



**HAL**  
open science

# Le Bharata Natyam ou l'enchantement poétique

Géraldine Margnac

► **To cite this version:**

Géraldine Margnac. Le Bharata Natyam ou l'enchantement poétique. Le Texte étranger, Transculturalité(s) (9), 2014, Transculturalité(s). hal-04048419

**HAL Id: hal-04048419**

**<https://hal.science/hal-04048419>**

Submitted on 14 Dec 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# LE TEXTE ÉTRANGER

#9

février 2014

TRANSCULTURALITÉ(S)  
ARTS DU SPECTACLE VIVANT ET LITTÉRATURES  
DE L'INDE CONTEMPORAINE



Numéro coordonné par Katia Légeret  
Université Paris 8

POUR CITER CET ARTICLE

Géraldine-Nalini Margnac, «Le *Bharata-nāṭyam* ou l'enchantement poétique », Le Texte étranger [en ligne], n° 9, mise en ligne 2014.

# Le *Bharata-nāṭyam* ou l'enchantement poétique

Approche de mises en scène du poème chanté *Ādikkondār* dans le style *Bharata-nāṭyam*

Géraldine Nalini MARGNAC

Université Paris 8

Le célèbre chant *Ādikkondār* est l'œuvre de Muthutandavar, compositeur indien ayant vécu aux alentours du XVII<sup>ème</sup> siècle. Il sert de partition à une forme de *padam* appartenant au répertoire du *Bharata Natyam*, qui est une des formes de théâtre dansé indien.

Constitué de quelques phrases rendant hommage au dieu Shiva et à la dimension merveilleuse de sa danse, le poème rejoint par là les enjeux spirituels du *Bharata Natyam* comme danse sacrée. Le traité du *Natya Sastra* dont s'inspirent encore les chorégraphes classiques de nos jours, présente d'ailleurs la danse tout d'abord comme celle du dieu Shiva, composée d'*angahara*, ou « combinaison de plusieurs *karana* ». Il est dit que « celui qui accomplit cette danse pratiquée par *Mahesvara* (le grand dieu, Shiva) sera délivré de tous ses maux et atteindra l'univers de ce dieu »<sup>1</sup>.

Le texte poétique en *tamoul* commence par ces mots :

*Ādikkondār anda vedikai kâna kan  
âyiram vendâmô ?*

Une première traduction donnerait en français : « N'aurait-on pas besoin d'avoir mille yeux, pour pouvoir contempler le spectacle de celui [le dieu Shiva] qui a joué (ou « dansé ») ? »

- Avec les trois premiers mots, le ton est donné : « *anda vedikai* » désigne « ce spectacle » et « *Ādikkondār* » signifie : « qu'il a joué (ou dansé) ». Il est remarquable que le chant soit inauguré par le radical « *âdi* -> »<sup>2</sup> : il s'agit de jeu, de danse, à la fois dans l'univers intra-diégétique et dans celui du spectacle chorégraphié représenté sur scène. Les notions de « jeu » (*âdi*-) et de danse (*nâda*-)<sup>3</sup> sont souvent annoncés dès le premier mot du chant, et le mot « *âdikkondār* », qui occupe à lui seul trois temps dans une phrase de seize, va permettre aux chorégraphes de développer plusieurs propositions.

---

<sup>1</sup> Cité par Katia Légeret, *Les 108 pas du dieu Siva*, éd. Shastri, Paris, 1998, p.34 (note 63).

<sup>2</sup> On peut noter en effet d'autres chants servant au répertoire du *Bharata Natyam* commençant par ce radical : *Ādidu kundali pambe*, *âdum ajage ajagu*, *Ādâdu asangâdu vâ* pour n'en citer que quelques-uns.

<sup>3</sup> « *nâda* » est en effet lui-aussi un radical souvent utilisé dès le début des danses, comme dans les pièces sur le *Nâtaraja*, « roi de la danse » : *Nâdarajar kauttvam*, *Natanam âdinar* par exemple.

Dans la chorégraphie d'Ajith Baskaran Dass<sup>4</sup>, artiste et chorégraphe malaisien formé au *Bharata Natyam*, la partition musicale ne commence pas par la phrase chantée, mais plutôt par un prélude musical au rythme enlevé, sur lequel le danseur a chorégraphié des pas avec une posture de bras représentant Shiva ainsi que des *jatis*, c'est-à-dire des enchaînements de mouvements sans narration. Vous allez voir que la figure de Shiva s'insère tout naturellement, à certains moments, dans cette structure, la chorégraphie annonçant ici le thème du chant à venir.



Posture classique de *Shiva Nataraja*, ou « seigneur de la danse »

De même, dans la version chorégraphiée de D. Bhavani<sup>5</sup>, danseuse et chorégraphe indienne, le chant n'arrive qu'après plusieurs phrases instrumentales. Mais cette fois, la chorégraphe choisit de « faire vivre » la figure de Shiva avec sa position caractéristique de Roi de la danse, depuis le moment où la danseuse se prépare et jusqu'à la phrase chantée, la danseuse gardant la même position de bras en enchaînant des *jatis* différents avec les jambes :



*Adavu* avec les *mûdras* classiques de Shiva

Ainsi dans les deux cas, la chorégraphie se veut spectaculaire, afin que le spectateur se dise lui-même, lorsque le chant surgit, qu'il admire ce spectacle.

---

<sup>4</sup> Basé à Johor Bahru, au sud de la Malaisie, sa compagnie de danse *Suvarna Fine Arts* reprend des éléments des formes traditionnelles.

