

# INDE DU SUD

Festival  
AUTOMNE  
PARIS



WAGNER  
tristan & isolde



■ WAGNER : LES VAINQUEURS  
■ GROS PLAN SUR BAYREUTH

L'Avant-Scène Opéra est réalisée avec les musicologues et les historiens les plus qualifiés. Chaque numéro, en fonction des créations ou des reprises mondiales les plus prestigieuses, contient le texte intégral du livret d'un opéra classique ou moderne en 2 langues (langue d'origine et français); nombreuses illustrations, indications scéniques, analyses littéraires et musicales, fiches techniques, sur les mises en scène, étude historique, documents inédits, discographie...



L'Avant-Scène

OPÉRA

NUMÉROS  
DÉJÀ PUBLIÉS

- |                          |                               |    |
|--------------------------|-------------------------------|----|
| <input type="checkbox"/> | 1 La Flûte enchantée          | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 2 Faust                       | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 3 Otello                      | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 4 Aïda                        | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 5 L'Orfeo                     | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 6 7 L'Or du Rhin              | 80 |
| <input type="checkbox"/> | 8 La Walkyrie                 | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 9 Pelléas et Mélisande        | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 10 Fidelio                    | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 11 Tosca                      | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 12 Siegfried                  | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 13/14 Le Crépuscule des dieux | 80 |
| <input type="checkbox"/> | 15 Samson et Dalila           | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 16/17 Così fan tutte          | 80 |
| <input type="checkbox"/> | 18 Didon et Enée              | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 19 Simon Boccanegra           | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 20 La Bohème                  | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 21 Les Noces de Figaro        | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 22 La Damnation de Faust      | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 23 Orphée                     | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 24 Don Juan                   | 80 |
| <input type="checkbox"/> | 25 Les Contes d'Hoffmann      | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 26 Carmen                     | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 27/28 Boris Godounov          | 80 |
| <input type="checkbox"/> | 29 Norma                      | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 30 Le Vaisseau fantôme        | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 31 Peter Grimes               | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 32 Un Bal masqué              | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 33 Turandot                   | 45 |
| <input type="checkbox"/> | 34/35 Tristan et Isolde       | 80 |



publie deux autres revues :  
L'Avant-Scène Théâtre  
(1000 pièces publiées)  
L'Avant-Scène Cinéma  
(450 films publiés)

**Bon de commande**

- Je souhaite recevoir les numéros indiqués ci-dessus : .....
- Je souhaite m'abonner à l'Avant-Scène Opéra (1 an 7 n<sup>os</sup>, France 244 F ; étranger 310 F) à partir du prochain numéro :
- Je souhaite m'abonner à l'Avant-Scène Ballet/Danse (1 an 4 n<sup>o</sup> France 140 F ; étranger 156 F) à partir du n<sup>o</sup> :
- Je désire recevoir le Catalogue complet des Editions de l'Avant-Scène  
Nom : .....
- Adresse : .....

Prière de joindre votre titre de paiement rédigé à l'ordre de l'Avant-Scène,  
27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris - CCP Paris 7353.00 V

BALLET  
DANSE



**Un pas de plus  
vers les secrets  
de la danse**

L'Avant-Scène Ballet/Danse, réalisée avec le concours d'artistes, de chorégraphes, de musiciens et des meilleurs spécialistes au monde de la danse, propose une somme d'analyse, et de documentation autour des grands ballets du répertoire classique, romantique ou contemporain, ainsi que de l'œuvre des grands chorégraphes de notre époque. Ces analyses exhaustives sont réalisées à travers des études littéraires, historiques scénographiques et musicales, des fiches techniques. Chaque numéro est complété par une documentation bibliographique et discographique de référence, et surtout par une très importante iconographie qui en scande les mouvements et constitue à elle seule un spectacle. L'Avant-Scène Ballet/Danse permet de poser sur la danse un regard plus approfondi en découvrant sans les perdre, les raisons de cette fascination que provoque un corps déployé dans l'air.

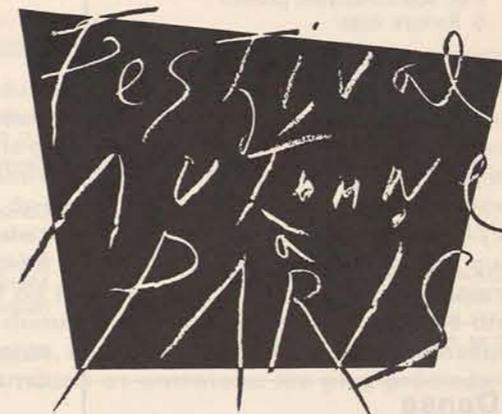
160 pages, dos carré 18 x 27  
le numéro 45 F (Etranger 50 F)

Premiers numéros : Giselle (n<sup>o</sup> 1); Post Modern Dance (n<sup>o</sup> 2); Le Sacre du printemps (n<sup>o</sup> 3); Coppélia (n<sup>o</sup> 4); Le Ballet de l'Opéra de Paris (n<sup>o</sup> 5).



I N D E D U S U D

30 septembre - 31 octobre 1981



Directeur Général : Michel Guy

Association subventionnée par :  
Le Ministère de la Culture  
Le Ministère des Relations Extérieures  
La Ville de Paris

<b>Opéra-Comique 30 septembre-3 octobre</b>	
<b>Théâtre Dansé. Kathakali du Kerala Kalamandalam</b>	
30 sept., 20 h 30 1 <sup>er</sup> oct., 20 h 30 2 oct., 20 h 30 3 oct., 16 h	<b>Ramayana Narakasura Vadha Nala et Damayanthi Mahabharata (six heures de spectacle)</b>
<b>Chapelle de la Sorbonne 6-31 octobre</b>	
<b>Musique carnatique</b>	
6, 7, 8 octobre 20 h 30 <b>N. Ramani, flûte</b>	A. Kanyakumari, violon Umayalpuram K. Shivaraman, mridangam H.P. Ramachar, kanjira E.M. Subrahmanyam, ghatam
9, 10 octobre 20 h 30 <b>K.P. Shivanandam et Sharada, vina</b>	Umayalpuram K. Shivaraman, mridangam E.M. Subrahmanyam, ghatam
10 octobre 16 h <b>Talavadya,</b> concert de percussions	Umayalpuram K. Shivaraman, mridangam H.P. Ramachar, kanjira E.M. Subrahmanyam, ghatam N. Ramani, flûte
12, 13 octobre 20 h 30 <b>Rama Ravi, chant</b>	T. Rukmini, violon Tanjore Upendran, mridangam E.M. Subrahmanyam, ghatam
14 oct. à 20 h 30, 17 oct. à 16 h <b>Anayampatti S. Dandapani,</b> jalatarangam	Anayampatti Ganeshan, violon Tanjore Upendran, mridangam H.P. Ramachar, kanjira E.M. Subrahmanyam, ghatam
15, 16, 17 octobre 20 h 30 <b>D.K. Jayaraman, chant</b>	Sukanya et Sharada, accompagnement chant Tanjore Upendran, mridangam H.P. Ramachar, kanjira E.M. Subrahmanyam, ghatam
<b>Danse</b>	
19, 20, 21, 22 octobre 20 h 30 <b>Bharata-Natyam Vyjayantimala Bali</b>	T. Rukmini, chant Ramadas, mridangam Shankaran, flûte
23, 24, 26, 27 octobre 20 h 30 <b>Mohini-Attam Kshemavati</b>	Kalamandalam Hyder Ali, chant T.R. Narayanan, maddalam C.R. Gopi, flûte G.R. Ramachandran, harmonium
28, 29, 30, 31 octobre 20 h 30 <b>Odissi Ramani Ranjan, Malavika Sarrukai Itishri Panda</b>	Tarani Jena, chant Giridhari Nayak, pakhwaj Shyامل Ghose, sitar Kishen Lal Sharma, flûte
(Tanpura pour l'ensemble du programme musique et danse : Sundar)	
<b>Chapelle de la Sorbonne 20-31 octobre</b>	
<b>Stages d'Abhinaya</b>	
<b>Kalanidhi Narayanan</b>	G. Vijayalakshmi, chant Sundar, mridangam
cours A : réservé aux danseuses cours B : aucun critère d'admission	
<b>Musée Guimet - Octobre</b>	
<b>Exposition</b>	
Dieux de l'Inde du Sud dans l'imagerie populaire	

Le programme Inde du Sud a été réalisé en collaboration avec :

The Indian Council for Cultural Relations, New Delhi.

L'Association Française d'Action Artistique

Les Gouvernements de l'Orissa et du Kerala

L'Office National Indien de Tourisme



Le Festival d'Automne remercie

Monsieur Rasgotra, Ambassadeur de l'Inde en France

Mademoiselle Mukherjee, Conseiller Culturel, Ambassade de l'Inde en France

Monsieur d'Humières, Conseiller Culturel, Ambassade de France en Inde

Monsieur J. B. Patnaik, premier ministre de l'Orissa

et K. Adjouri, François Lorin, Jean-Luc Manaud, J. Moreau, Savitry Nair, P.S. Patel, Elisabeth Petit, Roland M. Thomas...

Conseiller artistique : Y.G. Doraisami  
Correspondante à Madras : Nadine Berardi (avec la collaboration de Tara Michael)  
Réalisation : Joséphine Markovits

Photo de couverture : Malavika Sarrukai (Photo J.-L. Manaud).

Ce programme est dédié à Palghat Mani Iyer, maître du mridangam (1912 - 1981)



## SOMMAIRE

Madras

Tara Michael

La musique carnatique : Histoire et généralités

Paul Martin-Dubost

La musique carnatique : Formes vocales et instrumentales

Nadine Berardi

Les styles de danse solo

Nadine Berardi

Bharata-Natyam

Mohini-Attam

Odissi

Le Kathakali

Milena Salvini, Tara Michael

Lexique

Tara Michael

Historique

Nadine Berardi

Le Festival d'Automne à Paris 1981, consacré aux arts traditionnels du sud de l'Inde, est un événement significatif dans les relations franco-indiennes. Pour la première fois des groupes de musiciens et des troupes de danseurs vraiment représentatifs du sud sont programmés dans un festival international, où ils exposeront le courant d'une tradition classique de musique et de danse maintenue, s'accorde-t-on à croire, depuis ses origines, à l'écart des incursions de styles persans et arabes propres à l'Inde du nord. Une grande attention a été portée pour s'assurer de la participation de quelques-uns des meilleurs artistes dans l'art vocal ou instrumental et la danse, ces trois arts formants, selon une définition classique, le domaine nommé *Sangita*. Quelques-uns sont des « vétérans ». D'autres, jeunes et brillants, n'ont pas encore atteint la consécration mais ont suscité le respect pour avoir déjà nourri et entretenu les plus précieux éléments de la tradition classique.

La musique et la danse, comme tous les arts traditionnels de l'Inde, visent principalement à évoquer des valeurs spirituelles, amenant le connaisseur et l'artiste à fusionner dans un état extatique d'équilibre et de paix, qui était considéré par les anciens lettrés comme le plus proche de l'extase libératrice dans l'union avec le Suprême. Puisse le spectateur ou l'auditeur initié, tel un *rasika*, emporter avec lui un peu de cette extase et de cette paix (*ananda, shanti*). Y.G. Doraisami.



Y.G. Doraisami  
Affable, brillant, et raffiné, ce brahmane lyengar d'une largeur de vue exceptionnelle a fait œuvre de pionnier dans la renaissance des arts en Inde, en particulier celle du Bharata-Natyam. Doué d'un humour tantôt tendre tantôt corrosif, célèbre pour sa courtoisie et sa générosité sans égale, il a consacré toute sa vie, son énergie et ses ressources à encourager et promouvoir le théâtre, la musique et la danse dans l'Inde du Sud, tout en faisant œuvre de connaisseur passionné en iconographie, peinture et sculpture. Par son activité constante en faveur des arts, son éloquence très appréciée et sa sensibilité tout en finesse, Y.G. incarne pour le public averti de Madras ainsi que pour tous les artistes de l'Inde les critères sûrs de l'authentique tradition face aux innovations inopportunes dans l'Inde contemporaine.

Photos N.R.B., D. Gander-Gosse.

# MADRAS

Capitale de l'Inde du sud,

Madras, l'une des quatre métropoles du continent indien. Ni l'enfer de misère de Calcutta, ni l'émulation de Manhattan aux milieux des grands complexes industriels de Bombay, ni les imposants quartiers officiels de Delhi où se trament les destinées de l'Inde. Une grande ville apparemment calme qui s'étale, s'étale, n'en finit plus de s'étaler sur 50 km en bordure et en retrait du Golfe du Bengale :

La capitale de l'Inde du sud, aérée de grands parcs aux statues d'un réalisme parfois comique où les effigies de Gandhi et des politiciens modernes voisinent avec celles des grands personnages mythologiques. Ourlée d'une longue plage de sable fin où les foules vont flâner le soir, Madras se paye le luxe d'intégrer dans sa superficie plusieurs hectares de jardins tropicaux, depuis le parc aux serpents (Snake Park), jardin zoologique, jusqu'aux paradis de flore tropicale que recèlent les terres de la Société Théosophique. Où qu'on soit la ville est verte tout au long de l'année car ses cocotiers, ses bananiers et ses bananiers bénéficient toujours de cette moiteur lourde (80 % d'humidité dans l'air) qui rendent son climat redoutable aux Occidentaux et pénible aux Indiens eux-mêmes durant la saison torride (mai-juin) où c'est le véritable bain de vapeur sans interruption ni diminution nocturne.

Avec ses immenses quartiers résidentiels et ses innombrables petits pavilions qui possèdent chacun son jardin et

son puits, son bouquet de bananiers et d'arbres « à bâtons de tambours » (drumsticks), Madras donne l'impression d'une ville relativement privilégiée, où le temps semble s'arrêter et où l'on entre dans un rythme de vie différent, à la fois plus lent et plus riche.

