui l'anime ne peut échapper longtemps à sa transformation en violence. Anticiper la satisfaction de son désir permet à la démonsse de rester sous contrôle, mais le refus de son interlocuteur d'entrer dans son jeu, scellant son échec, réveille son agressivité foncière et la rend aussitôt à sa forme hideuse. Elle est de fait condamnée par l'adéquation absolue de la beauté et du *śṛṅgārarasa* à la non-agression. Aussi longtemps qu'elle peut travestir son intention agressive en désir amoureux, sa nature opposée au *dharma* se retrouve subordonnée et le *dharma* est sauf, à la fois en tant qu'ordre du monde (violence subordonnée) et comme comportement individuel (devoir de se contrôler). La frustration la projette dans une violence qui la renvoie à sa propre nature. Or, de cette nature, conditionnée chez chacun par le *karma* accumulé au fil des existences, nul ne peut s'affranchir au cours de sa vie, telle la souris de la légende³⁰³.

Par ailleurs, en dépit de son apparence et contrairement aux créatures issues du monde céleste, la *kari vēṣam* transformée en *laḷita* échoue toujours à séduire. Le désir sexuel insatisfait de la démonsse Shurpanaka, sœur de l'*asura* Ravana, envers Rama et son frère Lakshmana dans *Kharavadham*, « L'Élimination de Khara » (de Kottarakkara Tampuran), s'inverse en violence et mène à sa mutilation, tout comme celui de Nakratundi, démonsse et sœur de l'*asura* Naraka, pour Jayanta, fils du roi des dieux Indra, dans *Narakāsuravadham*. Sous sa composition de femme attachée au *dharma*, quelque chose de la nature profonde de la démonsse se signale, semble-t-il, au *kṣatriya* qu'elle tente d'attirer à elle et le garde de céder à ses avances³⁰⁴.

L'épouse *minukku* du *pacca vēṣam*, toute de réserve et d'acceptation et, sous la douceur et le charme de la *laḷita*, la figure effrayante de la *kari vēṣam* – obscure des pieds à la coiffe, hurlant, aux proportions démesurées, aux grands gestes saccadés, à la sexualité agressive – expriment clairement l'ambivalence de la femme dans le regard de l'homme : elle est perçue tour à tour comme dangereuse par ses exigences sexuelles³⁰⁵ et favorable lorsqu'elle prodigue de l'amour.

³⁰² Sur scène, un acteur en *strīvēṣam* se substitue, le temps de sa transformation en *laḷita*, à celui qui incarne la démonsse.

³⁰³ Voir Kakar, 1981, qui la relate. Dans cette histoire, le sage Yajnyavalkya recueille une jeune souris qu'il change en fillette et l'élève comme son enfant sans la mettre au courant de sa naissance. Lorsqu'il veut la marier, elle refuse tous les prétendants qu'il lui propose sauf, pour finir, une souris mâle et insiste pour être changée elle-même en souris.

³⁰⁴ D'autres *kari vēṣam* du répertoire de Kathakali se transforment en *laḷita* avec un objectif de séduction non sexuelle, mais l'intention agressive est toujours sous-jacente, et le dénouement leur est tout aussi fatal. Dans *Pūtanamōkṣam*, d'Ashvati Tirunal Tampuran (1756-1794; « La délivrance de Putana ») l'ogresse Putana est envoyée par le roi Kamsa pour tuer le nourrisson Krishna. Elle se transforme en *laḷita* pour « séduire » l'enfant au berceau par des manifestations de tendresse (*vātsalyam*) émerveillée si sincères qu'elle manque faillir à sa mission. La démonsse Simhika, dans *Kirmīravadam* (de Kottayam Tampuran, « L'élimination de Kirmira »), s'emploie à tromper Panchali (Draupadi) en prétendant devenir son amie, dans l'intention de l'enlever.

³⁰⁵ Voir Kakar, *ibid.*, p. 99.

De cet amour, preuve est faite lorsqu'elle manifeste, aux antipodes de l'égoïsme (*ahamkāra*), sa capacité à souffrir sans réaction violente pour l'aimé, lequel peut alors s'abandonner à la position de fils rassuré.

***Vipralambhaśṅāra* ou le désir féminin contrarié, dans le Mohiniyattam**

La représentation de Mohiniyattam ou « danse de l'enchanteresse » est traditionnellement donnée en solo. *Śṅārarasa* y est fréquemment donné à voir dans la tonalité de l'érotique contrarié par l'abandon, la trahison ou la séparation (*vipralambham*). En effet, lorsqu'ils ne sont pas purement dévotionnels, les poèmes qui constituent le répertoire³⁰⁶, composés pour la plupart par les *rāja*, mettent en scène une *nāyika* (protagoniste) qui vit l'amour sous l'aspect du désir insatisfait, déplorant l'absence ou l'indifférence de l'aimé. Ses propos sont adressés à l'amie, servante ou confidente (la *sakhī* de la tradition sanskrite) ou à l'absent lui-même. Parfois c'est la confidente qui relate les souffrances de sa compagne au bien-aimé de celle-ci.

La position de pouvoir des *rāja*-poètes leur permet de prêter au vécu du désir de la *nāyika* une intensité qui échappe d'autant mieux à la censure qu'ils sont les patrons des arts auxquels ils prêtent leur plume. Ils présentent souvent l'être masculin désiré de façon ambivalente sous l'un ou l'autre des noms de Vishnou (Padmanabha, Madhava, etc.), de sorte que l'attente désirante de la femme évoque en même temps une prière ardente au dieu dont elle implore la compassion et pourrait se confondre avec la dévotion si le manque à coloration sexuelle n'était, clairement, le principe englobant du poème.

Beau seigneur aux doux pieds de lotus,
O Padmanabha,
Prends-moi sous ta bienveillante protection.

[...]

Sosie du dieu aux traits de fleurs,
Destructeur de toute peine,
Au verbe plus doux que nectar,
Flèche même du dieu de l'amour,
Viens sans attendre auprès de moi,
Moi qu'hélas tout plaisir a fui.

Pour tous ceux dont le cœur se déchire
Dans la torture de la séparation,
Les pâles rayons de la lune pleine
Se muent en brasier ardent.
Dans ta compassion sans limites,
Toi qu'habille un vêtement couleur d'or,
Donne-moi à présent le baiser de tes lèvres

³⁰⁶ Une traduction de la majorité de ce répertoire est à paraître en tant que chapitre d'un volume sur le Mohiniyattam (D. Vitalyos, en collaboration avec Brigitte Chataignier, interprète, et Brigitte Probst, Université de Rennes).

La satisfaction narcissique sous-jacente de l'auteur qui, témoin du mime expressif de l'interprète, se voit passionnément désiré sans menace de retournement violent dangereux, est difficile à ignorer. L'accent porté résolument sur la souffrance féminine n'est pas moins révélateur. Il vient confirmer que la capacité à supporter la frustration est bien la signature du comportement féminin conforme au *dharma*, qui subordonne les niveaux subjectifs de la réalité vécue aux exigences de l'ordre socio-cosmique. Ici, cependant, la qualité de ce qui est subordonné est d'une importance primordiale : le désir féminin n'est rien moins que l'essence du vivant, cause première et constante de la manifestation. Autrement dit, la souffrance de la femme réaffirme à la fois son identification au principe créateur et sa subordination aux lois du *dharma*. Souffrance indispensable : sa reconnaissance des valeurs dharmiques ne doit pas entraîner de renoncement (par lequel elle cesserait de souffrir³⁰⁸), puisque le désir féminin est le moteur de la perpétuation d'un monde qu'il n'appartient pas de rejeter, mais de protéger. En corollaire, la femme apaisée ne peut être édifiante, faute de pouvoir donner à voir la puissance de son allégeance au *dharma* – que seule manifeste (théâtralement, en tout cas !) sa capacité à souffrir de la frustration sans manifester de violence. Étant donné, d'autre part, que l'épouse royale incarne la puissance de son mari, cette souffrance prend figure d'emblème et exprime, avec la réalité de son engagement dharmique, l'évidence de la légitimité dynastique.

À côté de poèmes à danser purement dévotionnels, nombreuses sont les œuvres composées pour le Mohiniyattam par Swati Tirunal Rama Varma qui mettent en relief la dimension contrariée du *śṛṅgārarasa*. Divinité et époux y sont le plus souvent fusionnés sans qu'on puisse dire si la *nāyika* s'adresse au dieu (Vishnou sous une de ses multiples formes – Krishna ou Padmanabha le plus souvent) ou à l'amant.

Certes, l'assimilation du dieu à l'amant est une constante de la *bhakti* (dévotion) féminine indienne, comme en attestent entre bien d'autres les poèmes des ascètes Mira Bai (vishnouïte, XVI^e siècle, Rajasthan) et Mahadeviyakka (shivaïte, XII^e siècle, Karnataka³⁰⁹). À la différence près que les poèmes à danser du Mohiniyattam sont l'œuvre d'hommes, – de pouvoir et de cour, qui plus est – prenant la voix d'une femme. Lorsqu'il évoque l'amour charnel sous un voile

³⁰⁷ Swati Tirunal Rama Varma, *Sārasa mṛdupada* (« Tes doux pieds de lotus »), traduit du malayalam par D. Vitalyos. Les poèmes originaux de cet auteur m'ont été transmis par Brigitte Chataignier, danseuse et interprète de Mohiniyattam, pour qui j'en ai effectué la traduction.

³⁰⁸ Pour l'incompatibilité du renoncement et de la condition féminine, voir Ojha, Catherine, 1984, p. 198-200.

³⁰⁹ Pour exemple, le *vacana* 317 de Mahadeviyakka : Chevauchant les montagnes de saphir bleu/ Des pierres de lune pour sandales/ Soufflant dans de longues cornes/ O Shiva/ Quand te presserai-je /Contre les jarres de mes seins ?/ Seigneur blanc comme le jasmin/ Quand m'unirai-je à toi/ Dépouillée de la honte du corps/ Et de la réserve du cœur ? (ma traduction, de l'anglais). Voir Ramanujan, 1973, p. 136.

transparent de dévotion, on ne peut s'empêcher de penser que Swati Tirunal s'imagine à la place du dieu destinataire de l'imploration de la femme désirante, sachant en outre que le procédé littéraire du *ślēṣam*, ou double sens, hérité du sanskrit, ne saurait lui être inconnu. Or il porte lui-même un des noms du dieu puisqu'il appartient à une lignée dont l'affiliation à Vishnou (protecteur dynastique de la royauté) renforce la légitimité³¹⁰. Étant donné la relation de patronage et d'implication personnelle qu'il entretenait avec le Mohiniyattam, il est également probable que Swati Tirunal ait poussé les danseuses vêtues de blanc et d'or, parées de jasmin et de lourds bijoux, à renchérir sur le caractère féminin de leur interprétation, à infléchir encore leur style vers la tonalité *lāśya* de la fluidité et de la lenteur, voire de la langueur, à dépouiller de toute angularité leurs mouvements pour en faire ressortir la grâce des cercles, des courbes et des spirales, que même les thèmes choisis par le poète semblent susciter :

Ô mon aimé, pourquoi ton visage
au teint rayonnant
se voile-t-il aujourd'hui de pâleur ?

Ces feuilles tendres
nous font une couche moelleuse.
Pourquoi te dérobes-tu
à nos jeux d'amour ?

Est-ce pour mettre mon cœur à l'épreuve
ou bien es-tu épris d'autres femmes ?
D'où vient que tu retiens
d'offrir à mon baiser ta lèvre de corail ?

Hélas, n'as-tu pas le moindre souci de moi
et du chagrin qui me submerge ?
Seigneur de ma vie,
ne prête pas foi aux paroles de certaines personnes.

Padmanabha,
toi qui veilles au bonheur de tes amantes,
est-il juste que tu me trahisses ?
De grâce, viens près de moi
sans plus attendre,
exauce mon désir³¹¹.

Rien d'étonnant donc si, du vivant même de son protecteur royal, le Mohiniyattam a été montré du doigt par les administrateurs britanniques comme une danse dévoyée, soupçonnée de favoriser la prostitution des danseuses, et sa pratique interdite (1895) dans les États de

³¹⁰ Le NŚ associait déjà *śrīṅgāra* au dieu Vishnou et à la couleur verte, reprise plus tard dans le Kathakali pour caractériser le maquillage des *pacca vēṣam*.

³¹¹ Swati Tirunal Rama Varma, *Iḷa taḷir śayanē* (« Sur une couche de feuilles tendres »), ma traduction.

Travancore et de Cochin³¹². Leur critique de la vie jugée dissolue des *rāja* et de leurs cours entraîna un changement d'attitude morale et l'opprobre vint frapper de plein fouet les danseuses. Le Mohiniyattam, interprété exclusivement par des femmes, connut alors une désaffection qui faillit lui être fatale.

Lorsque Vallathol Narayana Menon et Manakkulam Mukundaraja eurent créé le Kalamandalam en 1930, ils tentèrent de sauver ce qui restait de la « danse de l'enchanteuse » en incluant dans les cursus de l'école l'enseignement du Mohiniyattam, qu'ils confièrent à Kalyanikuttyamma, une danseuse retirée. D'abord très limité tant les réticences restaient grandes, l'apprentissage du Mohiniyattam finit par trouver au sein de l'établissement public une place respectable. Depuis les années 1950, danseuses et poètes œuvrent à diversifier le répertoire du Mohiniyattam sans pour autant dévier du *śṛṅgārarasa* dominant, mais compris dans son acception plus large d'élan dharmique vers le monde. Ils y intègrent de nouvelles chorégraphies composées sur des textes existants ou inédits pour créer de nouveaux poèmes à danser. *Sārava sarōja śrīmukha*³¹³ (« Visage divin semblable au lotus de la Sarayu »), est empreint de *bhakti* shivaïte ; d'autres poèmes sont teintés de *vātsalyam* (« tendresse »), telle la berceuse bien connue *Ōmana tinkaḷ kiṭavō* (« Es-tu le doux croissant de la très jeune lune ? ») d'Irayimman Tampi. En étendant le spectre du *śṛṅgārarasa* à ces nuances plus largement agréées (voir note 1, page 2), ils rendent au Mohiniyattam la légitimité artistique qui lui était déniée par l'opprobre.

***Bhaktiśṛṅgāra*, tonalité amoureuse de la dévotion dans le Kṛṣṇanāṭṭam**

L'érotique est dans plusieurs traditions poétiques et dramatiques hindoues une façon d'exprimer la *bhakti* dans laquelle le dévot, quel que soit son sexe, se vit en amoureux de sa divinité d'élection. Dans la tradition vishnouïte, cet amour est accueilli et rendu par Krishna à ses adoratrices – en tant qu'elles-mêmes ou comme figures métaphoriques de la dévotion. Aussi *śṛṅgāra* occupe-t-il une place importante dans le répertoire du Kṛṣṇanāṭṭam, théâtre dévotionnel vishnouïte dont le répertoire est constitué de huit épisodes de la vie de Krishna.

C'est dans l'enceinte du temple de Guruvayur, haut lieu de pèlerinage et de dévotion où Krishna est dit résider en tant que *svārūpam* (concentrant toutes les incarnations) de Vishnou, qu'est joué le Kṛṣṇanāṭṭam. La représentation d'un des huit épisodes de la vie de Krishna est un *valivāṭu*, rite offert par un fidèle qui en a fait l'achat et la réservation au guichet du temple. Le

³¹² Par puritanisme, assurément, mais aussi pour contrer sous un de ses aspects le système matriarcal que les colonisateurs s'employaient à abattre.

³¹³ Écrit par C.P. Unnikrishnan (1948-), érudit et auteur d'études théâtrales, pour la chorégraphe et danseuse Kshemavati.

thème de la pièce choisie correspond fréquemment à un vœu qu'il souhaite voir exaucer (naissance, mariage, victoire signant la fin d'un conflit, aplanissement de difficultés). Tout en déroulant les événements de l'histoire de Krishna, le Kṛṣṇanāṭṭam donne à voir des scènes de la vie rurale de tous les jours et des danses de groupes très élaborées, pratiquement absentes du Kathakali et visuellement compréhensibles par tous. Mais la langue gestuelle des *mudra* est peu développée (dans son état actuel, tout au moins), alors que le texte chanté en sanskrit ne peut être suivi que par une petite minorité de lettrés.

Après le rite du soir au cours duquel l'idole de Krishna est promenée à dos d'éléphant autour de son sanctuaire au son de diverses musiques, le Kṛṣṇanāṭṭam « sort » en scène. Tout se passe sur le sol de pierre inégal de l'enceinte. Seule la haute lampe de cuivre à deux mèches allumées marque la frontière entre l'espace scénique et ceux qui assistent à la représentation ou, plutôt, qui l'absorbent. En effet, la nature dévotionnelle du Kṛṣṇanāṭṭam lui confère plusieurs caractéristiques différentes des autres formes de théâtre. Les personnages y appartiennent bien à la société hindoue hiérarchisée, mais évoluent, amis ou ennemis, par rapport à Krishna et donc au sentiment de *bhakti* qui n'est l'apanage d'aucune classe ou caste. L'objectif de la représentation est avant tout de baigner dans l'influence bienfaisante de l'histoire de Krishna. L'élément visuel, la présence et la contemplation du Dieu, le *darśanam*, est primordial. Les longs tableaux abondent, invitant à la contemplation, concentrant le sentiment de *bhakti*. Aux deux extrémités de la vie de Krishna, les plus significatifs du point de vue de la dévotion sont la révélation de Krishna en Vishnou enfant, adulte miniature paré de tous ses attributs, à ses parents adoptifs (*Avatāram*, « L'incarnation »), et dans *Svargārōhanam* (« L'ascension au paradis ») la vision ineffable, une fois Krishna mort et réintégré à Vishnou, du grand dieu dans sa demeure céleste de Vaikuntha. Allongé sur le serpent Ananta, la tête en appui sur un bras, il est entouré des dieux, déesses et autres habitants du ciel dans un espace exubérant, éclatant de couleurs, de fleurs, des flammes d'une multitude de lampes rutilantes, tandis que, micros coupés, montent des chants ténus et fervents.

Peu importe alors que la compréhension du texte échappe à une grande partie du public, même si certaines scènes de l'enseignement de Krishna, présentées en solo par un disciple avec quelques gestes indéchiffrables pour la plupart des spectateurs, durent près d'une heure. Las ou non, le public est *transporté* dans l'expérience dévotionnelle : la foi en l'efficacité du *darśanam* le transforme en bienfait reçu, *prasādam* – même dans le sommeil. C'est dans cet esprit que certaines personnes âgées viennent régulièrement assister à une représentation et s'endorment. La pierre accueille aussi la fatigue des pèlerins et des sans-logis.

La *Kṛṣṇagīti*³¹⁴ est une réécriture pour la scène de la vie de Krishna contée dans le livre X du *Bhāgavata Purāṇa*. Le texte est adressé au dieu à la deuxième personne, sur le ton de la louange. On trouve dans le deuxième épisode, *Kāliyamarddanam* (« Le piétinement du grand serpent Kaliya ») des lignes qui illustrent de façon magistrale la prééminence de la *bhakti* sur les autres voies spirituelles. Il s'agit en fait d'un véritable manifeste de la dévotion.

(Brahma à Krishna)
Sans regard pour la dévotion,
Celui qui n'aspire qu'à la connaissance,
Son fruit, hélas, quel est-il?
Tel celui qui pile du riz la balle au lieu du grain,
La souffrance, seulement.
Quant aux êtres conscients,
C'est à Tes pieds de lotus une dévotion sans faille
Qu'ils appellent sur eux pour toujours.³¹⁵

À l'inverse du *śṛṅgārarasa* à dominante érotique, apanage des *kṣatriya*, le *śṛṅgārarasa* à dominante dévotionnelle est accessible à tous. Les personnages qui évoluent autour de Krishna sont des villageois, des Yadava, caste d'extraction modeste (*śūdra*), et Krishna est élevé comme eux et parmi eux en vacher. Le *Kṛṣṇanāṭṭam* donne à voir le quotidien d'une communauté rurale, où femmes et enfants sont importants et vivent ensemble, dimension totalement absente du Kathakali. Les villageoises vaquent à leurs activités courantes, impliquées avec délice dans leurs tâches maternelles ou, avec extase et, parfois, douleur, dans leur amour pour Krishna. Contrairement encore à ce qui a cours dans le Kathakali, certains personnages féminins modèles (Yashoda, mère nourricière de Krishna, Radha, son amante, Bhumidevi (la déesse-Terre) et son incarnation Satyabhama) présentent un maquillage vert de *pacca vēṣam*.

Śṛṅgāra, dont le caractère érotique est explicite dans le texte de la *Kṛṣṇagīti*, s'exprime également dans la mise en scène à travers des danses et des évocations pudiques, mais non ambiguës, de contacts physiques amoureux entre Krishna et ses épouses. C'est notamment le cas dans *Svayamvaram*, « Le mariage » (épisode 5), où Krishna épouse successivement Rukmini, Jambavati et Satyabhama. On pouvait même y voir bien avant que Bollywood se risque à briser le tabou l'ébauche prononcée d'un baiser sur les lèvres. Et dans l'épisode 3, *Rasakrīda*, (« Jeux d'amour »), les jeunes *gōpikā* (vachères) accourent, mues par leur désir, auprès de Krishna qui cède à leurs avances non sans avoir d'abord éprouvé leur résolution en les rappelant, en vain, à leurs devoirs au village.

³¹⁴ The *Kṛṣṇagīti* of Mānavēda, 1997.

³¹⁵ *Kṛṣṇanāṭṭam* (*Kṛṣṇagīti* de Manaveda, texte sanskrit en caractères malayalam), 1986, p. 91 : *Bhaktimapahāya yō bhōdhamabhilaṣati / tuṣahanturiva hanta phalamasya śokaḥ / Nityamapi niccalām tava tu padapankajē / Bhaktimevāyamabhilaṣati budhalōkaḥ* (ma traduction).

(Les *gōpikā* à Krishna)
Seigneur aux beaux bras
Depuis que tu as dérobé nos cœurs,
Nos jambes ne nous portent plus.
Nous t'en prions, éteins du nectar de ta lèvre
Le brasier de notre passion allumé par
Le son de ta flûte.

[...]

(L'auteur à Krishna)
Par des exhortations grisantes,
Des sourires flamboyants,
Des baisers enivrants,
Des étreintes bouleversantes,
Tu portais leur désir à son comble

[...]

(Krishna aux *gōpikā*)
Amies aux beaux yeux étirés en forme de poisson,
Le Dieu de l'Amour me torture sans merci.
De l'enduit de safran qui coule entre vos seins
Faites pour ma poitrine un nouvel ornement³¹⁶.

La *bhakti* s'empare du désir et de son expression pour triompher dans la transgression de la morale. La dévotion englobe en le subsumant l'ordre social, et l'érotisme, dès lors qu'il est subordonné à la dévotion, a toute latitude pour s'exprimer hors des codes de la société. Peut-être même le doit-il, pour se hisser en quelque sorte à la hauteur du divin. Ainsi les *gōpika* vont-elles jusqu'à quitter, qui ses enfants, qui son mari, pour rejoindre Krishna et se livrer avec lui aux jeux de l'amour.

Conclusion

L'étude du *śṛṅgārarasa* en position dominante sous plusieurs aspects dans les trois formes d'arts scéniques du Kérala brièvement examinées ci-dessus permet de porter un éclairage non négligeable sur les représentations culturelles ancestrales qui sous-tendent le champ social de l'amour. Marqué en son centre du sceau positif du bonheur et de la jouissance partagés, le spectre de *śṛṅgāra* touche, en ses deux extrêmes, au mal d'amour le plus profond et à la transfiguration de l'amour humain dans le divin. Dans le désir contrarié comme dans l'épanouissement transgressif dévotionnel, l'amour érotique se présente comme une sorte de mise à l'épreuve imposée ou intériorisée, l'une, de l'engagement social à suivre les lois du *dharma*, l'autre, de la vénération inconditionnelle de la divinité.

³¹⁶ *Kṛṣṇanāṭṭam*, (*Kṛṣṇagīti* de Mānavēda), *ibid.* : *Bhavadaṇḍapāhṛtaḥṛdām kimapi nō vicalatō / na tu padau kathamimau mahitabāhō !/ muraḷivaragānājamayi madanadāhikā /madhurasudhayāsu nirvāpayāhō [...]* p. 165 ; *lalitaiḥ kēlīlapitair/lasitairhasitaiśca cumbanaiḥ kamanaiḥ/ kṛta-mohairupagūhairapi tāsū tatōdāḥṛmbhayō madanam [...]* p. 167 ; *kumkumadravōyam kucantarē / bhūṣaṅāntaram mē bhujāntarē / jāyatāmalam mīnakētunā / vyākulātmanō mīnalōcanāḥ* p. 204.

La prodigalité des représentations du *śṛṅgārarasa* dans ces formes théâtrales et dansées permet également d'observer que c'est essentiellement à la dimension féminine qu'il est fait appel pour incarner cette mise à l'épreuve³¹⁷. Pivot du rapport à autrui et à la vie, manifestation par excellence de l'élan vers l'autre, c'est à l'aune de *śṛṅgāra* que se mesurent les entreprises de dépassement de l'individu et, dans une large proportion, à l'étendue de son domaine que l'on doit la richesse du théâtre.

Bibliographie

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Poétique du théâtre indien : Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, 1992.

BATUKA NATHA SHARMA, BALADEVA UPADHYAYA (eds.), *The Nāṭyaśāstra of Bharata*, Varanasi, Chaukhambha Sansthan, The Kashi Sanskrit Series vol. 60, 1980.

BIARDEAU, Madeleine, *L'Hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Champs, Flammarion, 1981.

BUSH-SIKORA, Martha, SIKORA, Robert P., *Krishnattam*, New Delhi, Oxford & IBH Publ. Co, 1993, p. 20-54.

CHEMANA, Martine et GANESHA AYAR, S., *Kathakaḷi, Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, Paris, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1994.

GHOSH, Manomohan (ed.), *The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata Muni*, vol. I (chap. I-XXVII), Calcutta, Manisha Granthalaya, 1967.

GHOSH, Manomohan (ed.), *The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata Muni*, trad. anglais, 2 vols., Calcutta, Manisha Granthalaya, 1995, 3rd ed. [1st : vol. I, 1951; vol. 2, 1961].

HARIDAS, V.V., *Zamorins and the Political Culture of Medieval Kerala*, New Delhi, Orient BlackSwan, 2016.

JOHAN, Virginie, *Du Je au jeu d'acteur : Ethnoscénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, thèse de doctorat, Paris, Institut d'études théâtrales, Université Paris 3, 2014.

KAKAR, Sudhir, *The Inner World, A Psychoanalytic Study of Childhood and Society in India*, New Delhi, Oxford University Press, 1981.

KALAMANDALAM KALYANIKKUTTIYAMMA, *Mōhiniyāṭṭam : caritravavum āṭṭaparakāra-vum* (« Mohiniyattam, histoire et chorégraphies »), Kottayam, DC Books, 1992.

KOTTAYATTU, Tampuran, *Kalyāṇasaugandhikam*, (« La Fleur bénéfique au divin parfum »), commentaire de G. Ramakrishnapilla, Kottayam, NBS, 1987.

³¹⁷ Une recherche approfondie vaudrait d'être menée à ce sujet.

MANAVEDA, *Kṛṣṇagīti*, sanskrit, transcrit et commenté en malayalam par P.C. Vasudevan Elayat, pub. sous le titre *Kṛṣṇanāṭṭam (Kṛṣṇagīti)*, Calicut, Guruvayur Devaswom, 1986.

SWAMINATHAN, C.R., SUDHA GOPALAKRISHNAN, (eds. et trad.) *The Kṛṣṇagīti of Mānavēda*, New Delhi Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1997.

ASHOKAN, K., *Svāti Tirunāl*, Trichur, Green Books, 2009.

MEHTA, Tarla, “Sanskrit Play Production in Ancient India”, Performing Art Series, vol. V, Delhi, Motilal Banarsidas, 1995, p. 11-13.

MOSER, Heike, « Kūṭiyāṭṭam on the Move : From Temple Theaters to Festival Stages », *South Indian Festivals on the Move*, Ute Hüsken and Axel Michaels (eds.), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2013, p. 245-273.

NAYAR, S.K., ANANDAKUTTANNAYAR AKITTAM (eds.), *101 āṭakkathakaḷ* (« 101 pièces de Kathakali »), Kottayam, NBS, 1979, 2 vols.

OJHA, Catherine, « Condition féminine et renoncement au monde dans l'hindouisme. Les communautés monastiques de femmes à Bénarès », Paris, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient n° 73, 1984 p. 197-222.

RAMANUJAN, Attipate Krishnaswami, *Speaking of Shiva*, New Delhi, Penguin Classics, 1973.

SILBURN, Lilian, *Hymnes de Abhinavagupta*, Paris, De Boccard, 1970.

UNNAYI VARIYAR, *Jours d'Amour et d'épreuve, l'histoire de Nala*, trad. du malayalam, introduction et notes Dominique Vitalyos, Paris, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1995.

RAGHAVAN, Venkataraman, *The Number of Rasas*, Madras, The Adiyar Library and Research Centre, [1940] 1967.

ZARRILLI, Philip, *Kathakali Dance-Drama : When Gods and Demons Come to Play*, London and New York, Routledge, 2000.

ZIMMERMANN, Francis, « The Love-Lorn Consumptive, South Asian Ethnography and the Psychosomatic Paradigm », *Anthropologies of Medicine*, Béatrice PFLEIDERER et Gilles BIBEAU (eds.), Curare, Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie n°7, Hamburg, 1991, p. 185-191.

Résumé

Les trois arts scéniques kéralais de la tradition hindoue classique que sont le Kathakali (théâtre dansé), le Mohiniyattam (danse féminine) et le Kṛṣṇanāṭṭam (théâtre dansé dévotionnel) suivent le modèle du *Nāṭyaśāstra*, traité dramatique du début de notre ère, dans leur conception des *rasa* ou émotions. Le premier d'entre eux, *śṛṅgārarasa*, fondé sur l'érotique, peut présenter plusieurs aspects. L'observation de chacune de ces formes en représentation, appuyée par des extraits de leurs répertoires écrits, révèle *śṛṅgārarasa* sous un aspect dominant différent. Alors que dans le Kathakali, un accès privilégié à la jouissance érotique de *śṛṅgāra* sert la mise en

valeur du modèle du roi, le Mohiniyattam traditionnel illustre son revers – insatisfaction et désespoir – dans le personnage récurrent de l’héroïne négligée, idéal masculin de femme désirante. Le Kṛṣṇanāṭṭam, dans le sillage du mouvement dévotionnel de la *bhakti*, réaffirme la toute-puissance du divin en poussant l’élan érotique envers la divinité (Krishna) jusqu’à la transgression des codes sociaux, subordonnant ainsi les

Poéticité du langage gestuel dans la pratique contemporaine du Bharatanāṭyam

Armelle Choquard

Danseuse de Bharatanāṭyam et chorégraphe

Le langage gestuel dont il est question ici est le langage développé par la dimension « narrative » du Bharatanāṭyam (danse classique de l'État du Tamil Nadu), appelée *abhinaya*³¹⁸ dans le vocabulaire contemporain de la danse. Cette dimension s'oppose au *nṛtta*, la « danse pure », dont l'objectif est seulement de créer de la beauté, d'après le *Nāṭyaśāstra* de Bharata³¹⁹. Dans le *nṛtta*, les mouvements sont exempts de signification et les positions des mains en particulier n'ont qu'une fonction décorative. Par contre dans l'*abhinaya*, les mains racontent une histoire. Kalanidhi Narayanan³²⁰ définit ainsi ces deux aspects : « La danse est constituée de deux éléments, le *Nritta* - l'aspect technique et l'*Abhinaya* - l'aspect émotionnel³²¹ ».

J'ai eu le privilège d'assister à une représentation d'*abhinaya* par Kalanidhi Narayanan en 1981 à la chapelle de la Sorbonne : elle dévoila au public le sens du poème par le seul mode de la suggestion, dont la force contrastait avec la sobriété des moyens employés (des mouvements ténus et subtils des yeux et des mains essentiellement). Quelques années plus tard, j'apprenais l'existence d'un traité dont le titre m'interpela : le *Dhvanyāloka* (IX^e siècle), « regard (*āloka*) sur la suggestion (*dhvani*)³²² ». La présente étude se base, d'une part sur mon apprentissage de l'*abhinaya* auprès de Kalanidhi Narayanan et de Sucheta Chapekar³²³, et sur mon expérience

³¹⁸ « Abhinaya being the interpretation of the lyrics with the help of hand gestures and facial expression, it is more or less similar in all dance styles. [...] In Bharatanatyam stress is on clarity and subtlety. It is an art form based on suggestion [...] » (Narayanan, 2013, p.17).

³¹⁹ IV, 261b-263a. Le *Nāṭyaśāstra* est le plus ancien traité sanskrit sur le théâtre.

³²⁰ Kalanidhi Narayanan (1928-2016) est une figure majeure du revivalisme du *Bharatanāṭyam* au XX^e siècle dans le domaine de l'*abhinaya*. Dépositaire d'un répertoire très riche qui lui fut transmis par des maîtres issus de la tradition des temples, elle se consacre à l'enseignement de cet art à partir de 1973, formant un très grand nombre de danseuses professionnelles.

³²¹ « Dance comprises of two components *Nritta* – the technical aspect and *Abhinaya* – the emotional aspect » (Narayanan, 2013, p. 9).

³²² L'auteur du *Dhvanyāloka*, Ānandavardhana, poète et surtout théoricien du Cachemire du IX^e siècle, établit dans ce traité que le *dhvani* est l'âme de la poésie et le moyen par lequel le lecteur accède au plaisir esthétique (*rasa*). Abhinavagupta (XI^e siècle) a écrit un commentaire de ce texte, le *Locana*.

