

AIX-MARSEILLE UNIVERSITE
ED 355 Espaces, Cultures, Sociétés
CPAF-TDMAM/UMR 7297

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Sciences de l'Antiquité

Spécialité : Langues et littératures anciennes

Julie ROCTON

Modes d'existence et d'appropriation de l'*Abhinayadarpaṇa* de
Nandikeśvara : étude du texte, de son édition et de son usage
dans le milieu du *bharatanāṭyam*

*Modes of Existence and of Appropriation of Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇa :
Investigating the Text, its Edition and its Use in Bharatanāṭyam milieu*

Soutenance le 11/12/2018 devant le jury :

Lyne BANSAT-BOUDON, directeur d'études émérite, EPHE (FR 7528), Examinatrice
Sylvain BROQUET, professeur, AMU/TDMAM-CPAF (UMR 7287), Directeur de thèse

Yannick BUTEL, professeur, AMU/LESA (EA 3274), Co-directeur de thèse

Federica FRATAGNOLI, maître de conférence, UNS (EA 6307), Examinatrice

Jean-Marc de GRAVE, maître de conférence HDR, AMU/IRASIA (UMR 7306),
Examineur

Catherine SERVAN-SCHREIBER, chercheur associé HDR, CEIAS, Examinatrice

Judit TÖRZSÖK, directeur d'études, EPHE, Mondes iranien et indien (FR 7528),
Rapporteuse

Résumé

Cette thèse propose une étude sur l'*Abhinayadarpaṇa*, « le Miroir du Geste », de Nandikeśvara, traité sanskrit médiéval traitant de l'art de l'expression au moyen des gestes. Ce texte est aujourd'hui une référence théorique particulièrement populaire dans la pratique du *bharatanāṭyam*, la danse « classique » du Tamil-Nadu (Sud-Est de l'Inde), notamment depuis le tournant dit « revivaliste » dans les années 1930. Conjuguant les approches philologique et ethnographique, cette étude propose une analyse des différentes formes et modes d'appropriation de ce texte. L'étude et la traduction du texte sanskrit, l'analyse des phénomènes d'intertextualité avec d'autres traités sanskrits et des différentes « éditions-traductions » anglaises, ainsi que la présentation de l'usage actuel de ce texte par les praticiens de *bharatanāṭyam* (d'après les données d'un terrain d'un an à Chennai et à Pondichéry, trois séjours de 2013 à 2016) permettront, d'une part, d'appréhender le caractère polymorphe et dynamique de ce traité dont les formes reflètent les pratiques autant qu'elles les normalisent, et, d'autre part, de dégager une pratique du texte, de l'Inde ancienne à l'Inde actuelle, prenant la forme de commentaires discursifs et gestuels.

Mots-clés

Littérature sanskrite, *śāstra*, traité, esthétique, *Abhinayadarpaṇa*, danse indienne, *bharatanāṭyam*, anthropologie du texte, ethnographie, norme, théorie et pratique, Inde, Tamil-Nadu

Abstract

This study focuses on Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa*, « The Mirror of Gesture », a medieval Sanskrit treatise about the art of gestural expression. Today this text is a very popular theoretical reference in the *bharatanāṭyam* milieu, the classical dance of Tamil Nadu (South-East India), since the so-called 1930s revivalism. Through philological and ethnographic approaches, this study aims at analysing the various forms and ways of appropriation of this text. The study and translation of the Sanskrit text, the analysis of intertextuality with other Sanskrit treatises and of various English « edition-translations », and the study of the contemporary use of the text by *bharatanāṭyam* practitioners (using original data from one year of fieldwork in Chennai and Pondicherry, 2013 to 2016) will make it possible, on the one hand, to explore the polymorphic and dynamic aspects of this treatise, whose forms both reflect and normalise practices - and, on the other hand, to distinguish a text-practice, from Ancient India to the present day, which takes the shape of a discursive and gestural commentaries.

Key-words

Sanskrit literature, *śāstra*, treatise, aesthetics, *Abhinayadarpaṇa*, Indian dance, *bharatanāṭyam*, text anthropology, ethnography, norm, theory and practice, India, Tamil Nadu

Remerciements

Si l'expérience du doctorat et son achèvement par l'écriture de la thèse ressemblent parfois à une traversée du désert, rite initiatique qui implique pleinement l'apprenti chercheur qui en sortira inévitablement changé, elle est avant tout une aventure humaine aux mille et une rencontres. Voici le moment de rendre hommage à quelques-unes de ces personnes qui ont fait partie de cette expérience.

Je tiens à exprimer en premier lieu ma profonde et sincère gratitude à l'égard de Sylvain Brocquet, professeur de langue et littérature sanskrites, mon directeur de thèse. Depuis le master 1 jusqu'aux derniers instants de l'écriture de ma thèse, durant sept années, il m'a toujours encouragée, soutenue et aidée. Il m'a transmis sa passion pour la recherche et pour l'indianisme avec exigence, générosité, patience et un dévouement exceptionnel. Sans sa confiance, je ne me serais peut-être pas lancée dans ces longues études qui, si elles ont rempli mon existence de beaucoup de joie, ont fait l'objet de nombreux doutes et remises en question. Je le remercie donc d'avoir été toujours présent, patient et disponible : *Dhanyavādāḥ* !

J'adresse à présent mes remerciements aux membres du laboratoire TDMAM-CPAF qui m'ont accueillie dans leur équipe et fourni des conditions matérielles idéales à la conduite de ce travail. Un partenariat avec l'école doctorale 354 et le laboratoire LESA m'a permis d'obtenir un contrat doctoral « trans-ED », je remercie donc chaleureusement Yannick Butel, professeur d'études théâtrales et de sciences des arts, d'avoir accepté de co-diriger cette thèse.

Je tiens, par ailleurs, à remercier tous les chercheurs qui ont accepté de me rencontrer et de m'aider dans cette longue entreprise : Jean-Marc de Grave pour ses précieux conseils en matière d'ethnographie, Lyne Bansat-Boudon pour ses recommandations bibliographiques au tout début de ma thèse, Marina Orelskaya qui a eu la générosité de partager avec moi son travail sur les manuscrits de l'*Abhinayadarpaṇa*, C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar, traducteurs de l'*Abhinayadarpaṇa*, qui ont accepté de m'aider dans ma propre traduction, ainsi que Marie-Caroline Saglio-Yatzimirski, Françoise-Nalini Delvoye et Virginie Johan qui m'ont aidée à différents moments de ce travail. Un remerciement particulier à Elisa Ganser, précieuse interlocutrice, qui a partagé avec moi, avec bienveillance, sa connaissance des traités sanskrits et qui m'a prodigué ses conseils avisés.

Je remercie également tous les « jeunes chercheurs » que j'ai rencontrés en France et en Inde et qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre, notamment Katarzyna Skiba et les membres de l'AJEI. Un *நன்றி* tout particulier à mon amie Fanny Wiard pour son soutien et pour les longues discussions passionnées à propos de nos communs intérêts et objets de recherche.

Je suis bien sûr profondément reconnaissante à tous les praticiens de *bharatanāṭyam* que j'ai rencontrés au cours de cette étude et qui ont été une source d'inspiration intarissable : Sucheta Chapekar et sa fille Arundhati Patwardhan rencontrées pendant mes recherches en master, Priya Murle et ses élèves, Nandini Ramani, Bragha Bessel, le maître Maryappan, Lavanya Ananth, Renjith Babu, Vijna Vasudevan, Sangeeta Isvaran. Cette étude leur est dédiée. Je remercie particulièrement Armelle Choquard, ma professeure de danse, qui, en plus de m'enseigner cette « plus belle danse du monde », m'a toujours soutenue dans mes recherches, notamment en relisant la quasi-totalité de la version préliminaire de ce manuscrit, ainsi que Master

Kalaimamani Kuttalam M. Selvam, mon maître de danse à Chennai, pour son enseignement plein de créativité et d'humour.

Enfin, merci à ma famille et à tous mes amis en France et en Inde, qui m'ont apporté leur aide et supportée durant ces cinq années intenses.

Table des matières

Remerciements.....	4
Table des matières.....	6
Avant-propos.....	12
Avertissement technique.....	13
Introduction.....	1
Chapitre 1	7
1. Champ de la recherche et méthodologie	9
1.1. Méthodologie	9
1.1.1 Une double méthode : philologie et ethnographie.....	9
1.1.1.1 Un champ de recherche qui convoque deux disciplines	9
1.1.1.2 Brève histoire du lien entre la philologie et les sciences sociales	11
1.1.1.3 Une approche philologique... ..	13
1.1.1.4 ...avec un regard anthropologique.....	15
1.1.1.5 Une étude « texto-centrée » : pour une anthropologie du texte ?	16
1.1.1.6 Les difficultés : le tiraillement ou l'impossibilité d'approfondir.....	18
1.1.2 Être « praticien-chercheur »	19
1.1.2.1 Les « praticiens-chercheurs » et les interactions avec le milieu académique	19
1.1.2.2 Conséquences sur le terrain et sur la restitution.....	23
1.1.2.3 Être élève de <i>bharatanāṭyam</i> sur son terrain	26
1.1.3 Description du terrain.....	30
1.1.3.1 Mes deux premiers séjours : un sujet qui émerge du terrain.....	30
1.1.3.2 Troisième séjour : la solitude et la question du logement de l'ethnographe	33
1.1.3.3 Prosopographie des personnes ethnographiées	35
1.1.3.3.1 Le maître Maryappan	36
1.1.3.3.2 Shanti Babu et Gajalakshmi au Bharathiar Palkalaikoodam	37
1.1.3.3.3 Lavanya Ananth	39
1.1.3.3.4 Bragha Bessel	40
1.1.3.3.5 Sangeeta Isvaran.....	42
1.1.3.3.6 Nandini Ramani	43
1.1.3.3.7 Master Kuttalam M. Selvam	44
1.1.3.3.8 Priya Murle.....	45
1.1.3.3.9 Renjith et Vijna.....	47

1.1.3.4 Autres données complémentaires.....	48
1.1.3.4.1 Sucheta Chapekar et Arundhati Pathwardan : L'institution Kalavardhini à Pune	48
1.1.3.4.2 Les sources médiatiques.....	49
1.1.4 Modes de collecte et d'analyse des données ethnographiques	49
1.1.4.1 Le fait d'être « introduit ».....	49
1.1.4.2 Hétérogénéité des données	49
1.1.4.3 Les langues du terrain	50
1.1.4.4 Les entretiens	52
1.1.4.5 Les observations	53
1.1.4.6 Analyse	54
1.2 Contexte et définitions.....	56
1.2.1 Le théâtre et la danse en Inde	56
1.2.2 Qu'est-ce que le <i>bharatanāṭyam</i> ?.....	61
1.2.3 « Sanskritisation » et « textualisation »	78
1.3 Les traités sanskrits (<i>śāstra</i>) et la pratique (<i>prayoga</i>)	85
1.3.1 La littérature sanskrite sur la danse : les outils	85
1.3.2 Les <i>śāstra</i> : norme, théorie et pratique	88
1.3.2.1 D'où viennent les <i>śāstra</i> ? Comment ont-ils été transmis ?.....	89
1.3.2.2 <i>Śāstra</i> et Veda	90
1.3.2.3 Pourquoi composer des traités ?	91
1.3.2.4 Quel est le public visé par les <i>śāstra</i> ?	92
1.3.2.5 Le commentaire : une façon de « pratiquer » les <i>śāstra</i>	93
1.3.2.6 Les <i>śāstra</i> : entre norme et théorie	96
1.3.3 Transmission des <i>śāstra</i> dans l'Inde actuelle	97
1.3.3.1 Quelques études ethnographiques	97
1.3.3.2 L' <i>Abhinayadarpaṇa</i> , « le <i>śāstra</i> » du <i>bharatanāṭyam</i> ?	100
Chapitre 2	109
2. Éditer et traduire le texte de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	111
2.1 Un statut philologique complexe	111
2.1.1 Qu'est-ce que l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> ?	111
2.1.1.1 Présentation générale.....	111
2.1.1.2 <i>Śāstra</i> et <i>prayoga</i> dans l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	111
2.1.1.3 Un traité de danse ou de théâtre ?	114
2.1.2 L'auteur.....	118
2.1.2.1 Les textes attribués à Nandikeśvara	119

2.1.2.2 Citations par d'autres auteurs	120
2.1.2.3 Mythologie	124
2.1.3 L'édition critique de M. Ghosh.....	128
2.1.4 Les autres manuscrits	130
2.1.5 L'intertextualité : liens avec le <i>Saṅgītaratnākara</i> et le <i>Bharatārṇava</i>	131
2.1.5.1 Le <i>Saṅgītaratnākara</i>	131
2.1.5.1.1 Présentation générale.....	131
2.1.5.1.2 Les manuscrits du <i>Saṅgītaratnākara</i>	133
2.1.5.1.3 Le <i>Saṅgītaratnākara</i> et l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	134
2.1.5.2 Le <i>Bharatārṇava</i>	136
2.1.5.2.1 Plusieurs textes	136
2.1.5.2.2 Datation	136
2.1.5.2.3 Les manuscrits	136
2.1.5.2.4 Les deux éditions.....	137
2.1.5.2.5 Présentation générale du texte	138
2.1.5.2.6 L'appendice et le manuscrit « P » ou « 42 ».....	138
2.1.5.2.7 La <i>Bharatārthacandrikā</i> , l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> et le <i>Bharatārṇava</i>	142
2.1.5.2.8 Le <i>Bharatārṇava</i> et l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	142
2.1.6 Datation de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	143
2.1.6.1 Présence d'un archaïsme ?	143
2.1.6.2 L'argument de Buddha.....	144
2.1.6.3 Nandikeśvara dans d'autres textes.....	144
2.1.6.4 Comparaison avec le <i>Saṅgītaratnākara</i>	145
2.1.6.5 La tripartition <i>nāṭya / nṛtta / nṛtya</i>	145
2.1.6.6 <i>Tāṇḍava</i> et <i>lāsya</i>	146
2.1.6.7 Les <i>pratyaṅga</i>	146
2.1.6.8 Les <i>bhramarī</i>	147
2.1.6.9 Le <i>mokṣa</i>	147
2.1.6.10 Datation approximative.....	148
2.1.6 Conclusion.....	148
2.2 Pour une anthropologie de l'édition.....	150
2.2.1 Première rencontre avec les objets-livres.....	153
2.2.1.1 Un « <i>śāstra</i> de poche »	153
2.2.1.2 Les couvertures.....	154
2.2.1.3 Les images	162

2.2.1.4 Le <i>Mirror of Gesture</i> et la première édition de M. Ghosh : Illustrer l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> avec les arts plastiques.....	162
2.2.1.5 La figure du Śiva Naṭarāja	178
2.2.1.6 Photographies de praticiens	182
2.2.1.7 L' <i>Abhinayadarpaṇa</i> « mis en image »	193
2.2.2 Un texte polymorphe	204
2.2.3 Contextes et objectifs des éditions	208
2.2.3.1 Le <i>Mirror of Gesture</i> transnational, deux éditions, avant et après le « revivalisme »	208
2.2.3.2 M. Ghosh et son édition critique, une idée de R. Tagore ?.....	210
2.2.3.3 P.S.R. Appa Rao, une édition pour les danseurs de <i>kūcipūḍi</i>	213
2.2.3.4 Les éditions de C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar : des avatars de celle de M. Ghosh	214
2.2.3.5 L'édition d'A. Vallabh, un manuel pratique transnational par une praticienne	216
2.2.3.6 Conclusion.....	217
2.2.4 La traduction : un mode d'appropriation transculturel ?	217
2.2.4.1 Différentes méthodes de traduction	217
2.2.4.2 « Vernacularisation » et « sanskritisation »	221
2.2.4.3 Les enjeux de la traduction	223
2.2.5 Un réseau de traducteurs et de praticiens : phénomènes de co-écritures..	223
2.2.5.1 Une tradition de la traduction anglaise de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	223
2.2.5.2 Phénomènes de co-écritures	226
Chapitre 3	237
3. Ma traduction de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	239
3.1 Introduction à la traduction.....	239
3.1.1 Pourquoi proposer une nouvelle traduction ?	239
3.1.2 Texte utilisé	239
3.1.3 Mode de présentation	240
3.1.4 Méthode de traduction	240
3.2 Le texte sanskrit et la traduction française	243
3.2.1 Le prélude : Dialogue entre Indra et Nandikeśa	243
3.2.2 Traduction de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> tel qu'édité par M. Ghosh.....	244
3.2.3 Appendice	300
Chapitre 4	305
4. Étude de l'usage de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> dans le <i>bharatanāṭyam</i> d'après mon ethnographie	307

4.1 L' <i>Abhinayadarpaṇa</i> et le sanskrit dans le milieu du <i>bharatanāṭyam</i>	308
4.1.1 Discours à propos du sanskrit et des <i>śāstra</i>	308
4.1.2 Usage général de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> dans le <i>bharatanāṭyam</i>	317
4.1.2.1 Une référence théorique pour tous ?	317
4.1.2.2 Usage pédagogique.....	317
4.1.2.3 Usage scénique	322
4.1.2.4 Vocabulaire.....	324
4.2 Usage du vocabulaire	324
4.2.1 <i>Nāṭya</i> , <i>nṛtta</i> et <i>nṛtya</i>	325
4.2.1.1 Dans les <i>śāstra</i>	325
4.2.1.2 Dans la pratique actuelle	331
4.2.2 <i>Abhinaya</i> et <i>nṛtta</i>	335
4.2.2.1 Dans les <i>śāstra</i>	335
4.2.2.2 Dans la pratique actuelle	336
4.2.3 <i>Bhāva</i> et <i>rasa</i>	339
4.2.3.1 Dans les <i>śāstra</i>	340
4.2.3.2 Dans la pratique actuelle	345
4.3 Deux strophes très populaires.....	348
4.3.1 « <i>Āṅgikaṃ bhuvanam...</i> »	349
4.3.1.1 Une bénédiction inaugurale.....	349
4.3.1.2 Dans les <i>śāstra</i> et ses commentaires	351
4.3.1.2.1 Interprétations par des commentateurs du <i>Saṅgītaratnākara</i>	351
4.3.1.2.2 Le terme <i>sāttvika</i> dans l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	353
4.3.1.3 Dans la pratique actuelle	353
4.3.1.3.1 Interprétation orale... ..	353
4.3.1.3.2 ...et corporelle.....	356
4.3.1.3.3 Sur scène	359
4.3.2 « <i>Yato hastas...</i> »	359
4.3.2.1 Point de vue « śāstrique ».....	360
4.3.2.2 Dans la pratique.....	366
4.3.2.2.1 Usage pédagogique : la question de la traduction	366
4.3.2.2.2 Une strophe de <i>nṛtta</i> ou d' <i>abhinaya</i> ?	367
4.3.2.2.3 Qui regarde quoi, et pourquoi ?	368
4.3.2.2.4 La strophe mise en gestes.....	370
4.4 Des praticiens-commentateurs d'un texte « à dire et à faire ».....	375

4.4.1 Oralité, écriture et performativité	375
4.4.2 Un discours « commentarial »	377
4.4.2.1 Un texte commenté oralement.....	377
4.4.2.2 Le geste glose	379
Conclusion.....	383
Annexes.....	391
Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD	393
Passages parallèles entre l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> et le <i>Saṅgītaratnākara</i> , d'après Subrahmanya Sastri	406
Passages parallèles entre l' <i>Abhinayadarpaṇa</i> et le <i>Saṅgītaratnākara</i> , d'après M. Ghosh	409
Traduction des commentaires de la strophe « <i>āṅgikaṃ bhuvanam...</i> » par Kallinātha et Siṃhabhūpāla	410
Traduction de l'introduction sanskrite de M. Ghosh.....	414
Glossaire indexé de l' <i>Abhinayadarpaṇa</i>	418
Glossaire général	421
Table des illustrations.....	426
Bibliographie.....	429

Avant-propos

Cette étude est le fruit d'un aller-retour incessant entre la théorie et la pratique : entre la théorisation scientifique et les pratiques observables dans les textes anciens et chez les danseurs actuels, entre ma pratique de chercheuse et ma pratique de danseuse qui se sont mutuellement enrichies. Mais dans toutes les études, « le vocabulaire du langage scientifique modifie la signification de l'Autre, de même que l'écrit modifie à jamais l'existence et la présence orales des cultures ethnographiées »¹. Cette étude ne prétend donc pas révéler une quelconque vérité sur l'Autre. J'espère ne pas avoir extrapolé, transformé, dénaturé la parole des praticiens rencontrés lors de cette enquête, ni les propos tenus dans les travaux scientifiques auxquels je fais référence. Pour toutes les incompréhensions et autres biais liés aux difficultés de la communication, je tiens à présenter toutes mes excuses aux personnes dont j'aurais pu mal interpréter les productions (écrites, orales, dansées...) et dont je sollicite l'indulgence, de même que celle de mes lecteurs, pour les inexactitudes qui pourraient en résulter. Toute suggestion à ce propos sera la bienvenue.

La question de l'anonymat peut être délicate dans la présentation des données issues d'une ethnographie. En effet, l'identité des personnes, parce qu'elle comprend les données biographiques au-delà de leur simple nom, peut constituer des paramètres importants à prendre compte dans l'analyse. Mais, par ailleurs, écrire sur l'autre, ce qu'il nous a confié, ce que l'on pu observer et surtout ce que l'on interprète à partir de cela pose des questions éthiques, surtout lorsqu'on écrit dans une autre langue qui ne lui sera pas accessible. Malgré quelques hésitations, il m'a néanmoins semblé préférable de présenter les identités des personnes que j'ai rencontrées durant cette étude, personnes auprès de qui j'ai toujours été claire sur ma démarche ; l'objet de ma recherche ne me semblant pas solliciter des données particulièrement préjudiciables pour les personnes « ethnographiées ». Cette appréciation est subjective et j'espère qu'aucune personne ne se trouvera gênée de retrouver ces propos dans ce travail.

¹ COPANS, 2010, p.14.

Avertissement technique

Les références à l'*Abhinayadarpaṇa* correspondent à celles de ma traduction (3.2.2). J'ai suivi la même numérotation que M. Ghosh, sauf pour le prélude (3.2.1) et l'appendice (3.2.3). Si je fais référence à une autre édition, je l'indiquerai.

Les références au *Bharatārṇava* correspondent à l'édition de K. Vasudeva Shastri. J'ai parfois ajouté les références de l'édition de V. Gairola. Les références au *Saṅgītaratnākara* correspondent à l'édition de Subrahmanya Sastri. Pour le *Saṅgītaratnākara*, j'ai utilisé une copie scannée du volume 4 comprenant le chapitre 7. Dans cette dernière, les signes indiquant les *anusvāra* et les *visarga* sont absents. Je les ai donc ajoutées, dans les citations, entre crochets : [ṃ*] et [ḥ*].

Les références au *Nāṭyaśāstra* correspondent à celle de l'édition de R. S. Nagar. Parfois, j'ai ajouté les références de l'édition de M. Ghosh, la numérotation étant différente, que j'ai appelée « éd. Ghosh » pour éviter toute ambiguïté étant donné que ce travail a été édité par différentes maisons d'éditions. Les références au *Nāṭyaśāstra* dans les travaux de Lyne Bansat-Boudon correspondent à l'édition de R. S. Nagar, dite « de Parimal », d'après le nom de la maison d'édition.

Les praticiens Maryappan et Kuttalam M. Selvam sont appelés « maître » ou « master » car c'est ainsi qu'ils sont appelés par leurs élèves. S'agissant de Kuttalam M. Selvam, le nommer simplement « Selvam » m'a paru déplacé étant données les relations que nous entretenons, et « Kuttalam M. Selvam », beaucoup trop obséquieux. Il sera donc souvent nommé « Master Selvam ».

Les illustrations seront intégrées dans le corps du texte, et non pas reléguées en annexes, afin de rendre plus agréable la lecture. Ainsi, j'ai voulu présenter une thèse à lire et à voir. À l'image du *bharatanāṭyam* et du pays tamoul où j'ai effectué mon terrain, il m'a paru plus approprié de présenter un document bigarré et non pas en noir et blanc.

Les noms de lieux (États, villes, temples) apparaissent sous la forme usuelle en français ou tels qu'écrits généralement en Inde.

L'anglais ayant été omniprésent dans cette étude, sur le terrain et dans mes lectures, je n'ai pas traduit les citations. Étant donnée l'ampleur de l'usage de cette langue de terrain et de nombreux travaux scientifiques, les citations et termes en anglais ne seront pas en italique contrairement aux citations et termes en langues indiennes (sanskrit, tamoul, hindi etc.).

Certains termes sanskrits sont également utilisés en tamoul. Afin de faciliter la lecture, j'ai transcrit ces termes comme s'ils étaient du sanskrit. Par exemple, le mot *bharatanāṭyam* transcrit du tamoul s'écrirait *paratanāṭṭiyam*. J'indiquerai les deux écritures dans le glossaire.

Prononciation des phonèmes sanskrits

a : entre *a* et *e*

i : comme français *i*

u : comme français *ou*

ṛ : « r voyelle », *r* un peu roulé suivi d'un *i* bref

e : *é* fermé

o : *o* fermé

ai : selon les locuteurs, diphtongue, comme dans français « ail », ou *é* ouvert long

au : diphtongue, comme dans allemand « aus »

-Le trait horizontal au-dessus de la voyelle indique qu'elle est longue, par exemple ā.

g : comme dans français *gare*

gh : *g* avec une aspiration

c : comme français *tch*

ch : *tch* avec une aspiration

j : comme français *dj*

jh : *dj* avec une aspiration

ṭ, ṇ, ḍ sont des rétroflexes, ces consonnes se prononcent comme les *t, d, n* du français, mais avec la pointe de la langue dirigée vers le sommet du palais.

ṭh, ḍh : rétroflexes dentales aspirées suivis d'une aspiration

ph : comme français *p* avec une aspiration (jamais *f*)

ñ : *gn* comme dans français *ligne*

ṇ : nasale gutturale, comme dans anglais *song*

ṁ : nasalisation de la voyelle qui précède

ṣ : sifflante rétroflexe avec la langue dirigée vers le sommet du palais

ś : chuintante palatale, comme dans allemand *ich*

s : sifflante dentale comme français *s*, toujours sourd (jamais *z*)

h : aspirée sonore

ḥ : aspiration sonore suivie d'une voyelle d'appui de même timbre que la voyelle précédente

v : entre |w| et |v|, selon les locuteurs

Spécificités pour le tamoul

-Les occlusives *k, t, p* sont généralement sourdes en tête de mot, quand elles sont redoublées ou précédées d'une autre occlusive. Elles deviennent sonores, entre deux voyelles, après nasale ou après consonne sonore.

c : comme français *s* (toujours sourd) ou *tch*

ṛ : « r roulé », redoublé il se prononce comme français *tr* (par exemple : *araṅkēṛram*) ou *tt*.

ṇ : comme français *n* avec la langue placée contre l'arrière des dents du haut

l : comme français *l* avec la langue appuyée contre les dents du haut

ḷ : comme français *l* avec la pointe de la langue dirigée vers le sommet du palais

ḻ : comme français *l* avec la langue retournée vers le palais

Liste des abréviations utilisées :

- *Abh* : *Abhinavabhāratī* d'Abhinavagupta
- *AD* : *Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara
- *AR* : édition de l'*AD* de P.S.R. Appa Rao
- *BhA* : *Bharatārṇava* de Nandikeśvara
- *DR* : *Daśarūpaka* de Dhanañjaya
- *G* : édition de l'*Abhinayadarpaṇa* de M. Ghosh.
- *G1* : première édition de l'*AD* de M. Ghosh (1934)
- *G2* : deuxième édition de l'*AD* de M. Ghosh (1957)
- *G3* : troisième édition de l'*AD* de M. Ghosh (1975)
- *HLD* : *Hastalakṣaṇadīpikā*
- *IC* : *L'Inde classique* de L. Renou et J. Filliozat
- *KS* : *Kāmasūtra* de Vātsyāyana
- *MG* : *Mirror of gesture* d'Ananda Coomaraswamy et Gopala Kristnayya Duggirala
- *MW* : dictionnaire sanskrit-anglais de Monier-Williams
- *NS* : *Nāṭyaśāstra* de Bharata
- *Rc* : édition de l'*AD* de P. Ramacandrasekhar
- *Rj* : édition de l'*AD* de C. Rajendran
- *SR* : *Saṅgītaratnākara* de Śārṅgadeva
- *V* : édition de l'*AD* d'Anitha Vallabh

Le sens de ces abréviations sera redonné quand elles apparaîtront à la première occurrence en début de chapitre². Ainsi, la lecture des chapitres, pris séparément, sera plus aisée. Dans les notes de bas de page, j'utiliserai exclusivement les abréviations.

Dans les transcriptions d'entretiens, j'ai utilisé quelques règles typographiques :

- / : une respiration
- // : une courte pause
- /// : une longue pause
- (...) : un silence
- [...] : citation coupée
- () : indication d'un rire, d'un soupir...
- [] : ajout d'un élément pour comprendre le contexte de la citation ou indication d'une intervention lors de l'entretien
- (X) : passage inaudible

² Le lecteur pourra également les retrouver dans la bibliographie.

Introduction

« *pataka tripataka ardhapataka kartarimukha...* »³

asato mā sad gamaya |
tamaso mā jyotir gamaya |
mṛtyor māmṛtaṃ gamaya ||
« Fais-moi aller du non-être à l'être ;
Fais-moi aller de l'obscurité à la lumière ;
Fais-moi aller de la mort à l'immortalité »⁴

Il y a maintenant presque dix ans commençait mon apprentissage du sanskrit à Paris 3 et du *bharatanāṭyam* auprès de Jyotika Rao et de Vidya. Les noms des gestes de main que j'apprends dans les cours de danse résonnent dans ma tête : *śukatuṇḍa* « le bec de perroquet », *siṃhamukha* « la tête de lion » ... L'année suivante, j'apprends une pièce, le *Nityamaṅgalam*, qui se termine par cette strophe de la *Bṛhadāraṇyakopaniṣad*. Je cherche les significations de ces gestes et de cette strophe que je constate être en sanskrit. Le lien entre le sanskrit et le *bharatanāṭyam*, deux objets d'apprentissage que je côtoie quotidiennement, m'apparaît alors évident. À partir de ces premières observations naïves, liées à mon parcours, s'est progressivement construit mon intérêt pour un vaste champ de recherche que l'on pourrait définir ainsi : le sanskrit dans le *bharatanāṭyam*.

Le sanskrit appartenant à l'Inde ancienne et le *bharatanāṭyam* étant une pratique artistique actuelle, leur étude conjointe nécessitait une double approche : la philologie pour l'étude de la langue et des textes et l'ethnographie pour appréhender les pratiques actuelles sur le terrain.

Dans ma recherche en master 1 et 2, j'ai pu expérimenter cette double approche dans l'étude des relations maître-élève dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Cette méthodologie particulière s'est avérée heuristique car j'ai pu mettre au jour le fait que le mythe d'Ekalavya dans le *Mahābhārata* (1.123), proposant un modèle d'autodidaxie, était un mythe « vivant » pour ce qui est de l'école de *bharatanāṭyam* de Sucheta Chapekar à Pune, et particulièrement pertinent pour décrire les rapports de cette dernière avec ses élèves françaises.

Forte de cette expérience, j'ai donc appliqué à nouveau cette double approche dans le cadre de ma recherche doctorale. Ayant constaté l'usage et la référence à des textes théoriques sanskrit, les *śāstra*, j'ai décidé de m'intéresser aux « idées esthétiques » issues de la tradition sanskrite auxquels font appel les praticiens de *bharatanāṭyam*. De nombreuses questions émergent lorsqu'on commence à s'intéresser à ce sujet. Comment les praticiens utilisent-ils les anciens textes sanskrits théoriques ? À quels textes font-ils référence ? Sont-ils lus, appris ou constituent-ils seulement une référence abstraite ? Quels usages font-ils du contenu de ces textes dans leur pratique ? Quels termes, quels concepts sont utilisés ?

³ Début de la liste des gestes de mains employés dans le *bharatanāṭyam* tel que récité par certains praticiens (les mots sont sous la forme du thème). Cette liste reprend, pour l'essentiel, celle de l'AD : 89-92.

⁴ *Bṛhadāraṇyakopaniṣad*, 1.3.28. Cf. SÉNART, 1967, p.9.

Alors que j'avais très vite constaté que des textes comme le *Nāṭyaśāstra* de Bharata et l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara étaient souvent cités par les praticiens et dans les ouvrages sur le *bharatanāṭyam*, parallèlement je faisais face à un autre discours : les praticiens actuels de *bharatanāṭyam* ne connaissent pas le sanskrit, n'y comprennent rien, déforment la signification des anciens textes. Ce paradoxe a donc attisé ma curiosité et a confirmé qu'une étude ethnographique était nécessaire afin de savoir ce qu'il en était des pratiques effectives. Après un premier séjour sur le terrain à Pondichéry et à Chennai (Sud-Est de l'Inde), j'ai focalisé mon attention non pas sur certaines « idées » ou théories esthétiques, mais sur un texte, un manuel technique de danse constituant la référence la plus connue et utilisée dans le milieu du *bharatanāṭyam* : l'*Abhinayadarpaṇa* « le Miroir du Geste », de Nandikeśvara (AD).

La présente étude, qui consiste en une étude sur ce traité et sur son usage dans la pratique actuelle du *bharatanāṭyam*, comportera quatre parties, qui s'efforceront de présenter les approches, les disciplines et les méthodes convoquées.

Dans la première partie de mon premier chapitre (1.1), je présenterai la méthodologie que j'ai employée dans cette étude et les enjeux épistémologiques qu'elle revêt. Je m'interrogerai sur ma posture scientifique en tant que sanskritiste, ethnographe et élève de *bharatanāṭyam* dans un milieu du *bharatanāṭyam* aux fréquentes interactions avec le milieu académique. Puis, je donnerai des détails sur mes trois séjours « sur le terrain », sur les praticiens rencontrés, ainsi que sur ma méthode ethnographique et ma méthode d'analyse des données récoltées. Cette longue partie méthodologique préliminaire m'a paru absolument nécessaire, afin de contextualiser cette recherche.

Puis la deuxième partie du premier chapitre (1.2) sera l'occasion de faire une revue de la littérature en rapport avec le champ de recherche dans lequel mon sujet s'inscrit. Je commencerai par un bref exposé sur les liens entre le théâtre et la danse dans l'Inde ancienne et actuelle afin de situer l'objet artistique *bharatanāṭyam* qui se trouve à la croisée de ces deux formes esthétiques (1.2.1). Puis, je présenterai plus techniquement ce qu'est le *bharatanāṭyam*, considéré comme la danse classique du Tamil-Nadu (1.2.2). Afin de saisir pleinement les problématiques sous-jacentes à mon sujet de recherche, il est fondamental de connaître l'histoire récente du *bharatanāṭyam* devenu alors, sous ce nouveau nom emprunté dans les années 30, à la période dite « revivaliste », une forme de danse « classique » réformée. Dans ce processus de « classicisation », les phénomènes de « sanskritisation » et de « textualisation » sont cruciaux. Je présenterai une histoire de l'usage de ces termes afin de saisir leurs connotations (1.2.3). À cette occasion, j'aborderai la question de l'usage du sanskrit en pays tamoul qui n'est pas anodine lorsqu'on connaît l'histoire des revendications régionalistes dravidiennes, toujours d'actualité, véhiculant des discours critiques à l'égard du sanskrit, qui est perçu comme imposé par les « Indiens du nord » détenant le pouvoir central. Pour celui qui connaît ce contexte, les discours variés, de la part des praticiens de *bharatanāṭyam*, à propos du sanskrit et de l'usage des traités dans cette langue, prendront tout leur sens (4.1.1). Enfin, nous verrons que le caractère récent des phénomènes de « sanskritisation » et de « textualisation », que l'on situe souvent trop hâtivement à la période revivaliste, est à relativiser.

La dernière partie de mon premier chapitre sera consacrée aux *śāstra*, ces traités sanskrits aux allures normatives proposant une taxonomie de toutes les activités humaines. Après une présentation des outils que l'on a à sa disposition pour étudier les traités relatifs à la danse et au théâtre, je tâcherai de proposer une fiche d'identité des *śāstra* dans l'Inde ancienne : leurs origines mythiques, leur transmission, leurs fonctions et le public à qui ils sont destinés. Je m'intéresserai tout particulièrement à la tradition exégétique sanskrite qui propose un modèle de la pratique interprétative des textes prenant la forme d'un « commentaire ». Après avoir abordé la question du caractère normatif des *śāstra*, quelques études ethnographiques qui proposent de s'intéresser à la présence de ces textes dans l'Inde actuelle nous permettront de focaliser notre attention sur notre objet de recherche, à savoir l'usage des traités sanskrits dans les danses et théâtres classiques indiennes. En effet, le *bharatanāṭyam* est loin d'être la seule pratique artistique indienne actuelle qui revendique un rattachement théorique à un traité sanskrit ancien. Cependant le fait d'avoir été la première à être « sacrée » danse classique fait d'elle un modèle de « classicisation » (1.2.2).

Ce premier chapitre se clôturera par une présentation des informations que j'ai pu recueillir à propos de l'usage de l'AD dans le milieu du *bharatanāṭyam* à partir des travaux scientifiques après lesquels je m'inscris. Nous verrons que les descriptions sont assez brèves, rarement fondées sur une enquête ethnographique et offrent souvent une vision caricaturale de son emploi. Des informations restent floues : est-ce que tous les praticiens emploient ce texte ? S'ils l'utilisent, comment le font-ils ? Quelles parties du texte sont utilisées ? Comment celui-ci est-il compris ? Sous quelle forme est-il utilisé ?

Dans les deux chapitres suivants, je m'intéresserai de plus près au texte de l'AD. En effet, avant d'examiner l'usage de ce dernier par les praticiens actuels du *bharatanāṭyam*, il convient de savoir de quel texte on parle.

L'objectif de la première partie du deuxième chapitre sera donc de faire une présentation du contenu du texte, qui s'appuiera sur ses deux formes les plus connues, celle traduite en anglais par A. K. Coomaraswamy et G. K. Duggirala, *The Mirror of Gesture* (première édition en 1917), traduction anglaise du texte édité par Tiruveṅkaṭa, et celle prenant la forme d'une édition critique par M. Ghosh (première édition en 1934) accompagnée d'une traduction anglaise ; ces deux publications présentent, en effet, des AD aux contenus différents.

Après une brève étude sur le lien entre la théorie et la pratique présenté dans le texte lui-même et sur les objets artistiques auquel il s'applique, je chercherai à mieux définir son « statut philologique ». En effet, l'auteur, d'une part, et la datation, d'autre part, sont des paramètres qui restent flous. Je chercherai cependant à réunir l'ensemble des indices que nous avons à notre disposition afin de proposer des hypothèses répondant à ces deux questions.

Par ailleurs, l'examen de l'édition critique de M. Ghosh mis en parallèle avec les informations que j'ai pu recueillir à propos des manuscrits de l'AD, nous révélera le caractère polymorphe de ce texte dont *The Mirror of Gesture* et l'édition de M. Ghosh ne présentent qu'une des formes compilées. J'interrogerai également les phénomènes d'intertextualité avec deux autres traités sanskrits, le *Śaṅgītaratnākara* de Śaṅgadeva

(SR) et le *Bharatārṇava* attribué également à Nandikeśvara (*BhA*). Nous verrons que le fait qu'il y a des passages parallèles est à relativiser quand on s'intéresse de plus près à la façon dont ces textes ont été édités.

M'intéressant à ce texte, j'ai naturellement commencé à en collecter des éditions, tout particulièrement celles avec une traduction anglaise que l'on peut trouver dans les librairies à Chennai, donc accessibles aux danseurs de *bharatanāṭyam*. J'ai alors constaté que ces traductions n'étaient pas toujours très littérales et manquaient de commentaires, compte tenu des difficultés de compréhension que posent certains passages du texte. Enfin, j'ai constaté que ces publications proposaient une variété de textes différents. Ce constat m'a amenée, d'une part, à m'intéresser à ces éditions-traductions en tant qu'objets ethnographiques et non pas en tant que travaux critiquables d'un point de vue philologique, d'autre part, à commencer moi-même une traduction du texte en français.

Dans la deuxième partie du chapitre 2 (2.2), je présenterai donc les différentes « éditions-traductions » anglaises de l'*AD*, étude conçue comme une esquisse d'une anthropologie de l'édition de l'*AD*. Après une première rencontre avec les « objets-livres », notamment à travers une étude sur les images, je m'intéresserai au caractère polymorphe du texte présenté. Nous verrons qu'il existe deux traditions éditoriales : celle consistant à présenter un « texte-compilation » tendant à s'enrichir et celle consistant à présenter un texte condensé. Puis je m'intéresserai de plus près aux contextes de publication de ces différentes éditions et à leurs objectifs tels qu'on peut les reconstruire à partir de leur forme et de leur contenu. D'autre part, sans faire pour autant une étude détaillée de traductologie, j'exposerai les différentes méthodes de traductions suivies. Cette dernière étude nous permettra de mettre en lumière des phénomènes de co-écriture entre les traducteurs, mais aussi entre les traducteurs et des praticiens, tout particulièrement de *bharatanāṭyam*.

Le troisième chapitre sera entièrement consacré à ma traduction française du texte de l'*AD* fondée sur l'édition de M. Ghosh. Cherchant d'une certaine manière à me distinguer des traductions anglaises, « télescopant » souvent passé et présent, je proposerai une traduction synchronique consistant à chercher à comprendre le texte pour lui-même. Face à d'évidents problèmes de compréhension, je ferai appel aux textes les plus proches en termes de contenu et de datation, tout particulièrement le *SR* et le *BhA*. Cette traduction de l'*AD* tel qu'édité par M. Ghosh est inédite en français dans sa version intégrale. Elle comprend, par ailleurs, le prélude que l'on retrouve dans le texte de Tiruveṅkata (3.2.1) et un appendice jamais traduit (3.2.3).

Enfin, dans le dernier chapitre, j'aborderai la question de l'usage de l'*AD* dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Après une présentation générale des discours à propos du sanskrit et des *śāstra* et à propos des différents usages de l'*AD* par les praticiens (référence théorique, emploi pédagogique dans les cours, usage scénique, vocabulaire), je focaliserai mon attention sur certains termes sanskrits, appartenant au champ de la théorie esthétique, que l'on retrouve notamment dans l'*AD* : *nāṭya*, *nṛtta*, *nṛtya*, *abhinaya*, *bhāva* et *rasa*. Définir ces termes n'est pas chose aisée car selon les textes et les contextes, ils peuvent présenter une certaine variété sémantique. L'objectif de

cette partie (4.2) sera de bien distinguer les usages. Ainsi, dans un premier temps, je chercherai à présenter les définitions de ces termes dans quelques textes sanskrits. Puis je verrai quels sens ils prennent pour les praticiens actuels du *bharatanāṭyam*.

Dans le temps qui suit, suivant la même démarche, je m'intéresserai à deux strophes très célèbres dans le *bharatanāṭyam* : « *āṅgikaṃ bhuvaṇam...* » (*AD*, 1 ; *SR*, 7.1) et « *yato hastas...* »⁵ (*AD*, 37 et 247). Cette dernière étude nous permettra de mettre en évidence l'attitude des praticiens à l'égard de ce texte que l'on peut rapprocher de la pratique du commentaire. En effet, nous pourrions relever des points communs dans le mode d'analyse des textes sanskrits chez les praticiens et chez les anciens commentateurs.

L'objectif de cette recherche est donc de présenter la variété des formes et d'emplois que revêt ce texte (texte oral, manuscrits, livres, traductions, vidéos, mises en dessin, apprentissage par cœur, récitation, vocabulaire, mise en gestes etc.), autant de modes d'existence et d'appropriation du texte qui révèlent son caractère dynamique et ses différentes fonctions : légitimante, pédagogique, théorique, voire scénique. La conjugaison des approches philologique et ethnographique nous permettra d'explorer différentes manières de « pratiquer les *śāstra* ». J'espère ainsi apporter de nouvelles perspectives sur l'étude du lien entre théorie et pratique, bien connue dans le champ de l'anthropologie, de l'esthétique, des arts du spectacle, mais aussi dans les recherches sur le monde indien. Au-delà du rapport entre théorie et pratique, je chercherai à savoir ce que l'étude des formes et des emplois du texte de l'*AD* révèle sur le rapport des hommes avec les textes « *śāstriques* » de l'Inde ancienne à aujourd'hui.

⁵ Je cite le début de cette strophe comme le font les praticiens de *bharatanāṭyam*. En principe, il faudrait faire le *sandhi* à la pause pour le dernier mot cité : « *yato hastaḥ...* ».

Chapitre 1

1. Champ de la recherche et méthodologie

Dans ce premier chapitre, je commencerai par présenter la méthodologie que j'ai employée dans le cadre de cette recherche, accompagnée d'une réflexion sur les disciplines convoquées. J'ai écrit cette partie après avoir écrit l'ensemble des chapitres de cette thèse. Tandis que je reprendrai certains textes écrits auparavant notamment à propos du protocole ethnographique et des implications méthodologiques et épistémologiques de mon approche, dont j'ai gardé des traces ici et là dans des notes, certaines parties seront l'occasion d'avoir un regard réflexif a posteriori sur mon approche et sur l'étude qui en résulte.

La spécificité de ma méthodologie trouvant aussi son origine dans le contexte particulier de ce champ de recherche, je présenterai ce dernier dans la deuxième partie de ce chapitre. En présentant ce contexte, j'aurai l'occasion d'appréhender un panorama historiographique des travaux relatifs à cette étude. J'aborderai, tout d'abord, la question du lien entre le théâtre et la danse en Inde ancienne et contemporaine afin de situer l'objet artistique qui nous intéressera plus particulièrement, le *bharatanāṭyam*. Je tâcherai de présenter cette pratique artistique formellement. J'évoquerai également les représentations mythico-historiques qui y sont rattachées et son histoire récente. Enfin, après avoir abordé la question de la sanskritisation, nous verrons la place que tiennent les traités sanskrits dans l'Inde actuelle à travers quelques études ethnographiques. Ces éléments nous permettront de comprendre les enjeux associés au fait d'employer l'AD dans le milieu du *bharatanāṭyam* et l'intérêt d'en proposer ici une étude.

1.1. Méthodologie

1.1.1 Une double méthode : philologie et ethnographie

1.1.1.1 Un champ de recherche qui convoque deux disciplines

C'est à partir du Master 1 que des interrogations méthodologiques et épistémologiques ont commencé à émerger. J'avais constaté que les autres étudiants que je côtoyais en Licence à Paris s'inscrivaient dans différentes disciplines : la littérature, l'histoire, l'histoire de l'art. Pour ma part, j'avais étudié la psychologie clinique auparavant et je me suis sentie désarmée méthodologiquement lorsqu'il a fallu commencer à définir un sujet de recherche pour le mémoire de Master 1⁶. La formation en Indianisme que j'avais reçue jusque-là m'avait permis de développer des compétences linguistiques pour appréhender des textes en sanskrit, mais je ne savais pas à travers quel prisme les analyser. Je me souviens avoir parlé de mes problèmes méthodologiques avec l'anthropologue Jean-Marc de Grave qui m'a alors indiqué que l'indianisme était directement héritier de l'orientalisme. Mais alors que la discipline anthropologique est tout autant liée à l'expansion coloniale européenne⁷ qu'à la

⁶ En rapport avec mes précédentes études, j'avais effleuré l'idée d'étudier la figure du fou dans la littérature sanskrite.

⁷ « [...] il faut relever que la réflexion anthropologique, comme toute réflexion dans les sciences humaines, est liée à l'évolution des idées et des mentalités à l'intérieur de la société qui l'a vu naître, la société occidentale. Cette réflexion est également liée aux rapports d'échange et de domination qui ont caractérisé l'histoire des relations entre l'Europe et les sociétés extra-européennes. Mieux encore, on

philosophie⁸, l'Indianisme est, lui, intrinsèquement lié à une discipline bien connue, la philologie⁹, qui s'intéresse à la langue et à sa littérature à travers son étude, l'établissement des textes et la traduction. Dans ce vaste champ d'étude que constitue l'étude du sanskrit dans le *bharatanāṭyam*, je pouvais donc m'appuyer sur une approche, les méthodes forgées par la philologie. Par ailleurs, dans les cours de mon futur directeur de thèse Sylvain Brocquet, je découvrais l'existence de l'anthropologie historique à travers les travaux de Madeleine Biarreau et de Charles Malamoud¹⁰.

C'est donc logiquement vers l'anthropologie et tout particulièrement la méthode ethnographique que je me suis tournée pour compléter mon approche. Lorsque j'ai parlé de mon projet d'employer cette double méthode, philologie et ethnographie, j'ai senti des résistances de part et d'autre, mais aussi de ma part, me sentant manquer de légitimité et d'expérience s'agissant de l'ethnographie. L'interdisciplinarité, bien que fortement encouragée dans le milieu de la recherche, est cependant difficile à mettre en œuvre¹¹. Bien que me sentant encore peu outillée¹², j'ai employé cette double méthode dans le cadre de ma recherche en master 1 et 2 en étudiant le mythe d'Ekalavya dans le *Mahabhārata* évoqué par Sucheta Chapekar et la relation maître-élève dans l'enseignement du *bharatanāṭyam* de l'Inde à la France, à travers l'expérience des élèves françaises de Sucheta Chapekar. Cette approche s'est avérée heuristique et a mis en lumière la prégnance de ce mythe et le processus d'intériorisation de la figure du maître dans le cadre de l'enseignement interculturel du *bharatanāṭyam*.

Pour ma recherche en thèse, j'ai donc souhaité, forte de mon expérience en master, employer à nouveau cette double approche. Initialement, le sujet de ma thèse était formulé ainsi : « Mode d'existences des idées esthétiques de la tradition sanskrite dans la pratique contemporaine des arts performatifs en Inde : l'exemple de la danse *bharatanāṭyam* ». Le premier versant, les idées esthétiques de la tradition sanskrite, convoquait donc l'étude des textes dans lesquels ces idées esthétiques se trouvent, tandis que le second versant nécessitait une enquête ethnographique, afin d'observer l'emploi de ces idées.

Un point fondamental de mon approche était de laisser la « porte ouverte » aux données issues du terrain. En effet, si j'avais une petite idée des « idées esthétiques » auxquelles les praticiens faisaient appel, mon projet n'était pas de chercher à retrouver absolument les discours esthétiques des anciens textes chez les praticiens actuels. Au contraire, alors que les représentations mythico-historiques du *bharatanāṭyam* et le phénomène de sanskritisation¹³ tendent à télescoper passé et présent en prétendant par

peut dire que l'anthropologie est née de cette domination » (KILANI, 2012, p.12). Cf. aussi KILANI, 2012, pp. 226-228.

⁸ KILANI, 2012, p.6 et pp. 187-194.

⁹ Le champ disciplinaire de l'Indianisme comprend aussi l'histoire de l'art et l'archéologie.

¹⁰ Sur l'approche de ces deux chercheurs cf. *infra* 1.1.1.2.

¹¹ Nous verrons les problèmes rencontrés au cours de mes années de doctorat (cf. *infra* 1.1.1.6).

¹² J'avais cependant suivi et validé les cours d'anthropologie de l'Asie de Jean-Marc De Grave et le séminaire « Histoire et Anthropologie » animé par Sylvain Brocquet, l'anthropologue Ghislaine Gallenga, l'historienne Laure Verdon et le philologue Pierluigi Lanfranchi. Par ailleurs, j'ai assisté en candidat libre au cours sur l'Anthropologie religieuse et sur la méthode ethnographique de Laurence Hérault. Cette formation m'a bien sûr amené à lire des ouvrages d'anthropologie générale et d'anthropologie historique.

¹³ Cf. *infra* 1.2.2 et 1.2.3.

exemple que le *bharatanāṭyam* est l'héritier du *Nāṭyaśāstra* (NS), je souhaitais, dans cette étude, observer les pratiques effectives dans les cours de *bharatanāṭyam* et étudier les discours de praticiens dont les voix sont peu ou pas entendues. Des « idées esthétiques » mon intérêt s'est porté sur un texte en particulier, dont j'ai constaté l'emploi, l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara (AD). Étonnamment, cet objet textuel, pourtant si populaire, a été relativement peu étudié bien que maintes fois traduits dans des langues européennes et indiennes¹⁴.

1.1.1.2 Brève histoire du lien entre la philologie et les sciences sociales

Ce premier exposé de ma méthode présente les deux approches, philologique et ethnographique, comme distinctes bien que complémentaires. C'est, en effet, ainsi que j'ai les ai d'abord pensées. Mais nous allons voir qu'au cours de ma recherche ces deux approches se sont mutuellement influencées et ont révélé de nombreux points communs.

Si le dialogue interdisciplinaire a été nécessaire à la conduite de cette étude, il n'est jamais aisé et rencontre des résistances. En effet, j'ai constaté une nette séparation, en fait une franche rivalité, entre la recherche se revendiquant de l'indianisme et la recherche se revendiquant de l'anthropologie. Cette dichotomie est sous-tendue par des représentations stéréotypées de l'indianiste-philologue se préoccupant de l'apprentissage des langues de l'Inde, des textes et de leurs traductions - dédaignant le séjour en Inde¹⁵ et la réalité contemporaine - et de l'anthropologue observant les pratiques contemporaines par des séjours sur le terrain, ayant une réflexivité intense sur sa place dans le déroulement de l'étude mais de maigres connaissances en terme de langues et de littératures locales qui le fourvoient dans sa compréhension des données de son ethnographie.

Par ailleurs, j'ai constaté des discours « suprématistes ». En effet, ce qu'on appelle l'indianisme, qui est plus un champ d'étude qu'une discipline, peut aussi avoir les prétentions d'une science englobante comme l'atteste cette citation de Jacqueline Filliozat :

« L'Indianisme, en effet, en tant qu'étude de toutes les civilisations et cultures de l'Inde, étude de l'humanité indienne, est une source pour toutes les sciences humaines, qu'elles soient anthropologiques, ethnologiques, linguistiques, sociologiques, historiques, religieuses, philosophiques ou artistiques »¹⁶.

¹⁴ Cf. *infra* 1.3.3.2, chapitre 2, 3.1.1.

¹⁵ C'est historiquement faux : on pense à la présence sur le terrain de l'Asiatic Society of Bengal, institution de recherche et de publication, et à l'apport des précurseurs de l'Indianisme comme le père Robert de Nobili et le père Pons qui ont résidé en Inde sur une longue période. Cf. LÉVI, 2008.

¹⁶ FILLIOZAT, 1987, p.85.

Si en théorie, un anthropologue qui travaille sur l'Inde pourrait se définir comme « indianiste ». En pratique, il me semble que les anthropologues qui étudient l'Inde se définissent rarement ainsi. D'autre part, du point de vue de l'anthropologie, restreindre le champ d'application de la discipline à une aire culturelle pourrait sous-entendre que celle-ci présenterait des particularités régionales non-universelles. Ayant discuté de cela avec l'anthropologue Arnaud Kabba, celui-ci m'a indiqué que l'anthropologie qui se dirait « indianiste » se situerait alors plus dans le domaine de l'anthropologie culturelle.

L'anthropologie, de son côté, n'est pas en reste quand elle se définit comme la « science de l'homme » : « [...] l'anthropologie renvoie à l'étude de l'humain dans ce que celui-ci possède à la fois de particulier et d'universel »¹⁷.

Ayant suivi une formation en études indiennes axée sur l'étude du sanskrit et de l'Inde ancienne et assisté à des cours d'anthropologie, j'ai pu constater l'existence de ces critiques réciproques véhiculant des représentations caricaturales, sans doute sous-tendues par le fait que chacun croit à la suprématie de sa spécialité.

Historiquement, les indianistes ont en effet privilégié l'étude des langues et de la littérature indiennes. L'étude du sanskrit a particulièrement été heuristique dans le domaine de la grammaire comparée¹⁸ en participant à la démonstration de la parenté des langues indo-européennes, dont est issue la mythologie comparée¹⁹ qui fait l'hypothèse qu'une communauté linguistique partage des traits de culture.

Parallèlement, l'anthropologie s'est d'abord intéressée aux sociétés que l'on appelait autrefois « primitives », considérées comme « traditionnelles »²⁰ et dans lesquelles l'oralité avait une place centrale. Dans ces conditions, l'étude des textes n'avait pas de raison d'être et le séjour sur le terrain était la méthode adéquate.

Mais ces représentations cristallisées sur les origines épistémologiques ne rendent pas compte des recherches effectives. Mes recherches s'inscrivent à la suite de travaux ayant largement démontré l'intérêt d'associer les méthodes de la philologie à celles des sciences sociales comme l'anthropologie et la sociologie.

En effet, ces méthodes se sont déjà mêlées et mutuellement enrichies à travers une des branches de l'anthropologie historique ou ethno-histoire²¹ : l'anthropologie de l'Antiquité²². Par ailleurs, dans les études sur l'Inde, on peut citer les travaux comparatistes de Louis Dumont²³, inspirés par les travaux de Marcel Mauss, qui associe l'étude des textes et l'ethnographie, les travaux de la sanskritiste et « philosophe de terrain »²⁴ Madeleine Biardeau²⁵ inspirée par le structuralisme de Levi Strauss et de Georges Dumézil, et bien sûr les études de Charles Malamoud qui est, d'après Frits Staal, « anthropologue aussi bien qu'indianiste »²⁶. Enfin, des centres de recherches, situés en Inde, s'emploient à étudier les textes « sur le terrain » en collaboration avec des pandits, des lettrés indiens ayant suivi une formation « traditionnelle » d'étude des textes²⁷. Cette tradition a commencé au XIX^e siècle à la période coloniale et perdure aujourd'hui dans des lieux tels que l'Institut Français de Pondichéry ou l'Ecole Française d'Extrême Orient. Roland Lardinois, spécialiste de

¹⁷ KILANI, 2012, p.5.

¹⁸ BOPP, 1833 ; SERGENT, 2005.

¹⁹ DUMÉZIL, 1995, pp. 39-58.

²⁰ KILANI, 2012, pp. 19-20

²¹ Sur l'anthropologie historique cf. KILANI, 2012, pp. 94-108.

²² S'agissant du monde grec cf. VERNANT, 1965.

²³ DUMONT, 1966.

« La spécificité de la sociologie de l'Inde élaborée par Louis Dumont est de croiser la démarche et les outils de l'anthropologie sociale fondée sur l'enquête de terrain avec ceux de la philologie indienne, recourant à la lecture des textes de la culture classique, en sanscrit, afin d'éclairer les institutions sociales de l'hindouisme et les valeurs auxquelles en appellent les personnes pour justifier leurs actions » (LARDINOIS, 2007, p.10). Sur l'approche de L. Dumont, cf. aussi ASSAYAG, 1998.

²⁴ ROUSSELEAU, 2011, p.2.

²⁵ BIARDEAU : 1995, 2002.

²⁶ STAAL, 2002, p.90.

²⁷ Aujourd'hui, ils peuvent aussi avoir suivi une formation universitaire.

l'histoire des savoirs sur l'Inde, parle d'une véritable « tension structurelle » entre la philologie et la sociologie, et tout particulièrement la sociologie des religions, dans la genèse de ce qu'il appelle la « sociologie de l'Inde »²⁸.

De leur côté, les anthropologues accordent une importance primordiale et quasi-systématique à l'étude des langues du terrain étudié, la barrière du langage et l'aide d'interprètes et de traducteurs étant des biais non-négligeables dans le cadre d'une enquête ethnographique. Par ailleurs, on peut noter qu'une branche particulière de l'anthropologie, l'ethnopoétique, s'est focalisée spécifiquement sur les textes littéraires²⁹. Enfin, quand on voit la « variété des types de textes ou de documents écrits, réécrits, manipulés par l'ethnologue »³⁰, on peut difficilement soutenir la dichotomie entre le philologue et le texte d'une part et l'anthropologue et l'oralité d'autre part. En transformant les observations en descriptions écrites, les entretiens en transcriptions et le vécu sur le terrain en journal ethnographique, l'ethnographe, véritable « scribe »³¹, se retrouve à travailler avec le même type de matériel que le philologue³².

Pour illustrer le dialogue disciplinaire dans lequel je souhaite m'inscrire, je citerai la fin de l'introduction de Claude Lévi-Strauss à son incontournable ouvrage *Anthropologie structurale*. Ces mots encouragent le dialogue entre le philologue historien et l'anthropologue qui s'intéresse au monde contemporain :

« On distingue traditionnellement l'histoire et l'ethnologie par l'absence ou la présence de documents écrits dans les sociétés dont elles font leur étude respective. [...] Jusqu'à présent, une répartition des tâches, justifiée par des traditions anciennes et par les nécessités du moment, a contribué à confondre les aspects théorique et pratique de la distinction, donc à séparer plus qu'il ne convient l'ethnologie de l'histoire. C'est seulement quand elles aborderont de concert l'étude des sociétés contemporaines qu'on pourra pleinement apprécier les résultats de leur collaboration et se convaincre que, là comme ailleurs, elles ne peuvent rien l'une sans l'autre »³³.

1.1.1.3 Une approche philologique...

²⁸ LARDINOIS, 2007, p.9.

²⁹ BEAUJOUR, 1989.

³⁰ COPANS, 2011, p.87.

³¹ *Ibid.*, p.58.

³² L'avantage de l'ethnographe est qu'il connaît mieux le contexte de l'énonciation et des observations (il y en a deux : celui de l'enquête puis celui de l'écriture par l'ethnographe). Le contexte d'un texte littéraire ne peut être que reconstruit par l'étude d'indices au sein du texte ou à l'aide d'autres sources (autres textes, archéologie, iconographie...). Si l'on peut arguer que les données issues d'une littérature ancienne ne rendent compte que d'un fragment de la réalité historique ou bien en donne une vision normative ou idéalisée, les données issues d'une enquête ethnographique également ne peuvent refléter qu'un fragment d'une réalité ponctuelle et circonscrite au lieu, à la durée de l'enquête, aux pratiques des sujets observés, aux discours des informateurs rencontrés et bien évidemment à la sensibilité du regard de l'ethnographe. Dans les deux cas, l'analyse des représentations et des pratiques est toujours une construction, fruit de la rencontre entre le chercheur et son objet.

³³ LÉVI-STRAUSS, (Tome 1), 1974, p.39.

« Pour les jeunes de la génération actuelle, la philologie évoque une science aussi antique que surannée, alors qu'elle est la plus fondamentale et la plus créatrice des méthodes d'interprétation »³⁴.

Cette citation d'E. W. Said, se trouvant dans un ouvrage dénonçant justement les mécanismes de l'idéologie orientaliste, qui, nous l'avons évoqué, fait partie de la genèse de l'Indianisme³⁵, m'a fait prendre conscience que la philologie imprégnait mon approche au-delà du fait de m'être intéressée de plus près au texte de l'AD en le traduisant.

La discipline philologique, qui dans sa forme restreinte peut être considérée comme une technique de traitement des documents textuels au sein de l'histoire³⁶, s'est d'abord donnée comme but de « rendre à nouveau présents à la conscience des contemporains »³⁷ des textes anciens devenus opaques. Pour cela, elle fait appel à l'analyse des manuscrits afin de chercher à restituer le texte originel, le fameux « Urtext », et « à éclaircir les mots ou les passages devenus obscurs, bref à retrouver l'intention de l'auteur et les conditions dans lesquelles il avait œuvré »³⁸. Au centre des intérêts du philologue, il y a donc le texte, la compréhension de sa langue et sa réception.

Or l'objet principal de mon étude est bien ici un texte, l'AD, dont j'ai essayé de présenter les différentes formes, les différents « modes d'existence » : à partir de sources secondaires³⁹, les manuscrits et les « transcréations » vernaculaires, puis dans une étude plus approfondie les éditions-traductions anglaises présentant différentes versions du texte⁴⁰, enfin les réceptions et les mises en gestes du texte dans le cadre de la pratique actuelle du *bharatanāṭyam*⁴¹.

Par ailleurs, j'ai porté une attention particulière au sens des mots, dans le contexte de l'AD autant qu'on puisse le reconstruire. Puis, je me suis intéressée aux sens actuels de certains termes « techniques » sanskrits et de deux strophes issues de l'AD à partir des discours et des pratiques pédagogiques et scéniques des praticiens du *bharatanāṭyam*, autant qu'on puisse les comprendre dans le cadre d'une enquête ethnographique restreinte.

D'autre part, la réception d'un texte est au centre des études philologiques. Dans mon étude, cette dernière est étudiée sous différents angles et à différents niveaux. Tout d'abord, j'ai cherché à saisir les liens entre pratique et théorie dans le cadre de l'AD d'après le texte lui-même⁴². En étudiant les objectifs, les contextes et les modes de traductions des différentes éditions-traductions anglaises de l'AD, j'ai cherché à cerner la façon dont ce texte est perçu par les éditeurs-traducteurs et à qui ces ouvrages sont destinés.

³⁴ SAID, 2003, p.14.

³⁵ À ce propos cf. LARDINOIS, 2007, pp. 67-88.

³⁶ MAINGUENEAU, 1993, p.5. Dans une acception plus large, la philologie se présente comme une science de la culture ayant une « visée totalisante des savoirs » (LARDINOIS, 2007, p.9).

³⁷ MAINGUENEAU, 1993, p.4.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ D'après les données fournies par les éditeurs et dans divers travaux (cf. *infra* 1.3.3.2, 2.1.3, 2.1.4).

⁴⁰ Cf. *infra* 2.2.

⁴¹ Cf. *infra* chapitre 4.

⁴² Cf. *infra* 2.1.1.

Enfin, il m'apparaît aussi avoir été influencée par les méthodes de la philologie dans l'analyse de l'ethnographie, notamment des entretiens transcrits. En effet, nous verrons que je me suis particulièrement intéressée aux discours des praticiens tenus dans les entretiens. Ces paroles transformées en textes sont devenues alors du matériel identique à celui qu'étudie les philologues. Pour analyser ce matériel textuel, j'ai employé, avec un intérêt spécifique pour les mots employés et leurs significations endogènes, des outils d'analyse qu'utilisent les philologues, notamment la recherche des occurrences et l'étude du vocabulaire *in situ*.

1.1.1.4 ...avec un regard anthropologique

Dans chacune des différentes tâches effectuées lors de cette étude, j'ai cherché à maintenir ce que l'on pourrait appeler un « regard anthropologique ». Les anthropologues ayant produit un discours théorique sur leur discipline évoquent différents aspects de ce « regard anthropologique » :

- « une attitude mentale propre au chercheur, qui pratique l'étonnement systématique »⁴³,
- un regard extérieur, débarrassé des préjugés et permettant de sortir de son propre univers mental, que le chercheur porte sur la culture qu'il essaie de déchiffrer⁴⁴,
- un regard critique qui poursuit un double objectif :

« [...] produire un effet de connaissance sous la forme de concepts et de modèles interprétatifs étroitement articulés aux données empiriques [et] permettre une lecture démystifiée de la réalité, c'est-à-dire une lecture du social effectuée non pas par référence à des doctrines ou à des systèmes de valeurs établis d'avance, mais dans le but d'atteindre un certain ordre de réalité : discuter les contenus, interroger les formes, révéler le sens »⁴⁵,

- et, enfin, un regard « réflexif » sur la place du chercheur dans son étude qui « exige du chercheur de regarder "derrière" soi comme de "revenir" sur son expérience »⁴⁶.

S'il est évident que je devais avoir ce « regard anthropologique » s'agissant de ma « posture ethnographique » dans le cadre de l'enquête de terrain, ce regard est également applicable au traitement du texte, l'étude que l'on pourrait appeler plus « philologique »⁴⁷ ainsi qu'à l'étude des éditions-traductions anglaises de l'AD que j'ai considérées comme des « objets ethnographiques », sans émettre de jugement quant à leur « valeur » philologique.

En effet, pour le philologue, la rencontre avec un texte sanskrit ancien tel que l'AD est comme une rencontre avec un objet, objet qui par définition est « ce qui vient à l'encontre du sujet, ce qui se jette en travers de son chemin (*objectum*), ce qui se présente comme différent de lui »⁴⁸. Face à cette inquiétante altérité, celui qui appréhende un tel texte peut essayer de s'appuyer sur les pratiques contemporaines qu'il observe pour tenter de comprendre des descriptions de mouvements, des sens,

⁴³ AUGÉ, COLLEYN, 2004, p.16.

⁴⁴ KILANI, 2012, p.10.

⁴⁵ KILANI, 2012, p.12.

⁴⁶ *Ibid.*, p.294.

⁴⁷ Cf. *infra* 2.1.

⁴⁸ LABURTHER-TOLRA, WARNIER, 2016, p.2.

parfois très obscurs. Cette approche a été choisie par plusieurs éditeurs-traducteurs de l'AD⁴⁹. D'autres, nous le verrons à propos des éditions-traductions anglaises de l'AD, ont cherché des indices de compréhension plus synchroniques, dans d'autres textes sanskrits ou dans l'iconographie de l'Inde ancienne. C'est ainsi que j'ai moi-même essayé de comprendre le texte, en synchronie⁵⁰.

Très tôt dans ma formation, je me suis interrogée sur les modes d'interprétation des textes sanskrits anciens. En effet, j'ai souvent constaté que les divergences de compréhension d'un texte et donc de sa traduction étaient souvent liées à des présupposés du lecteur. On en verra un exemple flagrant s'agissant de la compréhension du terme *śyāma*- dans l'AD, ce terme étant employé dans la description de la praticienne idéal et pouvant signifier « de couleur sombre » ou « jeune »⁵¹.

Ainsi, le philologue-traducteur se doit également de maintenir un « regard anthropologique », son terrain d'étude étant de nature textuelle, les textes devenant alors les principaux informateurs de son enquête⁵². Rappelons que l'existence de certains traits du « regard anthropologique », tel que nous l'avons défini, a déjà été relevé s'agissant du travail philologique.

Ainsi, alors que dans un article proposant une réflexion sur la traduction, P. Puccini présente la traduction comme une « expérience de l'altérité »⁵³, E. Saïd souligne :

« La principale exigence de l'approche philologique dont Auerbach comme ses prédécesseurs parlaient et qu'ils essayaient de pratiquer consistait à pénétrer de manière subjective et empathique dans la matière vivante du texte à partir de la perspective de son temps et de son auteur (Einfühlung) »⁵⁴.

L'analogie entre traduction et anthropologie est, par ailleurs, également évoquée dans l'autre sens. L'anthropologie est alors présentée comme une « entreprise de traduction de cultures »⁵⁵ : « [...] l'anthropologue ne cherche pas à se confondre avec le sujet de son observation, à penser comme il pense [...], mais à traduire les objets symboliques particuliers et divers auxquels il est confronté dans d'autres systèmes de signification »⁵⁶.

L'anthropologue C. Geertz va plus loin en définissant le concept de culture comme un « concept sémiotique » : « En posant le problème de savoir "comment l'anthropologue comprend le point de vue de l'indigène", il use directement de la métaphore de "la culture comme texte" »⁵⁷.

1.1.1.5 Une étude « texto-centrée » : pour une anthropologie du texte ?

⁴⁹ Cf. *infra* 2.2.

⁵⁰ Sur ma méthode de traduction cf. *infra* 3.1.4.

⁵¹ Cf. strophe 23, *ad. loc.*

⁵² « Principaux », car le philologue peut recourir à d'autres sources, notamment iconographiques et archéologiques.

⁵³ PUCCINI, 2006, p.32.

⁵⁴ SAID, 2003, p.15.

⁵⁵ KILANI, 2012, p.7.

⁵⁶ *Ibid.*, p.14.

⁵⁷ *Ibid.*, p.290. Sur cette analogie cf. aussi *infra* 1.1.4.6 et 2.2.4.3.

J'ai remarqué que le fait de s'intéresser aux textes, d'être « texto-centré » pour reprendre une expression utilisée dans les sciences du théâtre, se traduisait souvent par une primauté du texte. Ce dernier incarnerait alors une forme de vérité sur un savoir qui serait supérieur aux autres. On peut voir là une hiérarchisation des savoirs entre le savoir ancien et le savoir actuel, autre forme de la dichotomie entre savoir « local » et savoir « savant ». Ainsi, comme j'ai pu déjà l'évoquer⁵⁸, j'ai souvent entendu des discours très négatifs sur les interprétations actuelles des termes sanskrits et des textes anciens : les praticiens actuels déformeraient le savoir des traités, utiliseraient mal les termes sanskrits, voire me donneraient des réponses aléatoires au cours de mon enquête.

Bien que mon objet principal soit le texte sanskrit de l'AD, je n'ai jamais considéré que celui-ci incarnerait un savoir supérieur à ceux des personnes ethnographiées. Par ailleurs, ce dernier n'a jamais constitué un filtre d'interprétation des pratiques actuelles. J'ai remarqué que cette dernière approche est souvent employée dans les ouvrages sur le *bharatanāṭyam* mais aussi dans les travaux scientifiques. Cette approche consiste, par exemple, à définir les termes sanskrits employés par les praticiens de *bharatanāṭyam* en donnant les définitions des textes anciens. Si cette approche exacerbe et s'inscrit dans le phénomène de « sanskritisation » et de « textualisation »⁵⁹, elle ne rend pas toujours compte des discours et des pratiques effectives et singulières. C'est pourquoi j'ai cherché à savoir quels étaient exactement le discours sur ce texte des praticiens dont les voix sont voilées par un savoir savant donnant une vision faussement homogène des pratiques d'hier et d'aujourd'hui.

La situation est d'autant plus complexe lorsque l'on constate, par exemple, que les traductions anglaises de l'AD s'appuient parfois sur le savoir de praticiens contemporains. Dans ce cas, le texte sanskrit dans sa traduction devient un savoir multiple, fruit d'une rencontre entre passé et présent.

Ma démarche consiste donc à lier deux approches, philologique et ethnographique, autour d'un même objet, un texte. Si mon étude est profondément synchronique, les représentations du passé et du présent, soit ce qui relève du texte, de son édition, de sa traduction et de son interprétation actuelle par les praticiens, étant bien distinguées, j'ai parfois eu une approche comparative lorsque j'ai « mis en miroir » les données issues de l'étude des textes anciens et les données issues de l'ethnographie. Ainsi, nous verrons, dans le chapitre quatre, que cette mise en miroir permet de dégager des différences, des évolutions, des permanences conceptuelles, fonctionnelles, mais aussi des points communs quant à l'attitude à l'égard de ce matériel textuel.

Rejoignant les idées de D. Dubuisson, j'ai cherché en étudiant les différentes formes et modes d'appropriation du texte de l'AD à dégager des traits de la « fonction textuelle ». En effet, pour D. Dubuisson, défenseur d'une anthropologie du texte :

« [Le texte est] un objet anthropologique privilégié, puisque coextensif au règne humain, l'objet possible d'une anthropologie, à côté des rites, des institutions, des systèmes de parenté... [...] »⁶⁰.

⁵⁸ Cf. Introduction.

⁵⁹ Cf. *infra* 1.2.3.

⁶⁰ DUBUISSON, 1989, p.232.

F. Gaudaz met lui aussi l'emphasis sur le texte en proposant l'idée d'une « socio-anthropologie du texte littéraire » dont le programme de recherche consiste à « montrer que les deux approches, "littéraire" et sociologique, n'ont rien d'incompatibles et qu'elles peuvent même s'avérer complémentaires »⁶¹. Le texte devient alors un « texte-acteur », agissant sur le monde et tout particulièrement sur son lecteur qui en reçoit « des représentations sur lui-même et sur sa condition d'homme dans ce monde »⁶². Nous aurons l'occasion à ce propos d'aborder la dimension performative de l'AD et de son usage dans le milieu du *bharatanāṭyam*.

Mon étude se situe donc dans ce que l'on pourrait appeler une anthropologie du texte, dans un point de rencontre entre l'anthropologie historique et l'anthropologie contemporaine du fait que j'ai employé conjointement deux de leurs méthodes respectives : l'étude philologique et l'ethnographie. Elle se concentre sur un objet textuel dont on présentera différentes formes et différents modes d'appropriation. L'étude de ces formes et usages nous permettra de cerner d'une part les fonctions de ce texte, mais révélera aussi les représentations qu'en ont les praticiens qui en font usage. Par ailleurs, les prémisses d'une « anthropologie de l'édition » que je propose en 2.2 pourrait constituer une sous-catégorie de l'anthropologie du texte. Dans cet axe, nous verrons comment l'étude des différentes éditions et notamment de « l'objet-livre » nous permettra d'appréhender les objectifs de ces « éditions-traductions », les différents contextes socio-culturels dans lesquels ils ont été produits, de dégager des réseaux de co-écrivains et de s'interroger sur les modes de traductions.

1.1.1.6 Les difficultés : le tiraillement ou l'impossibilité d'approfondir

Si j'ai toujours cru à l'intérêt heuristique d'une étude holistique convoquant la philologie et l'ethnographie, cela implique des difficultés. En effet, je me suis souvent sentie tiraillée entre les deux approches. Ce tiraillement a été particulièrement important durant les séjours sur le terrain, séjours relativement courts⁶³, durant lesquels j'avais beaucoup de difficultés à mener les deux tâches, la traduction de l'AD et la rencontre avec des praticiens, tout en prenant des cours avec Kuttalam M. Selvam⁶⁴ et en allant voir des spectacles et des conférences afin de « baigner » au maximum dans le milieu du *bharatanāṭyam*. De retour de terrain, j'ai ressenti de la frustration, mais aussi de la culpabilité, de ne pas avoir passé plus de temps avec les praticiens ethnographiés, de ne pas avoir posé telle ou telle question, ou de ne pas avoir pris le temps d'aller dans cette célèbre bibliothèque où j'aurais pu consulter des manuscrits de l'AD. Si ces frustrations sont inhérentes à toute recherche qui est sans doute toujours incomplète et insatisfaisante pour le chercheur avide d'étendre son étude au maximum, je pense qu'elles sont sans doute plus grandes lorsqu'on cherche à mêler les disciplines et donc les méthodologies.

A posteriori, je pense qu'il est préférable de se consacrer totalement au terrain sans espérer avancer d'autres tâches, comme une traduction ou des lectures de la

⁶¹ DIRKX, 2004, p.219.

⁶² *Ibid.*, p.220. Ayant découvert cet ouvrage très récemment, je n'ai pas encore eu l'occasion de le consulter. Je m'appuie donc sur un compte-rendu.

⁶³ Dix mois en trois séjours : un séjour de deux mois et deux de quatre mois.

⁶⁴ Nous verrons que le fait de prendre des cours avec ce maître fut intéressant du point de vue de la recherche et d'un point de vue personnelle mais a compliqué mon statut et mes implications sur le terrain (cf. *infra* 1.1.2.2).

bibliographie. L'énergie à déployer pour entrer en contact avec des praticiens, pour se familiariser avec le terrain, pour écrire quotidiennement dans son journal, est telle qu'essayer d'avancer sur d'autres plans ne peut engendrer qu'une gêne. C'est en relisant mon journal de terrain que j'ai constaté à quel point je parle de la fatigue exacerbée par le fait que la vie en Inde, et tout particulièrement à Chennai, n'est pas toujours de tout repos⁶⁵.

La conséquence de cette difficulté à mener les deux approches de front est observable directement dans cette thèse.

Ainsi, s'agissant de l'aspect philologique, je n'ai pas étudié les manuscrits de l'AD. Cela n'a jamais été dans mes objectifs puisque j'ai vite su qu'une chercheuse russe, Marina Orelskaya, avait consulté de nombreux manuscrits dans toute l'Inde et avait le projet de faire une nouvelle édition critique⁶⁶. Cependant, en écrivant la partie 2.1 consacrée au statut philologique de l'AD, j'ai fortement ressenti les limites de mon étude. Par ailleurs, j'aurais aussi aimé pouvoir étudier plus amplement les phénomènes d'intertextualité qui auraient pu permettre une amélioration de ma traduction. J'ai fait appel à cette méthode seulement en cas de problème de compréhension et non pas systématiquement. Enfin, et cela explique au moins en partie les limites de mon étude philologique, il faut rappeler que l'intérêt pour cet objet textuel a émergé de mes séjours de terrain, je n'avais donc pas comme objectif premier de l'étudier.

S'agissant de l'ethnographie, mon enquête reste très restreinte et humble. J'ai rencontré assez peu de praticiens et ne suis pas toujours parvenue à garder contact avec eux sur le long terme⁶⁷.

Malgré la frustration et la culpabilité souvent ressenties pendant le terrain et pendant l'écriture, je suis cependant parvenue à accepter les limites de mon étude de l'AD, les limites de mon enquête ethnographique et, plus globalement, les limites de ma recherche doctorale. Cette dernière n'est qu'une étape d'un projet autour d'un objet (l'AD) et d'un champ de recherche (le sanskrit dans le *bharatanāṭyam*) que j'espère pouvoir approfondir dans le futur.

1.1.2 Être « praticien-chercheur »

1.1.2.1 Les « praticiens-chercheurs » et les interactions avec le milieu académique

Il est notable que de nombreux chercheurs travaillant sur le *bharatanāṭyam* et ses origines soient aussi des praticiens. Ainsi on peut citer pêle-mêle : Avanthi Meduri, Katia Légeret, Anne-Marie Gaston, Tiziana Leucci, Nancy Boissel-Cormier, Janet O'Shea, Saskia C. Kersenboom, etc... C'est également le cas pour d'autres danses classiques indiennes : par exemple Barbara Čurda et Ananda Ceballos s'agissant de l'*odīṣī*.

⁶⁵ Dans mes derniers séjours à Chennai, j'ai essayé de suivre la règle que j'appelle « pas plus de deux activités par jour impliquant un déplacement ». Cette « règle » me permet maintenant d'être plus à l'aise au quotidien.

⁶⁶ Il est regrettable que cette nouvelle édition ne soit pas parue pendant la durée de ma recherche. Cependant, j'ai eu l'occasion de communiquer avec Marina Orelskaya, par mail et au cours d'un atelier sur l'AD organisé en Juin 2016 à Aix-en-Provence par Sylvain Brocquet. J'ai pu ainsi bénéficier de certains résultats de ses recherches philologiques. Cf. *infra* chapitre 2.1.

⁶⁷ Cf. *infra* 1.1.3.

De fait, c'est la pratique artistique qui semble avoir amené ces personnes à approfondir leurs connaissances. Pendant un entretien, Bragha Bessel évoque cette nouvelle situation et ce besoin de connaissances :

« [...] their approach of dance / approach of *abhinaya* / approach of *aṭavus* / approach of research / everything changes / because the time changes / so now if you compared to what it was in nineteen seventies and eighties / to where we stand in *abhinaya* now / even the youngsters juniors / they want to understand what they are doing / they all want to explore / heu you know do it with depth [...] »⁶⁸.

Nancy Boissel-Cormier parle de « conversion à la recherche » s'appuyant sur les travaux bien connus de B. Soulé⁶⁹ :

« Ce travail de thèse correspond à la conversion d'une expérience [note : Apprentissage puis pratique professionnelle du *bharata-nāṭyam* et collaboration avec des chorégraphes contemporaines indiennes de 2003 à 2015] en un terrain de recherche et d'observation scientifiques. Ce mouvement s'est réalisé de manière progressive à mesure que les observations réalisées appelaient la nécessité d'une formulation critique. Cela a nécessité la mise en œuvre d'une méthodologie singulière, en nous plaçant non plus dans une posture "d'observation participante" mais de "participation observante", terme alternatif que nous empruntons à Bastien Soulé et qui traduit les objectifs suivants : « souligner un investissement particulièrement prolongé sur le terrain, suggérer la prépondérance de la participation sur l'observation, signaler le passage de la "participation pure" à l'observation par une "conversion à la recherche" »⁷⁰.

Barbara Čurda développe également une réflexion sur cette double posture dans le premier chapitre de sa thèse intitulé « Construction du terrain : négocier une position de chercheuse à partir d'une position de danseuse ». Elle témoigne :

« Prise dans une longue histoire de participation sur ce qui devait finalement devenir un terrain de recherche, définir un espace conceptuel qui serve d'appui à mon travail de terrain et, de là, à l'élaboration de l'analyse, a constitué une préoccupation tout au cours de ce travail. Effectivement, le point de départ de mon projet de recherche anthropologique était mon expérience de danseuse, et cette expérience préalable, par conséquent, tendait à se confondre, à se superposer, à interférer avec l'expérience que je cherchais à construire en tant que chercheuse »⁷¹.

D'autre part, beaucoup de praticiens de *bharatanāṭyam*, parmi les figures majeures, ont fait des études académiques et notamment des études en esthétique, en

⁶⁸ Entretien enregistré, 2014.

⁶⁹ SOULÉ, 2007.

⁷⁰ BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 16-17.

⁷¹ ČURDA, 2013, p.15.

philosophie, en sanskrit : par exemple, Priya Murle a passé un Mphil en esthétique à la Madras University (Radha Institute of philosophy) à propos de la théorie du *rasa*, Vidhya Subrahmanian est titulaire d'un master en sciences du théâtre de la San Jose State University⁷², Padma Subrahmanyam⁷³ et Sandhya Purecha⁷⁴ ont publié des travaux bien connus sur la danse d'après les traités sanskrits. Le fait de faire des études semble constituer une plus-value dans la formation du danseur puisqu'on peut régulièrement constater, sur les affiches des spectacles, un petit « Dr » se plaçant avant le nom de la danseuse.

Si cette situation est sans doute liée au fait que les danseurs professionnels de *bharatanāṭyam* projetés sur le devant de la scène sont issus d'un milieu social dans lequel le niveau d'éducation est élevé, on notera, par ailleurs, que c'est aussi lié au fait qu'il existe de nombreuses formations universitaires autour du *bharatanāṭyam* dans les grandes villes indiennes, Pune, Chennai, Mumbai, Thanjavur etc...

Par ailleurs, j'ai pu remarquer que des chercheurs sont parfois invités à interagir avec des praticiens. Ainsi, j'ai pu voir après un spectacle présenté par Rama Vaidyanathan lors d'un événement organisé au Bharatiya Vidya Bhavan (Mylapore) par le Kartik Fine arts (Décembre, 2014), le chercheur Hari Krishnan invité à participer à une table ronde. Ce dernier faisait partie de l'organisation de cet événement appelé « Natya Darshan »⁷⁵. Du reste, on peut souvent assister pendant la « Saison » à Chennai, le célèbre festival annuel de musique et de danse de Chennai, appelé « Chennai December Season »⁷⁶, à des conférences et à des « lec-dem » impliquant parfois des chercheurs, pendant lesquels les artistes eux-mêmes ont l'occasion de parler de leurs pratiques.

Il est donc évident qu'il y a une forte interaction entre le milieu académique et le milieu du *bharatanāṭyam*. Du point de vue de la recherche, cette situation présente à la fois des intérêts mais pose aussi un certain nombre de problèmes.

⁷² Dont le sujet de mémoire s'intitule : *Sringara and bhakti -Relationship and Reciprocity in 21st Century Solo Bharata Natyam* (2011).

⁷³ Sur les travaux de de Padma Subrahmanyam, cf. *infra* note 333, p.83 et 4.1.1.

⁷⁴ Cf. *infra* note 477, p.105, note 830, p.184 et 4.1.2.3.

⁷⁵ « The dance conference titled Natya Darshan was an initiative started in 2001 to broaden the discourse around dance in India and beyond » (livret de présentation de l'événement, p.11). cf. Illustration 1, p.22.

⁷⁶ Le festival s'étend, en réalité, avant et après le mois de Décembre comme Bragha Bessel le remarque : « [...] there is no season / it's all throughout the year / the festival so happening / especially the December season / now it's started from September / or even August [...] it's nearly eight months of performances [...] » (entretien enregistré, 2014).

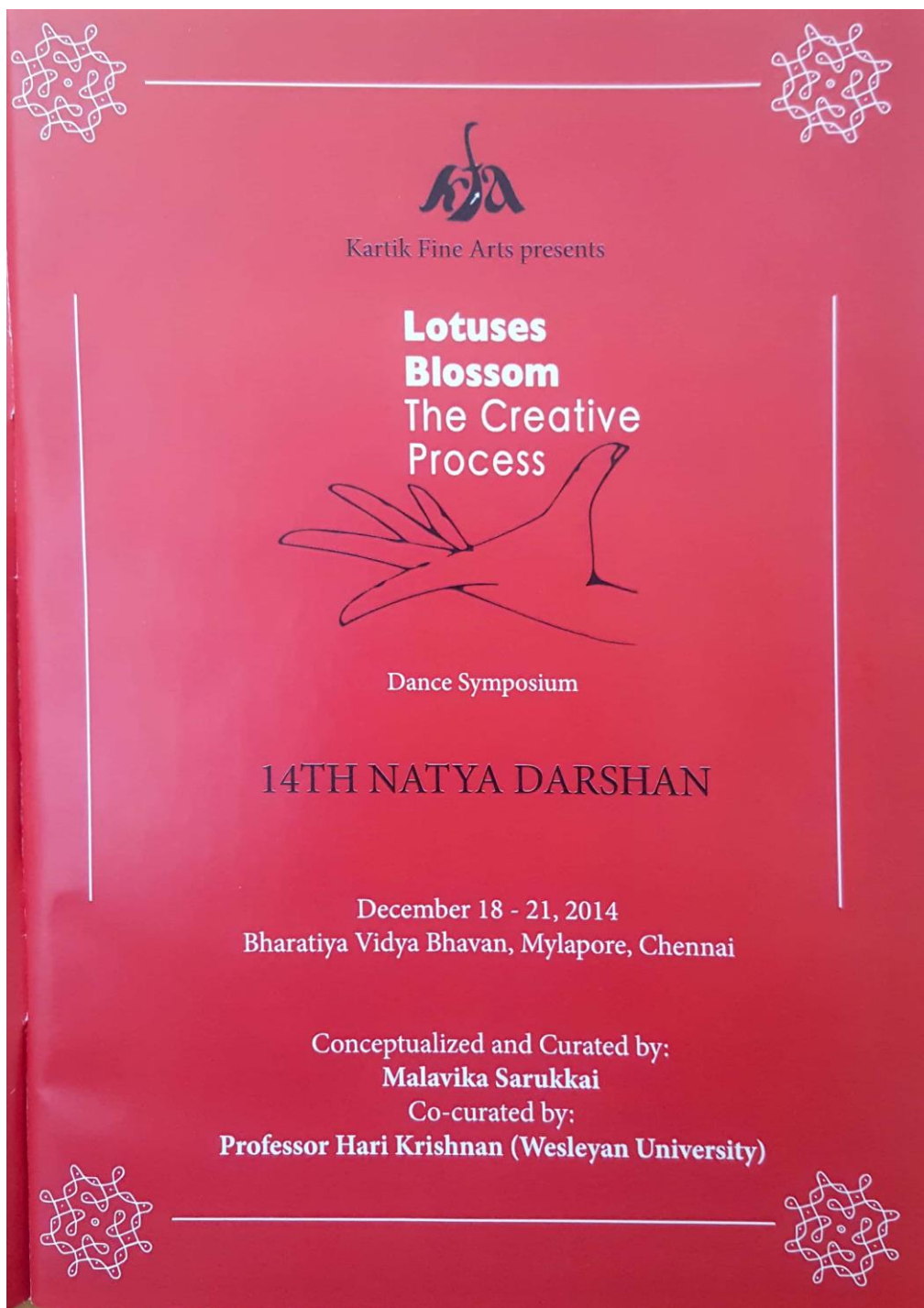


Illustration 1 : Livret de présentation du Natya Darshan organisé par le Kartik Fine Arts, p.2.

1.1.2.2 Conséquences sur le terrain et sur la restitution

Tout d'abord, s'agissant du terrain, le fait que les praticiens sont souvent en interaction avec le milieu académique ou bien sont eux-mêmes des chercheurs ne doit jamais être oublié. S'agissant de mon propre terrain, mon amie, également doctorante et danseuse, Fanny Wiard m'a fait part de ses interrogations, très pertinentes, à propos des discours de notre maître commun Kuttalam M. Selvam. Ce dernier, en effet, se plaît à parler de sa créativité et des spécificités de son style. Or, Nancy Boissel-Cormier, également son élève, a beaucoup écrit sur la pratique de ce maître dans ses mémoires de master et dans sa thèse de doctorat⁷⁷, tout particulièrement dans son mémoire de master 2 intitulé *Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam : Origine et spécificité du style et de l'enseignement du maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam*⁷⁸. On peut très légitimement se demander dans quelle mesure son discours et sa pratique ont été influencés par l'intérêt que les recherches de Nancy lui ont porté. La part de chacun de ces différents facteurs est sans doute difficile à démêler. Il s'agira alors de garder en tête que les personnes dont on présentera les discours et les pratiques ne sont pas des personnes isolées « au fin fond de l'Inde » mais sont en interactions permanentes avec des personnes étrangères, parfois chercheurs. L. Fuller donne un exemple amusant de ces interactions entre le terrain et les institutions scientifiques à propos de l'usage des textes *Āgama* par les prêtres tamouls du temple de Madurai :

« Tout au long de ma recherche parmi les prêtres du temple de Minakshi, on m'a conseillé d'aller à Pondichéry chaque fois que mes questions portaient sur les Agamas et leurs relations avec la pratique rituelle. L'Institut français, me disait-on, possède les textes complets de tous les Agamas, que l'illustre *pandit* Bhatt et ses collègues ont traduits en anglais ou en français afin que des gens comme moi puissent les lire. J'avais beau répéter aux prêtres qu'ils se trompaient, j'ai échoué, me semble-t-il, à ébranler leur croyance en une sorte de « mythe de Pondichéry »⁷⁹.

Du point de vue de la méthodologie, le fait d'être praticien, et d'avoir donc une position d'« insider »⁸⁰, peut constituer un atout relationnel et installer un climat propice à l'échange complice et intime entre l'ethnographe et les ethnographiés qui partagent la pratique de cet art. J'avais déjà remarqué l'intérêt de cette situation dans mon master 2, mais aussi les problèmes qu'elle pose⁸¹.

Tout d'abord, le fait de pratiquer l'objet sur lequel on porte son intérêt scientifique relance l'éternelle question de la distanciation et de la subjectivité de l'ethnographie.

Dans l'histoire de la discipline anthropologique, la « distance-dépaysement » caractérisait la relation de l'anthropologue à son objet d'étude⁸², mais, aujourd'hui, les

⁷⁷ BOISSEL-CORMIER, 2008, 2010, 2017.

⁷⁸ BOISSEL-CORMIER, 2010.

⁷⁹ FULLER, 2012, p.49.

⁸⁰ ČURDA, 2013, p.26.

⁸¹ ROCTON, 2013, pp. 38-41.

⁸² KILANI, 2012, p.10.

anthropologues établissent également leurs terrains d'étude dans leur propre pays, auprès de populations plus ou moins familières :

« Aujourd'hui, la distance existentielle et intellectuelle de l'anthropologue par rapport à ses objets d'études n'est plus aussi évidente. L'étrangeté des pratiques et des valeurs qu'il observe ne s'impose plus à lui de façon aussi frappante que lorsqu'il travaillait dans des sociétés différentes. De même, les acteurs sociaux sur lesquels il se penche lui sont très proches ; il en fait lui-même partie »⁸³.

Par ailleurs, comme le remarque à nouveau M. Kilani :

« [...] même quand l'anthropologue continue de travailler dans des sociétés différentes de la sienne, ces dernières ressemblent de plus en plus à sa société d'origine. Il y retrouve de plus en plus des aspects connus de sa culture »⁸⁴.

La question de l'importance de la distance avec son terrain ayant beaucoup évolué, les anthropologues ont produit une abondante littérature réflexive à propos de l'implication des ethnographes sur le terrain. Le cas le plus célèbre est celui de J. Favret-Saad, prise dans des effets de sorcellerie dans le bocage mayennais⁸⁵, et pour qui la sensibilité sur le terrain est essentielle mais doit être mise à distance a posteriori pour permettre le « désensorcellement »⁸⁶. Avant elle, c'est sans doute à partir de Malinowski, « emblématique de la période moderne en anthropologie »⁸⁷ que la question de l'immersion et de l'usage de l'intimité pour parvenir à l'intégration s'est répandue⁸⁸. Ainsi l'altérité des ethnographiés est remise en question : « Il faut en effet que l'on perçoive quelque chose de soi dans l'autre pour pouvoir le penser comme autre »⁸⁹.

Si l'intégration à son terrain et la « participation observante »⁹⁰ sont aujourd'hui communes à toutes les entreprises ethnographiques, pour l'anthropologue oscillant entre « l'implication dans les relations humaines vécues sur le terrain et le détachement indispensable à l'élaboration scientifique »⁹¹, le fait d'être impliqué dans son sujet de recherche en étant pratiquant de son objet principal, complexifie la situation ethnographique.