Bien sûr, l'artère principale de la ville et ses annexes (Mount Road du temps des Anglais, parce qu'elle conduit au monticule où mourut l'apôtre Saint-Thomas venu évangéliser les Indes, Anna Salai maintenant) est le théâtre d'un embouteillage permanent et d'une pollution qui bat les records de toutes les villes occidentales (peu de véhicules, mais crachant à qui mieux mieux les fumées à peine filtrées d'un pétrole de mauvaise qualité, et conduisant anarchiquement au milieu des cyclistes, des chars à boeufs, des pouspous tirés à bicyclettes et à bras d'hommes, et des hordes de piétons distraits), mais à chaque quartier sa vie et l'on sait en y allant à quoi on s'expose. Pas loin du nerf de la vie occidentale de la cité, il y a le bastion de Mylapore où se regroupe toute la communauté de Brahmanes autour du fameux temple dédié à Kapalishvara (le Dieu Shiva qui dans son audace méditative avait tranché sa cinquième tête à Brahmâ le Créateur, histoire de lui couper un peu le caquet, cette création incessante et l'arrogance du Créateur dérangeant le Dieu-Yogin). Matin et soir s'y déroule la vie rituelle étonnamment mêlée à la vie quotidienne mo-

derne autour du grand bassin à ablution où les femmes lavent leurs saris et où poussent les nénuphars, et devant la splendide gopura (tour d'entrée du temple) qui surplombe tous les parages comme une cathédrale visible de loin. Derrière ces apparences et malgré cette prosaïque vie quasi provinciale au rythme paisible, Madras mérite bien son nom de capitale de l'Inde du Sud : c'est qu'elle est animée d'une pulsation artistique fébrile, inouïe, avec ses plusieurs centaines d'écoles de musique et de danse, sa pléthore d'artistes de génie et son festival permanent, sans compter l'inaffermé quotidien, chaque famille « ordinaire » et sans prétentions, où il n'est pas rare que la mère pratique (pour le plaisir, non professionnellement mais par tradition) la *vna* ou le chant, la grand-mère le violon (cet instrument adopté des Portugais mais que les Indiens ont totalement fait leur), le mari la flûte ou le *midangam* et la fillelette dès l'âge de cinq ans, naturellement, la danse. Malgré quelques hiatus de générations et quelques conflits entre la transmission du classique indien et l'invasion des musiques de variétés occidentales, Madras tient bon face aux raz-démarée des phénomènes modernes et s'affirme comme la forteresse du *Bharata-natyam*, ce style de danse sacrée d'un raffinement éblouissant particulier au pays tamoul et qui en fait la fierté légitime. Les danseuses, bonnes et mauvaises, professionnelles et amateurs, puristes et innovatrices, s'y comptent par milliers et essaient dans toute l'Inde et dans le monde entier. L'école la plus fameuse pour maintenir la pureté et la rigueur du style de *Bharata-natyam* — quoique avec un peu de sécheresse — est le *Kalashetra*, l'institution fondée par Rukmini Devi, une des instigatrices de la renaissance de cet art il y a environ quarante ans quand il fallait l'arracher, aux yeux d'une Inde puritanisée par une longue présence britannique, à l'opprobre d'avoir été transmis par des castes de danseuses devenues courtisanes sous la pression des circonstances économiques. Si l'on n'a pas la fortune d'être né à Madras ou d'y résider, on ne peut se dispenser d'y venir si l'on veut choisir son maître de danse, entre la pléiade de grands gurus qui perpétuent cet art, Adyar Lakshman, Rajaratnam, Mutthuswami, Kunchitapadam Pillai etc. A côté de ce style de danse prédominant s'enseignent aussi des styles de contrées avoisinantes tels que le Kuchipudi, style d'origine villageoise, vif et agaçant, propre à l'Andhra Pradesh ; se rendre à la Kuchipudi Art Academy pour y assister à des classes par le

Madras abrite cent écoles de musique et de danse.

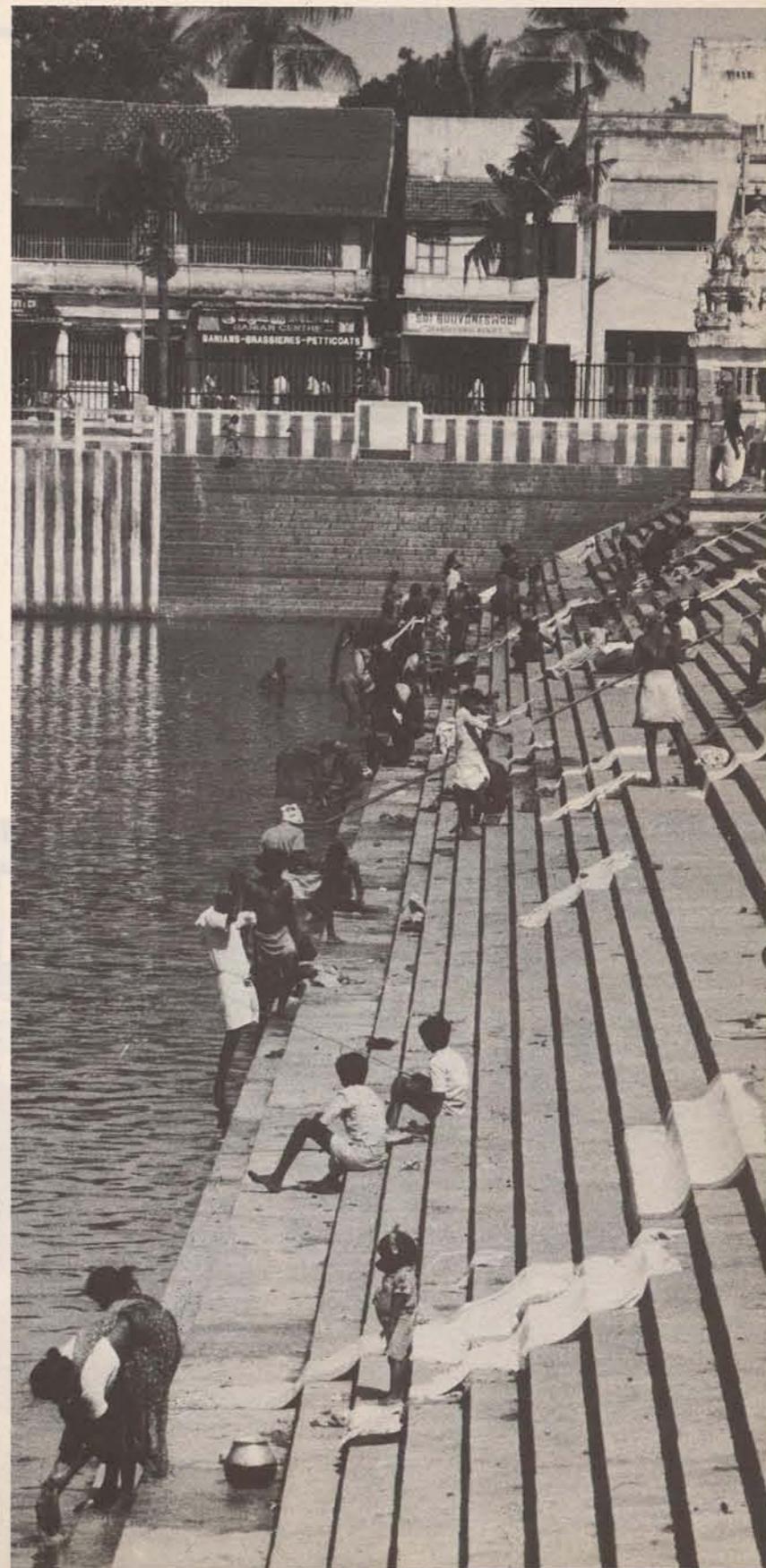
grand guru Chinna Satyam est une expérience marquante. Ou encore l'*Odissi*, style de l'Orissa, langoureux et intérieur, enseigné par le guru Ramani Ranjan, possède des adeptes et trouve un auditoire à la fois appréciateur et connaisseur.

Sœur aînée de la danse — puisqu'on dit que la danse n'est qu'une musique visualisée — la musique constitue le cœur même de cette cité, elle y règne souverainement. Dite « carnatique », par opposition à la musique du nord de l'Inde, elle suit les canons musicaux de cette tradition du Sud et presque tous les plus grands noms de ce monde musical sont des musiciens Madrasis, de naissance ou par choix, car c'est là seulement qu'ils trouvent abondance de disciples et un public hautement averti, critique et assidu. Tout au long de l'année, l'activité artistique est intense, et le nombre de récitals de musique et de danse est impressionnant. Mais lorsque vient la saison du Festival (décembre-janvier, lorsque les effluves brûlants se sont apaisés et qu'il fait un climat de côte d'Azur), on ne sait vraiment plus où donner de la tête, c'est terrifiant, c'est fou, c'est merveilleux : une véritable fièvre, une trépidation sans relâche pendant plusieurs semaines. Simultanément dans les innombrables théâtres, les centres culturels, dans les pavillons des temples et les associations mélomanes de toutes sortes, se produisent les plus extraordinaires artistes dont chacun mériterait qu'on se paye un billet de charter depuis Paris pour le (ou la) voir ou l'écouter. Du matin au soir (car les récitals s'étalent sur toute la journée), les passionnés courent d'un endroit à l'autre de la ville, voyant un demi-récital ici, deux ou trois morceaux par là, pour ne pas rater le *tillana* dans un troisième endroit. A cet époque, outre le public local, Madras s'enfle d'environ cinq à six millions d'Indiens, venus de toutes les régions de l'Inde pour savourer la saison artistique, en plus des étrangers, Européens ou Américains, qui commencent à affluer pour goûter en initiés les multiples facettes de cet art captivant. Les hôtels bondés deviennent inabordables mais tous les connaisseurs se retrouvent avec connivence et joie, et un monde cosmopolite se donne rendez-vous chaque année aux alentours de Noël sous les cieux cléments de Madras et dans ses salles mal ou trop sonorisées, unifié par la même passion, celle que nous allons tenter de vous communiquer. ■

Le centre de Madras, près de Mount Road.

Le bassin de Mylapore, près du temple de Kapalishvara.

Photos J.L. Manaud.



# MUSIQUE

## Histoire et généralités

Par carnatique, il faut entendre la musique du sud de l'Inde qui a été codifiée et mise en forme par le grand musicien Puramdarada (1484-1564), riche joaillier, puis ascète itinérant, de la province du Maisur ou du Karnataka. Toutefois, c'est seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on a pris l'habitude d'appeler « musique carnatique » la musique de l'Inde méridionale. Après la chute du fabuleux empire hindou de Vijayanagar, en 1665, des musiciens du Karnataka se réfugièrent au pays tamoul à la cour des rois Nayaks de Tanjore. L'une des désignations du royaume de Vijayanagar était : « royaume du carnatique », et, comme ces musiciens en étaient originaires, on en vint à appeler leur musique : *Karnataka sangita* : « musique carnatique », terme qui s'applique aujourd'hui à la musique classique, dévotionnelle, du sud de l'Inde.

## Histoire

Il existait, bien évidemment, des formes musicales nombreuses dans le sud de l'Inde avant le XVI<sup>e</sup> siècle et, pour s'en faire une idée, il faut esquisser le portrait de la société elle-même qui les a suscitées et signaler ensuite, rapidement, les principales découvertes des musicologues et des épigraphistes.

La société hindoue traditionnelle hiérarchisée depuis les millénaires vivait, comme maintenant, dans les quatre grands Etats actuels de l'Inde dravidiennne : l'Andhrapradesh, le Karnataka, le Tamilnadu et le Kerala, une vie essentiellement rituelle, c'est-à-dire que la vie quotidienne de ces millions d'habitants était rythmée par des fêtes et des cérémonies, ponctuée encore par des visites nombreuses et journalières aux temples des villages et par les prières faites aux trois tournants du jour, dans chaque demeure familiale. La plus haute caste, celle des lettrés, des brahmanes, avait, à toujours, pour fonction essentielle, la transmission de la Révélation védique, de la *shruti*, transmission qui s'effectue par la mémorisation des Hymnes du Veda. Des milliers de jeunes brahmanes apprennent d'ailleurs, encore de nos jours, par cœur, durant une période de huit à dix années, les Hymnes du *Samaveda* qu'ils transmettront à leur tour à leurs descendants. Certains musicologues ont estimé que, peut-être, on pouvait fixer les origines de cette psalmodie védique vers 2000 avant notre ère. Mais pour les hindous orthodoxes, personne ne peut mettre ou remettre en question l'autorité du Veda qui est d'origine non humaine (*apaurusheya*). Cette psalmodie védique transmise de

père en fils et de maître à disciple dans chaque village de l'Inde servait essentiellement à invoquer, au cours des grands sacrifices, telle ou telle divinité élémentaire, à se la concilier et à attirer sur le ou les organisateurs des bienfaits particuliers.

Les textes littéraires et poétiques, les traités sur la musique écrits au sud de l'Inde depuis 2000 ans sont très nombreux. Leur examen par les savants indiens et occidentaux n'a vraiment commencé que depuis 50 ans ; mais déjà ces documents littéraires révèlent, un à un, leurs secrets. On apprend, par exemple, que le *yaj*, sorte de luth, ancêtre pense-t-on de la *vina*, était fort en vogue au III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Mais qu'aujourd'hui, il n'est plus guère concevable autrement que par les relevés iconographiques qu'on en a fait sur les murs des temples et par la lecture du *Shilappadikaram*, le Roman de l'anneau, chef-d'œuvre de la littérature tamoule ancienne, que le grand musicologue Alain Daniélou a révélé aux lecteurs français en 1961.

Les épigraphistes, de leur côté, ont relevé sur un rocher à Kudimiyamalai, une inscription du VIII<sup>e</sup> siècle qui présente les notes de la gamme classique indienne : SA, RI, GA, MA, PA, DHA, NI (do, ré, mi, fa, sol, la, si), chaque note étant associée, dans l'esprit des

# CARNATIQUE

hindous, au cri d'un animal, à un chant d'oiseau.

D'autres documents sonores nous sont accessibles aujourd'hui, ce sont les fameux hymnes du *Tevaram* composés en tamoul entre les VII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, par les trois saints shivaites Nayanars, Tirujnanasambandha, Appar et Sundaramurti et qui célèbrent la gloire de Shiva le dieu blanc. Ces hymnes étaient psalmodiés, eux aussi, mais d'une tout autre manière que ceux du Veda, dans les temples shivaites du pays tamoul.

