



HAL
open science

La création en jeu. Etude d'extraits: Daśāvatār dans le style Bharata-Nāṭyam (Inde du Sud)

Géraldine-Nalini Margnac

► To cite this version:

Géraldine-Nalini Margnac. La création en jeu. Etude d'extraits: Daśāvatār dans le style Bharata-Nāṭyam (Inde du Sud). Sandrine Dubouilh; Pierre Katuszewski. Observer le théâtre. Pour une nouvelle épistémologie des spectacles, Presses universitaires de Bordeaux, <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100297580>, 2022, Universcènes, 9791030006025. hal-04720687

HAL Id: hal-04720687

<https://hal.science/hal-04720687v1>

Submitted on 3 Oct 2024

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

La création en jeu.

Etude d'extraits : *Daśāvatār* dans le style *Bharata-Nāṭyam* (Inde du Sud)

Observer ailleurs : que nous enseigne l'étude d'objets spectaculaires extra-occidentaux ? En ce qui concerne l'Inde, le *Bharata-nāṭyam* mérite notre attention comme étant l'une des formes spectaculaires les plus représentées sur la scène actuelle. Ce style de théâtre dansé n'en porte pas moins l'héritage d'une histoire. En effet, il puise ses principes dans le *Nāṭyaśāstra*, célèbre traité dramaturgique du début de notre ère, où le théâtre se présente d'emblée comme « un spectacle à voir et à entendre »¹. Dès le départ, l'œuvre spectaculaire est créée pour le plaisir, mais aussi pour se réunir et, à travers le rite, renouer avec les dieux. L'étude d'extraits de la pièce *Daśāvatār* dans ce style nous permettra d'en montrer la richesse esthétique et la dimension poétique². Or comment analyser un art où le texte, la musique, la danse et le théâtre participent d'une œuvre complète, où les codes jouent un rôle signifiant, mais aussi performatif, le jeu revêtant tout autant d'importance que la narration elle-même ? « L'artiste-chercheur, explique Katia Légeret, doit avoir un accès direct aux processus de transmission orale et, à partir de son savoir-faire et de son savoir-expert, il peut traduire les langages corporels codifiés »³. Pour comprendre le théâtre dansé indien dans sa dimension spectaculaire, nous analyserons le texte mais aussi le processus à l'œuvre dans la pièce. C'est à partir d'une transmission orale pratique et esthétique qu'un chercheur, en immersion artistique, peut mettre en regard les différentes facettes de l'art étudié et proposer une méthode d'analyse tenant compte aussi bien du spectacle que des éléments fondamentaux, en creux, qui le constituent. Car le texte poétique circule, mais à travers une mise en scène où le corps, la musique et l'art de l'ornement permettent d'en faire goûter le sens mystérieux et la saveur, le *rasa*⁴.

¹ Bharata Muni, *The Nāṭyaśāstra. A treatise on ancient indian dramaturgy and histrionics*, I, Varanasi, édition critique de M. Gosh, Chowkhamba Krishnadas Academy, 1950.

Le *Nāṭyaśāstra* (la science et l'art du théâtre-dansé) ou « Enseignement de l'art dramatique » est connu comme l'un des plus anciens traités d'art dramatique au monde : composé il y a environ deux mille ans, il raconte les origines mythiques du théâtre et développe des explications sur les textes dramatiques et leur mise en scène : on y trouve des chapitres consacrés par exemple à la diction, au chant, aux mouvements, à l'espace scénique, aux types de rôles, etc. Ce traité occupe une place essentielle dans la tradition artistique, encore de nos jours.

² Ces extraits peuvent être consultés sur *Daśāvatār* [En ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=K3sAQkXWDzs>

³ Katia Légeret, « Dynamiques Créatives d'un Patrimoine Immatériel », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol.5, n°3, 2015, p. 466-489.

⁴ Le *rasa* désigne la saveur ou l'expérience du plaisir esthétique.