Le premier problème que j'ai pu constater en lisant certains travaux de ces « praticiens-chercheurs » est la question de l'origine des données présentées. En effet, il semble que le fait d'être soi-même praticien peut amener le chercheur, peut-être de façon inconsciente, à confondre les données issues du terrain et ses propres représentations, interprétations et théorisations. Ainsi, je me suis souvent demandé en

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ FAVRET-SAADA, 1977.

⁸⁶ FAVRET-SAADA, 2009. Sur la place du sensible dans le travail anthropologique et l'importance de la participation active de l'ethnographe, cf. aussi LAPLANTINE, 2005 ; PINK, 2009.

⁸⁷ De GRAVE, 2016, p.66.

⁸⁸ *Ibid.*, p.67.

⁸⁹ KILANI, 2012, p.12.

⁹⁰ SOULÉ, 2007.

⁹¹ CARATINI, 2012, p.10.

lisant ces travaux d'où venaient les informations, aucun indice d'énonciation ne permettant, pour donner un exemple, d'attribuer leur origine à un maître de danse indien ou à son élève étrangère. Ces données se présentent alors sous un jour « décontextualisé », c'est-à-dire délocalisé et atemporel, prétendant sans doute au rang d'un savoir général.

Par ailleurs, le fait d'être un acteur actif dans le groupe social que l'on étudie et dans lequel on évolue personnellement influe inévitablement sur le déroulement de l'enquête. S'il peut donner accès à certains informateurs et à certains contextes, il peut aussi fermer des portes, censurer des paroles, « rendre difficiles certains modes d'investigations »⁹². Ainsi, Nancy Boissel-Cormier et Barbara Čurda témoignent :

« Le fait d'être danseuse et de pouvoir nous projeter sur le terrain a grandement facilité notre étude. Cependant, nous avons remarqué que les danseuses ou chorégraphes avec qui nous collaborions pouvaient manifester à notre égard une certaine défiance, soit en raison de notre condition d'étrangère, soit, pour celles qui ont pris le contre-pied du *bharata-nāṭyam*, parce que nous serions venues en Inde pour le seul aspect « classique » de cette danse »⁹³.

« [...] ma position de danseuse générait des attentes auprès des protagonistes de la danse. Effectivement, on ne pouvait empêcher que les actions que je pouvais entreprendre sur le terrain soient immédiatement interprétées en relation à la position que j'occupais dans la généalogie locale. [...] Le fait que je sois au préalable intégrée dans un réseau, et liée par le système de loyautés à l'œuvre dans ce dernier, restreignait mes possibilités d'intervention. En effet, certains comportements, en raison de mon appartenance à une lignée particulière de cette danse, auraient été incorrects »⁹⁴.

Mais la nature des problèmes que nous avons présentés, de façon non-exhaustive, liés au fait d'être « praticien-chercheur » est intrinsèque à la recherche anthropologique :

« La place que l'on occupe par rapport au terrain infléchit incontestablement le type d'analyse que l'on peut produire [et] a des conséquences multiples sur toute recherche, parce qu'elle détermine l'accès à des événements ou des personnes spécifiques [...] »⁹⁵.

Le travail du chercheur, qu'il soit ethnographe ou non, est toujours le fruit de rencontres et est conditionné par l'ensemble des caractéristiques psychologiques et socio-culturelles de ce dernier, ses intérêts personnels, ses intuitions, son genre, son passé etc. Dans ce cas, on ne peut qu'accepter la dimension subjective de toute recherche et l'implication du chercheur dans ce qui sera toujours une construction. On peut facilement observer cette implication chez les chercheurs qui, après avoir

⁹² ČURDA, 2013, p.27.

⁹³ BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 17-18.

⁹⁴ ČURDA, 2013, pp. 27-28.

⁹⁵ *Ibid.*, p.17.

appréhendé un objet, au départ plus ou moins étranger, expriment un fort sentiment d'appartenance en disant « mon sujet », « mon texte », « mon terrain » etc.

Maintenant ces problèmes décrits, se pose maintenant la question : comment « scientifier » cette subjectivité, « désensorceler » le chercheur ethnographe ? La méthodologie mise en place par les anthropologues insiste sur l'importance du regard réflexif sur sa recherche :

« [en recourant à la] déconstruction des rapports sociaux interpersonnels préalables, et [à l']auto-analyse, avec un retour sur la biographie, afin de discerner le positionnement de l'ethnographe par rapport aux faits observés pendant le terrain [...], ainsi que les rôles assignés qu'il occupe successivement dans la société étudiée »⁹⁶.

C'est pourquoi j'ai constamment réfléchi à ma place dans l'enquête ethnographique et plus globalement à mon rapport avec cet objet de recherche. J'ai déjà évoqué comment mon parcours personnel a déterminé le champ de recherche dans lequel je m'inscris⁹⁷. D'autre part, j'ai cherché à être le plus honnête et transparente possible sur les conditions de l'enquête, même quand ces dernières ne sont pas flatteuses quant à ma posture d'ethnographe apprentie. Enfin, rappelons que la contextualisation est essentielle dans la restitution des données. Constatant les écueils de précédentes études, j'ai cherché, dans ma recherche, à toujours préciser l'origine des contenus présentés que l'on peut distinguer en trois catégories : les discours des praticiens, les observations que j'ai faites, mes interprétations de leurs discours et de leur pratiques⁹⁸.

Enfin, au vu du contexte de notre terrain et du contexte scientifique de la recherche sur l'objet *bharatanāṭyam*, le fait que je pratique le *bharatanāṭyam* et que je fasse une recherche doctorale impliquant une ethnographie auprès de praticiens est finalement très banal. Nous allons maintenant voir comme j'ai défini et négocié ma place au cours du terrain, non sans difficulté.

1.1.2.3 Être élève de *bharatanāṭyam* sur son terrain

De façon naturelle, je me suis toujours présentée dans ce terrain comme une « élève de danse » et non pas comme une « danseuse ». À la récurrente question « Are you dancing ? » ou « Are you a dancer as well ? », j'ai toujours répondu spontanément « I'm learning dance ». S'ensuivent des questions : auprès de qui j'apprends et surtout où j'en suis dans l'apprentissage des pièces. En effet, ce critère permet de savoir où en est l'élève de danse *bharatanāṭyam* dans son apprentissage du *mārgam*, littéralement, « le chemin ». Si tout praticien est toujours dans une forme d'apprentissage et de perfectionnement de son art, pour le danseur de *bharatanāṭyam*, il existe une étape symbolique consistant à présenter un récital solo et à montrer toutes les pièces du *mārgam*, appelé *araṅkēṭṭam*⁹⁹. Ce n'est peut-être qu'après avoir passé ce rite initiatique qui pourra prendre la forme d'une simple représentation soliste en France ou en Inde,

⁹⁶ GUERREIRO, 2016, p.41.

⁹⁷ Cf. *supra* Introduction.

⁹⁸ Je donnerai plus de détails sur le statut de ses données, notamment leur lien avec l'« émique » en 1.1.4.6.

⁹⁹ Cf. *infra* 1.2.2.

sans pour autant présenter toutes les pièces du *mārgam*¹⁰⁰, que je me considérerai autrement que comme « élève de danse ».

Le fait de se présenter comme une personne en apprentissage a son intérêt dans les relations sur le terrain. Du reste, les similarités entre le statut d'apprenant et celui d'ethnographe ont déjà été relevés :

« [...] le comportement de l'apprenant en langues-cultures étrangères et celui de l'anthropologue sont analogues [...]. La tâche de l'apprenant s'apparente à celle de l'anthropologue : il ne suffit pas de « trouver des correspondances entre des phrases dans l'abstrait, mais il faut apprendre à vivre une autre forme de vie et à parler une autre langue »¹⁰¹.

Un peu différemment, A Guerreiro et J. M. de Grave décrivent, dans un exposé sur la méthode ethnographique de Georges Condominas, une forme de régression liée à la posture de l'élève-ethnographe qui apprend les langues de son terrain :

« [...] l'apprentissage de la langue vernaculaire [...] s'accompagne d'une "régression" [...] à un stade de personne non-responsable, c'est-à-dire ignorante de la coutume. Cet état favorise l'immersion complète dans la société étudiée »¹⁰².

« Quel que soit le cadre d'enquête abordé, il me semble qu'une bonne image de l'enjeu de l'accès au terrain est celle que nous propose Antonio Guerreiro [...] en ayant recours au terme de "régression" concernant l'enquêteur, lequel se retrouve obligé d'apprendre un nouveau langage (une nouvelle langue, un nouveau vocabulaire, un nouveau jargon...) et de nouvelles règles qu'il ne connaît pas et ne pourra bien souvent pas comprendre avant longtemps, ce qui limite pour lui et pour un temps l'accès à différents espaces physiques et symboliques de son nouveau contexte d'adoption »¹⁰³.

Je reviendrai sur la question des langues du terrain¹⁰⁴, mais pour l'heure, il est important de remarquer que mes lacunes dans la connaissance des langues anglaise et tamoule, de degrés très différents du reste, et ma volonté de les approfondir pendant mes séjours, a renforcé mon statut d'élève.

Ainsi, la posture d'élève a impliqué, pour moi, le fait d'avoir l'attitude humble d'une personne ayant soif d'apprendre. Je n'ai pas eu besoin de me forcer à avoir, ni de feindre, l'attitude de l'élève ignorant et « régressif », elle était pour moi évidente et correspondait à la façon dont je me définissais, et continue à me définir, dans ma vie personnelle.

Notons que si je me définissais ainsi, je donnais donc aux personnes ethnographiées la place de « professeur » ou de « maître », une place active et valorisante, mais qui a pu poser problème notamment lorsque j'ai actualisé de manière

¹⁰⁰ J'ai pu assister à un *araṅkēṟṟam* à Chennai d'une élève de Priya Murle. Ce dernier a duré plus de deux heures avec un entracte. Par ailleurs, cet événement est très coûteux pour les danseurs, les musiciens et le maître demandant des sommes parfois astronomiques.

¹⁰¹ PUCCINI, 2006, p.30 ; citant ASAD, 2001, p.209.

¹⁰² GUERREIRO, 2016, p.40.

¹⁰³ De GRAVE, 2016, p.70.

¹⁰⁴ Cf. *infra* 1.1.4.3.

effective la relation « maître-élève » en prenant des cours avec des praticiens du terrain.

C'est ainsi que pendant mon premier terrain à Pondichéry, j'ai été tout de suite assimilée par le maître de danse Maryappan à une potentielle élève de *bharatanāṭyam*. Après un premier contact au téléphone, pendant lequel, semble-t-il, il n'a pas compris mes intentions, je l'ai rencontré et il m'a tout de suite demandé quand j'étais disponible pour prendre des cours. A la fois surprise, hébétée par ma très récente arrivée, dans cette attitude que j'ai souvent adopté en Inde consistant à me laisser porter par les imprévus, mais aussi très enthousiaste à l'idée de prendre des cours avec ce maître qui me paraissait en plus très sympathique, je me suis pleinement laissée « embarquer » dans cette relation d'enseignement¹⁰⁵. J'ai donc suivi ses cours pendant lesquels j'ai pratiqué des *aṭavu* et appris une petite pièce, un *puṣpāñjali*, « une offrande de fleurs ». J'assistais par ailleurs à ses cours collectifs et pouvais donc observer et passer du temps avec ce praticien.

J'ai passé deux semaines à Pondichéry dont, je dois dire, je n'ai pas apprécié l'ambiance générale, entre l'ashram d'Aurobindo et la myriade de touristes circulant dans le quartier français aux allures coloniales. Après avoir assisté au Natyanjali Festival à Chidambaram et à Thanjavur¹⁰⁶, j'ai donc décidé, alors brièvement de retour à Pondichéry, de partir à Chennai, « la ville du *bharatanāṭyam* ». Quelques jours après mon arrivée à Chennai, Nancy Boissel-Cormier que j'avais déjà rencontrée en France et qui habite à Chennai, m'a proposé de rencontrer son maître, Kuttalam M. Selvam. J'avais déjà fait un entretien avec Lavanya Ananth et une rencontre « express » avec Priyadarshini Govind¹⁰⁷. Le contact avec ces deux praticiennes n'ayant pas été facile, j'étais avide de rencontrer d'autres praticiens. Il faut dire aussi que Kuttalam M. Selvam est le fils de Muthuswami Pillai, le premier maître de ma professeure de *bharatanāṭyam* en France Armelle Choquard. Il enseigne dans la même petite pièce où Muthuswamy dispensait ses cours. J'avais souvent eu l'occasion d'entendre parler de cet endroit devenu mythique dans mon esprit¹⁰⁸. Rappeler ce contexte permet de comprendre pourquoi la rencontre avec ce maître dans cet espace légendaire pour moi

¹⁰⁵ « Aujourd'hui, j'ai appelé Maryappan. Je lui ai dit que j'étais une amie de Fabienne et Nadia (il n'a pas compris étant donné qu'il m'a redemandé après comment j'avais eu son téléphone). Je lui ai dit que je faisais un doctorat sur le *bharatanāṭyam* et que j'aimerais le rencontrer. J'ai eu du mal à comprendre son adresse donc j'ai demandé au gars qui m'avait gentiment prêté son mobile de me dire ce qu'il disait. Je rencontre tellement de gentillesse ici. Il m'explique et j'y vais à pied. Maryappan a l'air très très gentil et surtout plein d'humour. J'arrive et il me demande tout de suite combien de temps je reste et quand je suis libre pour des leçons sans me laisser en demander, comme si c'était une évidence. Je lui ai dit que j'étais libre tous les jours pendant deux semaines et qu'après j'irais à Chidambaram et Chennai. Il m'a dit qu'il allait lui aussi au Natyanjali Festival » (Journal ethnographique, 15/02/2014)

¹⁰⁶ Cf. *infra* 1.2.2.

¹⁰⁷ Cf. *infra* 1.1.4.1.

¹⁰⁸ [...] elle était très petite / très sombre elle faisait j'sais pas qu'est-ce que je pourrais dire ? Elle devait faire dix dix douze mètres carré maximum dix mètres carré dix douze mètres carré ouais [...] c'est la pièce où il dormait donc il y avait un coin [...] y'avait une toute petite armoire / oui il vivait là / bon il se faisait pas la cuisine / il se faisait livrer ses repas [...] y'avait la salle de bain était à l'extérieur c'était une salle de bain commune comme souvent en Inde chez les gens qui sont pas très riches heu c'était une chambre qu'il louait en fait et il avait juste sa petite natte qu'il roulait dans un coin le ma... le soir il dormait sur sa petite natte / y'avait un fil comme ça sur lequel il posait ses vêtements / une corde / une cordelette / un vélo dans un coin et puis voilà (rire) [...] et voilà / il avait presque rien en fait [...] (entretien enregistré dans le cadre de mon master 2, cf. ROCTON, 2013, p.50, note 137)

a été un moment particulier¹⁰⁹. C'est donc après avoir observé avec émerveillement un cours donné à Nancy que, sans trop réfléchir aux conséquences, j'ai demandé à ce maître si je pouvais suivre des cours avec lui.

Il est important de préciser que je n'avais pas prévu de prendre des cours de danse sur mon terrain. Connaissant la règle tacite de fidélité au maître, apprenant le style de Sucheta Chapekar auprès d'Armelle Choquard et étant consciente des implications que cela aurait sur mes liens interpersonnels avec les personnes ethnographiées, je ne souhaitais pas prendre de cours de danse à proprement parler. J'avais cependant pensé prendre des cours d'*abhinaya*, la dimension narrative qui peut être enseignée de façon spécifique, peut-être auprès de Bragha Bessel ou de Sangeeta Isvaran. Il est, en effet, tout à fait acceptable de prendre des cours d'*abhinaya* auprès d'autres personnes que son « maître principal ». Les cours d'*abhinaya* me semblaient, par ailleurs, propices à la verbalisation de la part des praticiens¹¹⁰. Enfin, le fait de prendre des cours avec master Selvam et de l'intégrer potentiellement à mon enquête ethnographique me posait question car Nancy prenait des cours avec lui et avait basé ses travaux universitaires sur son enseignement. Initialement, il ne me paraissait donc pas des plus pertinents de l'intégrer à mon ethnographie. On peut donc dire que le fait de prendre des cours avec les maîtres Maryappan et Selvam est un imprévu du terrain, révélateur de ma difficulté à négocier, au niveau intra- et interpersonnel, ma place d'ethnographe et élève de *bharatanāṭyam*.

De retour à Pondichéry pour quelques jours après avoir pris un cours avec master Selvam, j'ai revu Maryappan et nous avons terminé le *puṣpāñjali*. Je ne me souviens plus si je lui ai dit que j'avais pris un cours avec master Selvam et rien n'est dit dans mon journal ethnographique, comme si j'avais opéré une forme de censure, mais je me souviens que nos relations s'étaient un peu détériorées. Le dernier jour, avant que je ne reparte à Chennai, a été particulièrement tendu. Il ne m'a pas donné la musique de la pièce qu'il m'avait apprise alors qu'il m'avait dit au préalable qu'il me la transmettrait et paraissait « de mauvais poil ». C'était la dernière fois que je le voyais. À l'occasion de mon séjour suivant en Inde, j'ai cherché à le revoir pour continuer à observer ses cours et éventuellement les filmer. Je l'ai eu au téléphone, il semble m'avoir reconnue, m'a dit qu'il me rappellerait et ne m'a jamais rappelée.

Ces quelques détails sur mon expérience ethnographique témoignent, au-delà de ce qu'elle renseigne sur l'ambiguïté de mon statut, de la difficulté de gérer sa place sur le terrain lorsqu'on expérimente pleinement la « participation observante ». L'évolution de la situation ethnographique vécue auprès du maître de danse

¹⁰⁹ Le contenu de mon journal ethnographique, après l'observation du cours de Nancy, en témoigne : « Avant-hier, j'ai assisté au cours de Nancy avec Selvam, à Mylapore, dans la petite salle dans laquelle Muthuswamy Pillai enseignait à Armelle. La salle se trouve en face du temple et une atmosphère particulière y règne. La salle est toute petite, carrelée, des photographies sont accrochées au mur (j'ai reconnu une photographie de Muthuswamy). Pendant le cours, une complicité palpable se tisse entre Nancy et son maître ; ils parlent le langage de la danse, utilisant assez peu de mots anglais mais esquissent des gestes, murmurent des *collukaṭṭu**. J'étais parfois émue. Nancy semble très heureuse quand elle danse, ses gestes sont précis, son corps souple. C'était très beau. Ses mouvements étaient complexes mais fluides. Selvam « vivait » la danse. Il se balance, la regarde avec plaisir. C'était un moment vraiment très joyeux. Je crois que parfois il me regardait, peut-être pour voir si leur danse me plaisait. Je dis « leur danse » car c'est une danse à laquelle participait pleinement Nancy la danseuse et Selvam le *naṭṭuvāṇar* » (Journal ethnographique, 21/03/2014).

¹¹⁰ J'ai d'ailleurs fait un stage d'*abhinaya* auprès d'Indira Kadambi.

Maryappan peut-être révélatrice de la question de la fidélité au maître fortement présente dans le milieu du *bharatanāṭyam*¹¹¹. Cette situation rappelle également le problème de la confusion des rôles, tel que décrit par J. Hendry à propos de la relation d'amitié avec ses informateurs¹¹².

Par ailleurs, il faut remarquer que les relations maître-élève lorsqu'elles deviennent effectives impliquent également une relation économique. Cet aspect n'est pas négligeable quand on sait que les prix des cours données aux élèves étrangers sont bien souvent plus élevés que ceux des cours donnés autres élèves¹¹³.

D'autre part, j'ai remarqué que les problèmes de confusion des rôles se sont estompés lorsque j'ai vraiment commencé à prendre des cours réguliers avec master Selvam et à me définir clairement comme son élève auprès des personnes que je rencontrais. Comme Nancy, j'étais devenue « selvam Sir's student » et mon identification était peut-être plus facile à appréhender. De fait, il n'y a jamais eu cette ambiguïté avec les praticiens qui sont devenus ultérieurement majeurs durant mon terrain, notamment Priya Murle et Renjith et Vijna.

De la même manière que le fait d'être étranger permet l'accès à certains discours et en voient d'autres, le fait d'être l'élève de master Selvam, identifié comme *naṭṭuvāṇar* héréditaire, a fortement aiguillé mes relations ultérieures et leur qualité. En effet, les personnes qui sont devenues importantes durant mon terrain connaissaient master Selvam et pouvaient, comme Nandini Ramani, éprouver une forte sympathie à son égard du fait de son statut de *naṭṭuvāṇar*¹¹⁴ ; cette sympathie rejaillissant sur moi. Priya Murle, bien que parfois ambivalente¹¹⁵, avait connu son père et exprimait du respect pour cette lignée. Vijna, elle, avait pris des cours de *naṭṭuvāṇkam* avec master Selvam lorsqu'il enseignait à l'université de Chennai¹¹⁶.

1.1.3 Description du terrain

1.1.3.1 Mes deux premiers séjours : un sujet qui émerge du terrain

Un paramètre très important de ma recherche était que le sujet devait émerger du terrain : « le terrain dicte sa loi » était une phrase que j'avais souvent entendue et qui résonnait dans ma tête. Dans la première formulation de mon sujet de thèse, j'avais utilisé l'expression « modes d'existence des idées esthétiques » avec l'idée de laisser la

¹¹¹ C'est ainsi que j'interprète l'évolution de nos relations. Je l'avais déjà souligné dans mon mémoire de master 2 : « La question de la fidélité au maître est un aspect de la relation d'enseignement très présent dans le discours des sujets de l'enquête. Il semble qu'une règle tacite de fidélité prescrive une exclusivité de l'enseignement. Changer de maître de danse *bharatanāṭyam*, avoir un deuxième maître, suivre des cours d'une autre danse, deviennent alors des situations délicates et impliquent des non-dits » (ROCTON, 2013, p.108). Cela rappelle le problème des « familles d'accueil » décrit par J. M. de Grave (De GRAVE, 2016, p.69).

¹¹² HENDRY, 2001.

¹¹³ Armelle Choquard m'a fait remarquer que le fait d'être étranger peut, par ailleurs, aider à lier des relations avec des praticiens de *bharatanāṭyam* basés à Chennai. En effet, l'ethnographe étranger peut ainsi constituer un contact intéressant pour pouvoir se produire ou bien enseigner à l'étranger. Si ce paramètre a peut-être joué en ma faveur, je n'en ai pas vraiment constaté de signes tangibles.

¹¹⁴ Nandini Ramani a été l'élève de la célèbre *devadāsī* T. Balasaraswati, ce qui explique sans aucun doute sa posture « pro *devadāsī* et *naṭṭuvāṇar* ».

¹¹⁵ Cf. *infra* 4.1.1.

¹¹⁶ Sur le parcours de Kuttalam M. Selvam, cf. *infra* 1.1.3.3.7 et BOISSEL-CORMIER, 2010, p.44.

« porte ouverte » au terrain ethnographique, tel qu'il se présenterait à moi. C'est un aspect essentiel de cette recherche. En effet, si l'on se base sur la littérature théorique à propos du *bharatanāṭyam* (dont les auteurs sont souvent des danseurs ou des critiques), les termes sanskrits et les références littéraires sanskrits foisonnent. Mais qu'en est-il dans les salles de classes ? Chez les praticiens et/ou enseignants qui n'écrivent pas ce type d'ouvrages ?

Avant de partir sur le terrain, j'ai donc réfléchi à mes objectifs et à un protocole ethnographique. L'objectif était d'appréhender l'éventuelle existence d'idées esthétiques issues de la tradition sanskrite dans le discours et la pratique de praticiens et/ou enseignants de *bharatanāṭyam*. Précisons que ce thème de recherche n'était pas exclusif. Il s'inclut dans un champ de recherche plus vaste qu'est la place de la « culture sanskrite » dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Le discours et la transmission des « idées esthétiques » de la tradition sanskrite ne constituaient donc qu'une piste de recherche hypothétique. La question de l'usage de textes sanskrits dans le répertoire pouvait, par exemple, en être une autre.

Au cours de ma première année de thèse, j'ai séjourné deux mois à Chennai et à Pondichéry (février-avril 2014). Au cours de ce séjour, que l'on pourrait considérer comme un « pré-terrain »¹¹⁷, j'ai rencontré quelques praticiens et enseignants, souvent ayant la « double casquette », avec qui j'ai eu des conversations assez générales à propos de leur vision du *bharatanāṭyam*. J'ai, d'autre part, pu observer des cours collectifs et individuels et assisté à quelques représentations, notamment dans le cadre du festival de danse « Natyanjali » à Chidambaram et à Thanjavur.

Le sujet des entretiens était leur biographie personnelle et leur vision générale du *bharatanāṭyam* ; l'objectif étant de constater si, spontanément, ces personnes utilisaient du vocabulaire sanskrit, faisaient des références littéraires à des textes sanskrits ou employaient des concepts esthétiques que l'on retrouve dans la littérature sanskrite. Les entretiens étaient donc peu directifs et enregistrés, et mes interventions s'articulaient autour de ces questions : « What is the aesthetic of *bharatanāṭyam* ? », « How you define *bharatanāṭyam* ? », « What is for you the art of *bharatanāṭyam* ? », « What are the roots of *bharatanāṭyam* ? ». Notons que le terme « esthétique » n'était pas compris par tous, c'est pourquoi je proposais d'autres formulations afin d'amener les sujets à parler de leur vision du *bharatanāṭyam*.

Un point important pour moi était de ne pas parler de l'objet « sanskrit », ni de me présenter comme « élève de sanskrit ». Si j'ai toujours été claire sur mon statut et ma démarche, doctorante et élève de *bharatanāṭyam*, faisant une étude ethnographique sur le *bharatanāṭyam*, il me semblait important de ne pas induire un « discours sanskritisé », au vu des enjeux des processus de « sanskritisation » et de « textualisation » dans le milieu du *bharatanāṭyam*¹¹⁸ relatifs à une forme d'« anoblissement » de la pratique. Malgré ces « précautions », il ne faut pas négliger le caractère légitimant du fait de faire référence à la « tradition sanskrite », possiblement accentué dans la situation interculturelle que constitue la rencontre, d'autant plus si c'est la première, entre un praticien/enseignant indien et une étudiante française. C'est là un paramètre inhérent à cette recherche qui n'invalide pas en soi ses conclusions mais les contextualise.

¹¹⁷ À propos de la notion de « pré-terrain » chez G. Condominas, cf. De GRAVE, 2016, p.68.

¹¹⁸ Cf. *infra* 1.2.3.

De retour de ce séjour et après avoir transcrit une grande partie des entretiens et analysé mes notes, j'ai affiné le sujet de recherche de ma thèse. J'ai avant tout constaté que le répertoire chanté était très rarement en langue sanskrite, mais surtout en tamoul et en télougou. Cependant, une strophe d'un traité technique en sanskrit, l'AD de Nandikeśvara, était souvent interprétée (chantée et mise en gestes) sur scène :

āṅgikaṃ bhuvaṇaṃ yasya vācikaṃ sarvavāṇmayam |
*āhāryaṃ candratārādi taṃ numahṣ sātṭvikaṃ śivam | | 1 | |*¹¹⁹

D'autre part, j'ai constaté que cette strophe et une autre¹²⁰ étaient récitées et parfois mises en gestes dans des cours de *bharatanāṭyam*. Parallèlement, les praticiens/enseignants que j'ai rencontrés ont utilisé spontanément du vocabulaire technique en sanskrit pour parler de l'esthétique du *bharatanāṭyam*. La plupart de ces termes techniques sont présents dans le texte de l'AD. J'ai donc constaté que ce texte était particulièrement présent dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Ce constat m'a amenée à m'intéresser de plus près à ce texte et à entreprendre sa traduction en français, que j'avais initiée en traduisant quelques extraits au cours de mon Master 2.

Au cours de ma deuxième année de thèse, j'ai effectué un second séjour de quatre mois (de novembre 2014 à avril 2015), cette fois-ci plus particulièrement à Chennai. Au cours de ce séjour, j'ai revu quelques praticiens/enseignants rencontrés auparavant ainsi que d'autres et pu assister à des cours. À propos des difficultés rencontrées sur le terrain, il me semble important d'évoquer le manque de disponibilité de certains praticiens/enseignants, notamment durant la « Saison » à Chennai où ils sont extrêmement sollicités. Cela constitue une des raisons de ma difficulté à « revoir » les sujets rencontrés au cours de mon « pré-terrain ».

Lors de ce second terrain, j'ai effectué des entretiens semi-directifs enregistrés en leur posant des questions sur la signification de certains termes en sanskrit et des strophes 1 et 37 de l'AD. J'ai, d'autre part, assisté à de nombreuses représentations de *bharatanāṭyam* et pu ainsi expérimenter pleinement le vécu du public et m'immerger dans ce milieu.

Pour résumer ce que j'ai constaté de l'usage du sanskrit dans le milieu du *bharatanāṭyam*, à l'issue de mes deux premières années : tandis que la langue est peu connue et enseignée, une terminologie et des sources sanskrites sont utilisées de différentes manières :

- Enseignement de la langue, de la littérature sanskrite et de son esthétique, à savoir les figures de style (constaté uniquement dans une école gouvernementale d'arts à Pondichéry),
- Utilisation de mots techniques en sanskrit, présents dans l'AD et/ou dans le NS,
- Références théoriques issues des traités techniques, comme le NS et l'AD, sans que le texte soit nécessairement nommé,
- Transmission orale de strophes en sanskrit (appelées « *ślokaṃ* ») dans l'enseignement et mise en chorégraphie de certaines de ces strophes dans l'enseignement et sur scène,

¹¹⁹ Pour une étude de cette strophe, cf. *infra* 4.3.1.

¹²⁰ *yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛiṣṭis tato manaḥ |*
yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato rasaḥ | | AD 37 | |
Pour une étude de cette strophe, cf. *infra* 4.3.2.

-Utilisation relativement rare, dans le répertoire, de séquences textuelles chantées en sanskrit issues de la littérature mythologique et poétique sanskrite (par exemple le *Gītāgovinda* de Jayadeva).

Au vu du matériel ethnographique réuni, il est donc devenu évident que l'usage de l'AD avait donc une place particulière. Par ailleurs, ce texte, d'une part¹²¹, et son emploi¹²², d'autre part, avaient été peu étudiés. J'ai donc décidé de focaliser toute mon attention sur ce dernier.

1.1.3.2 Troisième séjour : la solitude et la question du logement de l'ethnologue

Lors de mon troisième séjour (quatre mois de Décembre 2015 à Mars 2016), mon terrain s'est restreint aux écoles de Priya Murle et de master Selvam.

Ce terrain a été très particulier car j'ai été malade pendant plusieurs semaines, sans doute à cause d'une contamination de l'eau potable durant les terribles inondations ayant eu lieu au Tamil-Nadu début décembre 2015. Ces inondations ont été telles que j'ai dû reporter de quelques jours mon départ, l'aéroport de Chennai étant complètement inondé. Ces inondations ont eu également des répercussions sur la « Saison » chennaïte, de nombreuses représentations ont été annulées, les lieux de représentations et de répétition étaient impraticables, des instruments de musiciens étaient détériorés, etc. L'atmosphère post-inondation était cependant assez étonnante : malgré les nombreux dommages matériels et humains, une fierté « tamoule » était palpable du fait de la grande solidarité qui s'était manifestée entre des communautés différentes, notamment religieuses.

Lors de ce troisième terrain, j'ai suivi quasi-quotidiennement les cours de master Selvam et ai assisté aux cours donnés à ses autres élèves. Par ailleurs, j'ai effectué des observations très régulières des cours donnés par Priya Murle et ai ainsi pu constater les modes de transmission de l'AD. Je « suivais » également sa troupe de danseuses en assistant à tous leurs spectacles. Ma relation avec Priya Murle et ses élèves s'est particulièrement intensifiée lorsque je me suis trouvée habiter seule dans un appartement à Adyar, qu'auparavant je partageais avec une amie danseuse et un professeur d'histoire, tous deux français. Ce point m'amène à développer la question de l'environnement proche de l'ethnologue sur son terrain et celle de son logement.

En effet, se loger à Chennai n'est pas une chose aisée, d'autant moins si l'on souhaite être libre de ses mouvements. Les loyers sont par ailleurs assez élevés.

Lors de mon premier séjour, je logeais dans la guest-house de l'IFP. J'étais donc seule dans une chambre, proche de bibliothèques, dans un environnement calme où je pouvais être disponible à l'enquête ethnographique. J'étais cependant en interaction avec de jeunes chercheurs rencontrés à l'IFP et à l'EFEO : c'est d'ailleurs ainsi que j'ai rencontré Katarzyna Skiba, une doctorante polonaise travaillant sur le *kathak* avec qui je suis allée à Thanjavur et à Chidambaram assister au Natyanjali Festival. Je me déplaçais librement et aisément aux cours de Maryappan, à l'école gouvernementale Palkalaikoodam où était enseigné le *bharatanāṭyam*, mais aussi chez la professeure de sanskrit qui enseignait là-bas et qui habitait tout près de chez moi.

¹²¹ Mises à part les traductions et les introductions les accompagnant, il y a en effet assez peu d'études qui étudient en détail le contenu de l'AD. Cf. bibliographie.

¹²² Nous verrons en 1.3.3.2 les quelques détails sur l'usage de l'AD dans le milieu du *bharatanāṭyam* présents dans des travaux dont ce n'est pas l'objet principal.

À Chennai, j'ai eu la chance de trouver un appartement à Thiruvanmiyur, grâce à Nancy. Cet appartement était une colocation dans laquelle différentes personnes sont venues habiter : une Américaine d'origine indienne qui faisait un stage dans une ONG, deux Italiennes danseuses, une danseuse française d'origine indienne habitant à la Réunion. Dans cet environnement social mouvant et dense, comportant des personnes aux trajectoires qui ont, de surcroît, aiguisé ma curiosité, où l'on partageait parfois les chambres, j'ai ressenti des difficultés à me concentrer sur le terrain, même si ces échanges pouvaient parfois me faciliter la vie quotidienne, par exemple quand ma colocataire m'indiquait le bus qu'il fallait prendre pour rejoindre Mylapore, le célèbre 29C souvent tellement bondé que c'est un soulagement que d'en sortir. Je n'avais cependant pas d'espace personnel pour travailler, par exemple pour écrire mon journal ethnographique¹²³. Pour reprendre les mots de J. Copans, j'ai ressenti comme une forme d'« englobement » par les conditions de l'enquête au détriment de son objet¹²⁴.

Durant mon deuxième séjour, toujours grâce à Nancy, j'ai été habiter avec un danseur français de *bharatanāṭyam* et de *mohiniāṭṭam* qui enseignait le français à la Madras University. Les conditions de logement étaient assez bonnes mais le logement se trouvait assez éloigné du lieu de mes activités ethnographiques (cours de danse et spectacles plutôt vers Mylapore), à Choolai, vers la gare centrale. J'ai appris durant ce séjour qu'il était préférable d'habiter plus près de Mylapore, les déplacements quotidiens en train, bus ou rickshaw étant très fatigants. Notons que si j'habitais souvent avec des personnes étrangères pour être sûre de pouvoir me déplacer librement - certains logements accueillant des jeunes femmes indiennes peuvent, en effet, avoir des couvre-feux et être soumis à une surveillance assez intrusive - dans ce logement, le fils du propriétaire me surveillait et me faisait remarquer mes retours tardifs.

Ces différentes expériences ethnographiques dans des logements divers m'ont amenée à penser que la solitude sur le terrain était très importante. En effet, lors de mon troisième séjour, me retrouvant subitement seule dans ce grand appartement à Adyar, souvent seule aussi au cours de master Selvam, aller assister aux cours de Priya Murle devenait presque un besoin social. Je me souviens de moments assez difficiles pendant lesquels me retrouver sur ce toit, où les cours de Priya Murle se déroulaient dans une atmosphère joyeuse et conviviale, me faisait tout simplement « du bien ». Ainsi, mes relations avec elle et ses élèves sont devenues plus intimes et nous avons souvent des conversations informelles à la fin des cours, moment particulier, exclusivement féminin, pendant lequel elle et ses élèves avancées répétaient jusque tard le prochain spectacle à venir, dégustaient de délicieux petits sandwiches, regardaient des vidéos sur leur téléphone ou bien, tout simplement, discutaient de

¹²³ Pour avoir visité les logements de plusieurs amis indiens à Chennai, je peux constater que ce type d'environnement est courant. Les personnes, même ayant un bon salaire, partagent souvent des chambres. Et même si elles ont des chambres personnelles, la notion d'« espace privé » semble tout à fait différente.

¹²⁴ « C'est le moyen qui révèle l'objet : tout est enquête parce que tout est social et réciproquement. Mais l'objet peut finir par être « englouti » par le moyen. Les facilités ou les difficultés de la vie sociale finissent par faire oublier l'objet du séjour. L'immersion dans le quotidien débouche sur la routine, l'ennui et même le néant » (COPANS, 2011, p.48).

choses et d'autres, de la sortie du prochain film tamoul ou de sujets plus personnels, comme les « boyfriends ».

J. Copans rappelle que théoriquement « l'effet de distanciation, l'observation participante n'est possible que si l'anthropologue est seul »¹²⁵ mais qu'en pratique l'ethnographe est toujours entouré d'une myriade de personnes familières ou autochtones, l'aidant ou le perturbant dans ses activités. J'ai moi-même été souvent entourée d'amis, de proches dont la présence pouvait être rassurante mais me détournait quelque peu de ce que j'appelais mes « duties ».

D'autre part, remarquons que, pour une femme, vivre et voyager seule en Inde n'est pas sans danger. Si je me suis souvent sentie assez en sécurité dans cette grande ville de Chennai, je faisais cependant en sorte de ne pas me mettre en danger, en vivant seule dans un logement dont je ne connaissais pas bien l'environnement ou en me déplaçant tardivement en transports en commun.

Enfin, il faut noter que le chercheur n'est jamais seul dans sa recherche, il est intégré à un réseau scientifique¹²⁶, hors et sur le terrain, au sein duquel ont lieu de nombreux échanges, sous la forme de lectures, de rencontres, d'événements scientifiques, etc. Ces échanges ont été particulièrement importants pour moi, d'abord avec mon directeur de thèse Sylvain Brocquet, mais aussi avec les « jeunes chercheuses », telles que¹²⁷ Fanny Wiard, Nancy Boissel-Cormier, Katarzyna Skiba avec qui j'ai passé du temps sur le terrain. Si nous ne nous sommes jamais rencontrées sur le terrain mais seulement en France, j'ai aussi été en interaction par mails tout au long de mes recherches avec Elisa Ganser, avec qui je partage de nombreux intérêts scientifiques.

1.1.3.3 Prosopographie des personnes ethnographiées

Bien que le milieu du *bharatanāṭyam* à Chennai et à Pondichéry soit un microcosme où beaucoup de gens se connaissent, au moins de nom ou de réputation, j'ai cherché au cours de mon enquête à m'intéresser aux discours et aux pratiques de personnes assez différentes. En effet, nous verrons, dans la description des personnes ethnographiées, qu'elles appartiennent à des catégories sociales variées¹²⁸ et enseignent ou pratiquent des styles de *bharatanāṭyam* différents, qu'on appelle les *bānī*¹²⁹. Les données biographiques présentées ici proviennent des données du terrain (entretiens, conversations, observations), dans le cas contraire, je l'indiquerai en notes. J'indiquerai des détails sur le contexte de rencontre de chacun de ces sujets, les conditions de nos rencontres, ainsi que le type de données récoltées. En « remarques », je donnerai des détails sur l'évolution des relations avec ces différentes personnes : dans certains cas, je n'ai pu rencontrer ces praticiens qu'une fois, dans d'autres cas, un lien durable s'est construit au fil des années. Ces détails ont bien sûr un impact sur les

¹²⁵ COPANS, 2010, p.21.

¹²⁶ Sur la « contextualisation scientifique », cf. De GRAVE, 2016, p.74.

¹²⁷ La liste est longue, je n'en donne ici qu'une liste restreinte.

¹²⁸ Nous verrons les répercussions que cela peut avoir sur leurs discours à propos du sanskrit et sur leurs façons d'employer l'AD : cf. *infra* 4.1.1

¹²⁹ Sur cette notion, cf. GASTON, 1996, pp. 140-221.

données ethnographiques, fortement hétérogènes du fait notamment de la qualité variable des relations avec les personnes ethnographiées.

1.1.3.3.1 Le maître Maryappan



Illustration 2 : Le maître de danse Maryappan montrant un extrait d'un *puspāñjali*, Pondichéry 2014 (J. Rocton).

J'ai eu le contact du maître de danse Maryappan via une élève d'Armelle Choquard qui avait été prendre quelques cours avec lui. Maryappan enseigne à Pondichéry dans une salle qu'on lui prête. Il a beaucoup de jeunes élèves et quelques élèves étrangères. Ses élèves l'appellent « master ». Il définit son style comme étant celui de « Kalakshetra ». Il se présente comme venant d'une famille « pauvre ». Il a commencé à s'intéresser à la danse quand il avait cinq ans. Il a suivi le cursus au Palkalaikoodam mais il n'a pas terminé la formation. Cela fait maintenant vingt ans qu'il enseigne. Même s'il n'a pas de diplôme, il dit qu'il peut créer des spectacles de qualité, pour lesquels il crée ses propres chorégraphies. Pour s'inspirer, dit-il, il va au festival à Chidambaram où il photographie « seulement avec les yeux ». Il dit qu'il ne regrette pas de ne pas avoir fini son diplôme mais qu'il veut cependant que ses enfants puissent poursuivre leurs études dans ce qu'ils aiment. Un de ses fils danse¹³⁰ et l'autre joue du *mirutaṅkam*.

¹³⁰ Cf. Illustration 14, p.75.

Données : un entretien enregistré de 47 minutes dans la salle de danse (Mars 2014, première vague¹³¹ + question sur « *Yato hastas...* »)¹³², observation de ses cours collectifs (notes), « participation observante » en prenant des cours avec lui durant un mois.

Remarques : cf. *supra* 1.1.2.3

1.1.3.3.2 Shanti Babu et Gajalakshmi au Bharathiar Palkalaikoodam

Créé en 1987, pour commémorer le centenaire de la naissance du poète tamoul Subramania Bharathi¹³³, le Bharathiar Palkalaikoodam, littéralement « l'école d'arts de Bharati », est une école gouvernementale enseignant les arts « performatifs et visuels », affiliée à l'université de Pondichéry. Il se situe à Ariyankuppam près de la ville de Pondichéry. L'école délivre des « *B.P.A.*¹³⁴ degrees ». L'objectif de cette école est présenté sur son site internet :

« The object is to promote and train the South Indian Art and Culture among the younger generation with spiritual and discipline. On completion of their training, the students will become a professionalist [sic] and getting [sic] so many opportunities in Govt. and private concerns to seat themselves as an artist and to establish their own concern in dance, Music and Fine Arts »¹³⁵.

C'est la bibliothécaire de l'EFEO, Shanti Rayapouille, également enseignante de *bharatanāṭyam*¹³⁶, qui m'avait parlé de cette école. Après avoir trouvé le numéro de l'école sur son site, j'ai appelé et un homme m'a dit que je pouvais venir entre 9h30 et 17h30. Je me suis présentée là-bas comme une étudiante faisant un « PhD » sur le *bharatanāṭyam*, et j'ai été accueillie assez facilement (je prends note : « Le mot "PhD" semble marcher comme une clé magique qui m'ouvre facilement des portes »).

Shanti Babu est la directrice du département de danse du « Bharathiar Palkalaikoodam » dans lequel elle travaille depuis vingt-cinq ans, me dit-elle. Elle se présente comme « Kalaimamani »¹³⁷ et docteure. Elle est, en effet, titulaire d'une thèse sur les différentes formes du *bharatanāṭyam*, « from temple to stage », m'explique-t-elle après un repas partagé dans son bureau. Elle a commencé à travailler dans cette école à vingt-six ans après son mariage. Elle dit qu'elle a commencé la danse à cinq ans¹³⁸. Elle a fait ses études au Tamil-Nadu Government Music College, à Chennai. Elle

¹³¹ Je définirai cette expression en 1.1.4.4.

¹³² Il a toujours refusé de faire l'entretien en anglais, langue qu'il ne maîtrise pas très bien, donc j'ai fait appel à une interprète. Cf. *infra* 1.1.4.3, sur les problèmes de cet entretien.

¹³³ Information donnée sur leur site : <http://www.bpk.puducherry.gov.in>

¹³⁴ Bachelor Performing Arts.

¹³⁵ <http://www.bpk.puducherry.gov.in>

Ce site a été mis à jour et complètement changé en 2018, je le redécouvre donc sous cette nouvelle forme, bien plus développée, au moment où j'écris ces mots.

¹³⁶ J'ai aussi été assister à un de ses cours se déroulant chez elle et voir le spectacle d'une de ses élèves à Pondichéry.

¹³⁷ Distinction délivrée par le « Tamil Nadu Iyal Isai Nataka Mandram » à des artistes dans le domaine de la littérature, de la musique et du théâtre.

¹³⁸ Sur un blog présentant sa fille Joséphine Nithya, également danseuse de *bharatanāṭyam*, il est indiqué « The preferred age to learn this art form is from the age of five »

se définit comme enseignante, et non comme praticienne. Dans son département, elle donne les cours de pratique, de théorie (*ślokaṃ*, *mudrā*, histoire de la danse) et de *naṭṭuvaṅkaṃ*.

En regardant le planning des cours du Bharatiar Palkalaikoodam, j'ai vu qu'il y avait des cours de sanskrit. J'ai donc été à deux cours de sanskrit, première année et deuxième année. La professeure de sanskrit a été charmante. Elle m'a tout de suite parlé en sanskrit. Elle parle très peu anglais, la communication avec elle n'était donc pas très aisée. Elle enseigne le sanskrit selon la méthode du « Spoken Sanskrit » qui insiste beaucoup sur l'oral : les enseignants essaient de ne parler que sanskrit pendant les cours et utilisent le mime et le fait de montrer les objets¹³⁹. Elle a fait un master à Tirupati et un Mphil à Pondichéry sur la théorie du *dhvani*. Elle enseigne le sanskrit gratuitement au « Vidyamandir Samskrita » depuis 10 ans. Elle dit qu'elle a commencé à apprendre le sanskrit parce qu'elle est vishnuïte et que dans cette religion « tout est en sanskrit ». Au Palkalaikoodam, elle ne s'occupe pas d'expliquer les compositions en sanskrit utilisées dans la danse, c'est la professeure de danse qui le fait. Elle précise que les élèves de danse doivent comprendre le texte pour donner l'expression du visage correcte.

Données :

- Un entretien enregistré avec Shanti Babu de 30 minutes (Mars 2014, première vague), dans son bureau au département de danse, observations des cours de danse.
- Un entretien enregistré avec Galalakshmi et une interprète¹⁴⁰ chez elle (première vague), observations des cours de sanskrit au Bharatiar Palkalaikoodam.

Remarques : Dans cette école, j'avais un très bon contact avec Gajalakshmi qui enseignait le sanskrit. J'aurais aimé passer plus de temps dans cette école qui constituait un cadre ethnographique idéal. Cependant, je ne suis pas parvenue à créer des relations satisfaisantes avec les personnes du département de danse. Si elle était en apparence très cordiale, la directrice me faisait attendre pendant des heures, avant de me laisser observer un cours. Je me suis souvent sentie « baladée » et mal à l'aise. Je n'ai donc pas poursuivi l'investigation dans un cadre qui m'apparaissait peu propice à mon enquête.

(<http://indocanadance.blogspot.com/p/josephine.html>). Il est significatif que Maryappan ayant suivi le cursus au Palkalaikoodam parle également de ses « cinq ans ».

¹³⁹ J'ai pu expérimenter ce type d'enseignement avec Gopabandhu Mishra (cours de licence à Paris 3 et stage d'été).

¹⁴⁰ Cf. *infra* 1.1.4.3.

1.1.3.3 Lavanya Ananth



Illustration 3 : Lavanya Ananth (sreeraj.in)

C'est avant mon premier séjour que je suis entrée en contact par mail avec la danseuse Lavanya Ananth en lui disant que je souhaitais la rencontrer pour m'entretenir avec elle dans le cadre de ma recherche doctorale. Elle m'a répondu très rapidement et positivement. Je la rencontre donc chez elle et nous faisons un entretien enregistré.

Elle a commencé l'apprentissage du *bharatanāṭyam* quand elle avait cinq ans avec Rajarathnam Pillai, qu'elle présente comme un « *naṭṭuvāṇar* traditionnel » dans le style Vazhuvoor¹⁴¹. Puis à quinze ans, elle apprend avec K. J. Sarasa dans le même style. Par ailleurs, elle a suivi des cours d'*abhinaya* avec Kalanidhi Narayanan et, toujours maintenant, avec Bragha Bessel. Elle chorégraphie ses propres pièces de *bharatanāṭyam*. Elle se définit plus comme « performer » que comme une enseignante. Elle a cependant quelques élèves : quelques cours d'*aṭavu* avec des débutants et des cours avancés avec des élèves indiennes et étrangères (surtout françaises). Les cours ont lieu chez elle. Son enseignement n'est pas régulier mais plus sous forme de stages intensifs : « [...] I travel a lot because of my performing [...] I cannot have regular

¹⁴¹ « [...] it's so called because of the teacher who started teaching this style [...] », précise-t-elle (entretien enregistré, 2014).

students like three classes a week / like Mandapa¹⁴² [...] »¹⁴³.

Données : un entretien enregistré de 26 minutes (Mars 2014, première vague), chez elle.

Remarques : J'ai cherché à venir observer ses cours, notamment ceux donnés à deux de ses élèves françaises, mais après plusieurs rendez-vous manqués (cours annulés), j'ai renoncé. Durant mon deuxième séjour, je lui ai demandé par mail si nous pouvions faire un deuxième entretien mais elle ne m'a pas répondu. Si nous nous sommes parfois croisées à des spectacles à Chennai et que nous nous saluons cordialement, je ne suis pas parvenue à créer une relation durable avec cette danseuse, que, par ailleurs, j'admire beaucoup en tant qu'artiste.

1.1.3.3.4 Bragha Bessel

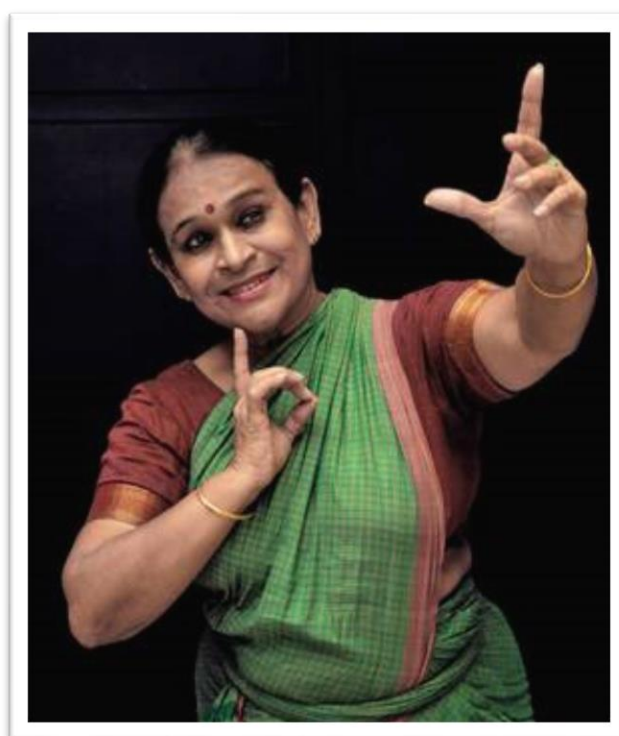


Illustration 4 : Bragha Bessel (*The Hindu*).

J'avais eu l'occasion de voir un spectacle d'*abhinaya* donné par Bragha Bessel lors de mon terrain à Pune en 2012. Avant mon premier séjour à Chennai, je suis entrée en contact avec Bragha Bessel également par mail, qui m'avait été donné par Armelle Choquard. Je lui ai d'ailleurs indiqué que cette dernière m'avait suggéré de la rencontrer : Armelle était donc la personne médiatrice. Après quelques échanges

¹⁴² Elle montre là qu'elle a une bonne connaissance de la France et notamment du Mandapa où elle s'est déjà produite et a donné des stages. Le centre Mandapa, créé en 1975 par Milena Salvini et son mari, est un lieu incontournable de la danse indienne à Paris. C'est une salle de spectacle présentant maintenant des concerts et des spectacles de danses et musiques « du monde ». C'est aussi un lieu d'enseignement de *bharatanāṭyam* et de *kathak*.

¹⁴³ Entretien enregistré, 2014.

téléphoniques, nous nous sommes rencontrées chez elle et nous avons fait un entretien enregistré.

Bragha Bessel a commencé la danse dans l'école de Padma Subrahmanyam¹⁴⁴ où tout le monde allait à son époque, indique-t-elle¹⁴⁵. Ensuite, elle rencontre le maître Mangudi Durai Iyer, dont elle qualifie le style de « kalakshetra », avec qui elle commence à prendre des cours et qui la mène jusqu'au « *salāṅkaipūja* ». Puis, ce maître, devenu trop âgé, ne peut plus enseigner. Bragha et sa famille sont alors introduits auprès d'un autre maître : P. S. Kunchitapadam Pillai, enseignant le style Thanjavur. Elle a suivi son enseignement pendant presque dix-huit ans jusqu'à ce que ce dernier devienne, lui aussi, trop âgé pour enseigner. Elle a continué à faire des représentations. Et quand son entourage lui a suggéré d'enseigner à son tour, elle a ressenti un manque de méthode pédagogique. Donc, dans les années quatre-vingt, elle recommence à prendre des cours avec Adyar K. Lakshman (style kalakshetra) qui lui réenseigne la base. Le mois d'après, elle commence les cours d'*abhinaya* avec Kalanidhi Narayanan, qu'elle appelle affectueusement « Kalanidhi Mummy »¹⁴⁶. Elle part pendant treize ans en Arabie saoudite, en suivant son mari et « quitte » temporairement le monde de la danse. Puis, elle indique que Leela Samson, à l'époque directrice du Kalakshetra, l'a contactée pour qu'elle enseigne au Kalakshetra¹⁴⁷. Aujourd'hui, devenue une figure majeure dans l'enseignement et la pratique de l'*abhinaya*, elle enseigne dans cette institution et donne des cours privés à de nombreux danseurs professionnels.

Données : un entretien enregistré de 43 minutes (Avril 2014, première vague), chez elle.

Remarques : Ayant eu un bon contact avec cette praticienne, j'ai cherché à la revoir pendant mon séjour suivant mais elle n'a pas répondu à mon mail. Nous nous sommes cependant souvent croisées et parlées à des spectacles. Elle donne beaucoup de cours à Kalakshetra et dans son logement. De ce fait, elle a beaucoup d'élèves qu'elle essaie d'aller voir quand ils donnent des représentations. Il est habituel de voir la petite silhouette de Bragha Bessel aller et venir dans les *sabhā* de Chennai : elle va souvent, en effet, d'un spectacle à l'autre afin de voir un maximum de spectacles de ses élèves. Cette artiste et enseignante est donc très occupée et difficile à rencontrer.

¹⁴⁴ Sur cette danseuse, cf. *infra* note 333, p.83 et 4.1.1.

¹⁴⁵ « [...] all my friends classmates they went to join her school / just I don't know but we did not understand what it was all about / so but we were just you know past time and we all went / since all my friends were there and nobody to play around / I also went and join myself [...] » (entretien enregistré, 2014).

¹⁴⁶ Sur cette figure incontournable de l'*abhinaya* : cf. LAL, 2008. J'ai également beaucoup fait référence, dans le chapitre quatre, à un ouvrage qu'elle a publié : NARAYANAN, 1994.

¹⁴⁷ Précisons que son mari fait partie de la société théosophique (cf. interview dans un article de *The hindu* : SEBASTIAN, 2015). Sur les liens entre Kalakshetra et la société théosophique : cf. *infra* 1.2.2.

1.1.3.3.5 Sangeeta Isvaran



Illustration 5 : Sangeeta Isvaran (katradi.org).

Sangeeta Isvaran est une danseuse de *bharatanāṭyam*, dans le style Kalakshetra. Elle a appris le *bharatanāṭyam* auprès de Savithri Jagannatha rao et l'*abhinaya* auprès de Savithri Jagannatha Rao. Elle enseigne également l'*abhinaya* (cours à Chennai et stages à l'étranger, notamment en France). Elle participe à des créations mêlant *bharatanāṭyam* et danse contemporaine. Elle a également une activité sociale importante : elle travaille auprès de communautés marginalisées en Inde et dans d'autres pays. Elle a créé la méthode « Katradi », technique de communication dont l'objectif est de développer l'empathie¹⁴⁸. J'ai eu l'occasion de rencontrer cette praticienne grâce à deux de ses élèves françaises. J'ai assisté à un de leurs cours d'*abhinaya* et nous avons discutés après le cours. Je n'ai pas eu l'occasion de revoir cette praticienne et enseignant, souvent en déplacement pour ses activités sociales.

Données : une observation de cours d'*abhinaya*, une vidéo en ligne sur YouTube¹⁴⁹ présentant la méthode « Katradi » et la strophe « *Yatos hastas...* » (AD, 37 et 247) ayant inspiré cette méthode.

¹⁴⁸ Sur cette danseuse et cette technique, cf. <http://www.katradi.org>

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=wr4iBABzwcg&feature=youtu.be>

1.1.3.3.6 Nandini Ramani



Illustration 6 : Nandini Ramani (droraghavancentre.com)

C'est P. Ramacandrasekhar, sanskritiste et acteur, ayant publié une traduction de l'*AD*¹⁵⁰, qui m'a suggéré de rencontrer Nandini Ramani et m'a transmis son contact. Nous nous rencontrons à son domicile, à Adyar, et faisons un entretien¹⁵¹. Nandini Ramani est sanskritiste, danseuse de *bharatanāṭyam*. Elle a commencé à apprendre la danse à six ans¹⁵² auprès de T. Balasaraswati, la légendaire *devadāsī*. Elle publie les ouvrages de recherche de son père, V. Raghavan, qu'elle traduit du tamoul à l'anglais. Elle dirige une troupe d'acteurs qui jouent des pièces du répertoire sanskrit. Elle publie également des articles de critique dans le journal *The Hindu*. Il semble qu'elle n'enseigne plus mais sa fille, Sushama Ranganathan, continue à transmettre le style de T. Balasaraswati. Nandini Ramani est souvent invitée aux spectacles en tant que « chief guest ».

Données : un entretien enregistré (entretien non-dirigé, mars 2015), rencontres et conversations informelles, observation d'un cours donné par sa fille.

Remarques : Je garde un très bon contact avec Nandini Ramani qui apprécie particulièrement master Selvam. Elle m'encourage à promouvoir son style. Elle a été « chief guest » d'un spectacle que nous avons donné en Janvier 2016.

¹⁵⁰ Cf. *infra* 2.2.

¹⁵¹ L'enregistrement de cet entretien n'a pas fonctionné, je n'en ai donc gardé qu'une trace écrite.

¹⁵² Interview publiée sur le site *narthaki* : TNC, 2000 (cf. bibliographie).

1.1.3.3.7 Master Kuttalam M. Selvam



Illustration 7 : Kuttalam M. Selvam, 2017 (Lokesh Moorty)

J'ai déjà indiqué les circonstances de ma rencontre avec Kuttalam M. Selvam qui est devenu progressivement « mon » maître de danse à Chennai¹⁵³. Kalaimamani Kuttalam M. Selvam est considéré comme un « *naṭṭuvāṇar* » héréditaire. Il est le fils de V. S. Muthuswamy Pillai, dont le nom reste très connu à Chennai, notamment parce qu'il a beaucoup chorégraphié pour le cinéma¹⁵⁴. Né dans le village de Kuttalam, près de Pandanallur, « Master », comme on a l'habitude de l'appeler, a été élevé par ses grands parents maternels, son père étant parti à Chennai pour sa carrière en tant que maître de danse. C'est auprès de son grand-père Ramaswamy Nattuvanar qu'il apprend la danse. Il vient parfois à Chennai pour voir son père et apprend en partie son style, malgré les réticences de ce dernier¹⁵⁵. Sept ans après la mort de V. S. Muthuswamy Pillai, en 1999, il s'installe à Chennai et enseigne dans la même petite salle où vivait son père. Il travaille comme employé administratif au Government Music College, à Adyar, puis y enseigne le *naṭṭuvaṅkam*, en tant que « lecteur », pendant dix ans. Il enseigne également une année à la Madras University. Aujourd'hui à la retraite, il se consacre pleinement à l'enseignement. On peut dire que son style, particulièrement créatif¹⁵⁶, et son mode d'enseignement s'inscrivent dans la lignée de son père¹⁵⁷. Remarquons que ce maître a très peu d'élèves et qu'elles sont souvent

¹⁵³ Cf. *supra* 1.1.2.3.

¹⁵⁴ Ce maître a eu aussi beaucoup d'élèves françaises. Il a reçu, par ailleurs, la distinction de « chevalier des arts et des lettres », en 1990.

¹⁵⁵ Il évoque souvent le fait que son père ne voulait pas lui enseigner. Il raconte qu'il restait derrière la porte fermée à écouter les *jati* (séquences rythmiques) chantées par son père. Il a, par ailleurs, remplacé son père vers la fin de sa vie, ce dernier ne parvenant plus à chanter convenablement.

¹⁵⁶ Sur la dimension créative du style de master Selvam, cf. également ROCTON, 2017 et à paraître, 2.

¹⁵⁷ Sur ces deux maîtres de danse : cf. BOISSEL-CORMIER, 2010, pp. 40-54. Sur V. S. Muthuswamy Pillai, cf. aussi LEUCCI, 2008, 2009 et VIJAYARAGHAVAN, 2011.

d'origine étrangère, notamment française du fait du lien qu'avait son père avec la France. Actuellement, il n'a que deux élèves indiennes : Agatha et Reshma. Cette situation est sans doute liée au stigmat qui affecte toujours la communauté des *naṭṭuvāṇar*¹⁵⁸. D'autre part, sa personnalité et son apparence ne semblent pas cadrer avec le milieu professionnel actuel du *bharatanāṭyam*, constitué en grande partie de personnes aisées, souvent brahmanes. Un ami indien m'a un jour dit, après l'avoir vu, qu'il était « socially awkward ». Le lieu où il enseigne, par ailleurs, à Mylapore, près du temple Kapaleeshwara, dont l'environnement direct peut apparaître repoussant (des toilettes odorantes, un petit bidonville), n'aide sans doute pas à attirer les indiennes issues de familles aisées, qui constituent aujourd'hui le public privilégié de cette pratique.

Données : Deux entretiens enregistrés de 12 minutes (Avril 2014, première vague) et 23 minutes (Février 2015, deuxième vague), dans la salle de danse, conversations informelles, observations quasi-quotidienne de ses cours, « participation observante ».

Remarques : Les échanges avec master Selvam sont parfois compliqués car il n'est pas à l'aise en anglais. Depuis 2014, je suis assidument son enseignement. En 2015, nous avons fait une démonstration de *bharatanāṭyam* dans un institut de tamoul avec Nancy Boissel-Cormier et Katia Marimoutou. En Janvier 2017, j'ai eu l'occasion de faire un spectacle avec lui et deux autres de ses élèves françaises, Fanny Wiard et Katia Marimoutou, à Narada Gana Sabha (mini-hall).

1.1.3.3.8 Priya Murle



Illustration 8 : Un cours de Priya Murle (à gauche) sur le toit d'une école, Chennai, 2015 (J. Rocton).

¹⁵⁸ À ce sujet, cf. *infra* 4.1.1.

J'ai rencontré Priya Murle via une connaissance amicale, Mohitha, qui prenait des cours avec elle. Nous nous rencontrons à l'occasion de ses cours, sur le toit d'une école. Après quelques observations de cours, je lui propose de faire un entretien enregistré. Sa mère avait commencé à apprendre la danse à Mumbai dans l'école Sri Rajarajeswari. Elle n'a pas pu continuer après son mariage. Elle explique que c'est pour cela qu'elle devait être danseuse :

« [...] she was crazy about dance / so she wanted / she wanted two boys and a girl for some reasons and she got it / and she wanted a girl to be a dancer / so I had no choice / really / I mean it was an automatic thing [...] ».

Elle a commencé à apprendre avec un voisin, puis à l'âge de sept ans elle a suivi son actuel guru, Sudharani Raghupathi, une élève de Kittappa Pillai (style Thanjavur). À seize ans, elle a commencé à aider son maître dans les cours. Elle est titulaire d'un Mphil en esthétique (Madras University) et qualifie son éducation de « very high ». Elle enseigne plusieurs fois par semaine sur le toit d'une école à des enfants et quelques adultes. Elle se produit régulièrement sur la scène à Chennai, seule, ou avec ses élèves avancées et des élèves de sa maître. Avec Roja Kannan (style Kalakshetra) et le couple de danseurs Aswathi et Srikanth, elle se produit sous le nom de troupe « Parashah ». Elle est la directrice artistique du Shri Silambam Academy of Fines Arts, une branche de l'institution Shree Bharatalaya créée par Sudharani Raghupathi.

Données : un entretien enregistré de 40 minutes sur le lieu des cours, entre deux cours (Mars 2015, deuxième vague), conversations informelles, nombreuses observations de cours, quelques photos et petites vidéos des cours.

Remarques : À partir de mon deuxième séjour, mon attention s'est focalisée sur les pratiques de Priya Murle et master Selvam. J'ai passé beaucoup de temps à observer les cours de Priya Murle et à discuter avec elle et ses élèves. Nos relations ont pris une tournure clairement amicale¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Cf. aussi *supra* 1.1.3.2.

1.1.3.3.9 Renjith et Vijna



Illustration 9 : Renjith Babu et Vijna Vasudevan en représentation à Spaces, Chennai, 2015 (Iyappan Arumugam).

J'ai rencontré le jeune couple de danseurs Renjith Babu et Vijna Vasudevan via Indira Kadambi auprès de qui j'avais fait un stage d'*abhinaya*. Renjith et Vijna suivent ses cours et enseignent dans son école à Besant Nagar, appelée « e-ambalam », qui propose notamment des cours en ligne. Nous nous rencontrons un matin dans une école où ils donnent des cours et nous faisons un entretien enregistré. Renjith a étudié à Kalakshetra, dont il a fini la formation en 2000. Puis il a commencé une formation avancée avec C. V. Chandrasekhar, formation qui perdure jusque maintenant. Vijna a commencé à apprendre à trois ans et demie avec une élève avancée d'Adyar K. Lakshman Sir, Sujatha Chandramohan¹⁶⁰, à Oman. À partir de 1996, elle a commencé à suivre l'enseignement des Dhananjayan, V. P. Dhananjayan et Shanta Dhananjayan. En 2011, Renjith et Vijna se sont mariés. Avant, ils faisaient des spectacles en solo et de groupes. Après leur mariage, ils se sont mis à faire uniquement des spectacles en duo. En 2011, Vijna a commencé aussi les cours avec C. V. Chandrasekhar. Renjith et Vijna ont maintenant ouvert une école qui s'appelle « Dhvani ». Ils ont une cinquantaine d'élèves. Ils se produisent régulièrement en France et à l'étranger. Ils participent également à des productions de danse contemporaine.

Données : un entretien enregistré d'une heure, pendant leurs cours (Février 2015, deuxième vague), une observation de cours

Remarques : Je ne suis pas retournée observer leurs cours car c'était difficile d'accès depuis Choolai où j'habitais durant mon deuxième séjour. Nous avons cependant

¹⁶⁰ Information trouvée sur son site internet : <https://vijna.weebly.com/>
Elle ne m'avait pas donné le nom de cette personne pendant l'entretien.

gardé de bons liens. Nous nous sommes souvent croisés à Chennai. J'ai, par ailleurs, suivi un stage de yoga et de danse avec eux à Paris (Octobre 2015).

1.1.3.4 Autres données complémentaires

1.1.3.4.1 Sucheta Chapekar et Arundhati Pathwardan : L'institution Kalavardhini à Pune



Illustration 10 : Sucheta Chapekar et Arundhati Pathwardhan (narthaki.com)

Dans cette thèse, j'ai également réutilisé du matériel récolté lors du terrain effectué à Pune en 2012 dans l'école de Sucheta Chapekar¹⁶¹. En effet, ces données, qui proposent un élargissement du terrain ethnographique situé surtout à Chennai et dans une moindre mesure à Pondichéry, me paraissent importantes car elles constituent en quelque sorte les prémisses de ma recherche : j'avais alors constaté que les élèves récitaient les strophes de l'AD sur les gestes de mains pendant les cours.

Sucheta Chapekar, née en 1948, est une danseuse et une enseignante de *bharatanāṭyam* reconnue en Inde et internationalement. Elle a suivi une formation universitaire à l'Université de Mumbai et est titulaire d'un doctorat du département des arts. La spécificité de ses recherches universitaires et de son répertoire chorégraphique, dans la continuité des recherches d'un de ses maîtres de danse, Parvati Kumar, repose sur une redécouverte des compositions poétiques et chorégraphiques de deux rois marathes, Sarfoji II (1798-1832) et Śahāji Rāje Bhosale (1684-1711), établis à Thanjavur dans le Tamil-Nadu. Pour ce travail, elle a été récompensée par la plus haute distinction artistique indienne : le National Award of Samgeet Natak Akademi¹⁶².

Elle a d'autre part proposé un renouvellement esthétique de la danse *bharatanāṭyam* en adaptant la technique de cette danse du Sud de l'Inde, habituellement chorégraphiée sur une musique carnatique, à la musique du Nord dite hindoustanie. Sucheta Chapekar a ainsi créé un nouveau style combinant la danse *bharatanāṭyam* et la musique hindoustanie qu'elle a nommé « Nṛtyagaṅga ».

¹⁶¹ Sur les conditions de ce terrain, je renvoie le lecteur à mon mémoire de master 2 : ROCTON, 2013.

¹⁶² L'Académie nationale de musique, de danse et de théâtre.

Créée en 1988 par Sucheta Chapekar et le musicien Sharad Sathe, l'association Kalavardhini propose deux types d'activités répartis dans plusieurs dizaines de centres situés dans les Etats du Maharashtra et de Goa : l'enseignement et l'organisation d'événements artistiques autour de la danse et de la musique. Parallèlement, Sucheta Chapekar dispense des cours de danse *bharatanāṭyam* et des cours de théorie dans le centre des arts performatifs, appelé aussi Lalit Kalā Kendra, de l'Université de Pune. Nous verrons que j'ai particulièrement utilisé le DVD pédagogique produit par l'institution Kalavardhini. Ce dernier point m'amène à parler d'autres types de données que j'ai collectés et analysés.

1.1.3.4.2 Les sources médiatiques

En plus des entretiens et observations, j'ai récolté, sur le terrain, des livres sur le *bharatanāṭyam*, destinés aux élèves, que l'on peut trouver à la librairie The Carnatic Music Book Centre, à Chennai. Lors des analyses des discours sur le vocabulaire et les strophes de l'*AD*, j'ai donc également fait référence aux contenus de ces ouvrages.

J'ai, par ailleurs, utilisé des vidéos postées sur internet, sur le site Youtube, notamment pour donner un aperçu de l'usage chorégraphique de l'*AD*, dont je n'ai pas eu l'occasion de voir des représentations. J'ai aussi utilisé une vidéo à propos de l'interprétation de la strophe « *Yato hastas...* » par Sangeeta Isvaran.

Enfin, j'ai utilisé des données présentées sur les sites internet des danseurs pour, par exemple, compléter certaines biographies.

1.1.4 Modes de collecte et d'analyse des données ethnographiques

1.1.4.1 Le fait d'être « introduit »

Au cours de ce terrain, j'ai compris l'importance « d'être introduite » auprès des praticiens. J'ai remarqué que mes relations étaient souvent de meilleure qualité lorsque j'avais été présentée au préalable par une personne intermédiaire. Avec master Selvam, ce fut Nancy ; avec Priya Murle, ce fut une amie, Mohitha rencontrée à des soirées salsa¹⁶³ ; avec Renjith et Vijna, ce fut Indira Kadambi avec qui j'avais fait un stage d'*abhinaya*. Il est notable de remarquer que ces personnes médiatrices étaient présentes lors de la première rencontre. Pour les autres personnes faisant partie de mon ethnographie, j'ai aussi systématiquement donné le nom d'une personne connue en commun. Si cela a parfois sans doute aidé à la prise de contact, comme avec Bragha Bessel qui connaissait Armelle Choquard, ce mode d'introduction paraît moins efficace. À l'extrême, les deux personnes avec qui je n'ai pas réussi à rentrer en contact (Leela Samson) ou avec qui nous avons eu une entrevue d'à peine cinq minutes (Priyadarshini Govind) sont des danseuses, très connues dans le monde du *bharatanāṭyam*, avec qui je ne partageais aucune connaissance commune susceptible de faciliter la rencontre.

1.1.4.2 Hétérogénéité des données

¹⁶³ Les interactions entre le milieu du *bharatanāṭyam* et le milieu de salsa à Chennai sont d'ailleurs assez intéressantes.

J'ai déjà brièvement relevé l'hétérogénéité des données (*cf. infra* 1.1.3.3). Cette dernière est liée à plusieurs paramètres.

En premier lieu, je n'ai pas passé le même temps avec les personnes faisant partie de mon ethnographie. D'un entretien unique à des observations des cours sur plusieurs mois, « mon terrain » présente une grande variété. Nous avons vu que je n'ai parfois pas réussi à garder le contact avec des personnes souvent très occupées par leurs activités d'enseignements, qu'elles doivent souvent concilier avec une carrière de « performer ». Cette situation était exacerbée pendant la « saison » qui s'étend bien au-delà du mois de décembre, période au cours de laquelle j'ai souvent été sur le terrain.

Par ailleurs, il ne faut pas négliger les affinités ressenties à l'égard de certains praticiens, avec qui de fait j'avais envie de passer du temps, parce que je les appréciais en tant que personne mais aussi en tant qu'artiste. Réciproquement, l'ethnographe est aussi « choisi »¹⁶⁴ par les personnes du terrain dans un processus relationnel que G. Gallenga appelle « l'empathie inversée » qui correspond « aux ouvertures, aux expressions de sympathie données par certains individus à l'ethnographe au cours de l'enquête, stimulant sa curiosité ou son intérêt pour des individus, un groupe, ou bien la société étudiée dans sa totalité »¹⁶⁵. Comme le résume A. Guerreiro : « Les circonstances du séjour de l'ethnographe reflètent les rencontres fortuites et les amitiés "tissées" au cours de son terrain dont le déroulement est soumis à divers aléas »¹⁶⁶. Un autre paramètre essentiel est la question de la langue.

1.1.4.3 Les langues du terrain

Pour moi, il a toujours été évident qu'apprendre les langues employées sur le terrain était primordial. Mais entre une situation idéale et ce qui est possible, il peut y avoir un gouffre.

Depuis le début de ma thèse, j'ai cherché à apprendre, avec des périodes plus ou moins intenses, le tamoul, la langue officielle et principale au Tamil-Nadu. J'ai commencé avec une méthode Assimil faite par Elisabeth Sethupathy¹⁶⁷, puisqu'il n'y a pas, à ma connaissance, de cours dans le sud de la France. Lors de mon premier séjour de « pré-terrain », j'ai essayé de prendre des cours mais je ne suis pas parvenue à en trouver, mon séjour étant sans doute trop court et « partagé » entre Chennai et Pondichéry. Durant ce dernier, j'ai été face à deux reprises au problème linguistique. En effet, comme je l'ai déjà évoqué, Maryappan a refusé de faire l'entretien en anglais alors même que nos échanges habituels se passaient dans cette langue véhiculaire, bien que ni lui, ni moi n'étions parfaitement à l'aise avec cette dernière. D'autre part, Gajalakshmi ne parlait presque pas anglais. Elle me parlait souvent en sanskrit, et si je comprenais en partie, je ne parvenais pas à lui répondre ou bien par un seul mot, n'étant pas du tout habituée à pratiquer oralement. J'ai donc fait appel à une interprète que l'on m'avait conseillée à l'Alliance française. Ces expériences d'entretien avec une interprète n'ont pas été satisfaisantes pour moi. Cette personne n'étant pas familière avec le *bharatanāṭyam* ou le sanskrit, elle avait parfois du mal à traduire. De retour en France, il m'a donc apparu très difficile d'exploiter ces entretiens, dans lesquels je

¹⁶⁴ De GRAVE, 2016, p.68, citant AULL DAVIES, 2002, pp. 78-82.

¹⁶⁵ De GRAVE, 2016, p.41, note 2. À ce sujet, *cf.* GALLENGA, 2016, pp. 91-102.

¹⁶⁶ GUERREIRO, 2016, p.4.

¹⁶⁷ SETHUPATHY, 2002.

n'avais accès qu'à l'interprétation de la personne médiatrice. C'est pourquoi, j'y ferai très peu référence¹⁶⁸.

Lors de mon deuxième séjour, l'importance d'apprendre la langue tamoule m'étant à nouveau rappelée lorsque j'avais des difficultés à communiquer avec master Selvam, j'ai pris des cours assez informels avec Nithyakalyani, la mère d'une collègue de mon colocataire, enseignante de tamoul à la retraite. J'allais chez elle environ une fois par semaine. Ces cours étaient assez peu structurés et nous passions un certain temps à manger (des encas délicieux au demeurant), à discuter et à regarder la télévision en tamoul. Si je n'ai peut-être pas vraiment appris la langue tamoule à ses côtés, elle m'a cependant fait travailler la prononciation.

Ce dernier point m'amène à rappeler que la langue tamoule est loin d'être la langue la plus aisée à apprendre. Une première distinction à faire est celle entre le tamoul oral et le tamoul écrit, d'autre part entre le tamoul contemporain et le tamoul classique, le tamoul de « Pondy » et le tamoul de Chennai, enfin, entre les différents registres de langage. Entre ces différents types de tamoul, j'avoue avoir été souvent perdue : j'apprenais une expression auprès d'une personne, puis le lendemain une autre m'indiquait, ou que ce n'était « pas poli », ou que c'était « trop soutenu ». J'ai cependant toujours cherché à parler le plus possible en tamoul, même si cela ne pouvait prendre que la forme des salutations, et surtout à demander régulièrement aux personnes de m'indiquer comment dire cette chose, cette idée dans leur langue maternelle. Si cela me paraissait naturel car j'avais un réel intérêt personnel et un goût pour cette langue, je pense que cela a participé à la qualité de certaines relations, notamment avec Priya Murle, Nandini Ramani et master Selvam, qui appréciaient mes efforts et m'écrivaient souvent en tamoul dans les messages électroniques. Si je ne suis aujourd'hui toujours pas capable de parler couramment - je maîtrise cependant l'écriture - je pratique quotidiennement, à l'aide des ouvrages d'Elisabeth Sethupathy¹⁶⁹, en cherchant à traduire des chansons de films tamouls et bien sûr en en regardant.

Bien que souvent mêlés de mots tamoul dans une forme qu'on appelle le « tanglish », l'anglais, langue coloniale, aujourd'hui langue administrative et véhiculaire en Inde, a donc été la langue principalement utilisée pendant mon terrain. Mises à part master Selvam, Maryappan et Gajalakshmi, toutes les personnes faisant partie de mon ethnographie parlent anglais de façon courante, souvent bien mieux que moi. En effet, on peut dire que mon anglais s'est perfectionné grâce au terrain et à mes lectures bibliographiques. Lors de mon premier séjour, j'avais souvent des difficultés à comprendre et à m'exprimer. Cette difficulté me mettait dans une situation difficile notamment quant à mon statut de « doctorant ». Les études universitaires en Inde se déroulant majoritairement en anglais, je ressentais un manque de légitimité à ne pas maîtriser pleinement cette langue dont la connaissance révèle le niveau d'éducation, mais aussi quelque part le statut social. Le fait de n'être pas à l'aise en anglais au début de mes terrains a constitué une des raisons¹⁷⁰ pour lesquelles j'ai fait des entretiens enregistrés, afin de pouvoir réécouter des passages qui étaient restés flous. Le travail de transcription des entretiens a pour moi été une véritable méthode de

¹⁶⁸ J'aimerais cependant, dans le futur, transcrire et traduire les interventions en tamoul de ces entretiens, lorsque mes compétences dans cette langue me le permettront.

¹⁶⁹ SETHUPATHY, 2002, 2015.

¹⁷⁰ Sur les autres raisons, cf. *infra* 1.1.4.4.

perfectionnement de l'anglais de mon terrain, dont les accents parfois très prononcés pouvaient être difficiles à comprendre.

1.1.4.4 Les entretiens

Les entretiens enregistrés ont été de deux types. Je les ai nommés auparavant « première vague » et « deuxième vague »¹⁷¹. J'ai déjà décrit les entretiens dits de « première vague » : ils ont été réalisés au cours de mon premier séjour qui constituait une forme de « pré-terrain »¹⁷². Après avoir relevé les thèmes spontanément abordés pendant ces entretiens et analysé mes observations faites pendant les cours, j'ai écrit un protocole à suivre, un « guide » pour les entretiens du deuxième séjour. Ceux-ci étaient un peu plus directifs que les premiers dans le sens où j'avais préparé plus de questions et de thèmes à aborder. Je présentais l'entretien en disant que j'avais des questions sur certains concepts théoriques du *bharatanāṭyam*. Puis, je leur demandais de m'expliquer le sens de deux strophes de l'AD, dont j'avais observé l'emploi : « *yato hastas...* » et « *āṅgikaṃ bhuvanam...* ». Je citais les strophes en disant seulement les premiers mots, sans traduire. Puis, si l'explication de ces strophes ne les avait pas amenés à aborder certains thèmes, je leur demandais de les développer : l'usage de l'AD dans le *bharatanāṭyam*, les définitions de *nṛtta* et *abhinaya*, la triade *nṛtta*, *nṛtya*, *nāṭya*, les deux termes *bhāva* et *rasa*.

Si ces entretiens étaient semi-directifs, je n'ai pas toujours suivi exactement le « canevas » prévu. Le plus important pour moi était ne pas induire les réponses et de laisser aux personnes la liberté de s'exprimer.

L'entretien avec Nandini Ramani a été un peu différent. Il a été fait pendant mon deuxième séjour mais il ne correspond pas aux entretiens de « deuxième vague ». En effet, les conditions de ma rencontre avec Nandini Ramani ont été un peu particulières : c'est P. Ramacandrasekhar qui m'a introduite auprès d'elle parce qu'il avait travaillé sur la traduction de l'AD avec elle. Lorsque j'ai rencontré Nandini, nous avons donc directement parlé de cette traduction. Malheureusement, elle ne souvenait pas des suggestions qu'elle avait faites à P. Ramacandrasekhar¹⁷³.

Lors de la préparation de mon premier terrain, j'avais pensé que la demande d'entretien pouvait constituer le motif d'une première rencontre qui pouvait déboucher sur une relation ethnographique plus développée. Aujourd'hui, je peux constater que cela n'a pas été efficace. En effet, si j'ai pu faire un entretien avec Bragha Bessel et Lavanya Ananth, je n'ai pas réussi à revoir ces personnes. Ce constat m'amène à considérer que la demande d'entretien a pu être confondue avec une forme de rencontre avec un journaliste qui se restreint souvent à un événement ponctuel.

J'ai déjà indiqué que le fait de faire des entretiens enregistrés étaient importants pour moi au début car cela me permettait de réécouter des passages qui n'avaient pas toujours été extrêmement clairs. D'autre part, pour ma part, le fait d'enregistrer me permettait d'être plus présente pendant l'entretien puisque je n'avais pas besoin de

¹⁷¹ Cf. *supra* 1.1.3.3.

¹⁷² Cf. *supra* 1.1.3.2.

¹⁷³ J'aborderai la question de la co-écriture des éditions-traductions de l'AD en 2.2.5.

prendre des notes¹⁷⁴. Enfin, les enregistrements m'ont permis de pouvoir analyser très précisément le discours de ces praticiens.

Mais au cours de mon troisième séjour, j'ai privilégié le mode conversationnel qu'il me semblait plus naturel d'employer. En effet, au début, la présence du magnétophone ne me semblait pas être un biais si important parce que ces entretiens ont eu lieu peu de temps après que j'ai rencontré ces personnes : leurs discours étaient donc assez formels et « officiels »¹⁷⁵. Du reste, enregistré ou non, « l'entretien fabrique de l'oral et donc du social à la mesure du regard ethnologique »¹⁷⁶. Ayant passé beaucoup de temps avec master Selvam et Priya Murle, il me paraissait décalé de leur demander de refaire un entretien avec eux, d'autant plus que les entretiens faits auparavant m'avaient fourni suffisamment de matériel à analyser.

Enfin, je voudrais évoquer la question de la vidéo. Je n'ai pas filmé ces entretiens parce que la présence d'une caméra me semblait être très invasive. Mais pendant ces derniers, j'ai constaté que les praticiens utilisaient souvent des aspects du *bharatanāṭyam* pour s'exprimer et illustrer un propos, notamment la gestuelle des mains et les expressions du visage. Dans un second temps, lorsque j'ai transcrit les entretiens, j'ai fortement ressenti le manque de l'image : je devais reconstruire de mémoire les gestes qui manquaient pour pouvoir comprendre le sens de ce qu'ils disaient. Ainsi, les enregistrements, et les transcriptions écrites qui en résultent, qui sont par nature appauvries¹⁷⁷, l'étaient d'autant plus lorsqu'elles étaient la trace d'une interaction avec des sujets utilisant tout particulièrement leur corporéité pour s'exprimer. Ce point m'a amenée à changer d'avis sur la vidéo que j'utiliserai peut-être ultérieurement dans le cadre des entretiens. Nous allons voir que s'agissant des observations, j'ai déjà commencé à m'initier à cet emploi.

1.1.4.5 Les observations

Parce que j'ai porté un intérêt à ce qui est dit mais aussi à ce qui est fait, lorsque j'en ai eu l'opportunité, j'ai observé des cours : ceux de master Selvam bien sûr, de Priya Murle, de Maryappan, du Palkalaikoodam, et beaucoup plus « ponctuellement » - c'est peu dire - un cours de Sangeeta Isvaran, un cours de Renjith et Vijna, un cours de Shanti, et un cours de Sushama Ranganathan. Il est évident que ces observations correspondent à des « participations observantes »¹⁷⁸ : que je prenne part au cours pleinement ou partiellement, ma présence faisait partie de la situation que j'observais. Ainsi, assumant pleinement ma participation qui correspondait à une forme d'intégration, dans les cours de Priya Murle, je prenais part au « cours de théorie » pendant lequel je faisais les gestes en récitant les strophes de l'*AD* avec les élèves. On m'a parfois demandé, à la fin d'un cours que je venais d'observer, de montrer une danse ou un *aṭavu* (au Palkalaikoodam et chez Shanti Rayapoulle). Etant donné que je

¹⁷⁴ On peut aussi prendre des notes après mais cela implique une perte d'informations et de précisions non négligeable, surtout quand on s'intéresse tout particulièrement au discours.

¹⁷⁵ Ce dernier aspect ne doit pas être négligé quant à l'analyse des données des entretiens qui sera faite dans le chapitre quatre. Sur la place du magnétophone, cf. GOODY, 2014, pp. 61-66.

¹⁷⁶ COPANS, 2011, p.65.

¹⁷⁷ « [...] les transcriptions textuelles de paroles enregistrées sans l'image sont [...] appauvries : la suppression du rythme de la parole, du ton, des hésitations, des gestes, des mimiques, risque d'altérer considérablement le sens des dires » (COLLEYN, 2012, p.459).

¹⁷⁸ Pour une réflexion sur l'usage de cette expression, cf. SOULÉ, 2007.

venais d'observer ces personnes que je connaissais à peine, avec la dimension intrusive que cela comporte, il me semblait alors naturel d'accepter d'être aussi observée pendant ces mini-démonstrations improvisées.

Les temps d'observation ont, par ailleurs, été l'occasion d'avoir des échanges sous la forme de conversations et de participer à des activités informelles, non directement liées à l'objet d'étude.

À propos de la vidéo, j'ai fait de très courtes vidéos et pris quelques photos au cours de Priya Murle. J'ai également fait des vidéos de Vijna Vasudevan mettant en gestes des strophes sanskrites tandis que Renjith les récite. Nous avons évoqué le sens de ces strophes en entretien. À ce moment-là, je leur avais demandé si je pouvais filmer leurs façons de les interpréter en gestes. Ils m'ont alors proposé une rencontre à l'école d'Indira Kadambi où ils pourraient être plus apprêtés. C'est en fait Vijna seule qui est arrivée en sari de pratique et qui a exécuté la mise en gestes de ces strophes¹⁷⁹.

Si j'avais été assez réticente au début à l'idée de filmer, l'objectif d'une caméra me semblant comporter une dimension « agressive », deux expériences où j'ai été moi-même filmée m'ont en quelque sorte « réconciliée » avec ce mode de mémorisation. En effet, un couple de malaysiens, élèves de master Selvam, sont venus observer et filmer plusieurs de mes cours pris auprès de ce dernier. Par ailleurs, j'avais fait l'expérience d'être « ethnographiée » lors d'un stage avec Armelle Choquard, en 2016. Ipshita Rajesh, dans son mémoire de master sur l'enseignement du *bharatanāṭyam* en France, s'est appuyée sur un terrain ethnographique pendant ce stage. Elle a alors filmé la quasi-totalité des cours en « posant » une caméra sur trépied. Si j'ai fortement ressenti cette présence le premier jour, les jours suivants, les cours de danse demandant une concentration particulière, je n'ai plus pensé à cette présence tierce, du moins pas consciemment.

1.1.4.6 Analyse

L'analyse de l'ethnographie, dans ses deux dimensions - l'expérience et les données récoltées - s'est déroulée à différents moments. Ainsi, le premier niveau a eu lieu, pour moi, sur le terrain à travers l'écriture du journal de terrain. Ce moment, de mise en mémoire des détails des observations, des contextes d'entretiens et de ce que vit l'ethnographe au quotidien, constitue un premier niveau d'analyse en ce qu'il constitue une forme de distanciation.

Dans un second temps, la relecture de ces carnets et la transcription des entretiens, au retour du premier séjour, m'ont permis d'élaborer des pistes de recherche que je mettais en lien avec mes lectures théoriques. C'est à ce moment-là qu'est né le projet de travailler plus spécifiquement sur l'AD. Comme je l'avais indiqué dans mon mémoire de master 2¹⁸⁰, le temps des transcriptions d'entretien, qui peut souvent paraître long et fastidieux, constitue un moment fondamental pour moi : c'est un temps de réflexion heuristique, qui a été aussi un temps de perfectionnement de la langue, mais également de familiarisation avec les données que l'on finit par connaître « par cœur ». Dans un second temps, j'ai résumé les entretiens puis créé un document réunissant les thèmes principaux relatifs à l'usage de l'AD.

¹⁷⁹ Cf. bibliographie pour les liens de ces vidéos que j'ai mise en ligne.

¹⁸⁰ ROCTON, 2013, p.45.

La réflexion à propos de l'« émique »¹⁸¹ proposé par O. de Sardan me paraît tout à fait pertinente quant à la nature des données ethnographiques. Ainsi, il souligne :

[...] le recueil de discours ou de représentations émiques n'est pas une collecte, mais implique évidemment que des interprétations du chercheur aient été incorporées dans le dispositif de recherche et de sollicitation des informations indigènes, ne serait-ce que sous la forme même des questions qu'il se pose, et donc qu'il pose (hypotheses, sujets d'intérêt, sans parler même de ses préconceptions). Toute stratégie de recherche sur le terrain est à interprétation intégrée »¹⁸².

De plus, il distingue les interprétations « dans l'émique », c'est-à-dire « les interprétations incorporées dans le processus de production de données empiriques »¹⁸³, donc pendant l'enquête, des interprétations « sur l'émique », celles mobilisées dans le traitement de ces données, donc pendant les phases d'écriture et d'élaboration¹⁸⁴. Enfin, il rappelle très justement que la présentation des données sur l'émique procède d'une traduction :

« Les données émiques produites, organisées en général en corpus de discours proférés dans une langue étrangère, ne sont pas simplement différentes de l'univers de sens originel du chercheur (à lui d'avoir un pied dans chaque champ), mais sont également éloignées de l'univers de sens des lecteurs, aux yeux desquels elles sont en général affectées d'un fort coefficient d'exotisme. Les propos d'informateurs exigent donc, du moins pour ceux que l'on utilisera à titre de "preuve", d'être "traduits" »¹⁸⁵.

Ces réflexions sur l'« émique » soulignent l'importance de la contextualisation de l'enquête ethnographique afin de saisir l'univers personnel et scientifique du chercheur ethnographe « traducteur de culture », ce que G. Condominas appelle « les coordonnées du chercheur »¹⁸⁶, ces dernières faisant partie intégrante de la collecte des données et de leur exposition. Cette contextualisation à consister, ici, à présenter mes réflexions sur les disciplines convoquées, à réfléchir sur ma place d'ethnographe liée à mon parcours personnel et à décrire mon expérience sur le terrain et les modes de collecte des données, dans cette longue - longueur dont je m'excuse - partie méthodologique préliminaire, comprenant une forme d'auto-ethnographie¹⁸⁷.

¹⁸¹ Les données émiques renvoient souvent « aux discours et aux propos des sujets » : « Il s'agit alors de *données discursives*, produites par les interactions entre le chercheur et les acteurs sociaux qu'il étudie, et recueillies par lui, sous forme de corpus. Nous sommes dans le registre de l'exprimé ». Mais O. de Sardan souligne que l'émique peut aussi renvoyer « aux représentations des sujets », aux « codes censés être sous-jacents aux discours et comportements », voire au « structures cognitives au principe des façons de penser et des façons d'agir ». Il constate alors qu'« on s'éloigne de plus en plus des données » et que « la démarche décroît en empiricité à mesure que croît la part d'interprétation » (De SARDAN, 1998, p.158).

¹⁸² De SARDAN, 1998, p.163.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ On peut dire que cette dernière s'est étalée temporellement sur toute la durée de mon doctorat.

¹⁸⁵ De SARDAN, 1998, p.164

¹⁸⁶ De GRAVE, 2016, p.83.

¹⁸⁷ Sur l'auto-ethnographie et l'« objectivation participante », cf. *ibid.*

Pour conclure, je dirais que cette ethnographie, dont j'ai souligné les limites liées à sa subjectivité, constitue une première approche, un balayage de l'usage de l'AD dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Étant donné le temps relativement restreint passé sur le terrain et le fait que la présentation et l'analyse de l'ethnographie ne constituaient qu'un aspect de mon travail de thèse - même si le terrain a été le « laboratoire » de l'élaboration de mon objet de recherche - je me suis focalisée sur certains points très précis au sujet desquels j'étais parvenue à récolter des données. Il va de soi que j'ai dû faire le deuil de nombreux autres aspects et pistes de recherches. Ainsi, il m'est apparu impossible d'« élever » cette ethnographie au niveau d'une perspective généralisante, permettant de dégager des « catégories analytiques universelles »¹⁸⁸. La présentation de ces quelques données nous permettra, cependant, de donner un aperçu de l'usage de l'AD et de son interprétation dans le milieu actuel du *bharatanāṭyam*, que nous mettrons en lien avec d'autres modes d'appropriation comme la traduction, l'édition et le commentaire. L'analyse des discours à propos de l'AD, de son usage, et de l'emploi du vocabulaire sanskrit qu'il contient, pourra, par ailleurs, constituer des indices révélateurs d'une attitude à l'égard des textes.

1.2 Contexte et définitions

1.2.1 Le théâtre et la danse en Inde

Depuis l'Inde ancienne jusqu'à aujourd'hui, le théâtre et la danse semblent vivre une passion amoureuse. Parfois séparés, ils se retrouvent souvent dans une complétude artistique dont la musique, instrumentale et vocale, n'est pas exempte, formant ce que l'on appelle un « art total », qui a été comparé au format de l'opéra¹⁸⁹. Nous allons voir que la question des liens entre théâtre et danse, qu'il s'agisse de ce que l'on peut reconstruire de l'Inde ancienne ou bien de ce que l'on observe dans les pratiques actuelles, est cruciale dans le monde indien¹⁹⁰.

¹⁸⁸ KILANI, 2012, p.10.

¹⁸⁹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.61. Cf. aussi l'article « Un opéra fabuleux » (BANSAT-BOUDON, 1998). S.A.K. Durga va plus loin qu'une simple comparaison dans un ouvrage intitulé *The Opera in South India* dans lequel elle examine la pertinence d'utiliser le terme « opéra » pour définir des productions indiennes qu'elle nomme, de façon générique, « *sangīta nāṭakam* » : « In this thesis, the word 'opera' is used to denote the type of musical forms of South India which contains a story, set with songs in classical Carnatic music and verses, with intermittent prose passages or *vachana* rendered in a dramatic way, by using conversational style besides indirect passages » (DURGA, 2004, p.1).