Au XII<sup>e</sup> siècle, dans le nord du Karnataka, un mouvement de dévotion à Shiva, se développa à Kalyana, près de Gulbarga, et des religieux tels que Basava, Allamaprabhu, ainsi que la sainte Akkamahadevi, tous poètes et musiciens, composèrent des *kritis* en kannada, leur langue maternelle, en l'honneur de leur dieu d'élection.

Sous l'influence des mouvements dévotionnels, tant vishnouites que shivaites, des hymnes furent composés en sanscrit à la louange de telle ou telle divinité particulière. Ainsi *Les Matines au Seigneur Vishnu Venkateshvara* sont-elles récitées chaque jour, à l'aube, depuis 1430, dans le temple de Tirupati, à 150 km au nord de Madras. Avant de revenir à l'œuvre du père de la musique carnatique, le *karnataka sangita pitamaha*, Puramdarada et de survoler les quatre siècles qui nous séparent de lui, il faut noter encore qu'il existe au sud de l'Inde des chants de bateliers, des musiques proprement tribales (chants des *Todas*), des ballades écrites dans des vernaculaires archaïques, des chansons de pêcheurs, des berceuses, etc.

## Les compositeurs :

Grand compositeur et pionnier de la pédagogie musicale du sud de l'Inde, Puramdarada, père de la musique carnatique, serviteur des serviteurs des pieds de lotus du Seigneur Puramdara (Vishnu), naquit en 1484, à Puramdargardha, dans le district de Shimoga, au Karnataka. La légende rapporte qu'il avait formé le projet d'écrire 500000 chansons en kannada, en hommage à Vishnu ; mais qu'il n'eut le temps (il meurt en 1564 à l'âge de 80 ans) d'en composer seulement 475000 (une vingtaine par jour, ce qui semble, bien sûr, assez surprenant). La quasi-totalité d'entre elles, d'ailleurs, ne nous est pas parvenue et les musicologues essaient, sur les 2000 environ qui restent, de retrouver le phrasé original de ces chansons. Elles sont en effet aujourd'hui interprétées très diversement d'un musicien à l'autre.

Photos J.L. Manaud.

Au siècle suivant et dans l'état voisin d'Andhrapradesh naissait Kshetrjna, poète et musicien prodigieux, dont le nom de famille reste toujours l'objet de débats : *Kshetrjna* désignant simplement : celui qui visite les temples (Kshetra). Amoureux fou d'une jeune bergère qui refusa ses avances, il réussit à la convaincre grâce à sa dévotion au Krishna berger (Venugopala) du village de Muvva. C'est en compagnie de celle qui devint sa disciple qu'il pérégrina dans le sud de l'Inde rédigeant des milliers de compositions (4000, nous dit-il lui-même, dont 1500 écrites en 40 jours, lors d'une joute musicale). Les compositions de Kshetrjna sont en telugu, la langue parlée en Andhrapradesh ; mais tout comme pour les œuvres de Puramdarada, elles sont, elles aussi, encore à l'étude et les spécialistes ne sont pas tous d'accord sur les premiers enregistrements qu'on en a fait en Inde.

En nous rapprochant de notre époque on en vient à parler tout naturellement de la fameuse Trinité musicale : Shyama Shastri, Tyagaraja et Muttuvami Dikshitar qui, pendant la dernière partie du XVIII<sup>e</sup> et la première du XIX<sup>e</sup> siècle, va porter la « musique carnatique » au sommet de son expression. Ces trois musiciens naquirent tous, à quelques années d'écart, dans le village de Tiruvarur, dans le district de Tanjore.

Shyama Schastri était un brâhmane de l'Andhrapradesh. Ses parents, fuyant les guerres franco-anglaises qui ravageaient le Deccan, se réfugièrent tout d'abord à Kanchipuram et à Gingi, avant de trouver à Tiruvarur, plus au sud encore, un emploi (le père de Shyama Shastri était desservant des temples.) C'est à Tiruvarur, donc, que naquit Shyama Shastri le 26 avril 1762. Ses parents étaient certes des lettrés et de gens très religieux, mais ils n'étaient en rien musiciens. Un jour, un barde itinérant, originaire lui aussi de l'Andhra, demanda l'aumône à la porte de leur demeure. Lorsqu'il vit paraître le jeune Shyama, il reconnut tout de suite en lui un grand musicien. Il le présenta à Adiyappayya, musicien à la cour du roi de Tanjore, et c'est dans cette ville où il vécut jusqu'à sa mort, le 16 février 1827, que Shyama Shastri composa son œuvre : quelques centaines seulement d'hymnes dévotionnels en sanscrit et en telugu, mais de toute beauté, en hommage à la déesse Kamakshi.

Les ancêtres de Tyagaraja étaient des brâhmanes telugus de Kakarla, près de Kurnul en Andhrapradesh. Ils s'étaient réfugiés à Tiruvarur et c'est là que naquit le 4 mai 1767, Tyagaraja, créa-

PAUL MARTIN-DUBOST

Concert de N. Ramani dans le quartier de Mylapore, en janvier 1981.

Krishna joueur de flûte. Peinture de Tanjore.



teur de mélodies sublimes, de nouveaux modes musicaux et de deux opéras sur des thèmes mythologiques. Ses études musicales terminées, il s'en alla vivre, après son mariage avec la soeur de sa première femme, à Tiruvayyar, dans une maison que lui avait offerte le roi de Tanjore. C'est là qu'il composa son oeuvre : plusieurs milliers de *kritis* en telugu et en sanscrit adressés principalement au dieu Râma. La modestie de Tyagaraja était si grande qu'il ne demandait jamais rien à personne, alors qu'avec son immense génie musical il aurait pu briller dans toutes les cours royales du sud de l'Inde. Il alla même jusqu'à refuser l'invitation d'un prince, en lui adressant toutefois l'hymne suivant : « La richesse (*nidhi*) est-elle porteuse de joies ? La seule joie véritable, c'est d'être à proximité (*samnidhi*) de Râma. » Il mourut le 6 janvier 1847.

Le troisième membre de la Trinité musicale de Tiruvarur est Muttusvami Dikshitar. Son père, Ramasvami Dikshitar était un célèbre musicien qui avait créé un nouveau mode musical, le *raga Hamsadhvani*. Il s'était réfugié, lui aussi avec son épouse, dans le petit village de Tiruvarur, devenu, grâce aux nombreux brâhmanes lettrés de l'Andhra, un véritable essaim de poètes, de musiciens et de spécialistes du *Samaveda*. C'est là que naquit en 1775, Muttusvami qui commença de bonne heure ses études musicales sous la direction de son père et les compléta en suivant, dans son pèlerinage au nord de l'Inde, un ascète du nom de Cidambaram Yogi. Après six années d'études et de méditations à Bénarès, Muttusvami Dikshitar demanda à son maître la permission de

prendre congé et de redescendre au sud de l'Inde. L'ascète lui dit d'aller prendre un bain dans le Gange et il ajouta : « Tes vœux les plus secrets seront réalisés ! » Le jeune disciple obéit immédiatement et alors qu'il immergeait son corps dans le fleuve sacré, un grand luth (*vina*) apparut au fil de l'eau, luth sur lequel était gravé, en sanscrit, le nom de Rama. Muttusvami retourna voir son maître qui lui donna sa bénédiction : ce cadeau de la déesse Gangâ est un cadeau divin ; tu seras un maître de la *vina* et un grand compositeur. A peine revenu à Tiruvarur, Muttusvami, qui avait été marié et avait à charge deux épouses, se remit en route aussitôt et entreprit la visite des grands temples du sud de l'Inde : Manali, Tiruttani, Tirupati, Kalahasti, Kanchipuram, Ettiyapuram, etc. Muttusvami Dikshitar quitta ce monde en 1834. Dernier venu de la Trinité musicale de Tiruvarur, on le compare souvent au dieu *Vishnu*, le préservateur, et l'on dit, en Inde, de sa musique qu'elle est comme la chair de la noix de coco, il faut la mâcher (l'écouter) longtemps avant de pénétrer dans toutes ses arcanes et découvrir le suc caché ; alors que celle de Shyama Shastri (*Shiva*) est comme la banane dont le goût va en s'intensifiant dans la bouche ; et celle de Tyagaraja (*Brahma*) la plus accessible, comme les grains du raisin fondant d'eux-mêmes entre la langue et la palais.

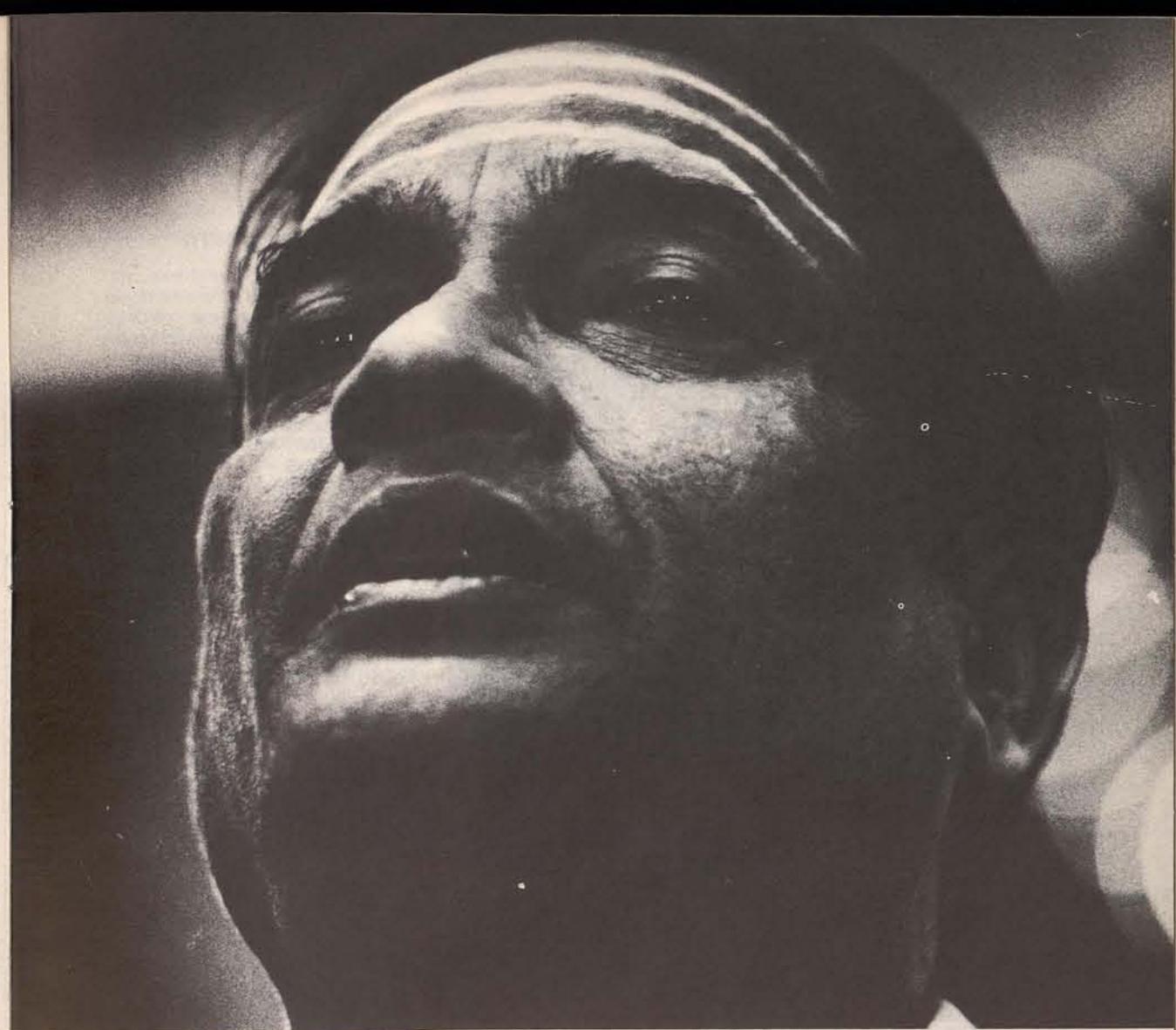
## Formes de la musique carnatique

La musique carnatique, tout comme celle du nord de l'Inde, l'hindoustani, est transmise oralement de maître à

disciple, elle est basée sur le système du *raga* et du *tala*, c'est-à-dire du mode et de la division des intervalles musicaux. Au XVII<sup>e</sup> siècle un grand théoricien de la musique, Venkatamakhin, classifia en 72 échelles heptatoniques les modes musicaux existant alors. La musique carnatique est monodique, elle possède des mini-intervalles, mais ce qui la caractérise davantage encore, c'est la place qu'elle donne aux tenues prolongées d'une seule note et aux *gamakas*, glissandos exécutés par le chanteur qui déploie à cette occasion toute sa virtuosité dans l'articulation de deux notes préalablement choisies.

La forme la plus courante qui est aussi l'une des plus anciennes, puisqu'on a vu qu'avant même l'arrivée de Puramdaradâsa elle existait déjà, est le *kriti*, littéralement : « composition ». C'est un hymne à une divinité particulière du panthéon hindou. Il comporte trois parties : le *pallavi* : dérivé du mot *pallava* qui signifie « fleurir », « s'épanouir » et que l'on peut traduire par « thème » ; l'*anupallavi*, littéralement « ce qui suit le *pallavi* », c'est le développement du thème initial ; et le *charanam* dont le sens est « pied » et qui signifie « conclusion ».

Les grands musiciens du sud de l'Inde ont écrit leurs compositions en sanscrit ou dans l'une ou l'autre des quatre langues dravidiennes : le telugu, le kannada, le tamoul et le malayâlam. Ils avaient tous une divinité d'élection particulière, ce qui explique que tel ou tel compositeur a pu écrire d'innombrables hymnes à Krishna, Râma, Shiva, Ganesha, Murugan, la déesse de Madurai ou le Vishnu couché de Tiruvandrum.



## Formes vocales et instrumentales

### La voix et le chant

La voix et le chant dans la pensée hindoue ont été déifiés en la personne de *Vani* ou *Sarasvati*, qui est la déesse de la rhétorique, de la connaissance et de l'art. La naissance dans le monde humain était considérée comme l'opportunité la plus noble pour atteindre l'union avec le Suprême, et la voix comme le moyen inhérent le plus efficace pour exprimer le désir ardent et l'amour du Divin. *Sankirtana* ou l'adoration par le chant était le support principal du *Bhakti Yoga* (celui de la dévotion et de l'adoration) et on le prenait pour la voie la plus accessible afin de gagner l'état de grâce.