³²³ Sucheta Chapekar (née en 1948) est la disciple de Kittapa Pillai de la lignée de Tanjore. Elle est reconnue en Inde comme l'une des grandes danseuses de sa génération, autant par sa technique que par la grâce de son *abhinaya* et sa musicalité. Nourrie d'une des traditions les plus prestigieuses, elle a créé un répertoire nouveau « *Nritya Ganga* » alliant la danse *Bharatanāṭyam* du sud de l'Inde, à la musique hindoustanie, du nord de l'Inde.

de danseuse et de chorégraphe ; d'autre part, sur l'étude du *Dhvanyāloka*, que j'ai poursuivie parallèlement et qui a constamment nourri ma pratique. C'est à partir de cette double approche que je m'interroge sur le rôle de cette dimension « émotionnelle » du Bharatanāṭyam : l'*abhinaya* n'existant qu'en corrélation étroite avec le texte poétique chanté, de quelle façon exprime-t-il le sens du poème ?

Dès le premier abord, tout spectateur peut percevoir que ce langage gestuel opère à différents registres : par moments, c'est une forme d'expression corporelle proche du mime, qui semble accessible à tous ; à d'autres, c'est une dimension symbolique qui nécessite un décryptage pour être comprise par les non-initiés. Quel que soit le registre utilisé, l'*abhinaya* est-il simplement la traduction gestuelle d'une expression verbale ?

La beauté formelle et raffinée des gestes témoigne d'emblée qu'il ne s'agit pas seulement de proposer un équivalent gestuel du sens littéral du texte. Entre l'énoncé – en général chanté – du texte poétique entendu par le spectateur, et l'expression gestuelle exécutée par l'acteur-danseur, se déploie progressivement un autre texte, non formulé mais dont le sens est suggéré, et qui serait un développement du premier énoncé poétique. Ce sens suggéré, révélé par le langage gestuel, est plus important que le sens littéral du premier énoncé. Telle est la condition d'apparition du *dhvani*, la « résonance poétique », critère de la plus haute poéticité que décrit le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana : il y a *dhvani* seulement lorsque la beauté de l'œuvre repose sur un sens suggéré qui est plus important que les autres instances de sens. Il semble alors pertinent d'analyser la poéticité du langage gestuel du Bharatanāṭyam selon les conditions définies dans le *Dhvanyāloka* par Ānandavardhana.

Celui-ci distingue deux modalités principales du *dhvani* : soit le sens littéral n'est pas le sens que l'on désire exprimer (*a-vivakṣita-vācya*), soit le sens littéral est le sens que l'on désire exprimer, mais il est au service d'un autre sens (*vivakṣitānya-para-vācya*).

Chacune de ces modalités se subdivise en deux sous-catégories :

1) Lorsque le sens littéral n'est pas le sens recherché :

- a. il est complètement effacé (*atyanta-tiraskṛta-vācya*), ou
- b. il est transféré à un autre sens (*artha-antara-saṃkramita-vācya*).

2) Lorsque le sens littéral est le sens recherché, mais est au service d'un autre sens :

- a. il y a prise de conscience simultanée du sens littéral et de cet autre sens (*a-lakṣya-krama-vyaṅgya*) , ou
- b. cet autre sens est progressivement révélé (*lakṣya-krama-vyaṅgya*).

Les maîtres d'*abhinaya* du Bharatanāṭyam enseignent qu'il faut d'abord que le sens littéral soit parfaitement clair pour le public, avant de développer le sens suggéré. Ce sens littéral coïncide avec le sens de chaque mot (*padārthābhinaya*) : à chaque mot correspond un geste qui donne simplement le sens du mot pour lui-même. On commence alors progressivement à développer un sens suggéré, en apportant des nuances au sens de chaque mot. Cependant, lorsqu'on avance dans l'élaboration du sens suggéré, on utilisera le sens de la phrase entière (*vākyārthābhinaya*) et la gestuelle ne suivra plus le « mot à mot ».

La dernière des modalités citées ci-dessus – lorsque le sens littéral est le sens que l'on désire exprimer mais est au service d'un autre sens, lequel apparaît de façon progressive – pourrait sembler la plus propice et la plus souvent utilisée. Cependant, on utilise parfois la modalité dans laquelle le sens littéral est complètement effacé.

Je vais proposer trois exemples extraits de chorégraphies différentes : le premier s'inscrit dans la dernière catégorie (2b), la plus souvent rencontrée ; le deuxième relève de la première catégorie (1a) ; le troisième exemple, de la troisième catégorie (2a).

Premier exemple

Relevant de la modalité la plus fréquente (2b), il est extrait d'un poème en langue tamoule par Subbarama Iyer³²⁴ dans lequel l'héroïne interpelle son bien-aimé : « Cette nuit, à une certaine heure, où es-tu parti ? Tu es ensuite revenu, que s'est-il donc passé ? Dis-le-moi, ô mon maître ». Le chorégraphe – ici Kalanidhi Narayanan – décide que cette phrase va être chantée quatre fois. Chaque version présente une interprétation légèrement différente du poème, exprimée par les gestes des mains, l'expression du visage et l'attitude corporelle.

La première version présente uniquement le sens littéral : l'héroïne est simplement curieuse de savoir ce qui a pu se passer d'inhabituel pour que son bien-aimé sorte ainsi au milieu de la nuit, et elle lui pose la question sans aucune suspicion. Dans cette première version, l'interprétation gestuelle propose très exactement un geste pour chaque mot du texte. À partir de la deuxième version, la gestuelle ne suivra pas le mot à mot mais fonctionnera à la manière d'une glose,

³²⁴ Poète tamoul (1839 -1906).

ajoutant des détails pour rendre la scène plus vivante et montrer l'évolution des sentiments de l'héroïne.

La deuxième version s'appuie sur le même texte) : « Nous nous étions endormis ensemble, me réveillant au milieu de la nuit, je m'aperçois que tu n'es plus là ; tiens, tu as l'air bien fatigué, que s'est-il passé ? ». C'est en le regardant qu'un doute traverse son esprit.

La troisième version est la suivante : « Cette nuit, je me suis retrouvée seule, tu t'es esquivé de la maison sans faire de bruit, puis au chant du coq tu es rentré. Plus je te regarde, moins je me fais d'illusions, quelle explication vas-tu trouver ? ». Le doute, très léger dans la deuxième version, grandit progressivement.

Dans la quatrième version, le doute s'est mué en certitude : « Cette nuit, c'est chez une autre femme que tu t'es rendu. Ce qui s'est passé, ce n'est pas la peine de me le dire, je le sais ». Le sens suggéré a pris le pas sur le sens littéral.

Deuxième exemple

Il relève de la première modalité (1a), dans laquelle le sens littéral, n'étant pas recherché, est complètement effacé.

Je propose la quatrième phrase d'un *varṇam* – pièce majeure du répertoire du Bharatanāṭyam dans laquelle sont pleinement développés aussi bien la danse pure que l'*abhinaya* – en langue marathe, composé par le roi Serfoji II de Tanjore (1777-1832) et chorégraphié par Sucheta Chapekar. Est mise en scène une héroïne qui se plaint du comportement du dieu Kṛṣṇa dont elle est amoureuse mais par lequel elle se sent délaissée. Elle dit à son amie : Première phrase : « Regarde ce Kṛṣṇa qui me trompe tant et plus ». Deuxième phrase : « Il n'a aucune compassion pour moi ». Troisième phrase : « Pourquoi veux-tu faire quelque chose ? C'est inutile ». Quatrième phrase : « Il a comblé mes désirs tant de fois » (*pūrali* « comblés », *mājhī* « mes », *āśā* « désirs », *utkaṭa* « tant de fois »).

Le *rasa*, la saveur esthétique, est ici *vipralambha śṛṅgāra*, le sentiment amoureux dans la séparation, nuancé par toute une gamme de sentiments transitoires : par exemple, la colère qui s'exprime par des reproches et une attitude peu conciliante de l'héroïne (« il est inutile d'essayer d'arranger les choses », dit-elle). Étant une femme de la haute société, elle ne peut donner libre cours à son ressentiment par un éclat violent, et elle n'a d'autre recours, pour rester digne, que de s'exprimer sur un mode ironique, qu'elle utilise dans cette quatrième phrase. Dès la première occurrence de la phrase « il a comblé tous mes désirs », elle signifie donc exactement le contraire de ce qui est énoncé par le sens littéral (c'est la figure rhétorique *vyājastuti*, dans laquelle l'éloge d'abord signifié est au final un blâme, ou un reproche).

Même lorsque le sens suggéré est d'emblée contraire au sens littéral, une progression dans la manifestation du sens suggéré est souhaitable. Comme toujours, la même phrase va être chantée à maintes reprises, et si le chanteur peut à chaque fois introduire de nouvelles nuances, modulations et ornements d'ordre musical, le texte chanté reste rigoureusement le même. Dans la première interprétation, les quatre mots de la phrase sont traduits comme il se doit par un geste correspondant précisément au sens littéral de chacun de ces mots. Seule l'expression du visage suggère l'ironie, d'abord de façon très discrète : le plaisir d'être pleinement comblée est montré avec une certaine modération.

Dans la deuxième ou la troisième version de la phrase, le sentiment de frustration apparaîtra davantage, toujours grâce à l'expression du visage, tandis que la gestuelle continuera à traduire le sens littéral, avec des gestes différents. Ces gestes fonctionnent alors comme des synonymes, chacun ajoutant une nuance qui permet à l'ironie de s'insinuer imperceptiblement. À partir de la troisième ou de la quatrième version, le mot à mot est abandonné. Pour illustrer la manière dont Kṛṣṇa a comblé ses désirs, l'héroïne donne un exemple : « Il m'a procuré tout ce qu'on peut avoir avec de l'argent ». Le sens de la phrase n'est alors pas encore tout à fait contraire au premier sens ; cependant le mode ironique s'y déploie plus ouvertement, particulièrement au niveau de l'expression du visage. La gestuelle des mains ne suit plus le sens de chaque mot, mais raconte la situation exposée dans l'exemple choisi. On pourrait illustrer cela de plusieurs façons : énumération de ce que l'argent peut procurer : de beaux vêtements, des bijoux, etc. Si, à partir de là, l'interprète utilise la phrase entière (*pūrali mājhī āsā utkaṭa*) – n'étant plus tenu au mot à mot – il doit encore se limiter à la phrase chantée une seule fois.

Dans un contexte tout autre, ces mêmes exemples pourraient être interprétés avec les mêmes gestes, mais au contraire avec un véritable sentiment de plaisir et de satisfaction. L'insatisfaction, ici sous entendue, n'est exprimée que par le visage, et pourra être pondérée selon l'importance que l'on souhaite lui donner (on essaye en général d'observer une progression régulière).

En revanche, lors de la dernière interprétation, le sens suggéré, contraire au sens littéral, est incontestablement prédominant et manifesté autant par le langage des mains que par l'expression du visage. Commence le récit d'un autre épisode des aventures amoureuses de Kṛṣṇa, qui nécessite cette fois trois ou quatre versions successives de la phrase afin que l'interprète dispose pour s'exprimer d'une longueur suffisante : « Un jour alors que je demandais à Kṛṣṇa de m'apporter une fleur *pārijāta* dont j'aime tant le parfum, il m'apporta l'arbre entier que je plantai dans mon jardin. L'arbre grandit merveilleusement et donna une multitude de fleurs : j'étais ravie, jusqu'au moment où je m'aperçus que certaines de ces fleurs

tombaient dans le jardin de la voisine... Voici comment Kṛṣṇa comble mes désirs ». Sur ces derniers mots, en guise de conclusion à l'élaboration de cette phrase, est réutilisée la même gestuelle traduisant le mot à mot du sens littéral que lors de la première version, mais avec un visage exprimant très franchement la déception et la frustration.

En résumé, on peut dire qu'au cours de cette élaboration, le langage des mains peut, ou bien traduire le premier sens du texte, ou bien servir le sens suggéré. On pourrait alors objecter que dans ce cas, le sens suggéré ne l'est plus, car rendu explicite par le langage des mains. Mais n'oublions pas que l'énonciation verbale du texte se poursuit grâce au chant, qui maintient la présence du sens littéral tout au long de l'élaboration gestuelle (« il a comblé tous mes désirs »). L'espace poétique de la suggestion ne se déploie qu'en s'appuyant sur la présence de l'énoncé initial, un peu comme certains éventails dont on ne découvre pleinement la décoration merveilleuse que lorsqu'on les a progressivement ouverts. Cependant, qu'il soit ouvert ou fermé, l'éventail est toujours là. La dynamique entre les deux instances de sens est un jeu qui conduit à toujours plus de raffinement : alors que l'interprétation du mot à mot a progressivement été abandonnée, on peut choisir d'appuyer tel passage de la nouvelle histoire, sur tel mot de l'énoncé initial, chanté une énième fois. Dans notre exemple : choisir d'évoquer le jardin de la voisine au moment précis où le mot *mājhī* (« mes » désirs) est chanté³²⁵.

Afin de varier la répétition de la phrase chantée, il arrive que le chorégraphe demande au chanteur de s'interrompre momentanément pour laisser aux instruments seuls le soin de jouer cette phrase. À ce moment, le texte sera suggéré par le seul phrasé mélodique, et c'est le spectateur lui-même, ayant déjà entendu la phrase chantée un grand nombre de fois, restituera inconsciemment les mots induits par le rythme et la mélodie. Cette suggestion d'ordre musical contribue à augmenter subtilement le phénomène de résonance poétique.

Dans les concerts de musique classique indienne, il est d'usage de chanter chaque phrase un grand nombre de fois, ce qui favorise, comme nous l'avons vu, l'émergence progressive du sens suggéré. Depuis quelques décennies, les chorégraphes explorent de plus en plus des répertoires autres que ceux dits « traditionnels », aussi bien pour le texte que la musique. Comment procéder lorsque le contexte n'est donc plus celui de la musique classique indienne et qu'il n'y a pas, ou peu, de répétitions du texte chanté ?

Troisième exemple

³²⁵ Le chorégraphe va faire appel à sa connaissance de la littérature et de la mythologie.

Celui-ci est extrait de la littérature populaire en langue occitane, la chanson des trois fileuses, que j'ai chorégraphiée en utilisant le langage gestuel du Bharatanāṭyam et en suivant le processus qui consiste à faire émerger le sens suggéré. Le texte, court, présente une grande simplicité au niveau du sens littéral. Nous nous trouvons ici dans le cas où le sens littéral est le sens recherché, mais est au service d'un autre sens, avec prise de conscience simultanée des deux niveaux (2a). Cette simplicité du sens littéral, ainsi que la présence de plusieurs éléments symboliques, font ressortir la richesse du sens suggéré. Gérard Teulière analyse bien « le pouvoir de la charge mythique, symbolique ou archétypique dont *la cançon dei Fielairas* est porteuse » (Teulière, 1990, p. 121).

*Aval a la ribièra i a una richa maison dedins son très fielairas que fielan tot lo jorn.
L'una s'apela Joana e l'autra Marion l'autra s'apela Clara esclaira nuèch e jorn.
Sa maire la penjena d'un penje d'argenton e son paire la coifa d'un auna de galon.
Quand ela se miralha dins l'aiga de la font un auselon s'i pausa per li far l'orason.
Lo filh del rei passava la tròba a la font diga bèla fialaira aquò's vos Joaneton ?
Nanni, ma sòrre ainada s'apela d'aquel nom se cèrcatz una amiga dintratz dins la maison.*

Là-bas au bord de la rivière dans une riche maison il y a trois fileuses qui filent tout le jour.
L'une s'appelle Jeanne et l'autre Marion, l'autre s'appelle Claire, elle brille nuit et jour.
Sa mère la peigne avec un peigne d'argent et son père la coiffe d'une aune de galon.
Quand elle se mire dans l'eau de la fontaine, un oiselet se pose qui lui fait une oraison.
Passe le fils du roi qui la trouve à la fontaine, dites belle fileuse, est-ce vous Jeanneton ?
Non c'est ma sœur ainée qui porte ce nom, si vous cherchez une amie entrez dans la maison³²⁶.

La situation que le texte met en scène est mystérieuse, il se passe très peu de choses. Les personnages ont une dimension archétypale, et leurs sentiments ne sont pas décrits explicitement. Comment comprendre l'invitation finale : « si vous cherchez une amie entrez dans la maison » ? En donnant une réponse précise, on risque fort de trahir l'intention du texte. Comment alors en développer le sens suggéré, sans privilégier une interprétation unique ?

La chanson présente un ensemble d'éléments propices à l'éclosion du sentiment amoureux :

- les personnages, une jeune fille « radieuse », joliment parée par ses parents, et le fils du roi, donc un jeune homme bien né, figure du « prince charmant »,
- un décor favorable avec une belle maison au bord de la rivière, ainsi qu'une fontaine visitée par un petit oiseau.

Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'évoquer une histoire d'amour « traditionnelle » aboutissant à un mariage, puisque le jeune prince est seulement invité à « chercher une amie ». Alors qu'en est-il ? La question reste ouverte, comme le formule Gérard Teulière :

³²⁶ Transcription et traduction de Jan-Mari Carlotti.

Devons-nous le voir comme un impétrant, comme le candidat à une invitation par la *sòrre ainada*, à un noviciat quelconque à l'intérieur de la zone sacrée ? Ou bien va-t-il arrêter, pour un temps incertain et que l'histoire (mystère oblige) se garde bien de nous indiquer, pour une autre forme d'initiation, le cours de sa vie dans une maison *richa* qui pourrait n'être, simplement, que ... close ? (Teulière, 1990, p.129).

Quelle que soit la réponse, l'eau doublement présente avec la rivière et la fontaine, l'accent mis sur la coiffure et la parure de Claire et l'évocation de l'intérieur de la maison transportent le spectateur dans un monde éminemment féminin. Aussi ai-je choisi, dans l'introduction musicale purement instrumentale, de montrer en premier lieu une jeune fille portant sur la tête un baquet de linge qui se rend au bord de la rivière pour le laver. Sont ensuite évoqués, sans s'y attarder, les travaux féminins du filage puis de la couture, et pour finir le choix de vêtements raffinés. La grâce tranquille des gestes propres à ce type d'activités installe, juste avant le début du chant, l'atmosphère féminine suggérée par l'ensemble du texte.

Comment montrer ces jeunes filles qui, hormis Claire, ne sont pas décrites ? Puisqu'elles sont différenciées par leur prénom, il m'a semblé important de les distinguer : pour chacune, j'ai choisi un pas de danse inspiré par le rythme et la mélodie qui caractérisent le chant de chaque prénom. Le texte du deuxième couplet donne à voir Claire se contemplant dans l'eau de la fontaine et inspirant une prière au petit oiseau qui s'approche d'elle : cette scène offre un tableau si parfait qu'il suffit de le transcrire gestuellement, en ne rajoutant que quelques détails pour en transmettre le charme vivant et ne pas en figer la vision lumineuse. Par exemple, Claire, après s'être mirée, peut se rafraîchir à la fontaine et rajuster sa coiffure toujours grâce au miroir qu'est la surface de l'eau, avant d'écouter, charmée, la prière de l'oiseau.

Il m'a semblé important de faire correspondre à ce texte, simple bien que riche en symboles, une chorégraphie épurée qui ne soit pas alourdie par des détails d'ornementation supplémentaires pris à l'extérieur. Ainsi, dans le troisième couplet qui raconte la rencontre du prince avec la jeune fille mais ne décrit pas ses sentiments, j'utilise – de façon fugitive - l'image de l'oiseau déjà présent dans le deuxième couplet. Par un battement d'ailes venant de sa poitrine, je suggère l'élan de son cœur s'envolant vers la jeune fille.

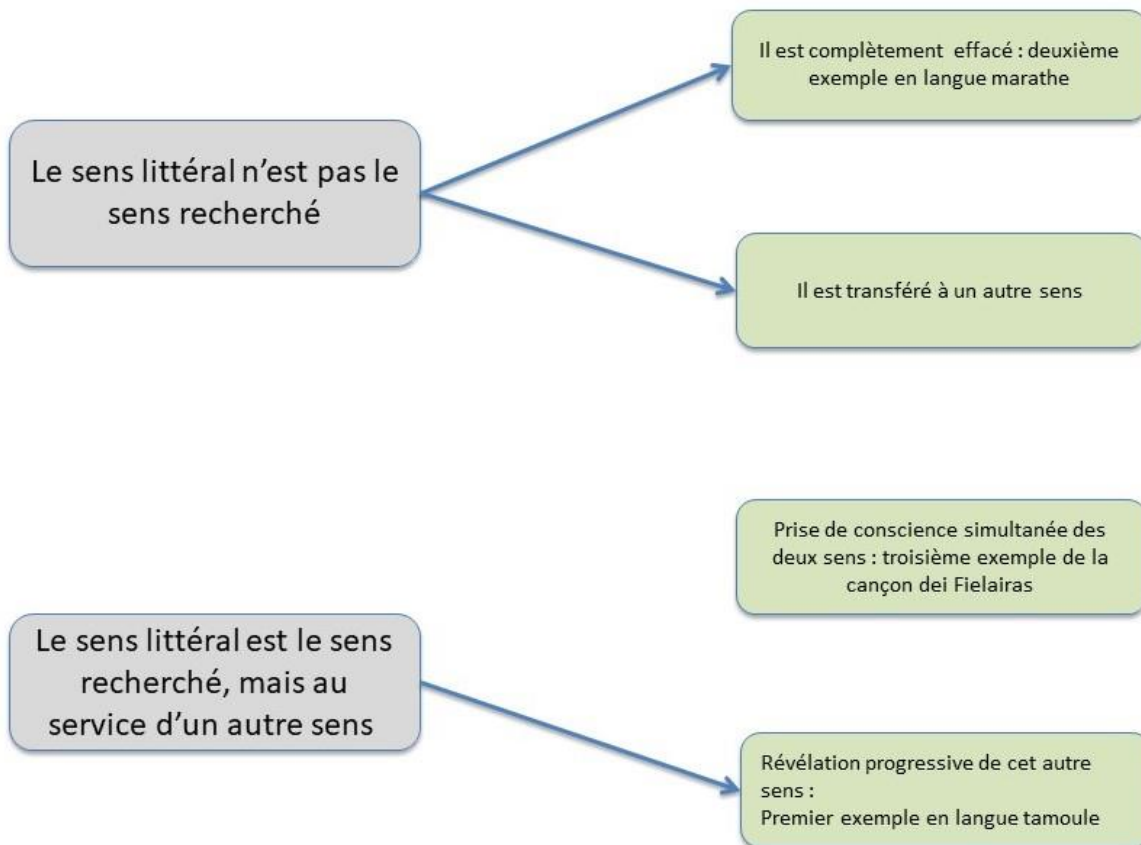
J'ai ainsi tenté de développer le sens suggéré, tout en respectant le caractère énigmatique du texte, donc en étant attentive à ne pas privilégier une interprétation unique. Rester en deçà d'un choix interprétatif oblige à suivre un chemin relativement étroit. Cependant cette contrainte favorise la force de l'expression chorégraphique, qui ne peut se diluer dans les détails de digressions superflues.

Jouant avec les différentes instances de signification, l'art de l'*abhinaya* œuvre ainsi à favoriser l'émergence du sens le plus important, le sens suggéré, en offrant au spectateur une représentation visuelle de ce déploiement.

Ce constat incite à interroger la place et le rôle du chorégraphe lorsqu'il met en scène un texte. Les chorégraphes du Bharatanāṭyam que j'ai pu rencontrer n'évoquent pas le concept de *dhvani* et encore moins le traité du *Dhvanyāloka*. Cela ne les empêche pas de faire surgir, d'une façon d'apparence spontanée, le sens suggéré du texte. Il est vrai qu'en Inde, commenter un texte est un exercice presque naturel tant il a été pratiqué pour élucider des écrits dont le sens est difficilement perceptible à cause d'une forme très resserrée³²⁷. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de se livrer seulement à une explication de texte. Inspiré par le texte poétique, par la connaissance du contexte littéraire, ainsi que par la composition musicale, le chorégraphe doit être capable d'imaginer la scène. Il ne se préoccupe pas de donner une vision nouvelle de l'œuvre, comme peut le faire parfois le metteur en scène occidental. La nouveauté, même s'il ne cherche pas à l'exclure, n'est pas son but, car la nouveauté suscite l'intérêt, mais pas forcément le plaisir que vise le travail poétique. Le chorégraphe veut donner vie au texte, par la grâce de sa technique, par l'ajout de détails multiples : en incarnant pleinement le poème, il contribue à son pouvoir enchanteur et prolonge l'œuvre du poète en mettant en scène l'épanouissement du sens suggéré. Il œuvre un peu à la façon d'un musicien qui élabore des variations multiples autour d'un thème, qui semble ainsi toujours nouveau, mais que l'on a le plaisir de reconnaître. Tout en se tenant dans l'ombre du poète – afin de le servir sans le trahir – il fait aussi usage de la *pratibhā*, cette faculté merveilleuse d'imagination dont sont dotés les poètes et tous les créateurs.

³²⁷ Sur la tradition commentariale des textes sanskrits, voir Angot, 2017.

Tableaux annexes



	Langage des mains	Expressions du visage
Premier exemple	Sens littéral puis sens suggéré	Sens littéral puis sens suggéré
Deuxième exemple	Sens littéral puis, à la fin seulement, sens suggéré	Sens suggéré
Troisième exemple	Sens littéral et sens suggéré	Sens littéral et sens suggéré

Présentation des exemples selon les catégories de *dhvani* :

Récapitulatif concernant l'utilisation des deux registres d'expression (le langage des mains et l'expression du visage) :

Premier exemple : le sens littéral est le sens recherché, mais au service d'un autre sens révélé progressivement. Le langage des mains et l'expression du visage suivent ensemble la même progression.

Deuxième exemple : le sens littéral n'est pas le sens recherché, il est complètement effacé. L'expression du visage seule exprimera le sens recherché, de façon discrète au début puis de plus en plus ouvertement. Le langage des mains traduit le sens littéral, car si le sens littéral est dans ce cas effacé, il faut quand même en rendre compte. Mais parce qu'il est effacé, l'expression du visage exprime un sens opposé au sens littéral exprimé par le langage des mains. À la fin de l'élaboration de cet exemple, le langage des mains et l'expression du visage servent ensemble le sens suggéré, qui est le sens recherché dès le début, introduisant ainsi une progression dans l'interprétation corporelle – le caractère progressif étant dans de nombreux cas un facteur d'augmentation du *rasa*.

Troisième exemple : le sens littéral est le sens recherché, avec prise de conscience simultanée des deux sens : le langage des mains et l'expression du visage expriment ensemble et en même temps les deux sens. De plus, quelques éléments de danse « pure » (*nṛtta*) illustrent le sens suggéré.

Bibliographie

Éditions et traductions

INGALLS, H. H. Daniel (dir.), MASSON, Jeffrey Moussaief (trad.), PATWARDHAN, M. V. (trad.), *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, Cambridge Massachusetts, Londres, Harvard University Press, 1990.

KRISHNAMOORTY, K., *Dhvanyāloka of Ānandavardhana*, Delhi, Motilal Banarsidass, (1974) 1982.

NAGAR, R.S., *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabharatī*, Delhi, Ahmedabad, Parimal Publications, 1981-1984.

SHASTRI PATTABHIRAMA, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana and Bālapriyā Commentaries*, Benares, Chowkhambā Sanskrit Series Office, 1940.

Études

ANGOT, Michel, *Le Sanskrit commentarial I : les gloses*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

NARAYANAN, Kalanidhi, *Aspects of Abhinaya*, Chennai, The Alliance Company, Chennai, 1994.

TEULIERE, Gérard, « *Lei Fielairas : De la chanson au mythe* », *Tenso Bulletin of the society Guilhem IX*, vol. 5, n° 2, printemps 1990, p.119-132.

Résumé

Cet article analyse le caractère poétique du langage gestuel du Bharatanāṭyam selon les conditions définies par Anandavardhana dans le *Dhvanyāloka*.

Les praticiens de cette forme dansée du Sud de l'Inde utilisent le mode de la suggestion pour interpréter le sens du poème chanté. On essaye de montrer ici comment, tout en jouant avec les différentes instances de signification, les chorégraphes parviennent à favoriser l'émergence du sens suggéré et à lui donner une place prépondérante, respectant ainsi les critères de la plus haute poéticité selon Anandavardhana.

Le maniement des émotions dans le théâtre à Madura (Indonésie), à partir d'une anthropologie de terrain

Hélène Bouvier-Smith
CNRS/THALIM

Émouvoir est un des buts explicites des praticiens de théâtre à Madura, but également reconnu et partagé par les spectateurs. Comment sont travaillées les émotions dans ces théâtres populaires et amateurs ? Dans quel système expressif s'insèrent-elles ? Comment l'ensemble des protagonistes - scénaristes, acteurs et spectateurs – parviennent-ils pourtant à moduler l'expression des émotions, et à modeler ces spectacles selon l'évolution des goûts, des innovations techniques et des aléas sociaux, politiques et religieux ? Finalement, le théâtre madourais est-il vraiment la performance d'une littérature ?

Ces questions s'appliquent à des pratiques théâtrales qui mobilisent un corpus protéiforme sans cesse renouvelé par les praticiens, puisé dans des versions javanaises des épopées indiennes du *Mahabharata* et du *Ramayana*³²⁸, de l'épopée de *Panji*, originaire de Java-Est, des histoires de royaumes javanais ou madourais, de bandes dessinées et du cinéma indonésiens.

La discipline de recherche suivie est celle de l'anthropologie, appliquée aux pratiques artistiques, menée depuis 1985 et fondée sur l'observation directe et intensive de ces théâtres et des autres pratiques artistiques présentes dans l'aire étudiée, telles que la musique, la poésie, la danse, les arts de combat, qui sont à la fois mises à contribution dans le théâtre, et pratiquées de manière autonome ; sur les entretiens réguliers avec les praticiens et les spectateurs ; sur les transcriptions de mes enregistrements des spectacles, qui ont notamment abouti à l'élaboration d'une « partition théâtrale synthétique », conçue comme une tentative de mise en relation des intentions des protagonistes et des réactions du public, afin de saisir l'ensemble de l'expérience sensible scène/orchestre/public³²⁹. Les résultats et pistes d'analyse présentés ici sont issus des différentes facettes d'une recherche de terrain au long cours, prolongée ces toutes dernières années grâce à Internet et aux réseaux sociaux.

³²⁸ L'orthographe de ces épopées suit celle en usage dans l'aire indonésienne et non la transcription sanskrite. Une étude de la place des épopées indiennes dans les pratiques rituelles et théâtrales madouraises est présentée dans Bouvier, 2012.

³²⁹ Voir Bouvier, 1998, pour la présentation de l'élaboration de cette transcription synthétique, et de ses résultats appliqués à une représentation complète de *loddrok* (théâtre d'acteurs, musical, parlé, chanté et dansé).

Madura, en Indonésie : quelques repères

Archipel situé au nord-est de Java et au nord de Bali, il s'agit donc ici d'un Madura situé non pas en Inde, mais en Indonésie. Les pratiques artistiques, dont le théâtre, y ont depuis plusieurs siècles une histoire locale complexe, pleine d'emprunts et d'hybridations, qui dépasse le cadre régional, national, et même l'aire sud-est asiatique, allant jusqu'à l'Europe. Il faut ajouter que, vue d'Indonésie, l'Asie a deux pentes : l'indienne et la chinoise.

L'Indonésie a aussi, de manière concomitante, plusieurs références religieuses : l'hindouisme et l'islam indiens, le bouddhisme et le confucianisme chinois, le christianisme occidental (depuis les premiers contacts portugais et la colonisation hollandaise qui les a suivis), l'islam du Moyen-Orient et de la Malaisie voisine, et toutes les pratiques religieuses du monde austronésien sud-est asiatique, liées aux territoires, aux ancêtres et plus globalement au monde invisible, qui sont antérieures puis restent parallèles à ces « grandes » religions : un ensemble compliqué et profus, sensible même dans des régions relativement homogènes d'un point de vue religieux, comme Madura.

La société madouraise est en effet musulmane, à l'exception d'une petite minorité chinoise, chrétienne ou bouddhiste. La pratique de l'islam dans la région orientale de l'île principale, différenciée selon les familles et les réseaux, laissait jusque dans les années 1990 une grande liberté aux activités artistiques. On peut aussi signaler la promotion par les autorités politiques et administratives locales d'un art madourais considéré comme le plus « authentique » (*asli*), le théâtre masqué, alors qu'il est ostensiblement préislamique, avec un répertoire fondé sur des épopées identifiées comme *hindu-buddha* (ind.)³³⁰ selon l'expression consacrée, le *Mahabharata* et le *Ramayana* précédant l'islamisation de Madura (au XVI^e siècle) : il s'agit en fait d'un effort officiel pour tenter d'attirer quelques touristes en route vers la célèbre voisine hindouiste, Bali.

Qui dit littérature, dit langue. La langue nationale, l'indonésien, n'est qu'une seconde langue pour la population en grande partie scolarisée, qui parle d'abord une des 726 langues régionales du pays, dont le madourais (environ 14 millions de locuteurs sur les plus de 260 millions d'habitants). Elle a produit très peu de documents, histoire et littérature étant écrites jusqu'au XIX^e siècle en javanais, vieux-javanais, ou javano-madourais, par les lettrés des cours et des

³³⁰ Mes interlocuteurs (et l'usage courant) employant tantôt l'indonésien tantôt le madourais, je signale par « ind. » les mots ou expressions qui sont en indonésien.

sultanats de la grande île voisine Java. Par contre, toutes les formes artistiques orales, poésie, chansons, théâtre, déclamations, chants alternés et dansés, utilisent la langue madouraise³³¹.

Bien qu'en apparence homogène du point de vue ethnique, linguistique et religieux, on est pourtant loin, pour de multiples raisons historiques, politiques et sociales, d'un contexte monolithique immuable qui promouvrait un discours et un modèle uniques, et la domination d'une seule voix/e, traditionnelle par exemple, sur les autres, mais bien dans une société complexe, réactive et mouvante³³². Ces théâtres ne sont pas plus immuables qu'aucune autre pratique artistique : ils se modifient d'une part sous l'impulsion de quelques individualités audacieuses et, d'autre part, en synchronie avec le reste de la société qui les produit et les apprécie. L'arrivée des générateurs Diésel à partir de 1975, par exemple, et donc de l'électricité, a révolutionné tout ce qui touche au son et aux lumières, déclenchant une profusion de trouvailles et d'effets spéciaux, entraînant aussi, avec l'introduction des tables de mixage et des systèmes de sonorisation, la modification des orchestres de gamelan pour suivre l'augmentation du volume sonore général. Sous l'influence de la télévision et du cinéma, les scènes plus formelles de narration ou d'intrigue ont été réduites. Et l'on peut observer que l'ensemble des composantes de ces théâtres chemine vers le « plus vite et plus fort », à tous les niveaux, technique, expressif, narratif³³³.