¹⁹⁰ En utilisant l'expression « monde indien », je restreins mon propos à l'aire géographique comprenant l'Inde actuelle et ses pays limitrophes (le Sri Lanka, le Bangladesh, le Pakistan, le Népal, etc.). Cette aire est désigné en anglais par l'expression « South-Asia ». Cependant, l'Inde, l'Asie du Sud-Est et la Chine constituent une aire de circulation dans laquelle sont à l'œuvre des échanges, des emprunts et des acculturations « produits par des siècles de contacts » (BOUVIER, TOFFIN, 2012, p.17). À propos des phénomènes d'indianisation et de sinisation dans le théâtre asiatique cf. l'ouvrage collectif sous la direction d'H. Bouvier et G. Toffin (*Ibid.*).

Aux temps mythologiques, dans le cadre du brahmanisme¹⁹¹, la danse est d'abord un art indépendant. Le théâtre créé par Brahmā à la demande des dieux¹⁹², Indra à leur tête, pour rétablir le *dharma*, l'ordre socio-cosmique, est en effet exempt de l'art de la danse. C'est le dieu Śiva lui-même qui aurait été à l'origine de l'introduction de la danse dans la représentation théâtrale¹⁹³. Il n'en est pas le créateur mais à la vue d'une représentation théâtrale donnée par Bharata et sa troupe, il s'est souvenu d'une représentation qu'il avait exécutée autrefois. Cette danse de Śiva est alors enseignée à Bharata par l'intermédiaire de son assistant, Taṇḍu¹⁹⁴.

Puis, dans la représentation théâtrale telle que décrite dans le *NŚ* de Bharatamuni¹⁹⁵, danse et théâtre sont assez clairement distincts bien que

¹⁹¹ Cette présentation donne un aperçu des liens entre le théâtre et la danse dans le cadre religieux du brahmanisme (la religion qui prend appui sur le Veda et sur les textes qui forment la *Smṛti*, la « tradition ») s'agissant de l'Inde ancienne tandis que les pratiques actuelles que je vais brièvement évoquer se situent plutôt dans le cadre de l'Hindouisme. Cela s'explique par le fait que « l'hindouisme a été très favorable au théâtre et aux rituels spectaculaires au cours de son histoire » (*Ibid.*, p.12). D'autre part, la pratique qui va être l'objet de mon propos, le *bharatanāṭyam*, se place plutôt dans le cadre de l'Hindouisme, notamment par ses liens avec une ancienne pratique rituelle au sein des temples hindous et par les thèmes abordés dans les pièces (Cf. *infra* 1.1.2). Il faut cependant noter qu'il existe un répertoire chrétien. On peut citer par exemple le prêtre et danseur Francis Barboza qui a « adapté » le *bharatanāṭyam* au christianisme (les innovations, concernant des gestes de main et des postures, sont présentées sur son site internet, cf. bibliographie). Ce « *bharatanāṭyam* chrétien » n'est pas toujours bien reçu au sein de la communauté chrétienne (RAJ, 2008, pp. 137-139). J'ai pu, au cours de mon terrain ethnographique, discuter avec une élève de Master Selvam à propos de l'« hindouïté » du *bharatanāṭyam*. Elle m'a raconté, au cours d'une conversation à propos de son parcours, qu'elle avait commencé la pratique du *bharatanāṭyam* tardivement car sa famille, de confession chrétienne, considérait que cette pratique était un art hindou et que donc, en tant que chrétienne, elle ne devait pas la pratiquer (conversation non-enregistrée, 2015).

D'autre part, rappelons qu'en se basant sur un matériel textuel, on peut dire qu'il existe un théâtre bouddhique et un théâtre jaïn. Rappelons à ce propos que « les premiers exemples attestés de drames classiques relèvent du bouddhisme, et sont dus au grand poète (et philosophe) Aśvaghoṣa (iie siècle de notre ère) » (PINAULT, 2016, p.382). Enfin, s'agissant de l'Islam et du Judaïsme, ils partagent « une position antagoniste par rapport à l'image [...] même si des contournements du dogmatisme initial existent un peu partout » (BOUVIER, TOFFIN, 2012, p.13), comme en témoigne, par exemple, la pratique du *kathak* dans les cours mogholes.

¹⁹² « Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu, quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations de *śūdra*, la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émetts donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes » (*NŚ* 1.11-12, traduction de Lyne Bansat-Boudon : BANSAT-BOUDON, 2012, p.210).

¹⁹³ BANSAT-BOUDON, 1992, p.402. Pour une présentation du mythe complet de l'origine du théâtre tel que présenté dans le *NŚ*, cf. BANSAT-BOUDON, 2012.

¹⁹⁴ Cet épisode narré dans le *NŚ* au chapitre 4 (4.5-13) est aussi présent dans l'*AD* (2-7a) et le *SR* (7.5).

¹⁹⁵ Présenter le *NŚ* et le mythe d'origine du théâtre et de la danse qu'il contient avant de commencer à parler d'une danse actuelle telle que le *bharatanāṭyam* est une pratique discursive appelée « mythopoeic histories » par D. Soneji, consistant à faire remonter les origines d'une pratique actuelle à des textes sanskrits fondateurs et à des temps ancestraux, en créant par exemple un lien entre les danseurs actuels et la célèbre statue de Mohenjo-Daro supposée représenter une « dancing-girl ». Selon lui, cette pratique dissimule l'histoire sociale de la danse *bharatanāṭyam* (SONEJI, 2010, p.xi). Le fait de commencer mon propos ainsi et le fait de m'intéresser à un texte sanskrit dans la pratique de la danse actuelle *bharatanāṭyam* pourraient être considérés comme une réactualisation de ce mythe, voire même une participation aux phénomènes de « sanskritisation » et de « textualisation » décrits par les chercheurs

complémentaires¹⁹⁶. Ainsi, la danse (*nṛtta*), contrairement au théâtre (*nāṭya*), est présentée comme dépourvue de significations¹⁹⁷. La danse vient cependant embellir la représentation¹⁹⁸ et est essentielle dans le déroulement d’une pièce de théâtre. En effet, la danse aurait été d’abord introduite par Śiva pour magnifier le rite introductif du *pūrvaraṅga* qui assure le bon déroulement du spectacle¹⁹⁹, comme une bénédiction introductive dansée.

Abhinavagupta, dans l’*Abhinavabhāratī* (*Abh*), son commentaire au *NS*²⁰⁰, vient nuancer quelque peu les propos de Bharata. En effet, il remarque que la danse, se trouvant au sein de la représentation théâtrale et s’harmonisant donc aux autres

(cf. *infra* 1.2.3.). Et pourtant, quels que soient les liens entre les traités sanskrits et les pratiques actuelles, je ne peux m’abstenir de présenter ce monument incontournable qu’est le *NS* et le mythe d’origine du théâtre et de la danse qu’il renferme, omniprésent dans l’esthétique de l’Inde ancienne et dans les discours des praticiens actuels.

¹⁹⁶ Cette brève présentation des liens entre la danse et le théâtre dans l’Inde ancienne ne se base que sur le discours présenté dans la tradition sanskrite de quelques traités : c’est donc une vision purement littéraire. Même si le *NS* est souvent considéré comme panindien, il faut noter que des conceptions différentes peuvent être présentes dans des textes autres que les traités (par exemple, dans la poésie, le théâtre, les contes, les inscriptions dans les temples) et dans la littérature dans d’autres langues utilisées dans le monde indien (par exemple la littérature tamoule ou la littérature indo-persane). De plus, il est essentiel de préciser que les conceptions et pratiques présentées dans la littérature ancienne des traités sont, d’une part, sans doute parcellaires car cette littérature se limite à celle parvenue jusqu’à nous ; d’autre part, elles ne reflètent pas forcément les pratiques effectives passées mais seulement une vision « śāstrique », donc probablement idéalisée, des pratiques. Ces traités ont, en outre, un caractère plutôt prescriptif et ne prétendent pas donner une présentation basée sur l’observation des pratiques mais plutôt basée, du moins dans le discours, sur ce qui a été « dit » ou « pratiqué » auparavant, exprimant ainsi un désir de s’inscrire dans une continuité (cf. *infra* 1.3.2.6 et 2.1.1.2). Pour donner une idée du très vaste champ de recherche que constitue l’étude de la danse dans le monde indien ancien, on peut se référer aux travaux de Kapila Vatsyayan qui s’est intéressée au concept de la danse en se basant sur différents types de textes sanskrits, sur l’iconographie statuaire (VATSYAYAN, 1977) et sur la peinture (VATSYAYAN, 1982). On peut aussi citer les travaux de Leslie Orr qui a travaillé sur la figure de la « temple-woman » parfois impliquée dans des activités de danse, à partir de la littérature épigraphique des temples d’Inde du Sud (ORR, 2000), ainsi que l’étude d’Hema Govindarajan sur le vocabulaire de la danse à partir d’un corpus d’inscriptions dans des temples d’Inde du Sud (GOVINDARAJAN, 1993).

¹⁹⁷ On notera que les catégories « théâtre » et « danse » sont exprimées en sanskrit à travers deux racines : *NAT-* et *NRT-*. Selon L. Bansat-Boudon, « *naṭ* est une prakritisisation de *nṛt* » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.409). Selon MW, la racine *NAT* signifie « danser ». Au causatif (*nāṭayati*), elle prendrait un sens différent : « to represent anything dramatically, act, perform, imitate ». Judit Törzsök indique que ce causatif peut exprimer le fait que « certains personnages ne peuvent pas agir indépendamment, mais sont dirigés, obligés de jouer leurs rôles, par une autre force ou personne » (TÖRZSÖK, 2011, p.7). À ce propos, Sylvain Brocquet m’a fait remarquer que le passage à la dixième classe du présent n’indique pas forcément une valeur causative et peut s’expliquer par la seule transitivité.

On constate donc que la distinction entre ces deux racines n’est pas très claire. À propos des liens entre *nṛtta* et *nāṭya* : cf. *infra* 4.2.1.

¹⁹⁸ *NS* 4.263b.264a (traduction BANSAT-BOUDON, 1992, p.400). Sur le fait que la danse est *śobhaḥetu* « cause de beauté » : cf. commentaire au *DR* 1.8 par Dhanika cité par L. Bansat-Boudon : *ibid.*, p.410, note 107.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.96. (*NS*, 4.13-16a).

²⁰⁰ En séparant les perspectives présentées dans le *NS* et dans son commentaire l’*Abhinavabhāratī*, j’essaie de distinguer les époques et inévitables changements. En effet, au moins un millénaire sépare ces deux textes.

éléments (*abhinaya*, chant, musique), peut se teinter du sens véhiculé par le texte²⁰¹. Dans la perspective de l'*ABh*, la danse peut être définie comme une composante exaltant, magnifiant la représentation théâtrale : « soit qu'elle lui fasse écho, soit qu'elle assure la cohésion, soit qu'elle offre au spectateur ce suspens de la représentation [...] »²⁰² en ménageant des pauses²⁰³. Ainsi, Abhinavagupta semble vouloir intégrer la danse au processus esthétique²⁰⁴.

La littérature postérieure au *NS* fait mention d'un troisième terme venant complexifier ce qui est présenté dans le *NS* : le *nṛtya*, ambigu, relevant à la fois du *nāṭya* et du *nṛtta*. L'introduction de ce nouveau terme reflète peut-être une volonté des auteurs de décrire des formes artistiques, absentes de la description du *NS*²⁰⁵. On constate d'autre part que des traités développent un discours plus approfondi sur la catégorie danse, notamment à travers une expansion du vocabulaire²⁰⁶. Ces innovations ont été interprétées comme le reflet d'une progressive indépendance de la danse par rapport au théâtre ; cette dernière pouvant alors être figurative et signifiante²⁰⁷.

Aujourd'hui, on peut observer que, parmi une très grande diversité de pratiques théâtrales en Inde, de nombreuses pratiques oscillent entre les catégories danse et théâtre, si on utilise des termes occidentaux, ou entre les catégories *nāṭya* et *nṛtta* ; l'ensemble de ces termes pouvant être considérés comme endogènes car employés par les praticiens eux-mêmes²⁰⁸. Ainsi, des pratiques comme le *kathakālī*²⁰⁹, le *kūṭiyāṭṭam*²¹⁰, le *yakṣagāna*²¹¹, le *kaṭṭaikūttu*²¹² sont souvent considérées comme des « théâtres dansés », tandis que des pratiques telles que le *bharatanāṭyam*, l'*oḍiśī*, le *kūcipūḍī*, le *kathak*, le *maṇipurī*, appelées en Inde « danses classiques »²¹³, parfois

²⁰¹ *Ibid.*, p.402.

²⁰² *Ibid.*, p.403.

²⁰³ Cf. *infra* 4.2.1.1.

²⁰⁴ À ce sujet, cf. GANSER, 2013.

²⁰⁵ BANSAT-BOUDON, 1992, p.410.

²⁰⁶ BOSE, 2007, p.155.

²⁰⁷ « [...] in the later texts dancing emerges as a more complexe art-form, one of whose branches is representational and known as *nṛtya*; in this sense dance is a parallel to drama, not a subsidiary to it » (BOSE, 2007, p.256).

²⁰⁸ Cf. *infra* 4.2.1.2.

²⁰⁹ Cf. par exemple CHEMANA, GANESHA AYAR, 1994 et SZILY, 2013. Le *kathakālī* est aussi considéré, en contexte indien, comme une danse classique indienne.

²¹⁰ Cf. par exemple JOHAN, 2011, 2014 et SZILY, 2013.

²¹¹ Cf. ASHTON, 1969. Le terme *yakṣagāna* désigne aujourd'hui une forme théâtrale pratiquée au Karnataka. Au XVIII^e siècle, le terme était plus générique et désignait des représentations de « dance-drama » musicaux que l'on pratiquait dans les temples et les cours (PETERSON, 1998, p.45, note 20).

²¹² Le *kaṭṭaikūttu* est un théâtre dit « rural » pratiqué au Tamil-Nadu mettant en scène, entre autres, des épisodes du *Mahābhārata* Cf. les travaux de Hanne M. de Bruin, par exemple BRUIN, 2000.

²¹³ Afin de rester fidèle au discours des praticiens actuels, j'utiliserai également la dénomination « danse classique » pour désigner la pratique qui nous intéresse ici, le *bharatanāṭyam*. Cependant, il est important de noter des variations de discours. En effet, une praticienne que j'ai rencontrée, Priya Murle, indique, reprenant les propos d'un autre praticien M. Dhananjaya, que l'on devrait utiliser plutôt le terme *nāṭya* pour désigner ces pratiques de danse/théâtre : « [...] Dhananjaya master he is saying don't say dance / say it is *nāṭya* call it *nāṭya* [...] dance will be ordinary dance / but it's little more than that / not just dance [...] » (entretien enregistré, 2015). Cf. aussi *infra* 4.2.1.2.

« théâtres dansés » notamment dans le milieu universitaire français²¹⁴, comportent toutes une dimension « dansée » et une dimension narrative souvent exprimée par le langage corporel et tout particulièrement par les gestes de mains exprimant des significations d'une manière comparable à la langue des signes. Le composé anglais « dance-drama », utilisé par exemple pour désigner les représentations de *bhāgavata mēla nāṭakam*²¹⁵, de *yakṣagāṇa* et des pièces chorégraphiées et mises en scène par Rukmini Devi²¹⁶, affiche de manière évidente la cohabitation²¹⁷.

L'observation de ces différentes pratiques vient questionner frontalement notre conception du théâtre occidental, encore très corrélée à la « mise en scène d'une narration verbale »²¹⁸ par des comédiens²¹⁹. Ainsi, le texte dans les pratiques indiennes actuelles que nous avons citées est bel et bien présent, mis en musique²²⁰ par un orchestre, tandis que l'« acteur-danseur »²²¹ interprète le texte littéral et/ou glosé²²², en utilisant le langage corporel (mime et langage des gestes). Dans la perspective du *NS*, le terme *abhinaya* désigne à la fois les différents registres de jeu²²³ et la dimension expressive et signifiante et semble être le point de délimitation entre théâtre et danse, et non le texte, qui est cependant ce sur quoi l'art de l'*abhinaya* s'appuie. Mais nous avons pu constater que la littérature ultérieure et les pratiques actuelles ne rendent plus compte de ce critère discriminant le théâtre et la danse²²⁴.

²¹⁴ LÉGERET, 1999, p.23.

²¹⁵ Cf. JONES, 1963.

²¹⁶ Concernant ce que j'ai pu observer en tant que spectatrice dans l'institution de Kalakshetra à Chennai, les « dance-dramas » sont des spectacles dans lesquels se mêlent les formes artistiques *bharatanāṭyam* et *kathakalī*. Le premier « dance-drama » mis en scène et chorégraphié par Rukmini Devi s'appuie sur une pièce du répertoire *kuṛavañci* (PETERSON, 1998, p.40 et site internet du Kalakshetra).

²¹⁷ Cette longue liste de pratiques se trouvant au carrefour entre la danse et le théâtre fait écho à ce que l'on peut observer dans de nombreux films indiens, notamment les films dits « masala », faisant souvent appel à la pratique dansée sous forme d'interludes prenant la forme d'un clip musical chorégraphié. Ces interludes sont essentiels dans la trame narrative : ils donnent notamment l'occasion aux protagonistes d'exprimer leurs sentiments ouvertement au travers du texte chanté et de la danse.

²¹⁸ BOUVIER, TOFFIN, 2012, p.14.

²¹⁹ Il faut noter cependant qu'il existe, partout dans le monde et notamment en Europe, un vaste panorama de performances artistiques proposant différents types de cohabitation de la danse et du théâtre. Les chercheurs spécialistes des arts de la scène peuvent utiliser le terme « théâtralité » pour parler de ces performances artistiques réunissant ces deux arts que sont le théâtre et la danse « institutionnellement et socialement distincts » mais « qui ne cessent de s'attirer, de se séduire et de s'absorber l'un l'autre » (CORVIN, 2008, pp. 397-398).

²²⁰ Dans le répertoire, il y a des textes qui sont par essence « musicaux » car composés avec une mélodie (*rāga*) et un rythme (*tāla*) spécifiques. Par ailleurs, il y a aussi des praticiens qui choisissent un texte qui leur plaît et travaillent avec des musiciens pour le « mettre en musique ».

²²¹ Je reprends ici l'expression de Katia Légeret (LÉGERET, 1999, p.23). Cf. aussi BOUVIER, TOFFIN, 2012, p.23.

²²² L'acteur-danseur peut interpréter le texte plus ou moins mot à mot (*padārtha*), puis s'éloigner du sens littéral pour donner des interprétations du sens global de la phrase (*vakyārtha*). Les praticiens actuels appellent ces interprétations, que l'on peut rapprocher de la pratique de la glose, des *sañcāri*, terme que l'on pourrait traduire par « développement » (cf. NARAYANAN, 1994, pp. 27-29 et CHOQUARD, à paraître). À ce propos, cf. *infra* 4.4.2.2.

²²³ Ils sont au nombre de quatre : corporel, vocal, ornemental et sāttvique (*NS*, 6.23). Cf. définitions de l'*abhinaya* en 4.2.2 et étude du *maṅgalaśloka* en 4.3.1.

²²⁴ Cf. *infra* 4.2.2.

Rappelons que le théâtre est aussi un lieu, celui dédié à sa représentation, comportant une scénographie particulière. Ainsi, les pratiques actuelles, que j'appellerai « d'arts vivants » faute de mieux, au-delà du fait qu'elles comportent des pièces ayant un caractère narratif les rapprochant ainsi du théâtre en ce qu'il est imitation du monde, participent également de la théâtralité du fait d'être présenté, la plupart du temps²²⁵, dans des lieux spécifiques composés d'une scène et d'un public frontal. Ces lieux ne portent pas toujours le nom de « théâtre », mais sont appelés, du moins à Chennai, des *sabhā*²²⁶. Elles ressemblent cependant en tout point à la conception généralisée de ce à quoi ressemble un théâtre : une scène rehaussée, des rideaux, des sièges faisant face à la scène, une musique amplifiée et des lumières régies par des techniciens.

Par ailleurs, les aspects religieux et rituel, qu'il est délicat d'évoquer en quelques lignes, ne doivent pas être mis de côté dans cette brève présentation car ils viennent poser la question de la dimension artistique de ces pratiques. Peut-on qualifier d'artistiques des pratiques comportant de manière évidente des composantes dévotionnelles et rituelles ? Bien que ces dimensions soient plus ou moins présentes dans les formes actuelles, elles viennent envelopper ces pratiques du spectre du « religieux ». Chacune de ces pratiques a un lien singulier avec la dimension religieuse s'étant parfois transformé, notamment du fait des phénomènes de « classicisation » et de « folklorisation »²²⁷, tendant à les décontextualiser.

Je vais m'intéresser ici à une catégorie particulière parmi les pratiques que nous venons d'évoquer : il s'agit des « danses classiques ». Nous allons voir comment certains aspects que j'ai présentés - à savoir la cohabitation du théâtre et de la danse, la scénographie, la dimension dévotionnelle et religieuse et le phénomène de classicisation - sont actualisés dans la forme de danse classique appelée aujourd'hui *bharatanāṭyam*. Ces aspects seront abordés au cours d'une présentation de l'histoire récente du *bharatanāṭyam* et tout particulièrement à travers une présentation des transformations ayant eu lieu durant le tournant dit « revivaliste ». Cette succincte présentation de l'histoire du *bharatanāṭyam* est nécessaire pour comprendre les enjeux sous-jacents à l'une des facettes de mon objet de recherche, à savoir l'usage du traité sanskrit l'AD par les praticiens de *bharatanāṭyam*.

1.2.2 Qu'est-ce que le *bharatanāṭyam* ?²²⁸

Le *bharatanāṭyam*, la danse dite « classique » du Tamil-Nadu, parfois appelée « traditionnelle », fait l'objet de nombreuses représentations que je qualifierai de « mythico-historiques ». Je passerai en revue ces différentes représentations faisant

²²⁵ Parmi les pratiques que j'ai citées, certaines sont aussi représentées dans le temple, dans la rue ou lors de fêtes telles qu'un mariage. Les danses que l'on appelle « classiques » tendent à être représentées plutôt dans des théâtres. Cf. *infra* 1.2.2.

²²⁶ En sanskrit et en tamoul, ce mot signifie « assemblée ». Ces lieux sont aussi appelés sobrement par le mot anglais « venue ».

²²⁷ À propos de la folklorisation et du processus de « commercialisation du divin » (PASTY, 2012, p.76), cf. par exemple l'étude de Marianne Pasty à propos du « théâtre rituel » kéralais *muṭiyēttu* (PASTY, 2012).

²²⁸ Ce titre de sous-chapitre fait écho au titre de l'article « Bharatha Natyam - What Are You ? » d'Avanthi Meduri (MEDURI, 1988) dont j'ai beaucoup utilisé les travaux pour présenter les transformations récentes du *bharatanāṭyam*.

partie intégrante de l'identité du *bharatanāṭyam*, puis je ferai un bref résumé de son histoire récente à partir des nombreux travaux écrits à ce sujet, notamment de chercheurs s'inscrivant dans le courant du post-colonialisme, et plus particulièrement ce que l'on appelle les « Postcolonial South Asian Dance Studies » (U. Coorlawala, A. Meduri et J. O' Shea)²²⁹, ainsi que de chercheurs s'inscrivant plutôt dans le domaine de l'histoire culturelle et de l'anthropologie (A.M. Gaston, S. Kersenboom, T. Leucci, I. Peterson et D. Soneji).

Le *bharatanāṭyam* est souvent présenté mythiquement comme une danse sacrée indienne « vieille de plus de 2000 ans » dont on fait remonter l'antiquité au fameux traité sanskrit sur le théâtre, le *Nṣ* du sage Bharata²³⁰. Certains même considèrent que ses racines trouvent leur origine à l'époque védique, ou plus loin encore au temps de la civilisation de Mohenjo-Daro - comme en témoignerait une célèbre statuette d'une femme portant des bracelets²³¹. Avec un point de vue plus régional, d'autres avancent que cette pratique artistique est l'héritière des arts de l'âge tamoul *Ṣaṅkam*²³², dont on peut trouver des vestiges dans le « grand poème narratif-dramatique »²³³, le *Cilappatikāram* « le roman de l'anneau » d'Ilāṅkō Aṭikaḷ (env. V^e siècle²³⁴)²³⁵, dans lequel on découvre le personnage de Madhavi, une courtisane danseuse. Le *bharatanāṭyam* est aussi considéré comme issu d'un art dansé, appelé *sadir*²³⁶, *dāsi-aṭṭam* ou encore *cinṇa mēḷa*²³⁷, pratiqué autrefois dans les temples par les légendaires *devadāsī* « servantes du

²²⁹ Les travaux de ces chercheuses semblent également s'inscrire dans le mouvement féministe. Ce féminisme s'exprime notamment dans le fait de mettre en exergue le rôle des femmes (tout particulièrement, Rukmini Devi et T. Balasaraswati) dans le mouvement revivaliste – c'est-à-dire présenter une « herstory » (COORLAWALA, 2004, p.59) - ainsi qu'à travers une critique de l'image de la femme dans l'actuel *bharatanāṭyam* (COORLAWALA, 2004), enfin dans le fait de dénoncer le contrôle patriarcal sur le corps dansant des femmes (par exemple, *ibid.*, p.58). La question du féminisme dans le revivalisme du *bharatanāṭyam* et dans les travaux à propos des *devadāsī* est complexe. En effet, d'un côté, la pratique des *devadāsī* a été interdite notamment parce qu'elle était considérée comme témoignant d'une image de la femme dégradée (« la prostituée sacrée ») victime d'un système l'exploitant. De l'autre, des travaux tels que ceux de S. Kersenboom et de T. Leucci semblent accentuer le caractère auspiceux (*nityasumaṅgalī*), puissant (concept de la *śakti*, la « force féminine ») et érudit des danseuses de temple et de cours ; leurs discours réagissant sans doute à l'image dégradée de celles-ci véhiculée par le mouvement « anti-naught » et repris par les « revivalistes » qui ont « sauvé » la danse. On peut voir ici comment le discours dit « féministe » est « instrumentalisable ».

²³⁰ Cf. *supra* 1.2.1.

²³¹ KOTHARI, 1997, p.28.

²³² SONEJI, 2010, p.xxi.

²³³ ZVELEBIL, 1997, p.294.

²³⁴ PARTHASARATHY, 2014, p.6.

²³⁵ KOTHARI, 1997, p.28.

²³⁶ Je n'ai pas réussi à déterminer précisément le sens et l'origine de ce terme. Je garderai donc cette transcription usuelle. On peut lire différentes interprétations selon les auteurs :

« [...] terme marathi employé à la cour pour qualifier d'offrande le rituel dansé des devadāsī » (LÉGERET, 1999, p.22).

« The term 'sadir' denotes (1) the highest court of law in several North Indian languages (...) ; (2) in South India, the term denoted classical dance (*Āṭṭam*) before it became commonly known *Bharata Nāṭyam* ; originally performed in a temple square (*sadir*, i.e. *sadir Āṭṭam*) ; (3) possibly a corruption of the Telugu word *caduru* ('a *sabhā* - dance') » (LEUCCI, 2008, p.63).

²³⁷ PETERSON, 1998, p.40.

dieu » à la fois idéalisées²³⁸ et critiquées pour leur vulgarité et leur mœurs jugées douteuses²³⁹. Dans une perspective plus large, prenant sans doute en compte des phénomènes de perméabilité des formes²⁴⁰, on peut également lire que le *bharatanāṭyam* serait une pratique artistique s'appuyant sur quatre formes²⁴¹ : le *sadīr* que nous avons déjà évoqué et qui est en général considéré comme l'ancêtre « officiel » du *bharatanāṭyam*, le *kuṛavañci*²⁴², un type de « dance-drama » tamoul mettant en scène une héroïne et une « gypsie » des montagnes, le *bhāgavata mēḷa*²⁴³, un « dance-drama » télougou vishnouïte²⁴⁴ et le *kūcipūḍi* devenu aujourd'hui la danse classique d'Andhra Pradesh. On entend aussi souvent parler d'un format scénique particulier comprenant sept pièces - le *mārgam*²⁴⁵ - dont on attribue la création à quatre frères²⁴⁶, le « Thanjavur Quartet » (XIX^e siècle)²⁴⁷ : Cinnaiyyā, Ponnaiyyā, Civānandam et Vaṭivēlu, descendants d'une famille de musiciens patronnés par les cours Nāyaka et marathes²⁴⁸. L'ensemble de ces représentations comprend une part de réalité historique, mais aussi une part de

²³⁸ Cf. la figure de « celle qui est toujours auspiciuse », la *nityasumaṅgalī*, présentée par Saskia C. Kersenboom : KERSENBOOM, 2011.

²³⁹ MUTHULAKSHMI REDDI, 2010, pp. 115-127.

²⁴⁰ TARABOUT, 2005, p.5.

²⁴¹ KOTHARI, 1997.

²⁴² Le *kuṛavañci* est un genre dramatique littéraire prolifique au Tamil-Nadu aux XVIII^e et XIX^e siècles, notamment à Thanjavur, à la cour du roi marathe Shahaji II (1685-1712), et dans des temples du pays tamoul, considéré comme un type de *yakṣagāna* (PETERSON, 1998, p.45). Ces pièces de théâtre évoquent le mode de vie de groupes vivant dans les montagnes ou itinérants que l'on appelle *kuṛavar*. L'intrigue est standardisée : une femme se languit d'un dieu ou d'un roi dont elle est tombée éperdument amoureuse. Son amie l'amène voir une femme appelée par le nom éponyme *kuṛavañci* ou *kuṛatti* qui lui dit la « bonne aventure » (*ibid.*, p.42). Ce genre était en effet pratiqué par des *devadāsi* (cf. KRISHNAN, 2008, pp. 85-86, note 2).

Des pièces de *kuṛavañci* peuvent être aujourd'hui intégrées au répertoire du *bharatanāṭyam*. J'ai pu ainsi apprendre une pièce nommée *Vañci vandāl*, « la gitane est venue » issue d'un « dance-drama » appelé *Kuṭrāla Kuṛavañci*, que m'a enseignée la danseuse Ipshita Rajesh. Selon elle, cette pièce comprend des éléments de danse que l'on appelle aujourd'hui « folk ».

²⁴³ En effet, le *bhāgavata mēḷa* est considéré comme un « dance-drama » *yakṣagāna* télougou, né dans la région de Thanjavur pendant la période marathe. On peut lire que ce style employait le style *sadīr* (que l'on considère comme l'ancêtre direct du *bharatanāṭyam*) et se distinguait des pratiques de cours par une orientation dévotionnelle et vishnouïte. Il était d'autre part joué par des hommes (PETERSON, 1998, p.20, note 45). Cette forme artistique est toujours pratiquée et on peut être frappé par l'usage de la pratique actuelle du *bharatanāṭyam* au sein de ces « dance-dramas », jusque dans les costumes des personnages féminins. Si le *bhāgavata mēḷa* incluait autrefois le style *sadīr*, on peut dire qu'aujourd'hui il continue à employer ce style sous sa forme « réformée » ou « classicisée ».

²⁴⁴ Saskia Kersenboom relève qu'une étude conjointe du *kuṛavañci*, du *bhāgavata mēḷa nāṭaka* et du *yakṣagāna* pourrait dresser un portrait cohérent des interrelations entre ces différentes formes artistiques (KERSENBOOM, 2011, p.78, note 196).

²⁴⁵ Le *mārgam* (*mārkkam* en tamoul, *mārga-* en sanskrit signifie littéralement, le « chemin », la « voie ») est composé de sept pièces : *alārīppu*, *jatisvaram*, *śabdham*, *varṇam*, *padam*, *tillāṇā* et un *śloka*m. Sur la symbolique de ce format scénique du point de vue d'une ancienne danseuse de temple : cf. BALASARASWATI, 2010, p.199. On notera que H. Krishnan, spécialiste du répertoire du Thanjavur Quartet, donne une liste légèrement différente : le *śloka*m est absent, remplacé par un *javaḷi* placé après le *padam*. Ce format était pratiqué dans les cours royales : cf. KRISHNAN, 2008, p.75.

²⁴⁶ Selon la tradition orale (SONEJI, 2010, p.xv).

²⁴⁷ KOTHARI, 1997, p.144.

²⁴⁸ KRISHNAN, 2008, p.74.

constructions mythologiques²⁴⁹, basées sur des idéaux orientaliste, nationaliste, voire régionaliste. Elles viennent nous rappeler que la « tradition » est « un point de vue que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains »²⁵⁰.

Après avoir cité ces quelques représentations « mythico-historiques » du *bharatanāṭyam*, je présenterai ce qu'est concrètement le *bharatanāṭyam* actuel quant à sa technique et sa représentation scénique, puis je résumerai son histoire récente, c'est-à-dire les transformations ayant eu lieu au XX^e siècle au cours d'une période que l'on appelle le « revivalisme ». Je m'intéresserai plus précisément au phénomène de « classicisation ».

Techniquement, le *bharatanāṭyam* associe une danse pure, appelée *nṛtta*, composée de mouvements complexes de l'ensemble du corps, à une dimension narrative incarnée par l'artiste à travers une gestuelle signifiante du corps dansant, plus particulièrement des mains, relativement codifiée, appelée *abhinaya*²⁵¹. La technique du *bharatanāṭyam* est caractérisée par une posture de base en demi-plié (*araimaṇṭi*), une importance accordée aux lignes du corps et à la rythmique des frappes de pieds. Le répertoire du *bharatanāṭyam* se compose de pièces dites de « danse pure » telles que l'*ālārippu* (pièce introductive), le *jatisvaram* (danse sur les notes de musique) et le *tillāṇā* (danse de conclusion), de pièces purement narratives ou expressives telles que les *padam* et les *jāvaḷi*²⁵², et enfin de pièces que l'on pourrait décrire comme « composites » associant des parties narratives plus ou moins élaborées – allant d'une description des attributs d'un dieu dans une pièce d'hommage (par exemple, le *kavuttuvam*) à la narration complexe d'une situation amoureuse entre un héros et une héroïne dans laquelle peuvent s'enchâsser d'autres histoires connexes - et des séquences de danse « abstraite »²⁵³ accompagnant un chant composé de notes de musiques (*svara*) ou de syllabes rythmiques appelées *collukaṭṭu*²⁵⁴.

Les parties et pièces dites « narratives » s'appuient sur un texte chanté mis en musique par un orchestre de musique carnatique comprenant généralement un chanteur, une personne qui joue du *naṭṭuvāṅkam* (cymbales) et qui chante les *collukaṭṭu*, un percussionniste jouant du *mirutaṅkam*, ainsi qu'un violoniste ou un flûtiste. Le répertoire textuel est très varié : épisodes épiques issus des deux grandes épopées indiennes (le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*), épisodes mythologiques racontant par exemple la jeunesse de Kṛṣṇa, pièces d'hommage à différentes divinités du panthéon

²⁴⁹ D. Soneji parle de « mythopoeic histories of bharatanatyam » (SONEJI, 2010, p. xi). Cf. *infra*, note 195, p.57.

²⁵⁰ LENCLUD, 1987, p.8.

²⁵¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur l'emploi de ces termes dans l'AD et dans le milieu du *bharatanāṭyam* : cf. *infra* 4.2.2.

²⁵² Né dans le contexte des représentations privées « de salon », le *jāvaḷi* est : « [a] short, usually fast-paced, erotic lyric » (SONEJI, 2012, p.72).

²⁵³ Cette abstraction est cependant à nuancer : les parties de « danse pure » étant inévitablement « teintées » de la tonalité de la pièce en général et des parties narratives qui la composent.

²⁵⁴ Cette répartition danse narrative sur un texte chanté/danse abstraite sur les notes de musique ou sur les syllabes rythmiques n'est, bien sûr, pas une règle absolue. À propos de ces syllabes rythmiques, de leur fonction pédagogique (Nancy Boissel-Cormier les nomme « syllabes mnémoniques ») et de leurs liens avec les émotions, cf. BOISSEL-CORMIER, 2008.

hindou (par exemple, les *kavuttuvam* et les *bhajan*), pièces présentant une héroïne séparée de son amant souvent incarné par un dieu (par exemple, les « *aṣṭapāḍi* » issus du *Gītagovinda* de Jayadeva, les *padam* de Kṣētrayya...) ou un roi²⁵⁵, pièces plus séculaires présentant différentes situations de relation amoureuse (*jāvali*). Ce répertoire n'est absolument pas fixe, même si des pièces sont plus ou moins populaires. Ainsi les artistes actuels ont la possibilité de chorégraphier et de mettre en musique des textes de leur choix²⁵⁶. On remarquera cependant que la tonalité émotionnelle des pièces est souvent dévotionnelle ou érotique²⁵⁷. Le répertoire est composé de textes dans différentes langues indiennes (sanskrit, tamoul, télougou, marathi, kannada, hindi...).

On peut dire que la forme sous laquelle le *bharatanāṭyam* est aujourd'hui pratiqué est relativement récente. Il a, en effet, connu un mouvement dit « revivaliste » que l'on situe entre 1930 et 1950. Auparavant nommé *sadīr* ou *dāsī-aṭṭam*, parmi d'autres dénominations, cet art était pratiqué par des femmes que l'on nomme de façon générique *devadāsī*²⁵⁸, dans les temples, mais aussi dans les cours royales et chez des particuliers²⁵⁹. Dès la fin du XIX^e siècle, sous l'influence du puritanisme victorien

²⁵⁵ Une même pièce peut être dédiée au dieu ou au roi. Fanny Wiard travaille actuellement dans le cadre de sa thèse sur la pièce de *varṇam* (pièce maîtresse d'un récital de *bharatanāṭyam* dans laquelle le danseur présente à la fois la virtuosité technique et la finesse de l'expressivité) pouvant être dédiée au dieu ou au roi. On remarque que les pièces dédiées au roi ne sont plus représentées sur la scène actuelle, sans doute parce que le patronage royal et les représentations au sein des cours royales sont caduques.

²⁵⁶ Lors d'un entretien, la danseuse Lavanya Ananth évoque l'importance du choix des chansons qu'elle va chorégraphier : [...] so I choose / heu // subjects / to dance / I choose items of songs based first on the lyrics of the song / so for me first I have to connect with the lyrics in the item / and then if I like it / then I / if I have to like the music / and that's when I choregraphed to my taste / so I cannot do an item because it's a very popular item [...] or it's beautiful somebody else to dancing / it could be an item which is very popular / many people keep doing it and I do it it's different because it is my item / so for me *bharatanāṭyam* is an expression of my own self I would like to communicate something to the audience and I want to do it in a way where I am in a very comfortable way / I I want to communicate through that piece or through my performance / and through pieces which are close to my heart [...] (entretien enregistré, 2014).

J'ai pu remarquer que le fait de chorégraphier des textes ne faisant pas partie du répertoire habituel pouvait être considéré comme de la « danse contemporaine » bien que la technique reste la même. À propos de la place du texte dans la création de danseurs de *bharatanāṭyam* et de danseurs de danse contemporaine à Chennai, cf. BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 473-498.

²⁵⁷ En termes issus de l'esthétique de la tradition sanskrite, les praticiens utilisent les mots *rasa* pour définir la tonalité émotionnelle d'une pièce, *śṛṅgāra* pour désigner l'érotique et *bhakti* pour la dévotion. Ces deux tonalités peuvent fusionner dans ce que l'on appelle *śṛṅgāra-bhakti* (cf. *infra* 4.2.3).

²⁵⁸ « The Sanskrit term devadasi literally means 'female servant [*dasi*] of God [*deva*]' . While the term is found in certain medieval Sanskrit textual genres, in nineteenth-century south India, the term became a generic way of referring to a variety of women defined by their non-conjugal sexuality » (PETERSON, SONEJI, 2009, p.32, note 3).

Pour une présentation plus détaillée sur l'usage devenu générique du terme *devadāsī* : cf. SONEJI, 2012, pp. 6-12).

Sur l'« orientalisation » de la danseuse de temple et sur la figure de la bayadère et son influence sur le théâtre occidental, cf. LEUCCI, 2009, pp. 171-180.

²⁵⁹ À propos de l'histoire des danses de salon, du répertoire varié et du caractère hybride des représentations, cf. SONEJI, 2012.

britannique, de l'orthodoxie hindoue²⁶⁰ et d'un mouvement dravidien « anti-brahmane »²⁶¹, la danse pratiquée par ces femmes a progressivement été déconsidérée²⁶², jusqu'à être interdite officiellement par le Devadasi Act en 1947, après l'indépendance de l'Inde. Parallèlement à ce mouvement, des individus membres de l'élite sociale et intellectuelle indienne, issus pour la plupart de la classe des brahmanes, ayant des idéaux nationalistes de conservation du patrimoine artistique indien, se sont réappropriés cette tradition en opérant des changements visant à l'anoblir.

Dans ce mouvement revivaliste²⁶³, Rukmini Devi, une femme brahmane théosophe²⁶⁴, est une figure majeure. Elle créa le premier lieu institutionnel d'enseignement du *bharatanāṭyam*, le « Kalakshetra », connu aujourd'hui comme une école de référence en matière de classicisme. Avanthi Meduri montre dans quelle mesure Rukmini Devi, à travers l'institution du Kalakshetra, a apporté un caractère hybride à l'ancienne danse de temple et de cour, tout particulièrement à travers la scénographie et son enseignement²⁶⁵.

En effet, le *bharatanāṭyam* en passant du temple à la scène n'est plus représenté de la même manière. Il est pratiqué dans un théâtre, sur une scène avec des éclairages et une musique amplifiée. Les musiciens, auparavant derrière la danseuse et la suivant

²⁶⁰ « The campaign against the dedication of women to temple service began in earnest in 1892. Articulated primarily by educated Hindus, Brahmin and non-Brahmin alike, the campaign formed part of the whole complex of reforms relating to women, such as the ban on sati, female infanticide, the encouragement of widow-remarriage and the raising of the age of consent, which had earlier been pressed forward by the English missionaries and officials themselves » (SRINIVASAN, 2010, p.140).

²⁶¹ « It is commonly held that local politicians used controversies over the female dancing body to further their own communal anti-brahmin agendas. The presence of the *devadasi*-s in temple was cited as evidence of the "corruption" of the temple, a brahminical religious institution » (COORLAWALA, 2004, pp. 51-52).

²⁶² Les représentations chez des particuliers, « les danses de salon », et les relations non-conjugales des danseuses auraient particulièrement alimenté le mouvement appelé « Anti-Nautch » (anglicisation du terme *nāc*, signifiant « danse » en hindoustani) (SONEJI, 2012, p. 5). Ce mouvement que l'on peut faire remonter aux années 1890 « visait à abolir la pratique de la danse dans l'enceinte du temple hindou » (MEDURI, 2009, p.227).

²⁶³ A. Meduri distingue deux courants au sein du mouvement revivaliste, un mouvement national indien porté par les *devadāsī*, notamment la légendaire T. Balasaraswati, et les *naṭṭuvanār* sous l'égide de la Music Academy of Madras, et un mouvement qu'elle nomme « transnational » émanant de la Société théosophique (MEDURI, 2009, p.229). On remarquera que la danseuse T. Balasaraswati, inscrite a priori dans un mouvement national, fut celle qui émigra aux Etats-Unis et dont le style est peu représenté aujourd'hui (j'ai pu rencontrer au cours de mes terrains de rares praticiens du style de T. Balasaraswati, école portée à Chennai par Nandini Ramani). Tandis que le style « Kalakshetra », né dans un terreau théosophique et « transnational », est très représenté à Chennai et internationalement.

²⁶⁴ La société théosophique est un mouvement spirituel reposant sur une philosophie universaliste et synchrétique. Rukmini Devi décrit ainsi les objectifs de la société théosophique : « To form a nucleus of the universal Brotherhood of Humanity without distinction of race, creed, sex, caste or colour. To encourage the study of Comparative Religion, Philosophy and Science. To investigate the unexplained laws of Nature and the powers latent in man » (DEVI ARUNDALE, Vol. 2, non daté, p.205).

²⁶⁵ Avanthi Meduri considère que l'œuvre de Rukmini Devi s'inscrit dans la perspective politique et culturelle du nationalisme indien mais qu'elle s'inscrit aussi dans une perspective internationale du fait de ses liens avec la Société théosophique. On notera que l'école Kalakshetra est installée sur la propriété de la Société (MEDURI, 2009, p.225).

dans ses déplacements²⁶⁶, sont placés côté jardin. Les instruments changent : le *nākasvaram*, une sorte de hautbois, et l'harmonium disparaissent, remplacés par la flûte et le *mukhavina*²⁶⁷ (petit hautbois). Tandis qu'une statue d'un Śiva Naṭarāja « roi de la danse » est installée sur la scène²⁶⁸, la danseuse est face au public et non plus face à la divinité, comme elle se plaçait dans le cadre de la pratique dans les temples²⁶⁹. Le costume que l'on peut voir porté par la plupart des danseurs de *bharatanāṭyam* aurait été aussi conceptualisé par Rukmini Devi avec une couturière italienne, « Madame Cazan », qui travaillait à la Société théosophique²⁷⁰. Elles se seraient inspirées de la statuaire des temples²⁷¹. Avanthi Meduri voit dans cette nouvelle scénographie, qu'elle décrit comme « un décor scénique international et portatif »²⁷², une tentative de créer une scène-temple mêlant spiritualité et performance artistique.

Au titre de l'ouvrage d'A.-M. Gaston *From Temple to Theater*, on pourrait ajouter « and Back to Temple ». En effet, j'ai pu constater que des représentations de *bharatanāṭyam* sont régulièrement organisées au sein de temples hindous ou bien devant l'entrée de ceux-ci, à l'occasion de festivals de danse²⁷³, ou bien à l'occasion de fêtes hindoues, par exemple Śivarātri²⁷⁴. On notera que ces représentations ont lieu devant l'entrée du temple ou bien dans l'enceinte en extérieur. Ce processus de

²⁶⁶ Cf. LEUCCI, 2005 (d'après les récits du voyageur musicologue italien Pietro Della Valle).

SONEJI, 2012, pp. 76-77 (photographies / cartes postales).

SARABHAI, 2013 (illustration entre les pages 8 et 9, légende : « Bharata Natyam as presented in the ancient style with the musician [*sic*] behind the dancer Mrinalini Sarabhai and Guru Kittappa Pillai »)

MEDURI, 2009, pp. 232-233 (témoignage de T. Balasaraswati).

²⁶⁷ MEDURI, 2009, p.142 ; citant les propos de Rukmini Devi (RAMANI, 2003, p. 45).

²⁶⁸ « Although the presence of a Nataraja image during a performance is not universal, it is a common feature today, especially when the performance in question is a début recital. This does not appear to have been part of the earlier tradition » (GASTON, 2010, p.282).

Cf. aussi MEDURI, 2009, p.234. Elle évoque notamment l'impact international qu'a pu avoir l'ouvrage de A. K. Coomaraswamy *The Dance of Shiva* décrivant la figure du Śiva Naṭarāja comme « une icône classique de l'art noble incarnant les principes de l'abstraction et du classicisme indiens ». À ce sujet, cf. aussi *infra* 2.2.1.5.

²⁶⁹ FRATAGNOLI, 2014, p.4 ; citant LEUCCI, 2005.

T. Leucci précise qu'un certain nombre de ces changements scénographiques avaient déjà été mis en place par Uday Shankar lors de ces représentations (LEUCCI, 2009, p.205).

²⁷⁰ LEUCCI, 2009, p.205 ; MEDURI, 2009, pp. 230-232 ; citant RAMANI, 2003, p.45.

On peut percevoir à travers cette information comment le regard de l'Autre étranger a pu participer à la création de ce qu'est le *bharatanāṭyam* aujourd'hui. D'autre part, il est intéressant de relever que Rukmini Devi a commencé à s'intéresser à la danse *sadir* sur les conseils de sa professeure de danse de ballet Anna Pavlova (O' SHEA, 1998, p. 46). L'intérêt de Rukmini Devi pour la danse indienne est donc le fruit d'une rencontre avec une altérité qui a orienté son intérêt pour la danse vers celle de son pays d'origine.

²⁷¹ LYONS, 2012, p.14.

²⁷² MEDURI, 2009, p.225.

²⁷³ Par exemple le Natyanjali Festival à Thanjavur dans le temple Brihadeshvara (cf. Illustration 11, p.72) et à Chidambaram devant l'entrée du célèbre temple dédié à Śiva (cf. Illustration 12, p.73 et Illustration 13, p.74) ou le Giri Festival à Chennai dans le temple Kapaleeshwara dans le quartier de Mylapore.

²⁷⁴ J'ai pu assister à des spectacles dans le temple de Thiruvannamiyur à Chennai et dans un temple à Pondichéry (cf. Illustration 14, p.75).

« retour au temple » semble avoir été à l'œuvre depuis la création du Natyanjali festival en 1981²⁷⁵.

D'autre part, T. Leucci relève des changements dans les modes d'enseignement du *bharatanāṭyam*²⁷⁶. Cet art, autrefois transmis de manière singulière du maître à l'élève, est enseigné à Kalakshetra, puis dans les nombreuses autres écoles qui suivront, de manière uniforme dans des cours collectifs²⁷⁷. Selon elle, le *bharatanāṭyam* s'est ainsi institutionnalisé²⁷⁸ et standardisé. L'apprentissage du *bharatanāṭyam* fait aujourd'hui partie de l'éducation des jeunes filles tamoules et indiennes en général, constituant même une plus-value sur le marché matrimonial²⁷⁹. La première représentation publique, l'*araṅkēṛram*, qui faisait partie autrefois des six cérémonies de consécration de la danseuse²⁸⁰, est devenu aujourd'hui un rituel de passage, souvent onéreux, pour des jeunes filles qui, pour la plupart, ne poursuivent pas leur apprentissage²⁸¹.

D'autres modifications ont été opérées visant à anoblir et à nationaliser l'art des *devadāsī*. Tout d'abord, les individus engagés dans le mouvement revivaliste font appel à l'autorité des textes. Faire référence à des traités techniques en sanskrit - l'AD de Nandikeśvara et le célèbre *NS* de Bharata - devient une constante²⁸². Ainsi, cet art jugé vulgaire est rattaché à une tradition antique et noble. Un nouveau nom en sanskrit est même créé en l'honneur de cette renaissance. Le nom aurait été suggéré par le sanskritiste Venkataraman Raghavan²⁸³ :

« The form now called Bharata Natya was long popularly known as Sadir, Nautch, and Dasi Attam; attam or adal and kuttu in literature;

²⁷⁵ GASTON, 1996, pp. 39-40. Le Natyanjali Festival a été créé par R. Nagaswamy.

²⁷⁶ LEUCCI, 2008, pp. 53-87.

²⁷⁷ On notera à nouveau l'influence du ballet dans l'école de Rukmini Devi : « she preserved the steps and dynamics of the Pandanallur tradition in which she trained, but she also included, at first, ballet exercises added to render the adavus more accurate » (O' SHEA, 2007, p.43).

²⁷⁸ Comme le remarque Sunil Kothari, d'autres institutions voyaient le jour à la même époque : « Rabindranath Tagore (1861-1941) introduced *Manipuri* and *Kathakali* in Santiniketan in the 1920s and 1930s ; Poet Vallathol Narayan Menon established the Kerala Kala Mandalam in 1930 in Cheruthuroothi, Kerala for *Kathakali*; [...] Uday Shankar (1900-77) established the Uday Shankar Cultural Centre in Almora in 1939; Madame Menaka (1899-1947) established Nrityalayam at Khandala near Mumbai in 1941 and made arrangements for training *Kathak* and other classical dance forms » (KOTHARI, 2011, p.23).

²⁷⁹ LEUCCI, 2008, p.72.

²⁸⁰ GASTON, 1996, p.30.

²⁸¹ À propos du rituel de l'*araṅkēṛram* dans le cadre du *bharatanāṭyam* actuel, cf. BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 112-122.

²⁸² Auparavant, ces textes pouvaient être utilisés sans que ce fait soit relevé et mis en avant comme cela a été le cas après le revivalisme (SONEJI, 2012, p.267, note 11).

²⁸³ Si Dr. V Raghavan, Rukmini Devi et le revivaliste E. Krishna Iyer ont sans doute contribué activement à populariser l'usage du terme *bharatanāṭyam*, il faut préciser qu'on trouve une occurrence de ce terme dans un texte de 1806 écrit par P. Ragaviah Charry en anglais à propos des « dancing girls » (document reproduit dans un ouvrage de D. Soneji : SONEJI, 2010, pp. 3-12). D'autre part, A. Meduri indique que c'est Venkatrama Varma qui aurait commencé à employer ce terme dans les années 30 (MEDURI, 2005, p.198).

and Cinnemelum and Bharatam in music and dance circles. The name Natyam was used both in writings and in musical parlance. Thus when some time back after a period of disfavor caused by the anti nautch crusade, the art was being brought out again by enthusiasts and I started calling it Bharata Natya, there was nothing very much new or incorrect about it. The new name which became settled invested it with the requisite status, which was needed in the circumstances of its revival, and served to underlie its classical moorings. The name at once established the form in a historical continuity, which went up to Mohenjo-Daro and Rig Veda »²⁸⁴.

Le composé sanskrit *bharata-nāṭya*-²⁸⁵ signifie littéralement le théâtre (*nāṭya*) de Bharata. La référence au traité sur le théâtre, le *NS* compilé par le sage Bharata, est évidente²⁸⁶. Un acronyme bien connu des praticiens actuels associe le terme *bharata* à la théorie esthétique indienne ainsi qu'à des concepts-clés dans la musique indienne. Le mot *bharata* se découpe alors en trois syllabes qui sont les syllabes initiales de trois autres termes²⁸⁷ : *bha*- renvoie au *bhāva* « l'émotion », *ra*- au *rāga* « la mélodie », et *ta*- au *tāla* « le rythme »²⁸⁸.

En référence à ce changement de nom et à la place que prend l'autorité des textes sanskrits, des chercheurs parlent d'un phénomène de « sanskritisation »²⁸⁹ et de « textualisation » de la danse, processus que je décrirai plus amplement²⁹⁰.

À ces éléments, s'ajoute un changement du répertoire chanté et du discours esthétique. En effet, le répertoire s'oriente clairement vers la dévotion religieuse. À propos des pièces pouvant être mal interprétées, Rukmini Devi et ses successeurs insistent sur le fait que le sentiment amoureux représenté sur scène, le *śṛṅgāra*, est toujours symbolique de la *bhakti* « dévotion »²⁹¹. L'expression « *śṛṅgāra-bhakti* », la « dévotion exprimée à travers l'érotique », se serait développée à partir du VI^e siècle²⁹². Une des formes littéraires les plus connues mettant en scène cette dévotion érotique est le *Gītāgovinda*²⁹³ de Jayadeva (XII^e siècle), texte éminemment érotique contant

²⁸⁴ RAGHAVAN, 1958, pp. 25-31 ; cité par MEDURI, 2010, p.255. Cf. aussi RAGHAVAN, 2004, pp. 8-9.

²⁸⁵ Il s'agit d'un *ṣaṣṭhītatpuruṣa*, composé déterminatif.

²⁸⁶ Avanthi Meduri indique également que le terme « *bharatam* » était utilisé en tamoul et en télougou pour désigner les professeurs de danse au XIX^e siècle (MEDURI, 2010, p.255).

²⁸⁷ On remarquera que la voyelle « a » est longue dans ces trois termes.

²⁸⁸ Cet acronyme, sorte de jeu étymologique, que j'ai souvent entendu énoncer en Inde et en France, viendrait d'un texte tamoul : le *Tiruvīlaiyāṭal Purāṇam* de Paranjyothi Munivar (XVII^e siècle) (SARABHAI, 2013, p.4). On retrouverait aussi cette idée dans le *Śrī Hastigiri Mahātmīyam* de Vedanta Deshika (1268-1396) (COORLAWALA, 2004, p.60, note 11). On retrouverait également cet acronyme dans le traité tamoul de musique et de danse appelé *Mahabhārata Cūḍāmaṇi* (JAYALAKSHMI, non-daté).

²⁸⁹ COORLAWALA, 2004.

²⁹⁰ Cf. *infra* 1.2.3.

²⁹¹ DEVI, 2007, pp. 25-27. Cf. aussi GASTON, 1996, pp. 87-107.

²⁹² Janet O' Shea indique : « The idiom of *śṛṅgāra bhakti*, or devotion through eroticism, aligned sexual love and religious devotion. These idioms, which first developed in the sixth and seventh centuries CE, undergird much of today's solo choreography » (O' SHEA, 2007, p.26). Malheureusement, elle ne précise pas sur quoi elle se base pour donner cette datation.

²⁹³ « On ignore si l'interprétation mystique (l'âme confuse qui cherche son dieu et l'atteint enfin) a coexisté dès l'abord avec l'interprétation littérale » (IC, Tome 1, p.443). Comme le remarque Barbara

l'amour de Rādhā la bouvière et du dieu facétieux Kṛṣṇa. La représentation du sentiment amoureux sur scène reste un sujet sensible dans le milieu du *bharatanāṭyam* actuel, notamment lorsque celui-ci n'est pas dirigé vers un dieu et donc non-« fiable » à la dévotion religieuse.

On observe que des éléments constitutifs du *bharatanāṭyam*, en tant que nouvelle forme artistique, sont devenus de véritables critères de « classicisation »²⁹⁴ utilisés aussi pour d'autres pratiques. On peut lister ces critères : un nom spécifique, une localisation dans un État indien, un costume et des bijoux particuliers, une technique qui devient emblématique du style²⁹⁵, et un rattachement théorique à un ou plusieurs textes de la littérature sanskrite. J'ai pu constater que d'autres critères se sont ajoutés. En effet, chaque style essaie de rattacher sa « tradition » à des textes en langues vernaculaires insistant ainsi sur le patrimoine régional. De la même manière, on constate que sont associés à chaque style un temple situé dans l'état qui se revendique comme lieu d'origine de la pratique et une divinité particulière du panthéon hindou²⁹⁶.

En retraçant ainsi brièvement l'histoire de ce tournant « revivaliste »²⁹⁷, nous voyons comment une tradition, pratiquée autrefois dans les temples, les cours et les salons s'est déplacée pour être maintenant représentée au théâtre, en passant par les écrans de cinéma. Devenue une forme artistique hybride, appelée aussi « transnationale »²⁹⁸, cette danse est aujourd'hui considérée comme « classique », fruit d'un métissage entre Orient et Occident, tout en incarnant une fierté nationale mais aussi régionale. En tant que première danse reconnue comme classique, le *bharatanāṭyam* incarne un modèle à suivre pour d'autres pratiques de « danse-théâtre » aspirant à la même notoriété et à ainsi sortir de ce que l'on appelle, avec une certaine hauteur, le « folk ». Pour mieux comprendre le processus de « classicisation » du

Stoler Miller : « the epithet *Bhagavat*, Lord, which is prominent in the *Mahabhārata*, the *Harivaṃśa*, and various Purāṇas and which is referred to in the title of the *Bhagavadgītā*, is notably absent in the *Gītāgovinda*. Its absence, along with the absence of terms like *dharma*, *karma*, and *bhakti*, encourages the speculation that Jayadeva was consciously distinguishing the Krishna he worshipped from the object of the orthodox Bhāgavat cult » (STOLER MILLER, 1977, p.18).

²⁹⁴ Sur le phénomène de classicisation en tant que défense efficace contre le mouvement anti-*devadāsī*, cf. CHATTERJEA, 2009, p. 213.

²⁹⁵ Les jambes en demi-plié *araimaṇṭi*, les bras étendus sur les côtés avec les coudes légèrement relevés, les mains dans le geste dit *patāka* constitue la posture que les praticiens appellent *nāṭyarambha*, littéralement « début du *nāṭya* ».

²⁹⁶ Un jeu de cartes, créé par la danseuse Jayalakshmi Eshwar, présente neuf danses classiques de l'Inde. Celui-ci présente de manière explicite ces différents critères (Cf. Illustration 15, p.76 et Illustration 16, p.77).

²⁹⁷ M. H. Allen critique l'usage du terme « revivalisme » qui obscurcirait la complexité du processus en focalisant l'attention sur l'idée d'une simple renaissance. Il indique que d'autres « re », que nous avons évoqués dans cette brève présentation, sont passés sous silence dans l'usage de cette expression : « While the "re-vival" of South Indian dance certainly involved a re-vivification or bringing back to life, it was equally a re-population (one social community appropriating a practice from another), a re-construction (altering and replacing elements of repertoire and choreography), a re-naming (from nautch and other terms to bharata natyam), a re-situation (from temple, court, and salon to the public stage), and a re-restoration ([...] a splicing together of selected "strips" of performative behavior in a manner that simultaneously creates a new practice and invents an historical one) » (ALLEN, 1997, p.63).

²⁹⁸ O' SHEA, 2007.

bharatanāṭyam et la place des textes et du sanskrit dans celui-ci, nous allons maintenant nous intéresser de plus près au phénomène de « sanskritisation » à l'échelle de l'aire asiatique, de l'Inde, puis à l'échelle du pays tamoul, enfin plus précisément dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Le processus de « sanskritisation » à l'œuvre dans les arts et plus particulièrement dans la danse *bharatanāṭyam* est corrélé à un autre phénomène : celui de la « textualisation », que je tâcherai de définir.

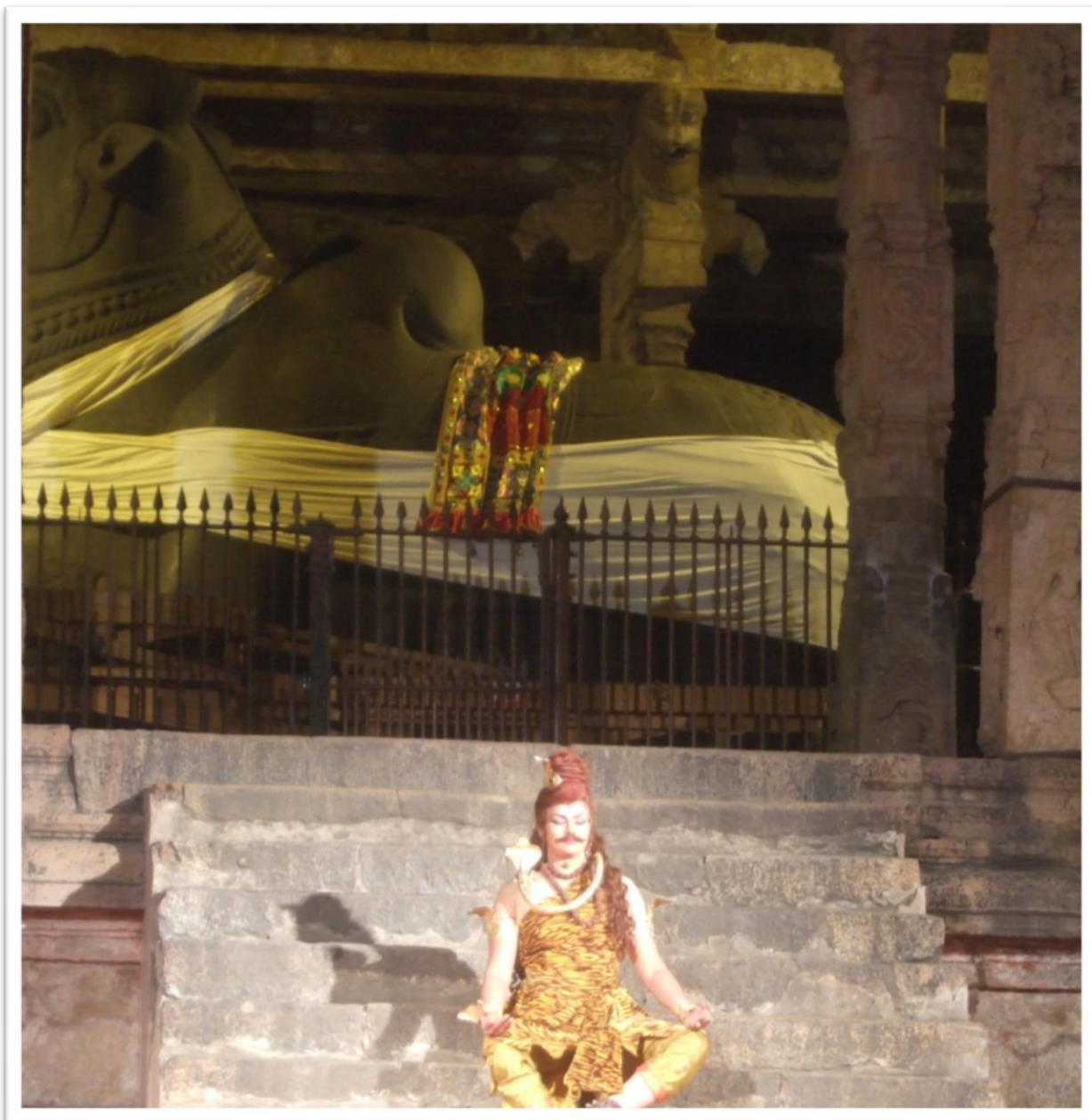


Illustration 11 : Natyanjali festival au sein du temple Brihadeshvara à Thanjavur, devant la statue de Nandi, 2014 (J. Rocton).



Illustration 12 : Le Natyanjali Festival devant le temple Thillai Nataraja à Chidambaram, 2014 (J. Rocton).



Illustration 13 : La foule au Natyanjali Festival devant le temple Thillai Nataraja à Chidambaram, 2014 (J. Rocton).



Illustration 14 : Le fils de Maryappan dansant pour Shivaratri dans un temple à Pondichéry (J. Rocton).

BHARATANATYAM DANCE

B

Bharatanatyam is the classical dance form from South India, especially Tamil Nadu. The very word Bharata represents Bha for Bhava (expressions), Ra for Raga or Melody and Ta for Tala or Rhythm. Also since the dance form is based on the principles laid down by Sage Bharata, it is termed as Bharatanatyam.

The temple carvings dating back to the 4th century focussed around the images of Gods in various dance poses as well as the mythological themes.

The temples, especially the Chidambaram Nataraja Temple and Tanjavoor Brihadeeswara Temple (Siva Temple) have carvings of KARANAS (dance movements combined with postures and gestures) as given in to the Natya Shastra. The dance form is well structured and has welldefined hand gestures and usages.

In ancient Tamil literature dance was called Aadal, Koothu, Dasi Attam and Sadir. From 1930's onwards the dance form has come to be known as Bharatanatyam.

The music used in Bharatanatyam is the Carnatic style of music. The languages chosen for the lyrics are mainly Tamil, Sanskrit, Telugu and Kannada but these days even Hindi is being used.

COSTUME

B



Dance in India generally reflects the culture and tradition of a particular state. The Bharatanatyam costume is made from South Indian silk sarees, known as Kanchipuram sarees. Generally bright colours are used for the costume.

Kanchipuram is the silk-town near Chennai, famous for its hand-woven silk sarees. The dress may be a tailor-made one or the saree as a whole may serve as the costume.

Jayalakshmi Eshwar

ORNAMENTS

B



ORNAMENTS

B

Thalai Saamaan (Head Ornaments)

Head set with a Sun and Moon on either side of the head.



Ear Ornaments



Oddiyaanam (Waist Belt)



Illustration 15 : Jeu de cartes *Educational Card Game, Dance Forms of India*. 4 cartes sur le *bharatanāṭyam* (description, costume et bijoux).



Illustration 16 : Jeu de cartes Educational Card Game, Dance Forms of India. 4 cartes sur le *bharatanātyam* (technique, textes, État d'origine et temple).

1.2.3 « Sanskritisation » et « textualisation »

Lorsque j'ai présenté mon intérêt pour le sanskrit dans le *bharatanāṭyam*, danse classique du Tamil-Nadu - État indien, rappelons-le, tamoulophone²⁹⁹ - au joueur de *mirutaṅkam* Parthasarathy, celui-ci a aussitôt mis en avant le caractère problématique de ce champ de recherche : « it's tricky » !

Afin de rendre compte de l'ampleur du caractère « tricky » de notre objet de recherche, c'est-à-dire un traité sanskrit médiéval utilisé par les praticiens actuels de *bharatanāṭyam*, je vais tout d'abord retracer l'usage du terme « sanskritisation » utilisé pour décrire des phénomènes pas seulement linguistiques mais aussi sociologiques - la langue véhiculant toujours une « culture », soit « un ensemble de comportements, savoirs et savoir-faire caractéristiques d'un groupe humain ou d'une société donnée »³⁰⁰ - applicables à l'Inde et plus largement à l'Asie. Ainsi, nous pourrions aborder la question de la « sanskritisation » du *bharatanāṭyam* en connaissant la potentialité dénotative de ce terme. Nous verrons que des aspects des différentes définitions que je vais présenter peuvent concerner le *bharatanāṭyam*, notamment sa « classicisation » et le rapport qu'ont ces praticiens à l'égard de la langue sanskrite, des traités sanskrits mais aussi à l'égard de ceux qu'ils considèrent comme véhiculant cette tradition, à savoir les brahmanes. Nous verrons que le terme « sanskritisation », s'il peut rendre compte de phénomènes de légitimation et d'anoblissement, peut aussi, au contraire, être utilisé pour dénoncer une situation vécue comme une invasion et une hégémonie des brahmanes et du sanskrit « venus du Nord ».

Tout d'abord, à l'échelle de l'aire asiatique, le terme « sanskritisation » peut être synonyme d'« indianisation ». Le terme est alors utilisé pour décrire le rayonnement culturel du monde indien en Asie, en particulier en Asie du Sud-Est et en Chine. Ces « migrations culturelles » désignent la culture véhiculée par le medium sanskrit et se sont traduit « par un vaste transfert de connaissances [...] principalement dans les domaines religieux, politique et littéraire »³⁰¹. On pourrait ajouter à cette liste le domaine artistique et tout particulièrement théâtral, le théâtre étant « un mode de communication privilégié, voire d'édification et d'instruction, entre cultures différentes et milieux sociaux distincts, tout particulièrement dans les cultures locales et nationales qui vont de l'Himalaya à l'Asie du Sud-Est continentale et insulaire, et plus loin encore jusqu'à la Chine »³⁰².

Pour décrire des phénomènes plus spécifiques à l'Inde, dans les années 50, le sociologue Mysore Narasimhachar Srinivas a commencé à utiliser le terme « sanskritisation » pour désigner un processus sociologique consistant dans le fait que des personnes de « basses classes »³⁰³ reproduisent des comportements typiques de

²⁹⁹ Le tamoul est une langue dravidienne tandis que le sanskrit est une langue indo-européenne. Il faut cependant préciser que la langue tamoule a beaucoup emprunté au sanskrit, et vice-versa.

³⁰⁰ LAPLANTINE, 1995, p.116. Comme le précise F. Laplantine, « il est difficile de donner une définition qui soit tout à fait satisfaisante de la culture » (*ibid.*).

³⁰¹ SAMUEL, 2005, p.109.

³⁰² BOUVIER, TOFFIN, 2012, pp. 17-18.

³⁰³ L'auteur utilise le terme « caste » mais, quand il utilise l'expression « high cast », il parle du *varṇa* des brahmanes. Les quatre *varṇa* correspondent, dans l'Inde ancienne, à quatre catégories hiérarchisées, selon des notions de pureté et d'impureté : les brahmanes (la classe sacerdotale, considérée comme la

classes « supérieures », par exemple le végétarisme, dans le but de rehausser leur statut social³⁰⁴. M. N. Srinivas précise :

« Sanskritization means not only the adoption of new customs and habits, but also exposure to new ideas and values which have found frequent expression in the vast body of Sanskrit literature, sacred as well as secular. Karma, dharma, *pāpa*, *punya*, *māyā*, *saṃsāra* and *mokṣa* are examples of some of the most common Sanskritic theological ideas, and when a people become Sanskritized these words occur frequently in their talk »³⁰⁵.

Si M. N. Srinivas indique que la « sanskritisation » passe, entre autres, par l'usage du vocabulaire sanskrit, on notera qu'il n'évoque pas d'éventuelles, et probables, interprétations du sens de ces signifiants en fonction de la « culture d'arrivée ».

Le terme « sanskritisation » désigne également un mouvement intellectuel consistant à chercher les racines de la culture indienne dans les valeurs de l'Inde védique³⁰⁶. Cette tendance à rechercher les racines profondes de la culture et à glorifier ce passé, pouvant être comprise comme une réaction nationaliste post-coloniale et plus directement une réaction à l'occidentalisation³⁰⁷, peut être résumée de manière très concise dans cette phrase que j'ai souvent entendue en Inde : « Old is gold ». Selon C. Markovitz, l'Inde actuelle est aux prises avec un double phénomène : le réenracinement et l'acculturation dans un contexte de « mondialisation »³⁰⁸.

La « sanskritisation » est aussi un synonyme de « brahmanisation » ou d'« aryanisation », pouvant avoir une connotation négative surtout en contexte tamoul. Le mot « aryen » (du sanskrit *ārya*- : « noble ») désigne en contexte védique la communauté rituelle, c'est-à-dire un groupe humain qui offre des sacrifices³⁰⁹. Comme l'indique Madeleine Biarreau, « le terme *ārya* a aussi une connotation géographique possible, quoique moins bien fixée [...]. Le pays *ārya* a comme extension maximale celle que lui donne les *Lois de Manu* : la totalité de la plaine indo-gangétique d'un océan à l'autre entre l'Himalaya et les monts Vindhya qui marquent la limite nord du plateau du Deccan »³¹⁰. Le peuple « *ārya* » étant perçu comme un peuple venu du Nord par les habitants du Sud de la péninsule indienne, les termes « sanskritisation » et « aryanisation » évoquent alors une invasion linguistique, sociologique, rituelle et politique³¹¹.

plus « pure »), les *kṣatriya* (la classe guerrière), les *vaiśya* (la classe consacrée au commerce et à l'agriculture), les *śūdra* (les serviteurs). Le système des castes moderne est, bien sûr, influencé par la théorie ancienne des *varṇa* (DUMONT, 1966, pp. 102-103).

³⁰⁴ Sur la présentation du concept popularisé par M. N. Srinivas, cf. SHAH, 2005.

³⁰⁵ SRINIVAS, 1956, p.485.

³⁰⁶ Par exemple le mouvement réformiste Ārya Samāj (SRINIVAS, 1956, p.487).

³⁰⁷ À ce propos, cf. MARKOVITS, 2006.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.73.

³⁰⁹ BIARREAU, 1995, p.22.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 21-22.

³¹¹ J'ai pu au cours de conversations avec de jeunes indiens tamouls constater la virulence du discours à

En effet, la question des langues et de l'« aryanisation » du Sud de l'Inde a été et reste particulièrement épineuse en Inde du Sud et au Tamil-Nadu. Tandis qu'après l'indépendance en 1947, les spécificités régionales (superficie, démographie, diversité culturelle) ont naturellement mené l'Inde vers l'instauration d'un système fédéral, quelques années après la création de l'Etat-nation indien, la question des langues vernaculaires et la localisation de ses locuteurs ont refait surface. La carte administrative de l'Inde est alors une nouvelle fois remodelée, en prenant en compte, cette fois, le critère linguistique, qui avait été négligé lors du premier découpage du territoire indien³¹². Historiquement, les spécificités linguistiques ont donc été au centre des revendications régionales du territoire indien. C'est tout particulièrement le cas pour le Tamil-Nadu pour qui la question de la pratique de la langue tamoule, les origines ethniques et les spécificités culturelles qu'elle implique ont été les chevaux de bataille de partis pro-dravidiens. En effet, la distribution massive de locuteurs de langues dravidiennes en Inde du Sud a fait naître l'idée qu'un peuple « dravidien »³¹³ aurait constitué une part essentielle de la population du sous-continent indien avant l'arrivée des *ārya* du Nord : dans cette perspective, le peuple tamoul est alors perçu comme le peuple autochtone ancestral du territoire indien³¹⁴. Le mouvement dravidien a ainsi construit son indianité dans un rapport d'altérité vis-à-vis de l'Inde du Nord aryanisée, monde des langues indo-européennes, dont le sanskrit et l'hindi sont alors perçus comme le véhicule linguistique de la pensée brahmanique³¹⁵.

On retrouve un fantasme de la culture tamoule originelle et « pure » jusque dans la littérature à propos du *bharatanāṭyam*, comme cette étonnante citation de la danseuse Mrinalini Sarabhai l'atteste :

« The South of India is the land of ancient Hindu traditions and culture, for it was far away from the various conquests and invasions which took place in the North until the time of British domination, and so passed through a more peaceful evolution and clung more closely to the old ways. Its culture developed without the impact of alien civilizations and reached a wonderful harmony of philosophical thought and practice »³¹⁶.

La « sanskritisation » est donc en lien avec d'autres phénomènes : le régionalisme, que nous venons de décrire, mais aussi ce que l'on appelle la

propos de ce qu'ils considèrent comme la brahmanisation du Sud de l'Inde. Ils dénoncent l'hégémonie politique du pouvoir central, le mépris des Indiens du Nord à leur égard, le fait que la langue hindi s'impose comme une langue véhiculaire, etc. Les récentes manifestations (Janvier 2017) pour réhabiliter la pratique du *jallikattu*, sorte de tauromachie tamoule, témoignent de ce malaise toujours d'actualité.

³¹² KENNEDY, 2006, pp. 265-289.

³¹³ Le projet d'un État « dravidien » indépendant, le Dravidanad, avait été envisagé, avant l'Indépendance, en 1946. Il aurait englobé l'espace d'extension des langues dravidiennes majeures, soit 1/5 du territoire indien et 1/6 de sa population (RACINE, 2006, p.291).

³¹⁴ On retrouve des discours similaires à propos des « intouchables », appelés aussi « hors-castes », « *dalits* » (litt. les « écrasés »), « *harijan* » (litt. « enfants de Hari, nom de Viṣṇu » par Gandhi et de la population dite « tribale » ou « *ādivāsi* », litt. « premiers habitants » : les hindous, et tout particulièrement les brahmanes, sont alors stigmatisés « comme des descendants des envahisseurs aryens, et donc comme appartenant à une race étrangère » (MARKOVITZ, 2006, p.78)

³¹⁵ RACINE, 2006, p.290.

³¹⁶ SARABHAI, 2013, p.3.

« vernacularisation ». Le régionalisme indien trouve ses racines, selon J. Assayag³¹⁷, qui s'appuie sur les travaux de S. Pollock, dans le phénomène de « vernacularisation » observable dans différentes régions du sous-continent indien, aux alentours de l'an mille jusqu'à la moitié du XVI^e siècle. Cette « vernacularisation » désigne le passage de l'utilisation massive de la langue sanskrite, comme langue véhiculaire et cosmopolite, à l'emploi de langues vernaculaires³¹⁸, s'accompagnant d'une production littéraire³¹⁹. Les revendications linguistiques régionales, notamment en Inde du Sud, face à une langue sanskrite cosmopolite ne datent donc pas d'hier, comme l'illustre cette citation en langue télougou de Vallabharāya, issue du *Kṛīḍābhirāmamu* (XV^e siècle) :

« They say "Sanskrit is the mother of all languages,
but among the languages of the land
Telugu is best." Of course.
Between the aged mother
and the ravishing young daughter,
I'll take the daughter any day »³²⁰.

Cette brève histoire des revendications régionalistes et linguistiques de l'Inde du Sud et du Tamil-Nadu est fondamentale pour comprendre dans quel contexte s'inscrit ma recherche et pour mieux saisir les enjeux ethnographiques et la variété des usages de l'AD et de son vocabulaire. Ce contexte permet de comprendre cette phrase d'un ami tamoul à la fois dubitatif et amusé quand je lui ai présenté mon projet de recherche : « But why you came in Tamil-Nadu to study sanskrit ? ».

Revenons à ce qui nous intéresse ici, la « sanskritisation » de la danse classique du Tamil-Nadu. En effet, les termes « sanskritisation » et « sanskritisé » sont abondamment utilisés par les chercheurs pour qualifier des phénomènes ayant eu lieu pendant la période « revivaliste ». Mais quels sens donnent-ils à ces termes ?

Tout d'abord, U.A. Coorlawala utilise l'expression « corps sanskritisé » pour parler du corps du danseur de *bharatanāṭyam*, danse elle-même qualifiée de « sanskritisée » :

« In sanskritized dance, the body is the central object and the words
"pure" and "refinement or *samskrīti*" serve as the ultimate arbiters
applied to interpretation of emotions, selection of appropriate themes,

³¹⁷ ASSAYAG, 2001, p.39.

³¹⁸ Je reprends là des termes utilisés par S. Pollock. Il distingue langue « cosmopolite » et langue « vernaculaire » en fonction de leur capacité communicative : « Vernacular intellectuals define a literary culture in conscious opposition to something larger; they choose to write in a language that does not travel-and that they know does not travel-as easily as the well-traveled language of the cosmopolitan order » (POLLOCK, 1998, p.8).

³¹⁹ Cette thèse est exposée dans le célèbre livre de S. Pollock *The Language of the Gods in the World of Men : Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India* (2006). Ce travail d'envergure fait cependant l'objet de critiques dans le milieu scientifique car comme l'indique David Shulman : « There is no doubt that Pollock's work, the first of its kind ever attempted for South Asia, has changed the field irrevocably. It is also a book that generously invites disagreement and that openly speaks in the language of humanistic science, presenting strong hypotheses that are, by their very nature, open to challenge, correction, or modulation » (SHULMAN, 2007, p.819)

³²⁰ Cité et traduit par Narayana Rao Velchuru : RAO VELCHURU, 1995, p.34.

authenticity of repertory, classicism in technique, and costumes. [...] The Pandanallur tradition of dance taught at Kalakshetra involves austere geometrically precise shapes, and vigorous dynamics. [...] The hip deflections of the Chidambaram temple *karana* sculptures were purged making way for the “pure” triangular form of the *ardhamandi* ». ³²¹

Le corps « sanskritisé » du danseur et tout particulièrement de la danseuse est alors un corps idéalisé : un corps mince mais avec des formes, une peau claire si besoin éclaircie par le maquillage ³²², paré de bijoux de mariage que l’on appelle « temple jewellery » et d’un costume taillé à partir d’un sari de soie ³²³.

Toujours selon U.A. Coorlawala, le terme « sanskritisation » désigne à propos de la danse :

« [...] a legitimizing process by which dance forms designated as “ritual”, “folk”, or simply insignificant, attain social and politico-artistic status which brings the redesignation, “classical” » ³²⁴.

Cette définition, très large, qui met l’accent sur la « classicisation », peut alors englober les processus que nous avons évoqués au cours de cette brève historiographie du terme « sanskritisation » ainsi que le processus connexe de la « vernacularisation ». Ainsi, quand on étudie le *bharatanāṭyam*, on peut retrouver diverses facettes rencontrées dans cette présentation des définitions de la « sanskritisation ».

Tout d’abord, si on reprend le processus décrit par M.N Srinivas, on constate que le fait d’invoquer l’autorité des textes sanskrits, tout particulièrement le *NS* et l’*AD*, et d’utiliser abondamment un vocabulaire technique sanskrit ³²⁵, a eu pour fonction de rehausser le statut de la danse *sadir* ³²⁶ considérée alors comme « entachée » par la réputation de ses praticiens. Mais à la différence de ce qu’a pu décrire M. N. Srinivas, les praticiens du *sadir* n’ont, eux, pas bénéficié de cette promotion. Au contraire, la classe des brahmanes s’est réapproprié leur art ³²⁷.

Dans un contexte de nationalisme post-colonial, se référer aux textes anciens a sans nul doute participé d’un processus de réenracinement et de recherches des racines identitaires de la nouvelle nation dans l’Inde ancienne.

³²¹ COORLAWALA, 2004, pp. 55-56.

³²² Rappelons que la blancheur est un critère de beauté très prégnant en Inde, comme en atteste un marché florissant de crèmes blanchissantes, et que les Indiens du Sud ont la peau beaucoup plus foncée que celle des Indiens du Nord. À ce propos, cf. l’interprétation des traducteurs de l’*AD* du terme *śyāma* « sombre » : strophe 23, *AD ad. loc.*, note 1099, p.252).

³²³ COORLAWALA, 2004, p.56.

³²⁴ *Ibid.*, p.54.

³²⁵ J’ai pu constater, par exemple, que la cérémonie, que l’on appelle *araṅkēṛṇam* (premier spectacle sur scène), est parfois appelée aujourd’hui par un terme sanskrit : *raṅgapraveśam* « entrée sur scène ».

³²⁶ Par commodité et comme c’est l’usage général, je garderai cette dénomination pour parler de l’ancêtre du *bharatanāṭyam*.

³²⁷ Il faut préciser que les brahmanes, s’ils n’étaient pas praticiens auparavant, prenaient cependant part à la pratique du *sadir* en tant que spécialistes des traités et compositeurs. Selon D. Soneji, le silence à propos de ces collaborations entre des hommes brahmanes et des *devadāsī* au XIX^e et au début du XX^e siècle tient au fait qu’il était embarrassant de se rappeler au moment de la période revivaliste que des hommes brahmanes pouvaient être les partenaires sexuels de *devadāsī* (SONEJI, 2012, p.267, note 11).

Enfin, on constate chez les chercheurs³²⁸ et chez les praticiens non-brahmanes³²⁹ qu'existe un discours de dénonciation de l'hégémonie des brahmanes dans le milieu de la danse *bharatanāṭyam* – hégémonie se traduisant par le fait qu'aujourd'hui la plupart des danseurs professionnels sont d'une part brahmanes et d'autre part de familles riches³³⁰.

Enfin, le pendant de la sanskritisation, la « vernacularisation », est tout aussi prégnant dans le milieu du *bharatanāṭyam*, comme l'atteste le répertoire majoritairement en langues dravidiennes et le discours consistant à chercher les racines du *bharatanāṭyam* dans la littérature tamoule ancienne telle que le *Cilappatikāram*, ou des traités tels que le *Kūttanūl* de Cattamar (XII^e siècle ?) ou le *Pañcamarapu* d'Arivanār (IX^e siècle)³³¹.

L'évocation de ces textes en tamoul nous amène à nous intéresser de plus près à un autre processus qui constitue un trait spécifique de la « sanskritisation » du *bharatanāṭyam* : la « textualisation ». Celle-ci consiste, je l'ai déjà évoqué, à revendiquer l'antiquité et la sophistication d'un style de danse en pointant le fait que sa pratique correspond à ce qui est décrit dans les textes anciens, tout particulièrement le *Nṣ*³³², et parfois à utiliser effectivement les traités anciens dans la pratique³³³. Dans le discours, la « textualisation » peut concerner la littérature en langue vernaculaire, tamoule comme nous l'avons vu, mais dans la pratique, j'ai constaté qu'elle ne concerne qu'une littérature spécifiquement en sanskrit et pour ce qui est du *bharatanāṭyam*, elle se réduit à deux traités : le *Nṣ* et l'*AD*.

On constate donc que quand on parle de « textualisation », on parle surtout des traités techniques et non pas des textes qui constituent le répertoire³³⁴. Ce phénomène de « textualisation » a été également relevé à propos d'autres arts indiens. Elisa Ganser, s'appuyant sur les travaux de Guha-Thakurta, parle de « textual turn » commencé au milieu du XIX^e siècle. Ce « textual turn » consiste à établir l'histoire de l'art indien non plus à partir de l'archéologie, mais à partir des traités sanskrits. Au début du XX^e siècle,

³²⁸ Par exemple : LEUCCI, 2008, p.64 ; SONEJI, 2012, p.25.

³²⁹ Je me base là sur des conversations avec le maître de danse Kuttalam M. Selvam. Cf. *infra* 4.1.1.

³³⁰ En effet, il est très difficile de vivre de cette profession, les spectacles étant souvent gratuits. La seule façon pour un danseur de vivre de sa pratique est de fonder une école (cf. BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 175-179).

³³¹ Cf. par exemple jeu de cartes (Illustration 15, p.76 et Illustration 16, p.77). Je n'ai pas constaté au cours de mes enquêtes un usage effectif de ces deux derniers textes. Il serait cependant intéressant d'étudier leur contenu et de le comparer avec ce que l'on peut trouver dans la tradition sanskrite. Pour une présentation succincte du contenu de ces traités cf. KERSENBOOM, 2011, pp. 29-30.

³³² COORLAWALA, 2004, p.54.

³³³ Cet usage a pu aller jusqu'à une tentative de reconstruction de la danse « antique » comme a pu le faire la danseuse Padma Subrahmanyam qui a créé le style *bharatanṛtyam* à partir du *Nṣ* et de la statuaire de temple. Elle s'est tout particulièrement intéressée aux 108 *karaṇa* qu'elle interprète comme des séquences de mouvements et non pas comme des postures figées. Elle présente ce travail dans un ouvrage en 3 volumes (SUBRAHMANYAM, 2003). Son école basée à Chennai et son style font toujours beaucoup d'émules, jusque chez les danseurs français.

³³⁴ Une exception cependant : H. Krishnan parle aussi de la « textualisation » du répertoire notamment du Thanjavur Quartet (KRISHNAN, 2008).

des critiques d'art, tels qu'E. B. Havell et A. K. Coomaraswamy³³⁵, ont, en effet, commencé à utiliser des textes pour défendre et promouvoir les arts indiens et prouver notamment aux colonisateurs britanniques que l'art indien méritait d'être considéré comme un art raffiné³³⁶.

S'agissant de la danse *sadir*, on retrouve aussi des traces d'une pratique de « textualisation » avant la période revivaliste. En effet, H. Krishnan montre que ces phénomènes de standardisation de la pratique, de « textualisation » et de « sanskritisation » avaient déjà commencé au XVIII^e siècle à la cour des rois marathes à Thanjavur. Il cite, par exemple, un texte écrit en sanskrit par le roi Tulaja I et décrivant une pratique de danse. Ce texte témoignerait, selon lui, d'une négociation entre une pratique locale exprimée par des termes en langues vernaculaires (télougou et tamoul) et une représentation de la danse que l'on retrouve dans des traités sanskrits médiévaux traitant du sujet de la danse :

« The *Sangita Saramrita* is, in a sense, a document of tremendous historic relevance, for it demonstrates that an indigenous form of what new critical scholarship refers to as a process of 'textualization' had in fact begun as early as the eighteenth century. While there is certainly a fundamental epistemological difference between the *Sangita Saramrita* and the products of later (Orientalist) 'textualization', it is important to note the significance of a pre-colonial text that clearly 'Sanskritizes' the local Thanjavur court dance traditions in terms of linking them ideologically to the *Natyashastra* tradition by reading them through the lens of Marathi observers and patrons »³³⁷.

H. Krishnan pose la question des motivations qui ont poussé à « textualiser » dès le XVIII^e siècle, pendant³³⁸ et après le Thanjavur Quartet. Il fait l'hypothèse qu'il y avait une volonté de préserver et de documenter la tradition de la danse des *devadāsī* soumise à des changements majeurs et menacée d'extinction³³⁹. Il souligne qu'il ne faut cependant pas sous-estimer l'impact du développement de l'imprimerie en Inde du Sud³⁴⁰.

D'autre part, le travail d'H. Krishnan pose la question de ce que l'on entend par « textualisation ». Ce concept large pourrait, en effet, comprendre différentes pratiques, qui peuvent être connectées :

- faire référence à des traités anciens,
- utiliser des traités techniques anciens dans la pratique,

³³⁵ Nous verrons qu'A. K. Coomaraswamy est l'auteur d'une édition de l'*AD*, le célèbre *Mirror of Gesture* (cf. *infra* 2.2).

³³⁶ « By promoting an approach to Indian art through the texts, Havell and Coomaraswamy were trying to overturn an old paradigm according to which the "fine arts" were the exclusive domain of the West since only Western painters and sculptors had developed the idea of Naturalism in representation, while Indian artistic productions could at most aspire to the status of "decorative arts", lacking as they were in the realist copy » (GANSER, à paraître, 1).

³³⁷ KRISHNAN, 2008, p.74.

³³⁸ Chinnaya (1802-56) « wrote a Telugu text called *Abhinaya Lakshanamu*, a re-worked version of the Sanskrit *Abhinayadarpana* of Nandikeshvara » (*ibid.*, p.74).

³³⁹ *Ibid.*, p.77.

³⁴⁰ À ce propos, cf. aussi *infra* 1.3.2.3.

-éditer ces traités,

-composer des traités dans le but de consigner une pratique observée.

Par ailleurs, l'abondante littérature ancienne à propos de la danse nous indique qu'une pratique de théorisation de la danse consignée dans des textes, et des arts en général, est à l'œuvre depuis de nombreux siècles dans le monde indien, du moins depuis la période de composition du *NS* que l'on situe au début du millénaire. Nous allons pouvoir nous pencher de plus près sur le traité de l'*AD*, dont l'abondance de manuscrits, notamment écrits en caractères télougou, témoigne d'une popularité d'un texte sanskrit dans le sud de la péninsule et cela bien avant la naissance du *bharatanāṭyam*.

Le caractère récent des phénomènes de « textualisation » et de « sanskritisation » que l'on relie bien volontiers à la période charnière de la création du *bharatanāṭyam* est donc à relativiser. Peut-être peut-on parler, à la période revivaliste, d'une institutionnalisation de ces phénomènes qui se sont généralisés, d'une focalisation sur certains traités, ainsi que d'une mise en avant dans les discours³⁴¹ afin de « redorer le blason » de la danse ? Nous aurons l'occasion de mettre à l'épreuve du terrain ethnographique ces concepts de « textualisation » et de « sanskritisation » appliqués au milieu spécifique de la danse *bharatanāṭyam* en étudiant les discours des praticiens et les rapports qu'ils entretiennent au sein de leur pratique avec l'objet sanskrit, en particulier avec un traité technique sanskrit, l'*AD*, et notamment avec le vocabulaire « technique » qu'il contient.

1.3 Les traités sanskrits (*śāstra*) et la pratique (*prayoga*)

1.3.1 La littérature sanskrite sur la danse : les outils

Des chercheurs constatent que la littérature sanskrite sur la danse, bien qu'abondante, a été relativement peu étudiée, comparativement à celle sur le théâtre et la musique³⁴². M. Orelskaya relève que le problème principal est le manque d'outils³⁴³. En effet, il n'existe pas de catalogue des traités techniques sanskrits sur la danse. Elle remarque, d'autre part, que le vocabulaire technique n'est pas bien compris³⁴⁴ ; et pour cause, il a été peu recensé dans les dictionnaires³⁴⁵. Ainsi les mêmes

³⁴¹ On observe des phénomènes similaires dans la pratique de la musique hindoustanie : LE GARGASSON, 2015, p.284.

³⁴² « Nearly one hundred Sanskrit texts dealing with dance technique, in at least one chapter, have been discovered either as (in)complete manuscripts or as being mentioned or quoted in subsequent works. Unfortunately, most of them have been irretrievable until now » (ORELSKAYA, 2003, p.18).

« The literature of dance in India is vast, with a wealth of manuals and theoretical treatises in Sanskrit dating back to the early Christian era. Although the majority of these works have been available for a long time, systematic research on them is a comparatively recent development » (BOSE, 1989, p.1).

³⁴³ ORELSKAYA, 2003, p.18.

³⁴⁴ Le problème du vocabulaire sanskrit s'étend à l'ensemble de sa littérature. En effet, il n'existe pas d'équivalent d'un *Thesaurus* sanskrit, comme il en existe pour le latin et le grec.

³⁴⁵ Je nuance ici les propos de M. Orelskaya qui indique de manière tranchée : « The Sanskrit terminology used in the dance manuals is extremely complicated and was not taken into consideration at the time of preparation of the Sanskrit dictionaries in use ». Mais, le *MW*, par exemple, cite des textes traitant de théâtre plus largement, mais aussi de danse en tant qu'art auxiliaire du théâtre, comme le *NS* de Bharata, notamment à l'entrée *rasa*-, ainsi que des traités d'esthétique et de théâtre partageant des thèmes communs aux textes sur la danse (théorie esthétique du *rasa*, usage des gestes de main *hasta*) comme le

termes, selon les régions, les périodes, le champ artistique (musique, théâtre ou danse), peuvent avoir des significations différentes. Elle indique qu'une des difficultés de l'étude de cette littérature provient des phénomènes d'interpolations et de substitutions que l'on peut percevoir entre les textes. Ainsi, les auteurs se basent sur des ouvrages précédents³⁴⁶, sans les citer, compliquant le travail philologique et la fameuse recherche de l'*Urtext*, « Saint-Graal » des philologues.

Bien que M. Orelskaya mette en avant le manque d'outils s'agissant du vocabulaire sur la danse, il faut citer deux ouvrages importants : *The Dance Vocabulary of Classical India* de M. Bose³⁴⁷ et le *Bharatakośa* de M. Ramakrishna Kavi³⁴⁸.