*Tyagaraja*, le plus grand des chanteurs et compositeurs, considéré comme un saint, a donné au *kirtana*, chanson à la louange de Dieu, une forme achevée en combinant les aspects de composition fixe et de l'improvisation et en donnant plus d'importance à l'élément mélodique qu'au texte propre, si bien

que certains distinguent aujourd'hui ce type de composition illustré par Tyagaraja en lui donnant le nom de *kriti*. Le *naraval*, extension improvisée du poème et le *svara kalpana*, solfié sur différents tempi, sont des traits repérables dans le *kriti* et dans le *ragam-tanam-pallavi*, qui donne libre cours à la créativité (*mano-dharma*).

Le nom de **D.K. Jayaraman** s'identifie à l'interprétation maîtrisée du *kriti* et du *ragam-tanam-pallavi*, qui sont les pivots de la tradition carnatique. Il a acquis cette maîtrise auprès de sa soeur, la célèbre chanteuse D.K. Pattamal. Son art manifesté à la fois une imagination dynamique et une dimension émotionnelle richement mélodique.

Il est accompagné dans tous ses concerts par sa fille Sukanya, jeune musicienne prometteuse, et sa principale disciple, Sharada.

**Rama Ravi**, remarquable jeune chanteuse, est douée d'une voix brillante et manifeste un grand discernement dans

son interprétation. Sa formation musicale au collège de Kalakshetra auprès de grands *vidvans* (maîtres), tels Mysore Vasudevachariar, Baladur Krishnamurti Shastri et M.D. Ramanathan ainsi que les travaux qu'elle a entrepris, avec T.Visvanathan à l'université de Madras, où elle a reçu son Doctorat, lui ont donné à la fois une grande compétence dans la théorie et dans la pratique de cet art.

### La Sarasvati-Vina

La *Sarasvati-Vina*, utilisée en Inde du sud, est la *vina* par excellence par sa douce élégance, sa tonalité et par la versatilité que lui confère sa construction. Il n'existe pas de compositions spécialement dédiées à la *vina* ni à tout autre instrument carnatique, les compositions vocales étant universellement admises ; cependant la *vina* est particulièrement adaptée au développement exautif du *raga-alapana* et du *tanam*.

**K.P. Shivanandam** est un représentant du style de *vina* de Tanjore dans lequel l'accent est mis sur l'interprétation lente, lourde de sentiment, *bhava*, et riche en *gamaka* (oscillations autour d'une note). Héritier d'une longue lignée de grands musiciens à la cour des maharajas de Tanjore et de Travancore, il a fait ses classes auprès de son père Tanjore Ponnaiya Pillai et de son illustre grand-père Pandanai Nallur Minaskshisundaram Pillai, également célèbre comme le plus grand maître de *Bharata-Natyam* de ce temps. Chercheur d'une grande activité, il est l'auteur de nombreux livres. Il est accompagné par sa femme Sharada, excellente musicienne également.

### La flûte

Le symbolisme de la flûte (*venu*) est associé au mythe pastoral de Krishna apparaissant sous les traits de Venugopala, joueur de flûte et bouvier, amant des laitières (*gopis*) qu'il appelle à lui par sa musique ensorcelante. Il est le Dieu qui insuffle le *prana* (souffle de vie) par les neuf portes de son corps

(navad-varas), tout comme le souffle traverse la flûte en ses neuf trous.

La flûte carnatique est traversière et en bambou, le mot *venu* voulant dire bambou. Elle exige une technique de doigt compliquée, un contrôle délicat de la pression du souffle ainsi que de légers changements d'angle d'attaque sur l'ouverture par un mouvement des lèvres ou une petite secousse de la flûte vers l'avant, pour produire des hauteurs de son variées et les *gamaka* voulus. D'après l'ancienne littérature sanscrite le rôle de la flûte était plutôt celui d'un bourdon maintenant la note fondamentale.

C'est au tournant du siècle qu'elle a pris son essor avec le grand flûtiste Sharaba-Shâstri. Ce renouveau de la flûte s'est considérablement amplifié grâce au génie innovateur de T.R. Mahalingam, *Flute Mali* comme on l'appelle couramment. De même que le nom de Mali évoque la flûte pour l'ancienne génération, le nom de **N. Ramani** lui est immanquablement associé pour la nouvelle génération. Ramani est le plus célèbre des disciples de Mahalingam. Sa musique sereine,

NADINE BERARDI

D.K. Jayaraman, chanteur carnatique.

Photos J.L. Manaud.



N. Ramani, flûte.  
Anayampatti S. Dandapani, jalatarangam.



douce et néanmoins scintillante et sa qualité tonale melliflue et gracieuse lui ont acquis la plus belle réputation en Inde comme à l'étranger.

### Le Jalatarangam

Le *jalatarangam* contemporain est formé d'un ensemble de coupes en porcelaine contenant une certaine quantité d'eau et ajustées à des hauteurs de son différentes, que l'on frappe à l'aide de deux fines baguettes de bambou.

Les fréquences produites par les coupes sont inversement proportionnelles à la taille et au poids des coupes, ainsi qu'à la quantité d'eau contenue.

Possédant en soi une qualité tonale proche de celle des cloches, une capacité à produire les micros-tons, cet instrument a néanmoins quelques limitations qui lui sont inhérentes et qui n'apparaissent que trop lorsque le musicien manque de savoir-faire.

Mais entre les mains d'un musicien comme **Anayampatti S. Dandapani** le *jalatarangam* s'élève au rang d'un instrument tout à fait classique. Anayampatti S. Dandapani s'est voué au développement d'une technique qui surmonte tous les problèmes évoqués. Il peut atténuer le manque de résonance par une grande dextérité des frappes successives et sait produire habilement l'effet d'oscillations des *gamaka* en plongeant une baguette de bambou dans l'eau. Les *kampita gamaka*, oscillations resserrées pareilles à une risée, sont produites en agitant la surface de l'eau pour créer de petites vagues. Grâce aux techniques qu'il a mises au point, Dandapani ne se limite pas aux compositions ou aux ragas les plus directs mais s'engage dans l'élaboration de l'aspect plus subtil du *ragalapana*.

L'accompagnement au violon de son frère Anayampatti S. Ganeshan compense les notes discrètes et ténues en y mêlant un son continu. Le jeu des deux musiciens révèle des idées complémentaires enseignées par leur père, le regretté Subba Iyer, joueur de *jalatarangam* à la cour du Maharaja de Mysore.

### Le violon

Il semble que le violon ait été introduit en Inde par les Portugais et qu'il fut adapté au style carnatique dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Au cours des cent dernières années il a complètement remplacé la vina pour l'accompagnement du chant car il peut reproduire toutes les nuances de l'art vocal carnatique, et ses qualités tonales en font un excellent support de la voix.

A la différence du style hindoustani, le violon carnatique ne reflète pas seulement les essais du soliste dans le *ragalapana* ou dans la composition, mais introduit un véritable dialogue avec lui. Il donne des « improvisations »

Photos J.L. Manaud, F. Lorin.

indépendantes alternées qui viennent rehausser la délinéation du *raga* tout en demeurant dans les limites fixées par le soliste.

Les violonistes **T. Rukmini** et **A. Kanyakumari** appartiennent à la jeune génération mais leur maîtrise de l'instrument et les qualités qu'elles savent en tirer les situent de pair avec les *vidvan* plus âgés, maîtres reconnus. Rukmini a fait son apprentissage avec R.R. Keshavamurti de Bangalore puis étudia avec Lalgudi Jayaraman ; sa parfaite technique de l'archet et son évocation de *bhava* (sentiment) sont remarquables. Son jeu est plein de quiétude, de dignité et de force. Kanyakumari commença ses études auprès du *vidvan* Ivaturi Vijayeshvara puis se perfectionna avec M. Chandra-Shekhar, l'un des meilleurs violonistes de l'Inde du Sud.

Son jeu vif, tout en couleur ne dévie pas néanmoins des plus hautes normes de la tradition.

### Le Mridangam

Le *mridangam* est un instrument à percussion unique. Le son de base est similaire à une note produite par une corde ou par le vent, et il peut changer de qualité tonale et de hauteur de son. Ce tambour laminé en ses deux extrémités possède des traits particuliers qui, par certaines techniques de jeu, créent des effets et des rythmes variés. L'extrémité droite, la plus petite, est accordée sur la note fondamentale supérieure et enduite en son centre d'un emplâtre de poudre métallique, contenant du manganèse et du riz cuit, qui lui donne ce ton caractéristique lorsqu'on le frappe à même la paume. Avant de jouer on place une pâte de farine au centre de la peau de gauche pour l'alourdir afin d'obtenir la note fondamentale à l'octave inférieure ; les délicats accents et inflexions de hauteur de son sont produits par de légers mouvements de va-et-vient à la base de la paume, tandis que les doigts se lancent dans les complexités rythmiques.

Le *mridangam* ainsi que les instruments à percussion auxiliaires tels le *kanjira*, le *ghatam* ne sont pas relégués dans la musique carnatique pour marquer les temps du cycle rythmique (*tala*). Le mridangiste joue de concert avec le soliste en anticipant et en tenant compte de ses phrases rythmiques comme de ses variations. A un moment du concert le soliste permet à l'ensemble rythmique de montrer sa virtuosité : c'est le *tani avartanam*. Le *mridangam* débute avec un motif qui est répété en écho alternativement par le *kanjira* et le *ghatam* et tous se rejoignent dans le final.

**Umayalpuram K. Shivaraman**, considéré de nos jours comme le plus grand joueur de *mridangam*, a eu parmi ses maîtres le grand maestro Palghat Mani Iyer, disparu en mai 1981. Le brillant de son jeu sensible et souple, la

Photos X.

riche variété de ses frappes lui ont apporté un succès retentissant et international.

**Tanjore Upendran** vient d'une famille d'artistes traditionnels ; sa mère Kammu Amma lui a enseigné la science rythmique. Plus tard il a pu suivre l'enseignement de Palghat Mani Iyer. Il figure parmi les tous premiers mridangistes de la nouvelle génération.

### Le Kanjira

Le *Kanjira* est un petit tambourin fait d'une peau de lézard tendue sur une couronne de bois.

On en joue avec les doigts de la main droite. L'autre main tient fermement l'instrument de part et d'autre de la peau, le bout des doigts faisant plus moins pression sur le rebord de la peau afin de créer inflexions et accents. On ne peut pas accorder le *kanjira* à la note fondamentale, mais on peut obtenir un son plaisant et une hauteur de note confortable en mouillant légèrement la peau vers l'intérieur.

**H.P. Ramachar**, de Bangalore, appartient à une famille de musiciens. Après avoir reçu de son père un enseignement dans l'art vocal et le *mridangam* il s'est fait une spécialité du *kanjira*. Sa réputation est celle d'un accompagnateur à l'esprit vif et sensible doublé d'un expert dans la science rythmique (*laya*).

### Le Ghatam

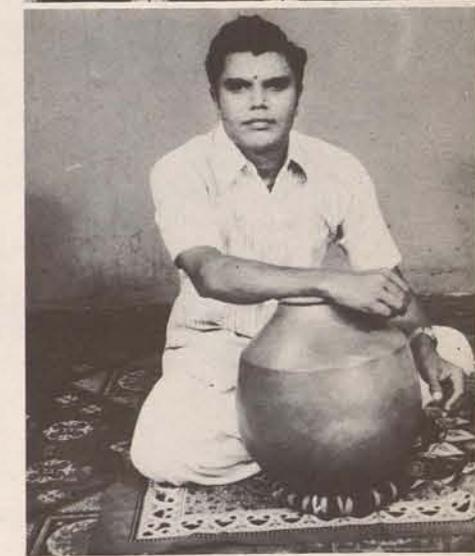
Le *ghatam* est un bon exemple du talent qu'on les indiens d'utiliser le plus simple matériau avec efficacité. On met au four un large pot d'argile spéciale, à l'épaisseur régulière et au contour uniforme, conçu de manière à obtenir la hauteur de son désirée. Pour l'accorder encore plus précisément, on ajoute des morceaux de cire au fond du pot.

Le *ghatam* est un excellent instrument d'accompagnement rythmique particulier à l'Inde du Sud. Il existe une riche variété de frappes impliquant les doigts, le pouce et les poignets. Les inflexions sont obtenues en fermant en partie l'ouverture en forme de col, soit contre le ventre, soit avec la main.

**E.M. Subrahmanyam** a reçu une formation de son père E.P. Mahadeva Iyer et de son frère E.M. Panchapakeshan, tous deux mridangistes réputés. Il a accompagné bien des musiciens renommés et figures parmi les meilleurs percussionnistes.

### Le Tanpura

Le *Tanpura* sorte de grand luth taillé dans unealebasse en bois de jacquier dans laquelle est engagé un long manche sur lequel courent quatre cordes qu'on fait résonner successivement et qui produisent une sorte de bourdon donnant la note tonique fondamentale. ■



Umayalpuram K. Shivaraman, mridangam.  
H.P. Ramachar, kanjira.  
E.M. Subrahmanyam, ghatam.

# STYLES DE

Comment la danse est née en Inde du sud, développant danse pure et

Une figurine provenant de la civilisation de la Vallée de l'Indus, quelques millénaires avant notre ère, évoque une jeune fille en train de danser, en qui on a voulu parfois reconnaître Ushas, déesse de l'aurore du *Rig Véda*.

Les épopées sanscrites regorgent de références aux courtisanes et aux danseuses qui étaient les gardiennes respectées d'un art élaboré, mais c'est seulement dans les codifications systématiques du *Natya Shastra* (III<sup>e</sup> siècle avant J. C.) que les prototypes définis des styles classiques de la danse solo peuvent être recensés.