Le texte poétique *Daśāvatār* est issu du célèbre drame lyrique de Jayadeva, la *Gīta Govinda*. L'essentiel de ce « chef-d'œuvre de la poésie sanskrite »⁵ met en scène les amours passionnés du dieu Kṛṣṇa et de Radhā, une jeune bergère. En exergue, *Daśāvatār* constitue la première partie du drame et forme un éloge indépendant consacré à la figure protectrice de Kṛṣṇa ou Viṣṇu sous toutes ses formes. Il reprend les dix épisodes mythologiques des descentes ou « avatars » du dieu : les *Daśāvatār*. Notons que ce mythe est célébré dans de nombreuses formes littéraires, notamment les *Purāṇa* ; il constitue également un matériau très vivant de récits transmis oralement. La version de Jayadeva se démarque par sa forme poétique et son style allusif, qui évoque plus qu'il ne développe les faits héroïques de Viṣṇu. Elle est à l'origine de plusieurs compositions musicales comme autant de prétextes à des créations jouées et dansées où chaque maître invente sa propre création scénique.

La pièce *Daśāvatār* nous a été transmise par Sivaselvi Sarkar⁶ qui en a composé les *jati* (enchaînements rythmiques) et les mouvements dans le style *Bharata-nāṭyam* à partir d'une pièce qu'elle avait apprise dans le style *Odissi*. Elle s'appuie sur une grande richesse de sources et un mode de transmission complexe, mettant en jeu le vocabulaire codifié de son art. À l'instar des autres styles de théâtres dansés indiens, elle crée un lien entre les codes rituels fixés depuis plusieurs siècles et les modes d'expression vivants.

1. Prélude

La pièce commence par un morceau mélodique joué au violon, l'acteur-danseur se tenant sur scène en posture fixe : les mains en *hamsāsya mudrā*⁷ sont placées en « méditation », les jambes en grand-plié en ouverture, ancrées dans le sol, et le buste est étiré vers le ciel.

⁵ Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 427. L'auteur précise que la *Gīta Govinda* aurait été écrite « aux environs de 1200 » de notre ère.

⁶ Sivaselvi Sarkar est artiste et maître de Bharata Nāṭyam. Elle a été formée à cet art par Shanmugasundaram Pillai, Balasaraswati, M. K. Saroja et U.S. Krishna Rao.

⁷ Une *mudrā* désigne un geste de la main. La *hamsāsya mudrā* est ainsi nommée lorsque l'index est en contact avec le pouce. Les autres doigts sont tendus.



Figure 1 : *hamsāsya mudrā*

Le public peut alors se représenter la figure d'un ascète ou d'un dévot selon les codes sculpturaux et dramaturgiques. De plus, les codes littéraires appuient cette hypothèse : les pièces de *Bharata-nāṭyam* sont souvent d'inspiration religieuse et dévotionnelle car elles ont hérité de formes de théâtres dansés autrefois jouées dans et autour du temple. Même si la représentation se déroule dans une salle de spectacle, la posture vient ainsi rappeler l'une des fonctions mythiques du théâtre, celle de relier les mondes humain et divin, comme le soulignait le traité du *Nāṭyaśāstra*⁸. Plusieurs éléments visuels viennent renforcer cette idée : la *mudrā* tout d'abord, dans l'immobilité de la pose. Véritable « sceau » au sens étymologique⁹, le mot se double ici du sens symbolique du geste associant les deux mains à l'idée de liaison, voire de communion. L'art de l'ornement conforte également cette hypothèse : si les bijoux fixés sur la tête représentent les astres et sont visibles pour les spectateurs, ceux qui maintiennent la tresse vers le sol sont invisibles du public mais n'en évoquent pas moins la ligne de la colonne et l'axe vertical selon lequel son corps se place¹⁰. Tout se passe comme si la posture, à la fois ancrée dans le sol et en tension vers le ciel, figurait le lien mythique entre la terre et le ciel. De plus, les bracelets de cheville autrefois portés par les *devadāsī*, danseuses de temple consacrées au culte des dieux, rappellent le rôle d'intermédiaire que jouait l'artiste attaché au temple¹¹. La pose inaugurale de la pièce l'inscrit

⁸ Bharata Muni, *The Nāṭyaśāstra. op. cit.*, chap.1, 106, p. 14. Considéré par son auteur mythique comme le cinquième *Veda* (livre sacré védique), le *Nāṭyaśāstra* permettrait d'atteindre une harmonieuse synthèse où le théâtre représenterait tous les éléments de l'univers, les « manifestations » des trois mondes.