Le but du premier ouvrage, dans lequel le travail d'indexation est très utile³⁴⁹, est d'aider les élèves danseurs dans leur apprentissage de la technique de la danse³⁵⁰. Après avoir présenté les différents types de danse, M. Bose fait un glossaire des mouvements ou gestes qu'elle a classés selon les parties du corps qui sont impliquées. M. Bose utilise pour cela un corpus de dix-neuf textes. Elle indique que trois textes en particulier lui paraissent plus importants, du fait qu'ils reflètent l'évolution générale de la façon de conceptualiser la danse³⁵¹ : le *Nāṭyaśāstra* de Bharata (NŚ) au début de notre ère³⁵², le *Śaṅgītaratnākara* de Śārṅgadeva (SR) au XIII^e siècle et le *Nartanirṇaya* de Puṇḍarīka Viṭṭhala (NN) au XVI^e siècle. Sans doute à cause du fait que le public visé par cette publication est celui des praticiens actuels, on peut regretter que les citations soient exclusivement en anglais, dans des traductions parfois approximatives³⁵³.

Quant au *Bharatakośa*, présenté comme « a dictionary of technical terms with definitions collected from the works on Music and Dramaturgy by Bharata and others », le vocabulaire sur la danse y est inévitablement présenté, la danse faisant partie de l'art théâtral. L'auteur précise d'ailleurs qu'il présentera les termes techniques relatifs à cinq champs : le théâtre (*nāṭalakṣaṇa*), la musique (*gīta*), la danse

Daśarūpaka de Dhanañjaya, le *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha Kavirāja, le *Śaṅgītasārasaṃgraha* de Ghanaśyāmadāsa. M. Bose rappelle aussi : « technical terms of dancing occur in many works that are not specifically on dance or music » (BOSE, 1989, p.3). Cette remarque fait écho à une autre pratique dans le domaine de la poésie sanskrite consistant à insérer au sein du texte poétique des références théoriques (par exemple, la théorie du *rasa* ou la mention d'une figure de style). Cette pratique peut être considérée comme une figure de style en soi répondant au nom de *bharatasamuccaya* « accumulation <de termes> de Bharata ». Ce terme, absent semble-t-il des *Alaṃkāraśāstra* « traités sur les ornements de style », est défini par Sylvain Levi dans *Le théâtre indien* : « L'accumulation dans une strophe de termes empruntés à la technique du théâtre est une beauté de style, et elle a reçu en rhétorique un nom particulier, c'est le *bharatasamuccaya* » (LÉVI, 1890, p. 182). Judit Törzsök l'évoque en rappelant que mentionner le nom d'un *rasa*, d'un *sthayībhāva* « émotion fixe » ou d'un *vyābhicāribhāva* « émotion transitoire » peut, dans certains cas, être considéré comme un « défaut esthétique » (TÖRZSÖK, 2011, p.2). Enfin, S. Brocquet a fait référence à cette figure à propos d'un passage du *Daśakumāracarita* de Daṇḍin dans les journées d'études DELI « Performances de la littérature en Asie du Sud » (8 et 9 Juin 2017, Paris).

³⁴⁶ Ils s'inscrivent ainsi dans une continuité par rapport aux anciens, ceci n'empêchant pas l'innovation.

³⁴⁷ BOSE, (1970) 1995. Première édition sous le titre *Classical Indian Dancing : A Glossary*.

³⁴⁸ RAMAKRISHNA KAVI, (1951) 1983.

³⁴⁹ Les références sont toujours indiquées.

³⁵⁰ BOSE, 1995, p.1.

³⁵¹ Pour elle, les autres textes : « although they often record more detailed descriptions, are conceptually speaking virtual reiterations of these three texts » (*ibid.*, p.xxii).

³⁵² Pour un débat sur la datation du NŚ : cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 37-38.

³⁵³ J'ai pu le constater s'agissant des citations de l'AD.

(*nṛtta*), la musique instrumentale (*vādyā*) et la prosodie³⁵⁴. Ce « *kośa* », littéralement « trésor », présente des termes techniques dans l'ordre alphabétique sanskrit accompagnés de définitions en sanskrit issues de nombreux textes sanskrits présentés dans une notice bibliographique dans l'introduction. Malheureusement, le *Bharatakośa* ne donne pas les références des citations.

S'agissant du champ de l'édition, la collection de textes, traitant au moins partiellement de la technique de la danse, ayant été publiés, souvent traduits, n'est pas si réduite : j'en dénombre une trentaine sur une centaine de textes³⁵⁵. Nous aurons l'occasion d'en présenter deux, qui ont un rapport direct (strophes communes) avec l'AD : le SR et le *Bharatārṇava* (BhA).

Si on considère les textes qui ont fait l'objet d'études, au-delà de celles accompagnant parfois les éditions, cela se réduit considérablement, à notre connaissance, à quelques textes. L'étude la plus conséquente est, sans nul doute, celle sur le célèbre traité sur la science générale du théâtre, le *Nṣ* du sage mythique Bharata. Les travaux au sujet de ce traité foisonnent révélant son importance mais aussi la difficulté de le comprendre. Il est particulièrement connu parce qu'il s'impose comme le premier traité sanskrit présentant la science du théâtre³⁵⁶, du moins parvenu jusqu'à nous. Au niveau de l'indianisme français, le *Nṣ* a été beaucoup étudié par L. Bansat-Boudon, notamment dans sa thèse publiée sous le titre *La poétique du théâtre indien*³⁵⁷. Son étude du *Nṣ* est éclairée par l'étude du commentaire d'Abhinavagupta, connu sous le nom d'*Abhinavabhāratī* (ABh). Elisa Ganser s'est particulièrement intéressée au chapitre IV de l'ABh traitant spécifiquement de la danse³⁵⁸.

L'auteur de *The Dance Vocabulary of Classical India*, Mandrakanta Bose, s'impose de manière évidente comme « la » spécialiste des traités sanskrits sur la danse. Dans sa thèse, *The Evolution of Classical Indian Dance Literature : A Study of the Sanskritic Tradition*³⁵⁹ éditée plus tard sous le titre *Movement and Mimesis : The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*³⁶⁰, M. Bose a pour objectif de faire une histoire du concept de la danse dans la tradition sanskrite. Après une présentation chronologique de la littérature sur la danse (29 textes), M. Bose s'intéresse à certains termes, relatifs à des concepts et à des techniques, que l'on retrouve dans ces textes. Elle étudie tout

³⁵⁴ RAMAKRISHNA KAVI, 1983, p.i.

³⁵⁵ E. Ganser en dénombre vingt-quatre (GANSER, 2010, p.4).

³⁵⁶ On trouve mention de deux autres auteurs (Ādibharata et Bharatavṛddha) ayant écrit des traités sur le théâtre supposés être antérieurs au *Nṣ* que l'on connaît aujourd'hui (BANSAT-BOUDON, 1992, p.35). Pāṇini mentionne, par ailleurs, des textes appelés *naṭasūtra* (*Aṣṭādhyāyī*, 4.3.110-111) (*ibid.*, p.35 et p.38). La littérature sur les danses indiennes pratiquées aujourd'hui se plaît à mentionner que l'on trouve des références à l'art de la danse dans le *R̥g-Veda* (par exemple, KALARANI, 2004, p.1). J.-G. Pinault précise : « De fait, dans le RV le nom *nṛtū-* (10x) « danseur » est appliqué à Indra (8 x, dont 6 x au vocatif), qui est le dieu guerrier, célébré comme un héros viril, et aussi aux Marut's, bande de jeunes guerriers (1 x au vocatif), aux dieux jumeaux Aśvin (1 x au vocatif). Mais les passages en question n'évoquent jamais en quoi consisterait cette danse » (PINAULT, 2017, p.2). Sur les occurrences évoquant la danse dans le *R̥g-Veda*, cf. aussi BANSAT-BOUDON, 2004, pp. 207-211. Si l'on prend en compte l'ensemble de ces références, cela ne constitue cependant pas un art défini comme il le sera à partir du *Nṣ*.

³⁵⁷ BANSAT-BOUDON, 1992.

³⁵⁸ GANSER, 2010.

³⁵⁹ BOSE, 1989.

³⁶⁰ BOSE, (1991) 2007.

particulièrement l'évolution de la théorisation de la danse depuis le *NŚ*. Ces termes sont les suivants : *lāsya* (art dramatique dans le *NŚ* devenu une danse « féminine » dans la littérature ultérieure), *nṛtya* et *uparūpaka* (formes artistiques qui possèdent des « characteristics of both dance and drama »³⁶¹), *bandha* et *anibandha* (formes de danse codifiée et non-codifiée), la tradition dite *deśi* « régionale ». J'aurai l'occasion de m'appuyer sur cette étude quand j'évoquerai les phénomènes d'intertextualité entre l'*AD*, le *SR* et le *BhA*.

La conclusion de l'étude de M. Bose est que le développement d'une littérature sanskrite spécifique sur la danse indique que la danse est devenue, plus qu'un art auxiliaire au théâtre ayant pour seul objectif l'embellissement de celui-ci, un art complexe à part entière ayant développé sa propre esthétique³⁶² et pouvant être signifiant. Cette littérature présente un certain nombre d'innovations. Elle propose, par exemple, une description des styles *deśi* « régionaux » qui n'étaient que nommés dans le *NŚ* en opposition au style « majeur » appelé *mārga*³⁶³, littéralement « le chemin ». À la période médiévale, les termes *deśi* et *mārga* prennent alors les sens de « nouveau » et « ancien »³⁶⁴. M. Bose conclut que l'étude de ces textes montre que le concept de danse a évolué en Inde par des processus d'accumulation et d'assimilation³⁶⁵.

Avant les travaux de M. Bose, Kapila Vatsyayan avait ouvert le champ de l'étude de la danse de l'Inde ancienne dans son livre *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, publié en 1968. Dans cet ouvrage, K. Vatsyayan embrasse un vaste sujet en décrivant les représentations de la danse dans un large corpus littéraire sanskrit et dans la sculpture. Le titre du chapitre 2 « Theory and technique of classical indian dance » qui présente la technique de la danse dans des traités sanskrits, principalement le *NŚ* et l'*AD* et le *SR*, affiche le postulat qui sous-tend le travail de K. Vatsyayan : la technique de la danse « classique » indienne, catégorie et dénomination moderne rappelons-le, repose sur les anciens traités sanskrits. J'ai pu remarquer que ce postulat se retrouvent dans de nombreux travaux de chercheurs indiens, souvent praticiens, télescopant passé et présent et donnant ainsi une illusion de continuité et d'homogénéité ; nous aurons l'occasion de le constater s'agissant des éditions de l'*AD*. Ce chapitre de K. Vatsyayan faisant le lien entre la théorie et la technique des traités sanskrits anciens et « la danse classique indienne » pose une relation entre théorie et pratique formulée dans les traités sanskrits et chez les praticiens actuels sous les termes *śāstra* et *prayoga*.

1.3.2 Les *śāstra* : norme, théorie et pratique

Nous avons pu voir que lorsqu'on parle de « textualisation » de la danse, on parle essentiellement de littérature « śāstrique ». Comparée à un roi dont le fait de

³⁶¹ *Ibid.*, p.193.

³⁶² E. Ganser fait le même constat : « towards the turning of the first millennium, and more so after the 13th century, individual artistic disciplines like music and dance began to be treated independently from drama, while dramaturgy properly was reduced to its literary dimension and came to be included in works on poetics, within subsections devoted to the discussion of dramatic genres as particular instances of poetics compositions » (GANSER, 2010, p.6).

³⁶³ MW indique : « a high style (opp. to "vulgar") style of acting or dancing or singing ».

³⁶⁴ BOSE, 2007, p.259.

³⁶⁵ *Ibid.* p.258.

savoir qu'il existe permet de réguler les comportements transgressifs³⁶⁶, mais aussi à une lampe qui permet de distinguer la réalité des choses³⁶⁷, la littérature « śāstrique » de l'Inde ancienne est parvenue jusqu'à nous à travers de nombreux textes. Je vais tout d'abord présenter un aperçu de la nature générale des *śāstra*, des représentations mythiques de leur origine et de leur lien avec la pratique, tel que présenté au sein même des textes. Puis je présenterai ce en quoi consistent les commentaires des *śāstra*. Enfin, basculant, d'hier à aujourd'hui, j'essaierai d'appréhender les modes d'existence de ces anciens textes dans l'Inde actuelle en présentant quelques études ethnographiques.

Avant toute chose, précisons ce qu'est le terme *śāstra* : *śāstra*- est un substantif abstrait formé à partir de la racine sanskrite *ŚĀS*- qui signifie « contrôler », « gouverner », « enseigner ». Le terme *śāstra*- désigne à la fois le texte qui prend la forme d'un traité et l'objet de celui-ci, la « science ». Selon S. Pollock :

« [The *śāstra*] is a significant phenomenon both intrinsically - taken as a whole it is a monumental, in some cases unparalleled, intellectual accomplishment in its own right - and extrinsically, with respect to the impact it has exercised, or sought to exercise, on the production and reproduction of culture in traditional India »³⁶⁸.

En effet, les *śāstra*, ayant un caractère à la fois taxonomique et nomologique, couvrent et régulent toutes les activités humaines : la grammaire, l'astronomie, le sacrifice, les relations sociales, la guerre, le commerce, l'agriculture, la médecine, la sexualité, la logique, la philosophie, les arts, la cuisine et même le renoncement ascétique... Le phénomène est telle qu'E. Naudou parle d'une « pulsion śāstrique » qu'elle décrit comme une « pulsion encyclopédique énumérative et classificatoire »³⁶⁹. On notera que ces codes ont été « textualisés », donc explicités verbalement, se distinguant alors des règles tacites imprégnant les pratiques, et devaient être appris par cœur et non pas assimilés par un processus naturel d'« osmose culturel »³⁷⁰.

1.3.2.1 D'où viennent les śāstra ? Comment ont-ils été transmis ?

Les mythes d'origine des *śāstra* sont présentés dans les textes eux-mêmes de deux manières : ou bien le *śāstra* est présenté comme une version abrégée, résultat d'un long processus de condensation ; ou bien il est la reproduction exacte d'une parole divine transmise via des intermédiaires fidèles (selon le modèle de la *guruśiṣyaparamparā* « transmission de maître à élève »³⁷¹ ou révélée de manière

³⁶⁶ KS, 1.3.6-10 : *prayogasya ca dūrastham api śāstram eva hetuḥ* || 6 || [...] *tathāsti rājeti dūrasthā api janapadā na maryādām ativartante tadvad etat* || 10 ||

« Et le traité, bien qu'éloigné, est la cause de la pratique. [...] De même, <se disant> "il y a un roi", les habitants des contrées lointaines eux non plus ne transgressent pas la frontière. Il en va de même pour ce <traité> ». Pour une traduction intégrale du passage, cf. DONIGER, KAKAR, 2003, p.14.

³⁶⁷ « Without making use of a lamp one cannot survey in the dark the caravan of things as they really are » (*Kāvya-mīmāṃsā*, 11.16-18; cité par S. Pollock : POLLOCK, 1985, p.508).

³⁶⁸ *Ibid.*, p.500.

³⁶⁹ NAUDOU, 2013, p.1.

³⁷⁰ POLLOCK, 1985, p.500.

³⁷¹ Cf. la transmission présentée dans la version de l'AD de M. Ghosh (2-7).

soudaine³⁷². Dans l'AD, par exemple, la science du *nāṭya* est donnée à Bharata par le dieu Brahmā. L'AD reprend là des éléments présents dans le NS³⁷³ : la connaissance du *Nāṭyaveda* (la science du *nāṭya*) est révélée à Bharata mais de manière condensée, globale « à laquelle il lui faut ensuite donner forme, la déployant en un corpus de règles dont il entreprend d'instruire ses [101] fils »³⁷⁴. Puis, selon l'AD, cette science, lorsque qu'elle est représentée sous son triple aspect (*nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*) devant Śiva, lui remémore une représentation qu'il avait lui-même exécutée autrefois. S'ensuit une transmission de maître à élève impliquant plusieurs intermédiaires, Śiva, Bharata, Taṇḍu, Parvāti, Uṣā, des sages etc. Ainsi la science du *nāṭya* et tout particulièrement le *tāṇḍava* et le *lāsya* se sont répandus dans le monde. Dans ce mythe d'origine, c'est Bharata, l'auteur du NS, qui est mis en scène. Mais dans une autre version de l'AD tel que présenté dans le MG, on trouve un autre mythe d'origine : à la demande d'Indra voulant surpasser le danseur Naṭaśekhara et disposer d'une science de la danse sous une forme concise, Nandikeśvara compose un nouveau traité, une forme abrégée du *BhA* qui, lui, comprenait 4000 vers³⁷⁵.

1.3.2.2 *Śāstra* et Veda

Selon le poète Rājaśekhara (IX^e siècle), les *śāstra* sont de deux types : d'origine humaine (*pauruṣeya*), comprenant entre autres le Veda³⁷⁶, ou d'origine non-humaine, donc divine (*apauruṣeya*)³⁷⁷. Mais S. Pollock précise que cette dichotomie reste marginale et que le postulat d'une seule source commune aux deux types de *śāstra* était bien plus répandu. D'autre part, j'ai pu constater, en étudiant l'AD, le caractère ambigu des *śāstra* qui sont considérés comme des Veda par excellence, et qui donc sont assimilés au domaine de la révélation, la *Śruti* (littéralement, l'« audition »), tandis qu'ils appartiennent au domaine de la *Smṛti*, la « tradition remémorée ». Le NS est par exemple explicitement présenté comme un cinquième Veda :

« Conduits par le grand Indra, les dieux, comme on sait, s'adressèrent à Pitāmaha [Brahmā] : « Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu (*krīḍanīyaka*), quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces

³⁷² POLLOCK, 1985, p.512.

³⁷³ NS (1.1-25).

³⁷⁴ BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 26-27.

³⁷⁵ Cf. *infra* 2.1.5.2.1, 2.1.5.2.4 et 3.2.1. Le NS est lui aussi considéré comme une forme abrégée d'un texte plus important. À ce sujet, cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.27.

³⁷⁶ On désigne sous le nom de Veda le « savoir » par excellence. Plus précisément le terme vise une série de textes, de contenus et de formes très divers, mais qui ont en commun de reposer sur une audition (*Śruti*), c'est-à-dire une révélation. La tradition indienne postérieure à la composition considère que ces textes émanent de Brahmā : ils ont été expirés par le dieu sous forme de paroles, tandis que les auteurs humains, les *ṛṣi* ou « sages inspirés » les ont reçus par une vision directe. Le Veda comprend les *Samhitā* (« collections » qui contiennent surtout des hymnes, des prières et des formules rituelles), les *Brāhmaṇa* (commentaires théologiques, en prose, des *Samhitā*), les *Āraṇyaka* (textes forestiers) et les *Upaniṣad* (commentaires spéculatifs, annexes des *Brāhmaṇa*). Enfin le Veda se termine par les *Vedāṅga*, les membres auxiliaires du Veda, œuvres subsidiaires de l'exégèse, qui ne font plus partie du Veda au sens restreint du terme : ce n'est plus de la *Śruti* mais de la *Smṛti* « tradition confiée à la mémoire ». Lorsqu'on envisage les types de *Samhitā*, le Veda devient quadruple : le *Ṛgveda*, le Veda des strophes, le *Yajurveda*, le Veda des formules sacrificielles, le *Sāmaveda*, les mélodies et l'*Atharvaveda*, le Veda des formules magiques. Je reprends là la description de l'*Inde classique* (IC, Tome 1 p.270).

³⁷⁷ POLLOCK, 1985, p.502.

générations de *śūdra*, la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes »³⁷⁸.

L. Bansat-Boudon remarque que le fait de présenter un texte comme un cinquième Veda et, qui plus est, qui participera à la restauration du *dharma*, permet de justifier une création intellectuelle et, j'ajouterai, d'asseoir son autorité et la nécessité de son existence³⁷⁹.

1.3.2.3 Pourquoi composer des traités ?

S. Pollock voit dans les *śāstra* une forme d'autorité imposant un discours de pouvoir :

« We may in fact characterize the ideological effects of the shastric paradigm more broadly as follows : First, all contradiction between the model of cultural knowledge and actual cultural change is thereby at once transmuted and denied; creation is really re-creation, as the future is, in a sense, the past. Second, the living, social, historical, contingent tradition is naturalized, becoming as much a part of the order of things as the laws of nature themselves : [...] the social dimension and historicity of all cultural practices are eliminated in the shastric paradigm. And finally, through such denial of contradiction and reification of tradition, the sectional interests of pre-modern India are universalized and valorized. The theoretical discourse of *śāstra* becomes in essence a practical discourse of power »³⁸⁰.

Selon M. Bose, les auteurs de traités sur la danse étaient peut-être anxieux qu'une pratique artistique soit corrompue ou oubliée ; la composition d'un *śāstra* permettrait alors de fixer une pratique :

« In a society in which education was mainly a matter of verbal instruction, the extensively textual transmission of the theory and techniques of dancing and its allied arts shows how anxious were the authors to save the art-forms from destruction or corruption »³⁸¹.

Cela rejoint l'hypothèse, déjà évoquée³⁸², de H. Krishnan constatant le phénomène de « textualisation » du répertoire, de la théorie et de la technique de la danse au XIX^e siècle :

« In terms of our discussion of a new textualization of dance practice that occurs with the advent of print culture, on the one hand, it is important that printed texts serve, to some extent, to undermine traditional authority or displace hereditary or other specialized knowledge. On the other hand, I propose that the set of printed texts

³⁷⁸ NS (1.11-12) ; traduction de Lyne Bansat-Boudon (BANSAT-BOUDON, 1992, p.57).

³⁷⁹ *Ibid.*, p.70, note 94.

³⁸⁰ POLLOCK, 1985, p.516.

³⁸¹ BOSE, 1995, p.vii.

³⁸² Cf. *supra* 1.2.3.

we will be examining represent an anxiety about the loss of specialized knowledge. Brahmin men and *nattuvanars*, the 'brokers' of elite cultural forms in nineteenth-century south India, were eager to retain, remember, and reproduce the cultural practices that defined their identities in a changing public sphere »³⁸³.

En phase avec ce que dit S. Pollock à propos des *śāstra*, H. Krishnan souligne donc que le fait d'inscrire une pratique textuellement – « Inscribing Practice », comme il titre son article - permet aussi d'imposer son autorité sur cette pratique. Mais un des buts est peut-être aussi de « discréditer » les praticiens.

Si les praticiens peuvent être critiqués, un traité sanskrit du XIV^e, le *Sanṅitopaniṣatsaroddhāra* de Sudhākalaśa, postule que si les praticiens manquent de théorie, les théoriciens aussi doivent connaître la pratique :

« These days, the dancers are stupid, and the scholars are not practitioners. There is no practice without dancers, there is no success through theory without this [practice] »³⁸⁴.

Ainsi, le but du traité serait-il de former à la fois les praticiens et les théoriciens ?

1.3.2.4 Quel est le public visé par les *śāstra* ?

La réponse diffère, bien sûr, selon le type de *śāstra*. Le *Kāmasūtra*, par exemple, traité d'érotologie, « est conçu à l'usage du *nāgarika*, le « citadin », des femmes en général (mariées ou non, courtisanes ou non, princesses ou non), mais aussi à l'usage des écrivains, dramaturges et poètes »³⁸⁵. Le grammairien Patañjali indique que les *śāstra* ont deux fonctions : ils éduquent et permettent d'identifier ceux qui sont éduqués³⁸⁶. Pour ce qui est des traités de théâtre et de danse, le public visé serait les praticiens et non pas les spectateurs³⁸⁷, qui eux seraient instruits par la représentation théâtrale elle-même.

Ainsi si le *śāstra* enseigne, son objet, présenté sous la forme d'une science, peut être aussi considéré comme source d'instruction. Peut-il alors lui-même être considéré comme un *śāstra* ? C'est du moins le cas pour le théâtre dont les deux objets sont le plaisir (*prīti*) et l'enseignement (*vyutpatti*) ; mais l'enseignement de quoi ? Il enseigne les quatre buts de l'homme, les *puruṣārtha* (le *dharma*, le *kāma*, l'*artha* et le *mokṣa*)³⁸⁸ et il

³⁸³ KRISHNAN, 2008, p.77.

³⁸⁴ 6.129, cité et traduit par M. Orelskaya : ORELSKAYA, 2003, p.18.

³⁸⁵ NAUDOU, 2013, p.2.

³⁸⁶ *Mahābhāṣya*, Vol. 5, pp. 260-61 ; cité par POLLOCK, 1985, p.505.

³⁸⁷ Cette remarque semble être toujours d'actualité aujourd'hui. En effet, je n'ai jamais entendu ou lu, au cours de mes enquêtes de terrain et lectures, qu'un traité pouvait être utile à l'éducation du public. Cependant, ce public, nommé encore aujourd'hui par le terme *rāsika*, du moins pour ce qui est des spectateurs du *bharatanāṭyam*, se doit d'être instruit. D'autre part, il faut préciser que le public actuel du *bharatanāṭyam* est composé en partie de personnes qui sont elles-mêmes praticiennes.

³⁸⁸ Cf. aussi AD, strophe 8.

Le *dharma* « embrasse le comportement public et privé, les rapports sociaux, dans la mesure où ils expriment la fidélité à la norme civique et religieuse », l'*artha* est « ce qui est utile (sur le plan social) » (politique, économie, agriculture, acquisition des biens...), le *kāma* « résume tout ce qui donne du plaisir et trouve son apogée dans l'amour charnel », le *mokṣa*, enfin, est la délivrance du cycle des renaissances (IC, Tome 1, pp. 560-561).

permet de développer l'intelligence³⁸⁹. En effet, « comme le Veda, [...] le théâtre prétend instruire l'homme sur lui-même, en le contenant tout entier »³⁹⁰. L. Bansat-Boudon va jusqu'à proposer une interprétation du composé *nāṭya-veda* comme un composé appositionnel *karmadhāraya* signifiant alors « le Veda qui est théâtre »³⁹¹.

Du reste, tous les textes ont pour objectif d'aider les hommes à satisfaire ces quatre buts, mais les moyens diffèrent : les *śāstra* prescrivent comme un maître, les récits légendaires conseillent comme un ami et les œuvres poétiques, dont le théâtre, suggèrent comme une amante³⁹². Le *NŚ* indique cependant qu'il existe des spécialistes du traité, appelés les *prāśnika*, « les « questionneurs », « qui scrutent la représentation afin d'apprécier la façon dont elle se conforme aux canons fixés par le *Nāṭyaśāstra* »³⁹³.

Par ailleurs, le *Mānosollāsa* de Someśvara (XII^e siècle) compte parmi les divertissements royaux le *śāstravinoda*, le « plaisir des traités » :

« [...] Le roi, après dîner, vient écouter dans la *sabhā* 'assemblée érudite', [...] un exposé sur les différents *śāstra* mené par des poètes, des musiciens et des dialecticiens (*tārkika*). Le roi selon son bon plaisir peut aussi organiser un débat sur un sujet de son choix pour mettre en pratique le traité, et la matière du débat porte sur la musique, la dramaturgie ou la dialectique »³⁹⁴.

Le début de cette session commence par la récitation d'un poème dont les qualités et défauts sont discutés :

« The entertainment of *śāstra* begins with the king commanding the poets to "recite a lovely poem" and then himself reflecting on the poem's literary excellences and faults (*guṇān doṣān vicārayet*). The boundaries of this reflection are clearly stated: "Words make up the body of a literary text, meaning is its life-breath, figures of speech its external form, aesthetic moods and feelings (*rasa, bhāva*) its movements, meter its gait, and grammaticality (*śābdavidyā*) its vital spot. In these does the beauty of the deity of literature consist »³⁹⁵.

1.3.2.5 Le commentaire : une façon de « pratiquer » les *śāstra*

Les *śāstra*, dont les auteurs semblent suivre un principe directeur d'économie³⁹⁶, ont un style aphoristique et elliptique et doivent être étudiés sous la conduite d'un maître. En effet, les *śāstra* ont été conçus pour la tradition orale. Ils semblent être des sortes de manuels « mémo », bases d'un enseignement dispensé oralement. L'équivalent de l'enseignement du maître constitue ce que l'on appelle les commentaires (*vṛtti, ṭīkā* ou encore *bhāṣya*) qui sont apparus plus tard avec la tradition

³⁸⁹ BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 105-106.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.25.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, p.304, note 124.

³⁹³ *Ibid.*, p.184.

³⁹⁴ M. Angot (ANGOT, 2017, p.23) résume ainsi le contenu du passage (références : édition GOS, Vol. 2, pp. 187-188). Il cite, par ailleurs, le travail de S. Pollock (POLLOCK, 2006, pp. 184-188) qui lui, s'appuyant sur l'édition de Shrigondekar, indique les références suivantes : 4.197-206.

³⁹⁵ POLLOCK, 2006, p.186.

³⁹⁶ BANSAT-BOUDON, 1992, p.47.

écrite³⁹⁷. Les commentaires, en offrant des clés pour comprendre le texte, sont des exégèses à visée pédagogique. Ils expliquent le texte de différentes manières :

- En séparant les mots ne l'étant pas du fait des règles de *sandhi* et du système d'écriture,
- En donnant des synonymes des mots,
- En analysant les composés nominaux et les formes dérivées,
- En donnant des indications sur la construction syntaxique,
- En donnant des arguments en faveur des idées présentées dans le texte pouvant donner lieu à des objections³⁹⁸,
- En présentant les intentions de l'auteur³⁹⁹.

On remarquera que cette description des commentaires faite par G. A. Tubb et E. R. Boose dans leur *Scholastic Sanskrit* présente le commentaire comme une analyse plutôt grammaticale et sémantique. Mais M. Angot, dans un ouvrage très récent, *Le sanskrit commentarial*⁴⁰⁰, remarque qu'il faut distinguer différents types de commentaires : le commentaire philosophique qui forme un « tissu d'idées interconnectées »⁴⁰¹, le commentaire littéraire d'une œuvre tel qu'un poème ou une pièce de théâtre dont le commentaire de chaque vers, sous la forme d'une paraphrase, se lit indépendamment et le commentaire technique qui, par exemple, « allude ou cite de nombreux *śāstra* »⁴⁰².

M. Angot souligne, par ailleurs, que l'analyse du texte est principalement celle de mots et qu'elle a recourt à quatre outils d'analyse : la grammaire (*vyākaraṇa*), l'analyse sensible (*nirvacana*) qui est l'« analyse linguistique orientée vers et par la conscience subjective et contextuelle du locuteur »⁴⁰³, la synonymie sémantique (*paryāya*) et l'analyse contextuelle (*prakaraṇa*)⁴⁰⁴.

La description métalinguistique du sanskrit « commentarial », « scholastic » ou encore appelé « wissenschaftliches Sanskrit »⁴⁰⁵, qui est présentée dans ces deux ouvrages, nous sera particulièrement utile pour analyser le discours des praticiens de *bharatanāṭyam* commentant des strophes sanskrits issues de l'AD.

Ainsi, par ces différents types d'analyse, les commentateurs cherchent à éclairer la parole originelle. Comme le remarque M. Angot : « les titres qu'ils donnent à leurs œuvres sont évocateurs : ce ne sont que lampes, lumière, éclairages, etc. (*dīpā, dīpikā, prakāśa, prakāśikā, āloka, uddyota, uddyotana*) »⁴⁰⁶. Les explications du maître ou à défaut les commentaires sont, de fait, considérées comme « indispensables à l'intelligence du

³⁹⁷ *Ibid.*, p.39. Cf. aussi BOOSE, TUBB, 2007, p.1.

Rappelons que la pratique des commentaires ne concerne pas que la littérature de traités mais l'ensemble de la littérature sanskrite.

³⁹⁸ Ces cinq « services » rendus par les commentaires sont présentés dans un ouvrage consacré au style des commentaires, *Scholastic Sanskrit : A Manuel for Students* (*ibid.*, pp. 4-5).

³⁹⁹ Cet objectif est présenté par M. Angot : ANGOT, 2017, p.74.

⁴⁰⁰ ANGOT, 2017.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.56.

⁴⁰² *Ibid.*, p.70.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.88.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.85.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.64.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.51.

śāstra »⁴⁰⁷. Cependant, comme L. Bansat-Boudon l'écrit à propos de l'*Abh*, le commentaire du *NŚ* par Abhinavagupta : « <Le commentaire> ne dit pas tout : il ne fait pas de doute que son auteur se comprend et que c'est au lecteur de faire à son tour la preuve de sa propre aptitude à l'exégèse »⁴⁰⁸.

Si le commentaire se présente comme « la forme normale d'une recherche qui se veut observation, compréhension et assimilation personnelle »⁴⁰⁹ et que la plupart⁴¹⁰ des auteurs ne cherchent pas, en apparence, à être originaux mais originels, les commentaires sont pourtant l'occasion d'introduire de l'innovation : « [...] les commentateurs ont dit du nouveau ; ils ont évidemment inventé dans différents champs du savoir et même inventé de nouveaux savoirs »⁴¹¹. M. Angot souligne que l'objectif du commentateur ne semble pas être de présenter les intentions de l'auteur mais d'énoncer « les possibilités du texte » : « ce qu'a voulu dire l'auteur compte moins que ce que le commentateur entend »⁴¹². Le commentaire se présente alors comme une interface entre son auteur et un groupe de récepteurs (auditeurs ou lecteurs) qui lui est contemporain.

À ce propos, E. Ganser met en lumière les innovations introduites par Abhinavagupta dans son commentaire au *NŚ*. Dans sa thèse, elle montre en effet que les réflexions théoriques d'Abhinavagupta en ce qui concerne la nature et la fonction de la danse au sein du processus esthétique s'éloignent de ce qui est présenté par Bharata. Par une étude critique de l'*ABh*, elle souligne, par ailleurs : « the strategies at play for allowing change and innovation to take place, without stepping out of the reassuring hive of tradition »⁴¹³. Parmi les innovations relevées par E. Ganser, il y a, par exemple, le fait que la danse et la poésie puissent être connectées lors des préliminaires à la pièce de théâtre⁴¹⁴. E. Ganser remarque que les commentateurs, pour justifier leurs innovations, rappelle que les *śāstra* ne prétendent pas être exhaustifs et ne proposent que des règles générales⁴¹⁵.

Dans les cas où ceux qui ont étudié les *śāstra*, les éduqués donc, extrapolent les *śāstra*, par exemple pour résoudre un problème qui ne serait pas présenté dans les textes à propos du *dharma*, ces pratiques peuvent être considérées comme « śāstrique » du fait de leur conformité, ou non-contradiction, avec les préceptes présentés dans les *śāstra*⁴¹⁶. La rhétorique justifiant ces situations extrêmes est fascinante et résumée ainsi par S. Pollock : « That is to say, the "learned" do not creatively reason from and extend *śāstra* to illuminate obscure areas of social or moral conduct; on the contrary, their

⁴⁰⁷ BANSAT-BOUDON, 1992, p.39.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.46.

⁴⁰⁹ ANGOT, 2017, p.31.

⁴¹⁰ M. Angot remarque que certains auteurs ont voulu consciemment innover et l'affirment, notamment dans le domaine de la logique (le *Navanyāya*, litt. « le nouveau *nyāya* » de Gaṅgeśa) et de la poétique (*ibid.*, p.32).

⁴¹¹ ANGOT, 2017, p.31.

⁴¹² *Ibid.*, p.69.

⁴¹³ GANSER, 2010, p.13.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 80-83.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.95.

⁴¹⁶ S. Pollock s'appuie là sur des traités relatifs au *dharma* (*Baudhāyana Dharmasūtra*, *Pūrvamīmāṃsāsūtra*).

behavior derives directly from and fully conforms with the texts as codified, but these texts are (like the complete grammar) ones to which we no longer have access »⁴¹⁷.

1.3.2.6 Les *śāstra* : entre norme et théorie

On pose la relation entre *śāstra* et *prayoga* comme une relation entre théorie et pratique. S. Pollock justifie sa traduction de *śāstra* par le terme « théorie » en définissant le *śāstra* ainsi : « a systematic statement of rules or principals of something to be done »⁴¹⁸. Mais comme le souligne le titre de l'article de S. Pollock « The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History » (1985), il y a aussi une pratique de la théorie qui est elle-même présentée sous une forme normée. L'Inde n'a pas été jusqu'à écrire un *śāstra* sur l'art de composer des *śāstra* mais une étude approfondie sur le style, la forme, les auteurs, la fonction, la réception des *śāstra* pourrait constituer un *Śāstraśāstra*, « traité sur les traités » ou « science des traités ».

Selon S. Pollock, la nature et la fonction des *śāstra* à l'époque classique diffèrent de ses ancêtres védiques incarnés par les *vedāṅga*⁴¹⁹. Ces derniers sont, en effet, explicitement descriptifs : « The *vedāṅgas*, thus, are in their very nature taxonomical, not stipulative ; descriptive, not prescriptive »⁴²⁰. Selon lui, les *śāstra* vont devenir progressivement des textes normatifs imposant une autorité comparable aux règles védiques et perdre le caractère dialectique dans leur relation avec les pratiques observables, du moins au niveau discursif.

Même si l'on retrouve quelques mentions d'une relation plus dialectique et donc sans doute plus réaliste entre *śāstra* et *prayoga* attestée dans des traités médiévaux dans les domaines de la gouvernance, de la littérature et de la médecine⁴²¹, la relation entre *śāstra* et *prayoga* est, selon S. Pollock, diamétralement opposée à celle qui existe en Occident : « Theory is held always and necessarily to precede and govern practice; there is no dialectical interaction between them »⁴²². Cela implique que la connaissance est pré-existante et que le progrès n'est possible que par une régressive réappropriation du passé⁴²³.

Si les *śāstra* avaient sans nul doute une forte influence sur les sociétés de l'Inde ancienne, on trouve cependant des critiques de l'autorité des *śāstra*. Leela Prasad parle d'une tension, entre un discours de censure des *śāstra* et une évidente allégeance aux normes qu'ils prescrivent, qui serait manifeste dans les poèmes dévotionnels *vīraśaiva*⁴²⁴ et *vaiṣṇava*⁴²⁵.

⁴¹⁷ POLLOCK, 1985, p.506.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.511.

⁴¹⁹ « The rules formulated for grammar, metrics, or phonetics were intended in the first instance to name, order, and describe the disparate and complex linguistic phenomena of the *vedas* » (POLLOCK, 1985, p.503).

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*, pp. 509-510.

⁴²² *Ibid.*, p.499.

⁴²³ On retrouve là un aspect du processus de « sanskritisation » que nous avons décrit auparavant. Tandis que l'on relie souvent les phénomènes de réappropriation et de réenracinement au nationalisme post-colonial de l'Inde, cette étude de S. Pollock nous permet d'affirmer que ces phénomènes sont déjà présents à date ancienne et font partie de la rhétorique de la tradition « śāstrique ».

⁴²⁴ Secte śaivaite appelée aussi *liṅgāyat* « porteur du *liṅga* », le *liṅga* étant une forme non manifeste de Śiva. Cette secte rejette le Veda et la tradition brahmanique. Cf. IC, Tome 1, pp. 638-639.

⁴²⁵ Secte viṣṇouïte.

Par ailleurs, s'appuyant sur un article de J. Katz, E. Ganser rappelle le possible « gap » entre praticiens et théoriciens :

« [...] it is essential to take into account the social and cultural gap which existed between the theoreticians and the practitioners. It is probably true that the theoreticians interpreted, codified and summarized in a scientific form what the artists were doing, so that no watertight division between theory and practice can be actually maintained to exists. But it is an evidence that the very mode in which the practical instructions were presented in the theoretical texts tended to conceal historical development, conflict and social change altogether »⁴²⁶.

D'après M. Angot, la fonction « normalisante » trouve son origine dans le fait de mettre à l'écrit une tradition originellement orale :

« La transmission orale s'est longtemps imposée à la transmission écrite et lorsque l'écrit s'est imposé au début du second millénaire, à la fonction conservatrice du manuscrit s'est ajoutée une dimension sélective et normalisante. Dès lors, il y a eu un va-et-vient entre les deux transmissions au cours duquel l'œuvre était 'améliorée, corrigée, normalisée'⁴²⁷ »⁴²⁸.

Cette citation de M. Angot nous amène à nous poser la question de la relation entre les *śāstra*, traités théoriques incarnant la norme, et les pratiques actuelles. Qu'en est-il de ce « va-et-vient » ? Comment les sociétés de l'Inde actuelle s'approprient les *śāstra* de l'Inde ancienne ?

1.3.3 Transmission des *śāstra* dans l'Inde actuelle

1.3.3.1 Quelques études ethnographiques

Que sont devenus les *śāstra* aujourd'hui ? Sont-ils toujours utilisés ? Des études ethnographiques nous informent sur leurs modes d'existence dans le quotidien de l'Inde actuelle.

Comme l'indique L. Prasad :

« One encounters the term *śāstra* in countless contexts of everyday parlance in Hindu worlds in spirited phrases such as "It is said in the *śāstra*", or "It goes against the *śāstra*" »⁴²⁹.

En se basant sur un terrain ethnographique auprès de la communauté *smārta*⁴³⁰ de Sringeri, elle met en lumière le fait que le concept de *śāstra* dépasse la dimension textuelle. Le terme *śāstra* est alors utilisé pour promulguer l'autorité morale. Son étude

⁴²⁶ GANSER, 2010, p.12.

⁴²⁷ Nous aurons l'occasion de constater ce « va-et-vient » entre tradition orale et textes mis à l'écrit en étudiant les différentes publications de l'AD proposant une diversité de contenu (cf. *infra* 2.2).

⁴²⁸ ANGOT, 2017, p.69.

⁴²⁹ PRASAD, 2006, p.2.

⁴³⁰ Adeptes de la *Smṛti* « la tradition remémorée », les *smārta* conservent le rituel privé de type védique (IC, Tome 1, p.623).

montre que les pratiques des *smārta* sont sous-tendues par un « texte imaginé », dynamique, qui puise dans différentes sources : un livre, un exemple, un principe, etc. De ce « texte » fluide, la norme émerge. Celle-ci se trouve dans les structures locales et « larger than local » (famille, calendrier agricole). La norme est souvent historicisée, c'est-à-dire que l'on fait remonter son origine à une période passée, et interpersonnelle (entre parents et enfants, entre voisins, entre le maître et l'élève)⁴³¹.

De façon assez similaire, David B. Reck⁴³², décrivant l'enseignement de la musique carnatique, parle d'un *śāstra* « invisible » qu'il décrit comme « a vast core of shared knowledge and agreement, the solid and tangible (though unwritten) common ground of tradition »⁴³³.

Dans son article « Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme anthropologie "politique" »⁴³⁴, G. Tarabout, en essayant de faire un « état des lieux du rapport entre normes et pratiques artistiques en Inde »⁴³⁵, rappelle qu'en Inde :

« [...] la presque totalité des formes dramatiques (et sans doute musicales) ne s'est jamais préoccupée du Natya Sastra, ni de ses normes, ni de ses conceptions esthétiques. [...] Considérer qu'il s'agit là de simples "pratiques" serait en tout état de cause une erreur. Chacune de ces formes est réglementée par des prescriptions détaillées, distinctes, transmises oralement. Elles intègrent donc de façon indissociable des "normes", et sont au cœur de la transmission et des possibles évolutions de celles-ci. Et si les règles ne sont pas couchées dans des traités écrits, elles n'en sont pas moins l'objet d'une réflexivité normative menée par les "praticiens" eux-mêmes »⁴³⁶.

G. Tarabout remarque que l'explicitation des normes par les praticiens, peu fréquente, s'actualise dans deux types de situations : lorsque les praticiens évaluent la pratique d'autres praticiens (par exemple, une autre troupe) et lorsqu'ils perçoivent des innovations faisant l'objet de débat⁴³⁷. Il rappelle, comme je l'ai déjà évoqué, que la référence aux théories esthétiques « classiques », que l'on confine aux traités sanskrits, est devenue « une condition essentielle pour qu'une forme puisse prétendre, en Inde, à une certaine respectabilité et "universalité" »⁴³⁸.

Semblant inciter les chercheurs à pratiquer une ethnographie de terrain, G. Tarabout conclut : « une anthropologie esthétique, en Inde ne peut évidemment se contenter du discours des élites et se doit d'aborder la multiplicité des situations effectivement repérables »⁴³⁹.

Aujourd'hui, le discours « des élites » (par exemple, les institutions telles que la Sangeet Natak Akademi et les auteurs de manuels à l'usage des praticiens), naturellement repris par les praticiens, rattache chaque danse classique indienne à un ou plusieurs traités sanskrits de référence. Par exemple, M. Bose indique que le style

⁴³¹ PRASAD, 2006, p.5 et p.37.

⁴³² RECK, 1989, pp. 407-414.

⁴³³ *Ibid.*, p.411.

⁴³⁴ TARABOUT, 2005.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.1.

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.4.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

décrit dans le *Nartanirṇaya* de Puṇḍarīka Viṭṭhala serait le précurseur du *kathak*⁴⁴⁰. Les praticiens d'*oḍiṣī* relient leur pratique à un texte découvert en Orissa, l'*Abhinayacandrikā* de Maheśvara Mahāpātra⁴⁴¹. Mais que révèlent les études ethnographiques à propos de l'usage effectif de ces traités ?

L'étude d'E. Szily⁴⁴² montre que les acteurs de *kūṭiyāṭṭam* et de *kathakālī* utilisent dans leur pratique l'*Hastalakṣaṇadīpikā* (HLD), un traité technique sur l'usage de la gestuelle des mains. Elle remarque que les jeunes élèves de *kūṭiyāṭṭam* n'apprennent en fait que les cinq premières strophes de l'HLD contenant la liste des vingt-quatre gestes de main de base. Puis, au lieu d'apprendre toutes les applications des gestes telles que présentées dans le texte, les élèves apprennent le vocabulaire en utilisant un autre texte qui leur permet d'apprendre « en situation ». Les maîtres de *kūṭiyāṭṭam*, les *cākyār*, utilisent alors un texte qui met en œuvre en grande partie le vocabulaire de l'HLD : le *Rāmāyaṇasaṃkṣēpam*, un résumé en malayalam du *Rāmāyaṇa*⁴⁴³. Les élèves de *kathakālī*, eux, doivent apprendre par cœur le texte entier de l'HLD⁴⁴⁴.

Parmi la longue liste de traités faisant autorité dans le milieu des arts vivants indiens, le *NŚ* et l'*AD*, présentés comme étant à la base de plusieurs pratiques actuelles, ont, de surcroît, un statut particulier. L'*AD* est cependant considéré plus spécifiquement comme le *śāstra* de référence du *bharatanāṭyam*.

Selon M. Bose, la comparaison entre les styles appelés « *deśī* » décrits dans les textes ultérieurs au *NŚ* et les styles classiques actuelles fait émerger des similarités :

« [...] contrary to popular belief, the *Nāṭyaśāstra* is not the direct and exclusive source of today's classical styles; and that these later texts have a closer relationship with modern styles than is usually suspected »⁴⁴⁵.

Cependant M. Bose ne se demande pas dans quelle mesure les phénomènes de « sanskritisation » et de « textualisation » des arts ayant eu cours depuis le XVIII^e siècle ont pu être à l'origine de ces similarités observables actuellement. On remarquera que de manière générale, les textes les plus étudiés et publiés sont ceux qui sont les plus utilisés par les praticiens actuels. On pourrait aussi penser que les praticiens actuels utilisent et invoquent des textes qui ont fait l'objet d'une publication, donc qui leur sont facilement accessibles. Dans un tout autre domaine, C. Fuller relève le fait à propos de l'usage des *Āgama*, manuels rituels utilisés au Tamil-Nadu :

« La publication des Agamas à l'époque moderne, sous la forme de textes révisés et imprimés, a joué un rôle déterminant dans la transformation de ces textes en « livres saints » canoniques »⁴⁴⁶.

Décrivant un phénomène similaire à la « textualisation » des arts et de la danse, C. Fuller rappelle que :

⁴⁴⁰ BOSE, 2001, p.54.

⁴⁴¹ « [...] variously attributed to the 12th, 14th, 15th, or 17th centuries [...] under a storm of controversy regarding its authenticity » (LOWEN, 1989, p.396). Cf. aussi ČURDA, 2013, p.89.

⁴⁴² SZILY, 2013.

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 145-147.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.152.

⁴⁴⁵ BOSE, 2001, p.53.

⁴⁴⁶ FULLER, 2012, p.41.

« Depuis la première moitié du xxe siècle, les brahmanes qui exercent dans les temples du sud de l'Inde se voient reprocher leur ignorance des textes agamiques ; aussi les réformistes hindous ont-ils mené campagne pour l'amélioration de la qualité du rituel grâce à l'éducation et à la formation des prêtres. Le postulat des réformistes ne manque en apparence ni de simplicité ni de bon sens : s'ils apprennent ces textes, les prêtres sauront comment célébrer correctement les rituels, conformément aux instructions de Shiva, alors qu'à l'heure actuelle la plupart d'entre eux l'ignorent »⁴⁴⁷.

Mais son enquête de terrain montre que « les prêtres et leurs fils n'étudient pas les textes comme s'ils contenaient un modèle théorique ou discursif à mettre en pratique. Au lieu de cela, ils en apprennent par cœur certains passages afin de les réciter pendant le rituel au temple »⁴⁴⁸. Ainsi, la mémorisation a plus d'importance que la compréhension.

Ces différentes enquêtes ethnographiques présentent donc une variété de pratiques des *śāstra* : texte invisible ou imaginé, apprentissage par cœur sans compréhension, apprentissage seulement d'un court passage du texte puis intégration de son contenu via un texte narratif. Nous allons voir que l'*AD*, le traité le plus célèbre après le *NS*, considéré comme le « *śāstra* du *bharatanāṭyam* », ayant suscité de nombreuses publications prenant la forme de traductions, n'a pas, à ma connaissance, fait l'objet d'une ethnographie détaillée en ce qui concerne son usage chez les praticiens actuels.

1.3.3.2 L'*Abhinayadarpaṇa*, « le *śāstra* » du *bharatanāṭyam* ?

La plupart des ouvrages à propos du *bharatanāṭyam* mentionnent le fait que l'*AD* est le traité du *bharatanāṭyam*, qu'il présente son origine « historique » et qu'il est utilisé par les praticiens pendant leur apprentissage.

Avant de présenter le mythe de transmission divine du théâtre et de la danse tel qu'énoncé dans l'*AD*, Rukmini Devi indique qu'il s'agit de « the traditional history of the dance »⁴⁴⁹. K. Légeret présente l'*AD* comme un traité « servant toujours de manuel théorique aux danseurs de *Bharata-Nāṭyam* [...] »⁴⁵⁰. Après avoir cité le *NS*, Mrinalini Sarabhai indique : « Another treatise, which dancers use today, is a book called the *Abhinaya Darpaṇa*, or the 'Mirror of Gestures', by Nandikeshvara ». Décrivant l'*abhinaya* comme la signification que doit véhiculer l'acteur ou le danseur au moyen de l'expression, de la gestuelle et des mouvements, elle précise que le danseur se doit d'étudier : « each movement of the head, the eyes, the mouth, the neck, the hands and the body »⁴⁵¹.

Les chercheurs spécialistes de l'histoire du *bharatanāṭyam* s'accordent à dire que la référence systématique à ce traité et le développement de son usage, participant des

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.42.

⁴⁴⁹ DEVI, Vol. 1, non daté, p.2.

⁴⁵⁰ LÉGERET, 1999, p.24.

⁴⁵¹ SARABHAI, 2013, p.3

phénomènes de « sanskritisation » et de « textualisation », a commencé à la période revivaliste dans l'institution du Kalakshetra :

« A systematic study of the theory of Bharata Natyam was begun by Rukmini Devi, and her staff at Kalakshetra. Theory has been taught there since the late 1940s. Rukmini Devi chose selected portions from several Sanskrit texts, in particular the *Natya Sastra* and *Abhinayadarpana*, with emphasis on material in the latter. She remarked : "traditional *nattuvānars* were not keen on theory. I just got interested in theory because I wanted to understand the meaning of everything" »⁴⁵².

« The Kalakshetra curriculum was modeled after (British) academically text-based methods and included a study of the accompanying music and aesthetic theory from Sanskrit texts as Nandikeswara's *Abhinaya Darpana* »⁴⁵³.

J. O'shea, s'appuyant sur les propos d'une élève de Rukmini Devi, S. Sarada⁴⁵⁴, remarque que Rukmini Devi n'a pas essayé de reconstruire une danse antique à partir du traité de l'AD, mais plutôt de « réviser » la pratique et de la compléter :

« Although Devi's student S. Sarada, a Sanskritist, reconstructed phrases from the medieval Sanskrit text *Abhinaya Darpana* and integrated them into Kalakshetra training, these were few in number, and more important, they supplemented rather than supplanted the *adavus* as the basic units of movement for the Kalakshetra system »⁴⁵⁵.

S. Kothari offre également un témoignage de l'usage de l'AD par les danseurs de Kalakshetra :

« It was in April 1958, nearly half a century ago, during the All India Dance Seminar convened by Sangeet Natak Akademi at Vigyan Bhavan, New Delhi that, for the first time, I saw demonstrations of *Bharatanatyam* by Kalakshetra artists to the rendering of the *slokas*, the verses in Sanskrit from Nandikeswara's *Abhinaya Darpana* (mirror of Gestures) »⁴⁵⁶.

On imagine bien comment la référence à ces traités a pu servir le discours des « revivalistes » en leur permettant, comme nous l'avons déjà évoqué, de « classiciser » le *bharatanāṭyam* mais aussi de discréditer et de court-circuiter les praticiens « traditionnels », jusqu'à finalement pouvoir se passer de leur savoir⁴⁵⁷. Le *śāstra* et

⁴⁵² GASTON, 1996, p.258.

⁴⁵³ COORLAWALA, 2004, p.54.

⁴⁵⁴ SARADA, 1985.

⁴⁵⁵ O' SHEA, 2007, p.86 ; s'appuyant sur SARADA, 1985, p.21.

⁴⁵⁶ KOTHARI, 2011, p.24.

⁴⁵⁷ A l'autorité des *śāstra*, Rukmini Devi a ajouté l'apprentissage de l'art du *nattuvāṅkam* permettant ainsi une totale autonomie de ses élèves : « Rukmini Devi is said to have found Tamil Isai nattuvānars particularly troublesome and encouraged her students to learn nattuvāṅgam (the art of conducting/co-ordinating dance and music). As dancers began to master the theory, rhythmical structure, and music of the dance, authority to validate transformations shifted from the inheritors of the tradition to texts » (COORLAWALA, 2004, p.54). À ce propos, cf. aussi KOTHARI, 2011, p.30.

globalement le texte peut, effet, avoir une fonction d'autorité « discréditante », comme nous l'avons montré. Selon S. Kothari - qui se base sans doute, ou au moins partiellement, sur son propre apprentissage auprès du maître Kalyanasundaram Pillai - au début des années 50, les praticiens ne connaissaient pas, et donc n'utilisaient pas, les traités sanskrits :

« In the early 1950s no teachers teaching classical dance, it seemed to me then, knew the Sanskrit texts, the enactment as per the *slokas*, the meaning, or even the directions given by the text to follow it in a meaningful manner »⁴⁵⁸.

Pourtant, il serait erroné de penser que les praticiens des formes artistiques ayant donné corps à ce que l'on appelle maintenant le *bharatanāṭyam* ne faisaient pas du tout appel à l'autorité des traités sanskrits.

À partir d'entretiens réalisés auprès de la communauté actuelle de *devadāsī* et de *naṭṭuvāṇar*, on peut dire que, pour ce qui est de la génération du début du XX^e siècle, l'apprentissage des *śāstra* pouvait faire partie de leur formation⁴⁵⁹. Il est cependant impossible d'évaluer dans quelle mesure l'institutionnalisation du *bharatanāṭyam* qui se déroulait à la même époque a pu influencer leurs pratiques ou plus superficiellement leurs discours.

La communauté des *naṭṭuvāṇar* et des *devadāsī* n'était peut-être pas exclusivement composée de *śāstrin* « spécialistes des *śāstra* » accomplis⁴⁶⁰ mais D. Soneji rappelle qu'ils étaient en interaction avec des brahmanes lettrés :

« Most palm leaf manuscripts of the *Abhinayadarpaṇa* were in Telugu script, and were found, like many manuscripts of *Bhāmākalāpam* and the *Gītagovinda*, in the homes of Brahmin scholar-poets who interacted with Telugu-speaking *devadāsīs*. South Indian Brahmin men were

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.24.

⁴⁵⁹ V. S. Muthuswamy (1921-1992) raconte ainsi, dans un entretien avec Tiziana Leucci, son apprentissage auprès du maître K. Muthukumar Pillai (1874-1960) : « La journée continuait ensuite avec les cours de langues et littératures (Sanskrit, Tamoul, Telegou), de métrique et de diction, suivis par les cours de musique, de chant et de récitation par cœur des versets de *śāstra* ["traités", ici relatifs à la danse] » (LEUCCI, 2009, p.33).

S. Kothari remarque également le fait que le maître K. Muthukumar était versé dans les *śāstra* : « He was well-versed in the *shastras* and also wrote a book, *Sangeeta Swaragnana Bodhini* in Tamil. He used to study rare books on the *shastras* and followed Arjuna Bharatam » (KOTHARI, 1997, p.149). Malheureusement, il ne précise pas les sources de ces informations, mais A.-M. Gaston indique que Sunil Kothari lui a montré différents textes en sa possession, qui appartenaient à K. Muthukumar (GASTON, 1996, p.258). Par ailleurs, P. Ramacandrasekhar, un des traducteurs de l'AD, m'a raconté que la légendaire T. Balasaraswati aurait appris l'intégralité de l'AD lorsqu'elle avait cinq ans, anecdote qu'il tenait d'une des élèves de « Bala », Nandini Ramani (cf. *supra* 1.1.3.3.6).

⁴⁶⁰ Anne-Marie Gaston indique, pour ce qui est de l'époque actuelle, et à l'exception de quelques *naṭṭuvāṇar* familiers des *śāstra* (elle cite K. Muthukumar, Mannargudi Durairaj Iyer « a brahmin dance teacher » et Parvati Kumar) : « although most traditional dance masters are fully conversant with the context in which various parts of the body are to be used, they are not always familiar with textual references. The theoretical and practical aspects of the dance were, and continue to be, largely separate. It is possible to be a dancer or dance teacher without systematic knowledge of the textual tradition. [...] the majority of the traditional teachers and dancers looked upon technical/theoretical knowledge, devoid of practical application [...] » (GASTON, 1996, p.258).

involved in the production of courtesan dance as composers, scholar-teachers, and interpreters »⁴⁶¹.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, des phénomènes de « textualisation » et de « sanskritisation » étaient à l'œuvre bien avant la période « revivaliste ». L'AD semble avoir été particulièrement populaire comme le nombre de manuscrits, de versions vernaculaires et de recompilations l'atteste.

Par exemple, on peut trouver à la bibliothèque Sarasvati Mahal à Thanjavur un manuscrit en télougou, appelé *Abhinaya Lakṣaṇamu*, attribué à Cinnaiyā (1802-1856), un des frères du Thanjavur Quartet. Ce texte, attribué donc à un praticien, serait une « transcréation » de l'AD, comme le désigne D. Soneji, se focalisant sur : « the types of gestures of the eyes, hands, and limbs that evoke moods and index ideas in the performance of *abhinaya* »⁴⁶². Le colophon indique que le texte a été dicté par Subbarāya, sans doute Cupparāya Naṭṭuvānar, le père des frères du Thanjavur Quartet⁴⁶³. Un autre texte en tamoul datant de 1886, donc « post-Thanjavur Quartet », l'*Abhinayasarasamputa* de Chetlur Narayana Ayyangar présenterait les mêmes gestes de mains, de tête, de cou que dans l'AD⁴⁶⁴.

Les textes, comme l'*Abhinayasarasamputa*, datant de la fin du XX^e siècle-début XXI^e siècle, peuvent avoir été publiés en réaction au mouvement anti-nautch, dans le but de préserver des pratiques menacées d'extinction⁴⁶⁵ ; ce qui différerait des objectifs de la « sanskritisation » ayant eu lieu à la période revivaliste. Un autre texte du même acabit, l'*Abhinaya Svayambodhini* (télougou) écrit par Devulapalli Viraraghavamurti Shastri, a été publié en 1915. Il reprendrait également les gestes présentés dans l'AD et leurs applications⁴⁶⁶.

Dans une autre région de l'Inde, dans l'actuelle Gujarat, M. Orelskaya a découvert une édition de l'AD « oubliée ». Dans son article « A Forgotten Edition of the *Abhinayadarpaṇa* by Nandikeśvara »⁴⁶⁷, elle présente un ouvrage appelé *Abhinayadarpaṇa* édité par Maharaja Sayajirao Gaekwad of Vadodara (Baroda) en 1901. Ce texte est composé d'une translittération du texte sanskrit en *nāgarī* (faite à partir d'un manuscrit en caractères télougou) accompagnée d'une traduction en marathi faite par Keshav Bhagavant Puneekar, présenté comme le principal instructeur en chant de jeunes filles marathes et gujarati. D'après M. Orelskaya, celui-ci justifie l'intérêt de cette publication en indiquant que plus personne ne comprend maintenant l'*abhinaya* qui pourtant fait partie de la vie quotidienne des humains ; le *śāstra* s'impose donc ici pour éduquer des individus dont les connaissances seraient défailtantes. K. B. Puneekar n'indique pas l'auteur du traité qu'il présente mais précise qu'il a été assisté par Sundarshastri Ramakrishnashastri Dravid et Badrinath Tryambakanath Shastri, spécialistes des *śāstra* comme leurs noms l'indiquent. Cette information confirme le

⁴⁶¹ SONEJI, 2012, p.267.

⁴⁶² Cf. KRISHNAN, 2008, p.74 et SONEJI, 2012, p.58.

⁴⁶³ Ce texte doit être édité prochainement par B. M. Sundaram (KRISHNAN, 2008, p.86).

⁴⁶⁴ KRISHNAN, 2008, p.78. Cet ouvrage a été édité et publié par V. Raghavan en 1961 par la Madras Music Academy. Je n'ai malheureusement pas été en mesure de le consulter.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.85.

⁴⁶⁶ « The fourth section clearly follows the codification in the *Abhinayadarpaṇa*, and here we should keep in mind that this was published two years before Coomaraswamy and Duggirala's edition of the same text came to light » (*ibid.*, p.82). H. Krishnan parle ici de l'édition *Mirror of Gesture*, cf. *infra* 2.2.

⁴⁶⁷ ORELSKAYA, 2001.

fait que les praticiens étaient en interaction avec des personnes qui les aidaient à comprendre et à utiliser les *śāstra*, comme D. Soneji et A.-M. Gaston l'indiquent. M. Orelskaya remarque que le texte est très proche de celui du *MG* ; il inclut notamment le dialogue introductif entre Indra et Śiva. Bien que comportant de nombreuses erreurs de translittération, ce texte est intéressant car, d'une part, il présente une interprétation écrite de l'*AD* par un praticien au début du XX^e siècle et d'autre part témoigne d'une diffusion du texte au Nord-Ouest de l'Inde actuelle.

L'ensemble de ces versions vernaculaires⁴⁶⁸, « transcréations » de l'*AD*, semble montrer que l'*AD*, bien que n'ayant peut-être pas eu le statut de *śāstra* de référence qu'il a aujourd'hui, était un texte connu de certains praticiens dès le XIX^e siècle, à l'époque du Thanjavur Quartet. En l'absence de matériels supplémentaires, il est cependant difficile d'évaluer l'ampleur du phénomène. Mais si l'*AD* est, comme tout le monde l'affirme aujourd'hui, le *śāstra* du *bharatanāṭyam*, comment est-il utilisé par les praticiens ? Il est étonnant de remarquer la rareté des études ethnographiques à ce sujet. Je n'ai pu trouver que de brèves descriptions de l'usage de l'*AD*.

M. Bose présente ainsi ses observations tirées principalement d'un chapitre d'un de ses ouvrages intitulé « Śāstra and Prayoga : The Use of *Abhinayadarpaṇa* »⁴⁶⁹ :

« The Bharatanatyam dancers follow the text of the *Abhinayadarpaṇa* of Nandikeśvara for learning the movements of the body »⁴⁷⁰.

« [...] dancers use [*Abhinayadarpaṇa*] today by way of a textbook, memorizing the verses and reciting them while practising movements. [...] The basic importance of the *Nāṭyaśāstra* as the foundation of the art, of course, remains unquestioned. But it seems likely that the *gurus* of the Bharatanāṭyam style chose *Abhinayadarpaṇa* as more practical and perhaps easier work to train their students in those movements that seemed to them to be of vital importance in a dance : the movements of the head, the eyes, the neck, the hands and the feet.[...] In the premier dance schools of India at the present time, where students are trained in Bharatanāṭyam, each student has to learn by rote the whole text of *Abhinayadarpaṇa* and perform the movements described in it. I have visited at least five well-known such schools and this is true for all of them. When asked, the *gurus* say that by practising the movements prescribed in *Abhinayadarpaṇa* a dancer learns the basic movements. According to the *gurus* this has been the training strategy from time immemorial. How far this historical claim is true we do not know but that has been true for at least the last few decades is certain. Also certain is that a Bharatanāṭyam dancer today is required to know the text of *Abhinayadarpaṇa* and perform accordingly »⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ Une étude comparant ces différentes versions vernaculaires pourrait nous donner de plus amples informations sur l'interprétation et l'usage du texte de l'*AD*.

⁴⁶⁹ BOSE, 2001, pp. 27-36.

⁴⁷⁰ BOSE, 2007, p.105.

⁴⁷¹ BOSE, 2001, pp. 30-32.

Puis elle constate que les praticiens du *bharatanāṭyam* utilisent des mouvements tels que décrits dans l'AD⁴⁷². À la lecture de ce chapitre de M. Bose, on peut constater que la démarche de l'auteur n'est pas seulement descriptive mais aussi subtilement prescriptive : « *Abhinayadarpaṇa* can be described as an instructor's manual for beginners. [...]. The treatise does not give her [the dancer] a blueprint for an entire dance; to choreograph a dance she has to turn to other sources – her own imagination, her *guru*, or descriptions in the *Nāṭyaśāstra* »⁴⁷³. Cette posture de l'auteur est plus clairement exprimée dans un autre de ses ouvrages présentant un glossaire des termes techniques issus de 19 traités sanskrits de danse⁴⁷⁴ : « The purpose of this glossary is to assist the student of Indian dancing to understand its technicalities ». Ces deux travaux, en apparence descriptifs, semblent donc aussi avoir une fonction pédagogique. Cela n'est pas sans rappeler la double nature des *śāstra* telle que décrit par S. Pollock.

Bien que M. Bose souligne le manque d'études au sujet de l'usage des traités sanskrits de danse⁴⁷⁵, elle ne fournit pas elle-même, comme nous l'avons vu, de descriptions ethnographiques détaillées. À partir d'observations dans quelques écoles qu'elle ne nomme pas, elle généralise, un peu trop rapidement, à l'ensemble des praticiens de *bharatanāṭyam*. On sent dans son étude qu'elle est plus intéressée par les textes que par l'enquête de terrain, sans doute parce qu'elle n'y a pas été formée : elle est sanskritiste avant tout ! Ces descriptions mettent une emphase sur l'usage de l'AD surtout comme un manuel sur les gestes, et tout particulièrement les gestes de mains. En effet, les strophes de l'AD décrivant les gestes de mains font partie - j'ai pu moi-même l'observer - des strophes les plus utilisées parmi les praticiens.

Dans ses travaux, E. Ganser relève également le caractère exagéré de la description de M. Bose selon laquelle les élèves apprendraient l'ensemble du texte de l'AD par cœur :

« That all students learn by heart the whole *Abhinayadarpaṇa* is somewhat overstated »⁴⁷⁶. « This is especially true for the section on hand gestures and their uses. This practice has the advantage of providing the dancer with a rich vocabulary she will later be able to use in choreography. On the occasion of the "International Nāṭyaśāstra Conference" held in Varanasi in March 2011, the Bharatanatyam dancer and scholar Sandhya Purecha⁴⁷⁷ gave a masterly demonstration of the *sāttvika*, the involuntary reactions – tears, trembling, horripilation, etc. – described in the *Nāṭyaśāstra*. She showed, moreover, a video in which she performed verses from the *Abhinayadarpaṇa* in dance sequences that were choreographed by her

⁴⁷² *Ibid.*, pp. 35-35.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Cf. *supra* 1.3.1.

⁴⁷⁵ « The literary source of dancing in India is vast, with a wealth of manuals and theoretical discussions written in Sanskrit dating back to early Christian era. [...] All the texts offer us detailed information on the technique of dancing but how that information applies to present-day dancing has not been determined with any academic rigour so far » (BOSE, 2001, p.27).

⁴⁷⁶ GANSER, à paraître 1.

⁴⁷⁷ Sandhya Purecha est, par ailleurs, l'auteur d'un ouvrage intitulé *Theory and Practice of āṅgikābhinaya in Bharata Natyam* (2003).

teacher Guru Parvatikumar. S. Purecha later admitted to be probably the only one, among her master's disciples, able to perform the *Abhinayadarpaṇa* in its totality. This demonstrates quite clearly that the endeavour to use a Sanskrit text to such a literal extent is rather an exception than the rule »⁴⁷⁸.

Par ailleurs, T. Leucci offre une description ethnographique de l'usage de l'AD en se basant sur sa propre expérience dans l'école Kalakshetra qu'elle intégra en 1987 :

« Les enseignant-e-s en charge des cours d'expressions gestuelles et du visage (*abhinaya*) y [à Kalakshetra] utilisaient l'*Abhinayadarpaṇa* de Nandikesvara, déjà cité, comme texte de référence. Chaque jour, l'enseignant récitait un nombre de vers rimés en sanskrit et montrait les mouvements du corps et des mains correspondant aux élèves, qui à leur tour les répétaient à l'unisson, suivant une psalmodie rythmée. Les listes de gestes sont ainsi mémorisées oralement par les élèves. J'étudiais le vocabulaire gestuel, cette fois avec les élèves indiens, souvent plus jeunes que moi mais beaucoup plus à l'aise dans la répétition des gestes et des sons, grâce à leur habitude d'apprendre les leçons par cœur et à la majeure souplesse de leurs petites mains. Comme devoir du soir, nous devions mémoriser les vers et les gestes appris le matin, pour les répéter le lendemain à la demande du maître. À la fin d'une année d'entraînement quotidien (à ma propre surprise), nous étions tous capables de réciter les vers rimés et répéter par cœur une grande partie des gestes avec leur utilisation spécifique, comme prescrit dans le texte sanskrit »⁴⁷⁹.

On remarque à nouveau que T. Leucci n'évoque ici que l'apprentissage des strophes décrivant les gestes de main et leurs applications (*viniyoga*)⁴⁸⁰. Par contraste, T. Leucci remarque :

« Chez les anciens maîtres (*nattuvāṇar*) des danseuses de temple (*devadāsī*) et de cours d'Inde du Sud (*rājadāsī*), ces bases de l'apprentissage différaient peu, à l'exception du texte de référence, qui n'était pas exclusivement l'*Abhinayadarpaṇa*. [...] Plus encore, en pratique, les maîtres et leurs élèves connaissaient par cœur des strophes entières de ces traités sans les avoir jamais "lus". Cela constituait leur corpus de savoirs oraux ou *oraliture*, ce qui ne les empêchait cependant pas d'être "lettrés", capables d'aller consulter les textes poétiques ou mythologiques qui les intéressaient »⁴⁸¹.

La suite de son article semble montrer que, d'après son expérience, l'apprentissage du langage des gestes auprès des *nattuvāṇar*, des *devadāsī* et des *rājadāsī*, s'affine lors de l'apprentissage des pièces du répertoire.

⁴⁷⁸ GANSER, 2011, p.149, note 17.

⁴⁷⁹ LEUCCI, 2015, p.10.

⁴⁸⁰ S. Kothari le remarque également : « The single and double hand gestures are listed in these texts [AD et SR] with its usages. Today it is common practice for all students to learn the *slokas* by heart and demonstrate their usages » (KOTHARI, 2011, p.27, note 7).

⁴⁸¹ LEUCCI, 2015, p.11.

La présentation de ces courtes descriptions de l'usage de l'*AD*, qui ont le mérite d'exister et constituent une base de travail, justifie pleinement l'intérêt de mon étude comprenant à la fois une étude philologique du texte (présentation des différentes versions du textes et traduction commentée du texte édité par M. Ghosh), une étude ethnographique de l'usage de ce texte et une anthropologie des éditions-traductions anglaises de l'*AD*, supports du texte accessibles aux praticiens. Avant d'étudier plus précisément l'usage de l'*AD* par les praticiens du *bharatanāṭyam* (chapitre 4), encore faut-il, en effet, savoir de quel texte de l'*AD* on parle ! En effet, en présentant plus amplement l'*AD* et ses différentes éditions-traductions anglaises, nous allons voir, au cours des deux prochains chapitres, que ce traité a un statut philologique complexe et que les différentes publications reflètent son caractère polymorphe.

Chapitre 2

2. Éditer et traduire le texte de l'*Abhinayadarpaṇa*

2.1 Un statut philologique complexe

2.1.1 Qu'est-ce que l'*Abhinayadarpaṇa* ?

2.1.1.1 Présentation générale

L'*Abhinayadarpaṇa* (AD) est un traité technique sanskrit présentant des gestes et des mouvements ayant une signification - en somme un langage gestuel - dont on attribue la composition à Nandikeśvara. Il est difficile de résumer son contenu car, nous le verrons, il existe plusieurs versions du texte dont le contenu diffère fortement. Cependant, il semble que le « cœur » du texte de l'AD soit la description des gestes de main *hasta* et leurs applications appelées *vinīyoga*⁴⁸². La présentation des *hasta* et des *vinīyoga* constitue, en effet, la majeure partie du texte dans toutes les versions recensées⁴⁸³. Les *vinīyoga*, exemples d'applications signifiantes, semblent être des « sens » du geste, des *artha*⁴⁸⁴.

On pourrait diviser le texte en quatre parties distinctes. La première partie est consacrée au récit de l'origine mythique du théâtre et de la danse et donne des informations sur l'art théâtral, sur la scène et ses participants. La deuxième partie décrit les mouvements de certains membres du corps et leurs applications (tête, cou, yeux). La troisième partie est constituée par la description de gestes de main. Enfin la quatrième partie présente des mouvements décrits comme des « variétés de pieds » (strophe 259) mais impliquant l'ensemble du corps (*maṇḍala* « cercles », *sthāna* « postures », *utplavana* « sauts », *bhramarī* « voltes », *cāri* « déplacements », *gati* « marches »)⁴⁸⁵.

2.1.1.2 *Śāstra* et *prayoga* dans l'*Abhinayadarpaṇa*

On peut dire que ce texte fait partie de manière évidente de la littérature śāstrique par son style (aphoristique, elliptique)⁴⁸⁶, sa méthode d'exposition (*uddeśa*

⁴⁸² « Doubtlessly it is the gestures related to the hand which constitutes the major subject matter of *Abhinayadarpaṇa* » (Rj, 2010, p.xx). Selon M. Orelskaya, le cœur de l'AD est constitué de la description des gestes de main, la partie introductive serait un rajout (propos tenus lors de l'atelier sur l'AD, 13 et 14 Juin 2016, à Aix-en-Provence).

⁴⁸³ Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD, p.393.

⁴⁸⁴ Cf. AD, 100ab : *evam artheṣu yujyante patākahastabhāvanāḥ* |

« C'est avec ces significations (littéralement « dans ces sens ») que sont employées les manifestations du geste de main *patāka* ».

On remarquera que l'AD suit un mode de présentation que l'on retrouve dans les *kośa*, les dictionnaires sanskrits : les domaines d'application, les « emplois » du geste, sont au locatif.

⁴⁸⁵ Sur le nombre de strophes consacrées à chaque partie, Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD, p.393.

⁴⁸⁶ S. Brocquet m'a fait remarquer que l'AD emploie une « technique de la brièveté » typique de la littérature « śāstrique » : une fois mise en place une construction, énoncée la première fois de manière complète, il suffit d'en répéter certains éléments pour la réitérer. La première occurrence d'une formulation appelée à être employée de façon répétée « informe » le récepteur de sa structure, de telle sorte qu'il puisse aisément, par la suite, suppléer les éléments ellipsés.

« énumérations », *lakṣaṇa* « définitions », *saṅgraha* « résumé »⁴⁸⁷ et *viniyoga* « applications ») et son mode d'énonciation (prescriptif). On remarquera que certains passages ressemblent à des commentaires⁴⁸⁸ : l'auteur glose les termes techniques en en donnant des définitions et des synonymes, ce qui peut donner une impression de répétition mais permet de clarifier le propos.

Dans ce contexte « śāstrique », les signifiants exprimant l'énonciation (« dire ») semblent prendre le sens spécifique d'une prescription (« prescrire »). En relevant les verbes d'énonciation, je me suis aperçue que les verbes exprimant l'usage (YUJ-), l'accomplissement (SIDDH-), l'enseignement (ŚAS-) et la connaissance (JÑĀ-) étaient utilisés de la même manière que les verbes d'énonciations *stricto sensu* (*abhi-DHĀ-*, *KATH-*, *KHYA-*, *KĪRT-*, *VAC-*) : ces verbes, souvent placés à la fin de la strophe, ont les mêmes agents lorsque ceux-ci sont exprimés⁴⁸⁹. On peut voir là une performativité de l'énonciation : ainsi « dire », c'est « enseigner », « prescrire » et « célébrer » ce qui doit être connu, mais c'est aussi « employer ».

La dernière strophe de l'AD de M. Ghosh énonce une triple source de la connaissance qui nous donne des renseignements sur la place des *śāstra* dans l'enseignement :

etāś ca nartana vidhau śāstrataḥ sampradāyataḥ |
satām anugraheṇaiva vijñeyā nānyathā bhuvi | | 324 | |
 « Celles-ci [les variétés de mouvements], dans la règle du *nartana*,
 doivent être connues par le *śāstra*, par la tradition,
 Par la faveur des hommes de bien ; et non pas d'une autre manière sur
 Terre ».

On peut donc comprendre que la science du *nartana* ne réside pas uniquement dans le *śāstra* : elle est transmise dans le cadre d'une « tradition » par des hommes aptes à la transmettre. Dans le texte de l'AD de M. Ghosh, on retrouve ces trois éléments qui sont en fait interconnectés.

Tout d'abord, l'autorité des *śāstra* (*nāṭyaśāstra*, *nāṭyaveda*, *nāṭyatantra*, *bharatāgama*)⁴⁹⁰ est régulièrement évoquée comme dans la strophe 86 : *nāṭyaśāstre praśasyate* « il est enseigné dans le *Nāṭyaśāstra* »⁴⁹¹. Le fait que l'auteur répète si souvent que ce qu'il énonce est conforme au *Nāṭyaśāstra* donne au lecteur l'impression que le propos de l'auteur entre dans le cadre d'une certaine « tradition » qu'il est nécessaire de rappeler très régulièrement. L'auteur se place donc dans le rôle de celui qui retransmet la parole des autres, les « experts ».

D'autre part, la notion de « tradition » est exprimée à travers le terme « *smṛta-* » (14 occurrences)⁴⁹², adjectif verbal de la racine *SMṚ-*, littéralement « mémorisé », que j'ai traduit par « transmis par la tradition ». Les agents de cet adjectif verbal, lorsqu'ils sont exprimés, peuvent être des sages (*muni-*) tels que Bharata (strophe 12), des connaisseurs du *Nāṭyaśāstra* (strophe 252) ou bien encore des Anciens (strophe b4).

⁴⁸⁷ BANSAT-BOUDON, 1992, p.142.

⁴⁸⁸ Cf. par exemple strophes 39 et 143.

⁴⁸⁹ Cf. par exemple AD : 71, 121, 122, 125, 164.

⁴⁹⁰ Cf. Glossaire indexé de l'Abhinayadarpaṇa, p.418.

⁴⁹¹ On notera que *nāṭyaśāstra-* pourrait ici désigner le texte de Bharata que l'on connaît aujourd'hui ou bien la science générale du *nāṭya*.

⁴⁹² Cf. Glossaire indexé de l'Abhinayadarpaṇa, p.418.

Les garants de la tradition sont donc ceux qui connaissent les *śāstra* et qui sont aptes à la transmettre. Ils sont nommés de différentes manières : hommes de bien (*sat*), Bharata et les autres (*bharatādi*), experts (*viśārada*, *koviḍa*), sages/érudits (*budha*, *muni*, *vidvān*, *sūri*, *manīṣin*), maîtres (*adhipa*) ; en somme des êtres d'exception ! À ce propos, rappelons qu'au début de l'AD, le texte nous enseigne le fait que la science du *nāṭya*, pour arriver jusqu'aux hommes, a fait l'objet d'une transmission successive (*paramparā*) impliquant notamment d'illustres personnages : Brahmā, Bharata, Śiva, Uṣā, Pārvatī, Taṇḍu.

Par ailleurs, on remarque que la strophe 19 situe les *śāstra* au sein d'une autre triade : Veda/*śāstra*/sages :

sabhākalpatarur bhāti vedaśākhopajīvitaḥ |

śāstrapuṣpasamākīrṇo vidvadbhramaraśobhitaḥ || 19 ||

« L'arbre d'abondance qu'est l'assemblée resplendit, tirant sa subsistance des branches du Veda,
Parsemé de ces fleurs que sont les traités, orné de ces abeilles que sont les sages ».

L'image est intéressante. L'assemblée, composée d'un chef, de poètes, de conseillers et d'amis (20), qui assiste à la représentation, est comparée à un arbre. Il s'agit ici d'une métaphore filée⁴⁹³, renvoyant au monde végétal, fondée sur l'archétype de la transmission védique : on appelle, en effet, *śākhā* « branches » les différentes écoles védiques. D'autre part, juste avant dans le texte, le maître de l'assemblée et ses conseillers (17 et 18) ont été dépeints comme de parfaits érudits, tout particulièrement en matière de pratiques artistiques. L'assemblée serait donc, du moins en partie, connaisseuse des *śāstra*. Cela nous amène à conclure que le public visé par l'AD est sans doute des praticiens mais aussi l'assemblée, donc le public.

Enfin, comme nous l'avons vu, dans l'AD, ceux qui connaissent, ceux qui transmettent et ceux qui pratiquent sont désignés par les mêmes termes⁴⁹⁴. On remarque que les personnes qui doivent pratiquer ce qui est décrit par le traité ne sont pas qualifiées de futurs experts ou d'experts en devenir malgré le fait qu'a priori ils sont les lecteurs/auditeurs de ce traité et qu'ils ont donc quelque chose à en apprendre. Ainsi, le fait que l'autorité ancienne et les praticiens à venir soient désignés de la même manière donne une impression de continuité : ce qui a été énoncé auparavant par les anciens experts doit être employé par les actuels experts. Cela est peut-être le signe d'une conception circulaire du temps, c'est-à-dire « une conception du temps dans lequel tous les événements font partie d'une seule totalité synchronique »⁴⁹⁵. Pour conclure, je dirais que ce traité semble se présenter comme une adjonction à la connaissance générale que les spécialistes de la science du *nāṭya* ont déjà. Il s'adresse donc à des connaisseurs et non à des profanes.

⁴⁹³ *Paramparita-rūpaka* dans le vocabulaire de la poétique sanskrite.

⁴⁹⁴ K.V. Zvelebil l'a également remarqué s'agissant du « monde tamoul » : « Les notions du savant et de l'artiste – particulièrement de l'artiste verbal – ne sont pas séparées dans la tradition tamoule : *vidvān* ('celui qui sait') est celui qui étudie la musique, compose la musique et exécute la musique. Cette notion de l'unité ou même identité inséparable de l'art créatif et de l'érudition est apparemment un héritage de la culture pré littéraire » (ZVELEBIL, 1997, p.288, note 27)

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.300.

2.1.1.3 Un traité de danse ou de théâtre ?

D'après M. Bose, qui s'appuie sur l'intérêt que manifeste l'auteur pour la représentation de l'art scénique, l'AD serait un guide pratique (« a textbook ») à l'usage des danseurs⁴⁹⁶. Pour elle, ce traité est le seul qui est consacré entièrement à la description de l'*āṅgikābhinaya*⁴⁹⁷, l'*abhinaya* corporel, ce qui lui confère : « an unique position in the literature of classical dancing in India »⁴⁹⁸. Les traducteurs et éditeurs présentent également l'AD comme un traité dont l'objet principal serait l'*āṅgikābhinaya*⁴⁹⁹.

D'autre part, M. Bose considère que l'AD s'adresse à des danseurs et non pas à des acteurs : « that this discussion was meant for a dancer and not an actor is quite apparent since it includes the description of *kinḱinīs* (ankle bells) »⁵⁰⁰. Mais est-ce que le port des grelots est l'apanage des danseurs seuls ?⁵⁰¹ Rien n'est moins sûr.

Par ailleurs, selon elle, l'AD décrit la *deśī*⁵⁰², « le style régional », mais elle n'argumente pas vraiment cette hypothèse. Rappelons que le terme *deśī* est souvent opposé au terme *mārga*, « le chemin », que l'on traduit généralement par « style classique »⁵⁰³. Comme le rappelle M. Bose :

« In the medieval period [...] a clear distinction between the older tradition described by Bharata and the newly emerging style began to be made, a distinction marked by the use of the term *mārga* for the old style and *deśī* for the new »⁵⁰⁴.

Si le *Nāṭyaśāstra* (NŚ) de Bharata est considéré comme décrivant le style *mārga*, on comprend pourquoi M. Bose associe l'AD au *deśī*. Mais l'analyse du contenu de l'AD ne va pas dans le sens de cette hypothèse. En effet, la seule allusion au *deśī* se trouve à la strophe 86 qui nous indique qu'un geste de cou peut être utilisé dans un

⁴⁹⁶ « Judging by the author's concern for performance it seems likely that this text was meant as a textbook for a dancer to learn the technique of mimetic dance » (BOSE, 2007, p.30).

⁴⁹⁷ « While at least twenty-nine texts over a period of eighteen centuries describe the art of dancing, only one text, the *Abhinayadarpaṇa* concentrates entirely on *āṅgikābhinaya* or the use of body movements in acting and describes how such acting techniques is [sic] used in dancing » (*ibid.*).

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ « The AD treats in details the *āṅgika abhinaya* which includes gestures, postures and movements dependent on feet » (G3, p.22).

« The main concern of A.D. is *Āṅgika-abhinayam* and 'Hasta-abhinayam' in particular » (AR, 1997, p.17)

« On the basis of above study of *Abhinayadarpaṇa*, one may conclude that bodily gestures (*Āṅgika-Abhinaya*) are given an important status » (Rc, 2016, p.27).

« *Abhinayadarpaṇa* (AD) is a handy manual dealing with almost all the aspects of bodily movements (*āṅgika*), which are mainly used in dance » (Rj, 2010, p.v)

« La particolarità dell'*Abhinayadarpaṇa* è quella di offrire un corposo ed esaustivo panorama del primo tipo di *abhinaya*, l'*āṅgika abhinaya* » (CHIERICHETTI, 2010, p.5).

⁵⁰⁰ BOSE, 2001, p.33. Cf. strophe 29 de l'AD.

⁵⁰¹ Elle semble avoir changé d'avis à ce sujet car, dans une phrase qui semble être à l'origine de la citation précédente, écrite quelques années auparavant, elle remarque : « That this discussion is meant for dancers and actors is quite apparent for it includes descriptions of the *kinḱinīs* or ankle bells » (BOSE, 2007, p.31).

⁵⁰² BOSE, 2001, p.53.

⁵⁰³ BANSAT-BOUDON, 1992, p.411, note 111.

⁵⁰⁴ BOSE, 2007, p.259.

deśināṭya, un « *nāṭya* de style régional ». Si l’auteur précise que ce geste de cou peut être employé dans le *deśināṭya*, on peut en déduire, même si le texte ne le dit pas, que les autres gestes sont employés dans un *nāṭya*, qui n’est pas *deśī*, qui appartiendrait donc au *mārga*. La seule occurrence du terme *mārga* dans l’AD (172ab) pourrait aussi aller dans ce sens. Après que l’auteur a présenté les gestes des mains non-combinés, il dit que la combinaison de ces gestes de main dépend de l’*abhinaya* (171cd)⁵⁰⁵. Puis il introduit la description de ces gestes de main qui entre dans le cadre du *mārga*, que j’ai traduit par « méthodique », et de conforme à ce qui doit être vu (*lakṣyānusārataḥ*)⁵⁰⁶. Le terme *mārga* dans ce contexte semble donc désigner en fait la « théorie » qui est présentée dans le traité en opposition avec les pratiques effectives, ou plutôt en complément de celles-ci. Le mot *lakṣyānusārataḥ* pourrait aussi signifier « conformément à ce qui est observable »⁵⁰⁷. Par ailleurs, tout n’est pas dit dans le *śāstra* et l’auteur fait parfois allusion à des pratiques qu’il ne décrit pas mais qui sont « observables » et qui doivent cependant être enseignées par des spécialistes, dans le cadre de la tradition⁵⁰⁸.

On voit donc que le texte ne soutient pas vraiment l’hypothèse de M. Bose selon laquelle l’AD décrirait un style régional. Au contraire, on aurait plutôt tendance à l’associer au *mārga* qui pourrait signifier simplement « théorique ». Enfin une citation du SR, qui, nous le verrons, a des liens étroits avec l’AD⁵⁰⁹, nous oriente également vers l’hypothèse selon laquelle l’AD décrirait une ou des pratiques associées au *mārga* :

āṅgikābhinayair eva bhāvān eva vyanakti yat |
tan nṛtyam mārgasābdena prasiddham nṛtyavedinām | |
 « Ce qui manifeste les *bhāva* seulement, par le truchement des *āṅgikābhinaya* seulement, c’est le *nṛtya*, bien connu des experts en matière de *nṛtya* sous le nom de *mārga* »⁵¹⁰.

Alors que *nṛtya*- est présenté comme un synonyme de *mārga*-, on remarque que le *nṛtya* est décrit comme une pratique qui exprime les *bhāva* au moyen de l’*āṅgikābhinaya*. L’AD décrivant, comme nous l’avons vu, essentiellement l’*abhinaya* corporel, les pratiques qu’il décrit seraient à nouveau associées plutôt au *mārga* qui signifierait peut-être *nṛtya*.

Au-delà de l’opposition *mārga/deśī*, on remarque que, selon les auteurs et les périodes, l’AD est associé tantôt à une science générale du théâtre, à la danse ou à des formes particulières appelées *nāṭya* ou *nṛtya*⁵¹¹ ; le terme *nāṭya* pouvant faire référence,

⁵⁰⁵ *abhinayavaśād eṣāṃ saṃyutatvaṃ prakīrtitam |*

« On enseigne que la combinaison de ces <gestes de main> dépend de l’*abhinaya* ».

⁵⁰⁶ *mārgapradarśanam teṣāṃ kramāl lakṣyānusārataḥ |*

<Voici> la description méthodique de celles-ci, dans l’ordre, conformément à ce qui est *lakṣya*.

⁵⁰⁷ Cf. conclusion.

⁵⁰⁸ Cf. 230cd-231ab et 323cd-324.

⁵⁰⁹ Cf. *infra* 2.1.5.

⁵¹⁰ SR, 7, 26cd-27ab. Traduction de L. Bansat-Boudon (BANSAT-BOUDON, 1992, p.411).

⁵¹¹ Les différents traducteurs de l’AD ont chacun leur point de vue sur la question :

« The exclusive attention to the *āṅgika abhinaya* is due to its importance with reference to the training for the *nāṭya* and *nṛtya* » (G3, p.22).

« Though Manmohan Ghosh, in his introduction of the work situates *Abhinayadarpaṇa* in the larger context of Indian drama it can be seen that it is *nṛtya* rather than *nāṭya* which constitutes the subject

selon les contextes, à une science générale, à une forme théâtrale ancienne ou bien à des pratiques actuelles telles que le *bharatanāṭyam*⁵¹². Afin d'essayer de cerner quelle serait la forme artistique décrite par l'AD, je propose que l'on se penche de plus près sur le texte. En présupposant que le texte, tel qu'édité par M. Ghosh, constitue un ensemble cohérent, une lecture linéaire devrait nous apporter des informations.

Tout d'abord, rappelons que dans le dialogue entre Indra et Nandikeśa⁵¹³, qui est absent du texte de M. Ghosh, Nandikeśa enseigne le *Darpaṇa*, une version abrégée du *Bharatārṇava* (*BhA*), à Indra qui veut acquérir le sens du *Nāṭyaśāstra*. On est donc amené à penser que l'AD présente le sens de la science du *nāṭya*.

Dans le texte de M. Ghosh, après une présentation de l'origine de la science du *nāṭya* (2), il est dit que Bharata et sa troupe présentent, devant Śiva, un spectacle qui devient alors triple : *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya* (2cd,3ab). Puis Śiva, à la vue de ce spectacle, se remémore une représentation qu'il a exécutée autrefois (3cd) et enseigne deux objets, le *tāṇḍava* par l'intermédiaire de Taṇḍu (4ab) et le *lāsya* par l'intermédiaire de sa parèdre Pārvaṭī (4cd). À ce moment-là, ces différents objets n'ont pas été définis et on ne sait pas bien de quoi va parler le traité dont il est question : de *nāṭya*, de *nṛtta*, de *nṛtya*, de *tāṇḍava* ou de *lāsya* ? Tandis qu'il n'est plus question du *tāṇḍava* et du *lāsya*, les catégories de la triade *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*⁵¹⁴ sont présentées comme les composantes d'une « méta-catégorie » appelée *naṭana* (11cd). Ensuite, l'auteur décrit les différentes occasions de représentation de ces trois types de pratiques (12cd-14). On comprend alors qu'il s'agit d'objets artistiques distincts et non pas de composantes d'une pratique spectaculaire qui les engloberait. Tandis que le *nāṭya* semble se définir par son caractère narratif (15ab), que le *nṛtya* est signifiant puisqu'il est composé de *rasa*, de *bhāva* et de suggestion (16ab), le *nṛtta*, lui, est défini par ce qui lui manque : l'*abhinaya* et les *bhāva* (15cd). À la strophe 21, il est à nouveau question de *naṭana*, en tant qu'un objet spectaculaire présenté devant le chef de l'assemblée. Alors qu'on croit comprendre que ce dont on parle, c'est du *naṭana*, à la strophe 23ab est précisé que les personnes sur scène doivent être disposées dans un ordre précis, « au début du *nāṭya* ». On peut alors penser que les termes *naṭana* et *nāṭya* sont des synonymes.

À partir de là, les choses se compliquent. Le *nāṭya* semble être pratiqué par la *nartakī* (27) et le *nṛtya* par le *pātra* (28). Celle qui pratique le *nāṭya* est, d'une part, une femme, et, d'autre part, porte des grelots (30). Mais comme l'indique le *Saṅgītaratnākara* (SR), « le *pātra*, réceptacle du *nartana*, est généralement, dans le cas du *nṛtta*, une *nartakī* » (7.1224). Donc le terme *pātra* pourrait être utilisé pour décrire à la fois les acteurs (*naṭa*) et les danseuses (*nartakī*)⁵¹⁵.

matter of the text » (Rj, 2010, p.xi).

« Among the three-fold types of theatrical arts, it is *nṛtṭya* [sic] which is actually a treatise of dance » (*ibid.*, p.xvi).

« *Abhinayadarpaṇa* has a unique and respectable place in the tradition of *Nāṭya* » (Rc, 2016, p.24)

⁵¹² « The *Abhinaya Darpanam* written by Nandikesvara is till today the mandatory text for every *Bharatanāṭyam* dancer, the first step towards methodical teaching, learning and practice. It is the veritable foundation on which the technique of *Nāṭya* is constantly evolving [...] » (V, 2013, p.xxxiii)

⁵¹³ Présent dans les éditions de Tiruvenkāṭa, dans le MG, dans les éditions de P.S.R. Appa Rao et A. Vallabh : cf. *infra* 3.2.1.

⁵¹⁴ Sur ces trois termes, cf. *infra* 4.2.1.

⁵¹⁵ On remarquera la répartition genrée *nartakī* (25)/*naṭa* (21cd). Il est cependant question d'un *nartaka* dans le prélude de l'AD (cf. *infra* 3.2.1) ainsi que dans le SR (7.1327).

Puis la strophe 35 nous oriente dans une tout autre direction : l’auteur nous parlerait de *nṛtya*. La strophe dit : « le *pūrvaraṅga* ayant été effectué, le *nṛtya* doit être effectué ensuite. Le *nṛtya*, composé de chants et d'*abhinaya*, doit être accompagné par le *tāla* et les *bhāva* ». Après cette strophe, il n’est plus question de définir les différentes catégories artistiques comme auparavant. L’auteur présente des règles esthétiques que l’on présume applicables au *nāṭya* et au *nṛtya* (mais pas au *nṛtta* puisqu’il est question de *bhāva* et d'*abhinaya*, dont, rappelons-le, le *nṛtta* est dépourvu), puis il décrit les différentes parties du corps. Ensuite, il commence à décrire les différents gestes en commençant par les gestes de tête. Le lecteur ou auditeur aura donc naturellement l’impression que l’objet du traité est le *nṛtya* ; ce qui est confirmé par les strophes 48, 51.