Le *Natya Shastra*, traité encyclopédique attribué au sage Bharata est le premier ouvrage dramaturgique. *Natya*, le drame sanscrit classique, était un art unitaire comprenant dramaturgie, musique et danse, d'où les principes de la danse furent extraits. On y trouve mentionnés des styles tout en puissance nommés *tandava* qui convenaient mieux aux danseurs, mais c'est le style délicat et gracieux de la *nati* (danseuse et actrice), style appelé *lasya*, qui est à l'origine de la danse solo féminine.

La vitalité de la tradition fut telle qu'on en voit des reflets dans la littérature, dans l'épigraphie, dans la sculpture, la peinture et qu'elle se diversifia à travers l'histoire, dans chaque région de l'Inde. Tant que le sanscrit fut une force de cohésion efficace, on continua à adhérer pleinement aux normes

du *Natya Sastra*. Mais après le X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle, des ramifications de styles virent le jour, coïncidant avec le développement des langues régionales ayant probablement à leur origine un enclavement des cultures provoqué par les bouleversements politiques. Avant même cet éclatement, déjà le *Natya Shastra* mentionnait des techniques et des pratiques divergentes venues des formes locales populaires qui donnèrent naissance à un vaste ensemble de textes traitant de la danse régionale.

## Deux aspects fondamentaux

La danse de l'Inde présente deux aspects fondamentaux, le *nritta* et le *nritya*. On appelle *nritta* la danse pure non représentative tandis que *nritya* est une interprétation cinématique d'un contenu qui comporte plusieurs niveaux de signification, l'émotion étant la plus importante. Ces deux aspects de la danse sont liés au temps bien que la forme abstraite *nritta* suive de plus près le *tala* (cycle rythmique) que sa contrepartie figurative *nritya*.

Le *Bharata Natyam*, le *Mohini Attam* et l'*Odissi* comme les autres styles de danse de l'Inde du sud ont dans ces deux aspects certains points communs. En ce qui concerne l'aspect abstrait (*nritta*) la similarité la plus marquée est la forme géométrique de la pose fondamentale rhomboïde, les jambes étant fléchies, les genoux écartés. C'est d'ailleurs bien plus la présence de cet élément que tout autre qui justifie l'inclusion de l'*Odissi* dans les styles de l'Inde du sud, bien que l'Orissa, berceau de cette danse, soit en lisière du nord et du sud de l'Inde. Aucune des danses du nord n'utilise cette pose : dans le *Khatak*, la position est droite et dans le *Manipuri* les genoux sont collés en avant. Ces styles portent la marque d'une relation intime et spéciale avec la sculpture et même l'architecture de leurs différentes régions respectives.

De même que le sculpteur ne montrait pas les tensions extérieures (les muscles, les nerfs, les os n'étaient jamais modelés), dans la danse nulle tension musculaire n'apparaît : un bras tendu n'est jamais étiré complètement, une puissance intérieure maintient la pose de base bien qu'il y ait un léger abandon et une douceur dans les membres.

Mais l'analogie dans les techniques de ces 3 styles est plus grande encore dans le *nritya* (aspect interprétatif) par

# DANSE SOLO

danse expressive.

NADINE BERARDI

le jeu de l'*abhinaya*, cette quadruple technique qui permet d'exprimer une signification précise et de la faire ressentir au spectateur. *Nritya* est l'art de l'*abhinaya* pourvu d'un cadre rythmique (*tala*).

Les quatre *abhinaya* du théâtre sanscrit : *angika*, celui du visage et des membres, *vacika*, celui de la parole et du chant *sattvika*, celui de l'esprit et *aharya*, celui des éléments extérieurs tels que costumes, décor, accessoires, sont considérablement modifiés dans l'art de la danse. Il y a bien sûr un support rythmique dans le *nritya* (*tala*), mais la plupart des divergences entre les trois grands styles présentés reposent sur une différence entre les formes littéraires sur lesquelles la danse et le drame sont fondés.

## Emotion et poésie

Ce que la danse s'efforce de montrer par un effet bien visuel n'appartient pas au monde de la dramaturgie et de la littérature mais plus strictement au royaume de la poésie. Cette poésie est conçue comme une représentation raffinée des manifestations essentielles de l'émotion, habituellement celles d'un seul personnage, la *nayika* ou héroïne, sans dialogue ni mise en scène. Les gestes des mains (*hasta*), conventionnels et hautement stylisés, ont une extrême importance, s'adaptant aux détails des situations, ainsi que les mouvements du visage et des yeux, qui établissent le *bhava* ou contenu émotionnel d'une pièce. La première place est dévolue à l'expression et au talent d'interprétation de la danseuse car en « parlant » pour le poète, habituellement à travers un personnage, elle doit savoir évoquer la présence d'autres personnages et aussi mettre en relief les subtilités figuratives et émotionnelles voulues. Dansant en solo, elle ne dispose pas du support des costumes des personnages évoqués qu'elle doit suggérer, mais à l'inverse, elle dépend des ressources intrinsèques du *sattvikabhinaya* ou de la visualisation concentrée qui donne le pouvoir aux yeux et au visage de transmettre les dimensions poétiques souhaitées.

A l'opposé des styles de danse du nord de l'Inde, et en concordance avec le *Natya Shastra*, les styles de danse du sud ont tous un langage de *hasta* très développé. Le visage est aussi plus expressif par l'utilisation d'une plus grande variété de mouvement des yeux, des sourcils, de la bouche, du cou et de la tête, tous codifiés dans le *Natya Sastra*.

Photos J.L. Manaud, D. Gander-Gosse.

Sculpture du Temple de Mahabalipuram, près de Madras. Danse dynamique (*tandava*) du Dieu Shiva.

Bharata-Natyam : Vyjayantimala Bali.



## Bharata-Natyam

Le *Bharata-Natyam*, la danse classique solo du pays tamoul s'est développée avec l'appui continu du mécénat royal dès le 10<sup>e</sup> siècle, à l'initiative des rois Cholas qui inaugurèrent une époque de construction de temples et d'efflorescence simultanée de la danse, entretenant des *déavadasis*, danseuses de temple (littéralement : servantes de Dieu), tout au long de leur règne. Cet art s'épanouit au cours des dynasties successives des rois de Vijayanagar et des chefs de clan, Nayaks et Marathas, pour se cristalliser dans la forme actuelle au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la venue de quatre frères, grands maîtres de danse, musiciens et poètes à la cour de Tanjore.

Le shivaïsme, culte de Shiva, était le culte le plus répandu dans le Tamil Nadu, aussi les exploits de Shiva-Nataraja, dieu de la danse, destructeur du Mal et de l'ignorance, forment-ils le principal sujet des compositions de *Bharata-Natyam*.

L'adoration de Shiva, Shiva-Bhakti est une vénération suppliante dans laquelle l'héroïsme n'est pas seulement l'apanage des dieux, il est une composante de l'esprit d'humble persévérance que le fervent doit cultiver.

Dans le *Bharata-Natyam*, bien des compositions reflètent le contenu émotionnel de Shiva Bhakti et évoquent, avec les sentiments plus doux de l'amour et de l'adoration, les sentiments tels l'héroïsme, la colère ou le merveilleux.

### Des centaines de possibilités

La densité et la richesse des nuances qui marquent l'expression des sentiments commandent une technique de mouvements vifs, vigoureux, expansifs et tracés sans ambages pour créer des formes géométriques et angulaires. Ce style a un répertoire de pas bien développé pour chacune des quatre hauteurs de mouvement, complétée par plus d'une dizaine de groupes d'*adavu* (unité de base du mouvement) qui engendrent des centaines de possibilités. Ces changements de hauteurs sont rapides et abrupts. Ce style possède sans doute la plus grande variété de sauts et de mouvements en position debout ou accroupie.

L'ordre traditionnel des séquences dansées dans le répertoire du *Bharata-Natyam* est consciemment dosé, approfondissant progressivement l'expérience du spectateur pour éveiller son goût du plaisir esthétique (*rasa*). Le récital s'ouvre avec l'*alarippu*, hommage de la danseuse aux dieux, au guru et à l'auditoire en invoquant leur bénédiction. Puis avec le *jatisvaram* et le *sabdam* la danse gagne en complexité jusqu'au *varnam* au cours duquel alternent danse pure (*nritta*) et danse interprétative (*nritya*).

Le *varnam*, dont la technique est très brillante, est la partie centrale, d'une durée supérieure aux autres séquences, dans laquelle sont réunis tous les éléments constitutifs du *Bharata-Natyam*.

Dans les séries de *padams* et de *javalis* qui suivent, les embellissements formels de la danse pure (*nritta*) et les descriptions des dieux et des rois qui servent aux peintures émotionnelles du *sabdam* et du *varnam* sont relégués à l'arrière-plan et sont souvent tout à fait absents. Ces séquences chantées atteignent au lyrisme pur en incorporant les motivations, les réactions subtiles et les sentiments subsidiaires qui donnent tout leur éclat aux émotions dominantes bien que latentes, dont l'exquise saveur est appelée *rasa*.

### L'abandon total

Avec les *padams* et les *javalis*, la teneur d'un récital change presque imperceptiblement ; la représentation des thèmes amoureux n'est plus définie par les sentiments « brillants » (*dipta rasa*) empreints de fortes couleurs, mais par le *rasa* érotique (*sringara*), qui se relève ici dans sa plus douce sublimité. Ceci peut-être attribué au fait que les grands *padakaras* (auteurs de *padams*) dont Kshetrajna au XVII<sup>e</sup> siècle fut le plus grand, étaient *télugu* et profondément influencés par la vague du culte de Krishna qui déferlait dans le Nord à l'époque. Ce culte n'était pas une prière distante et craintive mais une fusion mystique intime dont l'allégorie la plus développée est l'abandon total extatique dans l'amour érotique. Les fidèles adoraient Krishna dans son rôle d'amant en s'identifiant si étroitement à ses amantes qu'ils pouvaient exprimer pour l'héroïne (*nayika*) tous les aspects de son amour éperdu.

Après l'expérience clarifiante du *rasa*, l'esprit retrouve sa légèreté dans les rythmes exubérants du *tillana*, séquence dont l'aspect très dynamique permet de conclure le récital.

Les éléments de la technique du *Bharata-Natyam* reflètent les différents traits de la musique carnatique, mais l'unité des deux arts est encore plus sensible quand les techniques de l'*abhinaya* traduisent dans l'ordre du visible les expressions musicales du *raga bhava* (sentiment du *raga*, les ornements *gamaka*, les variations *sangati*).

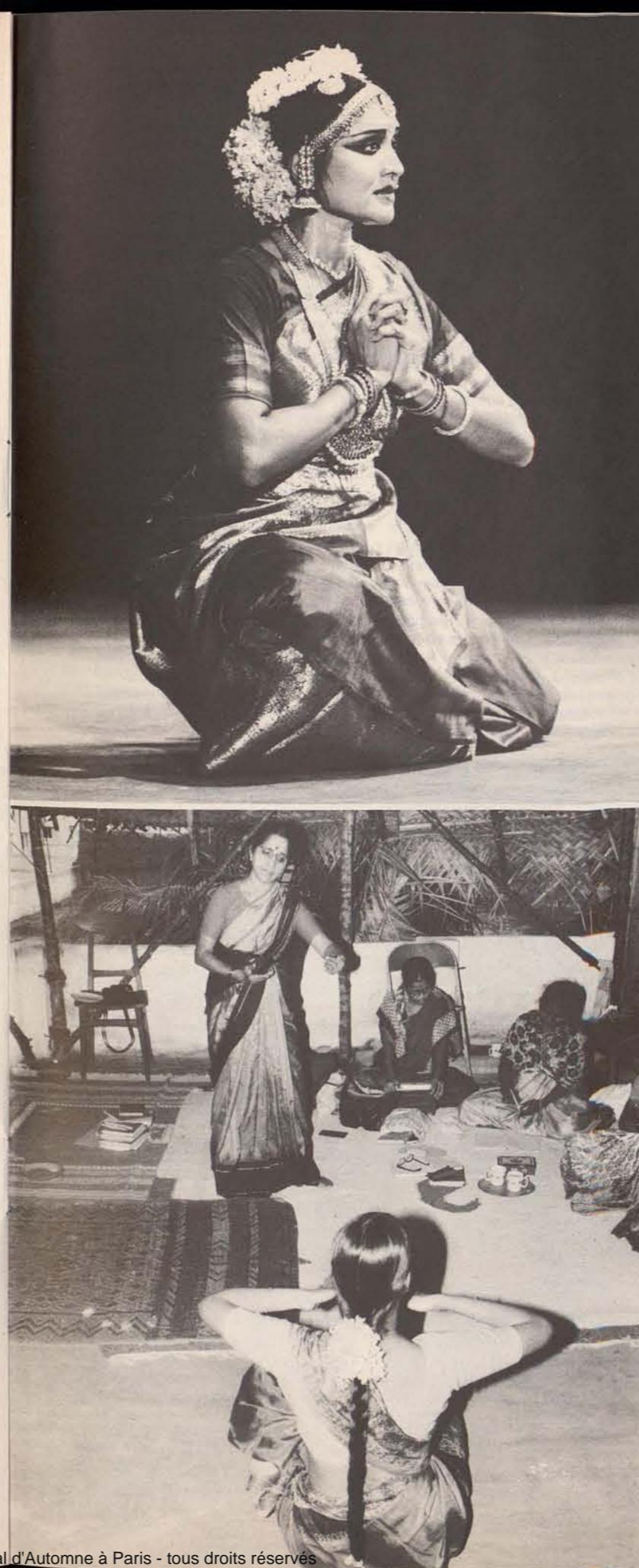
La grande beauté de cette danse ne peut être exprimée que par des danseuses ayant aussi un haut niveau de pratique musicale.

**Kalanidhi Narayanan** et **Vijayantimala Bali** sont deux des meilleures danseuses qui ont su préserver cette versatilité traditionnelle, toutes deux étant d'excellentes musiciennes.

**Bharata-Natyam : Vijayantimala Bali.**

**Kalanidhi Narayanan pendant une classe d'abhinaya, à Madras.**

Photos D. Gander-Gosse, J.L. Manaud.



**Vijayantimala** a une profonde connaissance de la tradition. En dépit de son talent pour la chorégraphie elle a résisté à la tentation de jouer avec le concept inspiré de la représentation de *Bharata-Natyam* ; elle a tout au contraire repris des pièces presque oubliées.