Topeng et loddrok, théâtre masqué et non masqué

Je me limiterai ici aux deux formes théâtrales à ma connaissance pratiquées actuellement, le théâtre masqué *topeng* et un théâtre non masqué, le *loddrok*.

³³¹ Une étude du travail des émotions focalisée sur la langue et les mots du théâtre madourais est présentée dans Bouvier, 2017.

³³² Ce point est crucial et renvoie à une recherche consacrée à des pratiques artistiques populaires et amateurs, en milieu rural pauvre, différentes de celles des classes aisées citadines. Un contexte villageois déjà lui-même différencié, entre petits et grands propriétaires terriens, journaliers et métayers, chefs de village, éleveurs de bétail, petits commerçants ou maquignons, chauffeurs, etc., relié au chef-lieu de district situé à une trentaine de kilomètres, sans en partager le mode de vie. Bref, des conditions matérielles et humaines qui écartent toute velléité d'interprétation holistique ou essentialiste. On peut renvoyer aux travaux de Johannes Fabian, en particulier *Moments of Freedom* (1998), sur la question de la culture populaire en anthropologie, ou encore *Time and the Other* (1983) sur celle de la relation épineuse entre l'étude de l'« autre » et du temps.

³³³ Le récent développement d'Internet et des réseaux sociaux se traduit jusqu'à présent par l'utilisation de ces nouveaux supports pour la diffusion et la publicité des troupes, sans impact direct sur leur production. Deux exemples de spectacles de la troupe Rukun Karya en témoignent :

<https://youtu.be/FDRHTKkjE20> et

<https://youtu.be/gNwUmmzFvs4>

Clin d'oeil à son public jeune, le trailer de la troupe Rukun Famili remplace astucieusement l'orchestre de gamelan par une musique de jeu vidéo :

<https://youtu.be/3dJ6peq7WCY>

Elles sont toutes deux musicales et accompagnées par l'orchestre de gamelan³³⁴, et toutes deux exclusivement masculines, comme la grande majorité des pratiques artistiques madouraises, les rôles féminins étant joués en travesti.

Le *topeng* (« masque, théâtre masqué ») est à Madura un art populaire ancestral et rituel, aussi cultivé en art de cour. Il est dans ce cas appelé *topeng dhalang* (« masque [avec] narrateur ») et inspiré du théâtre d'ombres javanais, peut-être dès le XIII^e siècle par Java-Est. Il joue des épisodes du *Mahabharata* et du *Ramayana* traduits à Java dès le X^e siècle et tout au long de l'influence indienne jusqu'au XVI^e siècle. Il puise aussi des épisodes dans l'épopée de *Panji*, venue de Java-Est au XV^e siècle, et qui porte le nom du héros. Assis derrière le rideau de scène qui le cache, ainsi que l'orchestre de gamelan, le narrateur *dhalang* est seul à parler, chanter, et anime par son verbe les acteurs-danseurs muets comme des marionnettes, en dehors des clowns-serviteurs qui peuvent s'exprimer librement grâce à leurs demi-masques. Il utilise surtout la langue madouraise, avec un peu de javanais, vieux-javanais et indonésien. L'écroulement des cours au XX^e siècle a poussé les *dhalang* hors des palais, et actuellement deux styles régionaux coexistent : près de la ville, celui de l'ancienne cour, à la fois très javanisé et à l'affût de nouveautés, et sur la côte Nord, celui d'une « tradition Panji », revendiquant un style authentiquement madourais, avec des masques de facture populaire ou de tradition palatine plus ancienne, à la gestuelle moins lissée, plus dynamique, et avec des clowns interagissant de manière plus directe avec le public.

Le théâtre non masqué *loddrok* témoigne, dans sa forme actuelle, d'un héritage complexe de formes théâtrales javanaises, le *ketoprak* et le *ludruk*, agrégées à l'*ajhing*, une forme madouraise ancienne associant musique, parodie et rituels. Dès les années 1980, j'ai pu observer l'abandon progressif du répertoire des épopées locales (comme celle de Jokotolé, héros mythique de la ville de Sumenep, ou bien celle de Damarwulan, héros de l'épopée de *Panji*) trop lourdes en exigences rituelles, au profit de légendes et d'histoires plus anodines de royaumes de Java, Bali ou Madura, ou encore de bandes dessinées, ou même du cinéma. Un scénariste, appelé *sutradara* (ind.), compose un canevas d'une demie à trois pages, à partir duquel les acteurs jouent, parlent et chantent pendant les deux à cinq heures que dure une représentation. Tout est joué en madourais, avec un peu d'indonésien. Les troupes se disputent la primeur de

³³⁴ À Madura, le gamelan, aussi appelé *klèningan*, est un orchestre d'origine javanaise, habituellement accordé en mode pentatonique *slendro*, avec des variantes dans la composition de ses instruments selon le budget, l'histoire et l'évolution des troupes qu'il accompagne. Pour plus de détails, voir Bouvier, 1994, p. 41-53".

l'authenticité ou de l'inventivité, en se réclamant de deux styles concurrents, qui tendent à se rejoindre de nos jours³³⁵.

Pour montrer comment se façonnent les émotions dans ces théâtres, je donnerai d'abord des éléments sur les registres émotionnels mis en jeu, puis sur les codes et le système typologique, enfin sur l'agencement de ce puzzle par les scénaristes et narrateurs.

Les registres émotionnels mis en jeu

Il est indispensable de préciser en premier lieu les conditions matérielles propres à cette pratique théâtrale en milieu populaire rural. Tous les spectacles ont lieu en plein air, au sol ou sur une scène provisoire surélevée, plusieurs heures d'affilée sans interruption, dans une ambiance de foire nocturne parcourue de petits vendeurs ambulants, pour un public mixte et de tous âges, qui parle, se déplace, s'assoit, se couche, se sustente, conclut des affaires, et réagit librement à ce qui se déroule sur scène. Un public ni acquis, ni silencieux ni immobile.

Les registres émotionnels mobilisés s'inscrivent donc dans ce contexte exigeant d'une attention à capter et à tenter de maintenir, souvent jusqu'à l'aube, et quels que soient les aléas innombrables, climatiques, techniques ou humains. Trois registres émotionnels (comique, joyeux, triste) correspondent aux types d'actions et de situations considérés comme devant toujours être présents dans les spectacles : les scènes comiques, les scènes d'amour et les scènes de violence³³⁶.

Les clowns, *lelucon* ou *lawak* (ind.), ou serviteurs *pasoro*, ont en charge le registre comique. Ils doivent faire rire. Avant la pièce principale conçue par le scénariste (appelée *ceritera*, *carèta*, ou encore *cerita*, ind.), le théâtre non masqué *loddrok* compte un avant-programme librement conçu et joué par les clowns³³⁷. Ces acteurs deviennent, dans la pièce qui suit, les serviteurs des

³³⁵ Voir Bouvier, 2016, consacré à l'évolution historique du *loddrok*.

³³⁶ On peut retrouver ces émotions dans de nombreuses études de psychologie, par exemple le tableau proposant quelques « listes d'émotions fondamentales ou de base », dans Ortony *et al.* (1988, p. 27). De manière plus frappante encore, Frijda (1986, p. 47) isole et réunit les trois expressions émotionnelles que sont « sourire, rire et pleurer », estimant que bien qu'une interprétation satisfaisante de leur fonction n'ait pu encore être trouvée, elles « montrent de puissants effets interactifs », dont on sait au moins que « sourire apaise, le rire invite à la participation, et pleurer entraîne le soulagement ». Plus loin, il écrit : « qu'ils soient vus comme des mécanismes de relâchement de tension et de détachement, comme des comportements d'attachement, ou comme des signaux sociaux, rire et pleurer doivent être considérés comme ayant un sens, et non comme de simples mouvements [d'humeur] bizarres. [...] Quelles qu'en soient les interprétations, rire et pleurer sont des comportements qui interrompent tout autre comportement » (p. 55).

³³⁷ Cet avant-programme est l'héritier direct du *ludruk* de Surabaya, métropole de Java-Est la plus proche de Madura, et qui compte un grand nombre de Madourais. Ce théâtre populaire citadin, très en vogue sous la

premiers rôles masculins et féminins, leurs maîtres, qu'ils ne cessent de ridiculiser ou de moquer (*co-ngoco*) par leurs maladresses, leur ignorance feinte des règles de conduite, des anachronismes ou des commentaires décalés par rapport au contexte de la scène. Leur fonction est la même dans le théâtre masqué *topeng*, qui n'a pas cet avant-programme comique. C'est le *dhalang* qui les appelle en scène, comme tous les acteurs de la troupe, soit pour les intégrer au déroulement de l'histoire, soit pour leur laisser certains moments de jeu plus autonome. Une fois en scène, ils s'expriment à leur guise sans passer par la voix du *dhalang*, qui les rappelle néanmoins en coulisse quand il le juge opportun.

Le deuxième registre d'émotions est associé au sentiment et au jeu amoureux, et à ses mises en scène infinies, qui correspondent à des situations et à un vocabulaire connus de tous. Ainsi, la « séduction » (*gudha'an*) de son partenaire, peut déborder d'une simple poursuite dansée à une insistance gestuelle agressive qui frise le viol, « l'amourette » (*ta'-cinta'an*) peut basculer du flirt léger à la « passion » (*sang-posangan*) qui entraîne alors l'acteur vers l'expression solitaire, dansée et chantée, de son délire amoureux, à la différence du « jeu amoureux » (*bur-lèburan*) qui préside aux numéros de bravoure que sont les duos d'amour plus équilibrés entre les deux partenaires – et auxquels se joignent avec délectation les serviteurs-clowns. Toutes ces scènes doivent faire sourire, réjouir, faire plaisir à regarder jusqu'à provoquer une empathie agréable que l'on appelle *mèler*³³⁸.

L'autre versant, douloureux, de l'empathie, constitue le troisième registre émotionnel, et peut impliquer tout type de personnage, comme le registre précédent. Dans le théâtre masqué, il est porté principalement par les scènes de combat, mais dans le *loddrok*, les situations de victimisation, de brutalité, de violence allant presque jusqu'à la mise à mort d'un.e innocent.e qui ne se défend pas de ses bourreaux, sont nombreuses. Les scénaristes les appellent d'ailleurs clairement « scènes de torture », *seksa'an* ou *adegan penyiksaan* (ind.), termes composés à partir de la racine *seksa* « faire souffrir, torturer ». Ces épisodes affligent, effraient, révoltent ou même font pleurer les spectateurs³³⁹.

présidence de Sukarno, et observé par James L. Peacock, était porteur d'une « critique sociale tapageuse » (1968, p. 263), de nos jours très adoucie dans le *loddrok*, après le renversement politique de 1965 et la répression effrénée qui a décimé toutes les troupes.

³³⁸ Ce registre du théâtre madourais est étudié plus en détail dans Bouvier, 2011.

³³⁹ Sur ce registre particulier, voir Bouvier, 2013.

Les deux pentes affectives du mot *nèser* (« être ému, touché »), que l'on retrouve d'ailleurs en français, se retrouvent à la fois dans ces expressions théâtrales de l'empathie positive et négative, agréable ou douloureuse, et dans les sentiments et les réactions du public, qui passe des pleurs, de la tristesse et de l'indignation au plaisir et au sourire, jusqu'au rire.

Ce socle d'émotions considéré comme obligatoire pour tout spectacle théâtral, est complété par deux autres registres, l'un associé au monde invisible et l'autre au monde inaccessible du pouvoir politico-social. La chorégraphie féérique d'ouverture du *loddrok* provoque un véritable émerveillement devant les effets scénographiques déployés à travers les décors, les costumes et l'éclairage. Par contre, les tableaux de magie, *magis* (ind.) ou de mystère *gaib* (ind.), les scènes de méditation, de métamorphoses ou d'apparitions d'êtres surnaturels, riches en effets techniques de toutes sortes (animations fluorescentes, projections, pétards, mannequins et marionnettes) suscitent une fascination craintive, activant l'indéfectible méfiance ou même effroi que tout Madourais ressent dans ses relations avec le monde invisible, considéré comme une composante réelle et omniprésente de sa vie quotidienne. Quant à la représentation d'un monde autrement invisible, celui du pouvoir politique – replacé dans le contexte des royaumes et des sultanats propres au répertoire du *topeng* et du *loddrok* – elle est servie par les tableaux d'audience de palais (*parpangghin*) ou de réunion de conseil de roi (*partemon*). Nécessaires à la compréhension et au déroulement narratifs, ils ennuient manifestement ou même endorment le public, qui en profite pour détacher son attention de la scène et marquer une pause.

Étant donné l'importance de l'expression et de la communication des émotions dans ce théâtre, on comprend pourquoi, pour un rôle de jeune premier ou jeune première, son « étoile » *bintang* (ind.), une troupe de *loddrok* recherche un acteur qui soit « beau » (*gantheng*), qui ait le visage qui « rayonne, brille » (*pirek*), qui soit « habile à faire sourire/rire » (*pinter mèler*) et « habile à faire pleurer » (*pinter mellas*). De même, les masques de bonne facture sont réputés capables de faire pleurer les spectateurs.

Codes et système typologique

Les deux formes théâtrales fonctionnent sur une même typologie de scènes et de personnages dont la mise en jeu des actions et l'expression des émotions sont elles-mêmes codifiées, de manière plus rigide dans le théâtre masqué. Ces codes touchent tous les domaines de la production théâtrale : voix, gestuelle, musique, apparence physique (masques ou maquillage et

costumes) et décors. Ils valent pour l'ensemble du répertoire de chaque forme et d'un spectacle à un autre.

Comme dans d'autres traditions asiatiques, le jeu des acteurs ne se limite pas à la maîtrise du verbe parlé. Il doit aussi chanter, danser et son aspect physique détermine le type de personnage qu'il incarnera pendant plusieurs années. L'esthétique et le code expressif traditionnels définissent une typologie des personnages selon les oppositions homme/femme (*lakè/binè*), raffiné/grossier (*alos/kasar* ou *gaga*'), palais/village (*karaton/dhisa*), typologie révélée par les techniques vocales et corporelles³⁴⁰. Selon les histoires, les situations, les astuces des scénaristes, toutes les associations sont possibles, en sachant que les deux pôles les plus éloignés sont représentés d'un côté par une femme aristocrate raffinée, et de l'autre par un homme grossier villageois. Tous les constituants vocaux (le chant et la voix parlée) et corporels (les postures, les gestes, les déplacements, la danse) étant encodés dans ce système, c'est le savoir-faire d'un acteur et le discernement du scénariste et du chef de la troupe dans la distribution des rôles qui permettent de moduler les éléments de ce puzzle non figé. Ainsi, costume, maquillage, port de tête, amplitude, rapidité et force des mouvements et des déplacements, distance entre les parties du corps, gestuelle et proxémique de scène, intonation, timbre et hauteur de voix, niveau de langue, sont autant de clefs visuelles et sonores qui permettent l'identification instantanée d'un personnage, de son état d'âme, de son intention. Grâce à cette lecture synthétique, s'enclenche le processus d'anticipation, de compréhension, d'évaluation esthétique, et éventuellement d'empathie des spectateurs.

Tous les rôles étant tenus par des hommes, le travestissement exagère, sinon caricature, la gestuelle et la voix féminines tout en autorisant sur scène des interactions gestuelles entre sexes autrement interdites en public dans une vie quotidienne marquée par un évitement très strict, ce qui donne un relief particulier aux scènes de séduction et aux duos d'amour, tout en désamorçant ce qui serait normalement scandaleux.

Les rôles archétypaux ont installé une typologie tripartite : dieux-ancêtres, aristocrates, clowns-serviteurs ; l'aristocratie se subdivisant en rois et reines, princes et princesses, et ministres. Ils

³⁴⁰ Cette typologie, d'apparence simple, véhicule d'innombrables associations d'idées touchant tous les domaines d'expérience, sociaux, économiques ou politiques, qui dépassent largement la référence historique originelle. Ainsi la paire « palais/village » fonctionne aussi bien pour urbain/rural, aristocrate/paysan, riches/pauvres, les acteurs utilisant autant *kotta/dhisa* (ville/village) que *karaton/dhisa*. On peut trouver des échos très pertinents à cette opposition fertile dans un contexte pourtant différent, celui de l'Angleterre, à travers l'ouvrage qu'y consacre Raymond Williams (*The Country and the City*, 1973).

sont en partie hérités du théâtre d'ombres passé directement dans le théâtre masqué *topeng*, et dans le théâtre non masqué *loddrok* via le *ketoprak* javanais. Les personnages de villageois soit interviennent de manière très secondaire dans l'histoire, soit révèlent une origine aristocratique initialement cachée. Ce sont en fait les clowns-serviteurs qui représentent le peuple, des villages ou même des petites villes.

Ce système typologique, codifié, est porté par une pratique théâtrale fondée sur l'improvisation continue, canalisée et collective. Aucun texte n'est appris par cœur et le jeu résulte d'une longue enculturation peu formalisée : une exposition au théâtre depuis l'enfance, une mémorisation de répliques et de formules attendues, qui s'appuient sur une gestuelle correspondant à un rôle archétypal, ainsi que sur un répertoire de mélodies dont on adapte les paroles à la situation. Quand il entre dans une troupe de *loddrok*, un acteur apprend d'abord à « chanter » (*ngèjhung*), puis à « danser » (*nandhang*) dans le style correspondant au type de rôle qu'il endosse. De la même manière, un acteur de *topeng* apprend les déplacements et la gestuelle propres à son masque afin de coller parfaitement au verbe du *dhalang* et au rythme du gamelan. Il s'agit donc de l'addition d'une longue assimilation passive, d'un très court apprentissage du chant, des postures ou d'une gestuelle au moment de l'entrée dans une troupe, puis d'une longue pratique de scène enrichie à leur gré, pour les premiers rôles, d'un entraînement continu et personnel au chant. La mise au point d'une nouvelle chorégraphie du numéro d'ouverture est la seule occasion de répétition, et seulement pour la partie de la troupe concernée.

Les chants (*kèjhung*) suivent la forme du *pantun* (ind.) malais – *panton* en madourais -, construit en strophes de quatre vers de huit pieds, à rimes alternées « a-b-a-b », sur le modèle vocal et gestuel du *tayub*, chant alterné dansé qui maintient sa vogue à Java et à Madura jusqu'à nos jours. Dans cet art, « les exigences poétiques ne sont jamais satisfaites au détriment de l'expression musicale et sentimentale, et le chanteur se sent libre de truffer les strophes d'exclamations, de termes d'appellation et d'affection, et de redoubler des mots, des expressions entières ou même un vers en entier. Le *panton* ainsi immergé dans le travail vocal, et sans cesse refondu dans l'improvisation, accède au stade éphémère du *kèjhung* » (Bouvier, 1994, p. 226)³⁴¹. Voici un extrait d'un duo d'amour³⁴², et ses protagonistes photographiés en pleine action à ce moment précis :

³⁴¹ Sur l'application de l'art du *tayub* au théâtre, voir aussi Bouvier, 2011, p. 25-29.

³⁴² Extrait de la pièce « Les pièges de l'amour », *Ranjau-ranjau cinta* (ind.), troupe de *loddrok* Candra Buana, que j'ai enregistrée en audio le 13 octobre 1995, lors d'une fête de mariage à Batuputih. Je remercie Pak Oemmu pour la transcription des cassettes.



La princesse Sri Palupi danse avec celui qu'elle voyait en rêve et qu'elle vient de séduire, Nadang Kusuma, qui chante accompagné par la danse de son clown-serviteur, au fond à droite.
Crédit : W. G. Smith. Libre de droit.

Sri Palupi (en parlant) : Grand frère ! Fais à ta guise, grand frère, je suivrai ! *Ka' mas ! Terserah panjennengan, ka' mas, badan kaula norot !*

Nadang Kusuma (en parlant) : Quel est ton nom ? *Sapa nyamana ?*

SP (en parlant) : Sri Palupi, grand frère ! *Sri Palupi ; ka' mas !*

NK (en chantant et en dansant) :

Sri Palupi, petite sœur *Sri Palupi, lè'*

Si tu as chaud porte une ombrelle, la belle *Lamon panas maddha apajung, sè raddhin*

Si tu as froid, mets une couverture, petite sœur *Lamon cellep maddha asapo', lè'*

Si tu as froid, mets une couverture *Lamon cellep maddha asapo'*

SP (commente en parlant et en dansant) :

Comme je suis heureuse, grand frère ! *Cè' bungana kaula, ka' mas !*

NK (continue de chanter) :

Si cela te convient, ne le fais pas à moitié, petite sœur *Lamon pon ngeppas ja' patanggung, lè'*

Alors toi, ne le fais pas à moitié *Lamon dhika ajja' patanggung*

Si tel est ton vœu, petite sœur, n'aie pas peur *Mon èkanèyat, lè', dhika ja' tako'*

Si tel est ton vœu, petite sœur, n'aie pas peur, petite sœur *Mon èkanèyat, lè', dhika ja' tako', lè'*

SP (en parlant) : C'est vrai, grand frère ! *Lerres, ka'mas !*

NK (en parlant) : Allez à ton tour, petite sœur ! *Maddha gantè, dik mas !*

SP (en chantant et en dansant) :

Vers Bintaro vers la ville, grand frère *Ka Bintaro ka kottha'a, ka'mas*

Planter une aubergine, grand frère, dans le jardin parfumé *Namen terrong, ka'mas, neng taman sarè*

Si je ne veux pas que nous nous séparions *Mon ta' terro kaula apèsa'a*

Je suis éprise, grand frère, sans que cela s'épuise *Kaula kerrong, ka'mas, laggi' ta' marè*

Allez, grand frère ! *Ngèreng, ka'mas ! »*

Agencement et maniement des émotions

C'est donc ce stock de situations aux composantes émotionnelles et aux typologies définies, connues et attendues de tous les protagonistes, que le scénariste ou le narrateur organise et articule, hanté par le risque de lasser ou d'ennuyer son public. C'est pourquoi deux principes concomitants sont mis en œuvre, et agissent en synergie étroite : contraste et dynamique.

Quand le *dhalang* compose son épisode, ou le scénariste son canevas, le principe de contraste est considéré comme essentiel car facilitant l'attention, la concentration (*hoso'*) des spectateurs et leur adhésion, suite à un effet de surprise ou de soulagement, à une rupture d'ambiance. Ainsi, après une scène de violence animée, suit un tableau placide de conseil de roi ou un duo d'amour calme ; après un dialogue statique entre ministres, un tableau de magie avec effets spéciaux ou une scène de séduction, etc.

Pour réussir une dynamique propre à favoriser l'empathie, l'abandon et l'identification (*manyettong* : « faire un avec »), la première exigence est celle d'un jeu « animé, plein, bruyant » (*rammè*) par opposition à un jeu « calme, vide » (*seppè*) jugé démobilisateur. Il ne doit y avoir aucun « creux, vide » (*kosong*). Ainsi, pour « tenir » (*tegang*, ind.) leur public, scénariste ou narrateur n'hésitent pas, s'ils trouvent le jeu trop « mou » (*lemah*, ind.), à intervenir en cours de représentation, pour le relever, le rendre plus « fort » (*kuwat*), en ajoutant par exemple une scène de séduction amoureuse portée par un couple vedette, ou un tableau de lutte entre pouvoirs magiques soutenue par des effets techniques, épisodes qui ne gêneront pas la progression narrative prévue mais attireront à nouveau les spectateurs devant la scène comme un aimant.

La construction d'un spectacle dans son entier se compose finalement autour de moments forts qui culminent en « climax, acmés » (*klimax*, ind.) ou « sommets », (*puncak*, ind.)³⁴³. En dehors du climax comique présent dans l'avant-programme des clowns du *loddrok*, il est entendu que la pièce doit compter au moins un « climax agréable, qui fait sourire/rire » (*klimax mèler*) provoqué par une scène d'amour, et un « climax douloureux, qui rend triste, fait partager les souffrances » (*klimax mellas*), dans une scène de violence injuste ou de combat.

Ainsi s'organisent et se conjuguent le moteur de l'expression des émotions, les exigences référentielles et typologiques, et la contrainte dynamique résultant de toutes les composantes narratives, techniques et humaines. Autant de déclinaisons d'un système esthétique pétri et exploré sans relâche pour le bénéfice des spectateurs.

Conclusion

Ce puzzle à assembler paraît donc offrir suffisamment de liberté et de ressource pour garder une pertinence et une réserve d'interprétation au fil des transformations de la société. Il doit pourtant rester reconnaissable par tous, car ce n'est pas une production stylistiquement aberrante ou novatrice que l'on attend, qui risquerait de gêner l'adhésion du public, sa compréhension et même son jugement esthétique. Le scénariste et le narrateur doivent démontrer leur inventivité à la condition de surprendre sans choquer, intriguer sans dérouter s'ils ne veulent pas perdre leur public par lassitude devant une énième pièce standard ou par perplexité devant une production hors normes et hors contexte³⁴⁴. On vient voir une interprétation, celle d'une trame narrative prévisible – bien que tirée de répertoires protéiformes –, de personnages types et de scènes standards : c'est la performance humaine et technique, ses variations et ses surprises qui constituent le principal attrait, et non pas une littérature orale ou écrite portée à la scène.

Par emboîtements successifs, les émotions sont mises en relation entre elles, au sein du système expressif particulier que constitue le théâtre, lui-même inscrit dans l'ensemble plus large des pratiques artistiques de cette région, à un moment donné de son histoire.

³⁴³ Ce système en climax rejoint ce que Kreitler et Kreitler établissent pour l'ensemble des arts : « Un aspect majeur de l'expérience artistique est que l'œuvre d'art suscite et apaise la tension dans le spectateur » (1972, p. 22).

³⁴⁴ J'ai pu observer cette réaction lors des tournées à Madura de troupes d'un autre genre théâtral, le *drama*, qui venaient de Java-Est dans la fin des années 1980. Le public rural madourais manifestait une grande perplexité devant les élucubrations des danseuses travesties inspirées des numéros de cabaret « pré-Bollywood », mais semblait aussi perdu dans la construction de ces spectacles qui puisent leur inspiration à d'autres sources (légendes de héros musulmans, par exemple), orientant vers d'autres références leurs techniques vocales et gestuelles, leurs costumes et leurs décors, l'accompagnement musical, et le message social et religieux de leurs scénarios.

Bibliographie

AN-124 Media, *Trailer Ludruk Rukun Famili, Sumenep Madura* [vidéo en ligne], YouTube, 9 octobre 2016 [vu le 21 mai 2020] <https://youtu.be/3dJ6peq7WCY>

BOUVIER, Hélène, *La Matière des émotions. Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, Monographies n°172, 1994.

___, « Performance and Experience in Madurese *Loddrok* Theatre : A Proposal for an Integrated Score », *Journal of the Institute of Asian Studies*, vol. 16, n°1, 1998, p. 89-111.

___, « Un théâtre qui réjouisse les cœurs », *Cahiers de littérature orale*, n° 69, 2011, p. 15-32.

___, « Les épopées indiennes comme support rituel et théâtral dans une société musulmane (Madura, Indonésie) », Hélène Bouvier et Gérard Toffin (éds.), *Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique*, Paris, École française d'Extrême-Orient, Études thématiques n° 26, 2012, p. 181-199.

___, « Le pathétique des scènes madouraises », Hélène Bouvier (éd.), *L'Art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire. Le choix des larmes*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 209-247.

___, « Le *Loddrok*. Entre volontés et contraintes, les métamorphoses d'un genre théâtral », *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. IV, n° 272, 2016, p.77-144.

___, « Au théâtre : le travail des émotions dans un système esthétique, à Madura (Indonésie) », Nicole Tersis et Pascal Boyeldieu (éds), *Le Langage de l'émotion. Variations linguistiques et culturelles*, Paris, Peeters Publishers, SELAF n°469, Paris, 2017, p. 33-53.

FABIAN, Johannes, *Moments of Freedom : Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1998.

___, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.

FRIJDA, Nico H., *The Emotions*, Cambridge et Paris, Cambridge University Press et les Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1986.

KREITLER, Hans et Shulamith KREITLER, *Psychology of the Arts*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1972.

NSTR Electronic, *Ketoprak Rukun Karya Sruling Senja Part 1* [vidéo en ligne], YouTube, 15 février 2017 [vu le 21 mai 2020] <https://youtu.be/FDRHTKkjE20>

NSTR Electronic, *Ketoprak Rukun Karya Sruling Senja Part 4* [vidéo en ligne], YouTube, 15 février 2017 [vu le 21 mai 2020] <https://youtu.be/gNwUmmzFvs4>

ORTONY, Andrew, Gerald L. CLORE et Allan COLLINS, *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

PEACOCK, James L., *Rites of Modernization. Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*, Chicago and London, The University of Chicago Press, [1968] 1987.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, London, The Hogarth Press, [1973] 1985.

Résumé

Le rythme et l'agencement des registres émotionnels sont au cœur du travail des scénaristes et des narrateurs des théâtres madourais, qui affirment chercher autant à divertir qu'à intéresser et à émouvoir leurs publics. Mobilisant un répertoire très ouvert – des épopées indiennes du *Mahabharata* et du *Ramayana* aux légendes javanaises et madouraises, aux bandes dessinées, au cinéma populaire et aux spectacles télévisés –, ils composent un canevas de manière dynamique, en tensions et climax successifs, modifiable au fil d'une représentation. Les acteurs mettent en jeu des techniques d'expression verbales et non-verbales dans des codes stylistiques connus de tous, selon une improvisation constante qui doit animer le canevas transmis quelques instants avant le spectacle. Le public vient donc voir une interprétation, celle d'une trame narrative prévisible – bien que tirée de répertoires protéiformes –, de personnages types et de scènes standards : c'est la performance humaine et technique, ses variations et ses surprises qui constituent le principal attrait, et non pas une littérature orale ou écrite portée à la scène. À partir des observations directes de terrain, de l'analyse des spectacles, et des entretiens avec les praticiens et les spectateurs, un système expressif et esthétique peut être dégagé, même s'il fluctue dans le temps, selon les troupes et leurs publics.

3^e partie : Politiques de la performance

Chanter le combat, le crime, la ruse

L'épopée orale du Népal occidental au prisme de la violence

Marie Lecomte-Tilouine
CNRS/LAS

Au Népal, où l'alphabétisation est longtemps restée faible³⁴⁵, les traditions orales textuelles sont particulièrement remarquables. On peut y distinguer mythe et épopée, même si l'on sait les difficultés qu'il y a à strictement séparer ces deux registres, afin de mettre en relief les particularités de la tradition épique. Contrairement au mythe où interviennent des non-humains, hors du temps historique, et qui affiche souvent un caractère explicatif de la réalité, l'épopée met en scène des faits et des héros considérés comme historiques et se déroule sur un temps court, d'une à quelques générations, dans une perspective mémorielle. Le répertoire mythique est l'apanage de spécialistes religieux choisis par les puissances invisibles, son apprentissage se fait de maître à élève, et sa récitation intervient souvent dans des rituels répondant à des désordres, alors que l'épopée, véhiculée par des spécialistes de caste et transmise de manière héréditaire, accompagne les rites du cycle de la vie, spécialement le mariage. Enfin, le mythe occupe la partie orientale et centrale du pays, quand l'épopée n'est présente que dans sa région la plus occidentale, suivant une bipartition ethnique : les récitations mythiques se rattachant aux populations de langues tibéto-birmanes qui se désignent comme *janajati* ou "peuples indigènes" (et dans une moindre mesure à la caste des artisans Kami), l'épopée à la population hindoue des montagnes, de langue Pahadi, qui se désigne comme Khas-Aryas -et qui s'est elle aussi vue reconnaître récemment un statut "d'autochtone"³⁴⁶ ».

L'ouest du Népal contraste ainsi avec le reste du pays en matière de traditions orales. Mais en ce domaine comme tant d'autres, les frontières nationales forment des limites artificielles. En l'occurrence, la tradition épique du Népal occidental se prolonge à son ouest, dans les régions himalayennes de l'Inde, formant la partie orientale d'un ensemble qui s'étend sur les provinces du Kumaon et du Garhwal aujourd'hui regroupées dans l'état indien de l'Uttarakhand. Dans toute cette région, l'épopée s'accompagne du même instrument de musique, le tambour-sablier

³⁴⁵ Le taux d'alphabétisation au Népal, qui ne s'élevait qu'à 5% de la population en 1952-54, et à 14 % en 1971, n'était toujours que de 54 % en 2001 et frôlait les 66 % au dernier recensement de 2011. Il est plus faible dans la région occidentale du pays dont nous parlons ici.

³⁴⁶ La grande majorité des travaux sur la littérature orale du Népal concerne le mythe. Les publications en langue occidentale traitant de l'épopée au Népal incluent : Gaborieau, 1974 ; Bernède, 1998 (disque accompagné d'un livret) ; Lecomte-Tilouine, 2004, 2007, 2009a (publication accompagnée d'un DVD incluant des performances de bardes), 2016, 2017 ; Bordes, 2005 et 2009. En népali, on peut citer: Nepal Yatri, 1984, ainsi que Pant, 1985.