Mais dans la suite du traité, on parle successivement, pour décrire des *viniyoga*, de *nāṭya* (68, 72, 86, 94, 182) et notamment du « début du *nāṭya* » (68, 94, 182) et de *naṭana* (84). Il est, par ailleurs, très souvent évoqué, comme « autorité », la science du *nāṭya* et ses experts (seize occurrences)⁵¹⁶ ou la doctrine/science de Bharata (*bharatāgama-*, *bharataveda-*), qui est sans doute un synonyme (dix-sept occurrences)⁵¹⁷. Notons que le mot *bharata-*, pouvant désigner l’auteur spécialiste du *Nāṭyaśāstra* ou peut-être plus rarement un « acteur »⁵¹⁸, est employé pas moins de 33 fois⁵¹⁹. On remarquera, d’autre part, qu’il est question beaucoup plus rarement des experts en *nṛtta* (122, 316) et des experts en *nṛtya* (93, 160).

Concernant ces dernières occurrences, l’apparat critique présenté par M. Ghosh nous apporte des informations significatives. Trois de ces occurrences évoquant des experts en *nṛtta* et en *nṛtya* ont des variantes dans d’autres manuscrits. En 122, à la place de *nṛttakovidā-* « experts en *nṛtta* », on trouve *bharatāgama-* « ceux qui suivent la doctrine de Bharata »⁵²⁰. En 160, il ne s’agit plus des *nṛtyakovidā-* « experts en *nṛtya* » mais des *nāṭyakovidā-* « experts en *nāṭya* »⁵²¹. Enfin en 93, *nṛtyakarmaviśārada-* « les experts dans l’action du *nṛtya* » sont des *bharatārṇavapārāga-*, des « érudits du *Bharatārṇava* / dans les flots de Bharata »⁵²². Donc, on constate que dans certaines recensions du texte, le rattachement à la science du *nāṭya* est plus accentué. Il est difficile d’interpréter ces informations. Ces variantes ne peuvent cependant pas être interprétées comme de simples coquilles, à l’exception de la strophe 160. Peut-être que certains scribes ou compilateurs ont été gênés par la présence des termes *nṛtta* et *nṛtya* et ont modifié le texte. Ou au contraire peut-être qu’un texte plus ancien ne parlait que du *nāṭya* et que des compilateurs ou scribes ultérieurs ont « modernisé » le texte, en introduisant notamment la forme *nṛtya*, absente, je le rappelle, du *NS* de Bharata⁵²³.

⁵¹⁶ 50, 71, 82, 84, 85, 86, 182, 187, 211, 212, 240, 252, 257, 291, 302, 310.

⁵¹⁷ 125, 128, 149, 154, 159, 162, 164, 166, 184, 232, 243, 251, 253, 255, 258, 300, 319.

⁵¹⁸ Strophe 102.

⁵¹⁹ Cf. Glossaire indexé de l’*Abhinayadarpaṇa*, p.418.

⁵²⁰ A³ : *karaḥ so’yaṃ kathito bharatāgamaiḥ* | (sur le manuscrit A³ : cf. *infra* 2.1.3)

⁵²¹ M : *kīrtito nāṭyakovidaiḥ* | (sur le manuscrit M : cf. *infra* 2.1.3)

⁵²² I : *prokto bharatārṇavapārāgaiḥ* | (sur le manuscrit I : cf. *infra* 2.1.3)

On remarquera avec intérêt que, dans ce manuscrit, le *Bharatārṇava* est mentionné !

⁵²³ Il faut préciser que dans le *NS*, il n’y a pas de forme artistique indépendante et se distinguant des formes *nṛtta* et *nāṭya*, appelée *nṛtya*. Mais, dans certaines éditions du *NS*, on trouve cependant le terme *nṛtya* notamment quand l’auteur parle de la représentation de Śiva (4.13). Cf. strophe 3 de l’*AD ad. loc.*, note 1059, p.245. Une étude sémantique sur l’usage de ce terme dans le *NS* serait intéressante à mener.

Mais revenons à l'objet de l'AD. En observant l'abondance des occurrences des termes *nāṭya* et *bharata-*, on peut supposer qu'il y avait une volonté de l'auteur de se placer à la suite du sage légendaire, mais aussi d'inscrire les pratiques qu'il décrit dans le cadre d'une forme artistique peut-être plus connue et prestigieuse. Il faut remarquer cependant que l'AD et le texte du NS présentent des contenus différents⁵²⁴. Cela nous amène à interpréter le terme *nāṭyaśāstra-* présent dans l'AD comme désignant une science générale et non pas le texte que l'on connaît aujourd'hui.

Étant donné que la plupart des gestes et mouvements décrits sont utilisés dans l'*abhinaya*, on pourrait dire que l'AD se présente comme un traité applicable au *nāṭya* et au *nṛtya*. Mais le texte décrit également, certes brièvement, des gestes de main spécifiquement utilisés dans le *nṛtta* (244-249). Cela confirme le fait que les gestes de main présentés avant peuvent être considérés comme spécifiques au *nṛtya* et au *nāṭya*.

L'AD, tel qu'édité par M. Ghosh, se présente donc comme un traité sur la forme générique appelée *naṭana*. Les prescriptions en matière d'*abhinaya*, et plus précisément d'*āṅgikābhinaya*, semblent s'appliquer plus spécifiquement au *nāṭya* et au *nṛtya* mais l'auteur évoque également des gestes de main de *nṛtta*. L'AD présenterait donc des règles communes aux différentes catégories. Cependant, on a vu que l'auteur insiste beaucoup sur la forme *nāṭya*, peut-être pour rattacher son œuvre à une forme connue et prestigieuse ou bien parce que le terme *nāṭya* pourrait être synonyme de *naṭana*. Au moyen du procédé de la synecdoque, *nāṭya* ou *naṭana* devient un terme englobant les trois autres formes et renvoyant à la science générale du théâtre. D'autre part, nous le verrons plus amplement au chapitre 4, la présence d'une strophe (247) énonçant une règle a priori d'*abhinaya* au sein du paragraphe présentant les gestes de main *nṛtta* n'est pas sans effet sur le lecteur ou l'auditeur⁵²⁵.

2.1.2 L'auteur

Soyons honnête : on ne sait rien, ou presque, de l'auteur ou compilateur présumé de l'AD. Comme le dit M. Ghosh : « it is not easy to say anything with certainty about the life and times of Nandikeśvara, the reputed author of the AD »⁵²⁶.

Le nom Nandikeśvara n'est même pas cité dans l'AD de M. Ghosh. Au sein du texte (édition de M. Ghosh), il y a très peu d'indices d'énonciation concernant l'émetteur. Dans la strophe 47, il se présente en tant qu'énonciateur : *uktāni mayā* « énoncés par moi ». Mais il précise que ce qu'il énonce est conforme à ce qui a été mentionné auparavant dans les anciens traités : *pūrvaśāstrānusāreṇa* « conformément aux anciens traités ». L'auteur se place donc dans le rôle de celui qui retransmet la parole des autres, les « experts ». On peut relever deux autres occurrences de l'expression du « je » dans ce texte dans les strophes 87 et 298, sous cette même forme, au cas instrumental, « *mayā* »⁵²⁷.

⁵²⁴ Cf. CHIERICHETTI, 2015 ; BOSE, 1995, p.3. M. Ghosh relève cependant des points communs dans la description de certains gestes (G1, pp. xlii-lxi).

⁵²⁵ Cf. *infra* 4.3.2.1.

⁵²⁶ G3, p.29.

⁵²⁷ On notera que ces trois seules occurrences se trouvent au début (87 et 298) ou à la fin (47) de la présentation d'une catégorie de mouvements. On peut donc se demander si ces phrases introductives ou conclusives n'ont pas été ajoutées à des textes que l'auteur aurait compilés.

Dans le texte de Maḍabhusi Tiruveṅkaṭa de Niḍāṁaṁgalaṁ, traduit dans le *Mirror of Gesture* (MG) et dans les traductions d'A. Vallabh et de P.S.R. Appa Rao, au contraire, est mis en scène un dialogue entre un certain Nandikeśa, qui serait également l'auteur du *Bharatārṇava* (BhA), et le dieu Indra. Nandikeśa est alors défini comme étant celui qui réside sur la montagne auspiciuse « *kalyāṇa* »⁵²⁸, comme une rivière de *rasa* de la compassion, mais encore comme celui qui donne le sens du *Nāṭyaśāstra*⁵²⁹. L'auteur a encore une fois une position d'intermédiaire entre une science, celle du théâtre, et un public qui ne pourrait peut-être pas y avoir accès directement.

2.1.2.1 Les textes attribués à Nandikeśvara

Nandikeśvara est reconnu comme étant également l'auteur d'un autre traité, que nous verrons plus en détails, présentant l'art de la danse et de l'*abhinaya* : le *Bharatārṇava*. Trois œuvres traitant plus spécifiquement du *tāla* ont également été attribuées à Nandikeśvara : le *Tālalakṣaṇa*⁵³⁰, le *Tālādīlakṣaṇa* et le *Tālābhīṇayalakṣaṇa*⁵³¹. D'après C. Rajendran, Nandikeśvara serait également l'auteur d'un texte appelé *Nāṭyārṇava*⁵³². M. Ghosh indique qu'il serait aussi l'auteur du *Nandikeśvaratilaka*⁵³³ et de la *Nandīśvarasaṁhitā*⁵³⁴. Ce dernier texte aurait été perdu excepté un chapitre à propos de l'art dramatique qui pourrait être l'AD. Mais, comme l'indique M. Ghosh : « *Nandīśvara-saṁhitā* like the *Manu-saṁhitā* may have been the work of an author other than Nandikeśvara »⁵³⁵.

⁵²⁸ Il est difficile de savoir si le terme *kalyāṇa* désigne une montagne auspiciuse ou bien un lieu en particulier, le Kailāsa (cf. *infra* 3.2.1 : strophe a1, p.243).

⁵²⁹ *kalyāṇācalavāsāya karuṇārasasindhava* |

namo 'stu nandikeśāya nāṭyaśāstrārthadāyine | |

« Celui qui réside sur la montagne auspiciuse (*kalyāṇa*), qui est une rivière du *rasa* de la compassion, Qu'il soit salué, Nandikeśa, qui donne le sens du *Nāṭyaśāstra* » (MG, 1917, p.13 ; V et AR strophe 2 ; a1 *ad. loc.*).

⁵³⁰ Texte que l'on peut trouver à la « Tanjore Library », d'après V. Raghavan (RAGHAVAN, 1932a, p.15).

⁵³¹ G3, p.30.

C. Rajendran cite également un texte qui serait appelé *Nandikeśvaramate Tālādhyaya* (Rj, 2010, p.ix). Mais il ne dit pas d'où il tient cette information. Le titre de ce texte semble être le titre d'un chapitre (*adhyāya*, et non pas « *adhyaya* » sans doute fautif) sur le *tāla* dans le *Nandikeśvaramata* « la doctrine de Nandikeśvara ».

⁵³² C. Rajendran indique que ce texte est cité dans le *Rasaratnapradīpikā* d'Allarājas (Rj, 2010, p.ix).

⁵³³ G3, p.30, d'après le *Triennial Catalogue of Manuscripts*.

⁵³⁴ M. GHOSH (G3, p.31), d'après M. Ramakrishna Kavi (RAMAKRISHNA KAVI, 1928, pp. 25-26). Par ailleurs, K. Vasudeva Sastri indique que Siṁhabhūpāla, le commentateur du SR, cite une œuvre appelée *Nandikeśvarasaṁhitā* (VASUDEVA SHASTRI, 1989, pp.iii-iv). Il faudrait lire tout le commentaire du SR par Siṁhabhūpāla pour retrouver cette référence, qui est absente de l'index, et vérifier à propos de quel objet cette œuvre est citée.

La *Sanḡītasudhā* (XVII^e siècle) attribuée au roi Nāyaka Raghunātha de Thanjavur mais écrite par Govinda Dīkṣita cite également un texte appelé *Nandīśvarasaṁhitā* et l'auteur Nandīśa (2.404-406).

Enfin, P. Ramacandrasekhar (Rc, 2016, p.33) indique que d'après le *Bhāratīya Sāhitya*, Siṁhabhūpāla parlerait du *Nandikeśvarasaṁhitā* dans le *Rasārṇavasudhākara*. Il donne pour seule référence « p.68 ». Je n'ai pas réussi à retrouver cette référence.

⁵³⁵ G3, p.31, note 15.

P.S.R. Appa Rao, lui, estime que cette attribution est plausible (AR, 1997, p.18).

Il existe par ailleurs une œuvre à propos de la musique intitulée *Nandībharata*⁵³⁶. *Nandibharata* (avec cette fois un i bref) est cité dans l'édition du colophon de l'édition *Kāvyaṃālā* du *NS* : *nandibharatasāṅgītapustakam*. Ce composé nominal peut indiquer que l'auteur de la partie consacrée à la musique (*sāṅgīta*) est l'œuvre de deux auteurs, Nandi et Bharata⁵³⁷. Pour S.K. De, ce colophon montre qu'une partie aurait été ajoutée ultérieurement : « in accordance with the views of Nandikeśvara »⁵³⁸.

Le nom de Nandikeśvara est aussi associé à des textes à propos d'autres objets (Yoga⁵³⁹, Tantra⁵⁴⁰, Kāmasāstra⁵⁴¹, Pūrvamīmāṃsā⁵⁴² et Śivaïsme Liṅgayat⁵⁴³)⁵⁴⁴. P. Ramacandrasedhar cite aussi un texte qui serait de Nandikeśvara, sans toutefois préciser les références et son objet : le *Rudraḍḥamarūdbhavasūtravivaraṇa*⁵⁴⁵.

Étant donné que la plupart de ces textes n'ont pas été édités, il est difficile de discuter de la vraisemblance de leur attribution à un auteur répondant au nom de Nandikeśvara. Il faudrait pour cela pouvoir consulter les manuscrits correspondants, et tout particulièrement ceux qui traitent de l'art dramatique et de la musique. Cependant, la disparité des sujets de ces œuvres laisse présager qu'il ne s'agit pas d'un seul et même auteur.

2.1.2.2 Citations par d'autres auteurs

M. Bose indique que le nom de Nandikeśvara est cité par presque tous les auteurs traitant de la musique et de la danse⁵⁴⁶. Malheureusement, elle ne donne pas de références. P.S.R. Appa Rao remarque également que le nom de Nandikeśvara est cité dans des listes de spécialistes de danse⁵⁴⁷. Il cite par exemple le *SR*. Dans ce texte (1.15-21)⁵⁴⁸, Nandikeśvara n'est pas cité dans une liste de spécialistes de danse mais de

⁵³⁶ Cité par M. Bose (BOSE, 2007, p.25), d'après le *Madras Catalogue* et cité par V. Raghavan, d'après « Rice in Mysore and Coorg Catalogue » (RAGHAVAN, 1932a, p.15). V. Raghavan indique qu'un ouvrage appelé *Nandibharatoktasamkarakahastādhyāyaḥ* figure également dans le *Madras Catalogue*. Il s'agit peut-être du même texte.

⁵³⁷ Cf. édition du *NS*, Parimal : NAGAR, JOSHI, Vol.1, 2009, p.13.

⁵³⁸ DE, 1979, p.20 ; cité par NAGAR, JOSHI, Vol.1, 2009, p.13.

M. Ghosh réfute cette vision mais ne donne pas d'autre interprétation possible (éd. du *NS*, Chowkhamba, GHOSH, Vol.1, 2009, p.xxi).

⁵³⁹ Le *Yogatārāvali* ; d'après M. Ghosh se référant au catalogue *Triennial Catalogue of Manuscripts* (G3, p.30).

⁵⁴⁰ La *Nandikeśvarakāśikā*.

⁵⁴¹ Cf. *infra* 2.1.2.2.

⁵⁴² Nandikeśvara est l'auteur d'un texte appelé *Prabhākaravijaya* (G3, p.30).

⁵⁴³ Auteur du *Liṅgadhāraṇacandrikā*, texte édité par M. R. Sakhare.

⁵⁴⁴ G3, p.30.

⁵⁴⁵ Rc, 2016, p.34.

⁵⁴⁶ BOSE, 2007, p.25.

⁵⁴⁷ AR, 1997, pp. 13-15.

⁵⁴⁸ *sadāśivaḥ śivā brahmā bharataḥ kaśyapo munīḥ |
mataṅgo yāṣṭiko durgā śaktiḥ sārḍulakohalau || 15 ||
« Sadāśiva, Śivā, Brahmā, Bharata, le sage Kaśyapa,
Mataṅga, Yaṣṭika, Durgā, Śakti, Sārḍula et Kohala,
viśākhilo dattilaś ca kambalo 'śvataras tathā |
vāyurviśvāvasū rambhārjunau nāradatumburū || 16 ||
Viśākhila et Dattila, Kambala, ainsi qu'Aśvataras,*

saṅgīta. D'après le *SR*, le *saṅgīta* est composé de chant (*gīta*), de musique instrumentale (*vādyā*) et de *nṛtta*. Nandikeśvara pourrait être un auteur spécialiste de *saṅgīta* ou d'une des trois composantes. On pencherait bien sûr pour le *nṛtta*, d'autant plus que le chapitre 7, dans lequel il y a des passages communs avec l'*AD*, est consacré au *nartana* (*nartanādhyāyaḥ*).

Un autre auteur bien connu, Abhinavagupta, cite également Nandikeśvara dans son commentaire au *NS*, mais comme l'indique V. Raghavan :

« Abhinava, while quoting him, says that he is reproducing Nandikesvara's views, exactly as quoted by Kirtidharācārya, only on the authority of Kirtidhara and that he himself never saw the work of Nandikesvara »⁵⁴⁹.

Vāyu et Viśvāvasu, Rambha et Arjuna, Nārada et Tumburu,

āñjaneyo mātṛgupto rāvaṇo nandikeśvaraḥ |

svātīraṇo vindurājaḥ kṣetrarājaś ca rāhalaḥ || 17 ||

Āñjaneya, Mātṛgupta, Rāvaṇa, Nandikeśvara,

Svāti, Gaṇa, Vindurāja et Kṣetrarāja, Rāhala,

rudraṭo nānyabhūpālo bhojabhūvallabhas tathā |

paramadrī ca someśo jagadekamahīpatiḥ || 18 ||

Rudraṭa, Nānyabhūpala, ainsi que Bhojabhūvallabha,

Et Paramadrī, Someśa, Jagadekamahīpati,

vyākhyatāro bhāratīye lollaṭodbhaṭaśaṅkukāḥ |

bhaṭṭo 'bhinavaguptaś ca śrīmatkīrtidharaḥ paraḥ || 19 ||

Les commentateurs de ce qui est relatif à Bharata, Lollaṭa, Udbhata, Śaṅkuka,

Bhaṭṭa et Abhinavagupta, le grand Śrīmatkīrtidhara,

anye ca bahavaḥ pūrve ye saṅgītaviśāradaḥ |

agādhābodhamanthena teṣāṃ matapayonidhim || 20 ||

Et beaucoup d'autres anciens experts en *saṅgīta* ;

Après avoir baratté l'océan qu'est leur doctrine, avec comme bâton de baratte une profonde compréhension,

nirmathya śrīśārṅgadevaḥ sāroddhāram imaṃ vyadhāt |

gītaṃ vādyam tathā nṛttaṃ trayaṃ saṅgītaṃ ucyate || 21 ||

L'illustre Śārṅgadeva a produit cette sélection de leur essence.

Aussi, on dit que le *saṅgīta* est triple : chant (*gīta*), musique instrumentale (*vādyā*) et *nṛtta* ».

Ces strophes sont commentées par L. Bansat-Boudon (BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 34-35). S'appuyant sur les commentaires de Siṃhabhūpāla et Kallinātha, face à une telle profusion d'auteurs cités par Śārṅgadeva, elle remarque très justement : « Tout se passe comme si Śārṅgadeva voulait, en s'autorisant d'un aussi grand nombre de *guru*, multiplier les preuves de son orthodoxie en même temps qu'affirmer la supériorité de son œuvre sur ses devanciers » (*ibid.*, p.35).

⁵⁴⁹ RAGHAVAN, 1932a, p.15. V. Raghavan donne la citation en donnant comme référence : Vol IV, p.50. Malheureusement, il n'indique pas de quelle édition il s'agit. Ce passage est également cité par P. Ramacandrasekhar sans référence sous une forme légèrement différente (Rc, 2016, p.33). J'ai pu retrouver la référence dans les éditions Parimal (Vol.4, 2009, p.116) et Gaekwad (Vol.4, 2006, p.120). La voici : *yat kīrtidhareṇa nandikeśvaramatāgāmitvena darśitaṃ tad asmābhiḥ sākṣān na dr̥ṣṭam tatpratrayat tu likhyate saṃkṣepataḥ* | |

« Ce qui a été montré par Kīrtidhara en suivant la doctrine de Nandikeśvara, nous ne l'avons pas vu directement. Mais en lui faisant confiance, nous <le> décrivons brièvement ».

Dans ce passage, Abhinavagupta cite Nandikeśvara à partir de Kīrtidhara à propos des danses, qui sont connectées aux chants du type *mārgāsarita*⁵⁵⁰, exécutées durant les préliminaires, les *pūrvaraṅga*⁵⁵¹.

L. Bansat-Boudon, par ailleurs, indique que Nandikeśvara est aussi cité⁵⁵² dans le *Bhāvaprakāśana* de Śāradātanaya comme un membre de la transmission du *Nāṭyaveda*. Śiva est alors le créateur de la science du *nāṭya* et sur son ordre, Nandikeśvara l'enseigne à Brahmā qui enjoint à Bharata et à cinq de ses disciples de le mettre en pratique⁵⁵³. On constate que le *Bhāvaprakāśana* offre une *paraṃparā* différente de celle qu'il y a dans l'*AD* : Śiva et Nandikeśvara sont au début de la chaîne de transmission avant Brahmā et Bharata, et Nandikeśvara prend la place de Taṇḍu.

Cela n'est pas étonnant car Nandin ou Nandikeśvara est parfois identifié à Taṇḍu⁵⁵⁴. Pour V. Raghavan : « the assumption of the Nandikesvara with Tandhu made by Mr. R. Kavi is quite wrong »⁵⁵⁵. Mais que disent les textes ? Abhinavagupta semble, en effet, assimiler Taṇḍu et Nandin⁵⁵⁶. Puis il présente Nandikeśvara comme un joueur de percussion *mṛdaṅga* lors de la danse de Śiva⁵⁵⁷. E. Ganser rappelle que dans l'iconographie de Śiva dansant, un personnage jouant de la percussion est souvent identifié comme étant Nandin, Nandikeśa, mais aussi parfois Taṇḍu⁵⁵⁸; ce qui rend bien compte de la confusion des identités de ces personnages. Un texte, l'*Haravijaya* de

⁵⁵⁰ GANSER, 2010, p.59, note 146.

⁵⁵¹ RAGHAVAN, 1932a, p.23 et RAGHAVAN, 1932a, p.15.

Abhinavagupta cite, par ailleurs, un certain Nandi (dans le composé *nandimate*) à propos des *aṅgāhara* appelés *recita* (Rc, 2016, p.32 ; Rj, 2010, p.ix ; RAGHAVAN, 1932a, p.15) :

tathā ca nandimate uktaṃ

recitākhyo 'ṅgahāro yo dvidhā tena hy aśeṣataḥ |

tuṣyanti devatāstena tāṇḍave taṃ niyojayet | |

« Et aussi, il est dit dans la doctrine de Nandi :

L'*aṅgāhara* qui est appelé *recita*, par lui en effet <a été décrit> entièrement comme étant de deux sortes. Alors que grâce à lui [l'*aṅgāhara*], les dieux sont satisfaits, il doit être employé dans le *tāṇḍava* ».

V. Raghavan donne comme référence « Gaek. Ed. p.171 », mais je ne suis pas parvenue à retrouver le passage. C'est grâce à E. Ganser qui donne comme référence 4.258b-259a (GANSER, 2010, p.59, note 146) que j'ai pu retrouver le passage dans l'édition de Gaekwad, Vol.1, 1992, p.167. Comme le souligne E. Ganser, l'auteur qui est mentionné ici est Nandin. Ce n'est pas forcément un synonyme de Nandikeśvara (GANSER, 2010, p.49, note 146).

Les *aṅgāhara* sont des éléments essentiels dans la danse. Comme leur nom l'indique, ils sont des déplacements (*hāra*) des membres (*aṅga*). Selon l'*ABh*, ils sont des mouvements attribués à Śiva, Hara étant un des noms du dieu danseur (*Abh ad NŚ* 4.27). Au nombre de 32, ils forment de complexes structures chorégraphiques composées d'un enchaînement de *karaṇa*, autre unité de danse (GANSER, 2010, p.84). Sur l'usage des termes *recita* et *recaka* dans le *NŚ*, cf. GANSER, 2010, p.196, note 482.

⁵⁵² L. Bansat-Boudon donne comme référence : « X, pp. 258 sqq... », de l'édition de Baroda.

⁵⁵³ BANSAT-BOUDON, 1992, p.27, note 33.

⁵⁵⁴ G3, p.31; RAMAKRISHNA KAVI, 1928, p.25.

K. Vasudeva Shastri exprime également cette analogie, sans donner plus d'explications : « The first student of Lord Śiva is Taṇḍu or Nandikeśvara » (VASUDEVA SHASTRI, 1989, p.ii).

⁵⁵⁵ RAGHAVAN, 1932a, p.15.

⁵⁵⁶ *ABh ad NŚ*, 4.16-18. Passage traduit par E. Ganser : GANSER, 2010, p.162.

⁵⁵⁷ *ABh ad NŚ*, 249b-253a (cf. *ibid.*, pp. 162-163).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.163, note 374.

Ratnākara différencie cependant clairement Taṇḍu et Nandīśa : Taṇḍu chante tandis que Nandīśa joue de la percussion⁵⁵⁹.

Par ailleurs, il existe un texte appelé *Bharatārthacandrikā*⁵⁶⁰ qui prend la forme d'un dialogue entre Pārvatī et Nandikeśvara : Nandikeśvara est alors présenté comme l'auteur et Pārvatī celle qui pratique⁵⁶¹. Nandikeśvara est également cité, comme un spécialiste de musique, par Mataṅga dans sa *Bṛhaddeśī*⁵⁶². P.S.R. Appa Rao indique aussi que le nom de Nandikeśvara est aussi cité dans un texte télougou, le *Bharatasārasaṃgraham* de Cillakūri Divākara Kavi⁵⁶³.

Dans un autre domaine, le nom de Nandin ou Nandīśvara est aussi cité dans des textes d'érotique. Ainsi Vātsyāyana parle d'un Nandin qui a énoncé un *Kāmasūtra* de 1000 chapitres⁵⁶⁴. Un commentateur du *Kāmasūtra* (KS), Yaśodhāra, propose des circonstances à cet événement : alors que Śiva et Umā s'adonnaient aux plaisirs amoureux durant 1000 années divines, Nandin qui gardait les portes de leur demeure, composa le *Kāmasūtra*⁵⁶⁵. Pour W. Doniger et S. Kakar, ce Nandin serait sans équivoque le taureau Nandin véhicule de Śiva et aussi son fils⁵⁶⁶, mais rien n'est dit dans le texte. Nandīśvara est aussi cité dans le *Pañcasāyaka*⁵⁶⁷ de Kaviśekhara Jyotirīśvara et dans le

⁵⁵⁹ *nandīśanirdayakarahaṭapūṣkareṣu mandraṃ dhvanatsu murajeṣu vibhajya taṇḍuḥ | āsāriteṣu parikalpitasaptabhedaparyāptaśobham atha tāṇḍavam abh[ya]gāyāt | | 2.20 | |* (cité par SMITH, 1989, p.317 ; le texte tel que cité par D. Smith donne *abhagayāt* qui n'est pas compréhensible.)

« Tandis que les <percussions> *muraja*, dont les peaux étaient frappées par les mains impitoyables de Nandīśa, résonnaient agréablement, Taṇḍu Chanta, après avoir attribué <chaque> *tāṇḍava*, dont la beauté était obtenue grâce aux sept variétés qu'il avait créées, aux <différents chants> *āsārita* ».

⁵⁶⁰ Sur ce texte cf. *infra* 2.1.5.2.7.

⁵⁶¹ RAGHAVAN, 1932a, p.15 ; d'après KUPPUSWAMI SASTRI, 1918, p.8737.

V. Raghavan cite le colophon suivant : *iti nandikeśvaraviracitapārvatīprayuktabhāratacandrikā nānārthaprakaraṇaṃ samāptam āsit |* « Ici s'achève l'ouvrage sur les différents sens, la *Bharatacandrikā* composée par Nandikeśvara <et> employée par Pārvatī ». Nous verrons que ce colophon est quasi-identique à celui que l'on retrouve à la fin du chapitre dix du *BhA* (éd. de K. Vasudeva Shastri) et dans le manuscrit 42 (cf. *infra* 2.1.5.2.6).

⁵⁶² Édition de Trivandrum, 1928, p.32 :

*nandikeśvareṇāpy uktam -
dvādaśasvarasaṃpannā jñātavyā mūrccanā budhail |
jātibhāṣādisiddhyartham tāramandrādisiddhaye | |*

« Aussi, Nandikeśvara a dit :

La mélodie *mūrccanā* doit être connue des sages <comme> pourvue de douze notes.

Pour la réalisation des *jāti*, des *bhāṣā* etc... <et> pour la réalisation des <tons> hauts, bas etc. ».

(Ma traduction est incertaine étant donné que je ne connais pas bien les termes techniques utilisés pour décrire la musique).

⁵⁶³ AR, 1997, p.14.

⁵⁶⁴ 1.1.8 : *mahādevānucaraś ca nandī sahasreṇādhyāyānām prthak kāma-sūtram provāca |*

« Et Nandin, le serviteur de Mahādeva (=Śiva), énonça un *Kāmasūtra* séparé, <composé> de 1000 chapitres ».

Nandin fait ici partie de la transmission du *Kāmasūtra*. Pour une traduction complète du passage, cf. DONIGER, KAKAR, 2003, pp. 4-5.

⁵⁶⁵ Cf. édition Chowkhamba du KS, 1929, p.4.

⁵⁶⁶ DONIGER, KAKAR, 2003, p.182.

⁵⁶⁷ 1.3 et 27 (texte Gretil mis en ligne par Dhaval Patel).

Ratirahasya de Kokkoka. Dans le *Ratirahasya*, l'auteur indique en effet que son œuvre s'appuie sur les doctrines de Nandikeśvara, de Goṇikāputra et de Vātsyāyana⁵⁶⁸.

Rājaśekhara aussi cite Nandikeśvara dans sa *Kāvyamīmāṃsā*. Il est cité parmi une liste d'auteurs divins ayant fini d'étudier le Veda de la poésie⁵⁶⁹. Parmi cette liste d'auteurs ayant traité de dix-huit sujets plus ou moins connus dans l'histoire de la poésie⁵⁷⁰, Nandikeśvara est présenté comme ayant transmis ce qui est relatif au *rasa*⁵⁷¹. Enfin P. Ramacandrasekhar indique que, dans le *Bharatabhāṣya* de Nānyadeva, la doctrine de Nandin à propos des percussions est présentée comme possédant une autorité égale à celle de la doctrine de Bharata⁵⁷².

2.1.2.3 Mythologie

S'il est difficile de cerner l'identité de l'auteur de l'AD à travers sa bibliographie supposée et les occurrences de son nom que l'on trouve dans la littérature sanskrite et tout particulièrement « śāstrique », il faut rappeler que le nom Nandikeśvara est, au contraire, le nom d'un personnage mythologique bien connu. À défaut d'informations biographiques précises, on peut donc s'intéresser aux connotations mythologiques qui sont actualisées quand le nom de Nandikeśvara est indiqué comme celui de l'auteur d'un texte ; que ce nom soit le nom réel de l'auteur ou du compilateur ou bien un simple nom d'emprunt.

Les chercheurs semblent considérer que Nandin et Nandikeśvara sont synonymes. Les noms propres étant motivés en sanskrit, rappelons que *nandī* est le nominatif masculin singulier de *nandin-*, dérivé possessif à partir du thème nominal *nanda-* signifiant « joie ». Ainsi, Nandin, c'est celui qui a ou qui donne de la joie mais c'est aussi le nom du véhicule de Śiva, le taureau joyeux. Selon M. Bose, le nom de Nandin, comme celui de Nārada, fait partie de l'histoire légendaire de la danse. L'hypothèse de M. Bose est que des auteurs ont pu utiliser le nom de ces sages mythiques pour que leurs écrits gagnent en renommée⁵⁷³.

Suivant cette piste, je me suis interrogée sur le sens du nom Nandikeśvara. *Nandikeśvara-* est un composé nominal à deux termes : *nandika-* et *īśvara-*. Tandis que le terme *īśvara-* signifie « seigneur », « maître », *nandika-* est dérivé de *nandin* grâce au suffixe *-ka-*⁵⁷⁴. Le composé *karmadhāraya* (composé déterminatif appositionnel) *nandika-īśvara-* pourrait donc signifier le « seigneur qui est Nandika (= Nandin) » ou bien il

⁵⁶⁸ UPADHYAYA, 1965, p.vi. R. C. Upadhyaya donne comme références : 1.9 et 2.5.

⁵⁶⁹ so 'ṣṭādaśādhikaraṇīm divyebhyaḥ kāvyavidyāsnātakebhyaḥ saprapaṇcam provāca | (éd. Baroda, 1934, p.1). « Il a énoncé de manière complète ce <traité> qui a 18 sections à partir des <auteurs> divins qui ont étudié pleinement la science du *kāvya* ».

⁵⁷⁰ DALAL, SASTRY, 1934, p.120.

⁵⁷¹ *rasādhikārikam nandikeśvaraḥ <samāmnāsīt>* | (éd. Baroda, 1934, p.1).

⁵⁷² Rc, 2016, p.32.

⁵⁷³ « The names Nandī and Nārada are part of the legendary history of dancing and it is possible that in some long past period there were indeed sages by these names. Presumably, in an effort to gain acceptance later authors passed off their own works under the names of these legendary sages » (BOSE, 2007, p.25).

⁵⁷⁴ Ce suffixe peut avoir une valeur diminutive. Il permet aussi de former des adjectifs. Il peut aussi servir à former des substantifs thématiques, plus faciles à décliner et contenant une syllabe de plus ; ce qui est très pratique pour les auteurs de textes sanskrits versifiés devant obéir à des règles métriques.

pourrait exprimer une analogie « le seigneur qui est comme Nandika »⁵⁷⁵. Reste à savoir qui est Nandin/Nandika : un spécialiste de l'art théâtral ? Le véhicule de Śiva ? Ou bien un personnage mythologique ?

M. Orelskaya, dans un article à propos de la figure de Nandikeśvara dans la mythologie hindoue⁵⁷⁶, cherche à cerner les identités reliées à ce nom. En effet, Nandikeśvara, appelé aussi Nandin, Nandīśa ou Nandīśvara, est un personnage présent dans la littérature mythologique et dans l'iconographie. S'il est parfois identifié à Nandin le véhicule de Śiva, M. Orelskaya rappelle que les deux personnages sont représentés distinctement comme des gardiens de porte (*dvārapāla*) à l'entrée Est des temples śivaïtes du Sud de l'Inde⁵⁷⁷.

Comme l'indique M. Orelskaya, l'étude iconographique montre que Nandikeśvara peut être représenté en posture de dévot (les mains en *añjali*) ou avec des attributs de Śiva (gazelle *mṛga* et tambourin *ḍamaru*). On notera qu'il peut participer à des représentations artistiques : dans ce cas, il porte et joue de la percussion⁵⁷⁸ pendant que Śiva danse⁵⁷⁹.

Dans la littérature « purāṇique » et dans le *Rāmāyaṇa*, il y a différentes histoires mettant en jeu un personnage appelé Nandikeśvara. M. Orelskaya⁵⁸⁰ et T. A. Gopinatha Rao⁵⁸¹ recensent ces histoires. Je ne vais pas reproduire ici ces épisodes mythologiques mais ce que l'on peut en retenir, c'est que Nandikeśvara est un fervent dévot de Śiva. Il est prêt à lancer des malédictions lorsque quelqu'un ose manquer de respect à Śiva, comme c'est le cas pour Dakṣa et Sanatkumāra. Lorsqu'il était gardien des portes d'une demeure où Śiva et sa parèdre Umā résidaient, c'est lui qui lança une malédiction au

⁵⁷⁵ Cela pourrait aussi signifier « le seigneur de Nandī » (*śaṣṭhī-tatpuruṣa*) ce qui désignerait alors Śiva lui-même mais cela n'est décidément pas pertinent pour essayer de cerner l'identité de l'auteur de l'AD. Une dernière hypothèse serait de voir dans *nandikeśvara*- un *bahuvrīhi* : « celui qui a pour seigneur Nandī ». Nandī pourrait être le maître d'un élève qui serait alors nommé Nandikeśvara. Si cette hypothèse est séduisante, elle n'est cependant pas validée par l'usage du terme *īśvara*- dans la littérature : il n'est pas, à ma connaissance, utilisé pour désigner un enseignant.

⁵⁷⁶ ORELSKAYA, 1997.

⁵⁷⁷ Ils sont alors représentés ainsi : « [...] Nandī the bull is represented by a figure of a resting animal, whereas Nandī the attendant of god has a human body » (*ibid.*, p.233).

⁵⁷⁸ M. Orelskaya donne cette information en s'appuyant sur l'ouvrage de T. A. Gopinatha Rao, mais celui-ci n'est pas si catégorique sur l'identification du personnage jouant de la percussion auprès de Śiva. Ainsi, il décrit une représentation de Śiva dansant (une sculpture sur pierre se trouvant à Badami). Celui-ci est accompagné : « Behind and on the right of Śiva is seen his bull-vehicle; on his left is Gaṇeśa, also attempting to dance. There are two drums to the left of Gaṇeśa one of which is being sounded by a male, perhaps Nandīśvara » (GOPINATHA RAO, 1971, vol.2, p.268).

⁵⁷⁹ Je me suis récemment interrogée à propos du fait que, dans des pièces de *bharatanāṭyam*, l'on représente parfois Nandin, le véhicule de Śiva, comme jouant de la percussion. Je ne sais pas si la littérature *purāṇique* (une recherche est à faire !) mentionne le fait que Nandin le taureau soit musicien et participe aux représentations de Śiva. En tout cas, la représentation de Nandin musicien semble absente de l'iconographie ancienne, même si l'iconographie actuelle le montre ainsi (Illustration 64, p.389). La confusion autour des identités de Nandin le taureau et Nandikeśvara le dévot de Śiva pourrait être à l'origine de cet emprunt d'attribut. Par ailleurs, on trouve des représentations d'un personnage humain appelé Nandikeśvara avec une tête de taureau et portant les attributs de Śiva (*cf.* Illustration 17, p.127).

⁵⁸⁰ ORELSKAYA, 1997.

⁵⁸¹ GOPINATHA RAO, vol. 2, 1971, pp. 455-460.

démon Rāvaṇa qui s'était moqué de son apparence en le traitant de singe. Sa dévotion est telle que Śiva le reconnaît comme le chef de ses *gaṇa*⁵⁸². Nandikeśvara est un dévot de Śiva mais il est aussi présenté comme un autre corps de celui-ci, né grâce à son souhait⁵⁸³.

Ainsi, nous avons vu que Nandin, Nandīśa, Nandīśvara ou Nandikeśvara sont des noms d'auteurs de textes aux sujets variés. Le fait que ces noms soient associés à des textes traitant de l'esthétique, de l'art du théâtre, de la danse et de la musique, attire bien sûr notre attention. Pour M. Orelskaya : « the name of Nandikeśvara was known all over India as the name of a real person who, probably, established a certain school in the theory of performing arts »⁵⁸⁴. À côté de cela, certains de ces noms sont également associés au taureau, véhicule de Śiva (Nandin), et à un personnage mythologique dévot du dieu danseur Śiva (Nandikeśvara). Ce fait inscrit l'identité de l'auteur de l'AD plutôt dans le cadre du Śivaïsme, ce qui est confirmé par le *maṅgalaśloka* introduisant le texte de l'AD qui est en l'honneur de Śiva⁵⁸⁵.

⁵⁸² Comme l'indique M. Orelskaya, d'autres personnages autour de Śiva ont aussi obtenu cette « promotion » (ORELSKAYA, 1997, p.246).

⁵⁸³ *Ibid.*, p.237.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.248.

⁵⁸⁵ Cf. *infra* 4.3.1.



Illustration 17 : Représentation anthropomorphe de Nandin appelé Nandikesvara, peinture XIX^e siècle, Trichy (?). Source : <http://collections.vam.ac.uk>

2.1.3 L'édition critique de M. Ghosh

La seule édition critique de l'AD est celle de M. Ghosh. Elle a été faite à partir de cinq manuscrits dont seulement deux sont qualifiés de « complets » par M. Ghosh, tandis que les trois autres sont qualifiés de fragmentaires⁵⁸⁶. Face à cette information, on peut légitimement se demander si les deux manuscrits dits « complets » ne seraient pas des versions augmentées ou des compilations faites à partir des textes que l'on retrouve dans les manuscrits dits « fragmentaires ». Mais étant donné que M. Ghosh n'indique pas quel est le contenu exact des manuscrits qu'il a consultés⁵⁸⁷, ce questionnement ne peut que rester en suspens pour le moment. Voici la description des manuscrits dits « complets » utilisés par M. Ghosh :

- Le manuscrit appelé « M » est décrit comme une transcription en *nāgarī* du seul manuscrit complet qui, lui, est en caractères télougou. M. Ghosh indique que ce manuscrit se trouve à la Madras Government Oriental MSS Library⁵⁸⁸. Il précise que c'est le seul manuscrit qui présente les gestes de main des neuf planètes⁵⁸⁹.

- Le manuscrit appelé « V », sur feuilles de palmier, qualifié de « fairly complete », conservé par l'institution Visvabharati à Santiniketan⁵⁹⁰. M. Ghosh indique que le texte de ce manuscrit comprend les gestes de main de parenté⁵⁹¹. Par ailleurs, il précise que la description des gestes de main des neuf planètes⁵⁹² est absente, ainsi que la description des neuf *rasa* et des états de l'amour (*avasthā*) qu'il a placée en appendice dans la première édition de 1934 et qui est absente des deux autres éditions qui ont suivi (1957 et 1975)⁵⁹³. Enfin, il indique, de manière très vague, que le traitement des *nṛttahasta* et des *pādabhedha* est « incomplet ».

Les trois autres manuscrits (A¹, A² et A³)⁵⁹⁴, présentés comme « fragmentaires », sont des manuscrits sur feuilles de palmier, en caractères télougou et sont tous conservés à l'Adyar Library. Un de ces manuscrits attire particulièrement notre

⁵⁸⁶ G3, p.1.

⁵⁸⁷ Cependant, M. Ghosh reconnaît que l'ensemble de ces manuscrits présentent des disparités : « The two complete MSS do not fully agree with each other in which various topics have been treated. In this respect the fragmentary MSS also differ from the complete ones as well as from one another » (G3, p.1). D'autre part, je me suis aperçue qu'il donnait beaucoup plus de détails dans sa première édition en proposant des tables des matières titrées pour certains manuscrits (G1, pp.xiv-xx).

⁵⁸⁸ M. Ghosh donne comme référence : numéro 304 de la collection de 1894, « p.xxix of the Report of a Search of the Sanskrit and Tamil MSS for the year 1893-1894 by Sheshagiri Shastri » (G3, p.2). Mais ce n'est pas très clair : s'agit-il du manuscrit en caractères télougou ou bien de la transcription en *nāgarī* ?

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ Référence : numéro 3038, composé de 29 feuilles de palmiers (*ibid.*).

⁵⁹¹ Cf. AD *ad. loc.* : 231cd-244ab. Le fait que M. Ghosh le précise semble signifier que les autres manuscrits sont dépourvus de ces strophes.

⁵⁹² Cf. AD *ad. loc.* : 250-258.

⁵⁹³ Cf. appendice, b1-b14 (3.2.3).

⁵⁹⁴ Références exactes :

A¹ : XXII.C.26 (63 feuilles).

A² : XXII.C.38

A³ : VIII.J.9 (14 pages).

attention, le « A¹ », car il est présenté comme contenant un commentaire en télougou qu'il serait très intéressant de pouvoir consulter et traduire.

Pour faire son édition critique et « reconstruire » le texte de l'AD, M. Ghosh indique qu'il a utilisé le MG, mais aussi des manuscrits présentant d'autres œuvres comprenant des strophes de l'AD tel que M. Ghosh le circonscrit. Ainsi, il a utilisé le MG notamment pour situer les strophes à propos des gestes de main des neufs planètes, qu'il n'a trouvées que dans le manuscrit « M », au sein de son édition critique⁵⁹⁵. Les autres manuscrits consultés sont les suivants :

-Deux manuscrits appelés « I » qui lui ont été envoyés par l'India Office Library⁵⁹⁶. Ces deux manuscrits sont deux versions, une en caractères télougou et l'autre en *nāgarī*, d'un même texte. Le texte traite d'*abhinaya* et de *tāla*. M. Ghosh indique qu'à la fin de la partie sur l'*abhinaya*, le texte cite l'auteur Āñjaneya. Selon lui, cette partie serait une compilation de différents travaux, dont l'AD, puisqu'on y trouve huit strophes de celui-ci⁵⁹⁷.

-Un manuscrit appelé « P » répondant au nom de *Bharatārṇava*, conservé au Bhandarkar Oriental Research Institute à Pune⁵⁹⁸. Pour M. Ghosh, ce texte ne correspond pas au *BhA*, même si, nous le verrons, il a été édité en appendice de ce dernier. Par ailleurs, M. Ghosh indique qu'il contient des passages communs à l'AD, sans préciser lesquels. Quand on regarde l'apparat critique, on constate que le manuscrit « P » est cité pour donner des variantes aux strophes 43-45 présentant les différentes parties du corps, aux strophes 90-96, et à de nombreuses strophes entre 100 et 163. Cela donne une idée des passages communs entre ce manuscrit et l'AD tel qu'édité par M. Ghosh, c'est-à-dire surtout des strophes à propos des gestes des mains. Il se trouve, par ailleurs, qu'une copie de ce manuscrit a été numérisée⁵⁹⁹. Il est appelé plus précisément sur la couverture « *Bharatārṇavaḥ & bharatārthacandrikā* »⁶⁰⁰. On remarque que le texte contient deux strophes également présentes dans l'AD qui vont nous intéresser plus particulièrement au chapitre quatre, la strophe 36 et la strophe « *yato hastas...* » (37 et 247).

-Un manuscrit qu'il nomme « B » conservé à la Government MSS Library de Pune sous le nom *Bharataśāstragranthaḥ*⁶⁰¹. M. Ghosh indique que ce manuscrit est une compilation de différents textes. Il remarque qu'il y a des strophes communes à l'AD concernant les gestes de main et leurs applications. De même qu'avec le manuscrit « P », l'apparat critique de M. Ghosh propose des variantes du manuscrit « B » surtout pour des strophes à propos des gestes de main (entre les strophes 94 et 164).

Comme le remarque M. Orelskaya, l'apparat critique de M. Ghosh présente des variantes de lecture d'un texte appelé « S »⁶⁰². Ce mystérieux manuscrit « S »

⁵⁹⁵ G3, p.2.

⁵⁹⁶ Numéros 3028 et 3090. Il ne précise par leur provenance.

⁵⁹⁷ Les strophes 90, 95, 96, 97b et 98a, 101-102, 104-104.

⁵⁹⁸ Référence : numéro 42 de « Appendix Collection A (1016-18) ».

⁵⁹⁹ En ligne sur le site : <http://musicresearchlibrary.net>, numéro 78 (cf. bibliographie).

⁶⁰⁰ Cf. Illustration 18, p.141.

⁶⁰¹ Référence exacte : numéro 40 de « Appendix Collection A (1916-1918) ». Une copie de ce manuscrit est également en ligne sur le site <http://musicresearchlibrary.net>, numéro 77.

⁶⁰² Cf. apparat critique : G3, pp. 115-117.

ORELSKAYA, 2001, pp. 244-245.

correspond en fait au *Saṅgītaratnākara* de Śārṅgadeva (SR) que M. Ghosh désigne par ces deux lettres, et non par la lettre « S », par ailleurs, dans le reste de son ouvrage⁶⁰³.

On constate donc que M. Ghosh a utilisé des manuscrits dont le contenu n'est pas homogène. Il a dû faire certains choix afin d'établir un texte au contenu cohérent. Ce texte est nécessairement une « reconstruction » comme il l'a écrit lui-même⁶⁰⁴, ce qui remet en question l'existence d'une œuvre autonome intitulée AD. D'autre part, M. Ghosh semble - il ne le dit pas - avoir ajouté des titres au texte qui orientent fortement la lecture⁶⁰⁵. Il indique que son édition critique est surtout basée sur le manuscrit « V » qu'il considère comme « complet ». Mais comme nous l'avons déjà souligné, ce texte jugé « complet » par M. Ghosh pourrait être une compilation. On remarque d'autre part que les strophes sur les gestes de main se retrouvent dans d'autres textes. Il semble alors que ces strophes pourraient constituer le cœur de l'AD. M. Orelskaya, qui a consulté de nombreux manuscrits à travers toute l'Inde, indique, en effet, que des manuscrits ne comprennent que les gestes des mains. Selon elle, l'édition critique de M. Ghosh ne reflète pas la réalité des manuscrits beaucoup plus complexe et hétérogène qu'il ne le présente puisque, en définitive, il n'a consulté qu'assez peu de manuscrits (elle en dénombre et en a consulté quarante-trois). Par ailleurs, elle considère que l'édition de M. Ghosh comporte des corruptions de mots liées aux changements d'écriture. Elle souhaite, de ce fait, réaliser une nouvelle édition critique, accompagnée d'une traduction en russe ; projet que j'attends avec impatience. Elle fondera sa nouvelle édition critique sur vingt-deux manuscrits, parmi lesquels elle inclut l'édition marathe de K. P. Punekar⁶⁰⁶.

2.1.4 Les autres manuscrits

Il est difficile de glaner des informations à propos des autres manuscrits de l'AD sans les avoir consultés personnellement. Je n'ai pas fait ce travail car cela ne constituait pas l'objectif de ma thèse. Enfin, comme je l'ai appris plus tard, M. Orelskaya a entrepris de publier une nouvelle édition critique. Celle-ci, ayant consulté quarante-trois manuscrits dans différentes bibliothèques en Inde, les classe en trois catégories⁶⁰⁷ :

- Ceux qui sont attribués à Nandi ou à Nandikeśvara.
- Ceux sans colophon et comprenant seulement des gestes de main et leurs applications.

⁶⁰³ Cf. par exemple, la liste des abréviations (G3, p.vi). C'est également le cas dans les autres éditions (1934 et 1957).

⁶⁰⁴ G3, p.4.

⁶⁰⁵ J'ai supprimé ces titres qui me semblaient orienter la lecture parfois de manière biaisée. Certains titres étaient insérés au sein de la strophe.

⁶⁰⁶ Propos tenus lors de l'atelier sur l'AD, 13 et 14 Juin 2016, Aix-en-Provence. Cf. aussi ORELSKAYA, 2001, p.250.

⁶⁰⁷ Propos tenus lors de l'atelier sur l'AD, 13 et 14 Juin 2016, Aix-en-Provence.

-Ceux qui sont attribués à Pārvatī⁶⁰⁸ et dont certaines parties ont été incluses dans l'édition du *BhA*⁶⁰⁹.

On retiendra que la plupart des manuscrits retrouvés sont en caractères télougou, ce qui fait inévitablement penser que ce texte aurait son origine géographique plutôt dans le Sud de la péninsule indienne.

Pour rester dans le monde dravidien, un récent article de N. K. Sundareswaram, « *Abhinayadarpaṇa – A new malayalam manuscript on Dramaturgy* »⁶¹⁰, présente un manuscrit conservé au Thunchan Manuscripts repository, à l'Université de Calicut⁶¹¹. Ce manuscrit, intitulé *Abhinayadarpaṇam samūlam – bhāṣavyākhyānam*, est écrit avec l'alphabet moderne du malayalam, ce qui laisse supposer qu'il ne peut pas être plus ancien que la fin du XIX^e siècle. Ce texte présente des éléments de musicologie (notes, rythme, tempo, mélodies...) mais dresse également une liste de gestes de main dont certaines strophes sont similaires à celles de l'AD de M. Ghosh. Le texte est composite et multilingue : strophes en sanskrit, prose en malayalam, explications et traduction en malayalam et en tamoul. Le fait que certains passages soient consacrés à la description des différents *tāla* fait penser à l'auteur de cet article que ce manuscrit contiendrait peut-être des parties ou l'ensemble des travaux attribués à Nandikeśvara sous les noms *Tālalakṣaṇa*⁶¹², *Tālādilakṣaṇa* et *Tālābhinayalakṣaṇa*⁶¹³.

2.1.5 L'intertextualité : liens avec le *Saṅgītaratnākara* et le *Bharatārṇava*

Nous allons maintenant présenter deux textes, le *Saṅgītaratnākara* et le *Bharatārṇava*, qui entretiennent des liens étroits avec l'AD.

2.1.5.1 Le *Saṅgītaratnākara*

2.1.5.1.1 Présentation générale

Parmi la littérature musicologique indienne, le *SR* de Śārṅgadeva avec ses sept chapitres, dont le dernier est consacré à la danse, tandis que le reste de l'œuvre traite de la musique vocale et instrumentale, est presque aussi renommé que le *NS* de Bharata⁶¹⁴. Les chercheurs remarquent que le *SR*, bien qu'apportant des innovations, semble suivre Bharata et son commentateur Abhinavagupta⁶¹⁵, notamment en ce qui

⁶⁰⁸ Il est intéressant de noter que dans l'AD tel qu'édité par M. Ghosh, Pārvatī est un maillon de la transmission du *lāsya* (strophes 4-5), ce qui est une innovation par rapport au *NS*. On peut se demander si cela ne serait pas une façon de citer une auteure qui se serait nommée Pārvatī au sein du *śāstra*. Un argument en faveur de cette hypothèse est que Pārvatī n'est pas clairement désignée comme la parèdre de Śiva et qu'elle est placée sur le même plan que Taṇḍu.

⁶⁰⁹ En effet, nous verrons que les éditions du *BhA* et de l'AD ont été élaborées à partir d'un manuscrit commun (cf. *infra* 2.1.5.2.6).

⁶¹⁰ SUNDARESWARAM, 2011, pp. 151-161.

⁶¹¹ Références du catalogue : Vol. II, Mss numéro 965.

⁶¹² Plusieurs manuscrits intitulés *Tālalakṣaṇa* ont été numérisés sur le site <http://musicresearchlibrary.net>, et pourraient être comparés au contenu de ce manuscrit.

⁶¹³ Sur ces travaux, cf. aussi *supra* 2.1.2.1.

⁶¹⁴ KITADA, 2012, p.13 ; KUNJUNNI RAJA, K., « Preface to the revised edition », in SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. 1, 1992, p.v

⁶¹⁵ « The SAṂGĪTARATNĀKARA of Śārṅgadeva is an authoritative work on Indian music and dancing, closely following the *Nāṭyaśāstra* and Abhinavagupta's commentary on it, with some fresh material

concerne la description de l'*āṅgikābhinaya*, des *karaṇa* et des *aṅgahāra* (séquences de danse). Mais comme le souligne M. Bose, le *SR* accorde une attention particulière aux styles appelés *deśī*⁶¹⁶. Par ailleurs, M. Kitada remarque que ce traité a eu une profonde influence sur les traités en sanskrit mais aussi sur ceux en persan⁶¹⁷ et dans les langues dravidiennes⁶¹⁸.

Au contraire de Nandikeśvara, l'auteur du *SR*, Śārṅgadeva, est bien identifié. Il était le *śrīkaraṇādhipati*, c'est-à-dire le « comptable royal », à la cour du roi Siṅghana II, de la dynastie Yādava, qui a régné de 1210 à 1247 dans la région du Deccan⁶¹⁹. Comme le remarque M. Kitada :

« Since the city of Devagiri (near modern Aurangabad) [la capitale de la dynastie Yādava] lay in an area where the northern and southern styles of music met, Śārṅgadeva was surely well versed in both styles of music. Besides, he might also have been initiated into the music of Kashmir through his grandfather and father »⁶²⁰.

Bien que les spécialistes recensent plusieurs commentaires du *SR* en sanskrit, télougou et hindi⁶²¹, seuls deux commentaires en sanskrit sont réellement connus et ont été édités dans l'édition critique de S. Subrahmanya Sastri : le *Kalānidhi* de Kallinātha qui avait déjà été édité dans l'édition de Pune⁶²² et le *Sudhākara* de Siṃhabhūpāla. Siṃhabhūpāla était un roi de la dynastie Recerla en Andhra au XIV^e siècle. Il serait également l'auteur de la pièce de théâtre *Kuvalayamālā*⁶²³ et d'un petit traité de poétique, le *Rasārṇavasudhākara*⁶²⁴. Un siècle après Siṃhabhūpāla, Kallinātha,

added » (KUNJUNNI RAJA, RADHA BURNIER, 1976, p.v). Cette affirmation devrait cependant être soutenue par une comparaison minutieuse de ces trois textes (le *SR*, le *NŚ* et l'*ABh*) qui possèdent sans nul doute chacun sa spécificité. Les traducteurs du chapitre sept du *SR* précisent : « Śārṅgadeva generally follows Abhinavagupta, but in many places he states his views in clear and definite terms ». Sur les différences : cf. *ibid.*, pp. vii-viii.

Selon M. Ramakrishna Kavi : « His [Śārṅgadeva] knowledge of *Nāṭya* (in all its branches) was distinctly Kashmirian and in several places he faithfully follows Abhinava » (RAMAKRISHNA KAVI, 1983, p.v). Enfin, L. Bansat-Boudon rappelle : « [...] le *SR* donne Śiva comme premier fondateur de l'art du théâtre, tandis que le mérite revenait à Brahmā dans le *NŚ* » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.34, note 86). On notera également que le *maṅgalaśloka* du chapitre 7 du *SR* célèbre Śiva, tandis que celui du *NŚ* loue Brahmā et Maheśvara (*ibid.*) et que le *SR* présente des *lāsyaāṅga* de type *deśī* différents de ceux présentés dans le *NŚ* (*ibid.*, p.282).

⁶¹⁶ BOSE, 2001, p.53. Elle cite les passages suivants du *SR* : 7.749, 7.926, 7.1207, 7.1278.

⁶¹⁷ Cf. par exemple DELVOYE, 1998.

⁶¹⁸ KITADA, 2012, p.13.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p.14.

⁶²¹ KUNHAN RAJA, « Introduction to the first edition », in SUBRAHMANYA SASTRI, 1992, Vol. 1, p.xiv.

⁶²² Édition *Ānandāśrama* (cf. bibliographie).

⁶²³ KUNJUNNI RAJA, « Preface to the revised edition », in SUBRAHMANYA SASTRI, 1992, Vol. 1, p.vi. Dans l'introduction du même volume, C. Kunhan Raja nomme ce texte *Kuvalayāvalī* ou *Ratnapāñcalikā* (*Ibid.*, p.xix).

⁶²⁴ Mais la comparaison de ce dernier avec le commentaire du *SR* présente, d'après G. Kuppuswami, des divergences théoriques (KITADA, 2012, p.15; citant KUPPUSWAMI, 1984, p.37).

à la demande du roi Immadi Devarāya (1446-1465) régnant à Vijayanagar, écrivit son propre commentaire du SR⁶²⁵.

Le chapitre sept est celui qui va nous intéresser ici puisqu'il est celui qui est consacré à l'art de la danse, appelé dans ce texte *nartana*. Ce chapitre comprend 1678 strophes. La structure est assez proche de celle de l'AD. Après la même strophe introductive que celle qui figure dans l'AD (*maṅgalaśloka* en l'honneur de Śiva)⁶²⁶, l'auteur présente le même mythe d'origine du théâtre. Puis Śārṅgadeva présente les différentes formes *nāṭya*, *nṛtya*, *nṛtta* et définit longuement l'*abhinaya*. Il présente ensuite un sommaire des sujets qu'il va aborder dans son traité. Il prend soin de regrouper les gestes qu'il va présenter selon la catégorie à laquelle appartient la partie du corps qui est impliquée : les gestes des *aṅga*⁶²⁷, des *pratyāṅga*⁶²⁸ et des *upāṅga*⁶²⁹. Enfin, après la présentation des gestes de ces différentes parties du corps, des mouvements plus complexes sont présentés (*nṛttakarāṇa*, *utplutikarāṇa*, *aṅgaḥāra*, *recaka*, *cārī*, *sthāna*, *maṇḍala*, *lāsyāṅga*, *rekḥā*). Le traité se termine par une présentation des individus impliqués dans la représentation, par une description de la scène et par l'exposé de la théorie du *rasa* (liste des *rasa*, des *vyabhicāribhāva* et des *sāttvikabhāva*)⁶³⁰. On peut noter que ce chapitre est structuré et suit une méthode d'exposition claire et cohérente ; ce qui n'est pas toujours le cas dans l'AD, qui présente des incohérences⁶³¹.

2.1.5.1.2 Les manuscrits du *Saṅgītaratnākara*

Dans l'édition du SR d'Adyar sur laquelle je me suis appuyée, il y a très peu d'informations sur les manuscrits utilisés. En effet, l'auteur du travail d'édition, S. Subrahmanya Sastri, n'a pas pu écrire l'introduction de son vivant. C'est sans doute pourquoi, C. Kunhan Raja, l'auteur de l'introduction, est assez évasif sur les matériaux utilisés : l'édition se base sur deux éditions précédentes, celle de Calcutta et celle de Pune⁶³², et sur des manuscrits disponibles à Chennai et dans ses environs⁶³³.

⁶²⁵ Pour une présentation détaillée de ces deux commentateurs cf. KUNHAN RAJA, « Introduction to the first edition », in SUBRAHMANYA SASTRI, 1992, vol.1, pp. xvi-xxv.

⁶²⁶ Cf. *infra* 4.3.1. E. Ganser remarque que le fait que ce chapitre commence par une strophe introductive, une *nāṇḍī* (la deuxième du SR), pourrait signifier qu'il constituait un texte indépendant. Ou bien, comme cela a pu être le cas pour le *Nṛttaratnāvali*, portion d'une œuvre de plus grande ampleur, ce chapitre a pu être utilisé de façon indépendante après-coup : c'est pourquoi on lui aurait ajouté une *nāṇḍī* et le passage narratif à propos de l'origine du théâtre. En effet, il n'est pas courant qu'un texte comprenne plusieurs *nāṇḍī*. Cependant, E. Ganser a attiré mon attention sur le fait qu'il existe un contre-exemple : le *Dhvanyālokalocana* d'Abhinavagupta comprend quatre *nāṇḍī* (Communication orale tenue lors de l'atelier sur l'AD, 13 et 14 Juin 2016, Aix-en-Provence).

⁶²⁷ Tête, mains, poitrine, flancs, hanches, pieds et épaules.

⁶²⁸ Cou, bras, ventre et dos, cuisses, jarrets, poignets, genoux.

⁶²⁹ Yeux, sourcils, cils, pupilles, joues, nez, respiration, lèvres, dents, langue, menton, bouche, talons, chevilles, doigts, orteils, plantes, coloration du visage.

⁶³⁰ Pour une description plus complète de ce chapitre, cf. BOSE, 2007, pp. 57-58.

⁶³¹ *Ibid.*, p.57. Sur les incohérences dans l'AD, cf. *infra* 2.1.5.1.3.

⁶³² Cf. bibliographie.

⁶³³ KUNHAN RAJA, « Introduction to the first edition », in SUBRAHMANYA SASTRI, 1943, p.vii.

Par ailleurs, le catalogue fait par S. Kuppuswamy Sastri donne neuf références de manuscrits, décrits, pour la plupart, comme « complets » par rapport à l'édition de Pune⁶³⁴. On peut en déduire que le texte est relativement stable⁶³⁵.

2.1.5.1.3 Le *Saṅgītaratnākara* et l'*Abhinayadarpaṇa*

Une quarantaine de strophes dans la partie introductive du chapitre sept du *SR* sont les mêmes que celles qui introduisent l'*AD*. L'édition d'Adyar recense les strophes ou parties de strophes communes à l'*AD*, mais aussi au *NS* et au *Viṣṇudharmottara*⁶³⁶. Mais d'autres strophes dans la suite du *SR* sont aussi communes, comme l'a souligné M. Ghosh⁶³⁷. L'existence de ces passages parallèles a fait couler l'encre des spécialistes de ces traités qui se sont demandé quel texte avait « emprunté » des strophes à l'autre.

Pour M. Ghosh, il semble évident que le *SR* est postérieur à l'*AD*. Pour lui, le *SR* est une compilation de différentes sources, dont le *NS* et l'*AD*. Le fait que Śārngadeva cite Nandikeśvara au début de son œuvre⁶³⁸ est bien sûr un argument en faveur de cette hypothèse⁶³⁹.

Avec étonnement, on découvre qu'Alain Daniélou semble faire autorité pour les éditeurs du texte (édition d'Adyar) en ce qui concerne le fait de situer l'*AD* par rapport au *SR*. Lui aussi considère que le *SR* a emprunté à l'*AD* puisqu'il n'a pas de doute sur le fait que l'*AD* est plus ancien⁶⁴⁰. Mais il n'argumente pas cette affirmation.

D'autres chercheurs pensent à l'inverse que l'*AD* a emprunté au *SR*. Je vais présenter les arguments en faveur de cette hypothèse⁶⁴¹ accompagnés des objections qu'on pourrait formuler.

Le premier argument est celui-ci : dans l'*AD*, l'auteur indique qu'il s'appuie sur des traités antérieurs (strophe 47). Donc cela prouverait que l'*AD* a emprunté au *SR*. Mais cet argument ne me paraît pas pertinent. D'une part, il est d'usage dans la littérature sanskrite et tout particulièrement dans les *śāstra* que les auteurs invoquent l'autorité des textes et auteurs antérieurs. D'autre part, il ne cite pas explicitement le *SR*.

Par ailleurs, le fait que Śārngadeva n'indique pas que les strophes viennent d'un autre texte, alors qu'à d'autres moments il donne la référence des auteurs, prouverait que ces strophes sont de lui et n'ont pas été empruntées : cela serait le signe de l'antériorité du *SR* par rapport à l'*AD*. Mais rappelons que Śārngadeva cite

⁶³⁴ KUPPUSWAMY SASTRI, 1918, pp. 8746-8751.

⁶³⁵ Sur les manuscrits du *SR*, cf. aussi PREMALATHA, 1998.

⁶³⁶ SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. IV, 1953, pp. 585-593 ; cf. *infra* Passages parallèles entre l'*Abhinayadarpaṇa* et le *Saṅgītaratnākara*, d'après Subrahmanya Sastri, p.406.

⁶³⁷ G1, p.lxiv. Cf. *infra* Passages parallèles entre l'*Abhinayadarpaṇa* et le *Saṅgītaratnākara*, d'après M. Ghosh, p.409.

⁶³⁸ Cf. *supra* 2.1.2.2.

⁶³⁹ Cf. aussi AR, 1997, p.19.

⁶⁴⁰ « Since there seems no reason to doubt the antiquity of the "Abhinaya Darpana", it appears that Śārngadeva borrowed them from this authoritative work unless he had access to the sources of Nandikeśvara himself » (Avant-propos d'Alain Daniélou : SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. IV, 1953, p.vi).

⁶⁴¹ Les quatre premiers arguments sont ceux qui sont présentés par K. Kunjunni Raja tels que cités C. Rajendran (Rj), 2010, pp. vii-viii ; citant KUNJUNNI RAJA, 1982, pp. 134-136).

Nandikeśvara au début de son chapitre et qu'il n'indique pas systématiquement les sources des strophes ou points de vue qu'il développe dans son traité.

Plusieurs travaux citent des strophes du *SR* : le *Saṅgītasāroddhāra*, le *Rasakaumudī*, l'*Abhinavabharatasamgraha*. L'idée est la suivante : puisque le *SR* est cité dans d'autres travaux, il peut aussi être une référence dans laquelle l'auteur de l'*AD* aurait puisé⁶⁴². Mais cet argument est arbitraire parce qu'il consiste à énoncer une possibilité sans la prouver.

D'autre part, on remarque que les commentateurs du *SR* du XIV^e et du XV^e siècles attribuent les strophes communes à Śārngadeva et non pas à un autre auteur. Cela pourrait signifier que l'*AD* est le texte qui a emprunté au *SR*. Mais cela pourrait aussi signifier que ces deux commentateurs ne connaissaient pas l'*AD*.

E. Ganser, elle aussi, a plutôt l'intuition que l'*AD* serait « l'emprunteur » du *SR*. En effet, elle remarque que le *SR* est proche de l'*ABh*, tandis que l'*AD* présenterait des innovations que l'on retrouverait dans des textes plus tardifs⁶⁴³. D'autre part, elle note que le mythe d'origine est moins bien intégré à l'*AD* que dans le *SR* : « No attempt is made to refer back to the narrative frame »⁶⁴⁴.

Enfin, on remarquera que l'*AD* présente des incohérences structurelles : certains gestes et mouvements sont absents des listes données au préalable⁶⁴⁵. On remarque également que le *SR* présente une théorie plus détaillée. Comment interpréter ces informations ? Dans une perspective évolutionniste, certains chercheurs placent alors l'*AD* avant le *SR* : le fait d'être moins structuré et moins détaillé serait alors la marque d'une origine plus ancienne. Mais on sait bien que cette perspective fondée sur une « théorie du progrès » n'est pas toujours valable. Au contraire, les incohérences de l'*AD* ainsi que le fait que son objet ne soit pas clairement énoncé⁶⁴⁶ nous orientent plutôt vers l'hypothèse inverse : l'*AD*, tel qu'édité par M. Ghosh, pourrait être une compilation un peu « bâclée » de strophes empruntées à différents textes.

Bien qu'il y ait une tendance de la part des chercheurs à considérer l'*AD* comme la source du *SR*, pour M. Bose : « it is impossible to determine which text is the borrower and which the source »⁶⁴⁷. On pourrait aussi faire l'hypothèse que le *SR* et l'*AD* soient tous deux des compilations qui citent des strophes appartenant à une source commune qui ne nous serait plus accessible aujourd'hui. Malgré le foisonnement d'hypothèses et d'arguments, on constate donc qu'il est impossible de trancher, en l'absence d'autres éléments.

⁶⁴² « Many later works like *Saṅgītasāroddhāra*, *Rasakaumudī*, and *Abhinavabharatasamgraha* reproduce several verses from the *Saṅgītaratnākara* and probably *Abhinayadarpaṇa* is also a later work reproducing some portions from Śārngadeva's work » (Rj, 2010, p.viii).

⁶⁴³ « Śārngadeva is hence believed to have borrowed heavily from Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa*, but in my opinion the borrowings could very well function the other way round. The *Saṅgītaratnākara* is in fact closer to the *Abhinavabhāratī* in its treatment of dance, whereas the *Abhinayadarpaṇa* presents innovations which become common in later texts » (GANSER, 2011, p.157, note 49). Mais je ne suis pas en mesure de dire de quelles innovations il s'agit, ni de quels textes.

⁶⁴⁴ En effet, les spécificités des trois catégories, *nṛtta/nṛtya/nāṭya*, sont, par exemple, bien plus développées dans le *SR*.

⁶⁴⁵ Les gestes de main *kaṭaka* et *palli* (168-171) sont absents de la liste des gestes de main (88-92). Les *sthānaka*, « postures », sont absents de la liste des variétés de pieds (259) et du résumé (322-323) ; résumé dans lequel sont mentionnés en plus les *gati*.

⁶⁴⁶ Cf. *supra* 2.1.1.3.

⁶⁴⁷ BOSE, 2007, p.30.

2.1.5.2 Le *Bharatārṇava*

2.1.5.2.1 Plusieurs textes

Le statut du *BhA* est aussi complexe que celui de l'*AD*. Il semble qu'il y ait plusieurs versions de ce texte. K. Vasudeva Shastri, dans son introduction, les présente :

- Un texte composé de 4000 strophes, d'après le *MG*⁶⁴⁸ et le *Bharatārṇavasamgraha*⁶⁴⁹.
- Un texte appelé *Bharatārṇavasamgraha* qui serait une version abrégée du texte de 4000 strophes.
- Le *Guheśabharatārṇava* composé par Guha, alias Skanda⁶⁵⁰.

Mais le *BhA* de 4000 strophes est sans doute un texte mythique comme les *śāstra* en présentent souvent en introduction⁶⁵¹. Un *BhA* de 4000 strophes est d'ailleurs évoqué dans l'introduction du texte du *MG* : l'*AD* en serait une version abrégée

Il semble que le problème du texte du *BhA* soit le même que celui du *NS*. En effet, *Bharatārṇava* signifie littéralement « Océan de Bharata ». Ce nom pourrait donc fort bien être utilisé pour désigner une science générale qui relève de Bharata, soit la science du *nāṭya*.

2.1.5.2.2 Datation

M. Ramakrishna Kavi ne retient, lui, que deux versions. Une aurait été perdue tandis que l'autre, composée de 1500 strophes réparties en quinze chapitres et qu'il date du XI^e siècle, serait une tentative de reconstruction de la première⁶⁵². M. Bose, elle, date le *BhA* aux alentours du XVI^e siècle. Elle base cette datation sur le fait que le *BhA* décrit la pratique de la danse d'une façon typique des textes de cette période (description de pièces de danse et des marches, rythmes, *karaṇa* associés et utilisation de certains mots⁶⁵³)⁶⁵⁴.

2.1.5.2.3 Les manuscrits

V. Raghavan, plus précis, recense les manuscrits existants. Il y a, en effet, trois copies accompagnées d'un commentaire en télougou référencées dans le catalogue de

⁶⁴⁸ Cf. *AD ad. loc.* (prélude : 3.2.1) : a5-a8.

⁶⁴⁹ « Bharatārṇavam is described in Bharatārṇava Saṅgraha as a work of 4000 stanzas. The introduction to the Saṅgraha gives an account of the occasion for the Saṅgraha to be written. Indra approaches Nandikēśwara and requests him to make an abridgment of the Bharatārṇava which is of 4000 verses, and therefore too big to be learnt in an emergency. The present urgency was that the Asura who were being instructed by Śūkrācārya had thrown out a challenge to the Dēvas to compete with them in a dance competition. Nandikēśwara agrees. Indra selects Sumati for receiving instruction in the abridged Bharatārṇava from Nandikēśvara. The work is therefore called Sumati Bōdhaka » (VASUDESA SASTRI, 1957, p.iv). Il s'agit donc du même mythe que celui présenté dans le *MG*. Seul le nom de l'œuvre change : *Sumati Bodhaka* dans un cas, *Darpaṇa* dans un autre (cf. prélude : 3.2.1).

⁶⁵⁰ VASUDESA SASTRI, 1989, p.iv.

⁶⁵¹ Cf. *supra* 1.3.2.1.

⁶⁵² RAMAKRISHNA KAVI, 1983, p.iii.

⁶⁵³ *Uḍupa, dhuvāḍa, kuvāḍa, sūlu*.

⁶⁵⁴ BOSE, 2007, pp. 33-34.

S. Kuppuswamy Sastri⁶⁵⁵. V. Raghavan précise que ces manuscrits nomment le *BhA* dans le colophon : *sumatibodhabharatārṇava*. Les manuscrits de Thanjavur explicitent cette épithète : Sumati, qui signifie « sage »⁶⁵⁶, y est aussi nommé Guheśabharata⁶⁵⁷, qui serait le roi d'êtres semi-divins. Le *BhA* présenterait alors la tradition de Nandin à ce sage Guhyakeśa⁶⁵⁸.

2.1.5.2.4 Les deux éditions

Il existe actuellement deux éditions d'un texte appelé *BhA* et dont l'auteur est Nandikeśvara : l'édition dite de Thanjavur par K. Vasudeva Shastri en 1957 (deuxième édition en 1989) et l'édition de Varanasi faite par V. Gairola en 1978.

L'édition de K. Vasudeva Shastri comprend 992 strophes. Elle a la particularité d'être en trois langues : sanskrit, anglais et tamoul. D'après M. Orelskaya, ces éditions se basent sur quatre manuscrits, qui sont eux-mêmes des compilations⁶⁵⁹. L'édition de K. Vasudeva Shastri s'appuie en effet sur un manuscrit en particulier, celui conservé à la Saraswati Mahal Library de Thanjavur. Celui-ci serait incomplet bien que comprenant la majeure partie de l'œuvre. En effet, K. Vasudeva Sastri précise :

« The text of Bharatārṇava that we now present to the public has been gathered from a number of sources. In Saraswatī Mahal, we had the main portion of the text which begins with the last śloka of the IV chapter and continues to a good portion of chapter 15 »⁶⁶⁰.

On remarquera que l'auteur considère que même ce manuscrit est une compilation de différents travaux nommés dans les colophons : *Guheśabharatalakṣaṇam*, *Sumatibodhakabharatārṇava* et *Bharatārthacandrikā*⁶⁶¹. A partir de manuscrits d'autres bibliothèques (en particulier, un de la B.O.R. Institute Library de Mumbai et un autre de la Mysore Oriental Library), ont été ajoutées 400 strophes supplémentaires, dont 251 ont été placées en appendice. Cette édition est donc bien une reconstruction. L'objectif de l'auteur est de reconstruire le texte de 4000 strophes comme il l'indique à la fin de son introduction :

« Bharatārṇava is said to be a work of 4000 verses and it is necessary that the other portions of the work should be diligently sought out and secured. If any such portions become available in future they will be duly incorporated in the next edition »⁶⁶².

⁶⁵⁵ Référence : Vol. XXII, nos 13006-8 (RAGHAVAN, 1932a, p.16)

⁶⁵⁶ Sumati peut ici être un nom propre, comme semble le suggérer les colophons des manuscrits de Thanjavur, ou bien signifier simplement « sage ». Ou bien encore, peut-être s'agit-il d'Indra qui est mentionné ainsi dans le prélude de l'*AD* (cf. *AD ad. loc.* a6) ?

⁶⁵⁷ Qui serait une version erronée de Guhyakeśabharata, d'après V. Raghavan (RAGHAVAN, 1932a, p.16).

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Communication orale lors de l'atelier sur l'*AD*, 13 et 14 Juin 2016, Aix-en-Provence.

⁶⁶⁰ VASUDEVA SASTRI, 1957, p.vi.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*, p.xiv.

Le texte de l'édition de V. Gairola reprend l'édition de K. Vasudeva Sastri. Elle comprend 996 strophes divisées en 15 chapitres. Elle a la particularité d'être accompagnée d'une traduction en hindi.

2.1.5.2.5 Présentation générale du texte

Le texte commence assez abruptement par la présentation de gestes de main (chap. 1 à 4, 6, 10)⁶⁶³. Puis l'auteur décrit des regards, des mouvements de la tête et des pieds (chap. 4), les postures (chap. 5 et 6), les rythmes (chap. 7), les *cārī* (chap. 8), les *aṅgaḥāra* (chap. 9), une forme artistique appelée *śṛṅganāṭya* (chap. 11 et 12), les différents types de *lāsya*⁶⁶⁴ et *tāṇḍava* (chap. 13 et 14) et la pratique de l'offrande de fleurs « and other such matters relating to presentation »⁶⁶⁵ (chap. 15)⁶⁶⁶.

2.1.5.2.6 L'appendice et le manuscrit « P » ou « 42 »

Les deux éditions comprennent un appendice de 251 strophes, qui est présenté comme une édition du manuscrit 42 conservé au Bhandarkar Oriental Research Institute. Il s'agit en fait du même manuscrit « P » utilisé par M. Ghosh dans son édition critique de l'*AD*⁶⁶⁷. Il est clairement identifié dans les deux éditions⁶⁶⁸. Pour M. Bose : « the reason for its inclusion is not clear, for while the fragment bears the title *Bharatārṇava*, there is no internal evidence supporting this identification »⁶⁶⁹. M. Bose décrit le contenu de cet appendice :

« The appendix seems to be the beginning of a treatise since it opens by prescribing the preliminaries to a performance, including the appropriate arrangements for holding a performance, the manner in which singers should make their entrances and the opening music should be played to tāla, and the kind of competence and training required in the musicians. General instructions concerning movements come next. Instructions follow regarding how the actual performance should begin, with citations from Kohala (*Bh.Ar. Pariśiṣṭa* 37). The rest of this section deals with more hand-gestures,

⁶⁶³ Pour M. Bose : « the beginning of the main text of the *Bharatārṇava* is missing and the text starts from the descriptions of single hand gestures » (BOSE, 2007, p.32). Elle écrit sans doute cela car il n'y a pas de partie introductive à ce traité tel qu'il est édité. Elle note, par ailleurs, que l'appendice, lui, ressemble au début d'un traité (cf. *infra* 2.1.5.2.6).

⁶⁶⁴ Une œuvre appelée *Bharatārṇavalakṣaṇa*, composée par un certain Yājñavalkya, est citée au chapitre treize qui présente les sept types de *lāsya* (strophe 766).

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.33.

⁶⁶⁶ Pour une présentation plus détaillée du contenu du *BhA*, cf. *ibid.*, pp. 32-33 ; 241-245.

⁶⁶⁷ Cf. *supra* 2.1.3. Le document est numérisé et mis en ligne sur le site <http://musicresearchlibrary.net>. Il n'est pas toujours lisible.

⁶⁶⁸ GAIROLA, 1978, p.225.

« The following additional matter is reproduced here from the manuscript of *Bharatārṇava* No. 42 of (1916-18) of B.O.R. Institute, Poona » (VASUDEVA SHASTRI, 1989, p.489).

⁶⁶⁹ BOSE, 2007, p.31. Pour elle, cet appendice est plus tardif que le *BhA*. Elle s'appuie sur le fait qu'y est décrite une séquence de danse appelée *ālāpacāri* (28-37) qui correspond à la description de la séquence de danse *mukhacālī* présente dans le *Nartananirṇaya* (40a-43a), texte de Puṇḍarika Viṭṭhala daté du XVI^e siècle (*ibid.*, p.32).

many of them new and found neither in the *Abhinayadarpaṇa* nor in any other text »⁶⁷⁰.

En effet, en examinant cet appendice⁶⁷¹, on est très étonné de constater qu'il n'y a pas de strophes ou parties de strophes communes à l'AD alors que M. Ghosh, dans l'apparat critique de son AD, propose des variantes de lecture issues de ce fameux manuscrit « P ». Comme je l'ai déjà indiqué lorsque j'ai présenté l'édition critique de l'AD par M. Ghosh, une copie de ce manuscrit « P » a été numérisée et mise en ligne. C'est en examinant cette copie, non sans difficultés car elle n'est pas toujours bien lisible, que l'on comprend. L'appendice du *BhA* n'est, en fait, qu'un extrait de ce manuscrit, dont la copie est appelée *Bharatārṇavaḥ & Bharatārthacandrikā*⁶⁷². En effet, le manuscrit commence par le texte présenté dans l'appendice (environ 250 strophes)⁶⁷³. Suit un chapitre décrit comme ayant été prononcé par Nandibharata qui semble être un synonyme de Nandikeśvara⁶⁷⁴. Ce chapitre commence par une quarantaine de strophes sur des gestes de main combinés (*saṃkaraḥasta*), puis on retrouve le contenu qui correspond au chapitre dix du *BhA*⁶⁷⁵. Cette partie du manuscrit se termine par le même colophon que celui qui est édité à la fin du chapitre dix du *BhA*, à quelques variantes près⁶⁷⁶ :

bharatārthacandrikāyāṃ bhūdhararājasya duhitṛracitāyāṃ |
nānārthamudrāhasto sumate bahuvidho 'sti tatra saṃkṣiptam | |
« Dans la *Bharatārthacandrikā*, composée par la fille du roi de la Montagne⁶⁷⁷,

⁶⁷⁰ M. Bose remarque, par ailleurs, que cet appendice comprend deux hémistiches communs au *SR* à propos du *tāṇḍava* et du *lāsya* : *BhA Parisiṣṭa* 38 ; *SR* 7.28cd et 30ab (*ibid.*, p.33).

⁶⁷¹ Je me suis contentée de l'observer brièvement mais il mériterait une étude plus approfondie.

⁶⁷² Cf. Illustration 18, p.141.

⁶⁷³ Celui-ci se termine par le colophon suivant : *iti prakīrṇābhīnayaḥ samāptaḥ* « Ici s'achève <la partie sur> les divers *abhinaya* ».

⁶⁷⁴ *nandibharatoktasaṃkarādhyāyaḥ |* « Le chapitre <sur les gestes de main> mêlés prononcé par Nandibharata ».

Nandibharata- peut ici signifier « l'acteur Nandi ». Cela pourrait aussi être un *dvandva* : « Nandi et Bharata », mais le colophon qui suit nomme explicitement Nandikeśvara.

⁶⁷⁵ A partir de 590ab éd. Gairola ; 596ab éd. Vasudeva Shastri. Les cinq premiers hémistiches sont absents (Gairola : 587cd-589cd ; Vasudeva Shastri : 593cd-595cd).

⁶⁷⁶ Strophe 636 éd. de K. Vasudeva Shastri ; 640 éd. de V. Gairola :

bharatārthacandrikāyāṃ bhūdhararājanyaduhitṛracitāyāṃ |
nānārthahastamudrā sumate bahudhā 'sti tatra saṃkṣiptam | |

⁶⁷⁷ Cette « fille de la montagne » est identifiée à Pārvatī dans le chapitre dix du *BhA* :

aṅgaḥārakramaś cātha nānārthakaranirṇayaḥ | |

tad dvayaṃ sumate pūrvaṃ pārvatya bodhitam mama |

« Le déroulement des *aṅgaḥāra* et la démonstration des gestes de main <dénotant> divers sens, Ces deux <objets>, ô Sumati, m'ont été enseignés autrefois par Pārvatī ».

(Gairola : 587cd-588ab ; Shastri : 583cd-584ab)

On notera que l'on ne retrouve pas cette strophe dans le manuscrit 42.

Les gestes de main consistant en *mudrā*⁶⁷⁸ <dénnotant> divers sens sont multiples⁶⁷⁹, ô Sumati⁶⁸⁰ ; ici <cela> est abrégé ».

iti śrīnandikeśvaraviracite

*pārvatīprayuktabharatacandrikānānārthaprakaraṇaṃ*⁶⁸¹ *samāptam*

āsīt | |⁶⁸²

« Ici s'achève la section sur les différents sens, <intitulée> *Bharatacandrikā*, employée par Pārvatī, de l'ouvrage composé par l'illustre Nandikeśvara ».

Puis, dans ce manuscrit, après que différents types de gestes de main ont été présentés (*nṛttahasta*, *udvṛttahasta*, etc.)⁶⁸³, on retrouve des strophes présentes dans l'AD de M. Ghosh : les strophes 89 à 92 qui présentent la liste des *hasta* non-combinés. La longue description qui suit et qui présente des *vinīyoga* comprend également des hémistiches présents dans l'AD⁶⁸⁴. On trouve aussi un passage sur les différents membres du corps comprenant des passages de l'AD⁶⁸⁵, puis des gestes de tête, des regards. Ensuite, on a la surprise de trouver le *maṅgalaśloka* et la partie introductive de l'AD. Quand on lit plus attentivement ce passage, on découvre alors qu'il s'agit en fait de la partie introductive telle qu'éditée dans le SR (7.1-8) : le nom de Śārṅgadeva est clairement cité.

Si on prend comme référence les éditions de l'AD, du *BhA* et du SR, on conclura alors que ce manuscrit est composite. Mais d'un point de vue diachronique, l'observation de son contenu nous amène à adopter un regard critique sur la méthode suivie par les éditeurs de ces différents textes. En effet, l'étude de ce manuscrit relance par exemple le débat sur les liens entre l'AD et le SR puisque M. Ghosh l'a utilisé, en plus du SR, pour éditer son AD alors qu'on y retrouve des strophes, que l'on considère comme communes aux deux textes, explicitement attribuées à Śārṅgadeva. En outre, lorsqu'on observe l'apparat critique de l'AD, on constate que M. Ghosh ne cite que

⁶⁷⁸ On remarquera la présence du mot *mudrā*-. Ce terme, qui signifie « sceau », « signe », « symbole », désigne un geste qui a un sens précis. Ce terme est plutôt utilisé dans la littérature sanskrite pour désigner des gestes de main dans le domaine du yoga et de la liturgie, tandis que le terme *hasta*- est utilisé dans le domaine de la danse et du théâtre. Aujourd'hui, au contraire, les praticiens de *bharatanāṭyam* utilisent plus volontiers le mot *mudrā*. A ce sujet : cf. aussi BOSE, 1989, p.14.

⁶⁷⁹ Littéralement : « Le *hasta* consistant en des *mudrā* de différents sens est multiple ».

⁶⁸⁰ Cf. *supra* note 656, p.137.

⁶⁸¹ La copie du manuscrit indique *pārvatīya*- qui n'est pas compréhensible.

⁶⁸² La deuxième partie du colophon est aussi présente dans le *BhA* de K. Vasudeva Shastri sous une forme différente (p.333) :

iti nandikeśvaraviracite bharatārṇave pārvatīprayuktabharatacandrikoktanānārthāhastaprakaraṇaṃ nāma daśamodhyāyaḥ |

« <Ce> dixième chapitre du *Bharatārṇava* composé par Nandikeśvara est appelé la section sur les différents sens des gestes de mains énoncé dans la *Bharatacandrikā* employée par Pārvatī ».

La comparaison de ces colophons donne bien sûr l'impression d'une « adaptation » du colophon du manuscrit au contexte de l'édition du *BhA*. Mais il faudrait consulter les manuscrits utilisés par K. Vasudeva Shastri pour confirmer ou infirmer cette hypothèse.

⁶⁸³ Ce passage se termine par : *iti nandikeśvaraviracite bharatārṇave sumatibodhakasaṃyutahastaprakaraṇaṃ nāma* « Dans le *Bharatārṇava* composé par Nandikeśvara, il y a le chapitre sur les gestes de main combinés qui instruit Sumati ».

⁶⁸⁴ Le document n'est pas toujours lisible, mais j'ai pu repérer les hémistiches 105ab et 119ab.

⁶⁸⁵ AD : 42bd-47ab.

trois manuscrits pour donner des variantes des quinze premières strophes comprenant le mythe d'origine du *nāṭya* : M, V et S. Si on considère que les manuscrits M et V sont des compilations, et non pas des manuscrits « complets », la primauté de ces strophes reviendrait alors plutôt au SR.

L'examen de ce manuscrit nous amène alors à nous poser plusieurs questions. Est-ce que l'édition du *BhA* reflète la réalité des manuscrits ou bien est-ce que l'éditeur a procédé à la création d'un nouveau texte à partir de passages dans différents manuscrits⁶⁸⁶, comme le suppose M. Ramakrishna Kavi ? D'autre part, les différents colophons de ce manuscrit nous amènent à nous poser des questions sur la nature de la *Bharatārthacandrikā* ou *Bharatacandrikā* et sur ses liens avec le *BhA* et l'AD.

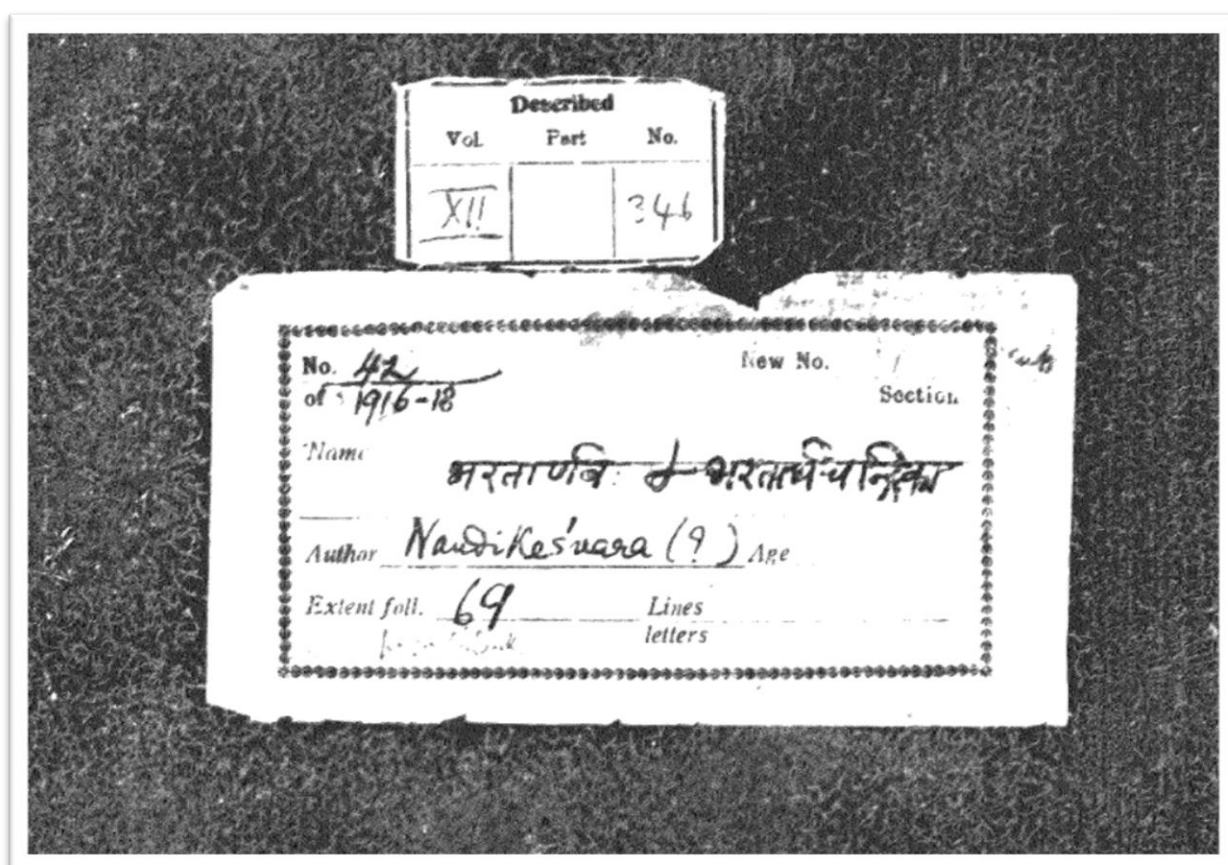


Illustration 18 : Couverture d'une copie (numéro 78) du *Bharatārnavah & bharatārthacandrikā*, numéro 42 de « Appendix Collection A (1016-18) », Gouvernement MSS Library de Pune.

⁶⁸⁶ L'éditeur aurait pu réunir des textes dans lesquels il aurait trouvé l'expression « *bharatārṇave* » qui pourrait aussi désigner, comme le terme *nāṭyaśāstra*-, la science générale de Bharata.

2.1.5.2.7 La *Bharatārthacandrikā*, l'*Abhinayadarpaṇa* et le *Bharatārṇava*

Le *BhA*, comme l'*AD*, a donc un lien avec le texte appelé *Bharatārthacandrikā*. Récapitulons ici la situation.

D'une part, certains manuscrits de l'*AD* sont attribués à une certaine Pārvaṭī. Pour M. Srinivasachariar, la *Bharatārthacandrikā* serait un « epitomé » du *BhA*⁶⁸⁷. Plus concret, comme nous l'avons vu, à la fin du chapitre dix du *BhA*, qui est consacré au *nānārthahasta* « les gestes de main <dénnotant> divers sens », la *Bharatārthacandrikā* ou *Bharatacandrikā* est clairement citée comme la source de ce qui a été présenté. Alors qu'elle est présentée comme faisant partie du *BhA*, ces colophons indiquent que la *Bharatārthacandrikā* a été composée et pratiquée par Pārvaṭī⁶⁸⁸.

2.1.5.2.8 Le *Bharatārṇava* et l'*Abhinayadarpaṇa*

La plupart des chercheurs doutent du fait que l'*AD* et le *BhA* aient été composés par le même auteur, que ces deux textes soient de la même période⁶⁸⁹ et que l'*AD* soit une version abrégée du *BhA*, car le contenu de ces deux textes présente de nombreuses divergences⁶⁹⁰, notamment en ce qui concerne le nombre, la description et les applications des gestes de main, ainsi que le traitement des regards⁶⁹¹. Cependant, en

⁶⁸⁷ KRISHNAMACHARIAR, SRINIVASACHARIAR, 1937, p.826.