⁹ La *mudrā* accompagne paroles et postures dans les domaines du théâtre, des prières et du yoga. Elle « est le pouvoir octroyé à la main pour "sceller" l'action rituelle » d'après Katia Légeret, *Manuel traditionnel du Bharata-Nāṭyam : le danseur cosmographe*. Paris, P. Geuthner, 1999, p. 120.

¹⁰ En outre, chaque bijou vient se placer à l'endroit d'un *cakra* : à l'instar du *yogi*, l'acteur-danseur réunit ainsi les différents points d'énergie représentant eux-mêmes les différents mondes.

¹¹ Les bracelets de cheville sont noués aux chevilles de la danseuse au moment d'une cérémonie d'intronisation assimilée à un mariage avec le dieu du temple autrefois, aujourd'hui rituel marquant la première montée des marches de la scène lors de l'*arangetram*.

dans un théâtre qui, selon Fransiscus Kuiper¹², puise ses racines dans une pratique rituelle védique.

Les traits de l'interprète sont détendus, les yeux fermés, autant d'éléments qui correspondent à l'image du sage en méditation, ou tout simplement à l'artiste qui se concentre avant de se produire sur scène pour se détacher des préoccupations quotidiennes, qui se prépare grâce au rituel du maquillage, des ornements, grâce aux échauffements et aux poses. Tout praticien des théâtres dansés indiens a l'habitude de rendre hommage à ses grelots et à la terre avant de se mettre en action, il sait que la limite entre le rituel et le spectacle, ténue, ne peut se réduire à l'ouverture du rideau ou à l'entrée en scène. Une question se pose alors : le public assiste-t-il à la préparation de l'acteur-danseur exécutant un *āsana*, posture de yoga qui vise à préparer le corps et l'esprit, ou la pièce a-t-elle commencé, l'artiste jouant le rôle d'un *yogi* ? Les paroles d'un chant auraient pu nous livrer des indices sur l'histoire qui va être jouée, mais la partition au violon ne livre aucun élément diégétique : les spectateurs ignorent encore le thème de la pièce. Comme il paraît impossible de répondre fermement à cette question, une autre possibilité se dessine : celle du maître¹³ qui, laissant planer le doute, joue de façon certaine avec le sens. Pour Sivaselvi Sarkar, la posture montre le poète en méditation, laissant germer l'œuvre en lui-même avant de l'exprimer. Elle permet donc, comme elle nous l'a confié, de mettre en scène le déploiement de l'imagination créatrice. Cette proposition n'est cependant pas explicite au regard du public : en posture de méditation, l'acteur-danseur est à la fois visible et invisible. Les yeux fermés, il porte un costume « aux décorations scintillantes », qui « aide le corps de l'acteur, le protège et le cache »¹⁴, pour reprendre les mots d'Eugenio Barba.

Figurant une forme de sérénité, le prélude fait écho à l'épisode célébrant Buddha, huitième avatar de Viṣṇu qui sera joué presque à la toute fin des *Daśāvātār*. Le motif évoque ici la fonction du cycle, remettant sans cesse en question la notion de commencement de la création.

¹² Fransiscus Kuiper, *Varuna and Vidūṣaka : on the origin of the Sanskrit drama*, North-Holland Pub., Amsterdam, 1979.

¹³ Le terme « *naṭṭuvānār* » désigne un maître dans l'art du théâtre dansé, dépositaire d'un savoir et d'une tradition perpétuée par ses compositions chorégraphiques et son enseignement. Au moment du spectacle, il accompagne l'acteur-danseur grâce à ses *naṭṭuvāṅgam*, cymbales qui donnent le rythme, et aux syllabes qu'il prononce pendant la danse.