à tension variable, et certains récits se retrouvent à l'identique. De plus, les épopées du Népal occidental font de nombreuses références au Kumaon et parfois une partie de l'action s'y déroule, si ce n'est plus à l'ouest, jusqu'en Himachal Pradesh³⁴⁷. Des différences au sein de cet ensemble régional marqué par l'épopée sont toutefois repérables: ainsi, ce genre revêt un caractère héroïque et guerrier au Népal, tandis qu'au Kumaon, il fait une large place au surnaturel, narre des gestes de héros divinisés, et sa récitation se fait dans un espace clos où elle provoque la possession de médiums³⁴⁸. Par ces caractéristiques, l'épopée s'y rapproche du récit mythique des séances chamaniques. Par contraste, l'épopée au Népal pourrait être qualifiée de laïque : elle peut être organisée en dehors de tout rituel, se déroule à l'air libre, ne provoque pas de possession, mais toutefois un "transport", plus intime, dans le registre des émotions et du temps historique. Certains disent même qu'il ne convient pas d'exécuter une séance bardique dans l'enceinte d'un sanctuaire. Enfin, tandis qu'au Kumaon, le barde, vêtu comme à l'ordinaire, ne quitte pas sa position assise, l'épopée au Népal est un spectacle complet. Elle est chantée et déclamée par des bardes revêtus d'un splendide costume, qui font un large usage du langage corporel et de la danse. Le barde est là tout autant un danseur, un comédien, un conteur, qu'un musicien et un chanteur. Il va, d'une part, multiplier les effets pour faire ressentir les émotions et, d'autre part, s'attacher à rendre le récit compréhensible. En un mot, faire alterner le sensible et l'intelligible.

Qui sont les bardes du Népal ?

À la différence du Kumaon, où l'on trouve des bardes issus de différentes castes, les bardes du Népal occidental sont tous membres de la même caste, Damai ou Dholi³⁴⁹. Il s'agit d'une caste située très bas dans la hiérarchie sociale et dont la profession principale est la couture. Aujourd'hui encore, les Damai sont toujours nombreux à pratiquer leur métier traditionnel de tailleur, contrairement à d'autres castes d'artisans, tels les spécialistes du cuir (Sarki), qui ont largement perdu leur clientèle au profit des fabricants chinois ou indiens de tongs en plastique et autres chaussures de sport. Contrairement aux autres castes d'artisans, les Damai ont la particularité d'avoir une double spécialité, cumulant leur activité de tailleur à leur pratique de la musique. C'est cette dernière pratique qui les définit en tant que caste, puisque leur

³⁴⁷ On trouvera un exemple d'épopée du Népal dont une partie de l'action se déroule en Himachal Pradesh dans Lecomte-Tilouine, 2004.

³⁴⁸ Sur l'épopée et la possession au Kumaon : Oakley et Gairola, 1935 ; Gaborieau, 1975 ; Quayle, 1981 ; Leavitt, 1985 ; Fanger, 1990 ; Kregel, 1999 ; Bernède, 2001 et 2004 ; Lecomte-Tilouine, 2009b.

³⁴⁹ Dans la zone frontalière avec le Kumaon, notamment dans l'extrême ouest du district de Baitadi, on rencontre, comme en Inde voisine, une plus grande variété de castes ainsi que des bardes performant en couple avec leur épouse.

désignation de Damai ou Dholi, nom qui varie selon les régions, se réfère aux deux tambours les plus volumineux dont ils jouent: la timbale *damau* et le tambour cylindrique *dhol*. En tant que caste, les Damai occupent ainsi une position particulière au sein de l'ensemble des castes dites "impures", appelées traditionnellement intouchables (*achūt*), mais aujourd'hui désignées par le vocable de « Dalit ». Au sein de cet ensemble, les Damai sont en effet situés à l'intersection des castes d'artisans, qui leur sont supérieures, et de celles des musiciens itinérants, tels que les Gaine ou Badi, qui leur sont hiérarchiquement inférieures. Cette hiérarchie interne des castes intouchables, qui tend à s'atténuer, a longtemps joué un rôle crucial du fait que ces castes entretiennent entre elles des rapports d'évitement similaires à ceux dont elles sont collectivement l'objet de la part des castes supérieures, dites "pures". Pour le dire plus clairement, chacune des castes intouchables considère les castes situées plus bas que la leur comme des intouchables : ils n'acceptent ni de nourriture transformée ni d'eau de leur mains. Les castes d'artisans sont liées par contrat à des patrons de hautes castes et forment ainsi des castes « contractuelles ». Les Damai en font partie, de par leur activité de tailleur. Mais ce sont aussi des musiciens, et ils se comportent alors comme les castes de musiciens itinérants, Gaine ou Badis, qui ne sont pas liées par des contrats de travail et ne reçoivent pas de rétribution fixe, mais dont on dit qu'elles "mendent" lorsqu'elles demandent à être payées pour leurs performances artistiques. La séance bardique, comme toute performance musicale, n'a pas de prix fixé : elle est "sans prix" et il n'y a pas de limite à ce que le barde en attend. Le patron de la séance, en effet, donne à cette occasion la mesure de son propre prestige par le prix payé. Les Damai, à la fois tailleurs et musiciens, ont donc une double appartenance qui explique leur position à la jonction des castes d'artisans et de musiciens. Les patrons de ces bardes, quant à eux, appartiennent aux castes dites "pures" (*choko jāt*), et plus spécialement à la caste Thakuri, considérée comme des Kshatriyas (guerriers) de statut supérieur, comme des rois. D'ailleurs, quel que soit le patron réel de la séance, le barde s'adresse toujours à un "roi" dans sa récitation, qu'il émaille de très nombreuses adresses royales.

Le barde est appelé *huḍke*, du nom du tambour-sablier à tension variable, *huḍko*, dont il s'accompagne³⁵⁰. Cet instrument éponyme occupe une place centrale puisqu'il donne aussi son nom à la séance bardique, le *huḍkeli*. Son apprentissage est tardif, ne commençant guère avant l'âge de 10 ou 12 ans, tandis que les autres membranophones sont couramment joués par des enfants à peine sevrés, et on dit de l'instrument qu'il "parle", à la différence des autres instruments joués par les Damai, censés produire du "son" ou du "bruit", *āvāj*. Comme son

³⁵⁰ Sur cet instrument : Helffer et Gaborieau, 1974.

tambour, le barde lui aussi "parle" quand il performe, par contraste avec les autres Damai qui ne sont qu'instrumentistes. On dit de la parole du barde qu'elle est "parole de vérité" et qu'elle est "l'histoire", *itihās*.

La séance bardique reflète l'organisation de la société de caste : sa bipartition en deux groupes, pur et impur, la sujétion de l'un à l'autre et le contrat qui les lie. En effet, le barde est qualifié de "part d'héritage" par son patron, comme s'il s'agissait d'un bien. Mais, tout assujéti qu'il est, son rôle lors de la séance trouble l'ordre habituel des choses car il consiste à "accroître", (*baḍhāi*) [le prestige de] son patron et à "lui faire un nom", *nāu banāuna*, comme si, durant le temps de la performance, la parole d'ordinaire méprisée du barde faisait bien autorité et devenait vraiment parole de vérité³⁵¹.

Avant de présenter le déroulement de la performance épique, il est utile d'en donner une vue de l'intérieur, tirée du Grand dictionnaire de la langue Dotyali (langue en usage au Népal occidental, parmi de nombreux autres parlers de la famille Pahari).

La tradition des chants *huḍkeli* occupe une place essentielle dans la culture populaire de Doti. [...] Même si on se "rappelle" des dieux et déesses dans le chant de bon augure qui ouvre la performance *huḍkeli*, il n'y a pas de légendes de dieux dedans et on ne les chante pas dans des lieux saints. Durant les mariages, les initiations et d'autres fêtes, portant une jupe blanche qui arrive jusqu'aux pieds, un turban blanc sur la tête, un collier de petites cloches et de grelots et une queue de yack, le chef (*nāike*) du groupe bardique fixe le rythme (*tāl*) et chante les gestes des héros en employant des vers (*padya*) et de la prose (*gadya*), tantôt s'accroupissant en déployant sa jupe, tantôt se tenant debout: il fait montre de son art avec inventivité et subjugué les spectateurs [...]. Pour ceux qui comprennent la signification du *huḍkeli*, c'est un genre attirant (*ākarshak*) et poignant (*hridayasparśī*) et, du fait que le chant et la danse l'accompagnent, il exerce une grande subjugation sur les spectateurs. C'est au barde de décider si l'épopée sera longue ou courte : il peut la faire durer toute la nuit, il peut aussi ne la faire entendre qu'un instant, pour séduire. Ces récits narrent la geste de héros historiques. On les appelle *bhaḍāg* ou *bhārat*. Ils mêlent vers et prose et font partie de la poésie populaire (Chataut 2001: 936-937, notre traduction).

La séance bardique

Préambule généalogique

La séance bardique se tient sur une place publique ou dans la cour d'un maître de maison, devant une assemblée. Elle est précédée d'une récitation de la généalogie du patron par le barde, seul et *a capella*: soit sous une forme longue appelée *vamśāvalī*, soit sous une forme courte, *āsikā*. Cette partie est omise quand le barde performe pour une famille autre que ses patrons. Toutefois, on peut rencontrer en certaines régions, comme l'ouest de Baitadi, des bardes capables de chanter de très courtes adresses personnalisées à l'intention de 32 clans différents,

³⁵¹ Sur cette question : Lecomte-Tilouine, 2016.

ou bien encore certaines épopées comportant des micro-généalogies dans le corps même du texte³⁵².

Après ce préambule, l'équipe bardique se forme. Deux ou trois choristes prennent place en un point du cercle imaginaire où le barde dansera et déambulera. Ils formeront comme un lieu de départ et d'arrivée pour chaque nouvelle évolution du barde, qui rejoint son groupe durant les interludes rythmiques séparant les différentes parties de l'épopée.

Au moins l'un des choristes, parfois deux ou même trois, accompagne le barde du son d'un tambour: il s'agit le plus souvent d'un tambour-sablier à tension variable identique à celui du barde, mais on peut aussi rencontrer une petite timbale, par exemple. Les choristes accompagnent également le barde de leur voix lors des parties chantées de l'épopée, suivant différents procédés. Parfois ils répètent, comme un écho, la seconde partie du vers chanté par le barde, parfois ils le chantent à l'unisson, mais souvent aussi le barde ne chante que la première moitié du vers et s'interrompt, laissant ses choristes le compléter. On comprend dès lors que la séance bardique est un art collectif très fragile, car entièrement dépendant d'une connaissance partagée. Si l'un des protagonistes manque à l'appel, le barde ne pourra se produire.

L'invite faite aux dieux

À la suite de la généalogie, la séance bardique est ouverte par une adresse chantée aux dieux locaux, qui sont invités l'un après l'autre à "venir et s'asseoir". Cette adresse, comme toutes les parties chantées qui suivront, est versifiée et formulée dans une langue dite "archaïque", que tous ne comprennent pas bien. Ce registre situe d'emblée l'épopée dans un passé réactualisé.

L'épopée, du chant au récitatif

L'épopée (*bhārat*) débute souvent par un chant qui fait immédiatement entrer dans l'action, sans que le contexte soit explicite. Il est suivi par un récitatif, ponctué de frappes de *huḍko* jouées par le barde et ses choristes. Le barde déclame en déambulant et en faisant de grands gestes avec son bras droit, pointant régulièrement son index vers le ciel, comme s'il enseignait. La langue utilisée est moderne et tous peuvent alors "comprendre" le texte. Le récit se poursuit jusqu'au point où un épisode donne lieu à une sorte d'illustration, par un chant versifié qui en fait ressortir l'émotion. Ces épisodes correspondent à des actions, tels que des déplacements ou des batailles, ou à de fortes émotions, ou encore à des monologues ou des dialogues dont les locuteurs sont les personnages eux-mêmes, qui s'expriment à la première personne. Durant les

³⁵² Sur les connaissances généalogiques des bardes : Lecomte-Tilouine, 2007 et 2009a.

parties chantées, le rythme devient ternaire et le barde se met à danser : il utilise nombre de figures chorégraphiques, telles que "casser la taille" ou "marcher comme sur des sabots", puis se met à tourner sur lui-même, en inclinant sa tête dans le sens opposé au mouvement de sa jupe et en fixant le plus longtemps possible un point avant de tourner sa tête dans l'axe de son corps. Il accélère le mouvement jusqu'à atteindre le climax que représente le moment où sa jupe se met à l'horizontal. Puis il rejoint ses choristes le temps d'un interlude rythmique, qui fait systématiquement suite au chant. Le récitatif reprend alors, en langue moderne, le texte du chant précédent, avant de poursuivre le fil de l'histoire, si bien que l'épopée repart sans cesse d'un pas en arrière pour progresser, suivant un procédé de tuilage.

Le barde est un séducteur et il profitera aussi des interludes pour composer des compliments circonstanciés aux différentes personnes de l'assemblée, ou encore pour interpréter de courts chants de sa composition en rapport avec l'actualité, afin de plaire à la foule et de recevoir en échange quelques billets. Ces procédés noient quelque peu le récit pour le néophyte, au point qu'il n'est pas toujours aisé de savoir à quel moment il prend fin. De fait, à la suite d'un interlude, le barde peut débiter un nouveau récit épique, sans l'annoncer ou marquer de pause particulière.

"Quémander"

Si le barde enchaîne plusieurs épopées dans une séance, sans marquer nécessairement de pause entre elles, la fin de la séance est, quant à elle, clairement annoncée. Le barde signe en effet sa performance, en énonçant son nom et son lieu de résidence, puis il exécute une danse spécifique pour la réception du salaire, durant laquelle il tournoie en soulevant haut sa jupe. Il fixe ensuite les billets récoltés dans sa jupe à son turban et exécute une danse finale, avant de filer à l'anglaise.

Les effets de la performance

La performance de l'épopée multiplie les effets, déroulant un récit à plusieurs voix, tantôt en chœur, ou en écho, tantôt en stéréo, passant sans cesse du passé au présent, de la prose à la poésie, du récitatif au chant, et mixant les émotions. Tous ces procédés s'appliquent à des récits qui, eux-mêmes, multiplient les effets de surprise, les soudains renversements de situation, les comportements inattendus. La séance, en un mot, fait tout pour déconcerter, créant un espace-temps extraordinaire.

Il s'y ajoute l'emploi de formules, qui constitue l'une des principales caractéristiques du genre épique. Les épopées de l'ouest du Népal ne font pas exception à cette règle, mais l'usage des formules y est particulier : il ne s'agit pas d'épithètes associées à tel ou tel personnage ou

phénomène et apportant de la régularité au récit, mais bien plutôt d'interjections, de questions, de jurons et de formules grivoises qui viennent sans cesse couper le récit, de sorte qu'elles en brouillent l'intelligibilité. Cela est d'autant plus vrai que les formules sont parfois elles-mêmes coupées en deux parties, suivant la forme : première partie de phrase, première partie de formule, fin de phrase, fin de formule. Enfin, l'effet de brouillage est encore accentué du fait que la formule apporte souvent une touche contraire au contenu du récit : grivoise au moment le plus tragique ou adresse royale au beau milieu d'un passage loufoque.

La violence, au cœur de l'épopée

Les bardes du Népal occidental disent que leur art est né de la guerre, qu'ils accompagnaient jadis leur maître sur le champ de bataille, chantant la victoire à venir à l'aller et composant un poème sur les événements au retour. Les bardes tiennent ce rôle au sein même des épopées qu'ils récitent, où on les voit souvent aussi enseigner à leur maître la ruse qui leur assurera la victoire. On pourrait les qualifier, comme le fait Jean Markale des bardes gallois, de « poètes-guerriers » (Markale, 1956: 19).

Mais l'épopée au Népal a ceci de particulier qu'elle chante souvent des victoires bien amères et des faits de violence la plus abjecte, quand il ne se termine pas, de manière sinistre, par la mise à mort du héros.

Nous proposons d'examiner la manière dont la violence s'articule aux principales émotions générées par la performance de l'épopée, en nous intéressant tout d'abord au personnage archétypal de l'épopée du Népal qu'est l'enfant royal, orphelin de père : le *mulyā*, ou "rejeton" de mauvais augure, qui passe pour avoir "mangé son père" (*bāu khāne*).

L'épopée de Kashiram

On le rencontre dans le récit de Kashiram, qui permettra de se faire une idée précise de la performance de l'épopée, en en suivant la version filmée, exécutée par le barde Gome Damai³⁵³. En voici la trame narrative :

L'épopée débute par un chant où l'enfant-roi Kashiram informe sa mère qu'il projette de partir en guerre contre le royaume de Morang. Celle-ci le met en garde : "N'y va pas mon enfant, cela ne vaut pas la peine de mourir. Les présages ne sont pas bons. Tu ne dois pas te battre contre le roi de Morang." "Le fils du héros, vivra-t-il ou mourra-t-il ?" interroge le barde. Face à sa mère qui pleure, l'enfant-roi se met en colère: "O Mère, je suis petit en effet, mais je suis un petit lion. J'ai reçu une lettre d'Hindupati, le roi de Morang. Et j'irai, même si je dois mourir". Sa mère, cherchant à le dissuader, l'envoie voir son oncle paternel, pour lire les

³⁵³ J'ai filmé cette performance en avril 2000 à Dullu, et réalisé un abrégé d'environ 25 minutes, avec sous-titres, qui figure dans le DVD accompagnant l'ouvrage *Bards and Mediums* (Lecomte-Tilouine 2009a).

augures. Ils se révèlent mauvais, mais ne font pas fléchir le héros. "Notre tour est venu, notre tour est venu, ô ma mère, c'est mon tour de partir au combat".

À ce point du récit, Kashiram apprend de son père rituel que le roi de Morang a déjà tué son grand-père Candraman Mal, son père Kaliman Mal et son oncle paternel Asubasu Mal et qu'il a gardé leurs têtes en son royaume. Plein de fureur, l'enfant-roi se met en route, chevauchant jusqu'à la crête de Bhaumari.

Sur le toit du palais, la plus jeune épouse du roi Hindupati pratique des austérités, quand elle aperçoit les tambours, les sabres étincelants, les étendards, conduits par Kashiram, monté sur son cheval noir ". À ce moment, la terre trembla, le ciel trembla".

La reine prévient son époux, le roi Hindupati, qui envoie deux messagers voir de qui il s'agit. Ils se rendent à la crête et aperçoivent Kashiram à qui une flamme sort de la bouche. Voyant cela, ils s'enfuient et retournent au palais, où s'assemblent les notables.

"Kashiram, tel le soleil levant avec ses vêtements dorés, se tenait sur la crête de Bhaumari".

Le roi Hindupati accompagné de toute son armée, va le trouver.

"Comment va votre royaume, O enfant-roi ?

Comment va votre famille, jeune Kashiram ?

Comment vont vos sept reines, jeune Kashiram ?

Comment va votre règne, comment va votre palais, jeune Kashiram ?

- Tout ira bien quand je vous aurai tué.

Que dis-tu, Kashiram ? Tu me brises le cœur ! Ce n'est pas notre faute, c'était un bandit, c'était un brigand, c'était un ennemi, c'était un intouchable. Nous n'avons pas envoyé de lettre. Apaise ta colère, Kashiram."

Le roi Hindupati emplit alors une pipe de drogue et la tend à l'enfant-roi Kashiram. Celui-ci la fume et tombe inconscient. Hindupati en profite pour le faire enfermer dans une cage dorée.

Pendant ce temps, un combat s'engage entre l'armée de Kashiram et celle d'Hindupati. Alors que le combat fait rage, Kashiram se réveille dans sa cage, et pousse un juron: "Fils de pute, cheval de Bhat, il m'a drogué sur la crête de Bhaumari". Dans sa cage dorée au palais d'Hindupati, Kashiram promet un bouc noir à Kalika, une ombrelle d'or à Malika. "Prenez pitié de moi, ouvrez ma cage, prenez pitié de moi, ô dieux des Panchakoshi".

Et, par l'effet de sa prière, les cadenas de la cage se brisent un à un, la porte s'ouvre et Kashiram en sort.

"Ils tuent cent hommes, ils tuent deux cents hommes..."

ils tuent deux cents hommes, ils tuent trois cents hommes,

ils tuent quatre cents hommes, ils tuent cinq cents hommes..."

Kashiram devient fou, Kashiram devient fou,

O Grand roi, quel sera le destin du héros?"

Les soldats reprennent courage en voyant Kashiram et encerclent le palais. Il ne reste plus que 300 soldats à Hindupati qui demande grâce à Kashiram. Celui-ci refuse et lui tranche la tête. Les soldats ennemis s'enfuient alors et l'armée de Kashiram fait un massacre dans la population, éventrant les femmes enceintes, coupant la langue de ceux qui parlent. Puis Kashiram et ses hommes se concertent pour savoir quel chemin emprunter au retour. Et Kashiram décide de ne pas prendre le chemin par lequel il est venu, mais de suivre la rivière Trisuli.

Là, sur un pont de la rivière, deux hommes d'Hindupati lui demandent qui il est, et, entendant son nom, lui indiquent que les têtes de son père et de son grand-père sont enterrées en ce lieu. L'enfant-roi se rend à l'emplacement indiqué.

"À cet instant, Seigneur, le ciel devint les abysses, les abysses devinrent le ciel.

Il prit une tête, et alors qu'il s'emparait de la seconde tête, les hommes d'Hindupati lui tirèrent dans la tête et la fendirent en deux. Quel sera le sort du héros ?

Kashiram prit sa ceinture et la noua autour de sa tête. Il rassembla les deux parties de sa propre tête et, portant les deux têtes de ses aïeux en main, il se dirigea vers son palais".

Sur la berge de la Trisuli, Kashiram coupe un genévrier et place les deux têtes sur le bois. Alors, il s'adresse aux têtes par ces mots: "Si vous êtes les têtes de mon père et de mon grand-père, puissiez-vous brûler de vous-même". Aussitôt, les têtes s'enflamment.

Enfin, Kashiram écrit une lettre à sa mère et la lui fait porter. Puis, il se rend au lieu de crémation et saute dans le bûcher, où il obtient la libération. L'épopée se clôt sur les lamentations de ses compagnons autour du bûcher.

Les émotions nées de l'épopée

Kashiram forme ce que les bardes appellent une épopée "attristante" ou "attendrissante" (*runuwā*, du verbe *runu*, pleurer, *dayālu* forme adjectivale de *dayā*, tendresse, bienveillance, compassion³⁵⁴). Cette émotion, qui se définit par une diminution de la force vitale et une envie de pleurer, constitue l'une des polarités de l'épopée. Elle s'oppose à une seconde polarité, l'enthousiasme (*joś*), qui est associé au rire et au plaisir ainsi qu'à une augmentation de la vitalité. Le *joś*, dit-on, fait bondir, le *dayā*, au contraire, provoque un affaissement corporel. Ces deux registres émotionnels sont couramment employés pour qualifier un récit dans son ensemble, sous la forme adjectivale du terme (soit *jośilo*, s'agissant de l'enthousiasme). Ainsi, chaque épopée correspond à un registre émotionnel d'ensemble. Mais interrogés plus précisément, les bardes concèdent que les deux émotions alternent toujours au fil du récit et que leur art consiste à "faire rire et faire pleurer". Discutant de Kashiram, le barde Gome y voyait une tripartition, composée d'un début et d'une fin attristants et d'un cœur du récit enthousiasmant. Le registre attendrissant correspond aux lamentations de la mère face à la mort annoncée de son enfant, au moment de son atteinte mortelle et aux actes qu'il trouve encore la force d'accomplir avant d'expirer : honorer ses pères, rappeler son amour à sa mère. Quant au cœur enthousiasmant du récit, il s'agit de la narration de la guerre qui, comme tout combat, génère l'enthousiasme et le plaisir. Il est intéressant, à l'égard de ce découpage, de remarquer que l'ouverture des hostilités, ou la montée de l'enthousiasme, est précisément marquée par un trait d'humour (noir) de la part du héros : cette blague de Kashiram qui, en réponse aux questions courtoises que lui pose Hindupati, répond sèchement que tout ira bien pour lui une fois qu'il l'aura tué, faisant rire l'assemblée. Les centaines de morts, les femmes éventrées et ceux qui ont la langue coupée sont placés dans le registre de l'enthousiasme, une émotion proche de la fureur guerrière, qui est exprimée dans le texte par la flamme émergeant de la bouche du héros en colère. Le dictionnaire de Dotyali distinguait lui aussi deux effets de l'épopée, à la fois "attirante" (*ākarśak*) et poignante (*hridayasparśī*). Le premier terme est défini comme "force, qualité ou sentiment qui tire l'autre à soi" (Parajuli *et al* 1983: 101), tandis que le second, que j'ai traduit par « poignant », est littéralement "ce qui touche le cœur, l'affecte, le fait fondre, le

³⁵⁴ Pour une exposition, par un barde, des émotions générées par la performance bardique : Lecomte-Tilouine, 2017.

liquéfié" (Parajuli et al 1983: 1426). La performance de l'épopée provoque aussi selon Chataut (2001), d'une part un dépassement de soi, de l'autre un amoindrissement de soi.

On rencontre le thème de l'enfant royal, orphelin de père, dans de nombreuses autres épopées, telle que celle de Rani Rawat, souvent aussi appelée Sobha Rawat, et qui est considérée, à l'inverse de la précédente, comme un récit de tonalité "enthousiasmante". Là aussi, on relève au moins deux épisodes relevant du registre opposé.

L'épopée débute dans un palais déserté depuis longtemps par son roi au profit d'une autre de ses demeures, mais qui est habité par les sept reines et la vieille mère de ce dernier. Un berger de basse extraction profite de la situation pour s'introduire au palais et prendre la place du roi. Jusque-là, le récit, émaillé de nombreuses scènes cocasses, est entièrement "enthousiasmant". Mais le berger, importuné par la reine-mère qui s'indigne de la tournure des événements, la fait enfermer dans un sombre local, laissant place à un épisode "attendrissant", où la vieille femme se lamente et rédige une missive à l'adresse de son fils qu'elle noue à la patte de son perroquet pour lui faire savoir qu'elle est maltraitée et qu'il est cocufié. Le roi averti enfourche son cheval et va soumettre le berger à des épreuves cruelles, le faisant brûler puis submerger par ses reines, sous prétexte d'apaiser les dieux du palais. Cette violence est saluée par les rires de l'assemblée. L'épisode suivant mêle quant à lui les registres, puisque le roi se fait tuer par un roi ennemi, mais d'une manière qui n'est pas tout à fait attristante, puisqu'il est transpercé d'une flèche qui le cloue, lui et le berger qui l'avait cocufié. L'épopée replonge alors dans le domaine de l'attendrissant pour décrire comment l'enfant nouveau-né du roi, privé de son père et de ses mères, est élevé dans une grotte de la forêt par la reine-mère, sa grand-mère, à qui la compassion a provoqué une montée de lait. Avec la croissance fulgurante du jeune héros, le récit fait progressivement monter l'enthousiasme, et lorsqu'il sort enfin dans le monde, sous la forme d'un géant de douze ans, son pouvoir d'agression est immense, mais encore enfantin et burlesque. Sobha, c'est son nom, mange le repas de tous les bouviers, puis leur fait porter des pierres toute la journée pour les leur faire remettre à leur place le soir même. Finalement, il fait creuser sa tombe à un bouvier, lui coupe la langue et l'enterre vivant. Les villageois prennent alors conscience de qui il est, et l'orphelin se rend à son palais, y revêt des habits dorés, prend une épée et s'en va combattre le roi ennemi qui a tué son père. Il le vengera avec l'aide de son barde de famille, qui le reconnaît en chemin, et qui lui enseignera comment tuer le meurtrier de son père, en se déguisant en barde.

D'autres épopées encore utilisent le thème de l'orphelin de père, telle que Uda Chapala³⁵⁵, mais la revanche de l'enfant posthume n'est évidemment pas l'unique source d'inspiration de l'épopée. Le récit de Sija Bhija, par exemple, narre le destin de deux enfants jumeaux que leur oncle maternel considère comme des bâtards. Il les retirera à leur mère, sa sœur, puis les conduira dans un long périple émaillé d'épreuves à travers la montagne et la forêt, jusqu'au lieu de leur supplice, pour les y faire mourir de manière très cruelle, en les empalant. Une autre épopée suit ce modèle d'assez près, chantant le désir irréprouvable de deux sœurs de retourner voir leurs parents, puis leur périple vers leur maison natale durant lequel elles vont trouver la mort.³⁵⁶ Ces quelques exemples suffisent à situer les épopées de l'ouest du Népal comme un genre non seulement guerrier ou héroïque, mais aussi particulièrement cruel.

Une telle noirceur de "l'histoire" n'est pas un parti pris spécifique au genre épique au Népal occidental, mais se rencontre dans nombre de récits informels relatifs au passé, qui font une large place aux faits de violence. Sans que l'on puisse déterminer dans quel sens se sont faits les emprunts, nombre d'histoires du Népal occidental pourraient en effet être tirées d'un récit épique. On peut citer, à titre d'illustration, l'histoire du roi Khem Chand de Saraur (Baitadi) qui, éconduit par l'épouse de son ministre, se vengea en tuant le fils de celui-ci et en l'invitant, lui et ses autres ministres, à un dîner où la chair de l'enfant leur fut servie à manger en ragoût. Démasqué par un petit doigt qui y flottait entier, le roi fut alors poursuivi comme du gibier et mis à mort par ses ministres (Bhandari 2003: 190). On peut encore citer l'histoire de Megjyu Thakuri, qui, mis dans l'embarras par son ami rituel qui lui demandait des cadeaux impossibles, finit par s'offrir en sacrifice, en jetant sa propre chair morceau par morceau dans le feu sacrificiel (Bhandari 2003: 205). Toute atteinte à l'honneur, dans ces récits comme dans l'épopée, donne lieu à un déchainement de férocité.

³⁵⁵ Pour une version abrégée, publiée en népali, cf. Pant, 1985.

³⁵⁶ Certains récits suivent un modèle "unique", telle l'épopée de Jitari Malla, qui raconte l'expédition militaire de l'empereur Jitari jusqu'en Himachal Pradesh, dans le but de contraindre un roitelet local à lui verser l'impôt. Là, nulle violence n'est décrite, seule l'intimidation suffit à restituer à l'empereur ce qui lui est dû et à raffermir sa gloire. La particularité de ce récit peut précisément se rattacher à l'époque particulière qu'il décrit. Il relate des faits rattachables au XIII^e siècle, tandis que dans toutes les autres épopées, les rares mentions de dynasties (telle que les Hindupati ou rois Sen) et les ensembles politiques cités (tels que le royaume d'Acham, du Kumaon, ou de Doti) se réfèrent à une période postérieure à l'effondrement de l'empire Malla à la fin du XIV^e siècle. L'épopée de Jitari, publiée en langue vernaculaire par Nepal Yatri (1984), est traduite en français dans Lecomte-Tilouine, 2004.

L'épopée de Chiya Bhiya

Le texte d'une épopée populaire au Népal occidental, celle de Chiya Bhiya [Kathayat], dans une version enregistrée en 1969 par Marc Gaborieau et Mireille Helffer, permettra au lecteur d'avoir accès, parallèlement à l'analyse et à la présentation rapide que j'en donne ci-dessous, au texte oral, sa transcription et sa traduction synchronisés qui sont mis en ligne, même s'il s'agit d'un enregistrement hors contexte, et d'une forme abrégée de l'épopée.³⁵⁷

Là encore, le barde ne présente ni le contexte, ni les personnages de l'histoire, mais introduit immédiatement dans une autre réalité, par un procédé de présentification du héros, auquel il s'adresse comme s'il était là, et que ce dernier pouvait l'entendre.

छाड छिड्या, इणियाँको बाटो छाडिदेऊ रे

Ôte-toi de là, Chiya, ôte-toi de leur chemin!

Dès le second vers, on glisse plus avant dans la réalité narrative, avec un changement de locuteur, depuis le « Je » du barde à celui d'un personnage de l'épopée. Celui-ci se présente par son origine géographique, sans se nommer ou nommer son adversaire, mais lui intime l'ordre de céder le chemin, reprenant de manière directe et brutale le conseil initial du barde à Chiya.

कुमाउँको कुमाईँ आएको छु बाटो छाडिदेऊ रे

Me voici, Kumaoni du Kumaon, ôte-toi du chemin !

On est ici placés d'emblée dans le présent du dialogue et dans une situation de joute verbale, dont on saisit la violence, sans bien en comprendre la raison et sans indication précise sur l'identité des héros. La réponse à l'injonction indique toutefois la présence d'une farouche volonté adverse:

Et quelle sorte de héros laisserait le passage ? Et quelle sorte d'ascète abandonnerait le feu sacré ? Et quelle sorte de Brahmane laisserait l'autel ? Quelle sorte de héros laisserait le passage ? Si mon torse est tranché, j'offrirais ma tête, Si ma tête est tranchée, j'offrirais mon torse, je ne laisserai pas le passage. Ôte-toi de là toi-même, guerrier Kumaoni". Il ne quitta pas le chemin.

La scène est campée, et se clôt par une courte phrase à la troisième personne qui opère une transition permettant au barde de maintenant "expliquer" ce que l'on vient d'entendre en chanson, et dans des vers chantés pour moitié par le barde, pour l'autre par ses assistants. Le

³⁵⁷ Le texte est consultable au lien suivant: <http://epopee.huma-num.fr/corpus.php>. Il a fait l'objet d'un travail de transcription par Jaya Raj Pant, d'une traduction en français (par moi-même), ainsi que d'une synchronisation avec le son, dans le cadre d'un programme dirigé par Boyd Michailovsky.

barde va maintenant s'adresser directement à l'auditoire, comme s'il était constitué d'un unique corps, royal, par de nombreux termes d'adresse.

Ô, Sire, à ce moment-là, Sire, Bikram Cand, le fourbe roi du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes, s'était mis en route, à la tête de son armée, s'exclamant "Allons à Satsari Katyur !", Sire.

Et, de son côté, Chiya Kathayat, frère cadet de Bhiya Kathayat de Satsari Katyur, s'était lui aussi mis en route en disant "Allons au Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes !".

Sire, ils se rencontrèrent à mi-chemin, Sire, au sommet de Pattharlek, Sire. Et alors, et alors, Sire, le fourbe roi du Kumaon Bikram Cand parla ainsi :

"ôte-toi du chemin, guerrier Chiya, ôte-toi du chemin ! Me voici Kumaoni venu du Kumaon, ôte-toi de mon chemin!". Il prononça ces paroles.