⁶⁸⁸ *bhūdhararājanyaduhitṛracitāyām* : « composée par la fille royale de la montagne ».

pārvaṭīprayuktābharatacandrikā : « la *Bharatacandrikā* employée par Pārvaṭī ».

(Strophe 636 et colophon qui suit dans éd. de K. Vasudeva Shastri ; 640 éd. de V. Gairola)

Le terme *prayukta*- est ambigu puisqu'il peut signifier « employé » ou « énoncé », ou même « réalisé ». Cependant, on a vu que le fait de dire et d'employer peuvent être considérés comme des facettes d'une pratique performative du texte (cf. *supra* 2.1.1.2, p.112). Je reviendrai sur cette idée dans le chapitre quatre à propos de l'usage de l'*AD* par les praticiens du *bharatanāṭyam* (cf. *infra* 4.4.1).

⁶⁸⁹ Selon M. Bose, le *BhA* serait plus tardif que l'*AD* (BOSE, 2007, p.34).

⁶⁹⁰ « Both the *Abhinayadarpaṇa* and the *Bharatārṇava* are believed to be by Nandikeśvara, but whether they were written by the same Nandikeśvara is doubtful because the contents of the two are at odds with each other » (*ibid.*, p.26). Cf. aussi AR, 1997, p.18.

Pour M. Ramakrishna Kavi, le *BhA* a été écrit par Nandin qui serait également l'auteur d'un texte à propos du *tāṇḍava* appelé *Karaṇabhūṣaṇa*. Mais il précise que cet ouvrage présente des divergences avec le *BhA* (RAMAKRISHNA KAVI, 1983, p.vii). Par ailleurs, il remarque des similarités entre le *BhA* et la doctrine d'Haripāla, l'auteur du *Saṅgītasudhākara* : « Though he [Haripāla] follows Bharata he adds much from *Bharatārṇava*. In *Karaṇas* he follows Nandin and Kīrtidhara » (*ibid.*).

⁶⁹¹ Je reproduis là les différences, non-exhaustives, relevées par M. Bose : « For instance, there are 28 single-hand gestures in the *Abhinayadarpaṇa* but 27 in the *Bharatārṇava*; against the 13 double-hand gestures in the *Abhinayadarpaṇa*, the *Bharatārṇava* describes 16; the *ṇṛttahastas* (gestures used in abstract dancing) in the *Abhinayadarpaṇa* are 13 in number while in the *Bharatārṇava* they are 22. Not only are there differences in numbers but also in the names, definitions and applications of the movements. Besides these gestures, the *Abhinayadarpaṇa* describes hastas denoting devas, avatāras, family, different castes and the nine planets. The *Bharatārṇava* omits this entire class of hastas and instead includes an altogether different set of hastas, *nānārthadyotakahastas* [*sic* : *nānārthadyotakahastas*], which convey a medley of meanings as the name indicates. The treatment of the *dr̥ṣṭis* is different as well. In describing the hand gestures meant to denote the planet Śani, one of the *navagrahahastas*, the *Abhinayadarpaṇa* prescribes the *śikhara* and *triśūla* hand-gestures for the two hands while the *Bharatārṇava* prescribes *sandaṃśa* and *alapadma*. *Budhagraha* of the *Abhinayadarpaṇa* requires *muṣṭi* and *patākā* while in the *Bharatārṇava* it requires *mukula* and *sandaṃśa*. [...] Nandikeśvara, the author of *Abhinayadarpaṇa*, takes eight *darśanakarmas* from the *Nāṭyaśāstra* and describes them as eight *dr̥ṣṭis* that express *rasa* and

consultant brièvement le *BhA*, j'ai pu remarquer que si les strophes diffèrent, certaines descriptions de mouvements sont très proches⁶⁹².

2.1.6 Datation de l'*Abhinayadarpaṇa*

Allant de pair avec un statut philologique flou, l'exercice de datation de l'*AD* est très complexe. Je ne suis pas en mesure actuellement de présenter une datation qui serait moins approximative que celles que l'on peut trouver dans la littérature spécialisée. Je me contenterai ici de présenter et critiquer les différents arguments, qui proposent des datations allant du IV^e siècle au XIII^e siècle, voire de manière beaucoup plus vague, d'une période dite « antique »⁶⁹³ à une période « médiévale » non définie⁶⁹⁴. Nous verrons cependant que la plupart des arguments convergent vers une datation « médiévale ». En examinant l'ensemble des arguments employés, je proposerai des pistes méthodologiques qui permettraient peut-être de préciser la date de composition de l'*AD*.

2.1.6.1 Présence d'un archaïsme ?

Aux strophes 31 et 34, M. Ghosh remarque que la racine *RABH-* est employée à la voie active, ce qui constitue une erreur grammaticale. Il interprète cet usage comme pouvant être le signe d'une ancienneté du texte, car cet usage serait, selon lui, un archaïsme. Il précise que cet usage pourrait aussi venir d'une influence du prakrit⁶⁹⁵. P. Chierichetti indique que ce seul élément n'est pas suffisant pour supposer une « antiquité » du texte⁶⁹⁶. Mais la présence de cette forme anormale ne peut tout simplement pas être interprétée comme un archaïsme. En effet, on ne trouve cette

bhava, aesthetic pleasure and emotions. Gatis or gaits in the *Abhinayadarpaṇa* are compared to animal and human gaits and described in detail following Bharata. By contrast, in its description of the gaits the *Bharatārṇava* focuses on how they are employed in different kinds of *tāṇḍavas*; the nature of the gaits too are different in this text (these are described as components of *deśī nāṭyas*, under *deśī tāṇḍavas*, which, according to this text, are seven, *Bh.Ar.* 791-869). The description of *tāṇḍava* and *lāśya*, divided into categories, that is given in the *Bharatārṇava* is found in no other text. The *śṛṅganāṭya* and *aṅgaḥāra* mentioned in this text are two new concepts found nowhere else, as we shall see in a later chapter. [...] The *cāris* of the *Abhinayadarpaṇa* and the *Bharatārṇava* differ not only in their names but in their definitions as well. The movements of the feet are divided into four types in the *Abhinayadarpaṇa*, namely, *maṇḍala*, *utplavana*, *sthāna* and *bhramarī*. The *Bharatārṇava* describes twenty-two movements of the feet which are a mixture of Bharata's *pāda* (feet movements) and *cārī*, although the *Bharatārṇava* has a separate section on *cārī* as well » (BOSE, 2007, pp. 27-28).

Par ailleurs, M. Orelskaya m'a indiqué qu'elle avait fait une recherche (thèse non-publiée) sur la comparaison entre le *BhA* et l'*AD*. Ce travail est disponible à Pune, m'a-t-elle indiqué. Mais je n'ai pas encore eu l'occasion de le consulter.

⁶⁹² J'ai pu le constater notamment en ce qui concerne certains gestes de main (cf. par exemple *AD ad. loc.* aux strophes 105 et 125) et les *cārī* (cf. *AD ad. loc.* aux strophes 299-301).

⁶⁹³ Les trois premiers arguments : cf. *infra* 2.1.6.1, 2.1.6.2 et 2.1.6.3.

⁶⁹⁴ Les cinq autres arguments : cf. *infra* 2.1.6.4 à 2.1.6.9.

⁶⁹⁵ « The *parasmai-pada* of the root *rabh* [...] is a violation of the grammatical rule. This may be explained as a sign of the antiquity of the work, though writers of technical treatises sometimes cared more for the subject than for the grammar. And this violation of grammar may also be due to the influence of prakrit which the author of the work in all likelihood spoke » (G3, p.41, note 31).

⁶⁹⁶ CHIERICHETTI, 2012, p.171.

forme ni en sanskrit classique, ni en sanskrit védique qui constitue l'état le plus ancien de la langue que l'on connaisse⁶⁹⁷.

2.1.6.2 L'argument de Buddha

Plusieurs chercheurs⁶⁹⁸, à commencer par M. Ghosh⁶⁹⁹, remarquent que Buddha n'est pas présenté dans la liste de gestes de main utilisés pour représenter les avatars de Viṣṇu et est remplacé par Balarāma, le frère aîné de Kṛṣṇa. Or, on commence à trouver l'avatar Buddha dans la littérature purāṇique et dans l'iconographie à partir des V^e-VI^e siècle et cet avatar aurait commencé à être vraiment popularisé au VII^e siècle⁷⁰⁰. Ce constat a été utilisé pour dire que la composition de l'AD aurait eu lieu avant le VI^e siècle⁷⁰¹. Cet argument est très fragile. En effet, même si des *purāṇa* mentionnent Buddha, d'autres textes ultérieurs peuvent continuer à mentionner une liste d'avatars d'où il serait absent, par archaïsme ou bien parce qu'ils suivent tout simplement une autre tradition. Pour P. Chierichetti, qui a cherché à exploiter au maximum la liste des avatars de l'AD pour essayer de dater plus précisément la composition du texte mais aussi de le localiser géographiquement⁷⁰², cette liste présente en fait deux singularités : l'absence de Buddha et le fait que Balarāma et Kṛṣṇa soient tous les deux cités. Il remarque que le culte de Balarāma et son intégration dans la liste d'avatars est plus populaire dans le Sud de l'Inde, alors que la présence de Buddha dans cette liste serait plus caractéristique du Nord⁷⁰³. Après avoir analysé en détails ces éléments, il rappelle qu'il ne faut cependant pas oublier que le texte de l'AD est sans doute le fruit d'une transmission orale impliquant une circulation du texte. Ainsi, l'AD a pu vivre un développement structurel progressif et complexe, sur une longue période et dans des milieux géographiques et socioculturels divers⁷⁰⁴.

2.1.6.3 Nandikeśvara dans d'autres textes

Des chercheurs ont essayé de dater l'AD en s'appuyant sur le fait que l'auteur Nandikeśvara, ou les autres noms associés, ont été cités dans d'autres textes⁷⁰⁵. Ces arguments sont d'emblée caducs. En effet, comme nous l'avons vu, le nom de Nandikeśvara est très populaire dans la littérature technique mais aussi « purāṇique » et désigne sans doute plusieurs personnages plus ou moins mythiques. D'autre part, puisque plusieurs textes, dans le domaine théâtral, esthétique et musicologique, lui sont attribués, il est impossible de faire un lien, avec certitude, entre l'auteur de l'AD et un auteur répondant au nom de Nandikeśvara que l'on citerait dans un texte. Ainsi, comme Nārada et Bharata, Nandin ou Nandikeśvara peuvent être cités dans un texte parce qu'ils sont entourés d'une aura particulière dans le domaine esthétique.

⁶⁹⁷ De plus, comme le rappelle T. Oberlies, l'emploi d'une autre diathèse que la diathèse « normale » est fréquent, du moins pour ce qui est du sanskrit épique (OBERLIES, 2003, pp. 129- 132).

⁶⁹⁸ AR, 1997, p.16; CHIERICHETTI, 2010, pp. 9-10.

⁶⁹⁹ G3, pp. 34-35.

⁷⁰⁰ *Viṣṇupurāṇa* (3.18); *Matsyapurāṇa* (47.247); *Bhāgavatapurāṇa* (1.3.24). Cf. CHIERICHETTI, 2012.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.178.

⁷⁰² Il y a consacré un article entier : cf. CHIERICHETTI, 2012.

⁷⁰³ *Ibid.*, p.184.

⁷⁰⁴ CHIERICHETTI, 2012, p.186.

⁷⁰⁵ Cf. *supra* 2.1.2.2.

Ainsi, P.S.R. Appa Rao pense que l’auteur Nandīśa a vécu avant le IV^e siècle. Il se base sur le fait que Mataṅga citerait la *Nandīśasaṃhitā*⁷⁰⁶ dans sa *Bṛhaddeśī* qui serait daté du IV^e siècle⁷⁰⁷. Mais, en plus du fait qu’un nom cité dans un texte n’est pas un argument suffisant, rien ne prouve que Nandīśa et Nandikeśvara soient la même personne. D’autre part, étant donné que la *Nandīśasaṃhitā* ne nous est pas accessible, on ne peut pas la comparer à l’AD qui est parvenu jusqu’à nous.

2.1.6.4 Comparaison avec le *Saṅgītaratnākara*

Le fait que l’AD et le SR daté du XIII^e siècle aient des passages parallèles a bien sûr été utilisé pour dater l’AD. Mais comme nous l’avons vu, on ne peut pas dire avec certitude quel texte aurait emprunté à l’autre. On ne peut donc pas statuer sur l’antériorité de l’un par rapport à l’autre.

Ainsi, par exemple, pour M. Ghosh : « The fact that the SR mentioned the name of N as one of the authorities on *saṃgīta* gives an occasion to assume that Śārṅgadeva, the author of the SR, knew works like the AD, *Tālābhīṇayalakṣaṇa*, *Tālalakṣaṇa* and *Bharatārṇava* ascribed to N, and quoted from one of them »⁷⁰⁸. En ce qui concerne les strophes communes à l’AD et au SR, pour M. Ghosh, il paraît évident que le SR aurait emprunté à l’AD ce qui a pour conséquence que l’AD serait antérieur au XIII^e siècle.

Une autre hypothèse, qui me semble pour l’instant la plus prudente, consisterait à placer ces deux textes à la même période, comme le fait M. Bose : « [the] close correspondance between the two texts strongly argues for placing the *Abhinayadarpaṇa* close in time to the *Saṅgītaratnākara* (13th century A.D.), that is, some time in the early medieval period »⁷⁰⁹.

2.1.6.5 La tripartition *nāṭya/nṛtta/nṛtya*

M. Bose a, elle, cherché des éléments dans le contenu de l’AD pour les comparer avec le contenu d’autres traités de danse et ainsi proposer une datation relative. Ainsi, elle remarque que l’AD propose la tripartition *nāṭya/nṛtta/nṛtya*. Elle rappelle : « this separation did not come about till the early medieval period when the *Daśarūpaka* created the distinction, a distinction maintained in the *Saṅgītaratnākara* »⁷¹⁰. Mais le DR, daté du X^e siècle, ne donne pas une définition précise de la nature du *nṛtya* : son auteur, Dhanañjaya, indique seulement que le *nṛtya* repose sur les *bhāva* (*bhāvāśraya*)⁷¹¹. Selon M. Bose, puisque le traitement du *nṛtya* est plus complet dans l’AD, ce dernier serait postérieur au DR⁷¹². Cet argument est aussi sujet à caution. L’AD et le DR présentent peut-être des pratiques artistiques appartenant à des « écoles » différentes. D’autre

⁷⁰⁶ Je ne suis pas parvenue à retrouver la citation dans la *Bṛhaddeśī*. Mais comme nous l’avons vu, Nandikeśvara y est cité (cf. *supra*, 2.1.2.2, p.123).

⁷⁰⁷ Je ne suis pas sûre de cette datation. En effet, K. Sambasiva Sastri, l’éditeur de la *Bṛhaddeśī*, indique : « We know nothing of the date of its composition or the particulars of the life of the author Matanga » (SAMBASIVA SASTRI, 1928, p.1).

⁷⁰⁸ GHOSH, p.32, 1975.

⁷⁰⁹ BOSE, 2007, p.30.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.28.

⁷¹¹ 1.9a (12 dans l’édition d’A. V. WILLIAM JACKSON).

⁷¹² « The *Abhinayadarpaṇa*’s fuller treatment of *nṛtya* suggests a later date when the concept has developed beyond Dhanañjaya and Abhinavagupta » (BOSE, 2007, p.29).

part, la thèse « évolutionniste », considérant que ce qui est plus complexe est plus récent, est critiquable. Enfin, comme nous l'avons vu, dans l'AD, le terme *nṛtya* apparaît surtout dans la partie introductive et seulement deux fois dans le corps du texte avec des variantes qui font disparaître le terme⁷¹³. Si on utilise l'argument de M. Bose, il faudrait plutôt parler de la datation de la partie introductive qui a pu être ajoutée à un « cœur de texte » plus ancien.

2.1.6.6 *Tāṇḍava* et *lāsya*

D'autre part, M. Bose remarque que les définitions du *tāṇḍava* et du *lāsya* en tant que, respectivement, forme de danse masculine et forme de danse féminine, reflètent une conception appartenant à la période médiévale⁷¹⁴. En effet, elle souligne que, dans le NS, *tāṇḍava*- est synonyme de *nṛtta*-, tandis que le *lāsya* est une composante de l'art théâtral⁷¹⁵, plus précisément « the representation of brief segments of dramatic action which called for the expression of the softer emotions »⁷¹⁶. En se basant sur une analyse des textes ultérieurs⁷¹⁷, elle remarque que des auteurs ont commencé à utiliser le terme *lāsya* pour désigner un style de danse pratiqué par les femmes parce que le terme était historiquement associé aux qualités de délicatesse et de grâce (*sukumāra*) et parce qu'il était lié au *rasa* érotique (*śṛṅgāra*). De la même manière, le terme *tāṇḍava*, parce qu'il comporte un caractère vigoureux, a été associé à une danse masculine⁷¹⁸.

Cet argument est lui aussi discutable. En effet, l'AD ne présente pas clairement le *tāṇḍava* et le *lāsya* comme des formes de danse. Cependant, la répartition de ces deux formes enseignées par Śiva, dont on ne dit pas non plus qu'il pratique un art spécifiquement dansé⁷¹⁹, semble en effet genrée. En effet, la transmission du *tāṇḍava* est dévolue à Taṇḍu qui l'enseigne aux sages, qui, eux, l'enseignèrent aux mortels, tandis que la transmission du *lāsya* revient à Pārvatī qui se chargea de l'apprendre aux autres femmes⁷²⁰.

2.1.6.7 Les *pratyāṅga*

M. Bose, spécialiste des traités sanskrits de danse, propose d'autres pistes qui permettraient de situer l'AD par rapport à d'autres textes. Ainsi, elle remarque que l'AD partitionne le corps humain en trois types de membres : les membres majeurs (*aṅga*), les membres secondaires (*pratyāṅga*) et les membres mineurs (*upāṅga*)⁷²¹. Selon elle, les *pratyāṅga* ne sont cités que dans des textes médiévaux et sont absents de traités anciens tels que le NS et le *Viṣṇudharmottara*⁷²².

⁷¹³ Cf. *supra* 2.1.1.3.

⁷¹⁴ BOSE, 2007, p.28.

⁷¹⁵ *Ibid.*, pp. 131-153.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p.135.

⁷¹⁷ Elle consacre un chapitre à l'évolution du terme *lāsya* : cf. *ibid.*, pp. 131-153.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Le texte parle d'une « sublime représentation » (AD *ad. loc.* : strophe 3).

⁷²⁰ AD *ad. loc.* : 2-7.

⁷²¹ AD *ad. loc.* : 42-49.

⁷²² BOSE, 2007, p.30. Pour plus de précisions : cf. BOSE, 1995, pp. 30-32.

2.1.6.8 Les *bhramarī*

M. Bose remarque que les *bhramarī*, les « voltes », en tant que catégorie de mouvements indépendante, appartient également à une période qu'elle qualifie de « médiévale »⁷²³. Elle précise : « While it is mentioned merely as a form of *cārī* in the *NS*, *bhramarī* became an important movement of dance technique in the medieval period »⁷²⁴. Elle indique que le premier texte qui considère les *bhramarī* comme une catégorie indépendante est le *Saṅgītasamayāsāra* de Pārśvadeva⁷²⁵, que l'on situe aux XII-XIII^e siècles⁷²⁶.

2.1.6.9 Le *mokṣa*

Selon M. Bose, un argument qu'elle juge « plus convaincant » en faveur du caractère typiquement « médiéval » de l'AD est le fait que l'auteur parle de la possibilité d'atteindre le *mokṣa*, la « libération », grâce à la pratique artistique⁷²⁷. Elle précise : « this view is characteristic of musicological works from the medieval period, including the *Saṅgītaratnākara*⁷²⁸ and the *Abhinayadarpaṇa* »⁷²⁹. Elle cite à ce moment-là le travail de J. Katz qui a étudié le *Saṅgītanārāyaṇa* de Puruṣottama⁷³⁰. Ce dernier commente, en effet, un passage du *Saṅgītanārāyaṇa* où il est question du *saṅgīta* qui permet d'atteindre les quatre buts de l'homme, dont le *mokṣa*⁷³¹. Pour être plus précis au niveau des dates, le SR est daté du XIII^e siècle et le *Saṅgītanārāyaṇa* du début du XVII^e siècle. Cet argument s'appuie donc seulement sur deux textes ayant quatre siècles d'écart. Pour exploiter pleinement l'argument de M. Bose, il faudrait examiner un corpus plus large afin de constater à partir de quand il a été question de la possibilité d'atteindre la délivrance grâce à l'art ou grâce aux traités sur l'art.

⁷²³ BOSE, 2007, p.30.

⁷²⁴ *Ibid.* pp. 55-56, note 113.

⁷²⁵ 7.193.

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁷²⁷ L'AD indique plus précisément que c'est la science du *nāṭya*, le *śāstra*, qui conduit à la réalisation des quatre buts de l'homme : *dharma*, *kāma*, *artha* et *mokṣa* : cf. AD ad. loc : 8.

⁷²⁸ J. Katz donne comme référence SR 1.1.8 (KATZ, Vol. 2, « Pariccheda 1 », 1987, p.7) mais cela semble une erreur. En effet, dans l'édition d'Adyar du SR, la strophe qu'il donne en exemple se trouve en 1.1.30 : *tasya gītasya mātmyam ke praśamsitum īśate |*

dharmārthakāmamokṣāṇām idam evaikasādhanaṁ | |

« Quels sont ceux qui excellent dans le fait de louer la grandeur de ce chant ?

Pour <atteindre> le *dharma*, l'*artha*, le *kāma* et le *mokṣa*, c'est l'unique moyen ».

J. Katz a omis d'indiquer que le passage de l'AD à propos des quatre buts de l'homme (8) est également présent dans le SR (7.10ab) sous une forme légèrement différente :

Vyārāca[t]trayam idaṁ dharmakāmārthamokṣadam |

« [Brahma] créa cette triade [*nāṭya*, *nṛtta*, *nāṭya*] qui apporte le *dharma*, le *kāma*, l'*artha* et le *mokṣa* ».

Sur cette strophe et sur la possibilité pour l'acteur d'atteindre la libération Cf. CUNEO, GANSER, 2012, p.89, note 8.

⁷²⁹ BOSE, 2007, p.29 ; s'appuyant sur KATZ, 1987.

⁷³⁰ Selon J. Katz, ce texte est attribué de façon erronée au roi Nārāyaṇadeva (KATZ, 1987, vol. 1, pp. iii-vi).

⁷³¹ Strophes 18-24 (traductions et commentaires par J. Katz : KATZ, 1987 : Vol. 1, « Pariccheda 1 », pp. 6-8 et Vol. 2, « Pariccheda 1 », pp. 7-10).

2.1.6.10 Datation approximative

Ainsi, on constate que le foisonnement d'arguments plus ou moins pertinents utilisés pour dater l'*AD* témoigne de la grande difficulté de l'exercice. M. Ghosh résume ainsi la situation : « Lack of sufficient materials makes it difficult for us to give a definitive date of the A.D. »⁷³². Alors que M. Orelskaya situe l'*AD* assez tôt, quelques siècles après le *NS*⁷³³, on constate que les arguments, même s'ils mériteraient une étude plus approfondie, convergent pour situer le texte plutôt dans une période médiévale. Ainsi, M. Bose propose de situer l'*AD* proche du XIII^e siècle⁷³⁴ et M. Ghosh propose une fourchette plus large, entre le XI^e siècle et XIII^e siècle⁷³⁵. Il est significatif de constater que, dans les deux premières éditions de son ouvrage, M. Ghosh faisait l'hypothèse que le « cœur » du texte était sans doute plus ancien :

« Now, to sum up our investigation about the dates of the A.D., we may say that the work surely existed at the beginning of the thirteen century, and it may have existed even a few centuries earlier. But its existence (in the present form) before fifth century is doubtful, though the kernel of the work may go back to a more remote period still »⁷³⁶.

En effet, on peut remarquer que les arguments en faveur d'une datation « médiévale » de l'*AD* se basent sur des parties qui se situent au début et à la fin du texte. Ces parties ont donc pu être ajoutées à un « cœur de texte » plus ancien qui correspond aux strophes sur les gestes de main.

2.1.6 Conclusion

Ainsi, nous avons pu voir que l'*AD* a un statut philologique particulièrement complexe. Comme le résume C. Rajendran : « the textual problems of the work are galore »⁷³⁷. Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que ce texte est un *śāstra* qui traite d'une gestuelle signifiante, c'est-à-dire de l'*āṅgikābhinaya*. L'auteur semble vouloir inscrire les pratiques qu'il décrit dans une science générale du théâtre, appelée la plupart du temps *nāṭya*, mais aussi *naṭana*. Si l'on se base sur les définitions données par le texte lui-même, ces pratiques sont applicables aussi bien au genre spécifique *nāṭya*, à distinguer du terme générique *nāṭya*, qu'au genre *nṛtya*. On notera que le texte présente aussi brièvement des gestes de main relevant du *nṛtta*.

Comme nous l'avons vu, l'identité de l'auteur Nandikeśvara nous échappe. On retiendra que son nom est associé au domaine de l'esthétique, du théâtre, de la danse et de la musique. Une étude des textes associés à ces domaines qui lui sont attribués nous permettrait peut-être de vérifier cette attribution et de connaître mieux cet auteur, sans doute shivaïte, mais qui nous reste encore assez mystérieux.

⁷³² G3, p.31.

⁷³³ « The *Abhinayadarpaṇa* (*AD*) is considered to be the second earliest among the preserved Sanskrit manuals on performing arts after *Nāṭyaśāstra* of Bharata (500 B.C – 500 A.D.). It was composed, probably, a few centuries after Bharata's work and is the first treatise dealing exclusively with the technique of classical Indian dance » (ORELSKAYA, 2001, p.243). On notera qu'elle n'argumente pas cette datation.

⁷³⁴ BOSE, 2007, p.30.

⁷³⁵ G3, p.35.

⁷³⁶ G1, p.lxxii; G2, p.38.

⁷³⁷ Rj, 2010, p.v.

Ce que l'on a pu récolter comme informations à propos des manuscrits de l'*AD* montre que l'on a, en fait, affaire à une multiplicité de textes. On remarque que l'auteur de la seule édition critique de l'*AD*, M. Ghosh, a pris le parti de considérer que les manuscrits les plus longs étaient « complets » tandis que les autres étaient « fragmentaires ». Mais en se basant sur la connaissance des manuscrits de M. Orelskaya, l'étude du texte lui-même et de son appareil critique et le constat que le texte comprend des incohérences structurelles, on perçoit bien que l'*AD*, tel qu'édité par M. Ghosh, est sans doute une compilation et qu'il y aurait un « cœur de texte » constitué par la présentation des gestes de main. C. Rajendran penche également pour l'hypothèse d'un « noyau dur » de l'*AD* auquel des auteurs ultérieurs auraient ajouté des strophes :

« [...] the present *Abhinayadarpaṇa* may not be a very early work, though it is possible that it had an earlier kernel which was subsequently modified by some borrowings from other works »⁷³⁸.

Rappelons à ce propos que M. Orelskaya recense des manuscrits sans colophon, donc sans attribution à un auteur en particulier, et ne comprenant que la présentation des gestes de main.

D'autre part, on constate que certains manuscrits se trouvent dans le Sud de l'Inde (Chennai) et sont en caractères télougou, tandis que d'autres en *nāgarī* sont conservés à Pune dans le Maharashtra et à Santiniketan au Bengale. Il est alors tentant de penser que ces lieux de conservation pourraient correspondre aux lieux de production de ces manuscrits. Du reste, ces manuscrits proposent des contenus très différents. Il semble alors intéressant de proposer une cartographie des *AD* qui rendrait compte des spécificités locales et donc d'une circulation du texte. Une nouvelle édition de l'*AD* devrait donc prendre en compte le critère géographique en essayant de déceler s'il existe différentes recensions, celle du Sud, celle du centre et celle du Nord.

On constate, par ailleurs, des phénomènes d'intertextualité entre le *SR* et le *BhA*. Mais comme nous l'avons remarqué, ces phénomènes sont, du moins en partie, le fait des éditeurs eux-mêmes. En effet, nous avons vu que les éditions de l'*AD* et du *BhA* se basent sur un manuscrit commun, le manuscrit 42. D'autre part, alors que l'on constate qu'il existe des passages parallèles entre l'*AD* et le *SR*, M. Ghosh, dans son édition critique de l'*AD*, a utilisé le *SR* et ce manuscrit 42 qui comprend certaines strophes communes à l'*AD* et au *SR*, se présentant sous « leur forme *SR* », c'est-à-dire attribuées à Śāṅgadeva.

Démêler les phénomènes d'emprunt devient alors un véritable casse-tête. On se retrouve comme dans un palais des glaces⁷³⁹ où de nombreux miroirs reflètent ou même distordent, par le phénomène de paraphrase, un texte dont il semble impossible de retrouver l'image originelle. Une solution pour essayer de situer les textes entre eux serait de retravailler sur les manuscrits eux-mêmes et de s'intéresser tout particulièrement au contenu des colophons. Par ailleurs, E. Ganser propose de prendre

⁷³⁸ *Ibid.*, p.viii.

⁷³⁹ J'ai emprunté cette image à E. Ganser qui l'utilise pour parler de la réception du *MG* : « The entangled history of the *MoG* and its reception across India, Europe and the United States, suggests that more than a single mirror, this text can be better viewed as a "house of mirrors", in which the images multiply and the reflections one gets depend upon the place from where one is watching » (GANSER, à paraître, 1).

en compte le critère de « cohérence interne » pour décider de l'antériorité d'un texte par rapport à un autre. Mais à ce propos, elle questionne l'éventuel caractère moderne de ce critère que les auteurs de traités sanskrits ne suivaient pas forcément lorsqu'ils composaient ou compilaient un texte. Cependant, les faits d'omission, d'addition, de remplacement par un synonyme et de paraphrases⁷⁴⁰ dans des strophes ou parties de strophes, peuvent nous renseigner sur la façon dont les auteurs ou compilateurs concevaient le principe de cohérence d'un texte⁷⁴¹.

Enfin, comme nous avons pu le voir, il semble y avoir un lien entre l'AD, le *BhA* attribué aussi à Nandikeśvara, un texte appelé *Bharatārthacandrikā* ou *Bharatacandrikā* et une certaine Pārvatī. Que peut-on tirer de ces informations que nous avons pu récolter à ce sujet ? Avant tout, des hypothèses et des pistes de travail. Il est évident que le contenu du manuscrit 42, le chapitre dix et l'appendice du *BhA* mériteraient d'être étudiés plus en détail car ils font partie du réseau de textes dans lequel l'AD figure. D'autre part, l'étude de ces textes questionne la place de Pārvatī, qui semble jouer le double rôle de la pratique et de la composition. On remarque que seule une partie des manuscrits de l'AD lui est attribuée, mais que l'on retrouve son nom dans des textes comme le *BhA* et la *Bharatārthacandrikā*. On peut alors se demander si son nom n'a pas été effacé progressivement des manuscrits, au fil des remaniements du texte, au profit d'une autorité masculine incarnée par Nandikeśvara. On remarquera d'ailleurs que son nom est cité dans l'AD de M. Ghosh mais pas celui de Nandikeśvara. Une question demeure : s'agit-il de Pārvatī, la parèdre de Śiva ? Ou bien serait-ce le nom d'une éventuelle praticienne ?

Nous allons maintenant voir que le caractère polymorphe de l'AD n'est pas seulement observable dans les manuscrits. En toute logique, cette variabilité du texte se reflète dans ses éditions-traductions. Mais nous verrons que la dynamique des textes édités n'est pas directement liée à l'hétérogénéité des manuscrits mais tient sans doute au fait que les deux premières éditions-traductions en anglais, le MG d'A. Coomaraswamy et G. K. Duggirala et l'édition critique de M. Ghosh qui constituent des références incontournables pour tous ceux qui souhaiteraient éditer « leur AD », offrent des contenus qui diffèrent.

2.2 Pour une anthropologie de l'édition

Au cours de mes recherches, je me suis vite rendu compte, qu'à côté de l'édition critique de M. Ghosh, il existait plusieurs « éditions-traductions »⁷⁴² de l'AD. J'ai donc commencé à les collecter et à les examiner. En faisant ce travail, j'ai constaté que ces ouvrages présentaient des textes assez différents les uns des autres : le nombre de

⁷⁴⁰ En effet, on notera que d'autres textes ont des passages similaires à l'AD. On citera le *Śaṅgītanārāyaṇa* de Puruṣottama Miśra (XVII^e siècle) dont le troisième chapitre est consacré à l'art théâtral et à la danse (cf. strophes 2 et 3, AD *ad. loc.*, note 1052, p.245 et note 1055, p.245) et le chapitre appelé *Nṛtyavinoda* du *Manāsollāsa* de Someśvara (XII^e siècle) (cf. strophe 24 AD *ad. loc.*, note 1100, p.252).

⁷⁴¹ Communication orale lors de l'atelier sur l'AD, 13 et 14 Juin 2016, Aix-en-Provence.

⁷⁴² J'utiliserai l'expression « édition-traduction » car ces publications ne sont pas seulement des traductions d'un même texte mais comprennent une édition du texte sanskrit de l'AD, version singulière à chacune de ces publications. Le MG ne comprend pas le texte sanskrit à l'origine de la traduction mais celui-ci est sous-jacent et peut être reconstruit puisqu'il s'est basé sur l'édition de Tiruveṅkaṭa, dont on trouve le contenu dans les éditions de P.S.R. Appa Rao et d'A. Vallabh.

strophes triple presque entre l'édition critique de M. Ghosh (324 strophes) et celle de P.S.R. Appa Rao (814 strophes). Ce constat a attisé ma curiosité. Qui a publié ces traductions ? Comment ces traducteurs justifient-ils le contenu de « leur » *AD* ? Quelle méthode de traduction ont-ils suivie ?⁷⁴³ À qui sont destinés ces ouvrages et pour quels usages ? Dans quels contextes ont-ils été édités ? Qui a éventuellement financé et commandé ces éditions ?⁷⁴⁴ Et pourquoi existent-ils tant d'éditions ?

Plus tard, j'ai été particulièrement inspirée par la lecture du numéro 59 de la revue *Terrain*, consacrée à « L'objet-livre »⁷⁴⁵. En effet, les éditeurs de ce numéro invitent les chercheurs à s'intéresser à la matérialité du livre, champ de recherche délaissé de l'anthropologie dont l'attention s'est davantage portée « sur le contenu des livres ou sur les pratiques découlant de l'usage qui en est fait, voire même sur les configurations discursives dont ils sont un élément »⁷⁴⁶ - c'est d'ailleurs l'objet principal de ma recherche - que sur leur dimension concrète. En effet, les livres sont des artefacts culturels, des « choses physiques dont le corps matériel saute au regard et se laisse toucher du doigt, affectant les sens avant même que ce qu'il y a "à l'intérieur" ne vienne solliciter l'esprit »⁷⁴⁷. Cette matérialité du livre stimulant tous les sens de perception⁷⁴⁸, tel un vêtement du texte, peut ainsi avoir une incidence sur les autres sens : « les significations accordées à ce qui y est écrit »⁷⁴⁹. D'autres questions surgissent alors : Quel est le format de l'ouvrage ? Que découvre-t-on sur la couverture du livre ? Comment est illustré l'ouvrage ? Comment est présentée formellement la traduction ?

L'ensemble de ces questionnements m'ont amenée à considérer ces différentes éditions, non pas comme des traductions critiquables d'un point de vue philologique, mais comme des objets ethnographiques⁷⁵⁰. En effet, ces ouvrages font partie de mon terrain. Je me suis d'ailleurs procuré la plupart de ces ouvrages dans une petite librairie se trouvant à Chennai, dans le quartier de Royapettah : The Carnatic Music Book

⁷⁴³ J'aborderai la question des méthodes de traduction en 2.2.4 et en 2.2.5. Je me contenterai de présenter ce qu'en disent les traducteurs et de donner un aperçu de leur méthode à travers l'observation générale des ouvrages (notes, comparaison avec les pratiques actuelles, intertextualité, comparaison avec l'iconographie, etc.). Je ne donnerai qu'un exemple d'un passage particulier (le traitement du geste de main *kaṭākāmukha*) qui permettra de se faire une idée des différentes approches de nos traducteurs. Cette étude comparative des traductions pourrait donc être, dans un autre cadre que celui de ma thèse, plus approfondie : en étant plus attentif aux détails textuels et en faisant appel aux outils de la traductologie.

⁷⁴⁴ Ces questionnements ont été suscités en partie par les interventions d'E. Ganser et F. N. Delvoye lors de journées d'études. Alors qu'E. Ganser a évoqué les contextes d'éditions de textes comme le *NŚ* et l'*AD*, F. N. Delvoye a insisté sur l'importance de s'intéresser à la question du patronage en tant que contexte de la composition des textes normatifs (Communications orales lors des Journées d'études « Pratique et théorie dans le champ artistique dans le monde indien », 6 et 7 Juin 2014, Aix-en-Provence).

⁷⁴⁵ DIEMBERGER, HUGH-JONES, 2012.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p.7.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p.6

⁷⁴⁸ Au-delà de la vue et du toucher, je pense ici à ces odeurs caractéristiques des vieux livres de brocante ayant sommeillé trop longtemps au grenier ou bien à la sonorité des pages qui se tournent ; pages faites d'un papier parfois si fin que l'on craint de les déchirer à chaque instant ou bien au contraire d'un papier épais et rassurant sur lequel on peut gribouiller des idées.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.7.

⁷⁵⁰ Pour les philologues et les littéraires, les livres constituent en fait les principaux informateurs de leur enquête.

Centre, bien connu des *aficionados* de la danse et de la musique. Ces ouvrages sont donc potentiellement, et pour certains j'ai pu effectivement le constater, un moyen d'accès à l'AD, ou devrais-je dire aux AD, pour les personnes que j'ai pu rencontrer au cours de mon terrain ethnographique. Ainsi ces éditions-traductions, que je limiterai à celles en langues anglaises, seront décrites méticuleusement comme l'on décrit une observation sur le terrain. Je m'intéresserai tout particulièrement au format des ouvrages, aux couvertures et aux images. Celles-ci feront l'objet d'une étude plus approfondie qui constituera une porte d'entrée « visuel ». Cette introduction nous permettra d'aborder les différentes thématiques que j'étudierai plus amplement dans un second temps. Ainsi, après cette description de la matérialité de l'objet-livre, je présenterai le contenu de ces ouvrages, les différents contextes d'édition ainsi que les objectifs de la publication. Puis je m'intéresserai à la question de la traduction : les différentes méthodes employées par les traducteurs et les enjeux anthropologiques de cette forme de commentaire de texte. Nous verrons, par la suite, que ces ouvrages et leurs auteurs forment ce que j'ai appelé une tradition de la traduction anglaise de l'AD dans laquelle chaque auteur s'inscrit à la suite d'un ou plusieurs autres. Enfin l'étude de ce « réseau de traducteurs » nous amènera à parler de phénomènes de co-écritures entre traducteurs, mais aussi entre traducteurs et praticiens.

Dans ce sous-chapitre, nous cherchons à proposer une esquisse d'une anthropologie de l'édition de l'AD. « Esquisse » en effet, car je me bornerai à tirer des informations des ouvrages eux-mêmes. Une anthropologie plus complète pourrait chercher à en savoir « plus » en s'intéressant aux acteurs impliqués dans ces éditions à partir d'archives ou bien en les rencontrant quand cela est possible. J'ai pu le faire ponctuellement pour certaines de ces éditions et je présenterai ces données, mais une enquête de plus grande ampleur mériterait d'être entreprise. La question de la réception des ouvrages sera abordée au cours de ce sous-chapitre dans la partie consacrée aux objectifs de la publication lorsque je présenterai le public visé par chacune de ces éditions, d'après des données tirées des ouvrages. Une étude plus spécifique sur la réception pourrait être envisagée à partir d'une ethnographie consistant à rencontrer ce public. Le quatrième et dernier chapitre est consacré à l'usage de l'AD par les praticiens. Ceux-ci utilisant parfois ces éditions, cette présentation peut être envisagée comme une première pierre à l'édifice.

Parmi la liste d'éditions que je vais présenter, *The mirror of Gesture* (MG) d'A. Coomaraswamy et G. K. Duggirala et le *Nandikeśvara's Abhinaya-darpaṇam* de Manomohan Ghosh feront l'objet d'une description particulièrement méticuleuse. En effet, ces deux ouvrages sont des références servant de base aux publications ultérieures. Le MG est la première traduction en anglais de l'AD. Et l'AD de M. Ghosh est la première et unique édition critique du texte sanskrit. Nous verrons que ces deux éditions semblent avoir ouvert la voie à deux « écoles » au sein de la tradition de la traduction anglaise de l'AD.

À côté des éditions-traductions anglaises de l'AD, je tiens à préciser que d'autres traductions existent dans des langues indiennes et européennes⁷⁵¹. Elles seront délaissées dans cet exposé pour deux raisons essentielles : je ne maîtrise pas toujours les langues dans lesquelles elles ont été publiées et, d'autre part, certaines éditions ne font pas partie de mon enquête de terrain en Inde (les traductions italienne et française,

⁷⁵¹ Cf. bibliographie.

par exemple). Ces publications pourraient cependant faire partie d'un projet plus vaste pour une anthropologie de l'édition de l'AD⁷⁵².

Nous allons donc nous intéresser ici à six éditions-traductions anglaises de l'AD parues entre 1917 et 2013. Je me contenterai pour l'heure d'en dresser la liste⁷⁵³ :

- *The Mirror of Gesture, being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara* d'Ananda Kentish Coomaraswamy et Gopala Kristnayya Duggirala (MG : 1917, 1936),

- *Nandikeśvara's Abhinaya-darpaṇam : A Manual of Gesture and Postures Used in Hindu Dance and Drama (Critically Edited for the First Time from Original Manuscripts with Introduction, English Translation, Notes and Illustrations)*, de Manomohan Ghosh (G1 : 1934, G2 : 1957, G3 : 1975)⁷⁵⁴,

- *Abhinaya Darpaṇam of Nandikēśvara* de P.S.R. Appa Rao (AR : 1997),

- *Abhinayadarpaṇa* de C. Rajendran (Rj : 2007, 2010),

- *Dance Gestures (Mirror of Expressions)* de P. Ramacandrasekhar (Rc : Janvier 2007, 2016),

- *Abhinaya Darpana, An Illustrated Translation* d'Anitha Vallabh (V : 2008, 2013).

Nous allons voir que sur une période de presque un siècle, ces éditions, parues inévitablement dans des contextes historiques variés, reflètent différentes problématiques autour de l'usage du texte de l'AD. D'éditions en éditions, l'AD devient transnational, texte de référence du théâtre en général, texte théorique du théâtre et de la danse « hindous », manuel pratique à employer dans le cadre de l'enseignement du *bharatanāṭyam*, du *kūcipūḍi* etc. Au cours de cette présentation, nous aurons l'occasion de découvrir ces objets éditoriaux, dans leur dimension matérielle (« l'objet-livre »), à travers l'étude de leur contenu et en faisant appel à des analyses interne et externe⁷⁵⁵.

2.2.1 Première rencontre avec les objets-livres

Suivant la logique de la première rencontre avec l'objet-livre, je commencerai par présenter des éléments avec lesquels l'utilisateur est très rapidement mis en contact : son format, la couverture et les images. Nous verrons que ces aspects, qui sollicitent particulièrement les sens, nous donneront l'occasion de parler de la fonction visée par ces ouvrages, point que je développerai plus amplement par la suite⁷⁵⁶. D'autre part, nous verrons que les images, donnant à voir des liens, par ailleurs pas toujours explicitement exprimés amènent l'utilisateur à associer le texte de l'AD à différents arts (arts plastiques ou vivants).

2.2.1.1 Un « *sāstra* de poche »

Quand on observe les différentes éditions de l'AD, on est d'abord frappé par le fait que ces livres ont tous, à l'exception de l'édition d'A. Vallabh qui ressemble à un manuel scolaire (23 cm x 24 cm), le même format, un format compact un peu plus

⁷⁵² E. Ganser a, par exemple, le projet d'étudier les versions « vernaculaires » de l'AD (GANSER, à paraître, 1).

⁷⁵³ Le lecteur pourra retrouver ces éditions dans la bibliographie.

⁷⁵⁴ Nous verrons que ces trois éditions comportent des différences.

⁷⁵⁵ L'analyse interne s'intéresse à la structure des œuvres, l'analyse externe à leur fonction sociale (SAPIRO, 2014, p.10).

⁷⁵⁶ 2.2.3.

grand que le format de poche dit de première génération⁷⁵⁷, c'est-à-dire environ 14 cm sur 22 cm. Ce format compact permet de transporter cet objet aisément. D'autre part, on remarque que l'on n'a pas affaire à des éditions soignées. L'accent n'est pas mis sur la beauté de l'objet mais sur son contenu et sur son aspect pratique. Il n'y a donc pas de valorisation esthétique de la matérialité de l'objet-livre dans ce contexte.

Outre le fait que le choix de ce format provient sans doute du fait que le texte à publier est relativement court et que ce format réduit les frais de publications, on remarque que des auteurs mettent en avant leur volonté de présenter un guide pratique, un « handbook »⁷⁵⁸, tandis que d'autres qualifient le texte de l'AD de la même manière⁷⁵⁹. Le contenant et son contenu, le livre et le texte de l'AD, semblent alors se confondre. Par ailleurs, on remarque que dans ces éditions, l'AD est plus volontiers appelé « manual », « handbook », « textbook » que « treatise », « śāstra »⁷⁶⁰ ou encore « compendium »⁷⁶¹. Ces dénominatifs insistent bien sur la dimension pratique de ce traité. Ainsi, l'AD sous sa forme éditée semble prendre la forme d'un « practice oriented theory book »⁷⁶².

2.2.1.2 Les couvertures

Après avoir apprécié, au premier coup d'œil, le format de l'objet-livre, on observe généralement la couverture de l'objet-livre. On constate que l'on retrouve souvent⁷⁶³ deux types d'illustrations : des dessins ou photographies de gestes de

⁷⁵⁷ Le format compact dit de « première génération », né au XIX^e siècle, mesure 11 cm sur 18 cm (LEBLANC, 2014, p.61).

⁷⁵⁸ « While preparing the present edition, care has been taken to ensure that it becomes a concise guide to the students of Indian theory of Dance as well for the research scholars » (Rc, 2016, p.13).

Anith Vallabh à propos de sa première édition de l'AD : « a useful guide for the students in creating movement patterns » (V, 2013, p.xxx).

⁷⁵⁹ Dans l'ouvrage de M. Ghosh, l'AD est appelé explicitement « manual » dans le titre : « *Manual of Gesture and Postures Used in Hindu Dance and Drama* ».

Au niveau du rabat de la couverture de l'édition de C. Rajendran, il y a un petit texte qui présente brièvement l'AD. Celui-ci est décrit comme un manuel exhaustif sur l'*āṅgikābhinaya* et comme un « handy work ». Puis, il écrit : « *Abhinayadarpaṇa* stands in the forefront of manuals on dance in Sanskrit because of its comprehensive treatment of all the aspects of it » (Rj, 2010, p.xxiv).

Leela Samson, dans une lettre présentée au début de l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar, parle de l'AD comme d'un « text book » (Rc, 2016, p.17).

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p.19.

⁷⁶¹ MG, 1917, p.1.

⁷⁶² VENUGOPALA RAO, « Foreword – 2 », in V, 2013, p.xxvi.

⁷⁶³ Seules les couvertures des éditions de P.S.R Appa Rao et d'A. Vallabh n'affichent pas ce type d'illustrations. Dans le livre de P.S.R. Appa Rao, on peut voir un *nāga* qui tient des lotus (cf. Illustration 21, p.158). Dans celui d'A. Vallabh, un grand dessin de lotus semblant s'étendre. La mention « Message in movements » insérée dans un cercle blanc, et pouvant être une définition du terme *abhinaya*, paraît être illustrée par ce lotus en mouvement (Cf. Illustration 27, p.161).

main⁷⁶⁴ et des représentations du dieu Śiva dansant⁷⁶⁵. Dans l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar, la couverture de la première édition propose un mélange intéressant de ces deux thèmes iconographiques. Au centre, il y a une photographie d'une statue d'un Śiva Naṭarāja, autour, des dessins de onze gestes de main, dessous, sont dessinés deux pieds ornés, aux chevilles parées de grelots⁷⁶⁶. Cette image vient clairement représenter ce que l'on perçoit également dans d'autres éditions : le lien entre la danse divine de Śiva et la danse humaine⁷⁶⁷ et le lien entre les arts plastiques et la danse⁷⁶⁸.

Par ailleurs, on notera que dans l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar (édition 2016), des extraits de lettres écrites par des praticiennes de *bharatanāṭyam* de différents styles (Leela Samson, Nandini Ramani et Sandhya Purecha) donnant leur avis sur l'ouvrage sont présentés sur la quatrième de couverture⁷⁶⁹. On peut dire que dans cette édition, l'existence d'un lien entre l'AD et le *bharatanāṭyam* est clairement exprimée. Ce lien est accentué lorsqu'on découvre une photographie de la danseuse Sushama Ranganathan (la fille de Nandini Raman), et des photographies de bijoux de *bharatanāṭyam* au niveau des rabats de la couverture⁷⁷⁰.

À la lecture des citations, on remarque que leurs auteurs, plutôt que de mettre en valeur la qualité de la publication, constatent le fait que les praticiens font appel aux *śāstra* tels que l'AD :

- « Today, little children recite the shlokas from the Abhinayadarpanam while mudras fly off their fingers » (Leela Samson),

⁷⁶⁴ Dans le MG (réimpression, édition de Munshiram Manoharlal, 2010), un dessin de deux gestes de main est présenté sur la couverture (*haṃsāsya* et *alapadma*). Cf. Illustration 19, p.157.

Dans la troisième édition de M. Ghosh (1975), on peut voir des dessins de six gestes de main combinés (*kīlaka*, *kūrma*, *matsya*, *śakaṭa*, *śaṃkha* et *cakra*), dessins que l'on retrouve dans la partie « illustrations » placée au milieu de l'ouvrage. Cf. Illustration 50, p.200. On notera que quatre de ces gestes de main combinés ont un lien étroit avec le dieu Viṣṇu : *kūrma* et *matsya* sont deux avatars et *śaṃkha* (conque) et *cakra* (roue) sont des attributs de Viṣṇu.

Sur la couverture de l'ouvrage de C. Rajendran, on voit une photographie de mains ornées d'*alta* (liquide teintant rouge) utilisé par les danseurs des danses classiques indiennes. Cf. Illustration 22, p.158. Cette photographie représente apparemment un oiseau : la main gauche dans le geste appelé *kaṭakāmukha* en *bharatanāṭyam* (nous verrons que le geste répondant au même nom dans l'AD diffère, cf. *infra* 2.2.5.2 et strophe 124 et 125 de l'AD *ad. loc.*) et la main droite en *dola*. La source de cette image n'est pas précisée. On remarque que le fait d'utiliser une photographie récente en couleurs actualise la pratique des gestes de main de l'AD dans le monde contemporain ; plus que s'il s'agissait de dessins.

⁷⁶⁵ Dans la première édition de M. Ghosh (1934), on découvre un dessin d'un homme à 8 bras dans une posture manifestement de danse. On reconnaît le dieu Śiva grâce à un de ses attributs : un tambour *ḍamaru*. Cf. Illustration 20, p.157. M. Ghosh donne comme légende à cette illustration que l'on retrouve également p.18 : *Aṣṭabhuja Śiva*, « Śiva à huit bras ».

⁷⁶⁶ Cf. Illustration 23, p.159. Dans la deuxième édition (2016), on peut voir une photographie d'une autre statue d'un Śiva Naṭarāja, tandis que les autres éléments ont disparu. Cf. Illustration 24, p.159. La quatrième de couverture présente une photographie d'une statue de bronze de Śiva debout en position de déhanchement, deux mains en *añjali* (mains jointes), deux mains portant la gazelle et le feu. Cf. Illustration 26, p.160.

⁷⁶⁷ Cf. *infra* 2.2.1.5.

⁷⁶⁸ Cf. *infra* 2.2.1.4.

⁷⁶⁹ Cf. Illustration 26, p.160.

⁷⁷⁰ Cf. Illustration 25, p.160.

- « The publication has come out at a time when the dance scene is aiming with equal attention on the study of Sastra as much as on the intricacies of Prayoga, to understand better, their inter-related process » (Nandini Ramani).

Le rabat de la première de couverture de l'ouvrage de C. Rajendran propose le même type de contenu. Il y est écrit : « *Abhinayadarpaṇam* [...] has become an indispensable companion to all serious students of Indian theatre, especially dance ».

Ces citations proposent donc différents contenus à propos de l'usage de l'AD. Le constat que l'AD est effectivement employé par les danseurs aujourd'hui participe bien sûr d'une rhétorique commerciale visant à justifier l'intérêt de la publication et à la promouvoir. Mais au-delà de cela, derrière ce discours proposant une vérité générale sur l'usage de l'AD, on peut discerner une forme d'injonction indirecte : le praticien se doit d'étudier ce texte qui est employé même par les enfants, qui fait, aujourd'hui, l'objet d'autant d'attention que la pratique et qui est devenu le compagnon des élèves « sérieux ». Cela nous amène à nous poser une première question quant à l'usage actuel de ce texte : quelle légitimité aurait le praticien qui n'emploie pas ce traité ?⁷⁷¹

Ce que l'on découvre dans ces couvertures annoncent les thèmes qui vont ressortir de l'étude des images : le lien entre l'AD et les pratiques actuelles, l'importance de la figure du Śiva Naṭarāja, la mise en avant du caractère hindou de l'AD et des pratiques qui y sont associées.

⁷⁷¹ Cf. *infra* 4.1.

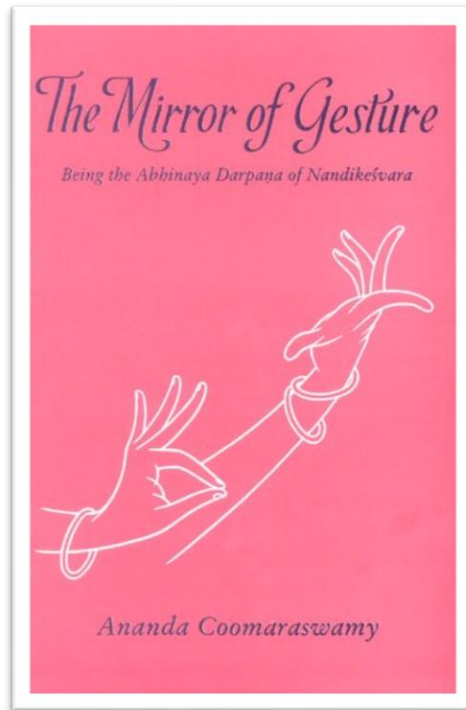


Illustration 19 : Couverture du *Mirror of Gesture* (réimpression, Munshiran Manoharlal, 2010).



Illustration 20 : Couverture de l'édition de M. Ghosh représentant Śiva Astabhuja (aux huit bras) (G1, 1934)

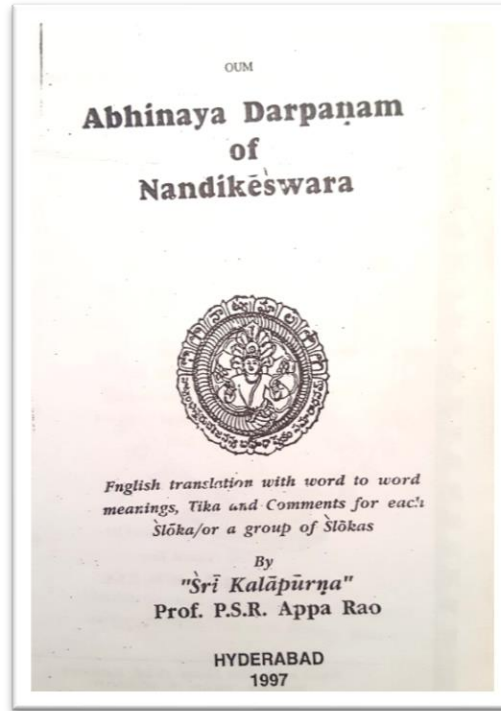


Illustration 21 : Couverture de l'édition de P.S.R. Appa Rao (1997).

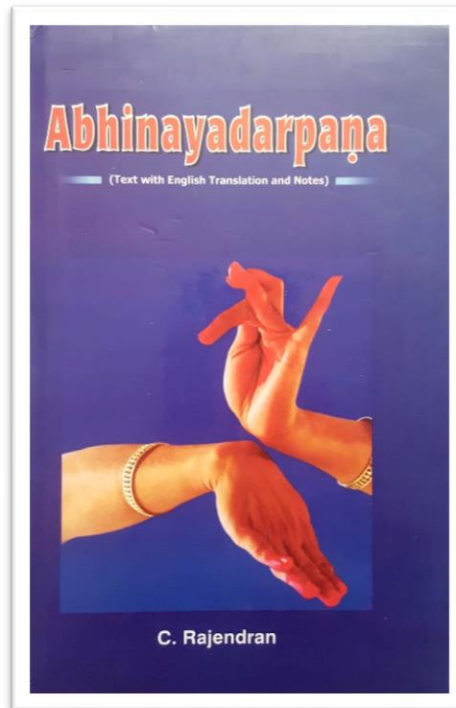


Illustration 22 : Couverture de l'édition de C. Rajendran (2007)

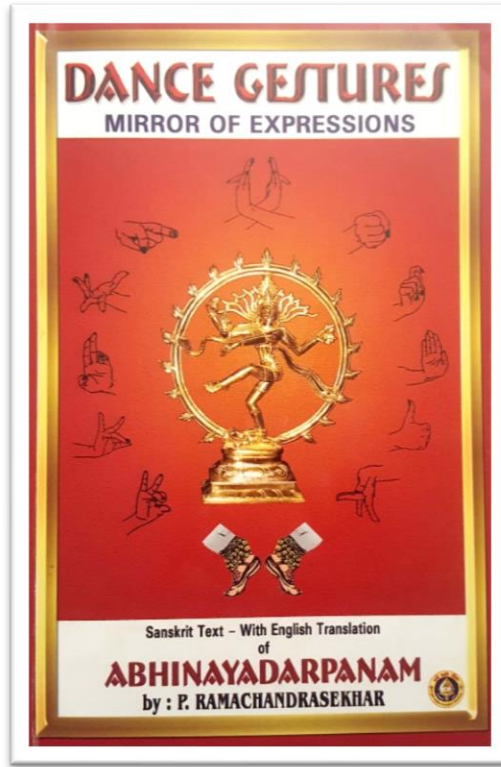


Illustration 23 : Couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2007)

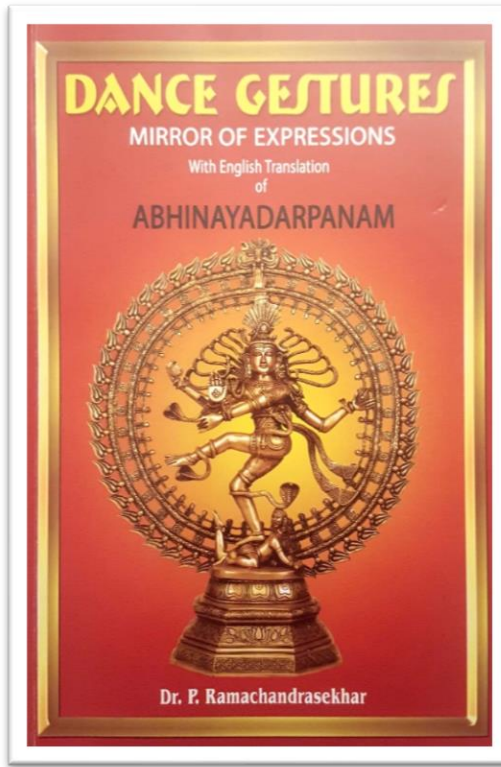


Illustration 24 : Couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2016)



Illustration 25 : Rabats de couvertures de l'édition de P. Ramacandrasedkhar (2016)

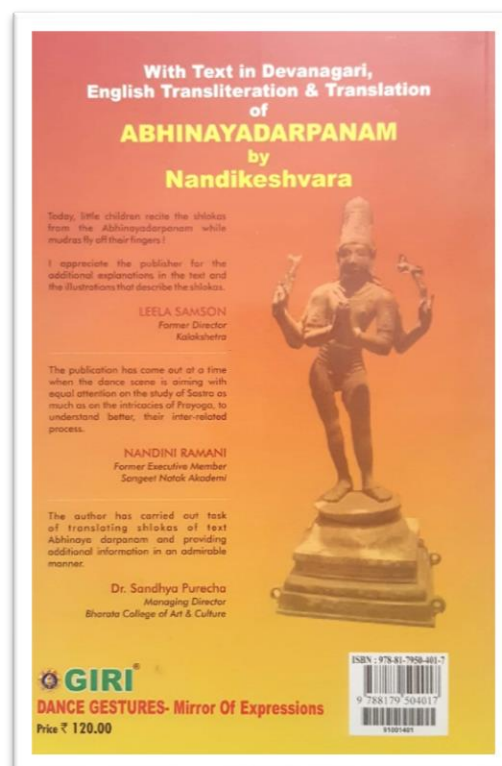


Illustration 26 : Quatrième de couverture de l'édition de P. Ramacandrasedkhar (2016)

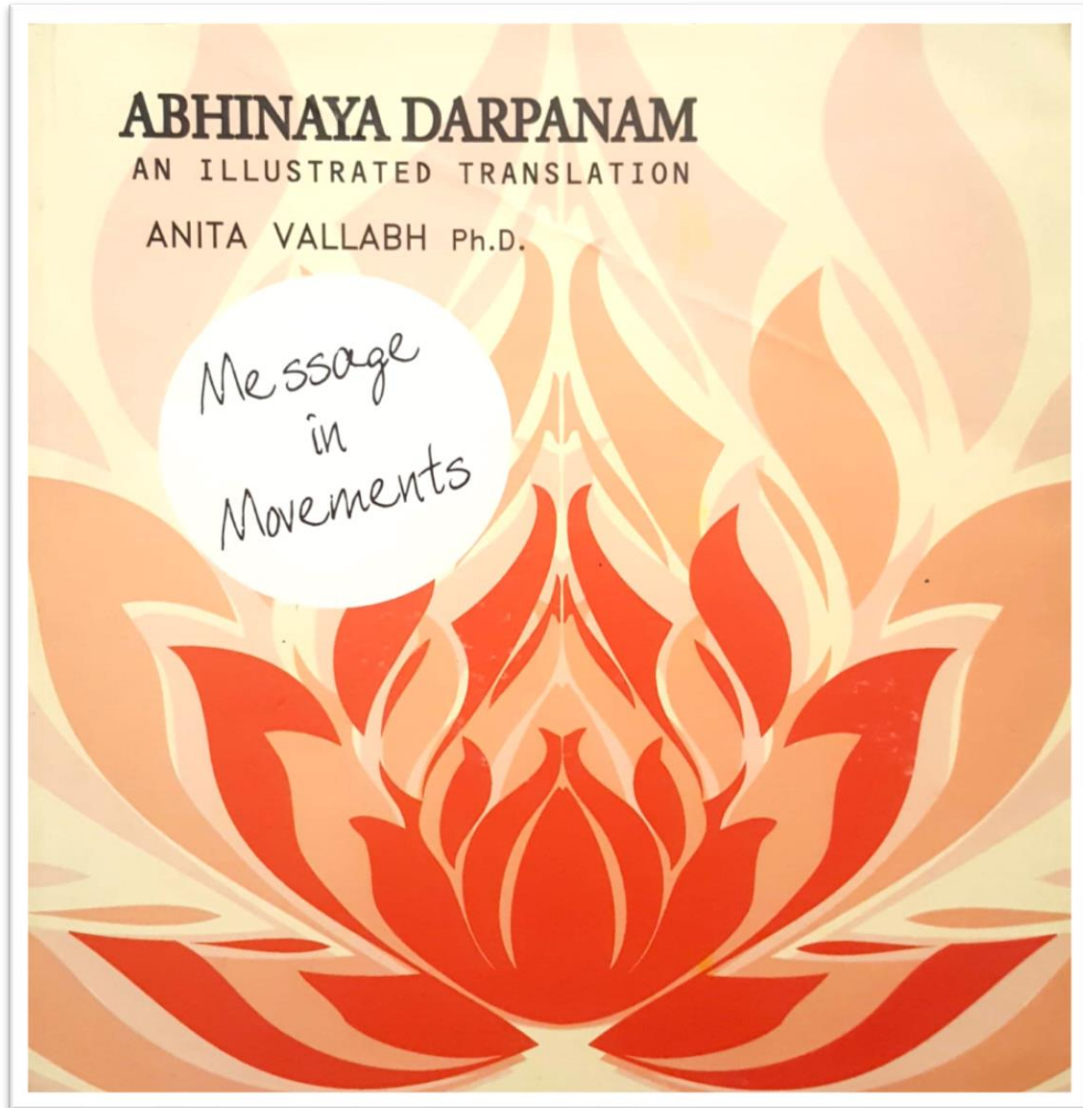


Illustration 27 : Couverture de l'édition d'A. Vallabh (2013)

2.2.1.3 Les images

Comme nous avons pu l'entrevoir à travers la présentation des couvertures de l'*AD*, les images sont très importantes : elles font établir des liens de façon relativement inconsciente. Au-delà d'une fonction purement esthétique de ravissement des yeux, telles les séquences de danse dans les pièces de théâtre de l'Inde ancienne⁷⁷², les images nous divertissent et transmettent également des représentations sur la danse et sur ce *śāstra* ! Parce que ces images m'ont « parlé » peut-être de façon beaucoup plus directe que les mots – et parce que c'est souvent la première chose que l'on cherche et contemple à l'ouverture d'un livre – j'ai choisi de les étudier tout particulièrement. Cette brève étude nous permettra d'ouvrir une porte qui nous mènera, dans un second temps, à analyser plus amplement la vision de l'*AD* transmise dans ces éditions, reflet d'un contexte particulier à chaque édition⁷⁷³.

Soulignons d'abord que toutes les éditions étudiées sont accompagnées d'images. Ce seul constat nous renseigne sur l'importance que leur ont accordée les éditeurs. L'existence de ces images est d'ailleurs mentionnée dans plusieurs éditions dans le titre ou le sous-titre⁷⁷⁴.

J'ai catégorisé les images en deux types de contenu visuel. Il y a, tout d'abord, des illustrations du contenu du texte via des images préexistantes à l'ouvrage. D'autre part, il y a des « mises en image » du contenu de l'*AD*, contenu visuel produit pour l'ouvrage, donc inédit, et dont le texte est, a priori, le point de départ. Si cette répartition semble évidente, nous verrons que la « mise en image », tout comme la traduction anglaise, est parfois influencée par les pratiques contemporaines.

2.2.1.4 Le *Mirror of Gesture* et la première édition de M. Ghosh : Illustrer l'*Abhinayadarpaṇa* avec les arts plastiques

On remarque tout d'abord que les deux premières éditions, le MG et la première édition de M. Ghosh, présentent tout particulièrement des reproductions de peinture et de sculpture.

Ainsi, dans le MG de 1917, on découvre, parmi des images toutes placées en annexe, une photographie d'un bronze du musée de Chennai (Tamil-Nadu) représentant Śiva Naṭarāja, « The cosmic dance of Śiva », avec une description en légende des gestes de main représentés⁷⁷⁵. Suivent des représentations iconographiques de différentes régions d'Inde et d'Asie du Sud-Est : une statue de cuivre du Népal représentant la déesse bouddhique Kurukullā⁷⁷⁶, un bas-relief javanais (temple bouddhiste à Borobudur) représentant une danseuse⁷⁷⁷, un haut-relief

⁷⁷² Cf. *supra* 1.2.1.

⁷⁷³ Cf. *infra* 2.2.3.

⁷⁷⁴ MG : mention « with introduction and illustrations » sur la couverture.

Sous-titre de l'édition de M. Ghosh (1975) : « *Critically Edited for the First Time from Original Manuscripts with Introduction, English Translation, Notes and Illustrations* ».

L'édition d'A. Vallabh est appelée : *Abhinaya Darpana, An Illustrated Translation*.

⁷⁷⁵ « The first right hand holding a drum, the second in *abhaya mudrā*, the first left hand holding a flame [...], the forward left hand exhibiting the *gaja* or *daṇḍa* pose » (MG, 1917, Plate I). Cf. Illustration 28, p.166.

⁷⁷⁶ Cf. Illustration 29, p.167.

⁷⁷⁷ Cf. Illustration 30, p.168.

des temples jaïns Dilwara (Rajasthan) représentant des personnages dansant et jouant de la musique⁷⁷⁸, une miniature Kāngrā représentant des *apsaras*⁷⁷⁹, une reproduction d'un personnage « dansant » provenant d'une fresque d'Ajanta⁷⁸⁰, des photographies de statues (entières ou seulement les mains) de différentes provenances (Népal, Java, Inde)⁷⁸¹, une miniature représentant une danse dite « nautch » dans un palais (Rajasthan)⁷⁸². Dans les légendes, certaines images sont décrites avec le même vocabulaire utilisé pour désigner des gestes dans l'AD. On remarque qu'il y a deux façons de procéder. Parfois la légende indique directement le nom du geste que l'on peut observer. Par exemple, dans la légende à la miniature du Rajasthan, il est écrit : « the dancer exhibiting *patāka* hands »⁷⁸³. Ou bien la légende renvoie à des photographies de gestes exécutées par une danseuse de Thanjavur⁷⁸⁴. Par exemple, il est indiqué que la déesse Kurukullā est dans la position dépeinte dans la planche représentant une praticienne mimant le fait de tirer à l'arc (planche XV ou XX selon l'édition)⁷⁸⁵. Ces légendes créent donc un système de correspondance à trois éléments : les gestes de l'AD, ceux des arts plastiques et ceux d'une praticienne.

De façon très similaire, dans la première édition de M. Ghosh, on trouve, disséminées au sein de l'ouvrage, des images de Śiva Nāṭarāja⁷⁸⁶ et des images de « danseuses ». Ces images de danseuses ne sont pas des photographies de praticiennes mais des dessins faits à partir de représentations iconographiques⁷⁸⁷. En effet, une des images de danseuses est un dessin reproduisant une peinture présente dans les caves-temples bouddhistes d'Ajanta⁷⁸⁸. Le dessin est différent mais a été fait à partir de la même peinture que celle reproduite dans le MG⁷⁸⁹. La deuxième image est un dessin d'un bas-relief présent à Borobudur⁷⁹⁰, dont on retrouve également une photographie dans le MG⁷⁹¹. D'après M. Ghosh, ces images illustrent des gestes présentés au sein du texte de l'AD. Les légendes sont plus systématiques que dans le MG : chaque image illustre des gestes de l'AD. Le nom du geste est indiqué avec le numéro des strophes de l'AD dans lesquelles on peut trouver sa description. Ainsi, M. Ghosh écrit à propos de la danseuse d'Ajanta : « This illustrates the *Sundarī* neck (80-81) and the *Parivāhita* head (64-65) »⁷⁹².

⁷⁷⁸ Cf. Illustration 31, p.169.

⁷⁷⁹ Cf. Illustration 32, p.170.

⁷⁸⁰ Cf. Illustration 33, p.171.

⁷⁸¹ Cf. Illustration 34, p.172 et Illustration 35, p.173.

⁷⁸² Cf. Illustration 36, p.174.

⁷⁸³ Plate IX. Cf. Illustration 36, p.174.

⁷⁸⁴ Plate XII-XV dans l'édition de 1917, Plate XVII-XX dans l'édition de 1936. Cf. Illustration 41, p.186, Illustration 42, p.187, Illustration 43, p.188 et Illustration 44, p.189. À propos de ces photographies : cf. *infra* 2.2.1.6.

⁷⁸⁵ Cf. Illustration 29, p.167 et Illustration 44, p.189.

⁷⁸⁶ Il est assez évident que le dessin du Śiva Nāṭarāja, qui se trouve juste avant la traduction dans G1 (cf. Illustration 38, p.176) a été fait à partir de la même sculpture dont on trouve une photographie dans le MG (cf. Illustration 28, p.166). Sur cette sculpture, cf. *infra* note 815, p.179.

⁷⁸⁷ Ces illustrations ont été faites par un élève de Nandalal Bose, principal du Kala Bhavana, institution dédiée aux arts visuels dépendant de l'université Visvabharati. Son nom n'est pas précisé.

⁷⁸⁸ G1, p.iv. Cf. Illustration 37, p.175.

⁷⁸⁹ Cf. Illustration 33, p.171.

⁷⁹⁰ G1, entre les p.40 et 41. Cf. Illustration 39, p.177.

⁷⁹¹ Plate III. Cf. Illustration 30, p.168.

⁷⁹² G1, p.x.

La variété de ces images semble manifester la volonté des auteurs d'exposer le vaste domaine d'application de leur *AD* : des arts plastiques représentés en premier et en abondance aux arts vivants (danseur de Thanjavur), de l'Inde à Java en passant par le Népal, dans le cadre de différentes religions (hindouisme, jaïnisme, bouddhisme), d'hier à aujourd'hui.

D'autre part, la plupart des légendes donne des indications sur les gestes de main en utilisant le vocabulaire employé dans le texte de l'*AD*. En décrivant les images ainsi, les auteurs font un lien entre les arts vivants et les arts plastiques comme la peinture et la sculpture⁷⁹³. M. Ghosh explicite ce lien : « Four drawings have been inserted in this work mainly for showing how the *āṅgika abhinaya* is closely connected with painting and sculpture »⁷⁹⁴. Dans le *MG*, ce lien est aussi formulé :

« Excellent acting wears the air of perfect spontaneity, but that is the art which conceals art. It is exactly the same with painting. The Ajaṇṭā [*sic*] frescoes seem to show unstudied gesture and spontaneous pose, but actually there is hardly a position of the hands or of the body which has not a recognized name and a precise signification.⁷⁹⁵ [...] Certain of the dance poses possess not merely a general linguistic, but also a special hieratic significance. These poses, chiefly of the hands, are spoken of as *mudras* (seals), and are more or less familiar to students of Hindū iconography. It is, however, scarcely realized how closely connected are the dancing and the sculpture »⁷⁹⁶.

On pourrait percevoir là une volonté de la part des auteurs d'associer à la danse et au théâtre, quelque peu déconsidérés dans un contexte de mouvement anti-*nautch* et de début du revivalisme, des arts plus « nobles », tels que la peinture et la sculpture. Cette observation m'amène à considérer cette tendance à rattacher les arts vivants contemporains et les arts visuels anciens, que l'on peut observer plus largement dans la littérature sur les danses classiques indiennes, comme un aspect du processus de classicisation que l'on pourrait nommer « iconographisation ». Dans cette perspective, le danseur peut légitimer et authentifier sa pratique puisque l'on peut en observer des traces dans les représentations iconographiques « antiques » : il peut atteindre ainsi le statut de « sculpture vivante ».

Enfin, comme le remarque E. Ganser, la gestuelle de l'*AD* présentée comme commune aux arts vivants et aux arts plastiques devient alors pan-indienne et exprime l'unité des arts indiens⁷⁹⁷, voire exprime l'unité du monde asiatique. On notera que la

⁷⁹³ Rappelons, à ce sujet, qu'il est mentionné à époque ancienne un lien entre la danse et la peinture : « Without a knowledge of the art of dancing, the rules of painting are very difficult to be understood », enseigne le *Viṣṇudharmottara* (Cf. 3.2.1-9 ; extrait de la traduction : KRAMRISH, 1928, p.31.).

⁷⁹⁴ G1, p.x.

⁷⁹⁵ *MG*, 1917, p.4.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p.8.

⁷⁹⁷ « The unity of the arts in India and their religious significance, expressed by the pan-Indian symbolism of the gestures common [to] the visual and performing arts, as well as to ritual, became one of the leading motives in the introduction to the *MoG* [=MG]. The continuity between the visual and the performing arts was also emphasized by the choice of the reproductions accompanying these two writings : drawings and pictures of the hand gestures and feet from Buddhist, Jain and Hindu sculptures or paintings from different periods and regions, alternated freely with images of painted and sculpted dancers, including also a human dancer in the *MoG* » (GANSER, à paraître, 1).

remarque de P. Dupont dans son compte-rendu sur le *MG* montre qu'A. K. Coomaraswamy répondait peut-être à une certaine attente du public occidental⁷⁹⁸ fantasmant un Orient global et indifférencié :

« [...] M. Coomaraswamy publie de nombreuses pièces archéologiques, statues ou reliefs, qui illustrent des passages de son ouvrage. On regrettera peut-être que les danseuses cambodgiennes, telles qu'elles apparaissent sur les linteaux du style du Bâyon, ne l'aient pas tenté »⁷⁹⁹.

Nous allons maintenant voir que parmi ces représentations iconographiques, la figure du Śiva Naṭarāja a une place toute particulière.

⁷⁹⁸ Sur le contexte de publication du *MG*, cf. *infra* 2.2.3.1.

⁷⁹⁹ DUPONT, 1936, p.512.

Lorsque l'on observe la deuxième édition du *MG* (1936), on peut se demander si A. K. Coomaraswamy a eu vent de cette remarque. En effet, treize nouvelles images ont été ajoutées (des photographies de sculptures et bas-reliefs, provenant de différentes régions principalement en Inde, et représentant des danseurs et des danseurs) dont une photographie d'un geste de main, détail d'un bas-relief angkorien (Plate XIV, B).



THE COSMIC DANCE OF ŚIVA (NĀTARĀJA)

Copper figure in Madras Museum. The first right hand holding a drum, the second in *abhaya mudra*, the first left hand (out of the picture, see Plate XI a) holding a flame, the forward left hand exhibiting the *gaja* or *daṇḍa* pose (cf. Plate III).

Illustration 28 : Śiva Natarāja (MG, 1917, Plate I)



KURUKULLĀ

Nepalese copper figure, about sixteenth century, Calcutta Museum. Upper hands in position of shooting an arrow (cf. Plate XV c).

Illustration 29 : Statue de cuivre du Népal représentant la déesse bouddhique Kurukullā (MG, 1917, Plate II).



DANSEUSE

Hands corresponding to the forward hands of Plate I. Buddhist frieze at Borobudur, Java, about ninth century, A.D.

Illustration 30 : bas-relief javanais (temple bouddhiste à Borobudur)
représentant une danseuse (MG, 1917, Plate III).



B



C

CEILING SCULPTURE AT DILWARA, MT. ĀbŌ
Dance with hand poses, and music.

Illustration 31 : haut-relief des temples jains Dilwara (Rajasthan) représentant des personnages dansant et jouant de la musique (*Mirror of Gesture*, 1917, Plate IV).



DANSEUSES BEFORE A JAINA GODDESS
Ceiling sculpture at Dilwara, Mt. Abū.



APSARĀS DANCING

In the Vaikunṭha Sabhā of Vishnu: from an early Kāngrā painting in the collection of
Mr. W. Rothenstein.

Illustration 32 : miniature Kāngrā représentant des *apsaras* (MG, 1917, Plate V).



DANSEUSE

From an Ajanta fresco (sixth to seventh century A.D.): tracing by Samarendranath Gupta.

Illustration 33 : reproduction d'un personnage « dansant » à partir d'une fresque d'Ajanta (MG, 1917, Plate VI).



A. BUDDHA

Seated in *padmāsana*, the hands in *dharmacakra mudrā*.
Nepalese, eighth to ninth century.
(The r. h. alone is *haṃsāsya*.)
(Dr. Coomaraswamy's collection)



B. BODHISATTVA

Seated in *lālīāsana*, the r. h. *tripa-
tāka*, l. h. holding stalk of lotus.
(Javanese, ninth to eleventh century.)
(British Museum)



C. *Haṃsāsya* hand, from a
Nepalese image.



D. *Kartari mukha* or *mayura*
hand (holding stalk of a lotus),
from a Nepalese image.



E. HANDS OF A DANCING ŚIVA
r. h. *Ardha-candra* (lot *palāka*),
making *Abhaya mudrā*

HANDS OF IMAGES

Illustration 34 : Photographies de statues de différentes provenances : Népal, Java, Inde (MG, 1917, Plate VII).



SEATED IMAGE WITH ANJALI HANDS

COPPER GILT FIGURE OF A DONOR

Nepal, sixteenth to seventeenth century. Indian Museum, South Kensington, London.

Illustration 35 : Statue de cuivre représentant un personnage les mains jointes, Népal (MG, 1917, Plate VIII).



NAUTCH DANCE BEFORE A ROYAL PATRON

From a sixteenth century Rājasthani illustration of *Pahcama* (?) *rāgiṇī*, a musical mode, the dancer exhibiting *paṭāka* hands: chorus to left.

(Dr. Coomaraswamy's collection)

Illustration 36 : Miniature représentant une danse dite « nautch » dans un palais, Rajasthan (MG, 1917, Plate IX).



Illustration 37 : « A Dancing Girl », dessin à partir d'une peinture à Ajanta (G1, p. iv)

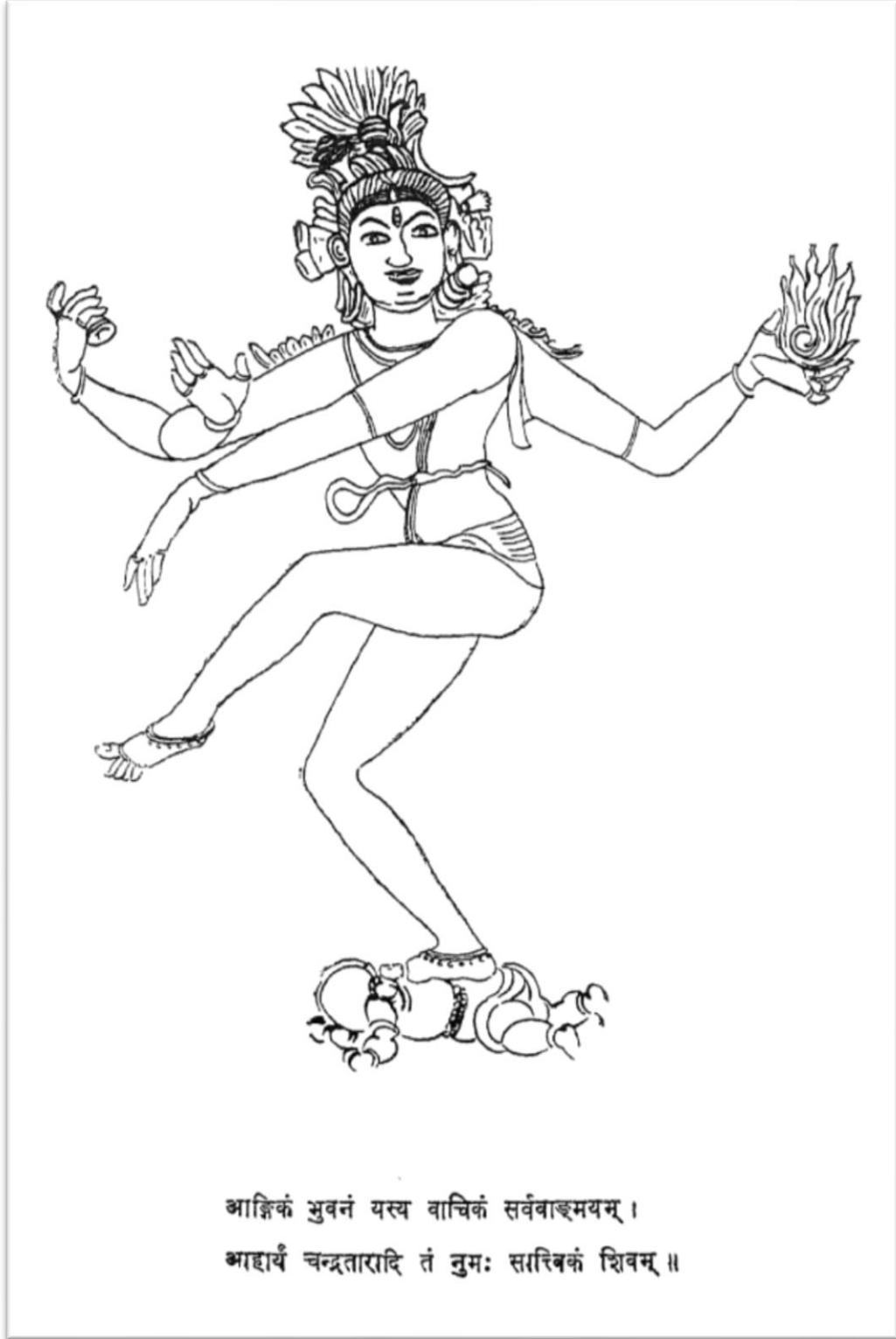


Illustration 38 : Dessin de Śiva Natarāja à partir d'un bronze au musée de Chennai (G1, avant la première page de la traduction).

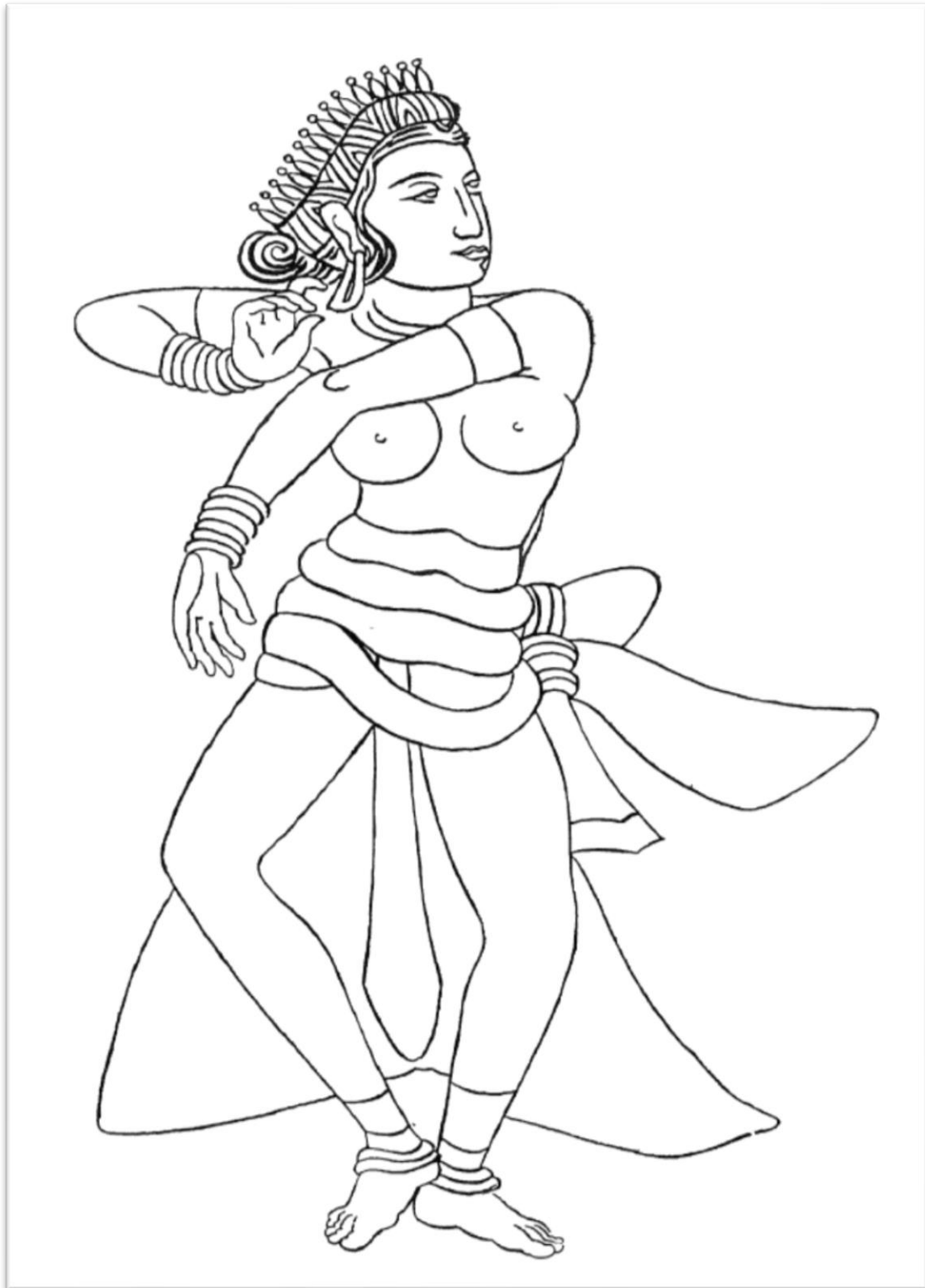


Illustration 39 : « A Dancing Girl », dessin d'après un bas-relief de Borobudur (G1, entre les pages 40 et 41).

2.2.1.5 La figure du Śiva Naṭarāja

Dans la plupart des éditions de notre corpus, en l'évoquant ou bien en en fournissant une image, on trouve la présence du dieu Śiva sous sa forme dansante la plus connue⁸⁰⁰, celle du Naṭarāja, le « roi danseur »⁸⁰¹:

« The images then, represent Śiva dancing, having four hands, with braided and jewelled hair of which the lower locks are whirling in the dance. In His hair may be seen a wreathing cobra, a skull, and the mermaid figure of Gangā; upon it rests the crescent moon, and it is crowned with a wreath of Cassia leaves. In His right ear He wears a man's earring, a woman's in the left; He is adorned with necklaces and armlets, a jewelled belt, anklets, bracelets, finger and toe-rings. The chief part of His dress consists of tightly fitting breeches, and He wears also a fluttering scarf and a sacred thread. One right hand holds a drum, the other is uplifted in the sign of do not fear: one left hand holds fire, the other points down upon the demon Muyalaka, a dwarf holding a cobra; the left foot is raised. There is a lotus pedestal, from which springs an encircling glory (*tiruvāsi*), fringed with flame, and touched within by the hands holding drum and fire »⁸⁰².

Pourtant, le dieu Śiva n'est pas explicitement désigné sous cette forme au sein du texte de l'AD, bien que ce dernier soit fortement teinté d'une empreinte shivaïte : appelé Śambhu (forme auspiciuse) ou Hara (forme destructrice)⁸⁰³, Śiva fait partie, dans l'AD de M. Ghosh, de la transmission divine de l'art théâtral et est invoqué dans le *maṅgalaśloka* introductif.

Nous avons déjà évoqué les images représentant le dieu danseur dans le MG⁸⁰⁴ et dans la première édition de M. Ghosh⁸⁰⁵. Chez P.S.R. Appa Rao également, on retrouve cette représentation. En effet, son ouvrage commence par un dessin représentant le dieu sous sa forme Naṭarāja⁸⁰⁶. Sous cette image, se trouve le *maṅgalaśloka* dédié à Śiva⁸⁰⁷. Puis l'auteur décrit et interprète la symbolique de cette image. Cette description se termine avec une longue citation de l'ouvrage *The Dance of*

⁸⁰⁰ Alors que le Śiva Naṭarāja, dont on situe l'origine au X^e siècle durant l'apogée de la dynastie Cola, a eu la popularité que l'on connaît, il existe, par ailleurs, une grande variété d'autres représentations de Śiva dansant dès le V^e siècle (SMITH, 1996, p.1).

⁸⁰¹ On traduit souvent *naṭarāja*- par « Roi de la danse » (par exemple, IC, Tome 1, p.513), mais le terme signifie « roi-danseur » si on le comprend comme un composé *karmadhāraya* ou, « roi des danseurs » s'il s'agit d'un *śaṣṭhitatpuruṣa*. Le terme *naṭa*-, du fait d'être dérivé de la racine *NAṬ*-, est peut-être plus proche du terme « acteur » que « danseur », mais nous avons vu que les deux arts sont étroitement liés. Remédiant à ce problème, Katia Légeret propose la formulation « Roi des danseurs et des acteurs » (LÉGERET, 2014, p.9).

⁸⁰² Je reprends là la description d'A. K. Coomaraswamy dont les travaux, nous allons le voir, ont eu une forte influence sur la popularisation de cette icône : COOMARASWAMY, 1918, p.58.

⁸⁰³ Cf. *infra* note 1058, p.245.

⁸⁰⁴ Cf. Illustration 28, p.166.

⁸⁰⁵ Cf. Illustration 38, p.176. Cf. *supra* 2.2.1.4.

⁸⁰⁶ Cf. Illustration 40, p.181.

⁸⁰⁷ Cf. *infra* 4.3.1.

Śiva d'A. K. Coomaraswamy⁸⁰⁸. Comme nous l'avons déjà vu, la couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar affiche fièrement une photographie d'une statue du dieu danseur⁸⁰⁹.

On peut se demander pourquoi cette figure a une telle popularité. Alors que d'autres dieux du panthéon hindou, par exemple Kṛṣṇa ou Gaṇeśa, sont aussi représentés en train de danser, on trouve des représentations de Śiva Naṭarāja partout : dans d'autres publications d'ouvrages relatifs aux arts indiens en général⁸¹⁰, jusque sur la scène des représentations de *bharatanāṭyam*⁸¹¹.

Quand on s'intéresse à l'histoire de la popularisation de la figure du Śiva Naṭarāja, il devient moins étonnant que cette figure soit aussi présente dans les éditions d'un texte tel que l'*AD*.

En effet, la première édition de notre corpus, le *MG*, est associée à un autre ouvrage d'A. K. Coomaraswamy : une collection d'essais publiée en 1918 sous le nom *The Dance of Śiva*⁸¹². Or on considère que cet ouvrage a grandement participé à la popularisation de l'image du Śiva Naṭarāja comme archétype de l'art sacré indien⁸¹³ et comme symbole de l'hindouisme⁸¹⁴, auprès du public occidental⁸¹⁵ mais aussi indien⁸¹⁶. Comme le rappelle M. H. Allen, cette ancienne forme du dieu, originaire du Sud de l'Inde, est devenue une icône centrale au XX^e siècle – « une icône classique de l'art noble incarnant les principes de l'abstraction et du classicisme indiens »⁸¹⁷ - au service du mouvement revivaliste, mais aussi dans le cadre du mouvement nationaliste indien

⁸⁰⁸ AR, 1997, pp. v-vii.

⁸⁰⁹ Cf. Illustration 23 et Illustration 24, p.159.

⁸¹⁰ Par exemple :

-Les couvertures de l'éditions du *NS* par M. Ghosh.

-L'introduction du *BhA*, éd. Vasudeva Sastri : « <Art of dance> is the creation of Lord Paramaśiva in his exuberance of joy. He is the first and the greatest of dancers. The dance of Naṭarāja however is a purposeful dance, and the five-fold activity of creation, protection, destruction, hiding and blessing is effected by it. It is a universe in essence with all its activity. Being a world in miniature, there is as much of drama in it as dance. That is why the Master Dancer is commonly called by the name of Naṭarāja, the king of 'actors' though he is strictly speaking 'Nartana Rāja' » (VASUDEVA SHASTRI, 1989, p.i). On voit ici comme l'auteur essaie de justifier l'appellation du dieu danseur qui n'est pas tout à fait en accord avec la répartition sémantique des racines *NAT-* et *NṚT-* (Au sujet de ces deux racines : cf. *supra* note 197, p.58 et note 801, p.178).

⁸¹¹ Cf. *supra* 1.2.2, p.67.

⁸¹² Une première version de cet essai, peu connue, avait été publiée auparavant, en Juillet 2012 à Chennai dans le journal *Siddhānta Dīpikā*. À ce propos, cf. WESSELS-MEVISSSEN, 2012.

⁸¹³ WESSELS-MEVISSSEN, 2012 ; GANSER, à paraître, 1.

⁸¹⁴ « Dancing Śiva is the form of the Hindu god Śiva best known in the West, and indeed seems to be the most popular visual representation of Hinduism for the modern world » (SMITH, 1996, p.1).

⁸¹⁵ En France, un peu avant la publication d'A. K. Coomaraswamy, en 1911, Auguste Rodin avait déjà découvert cette figure grâce à des clichés de sculptures en bronze prises et offertes par son ami archéologue russe Victor Goloubeff. À ce propos, cf. l'ouvrage dirigé par Katia Légeret : Légeret, 2014. On remarquera que trois images du *MG* (I-III) sont également des reproductions des clichés de Victor Goloubeff, dont le nom a été écrit de façon erronée « Goloubew » (*MG*, 1917, p.10).

⁸¹⁶ Le danseur Uday Shankar, par exemple, confie qu'il a découvert cette figure grâce au *MG* qui lui avait été offert par A. K. Coomaraswamy lui-même lors d'une tournée aux Etats-Unis (BRENSCHIEDT-JOST, 2011, p.234).