¹⁴ Eugenio Barba & Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, l'Entretemps (2e éd.), Paris, 2008, p. 231.

2. Ouverture

Le public ne perçoit tout d'abord aucun mouvement mais entend la musique tout comme l'acteur-danseur s'imprégnant du *rāga*, la gamme choisie pour inaugurer la pièce¹⁵. Le son circule et relie les acteurs aux spectateurs également immergés. Quand le chanteur prend la parole, c'est la syllabe « *ōm* » qui débute le chant tandis que l'acteur-danseur ouvre les yeux et se lève progressivement. D'après les textes des *Upaniṣad*, cette syllabe, prononcée avec une diphtongue [aūm], serait à l'origine de la création et représenterait ce « qui contient le passé, le présent et le futur, tout en étant d'essence autre »¹⁶ :

« a- » comme ouverture phonique et commencement, évoquant Brahma le dieu créateur,

« -u- » comme continuité, évoquant Viṣṇu qui préserve,

« -m » comme fermeture phonique et fin, évoquant Śiva, dieu de la destruction.

On comprend par là que la création artistique rejoue la création du monde par le son, le théâtre se présentant comme un « rituel cosmogonique »¹⁷ nous amenant dans les temps fabuleux des commencements. Comme l'explique Mircea Eliade à propos du mythe, c'est toujours le « récit d'une "création" : [...] les mythes révèlent donc leur activité créatrice »¹⁸. Cette syllabe « *ōm* » connote par le mot et par les sons chantés la notion de création dans un acte performatif.

Or dans la tradition, la musique n'est pas l'apanage des seuls musiciens : elle puise ses racines dans la pratique rituelle. Les *Veda* par exemple étaient psalmodiés. En ce qui concerne les formules sacrées ou *mantra*, très utilisées au quotidien encore aujourd'hui, elles peuvent être tout d'abord chantées à voix haute, puis progressivement intégrées « mentalement » dans des vibrations intérieures. De même, la danseuse de temple pouvait chanter ou fredonner à voix basse tout en se déplaçant. Dans la pièce étudiée, l'acteur-danseur ouvre les yeux au moment où la syllabe « *ōm* » est chantée, créant une tension vers le public et vers le ciel : ce processus semble fonctionner comme un *mantra* inversé, allant de l'intérieur vers l'extérieur, de l'intériorité vers l'expression de l'émotion.

¹⁵ Le choix du *rāga* crée l'atmosphère émotionnelle d'une pièce. Le terme lui-même, *rāga*, désigne aussi bien une « gamme mélodique » qu'une « coloration » ou une « émotion ». De fait, on choisit le *rāga* en fonction du moment de la journée et de l'état d'âme exprimé dans le poème. Les nuances de l'expression de l'acteur-danseur dessinent ainsi un subtil système de correspondances avec l'atmosphère créée par la musique.

¹⁶ Martine Buttex, *108 upanishad* (traduction et présentation), Paris, Dervy, 2012, p. 778.

« Textes sanskrits spéculatifs », les *Upaniṣad* datent du VI^e siècle av. JC au III^e siècle ap. JC d'après Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, op. cit. p. 1095.

¹⁷ Katia Légeret, *Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, Paris, Geuthner, 2001, p. 30.

¹⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, NRF/Gallimard, « Idées », 1963, p. 15.

Habituellement dans les pièces de *Bharata-nāṭyam*, le chant révèle le contenu diégétique avant que l'acteur-danseur ne soit sur scène. Comme la plupart des spectateurs connaissent déjà l'histoire, ils attendent alors l'entrée de l'acteur-danseur qui va développer les éléments narratifs chantés initialement. Mais ce suspens est renforcé ici dans la mesure où le chant lui-même ne dévoile aucun propos après le « *ōm* », le chanteur modulant et déroulant les notes de la gamme sur le son [a...]. La partition des musiciens et de l'acteur-danseur crée ici un véritable jeu avec les codes du genre : c'est le *rāga* qui domine, créant une couleur, une atmosphère propice à la méditation ou à la rêverie libre.