L'ensemble du dialogue initialement chanté est donc repris mot pour mot par le barde dans le récitatif, qui va finalement faire progresser l'action d'un pas :

alors, Sire, que le roi du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes, Sire, conduisait son armée vers Satsari Katyur, Sire, à Pattharlek, Sire, de bas en haut, un terrible combat s'engagea, Sire, de quelle manière ?

Ce nouveau dénouement donne lieu à une nouvelle mise en acte, dans une séquence versifiée et chantée [qui est dansée quand l'épopée est performée], et qui forme littéralement le "comment" du récit, opposé à son "pourquoi" contenu dans le récitatif.

Sire, depuis le bas, depuis le haut, un terrible combat s'engagea, terrible, de haut en bas (ter)
Sire, un combat au corps-à-corps, à casser les os, à casser les os,
Sire, ce fut un combat à faire chauffer les gantelets, à faire chauffer les gantelets,
Sire, ce fut un combat à s'empoigner par le toupet, à s'empoigner par le toupet,
Sire, ce fut un combat à mettre genou à terre, à mettre genou à terre,
Sire, des rivières de sang se mirent à couler, ô roi, de sang, roi. (bis)
Sire, il y eut des détonations de fusils, ô roi, de fusils, roi
Sire, il y eut une averse de flèches, ô roi, de flèches, roi
Sire, comme l'éclair étincelle dans le ciel, l'éclair du ciel
Sire, ainsi s'abattait le sabre que tenait Chiya, que tenait Chiya (ter)
Sire, il pourfendit dix ennemis, anéantit vingt ennemis, dix ennemis il pourfendit, (bis)
Sire, il pourfendit vingt ennemis, anéantit dix ennemis, vingt ennemis il pourfendit,
Sire, il pourfendit trente ennemis, anéantit quarante ennemis, trente ennemis il pourfendit,
(...)
Sire, il pourfendit dix ennemis, les offrit à Kalika, dix ennemis il pourfendit,
Sire, il pourfendit dix ennemis, les offrit à Malika, dix ennemis il pourfendit,
Sire, il pourfendit trente ennemis, les offrit à Bhairava, trente ennemis il pourfendit (ter).

La description du combat s'attache à rendre sa densité par un effet de répétition et de parallélisme. Elle opère un élargissement progressif, depuis les corps en lutte, aux armes et leurs effets sonores et visuels pour finir en une évocation du champ de bataille, ruisselant de

sang, où s'accumulent en nombre croissant au fil des vers, cadavres et blessés. Ceux-ci sont aussitôt offerts par le héros aux déesses Malika et Kalika ainsi qu'à la forme courroucée de Shiva : Bhairava. Ces offrandes assimilent le combat au sacrifice, mais plus qu'une magnification de l'ennemi, le caractère expéditif et le grand nombre de ces corps offerts leur dénie toute dignité et transforme le propre sacrifice guerrier de chacun d'entre eux en une vaste offrande orchestrée par Chiya.

Comme il est d'usage, le barde reprend de nouveau ici l'intégralité de l'épisode dans le récitatif qui suit, faisant durer le suspense quant à l'issue du combat. Celle-ci, aussi soudaine que surprenante, préfigure la scène culte du duel des *Aventuriers de l'arche perdue*.

Et alors qu'il allait anéantir toute l'armée, le fourbe roi Bikram Chand se dit: "je vais finalement tuer celui-là par ruse".

Et le roi Bikram Chand tira sur Chiya Kathayat avec son fusil à double canon, et le tua.

Après l'avoir tué, le fourbe roi Bikram Chand du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes fit sa propre armée avec ceux qui restaient de l'armée de Satsari Katyur et marcha sur Satsari Katyur pour la mettre à sac.

À ce point du récit, laissant le sort de la capitale royale en suspens, le plan change soudainement, à la manière d'un film, pour nous conduire dans une geôle du Kumaon auprès de Bhiya, le frère de Chiya qui vient d'être lâchement abattu. Bhiya est endormi et Chiya "s'introduit dans le rêve de Bhiya" pour s'adresser à lui:

O frère aîné Bhiya Kathayat, meurs en mangeant ton engeance en sauce, je m'étais mis en route depuis Satsari Katyur, à la tête de l'armée, en me disant que mon grand frère se trouvait ici au Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes.

Chiya raconte alors la bataille, comment il a été tué, et prévient Bhiya que leur royaume est sur le point d'être anéanti. À ces mots, Bhiya se réveille et lâche un juron, puis il se lamente sur son sort et en appelle aux dieux. La déesse l'entend, prend pitié de lui et brise ses chaînes, puis prend possession de lui et provoque en son corps le tremblement caractéristique de la possession.

Et tandis que la Mère Gureli prenait possession de lui, tout trembla, Sire, et les fondations du fort du fourbe roi Bikram Chand se fendirent en quatre parties, et les fers de neuf man se brisèrent.

Une servante s'en va prévenir la reine:

Que lui a-t-elle dit ?

" Hélas, il est parti, brisant les chaînes de son cou, Bhiya les a détruites, Mère Grand.

Il a brisé la muraille de l'ouest, Bhiya l'a détruite, Mère Grand.

Il a brisé la chaîne du sud, Bhiya l'a détruite, Mère Grand.

Il a exterminé le chien de garde, Bhiya l'a anéanti, Mère Grand.
Il a exterminé le coq qui chante, Bhiya l'a anéanti, Mère Grand.
Bhiya a tout détruit, Mère Grand, Bhiya a tout détruit, Mère Grand".

La reine arrête alors Bhiya qui s'apprêtait à partir et l'oblige à lui faire le serment d'épargner la vie de son époux. Bhiya ne peut y dérober, mais ce serment fait encore monter sa colère. Il se met en route pour sauver le royaume de son roi et lève en chemin tous les hommes qu'il croise pour s'en faire une armée. Il va enfin trouver son roi, qui, apeuré, s'est caché dans la forêt, et s'adresse à lui:

O roi-tigre Biramdeva, meurs en mangeant ton engeance en sauce, ne t'inquiètes plus de rien,
tu as perdu une aiguille, je te rendrai une barre de fer,
Ils t'ont pris des biens pour mille roupies, je t'en rendrai pour cent mille.
Maintenant, retourne à ton fort sans crainte.

Bhiya poste ses hommes en embuscade au lieu où se tient l'armée ennemie et va crier aumône auprès de celle-ci, habillé en ascète. Il trouve les soldats affamés, qui n'ont rien mangé depuis sept jours de peur qu'on les attaque pendant ce moment rituel qui force le soldat à se dévêtir et à poser ses armes. Bhiya, le faux ascète, leur propose de veiller sur leur équipement le temps qu'ils se préparent un repas. Les soldats le remercient, posent leurs armes et se dévêtent, puis allument des feux pour cuisiner. Bhiya en profite pour nouer fermement leurs vêtements et placer leurs armes dans les braises.

Alors qu'ils disaient "mangeons, en nous en mettons plein la bouche", Bhiya cria l'ordre: "Que commence le combat !" et ceux de Satsari Katyur donnèrent la charge aussitôt.

Lorsque les Satsari Katyur chargèrent, Sire, ceux du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes cherchèrent leurs armes : toutes étaient dans les braises.

"Mettons nos vêtements", mais leurs vêtements, Sire, étaient noués et ils les tirèrent en tous sens.

C'est alors, Sire, qu'arrivèrent les Satsari Katyur, Sire, dans ces rizières, Sire, et de quelle manière ceux du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes y furent-ils anéantis ?

Le "comment" du combat mené par Bhiya répond au combat initial mené par Chiya. En voici les derniers vers :

Sire, il y eut des détonations de fusils, ô roi, de fusils, roi.
Sire, il y eut des averses de flèches, oui de flèches,
Sire, il coula des rivières de sang, ô roi, de sang, roi (bis)
Ô Sire, alors, Sire, ils anéantirent, ô Sire, l'armée du Kumaon, Sire, aux Vingt-Deux Royaumes.
"N'en laissez aucun de couleur noire, dit-il, Sire, n'en laissez aucun de couleur verte !
Ne frappez aucun de couleur blanche, dit-il, sire, ne frappez aucun de couleur jaune !"

Il y eut des détonations, Sire, de fusils, des averses, Sire, de flèches.
De sang, Sire, des rivières coulèrent.
Il pourfendit dix ennemis, Sire, en anéantit vingt, Il pourfendit vingt ennemis, en anéantit trente, Il pourfendit trente ennemis, Sire, en anéantit vingt.
Comme l'éclair qui resplendit dans le ciel, Sire, s'abattait l'épée que brandissait Bhiya.
"J'ai anéanti l'armée du Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes".
Enfin, il ne reste plus, Sire, que le fourbe roi Bikram Chand.

Comme dans le combat de Chiya, ce second combat s'achève en un affrontement singulier entre le héros et le roi ennemi, mais dans les deux cas, il ne s'agit guère d'un duel à la loyale : Chiya avait été abattu d'un coup de fusil, et le sort du roi, à la merci de Bhiya, sera particulièrement détestable.

Par Narayan, meurs en mangeant ton engeance en sauce, j'aurais volontiers anéanti ton existence,
mais alors que j'étais sur le point de partir, la reine me fit une requête, dit-il, Sire, et elle a été accordée.
Toutefois, Il me faut seulement épargner ta vie,"
dit-il, Sire. Et il lui cassa un bras et le lui retourna dans le dos.
Et il lui cassa l'autre bras, Sire, et le lui retourna aussi dans le dos, Sire, et il le fit amputer des oreilles,
et il lui fit extraire les globes des yeux, et il lui fit couper la langue.
Ainsi il ne lui laissa que le souffle pour parler, et il le conduisit de la sorte, Sire, à Satsari Katyur.
Alors qu'il le conduisait, il fit revêtir ses atours au roi-tigre Bikramdeva, Sire, et le mit en selle.
Quant au fourbe roi Bikram Chand, Sire, il en fit un cheval, et, à Satsari Katyur, ayant placé sept peaux de bufflées sur son dos, Sire, il le fit tourner, puis finalement [lui dit], Sire:
"Allez, va, maintenant, vers ton Kumaon, fourbe roi Bikram Chand, va à ton Kumaon aux Vingt-Deux Royaumes",
dit-il, Sire, et après qu'il eut dit cela, Sire, dans tout le pays, Sire, vaste comme l'océan, Sire, on pleura Bhiya Kathayat, de quelle manière ?
O oui, que le souvenir du courageux guerrier perdure, son nom subsiste durant les Quatre ères.
Il a respecté la requête de Phulhari, Sire, pour 100 000 ans,
O oui, en quelle ère se déroula le combat, ô roi, en quelle ère se situe son renom ?
O oui, le combat eut lieu à l'ère de Vérité, ô roi, son renom perdure à travers les Quatre ères.

Faisant immédiatement suite à la description du supplice effroyable et à l'humiliation suprême du roi du Kumaon, le chant d'éloge du héros forme un hiatus temporel. Sans que le barde ne nous laisse savourer la victoire ou entrevoir ce qu'il advint de Bhiya, il est question de son souvenir post-mortem.

Le bouleversement du temps se prolonge dans l'éloge final du héros, qui vient à la fois clore le récit et l'inscrire dans un prolongement pérenne, et cela sous une double forme. La première, explicite, est opérée par le glissement du passé narratif au présent du souhait d'immortalité formulé par le barde ; un souhait qui, à son tour, inclut le futur à venir, jusqu'à la fin des temps. La référence au temps des événements, l'ère de vérité, rappelle indirectement que la parole du

barde, elle-même parole de vérité, en participe. Insensible au temps qui passe, à l'instar du renom du héros, l'un et l'autre sont inextricablement liés, l'épopée assurant la pérennité du renom, en même temps que la sienne propre, puisqu'elle en est l'expression, "à travers les Quatre Âges". Ainsi, par l'éloge d'immortalité du héros, le barde fait aussi le sien, de manière implicite. Il assure encore une autre forme de pérennité à son art en prenant soin de troubler l'esprit au-delà de la récitation. Qui, en entendant cette histoire d'une promesse tenue de manière si cruelle, ne serait pas plongé dans un malaise durable, dans un vagabondage de l'esprit sur la morale du héros ? C'est là un dernier effet de l'épopée, qui s'ajoute à tous ceux déjà évoqués : une sorte de brutalisation de l'auditoire, soumis à des situations tragiques, tour à tour "poignantes et attirantes", "enthousiasmantes et attendrissantes", et qui trouvent une résolution perpétuant au-delà du récit ce double effet de "faire rire et faire pleurer" qui, aux dires des bardes, forme le cœur de leur art.

Le mélange du violent et du réjouissant est aussi dérangeant pour les commentateurs de la geste ou de l'épopée, dont beaucoup se sont attachés à lui trouver un sens "moral" acceptable. Souvent, on rencontre l'idée que l'épopée neutraliserait en quelque sorte la violence qu'elle décrit, soit par un effet de catharsis, ou de conjuration de la violence par un trop plein d'horreur, soit encore par celui d'une occultation de la violence par le recours à l'humour³⁵⁸. Pour d'autres, ce mélange ne viserait pas à neutraliser la violence, mais bien à la légitimer, en rendant plaisant le génocide, comme l'écrit Jean-Charles Payen (1979) à propos de la Chanson de Roland.

Il y a, il me semble, une autre manière de comprendre l'association qui nous répugne en prenant en considération le contexte qui a vu naître l'épopée. Elle se développe au Népal dans une société entièrement organisée par la guerre, où chaque homme est tenu de prendre les armes, pour suivre son aîné de clan ou son roi dans une entreprise. Elle renaît étrangement dans une nouvelle situation de ce type, durant les dix années de la Guerre du peuple (1996-2006) où l'on assista de la même manière à des levées massives de combattants, un par maison. Et dans ce nouveau contexte, comme dans l'ancien, la participation, consentie ou forcée, au combat, a provoqué, aux dires des népalais, cet étrange mélange de tristesse et de joie, d'exaltation et

³⁵⁸ "Il s'agit d'occulter l'horreur guerrière par l'humour", dit Julien Vinot (2004: 79).

d'abattement, qu'ont clairement formulé les combattants maoïstes de la Guerre du peuple, dans leur devise, sans cesse répétée: "Nous pleurons en riant, nous rions en pleurant"³⁵⁹.

Bibliographie

BERNEDE, Franck, *Bardes de l'Himalaya : épopées et musique de transe*. CD-Rom et livret, Collection Le Chant du Monde, Paris, CNRS et Musée de L'Homme, 1998.

___, « Le geste divinisé: Regards sur la transe ritualisée au Kumaon (Himalaya occidental) », *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, 14, pp.143-166. Bernède, F. 2004. "Le jagar au Kumaon: Musique, danse et rituels de possession dans l'Himalaya central", thèse de doctorat EHESS, 2001.

BHANDARI, Jitasimha, *Prācīn Mallakālīn īihās, vibhinna vaṃśāvalī tatha devīdevatāharuko utpatti*, Mahendranagar, éd. par l'auteur, 2060 v.s.

BORDES, Rémi, *Héros, bouffons et affligés. Anthropologie d'une poésie orale himalayenne (Dotī, extrême Ouest du Népal)*, thèse d'ethnologie de l'Université de Bordeaux, 2005.

___, "Impossible sons and Enemy Brothers: Remarks on the Cathartic Function of Two Heroic Poems (bharat) of Far Western Nepal", in *Bards and mediums. History, Culture and Politics in the Central Himalayan Kingdoms*, M. Lecomte-Tilouine ed., Almora, Almora Book Depot, 2009, p. 225-252.

CHATAUT, R. D. Prabhas, *Dotyali brihat shabdakosh*, Kathmandu, Belu-Bishwa Smriti Pratishthan, 2001 (2058 V.S.)

GABORIEAU, Marc, « Classification des récits chantés. La littérature orale des hindous de l'Himalaya », *Poétique*, 19, 1974, pp. 313-332.

___, "La transe rituelle dans l'Himalaya central: folie, méditation, avatar" *Purushartha 2*, Paris, éditions de l'EHESS, 1975.

FANGER, A. C., "The Jagar: Spirit Possession Séance among the Rajputs and Silpakars of Kumaon" in M. P. Joshi et al. eds. *Himalaya Past and Present*. Almora, Shree Almora Book Depot, 1990.

HELFFER, Mireille et GABORIEAU, Marc. À propos d'un tambour du Kumaon et de l'ouest du Népal : remarques sur l'utilisation des tambours-sabliers dans le monde indien, le Népal et le Tibet, in *Studia instrumentorum musicae popularis III, Homage to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday*. Stockholm, Nordiska Musikförlaget 6523, 1974, pp.75-80 et pp. 268-272.

KRENGEL, Monika. "Spirit Possession in the Central Himalayas. Jagar-rituals: An Expression of Customs and Rights" in J. Assayag and G. Tarabout eds. *La Possession en Asie du sud*. "Purushartha" 21, Paris, éditions de l'EHESS, 1999.

LEAVITT, John, "The Language of the Gods: Discourse and Experience in a Central Himalayan Ritual". thèse de doctorat,. University of Chicago, 1985.

³⁵⁹ Sur le renouvellement de la composition épique durant la guerre du peuple : Lecomte-Tilouine, 2016. Sur les sentiments des combattants maoïstes, dans la poésie, et dans les relations de combat : Lecomte-Tilouine, 2006 et 2010.

LECOMTE-TILOUINE, Marie, « Les bardes hudke du Népal occidental, chantres de l'empire Malla ? », in Bouillier V. & C. Servan-Schreiber (éds), *De l'Arabie à l'Himalaya, hommage à Marc Gaborieau*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, pp. 69-86.

___, Marie, "Kill one, he becomes one hundred. Martyrdom as generative sacrifice in Nepal People's war", *Social Analysis*, 50 (1), 2006, pp. 51-72.

___, Marie, "Drawing a Genealogy of Western Nepal's Genealogies", *Indian Folklife*, 24, 2007, pp. 18-20.

___, Marie, "The hudke Bard as Genealogist. The Raskoti Vamshavalis and their Context of Performance", in Lecomte-Tilouine M. (éd.) *Bards and mediums. History, Culture and Politics in the Central Himalayan Kingdoms*, Almora, Almora Book Depot, 2009 a, pp. 189-224.

___, Marie, "The Dhuni Jagar. Possession and Kingship in Askot, Kumaon », in *Bards and mediums. History, Culture and Politics in the Central Himalayan Kingdoms*, M. Lecomte-Tilouine ed., Almora, Almora Book Depot, 2009 b., pp. 78-106.

___, Marie, "Martyrs and Living Martyrs of the People's War in Nepal", *SAMAJ* 4, December 2010, 'Modern Achievers: Role Models in South Asia', Laurent Gayer et Ingrid Therwath eds. (online), 2010.

___, Marie, "The Untouchable Bard and his Royal Patron in Western Nepal: Understanding Ritualised Speech in Context", *Oral Tradition Journal*, Numéro spécial: Authoritative Speech in the Himalayas, coordonné par M. Lecomte-Tilouine et Anne de Sales, 30 (2), 2016, p. 211-242.

___, Marie, "Un barde parle de son art (Népal occidental)". *Musique et épopée en Haute-Asie*, K. Buffetrille et I. Henrion-Dourcy eds., Paris, L'Asiathèque, 2017, pp. 93-116.

MARKALE, Jean, *Les Grands bardes gallois*, précédé de *Braise au trépied de Keridwen* par André Breton, Paris, Falaize, 1956.

NEPAL YATRI, Purna Prakash, *Bheri lok sahitya*, Kathmandu, Nepal Rajkiya-Pratisthana, 1984 (2041 V.S.).

OAKLEY, Rev. E. Sherman & Gairola, T. D., *Himalayan Folklore*, Allahabad, Government Press, 1935.

PANT, Jayaraj, "Udachhapalako bharat", *Pragya*, 14, 1, 51 1985, 2042 V.S., pp. 17-22.

PARAJULI, K.P. et al., *Nepali Brhat Shabdakosh*, Kathmandu, Royal Nepal Academy, 1983 (VS 2040).

PAYEN, Jean-Charles, « Une Poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland », *Olifant* 6 (3-4), 1979, pp. 226-236.

QUAYLE, B, "Studies in the Ritual Traditions of the Kumaon Himalaya". thèse de doctorat, University of Durham, 1981.

VINOT, Julien, « La mort l'angoisse. Le récit de la mort dans *Aliscans* », in Gérard Jaquin (dir.), *Le Récit de la mort. Écriture et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes. 2004, p. 79-91.

Résumé

L'article explore la place qu'occupe la violence dans le genre épique du Népal occidental, en lien avec les émotions que l'art des bardes vise explicitement à générer. Il se concentre sur les

deux principales catégories d'émotion associées à la violence dans ce cadre: l'enthousiasme et la tendresse/tristesse, qui s'opposent tout en ne cessant d'alterner au fil de la performance. Il propose d'analyser le texte à la lumière de ces catégories qui font corps avec lui et lui donnent sens, et qui permettent de s'éloigner des trop fréquentes approches ethnocentristes de la violence et du texte épique qui la chante.

Un *Mahābhārata* vernaculaire prémoderne : Performances et émotions à Gwalior au XV^e siècle*

Heidi Pauwels
University of Seattle

Cet article interroge la relation entre performance et émotions en Asie du Sud au moment de l'émergence de la langue vernaculaire comme mode d'expression littéraire. L'argumentaire est d'ordre méthodologique : en lisant les textes vernaculaires sous l'angle de la performance et en identifiant les émotions qui y sont évoquées, resitués dans leur contexte micro-historique, on peut améliorer notre compréhension du phénomène de vernacularisation. La thèse avancée ici est qu'il existe un lien profond entre le choix de communiquer dans la langue vernaculaire et l'établissement d'un nouveau régime d'émotion, établi par les circonstances politiques. En même temps, bien que le mécène puisse viser à susciter, amplifier, manipuler ou contrôler des émotions collectives, il ne peut empêcher l'artiste de donner voix à d'autres intérêts, contraires à ceux du patron, souvent par le biais de l'humour.

Le cas présenté ici est celui des versions vernaculaires de l'épopée du Mahābhārata. L'hypothèse est que celles-ci ne sont pas de simples « traductions » destinées à éduquer le peuple : elles visent à se conformer à des modèles de comportement correspondant à de nouveaux ordres sociaux et moraux. Cette étude s'appuie sur la première recension complète du Mahābhārata dont on dispose en hindi classique. Cette version de l'épopée dit *Pāṇḍav-carit* (PC) a été rédigée par Vishnudās en 1435 à Gwalior (M.P.), où la dynastie Tomar s'est installée durablement pendant plusieurs dizaines d'années après le coup d'État l'ayant amené au pouvoir³⁶⁰. Certains chercheurs ont déjà souligné l'intérêt de ce texte en le présentant comme l'expression d'une « renaissance hindoue » après une période de contrôle musulman sur le fort de Gwalior³⁶¹. Mais est-ce le cas ? On cherchera à répondre à cette question en explorant les émotions dans le texte du *Pāṇḍav-carit* et en l'analysant comme espace de performance : quel

* Je souhaite remercier les correcteurs anonymes pour leurs suggestions constructives qui ont permis d'améliorer cet article. Pour leur soutien financier, je remercie la Royalty Research Foundation de l'université de Washington à Seattle et l'université de Gand en Belgique où j'étais professeure invitée en 2016 et en 2018.

³⁶⁰ L'œuvre de Viṣṇudās compte aussi une adaptation du *Rāmāyaṇa* (1442) et, indépendamment d'un autre épisode du *Mahābhārata*, le *svargārohana*. On sait peu de choses de la vie de Vishnudās, l'hypothèse établissant qu'il avait un guru Nāth repose uniquement sur l'inclusion du suffixe « -nāth » à son nom et à celui de son guru dans l'un de ces autres ouvrages (McGregor 1991 : 182-3).

³⁶¹ Voir les ouvrages de Harihar Nivas Dvivedi (1973, 1976), McGregor (1991, 1998, 2000, 2003) et Bangha (2014). McGregor cite une expression dans *svargārohana* qui condamne l'ascendance des « Mlecchas » (*mliccha bansa baḍhi rahyau apārā, kaise rahai dharama kau sārā* (1991 : 183). Cependant, cette formule ne décrit pas une situation actuelle, mais intervient dans une description du Kaliyuga, et est plutôt stéréotypée.

régime émotionnel les Tomar cherchaient à établir en patronnant la performance du *Mahābhārata* en langue vernaculaire ?

Le régime émotionnel des Tomar

Examinons d'abord ce que dit le poète lui-même de sa « traduction » du *Mahābhārata*. Après un prologue faisant l'éloge des dieux, le poète annonce qu'il a mis à jour « l'histoire ancienne » pour l'adapter aux circonstances de l'époque :

Puni tihī vyāsa navani kiya sīsā, tā nara rogu kalaṅku na dīsā
Caudaha sai ru bānavai ānā, paṇḍu-caritu meṃ sunyo purānā (PC 1.34)
Puis je salue ce Vyāsa, [grâce à qui] les failles et faiblesses humaines ne se manifestent pas.
J'ai amené jusqu'à l'année 1435 (1492 VS) le conte ancien des Pāṇḍavas, tel que je l'ai
entendu.

Le poète annonce ensuite qu'il s'agit d'une adaptation de la grande épopée qui comporte une pertinence contemporaine, autrement dit qu'il a littéralement réactualisé le texte. Mais dans quel but ?

Il continue avec un éloge du mécène de son épopée, le roi Dungar Singh (r. 1429–59)³⁶², en reliant sa généalogie Tomar avec celle des héros de l'œuvre, les Pāṇḍavas :

Paṇḍu-vaṃsa tauvara dhura-dhīrū, ḍaṃḡgara singhu rāū bara bīrū
Garha gopācala bairini sālū, haya gaya nara pati ṭoḍara mālū
Bhujabala bhūu na saṃkai kāsū, asivara āni dikhāvai trāsu (PC 1.35–7)

Les Tomar de la lignée de Paṇḍu sont forts et braves, leur roi Dungar Singh est un grand héros

Leur fort Gopachala est une épine [dans le pied] de ses ennemis.

Musclé [comme] Bhima, effrayé par personne ! Brandissant son épée, effrayant tous les autres.

C'est bien la première fois dans l'histoire que les Tomar de Gwalior sont liés à la lignée légendaire de l'épopée, une association caractéristique du processus de « Rajpoutisation » décrit par Dirk Kolff (1990, p. 71-116). L'objectif du mécène de ce *Mahābhārata* serait selon le poète l'ascension sociale de sa famille au sein de l'aristocratie en Inde du Nord.

³⁶² Dvivedi (1976, p. 77-8) propose ces dates en se basant sur des manuscrits et des inscriptions que mentionnent Dūngar Singh.

Le poète compare ainsi le mécène à Bhīma, le guerrier le plus formidable et le plus impétueux des frères Paṇḍavas. Tout au long de l'œuvre, c'est bien Bhīma qui est le vrai héros, ses exploits prenant le plus de place. Dès le début, le bébé Bhīma résiste par exemple à toutes les attaques, alors qu'il est la cible de la reine Gandhari, jalouse des enfants de sa belle-sœur Kuntī (Ādi-parvan, ch. 2. 51-60). Dans son enfance, malgré les avertissements de ses frères et de sa mère, Bhīma, lourdaud, cherche toujours à jouer avec ses cousins Kauravas qui savent comment le manipuler. Il survit néanmoins à toutes leurs tentatives d'assassinat (ch. 3). Ce comportement peu intelligent, obstiné et guerrier persiste tout au long du conte, avec comme points culminants les événements carnavalesques du livre des déguisements à la cour du roi Virata, le Virāṭa-parvan, où Bhīma combat avec des lutteurs (ch. 2), avec un éléphant (début de ch. 3) et avec le beau-frère du roi, Kichaka (le reste du ch. 3). C'est ce dernier épisode, le *Kīcaka-vadha*, que l'on va explorer en détail.

Comme l'ont remarqué d'autres auteurs, le poète explicite les circonstances de la commande de l'œuvre :

*Tiḥi tamoru diyau kabi hāthā, puni pūnchai ḍongaru nara-nāthā
Kahi kavidāsa hiyen dhari bhāū, kauron-panḍava kau sati bhāū
Panca paṇḍu sau kauron bhae, kahi kyon jirajodhanu khai lae* (PC 1.38–9)

Le roi, Dongar Singh, a remis entre les mains du poète la feuille de bétel [en mesure de contrat], en lui demandant :

« Dis-moi, poète, de tout ton cœur, la vérité sur [la bataille] des Kauravas et Pāṇḍavas.
Il n'y avait que cinq Pāṇḍavas contre cent Kauravas ! Comment Duryodhana s'est vu vaincu ? »

Le mécène commande alors un récit martial, une histoire édifiante comme celle de David et Goliath, peut-être pour donner du courage aux soldats au début de la saison militaire, puisque, comme dit le poète, c'est au mois de Kartik (octobre-novembre) que se situe la performance. La cérémonie débutant la saison militaire nous invite également à considérer le texte comme performance. Traditionnellement, c'est le temps des parades militaires qui visent à impressionner les sujets du roi, soit l'occasion idéale pour mettre en scène une performance du *Mahābhārata*, l'épopée martiale par excellence, d'autant qu'elle est dans la langue de la communauté interpellée par le spectacle. L'intention exprimée par le roi, l'appel au combat, est donc d'ordre émotionnel.

Dans ce contexte martial, il n'est pas surprenant que la principale et première émotion mobilisée soit celle du *vīra bhāva*, ou émotion martiale. C'est ainsi elle qui devient la *sthāyī bhāva*, ou « émotion dominante », de l'épopée.

L'éloge des dieux est lui-même pénétré de ce sentiment : ainsi l'éloge à Ganesha (*pharasā niramala sauhe pānī* PC 1.2), à Vishnou, qui apparait comme le vainqueur de Hiraṇyakaśipu (PC 1.5), enfin à Krishna comme cocher sur le champ de bataille (*rana maham jāntā*, PC 1.9), bien différent du Gopala romantique des poèmes braj chantés à Gwalior sous le règne du célèbre roi Man Singh. La déesse Sarasvatī devient elle-même combattante dans le *dohā* (« distique ») qui précède l'éloge la plus longue :

Bhakti vināyaka kī karau puni sārada sira nāī
Sura racchaka asvara nikara jinha taiṃ kathā sirāī (PC 1. *dohā* 1)
Après la révérence à Vināyaka (Ganesha), fais le salut à Shāradā (Sarasvatī)
Protectrice des dieux [contre] les hordes de démons, grâce à qui ce conte a été achevé.

jihī ura dharai pahumi nava-khaṇḍa, aganita asura badhe balabaṇḍa (PC 1.18)
C'est elle qui soutient avec sa poitrine la terre des neuf divisions, où les démons pluripotents
ont été abattus.

siyā rūpa rāvana saṃghāryau, ... (PC 1.19)
C'est elle qui s'est manifestée comme Sītā et a vaincu Rāvaṇa,
caurāsī kula sirajana hārī, ādi rūpa tū ādi kuvārī (PC 1.20)
Créatrice des 84 familles (Rajput), dans ta forme primordiale tu es la vierge primordiale.

Il est frappant que la déesse védique Sarasvati, considérée *sāttvika* et pure, soit présentée ici comme un type de déesse martiale semblable à Durga. La représentation de la douce Sita comme victorieuse de Ravana apparaît comme un renversement tantrique. En somme, la patronne du savoir et des arts a été transformée en symbole martial. De plus, la référence indirecte à la création des familles Rajput dans la dernière ligne témoigne de la préoccupation du roi pour l'ascension sociale par mobilisation des « émotions » martiales. Dans le prologue, on perçoit bien le rôle des émotions dans la mobilisation sociale des Tomar. Mais ce n'est pas là toute l'histoire. En analysant le texte comme performance, on y découvre d'autres aspects.

Le *Pāṇḍav-carit* de Viṣṇudās comme performance : Le *Kīcaka-vadha*

Dans quelle mesure peut-on parler de performance dans le cadre d'un texte écrit ancien ? Le texte même comporte des indices permettant d'affirmer que celui-ci était récité, comme la présence d'impératifs (« Écoutez »), dès le préambule en sanskrit :

Parama-ramyā-srīmad-bhārata-kathā-prasaṅge kauravādi-vadha-kathā śrinvitām (sic) (PC
1.1)
Écoutez le récit du massacre des Kauravas et de leurs alliés sur le thème du récit du
Mahābhārata.

Le genre de la performance semble comporter un narrateur unique plutôt que des acteurs multiples qui performant l'action. Il ne s'agit pas d'un genre comme celui du *Garhwali*

Pāṇḍava-līlā, où le public participe au drame et se trouve possédé par les déités évoquées (Sax, 2001). Ce genre-là a pourtant en commun avec l'ancien *Pāṇḍav-carit* le fait que les participants rappellent leur identité de Rajput aspirants en affirmant qu'ils descendent des Pāṇḍavas (Sax, 1999, p. 172-3). De quel genre de performance peut-il être question ici ?

Pour comprendre ce texte ancien, on peut chercher des parallèles dans le théâtre contemporain de la région. Dans les États modernes du Madhya Pradesh et de l'Uttar Pradesh, il existe un genre théâtral dont le nom ressemble à notre texte : le *Paṇḍa-vāṇī*. Ce genre populaire consiste en des contes tirés du *Mahābhārata* improvisés par un récitant soliste assisté de musiciens.³⁶³ Le narrateur tient un instrument à cordes dit *tumvara* (*tambura*), qu'il ne joue pas mais qui lui sert d'accessoire polyvalent et parfois d'arme. Peu de travaux existent sur le *Paṇḍa-vāṇī* qui aurait ses origines dans des genres tribaux, notamment ceux des Pardhan et des Dewar Gonds. Le héros du drame est le frère Pāṇḍava Bhīma, considéré comme l'ancêtre de ces tribus de par son mariage avec une femme indigène (Mahawar, 2013, p. 17, 32). On identifie ici un premier lien avec notre texte, dans lequel Bhīma joue également le rôle principal. De plus, ce théâtre populaire possède un style de récitation appelé « *vedmatī* », lié à la présentation d'un texte attribué à un auteur de la fin du XVII^e -début du XVIII^e siècle, Sabal Singh Cauhān (Ghosh et Singh, 2014, p. 513-4, n. 15). L'édition de ce texte en hindi classique dit *avadhī* (Cauhān, 2015)³⁶⁴ montre qu'il a été écrit dans le genre métrique *caupāīs* parsemé de *dohās*, résumant l'action ou augmentant l'émotion de la scène de manière comparable au texte de Viṣṇudās. En outre, le texte de Vishnudas a été complété par celui de Chauhan dans un manuscrit daté de 1738 de la bibliothèque royale de Datiya (Dvivedi, 1973). Il existe plusieurs éléments de ressemblance entre les deux textes. Concernant l'épisode qui nous intéresse ici, par exemple, il est frappant de noter que dans le *Paṇḍa-vāṇī* comme dans le *Pāṇḍav-carit*, Draupadī fait appel tour à tour à chacun de ses maris, avant l'interpellation de Bhīma qui, bien sûr, se déclare immédiatement prêt à se venger de l'insulte de Kichaka (Cauhān, 2014, p. 201-3: *Virāṭa-parvan* 17-9), et Bhīma se travestit en femme (Chauhan, 2014, 204). Ni la version sanskrite, ni la version en télougou de Tikkana (Rao et Shulman, 2008, ch. 4), par exemple, ne présentent d'éléments similaires.