Elle a étudié avec nombre de grands maîtres avant de se consacrer au style de l'Ecole Pandanai Nallur de Tanjore avec K.P. Kittappa, qui compte parmi les écoles les plus classiques et exigeantes.

**Kalanidhi Narayanan** fut, dans les années trente, lors de la renaissances du *Bharata-Natyam*, une des toutes premières jeunes femmes de grande famille à apprendre ce style de danse. Elle eut la chance de recevoir l'enseignement de Maître Chinayya Naidu, qui fut aussi le maître d'*abhinaya* de la grande danseuse Balasaraswati.

Elle a commencé l'enseignement il y a sept ans. Ses élèves ont pu découvrir non seulement une excellente pédagogie qui n'impose pas son style personnel, mais quelqu'un qui stimule leur pouvoir intérieur d'observation, l'imagination et le sens de l'improvisation. Aujourd'hui, on décèle chez ses élèves une manière, un style, qui les différencie distinctement. On y retrouve l'aspect authentique de l'*abhinaya* dans le *Bharata-Natyam* tel qu'il a existé et montre qu'il est possible de l'adapter aujourd'hui en lui conservant sa vraie nature.

**Stages d'abhinaya : Kalanidhi Narayanan dirige deux stages à la Chapelle de la Sorbonne, en octobre 81. Le premier est réservé aux danseuses de Bharata-Natyam, le second ouvert à tous.**

"L'*Abhinaya* est l'aspect de la danse qui demande délicatesse, subtilité et imagination, bien qu'il soit tempéré par le cadre rigide d'un chant et de son thème.

Il est suggestion plutôt qu'énoncé, lumière plutôt que feu, effluve d'un parfum plutôt que le bouquet d'où il s'exhale, raffinement plutôt qu'articulation alourdie, délicatesse plutôt que dramatisation ; c'est en fait l'évocation de cette saveur extrêmement subtile nommée *rasa* (sentiment-émotion) plutôt qu'une attaque de front sur les sens, qui conduirait à une réaction émotionnelle turbulente et à l'exacerbation sensorielle.

Si l'*alapana* correspond à l'aspect le plus élevé de la musique et met en relief la finesse d'improvisation d'un musicien, l'*abhinaya* permet de mesurer la maturité, l'art et la stature d'un danseur. Il est le critère ultime de la danse.

## Mohini-Attam

L'opulence du Kérala a donné à ses habitants le goût des beautés de la vie, ainsi que le sens du théâtre, même la conversation la plus banale y est animée par une intense expressivité. Les formes théâtrales prolifèrent, mais en dépit du pouvoir que les femmes détenaient dans cette société en partie matriarcales, le théâtre a été le domaine presque exclusif des hommes. Le *Mohini-Attam* est la seule forme classique réservée aux femmes dans laquelle l'aspect de danse pure (*nritta*) se retrouve bien plus que dans tous les drames ou drames dansés qui sont le domaine réservé des hommes.

### Danse de cour

Quand le pouvoir étranger réduisit les arts scéniques à l'agonie, les drames rituels et religieux, dont les temples conservaient la tradition, furent moins vulnérables aux courants de décadence qu'un art de cour comme le *Mohini-Attam*.

Les origines du *Mohini Attam* restent énigmatiques, altéré comme il le fut par les stigmates sociaux qui le frappèrent plus que toute autre forme d'art.

Mohini-Attam : Kshemavati.

Odissi : Ramani Ranjan et Malavika Sarukkai.

Le *Mohini-Attam* s'est probablement développé dans sa forme actuelle entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle et a acquis une affinité avec le répertoire et la technique du *Bharata-Natyam* à la cour du mécène qu'était le Maharaja Svati Tirunal où deux des architectes de la forme contemporaine du *Bharata-Natyam* s'étaient établis après la chute du roi de Tanjore. Son histoire récente ne serait que celle d'une extinction virtuelle, sans les efforts déployés par Mahavaki Vallarhol au centre du *Kerala Mandalam* qui réussit à perpétuer et enrichir les quelques pièces éparses qui subsistent du riche répertoire d'alors.

Il est possible que les civilisations pré-aryennes et sanscrites aient conjointement influencé à la fois le théâtre dansé *Kathakali* et le *Mohini-Attam*, bien que cela ne soit pas très clair. On retrouve dans l'*abhinaya* du *Mohini-Attam* la même fidélité aux codifications du *Natya Shastra*. Mais les particularités régionales, dont le *Natya-Sastra* ne rend pas compte, pourraient être les restes visibles de courants animistes où le tournoiement amenant la transe aurait été réduit en calmes volutes.

Par opposition à la géométrie précise du *Bharata-Natyam* où le corps se tient bien droit, la danse pure dans le *Mohini-Attam* (*nritta*) est souple et ondulée, le corps étant en rotation autour d'un pivot au bas du dos et partant en spirale, de la périphérie au centre ou vice-versa.

Les mouvements des bras et des jambes qui, dans le *Bharata-Natyam*, prennent des lignes angulaires et tracent des formes en « V », suivent dans le *Mohini-Attam* le même motif circulaire que le corps, et les pas, au lieu d'être nerveux et scandés avec le talon, ont ici un aspect sautillant, le poids du corps reposant d'abord sur les orteils.

### Le sacré et le profane

Les lois de l'esthétique dans l'*abhinaya* ne sont pas sans rapport avec ses mouvements. En Inde, il n'y a pas de rupture entre le sacré et le profane. Dans cette continuité, la célébration de la beauté, l'hommage à la joie se retrouvent, que ce soit dans la vie quotidienne, dans l'esthétique, la religion ou le yoga, et ceci est encore plus vrai au Kérala, où l'idéal est d'être un *rasika*, c'est-à-dire un connaisseur en art comme dans la vie.

La mythologie rapporte qu'un jour Vishnu, le dieu préservateur, prit la forme de *Mohini*, tentatrice merveilleusement belle, qui vint distraire les démons de leur plans diaboliques. En parler courant, une *Mohini* est une enchanteresse; *attam* veut simplement dire danse.

Photos X, J.L. Manaud

N'étant pas un art rattaché au temple, Le *Mohini-Attam* ne dépend pas d'un culte et n'a pas de caractère théologique; sa signification est aussi légère que les mouvements eux-mêmes, et comme son nom l'indique, le but recherché est d'évoquer l'extase éphémère du *rasa* dans ses contreparties empiriques, la joie devant la beauté, l'enchantement et l'amour des

choses de ce monde. Ainsi, naturellement, l'accent a été placé sur *sringara*, le *rasa* provenant du sentiment érotique, qui a trouvé sa plus belle expression dans le *javali*, charmante forme lyrique d'amour profane.

Les compositions chantées dans le style carnatique sont écrites dans les langues principales du Sud et en sanscrit.

**Kshemavati** est aujourd'hui la plus brillante danseuse de *Mohini-Attam*. Elle s'est distinguée dans ses études au Kerala Kalamandalam et dirige maintenant sa propre institution.

Sa façon d'aborder la danse pure (*nritta*) comme son interprétation des émotions (*abhinaya*) dépassent la pure perfection technique et illuminent ce style tout à fait captivant et envoi-

## Odissi

La tradition hindoue en Orissa est particulièrement éclectique, l'Orissa ayant été géographiquement un foyer de convergence où pendant des siècles se sont rencontrés les modèles culturels du Sud, de l'Est, et du Nord. Les premières sculptures témoignant d'un style de danse classique datent d'une époque aussi reculée que le II<sup>e</sup> siècle avant J.C., mais il faut attendre le VII<sup>e</sup> siècle de notre ère, après des siècles de bouddhisme, de tantrisme, et une longue période d'influence shivaïte, pour que la fameuse pose *tribhanga* fasse son apparition sur un temple de Shiva, indiquant l'émergence d'un style analogue à l'Odissi actuel. Le développement de ce style à partir du X<sup>e</sup> siècle

fut inextricablement lié à celui du vishnouïsme: la tradition shivaïte des danseuses de temples (appelées *mahari* en Orissa) fut reprise et amplifiée, et portée au rang d'une véritable institution en particulier dans le grand temple de Jagannâtha (Krishna) à Puri. A partir de l'époque de la conquête musulmane, au XVII<sup>e</sup> siècle, la faiblesse de l'autorité politique, le déclin du mécénat et la désacralisation des temples força les *mahari* à des liens de concubinage, et la caste des danseurs *gotipua*, jeunes garçons habillés en filles, fut créée pour transmettre la tradition. Après la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la danse des *gotipua* commença à dégénérer et l'Odissi tomba dans l'ou-

bli. Une renaissance se produisit après l'Indépendance de l'Inde. Les « architectes » de l'Odissi actuel revifièrent le style à partir de ce qui restait des traditions *gotipua* et *mahari*, tout en ressuscitant les formes figées dans la pierre et consignées par la sculpture.

### Danse et sculpture

Ces sculptures ainsi que la forme de danse qui les inspira révèlent un style plus proche que tout autre des canons de pure danse (*nritta*) du *Natya-shastra*, tant par la fidélité des mouvements pris en eux-mêmes aux descriptions de ce texte que par la méthode mise en œuvre, rigoureuse-



ment systématique. De même que le *Natya-shastra* décrit certains *karana* ou unités de mouvement servant d'alphabet, le *nritya* de l'*Odissi* possède certaines poses et certains mouvements qui sont figuratifs avec des harmoniques d'ambiance. La fascination que ne peut manquer d'exercer l'aspect de pure danse dans l'*Odissi* provient de la fermeté des aspects *tandava*, représentés par les rythmes des pieds et les positions de base, sans doute un héritage des formes shivaïtes antérieures, en contraste frappant avec la douceur (*lasya*) des mouvements du corps et des bras.

Comme l'architecture des temples en Orissa qui exclut les lignes dentelées et les arêtes vives, les triangles précis de la danse sont arrondis en leurs angles, à la fois à la périphérie de la sphère cinétique, où les bras tracent de vastes motifs circulaires, et dans les simples mouvements de translation que rendent complexes et sinueux de lentes rotations indépendantes du buste et des poignets.

A la différence du *Bharata-Natyam* traditionnel, il y a des moments de pause délibérés, des stations qui pour un bref instant pétrifient à nouveau ce qui a pris son essor de la pierre. Ces poses ou *bhangi* comme on les nomme sont dans l'ensemble basées sur la position *tribhanga*, un triple fléchissement de la hanche, du torse et de la tête à partir de la ligne médiane verticale.

Le caractère particulièrement langoureux de l'*Odissi* est dû à plusieurs facteurs. Les changements de niveau sont progressifs et discrètement opérés plutôt qu'abrupts comme dans le *Bharata-Natyam*, et lorsque le dan-

seur assume la position *tribhanga*, le déhanchement n'est pas spécifiquement recherché mais plutôt incidemment obtenu grâce au déplacement tranquille du poids du corps sur une jambe ; la reptation latérale du haut du torse, mouvement autonome faisant saillir certains muscles du dos, qu'on trouve exclusivement dans l'*Odissi*, est le plus souvent syncopé et se propage voluptueusement à contretemps des rythmes ponctués par les pieds ; des mouvements de torsion de l'axe du corps plus amples que dans le *Bharata-Natyam*, et des rotations intérieures de la jambe à partir de la jointure de la hanche accentuent également la différence entre ces styles. Un surcroît de douceur résulte de l'utilisation du cou en *Odissi*, qui ne demande pas vraiment un mouvement actif de la nuque mais plutôt suit le tracé semi-circulaire indiqué par le menton.

### Influences du vishnouisme

Tandis que le shivaïsme a laissé son empreinte sur le *nritya* de l'*Odissi*, l'influence du vishnouisme sur son *nritya* est profonde. Avec l'épanouissement du vishnouisme au XII<sup>e</sup> siècle, le culte de Jagannâtha, synthèse de cultes plus anciens, intégra l'adoration de Râdhâ (la *gopi* ou vachère) et de Krishna et devint le pivot religieux et artistique de l'Orissa. Ce culte et le grand temple de Puri où il se déroulait formèrent le contexte dans lequel Jayadeva composa la *Gîtâ Govinda*, un ensemble de vers sanscrits sur les amours de Râdhâ et de Krishna ; ce chef-d'œuvre fournit la substance poé-

tique de l'*abhinaya* en *Odissi*, constitua un modèle pour les nombreuses œuvres ultérieures en langue oriya, également utilisées pour l'*abhinaya*, et surtout donna un grand essor à une nouvelle forme de *bhakti* vishnouite douée d'une dimension esthétique unique.

Ce nouveau vishnouisme était une sorte de *madhura bhakti* (ferveur où le sentiment amoureux prédomine) qui voyait dans l'union de Râdhâ et de Krishna pas seulement une équivalence symbolique entre un érotisme hautement raffiné et l'absorption mystique mais une identité essentielle de ces deux réalités.

Dans cette confluence de l'art d'aimer, de l'esthétique et de la religion, *rasa* (délectation) et *bhâva* (émotion évoquée) devinrent synonymes parce que ce qui doit être savouré et goûté (la félicité amoureuse) est déjà par soi-même un état de délectation et d'absorption.

L'esthétique qui s'incarne dans la *Gîtâ Govinda* emplit l'*abhinaya* *Odissi* d'un érotisme au raffinement exquis, à la fois intensément passionné, tendre et exalté.



Les morceaux du répertoire contiennent habituellement à la fois des éléments de *nritya* et de *nritya* en dosages différents. Tout d'abord vient le *mangalacharan*, pièce d'invocation et d'hommage où alternent *nritya* et *nritya*. Le *Battu nritya*, dédié à un aspect du dieu Shiva et dansé au son des syllabes rythmiques, est suivi en général d'un *pallavi* de nature *nritya* exécuté soit sur une échelle modale soit sur des syllabes. Dans ces deux compositions c'est *nritya* qui prédomine. Pour le *nritya* avec *abhinaya*, les stances de la *Gîtâ Govinda* ou des chants Oriya plus tardifs sont interprétés. Plus que tous les autres styles, l'*Odissi* mêle dans son *nritya* des pas et des mouvements relevant de la danse pure à l'expression gestuelle. Le récital se termine avec un *moksha-nata*, une composition rapide de pur *nritya* qui s'élabore avec un crescendo rythmique. Alors que les aspects cinétiques et mimiques de la danse *Odissi* sont fondés sur les normes qui servent de base à tous les styles de l'Inde du Sud, sa musique est un système original, comportant une fusion d'éléments carnatiques et hindoustanis.