3. Une esthétique du jeu ?

Tout à coup, le chanteur se tait et cède la parole au *naṭṭuvānār*¹⁹ qui énonce des syllabes sans aucun fond musical. Le changement de voix et l'instauration d'un rythme soutenu accompagnent des mouvements rapides de l'acteur-danseur : vitesse, force et précision dominent soudain la scène, les pas et le son des grelots résonnant avec celui des syllabes énoncées. L'ouverture des yeux, puis des bras et les micro-mouvements du cou forment une transition qui ménage un changement de rythme. Le son des percussions laisse place au mouvement : l'acteur-danseur « prend vie ». Contre toute attente, la performance, la finesse et le plaisir du jeu prennent le pas sur toute narration : les lignes des bras et du corps « décomposé en ses éléments les plus ténus »²⁰ forment une séquence de *nṛtta*²¹ ou « danse pure, sans rôle narratif ». Le déploiement d'énergie se développe alors sur un rythme complexe en *khaṇḍa capu* (cinq temps), extrêmement décomposé : cinq cellules de cinq temps s'enchaînent, à l'intérieur desquelles s'articulent différentes phrases rythmiques :

Rythmes des pas	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5
Mesures cinq temps	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

¹⁹ On peut entendre les syllabes du *naṭṭuvānār* à 0 : 30 de la vidéo *Daśavatar*, *op. cit.* [En ligne].

²⁰ Lyne Bansat-Bourdon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 1992, p.63.

²¹ Le *nṛtta* désigne la danse pure ou non-narrative.

Géraldine-Nalini MARGNAC Scènes du monde, Université Paris 8

Le jeu d'enjambement rythmique crée alors un décalage d'autant plus agréable qu'il est temporaire et que les musiciens et l'acteur-danseur finissent par se retrouver ensemble. « C'est ainsi que le théâtre s'installe dans un autre temps qui n'est plus celui de l'urgence quotidienne »²². La technique rapide et les frappes de pieds viennent-elles ici surprendre l'auditoire, l'impressionner, ou encore annoncer un événement martial et héroïque ?

La suite de la pièce amène un nouvel élément : le chant se déploie à nouveau²³, cette fois avec des paroles signifiantes. On retrouve alors une structure classique du *Bharata-nāṭyam* avec l'alternance des moments de danse pure et des moments de théâtre dansé qui jouent avec le signifiant. À ce moment de l'ouverture, un vers narratif est chanté et repris à l'intérieur des sessions rythmiques : « *Jaya jagādīśa Harē* », que l'on pourrait traduire ainsi : « Victoire au seigneur de l'univers Viṣṇu ». Dans ce vers en sanskrit, la reprise de la syllabe *ja* [dʒa] crée un effet répétitif. Celle-ci est d'ailleurs mise en valeur également par la frappe des cellules rythmiques : les cinq temps dans la phrase chantée se décomposent en deux cellules (2 temps + 3 temps) et le premier temps de chaque cellule est frappé :

Ja	ya	ja	ga	a...
1 (frappé)	2	1 (frappé)	2	3

Par cet accent rythmique, le compositeur insiste sur l'allitération du texte. De plus, la phrase chantée est reprise en tout sept fois selon le même rythme : la rime en « *Harē* » fonctionne alors comme un refrain, ce qui renforce l'effet de répétition. Tout se passe comme si le pouvoir de la langue poétique se répercutait dans la musique et s'amplifiait encore à travers l'art dramatique dansé. En effet, l'acteur-danseur exécute le même enchaînement répété dans toutes les directions : le tracé au sol formé par ses pas dessine un carré ouvert de tous côtés aux regards, comme dans l'enceinte d'un temple. Par ailleurs, l'effet lancinant de la phrase chantée peut évoquer les formules sacrées qui ne deviennent effectives pour les croyants qu'à travers une incessante reprise. Elles permettraient d'atteindre un détachement en créant un effet incantatoire.