³⁶³ Je remercie Archana Kumar de la Banaras Hindu University (BHU) d'avoir attiré mon attention sur ce genre durant l'une de nos sessions de lecture à l'université de Gand en 2016, et de m'avoir donné une vidéo d'une performance *Paṇḍa-vāṇī* du *Kīcaka-vadhā*.

³⁶⁴ Je remercie Sohini Pillai de m'avoir envoyé une copie électronique de l'édition.

La performativité du *Pāṇḍav-carit* est également mise en évidence par des indications textuelles concernant les gestes et les mimiques suggérées par le narrateur, telles que des didascalies, comme l'illustrent les exemples choisis du *Kīcaka-vadha* dans le *Virāṭa-parvan*. Dans cet épisode, les frères Pāṇḍavas se sont introduits, déguisés, à la cour du roi Virata, et doivent rester anonymes jusqu'à la fin de l'année. Leur épouse commune, Draupadi, est elle aussi présente à la cour, déguisée en coiffeuse de la reine Sudeshana. Elle est courtisée par Kichaka, le frère de sa patronne, qui tente de s'imposer à elle, mais elle lui échappe de justesse. Alors qu'il insulte publiquement la femme violée à la cour royale, personne ne lui vient en aide, pas même ses maris qui craignent de révéler prématurément leur identité. Pourtant, en privé, Draupadi réussit à inciter l'irascible Bhima qui élabore une ruse pour se venger et tuer Kichaka de manière très violente, presque inhumaine. Cet épisode fonctionne comme une mise en abyme de l'intrigue principale du *Mahābhārata*, et l'humiliation de Draupadi en est peut-être l'indice le plus évident, ce qui confirme la prédominance de la dimension héroïco-guerrière de l'épopée. En outre, les aspects carnavalesques du texte mettent en évidence la dimension burlesque du *hāsya rasa*.

L'épisode du *Kīcaka-vadha* narrant l'agression sexuelle et l'incapacité des maris de la femme violée à lui venir en aide (à l'exception de la terrible vengeance qui suivra) permet d'explorer le régime émotif guerrier. Il est démontré que le *Kīcaka-vadha* a été utilisé durant l'époque coloniale pour encourager la violence, à l'image d'un drame de cet épisode du *Mahābhārata* en marathi écrit par un associé du politicien Bal Gangadhar Tilak (1907), K.P. Khadilkar, qui avait pour but de susciter des sentiments nationalistes et (selon les Anglais) d'exhorter l'assassinat d'officiers coloniaux (Solomon and Prabhakar, 2014, p. 3-6). Pourtant, le passage tel qu'il apparaît dans le *Mahābhārata* en hindi classique est curieusement moins marqué du sentiment héroïque (*vīra rasa*), et davantage du sentiment comique (*hāsya rasa*), voire burlesque.

C'est le cas de la description de Kichaka qui rend visite à sa sœur, la reine, et qui rencontre « la coiffeuse » Draupadī dont il tombe immédiatement amoureux. Plutôt qu'évoquer le *śṛṅgāra rasa* par des manifestations conventionnelles, ce « coup de foudre » est décrit de façon exagérée et avec beaucoup d'humour :

Il s'asseyait, parlant d'autre chose, mais son œil traînait sur le corps de la femme
Quand elle (Sudeśanā) percevait que son frère continuait à être bouleversé, elle l'éventait pour
le rafraichir.
Désirant que la belle dame le regarde, son corps avait déjà perdu conscience.

Incapable d'articuler un seul mot à la reine, il transpirait abondamment.
Les lèvres sèches, les yeux roulants, la bouche fanée comme un lotus.
Il gémissait « hélas, hélas » ! La reine Matsya grondait sa serveuse dévouée.
Elle empoignait sa natte, lui conseillait de contrôler son corps,
Ainsi [la reine] avait compris qu'il était tombé amoureux de la serveuse.
(PC 4.13-26)

Ce passage comporte de nombreuses incertitudes sur le rôle et les actions de chaque personnage, ce qui est caractéristique du genre comportant un narrateur unique. Puisque le même acteur joue tous les rôles, il existe une certaine ambiguïté dans la performance, ambiguïté plus évidente encore pour le public au moment de la représentation. Les gestes de mime (*abhinaya*) sont réalisés par le conteur, comme rouler les yeux et empoigner la natte, ce qui produit un effet burlesque qui vise à faire rire le public, et l'on imagine que le roi et son entourage se moquent du ridicule de l'hyper-masculinité de Kichaka.

Le ton change, passant de la bouffonnerie au sérieux, au moment où la sœur sermonne son frère pour son désir irrationnel pour une servante déjà mariée et réfugiée qui, selon les règles de l'hospitalité, ne devrait pas être abordée contre sa volonté. Peu importe à Kichaka, qui repousse les avertissements de sa sœur et poursuit sa course fatale. Draupadī, qui prétend être flattée, l'avertit néanmoins qu'il pourrait être puni par ses cinq maris « Gandharva » s'il continue à l'importuner. Kichaka, plein de morgue, ignore tout avertissement. Il fanfaronne :

« Laisse-les d'abord découvrir cela, belle femme ! Je les désarmerai, je les tuerai, je les détruirai !
Même si tous les démons, dieux, Yakshas et Gandharvas joignaient leurs forces, je les vaincrais tous !
N'as-tu pas honte, ma beauté, d'avoir peur pour moi ?
Moi qui ai conquis les forces des quatre pays, qui ai puni les rois de Malwa (*mālaeṃ naresā*)
!
Tous les rois orgueilleux m'ont combattu, mais je les ai écrasés dans la bataille.
Regarde comme je tuerai tout Gandharva qui se présenterait » dit-il, éclatant de rire.
(PC 4.3.57-61)

Ici encore, le texte réinvestit le mode comique puisque le public comprend quel sera le destin de ce Kichaka se pavanant, et l'on se demande à qui est adressée cette leçon sur l'issue d'un comportement fougueux et trop orgueilleux.

Draupadī ne se soumettant pas à ses avances, Kichaka tente de la prendre par la force. Elle s'échappe à la cour du roi, mais personne ne lui vient en aide. Après cette humiliation publique, Draupadi, furieuse, tente en privé de convaincre ses maris de la venger, mais ceux-ci se déclarent incapables de la satisfaire de peur de révéler prématurément leur véritable identité. Le public se sent probablement agacé par l'incompétence de ces héros. L'atmosphère se détend

quand, à la fin de l'histoire, c'est l'irascible Bhima seul qu'elle réussit à convaincre. Le ton change encore quand il annonce avec bravoure :

Ne désespère pas dans ton cœur, femme, je pars seulement pour affronter et détruire Kichaka.
Chaque souffle me remplit de colère. Aujourd'hui encore, je l'enverrai vers la Cité de la Mort.
J'organiserai sa fin, ou je renonce à Kuntī comme ma mère !
Il est la grenouille sur la tête du serpent, le chacal qui se fâche du lion.
Quand l'âne est en rut, l'éléphante le repousse. Il est un chien flirtant avec une rate musquée.
Ma reine, quand il a empoigné ton bras, il a prononcé sa propre mort.
Bhīma frémissait, ses lèvres tremblantes, ses yeux remplis de *sindūr*.
(PC 4.3.109-112)

Alors que Bhima s'énerve de plus en plus, son discours devient plus véhément et se transforme en absurdités. Les gestes de mime (*abhinaya*) suggérés pour le conteur, comme les frémissements puis les tremblements, évoquent le burlesque. La description des yeux du héros viril, « remplis de *sindūr* », la poudre rouge associée à la femme mariée, est très juste pour les circonstances puisque c'est le *sindūr* de Draupadi qui a été attaqué. Cette scène permet également de ridiculiser l'hyper-masculinité de Bhima, qui n'a pas totalement échappé au sort des autres maris jugés lâches. Lui-aussi est émasculé, comme le montre la scène suivante où il se prépare à tuer Kichaka en usant de la ruse, posant comme Draupadi. Seule la version Tomar du *Mahābhārata* comporte un passage entier où Bhima se déguise en femme, interprété pour son effet comique :

Le fils du vent (Bhima) ne pouvait plus réfréner sa colère, comme le *ghee* nourrit la flamme.
À la fin de la journée, le crépuscule avançant, Bhīma préparait son déguisement.
Il s'habille d'une robe. Il se met un bustier. Il se regarde dans le miroir pour faire un *tilak*.
Il se trace une raie avec du *sindoor* pour achever sa transformation en belle femme.
Il met des boucles d'oreilles en diamant. Il s'applique du khôl brillant sur les yeux.
Orné d'une guirlande, il se pare les bras de bracelets,
Il se pare les pieds de chaînes de cheville qui tintent délicatement.
Il se promène en se déhanchant comme un éléphant en rut, en jetant des regards amoureux.
Comme cela, Bhima s'était assis au lieu du rendez-vous. Bientôt arrivait Kichaka, le lutteur.
(PC 4.3.118-21)

Dans ce passage, des didascalies orientent le conteur sur les gestes et la mimique à adopter afin de susciter l'hilarité du public par ce travestissement au moment du combat. On se demande la fonction de cette hilarité qu'on ne retrouve dans de telles proportions ni dans la version sanskrite, ni dans d'autres versions vernaculaires comme le *Mahābhārata* télougou (Rao et Shulman 2002, ch. 4). Ces techniques littéraires et gestuelles visent à susciter et à amplifier des émotions, pas uniquement à des fins pédagogiques mais également de divertissement collectif. Sont-elles aussi adressées au roi lui-même ? Si oui, quel rôle social et politique jouent-elles ? Pour trouver des réponses, considérons le contexte historique.

Contexte micro-historique et mobilisation des émotions

Le poète représente Gwalior comme une « épine [dans le pied] de ses ennemis ». Des chercheurs modernes hindous comme Harihar Nivas Dvivedi ont été prompts à interpréter cela dans un contexte d'animosité entre communautés hindoue et musulmane, bien que les préoccupations de ce *Mahābhārata* n'étaient pas liées à la guerre religieuse ou au dharma. D'ailleurs, le héros n'était pas le dharmaraja Yuddhishtira³⁶⁵. De fait, on peut douter de cette théorie. Quelle était la situation pour le public contemporain ? Il est vrai que les Tomar avaient peu de temps auparavant combattu contre le royaume voisin de Malwa de Hoshang Shah (Alp Khān), qui était musulman. Celui-ci avait occupé le fort de Gwalior en 1424, jusqu'à ce que le sultan Mubarak Shah intervienne et l'en chasse, renforçant sa propre autorité³⁶⁶. Pourtant, les Tomar ne lui en furent pas vraiment reconnaissants et ne payèrent guère leur tribut au sultan. De 1426 à 1432, le sultan de Delhi fut obligé de faire campagne chaque année pour obtenir l'acquittement de ses taxes³⁶⁷. Les Tomar n'étaient pas les seuls à pratiquer la rétention de textes : les principautés voisines faisaient de même, y compris celles dirigées par des gouverneurs musulmans. Gwalior se comportait comme les autres : s'alliant aux puissances de son temps quand cela lui convenait, et revendiquant son indépendance dès qu'il lui était possible, quelle que fût la religion avouée des souverains.

Au début de la saison militaire de 1435, au moment de la première performance du *Pāṇḍav-carit*, la situation devait avoir été favorable pour Dūngar Singh en raison des événements récents du meurtre du sultan Mubarak Shah et de la mort de Hoshang Shah de Malwa, qui produisirent une instabilité dans la région. Dūngar Singh tenta de prendre le fort voisin de Bhandar, une aventure décrite par un chroniqueur persan de l'époque, Muhammad Bihamad Khani, dans son *Tārīkh-i Muḥammadī* (ch. 14, Zaki, 1972, p. 79-80).³⁶⁸ Dūngar Singh fût forcé de se soumettre : Khani précise que ce furent les « Seths », c'est-à-dire les riches marchands, qui le sauvèrent par des cadeaux couteux offerts à l'ennemi. À l'époque, Gwalior était un riche centre commerçant au sein duquel les marchands jains étaient particulièrement importants³⁶⁹. Ils avaient érigé tout au long de la route menant au fort des statues géantes des Jina, leurs

³⁶⁵ Yuddhishtira figure de façon plus importante dans une autre œuvre de Viṣṇudās, le *Svargāvarohana* (ou « l'ascension au paradis » v. 3 dans l'appendix 1 sur p. 171 en Dvivedi, 1973). Dans ce texte sur le Kaliyuga, plus tardif que le *Pāṇḍav-carit*, le dharma est bien plus central.

³⁶⁶ Yahya, *Tārīkh-i Mubārak Shāhī*, p. 209–10.

³⁶⁷ Ib. en 1427 p. 213, en 1428 p. 216-7, en 1429-30 p. 222, en 1432-33 p. 233-5.

³⁶⁸ Cette histoire est racontée avec des accents communalistes par Dvivedi, 1976, p. 81; voir aussi McGregor, 2000, p. 340.

³⁶⁹ Voir la description de la cité par le poète Apabhraṃśa, Raidhu, traduit par Eva De Clercq (2014, p. 343-4). Raidhu indique l'importance des officiels Jain à la cour de Dūngar Singh (ib. 357-8).

« conquérants non-violents » légendaires, avec la permission de Dungar Singh qui est mentionné dans leurs inscriptions³⁷⁰. Un des ministres de Dungar Singh faisait figure d'autorité dans la communauté jaine. On peut se demander comment, au début de la saison militaire, ses compatriotes percevaient les mésaventures si coûteuses du roi. Quand le public de l'époque de Gwalior entendit Kichaka annoncer qu'il avait « puni les rois de Malwa », était-ce un rappel des événements de l'année précédente ? La population de Gwalior percevait-elle une allégorie du roi dans l'orgueil de Kichaka et de Bhima, avec lesquels le poète l'avait comparé au début ? Le roi lui-même, tout en riant aux côtés de sa cour, n'a-t-il pas soudain réalisé qu'il y avait peut-être ici une critique étouffée de sa campagne militaire ? Si c'était le cas, il ne semble pas avoir retenu la leçon. On sait en effet que quelques années plus tard, en 1438, Dūngar Singh attaqua de nouveau un fort voisin appartenant à Malwa, cette fois-ci Narwar, et échoua une nouvelle fois.

En conclusion, notre examen du *Mahābhārata* représenté à l'occasion du spectacle cérémonial du début de la saison militaire de 1435 montre l'importance des spectateurs pour comprendre la fonction des performances. Les Tomar ont certainement voulu souligner leur identité Rajput locale au moment des parades militaires pour impressionner leurs sujets et les inciter au combat. Néanmoins, en plus du roi, il est important de tenir compte du public afin que celui-ci se reconnaisse dans la communauté évoquée dans le spectacle. Il est parfois possible d'identifier de subtiles critiques, notamment dans les scènes comiques. Bien que l'intention principale du roi soit de mobiliser les émotions martiales du public, on peut également identifier les réserves et les critiques de ce public à travers l'humour lui-même.

Bibliographie

BANGHA, Imre, « Early Hindi Epic Poetry in Gwalior: Beginnings and Continuities in the *Rāmāyan* of Vishnudas », Francesca Orsini et Samira Sheikh (dir.), *After Timur Left: Culture and Circulation in Fifteenth-Century North India*, New Delhi, OUP, 2014, p. 365-402.

CAUHAN, Sabal Singh, *Mahābhārat aṭhāroṃ parva*, Lucknow, Tejkumār Bookdepot, 2015.

DVIVEDĪ, Hariharnivās. *Mahākavi Viṣṇudās kṛt Mahābhārat (Pāṇḍav-carit)*, Gwalior, Vidyā Mandir Prakāśan, 1973.

—. *Gvāliar ke Tomār*, Vol. 2. Gwalior, Vidyā Mandir Prakāśan, 1976.

³⁷⁰ Voir les inscriptions du règne de Dūngar Singh (Willis, 1996, p. 30-33). Voir aussi Granoff, 2006.

GHOSH, Soumya Mohan, and RAJNI Singh, « Demythologizing Draupadi: A comparative study of Saoli Mitra's 'Nathavati Anathavat' ("Five lords, yet none a protector") and Teejan Bai's 'Draupadi Cirharan' », *Archiv Orientalni*, no 82, (3), 2014, p. 511-528.

GRANOFF, Phyllis, « Mountains of Eternity: Raidhū and the Colossal Jinas of Gwalior », *Rivista di Studi Sudasiatici* 1, 2006, p. 31-50.

KOLFF, D. H. A. *Naukar, Rajput, and Sepoy: The Ethnohistory of the Military Labour Market in Hindustan, 1450-1850*. University of Cambridge Oriental Publications ; No. 43. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

MAHAWAR, Niranjan. *Folk Theatre Pandwani: Based On The Epic Mahabharata*, New Delhi, Abhinav Publications, 2013.

MCGREGOR, Ronald Stuart, « An Early Hindi (Brajbhāṣā) Version of the Rāma Story », Diana Eck et Françoise Mallison (dir.), *Devotion Divine: Bhakti Traditions from the Regions of India*. Groningen, Egbert Forsten, 1991, p. 181-96.

—. « Viṣṇudās and his Rāmāyan-kathā », Alan Entwistle, Carol Salomon et als, (dir.), *Studies in Early Modern Indo-Aryan Languages, Literature and Culture*, New Delhi, Manohar, 1999, p. 239-47.

—, « A Narrative Poet's View of his Material », Mariola Offredi (dir.), *The Banyan Tree: Essays on Early Literature in New Indo-Aryan Languages*, New Delhi, Manohar, 2000, p. 335-60.

—. « The Progress of Hindi, Part 1: The Development of a Transregional Idiom », Sheldon Pollock (dir.), *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 912-57.

RAO, Velchuru Narayan, and David SHULMAN (dir.), *Classical Telugu Poetry: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 2002.

SAX, William S., « Worshiping Epic Villains: A Kaurava Cult in the Central Himalayas », Beissinger, Margaret, Jane Tylus, and Susanne Wofford (dir.), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*. Berkeley, University of California Press, 1999, p. 171-5.

—. *Dancing the Self: Personhood and Performance in the Pandav Lila of Garhwal*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

SOLOMON, Rakesh H., and PRABHAKAR (dir.), *Globalization, Nationalism and the Text of 'Kichaka-Vadha': The First English Translation of the Marathi Anticolonial Classic, with a Historical Analysis of Theatre in British India*, London, Anthem Press, 2014.

WILLIS, Michael. D., *Inscriptions of Gopakṣetra: Materials for the History of Central India*, London, British Museum Press, 1996.

ZAKI, Muhammad, tr. *Tarikh-i-Muhammadi by Muhammad Bihamad Khani*. Aligarh, Aligarh Muslim University, 1972.

Résumé

Cet article interroge la relation entre performance et émotions en Asie du Sud au moment de l'émergence de la langue vernaculaire comme mode d'expression littéraire. L'argumentaire est d'ordre méthodologique : en lisant les textes vernaculaires sous l'angle de la performance et en identifiant les émotions qui y sont évoquées, resitués dans leur contexte micro-historique, on peut améliorer notre compréhension du phénomène de vernacularisation. La thèse avancée ici est qu'il existe un lien profond entre le choix de communiquer dans la langue vernaculaire et l'établissement d'un nouveau régime d'émotion, établi par les circonstances politiques. En même temps, bien que le mécène puisse viser à susciter, amplifier, manipuler ou contrôler des émotions collectives, il ne peut empêcher l'artiste de donner voix à d'autres intérêts, parfois contraires à ceux du patron, souvent par le biais de l'humour. Le cas présenté ici est celui d'une version vernaculaire de l'épopée du Mahābhārata en hindi classique, dit *Pāṇḍav-carit* (PC) qui a été rédigée par Viṣṇudās en 1435 à Gwalior (M.P.) pendant la dynastie Tomar.

La « performance » politique de la poésie nostalgique en ourdou au sein du mouvement d'Aligarh (fin XIX^e-début XX^e siècle)

Eve Tignol
Université de Gand, FWO

*Bazm ko bar ham hūe muddat nahīn guzrī bahut
uṭh rahā hai gul se sham 'a bazm ke abtak dhūān
kah rahe haiṅ naqsh pāe rahravān ae kḥāk-e Hind
yahān se guzrā hai abhī ik bātajjamal kāravān.*

*L'assemblée s'est tout juste dispersée,
La fumée s'échappe encore de la bougie éteinte,
Les traces dans le sable de l'Inde disent encore,
Qu'une magnifique caravane vient de passer³⁷¹.*

Cet article s'intéresse au développement d'un type de poésie élégiaque et nostalgique en ourdou au sein du mouvement moderniste musulman d'Aligarh, de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. En effet, émergeant du genre *shahr āshob* en ourdou, et lamentant le désordre du monde et particulièrement le déclin politique de la société musulmane en Inde, la poésie *āshob* telle que déployée par les poètes d'Aligarh se fraya un chemin en politique à travers sa performance. Influencée par de nouvelles considérations utilitaristes coloniales de la littérature et par un climat de réforme sociale et éducative, la poésie ourdoue trouva une utilité nouvelle. Si la poésie est indissociable de sa performance orale, le succès de la récitation de poésie *āshob* ne tenait pas uniquement à son oralisation mais à sa capacité à évoquer des émotions fortes et à mobiliser une collectivité unie par les larmes. Elle devint ainsi un outil de mobilisation populaire jusqu'au début du XX^e siècle. Comme Gail Minault l'a montré pour le mouvement du Khilafat, le mouvement indien pour la protection du Califat ottoman dans les années 1919-1924, la poésie de lamentation, dont les procédés stylistiques sont typiques du *marsiyaḥ* (élégie), devint alors un moyen important de communication et de mobilisation politique, en s'adressant directement aux émotions³⁷².

* Je remercie chaleureusement mon premier professeur d'ourdou, Alain Désoulières, de m'avoir patiemment relu et suggéré de nécessaires corrections. Pour les termes en ourdou, j'ai uniquement translittéré les mots cités directement de l'original et les titres d'ouvrages. Les noms propres n'ont pas été translittérés avec diacritiques. J'ai suivi les tables de translittération de l'ourdou de la *Library of Congress*, excepté pour l'*izafat* pour lequel j'ai préféré le -e au -i.

³⁷¹ Hali, *Tarkīb band mausum bah Shikvah-e Hind*, Lahore, Sahafi Press, 1888, partie 13.

³⁷² G. Minault, « Urdu Political Poetry during the Khilafat movement », *Modern Asian Studies*, 8, 4, 1974, p. 459-471.

L'objectif de cet article est de montrer que ce type de poésie a émergé dans un contexte non-religieux bien avant le mouvement du Khilafat en Inde, prenant la forme du genre *āshob*, et qu'il a été sciemment utilisé comme moyen de propagande populaire par le mouvement d'Aligarh depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour les poètes et les leaders d'Aligarh, en effet, la performance de ce type de poésie émotionnelle devint cruciale dans l'élaboration non seulement de leur discours moderniste et politique³⁷³, mais aussi de plateformes et d'outils dont les usages font toujours écho aujourd'hui. Après avoir rapidement illustré ce qu'est la poésie *āshob* en prenant pour exemple l'un des poèmes les plus populaires du genre (les *Musaddas*, « Sizains », de Ḥālī, « Le Moderne »), je soulignerai l'importance de l'oralité dans la littérature ourdoue et montrerai comment les partisans du mouvement d'Aligarh se servirent de celle-ci pour mener à bien leurs projets.

La poésie *āshob* : origines et développement au sein du mouvement d'Aligarh

La poésie *āshob*, ou poésie « sur la dévastation », est un type de poésie qui se développa dans la seconde moitié du XIX^e siècle à partir d'un genre particulier que l'on appelle *shahr āshob* (littéralement « dévastation de la ville »), très pratiqué en ourdou depuis le XVIII^e siècle, et plus fréquemment après le sac de Delhi par Nadir Shah en 1739. Le *shahr āshob* a souvent été considéré comme une « littérature de déclin » qui adopte des styles fluides et variés, dont les caractéristiques principales sont l'unité du sujet (la ville) et l'unité de sentiment (la mélancolie)³⁷⁴. En ourdou, le *shahr āshob* s'est développé à partir des traditions de *shahr āshūb* ou *shahr angez* turcs et persans qui décrivaient les villes et ses beaux jeunes habitants de manière humoristique et qui étaient particulièrement appréciées durant les époques timouride et safavide³⁷⁵. En turc et en persan, ces poèmes narraient alors le joyeux désordre créé par toute une série d'éphèbes énumérés par appartenance professionnelle, religieuse et sociale, afin de souligner le cosmopolitisme et l'effervescence commerciale et culturelle des villes, et de louer ainsi le souverain³⁷⁶. Quand le genre fut adapté en Inde, cependant, sa fonction et sa tonalité changèrent puisqu'au lieu de louer la beauté des citoyens et leur heureuse agitation, il s'agissait

³⁷³ È. Tignol, « Genealogy, Authority and Muslim political representation in British India », in L. Gautier et J. Levesque, *Historicizing Sayyid-ness: Social Status and Muslim Identity in South Asia*, numéro spécial du *Journal of the Royal Asiatic Society*, 2020, p. 449-465.

³⁷⁴ F. Lehmann, « Urdu Literature and Mughal Decline », *Mahfil*, 6, 2/3, 1970, p. 127.

³⁷⁵ M. Rahman, « Shahrangiz », in H.A.R. Gibb, *Encyclopedia of Islam*, 1999, version en ligne.

³⁷⁶ Cf. La description de Tabriz par Lissani dans A. Bricteux, « Pasquinade sur la ville de Tébriç par maître Lissani de Chiraz », in *Mélanges de philologie orientale publiés à l'occasion du x^e anniversaire de la création de l'Institut supérieur d'Histoire et de Littératures orientales de l'université de Liège*, Louvain, 1932, p. 1-52 ; M. Rahman, *op.cit.*

de décrire le funeste tumulte et le déclin des villes, ainsi que leurs effets sur leurs habitants³⁷⁷. Certains poètes s'exprimant en persan témoignent de cette nouvelle perspective, le premier ayant probablement été composé par le poète Bihishti à la fin du règne de Shah Jahan (m. 1666)³⁷⁸. Les *shahr āshobs* de cette période décrivaient alors un monde à l'envers, où la hiérarchie et les valeurs morales se trouvaient renversées. Plutôt que de célébrer les souverains moghols, il s'agissait de signaler leurs incompétences, souvent avec un accent sarcastique. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la description de différents types d'individus laissa progressivement place à la description des émotions suscitées par la vision de la ville en ruine et par l'exil de ses habitants. Les poètes les plus renommés ayant pratiqué le genre à l'époque furent Mir Taqi Mir et Mirza Rafi Sauda, qui, après le saccage de Nadir Shah de 1739 et les campagnes d'Ahmad Shah Durrani (1748-1767), utilisèrent un vocabulaire de déliquescence, poussière et corruption et des métaphores telles que l'automne ou la chandelle éteinte³⁷⁹.

*Yeh bāgh khā gayī kis kī naẓar nahīn m'ālūm
najāne kin ne rakhā yān qadam voh kaun thā shūm
jahān the sarv-o ṣanobar vahān āge hai zuqūm
macal hai zāgh-o zaḡhan se ab us caman meṅ dhūm
gulon ke sāth jahān bulbuleṅ karīn thīn kalol.*

Qui sait quel regard maléfique a osé ruiner ce jardin ?
Qui sait quel est le misérable qui l'a foulé du pied ?
L'arbre de l'Enfer pousse là où se tenaient cyprès et sapins,
Corbeaux et vautours croassent dans la roseraie,
Où, avec les fleurs, les rossignols folâtraient³⁸⁰.

Après ce que les Britanniques appelèrent la *Mutinerie des Cipayes* de 1857, la révolte de soldats indiens de l'armée de la *East India Company*, dont la défaite marqua la fin de la dynastie moghole et une terrible répression coloniale qui causa la ruine de nombreuses villes nord-

³⁷⁷ À propos des premiers *shahr āshobs* en ourdou, voir S.R. Faruqi et F.W. Pritchett, « A vile world carnival », *Annual of Urdu Studies*, 4, p. 24-35 ; I. Hasan, « Later Mughals as represented in Urdu poetry. A Study in the light of Shahr Ashobs from Hatim, Sauda and Nazir », *Annali dell'istituto Universitario Orientale di Napoli*, 9, p. 131-153 ; F. Lehmann, *op.cit.* ; C.M. Naim, « A Note on Shahr Ashob », *Annual of Urdu Studies*, 4, 1984, p. 42 ; C.R. Petievich, « Poetry of the declining Mughals: the shahr ashob », *Journal of South Asian Literature*, 25, 1, 1990, p. 99-110 ; F.W. Pritchett, « The world upside down: shahr ashob as a genre », *Annual of Urdu Studies*, 4, 1984, p. 37-41 ; S. Sharma, « The City of Beauties in Indo-Persian Poetic Landscape », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24, 2, p. 73-81 ; S. Waraich, « A City Besieged and a Love Lamented: Representations of Delhi's *Qila-i Mualla* ("Exalted Fortress") in the Eighteenth Century », *South Asian Studies*, 35, 2019, p. 145-164.

³⁷⁸ Bihishti composa le *Maḡnavī-e āshob-e Hindūstān*.

³⁷⁹ À propos des *shahr āshobs* de Mir ou Sauda, voir particulièrement A. Arifi, *Shahr āshob: Ek tajziyah*, New Delhi, Saqi Book Depot, 1994 ; K.C. Kanda, *Mir Taqi Mir: selected poetry*, New Delhi, Sterling Publishers, 1997 ; Mir Taqi Mir, *Zikr-e Mir. The Autobiography of the Eighteenth Century Mughal Poet: Mir Muhammad Taqi "Mir"*, traduit et commenté par C. M. Naim, New Delhi, Oxford University Press, 2002 [1999] ; M. Pegors, « A Shahr Ashob of Sauda », *Journal of South Asian Literature*, 25, 1, 1990 p. 89-97 ; R. Russell et K. Islam, *Three Mughal Poets: Mir, Sauda, Mir Hasan*, Londres, Allen and Unwin, 1969.

³⁸⁰ Mirza Rafi Sauda, *Mukḡhammas-e āshob-e Dehlī*, strophe 29. Version en ligne <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urdu/sauda/graphics/1105mod.jpg> (consulté le 17 juin 2020)

indiennes, beaucoup de poètes ourdous composèrent des *shahr āshobs* qui manifestaient de manière plus systématique « la couleur du *marṣiyah*³⁸¹ ». Les poètes récupérèrent un grand nombre d'éléments stylistiques habituellement utilisés pour les élégies chiites, notamment en reprenant le rythme du *musaddas* (strophe de six vers, qui était à la mode à l'époque dans la ville chiite de Lucknow) et en comparant la population de Delhi ou Lucknow aux martyrs de Karbala. Ils s'identifièrent eux-mêmes aux élégistes chiites et le *shahr āshob* devint ainsi un style proprement élégiaque. Ghalib, l'un des poètes ourdous les plus connus du XIX^e siècle, récupéra les images classiques de déclin utilisées par Mir et Sauda et décrivit les transformations drastiques de la ville où il résidait et qu'il ne quitta pas pendant cette période trouble : « On ne peut même plus dire où se trouvaient de grands marchés réputés, comme Khas Bazar, Urdu Bazar, et Khanum Bazar, qui formaient chacun une petite ville (*qaṣbah*). Les habitants et commerçants ne peuvent plus vous indiquer où leur maison ou leur magasin se trouvaient³⁸². » Une partie des *shahr āshobs* sur les événements de 1857 fut réunie dans deux compilations, *Fughān-e Dehlī* (1863) et *Faryād-e Dehlī* (ou *Inqilāb-e Dehlī*, 1931)³⁸³.

Deux décennies plus tard, un nouveau type de poésie inspirée du *shahr āshob* vit le jour : une poésie qui s'intitulait tantôt *dahr* ou *duniyā āshob* (« La déploration du monde »), tantôt *āshob* tout simplement, et qui ne pleurait plus seulement le désordre d'une ville (*shahr*) en particulier mais celui du monde entier (*duniyā*). Ainsi, dans les journaux des années 1877-1879, pendant la guerre russo-turque, des événements locaux (famine, imposition de nouvelles taxes, etc.) étaient mis en relation avec des événements mondiaux comme la guerre dans l'Empire ottoman. Le monde (musulman) était de cette façon uni dans une émotion collective de tristesse. Assez

³⁸¹ « Shahr āshob », in M. Shafi', dir., *Urdū Dārah-e M'ārīf islāmiyah*, vol. 11, Lahore, 1975, p. 824.

³⁸² Dans une lettre de Ghalib à Sarur datée de septembre 1860 dans Mirza Asadullah Khan Ghalib, *Ḳhuṭūṭ-e Ghālib*, édité par Ghulam Rasul Mahr, Lahore, Ilmi Printing Press, 1962, p. 499.