Photos J.L. Manaud.

Ayant reçu sa première formation au Kala Vikas Kendra des gurus Raghunath Datta puis Mayadhar Raut, **Ramani Ranjan** continua son apprentissage sous Khelucharan Mahapatra, le plus grand interprète et maître d'*Odissi* de nos jours.

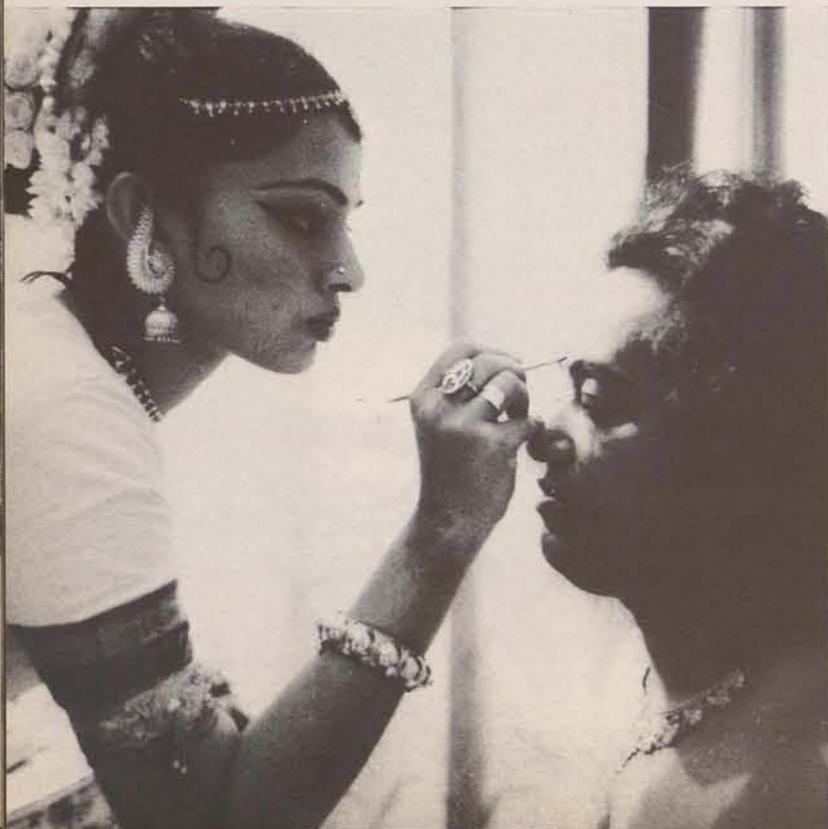
Il est l'un des plus brillants disciples de Khelucharan, lui-même remarquable enseignant ayant à son crédit de nombreux disciples magnifiquement formés.

Ramani Ranjan est aussi un danseur excellent à la technique impeccable, et son engagement total dans les dimensions les plus profondes de l'*abhinaya* illumine sa danse d'une aura de ferveur spirituelle.

**Malavika Sarukkai**, originaire de Madras et l'une des meilleures disciples de Ramani Ranjan apporte à ce style la précision de ses rythmes de pas, sa souplesse, sa grâce et l'aisé de ses mouvements, ainsi qu'un *abhinaya* tout en délicatesse et retenue. **Itishri Panda** est une jeune danseuse au talent prometteur, formée au Kala Vikas Kendra par Raghunath Datta et disciple également de Ramani Ranjan.

**Odissi : dernière touche du maquillage. La danseuse trace la marque rouge (tilaka) qui place le danseur sous le signe de la Déesse.**

**Odissi : Malavika Sarukkai.**



# KATHAKALI

## théâtre dansé du Kerala

Le Kathakali est une forme de théâtre mimé et dansé qui s'est préservé au Kerala. Perpétuant la forme ancienne du théâtre sanscrit où récitation, mime, musique et danse sont indissociés, il met en scène les dieux, les héros et les démons des grands mythes du Mahabharata et du Ramayana dans un style grandiose, impressionnant et puissant. Les caractères divins ou terribles, sublimes ou horribles, ne sont pas seulement « représentés » par cet art dramatique, mais véritablement projetés comme des épiphanies réelles incarnées par les acteurs. C'est un style tandava (dynamique, mouvementé) où même les personnages féminins doivent être joués exclusive-

ment par des hommes. Les modalités émotionnelles prédominantes sont l'émerveillement (*adbhuta*), la frayeur (*bhaya*), l'humour (*hasva*), la colère (*raudra*) et l'héroïsme (*virya*), quoique le sentiment amoureux s'insère aussi, souvent, dans la trame de l'action mais traité dans un style réaliste avec des connotations comiques quoique mêlées de tendresse.

Le répertoire des pas et mouvements des pieds est relativement limité par rapport aux autres styles (l'acteur fait souvent du « sur place »), par contre le langage des mains au moment de gestes symboliques est extrêmement développé (c'est dans le Kathakali qu'on trouve le plus grand nombre de

*mudras*) ainsi que le jeu des expressions faisant appel à une incroyable maîtrise de tous les muscles faciaux et des mouvements des yeux et des paupières. Cet *abhinaya* plein de noblesse, d'élévation et de surnaturel est souvent traité aussi en mode exagéré et caricatural, et ne dédaigne pas non plus le grotesque, le bouffon et le burlesque. Il tire le plus grand parti, pour l'évocation des caractères, du maquillage (véritable peinture sur visage qui prend plusieurs heures avant une représentation) et du costume, avec les immenses coiffes, tiaras et diadèmes que portent les acteurs et dont chaque élément est pourvu de signification.

TARA MICHAEL

Depuis sa fondation par le grand poète keralais et mécène Vallathol Narayana Menon, l'Institution du **Kalamandalam** a travaillé sans relâche à la sauvegarde de l'héritage artistique du Kerala. Cette école a produit les plus brillants artistes, et la troupe de Kathakali qui porte son nom a acquis une réputation internationale. Cette troupe fut présentée pour la première fois à Paris en 1967, dans le cadre du Théâtre des Nations.

### Le Répertoire

1. Le Ramayana.
2. Narakasura Vadha (La mort du démon Narakasura).
3. Nala et Damayanthi.
4. Le Mahabharata (six heures de spectacle minimum).

### Le Ramayana

L'épopée du Ramayana fut écrite par le Sage Valmiki, il y a environ 2 000 ans. C'est l'œuvre par laquelle prit naissance le Kathakali qui s'appela d'abord *Ramanattam*, c'est-à-dire Histoire de Rama. A l'origine, la représentation de l'épopée s'étendait sur huit nuits consécutives, par la suite, l'enthousiasme populaire se manifesta en faveur de certains épisodes ; c'est parmi ceux-ci qu'est faite la présente sélection.

L'histoire de Rama décrit les exploits et épreuves du héros-divin, 7<sup>e</sup> avatar de Vishnou : ses quatorze années d'exil dans la forêt, l'enlèvement de Sita, son épouse, par le roi des démons Ravana, son pacte avec Sugriva, chef de l'empire des singes, qu'il aide à vaincre son

frère le redoutable Bali, la périlleuse mission d'Hanuman, singe au pouvoir divin, grâce à qui Rama anéantit le royaume des démons et reconquiert son épouse. Cette présentation de l'épopée se termine par le retour triomphant de Rama à Ayodhya où il est couronné roi.

### Narakasura Vadha

Cet épisode des Puranas relate la victoire du dieu Krishna sur le roi démon Narakasura. Il se situe au moment de la troisième incarnation du dieu Vishnu, quand celui-ci, sous l'apparence d'un sanglier, souleva la Terre-Mère au-dessus des eaux de l'océan primordial, au moyen de ses défenses. De ce contact entre la Terre-Mère et le corps du dieu, naquit Narakasura dont la puissance sans cesse grandissante mit en péril l'empire céleste. Narakasura détrôna d'abord le dieu Indra, puis il s'attaqua aux autres dieux. Il fut finalement vaincu par Krishna chevauchant l'oiseau Garuda, véhicule de Vishnu.

Cette pièce met en scène un personnage d'une rare intensité démoniaque dont la déchéance sera visible dans le cours du drame. Narakasura apparaîtra en type « rajasique » dans la première partie, et en type « tamasique » dans la seconde, empruntant pour cela les deux formes de maquillage ; ceci est un cas unique dans le répertoire du Kathakali. Cette œuvre est présentée pour la première fois à Paris.

### Nala et Damayanthi

Cette histoire, extraite du Mahabharata, n'a pas de lien direct avec le thème

général de l'épopée ; elle est contée par le Sage Brihadhaswa aux frères Pandavas exilés dans la forêt.

La princesse Damayanthi est si belle et si vertueuse qu'elle est convoitée par les dieux eux-mêmes. Tandis que Narada (le musicien céleste qui se plaît à taquiner le cœur des humains...), révèle au prince Nala l'existence de la jeune princesse, celle-ci entend vanter les qualités de Nala par un beau cygne au plumage doré qu'elle vient de capturer. Le cygne merveilleux, en échange de sa liberté, deviendra son ami et aussi son messager auprès de Nala. De leur côté, Indra le dieu Ciel, Varuna le dieu des Océans, Vayu le dieu du Vent et Yama le dieu de la Mort, ont quitté leurs royaumes respectifs pour demander la belle princesse en mariage et ont choisi Nala pour messager. Le jour où Damayanthi doit choisir son époux parmi les prétendants, les quatre dieux ont pris l'apparence physique de Nala. Dans la pureté de son cœur, Damayanthi reconnaît ce dernier à ce qui transparaît de son angoisse d'homme.

Damayanthi est l'une des plus pures héroïnes de la littérature de l'Inde, et Nala un symbole de loyauté. L'histoire, en elle-même, est l'une des plus célèbres par l'élévation des sentiments dépeints et par sa valeur poétique.

### Le Mahabharata

Écrit par le grand poète Vyasa, ce long poème épique relate des événements qui se situeraient il y a plusieurs milliers d'années, à l'aube de la civilisation de l'Inde. C'est l'histoire de la grande famille des Bharata, dont les deux



branches rivales se livrèrent une lutte sans merci.

Les cinq frères Pandavas et leur épouse commune Draupadi se sont fait construire une somptueuse demeure qui suscite l'envie de leurs cousins germains, les Kauravas. Elle possède une piscine en trompe-l'œil dans laquelle Duryodhana fait une chute malencontreuse. Les Kauravas en ressentent une profonde humiliation et mettent au point un projet de vengeance. A l'occasion d'une partie de dés truquée, les Pandavas perdent tous leurs biens, y compris leur épouse Draupadi que Dushassana (l'aîné des Kauravas) outrage publiquement. Devenus esclaves, les Pandavas sont exilés dans la forêt où ils passeront douze années, la treizième année les verra accomplir différentes tâches sous un déguisement. A l'issue de ces épreuves, Krishna intervient personnellement auprès des Kauravas, pour qu'ils retournent leurs biens à leurs cousins. Sur le refus des Kauravas, une effroyable guerre s'ensuit où ceux-ci sont exterminés. Une des séquences du combat met en scène l'épisode célèbre de la Bhagavat-Gita où le héros Arjuna, conduit par le dieu Krishna, reçoit l'enseignement destiné aux guerriers. Ces extraits de la grande épopée se terminent par l'exécution rituelle de Dushassana.

La tournée du Kathakali est organisée par le Centre Mandapa.



MILENA SALVINI

Page précédente : Kathakali ; Kichaka, personnage du Mahabharata.

Kathakali : Mahabharata, Hanuman et Bhima.

Kathakali : séance de maquillage.

Photos C. Lé-Anh.

## HISTORIQUE

### Avant Jésus-Christ

env. 3000-1550	Civilisation pré-aryenne de la Vallée de l'Indus ; Harappa, Mohenjodaro, Kaligangan, etc.
env. 1500-900	Invasion aryenne ; hymnes du Rig Veda
env. 900-500	Vedas tardifs et rédaction des Brahmanas
env. 1000-300	Principaux Upanishads
env. 6 <sup>e</sup> -4 <sup>e</sup> siècles	Premières versions du Ramayana et du Mahabharata
env. 566	Naissance de Bouddha : débuts du Bouddhisme
env. 540	Naissance de Mahavira : débuts du Jainisme
env. 4 <sup>e</sup> siècle	Panini : définition grammaticale du Sanscrit
327-325	Invasion d'Alexandre le Grand
269-232	Règne de Ashoka. Diffusion du Bouddhisme
env. 2 <sup>e</sup> siècle	Natya Shastra ; premier traité général sur le théâtre, la danse et la musique.
env. 2 <sup>e</sup> siècle	Patanjali définit les huit étapes du yoga classique
env. 2 <sup>e</sup> siècle	Début de l'ère des invasions étrangères : Grecs, Scythes, Parthes, Yueh-chih (jusqu'en 400)
env. 1 <sup>er</sup> siècle	Bhagavad-Gita