²² Lyne Bansat-Bourdon, *Poétique du théâtre indien*, op. cit., p. 63.

²³ *Daśavatar* [en ligne], op. cit., 0:55.

4. Présence et immersion

Le texte se décline ensuite sous la forme de strophes, dont la première comporte trois vers chantés sur des cellules de cinq temps :

Pralaya payodhi jalē dhrita vānasi vedam « Tu as porté les Veda intacts de l'eau des océans du déluge
Vihita vahitra – caritram akhedam Tu as assumé tel un bateau l'exploit, infatigable,
Keśava dhrita mīna śarīra Jaya jagādīsa Haré Viṣṇu tu as pris du poisson la forme, Victoire...»

Les premiers mots nous plongent dans le mythe du déluge originel : « *Pralaya* », signifiant « déluge », « *payodhi* », les océans, et « *jalē* », l'eau. Jayadeva crée ainsi un effet d'insistance, voire d'hyperbole. Dans la proposition de Sivaselvi Sarkar, les gestes ne suivent pas le texte mot à mot : l'artiste montre le chaos du monde avant même la phrase chantée, créant un effet mystérieux, mais impliquant que le spectateur connaisse les récits mythiques des *avatār*. Pour autant, la chorégraphie ne propose pas une représentation aquatique, mais plutôt la suggestion du chaos dans une dimension hyperbolique. L'expression du visage marque l'ébahissement face au phénomène. La posture de repli qui s'ensuit, laissant deviner l'infiniment grand entourant l'acteur-danseur, crée alors un espace merveilleux et menaçant d'où émergent enfin les *Veda*. Si l'on connaît le mythe, on sait que le premier avatar de Viṣṇu est descendu sous la forme du poisson divin pour sauver du déluge les textes de la connaissance. On pense ici au « métatexte », tel qu'il est défini par Patrice Pavis comme « l'ensemble des textes déjà connus par le spectateur et/ou le metteur en scène et utilisés par eux pour déchiffrer le texte à lire ou à montrer »²⁴. Le texte poétique de Jayadeva, en effet, ne raconte pas le moment où le poisson plonge au fond des océans, mais les gestes de l'acteur-danseur le montrent et le développent. Ils permettent de révéler la part cachée du texte ou du moins de laisser « émerger » la connaissance par la suggestion du geste.

Le second vers entraîne un changement d'état : l'acteur-danseur n'incarne plus le narrateur ébahi par le spectacle divin, mais le dieu lui-même. Ce glissement se décline progressivement : les pas dessinant un cercle au sol sont tout d'abord accompagnés d'ondulations du corps et des bras, dans un style gracieux (style *lāsya*) faisant appel à la souplesse de la colonne vertébrale et aux courbes du corps. Les *mudrā* de l'acteur-danseur montrent le poisson, et ses bras accompagnent l'animal dans ses mouvements aquatiques. Il plonge ensuite de tout son corps, incarnant le poisson divin,

²⁴ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p.375.

au moment inattendu où le chanteur se tait : c'est au son des syllabes rythmiques que l'acteur-danseur joue le poisson plongeant à trois reprises.

Le public pourrait s'attendre à voir l'acteur-danseur jouant Viṣṇu/poisson au moment où le chant le mentionne. A contrario, il découvre un décalage entre le chant et la pose de l'animal divin. C'est cet art de l'écart, ce jeu entre le signifiant qui résonne encore et le signifié ici déployé qui permet de suggérer une dimension extra-ordinaire. Quel est le sens de la pose finale, fragile équilibre du poisson dans son élément ? Elle ne raconte pas, mais demande à l'interprète de chercher un équilibre délicat, de comprendre la souplesse d'un animal au corps ondulant. Cherche-t-elle à suggérer l'étrangeté de la scène ? À jouer, à expérimenter cet état non-ordinaire ? Face à cet « équilibre en action », pour reprendre les termes d'Eugenio Barba²⁵, le public voit une « qualité particulière de présence scénique » pouvant entraîner l'émerveillement. La chorégraphie décline à la fois un discours *sur* l'admiration face au spectacle divin et un discours susceptible de *provoquer* l'admiration chez les spectateurs, d'entraîner l'émerveillement. Le corps de l'acteur-danseur, comme immergé progressivement dans un nouvel état, ne « joue » complètement le poisson qu'au cours du troisième vers. Parallèlement, le texte poétique crée un réseau sonore entre trois mots : le premier, « *Kesava* » forme une continuité avec « *sarira* » (le corps) grâce à la syllabe [sa]. Le dernier mot du vers, « *haré* » (seigneur) reprend les sonorités du mot « *sarira* ». Telle une métaphore *in absentia*²⁶, le corps du poisson se déploie sur l'évocation du « seigneur de toutes choses », Viṣṇu, suggérant ainsi son équivalence avec la forme de son *avatar*, à travers les enjeux mystérieux du changement d'état ou de corps.