⁸¹⁷ MEDURI, 2009, p.234.

en général⁸¹⁸. Les éditeurs « post-MG » ont donc naturellement suivi le MG et le mouvement « revivaliste » dont on peut considérer A. K. Coomaraswamy comme un précurseur. Dans le cadre des éditions-traductions anglaises de l'*AD*, on peut dire que la présence de la figure du dieu danseur, s'inscrivant dans un vaste mouvement nationaliste, accentue le caractère hindou et divin de l'*AD*, de la pratique qu'il décrit, des arts qui lui sont associés comme la peinture et la sculpture et par contiguïté des pratiques qui y font aujourd'hui référence, telles que le *bharatanāṭyam*.

⁸¹⁸ « Nataraja (literally, *raja*, king, of *natanam*, of dance), a primarily South Indian manifestation of the Hindu god Siva, who became the central icon and master metaphor for the revival of dance and, arguably, for the Indian nationalist movement as a whole » (ALLEN, 1997, p.63). Dans le même registre, j'ai pu entendre la danseuse Padma Subrahmanyam parlé lors d'une « lec-dem » (Chennai, Décembre, 2014) au cours de laquelle elle a formulé l'idée que la figure du Śiva Naṭarāja était un élément qui connectait tous les indiens. Par ailleurs, il ne semble pas qu'avant le mouvement revivaliste, cette figure du dieu ait eu une telle place pour les praticiens du *sadir* : « In the course of research on the performance history of the padam genre in South India (Allen 1992), all sources I have been able to consult suggest that in the performances of the hereditary community of devadasi dancers before 1930, the god Siva in his form of the "cosmic dancer" Nataraja was neither a primary subject of, nor a patron deity for, dance » (ALLEN, 1997, pp. 74-75). Cf. aussi *supra*, p.67.

Natarāja



Āṅgikam bhuvanam yasya vācīkam sarva vāṇmayam ।
 Āhāryam cāndratārādi tam vandē sāttvikam śivam ॥

Illustration 40 : Dessin d'un Śiva Natarāja dans l'édition de P.S.R. Appa Rao, accompagné du maṅgala śloka (AR, 1997, p. v).

2.2.1.6 Photographies de praticiens

Parmi les images présentes dans ces éditions, on trouve aussi des photographies de praticiens.

Tout d'abord, le *MG* se termine par des photographies d'une danseuse de Thanjavur (Plates XII-XIV dans l'édition de 1917 ou XVII-XX dans l'édition de 1936) : quinze photographies de ses mains et quatre photographies où l'on peut la voir en entier⁸¹⁹. Une partie de ces photographies, les six premières, semblent être des mises en image du texte qui a été présenté auparavant : les légendes désignent les *hasta* qui sont exécutés par la praticienne. Les autres photographies ont un statut plus ambigu. Elles montrent certains gestes décrits comme dans le *MG* (par exemple, le *hasta garuḍa*) et des combinaisons de gestes non-décrites par le texte mais composées de gestes présentés dans la liste des gestes de main non-combinés. Ainsi, la praticienne montre comment signifier que les sourcils sont comme des croissants de lune en utilisant les gestes de main *siṃhamukha* et *candrakāla*⁸²⁰. Or, dans les applications du geste *siṃhamukha*, il n'est pas question de « sourcils ». De plus, dans les légendes des treize dernières photographies, il est précisé, seulement dans la deuxième édition, entre parenthèses, « Tanjore ». Cette indication m'amène à considérer ces images comme des illustrations de pratiques observables à Thanjavur, un usage local, plutôt qu'une mise en image du texte.

Par ailleurs, on remarquera que l'identité de cette praticienne est omise⁸²¹ alors que le nom de la dessinatrice des *hasta* (plates X-XI)⁸²² est indiqué (Miss Dorothy M. Larcher)⁸²³. Il est difficile d'interpréter cette pratique, consistant à « anonymiser » les praticiens, assez courante même dans les travaux actuels, autrement que comme une négligence reflétant une forme de mainmise sur leur savoir, voire de mépris. La deuxième édition comprend quelques indications supplémentaires : la mention « Tanjore », donc, entre parenthèses à la fin des légendes et le nom du photographe (qui semble plus important que le nom de cette praticienne), A. K. Coomaraswamy lui-même⁸²⁴.

Alors que, comme on l'on a vu, M. Ghosh reprend certaines images présentes déjà dans le *MG*, on notera avec intérêt le fait que les photographies de cette femme, a priori une *devadāsī* de Thanjavur, n'ont pas été réutilisées. Nous aurons l'occasion de reparler du contexte historique dans lequel le *MG* et l'édition de M. Ghosh ont été publiés⁸²⁵, mais ce que l'on peut dire pour l'heure, c'est que les auteurs du *MG*

⁸¹⁹ Cf. Illustration 41, p.186, Illustration 42, p.187, Illustration 43, p.188 et Illustration 44, p.189. Comme le remarque E. Ganser, certaines de ces photographies ont été reproduites dans le compte-rendu d'E. G. Craig sur l'ouvrage d'A. K. Coomaraswamy *The Arts and Crafts of India and Ceylon* (la praticienne y est appelée « dancing-girl » et « bayadère of Tanjore », cf. COOMARASWAMY, 1913, pp. 31-32) et constituant de ce fait : « some of the earliest photographs of Indian dance circulating in Europe » (GANSER, à paraître, 1).

⁸²⁰ Cf. Illustration 43, p.188.

⁸²¹ T. Leucci l'identifie comme étant Tiruvarur Gnanam (1857-1922) (LEUCCI, 2009, p.184).

⁸²² Cf. Illustration 48, p.198 et Illustration 49, p.199.

⁸²³ Cf. *infra* 2.2.1.7

⁸²⁴ *MG*, 1936, p.7.

⁸²⁵ Cf. *infra* 2.2.3.1 et 2.2.3.2.

semblent relier la pratique décrite dans le texte qu'ils traduisent à celle des *devadāsī*, alors qu'en 1917, on se trouve en plein mouvement anti-Nautch. Dans ce débat, A.K Coomaraswamy se positionne très clairement comme un « pro-Nautch » en faisant un lien entre les Nautch, les *devadāsī* et « the old Indian Nāṭya »⁸²⁶. Son engagement ne va cependant pas jusqu'au point de donner le nom de cette praticienne.

En 1935, lorsque paraît l'édition de M. Ghosh, on se trouve au début du revivalisme : il ne lui semble sans doute pas pertinent d'associer l'AD à des praticiens critiqués et dont le savoir est en train de changer de mains. M. Ghosh n'associe plus l'AD aux *devadāsī* mais plutôt au « théâtre et à la danse hindous », une catégorie assez générale dont elles semblent être exclues.

En 1997, dans l'édition de P.S.R. Appa Rao, on retrouve une photographie d'un praticien, celle du danseur et maître de *kūcīpūḍi*, Sri Vedantam Lakshmi Narayana Sastri⁸²⁷. Il est représenté en train de mimer le fait de jouer de la flûte. Dans cette édition, nous le verrons, l'AD est fortement connecté à la pratique de la danse classique d'Andhra Pradesh.

On a déjà vu que l'édition de C. Rajendran affiche sur la couverture une photographie de mains d'une praticienne. D'autres photos se trouvent à la fin de l'ouvrage, cette fois d'une danseuse que l'on peut voir en entier. On trouve six photographies en couleurs (dont deux sont en double, sans doute par erreur) d'une danseuse de *bharatanāṭyam*, Athira Rajesh⁸²⁸. Ces images sont des illustrations qui ne sont pas explicitement connectées au texte traduit. La danseuse est représentée dans différentes postures de danse pure ou de danse expressive. Elle utilise parfois certains gestes de main décrits dans l'AD mais aucune légende ne le précise. On notera que la légende générale indique qu'il s'agit de « Poses and Movements in Classical Dance » et non pas spécifiquement de *bharatanāṭyam*, malgré le fait que l'on reconnaît le style de danse au costume caractéristique. On peut interpréter cet élément de deux façons. D'une part, on a vu que le *bharatanāṭyam* a un statut particulier parce qu'il a été la première danse considérée comme classique. Il est donc l'archétype de la danse classique indienne. D'autre part, la présence de cette mention généralisante vient peut-être d'une volonté de ne pas restreindre le public visé par cette publication aux seuls

⁸²⁶ « The old Indian dramatic art is no longer to be seen in India in a complete state [Il nuance cette assertion dans son introduction de 1936 : « The old Indian dramatic art survives, although precariously, in the Kathakali of the Malabar provinces, and particularly at the Kerala Kalāmaṇḍalam near Trichūr » (MG, 1936, p.22)]. [...] Authentic Indian acting, however survives in the 'Nautch', a form of dance which sets forth a given theme by means of song and gesture combined. Performances of this kind do not correspond very closely to modern European conceptions of the dance, which belong rather to what is called in India mere *Nṛtta*, rhythmic movement without a theme and therefore without "flavour". The Indian Nācī (Nautch-girl, *bayadère*) generally exhibits an alternation of *Nṛtta* and *Nṛtya*. The latter, together with the sister art of music, must be regarded as representing the most perfect form of old Indian practical aesthetic culture now surviving, and one of the most beautiful and moving arts that maintain a precarious existence in a world that is "thinking of something else". There are still innumerable Indian temples where the ritual dancing of Devadāsīs before the image is a part of the regular daily office; while in orthodox circles the Nautch is still an indispensable element in all festivities such as weddings and coronations. The Nautch is a direct survival of the old Indian Nāṭya » (MG, 1917, pp. 7-8). À propos de la position d'A. K. Coomaraswamy sur le sujet sensible des *devadāsī*, cf. aussi GANSER, à paraître, 1.

⁸²⁷ AR, 1997, p.x.

⁸²⁸ Cf. Illustration 45, p.190.

praticiens de la danse classique du Tamil-Nadu, surtout que son auteur est kéralais et la maison d'édition située à Delhi.

Même si C. Rajendran reconnaît la difficulté de lier les pratiques décrites dans les *śāstra* et les pratiques actuelles et de retracer l'histoire de ces pratiques via ces textes théoriques⁸²⁹ et qu'aucun lien n'est explicité dans les légendes de ces images, leur seule présence invite fortement l'utilisateur à associer l'AD aux danses classiques indiennes, tout particulièrement le *bharatanāṭyam*.

Dans l'édition de P. Ramacandrasekhar, on trouve des photographies de praticiennes d'un tout autre type. Tout d'abord, elle comprend des lettres de praticiennes accompagnées d'une petite photographie d'identité. Ces praticiennes, Leela Samson, Nandini Ramani et Sandhya Purecha sont des personnalités connues dans le milieu actuel du *bharatanāṭyam*, mais aussi dans le milieu universitaire s'agissant des deux dernières⁸³⁰. Ces petites photographies d'identité semblent jouer le rôle de sceaux attestant l'intérêt de l'ouvrage.

À côté de cela, on trouve, dans la première édition, une photographie d'une danseuse, Anisha Prakash, dans un cadre au sein du texte⁸³¹ consacré à une publicité pour un DVD de *bharatanāṭyam*. Dans la deuxième édition, cette publicité disparaît mais sur les rabats de la couverture, on peut voir une photographie de Sushama Ranganathan, la fille de Nandini Ramani⁸³². D'autre part, dans les deux éditions, on trouve des photographies de bijoux de danse⁸³³ que l'on peut acheter dans les boutiques de l'entreprise Giri, l'éditeur de l'ouvrage. Dans cette édition, l'image de la praticienne de *bharatanāṭyam* sert donc de support visuel à des fins commerciales. Au-dessus de la photographie de Sushama Ranganathan (qui travaille pour l'entreprise Giri) devenue alors une vitrine, le message est clair : « Giri, For all your dance Needs ».

Quand on observe l'ensemble de ces photographies de praticiens insérées dans ces éditions, on constate tout d'abord la prédominance des praticiens de *bharatanāṭyam*, y compris sa forme ancienne plus connue sous le nom de *sadir*. On ne trouve qu'une occurrence d'un praticien de *kūcipūḍi*. Il semble donc que, dans ces éditions-traductions anglaises⁸³⁴, l'AD est associé plus particulièrement à cette pratique.

D'autre part, on remarque que ces photographies remplissent différents desseins. Elles peuvent illustrer et/ou mettre en image l'AD. Elles peuvent inviter à associer l'AD à différentes pratiques alors même que ce lien n'est pas toujours clairement explicité par ailleurs. Elles peuvent aussi servir de support visuel à des fins

⁸²⁹ « It is not easy for us to reconstruct the history of various types of dances like Bharatanāṭyam, Mohiniyāṭṭam, Kuchippuḍi, Kathak, Manipuri and the like from the early textual sources like the *Nāṭyaśāstra* since the actual practices found in them are markedly different from those found in the *Śāstras* » (Rj, 2010, p.xiii).

⁸³⁰ Nandini Ramani est une spécialiste de sanskrit. Fille du célèbre V. Raghavan, elle continue à faire publier ses ouvrages via l'institution Dr.V. Raghavan Centre. Cf. *supra* 1.1.3.3.6. Sandhya Purecha est docteur en études indiennes et s'est spécialisée dans l'étude du NS et de l'AD. Elle est l'auteur de l'ouvrage *Theory and Practice of Āṅgikābhinaya in Bharata Natyam*.

⁸³¹ Rc, 2007, p.143. Cf. Illustration 46, p.191.

⁸³² Cf. Illustration 25, p.160.

⁸³³ Rc, 2007 : deux feuilles non-paginées insérées au sein de l'ouvrage, entre les pages 96 et 97. Cf. Illustration 47, p.192.

⁸³⁴ Cela n'est peut-être pas le cas dans les éditions qui traduisent le texte dans des langues indiennes.

commerciales, comme la couverture de l'édition de C. Rajendran ou les publicités insérées dans l'édition de P. Ramacandrasekhar.

Nous allons maintenant voir la dernière catégorie d'images présentes dans ces éditions : des dessins, parfois faits à partir de photographies. Alors qu'on pourrait présumer que ce type d'images est utilisé pour mettre en images le texte de l'*AD*, nous allons voir que la situation est plus complexe.

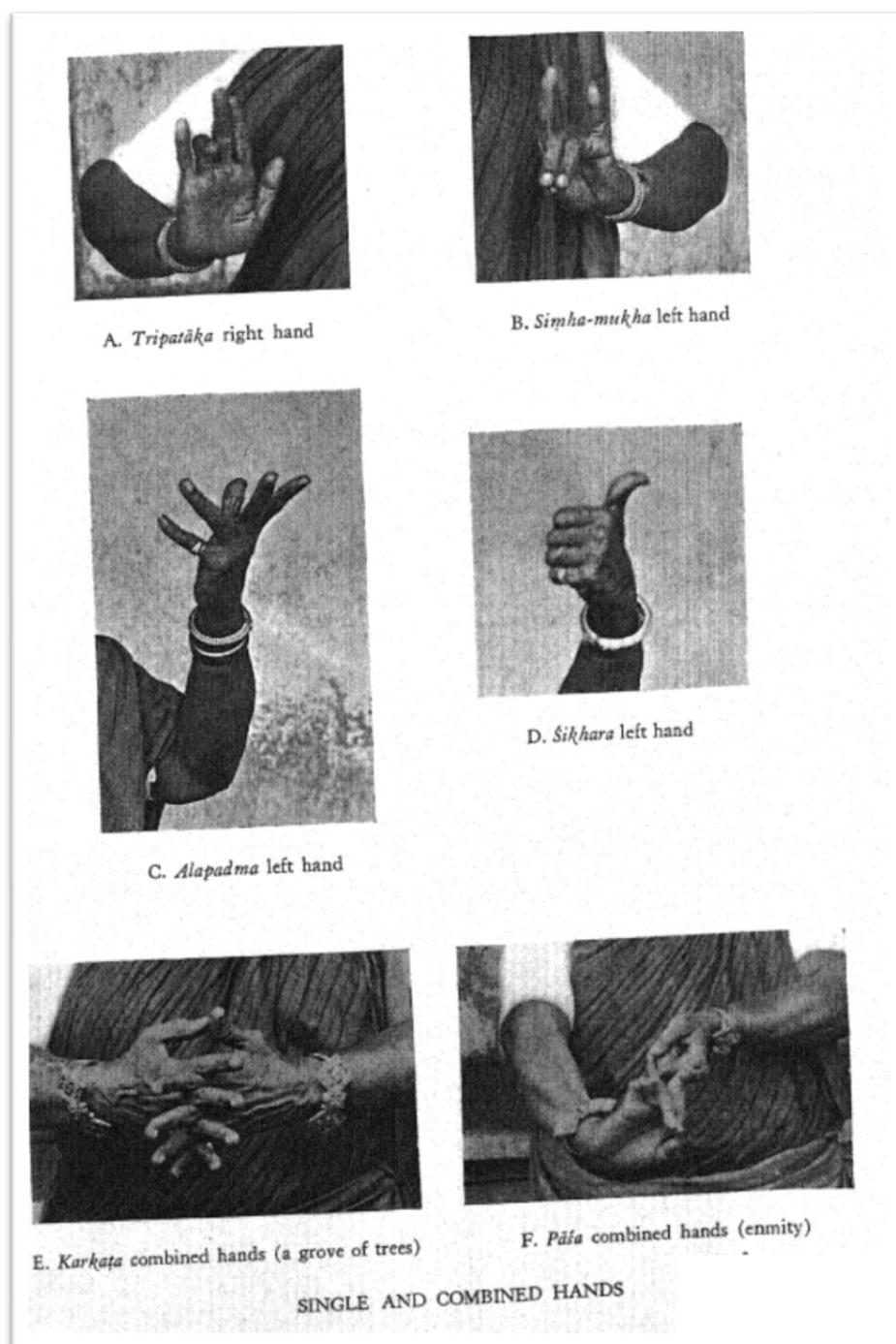


Illustration 41 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XVII)



A. r. h. *Sūcī*, l. h. *siṃha mukha*: representing Krishna driving cattle.



B. RAISING MT. GOVARDHAN



C. THE RICE-MORTAR
(*Alapadma* hands)



D. BOTH HANDS *udveṣṭitālapadma*
COMBINED HANDS (TANJORE)

Illustration 42 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XVIII)



A. EYEBROWS LIKE THE CRESCENT MOON
(r. h. *simha-mukha*, l. h. *candra-kālā*).



B. A BED



C. THE FISH, *matsya*
(Avatar of Vishnu)



D. THE TORTOISE,
kūrma (Avatar of
Vishnu)



E. GARUḌA
(Vehicle of Vishnu)

COMBINED HANDS (TANJORE)

Illustration 43 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936,
Plate XIX)



A. AVERSION
(Both hands *ardha-candra*, for *patāka*)



B. KRISHNA WITH THE FLUTE



C. SHOOTING WITH THE BOW
(r. h. *simha-mukha*, l. h. *siṅghara*)



D. SLEEP
(Both hands *ardha-candra*, for *patāka*)

COMPLETE POSES (TANJORE)

Illustration 44 : Postures exécutées par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XX).

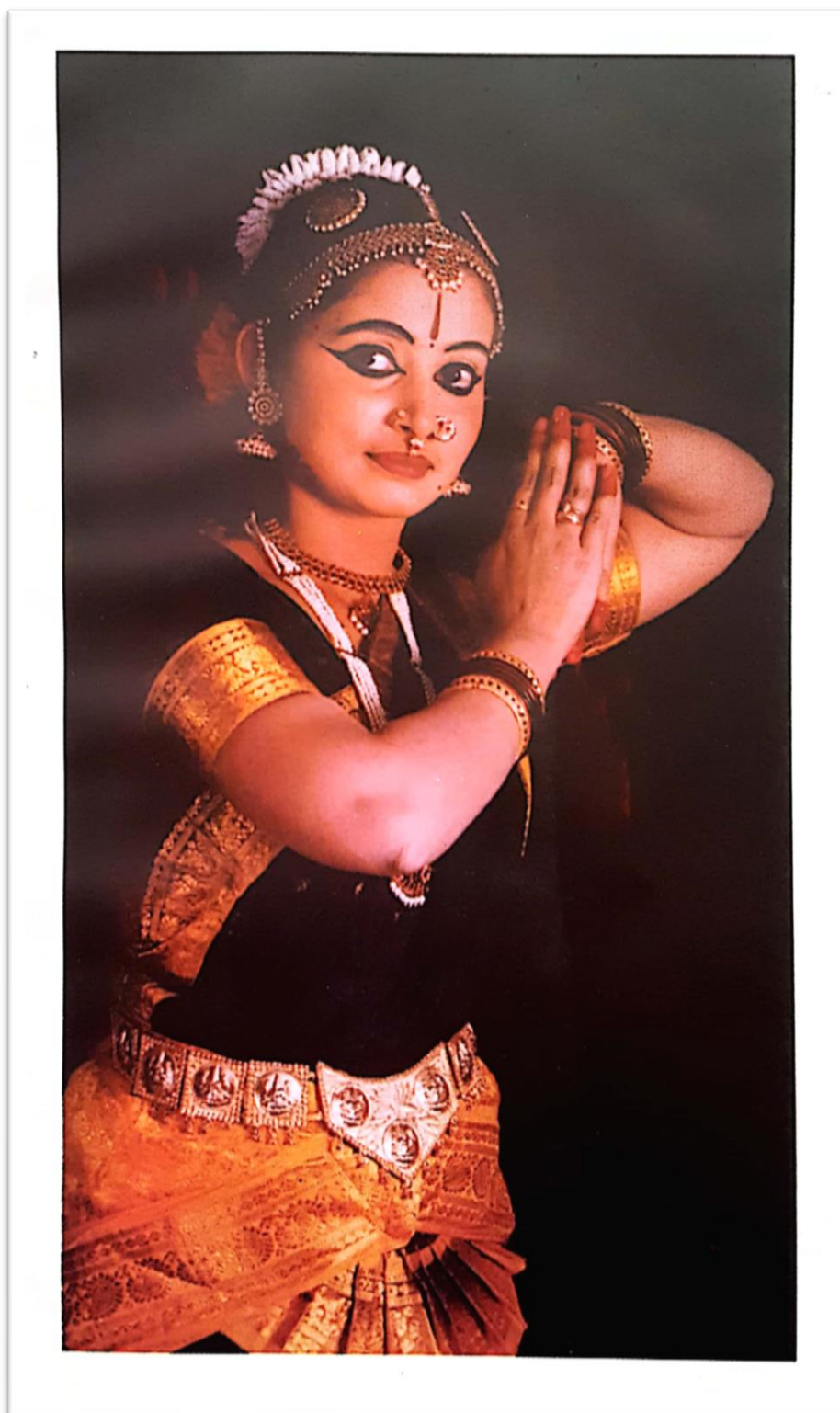


Illustration 45 : Photographie d'Athira Rajesh (Rc, 2007, à la fin de l'ouvrage)

पार्श्वसूचीमण्डलम् (Pārśvasūcī)

स्थित्वा पादाग्रयुग्मेन

जानुनैकेन पार्श्वतः ।

संस्पृशेद् भूतलं

पार्श्वसूचीमण्डलमीरितम् ॥

273 ॥

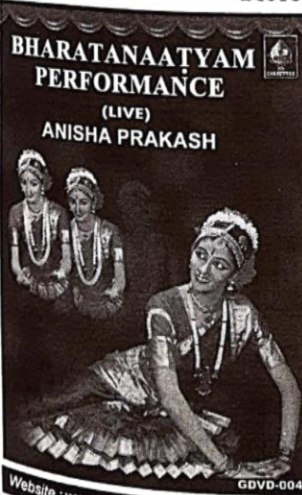


Pārśvasūcī pose is formed when the ground is touched with forefingers and the knee of one side touch the ground.



GITAA Cassettes

Releases



**BHARATANAATYAM
PERFORMANCE
(LIVE)
ANISHA PRAKASH**

GDVD-004

**BHARATANAATYAM
PERFORMANCE
(Live)
in
DVD**

Available at
GIRI
GIRI TRADING AGENCY PRIVATE
LIMITED
MUMBAI-CHENNAI
COIMBATORE-SECUNDERABAD
KANCHIPURAM- MADURAI

Website : www.giritrading.com
E-mail : sales@giritrading.com

Illustration 46 : Publicité pour un DVD de *bharatanāṭyam* insérée dans l'édition de Giri (Rc, 2007, p.143)

विनियोगः (Application)

अङ्कुरे पक्षिशावादौ बृहत्कीटे नियुज्यते ।

It is used to depict sprout, chicks or siblings of birds and big worms.

कटकहस्तः [Kaṭaka (Bracelet)]



सन्दंशोऽप्यूर्ध्वभागे तु
मध्यमानामिकान्वया ॥
168 ॥

कटको हस्त उच्यते ।

If the middle finger and ring finger of *Sandamśa* are joined at the tip and outstretched it is called as *Kaṭaka*.

विनियोगः (Application)

एतस्य विनियोगस्तु दर्शने ॥ 169 ॥
आह्वानभावचलने ।

It is found utilised in depicting invitation (calling a person)

DANCE NEEDS

Short Necklaces



Illustration 47 : Publicité pour des bijoux de *bharatanāṭyam* dans l'édition de Giri (Rc, 2007, après la page 96)

2.2.1.7 L'*Abhinayadarpaṇa* « mis en image »

Jusqu'ici, nous avons vu que les photographies ou les dessins faits à partir d'œuvres plastiques sont des illustrations du texte. Nous allons voir que la dernière catégorie d'images à laquelle nous allons nous intéresser plus spécifiquement, les dessins, constitue la plus grande partie du contenu visuel que j'ai nommé « mises en image » du texte⁸³⁵.

Ainsi, dans le *MG*, on trouve des dessins de gestes de main faits par Dorothy M. Larcher présentant des gestes décrits dans le texte. Ces dessins sont en annexes (planches X et XI)⁸³⁶. Il y a des dessins de sept gestes de main non-combinés (*pataṅka*, *ardhacandra*, *muṣṭi*, *śikhara*, *bhramara*, *śukatuṇḍa*, *padmakōśa*) et un geste de mains combiné (*udveṣṭitālapadma*)⁸³⁷. Trois autres dessins de gestes de main ont été faits à partir d'œuvres : un geste de main du *bodhisattva* d'Ajanta, la main gauche supérieure portant le feu du Śiva Naṭarāja représenté sur la première planche (photographie tronquée dont on ne voit justement pas la main gauche supérieure), et un dessin de geste de main (*kartarīmukha*), détail d'une statue non-identifiée, sa localisation mise à part (musée de Madras)⁸³⁸. Ces dessins semblent avoir plusieurs fonctions dans le cadre du *MG*. Ils semblent être des mises en images du texte en ce qui concerne les dessins de Dorothy M. Larcher⁸³⁹. Le fait qu'il y a également des dessins faits à partir d'œuvres plastiques et un dessin d'un geste de mains combiné également représenté dans une photographie d'une praticienne pose question. Dans le cadre du *MG*, le dessin semble montrer le geste d'une manière plus décontextualisée, malgré les légendes. Ainsi, le dessin a pu être utilisé comme un point de rencontre entre les différentes sources : le texte, les photographies de praticiens, les œuvres plastiques. Comme dans le cas de la main portant le feu de Śiva absente de la photographie, le dessin, pièce d'un puzzle, paraît résoudre une énigme sémiologique, et nous donner à voir une version inédite du geste qui peut être mise en lien avec tous ses autres « signifiants », prenant une forme plastique, textuelle ou corporelle.

Comme nous l'avons déjà vu, la première édition de M. Ghosh présente aussi des dessins faits à partir d'œuvres plastiques⁸⁴⁰. Dans la note à propos des illustrations, M. Ghosh met en relation les gestes représentés sur ces dessins et les gestes de l'*AD*. On constate que la figure de Śiva Aṣṭabhuja⁸⁴¹ est particulièrement intéressante pour l'auteure car elle lui permet d'illustrer sept gestes de main : *kapittha*, *bhramara*,

⁸³⁵ Sur la différence entre « illustration » et « mise en image », cf. *supra* 2.2.1.3.

⁸³⁶ Cf. Illustration 48, p.198 et Illustration 49, p.199.

⁸³⁷ On notera que le geste de main combiné *udveṣṭitālapadma* est absent de l'*AD* de M. Ghosh. De fait, il est présenté dans le *MG* dans une liste « according to a different book » (*MG*, 1917, p.44). Par ailleurs, dans le *MG*, ce geste est également présenté dans les photographies de la *devadāsī* de Thanjavur. Dans le corps de texte, il y a un renvoi aux deux images, le dessin et la photographie. Le fait que les deux images cohabitent montre leur différence de statut.

⁸³⁸ Cf. Illustration 49, p.199.

⁸³⁹ La procédure suivie par la dessinatrice n'est cependant pas précisée. À partir de quoi ces dessins ont-ils été faits ? Est-ce qu'elle a mis en image le texte traduit ? Ou bien a-t-elle dessiné la façon dont la praticienne interprétait le geste ? Ou bien s'est-elle inspirée des dessins présents dans l'édition de Tiruveṅkaṭa ? En effet, l'édition de Tiruveṅkaṭa comprend elle aussi des dessins, intégrés au sein du texte, de certains gestes de main non-combinés.

⁸⁴⁰ Cf. 2.2.1.4.

⁸⁴¹ Cf. Illustration 20, p.157.

kartarī mukha, *patāka*, *kāṅgula*, *ardhacandra* et *alapadma*. M. Ghosh indique que ce dessin a été exécuté à partir d'une image du célèbre ouvrage de T.A. Gopinatha Rao. Mais quand on consulte cet ouvrage, on remarque, on s'en doutait, que l'interprétation de M. Ghosh se démarque de celle de T.A. Gopinatha Rao :

« He has eight arms, of which one carries the *śūla*, another the *paraśu*, a third one a snake and so on. One of the hands is in the *gaja-hasta* poste, another in the *patāka* pose and third in the *chatura* pose »⁸⁴².

Dans les deux autres éditions de M. Ghosh, ces dessins d'œuvres plastiques disparaissent au profit de dessins de gestes de main, cette fois « mises en image » de l'AD⁸⁴³. Il n'y a pas d'indications sur les conditions de productions de ces dessins mais étant donné qu'ils représentent la quasi-totalité des gestes de main combinés (28) et non-combinés décrits dans le texte (21 sur 23)⁸⁴⁴, on peut en conclure que ces dessins ont sans doute été réalisés à partir du contenu du texte. Semblant faire partie intégrante de la traduction, ces dessins ont fait l'objet d'une attention particulière afin qu'ils soient bien compris : certains gestes sont montrés de face et de côté (*kaṅgula*, *siṃhamukha* et *catura*). On remarquera, enfin, que ces images se trouvent entre le texte traduit et le texte sanskrit. Donc, pour celui qui souhaiterait n'utiliser que la traduction pour en faire un usage pratique, ces images constitueraient un appendice final à sa lecture.

Dans toutes les éditions qui vont suivre, la tradition de proposer des dessins des gestes décrits dans l'AD s'est durablement installée. Ainsi, dans l'édition de P.S.R. Appa Rao, on trouve, dans le corps de texte, plus de 70 dessins de gestes de main non-combinés et combinés, dont l'auteur et les conditions de production sont également passés sous silence. Dans certains cas, des variantes sont proposées⁸⁴⁵, le texte étant une compilation de l'AD de M. Ghosh et de celui, beaucoup plus long et comprenant des variantes tirées d'autres sources textuelles, de Tiruveṅkaṭa⁸⁴⁶.

À la fin de l'ouvrage de C. Rajendran, on trouve des dessins des *hasta* non-combinés et combinés⁸⁴⁷. Ils sont si proches de ceux présentés chez P.S.R. Appa Rao qu'ils semblent en être des copies. On remarquera qu'il n'y a que 27 *hasta* non-combinés : manquent « à la vision » *tāṃracūḍa*, *triśūla*, *vyāghra*, *ardhasūcī*, *kaṭaka* et *palli*, tandis qu'*haṃsāsya* est présenté deux fois. On notera qu'ainsi la difficulté de représenter les deux gestes de main *kaṭaka* et *palli*, dont la description est problématique⁸⁴⁸, est évitée. D'autre part, ces deux derniers *hasta* n'étant pas utilisés

⁸⁴² GOPINATHA RAO, Vol.2, Part 1, 1971, p.270.

On peut imaginer que T. A. Gopinatha Rao a offert une occasion d'interpréter les gestes de main du point de vue d'un texte comme l'AD dans son « so on » et surtout dans cette citation, qui se trouve une page auparavant, dans laquelle il décrit une autre image similaire : « Of the eight arms of Śiva, one is held in the *patāka* pose, another in the *abhaya* pose while the rest are in various other *nāṭya* poses » (*Ibid*, p.269).

⁸⁴³ Cf. Illustration 50, p.200.

⁸⁴⁴ Manquent à l'appel *utsaṅga* et *dola*.

⁸⁴⁵ Pour les gestes non-combinés, il y a 2 *arāla*, 3 *kaṭakāmukha*, 2 *mṛgaśirṣa*, 2 *haṃsāsya*, 3 *sandaṃśa* et 3 *tāṃracūḍa*. Pour les gestes combinés, 2 *svastika* (cf. Illustration 51, p.201) et 2 *avahittha*.

⁸⁴⁶ Cf. *infra* 2.2.2.

⁸⁴⁷ Cf. Illustration 52, p.202.

⁸⁴⁸ Cf. AD *ad. loc.* : 168cd-171.

dans le *bharatanāṭyam* actuel, on peut dire que ces dessins rendent plus compte de la pratique actuelle que de celle décrite dans le texte.

Avec P. Ramacandrasekhar, on renoue avec le fait d'identifier l'auteur des dessins. Faits à partir de photographies, une partie des dessins des gestes de main, de tête, pied et des postures debout a été fournie par Mandeera Manish. Mandeera Manish est une danseuse de *bharatanāṭyam* (style Thanjavur). Elle est l'élève de Sandhya Purecha, qui est connu pour avoir mis en scène l'ensemble de l'AD d'après l'enseignement qu'elle a reçu de son maître Parvati Kumar⁸⁴⁹. Ces dessins sont donc le fruit d'une interprétation par des praticiens. Par ailleurs, l'artiste Sreejit a dessiné les autres images, dont certaines ont été faites à partir de photographies de Vasundhara Thomas de Kalakshetra :

« almost all diagrams for head, eye and neck movements, hand gestures for all Gods, ten incarnations of Viṣṇu, gestures to depict various classes, poses for various relatives, nine planets, forms and postures of standing and the nine rasās »⁸⁵⁰.

Il est très clair que, dans l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar, les dessins, mises en image de l'AD, ont été faits à l'aide de praticiens de *bharatanāṭyam*. Le regard de personnalités représentant l'institution Kalakshetra semble avoir joué un rôle important comme l'indique l'éditeur :

« We also thank Smt. Saikripa Prasanna, dancer, who has helped us in checking the pictures [...] we wish to thank Smt. Leela Samson, director Kalakshetra, [...] for her valuable suggestions with regards to the pictures »⁸⁵¹.

Cela nous indique que le texte seul n'a pas paru être une source suffisante pour produire des mises en images à partir de son contenu.

À ce propos, P. Ramacandrasekhar précise que ces dessins ne sont pas une traduction visuelle parfaitement en accord avec le contenu du texte. De fait, ils constituent une interprétation du texte révélant des pratiques actuelles :

« [...] all the pictures denoted in the book are not depicted in the respective distance which ought to be according to the text and the pictures serve only as a guideline to understand the text though there may be slight variations in the schools of practice »⁸⁵².

On remarque que cette « variation » est parfois prise en compte et se manifeste par le fait de présenter différentes variantes d'un geste. Ainsi, les gestes de main *kartarīmukha*⁸⁵³ et les gestes de main combinés dans lequel il est impliqué⁸⁵⁴, *tāṃracūḍa*, *triśūla* et *vyāghra* sont mis en images sous deux ou trois formes. Dans le cas de *kartarīmukha*, des variantes sont proposées sous la forme de trois dessins et de deux

⁸⁴⁹ Cf. *infra* 4.1.2.3.

⁸⁵⁰ Rc, 2007, p.15.

⁸⁵¹ Rc, 2007, p.16.

⁸⁵² Rc, 2007, pp. 13-14.

⁸⁵³ Rc, 2007, pp. 84-85. Cf. Illustration 53, p.203.

⁸⁵⁴ *Kartarīsvastika* (p.121) et *bhrātṛbhrātṛ* (p.149).

descriptions⁸⁵⁵. Dans le cas des trois autres gestes, le premier dessin traduit strictement ce que l'on peut reconstruire à partir de la description présente dans le texte tandis que le dessin qui présente la variante, sans commentaire, se trouve correspondre à des gestes pratiqués actuellement dans le *bharatanāṭyam*. Ces variantes ont peut-être été ajoutées sous l'influence des praticiens impliqués dans cette édition ou bien à partir de la propre expérience de l'auteur qui est aussi acteur dans des pièces de théâtre en sanskrit dans une troupe dirigée par Nandini Ramani.

Dans la dernière édition, celle d'A. Vallabh, la mise en image des gestes décrits dans le texte est systématique. Les dessinateurs sont nommés : Venkatesh et A. Selvaraj. Les dessins représentant les mouvements de pieds ont été réalisés à partir de photographies de praticiens issus de l'institution Kalakshetra, P. T. Narendra et Renjith Babu⁸⁵⁶. Pour A. Vallabh, ces dessins, plus proches de la pratique actuelle que de celle décrite dans le texte, sont des « real life representations » des gestes. De fait, elle évoque la difficulté de choisir un usage parmi d'autres⁸⁵⁷. Comme dans l'édition de P. Ramacandrasedhar, des variantes de gestes sont également indiquées. Ainsi, on trouve deux *arāla*⁸⁵⁸, trois *kaṭakāmukha*⁸⁵⁹, deux *candrakāla*⁸⁶⁰, deux *bheruṇḍa*⁸⁶¹. À l'exception du dernier, toutes ces variantes sont accompagnées d'une description du geste, contenu textuel qui ne prétend pas et ne peut pas être une autre interprétation du texte sanskrit. Ils viennent donc rendre compte de variantes en usage actuellement⁸⁶². Comme le titre l'annonce⁸⁶³, l'auteur accorde une importance particulière aux illustrations de son ouvrage :

« Besides focus on movement and kinesthetic awareness I hope the illustrations will generate an avid interest in tracing the genesis, purpose and the many functions of mudras across diverse cultural and religious traditions [...]. The text and illustrations are provided to engage learners, simplify learning and introduce the learner to the concept of using imagery as a choreographic tool »⁸⁶⁴.

⁸⁵⁵ En effet, la description de ce geste n'est pas évidente puisque le texte n'indique pas clairement à partir de quel geste précédent il faut prendre le geste (cf *AD ad. loc.* : strophe 105 et note). Dans les trois dessins proposés (Cf. Illustration 53, p.203), le premier semble correspondre à la première traduction. Mais je ne parviens pas à comprendre le lien entre la deuxième traduction et les deux autres dessins. On notera que le dessin du milieu correspond au geste *kartarīmukha* que l'on effectue en *bharatanāṭyam*.

⁸⁵⁶ V, 2013, p.xxviii. Sur Renjith Babu, cf. *supra* 1.1.3.3.9.

⁸⁵⁷ « [...] the process of illustrating and positioning the gestures with reference to its real life representation was overwhelming in its significance and potential usage across disciplines » (V, 2013, p.xxix).

⁸⁵⁸ V, 2013, p.89.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p.94. Cf. Illustration 57, p.233.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.97.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.142.

⁸⁶² L'auteur évoque la prédominance de la pratique actuelle sur le contenu du texte à propos des gestes de main dans le chapitre sur les mouvements de pieds : « In the chapters on the movement of the feet, the position of the hands are based on their most common usage in relation to the feet movement and not always depicted as described in the verse » (*ibid.*, p.xlv).

⁸⁶³ *Abhinaya Darpana, An Illustrated Translation*.

⁸⁶⁴ V, 2013, p.xxxiv.

Cette citation de l’auteur semble expliquer pourquoi elle a choisi de présenter, à côté des dessins de certains gestes de main, des dessins de l’objet dénoté par le geste, un arbre, un crabe, un lapin...⁸⁶⁵ Par ce procédé, elle essaie de faire un lien, pas toujours évident, entre le geste signifiant et l’objet signifié. Elle met alors en avant la dimension symbolique de la gestuelle décrite dans le texte et pratiquée dans les arts vivants actuels et renoue, sans doute sans le savoir, avec les idéaux de l’auteur de la première édition de notre corpus, celle d’A. K. Coomaraswamy qui souhaitait, en effet, promouvoir la dimension idéaliste, et spirituel, de l’art indien⁸⁶⁶.

Nous avons donc vu que ces mises en image du texte ne sont pas toujours basées sur le texte mais prennent en compte les pratiques actuelles, tout particulièrement celles de praticiens de *bharatanāṭyam* du style Kalakshetra. Ces dessins sont donc des interprétations, des « traductions » du texte qui proposent une négociation entre le contenu du texte et la pratique, comme la présentation des variantes de gestes le suggère. Le fait que toutes les éditions soient accompagnées d’images des gestes pose, par ailleurs, question. Est-ce que le texte accompagné de sa traduction ne suffit pas pour reconstruire le geste qu’il décrit ? Pour ma part, en lisant le texte sanskrit j’ai souvent fait appel à ma propre corporéité pour essayer de comprendre le geste qui y était décrit⁸⁶⁷. Dans le texte contenu dans un livre, la « mise en corps » du geste fait défaut. C’est peut-être pour cela que les éditeurs ont ressenti le besoin de toujours accompagner le texte d’images, proposant une trace visuelle de la « mise en corps ».

⁸⁶⁵ V, 2013, pp. 247-291 (strophes 399cd-460).

⁸⁶⁶ GANSER, à paraître, 1. Cf. aussi COOMARASWAMY, 1934.

⁸⁶⁷ Cf. *infra* 3.1.4.

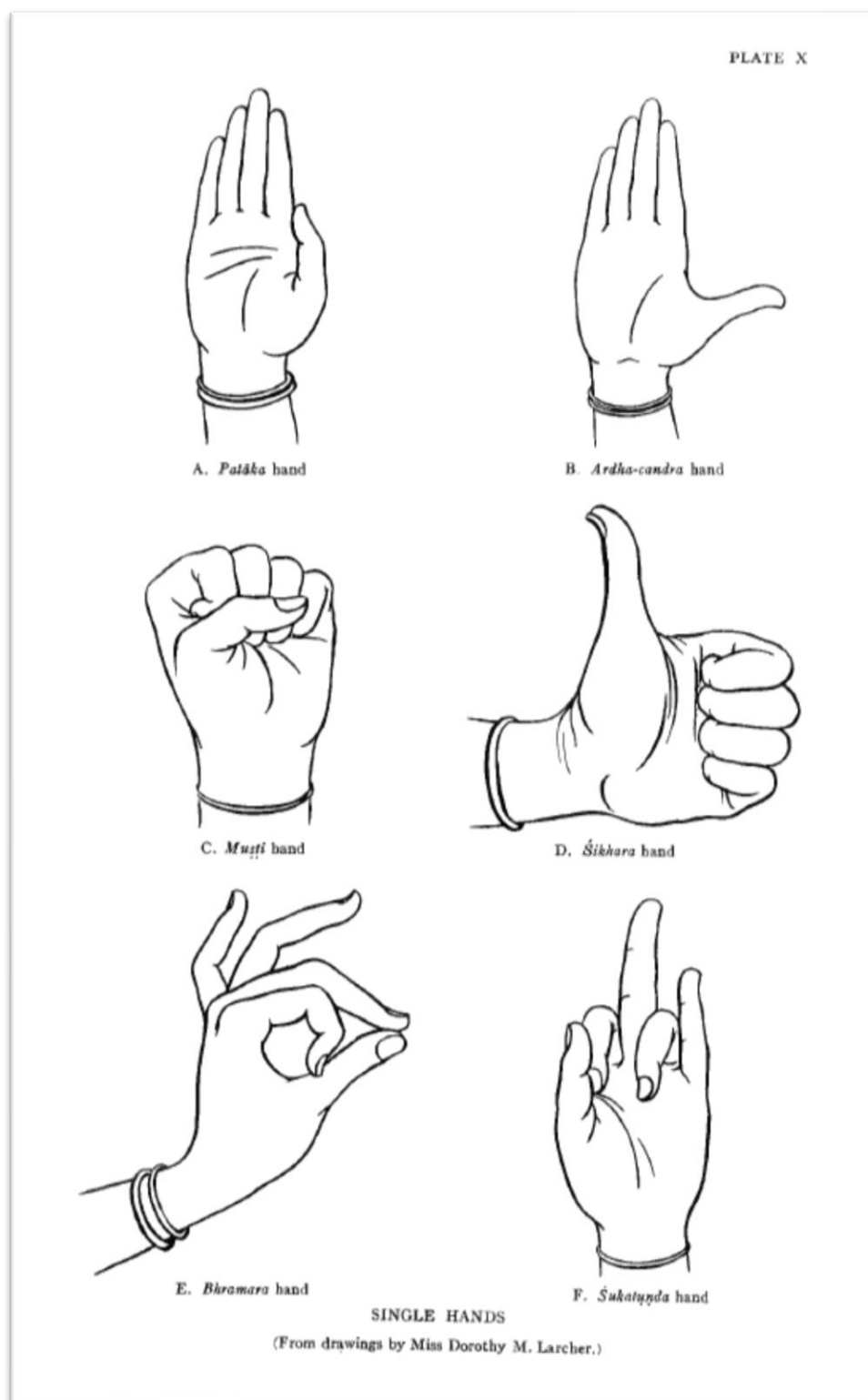


Illustration 48 : Dessins de gestes de main par Dororthy M. Larcher (MG, 1917, Plate X).



A. *Kaṭaka mukha* hand with blue lotus (hand of Bodhisattva, Ajanṭā).



B. *Ardha-candra* hand, with flame (upper left hand of figure represented on Pl. I).



C. *Kartar mukha* (hand of an image in Madras Museum).



D. *Padmakṣa* hand.



E. *Udveṣṭitāloṣṭha* hands.

SINGLE AND COMBINED HANDS
(D and E drawn by Miss Dorothy Larcher.)

Illustration 49 : Dessins de gestes de main par Dorothy M. Larcher (MG, 1917, Plate XI).

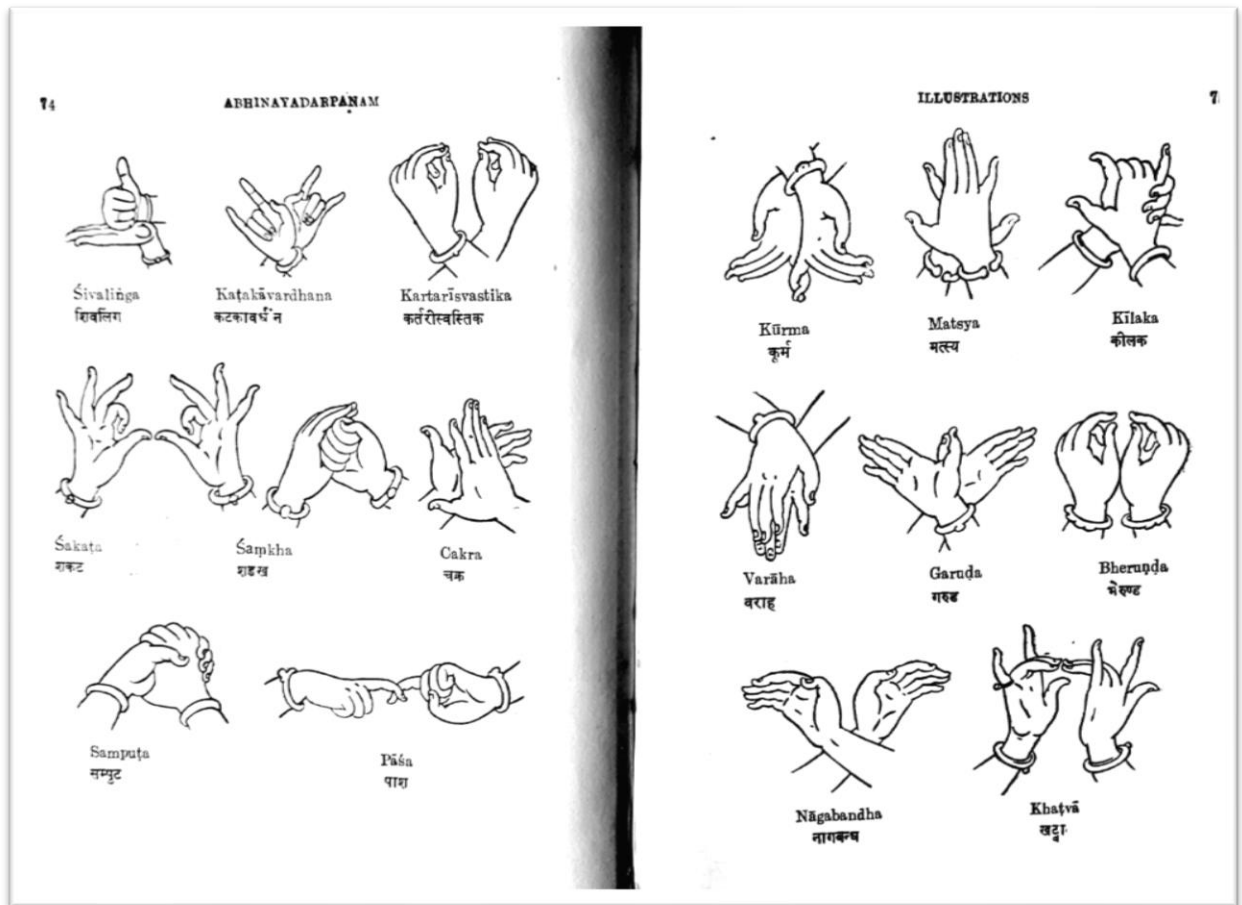


Illustration 50 : Dessins de gestes de main combinés (G3, 1975, pp. 74-75)

by extending the elbows, the fingers remaining interlocked and this is used in stretching the arms over the head, a sign of amorous feeling frequently mentioned in literature and depicted in painting and sculpture" - AKS.

4. Swastika Hasta



Patākayōḥ sanniyukta karayōḥ
maṇibandhayōḥ |
Saṁyōgēna swastikākhyō
makarārihē niyujyatē ||
Bhayavādē vivādēṇa kīrtanē
swastikō bhavēt |

466

M: Patākayōḥ, sanniyukta - karayōḥ, maṇibandhayōḥ, saṁyōgēna swastika - ākhyāḥ = when two Patāka hastas are held accross at the wrists, it becomes Swastika hasta.



Makara-arthē niyujyatē =

It is used to denote a crocodile;
bhaya-vādē = timid speech ;
vivādē (ṇa) = dispute ; kīrtanē
= praising, swastikaḥ bhavēt -
in denoting the above, Swastika
hasta is used.

D: When two Patāka hastas are held together accross (i.e. one over the other) at the wrists, it becomes Swastika hasta.

Illustration 51 : Le texte de l'AD accompagné d'illustrations : le geste de main *svastika* (AR, 1997, p.265)

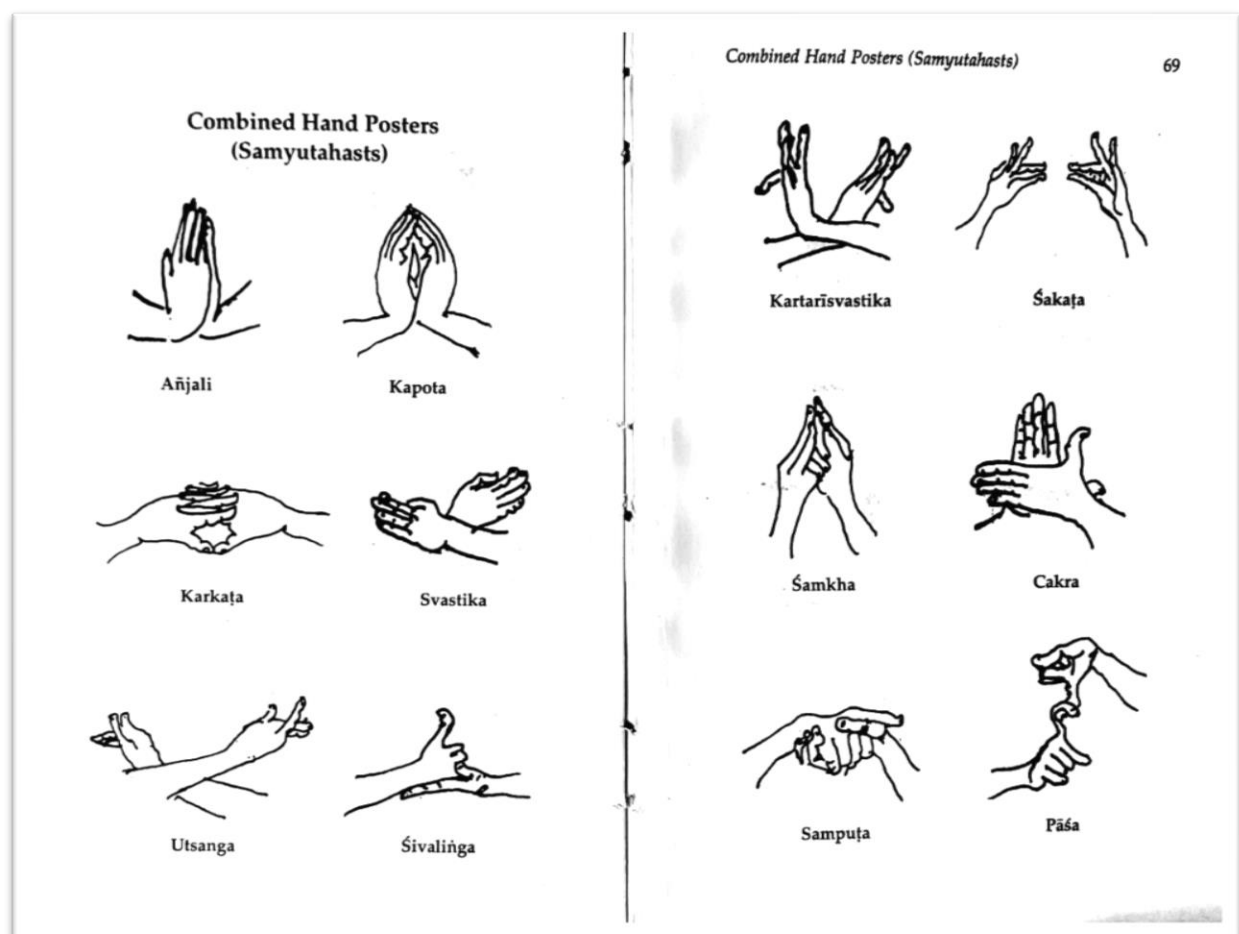


Illustration 52 : Dessins de gestes de main combinés (Rc, 2007, pp. 68-69)

विनियोगः viniyogaḥ (Application)

पल्लवे फलके तीरे उभयोरिति वाचके ॥
pallave phalake tīre ubhayoriti vācake ॥ 103

क्रकचे छुरिकायां च ध्वजे गोपुरशृङ्गयोः ।
युज्यतेऽर्धपताकोऽयं तत्तत्कर्मप्रयोगके ॥
krakace churikāyām ca dhvaje gopuraśṛṅgayoḥ ।
yujyate'rdhapatāko'yaṁ tattatkarmaprayogake ॥ 104

Ardhapatāka is used to denote leaves, writing/painting board, bank, to mention 'both', knife, flag, tower and horns.

कर्तरीमुखहस्तः - Kartarīmukhahastah

अस्यैव चापि हस्तस्य तर्जनी च कनिष्ठिका ।
बहिः प्रसारिते द्वे च स करः कर्तरीमुखः ॥
asyaiva cāpi hastasya tarjanī ca kaniṣṭhikā ।
bahiḥ prasārite dve ca sa karaḥ kartarīmukhaḥ ॥ 105

In the *Ardhapatāka*, if the forefinger and little finger are bent backwards, it is called *Kartarīmukha*.



We can also interpret the definition as follows : In the *ardhacandra* pose, if the little finger (in the bent position)

Illustration 53 : Le texte de l'AD accompagné d'illustrations : le geste de main *kartarīmukha* (Rc, 2016, p.84).

2.2.2 Un texte polymorphe

Les ouvrages de ce corpus proposent un contenu général qui semble de prime abord relativement similaire. Ils commencent par une introduction, plus ou moins longue, présentant le texte et proposant une introduction au théâtre indien. Le MG mis à part, la traduction est toujours accompagnée du texte sanskrit présenté en *nāgarī* ou translittéré en caractères latins⁸⁶⁸.

Mais quand on observe de plus près le texte qui est présenté, on constate que ces éditions proposent des *AD* très différents. On peut dégager trois types d'*AD*, celui qui se base sur le texte de Tiruveṅkaṭa (MG), ceux qui se basent sur celui de M. Ghosh (Rc, Rj) et ceux qui tentent une réconciliation de ces deux textes (AR, V), démarche qui se rapproche de celle de Tiruveṅkaṭa qui proposait un texte clairement présenté comme une compilation.

La traduction présentée dans le MG n'est pas accompagnée du texte sanskrit et les numéros des strophes ne sont pas indiqués. Mais si l'on se base sur le fait qu'il s'agit d'une traduction de l'édition de Tiruveṅkaṭa, on peut supposer que le MG propose la traduction de 718 strophes⁸⁶⁹. On notera que dans la deuxième édition (1936), sortie après la première édition de M. Ghosh (1934), un appendice a été ajouté : il s'agit de la traduction des strophes 259 à 325 de l'édition de M. Ghosh. Sous l'influence de cette dernière, la deuxième édition propose donc la traduction de 785 strophes⁸⁷⁰.

Le MG est donc une traduction basée sur l'édition de Tiruveṅkaṭa :

« a Nāgarī transcript of the second Telugu edition⁸⁷¹ of the "Abhinaya Darpaṇa" of Nandikeśvara, published under the editorship of the late Tiruveṅkaṭācāri of Niḍāmaṅgalam⁸⁷² »⁸⁷³.

Quand on consulte cette deuxième édition⁸⁷⁴, on constate en effet que l'ensemble du texte est en caractères télougou. On peut supposer alors que la transcription a pu être faite par G. K. Duggirala afin qu'A. K. Coomaraswamy puisse y avoir accès.

Pour M. Orelskaya, ces éditions sont en télougou :

« The said Telugu texts [éditions 1 et 2 de Tiruveṅkaṭa] are believed to be lost, although it is understood that the editions were based on a

⁸⁶⁸ G, Rc 1^{ère} éd., Rj : Texte sanskrit en *nāgarī* ; AR : texte translittéré en caractères latins ; Rc 2^{ième} éd., V, : *nāgarī* et translittération.

⁸⁶⁹ Le nombre de strophes présentées dans l'*AD* de Tiruveṅkaṭa est indiqué par P.S.R. Appa Rao (AR, 1997, p.22).

⁸⁷⁰ Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'*AD*, p.393.

⁸⁷¹ La première édition date de 1874 (éd. Vyavahāra-taraṅgiṇī Press). La deuxième édition a été publiée en 1887 par The empress of India Press (Vālliva Rāmaswāmy Sāstrulu & sons, Madras). Il existe également une troisième édition sortie en 1905, publiée par The Sastra Sanjeevini Press (cf. GANSEER, à paraître, 1).

⁸⁷² Tiruveṅkaṭa a également édité un *Bhārata Rasa Prakaraṇa* (cf. MG, 1917, p.12 et RAGHAVAN, 1932a, p.16).

⁸⁷³ MG, 1917, p.10. On remarquera que l'édition de Tiruveṅkaṭa n'est pas référencée dans la bibliographie du MG alors qu'elle constitue la source première de cette traduction.

⁸⁷⁴ Disponible en ligne : cf. bibliographie.

manuscript which itself was a translation from the original Sanskrit work of Nandikeśvara »⁸⁷⁵.

Ainsi, à ses yeux, le fait que le *MG* soit le résultat d'une double traduction « into Telugu from the original Sanskrit *AD* and then into English », réduit sa valeur pour une analyse philologique sérieuse⁸⁷⁶.

Mais l'examen de la deuxième édition de Tiruveṅkaṭa montre que cet ouvrage n'est pas en télougou comme M. Orelskaya le prétend. Il propose un texte en sanskrit en caractères télougou⁸⁷⁷, accompagné d'une paraphrase en télougou (appelée « *tātparyamu* ») que l'auteur lui-même qualifie de « simple [...] with easy Telugu words such as women and children can understand »⁸⁷⁸. Une question demeure cependant : sur quoi se sont basés A. K. Coomaraswamy et G. K. Duggirala pour traduire ce texte : le texte sanskrit, la traduction télougou ou bien les deux ?

Par ailleurs, dans la préface au *MG*, il y a une traduction de la préface de Māḍabhūṣi Tiruveṅkaṭa. Il précise clairement que le texte original a été augmenté par des citations d'autres traités : « a total of four hundred and eight new verses have been introduced »⁸⁷⁹. Quand on regarde la traduction qui a été faite dans le *MG*, on constate que le texte édité par Tiruveṅkaṭa se présente comme une compilation : de nombreuses variantes de gestes sont introduites par la mention « according to another book/text ».

Enfin, on remarquera que dans cette préface, Tiruveṅkaṭa, à la fin XIX^e siècle, exprimait déjà des propos que l'on peut rapprocher des phénomènes de textualisation et de sanskritisation :

« I resolved to restore the science to its former eminence, which has been day by day obscured. First of all was published the "Mirror of Gesture", composed by one of the founders of the science, Nandikeśvara, to wit; but it was not readily understandable by all [...] »⁸⁸⁰.

On a déjà eu l'occasion de présenter le texte de l'*AD* qui est proposé dans l'édition de M. Ghosh⁸⁸¹. Les éditions de C. Rajendran et de P. Ramacandrasedkhar se basent toutes les deux sur l'édition critique de M. Ghosh composée de 324 strophes et d'une annexe de 14 strophes⁸⁸² (présente seulement dans la première édition). C. Rajendran et P. Ramacandrasedkhar ne proposent pas une édition et une traduction de l'annexe. Cependant, l'édition de P. Ramacandrasedkhar est un peu augmentée : le texte est parsemé de citations encadrées, en sanskrit, et accompagnées d'une traduction, issues du *NS*, du *Bharatakośa* et d'autres sources non-précisées⁸⁸³.

⁸⁷⁵ ORELSKAYA, 2001, p.243.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p.244.

⁸⁷⁷ Cela m'a été confirmé par E. Ganser qui lit les caractères télougou.

⁸⁷⁸ Cf. traduction de la préface de Tiruveṅkaṭa, appelé « the indian editor » (*MG*, 1917, p.12). Il semble y avoir une volonté de la part de cet auteur de rendre l'*AD* accessible à tous, du moins à tous les télougouphones.

⁸⁷⁹ *MG*, 1917, p.12.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ Cf. *supra* 2.1.3.

⁸⁸² Cf. appendice : 3.2.3.

⁸⁸³ Citation du *NS* dans la première édition : p.97, p.123, p.136 ; sans référence : p.156, p.161. Dans la deuxième édition, les citations sont placées différemment et on trouve deux nouvelles citations : une

D'autre part, l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar comprend de nombreuses annexes : liste de travaux traitant du *nāṭya*, résumé du contenu du *BhA*, citation de l'*AbhB* à propos du *nāṭya* et des *sahṛdaya*, *abhinaya* des *rasa* (*rasadr̥ṣṭi*, *sthāyībhāvadṛṣṭi*, *sañcāribhāvadṛṣṭi*, *bhrukuṭi*), d'après d'autres sources. Si l'édition de P. Ramacandrasekhar se base sur le texte de M. Ghosh, les annexes nous montrent cependant que cette édition tend à présenter un texte de l'*AD* augmenté, comme ceux de P.S.R. Appa Rao et d'A. Vallabh qui l'assument complètement.

En effet, ces deux dernières éditions s'inscrivent clairement à la suite de l'édition de Tiruveṅkaṭa traduite dans le *MG* en offrant un texte beaucoup plus long assumant son statut de compilation.

Ainsi, P.S.R. Appa Rao a voulu proposer une version de l'*AD* qui réconcilie le texte de M. Ghosh (324 strophes) et celui de Tiruveṅkaṭa (718 strophes)⁸⁸⁴. Son *AD*, le plus long à ma connaissance, comprend alors 814 strophes et un épilogue de trois strophes. Il est divisé en 31 chapitres⁸⁸⁵. Les annexes sont également volumineuses : *abhinaya* des huit *rasa*, d'après la *Saundarya Lahari* ; *abhinaya* des dix avatars (citations du *Gītagovinda* avec indications des gestes de main⁸⁸⁶) ; et « *abhinayam for various aspects* » (couleurs, montagnes, Veda, les quatre moyens de gagner un combat, les quatre étapes de la vie, les voix grammaticales, les saisons etc...), d'après le *BhA*, mais aussi d'après le *Bharatasārasaṃgraha* et le *Bharatasāra*.

S'inscrivant à la suite de P.S.R. Appa Rao, A. Vallabh propose également un texte qu'elle décrit comme réconciliant le texte de M. Ghosh et celui de P.S.R. Appa

citation issue du *Bharatakośa* (p.172) et une citation sans référence à propos de Viṣṇu (p.156).

⁸⁸⁴ « Dr. Manōmōhan Ghōsh studied six manuscripts of A.D. collected from different places and decided about his version which contained 328 verses. [...] Nīḍa's version contains 718 verses of which 408 verses are from other texts; so this version also contains 310 verses only. However, there are some differences between these two versions. I tried to reconcile these two versions and now my version contains 814 verses » (AR, 1997, p.16). Il indique de façon erronée que le texte de M. Ghosh comprend 328 strophes ; il en comprend en fait 324.

⁸⁸⁵ *Avatārika* (*maṅgalaśloka* et dialogue entre Indra et Nandikeśa), *Nṛtya Kala* (genèse et définitions), 9 gestes de la tête, 24 gestes de la tête dans d'autres ouvrages, 8 regards, 44 regards dans d'autres ouvrages, les gestes du cou et de sourcils (6 gestes de sourcils dans d'autres ouvrages, 4 gestes du cou), 12 actions des mains (*hastaprāṇas*), 28 gestes de main non-combinés, 24 gestes de main combinés, 52 gestes de main non-combinés dans d'autres ouvrages, 14 gestes de main des dieux, 8 gestes de main des Dikpālas, 11 gestes de main des avatars, 8 gestes de main des *varṇa*, 25 gestes de main des parents, 9 gestes de main des planètes, gestes de main des rois, gestes de main des sept océans, gestes de main des rivières, gestes de main des mondes, gestes de main de *nṛtta*, 4 mouvements de pieds, 10 *maṇḍala*, 6 *sthānaka*, 5 *utplavana*, 7 *bhramarī*, 8 *cāri*, 10 *gati*, 31 gestes de main des arbres, 22 gestes de main des animaux, 21 gestes de main des oiseaux, 4 gestes de main des animaux aquatiques (Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'*AD*, p.393).

⁸⁸⁶ D'après l'ouvrage *Gita Govindam with abhinaya* édité par K. Vasudeva Sastri (VASUDEVA SASTRI, 1950). Cet ouvrage a été édité d'après deux manuscrits conservés à la Sarasvati Mahal Library. Ces manuscrits présentent les dix-sept premiers chants (*aṣṭapadi*) du *Gītagovinda* de Jayadeva accompagnés d'indications concernant la façon d'interpréter gestuellement le sens de ces strophes. D'après K. Vasudeva Sastri, l'*abhinaya* qui y est décrit se base sur le *Nṣ* et l'*AD* : « The movements and gestures chiefly to be found in this work are included in the 27 Asamyutahastas (Single-hand-mudras), 13 Samyutahastas (mudras by using both the hands), the 4 hasta-karanas (winding movements), and the 13 movements of the head. Their definitions and use are to be found in the *Natya Sastra* chapters 8,9 and 10. They are also explained in the *Abhinaya Darpana* of Nandikesvara » (*ibid.*, p.16).

Rao⁸⁸⁷. Mais étant donné que le texte de P.S.R. Appa Rao comprend déjà le texte de M. Ghosh, on peut dire que le texte édité par A. Vallabh est plutôt une nouvelle version de l'AD de l'édition de P.S.R. Appa Rao. Comme celui de P.S.R. Appa Rao, son texte est divisé en 31 chapitres. Elle a cependant modifié le texte en supprimant les gestes qui lui semblaient être des « doublons »⁸⁸⁸.

Par ailleurs, elle a ajouté des *saṃyuta* et *asaṃyuta hasta* qu'elle utilise mais qui ne sont pas présents dans des textes connus :

« In the hand gestures I have however added based on my experience as a dancer, a few saṃyuta and asaṃyuta hastas that we now often use but are not specifically identified in either of the above versions »⁸⁸⁹.

Elle ne précise pas de quels gestes il s'agit mais on peut supposer que ce sont les gestes qui ne sont pas accompagnés de strophes sanskrites les décrivant. Elle indique que les 48 gestes à une main et les 31 gestes à deux mains viennent, pour la plupart, du texte de M. Ghosh et du texte de P.S.R. Appa Rao. Elle indique que les gestes et strophes qui ne sont pas présents dans le texte de M. Ghosh sont accompagnés d'un astérisque⁸⁹⁰, mais on constate que ce n'est pas systématique⁸⁹¹. Quelques gestes proviennent d'autres sources : le *Mahāparata Cūṭāmaṇī*⁸⁹² (traité tamoul⁸⁹³), l'*Hastalakṣaṇadīpikā*⁸⁹⁴, et l'iconographie bouddhique et hindoue⁸⁹⁵.

En observant toutes ces éditions, on constate donc que le texte prend différentes formes, se condensant ou bien s'étoffant selon les périodes et les éditeurs. Quand on regarde l'ensemble de ces éditions, notamment à travers le tableau du contenu des AD⁸⁹⁶, on constate que les éditeurs-traducteurs cherchent régulièrement à réintroduire des éléments présents dans les éditions antérieures, comme P.S.R. Appa Rao et A. Vallabh qui cherchent à proposer des textes « négociés ». Toutes ces éditions peuvent alors être considérées comme des formes d'une « remémoration » de l'AD, processus spécifique à chaque éditeur-traducteur qui a choisi d'introduire ou non certaines strophes.

La problématique majeure à laquelle les traducteurs ont fait face est le fait que le MG et l'édition critique de M. Ghosh proposent des textes très différents. Dans le

⁸⁸⁷ « This version of the Abhinaya Darpanam is a reconciliation of P.S.R. Appa Rao's translation of Nandikesvara's Abhinaya Darpanam, and Manmohan Ghosh's edited and translated version of Nandikesvara's Abhinayadarpanam » (V, 2013, p.xxxvii).

⁸⁸⁸ V, 2013, p.xxxvii. Cf. tableau des AD pour constater les différences entre les éditions d'A. Vallabh et de P.S.R. Appa Rao : *supra*, p.393.

⁸⁸⁹ V, 2013, p.xxxvii.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p.xliv.

⁸⁹¹ Cf. par exemple strophe 262.

⁸⁹² *Gajadanta* (strophe 262), *saṃyāmi* (p.144, après la strophe 263), *triliṅga*, *rekhācandra*, *brahmaśukatuṇḍa* (p.122, entre les strophes 228 et 229), *ardhamuṣṭi*, *ciliṭābrahmara*, *cilitakapittha* (p.123, entre les strophes 228 et 229).

⁸⁹³ À propos de ce texte, cf. JAYALAKSHMI, non-daté.

⁸⁹⁴ *Vardhamānaka* (p.124), *mukulabheda* (p.144, après la strophe 263).

⁸⁹⁵ *Uttarabodhi*, *vajramānasa*, *kavaca*, *hastasvastika* (p.145, entre les strophes 263 et 264) *khaḍga*, *muṣṭimṛga* (p.124, entre les strophes 228 et 229).

⁸⁹⁶ Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD, p.393.

texte de Tiruvenkaṭa, traduit dans le *MG*, l'*AD* est, en effet, présenté comme un condensé du *BhA*. Mais le texte lui-même est une compilation présentant des gestes provenant d'autres sources. À sa suite, M. Ghosh, rigoureusement philologue, a essayé de reconstruire un texte à partir de manuscrits. On perçoit bien que ces deux premières éditions faites par des auteurs faisant autorité ont ouvert la voie à deux traditions éditoriales : un « *AD* condensé » s'appuyant sur une édition critique et un « *AD*-compilation » tendant à être plus encyclopédique et exhaustif absorbant des éléments d'autres traités, voire des éléments provenant d'autres sources comme la pratique de la danse actuelle et l'iconographie, se rapprochant alors de l'idée d'un texte « océanique » comme le *Bharatārṇava*⁸⁹⁷. P. Ramacandrasekhar, lui, propose un texte à la frontière entre les deux : il traduit le texte de M. Ghosh mais ajoute à son texte des citations et de nombreuses annexes. On peut faire l'hypothèse que c'est parce que le *MG* et l'édition de M. Ghosh présentaient des textes différents que les auteurs de notre corpus ont pu prendre la liberté de modifier un texte qui, somme toute, ne leur semblait pas cristallisé. Cette liberté atteint un point paroxystique dans la dernière édition, celle d'A. Vallabh, qui va plus loin que ces prédécesseurs puisqu'elle modifie le texte d'après son expérience.

2.2.3 Contextes et objectifs des éditions

Après cette première rencontre avec les différentes éditions de notre corpus qui nous a permis d'étudier la matérialité de l'objet-livre, ses illustrations et le caractère polymorphe du texte traduit, on a pu entrevoir que, selon les éditions, les contextes et les objectifs diffèrent. Je vais donc maintenant aborder cette question plus frontalement en présentant différents éléments révélateurs : la présentation des traducteurs, le contexte historique de la publication lorsque j'ai pu obtenir des informations à ce propos et le public visé par la publication. En effet, le public n'est pas toujours le même : selon les époques et les éditions, les usagers visés par ces publications ont été des acteurs étrangers, des sanskritistes, des spécialistes de théâtre indien et bien sûr et surtout des praticiens, indiens ou étrangers, des danses classiques indiennes, tout particulièrement du *bharatanāṭyam*, mais aussi du *kūcipūḍi*.

2.2.3.1 Le *Mirror of Gesture* transnational, deux éditions, avant et après le « revivalisme »

Les traducteurs du *MG* sont Ananda Kentish Coomaraswamy et Gopala Kristnayya Duggirala. Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947) était un critique d'art né à Ceylan dans une double culture (anglaise et tamoule). Au moment de la publication du *MG*, il est conservateur de la collection d'art indien au Museum of Fine arts à Boston. Dans un article consacré à A. K. Coomaraswamy, E. Ganser montre comment, à travers ses différents écrits, il a joué un rôle de médiateur entre l'Est et l'Ouest dans un contexte particulier : « when Indian art was confronted with a new phase of global appropriation and hybridization, coinciding with social mobilization

⁸⁹⁷ *Bharatārṇava*- signifie « océan de Bharata », cf. *supra* 2.1.5.2.

and cultural nationalism in India »⁸⁹⁸. On notera, par ailleurs, qu'A. K. Coomaraswamy était lié à la famille Tagore et adhérait au nationalisme culturel du Bengale⁸⁹⁹.

Le deuxième auteur du *MG*, souvent oublié, Gopala Kristnayya Duggirala (1889-1928), était surtout connu pour son activisme politique. Versé en télougou et en sanskrit, il vient d'une famille de brahmanes d'Andhra Pradesh. Il a fait ses études d'économie au Royaume-Uni (Edimbourg) et dans une certaine mesure baignait, comme A. K. Coomaraswamy, dans une culture indo-anglaise. Cependant, il avait une posture très différente : il était très critique à propos de l'influence de l'éducation occidentale en Inde⁹⁰⁰.

Ainsi, la première traduction anglaise de l'AD, qui est aussi la première traduction anglaise d'un traité sanskrit sur la danse⁹⁰¹, le *MG*, seule édition de notre corpus ne présentant pas le texte sanskrit, a une visée transnationale. De fait, en 1917, l'objectif de cette publication était de proposer une introduction à la méthode indienne pour des acteurs occidentaux⁹⁰². Le projet de cette publication est, en effet, né du désir d'Edward Gordon Craig, un directeur de théâtre anglais, qui, en demandant à A. K. Coomaraswamy de traduire un ouvrage technique, cherchait à l'Est des idées pour renouveler le théâtre moderne⁹⁰³.

Rappelons, par ailleurs, que cette publication et la curiosité d'E. G. Craig s'inscrivent dans le cadre d'une période florissante pour l'orientalisme où la figure de la bayadère fascine mais reste mystérieuse. En effet, la scène londonienne connaissait par exemple la fameuse Ruth St Denis qui proposait des « danses indiennes » accompagnées de musiciens indiens (1908 au Scala Theatre). Ce type de danse orientale, bien que populaire, était cependant entouré d'une aura de mystère du fait d'une gestuelle symbolique inintelligible pour le public européen⁹⁰⁴. On a vu, par ailleurs, que le *MG* est la seule édition présentant des photographies de *devadāsī* et dont l'auteur se présente comme un défenseur de leur art, soit plutôt un « pro-nautch »⁹⁰⁵.

⁸⁹⁸ GANSER, à paraître, 1.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p.4.

⁹⁰⁰ Pour en savoir plus sur G. K. Duggirala : cf. préface de la deuxième édition du *MG* dans laquelle A. K. Coomaraswamy lui rend hommage (*MG*, 1936, pp. 9-13). Cf. aussi GANSER, à paraître, 1.

⁹⁰¹ Comme le remarque E. Ganser : « The fact that Nandikeśvara's text was the first text on dance to receive a translation in a European language, and its exclusive adoption at the Kalakshetra, might partly justify its great success » (GANSER, 2010, pp. 23-24, note 53).

⁹⁰² « All that is said in the present volume will serve only as an introduction to Indian dramatic technique and to Oriental acting in general. [...] our main purpose in publishing the "Mirror of Gesture" is to interest and assist the living actor – not that we suppose that it might be profitable for him to adopt the actual gesture-language of the East, but that it may inspire him with the enthusiasm and the patience needful for the re-creation of the drama in his environment » (*MG*, 1917, pp. 9-10).

⁹⁰³ E. G. Craig exprime ainsi son désir dans une lettre adressée à A. K. Coomaraswamy dont un extrait est cité dans le *MG* : « If there are books of technical instruction [...] tell them to me I pray you. [...] I crave the instruction of the instructors of the East » (*ibid.*, p.1). Une querelle a cependant éclaté entre les deux hommes dont les perspectives différaient fortement : alors qu'A. K. Coomaraswamy se présentait comme un médiateur culturel et souhaitait promouvoir l'art indien, E. G. Craig, à la fois fasciné par la culture asiatique et inquiet de son influence, cherchait à renouveler le théâtre moderne sans tomber cependant dans une imitation ridicule (à ce propos : cf. GANSER, à paraître, 1).

⁹⁰⁴ À ce sujet, cf. *ibid.*, pp. 34-40.

⁹⁰⁵ Cf. *supra* 2.2.1.6.

Mais, au-delà d'une formation au jeu de l'acteur à l'indienne proposée au public européen, il semble qu'A. K. Coomaraswamy, à travers cette publication, visait un autre objectif, à peine dissimulé dans son introduction : l'espoir que le *nāṭya*, fortement menacé en Inde du fait, d'après lui, de l'influence de l'« Ouest », pourrait vivre une renaissance en Europe. Il exprime ainsi cette idée avec une certaine ambivalence⁹⁰⁶ à l'égard de l'Ouest présenté comme menaçant mais aussi possiblement salvateur :

« [...] there has always existed in India a puritanical disparagement of the theatre, based upon a hedonistic conception of the nature of aesthetic emotion ; and this party being now in full cry, and the Nautch, on the other hand, being threatened by that hybridization which affects all the arts of India that are touched by western influence, the old Indian Nāṭya is not likely to survive for very much longer. Probably the art of the theatre will now first be revived in Europe, rather than in India »⁹⁰⁷.

On notera avec intérêt que vingt ans plus tard, dans son introduction à l'édition du *MG* de 1936, la position d'A. K. Coomaraswamy semble avoir évolué. Alors que les arts vivants indiens sont en pleine période de « revivalisme », il est alors beaucoup plus optimiste sur l'avenir du théâtre indien sur le sol indien et beaucoup plus critique à l'égard de l'influence de la civilisation occidentale :

« In recent years, however, a much greater interest has been taken in the whole subject of the Indian dramatic survivals, and conscious efforts are being made to ensure the preservation of Kathakālī [...]. For the time is near at hand when the evidence of a culture that was once inseparable from everyday activities of doing and making will be found only in books and museums; it is hardly to be expected that the culture of the people themselves, any more than their social organization, can much longer resist the destructive influences of "education" and the infection of western "civilization" »⁹⁰⁸.

Par ailleurs, A. K. Coomaraswamy introduit subtilement l'importance d'étudier la théorie pour les spectateurs qui autrement restent « étrangers » à ce à quoi ils assistent. Il semble alors que le *MG* s'adresse également au public du théâtre indien qui aurait besoin de prérequis⁹⁰⁹. L'ouvrage est dédié à tous les acteurs et actrices : « Inscribed by the translators with affectionate greetings to all actors and actresses »⁹¹⁰. Mais, comme nous l'avons vu, le *MG* est clairement adressé à un public européen, acteurs et spectateurs.

2.2.3.2 M. Ghosh et son édition critique, une idée de R. Tagore ?

⁹⁰⁶ Cette ambivalence est doute liée à sa double culture : sur les multiples personnalités d'A. K. Coomaraswamy, cf. GANSER, à paraître, 1.

⁹⁰⁷ *MG*, 1917, p.9.

⁹⁰⁸ *MG*, 1936, p.26. Sa position n'est pas sans rappeler celle de G. K. Duggirala.

⁹⁰⁹ « It is needless to say that the appeal of the Indian actor's art can only be felt by a cultivated audience; it is for this reason that it possesses so little interest for the ordinary European spectator, who remains from beginning to end of the performance – if he remains so long – an outsider » (*MG*, 1917, p.5).

⁹¹⁰ *Ibid.*, p.ii.

En 1934, M. Ghosh publie son *AD* avec une édition critique du texte sanskrit et une traduction anglaise commentée. L'auteur, Manomohan Ghosh, est présenté, sur la couverture, comme un *kāvyatīrtha* (spécialiste de poésie). On sait qu'il a été « khaira research assistant in indian linguistics », comme cela est indiqué sur la couverture de la première édition. Sur cette même couverture, il est précisé qu'il détient un M.A, puis à partir de la deuxième édition un Ph.D. Sanskritiste bengali, et donc universitaire, M. Ghosh est surtout connu pour être l'auteur d'une édition intégrale du *NS*, accompagnée d'une traduction anglaise. Il a également édité la pièce de théâtre prakrite *Karpūramañjarī* de Rājasekhara.

M. Ghosh exprime différents buts que vise cette nouvelle publication. Il indique qu'il publie cet ouvrage parce que l'*AD* n'a jamais été édité, ni imprimé en caractères *nāgarī*⁹¹¹. D'autre part, son but était de stimuler la recherche sur l'histoire de la danse et du théâtre hindous anciens :

« It may be hoped that such a discussion will stimulate interest in the history of the ancient Hindu dance and histrionic art – a study much needed for obtaining a proper view of the Hindu culture in its varied aspects »⁹¹².

En effet, il remarque que ce champ de recherche fait rarement l'objet d'étude dans le domaine de l'indianisme : « one of the less frequently-studied subjects in Indology »⁹¹³. On notera donc qu'il perçoit l'*AD* comme une archive permettant d'étudier l'histoire.

Les remerciements exprimés dans la préface donnent des renseignements précieux à propos du contexte dans lequel l'ouvrage a été écrit. M. Ghosh cite et remercie notamment des travaux d'indianistes indiens et non-indiens qui ont été des ressources utiles⁹¹⁴. Ainsi, M. Ghosh inscrit son travail dans un contexte interactionnel qui dépasse les frontières de l'Inde.

D'autre part, M. Ghosh attribue l'idée de sa nouvelle édition à Vidhushekhar Bhattacharya, le principal de l'université Visvabharati, créée par Rabindranath Tagore à Shantiniketan. Il indique plus précisément que son travail a été entrepris lors d'un séjour à Shantiniketan. Le principal aurait facilité son travail en se procurant les manuscrits nécessaires grâce à la structure de Visvabharati. On apprend aussi que celui-ci avait initialement le projet de faire éditer le texte par le département d'édition rattaché à l'université Visvabharati – projet reporté à cause d'un manque de ressources financières. M. Ghosh, dit-il, décida donc de publier chez un autre éditeur⁹¹⁵.

Par ailleurs, M. Ghosh cite le fondateur de Visvabharati, Rabindranath Tagore, qui l'a encouragé dans son travail :

« It goes without saying that the encouragement which I thus very fortunately received at the hand of the great creative artist [R. Tagore] whose understanding of our ancient culture, especially its artistic

⁹¹¹ G1, p.vii.

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ « For the purpose of this book works of several scholars have been helpful to me, and they have been mentioned in proper places in the body of the book. But among them all Professors A. B. Keith and Sten Konow and Drs. S. K. De and A. K. Coomaraswamy should be specially mentioned » (G1, pp. viii-ix).

⁹¹⁵ *Ibid.*, p.viii.

traditions, is so well known, gave me a new inspiration as it were, to study my subject with an ever increasing interest »⁹¹⁶.

R. Tagore est également remercié d'avoir été le relecteur d'une partie de l'introduction, dont il a suggéré la publication dans la revue *Visvabharati Quarterly*⁹¹⁷. Il est aussi intéressant de noter que dans la préface à son édition du *NS*, M. Ghosh dédie explicitement l'ouvrage à R. Tagore :

« [he] was the first to encourage the editor's study of the ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, that started as early as 1924 under the auspices of the VISVABHARATI at Santiniketan »⁹¹⁸.

Rappelons enfin que les dessins présentés dans la première édition ont été réalisés par un élève de Visvabharati⁹¹⁹.

On notera que le lien entre le travail de Ghosh et l'université Visvabharati fondée par Rabindranath Tagore n'est pas mentionné dans les éditions ultérieures. On pourrait se demander si le directeur et Rabindranath Tagore ont encouragé cette publication avec le projet de faire usage du manuel au sein de leur institution. En effet, la danse et le théâtre étaient enseignés à Shantiniketan⁹²⁰ : un genre théâtral portant le nom de *navanṛtya*⁹²¹ (litt. le « nouveau *nṛtya* »), ainsi que le *kathakālī*, le *maṇipurī* et le *mohiniāṭṭam*⁹²².

D'autre part, on sait que Rabindranath Tagore a été vice-président du Kalakshetra de 1936 à sa mort en 1941. T. Leucci relève qu'il y a des parallèles entre l'institution du Kalakshetra et Visvabharati qui peuvent s'expliquer par le fait que Tagore exerçait une forme de « patronage intellectuel » à Kalakshetra⁹²³. On peut donc se demander qui est à l'origine de l'introduction de l'*AD* à Kalakshetra : peut-être est-ce une idée de Rabindranath Tagore ?⁹²⁴

On peut dire que la première édition de M. Ghosh se démarque clairement du *MG* : il ne s'agit plus de l'*AD* de Tiruveṅkaṭa mais d'une édition basée sur des manuscrits⁹²⁵. Cette édition est sortie pendant la période du revivalisme de la danse et de la musique classiques en Inde comme le remarque très justement E. Ganser :

⁹¹⁶ *Ibid.*, p.ix.

⁹¹⁷ Vol. V, 1927, pp. 93 ff. (G1, pp. viii-ix).

⁹¹⁸ GHOSH, Vol. 1 (Text), 2009, p.i.

⁹¹⁹ Cf. *supra* note 787, p.163.

⁹²⁰ En effet, comme le rappelle T. Leucci, pour R. Tagore : « [...] l'expression artistique joue un rôle crucial comme moyen d'élévation spirituelle vers les vérités simples de la vie. Hormis la poésie et la littérature, le théâtre occupe une place importante dans sa production, ainsi que, de façon subordonnée, la danse » (LEUCCI, 2009, p.175).

⁹²¹ R. Tagore a conçu une nouvelle approche chorégraphique mêlant la danse, le yoga, le théâtre, ainsi que les danses classiques occidentale et indienne : le *navanṛtya*, adaptée au XX^e siècle par Manjushri-Chaki et Ranjabati Sircar (CHEMANA, 2009, pp. 245-257).

⁹²² Cf. KOTHARI, 2011, p.22 et LEUCCI, 2009, p.178.

⁹²³ « Dans les deux cas, il s'agit d'une utopie éducative, mise en œuvre dans une sorte d'« ashram » revendiquant à la fois une 'indianité' éternelle (reconstitution théorique du *gurukulam*) et une modernité pédagogique. Dans les deux cas, l'enseignement artistique participe du développement spirituel, et les étudiants prient chaque matin et écoutent des conférences sous l'ombre d'un arbre symbolique des traditions indiennes [le banyan] » (LEUCCI, 2009, p.204).

⁹²⁴ Une étude historique, par exemple à partir des archives de Shantiniketan, reste à faire à ce sujet.

⁹²⁵ Cf. *supra* 2.1.3.

« The years 1930's have witnessed the publication of a number of texts related to dance, in coincidence with the so-called "revival" of Indian dance and music traditions, when scholars and artists worked in tandem to rediscover the ancient Sanskrit texts, so as to provide the arts with a new respectability in the shade of a golden past both ancient and national »⁹²⁶.

En effet, de manière évidente, on constate que la première édition de 1934 est d'abord destinée à un public de scientifiques sanskritistes. M. Ghosh propose un texte introductif en sanskrit. La traduction est présentée après le texte sanskrit en *nāgarī*, donc à la fin de l'ouvrage⁹²⁷. Quand on observe les deux éditions qui ont suivi (1957 et 1975), on constate des changements qui indiquent que le public visé n'est plus exactement le même. M. Ghosh évoque d'ailleurs, de façon assez vague, un changement de perspective : « my idea about the need of readers of the book is [...] no longer quite the same »⁹²⁸. Ainsi, dans ces nouvelles éditions, l'introduction en sanskrit disparaît et la traduction est présentée directement après l'introduction en anglais⁹²⁹. Il semble donc que la traduction est plus « mise en avant » dans les deux dernières éditions. Alors que la première édition semble adressée aux chercheurs sanskritistes, les deux suivantes sont rendues accessibles à un public non-sanskritiste et semblent être destinées à un usage plus pratique.

Après les trois éditions de M. Ghosh, les éditions qui vont suivre vont être destinées beaucoup plus clairement aux praticiens de danses classiques indiennes, bien que le public scientifique soit parfois également visé.

2.2.3.3 P.S.R. Appa Rao, une édition pour les danseurs de *kūcipūḍī*

Ainsi, Ponangi S. R. Appa Rao, spécialiste de littérature télougou, également l'auteur d'une traduction télougou du *NS*, destine son édition de l'*AD* à tous les danseurs et professeurs de danse de tous les styles classiques⁹³⁰, bien qu'il mette

⁹²⁶ GANSER, à paraître, 1.

⁹²⁷ Le découpage du livre se présente précisément ainsi : 2 pages d'introduction en sanskrit (cf. ma traduction de cette introduction en annexe), 3 pages de préface, 72 pages d'introduction, 45 pages présentant le texte en *nāgarī*, 18 pages d'apparat critique (appelées « *pāṭhāntarāṇi* »), 44 pages de traduction et enfin un glossaire et un index. On constate donc que l'auteur a accordé un soin particulier à l'introduction qui constitue la partie la plus longue de l'ouvrage.

⁹²⁸ G2, p.iii.

⁹²⁹ De plus, l'introduction a été réduite de moitié (35 pages). Elle est tout de suite suivie par la traduction (33 pages). Puis entre la traduction et le texte sanskrit, se trouvent des illustrations des gestes de main (8 pages). Le texte de l'*AD* en *nāgarī* est présenté en 37 pages et l'apparat critique (15 pages), la bibliographie, le glossaire, l'index concluent l'ouvrage. On remarque la présence des illustrations à l'interface entre la traduction et le texte sanskrit. Ces illustrations semblent conclure la partie accessible à tous : au-delà de cette limite, seuls ceux qui lisent le sanskrit en *nāgarī* sont conviés.

⁹³⁰ « For the benefit of Dancers and Dance teachers of all classical styles, who do not know Telugu, I have taken up the English translation of my Telugu publication and I sincerely hope and trust that this publication in English fulfils a long felt need » (AR, 1997, p. 22). En effet, cette traduction en anglais fait suite à une traduction en télougou faite en 1987 : « This publication in Telugu became very popular among the dancers and the dance teachers who know Telugu. My daughters and sons-in-law suggested to me, during my recent visit to U.S.A., that I should translate it into English so that it could be useful to non-Telugu artistes as well. I accepted the suggestion and completed the translation while I was in

l'accent sur la forme *kūcipūḍi* pratiquée en Andhra Pradesh⁹³¹. En effet, un des financeurs n'est autre qu'une artiste de *kūcipūḍi* : Dr Mrs Akhileswari Yaswanth de Chicago⁹³². Et l'ouvrage est dédié à son père C.V.R.R. Prasād « connoisseur of *kūCipūḍi* Art ».

2.2.3.4 Les éditions de C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar : des avatars de celle de M. Ghosh

Puis, dix ans plus tard, les éditions de C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar sorties en 2007, s'adressent aux praticiens, aux universitaires, mais aussi aux « generals readers ».

Dr. Chettiarthodi Rajendran, professeur de sanskrit (notamment à l'université de Calicut), est un spécialiste d'esthétique, de philosophie, de linguistique et de littérature comparée. Il a notamment travaillé sur le *Nṣ* et le théâtre sanskrit du Kerala. On notera que C. Rajendran est également l'auteur d'une traduction de l'*AD* en malayalam⁹³³. C. Rajendran indique que l'éditeur, Bharatiya Book Corporation, lui a demandé une nouvelle traduction de l'*AD* parce que l'édition de M. Ghosh était épuisée alors que l'*AD* était très utilisé par les praticiens des danses classiques indiennes, tout particulièrement du *bharatanāṭyam*. La parution de cet ouvrage répondrait donc à une forte demande d'un public qualifié de « général »⁹³⁴.

C. Rajendran n'écrit pas explicitement à qui est destiné son ouvrage bien que l'éditeur indique que l'ouvrage est accessible à tous⁹³⁵. Cependant, son ouvrage semble s'adresser à la fois aux chercheurs sanskritistes et aux praticiens des danses classiques, tout particulièrement du *bharatanāṭyam*.

En effet, d'une part, C. Rajendran indique que son édition vient en quelque sorte remplacer celle de M. Ghosh qui n'est plus disponible. Or, comme nous l'avons vu, l'édition de M. Ghosh s'adresse clairement à des chercheurs spécialistes de sanskrit et de théâtre, mais aussi, concernant les éditions 2 et 3, à des praticiens. On remarquera

U.S.A. (1995-96) » (*ibid.*, p.iv).

⁹³¹ En effet, l'ouvrage est dédié à C.V.R.R. Prasād « connoisseur of *kūCipūḍi* Art » (AR, 1997, p.ix). D'autre part, on peut voir, au début de l'ouvrage, une photographie de Sri Vedantam Lakshmi Narayana Sastry, célèbre praticien et enseignant de *kūcipūḍi* (*ibid.*, p.x).

⁹³² On notera que la praticienne se trouve alors dans la position de celui qui patronne la publication : « [...] Dr. (Mrs) Akhilēswari Yaswanth of Chicago got interested in getting the book printed and promised full financial assistance. She visited us the next week-end and presented a cheque sufficient for the purpose » (*ibid.*, p.iv).

⁹³³ RAJENDRAN, 1992.

⁹³⁴ « The late Manmohan Ghosh has earned the gratitude of the scholarly world by bringing out a critical edition of the text with English translation, notes and illustrations in 1934. Unfortunately the work has been out of print for quite a long time and the task to bring out a new translation of it was entrusted to the present author due to the great demand of it among the general public » (Rj, 2010, p.v).

« My edition of *Abhinayadarpana* was commissioned by New Bharatiya Book Corporation (though they never paid me!). It seems that this book is in good use in many Universities and institutions where *Bharatanatyam* is taught and researched » (mail de C. Rajendran en réponse ma demande d'informations à propos du contexte d'édition de son ouvrage, février 2017).

⁹³⁵ Cf. rabat de la couverture : « Professor Rajendran, an authority of Indian theatre puts the work in perspective in his learned introduction and makes it approachable to even a general reader with his elegant translation ».

que le texte sanskrit est présenté en écriture *nāgarī* limitant donc l'accès au texte sanskrit.

D'autre part, dans l'ouvrage de C. Rajendran, il est rappelé à plusieurs reprises que l'*AD* est employé par les praticiens des danses classiques, tout particulièrement de *bharatanāṭyam*⁹³⁶. Enfin, comme nous l'avons déjà noté, plusieurs photographies d'une danseuse de *bharatanāṭyam* illustrent l'ouvrage⁹³⁷.