### Après Jésus-Christ

env. 1 <sup>er</sup> -2 <sup>e</sup> siècles	Littérature Tamil Sangam
320-480	Age d'or des Guptas
env. 5 <sup>e</sup> siècle	Kalidasa, grand poète et dramaturge
env. 4 <sup>e</sup> -6 <sup>e</sup> siècles	Ebauche des premiers Puranas
env. 6 <sup>e</sup> -7 <sup>e</sup> siècles	Grands monarques Chalukya ; exécution de la plupart des peintures rupestres souterraines d'Ajanta.
env. 7 <sup>e</sup> -8 <sup>e</sup> siècles	Premiers Agamas et Tantras
600-900	Hégémonie Pallava dans l'Inde du Sud. Temples creusés dans les rochers.
env. 7 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècle	Œuvres des Alvars et des Nayanmars, chanteurs sacrés de l'Inde du Sud
env. 788-850	Shankara, philosophe, systématise la tradition de l'Advaita Vedanta (non-dualisme pur)
env. 850-1300	Dynastie des Cholas de Tanjore
	Célèbres sculptures en pierre et en bronze
env. 1000	Abhinava Gupta philosophe et poète du Cachemire, définit une théorie esthétique
env. 1050-1137	Ramanuja, philosophe. Affirmation d'un système philosophique théiste et essor des grandes écoles Bhakti (adoration d'une divinité)
1175-1340	Invasions islamiques. Essor du pouvoir musulman et de l'architecture indo-sarrasine
1336-1565	Empire de Vijayanagar. Ère de l'édification des grands temples de l'Inde du Sud, à gopuras (tour d'entrée sculptée)
1556-1605	Règne de l'empereur moghol Akbar
	Ecole Moghul de miniatures peintes
1640	Fondation de Madras
1674	Début de la dynastie Marhattrate, fondée par Shivaji
18 <sup>e</sup> -19 <sup>e</sup> siècles	Grande trinité de la musique carnatique : Shyama Shastri, Tyagaraja, Muttusvami Dikshitar
1757	Début de la domination anglaise (au Bengale)
1803	Prise de Delhi par les Anglais
1818	Suprématie du pouvoir britannique
	Décadence de la culture et des arts
19 <sup>e</sup> siècle	Renaissance de l'hindouisme
1836-1886	Ramakrishna, mystique bengali. Renouveau d'une foi centrée sur la Bhakti
	Son disciple Svami Vivekananda propage l'hindouisme aux USA
1861-1941	Rabindranath Tagore, poète et écrivain. Prix Nobel de littérature en 1913
1869-1948	Mahatma Gandhi, artisan de l'indépendance par la non-violence
1872-1950	Sri Aurobindo, philosophe. Réinterprète la tradition hindoue en anglais et la réhabilite aux yeux des brahmanes anglicisés. Fonde l'ashram de Pondichéry
15 août 1945	Proclamation de l'indépendance de l'Inde
1950	Proclamation de la République Indienne

## LEXIQUE

**abhanga** : léger déhanchement dans la position debout

**abhinaya** : art de l'expression des objets, des idées et des émotions par des moyens variés

**Abhinaya-darpana** : « miroir de l'expression », ouvrage de Nandakeshvara

**adavu** : unité de mouvement dans le Bharata-natyam

**aharya** : (valeur d'expression) des extérieurs et accessoires (décors, costumes, bijoux etc.)

**alapana** : improvisation lente développant un raga (mode) donné

**angika** : (expression) par les gestes du corps, mime et pantomime

**anupallavi** : reprise et développement du thème

**ardhamandala** : position de base semi-assise où les jambes forment un demi-cercle

**attam** : style théâtral de l'Inde du Sud comme Tirayattam, Kalyattam, Kudiyattam

**avatara** : incarnation, « descente » du dieu Vishnu dans une fonction salvatrice

**Bhagavad-Gîtâ** : poème le plus vénéré de la littérature brahmanique composé au III<sup>e</sup> ou II<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

**bhava** : état d'esprit, sentiment fondamental

**Brahmâ** : le Créateur, premier dieu de la Trinité hindoue, auteur des Veda

**Brahman** : la Réalité absolue

**brahmane** : membre de la caste sacerdotale et intellectuelle

**charanam** : conclusion musicale

**chari** : mouvement

**deshi** : populaire, régional (par opposition à classique)

**deva** : dieu

**devadasi** : « esclave du Dieu », c'est-à-dire danseuse sacrée

**devi** : déesse

**gamaka** : ornementation, oscillations

**Ganesha** : dieu à tête d'éléphant adoré au commencement de toute entreprise, qui ouvre la voie et ôte les obstacles

**Gîtâ Govinda** : poème mystique du XII<sup>e</sup> siècle composé par Jayadeva ; célèbre pour son érotisme à symbolique religieuse

**hasta** : geste de main avec une position particulière des doigts, possédant une signification ; correspond dans le langage de la danse à ce qui est appelé *mudra* dans le langage du rituel.

**Jayadeva** : auteur de la Gîtâ Govinda qui sert de base au répertoire de l'Odissi

**Kalidasa** : le plus grand poète dramaturge sanscrit

**Kamadeva** : Eros, le dieu qui décoche les flèches du désir amoureux

**karana** : moment final d'une unité de mouvement, dans la terminologie ancienne

**Krishna** : incarnation majeure et plénière de Vishnu, père divin d'un attrait irrésistible, personnification de l'Amour

**kriti** : composition musicale comportant un hymne à une divinité

**Lakshmi** : déesse de la Beauté, du Bonheur et de la Prospérité, épouse de Vishnu

**lâsya** : grâce, délicatesse, charme (dans la danse)

**lokadharmi** : interprétation naturaliste, réaliste

**Mahabharata** : grande épopée hindoue qui met en scène Krishna, Arjuna, et les dieux et démons incarnés sur terre

**Maya** : puissance d'illusion du Divin à l'échelle cosmique autant qu'individuelle

**melakarta** : échelle heptatonique

**mudra** : voir hasta

**mukha** : visage ; **mukhaja** : du visage

**Nataraja** : Shiva en tant que Seigneur de la Danse

**nattuvanar** : maître de danse

**Mayaka** : héros, personnage principal ou secondaire d'une intrigue

**natya** : drame dansé

**Natya-shastra** : le plus ancien traité de théâtre, de musique et de danse, attribué au sage Bharata

**natyadharmi** : interprétation stylisée

**nayika** : héroïne, personnage ou caractère féminin

**nritta** : danse pure, dépouillée de contenu signifiant

**nriya** : danse mimée, comportant expression et narration

**padam** : morceau de danse où c'est avant tout l'expression et l'évocation du raga découlant d'un sentiment prédominant qui compte

**pallavi** : thème musical dans un raga donné

**Pârvati** : déesse, épouse de Shiva

**Purana** : mythes et légendes anciennes consignés dans les textes de ce nom

**pushpanjali** : offrande de fleurs à la Divinité

**Râma** : incarnation de Vishnu, héros du Ramayana

**Râmâyana** : grande épopée hindoue consacrée à la geste de Râma

**Radha** : bergère bien-aimée de Krishna, représente l'âme humaine

**raga** : mode musical

**rasa** : suc, saveur essentielle, délectation esthétique

**sam** : battement principal d'un cycle rythmique

**sambhanga** : position debout droite avec égale répartition du poids sur les deux jambes

**sangita** : art englobant sans les dissocier le chant (gita), la musique instrumentale (vadya) et la danse (nriya)

**Sarasvati** : déesse de la Parole, de la Connaissance et des Arts, épouse de Brahmâ

**Sattvika** : (expression) au moyen des états émotionnels et de leurs manifestations involontaires et naturelles (frémissements, sueurs, etc.)

**shastra** : texte normatif, traité transmis par la tradition

**Shilappadikaram** : roman de l'anneau, chef-d'œuvre de littérature tamoule

**Shiva** : « le Bénéfique », troisième dieu de la triade hindoue, présidant à la destruction, la transmutation, la résorption ; considéré comme suprême (Mahadeva) par ses adorateurs

**shringara** : le sentiment amoureux, thème de prédilection de l'art hindou

**shruti** : valeur tonale

**sthana** : position de base

**sthayi-bhava** : sentiment prédominant

**svara** : notes (il y en a 12)

**tanam** : prolongement de l'alapana, mais avec rythme

**tandava** : dynamisme, vigueur, puissance (dans la danse)

**tala** : rythme, fondé sur des cycles rythmiques

**tillana** : finale

**tirmana** : finale d'une série de mouvements en Bharata-natyam

**tribhanga** : triple flexion, position de base, déhanchée, de l'Odissi

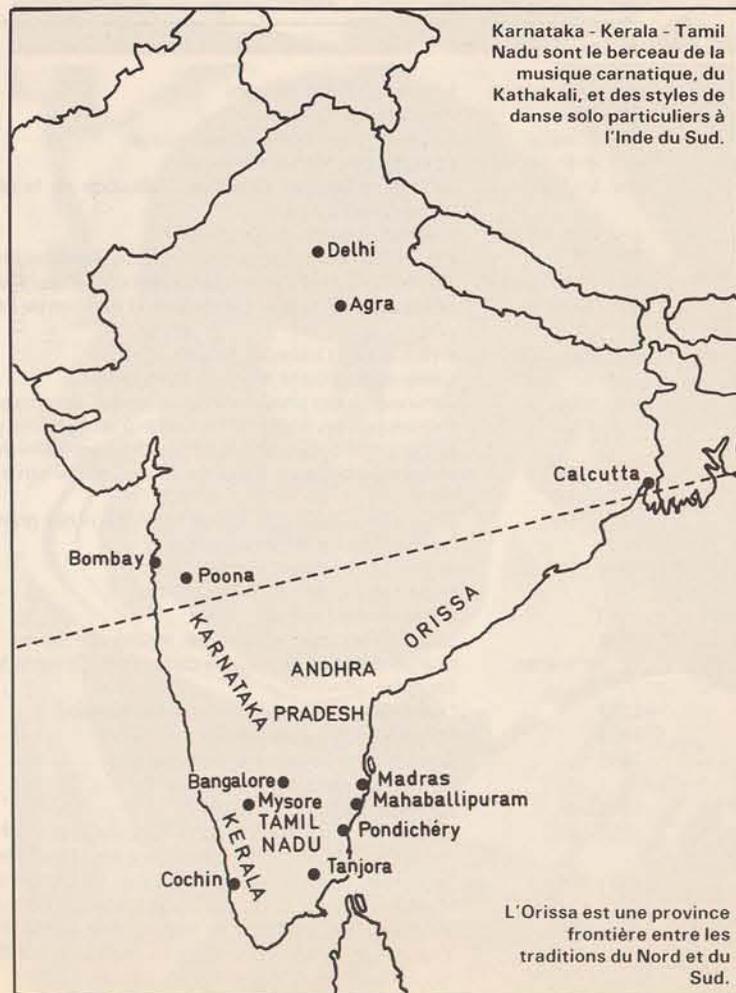
**Upanishad** : portion finale de la Révélation védique qui traite de l'Absolu et des fins dernières de l'homme

**vacika** : (expression) fondée sur la parole et le chant

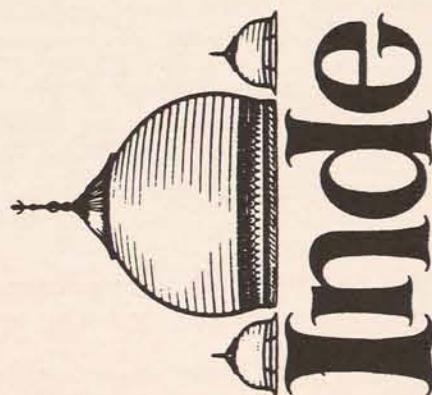
**varnam** : grande partie centrale, alternant danse pure et danse expressive

**Veda** : textes révélés, d'origine divine, sur lesquels se fonde la Tradition hindoue

**Vishnu** : « l'Omniprésent », second de la Triade divine, qui préserve et protège l'univers manifesté.



## Vous aurez toujours de nouvelles splendeurs à découvrir dans ce pays aux merveilles inépuisables



Plus vous visiterez l'Inde, plus vous découvrirez que ses merveilles sont intarissables ! Avec sa civilisation étonnante aux multiples facettes culturelles et religieuses, ethniques et linguistiques, l'Inde vous livrera constamment des impressions étranges, vraiment nouvelles et vous accumulerez un trésor de souvenirs impérissables.

L'Inde est plus qu'un pays. C'est un kaléidoscope étonnant de sites, de peuples et de cultures différents. C'est un immense territoire, peuplé de villes fascinantes, traversé par des fleuves qui comptent parmi les plus longs du monde et bordé d'un littoral égal à la moitié du diamètre du globe !

Longtemps après, lorsque le souvenir des monuments, bazars parfumés, sites de montagnes et bords de mer se sera estompé, vous aurez encore présent à l'esprit l'excellent accueil reçu en Inde.

Réception toute chaleureuse et empreinte de la grande hospitalité de vos vacances indiennes, qui seront pour vous une expérience inoubliable.

COUPON Veuillez me faire parvenir des informations détaillées sur "les vacances en Inde".

Nom .....  
 Adresse .....  
 Profession .....

OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME  
 8, bd de la Madeleine, 75009 PARIS 265.83.86

ET 1

DERNIÈRE ÉDITION

# Le Monde

Fondateur : Hubert Beuve-Méry

Directeur : Jacques Fauvel

STRES

## Le conseil de la radiodiffusion. — le report de la décision du conseil pourrait provenir des articles concernés à la semaine prochaine

le conseil  
omie géné-

**Le Monde**

11, RUE DES ITALIENS, 8  
75001 PARIS CÉDEX 08  
DISPENSE DU TIMBRAGE  
IL EST NECESSAIRE DE JOINDRE CETTE  
BANDE A TOUTE CORRESPONDANCE

PORT PAYÉ  
PARS R.F.

### Un « port »

Ce n'était pas de l'inconscience, plutôt de la mal-connaissance. Je n'avais en tête que les erreurs des autres, rien qui soit de moi. Je pensais selon l'habitude, et j'avais peur de son jugement. Je travaillais pour qu'il approuve.

J'écrivais. Quand on écrit, est seule, ça ne regarde ni le voisin, ni le collègue, ni le patron, ni le client. Ça ne remue que de l'argent. Seulement, le désir de faire partager. C'est le plaisir de découvrir des couleurs, de découvrir un paysage uniforme, on a envie de les montrer. Et puis, on ne peut pas perpétuellement se contenter de porter les paroles des autres. Il y a toutes ces images

Bien qu'un double metteur en scène n'inspire pas a priori confiance, les deux enfants se sont unis, s'épaulant pour franchir le cordon ombilical. Ils ont fait un film qui n'est pas à eux deux, mais à l'un et à l'autre. Le film de ce qu'ils aiment chacun, et qu'ils connaissent. Ils sont allés dans le pays qui se trouve tout près du quartier où habite Juliet Berto : entre Pigalle et Barbès, le « Boulevard », occupé l'hiver par une fête frivole, et toujours, par la course à la drogue que la mort stoppe net. Le boulevard des immigrés, des forains, des apatrides. Un

Les  
des  
dispar  
d'élan  
homme  
Dassin  
Forem  
siffler  
trier.  
dispers  
écrit  
Histor  
On p  
mesure  
tisées.  
et de  
faible  
n'est  
écrit  
Barem  
que gé  
les a m  
au to