Rayonnement

L'étude de la partie sur le dieu-lion Narasimha contre le démoniaque Hiranyakaśipu peut être lue dans l'ouvrage référencé.

²⁵ Eugenio Barba & Nicola Savarese, *L'énergie qui danse. op. cit.*, p.16.

²⁶ Le procédé métaphorique est « fondé sur un rapport d'analogie » qui permet d'opérer un « transfert de sens » entre un comparant et un comparé. Dans la « métaphore *in praesentia* », le comparant et le comparé sont « tous deux exprimés dans l'énoncé », tandis que la « métaphore *in absentia* » consiste en « l'ellipse du comparé ». Elle est plus « implicite » et « énigmatique » d'après :
D. Bergez, V. Géraud et J.-J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 136.

Pour conclure

Le *Bharata-nāṭyam*, on le voit, ne saurait se réduire à un discours narratif. Se focaliser sur le texte, sur l'acteur-danseur ou sur la réception reviendrait à isoler des éléments constitutifs d'une œuvre. Cela reviendrait à en perdre la vision totale, ardente, qui permet au public de s'« enflammer » devant une pièce. Véritable « cercle de feu en mouvement », difficile à percevoir sans une compréhension synesthésique et artistique, il ne se laisse jamais complètement fixer. Au contexte musical et rituel s'ajoute en effet le spectacle, incarnant « le devenir incessant d'un langage corporel qui multiplie les sens possibles d'un même geste »²⁷. Comme la création elle-même, le théâtre/cercle de feu n'est peut-être qu'une illusion destinée à remettre le sens en jeu. En tant qu'artiste, notre pratique du *Bharata-nāṭyam* nous a amenée à expérimenter les enjeux d'une pièce par le corps, en immersion dans son contexte artistique. De plus, nos maîtres nous ont transmis des compositions du répertoire, mais aussi des techniques, des conseils et des récits qui nourrissent notre pratique et notre réflexion. En tant que chercheuse, notre travail d'observation et d'analyse nous permet de comprendre l'esthétique d'un art de la scène dans toutes les étapes de sa création. En tant qu'artiste-chercheuse, nous prenons en compte la vivacité de la transmission orale, constitutive d'un « art total, extraordinairement spectaculaire »²⁸ où le corps, la parole et l'expression de la beauté cherchent à amener le spectateur vers une puissante expérience esthétique. Tandis que de nombreuses études sont consacrées tantôt aux textes, tantôt à la partition musicale, tantôt à la technique du corps et des mouvements, il nous semble intéressant d'étudier une pièce de *Bharata-nāṭyam* dans l'articulation et la tension des arts qui la composent. Ainsi l'artiste-chercheur est-il en mesure de mettre en lumière de nombreuses pistes d'analyse du spectacle : en prenant en compte la poétique de l'œuvre, il permet de comprendre les enjeux d'un art vivant empreint de tensions créatrices.

²⁷ Katia Légeret, « Les théâtres indiens traditionnels et leur devenir minoritaire », dans M. Gonzalez et P. Brasseur (dir.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre : Constructing Identity*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 317.

²⁸ Lyne Bansat-Bourdon, *Poétique du théâtre indien*, op. cit. p. 61.