³⁸³ Tafazzul Husain Khan Kaukab, *Fughān-e Dehlī*, éd. par S. Ahmad, Lahore, Academy Punjab Trust, 1954 [1863] et N. Badayuni, *Faryād-e Dehlī m'arūf bah Inqilāb-e Dehlī*, Badaun, Nizami Press, 1931. Sur les *shahr āshobs* de 1857, voir N. Ahmad, *Shahr āshob*, Delhi, Maktabah Jamia Limited, 1968 ; N. Ahmad, *Shahr āshob kā taḥqīqī muṭāl'a*, Aligarh, Adabi Academy, 1979 ; D. Bredi, « Nostalgia in the re-construction of Muslim identity in the aftermath of 1857 and the myth of Delhi », *Cracow Indological Studies*, 11, p. 137-156 ; H.S. Ehtesham, « Urdu Literature and the Revolt », in M. Ashraf (dir.), *Rebellion, 1857: a Symposium*, New Delhi, People's Pub. House, 1957, p. 236-241 ; A.M. Husain, *Bahadur Shah II and the War of 1857 in Delhi with its Unforgettable Scenes*, Delhi, 1958 (éditeur?) ; P.M. Khan, « The Lament for Delhi (1863) », communication présentée à l'atelier « What is a Shahr-Ashob? », McGill University, Montreal, 11 avril 2009, accessible en ligne (consulté le 12 juin 2020) :

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urduhindilinks/workshop2009/txt_pasha_fughanintro.pdf ; P. M. Khan, « From *The Lament for Delhi*, trans. and introduction to selected poems from *Fughān-i Dihlī* », in S. Nijhawan (dir.), *Nationalism in the Vernacular: Hindi, Urdu, and the Literature of Indian Freedom*, Delhi, Permanent Black, 2009, p. 88-92 ; S. Siddique, « Remembering the revolt of 1857: contrapuntal formations in Indian literature and history », thèse de doctorat, SOAS, 2012 ; É. Tignol, « Nostalgia and the City: Urdu *shahr āshob* poetry in the aftermath of 1857 », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 27, 4, 2017, pp. 559-573 ; S. Yamame, « Lamentation Dedicated to the Declining Capital: Urdu Poetry on Delhi during the Late Mughal Period », *Journal of the Japanese Association for South Asian Studies*, 12, 2000, p. 50-72.

rapidement, cette poésie élégiaque se prêta à l'expression d'idées politiques et particulièrement à la critique du gouvernement britannique en Inde³⁸⁴.

Cependant, la poésie *āshob* atteignit réellement toute sa puissance et sa portée dans ces mêmes années au sein du mouvement moderniste et loyaliste musulman d'Aligarh, fondé par Sayyid Ahmad Khan (1817-1898) en 1875 autour du *Muhammadan Anglo-Oriental College*, à environ 150 kilomètres au sud-est de Delhi³⁸⁵. Son fondateur était fasciné par le savoir occidental, cherchait à promouvoir l'éducation en anglais et à démontrer que les sciences modernes n'étaient pas en opposition avec l'islam. Pourtant, malgré le fait que le mouvement d'Aligarh était moderniste et tourné vers le « progrès », la nostalgie pour la gloire musulmane exprimée à travers la poésie, entre autres, fut au cœur de l'articulation de ses discours et politique de réforme. Les partisans de ce mouvement étaient célèbres (parfois au point d'en être ridiculisés³⁸⁶) pour leur habitude intempestive de réciter ce type de poèmes élégiaques sur le déclin de l'islam en Inde plus particulièrement.

Le premier poème *āshob* écrit au sein du mouvement d'Aligarh, et le plus fameux, fut le poème intitulé *Musaddas-e Madd-o Jazr-e Islām* (« Les Strophes du flux et reflux de l'islam »), communément appelé les *Musaddas* d'Altaf Husain Hali (1837-1914), publié en 1879 dans le magazine du mouvement d'Aligarh, le *Tahzīb ul-Akhlāq*. Il s'agit d'un poème élégiaque qui retrace la gloire de l'islam et s'apitoie sur son déclin contemporain en Inde, pour pousser les musulmans à la réforme. Le poème, long de 84 pages, étend l'esthétique du *shahr āshob* en en reprenant les caractéristiques principales pour s'indigner du retard culturel et économique des musulmans indiens dans des termes poignants :

*Phir ik bāgh dekhegā ujṛā sarāsar
jahān kḥāk urṭī hai har sau barābar
(...) jahān zahir kā kām kartā hai bārān
jahān āke detā hai ro abr-e nisān
taraddad jo aur hotā hai verān
nahīn rās jis ko kḥazān aur bahārān
yeh āvāz paiham vahān ā rahī hai
keh islām kā bāgh verān yehī hai*

Alors il verra un jardin complètement desséché,
Où partout la poussière se soulève,
(...) où la pluie agit comme un poison
Où le nuage du printemps vient pleurer,

³⁸⁴ È. Tignol, « The Muslims of northern India and the trauma of the loss of power », thèse de doctorat, Royal Holloway Université de Londres, 2016, p. 70-73.

³⁸⁵ Sur les débuts du mouvement d'Aligarh, voir D. Lelyveld, *Aligarh's First Generation: Muslim Solidarity in British India*, New Delhi, Oxford University Press, 2003 [1978] ; M. S. Jain, *The Aligarh Movement: its Origin and Development, 1858-1906*, New Delhi, Icon, 2006.

³⁸⁶ Voir È. Tignol, « Genealogy », *op.cit.*

[Un jardin] qui dépérit plus on le cultive,
Qui n'est fait ni pour l'automne ni pour le printemps.
Alors, on entendra ce cri :
« Voici le misérable jardin de l'islam³⁸⁷! »

Toutefois, l'intérêt du *Musaddas* est d'aller au-delà de cette esthétique de déclin qui émeut le public pour la transformer en un appel à l'action. Hali soumet le cadre nostalgique qu'il crée dans le poème à une possibilité de renaissance puisque son but ultime est d'éveiller la communauté et de présenter l'éducation et les réformes proposées par le collège d'Aligarh comme une voie privilégiée de progrès pour les élites musulmanes indiennes. Les *Musaddas* déploient donc le style *āshob* pour le transformer en un texte réformiste afin de, comme Hali l'écrit dans sa préface, « donner à mes amis et pairs un sentiment d'outrage et de honte³⁸⁸ » et les inciter à l'action. Dès le départ, c'est dans cette perspective réformiste que le *Musaddas* a été conçu par son commanditaire Sayyid Ahmad Khan :

Je remercie Hali de tout cœur d'avoir répondu à ma requête et d'avoir accepté de composer des *musaddas* sur la condition de la communauté, narrant son histoire du début à la fin pour qu'après avoir décrit son apogée et son progrès, la description de son déclin ait un tel effet sur notre communauté endormie qu'elle se réveille et s'inquiète du bien-être, du progrès et de l'éducation de sa progéniture³⁸⁹.

Les *Musaddas*, comme les autres poèmes *āshob* qui furent produits par des partisans du mouvement d'Aligarh par la suite, étaient donc dès le départ conçus comme un outil de réforme sociale. En cela, la poésie *āshob* d'Aligarh répondait tout à fait aux soucis de l'époque et à une vision coloniale utilitariste de la littérature vernaculaire qui, pour être valorisée, devait avant tout être utile.

Oralité et utilité de la poésie ourdoue : émotions

Comme C. M. Naim l'a bien montré, dès 1868, le gouvernement d'Allahabad annonça que « des récompenses allaient être offertes aux auteurs d'œuvres *utiles* écrites dans la langue vernaculaire³⁹⁰ ». La question de l'utilité sociale ou politique de la littérature, qui s'est développée encore davantage avec l'émergence du mouvement naturaliste en Occident et

³⁸⁷ Hali, *Musaddas*, v. 111-113, traduit en anglais par C. Shackle et J. Majeed, *Hali's Musaddas: the Low and Ebb of Islam*, Delhi, Oxford University Press, 1997.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁸⁹ *Aligarh Institute Gazette*, 26 janvier 1878, p. 111 citée dans E. Tignol, « A Note on the Origins of Hali's *Musaddas-e Madd-o Jazr-e Islām* », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 26/4, 2016, p. 587.

³⁹⁰ Voir la *Allahabad Government Gazette*, notification n°791A, 20 août 1868, citée dans C.M. Naim, « Prize-Winning Adab: A Study of Five Books Written in Response to the Allahabad Government Gazette Notification », in Barbara D. Metcalf, dir., *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 271.

accompagnait une vision particulière du progrès et de la mission civilisatrice du pouvoir colonial, était relativement étrangère aux auteurs indiens mais devait néanmoins les marquer durablement. Ces considérations utilitaristes ont ainsi beaucoup influencé les auteurs associés au mouvement d'Aligarh, dont Hali, tant dans son œuvre poétique que de critique littéraire, surtout après son séjour à Lahore dans les années 1870 et sa rencontre, ensuite, avec Sayyid Ahmad Khan. Comme Hali l'explique dans son ouvrage de critique littéraire et de l'art poétique *Muqaddamah-e Sh'ar-o Shā'erī*, « quand la poésie est efficace, elle peut être très utile. Aujourd'hui on considère que les danseurs et les chanteurs pratiquent une profession inférieure alors qu'en Europe les acteurs et musiciens sont d'une grande utilité politique et sociale³⁹¹ ». Cette conception de la poésie donna, en partie, un nouvel élan à la création poétique et une nouvelle raison d'être aux poètes. Ceux-ci commencèrent alors à préférer l'utilisation de vers encourageant la simplicité et la liberté et usèrent d'un vocabulaire plus clair et direct. Ce mouvement se concrétisa dans ce que l'on appela alors la « Nouvelle école » de la littérature ourdoue³⁹².

Dans le passage cité ci-dessus, il est évident que la mise en scène, la représentation, de la littérature ou des arts en général, était considérée à la fois comme fondamentale à son utilité et inséparable de sa nature même. En effet, traditionnellement, et si on s'en tient à l'expression consacrée, en ourdou on ne compose pas la poésie par écrit, on la compose verbalement, on la dit (*shā'er kahnā*). La poésie ourdoue, même mise par écrit, est donc traditionnellement transmise oralement. Même avec le développement et la démocratisation de la presse écrite au tournant du XIX^e siècle, comme de nombreux historiens l'ont souligné, l'écrit ne remplaça pas mais compléta, en quelque sorte, l'oralité en Inde³⁹³. Les élites, et la population, utilisèrent les médias écrits « de façon complexe et créative pour renforcer la culture orale³⁹⁴ », et la littérature écrite continua d'être oralisée la plupart du temps, et ce, jusqu'à la période contemporaine³⁹⁵. Livres et journaux étaient, et sont encore dans certains contextes, lus à haute voix sur les

³⁹¹ Muhammad Husain Azad, *Ab-e Hayat. Shaping the Canon of Urdu Poetry* traduit et introduit par F. W. Pritchett et S. R. Faruqi, New Delhi, Oxford University Press, 2003, p. 27. Sur Sayyid Ahmad Khan et la modernité voir aussi Iftikhar Alam Khan, *Sir Sayyid aur jadīdiyat*, Delhi, Educational Publishing House, 2^e éd., 2017.

³⁹² À propos de la nouvelle école de littérature ourdoue, voir F. W. Pritchett, *Nets of Awareness: Urdu poetry and its critics*, Berkeley, University of California Press, 1994 ; A. Qadir, *The New School of Urdu Literature*, Lahore, Punjab Observer Press, 1898.

³⁹³ S. Blackburn, « The tale of the Book. Storytelling and Print in nineteenth-century Tamil », in R. Dwyer et C. Pinney, dir., *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2002, p. 120.

³⁹⁴ C. A. Bayly, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 180.

³⁹⁵ S. Pollock, dir., *Literary cultures in History: Reconstructions from South Asia*, New Delhi, Oxford University Press, 2003, p. 22.

marchés et dans les villages. Au XIX^e siècle, la pratique de lectures publiques était commune au Bengale comme ailleurs, comme en témoigne la *Calcutta Review* de 1830 :

C'est vrai, leurs bouches s'affairent à fumer leur tabac préféré, ou leurs mains sont occupées à coudre quelque grossier vêtement, pour eux-mêmes ou pour quelque membre éloigné de leur famille ; mais ils sont tout ouïe, et la moindre interruption à leur plaisir intellectuel engendre une réprobation instantanée. Le lecteur, assis sur son arrière-train, avec son livre posé sur le sol devant lui, récite couplet après couplet ; car tous les livres populaires sont en vers, ou sont lus comme s'ils l'étaient... [La lecture] se poursuit ainsi à haute voix et sur un ton chantant³⁹⁶.

L'importance de la performance (dans le sens anglo-saxon du terme) poétique dans les sociétés indo-musulmanes donna lieu au développement de différents styles d'oralisation, comme le *tarannum* (déclamation psalmodiée) ou le *taht ul-lafz* (récitation simple), ou encore à une adaptation véritablement chantée³⁹⁷ ; le *ghazal*, pièce lyrique, et l'une des formes poétiques les plus populaires, est ainsi fréquemment chanté et mis en musique. Le lieu même de transmission traditionnel de la poésie ourdoue est un lieu de mise en scène qui a évolué depuis l'époque précoloniale, peut-être à partir du XVI^e siècle³⁹⁸, mais qui est toujours essentiel à la vie culturelle sud-asiatique : le *musha'irah* (initialement une joute poétique entre poètes à la Cour du roi). Prenant place la nuit, l'assemblée poétique rassemblait traditionnellement les poètes autour d'une chandelle (*sham 'a*) que l'on plaçait en face du poète dont le tour était venu de présenter ses compositions. La nuit passait ainsi à corriger les vers de ses pairs, à relever des défis poétiques, à manifester son appréciation. Si le *musha'irah* s'est adapté au contexte contemporain, et la chandelle a laissé place au micro, la performance est toujours essentielle et, comme C.M. Naim l'illustre, un bon poète de *musha'irah* ne se distingue pas tant par la qualité de sa poésie que par sa façon de la mettre en scène, par « une bonne voix et une manière de réciter attractive musicalement parlant³⁹⁹. » La puissance et l'attrait de la poésie, dans toutes les émotions que celle-ci suscite, passent inévitablement par l'oral. Aux vers récités ou lus par chaque poète, le public répond avec enthousiasme, répétant les couplets, manifestant son appréciation par des applaudissements, des interjections — *vah vah!* (bravo), *mukarrar* (bis),

³⁹⁶ *Calcutta Review*, vol XIII, n° XXVI, 1830, pp. 237-89 cité par S. Banerjee, *The Parlour and the Streets: elite and popular culture in c19th Calcutta*, Calcutta, Seagull, 1989, p. 122.

³⁹⁷ Voir C. M. Naim, « The Art of the Urdu Marsiya », in M. Israel and N.K. Wagle (dir.), *Islamic Society and Culture: Essays in Honour of Professor Aziz Ahmad*, New Delhi, Manohar, 1983, p. 101-116 ; R. Qureshi, « Tarannum, the Chanting of Urdu Poetry », *Ethnomusicology*, 13, 3, 1967, p. 425-468 ; L. Vasilyeva, « The Indian mushairah: traditions and modernity », non publié, Russian Academy of Sciences, Moscow, en ligne (consulté le 11 juin 2020) : http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urduhindilinks/srffest/txt_vasilyeva_mushairah.pdf.

³⁹⁸ L. Vasilyeva, *ibid.*

³⁹⁹ C.M. Naim, « Poet-audience Interaction at Urdu Musha'irahs », in C.M. Naim, *Urdu Texts and Contexts: The Selected Essays of C.M. Naim*, Delhi, Permanent Black, 2004, p. 114.

etc. — permettant « une interaction libre et continue entre le poète et l'audience qui mène à un haut degré d'«harmonie émotionnelle» dans une atmosphère intense d'excitation⁴⁰⁰ », et qui se poursuit généralement jusqu'au petit matin.

Le pouvoir de la performance poétique dans le monde ourdouphone est spécialement visible dans la sphère religieuse, et particulièrement dans le cadre de la récitation de *marṣiyahs* chiites. De la racine arabe *r-s-y* (prière funéraire), les *marṣiyahs* étaient traditionnellement composés pour exprimer sa tristesse lors de funérailles, ou lors de la perte de villes comme Bagdad ou Cordoue⁴⁰¹. En persan et en ourdou, le genre fut cependant surtout déployé dans le contexte religieux chiite pour commémorer les martyrs de Karbala et surtout Husain ibn Ali. La tâche des élogistes (*marṣiyah khwāns*) est de générer des larmes, de pleurer et faire pleurer (*ronā aur rulānā*), à travers leur poésie, leurs descriptions de la misère et des massacres à Karbala, et leur ton. La qualité principale des *marṣiyahs* est d'agir comme « émotif⁴⁰² » selon Amy Bard⁴⁰³, de provoquer les émotions (*ras-bhāv*⁴⁰⁴, en ourdou *haijān khez*) du public, et, avec les effets de « contagion » émotionnelle (ou d'« effervescence collective⁴⁰⁵ », *josh* en ourdou), de renforcer les sentiments d'appartenance et de solidarité à un groupe. Sans entrer dans les détails d'un phénomène qui a été par ailleurs bien étudié, il faut souligner que la performance poétique, dans ce contexte, aide à créer un état de deuil collectif qui est considéré par les chiites comme salvateur.

Comme nous l'avons vu plus haut, à partir de 1857, les poètes ourdous récupérèrent un grand nombre d'éléments stylistiques typiques des élégies chiites et soulignèrent l'effet émotionnel similaire qu'avait leur poésie sur leur auditoire. Les collections de *shahr āshob* sur 1857-58 révèlent ainsi un contexte de récitation au cours duquel le poète et son audience étaient unis par les larmes. Le poète Hali, dans un exemple assez frappant, probablement récité pour la première fois en 1874, opérait une équivalence entre la récitation de *shahr āshobs* aux *mushā'irahs* et celle de *marṣiyahs* aux assemblées religieuses chiites (ici appelées *bazm-e mātam*, ou

⁴⁰⁰ R. Qureshi, *op.cit.*, p. 431.

⁴⁰¹ Ch. Pellat, « Marthiya », in *Encyclopaedia of Islam* (2^e édition en ligne).

⁴⁰² Le terme d'« émotif » est introduit par Reddy pour signifier un acte de langage qui exprime une émotion avec une dimension proprement performative (W. Reddy, *Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions*, *Current Anthropology*, 83, 3, 1997, p. 327-351).

⁴⁰³ A. Bard, « 'No Power of Speech Remains': Tears and Transformation in South Asian *Majlis* Poetry », in K. C. Patton et J. S. Hawley, dir., *Holy tears: weeping in the religious imagination*, Princeton, 2005, p. 156.

⁴⁰⁴ M. Trivedi, « A Genre of Composite Creativity: Marsiya and its performance in Awadh », in M. Hasan et A. Roy, dir., *Living Together Separately: Cultural India in History and Politics*, New Delhi, Oxford University Press, 2005, p. 198.

⁴⁰⁵ C. von Scheve, « Collective Emotions in Rituals: Elicitation, Transmission and a "Matthew-effect" », in A. Michaels et C. Wulf, dir., *Emotions in Rituals and Performances: South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*, New Delhi, Routledge, 2012, p. 55-77.

« assemblée de lamentation »), tout en indiquant le caractère normalement inapproprié de la situation, et donc le pouvoir particulièrement fort de ce type de poésie :

*Bazm-e mātām to nahīn, bazm-e sukḥan hai Hālī
yān munāsib nahīn ro ro ke rulānā har gīz*

Ceci n'est pas une assemblée de lamentation (*bazm-e mātām*), mais un *mushā'irah*, Hali,
N'afflige pas ainsi les autres de tes larmes⁴⁰⁶.

Dans les anthologies de *shahr āshob*, beaucoup d'éléments textuels faisaient en effet allusion à la performance de ce type de poésie. Presque chaque poème possède ainsi un vers (souvent final) qui fait allusion à sa capacité à induire une mélancolie collective⁴⁰⁷.

Dans son *Muqaddamah*, Hali illustre justement l'importance de la performance poétique par sa capacité à toucher le public en prenant l'exemple des poètes arabes de la période préislamique : « en Arabie, quand ils [les chefs de tribu] voulaient préparer leurs armées pour la guerre, les poètes récitaient leurs vers et embrasaient les cœurs, et les membres des tribus étaient alors prêts à sacrifier leur vie⁴⁰⁸ ». La récitation de poésie avait donc, pour Hali, comme pour beaucoup d'auteurs de son époque, un pouvoir émotionnel particulier ; et un pouvoir qui se prêtait parfaitement à des fins politiques. Beaucoup de poètes à l'époque, et dans la suite de Hali, se sont en effet inspirés du potentiel de la littérature à diffuser des messages, en composant de nombreux poèmes sur le mode des *musaddas*, tantôt pour promouvoir la construction d'une *madrasah*⁴⁰⁹, tantôt comme outil de débat dans des polémiques anti-chiites⁴¹⁰, etc. En 1888, lors du début de la campagne politique d'Aligarh contre l'*Indian National Congress*, qui, fondé en 1885, commençait à développer de nouveaux centres dans la province, la poésie *āshob* donna lieu à des disputes politiques sur l'attitude à tenir vis-à-vis du gouvernement par poèmes interposés dans des journaux comme l'*Avadh Punch*⁴¹¹.

Au moins à partir de la fondation de la *Muhammadan Educational Conference* en 1886, les poèmes *āshobs* entrèrent en politique, et la plupart des événements organisés par les dirigeants du mouvement d'Aligarh débutaient par la récitation de vers nostalgiques tirés des *Musaddas* ou d'autres poèmes du même genre. Dès sa première lecture des *Musaddas*, Sayyid Ahmad Khan avait écrit à Hali en juin 1879 qu'il fallait absolument diffuser le poème. Celui-ci fut bien

⁴⁰⁶ Hali, *Jitne jī maut ke tum munh meṅ nah jānā hargīz*, vers 30 dans *Faryād-e Dehlī*, *op.cit.*

⁴⁰⁷ Voir È. Tignol, « The Muslims of northern India », *op.cit.*

⁴⁰⁸ L. Steele, « Hali and his Muqaddamah: the creation of a literary attitude in nineteenth century India », *Annual of Urdu Studies*, 1, 1981, p. 24.

⁴⁰⁹ Munshi Tahavvur Ali, un officier de police de Budaon, qui a composé le *Musaddas-e Ulvī* cité dans C. Shackle et J. Majeed, *op.cit.*, p. 40.

⁴¹⁰ Maulvi Ni'matullah Amrohi a composé le *Musaddas-e Ni'mat* cité dans *ibid.*, p. 42.

⁴¹¹ È. Tignol, « Genealogy », *op.cit.*

sûr publié dans le magazine d'Aligarh, mais pour Sayyid Ahmad Khan, sa performance poétique était primordiale :

Plus il est imprimé et devient célèbre, avec les garçons qui l'entonnent au rythme des bâtons (*ḍanḍoṅ par*), les courtisanes qui le chantent au tabla et au sarangi dans les soirées, et les *qawwals* dans les sanctuaires en emportant les autres avec leurs chants, plus je serai heureux. Il est de mon désir d'organiser une rencontre à Delhi lors de laquelle tous les aristocrates (*ashrāf*) seraient invités. Et lors de cette rencontre, des courtisanes (*randiyān*) viendraient danser, et celles-ci chanteraient aussi les *Musaddas*⁴¹².

Les *Musaddas* d'Hali eurent en effet un succès considérable dans le monde ourdouphone et au-delà, initiant ce que Christopher Shackle et Javed Majeed ont appelé une « véritable *Musaddas*-mania », à la fois en ourdou et dans d'autres langues, puisque le poème fut maintes fois traduit et copié, notamment en pashto, en gujarati et en panjabi⁴¹³. Son succès fut tel que quand Hali retravailla et republia une nouvelle version du texte en 1886, le poème avait déjà été réédité six fois, récité dans un grand nombre de réunions et lors de fêtes à l'occasion de l'anniversaire du Prophète, il était entré dans le programme scolaire des Provinces du Nord-Ouest⁴¹⁴, il était utilisé lors d'assemblées religieuses et joué comme pièce de théâtre⁴¹⁵. Comme Sir Abdul Qadir le rappelait,

On le lit à l'école, on le lit quand on grandit, on le récite dans nos clubs, on l'écoute dans nos *anjumans* (associations), on voit les meilleurs d'entre nous l'évoquer dans nos conférences, on l'entend chanté avec et sans musique, encore et encore et encore⁴¹⁶.

La presse ourdoue de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle fut submergée par ce type de poèmes qui adoptèrent rapidement un caractère politique et communautaire. Les rapports coloniaux sur la presse vernaculaire des Provinces du Nord-Ouest (*Native Newspapers Reports*) témoignent du succès de cette poésie et de son esthétique de déclin, qui occupaient de nombreuses pages de périodiques locaux. L'enthousiasme, cependant, ne se limita pas aux seules élites musulmanes, et la littérature *āshob* fut aussi employée plus tard par les Kayasths, les brahmanes cachemiris ou les Jats, pour qui ce type de propagande servit également à

⁴¹² Lettre de Syed Ahmed Khan à Hali, datée du 10 juin 1879, dans Sayyid Ahmad Khan, *Ḳhuṭūṭ-e Sir Sayyid*, édité par Ras Masood, Badaun, Nizami Press, 1924, p. 166-167.

⁴¹³ C. Shackle et J. Majeed, *op.cit.*, p. 45. Voir aussi M. Sadiq, *A History of Urdu literature*, 2^e éd., Delhi, 1995, p. 347.

⁴¹⁴ F. Robinson, « The Memory of Power, Muslim "Political Importance" and the Muslim League », in R. Ahmad (dir.), *International Conference on the All India Muslim League (1906-1947)*, Islamabad, National Centre for Historical Research, 2006, p. 163.

⁴¹⁵ S. A. Sandelvi, *Hālī bahāsiyat shā'er*, Lucknow, 1960, p. 263 cité dans S. Anjum, *Monogrāf. Ḳhwājah Alīāf Husain Hālī*, Delhi, Urdu Academy, 2007, p. 75.

⁴¹⁶ A. Qadir, *op.cit.*, p. 20.

encourager l'éducation à l'occidentale afin d'améliorer ainsi leur statut collectif au sein de la société coloniale⁴¹⁷.

La performance poétique devint ainsi essentielle et eut un succès populaire tel que la pratique de réciter des poèmes en introduction aux réunions et assemblées communautaires se répandit, au-delà du Collège d'Aligarh. En avril 1904, Hali écrivit une lettre de réponse à l'éditeur du populaire journal *Paisah Akhbār* de Lahore, Maulvi Mahbub Alam, qui se plaignait de l'excès de poésie au sein d'organisations politiques communautaires⁴¹⁸. Dans cette lettre, Hali répond à la critique en revenant sur plusieurs décennies de pratique, et tente de justifier l'importance de la récitation de poèmes *āshobs* lors de ces événements. Il fait remonter les débuts de cette coutume à Sayyid Ahmad Khan lui-même, qui voyait dans la performance poétique un moyen d'attirer l'attention de ses coreligionnaires suite au déclin des *mushā'irahs* traditionnels et à la perte de patronage depuis le début de l'époque coloniale. Hali se montre alors plutôt critique vis-à-vis d'une pratique qu'il avait pourtant grandement initiée et alimentée, mais dévoile quelques-uns des éléments qui l'avaient popularisée en politique :

Je reconnais que feu Sir Sayyid Ahmad Khan a dans une certaine mesure autorisé la récitation de poèmes à ses conférences ; non parce qu'il considérait ces poèmes utiles à la conférence mais parce que, quand ces dernières furent fondées, les musulmans en général n'avaient pas conscience de leur objectif et c'est pour cette raison que l'on ne parvenait pas à les inciter à participer. Il était donc nécessaire de donner à ces conférences une atmosphère particulière avec laquelle les musulmans étaient familiers [c.-à-d. un *mushā'irah*] pour qu'ils soient intéressés et prennent plaisir à participer à ces réunions. Pour cette raison, réciter des poèmes [...] à la *Muhammadan Educational Conference* n'a plus d'utilité. Mais la situation de la Conférence est très différente de celle de l'*Anjuman-e Himāyat-e Islām* [Association pour la Protection de l'Islam]. Premièrement parce que davantage de personnes éduquées ou au moins modernistes et progressistes qui sont tout à fait capables de réfléchir aux objectifs communautaires, de débattre et de discuter des problèmes éducationnels viennent à la Conférence ; deuxièmement, parce que l'objectif premier des séances de la Conférence n'est pas de récolter des fonds mais de parvenir à un consensus sur des problèmes tels que l'éducation, etc. [...] Cependant, le but principal de la réunion de l'*Anjuman-e Himāyat-e Islām*, qui est tenue chaque année, est de collecter des fonds dont la survie de l'association dépend ; pour cela, il y a un besoin impérieux d'inciter beaucoup de gens qui peuvent soutenir l'association à se réunir. Généralement, le fait de réciter des poèmes pour l'agrément de ces gens, qu'ils soient instruits ou non, n'est pas complètement dépourvu d'intérêt⁴¹⁹.

⁴¹⁷ Cf. È. Tignol, « The Muslims of northern India », *op.cit.*, p. 97-98, Par exemple, le *Rahbar* du 1^{er} mai 1900, *Native Newspapers Reports for the North-Western Provinces and Oudh*, p. 227, le *Kayasth Hitkari* du 8 juillet 1900, *NNRNWP&O*, p. 364, le *Kshatriya Mitra* du 16 février 1910, *NNRNWP&O*, p. 199 ; *NNRNWP&O* pour 1918, p. 407.

⁴¹⁸ Compte tenu de la réponse de Hali, on peut penser que l'éditeur de *Paisah Akhbār* faisait particulièrement référence à la poésie utilisée dans le cadre des assemblées de l'*Anjuman-e Himāyat-e Islām* de Lahore, bien que je n'ai pas eu accès à l'article original.

⁴¹⁹ Lettre de Hali à Maulvi Mahbub 'Alam, éditeur de *Paisah Akhbār*, dans *Makātīb-e Hālī*, édité par M. I. Panipati, Lahore, Urdu Markaz, 1950, p. 52.

Hali illustre bien la façon dont le manque d'éducation politique des élites musulmanes de la seconde moitié du XIX^e siècle avait, en quelque sorte, généralisé la récitation de poésie lors d'assemblées politiques de façon à attirer et former progressivement un public éduqué à de nouvelles manières de s'organiser, de débattre et d'arriver à un consensus sur des problèmes variés. Cependant, le poète continue de justifier la pratique dans certains cas, ici *l'Anjuman-e Himāyat-e Islām*⁴²⁰, où la poésie est conçue comme un moyen de communication privilégié qui unit les classes sociales et touche le public — instruit *ou non* — en vue de l'obtention de financements. Si le « *mushā'irah* politique » recouvrait un sens particulier dans un contexte de reconfigurations culturelles où, effectivement, les espaces de performance littéraire se trouvèrent perturbés⁴²¹ sans alternative satisfaisante, le succès de la poésie *āshob* ne se limitait pas à ce que tout autre type de poésie traditionnelle pouvait offrir. Il ne s'agissait pas uniquement de fournir un espace culturel et politique en relais aux plateformes traditionnelles et de faire venir un public d'amateurs, mais aussi, et plus profondément, d'émouvoir collectivement ce public afin qu'il adhère au discours politique que la poésie soutenait. Si Hali répond à Mahbub Alam en admettant qu'à présent, en 1904, la communauté était habituée à ce type de réunion et y participait spontanément, la performance de la poésie *āshob* paraissait toujours nécessaire.

Poésie *āshob* et mobilisation politique

La mobilisation était donc l'une des premières utilités de la poésie : celle-ci permettait de rassembler les foules et de populariser des plateformes politiques qui étaient restées jusque-là peu fréquentées. À l'époque, comme certains historiens l'ont montré, les produits artistiques qui étaient traditionnellement associés aux élites — la poésie mais, aussi, la danse *kathak* et les chants *thumrī* et *ghazal* — « entrèrent dans l'arène populaire, où ils furent consommés volontiers par un public attiré par leur aura de prestige⁴²² ». La taille et le type de public aux *mushā'irahs*, d'abord restreints à un groupe de poètes, évoluèrent en conséquence : ils devinrent des « affaires publiques d'une taille substantielle⁴²³ », jusqu'à inclure aussi des individus illettrés ou même incapables de parler l'ourdou. Ainsi, jusque dans la seconde moitié du XX^e

⁴²⁰ Sur *l'Anjuman-e Himāyat-e Islām*, voir la thèse récente de M.M. Fuchs, « Act in the Living Present: the *Anjuman-i Himāyat-i Islam* Lahore and the Quest for a “Modern” Islam », thèse de doctorat, Université de Princeton, 2019.

⁴²¹ C. M. Naim, « Mughal and English Patronage of Urdu Poetry: A Comparison », in Miller B. S. (dir.), *The Powers of Art: Patronage in Indian Culture*, New Delhi, Oxford University Press, 1992, p. 259-276.

⁴²² K. Hansen, « The Indar Sabha Phenomenon. Public Theatre and Consumption in Greater India (1853-1956) », in R. Dwyer et C. Pinney, dir., *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2002, p. 86.

⁴²³ C. M. Naim, « Poet-Audience interaction at Urdu mushairas », in R. Russell et C. Shackle (dir.), *Urdu and Muslim South Asia: Studies in Honour of Ralph Russell*, Londres, School of Oriental and African Studies, 1989, p. 168.

siècle, les *musha'irahs* furent tenus dans de grands espaces, comme des parcs, des stades, ou dans le Fort Rouge de Delhi, où jusqu'à trente-cinq mille personnes étaient ainsi réunies⁴²⁴. L'exemple des *Musaddas* de Hali est emblématique car le poème fut récité jusque dans des fêtes populaires et même joué dans des représentations théâtrales au Panjab —inspirées du tout nouveau *théâtre parsi* — qui faisaient « immédiatement impression sur la population⁴²⁵ », bien au-delà donc de l'élite évoluant autour d'Aligarh. Shaikh Ikram, par exemple, se rappelle que lors d'une fête pour la circoncision de son cousin, une courtisane se mit à chanter les *Musaddas* depuis un chapiteau, captivant une foule de villageois⁴²⁶.