<sup>5</sup> D. Bhavani a été disciple de Tanjavur Dhandayuthapani Pillai. Elle enseigne le style de Tanjore et a créé une école à Chennai, *Sri Bhavani Natyalaya*.

En ce qui concerne la version de Sivaselvi Sarkar, la configuration est différente, car le morceau musical commence tout de suite avec la phrase chantée. Du coup, comme l'acteur-danseur laisse une phrase avant d'entrer sur scène, c'est le chant qui raconte, et crée ainsi un effet d'attente.



La danseuse se prépare à entrer en scène quand la seconde phrase de chant se lance : Shiva, avec la lune dans le chignon.

- Dans le poème, les mots suivants, « *kâna* » et « *kan* », forment une sorte de pléonasmе, le premier désignant le fait de « regarder » et le second, les « yeux ». Le poète, on le comprend, a voulu ici créer un effet d'insistance, voire d'hyperbole. Nous verrons comment les chorégraphes s'en saisissent à leur tour.

Enfin, « *âyiram* », qui signifie « mille » peut être compris dans son sens propre, puisque l'on se trouve dans un registre mythologique, ou au sens hyperbolique, insistant à nouveau sur l'effet incroyable que produit Shiva sur ceux qui le voient.

Les « mille yeux » dont parle Muthutandavar seraient nécessaires à un spectacle si admirable, comme il l'exprime dans une question oratoire : « *vendâ mô ?* », c'est-à-dire : « N'en aurait-on pas besoin ? »

Dans la chorégraphie de Sivaselvi Sarkar, comme tout à l'heure dans celle de l'artiste malaisien, l'acteur-danseur propose autant de versions chorégraphiées que d'occurrences du *Pallavi*, c'est-à-dire du « refrain ». Je vais vous en montrer deux, qui montrent des épisodes mythologiques où Shiva accomplit des exploits symboliques, et qui fonctionnent comme des périphrases chères au style classique ancien : Shiva, c'est aussi celui qui a placé le Gange dans son chignon, celui qui a vaincu le tigre sorti du feu... La chorégraphe remplace ici le poète, proposant des « périphrases chorégraphiées » pour évoquer la figure de Shiva.



Shiva, celui dont la rivière Gange coule du chignon.

Dans certaines occurrences, l'acteur-danseur peut aussi enchaîner des pas de « danse pure » sans narration, choisis pour leur vigueur et leur souplesse.



A ce moment-là, le public voit donc un acteur-danseur tout d'abord, puisqu'aucun signe distinctif de Shiva ne lui est montré, et le glissement s'opère progressivement : la partie « racontée » presque mot à mot nous amène à nous demander si ce qui précédait était vraiment danse pure ou bien métaphore représentant Shiva dansant. Que montre le chorégraphe ? La prouesse du danseur, proche de la

performance esthétique, ou la beauté de la danse de Shiva, tout en grâce et en force ? Tout se passe comme si le chorégraphe lui aussi « jouait » avec les spectateurs et les interprétations possibles, comme si lui-aussi, pour reprendre les mots du poème, « jouait ce spectacle ».

Dans la chorégraphie de Sivaselvi Sarkar, la partie narrée grâce aux gestes des mains et à l'expression du visage commence sans ambiguïté avec l'évocation des yeux. Pour la chorégraphe, c'est l'art des émotions qui doit montrer ici à quel point ce spectacle dépasse l'entendement de l'acteur-danseur et le rend admiratif.



Dans la chorégraphie d'Ajith Baskaran Dass en revanche, le procédé choisi est assez comparable à celui du poème : il montre le fait d' « ouvrir les yeux », puis les yeux eux-mêmes, avec des *mūdra*- c'est-à-dire des gestes des mains- assez proches.





mûdra : chandra kala

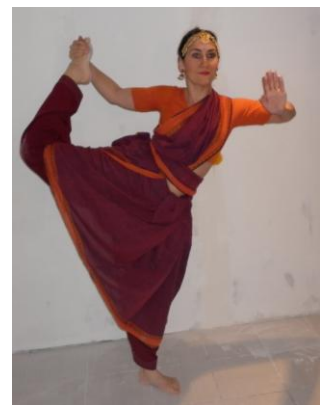


mûdra : suchi

Et lorsque le danseur montre le nombre 1000 avec la même *mûdra*, on retrouve un motif connu, qui sans avoir le même sens crée un agréable effet de répétition, ce qui pourrait faire penser à une rime dans un poème.

C'est encore un autre choix artistique qui est proposé par la version chorégraphiée de D. Bhavani : tandis que le chanteur parle des yeux, et de son admiration pour le spectacle de Shiva, la danseuse enchaîne des pas et des poses de Shiva, virevoltant, levant haut la jambe, ou dansant des *adavu-* ou enchaînements- vigoureux, proches des arts martiaux.

L'acteur-danseur dans ce cas n'est pas public devant un spectacle, mais le spectacle lui-même, incarnant la danse de Shiva comme par métonymie, sauf à quelques instants fugitifs où la danseuse semble méditer sur le spectacle.





Enfin, comme dans l'acte poétique, les moments de danse pure et de narration suggèrent, représentent, développent, résonnent, jouent avec le signifiant. Ils forment un jeu subtil entre le passé et le présent, où le texte ancien, la musique et le rythme, la portée dévotionnelle de la composition prennent vie avec la mise en scène, la présence des spectateurs, l'expression profonde du maître et de l'interprète, comme autant de « poèmes vivants ».