La poésie devint ainsi un moyen puissant de communication unissant les élites et les groupes moins privilégiés. Zaidi, par exemple, conclut qu'elle « joua un rôle déterminant [au sein du mouvement national] car elle était utilisée pour diffuser largement des messages simples en vers, de bouche à oreille ou clandestinement⁴²⁷ ». Pour Bausani également, la poésie devint « le journalisme des illettrés » et « se transmettait rapidement au sein de la population qui l'apprenait facilement par cœur⁴²⁸ ». De plus en plus, la poésie (et sa dimension orale particulièrement) fut employée pour mobiliser de larges foules afin de leur instiller des idées politiques. Gandhi, alors qu'il était encore en Afrique du Sud, se mit aussi à recourir à la poésie (en gujarati, hindoustani et en anglais), publiée notamment dans les périodiques *Hind Swaraj* et *Indian Opinion*, pour populariser la campagne de *satyāgraha* (1906-1914) parmi les immigrants indiens ; la poésie devint alors « le moyen de choix [...] dans le programme-pilote pour l'engagement populaire dans la lutte politique⁴²⁹ ».

De même, dans le nord de l'Inde au début du xx^e siècle, la poésie ourdoue (et la poésie *āshob* en particulier) fut utilisée pour conscientiser la population autour de problèmes tels que les guerres des Balkans ou l'incident qui suivit la destruction d'une partie de la mosquée de Kanpur par les autorités en 1913. Les archives officielles de l'époque mentionnent qu'après un rassemblement important, un groupe de musulmans excité par la récitation de quelques vers avait entrepris de reconstruire la mosquée, affrontant ainsi violemment les forces de police⁴³⁰. La même année, Shibli Nomani (1857-1914), composa son *Shahr āshob-e Islām* qui fut notamment récité à Delhi par Mohamed Ali et Dr Ansari à leur retour de leur *Medical Mission*

⁴²⁴ L. Vasilyeva, *op.cit.*, p. 14.

⁴²⁵ S. Anjum, *op.cit.*, p. 83.

⁴²⁶ R. Russell, *The Pursuit of Urdu Literature: A Select History*, London, Zed, 1999, p. 127.

⁴²⁷ A. J. Zaidi, *A History of Urdu Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1993, p. 231.

⁴²⁸ A. Bausani, *Storia delle letterature del Pakistan : urdu, pangiabi, sindhi, pasc'to, bengali pakistana*, Milan, Nuova Accademia Editrice, 1958, p. 184.

⁴²⁹ S. Bhana et N. Shukla-Bhatt, *A Fire that Blazed in the Ocean. Gandhi and the Poems of Satyagraha in South Africa, 1909-1911*, New Delhi, Promilla & Co., 2011, p. 18.

⁴³⁰ Minute par le *Lieutenant Governor*, Home, Political, A, October 1913, Proceedings n° 100-118, p. 96-7.

dans les Balkans. Comme Gail Minault l'a illustré, ce type de poésie devint quelques années plus tard l'une des « techniques utilisées pour diffuser un message politique durant le mouvement pour le Khilafat⁴³¹ ». Les périodiques contemporains décrivent des « processions qui rassemblèrent des foules [et] des lamentations poétiques qui leur mettaient la larme à l'œil⁴³² ».

Les récitations poétiques permirent donc des rassemblements importants qui encouragèrent l'émergence de groupes unifiés émotionnellement. Abdul Qadir nota en 1898 que celles-ci inspiraient en effet un certain « sentiment d'unité et une force inspirés par le partage⁴³³ ». La performance poétique permettait de « toucher les cœurs de nombreux musulmans qui restaient indifférents à toute discussion politique approfondie⁴³⁴ », et ainsi de rassembler une certaine « communauté de sentiment », pour reprendre le terme de Margrit Pernau⁴³⁵. En effet, les *shahr āshobs* de 1857-58 évoquaient déjà un *ahl-e dard* (« peuple de souffrance ») pour identifier les personnes touchées par les souffrances narrées dans leurs vers⁴³⁶. Comme lors de la récitation de *marṣiyahs* (élégies) durant les assemblées religieuses chiites (*majālis*), faisant usage des mêmes procédés stylistiques, la poésie *āshob* détenait le pouvoir de faire pleurer le public, de lui faire éprouver un sentiment d'appartenance communautaire et de l'éveiller à l'action. L'oralisation de la poésie *āshob* participait entièrement à ce rôle de « cohésion sentimentale ». Ainsi, par exemple, en 1889, Shibli Numani récita au Qaumi Theatre (*Théâtre National*) d'Aligarh un poème qu'il avait intitulé *Qaumī Musaddas* (« *Musaddas* de la Communauté ») « d'une intonation pleine de pathos (*pur dard*) et poignante (*pur soz*)⁴³⁷ ».

L'un des résultats tangibles de la récitation de poèmes dans des rassemblements politiques, comme nous l'avons évoqué plus haut, était de récolter des fonds, ce qui dépendait évidemment de sa capacité à plaire et émouvoir la foule. En 1913, le poème d'Iqbal *Jawāb-e Shikwah*, composé dans l'esthétique *āshob*, permit de récolter des financements pour soutenir les Turcs pendant la guerre des Balkans lors d'un rassemblement tenu à Lahore⁴³⁸. L'aspect financier, souligné par Hali dans la lettre citée plus haut, était l'une des raisons concrètes (et importantes) de cette pratique. Dès 1884, Sayyid Iqbal Ali, un compagnon de Sayyid Ahmad Khan, racontait

⁴³¹ G. Minault, *op.cit.*, p. 460.

⁴³² *Ibid.*, p. 459-460.

⁴³³ A. Qadir, *op.cit.*, p. 23.

⁴³⁴ G. Minault, *op.cit.*, p. 461.

⁴³⁵ M. Pernau, « Feeling Communities: Introduction », *The Indian Economic & Social History Review*, 54, 1, 2017, p. 1-20.

⁴³⁶ E. Tignol, « The Muslims of northern India », *op.cit.*, p. 48. Voir par exemple dans le poème de Zahir, *Farishte maskīn-o jannat nishān thī Dehlī*, vers 27 (*Fughān-e Dehlī*).

⁴³⁷ Shibli Numani, *Ṣubh-e ummīd m'a Musaddas-e Qaumī*, Lucknow, Qaumi Press, 1889.

⁴³⁸ F. Robinson, « The Memory of Power », *op.cit.*, p. 163.

que ce dernier était contrarié car il n'arrivait pas à recueillir suffisamment de fonds, alors qu'il remarquait par ailleurs que les foules se pressaient pour assister à des spectacles payants. Sayyid Iqbal Ali plaisanta alors en suggérant que les partisans d'Aligarh devraient monter un spectacle durant lequel, notamment, Hali chanterait ses *Musaddas* pendant que d'autres membres se mettraient également en scène. Sayyid Iqbal Ali conclut ensuite : « nous serons les clowns de toutes les fêtes : Ah! Combien de gens viendront voir le spectacle et combien de roupies rentreront dans nos poches !⁴³⁹ ».

Dans un autre exemple, l'on décèle bien la façon dont différents médias pouvaient diffuser cette esthétique propre à la poésie *āshob* et se mettre au service de la récolte de fonds. Ainsi, cherchant à obtenir le soutien financier de Nawab Mukhtar ul-Mulk pour le *Muhammadan Anglo-Oriental College*, Sayyid Ahmad Khan demanda à un artiste de composer une peinture sur la base d'un couplet ourdou qui dépeignait un navire en train de couler (symbolisant la condition misérable des musulmans indiens) et un petit bateau (représentant le Collège d'Aligarh) qui partait à sa rencontre pour le sauver de la tempête. La peinture fut envoyée à Nawab Mukhtar ul-Mulk et le persuada de contribuer financièrement⁴⁴⁰.

En somme, la littérature *āshob* et sa performance étaient cruciales afin de communiquer des messages de propagande, mais aussi d'attirer un public et des financements, et ce bien avant le mouvement indien pour le Khilafat. Cette littérature, et sa performance, étaient particulièrement adaptées à une utilisation politique, puisqu'elles utilisaient un répertoire émotionnel particulièrement fort et inclusif qui attirait les foules, renforçait les liens communautaires, encourageait le public à la réforme, et enfin, de manière beaucoup plus triviale, l'incitait à contribuer financièrement. Avec l'avènement de la guerre italo-turque dans les années 1910, la guerre des Balkans en 1912-1913 et l'incident à la mosquée de Kanpur en 1913, notamment, la poésie *āshob* contribua à mobiliser la population et à renforcer une solidarité panislamique et de plus en plus anticoloniale, particulièrement au cours du mouvement pour le Khilafat. Dès le début du siècle passé, le gouvernement colonial commença donc à se méfier de la puissance de ces poèmes qui excitaient les foules et les rendaient parfois incontrôlables.

Comme Hali le décrit dans sa lettre, la poésie *āshob* continuait d'être utilisée au début du XX^e siècle au sein d'organisations musulmanes telles que la *Ligue musulmane* ou l'*Anjuman-e Himayat-e Islam*, où sa performance continuait d'attirer le public et les financements et

⁴³⁹ Maulvi Sayyid Iqbal Ali, *Sayyid Ahmad Khan kā safarnāmah-e Panjāb*, Aligarh, Aligarh Institute Gazette Press, 1884, p. 70-71.

⁴⁴⁰ Hali, *Hayat-e Jawed: a biographical account of Sir Syed Ahmad Khan, part I-II*, Aligarh, Sir Syed Academy, 2008, p. 119 et p. 484-485. Après cette anecdote, celui-ci contribua d'au moins cent roupies par mois.

d'inspirer à l'action. Encore aujourd'hui, les poèmes *āshob* trouvent leur place en politique. Jusque récemment, le parti politique pakistanais MQM (*Muttahida Qaumi Movement*, le « Mouvement National Uni ») diffusait des récitations vidéos des *Musaddas* de Hali, leur ton mélancolique reflétant d'une certaine façon la détresse des *muhājirs*⁴⁴¹ devant l'arrivée massive de réfugiés afghans à Karachi⁴⁴². Plus récemment, Nosheen Ali a observé que la poésie ourdoue est toujours utilisée au Pakistan — mais en Inde aussi⁴⁴³ — pour résoudre des conflits, unir la collectivité ou s'élever contre l'injustice⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Le terme de *muhājir* (littéralement, émigré) désigne dans ce contexte les immigrants musulmans qui ont quitté l'Inde pour le Pakistan lors de la Partition de 1947.

⁴⁴² Voir par exemple la récitation par Faisal Subzwari <https://www.youtube.com/watch?v=WKNINRfdCi8> (mise en ligne le 13 août 2010, consultée le 11 juin 2020).

⁴⁴³ Voir l'article récent de J. Dubrow, « Singing the Revolution: India's Anti-CAA Protests and Faiz's "Hum Dekhenge" », *Positions*, 2020, en ligne : http://positionswebsite.org/eikon_2dubrow/ (consulté le 17 juin 2020).

⁴⁴⁴ N. Ali, « Poetry, Power, Protest: Reimagining Muslim Nationhood in Northern Pakistan », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 32, 1, 2012, p. 13-24.

Bibliographie

AHMAD, Naim, *Shahr āshob*, New Delhi, Maktabah Jamia Limited, 1968.

___, *Shahr āshob kā taḥqīqī muṭāl'a*, Aligarh, Adabi Academy, 1979.

ALI, Maulvi Sayyid Iqbal, *Sayyid Ahmad Khan kā safarnāmah-e Panjāb*, Aligarh, Aligarh Institute Gazette Press, 1884.

ALI, Nosheen, « Poetry, Power, Protest: Reimagining Muslim Nationhood in Northern Pakistan », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 32, 1, 2012, p. 13-24.

ANJUM, S., *Monogrāf. K̄hwājah Alṭāf Husain Hālī*, Delhi, Urdu Academy, 2007.

ARIFI, Ameer, *Shahr āshob: Ek tajziyah*, New Delhi, Saqi Book Depot, 1994.

AZAD, Muhammad Husain, *Ab-e Hayat. Shaping the Canon of Urdu Poetry*, traduit et introduit par FARUQI, Shamsur Rahman et PRITCHETT, Frances W., New Delhi, Oxford University Press, 2003.

BADAYUNI, Nizami, *Faryād-e Dehlī m'arūf bah Inqilāb-e Dehlī*, Badaun, Nizami Press, 1931.

BANERJEE, Sumanta, *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in c19th Calcutta*, Calcutta, Seagull, 1989.

BARD, Amy, « 'No Power of Speech Remains': Tears and Transformation in South Asian *Majlis* Poetry », in PATTON K. C. et HAWLEY J. S., dir., *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 145-164.

BAUSANI, A., *Storia delle letterature del Pakistan : urdu, pangiabi, sindhi, pasc'to, bengali pakistana*, Milan, Nuova Accademia Editrice, 1958.

BLACKBURN, S., « The Tale of the Book. Storytelling and Print in nineteenth-century Tamil », in DWYER R. et PINNEY C., dir., *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2002, p. 115-138.

BAYLY, Christopher A., *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BHANA, Surendra, et SHUKLA-BHATT, Neelima, dir., *A Fire that Blazed in the Ocean. Gandhi and the Poems of Satyagraha in South Africa, 1909-1911*, New Delhi, Promilla & Co., 2011.

BREDI, Daniela, « Nostalgia in the re-construction of Muslim identity in the aftermath of 1857 and the myth of Delhi », *Cracow Indological Studies*, 11, p. 137-156.

BRICTEUX, A., « Pasquinade sur la ville de Tébriz par maître Lissani de Chiraz », in *Mélanges de philologie orientale publiés à l'occasion du x^e anniversaire de la création de l'Institut*

supérieur d'Histoire et de Littératures orientales de l'université de Liège, Louvain, 1932, p. 1-52.

DUBROW, Jennifer, « Singing the Revolution : India's Anti-CAA Protests and Faiz's "Hum Dekhenge" », *Positions*, 2020, en ligne : http://positionswebsite.org/eikon_2dubrow/ (consulté le 17 juin 2020).

EHTESHAM, Husain S., « Urdu Literature and the Revolt », in ASHRAF, M., dir., *Rebellion, 1857: a Symposium*, New Delhi, People's Pub. House, 1957, p. 236-241.

FARUQI, Shamsur Rahman et PRITCHETT, Frances W., « A vile world carnival », *Annual of Urdu Studies*, 4, p. 24-35.

FUCHS, Maria Magdalena, « Act in the Living Present: the *Anjuman-i Himayat-i Islam* Lahore and the Quest for a "Modern" Islam », thèse de doctorat, Université de Princeton, 2019.

GHALIB, Mirza Asadullah Khan, *Ḳḥuṭūṭ-e Ḡhālib*, édité par Ghulam Rasul Mahr, Lahore, Ilmi Printing Press, 1962.

HALI, Altaf Husain, *Tarkīb band mausum bah Shikwah-e Hind*, Lahore, Sahafi Press, 1888.

___, *Makātīb-e Ḥālī*, édité par PANIPATI, Shaikh M.I., Lahore, Urdu Markaz, 1950.

___, *Hayat-e Jawed: a Biographical Account of Sir Syed Ahmad Khan, part I-II*, Aligarh, Sir Syed Academy, 2008.

HANSEN, Kathryn, « The Indar Sabha Phenomenon. Public Theatre and Consumption in Greater India (1853-1956) », in DWYER R. et PINNEY C., dir., *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2002, p. 76-114.

HASAN, Iqtida, « Later Mughals as represented in Urdu poetry. A Study in the light of Shahr Ashobs from Hatim, Sauda and Nazir », *Annali dell'Instituto Universitario Orientale di Napoli*, 9, p. 131-153.

HOME, Political, A, October 1913, Proceedings n° 100-118.

HUSAIN, Agha Mahdi, *Bahadur Shah II and the War of 1857 in Delhi with its unforgettable scenes*, Delhi, M.N. Publishers, 1958.

JAIN, M. S., *The Aligarh Movement: its Origin and Development, 1858-1906*, New Delhi, Icon, 2006 [1965].

KANDA, K.C., *Mir Taqi Mir: Selected Poetry: Translated into English by K.C. Kanda*, New Delhi, Sterling Publishers, 1997.

KAUKAB, Tafazzul Husain Khan, *Fughān-e Dehlī*, éd. par S. Ahmad, Lahore, Academy Punjab Trust, 1954 [1863].

KHAN, Iftikhar Alam, *Sir Sayyid aur jadīdiyat*, Delhi, Educational Publishing House, 2^e éd., 2017.

KHAN, Pasha M., « The Lament for Delhi (1863) », communication à l'atelier « What is a Shahr-Ashob? », McGill University, 11 avril 2009, en ligne (consulté le 12 juin 2020) : http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urduhindilinks/workshop2009/txt_pasha_fug_hanintro.pdf.

KHAN, Pasha M., « From *The Lament for Delhi*, trans. and introduction to selected poems from *Fughān-i Dihlī* », in NIJHAWAN, Shobna, dir., *Nationalism in the Vernacular: Hindi, Urdu, and the Literature of Indian Freedom*, Delhi, Permanent Black, 2009, p. 88-92.

KHAN, Sir Sayyid Ahmad, *Khuṭūṭ-e Sir Sayyid*, édité par Ras Masood, Badaun, Nizami Press, 1924.

LEHMANN, Fritz, « Urdu Literature and Mughal Decline », *Mahfil*, 6, 2/3, 1970, p. 125-131.

LELYVELD, David, *Aligarh's First Generation: Muslim Solidarity in British India*, New Delhi, Oxford University Press, 2003 [1978].

MINAULT, Gail, « Urdu Political Poetry during the Khilafat movement », *Modern Asian Studies*, 8/4, 1974, p. 459-471.

MIR, Mir Taqi, *Zikr-e Mir. The Autobiography of the Eighteenth Century Mughal Poet: Mir Muhammad Taqi "Mir"*, traduit et commenté par NAIM, C. M., New Delhi, Oxford University Press, 2002 [1999].

NAIM, C.M., « The Art of the Urdu Marsiya », in ISRAEL, M. et WAGLE, N.K., dir., *Islamic Society and Culture: Essays in Honour of Professor Aziz Ahmad*, New Delhi, Manohar, 1983, p. 101-116.

___, « A Note on Shahr Ashob », *Annual of Urdu Studies*, 4, 1984, p. 42.

___, « Prize-Winning Adab: A Study of Five Books Written in Response to the Allahabad Government Gazette Notification », in METCALF, Barbara D., dir., *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 290-314.

___, « Mughal and English Patronage of Urdu Poetry: A Comparison », in MILLER, B. S., dir., *The Powers of Art: Patronage in Indian Culture*, Delhi, Oxford University Press, 1992, p. 259-276.

___, « Poet-audience Interaction at Urdu Musha'irahs », in RUSSELL Ralph et SHACKLE Christopher, dir., *Urdu and Muslim South Asia: Studies in Honour of Ralph Russell*, Londres, School of Oriental and African Studies, 1989, p. 167-173.

NUMANI, Shibli, *Ṣubh-e Ummīd ma' Musaddas-e Qaumī*, Lucknow, Qaumi Press, 1889.

PEGORS, Mark, « A Shahr Ashob of Sauda », *Journal of South Asian Literature*, 25, 1, 1990, p. 89-97.

PELLAT, Charles, « Marthiya », in GIBB, H.A.R., *Encyclopaedia of Islam* (2^e édition en ligne).

PERNAU, Margrit, « Feeling Communities: Introduction », *The Indian Economic & Social History Review*, 54/1, 2017, p. 1-20.

PETIEVICH, Carla R. « Poetry of the declining Mughals: the shahr ashob », *Journal of South Asian Literature*, 25/1, 1990, p. 99-110.

POLLOCK, Sheldon, dir., *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*, New Delhi, Oxford University Press, 2003.

PRITCHETT, Frances W., « The world upside down: shahr ashob as a genre », *Annual of Urdu Studies*, 4, 1984, p. 37-41.

___, *Nets of Awareness: Urdu Poetry and its Critics*, Berkeley, University of California Press, 1994.

QADIR, Abdul, *The New School of Urdu Literature*, Lahore, Punjab Observer Press, 1898.

QURESHI, Regula, « Tarannum, the Chanting of Urdu Poetry », *Ethnomusicology*, 13/3, 1967, p. 425-468.

RAHMAN, M., « Shahrangiz », in GIBB, H.A.R., *Encyclopedia of Islam*, 1999, version en ligne.

REDDY, William, « Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions », *Current Anthropology*, 83/3, 1997, p. 327-351.

ROBINSON, Francis, « The Memory of Power, Muslim “Political Importance” and the Muslim League », in AHMAD, R., dir., *International Conference on the All India Muslim League (1906-1947)*, Islamabad, National Centre for Historical Research, 2006, p.157-175.

ROSENWEIN, Barbara, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.

RUSSELL, Ralph et ISLAM, Khurshidul, *Three Mughal Poets: Mir, Sauda, Mir Hasan*, Londres, Allen and Unwin, 1969.

RUSSELL, Ralph, *The Pursuit of Urdu Literature: A Select History*, London, Zed, 1992.

SADIQ, M., *A History of Urdu literature*, 2^e éd., Delhi, Oxford University Press, 1995.

SAUDA, Mirza Rafi, *Mukhammas-e āshob-e Dehlī*, vers 29, version en ligne <http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00urdu/sauda/graphics/1105mod.jpg> (consulté le 17 juin 2020)

SHACKLE, Christopher et MAJEED, Javed, *Hali's Musaddas: the Low and Ebb of Islam*, Delhi, Oxford University Press, 1997.

« Shahr āshob », in SHAFI', M., dir., *Urdū Dāirah-e M'ārīf islāmiyah*, vol. 11, Lahore, 1975, p. 824-826.

SHARMA, Sunil, « The City of Beauties in Indo-Persian Poetic Landscape », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24, 2, p. 73-81.

SIDDIQUE, Soofia, « Remembering the revolt of 1857: contrapuntal formations in Indian literature and history », thèse de doctorat, School of Oriental and African Studies, 2012.

STEELE, Laurel, « Hali and his Muqaddamah: the creation of a literary attitude in nineteenth century India », *Annual of Urdu Studies*, 1, 1981, p. 1-45.

TIGNOL, Ève, « The Muslims of northern India and the trauma of the loss of power », thèse de doctorat, Royal Holloway Université de Londres, 2016.

___, « A Note on the Origins of Hali's Musaddas-e Madd-o Jazr-e Islām », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 26/4, 2016, p. 585-589.

___, « Nostalgia and the City: Urdu *shahr āshob* poetry in the aftermath of 1857 », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 27, 4, 2017, pp. 559-573.

___, « Genealogy, Authority and Muslim political representation in British India », in Gautier, Laurence et Levesque, Julien, *Historicizing Sayyid-ness: Social Status and Muslim Identity in South Asia*, numéro spécial du *Journal of the Royal Asiatic Society*, 2020, pp. 449-465.

TRIVEDI, Madhu, « A Genre of Composite Creativity: Marsiya and its performance in Awadh », in HASAN, Mushirul, et ROY, A., dir., *Living Together Separately: Cultural India in History and Politics*, New Delhi, Oxford University Press, 2005, p. 195-221.

VON SCHEVE, Christian, « Collective Emotions in Rituals: Elicitation, Transmission and a “Matthew-effect” », in MICHAELS, A. et WULF, C., dir., *Emotions in Rituals and Performances: South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*, New Delhi, Routledge, 2012, p. 55-77.

VASILYEVA, Ludmila, « The Indian mushairah: traditions and modernity », Unpublished, Russian Academy of Sciences, Moscow. Accessible en ligne (consulté le 11 juin 2020) : http://www.columbia.edu/itc/mealc/pritchett/00urduhindilinks/srffest/txt_vasiliyeva_mushairah.pdf.

WARAICH, S., « A City Besieged and a Love Lamented: Representations of Delhi's *Qila-i Mualla* (“Exalted Fortress”) in the Eighteenth Century », *South Asian Studies*, 35, 2019, p. 145-164.

YAMAME, S., « Lamentation Dedicated to the Declining Capital: Urdu Poetry on Delhi during the Late Mughal Period », *Journal of the Japanese Association for South Asian Studies*, 12, 2000, p. 50-72.

ZAIDI, Ali Javad, *A History of Urdu Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1993.

Résumé

Cet article retrace brièvement l'histoire d'un type de poésie nostalgique en ourdou (ou poésie *āshob* issue du genre *shahr āshob*, littéralement : « sur la ville dévastée ») par les poètes du mouvement moderniste musulman d'Aligarh dans les années 1870, et s'intéresse plus largement à l'importance de la « performance » de cette poésie (récitations, chants, représentations) dans la sphère politique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle dans le nord de l'Inde. Inspirés par de nouvelles conceptions utilitaristes de la littérature, les poètes, déplorant le déclin de l'islam en Inde, en vinrent à articuler un langage poétique et émotionnel particulièrement puissant, dont la mise en scène fut instrumentale pour la propagande, la mobilisation et la collecte de fonds. Cette contribution montre comment la performance littéraire de la poésie *āshob*, qui fait profondément appel aux émotions collectives, influença l'expression de politiques identitaires musulmanes de l'Inde britannique.

Index

- Abhinaya*, 34, 35, 36, 86, 96
Anthropologie, 35, 83, 130
Barde, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131
Bharatanāṭyam, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 67, 86
Danse, 22, 23, 24, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 65, 67, 68, 73, 76, 79, 84, 86, 87, 89, 93, 96, 98, 104, 106, 107, 114, 116, 118, 130, 156, 169
Dhvani, 86, 87, 94, 95
émotion, 132
émotion, émotions, 29, 64, 65, 110, 117, 121, 135, 137, 148, 152
Épopée, épopées, 2, 70, 97, 100, 101, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 143, 169
expressivité, 23, 29, 46, 47
Gītagovinda, 37, 38, 39, 40, 43, 59, 60, 61
Guerrier, 72, 113, 123, 124, 125, 126, 128, 134, 138
Gwalior, 2, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 142, 143, 169
Hali, 144, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 164, 165
Humour, 121, 129, 132, 138, 142, 143
islam, 98, 148, 149, 166
Jayadeva, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 61
Kathakali, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 78, 80, 81, 84, 169
Kérala, 2, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 82
Madura, 2, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 109, 110
Mahābhārata, 2, 5, 66, 68, 71, 72, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 169
Népal, 2, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 123, 124, 129, 130, 131, 132
nṛtta, nṛttam, 27, 86, 96
oral, 24
oralité, 2, 24, 29, 32, 33, 109, 110, 112, 113, 130, 144, 151, 157
oral, oralité, 145, 151
ourdou, 2, 144, 145, 146, 150, 152, 154, 157, 159, 166, 169
ourdoue, 144, 145, 150, 151, 155, 157, 160
ourdous, 147, 153
poésie, 2, 16, 65, 86, 98, 99, 116, 118, 130, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 166
propagande, 145, 155, 159, 166
Sanskrit
sanskrits, sanskrite, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 29, 33, 36, 63, 65, 66, 68, 78, 80, 81, 84, 86, 136, 168, 169
śāstra, 24, 33
Nāṭyaśāstra, 12, 20, 25, 29, 35, 36, 63, 64, 65, 66, 83, 84, 86, 96
*śloka*m, 23, 30, 36
śṛṅgārarasa, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 79, 81, 82, 83, 84
Théâtre, 5, 7, 20, 83, 109, 158
Violence, 2, 17, 70, 71, 72, 75, 77, 102, 103, 107, 108, 112, 119, 122, 123, 124, 129, 131, 132, 138

Les autrices

Hélène Bouvier

Hélène Bouvier, directrice de recherche au CNRS (THALIM, UMR 7172), est anthropologue, HDR en études théâtrales. Parmi ses publications : *La Matière des émotions. Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)* (École française d'Extrême-Orient, 1994), *Theatre Research International. Special Issue: Anthropology and Theatre*, (éd. invité, vol. 19/1, 1994), *Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique* (co-éd. avec G. Toffin, EFEO, 2012), *L'Écho du théâtre : dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles* (codir. avec M. Chénétier-Alev, *Revue Sciences / Lettres*, n° 5, Editions Rue d'Ulm, 2017).

Anne Castaing

Anne Castaing est chargée de recherches au CNRS-CEIAS. Elle travaille sur les littératures modernes d'Asie du Sud.

Armelle Choquard

Armelle Choquard se forme au Bharatanāṭyam à Paris à partir de 1979, puis à Chennai depuis 1982 auprès de V. S. Muthuswamy Pillai et Kalanidhi Narayanan, enfin à Pune depuis 1989 auprès de Sucheta Chapekar. Elle enseigne et se produit sur scène depuis 1986.

Elle commence à chorégraphier en 2000 et crée le répertoire du spectacle Nati avec le chanteur provençal Jan-Mari Carlotti (troubadours occitans et poètes classiques indiens mis en correspondance, chansons traditionnelles occitanes, poésie contemporaine, etc.).

Elle est titulaire d'un DEA de philosophie indienne dirigé par Michel Hulin (Université Paris IV) en 1982 et débute son apprentissage du sanskrit avec Charles Malamoud en 1980. Depuis 1999, elle poursuit l'étude du Dhvanyâlôka avec Sylvain Brocquet (Université Aix-Marseille III).

Iris Iran Farkhondeh

Iris Iran Farkhondeh est docteur en Études indiennes de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Sanskritiste, ses travaux portent en particulier sur Kshemendra, célèbre polygraphe du Cachemire médiéval, dont elle a traduit la *Samayamāṭṛkā*. Elle prépare une édition critique de cette œuvre satirique sur le milieu des courtisanes. Elle travaille également sur les évolutions diachroniques de la culture manuscrite du Cachemire, ainsi que sur l'histoire des collections cachemiriennes conservées à la Bibliothèque nationale de France et au musée du quai Branly - Jacques Chirac. Elle est par ailleurs danseuse de Bharatanāṭyam au sein de la compagnie Hamsasya, dirigée par Kalpana Métayer, elle-même ancienne élève de V.S. Muthuswamy Pillai et de Kalanidhi Narayanan.

Ingrid Le Gargasson

Ingrid Le Gargasson est docteure en anthropologie sociale et historique (École des hautes études en sciences sociales, 2015), associée au Centre de recherche en ethnomusicologie du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative. Depuis 2003, elle mène des enquêtes ethnographiques en Inde du Nord sur les processus de transmission et d'institutionnalisation de la musique hindoutanie. Parallèlement, elle est conseillère artistique et coordinatrice de projets culturels pour la Maison des Cultures du Monde et l'association Kalasetu (« Le pont des arts »).

Marie Lecomte-Tilouine

Marie Lecomte-Tilouine est Directrice de Recherche (DR1) au CNRS, membre du Laboratoire

d'Anthropologie Sociale, Collège de France/CNRS/EHESS, Paris. Elle mène des enquêtes ethnographiques dans la région himalayenne, principalement au Népal, depuis les années 1980. Son dernier ouvrage, *Sacrifice et violence, Réflexions autour d'une ethnographie au Népal*, est paru en 2021 aux éditions Mimesis (Collection "Ethnologiques" dirigée par Philippe Descola).

Heidi Pauwels

Heidi Pauwels est professeure au département de langues et littératures asiatiques de l'Université de Washington, Seattle. Elle a publié deux monographies sur la Bhakti du XVI^e siècle : *Krishna's Round Dance Reconsidered* (Curzon, London 1996) et *In Praise of Holy Men* (Egbert Forsten, Groningen 2002), un ouvrage comparant les récits sanskrits classiques, médiévaux en hindi et les réécritures contemporaines au cinéma et à la télévision des aventures de Sita et de Radha : *The Goddess as Role Model* (OUP, New York 2008). Elle a également publié deux volumes sur l'art et la poésie de Kishangarh : *Cultural Exchange in Eighteenth-century India* (E.B. Verlag, Berlin 2015) et *Mobilizing Krishna's World* (University of Washington Press, Seattle 2017). Elle prépare actuellement un troisième volume : *The Voice of India's Mona Lisa*. Elle a récemment coédité un numéro spécial du *Journal of the Royal Asiatic Society* sur les représentations vernaculaires d'Aurangzeb (avec Anne Murphy, 2018) et de la revue *South Asian History and Culture* sur Gwalior au XV^e siècle (avec Eva De Clercq, 2020).

Julie Rocton

Julie Rocton est docteure en Indianisme, spécialisée en langue et littérature sanskrites. Combinant la philologie et l'enquête ethnographique, ses recherches portent notamment sur la réception des traités sanskrits de danse et de théâtre. En 2018, elle a soutenu sa thèse à Aix-Marseille Université intitulée « Modes d'existence et d'appropriation de l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara : étude du texte, de son édition et de son usage dans le milieu du *bharatanāṭyam* ». Membre associée au CPAF-TDMAM et participant à un axe de recherche de l'IRASIA, elle travaille sur les manuscrits relatifs à l'*Abhinayadarpaṇa* (post-doctorat EFEO) et sur le thème de la martialité dans l'épopée indienne *Mahābhārata*.

Eve Tignol

Docteure en histoire de l'Asie du Sud (Royal Holloway, University of London, 2016, publication à venir) et formée en diverses langues indiennes (hindi, sanskrit, ourdou, persan), Eve Tignol est actuellement chercheuse postdoctorale (FWO Junior Fellow) à l'Université de Gand où elle mène un projet de recherche sur la honte dans les périodiques féminins et jeunesse (1870-1940). Rattachée en tant que jeune docteure au Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud à Paris, elle enseigne tant en Belgique qu'en France et traduit de l'ourdou (*Les Chiens* de Patras Bukhari, IDEO, 2019). Ses intérêts de recherche portent plus généralement sur les littératures et cultures de l'imprimé en hindi et en ourdou et sur l'histoire culturelle, sociale et politique de l'Inde du nord du 19^e au 21^e siècle.

Dominique Vitalyos

Après des études supérieures d'ethnologie, d'anglais et d'indonésien à Paris, Dominique Vitalyos a entrepris lors d'un séjour au Kerala (1985-1992) l'étude du malayalam, du jeu d'acteur de Kathakali et du sanskrit. Elle est aujourd'hui traductrice littéraire du malayalam et de l'anglais pour le domaine indien et vit au Kerala une partie du temps.