L'autre édition parue la même année que celle de C. Rajendran est celle de Dr P. Ramacandrasekhar, spécialiste de sanskrit et acteur dans la troupe de théâtre sanskrit dirigée par Nandini Ramani, appelée Samskrita Ranga⁹³⁸. Dans un entretien⁹³⁹, P. Ramacandrasekhar m'indique que c'est l'entreprise Giri, pour qui il travaille, qui lui a demandé de traduire ce texte pour les mêmes raisons que dans le cas de l'édition de C. Rajendran, soit le fait que les éditions antérieures étaient épuisées. Il m'a précisé que le texte lui avait été fourni par Leela Samson, qui était, à ce moment-là, directrice à Kalakshetra. Par ailleurs, il m'a indiqué qu'il avait travaillé sur la traduction en partenariat avec Nandini Ramani, qu'il me suggéra d'aller rencontrer⁹⁴⁰.

L'édition est explicitement destinée aux praticiens, aux chercheurs, mais aussi à un lectorat plus large⁹⁴¹. Ainsi, il écrit : « While preparing the present edition, care has been taken to ensure that it becomes a concise guide to the students of Indian theory of Dance as well for the research scholars »⁹⁴². Pour l'éditeur, le but de cette traduction est de proposer un texte facile à comprendre⁹⁴³.

À la première rencontre avec l'ouvrage, on peut être frappé par son caractère publicitaire⁹⁴⁴. En effet, cette édition, qui a sans nul doute un lectorat important dans les écoles de *bharatanāṭyam*⁹⁴⁵, semble être une vitrine pour l'entreprise Giri. Giri, dont le slogan est « For Indian Culture & Tradition » possède de nombreuses boutiques proposant des articles ayant trait à la culture indienne et tout particulièrement à l'hindouisme (livres, CD audios, articles de *pūjā*, statues, nourriture...). Cette entreprise organise également un festival à Mylapore, le « Giri Festival », en face de

⁹³⁶ « [AD] has become an indispensable companion to all serious students of Indian theatre, especially dance » (Rj, 2010, rabat de couverture).

« [AD] has acquired some sort of an authority in dances like *Bharatanāṭya* » (Rj, 2010, p.xxiv).

⁹³⁷ Cf. *supra* 2.2.1.6.

⁹³⁸ Créée en 1958 par V. Raghavan, cette institution a pour objectif de promouvoir et mettre en scène des pièces de théâtre sanskrites (cf. site <http://www.drvraghavancentre.com>).

⁹³⁹ Conversation non-enregistrée (Chennai, 2015).

⁹⁴⁰ Cf. *supra* 1.1.3.6 et 1.1.4.4.

⁹⁴¹ « An elaborate introduction and a summary of contents of *Bharatārṇava*, another text on Indian Dance attributed to Nandikeśvara is also given for the general readers » (Rc, 2007, p.13).

⁹⁴² *Ibid.* On notera avec intérêt qu'il destine certaines parties de sa publication tantôt aux chercheurs (des éléments plus « philologiques » à propos du texte), tantôt aux praticiens (les illustrations et des types de regards présentés en appendice) : « For the research scholars, information on various theories about Nandikeśvara, date and his identity, a list of preceptors of Indian Dance-Drama-Music tradition, list of works dealing exclusively with *Nāṭya* is given. [...] For the practising students, a diagrammatic representation of *Hasta Mudras* are [sic] also given for easy reference and a few glances (*dṛṣṭi*) for delineation of *Rasa*, *Sthāyibhāvas* and *Sañcāribhāvas* are given » (*ibid.*, p.13).

⁹⁴³ *Ibid.*, p.15.

⁹⁴⁴ Cf. *supra* 2.2.1.6.

⁹⁴⁵ Une danseuse de *bharatanāṭyam*, Pranali, m'a indiqué que cet ouvrage était utilisé par les élèves de l'institution Kalavardhini dirigée par Sucheta Chapekar à Pune, dont elle a suivi la formation.

l'entrée du temple de Mylapore, où l'on peut voir des spectacles de danses classiques et folk indiennes. On peut donc dire cette publication de l'*AD* s'inscrit dans une démarche de promotion des arts indiens hindous.

Malgré cette singularité publicitaire de l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar, on a pu remarquer que cette édition et celle de C. Rajendran sont des nouvelles formes de celle de M. Ghosh. Elles ont été commandées par des maisons d'éditions qui souhaitaient proposer un ouvrage remplaçant celle de M. Ghosh qui est épuisée⁹⁴⁶. De fait, elles proposent le même texte sanskrit et, nous le verrons, leurs auteurs s'inscrivent à la suite de M. Ghosh et suivent souvent ses interprétations au niveau de la traduction⁹⁴⁷.

2.2.3.5 L'édition d'A. Vallabh, un manuel pratique transnational par une praticienne

Anita Vallabh, basée aujourd'hui au États-Unis, est présentée en avant-propos comme une chercheuse-artiste : « [...] she demonstrates an essential combination of experience that spans theory and practice; she is truly an artist and a scholar »⁹⁴⁸. Elle est une élève des Dhananjayan, couple de danseurs enseignant le *bharatanāṭyam* dans le style Kalakshetra, mais aussi du Dr. Pappu Venugopala Rao, qui a traduit des textes en sanskrit et en télougou ayant trait à la danse⁹⁴⁹. A. Vallabh est titulaire d'un doctorat dont le titre est *Semiosis of Bharatanatym in Tamil Culture since 1930* (2002, University of Chennai). Elle est également la fondatrice d'une institution dédiée aux arts, l'Aeka Academy.

Près d'un siècle après le *MG*, il est significatif qu'A. Vallabh adresse aussi son *AD* à un public étranger. En effet, elle écrit :

« [...] this illustrated and detailed version of the Abhinaya Darpanam [...] I hope will be useful for dancers across cultures in providing an imagery of our rich vocabulary, and in informing their creative endeavors »⁹⁵⁰.

Rappelant le caractère transnational du *bharatanāṭyam* mis en exergue par Janet O'Shea⁹⁵¹, A. Vallabh adresse son ouvrage à ses praticiens en Inde et à l'étranger. Un peu de la même manière que pour le *MG* dans lequel E. G. Craig espérait trouver des éléments pour renouveler le théâtre occidental moderne, le manuel proposé par A. Vallabh n'a pas pour visée de cadrer et restreindre une pratique classique mais de proposer un guide pour créer un nouveau langage chorégraphique⁹⁵². Son ouvrage,

⁹⁴⁶ On peut cependant en trouver des réimpressions.

⁹⁴⁷ Cf. *infra* 2.2.4.1 et 2.2.5.

⁹⁴⁸ LIZENBERY, « Foreword – 1 » in V, 2013, p.xxiii.

⁹⁴⁹ Son nom est bien connu dans le milieu de la danse, notamment via ses ouvrages et ses conférences. Par exemple, le couple de danseurs, Renjith et Vijna (cf. *supra* 1.1.3.3.9), m'ont dit qu'ils avaient fait un stage avec lui dont le thème était le *NS* (entretien enregistrée, 2015).

⁹⁵⁰ V, 2013, p.xxxi.

⁹⁵¹ « On the global stage Bharatanāṭyam in performance and choreography has evolved a transnational character merging 'innovation' and 'tradition'. With every performance dancers continue to redefine parameters of innovation, eschewing, embracing and rearticulating elements to create an aesthetic based on movement and/or emotion oriented lexicon » (V, 2013, p.xxxii).

⁹⁵² « [...] a useful guide for the students in creating movements patterns » (*ibid.*, p.xxx).

réconciliant différentes versions de l'AD⁹⁵³, ne prétend pas retracer l'histoire du texte, ni comparer et commenter les différentes versions, mais propose donc une traduction pour les danseurs de toutes les cultures afin qu'ils puissent enrichir leur vocabulaire et propose de rétablir une connexion entre la théorie et la pratique⁹⁵⁴.

2.2.3.6 Conclusion

Nous avons pu voir que ces différentes éditions répondent à des objectifs différents selon les époques. On perçoit une nette tension entre la volonté de proposer un travail scientifique et celle d'offrir un manuel pour des praticiens actuels. Tout comme les danses classiques indiennes, on perçoit également que ces éditions s'inscrivent dans un mouvement de promotion de la culture indienne et tout particulièrement hindoue. En effet, il est difficile de passer à côté de la dimension hindoue dont sont affublés l'AD et les pratiques qui lui sont associées⁹⁵⁵. De fait, la publication des textes sanskrits, tout comme l'essor de l'enseignement du sanskrit oral, s'inscrit parfaitement dans le mouvement nationaliste pro-hindou, dont l'actuel premier ministre, Narendra Modi, est aujourd'hui une nouvelle figure de proue.

Par ailleurs, alors que les traducteurs sont tous des universitaires, on a pu remarquer que la plupart de ces éditions, ses auteurs et/ou les personnes à l'origine du projet éditorial sont en lien avec ou impliquées dans des institutions liées aux pratiques artistiques : le théâtre d'E. G. Craig, l'université Visvabharati de Shantiniketan créée par Rabindranath Tagore, le Kalakshetra et le Samskrita Ranga à Chennai, l'Aeka Academy d'A. Vallabh.

Enfin, que l'ouvrage s'adresse à un lectorat indien ou étranger, on constate une volonté de la part des éditeurs de présenter un texte compréhensible et facile d'accès notamment grâce aux illustrations. Nous allons maintenant nous pencher sur les méthodes de traduction des auteurs et sur les enjeux épistémologiques et identitaires liés à ce mode d'appropriation.

2.2.4 La traduction : un mode d'appropriation transculturel ?

Voyons maintenant comment les auteurs ont traduit le texte et présentent eux-mêmes leur méthodologie.

2.2.4.1 Différentes méthodes de traduction

A. K. Coomaraswamy et G. K. Duggirala sont assez laconiques quant à la méthode de traduction qu'ils ont suivie :

« The translation is intended to be literal, but in latter part, and occasionally elsewhere, is somewhat compressed by the omission of

⁹⁵³ Cf. *supra* 2.2.2.

⁹⁵⁴ « The second, revised and updated edition of Message in Movements, 'Abhinaya Darpanam, An Illustrated Translation', attempts for the first time an illustrative description of the aesthetic movement/suggestion in Bharatanāṭyam so learners may reconnect and experience its unique definitional identity to its source in nature and reestablish practical-theoretical, subject-object connections » (volet de la couverture).

⁹⁵⁵ Même l'édition d'A. Vallabh qui paraît la plus « laïque » commence son ouvrage par une citation du *Śivasūtra*.

words that are not absolutely essential, or phrases that are constantly repeated, such as ‘in the dance’, ‘this hand is called’, or ‘it is stated in the laws of dancing’»⁹⁵⁶.

Quand on observe les notes de bas de pages, on constate d’abord que des références à quelques autres textes sont faites pour expliciter le sens de certains passages ou en donner une illustration. Ces textes sont très variés et montrent la portée large que les auteurs donnent à l’AD. On trouve des références à des traités (le DR, le SR, le *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha) et à des textes littéraires : littérature de conte (le *Vikramacarita*, *Jātaka* bouddhique), épopée (la *Bhagavadgītā*), pièces de théâtre (*Abhijñānaśākuntala* de Kālidāsa, la pièce prakrite *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara, la *Kuṇḍamālā* de Dinnāga)⁹⁵⁷.

D’autre part, alors que les images d’une danseuse, une « bayadère de Thanjavur », présentées en illustration et les références au Nautch et aux *devadāsī* en introduction⁹⁵⁸ pourraient donner l’impression que cette traduction s’est appuyée sur le savoir de praticiens contemporains, il semble que les arts plastiques aient été beaucoup plus souvent utilisés pour éclairer certains passages. En effet, de façon récurrente, des notes sont consacrées à la comparaison avec l’iconographie, à travers un renvoi vers une illustration présentée à la fin de l’ouvrage ou au travail de description de T. A. Gopinatha Rao, le fameux *Hindu Iconography*.

Enfin, A. K. Coomaraswamy n’indique pas comment s’est déroulé le travail de collaboration avec G. K. Duggirala, mais on peut supposer que ce dernier a étudié le commentaire télougou de Tiruveṅkaṭa.

M. Ghosh est encore plus évasif. Dans son introduction, il ne donne pas beaucoup d’informations sur la méthode de traduction sans doute parce que, selon lui, ce texte, écrit dans un sanskrit simple, ne présente pas de difficultés linguistiques : « The present work written in simple Sanskrit verses does not present any great linguistic difficulty [...] »⁹⁵⁹. Malgré le caractère simple de ce texte, M. Ghosh indique que sa traduction n’est pas très littérale⁹⁶⁰. Par ailleurs, il relève la difficulté du vocabulaire qui a nécessité la création d’un glossaire⁹⁶¹. Mais ce dernier ne donne les définitions que de certains mots.

Comme dans le MG, les notes de bas de pages de l’édition de M. Ghosh donnent des indices sur la méthode de traduction du texte suivie par le traducteur. Ainsi, il cite d’autres textes pour éclairer ou comparer certains passages de son AD : principalement le MG et le NS⁹⁶², mais aussi l’*AbhB*, le SR et le DR. Il fait référence à deux reprises à

⁹⁵⁶ MG, 1917, p.10.

⁹⁵⁷ Est cité également, à propos des ornements émotionnels de l’héroïne, le *Bhāsaḥṣaṇa* de Lālacandrika que je n’ai pas réussi à identifier.

⁹⁵⁸ Sont donnés, par ailleurs, quelques détails sur des pratiques des danseurs en général (à propos du rituel précédant le port des grelots : MG, 1917, p.16, note 2 ; sur le fait de chanter en dansant : MG, 1936, p.33, note 3/2), sur le travail des yeux fait par les acteurs de *kathakālī* (*Ibid.*, p.40, note 18) et sur les sauts pratiqués dans les « devil dances » cinghalaises (*Ibid.*, p.74, note 7).

⁹⁵⁹ G1, p.vii.

⁹⁶⁰ « The translation has not been made very literal » (*ibid.*, p.xiv).

⁹⁶¹ « A few words which have been used in it with special import and may for this reason offer difficulty to readers, have been explained in the *Select Glossary* » (*ibid.*, p.xiv).

⁹⁶² Rappelons qu’il est très familier avec ce texte puisqu’il l’a édité avec une traduction anglaise.

des pratiques actuelles à propos des occasions de danser et du *śrutikāra*⁹⁶³. Son informateur est cité : il s'agit d'un professeur à la Visvabharati, Professeur Kshiti Mohan Sen⁹⁶⁴.

Comme on pouvait le présumer, C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar sont assez proches de M. Ghosh quant à leur méthode de traduction, même s'ils ne présentent pas toujours leur travail de la même manière que lui. C. Rajendran ne donne pas d'informations, dans son ouvrage, sur sa méthode de traduction. Cependant, quand on observe sa traduction, on remarque qu'il suit les interprétations de M. Ghosh⁹⁶⁵. D'autre part, j'ai pu l'entendre parler de son ouvrage lors d'un atelier sur l'AD. À cette occasion, il a expliqué qu'il avait choisi de découper le texte sanskrit selon les sujets qui sont abordés. Cette méthode l'a amené à couper parfois les strophes (par exemple, la strophe 15, divisée en deux). D'autre part, il indique qu'il a utilisé les traductions des termes techniques faites par M. Ghosh. Cependant, il pense qu'il est préférable de garder les termes sanskrits, car ces termes, souvent très difficiles à traduire, sont des « marqueurs » et comprennent une description de l'objet qu'ils désignent. Comme M. Ghosh, il explicite, en notes⁹⁶⁶, certains passages en s'appuyant sur des textes sanskrits (*NS*, *SR* et *DR* et la pièce *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa).

P. Ramacandrasekhar, lui, indique de façon très concise : « This work tries to give a faithful translation of the text »⁹⁶⁷. On observe également qu'il suit souvent les interprétations de M. Ghosh⁹⁶⁸. Sa traduction comprend très peu de notes, cependant on remarquera qu'il cite, pour expliciter les termes *tāṇḍava* et *lāsya*, les propos de V. Raghavan qui s'appuie sur l'*ABh* d'Abhinavagupta.

P.S.R. Appa Rao, lui non plus, ne donne pas beaucoup d'indications sur sa méthode de traduction. Il a cependant une façon de présenter sa traduction particulière et qui inspirera, par la suite, A. Vallabh. Ainsi, il présente une traduction mot à mot (M), rappelant la façon de commenter les textes sanskrits⁹⁶⁹. Ce mot à mot est suivi par une traduction appelée *tatpārya* (T) qui signifie « but visé », « portée sémantique », comme Tiruveṅkaṭa le fait aussi. Grâce au mot à mot et à la traduction, le lecteur dispose de deux options de lecture, non-exclusives : une lecture plus approfondie grâce à une sorte de petit manuel pour lire l'AD dans le texte et une lecture qui permet de faire l'économie du texte sanskrit.

⁹⁶³ « The songs of Ālhā along with dance and *abhinaya* are still found to be performed in U.P. [Uttar Pradesh] at the birth of children » (G1, p.3)

« The *śrutikāra*, according to Prof. Kshiti Mohan Sen, is represented in modern times by the instrument called Tān-purā » (*ibid.*, p.6)

⁹⁶⁴ Spécialiste de littérature sanskrite et de hindi (cf. site de Visvabharati : <http://www.visvabharati.ac.in/KshitimohanSen.html>)

⁹⁶⁵ Cf. par exemple :

-À propos de la strophe 31 : « The original 'śṛṅgāramivārabhat' is ambiguous, but I have adopted the interpretation of Dr. Manmohan Ghosh here » (Rj, 2010, p.62, note 11).

- Sur la strophe 141 : AD *ad. loc.* note 1198, p.272.

⁹⁶⁶ Rj, 2010, pp. 60-62.

⁹⁶⁷ Rc, 2007, p.13.

⁹⁶⁸ Cf. par exemple strophe 51 : AD *ad. loc.*, note 1135, p.257.

Nous verrons comment C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar introduisent parfois des divergences par rapport à la traduction de M. Ghosh (cf. *infra*, 2.2.5).

⁹⁶⁹ Cf. *supra* 1.3.2.5.

Enfin, dans un troisième temps, il commente la strophe. Ce commentaire prend en fait différentes formes : définition (D), usages (U), commentaires (C) et origine (O). On remarque que, souvent, la strophe sanskrite n'est suivie que par l'explication mot à mot (M) et par la traduction (T). En « C », P.S.R. Appa Rao essaie d'expliciter le sens d'un passage en faisant référence à de nombreux autres textes sanskrits et télougou (*NS, BhA, SR, Nṛttaratnāvali*, textes « purāṇiques » etc.), il pointe aussi les divergences en faisant parfois des tableaux comparatifs⁹⁷⁰, présente différentes lectures⁹⁷¹, pose des problèmes dans l'interprétation du texte⁹⁷², fait référence aux usages actuels⁹⁷³. « U » et « D » sont en fait des traductions des applications des gestes (*vinīyoga*) et des descriptions de ces dernières. Par ailleurs, il indique, comme A. Vallabh le fera également, qu'il n'a pas traduit les conjonctions et le locatif utilisés dans les strophes présentant les applications d'un geste (*vinīyoga*).

A. Vallabh suit une méthode de présentation de la traduction similaire à celle de P.S.R. Appa Rao, mais elle ne propose que le mot à mot et une traduction, qu'elle désigne sous le terme « meaning ». Elle ne propose pas de commentaires. Dans les strophes présentant les *vinīyoga*, elle ne présente que le mot à mot. Elle s'explique en insistant sur le fait qu'elle a suivi la méthodologie en vigueur dans les classes de danse :

« In describing the application of the various hand gestures, following the general classroom teaching methodology, only the word to word meaning is given and not the general meaning as in other chapters. This has been done to allow an easy reading of the uses along with the Sanskrit words for students »⁹⁷⁴.

D'autre part, elle se démarque de P.S.R. Appa Rao et de tous les autres traducteurs par son discours à propos de la traduction et de l'interprétation des textes. En effet, elle fait explicitement l'éloge de la réinterprétation des textes à l'aune du regard contemporain : « It is my humble belief that every years, practitioners of the art must re-interpret the text, adding a layer every time so others may build upon it »⁹⁷⁵. Elle indique, très honnêtement, qu'elle n'a pas traduit littéralement mais « contextuellement »⁹⁷⁶, en fonction de ses connaissances pratiques et au moyen de l'observation d'autres traditions dansées⁹⁷⁷. Il semble qu'elle justifie sa posture en accordant un caractère polysémique au texte lui-même : « This text can be interpreted in different ways »⁹⁷⁸. Étant donné qu'elle s'appuie beaucoup sur les pratiques actuelles dans sa lecture du texte, on pourrait parler ici de « polyréférentialité » ou de « poly-contextualité » ; les strophes de l'*AD* pouvant alors prendre des sens différents selon

⁹⁷⁰ Cf. par exemple p.54.

⁹⁷¹ Cf. par exemple p.37.

⁹⁷² Cf. par exemple p.36.

⁹⁷³ Par exemple : « In almost all the Indian classical dances, it is obligatory to offer Pushpānjali at the beginning of a dance recital » (p.43)

⁹⁷⁴ V, 2013, p.xlv.

⁹⁷⁵ V, 2013, p.xxi.

⁹⁷⁶ « The translation is to be taken as contextual and not textual. It is a free translation » (V, 2013, p.xli).

⁹⁷⁷ « [...] I have chosen to base much of my understanding from my learning and observation of other stylistic traditions » (V, 2013, p.xlv).

⁹⁷⁸ V, 2013, p.xlv.

les pratiques auxquelles on l'associe, les contextes dans lesquels on le place, l'Inde ancienne ou contemporaine.

On a pu voir, par ailleurs, que les images, et tout particulièrement les « mises en images » du texte participent de la traduction. Or ces dessins ont été réalisés à l'aide de praticiens actuels, hormis peut-être dans l'édition de M. Ghosh qui ne donne aucune précision à ce sujet. Cela nous permet de conclure, nous y reviendrons, que la plupart des auteurs de ces éditions, bien qu'ils mettent parfois en avant le fait qu'ils ont fait appel à d'autres textes sanskrits pour comprendre certains passages délicats (intertextualité), ont sans doute traduit ce texte en ayant en tête les pratiques actuelles, du fait d'être en interaction avec elles (auteurs du *MG*, P.S.R. Appa Rao) ou d'être praticiens eux-mêmes (P. Ramacandrasekhar, A. Vallabh). On peut voir là une forme de télescopage du passé et du présent. A. Vallabh, qui a été le plus loin dans ce processus, explicite ce lien en parlant d'atemporalité :

« I hope this book will renew our awareness of the immense potential of the text to reveal to dedicated practitioners the body's kinesthetic intelligence and the power of sentient self to suggest, evoke a sense of life itself as it were, as it is and as it will be »⁹⁷⁹.

Enfin, on a vu que ces éditions s'adressent à différents publics mais tout particulièrement à des praticiens. Le but est donc de rendre accessible le contenu de l'*AD* à des danseurs actuels, de *bharatanāṭyam* et de *kūcipūḍi*. De ce fait, les traductions sont souvent lissées, c'est-à-dire qu'elles ne présentent pas, ou peu, les problèmes de compréhension que pose le texte.

Quand on observe les différentes méthodes de traduction employées par ces auteurs, on constate qu'il y a deux approches non-exclusives. Une approche synchronique consiste à éclairer le texte à partir de données provenant de ce que l'on pourrait appeler de façon très large « l'Inde ancienne ». Les traducteurs font alors appel à d'autres textes sanskrits et à l'iconographie. On constate que cette approche n'est pas d'une rigueur extrême étant donné la variété du type de textes⁹⁸⁰ et d'images auxquels ils font appel ainsi que de l'amplitude temporelle et géographique dans laquelle ils se situent. L'autre approche est diachronique : les traducteurs font appel aux pratiques actuelles pour éclairer un passage. Nous aurons l'occasion de mettre au jour cette approche lorsque nous aborderons la question de la « co-écriture » entre traducteurs et praticiens⁹⁸¹.

2.2.4.2 « Vernacularisation » et « sanskritisation »

Le fait qu'il y a tant de traductions anglaises de l'*AD* pose question sur la place de l'anglais et sur la nécessité de traduire un texte sanskrit dans cette langue.

Tout d'abord, on remarquera que P.S.R. Appa Rao et C. Rajendran ont proposé des traductions de l'*AD* dans des langues indiennes vernaculaires, respectivement en télougou et en malayalam. Ces premières publications s'inscrivaient donc dans un

⁹⁷⁹ V, 2013, p.xxxi.

⁹⁸⁰ Dans ma traduction, j'ai presque exclusivement fait appel à des textes proches de l'*AD* : le *SR* et le *BhA* (cf. 2.1.5 sur les liens entre ces deux textes et l'*AD* et 3.1.4 sur ma méthode de traduction). Plus ponctuellement, lorsque j'ai été en difficulté et que la comparaison avec ces deux textes n'offrait pas d'éclairage, j'ai été voir le contenu d'autres traités tels que l'*HLD* et le *NS*.

⁹⁸¹ Cf. *infra* 2.2.5.2.

cadre plus régional. Ce n'est que dans un second temps qu'ils ont proposé, à la demande d'une personne ou d'une maison d'édition, une traduction en anglais. Un besoin s'est donc fait sentir de proposer des éditions accessibles à tous dans une langue commune, l'anglais.

Par ailleurs, on remarquera une certaine tension entre « sanskritisation » et « vernacularisation ». En effet, ces publications sont souvent ancrées dans différentes régions de l'Inde du fait de l'origine des auteurs et donc de leurs connaissances des langues et de la littérature de leurs régions, des lieux de productions et de publications et des publics auxquels elles s'adressent. Ainsi, alors que le MG et l'édition d'A. Vallabh s'inscrivent plutôt dans un contexte transnational, M. Ghosh en s'adressant aux savants bengalis⁹⁸² et en indiquant les liens qui existent entre R. Tagore et Shantiniketan et son ouvrage publié à Calcutta, l'inscrit, de façon certes subtile, dans la région du Bengale. P.S.R. Appa Rao en ayant tout d'abord traduit l'AD en télougou, en faisant référence à des textes télougou et à des praticiens de *kūcipūḍi*, publie un AD en Andhra Pradesh. Comme nous l'avons déjà vu, P.S.R. Appa Rao s'inscrit à la suite de M. Ghosh et de Tiruveṅkaṭa en proposant une réconciliation des deux versions. Sa grande innovation est de proposer une édition sanskrite du texte de Tiruveṅkaṭa qui était absent du MG. En « réconciliant » l'AD de Ghosh et la version de Tiruveṅkaṭa (texte sanskrit accompagné d'un commentaire télougou), il semble évident qu'il souhaite réintroduire du « local » en complément de l'édition critique de M. Ghosh⁹⁸³. De son côté, P. Ramacandrasekhar publie son AD au Tamil-Nadu et cite un texte tamoul dans son introduction⁹⁸⁴. C. Rajendran, lui, après avoir publié son AD en malayalam, propose une traduction anglaise dont l'ancrage local est moins marqué, sans doute parce que la maison d'édition se trouve basée à Delhi. Cependant, plusieurs allusions au *bharatanāṭyam*, les photographies de la praticienne ainsi qu'une discrète référence aux usages des traités sanskrits par les artistes kéralais⁹⁸⁵, nous permettent de dire que son édition est plutôt rattachée au Sud de l'Inde.

Ainsi, chaque nouvelle publication de l'AD donne l'impression de s'inscrire et donc d'inscrire aussi le texte qu'elle traduit dans une zone géographique. Bien que pouvant avoir un statut transnational et pan-indien, les traductions anglaises de l'AD peuvent aussi relever du régionalisme. Leela Samson, dans la lettre présentée au début de l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar, semble mettre en lumière une tension sous-jacente entre « sanskritisation » et « vernacularisation » en proposant une façon de la résoudre :

« The Tamizh texts and their particular interpretation of the theory of dance, will I hope, become as easily available to us as this text is. It is

⁹⁸² Cf. *infra* annexe : Traduction de l'introduction sanskrite de M. Ghosh, p.414.

⁹⁸³ Il indique, de façon erronée (cf. *supra* 2.1.3), que tous les manuscrits utilisés par M. Ghosh sont en caractères télougou insistant alors sur leur origine dravidienne : « Dr. Manōmōhan Ghōsh studied six manuscripts of A.D. collected from different places and decided about his version which contained 328 [sic : 324] verses. It is significant to note that all these manuscripts are in Telugu script only and there is no chapter division in any manuscript » (AR, 1997, p.16).

⁹⁸⁴ Le *Pañcabharatam* de Nārada (Rc, 2007, p.30).

⁹⁸⁵ « It is true that *Kūṭiyattam*, *Kathakali* and *Mohiniāṭṭam*, the most important performances arts of Kerala, following *Hastalakṣanadīpikā* [sic] have perfected their own dialect of hand gestures » (Rj, 2010, p.xxiv).

important that the Bharata Natyam dancer bases her learning upon both the Sanskrit and the Tamizh traditions »⁹⁸⁶.

2.2.4.3 Les enjeux de la traduction

Dans un célèbre recueil d'essais, l'anthropologue C. Geertz a comparé l'enquête ethnographique à la lecture d'un texte dans une langue étrangère :

« Doing ethnography is like trying to read (in the sense of "construct a reading of") a manuscript - foreign, faded, full of ellipses, incoherencies, suspicious emendations, and tendentious commentaries, but written not in conventionalized graphs of sound but in transient examples of shaped behavior »⁹⁸⁷.

Ainsi, si l'ethnographie peut être vue comme une tentative de lecture, la description qui en découle en serait une traduction. De la même manière, la traduction d'un texte tel que l'AD peut aussi être considérée comme une expérience ethnographique. E. Ganser évoque ainsi cette rencontre singulière entre un traducteur et le texte : « each translation being the result of a unique encounter and merging of different horizons »⁹⁸⁸.

Or, ici, nos auteurs sont tous des Indiens baignant, plus ou moins, dans une culture indo-occidentale. Qu'ils soient locuteurs du sanskrit ou non, le texte de l'AD reste un texte dans une langue ancienne dont le contexte leur échappe en partie. En effet, on le verra dans ma traduction, certains passages de ce texte sont ambigus, tout particulièrement les strophes présentant les différentes applications d'un geste (*vinīyoga*). Ces traductions sont donc nécessairement des interprétations et relèvent donc du commentaire.

On remarquera, d'autre part, que toutes ces éditions, hormis le MG, sont bilingues. Cela signifie que le texte sanskrit est essentiel. Mais il n'est pas suffisant, il doit être traduit, donc commenté, pour être intelligible. Son commentaire, prenant la forme de la traduction anglaise, des mises en images et des notes, semble alors substitué à la parole du maître qui est, rappelons-le, nécessaire pour appréhender les *śāstra*⁹⁸⁹. Le traducteur joue alors le rôle de médiateur.

Ces éditions nous révèlent donc que le sens de ce texte doit être explicité dans une langue accessible : en effet, il n'existe pas, à ma connaissance, d'édition du texte de l'AD seulement en sanskrit. La traduction devient donc un mode d'appropriation du texte permettant de le rendre accessible. Ce mode d'appropriation a aussi été le mien⁹⁹⁰.

2.2.5 Un réseau de traducteurs et de praticiens : phénomènes de co-écritures

2.2.5.1 Une tradition de la traduction anglaise de l'*Abhinayadarpaṇa*

⁹⁸⁶ Rc, 2007, p.17.

⁹⁸⁷ GEERTZ, 1973, p.10.

⁹⁸⁸ GANSER, 2010, p.8, note 13.

⁹⁸⁹ Cf. *supra* 1.3.2.5.

⁹⁹⁰ Chapitre 3.

L'étude de toutes ces traductions donne l'impression qu'elles s'inscrivent dans une tradition de la traduction de l'AD, dont on distingue très clairement deux « écoles » : celle du MG et celle de M. Ghosh.

En effet, chaque nouveau traducteur se place à la suite d'un ou plusieurs autres et apporte une pierre à l'édifice. Il semble se placer symboliquement comme l'élève des traducteurs qui le précèdent devenant à son tour maître, suivant le fil de la fameuse *guruśiṣyaparaṃparā*, « la transmission de maître à élève ». Ce besoin de s'inscrire dans une continuité accompagnée d'une attitude respectueuse relève sans doute d'une pratique courante dans le monde indien mais aussi dans le monde universitaire. Officiellement, on ne publie pas un nouvel AD parce que les précédents sont défaillants ! On remarque qu'il n'y a pas de rejet des éditions passées. Chaque traducteur se place à la suite de ces prédécesseurs et essaie d'intégrer leur travail. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que le contenu de l'AD tend à s'étoffer dans le temps⁹⁹¹. Les rares critiques des ouvrages précédents ne visent jamais l'auteur et ses compétences, mais plutôt les conditions de travail et le matériel (texte corrompu, etc.). Par conséquent, chaque nouvelle édition en proposant une nouvelle traduction du texte, se présente bien comme un nouveau commentaire du texte, comme nous l'avions défini auparavant⁹⁹². Elle propose un nouvel éclairage du texte comprenant quelques innovations.

Par exemple, M. Ghosh présente le MG comme une traduction partielle à partir d'un texte corrompu. Dans l'introduction, il précise que le texte qui a été utilisé dans la publication du MG diffère du texte qu'il appelle l'AD. Selon lui, le MG est composé de travaux ultérieurs et est complété occasionnellement par des citations provenant de travaux du même genre⁹⁹³. Il ajoute que le MG a omis de présenter les strophes à propos des postures et des mouvements, qui lui semblent pourtant essentielles dans la connaissance de l'art théâtral hindou⁹⁹⁴. Reconnaisant la valeur du travail fait par les auteurs du MG, il conclut cependant en disant que le MG ne reflète pas pleinement l'AD : « [...] this translation, excellent in its own way, suffered from the drawback of its original which was a corrupt text »⁹⁹⁵.

Dans la deuxième édition du MG publiée deux ans après celle de M. Ghosh, à son tour, A. K. Coomaraswamy inscrit son ouvrage à la suite du travail de M. Ghosh qu'il a pris en compte :

⁹⁹¹ Cf. *infra* Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD, p.393.

⁹⁹² Cf. *supra* 1.3.2.5.

⁹⁹³ « *The Mirror of Gesture* with its illuminating introduction by A. K. Coomaraswamy claimed to be a translation of the present work. But on comparing it with our text, it is found that the text used in preparing the MG is not exactly identical with the AD, though the former absorbed a major part of the latter and supplemented the same by making occasional quotations from other works of the same class. [...] The MG, though it does not fully represent the AD, has been a very useful contribution to our knowledge regarding the production of ancient Indian plays. The present text of the AD will, it may be hoped, supplement this; for in it some fresh materials have been brought to light for the first time » (G3, p.1).

⁹⁹⁴ « And an important feature of our text is its treatment of items like postures and movements etc. dependent on feet, such as Maṇḍala, Sthānaka, Cārī and Gāti, which although omitted by the original of the MG, is indispensably necessary for the complete understanding of Hindu histrionic art » (G3, p.1).

⁹⁹⁵ G1, p.vii.

« The first edition of *The Mirror of Gesture* having long been out of print, a new edition has been called for. In the meantime Mr. Manmohan Ghosh has published in the Calcutta Sanskrit Series, No. 5, 1934, an edition of the *Abhinaya Darpaṇa* based on several Devanāgarī manuscripts, accompanied by an introduction, a translation and valuable notes. [...] Mr. Ghosh's work will be indispensable to every student who proposes to make a critical examination of the text, which in this edition differs in several respects, both of addition and omission, from that of the Telugu publication on which *The Mirror of Gesture* was based. In the present edition additions have been made to the Introduction, and the translation has been here and there revised in accordance with the original Sanskrit of the Telugu edition and with the renderings by Mr. Ghosh; the latter are in some respects an improvement on our own, but I cannot agree with them in all respects, as appears in the now added latter part of the book which deals with the primary positions and movements of the feet »⁹⁹⁶.

En effet, alors qu'A. K. Coomaraswamy salue le travail de M. Ghosh et ajoute un appendice « positions and movements of the feet and legs »⁹⁹⁷ présentant une traduction des strophes 259-324 de l'édition de M. Ghosh⁹⁹⁸, il s'en distingue en proposant des interprétations différentes qu'il argumente en notes de bas de pages.

Alors que P.S.R. Appa Rao s'inscrit, nous l'avons déjà évoqué, à la suite de Tiruveṅkaṭa et de M. Ghosh en proposant une réconciliation des deux textes et qu'A. Vallabh semble être une élève directe de P.S.R. Appa Rao, C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar se positionnent, eux, comme des élèves de M. Ghosh, puisqu'ils indiquent avoir publié leur traduction de l'AD parce que cette dernière édition était épuisée. Comme nous l'avons vu, ils suivent globalement les interprétations de M. Ghosh mais s'en distinguent cependant parfois sans toutefois le relever en notes⁹⁹⁹.

P. Ramacandrasekhar pointe un problème sans doute rencontré par tous les traducteurs, à savoir la difficulté de s'inscrire dans le réseau de traducteurs :

« When the publishers approached me to write a translation for the text my task was challenging for the reason that stalwarts have already laid a path which I has to tread carefully »¹⁰⁰⁰.

Cette phrase d'introduction, dont la fonction n'est peut-être que rhétorique¹⁰⁰¹, met cependant en lumière une volonté générale, que l'on trouve beaucoup dans le milieu universitaire, de s'inscrire dans une continuité tout en essayant de se

⁹⁹⁶ MG, 1936, p.9.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 72-76.

⁹⁹⁸ « The following is a translation of verses 259-325 [*sic* : 324] given in Mr. Ghosh's edition and translation of the *Abhinaya Darpaṇa*, but not in the Telugu edition from which our version of the text was originally made » (MG, 1936, p.72, note 1)

⁹⁹⁹ Cf. par exemple strophe 23, AD *ad. loc.*, note 1099, p.252.

¹⁰⁰⁰ Rc, 2007, p.13.

¹⁰⁰¹ En effet, quand j'ai rencontré P. Ramacandrasekhar, il m'a dit qu'il n'avait pas regardé les autres traductions lorsqu'il a commencé son travail de traduction et qu'il n'avait eu accès à celle de M. Ghosh que tardivement.

démarquer pour justifier l'intérêt d'une nouvelle traduction. De fait, quand on étudie ces différentes éditions, on distingue bien qu'il existe une tradition de l'édition de l'*AD*, ayant plusieurs courants et comprenant cette tension, entre conservation et nouveauté, commune à toutes les traditions vivantes.

Dans son introduction, P.S.R. Appa Rao verbalise cette tension lorsqu'il fait allusion aux différences entre le *NS* et l'*AD*. Il utilise alors l'image de la rivière pour évoquer la notion d'innovation bordée par la tradition et la théorie :

« In this context, a word of caution is necessary. We are all fairly acquainted with the 'Jivanadis' i.e. ever flowing rivers in our country. In every rainy season, new waters flow into the river and the old waters go out. But the new waters do not overflow the banks on both sides; if there is overflow or the banks are breached due to the impact of overflow, there is bound to be havoc not only in the neighbouring lands but also in the far off places. Similarly, in any art or style old aspects may be replaced by new ones. But, as is the case with rivers, the news aspects should be within the limits of the two boundaries i.e. well-established tradition and theory governing the same. Otherwise, the art or the styles loses its identity and perishes. This should not happen due to new trends »¹⁰⁰².

Nous verrons que ce type de discours, s'il peut expliquer la plasticité du texte de l'*AD* et la liberté prise par les éditeurs de proposer leurs *AD* et leurs interprétations, se retrouve aussi chez les praticiens du *bharatanāṭyam* quand ils évoquent l'évolution de leur art¹⁰⁰³ ou bien quand ils s'approprient l'*AD* en interprétant des passages ou du vocabulaire de façon libre et créative¹⁰⁰⁴.

2.2.5.2 Phénomènes de co-écritures

À travers l'étude de différents aspects des éditions-traductions anglaises de l'*AD*, on a pu aborder de façon subordonnée la question de la « co-écriture » ou de la « co-construction du sens »¹⁰⁰⁵. En effet, on a pu voir que chacun de ces traducteurs vient proposer une traduction d'un texte dans un certain contexte historique, institutionnel, mais aussi « géo-culturel ». Ainsi, chaque édition est le fruit d'une rencontre de plusieurs réseaux. On peut en distinguer trois : la maison d'édition, l'institution de pratique artistique et l'université. Des acteurs de ces différents réseaux ont donc participé au processus d'édition et aussi parfois directement à la traduction. Nous allons maintenant aborder plus frontalement la question de la « co-écriture » entre ces différents acteurs : entre traducteurs, entre le traducteur et des praticiens et enfin entre le traducteur et son lectorat.

¹⁰⁰² AR, 1997, p.20.

¹⁰⁰³ Cf. *infra* conclusion.

¹⁰⁰⁴ Cf. chapitre 4.

¹⁰⁰⁵ Ces notions font partie d'un axe de recherche, appelé « hétérographies », sur lequel travaillent des chercheurs dans le laboratoire IDEMEC, à Aix-Marseille Université. Ce travail consiste à s'intéresser aux phénomènes de co-écriture, de co-construction du sens ou de coproduction entre chercheurs et artistes.

En effet, on a pu montrer que toutes les éditions-traductions anglaises forment une tradition au sein de laquelle les traducteurs s'inscrivent à la suite les uns des autres. Ainsi, chaque traducteur-éditeur reprend des éléments des éditions passées pour en proposer une nouvelle forme. On peut donc dire chaque traducteur coproduit sa publication avec les traducteurs antérieurs sur lesquels il a décidé de baser son travail.

D'autre part, on a pu remarquer la présence du savoir de praticiens actuels, tout particulièrement des danses classiques indiennes, *bharatanāṭyam* et *kūcipūḍi*, dans le contenu de ces publications. Les photographies de praticiens, les mises en image de l'AD réalisées avec leur aide, ainsi que les références à des pratiques actuelles dans les notes, ayant pour effet de créer un lien étroit entre le texte sanskrit et leurs pratiques, nous révèlent une forme de complémentarité entre traducteurs et praticiens. Activement ou non, on peut dire que ces praticiens ont également participé à une « co-construction » du sens de l'AD. On remarque que ce phénomène s'intensifie dans le temps depuis le MG qui édite quelques photos d'une bayadère de Thanjavur jusqu'à A. Vallabh qui, elle-même praticienne de *bharatanāṭyam*, ajoute du contenu à l'AD en fonction de sa propre pratique.

La présence du savoir de praticiens s'observe également, en coulisses, dans les traductions de passages de l'AD, passages ambigus ou bien ne correspondant pas aux pratiques actuelles. Le traitement du geste de main appelé *kaṭakāmukha* est un très bon exemple de co-écriture entre traducteurs et entre traducteur et praticien.

En effet, l'AD, tel qu'édité par M. Ghosh, décrit ce geste de cette manière :

kapitthe tarjanī cordhvam ucchritāṅguṣṭhamadhyamā || 124 ||

kaṭakāmukhahasto 'yaṃ kīrtito bharatāgamaiḥ |

« Dans *kapittha*, l'index est placé au milieu du pouce qui est soulevé vers le haut :

Il s'agit du geste de main *kaṭakāmukha* enseigné par ceux qui suivent la doctrine de Bharata ».

Ma traduction ne correspond à aucune des autres traducteurs¹⁰⁰⁶ qui semblent avoir été influencés, d'une part, par leurs prédécesseurs, d'autre part, par les pratiques actuelles. En effet, dans le *bharatanāṭyam* actuel, on emploie deux versions de ce geste de main qui ne correspondent pas à cette description. Voyons comment nos traducteurs ont réagi face à ce problème.

Le MG propose une traduction qui ne correspond ni exactement au texte ni aux gestes utilisés dans le *bharatanāṭyam*. On notera que comme il base sa traduction sur le texte de Tiruveṅkaṭa, le premier hémistiche est légèrement différent¹⁰⁰⁷ : *kapitthe tarjanī cordhvam miśritāṅguṣṭhamadhyamā*. Outre que cette description sanskrite n'est pas extrêmement claire, la traduction qu'il en propose est impossible : « the fore-finger and middle finger are applied to the thumb ». Une longue note indique une suite à cette description et nous renseigne sur le fait que les traducteurs ont fait appel à l'iconographie et compare alors ce geste au geste *siṃhakarṇa*¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁶ Cf. AD ad. loc : note 1187, p.269.

¹⁰⁰⁷ Elle est éditée sous cette forme chez P.S.R. Appa Rao et A. Vallabh.

¹⁰⁰⁸ « The tip of the forefinger and the side of the middle finger are applied to the tip of the thumb, the third finger is bent beside the middle finger, and the little finger is also bent, but to a less degree. According to T. A. Gopinatha Rao, "Hindu Iconography," Vol. I, pt. i, description of terms, p. 16, this

On constate que M. Ghosh a suivi l'interprétation du MG dans sa traduction : « The *Kapittha* hand with the fore-finger and the middle finger applied to the thumb is called the *Kaṭakāmukha* »¹⁰⁰⁹. Cette description est accompagnée d'une mise en image du geste¹⁰¹⁰.

P.S.R. Appa Rao propose une traduction assez proche en ajoutant un élément qui n'est pas dans le texte sanskrit : le fait que ce sont les bouts des doigts qui se touchent. Ainsi, il traduit :

« in *Kapittha* hasta, if the tip of the forefinger touches the tips of the thumb and the middle finger, it becomes *Kaṭakāmukha* hasta (*kaṭaka-mukha* = link in a bangle or chain) »¹⁰¹¹.

Il joint à sa traduction deux dessins du geste : un qui correspond à sa traduction et un autre un peu différent¹⁰¹². Ce dernier semble correspondre au contenu de son commentaire dans lequel il indique : « According to N.S., the middle finger is not in touch with the forefinger and the thumb »¹⁰¹³.

C. Rajendran traduit un peu de la même manière que ses prédécesseurs : « if the forefinger and the middle finger of the *Kapittha* touch the thumb, it is called *Kaṭakāmukha* by those adept in *Nāṭyaśāstra* »¹⁰¹⁴. Le dessin est très proche du premier dessin que l'on trouve chez P.S.R. Appa Rao¹⁰¹⁵.

On constate donc des phénomènes d'influences entre ces premières éditions concernant le traitement de la description de ce geste de main pour lesquels l'interprétation du texte pose problème. Nous allons voir que les traductions dans les éditions de P. Ramacandrasekhar et d'A. Vallabh se sont, elles, appuyées sur les pratiques actuelles pour présenter ce geste.

Ainsi, P. Ramacandrasekhar en ajoutant du contenu entre parenthèses propose une traduction qui décrit un geste qui est bien connu des praticiens de *bharatanāṭyam*, accompagné d'un dessin correspondant¹⁰¹⁶ :

« The experts in *nāṭya* define *Kaṭakāmukha* to be when fore-finger and middle-finger of *Kapittha* are pressed against the thumb (while ring and little finger of *Kapittha* are to be raised) »¹⁰¹⁷.

A. Vallabh propose la même traduction que P.S.R. Appa Rao¹⁰¹⁸ et ajoute deux versions du geste, qu'elle décrit ainsi, sans citer de sources ou de textes sanskrits : « *Kaṭakāmukha* hasta is denoted by two other gestures. (1) In *kapittha* hasta, placing the

hand (syn. *Siṃhakarṇa*) in images is generally intended to receive the daily offering of a fresh flower, and this is supported by the *Ajaṇṭā* usage » (MG, 1936, p.51)

¹⁰⁰⁹ G1, p.21.

¹⁰¹⁰ Cf. Illustration 54, p.230.

¹⁰¹¹ AR, 1997, p.194.

¹⁰¹² Cf. Illustration 55, p.231.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p.195.

¹⁰¹⁴ Rj, 2010, p.23.

¹⁰¹⁵ Cf. Illustration 55, p.231 et Illustration 56, p.232. Cf. *supra* 2.2.1.7.

¹⁰¹⁶ Cf. Illustration 57, p.233.

¹⁰¹⁷ Rc, 2007, p.82.

¹⁰¹⁸ « In *kapittha* hasta, if the tip of the forefinger touches the tips of the thumb and the middle finger, it becomes *Kaṭakāmukha* hasta (*kaṭaka-mukha* = link in a bangle or chain) » (V, 2013, p.94).

middle finger on the thumb is Kaṭakāmukha. (2) In kapittha hasta, raising the ring and little finger is Kaṭakāmukha »¹⁰¹⁹.

Ces descriptions sont accompagnées de trois illustrations¹⁰²⁰. On peut remarquer que le dessin correspondant à la strophe n'est pas en accord avec la traduction et présente un des gestes *kaṭakāmukha* utilisés dans le *bharatanāṭyam*. A. Vallabh étant elle-même praticienne de *bharatanāṭyam* s'est sans doute sentie contrainte de résoudre la contradiction entre la pratique et un texte dont on proclame qu'il est la référence théorique.

Pour finir, nous allons nous intéresser, à nouveau, à l'ouvrage de P. Ramacandrasekhar édité par Giri qui propose explicitement une invitation à la co-écriture entre le traducteur et son lectorat, à savoir ici des praticiens de danses indiennes classiques. En effet, à la fin de l'ouvrage, se trouve un formulaire de « feedback » dans lequel le lecteur est invité à commenter l'ouvrage¹⁰²¹. Celui-ci, qui est considéré a priori comme nécessairement un praticien de danse, doit indiquer quelles formes de danse classique il pratique (*bharatanāṭyam*, *kūcipūḍi*, *mohiniāṭṭam*, *oḍiṣī* ou *kathak*) et qui est son guru. La présence de ce formulaire nous montre que l'éditeur souhaite s'adapter au public à qui cet ouvrage est destiné. Ainsi, si le livre présentant un *śāstra* influence les pratiques, on peut aussi dire que les attentes du public peuvent modifier le livre. Comme le formule G. Sapiro présentant les lois de l'histoire littéraire selon G. Lanson, « le lecteur n'est pas seulement le récipiendaire de l'œuvre, celle-ci le contient »¹⁰²². On constate aussi la présence du lecteur - ou plus précisément de l'utilisateur qui, nous le verrons, ne fait pas que lire cet ouvrage mais le récite et le met en gestes - dans les autres publications. En effet, comme nous avons pu le constater lorsque nous avons présenté le contexte et les objectifs des publications¹⁰²³, les attentes du public à qui est destiné l'ouvrage influencent inévitablement sa forme et son contenu.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p.95.

¹⁰²⁰ Cf. Illustration 58, p.234.

¹⁰²¹ Cf. Illustration 59, p.235.

¹⁰²² SAPIRO, 2014, p.14.

¹⁰²³ Cf. *supra* 2.2.3.

71



Kaṭakāmukha
कटकामुख

Illustration 54 : Dessin du geste de main *kaṭakāmukha* (G3, 1975, p.71).

holding ankuṣa and vajra, holding a sling, holding cymbals, presenting nāṭya, holding a lotus gracefully, Saraswati, holding a rosary, pounding yāvaka seeds etc., gathering the end of a robe, ṛshi race, and goura varṇa.

- C: This is same as the Kapittha hasta described earlier. For an example of līlā-abja-dhāraṇē, refer to the verse in Kumāra-Sambhavam of Kālidāsa (vi - 84).

12. Katakāmukha Hasta



Kapitthē tarjanī cōrdhwam miśritāngusṭha
madhyamā | 314

Katakāmukha hastō-ayam kīrtitō bharatāgamaiḥ
Kusumāpaçayē muktasrakdāmnām dhāraṇē
tathā || 315

Saramadhyākarṣaṇē ca nāgavallī pradānakē |
Kastūrikādi vastūnām pēṣaṇē gandhavāsanē || 316
vaçanē dr̥ṣṭi bhāvē-api katakāmukha ishyatē |



M: Kapitthē, tarjanī (ca), ūrdhwam, miśrita-
angusṭha-madhyamā = in Kapittha hasta, if
the tip of the forefinger touches the tips of
the thumb and the middle finger; ayam, katakā-
-mukha hastaḥ, bharatāgamaiḥ, kīrtitaḥ = it
is said to be Katakāmukha hasta by the
N.S.

Illustration 55 : Texte de l'AD accompagné de dessins : le geste de main *katakāmukha* (AR, 1997, p.194).



Kaṭakāmukha

Illustration 56 : Dessin du geste de main *katakāmukha* (Rj, 2007, p.64).

कटकामुखहस्तः – kaṭakāmukhahastah
(Half-closed fist)

कपित्थे तर्जनी चोर्ध्वमुच्छ्रिताङ्गुष्ठमध्यमा ॥

कटकामुखहस्तोऽयं कीर्तितो भरतागमैः ।

kapitthe tarjanī cordhvamuchri-

tānguṣṭhamadhyamā ॥

124

kaṭakāmukhahasto'yaṁ kīrtito bharatāgamaiḥ ॥



The experts in *nāṭya* define *Kaṭakāmukha* to be when fore-finger and middle-finger of *Kapittha* are pressed against the thumb (while ring and little finger of *Kapittha* are to be raised).

विनियोगः **viniyogaḥ** (Application)

कुसुमावचये मुक्तास्रमृदाम्नां धारणे तथा ॥

शरमध्याकर्षणे च नागवल्लीप्रदानके ।

कस्तूरिकादिवस्तूनां पेषणे गन्धवासने ॥

वचने दृष्टिभावेऽपि कटकामुख इष्यते ।

kusumāvacaye muktāsramdāmnāṁ dhāraṇe tathā ॥125

śaramadhyākārṣaṇe ca nāgavallīpradānake ।

kastūrikādivastūnāṁ peṣaṇe gandhavāsane ॥

126

vacane drṣṭibhāve'pi kaṭakāmukha iṣyate ।

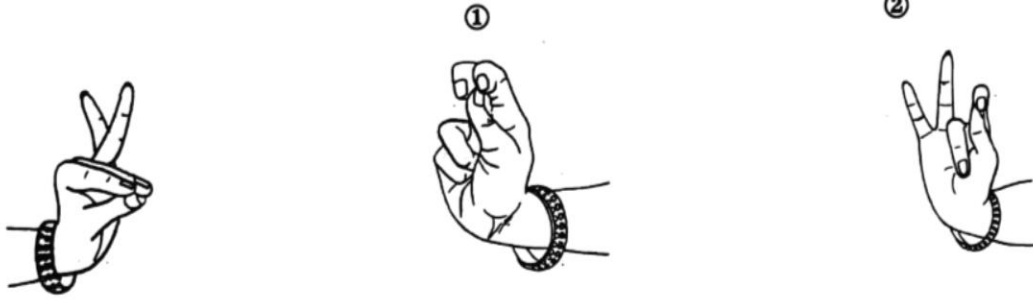
Illustration 57 : Texte de l'AD accompagné d'un dessin : le geste de main *katakāmukha* (Rc, 2016, p.93).

Meanings :

Lakṣmyāṃ (ca- eva) = Lakshmi; sarasvatyāṃ = Sarasvati; naṭānāṃ = of dancers; tāladhāraṇe = holding cymbals; godohane (api) = milking a cow; añjane (ca) = collyrium; līlā = graceful; kusuma = flower; dhāraṇe = holding (gracefully holding a flower); celāñcala-ādi-grahaṇe = grasping the edge of a robe; paṭasya-evā-vaguṇṭhane = covering the head with a veil; dhūpa-dīpa-arcane (ca-api) = offering incense, and light; kapitthaḥ, samprayujyate = to indicate the above kapittha hasta is used.

कटकामुख हस्तः

Kaṭakāmukha hasta (Half-closed fist, link in a bangle or chain)



कपित्थे तर्जनी चोर्ध्वं मुञ्चिताङ्गुष्ठमध्यमा ।

कटकामुखहस्तोऽयं कीर्तितो भरतागमैः ॥१६७॥

Transliteration

Kapitthe tarjanī cordhvaṃ muchitāṅguṣṭhamadhyamā |

Kaṭakāmukhahasto-yaṃ kīrtito bharatāgamaiḥ ||

Meanings :

In Kapittha hasta, if the tip of the forefinger touches the tips of the thumb and the middle finger, it becomes Kaṭakāmukha hasta (kaṭaka-mukha = link in a bangle or chain).

Illustration 58 : Texte de l'AD accompagné de dessins : le geste de main *katakāmukha* (V, 2013, p.94).

FEEDBACK FORM

NAME :

AGE :

ADDRESS :

CITY :

PINCODE :

EMAIL :

TICK THE DANCE FORM(S) YOU PERFORM :

☐ BHARATANATYAM	☐ KŪCHIPŪDI
☐ MOHINI ATTAM	☐ KATHAK
☐ ODISSI	

NAME OF THE GURU :

YOUR FEEDBACK & COMMENTS ABOUT THE BOOK :

*Fill this form and send it to:***Mrs. Sushama Ranganathan**

GIRI TRADING AGENCY PRIVATE LIMITED,

No.372/1, Mangadu Pattur Koot Road, Mangadu, Chennai - 600 122.

☎ +91 44 66 93 93 93 (Multiple Lines), +91 44 2679 3190, 3100

Please cut this and avail 50% Discount on AUDIO CD
No.549 - BHARATANATYAM, at any of our outlets.

Illustration 59 : Formulaire de feedback (Rc, 2016, p.222).

Chapitre 3

3. Ma traduction de l'*Abhinayadarpaṇa*

3.1 Introduction à la traduction

3.1.1 Pourquoi proposer une nouvelle traduction ?

Lorsque j'ai constaté, sur le terrain, que l'*Abhinayadarpaṇa* (AD) était effectivement une référence importante pour les praticiens de *bharatanāṭyam*, je me suis naturellement intéressée à ce texte et à son contenu de deux manières : en récoltant différentes éditions¹⁰²⁴ et en commençant à traduire le texte en français. En effet, traduire le texte sanskrit dans ma langue maternelle a été pour moi une façon d'appréhender cet objet textuel. Tout en faisant ce travail, j'ai constaté que ces éditions proposaient une traduction pas toujours très littérale et très peu commentée quant aux problèmes que pose le texte ; l'objectif général de ces éditions étant souvent, nous l'avons vu, de proposer une traduction accessible aux praticiens actuels. D'autre part, j'ai constaté qu'il n'existait pas de traduction française intégrale de l'AD. T. Michael dans son ouvrage *La symbolique des gestes de mains (hasta ou mudra) selon l'Abhinaya Darpaṇa* (1985), ne traduit que les strophes présentant les gestes de main non-combinés et combinés, ceux des dix avatars et des dieux. Par ailleurs, A. Daniélou a publié un ouvrage intitulé *Bharata Natyam - Danse classique de l'Inde, « Le miroir du geste (Abhinaya Darpaṇa) par Nandikeshvara Premier chapitre »* (1970). Je n'ai pas réussi à me procurer cet ouvrage, mais, comme son titre l'indique, il ne semble proposer une traduction que du début du texte. Ces publications ne présentant qu'une traduction partielle et étant de surcroît épuisées, proposer une traduction française intégrale, commentée et la plus rigoureuse possible, est donc apparu comme étant un travail nécessaire et inédit.

Enfin, intégrer cette traduction à ma thèse m'a semblé évident. D'abord pour des raisons pratiques : je fais souvent référence à des passages du texte, le lecteur pourra donc s'y reporter. D'autre part, ce travail fait, pour moi, partie de mon enquête sur l'AD et peut être considéré comme le mode d'appropriation singulier de l'ethnographie¹⁰²⁵.

3.1.2 Texte utilisé

Comme nous l'avons vu, le texte édité par M. Ghosh est la seule édition critique existante aujourd'hui¹⁰²⁶. Elle est, d'autre part, l'édition la plus utilisée par les traducteurs dont j'ai présenté les publications, mais aussi la version de l'AD la plus employée par les praticiens de *bharatanāṭyam*. C'était donc une évidence de baser ma traduction sur cette édition du texte. J'ai utilisé le texte de la troisième édition de M. Ghosh, celle de 1975 (G3) estimant que celle-ci serait la plus correcte, puisque la plus récente.

J'ai choisi de ne pas modifier le texte de M. Ghosh. Cependant, lorsque j'ai relevé des coquilles évidentes, je les ai corrigées à l'aide des deux autres éditions (celle de 1936 : G1 et celle de 1957 : G2). Ces corrections sont indiquées dans les notes de bas de page. Dans certains cas, très rares, où le texte était incompréhensible, je propose des modifications que je précise et justifie en notes de bas de page, en me basant sur les

¹⁰²⁴ Cf. *supra* 1.1.3.1 et 2.2.

¹⁰²⁵ Sur ma posture, reflet de mon parcours : cf. *supra* Introduction et 1.1.1.1.

¹⁰²⁶ Cf. *supra* 2.1.3.

règles de la grammaire sanskrite (strophe 168), sur l'apparat critique (169 et 177) et sur les règles de la métrique (strophe 94).

Le texte comprend donc 324 strophes numérotées. L'édition de Tiruveṅkaṭa, le *Mirror of Gesture* (MG), et les éditions de P.S.R. Appa Rao (AR) et d'A. Vallabh (V)¹⁰²⁷ comprennent des strophes introductives à propos de la composition du texte dans lequel le *Darpaṇa* est présenté comme une version condensée du *Bharatārṇava*. J'ai souvent fait référence à ce passage composé de huit strophes, très intéressant parce qu'il nous donne des éléments sur la genèse mythique de l'AD. C'est pourquoi je l'ai ajouté au début de ma traduction (prélude : 3.2.1). Je me suis basée sur le texte sanskrit tel qu'édité dans les traductions de P.S.R. Appa Rao¹⁰²⁸ et d'A. Vallabh¹⁰²⁹. J'ai rétabli le *sandhi* qui n'est pas toujours respecté. D'autre part, G1 et G2 comportent 14 strophes additionnelles non traduites présentes, selon M. Ghosh, seulement dans le manuscrit appelé « M »¹⁰³⁰. Ces strophes n'ayant jamais été traduites, il m'a semblé intéressant de les intégrer au texte présenté ici en annexe (appendice : 3.2.3). Elles présentent les *rasa* et une liste d'*avasthā*.

La plupart des strophes sont dans le mètre *anuṣṭubh* (4x8 syllabes), sauf les strophes b9 et b12 dans l'appendice.

3.1.3 Mode de présentation

Le texte sanskrit est translittéré en caractères latins. Chaque strophe est suivie de ma traduction française.

Dans la translittération, j'ai séparé les mots quand ceux-ci étaient joints du fait de l'écriture *nāgarī*, quand le *sandhi* le permettait. Dans l'édition de M. Ghosh, on rencontre à deux reprises un double *avagraha* utilisé apparemment pour séparer des mots qui sont joints du fait du *sandhi* (strophe 115) ou de l'écriture *nāgarī* (strophe 177). Cette présentation didactique n'est pas usuelle et fausse le mètre. J'ai donc rétabli le *sandhi* dans le cas de la strophe 115.

Enfin, M. Ghosh a ajouté des titres dans son édition. Ceux-ci orientant fortement la lecture¹⁰³¹, j'ai décidé de les supprimer.

3.1.4 Méthode de traduction

Ma démarche a été d'essayer de comprendre le texte pour lui-même, dans son contexte. En effet, nous avons vu que beaucoup de traducteurs de l'AD éclairent le texte à l'aide des pratiques actuelles, notamment à travers les mises en image des gestes présentés, les notes et des ajouts de contenu¹⁰³². Lors d'un atelier sur l'AD qui a eu lieu en Juin 2016 à Aix-en-Provence, certains de ces traducteurs, C. Rajendran, P. Ramacandrasekhar (traductions anglaises¹⁰³³), T. Michaël (traduction française) et M. Orelskaya (traduction russe non publiée) étaient présents. J'ai pu directement observer leur méthode de traduction. Face à une difficulté grammaticale, ces participants se

¹⁰²⁷ Ces éditions ont été présentées en détail dans le chapitre 2.

¹⁰²⁸ AR, 1997, pp. 4-10.

¹⁰²⁹ V, 2013, pp. 1-5.

¹⁰³⁰ Cf. *supra* 2.1.3.

¹⁰³¹ Cf. *infra* note 1073, p.248 ; note 1098, p.251 ; note 1120 p.254 ; note 1129, p.256.

¹⁰³² Cf. *supra* 2.2.5.2.

¹⁰³³ Cf. *supra* 2.2.

demandaient comment ce geste de main, ce mouvement, cette posture étaient exécutés par les praticiens de *bharatanāṭyam*, d'*oḍissi* ou bien d'autres théâtres dansés appelés aujourd'hui classiques. Cette démarche, intéressante en soi, pose un problème si on se place dans le champ de la philologie et que l'on souhaite comprendre le texte dans son contexte. En télescopant passé et présent, pratiques décrites dans un texte ancien et pratiques actuelles, on s'éloigne de la littéralité du texte. En effet, si un passage obscur est « résolu » magiquement par une comparaison avec une technique actuelle, on trahit le texte. Ma démarche a donc été de faire confiance au texte et à la grammaire pour comprendre les descriptions de gestes techniques.

Cependant, ce texte pose des problèmes d'interprétation du vocabulaire, pas seulement technique mais aussi « général ». L'absence de contexte spécifique fait qu'on ne sait jamais exactement dans quel sens prendre un mot ou un ensemble de mots. D'autre part, l'*AD* étant un texte de la littérature « śāstrique », il est par nature elliptique, ce qui ne facilite pas sa compréhension¹⁰³⁴.

Face à ces difficultés, j'ai utilisé différentes approches et ressources, non exclusives.

Tout d'abord, j'ai essayé d'utiliser le texte lui-même en estimant qu'il répondait, a priori, à un principe de cohérence interne. Ainsi, en recoupant des passages parallèles, je suis parfois parvenue à une interprétation qui me paraît satisfaisante¹⁰³⁵.

J'ai aussi utilisé mon propre corps afin de tester ce qui pouvait être décrit. L'*AD* étant un texte pour les praticiens et décrivant des techniques corporelles, il est essentiel que ce qui y est décrit soit faisable, la littéralité, quelque prééminence qu'on lui accorde, doit se conjuguer à la corporéité. À cette approche, j'ai associé un critère de vraisemblance. En effet, j'ai parfois choisi une traduction plutôt qu'une autre (notamment des applications de gestes de main), parce qu'un geste me semblait plus adéquat à dénoter tel ou tel objet¹⁰³⁶.

J'ai bien sûr regardé comment traduisent les autres traducteurs et ai vérifié le texte qu'ils avaient retenu (parfois divergents de celui de M. Ghosh).

Enfin, si le texte restait toujours obscur, j'ai fait appel à l'intertextualité. J'ai comparé avec d'autres textes ayant des passages communs ou similaires. Pour ce faire, j'ai utilisé principalement les textes suivants : *MG*, le *Bharatārṇava* (*BhA*) et le *Saṅgītaratnākara* (*SR*). Je n'ai pas procédé à une comparaison systématique du contenu de l'*AD*, du *BhA*¹⁰³⁷ et du *SR*. J'ai particulièrement utilisé le *SR* et les commentaires de *Siṃhabhūpāla* et *Kallinātha*¹⁰³⁸. J'ai, à de très rares occasions, fait appel au *Daśarūpaka* (*DR*), au *Saṅgītanārāyaṇa*, à l'*Hastalakṣaṇadīpikā* (*HLD*) et à l'iconographie. Le *Nāṭyaśāstra* (*NS*) sera invoqué parfois, surtout pour les éléments ayant trait à l'esthétique ou à la genèse mythologique, parce qu'il constitue la référence théorique

¹⁰³⁴ Cf. *supra* 1.3.2.

¹⁰³⁵ Par exemple : strophes 4, 169, 213.

¹⁰³⁶ Cf. par exemple strophe 157.

Ce dernier critère est bien sûr difficile à manipuler parce qu'il pose le problème du décentrement culturel. En effet, si ces gestes utilisés dans l'*abhinaya* peuvent être considérés comme des formes stylisées de certains gestes employés dans le quotidien, ces derniers ne sont pas universaux. Un exemple qui illustre bien ce fait est ce geste caractéristique consistant à agiter un poing fermé avec le pouce levé pour poser une question, que l'on peut observer quotidiennement au Tamil-Nadu.

¹⁰³⁷ M. Orelskaya a comparé l'*AD* et le *BhA* dans une thèse non publiée, que je n'ai pas encore consultée.

¹⁰³⁸ Cf. *supra* 2.1.5.1 sur les liens entre l'*AD* et le *SR* et sur les commentaires du *SR*.

en matière de danse et de théâtre. Cependant, il ne m'a pas paru pertinent d'utiliser plus amplement le *NS* à propos des gestes décrits dans l'*AD*, étant donné que ces deux textes ne semblent pas relever de la même tradition¹⁰³⁹.

Malgré la conjugaison de ces différentes approches, le texte est parfois resté ambigu. Dans ces cas, j'ai proposé les autres interprétations possibles en notes.

Mon objectif étant de proposer une traduction aussi littérale que possible et de garder le rythme du texte, autant que faire se peut, j'ai, de façon générale, conservé la voie passive, courante en sanskrit, plus rare dans la langue française. Il m'a paru intéressant de garder cette voie afin de retranscrire une certaine « dé-subjectivation » du procès. Les verbes au passif sont souvent des verbes d'énonciation ou des verbes exprimant l'emploi¹⁰⁴⁰. L'agent n'est pas toujours précisé. Quand il l'est, il est presque toujours placé à la fin de la séquence descriptive. Ainsi, une description se termine parfois par l'expression d'une figure d'autorité qui clôt la séquence. J'ai essayé de garder cette structure syntaxique dans ma traduction, même si elle peut paraître quelque peu « lourde » en français, afin de rester le plus fidèle possible à l'ordre des constituants de la phrase sanskrite. Cet ordre me paraît, en effet, corrélé à une certaine rhétorique, par ailleurs courante dans la littérature « śāstrique ».

On remarquera l'abondante utilisation de l'optatif et de l'adjectif verbal d'obligation, dans lesquels je pense pouvoir déceler une nuance injonctive, qu'il m'a paru souhaitable de traduire ; les traités (*śāstra*) ayant, a priori, plutôt un caractère prescriptif.

Dans ma traduction, certains termes techniques désignant un geste, une posture, un mouvement sont présentés en sanskrit (à l'exception des gestes de mains désignant les membres de la famille, strophes 231-244), avec une proposition de traduction entre guillemets. Cette proposition de traduction repose, selon les cas, sur une traduction étymologique du terme, ou bien intègre des éléments de la description qui en est faite (*lakṣaṇa*). Ces traductions reflètent une négociation entre le sens étymologique, « littéral », et son usage dans le contexte particulier de ce texte. Elles ne sont présentes qu'à la première occurrence du terme. En effet, il m'a semblé important de garder ces termes techniques en langue sanskrite car leur dénomination fait partie de leur identité.

Certains termes sanskrits ne sont pas du tout traduits, pas même à la première occurrence. Deux raisons à cela. D'une part, une partie de ces termes sont absents des dictionnaires (*kāṃgula-*, *motiṭa-*, *agala-*, *kṛpālaga-*). Je n'ai donc pas été en mesure de les interpréter. D'autre part, le sens d'une autre partie de ces termes non traduits est recensé dans les dictionnaires mais en proposer une traduction serait réducteur : *nṛtta*, *nāṭya-*, *nṛtya-*, *nartana-*, *naṭana-*, *tāṇḍava-*, *lāsya-*, *bhāva-*, *rasa-*, etc. En trouver un équivalent en français n'est pas une chose aisée, d'autant plus que les significations que certains de ces mots-concepts recouvrent ne sont pas si bien connues et peuvent changer d'un texte à l'autre. J'ai donc préféré garder ces termes en langue sanskrite dans le corps du texte, tout en proposant une traduction et une définition dans le glossaire. Par ailleurs, nous aurons l'occasion de nous intéresser aux sens de certains de ces termes au sein de ce texte et dans la pratique contemporaine du *bharatanāṭyam*, quand nous aborderons la question de l'usage du vocabulaire de l'*AD*¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁹ Cf. *supra* 2.1.1.3.

¹⁰⁴⁰ Cf. *supra* 2.1.1.2.

¹⁰⁴¹ Cf. chapitre 4.

Les termes *kara-* et *hasta-* semblent être des synonymes. Mais ils sont tous les deux polysémiques : ils désignent à la fois la main, en tant que membre du corps, mais aussi le geste qu'une ou deux mains peuvent faire. J'ai choisi de traduire par « geste de main » ou « main », selon le contexte. De la même manière, *śiras-* et *śīrṣa-/śīrṣaka-* peuvent désigner la tête ou le geste de tête, *grīvā-* le cou ou le geste de cou, *drṣṭi-* les yeux ou le regard.

Certains termes apparaissent parfois sous des formes légèrement différentes (ajout d'un suffixe, différents genres). Ces variations ne modifient pas le sens et sont, sans doute, employées à des fins métriques. On trouve par exemple : *patāka-*, *patākā-* et *patārikā*. Pour ces mots sanskrits non traduits, j'ai adopté la forme la plus souvent employée.

3.2 Le texte sanskrit et la traduction française

3.2.1 Le prélude : Dialogue entre Indra et Nandikeśa

kalyāṇācalavāsāya karuṇārasasindhave |

namo 'stu nandikeśāya nāṭyaśāstrārthadāyine || a1 ||

Lui qui réside sur la montagne auspiciouse¹⁰⁴², qui est une rivière du *rasa* de la compassion,

Qu'il soit salué, Nandikeśa, qui donne le sens du *Nāṭyaśāstra*.

svāgatam te surādhiśa kuśalam tridivaukasām |

kim artham āgatam brūhi bhavatā mama sannidhau || a2 ||

Bienvenue à toi, ô seigneur des dieux ! Comment se portent les habitants du troisième ciel ?

Dis-moi, dans quel but es-tu venu auprès de moi ?

tvadīyakṛpayā pūrvaṃ nāṭyaśālām alaṅkṛtām |

tvadīyanartakaḥ so 'yaṃ tvatkṛpām abhivāṇchati || a3 ||

Autrefois, grâce à ta compassion, le théâtre¹⁰⁴³ fut orné ;

Ce *nartaka* qui est tien souhaite <à nouveau solliciter> ta compassion.

mayā vidheyam kim tasya vada vāsava tattvataḥ |

daiteyanāṭyaśālāyāṃ nartako naṭasekharah || a4 ||

Que dois-je lui procurer ? Parle avec vérité ô Vāsava¹⁰⁴⁴ !

¹⁰⁴² Il est difficile de savoir si le terme *kalyāṇa* signifie « auspiceux » ou désigne un lieu en particulier, c'est-à-dire le Kailāsa, la « montagne auspiciouse » par excellence. C'est ainsi que les autres traducteurs l'ont compris :

-« Kailāsa's mount » (MG, 1917, p.13)

-« the auspicious Kailasa mountain » (AR, 1997, p.4)

-« the auspicious Kailāsa mountain » (V, 2013, p.2)

On remarque que la traduction faite dans le MG a pu être suivie par les deux autres traducteurs et qu'A. Vallabh a sans doute suivi P.S.R. Appa Rao qui a cherché à traduire *kalyāṇa* par « auspicious ». Pour ma part, la traduction « montagne auspiciouse » me paraît convenir ; d'autant plus que la suite de la strophe parle d'une rivière *karuṇārasa*, du *rasa* de la compassion. Cette rivière n'est donc pas géolocalisée mais métaphorique.

¹⁰⁴³ Littéralement, « une salle de *nāṭya* ».

¹⁰⁴⁴ =Indra.

Dans le théâtre des *daitya*¹⁰⁴⁵, <il y a> un *nartaka* <appelé> Naṭasekhara.

taṃ vijetum ayaṃ nāṭyavinodaiḥ kramavedibhiḥ |

*bhavadviracitaṃ granthaṃ*¹⁰⁴⁶ *bharatārṇavam icchati ||a5||*

Il désire le vaincre, au moyen des jeux du *nāṭya* <et> grâce à ceux qui connaissent son déroulement,

<Et il désire connaître> le texte *Bharatārṇava* composé par vous,

*catussahasrasaṃkhyākaiḥ granthaiś*¹⁰⁴⁷ *ca paripūritam |*

bharatārṇavaśāstraṃ tu sumate śṛṇu sādaram ||a6||

Rempli par des strophes¹⁰⁴⁸ au nombre de 4000.

Alors, écoute respectueusement, ô sage, le traité *Bharatārṇava*¹⁰⁴⁹ !

nandikeśa dayāmūrte vistāraṃ samvihāya me |

saṃkṣīpya nāṭyaśāstrārthaṃ kramapūrvam udāhara ||a7||

Ô Nandikeśa, manifestation de la compassion, laissant de côté un exposé détaillé,

Après <l'> avoir condensé, exprime pour moi le sens du *Nāṭyaśāstra* transmis de génération en génération.

vadāmi sumate deva saṃkṣīpya bharatārṇavam |

darpaṇākhyam idaṃ sūksmam avadhāraya sādaram ||a8||

Je vais dire, ô dieu sage¹⁰⁵⁰, le *Bharatārṇava*, après avoir <l'>avoir condensé.

Ecoute respectueusement ce petit <texte> appelé *Darpaṇa* « le Miroir ».

3.2.2 Traduction de l'*Abhinayadarpaṇa* tel qu'édité par M. Ghosh

āṅgikaṃ bhuvanaṃ yasya vācikaṃ sarvavāṇmayam |

āhāryaṃ candratārādi taṃ numaḥ sātṭvikaṃ śivam ||1||

Son geste, c'est l'univers ; sa voix, tout ce qui est vocal ;

Ses ornements, la lune, les étoiles et les autres astres ; nous saluons Śiva, le sātṭvique.¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁵ Une catégorie de démons.

¹⁰⁴⁶ AR : *grāṇdham* ; V : *grandham*. Mais ces termes n'existent pas en sanskrit. P.S.R. Appa Rao glose par « *grāṇtham* » dans son explication. Il s'agit donc peut-être d'une erreur dans le manuscrit ou d'une erreur de translittération.

¹⁰⁴⁷ AR : « *grandhais ca* » ; V : « *grandhais ca* ».

¹⁰⁴⁸ C'est ainsi que les traducteurs comprennent le mot *grantha-*. Mais, comme dans la strophe a5, *grantha-* pourrait aussi signifier « texte ». Ainsi le *Bharatārṇava*, littéralement « l'océan de Bharata » serait une compilation de textes rassemblées et articulés. Ces textes seraient alors des fleuves qui se jettent dedans. Il est difficile de trancher entre ces deux sens de *grantha-* mais en l'absence d'autres éléments, je préfère pour l'instant suivre l'interprétation des autres traducteurs.

¹⁰⁴⁹ Ou « la science de l'océan de Bharata ».

¹⁰⁵⁰ Ici *sumati-* n'est pas ambigu puisque Nandikeśa s'adresse à Indra. Cf. *supra* note 656 p.137.

¹⁰⁵¹ Cette traduction est inspirée par celle de L. Bansat-Boudon (BANSAT-BOUDON, 1992, p.65). Cette strophe est aussi présente dans le SR de Śārṅgadeva (7.1), accompagnée de deux commentaires, celui de Kallinātha et celui de Siṃhabhūpāla (cf. annexe). Pour une étude détaillée de cette strophe : cf. *infra* 4.3.1.

nāṭyavedaṃ dadau pūrvaṃ bharatāya caturmukhaḥ | ¹⁰⁵²
tataś ca bharataḥ sārdaṃ gandharvāpsarasāṃ gaṇaiḥ | | 2 | |
 Jadis, <le dieu> à quatre visages donna ¹⁰⁵³ le *Nāṭyaveda* ¹⁰⁵⁴ à Bharata.
 Puis Bharata, accompagné des troupes de *gandharva* et d'*apsaras*,

nāṭyaṃ nṛttaṃ tathā nṛtyam agre śambhoḥ prayuktavān | ¹⁰⁵⁵
prayogam uddhataṃ ¹⁰⁵⁶ *smṛtvā svaprayuktaṃ* ¹⁰⁵⁷ *tato haraḥ* | | 3 | |
 Représenta le *nāṭya*, le *nṛtta* ainsi que le *nṛtya* devant Śambhu ¹⁰⁵⁸.
 Se remémorant la sublime représentation qu'il avait lui-même exécutée ¹⁰⁵⁹, Hara

¹⁰⁵² Cet hémistiche est aussi présent dans le *Saṅgītanārāyaṇa* (3.2ab) sous une forme légèrement différente : *bharatāya dadau purvaṃ nāṭyavedaṃ caturmukhaḥ* |.

¹⁰⁵³ Il n'est pas précisé de quelle façon le *nāṭyaveda* est donné à Bharata par Brahmā.

¹⁰⁵⁴ « Autorité suprême en matière d'art dramatique, le NS n'est lui-même que la forme sécularisée et codifiée du *Nāṭyaveda*, ce Savoir du théâtre que les dieux, menés par Indra, ont prié Brahmā de créer afin de remédier aux désordres du monde. De ce cinquième Veda auquel tous les *varṇa* auraient accès, *śūdra* y compris, ils attendent qu'il rétablisse le *dharma*, puisque ce nouveau Savoir doit enseigner aux hommes les valeurs fondatrices de la société brāhmanique et la nécessité qu'il y a de distinguer entre le bien et le mal [note : Tel est en effet l'un des deux objets du théâtre, l'autre étant le plaisir] » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.25).

Sur le mythe d'origine du théâtre présenté dans le NS :

BANSAT-BOUDON, 2004, pp. 50-52 et pp. 63-88.

BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 53-59.

¹⁰⁵⁵ Cet hémistiche est aussi présent dans le *Saṅgītanārāyaṇa* (3.2bc) sous une forme légèrement différente : *sa nāṭyanṛtyanṛttāni śambhor agre prayuktavān* |.

¹⁰⁵⁶ Ce terme est présent dans le NS et dans l'ABh. Il y a deux catégories de *nāṭya* ou *prayoga* : *uddhata* (L. Bansat-Boudon traduit par « véhément ») et *sukumāra* (« tendre ») (NS 8.58-63 et 26.24-32). À ces deux catégories, Abhinavagupta précise que sont associés deux types de *pūrvaraṅga* (ABh ad NS 31.330 sqq, vol. IV, p.268 ; cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.78) D'après L. Bansat-Boudon, l'*uddhatanāṭya* ou l'*uddhataprayoga* est aussi « caractérisé par l'emploi des énergiques mouvements et *aṅgaḥāra* de Śiva » (*ibid.*, p.78, note 149). Synonyme d'*uddhata* dans le NS : *āviddha* (*ibid.*, p.315, note 179).

¹⁰⁵⁷ Dans cette strophe, il y a trois occurrences de termes dérivés de la racine *pra-YUI-*. On peut y voir une insistance sur le fait que la science théâtrale, avant d'être transmise, est avant tout pratiquée et représentée devant un public.

¹⁰⁵⁸ On notera que Śiva n'est pas désigné sous sa forme Naṭarāja mais sous une forme auspiciuse Śambhu (3, 205) et sous une forme destructrice Hara (3).

¹⁰⁵⁹ *Sva-* est ambigu : *svāya* ou *svasya* « pour lui », ou bien *svena* « par lui ». Si on prend le parti de penser qu'il s'agit d'une danse qu'il a lui-même exécutée, Śiva étant aussi danseur, ce serait donc en voyant la représentation de Bharata et sa troupe que Śiva – comme soumis à un effet « madeleine de Proust » - se serait remémoré une représentation exécutée jadis. Notons qu'il n'est pas précisé de quel type de représentation il s'agit. On pourrait faire l'hypothèse qu'il s'agit de la danse du couple divin Śiva et Pārvaṭī qui a eu lieu après le sacrifice de Dakṣa. L'épisode est évoqué dans le NS (4.249 sqq. ; Cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.446.)

Le passage est aussi présent dans le SR (7.5) avec une légère variante (*vyadīdṛśat*, litt. « il rendit visible », au lieu de *nyadīdīśat*), accompagné du commentaire de Siṃhabhūpāla :

prayogam uddhata[m] smṛtvā svaprayukta[m*] tato haraḥ* |
taṇḍunā svagaṇāgranyā bharatāya vyadīdṛśat | | 5 | |

Commentaire :

tad adhītya bharata[h] śa[m*]bhor agre nāṭyatritaya[m*] prāyunak, tatas tatprayogadarśanenoddhata[m*] svaprayuktaṃ prayoga[m*] smṛtvā taṇḍunāmnā svagaṇamukhyena haro bharatāya darśayām āsa* |

« Après avoir appris cela, Bharata représenta la triade du *nāṭya*, etc. devant Śambhu. Alors, se souvenant d'une représentation sublime qu'il avait lui-même exécutée grâce à la vision de cette représentation,

taṇḍunā svagaṇāgrāṇyā bharatāya nyadidiśat |

lāsyam asyāgrataḥ prītvā pārvatyaḥ samadidiśat || 4 ||

Enseigne <le *tāṇḍava*>¹⁰⁶⁰ à Bharata par l'intermédiaire de Taṇḍu à la tête de ses *gaṇa*.
Plein de joie, il enseigne, devant lui <Bharata>, le *lāsyā* par l'intermédiaire¹⁰⁶¹ de Pārvatī.

buddhvā 'tha tāṇḍavaṃ taṇḍor¹⁰⁶² martyebhyo munayo 'vadan |

pārvatī tv anuśāsti sma lāsyam bāṇātmaṃ uṣāṃ || 5 ||

Ayant alors appris le *tāṇḍava* de Taṇḍu, les sages la communiquèrent aux mortels.
Quant à Pārvatī, <elle> enseigne le *lāsyā* à Uṣā « l'Aurore », fille de Bāṇa.

tayā dvāravatīgopyas tābhiḥ saurāṣṭrayoṣitaḥ |

tābhiḥ tu tattaddeśyās tad aśiṣyanta yoṣitaḥ || 6 ||

Par elle¹⁰⁶³, les bouvières de Dvāravatī¹⁰⁶⁴, par celles-ci, les femmes du Saurāṣṭra <furent instruites>,

Et par ces dernières, les femmes qui habitaient dans toutes les régions apprirent le <*lāsyā*>.

evam paramparāprāptam¹⁰⁶⁵ etallope pratiṣṭhitam |

Hara <la> fit voir à Bharata par l'intermédiaire du dénommé Taṇḍu à la tête de ses *gaṇa* ».

Ce commentaire nous oriente vers l'interprétation selon laquelle il s'agit d'une représentation exécutée par Śiva (*svena*).

Cf. aussi NŚ 4.13 :

mayā 'pīdam smṛtaṃ nṛtaṃ sandhyākāleṣu nṛyatā |

nānākaraṇasamyuktair aṅgaḥārair vibhūṣitam || 13 ||

« Je me suis souvenu de ce *nṛta* en dansant au moment du crépuscule,

Et qui était orné d'*aṅgaḥāra* accompagnés de différents *karaṇa* ».

Dans ce passage, la situation est légèrement différente car Śiva se souvient du *nṛta* en dansant (participe présent *nṛyatā*).

On notera qu'il existe différentes leçons de cette strophe (éd. Kāvyamālā : *nityam* ; éd. Ghosh et éd. Motilal : *nṛtam* ; éd. Nagar et éd. Gaekwad : *nṛtyam*) qui indique bien que l'objet du souvenir de Śiva est indéfini.

¹⁰⁶⁰ Il n'est pas précisé ce que Śiva enseigne à Taṇḍu. D'après la strophe 5, on suppose que Śiva enseigne le *tāṇḍava*. Cette hypothèse est déduite du schéma que l'on nous présente plus précisément à propos du *lāsyā* : Śiva enseigne le *lāsyā* à Pārvatī qui le transmet à son tour. On pourrait aussi comprendre que ce que Śiva enseigne à Taṇḍu est la danse qu'il se rappelle. Puis elle est nommée *tāṇḍava* une fois que celle-ci lui a été transmise ? Ou bien de l'enseignement de Śiva, Taṇḍu aurait extrait un aspect : le *tāṇḍava* ?

¹⁰⁶¹ Śiva n'enseigne donc pas directement aux humains : il transmet au moyen de personnes intermédiaires (Taṇḍu et Pārvatī).

¹⁰⁶² J'ai corrigé : *taṇḍor*, au lieu de *tāṇḍor*.

¹⁰⁶³ Cela pourrait être Pārvatī ou Uṣā. Il s'agirait plutôt d'Uṣā (Cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.60).

Le commentaire du SR par Siṃhabhūpāla va dans ce sens :

tayā, uṣayā dvāravatīgopya[h], tābhi[h*], gopībhi[h*] saurāṣṭrayoṣita[h*] |*

« Par elle, <c'est-à-dire> par Uṣā, les bouvières de Dvāravatī, par celles-ci, <c'est-à-dire> les bouvières, les femmes du Saurāṣṭra <furent instruites> ».

¹⁰⁶⁴ Capitale de Kṛṣṇa = Dvāraka.

¹⁰⁶⁵ Bien connu dans le composé *guru-śiṣya-paramparā*- « succession de maîtres et de disciples », le terme *paramparā*- signifie littéralement « l'un après l'autre » et peut être traduit par « transmission successive »

rgyajuḥsāmavedebhyo vedāc cātharvaṇaḥ kramāt || 7 ||

Ainsi, cela¹⁰⁶⁶ a été établi dans le monde, acquis au moyen d'une transmission successive »¹⁰⁶⁷.

À partir du *Ṛgveda*, du *Yajurveda*, du *Sāmaveda* et du *Veda* de l'*Atharvan*¹⁰⁶⁸,

pāṭhyaṃ cābhinayaṃ gītaṃ rasān saṃgrhya padmajah |

vyarīracac chāstram idaṃ dharmakāmārthamokṣadam || 8 ||

Collectant respectivement la récitation, l'*abhinaya*, le chant et les *rasa*, celui qui est né sur un lotus¹⁰⁶⁹,

Composa ce traité, qui apporte le *dharma*, le *kāma*, l'*artha* et le *mokṣa*¹⁰⁷⁰,

ou « tradition ».

¹⁰⁶⁶ On pourrait penser que le pronom *etat* reprend le *lāsya* dont il était question précédemment mais le pronom peut aussi reprendre l'ensemble de la transmission depuis le *nāṭyaveda* donné par Brahmā à Bharata, qui a été joué par Bharata et sa troupe remémorant ainsi à Śiva une représentation qu'il avait exécutée autrefois, jusqu'au *tāṇḍava* et au *lāsya* que Śiva a enseignés par l'intermédiaire de Taṇḍu et Pārvatī. Siṃhabhūpāla oriente vers cette dernière hypothèse en glosant *etad* par *nāṭyam*.

¹⁰⁶⁷ Ce mythe d'origine du *Nāṭyaveda* et de la transmission d'origine divine des danses *lāsya* et *tāṇḍava* reprend des éléments du mythe présent dans le NS :

-Dans le premier chapitre (1.8-17) est évoqué Brahmā créant le théâtre à la demande des dieux, Indra à leur tête : « Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu (*kṛīḍanīyaka*), quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations de *śūdra*, la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes » (1.11 et 12 : traduction de L. Bansat-boudon cf. BANSAT-BOUDON, 2004, pp. 64-65).

-Puis Brahmā confie à Bharata le soin de faire du théâtre le spectacle total dont Indra a formé le vœu (1.11) (BANSAT-BOUDON, 1992, p.189).

-S'exécutant, Bharata forme à la pratique du théâtre d'abord ses cent fils (1.24b-40), puis les trente-trois *apsaras* (1.42-49). Enfin, « Svayambhu [Brahmā] confia les instruments (*bhāṇḍa*) à Svāti, entouré de ses élèves ; et dirigé par Nārada, les Gandharva furent chargés de la musique vocale (*gāna*) » (1.50b-51a) (traduction de L. Bansat-Boudon cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.189).

-Au début du quatrième chapitre (4.13-16a) il est indiqué qu'à « l'instigation de Nīlakaṇṭha [Śiva] lui-même, la danse a été introduite sous le double aspect, respectivement violent et tendre, du *tāṇḍava* et du *lāsya* ». Il est dit que Śiva charge Taṇḍu d'enseigner l'aspect *tāṇḍava* à Bharata (BANSAT-BOUDON, 1992, p.285).

Il n'y a pas d'allusion à la transmission du *lāsya* par Pārvatī, telle que présentée dans l'AD, au sein du NS. Néanmoins, le NS indique que la déesse a créé les *āṅgaḥāra* délicats (*lalita*) (4.321).

La transmission du traité du théâtre de Brahmā à Bharata et des danses *tāṇḍava* et *lāsya* par Śiva et Pārvatī est également indiquée dans le DR :

« C'est en extrayant la moelle de tous les livres sacrés, l'un après l'autre, que Viriñci (Brahmā) composa le Nāṭyaveda ; c'est le Muni Bharata qui le mit en pratique ; c'est Nīlakaṇṭha (Śiva) qui inventa le *tāṇḍava* et Śārvāṇī (Pārvatī) le *lāsya* : un art pareil, qui saurait en exposer l'ensemble ? Je me propose seulement d'indiquer en peu de mots et selon l'ordre qui convient, les caractères des genres dramatiques ». Traduction de L. Bansat-Boudon (*ibid.*, p.22) reprenant, pour l'essentiel, la traduction de S. Lévi (LÉVI, 1890, pp. 16-17).

Il y a visiblement, dans ces traités (le SR, l'AD et le DR), une « śivaïsation » du mythe de création du théâtre, corrélée avec le déplacement du point focal sur la danse.

¹⁰⁶⁸ Sur ces textes védiques, cf. *supra* note 376, p.90.

¹⁰⁶⁹ = Brahmā

¹⁰⁷⁰ Ce sont les *puruṣārtha*, les quatre buts de l'homme : cf. *supra* 1.3.2.4 et 2.1.6.9. Sur ce passage, cf. *infra* 4.2.3.1.

kīrtiprāgalbhyasaubhāgyavaidagdhyānām pravardhanam |
audāryasthairyadhairyāṇām vilāsasya ca kāraṇam | | 9 | |
Qui accroît la gloire, l'assurance, la prospérité et l'ingéniosité,
Qui produit générosité, détermination, équanimité¹⁰⁷¹ et plaisir,

duḥkhārtiśokanirvedakhedavicchedakāraṇam |
api brahmaparānandād idam abhyadhikam matam | | 10 | |
Qui détruit le malheur, la douleur, la tristesse, le dégoût et la fatigue.
Celui-ci est aussi considéré comme supérieur à l'extrême joie <ressentie> dans le *brahman*.

jahāra nārādādīnām cittāni katham anyathā |
etac caturvidhopetaṃ naṭanaṃ trividhaṃ smṛtam | | 11 | |
Autrement, comment aurait-il¹⁰⁷² pu captiver les esprits des sages tels que Nārada ?¹⁰⁷³
Ce *naṭana*, composé de quatre parties¹⁰⁷⁴, se divise en trois parties, d'après la tradition,

nāṭyaṃ nṛttaṃ nṛtyam iti munibhir bharatādibhiḥ |
draṣṭavye nāṭyanṛtye ca parvakāle viśeṣataḥ | | 12 | |
Rapportée par les sages à commencer par Bharata¹⁰⁷⁵ : *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*¹⁰⁷⁶.
Le *nāṭya* et le *nṛtya* doivent être vus particulièrement pendant les festivités au moment du changement de lune.

nṛttaṃ tatra narendrāṇām abhiṣeke mahotsave |
yātrāyām devayātrāyām vivāhe priyasaṅgame | | 13 | |
Et le *nṛtta*, pendant la consécration des rois, lors d'un grand festival,
Pendant une procession, pendant une procession divine, lors d'un mariage, de la rencontre avec un ami,

nagarāṇām agārāṇām praveśe putrajanmani |
śubhārthibhiḥ prayoktavyaṃ māṅgalyaṃ sarvakarmabhiḥ | | 14 | |

¹⁰⁷¹ Dans le cadre de ce syntagme formulaire, *sthairya*- et *dhairya*- sont visiblement juxtaposés parce qu'ils forment une paronomase (*anuprāsa* dans la poétique sanskrite). Ils peuvent se comprendre comme un hendiadyin, si on considère que ces deux termes sont synonymes (avec le sens de « constance »). D'autre part, *dhairya*- signifie aussi « sagesse ».

Dans la traduction, je me suis inspirée du commentaire du SR par Siṃhabhūpāla (7.11) :

sthairyam = *kāryasya adhyavasāya[m*]* « le fait d'être persévérant dans une tâche », *dhairyam* = *harṣaśokayo[h*] samānarūpatvam* « le fait d'avoir la même forme dans la joie et dans le chagrin ».

¹⁰⁷² Le traité.

¹⁰⁷³ Dans ma traduction, cette phrase est comprise comme faisant suite à la strophe précédente : parce que l'art théâtral est supérieur à la joie ressentie dans le *brahman*, même des sages tels que Nārada sont captivés. Mais si la phrase introduit la suite (si on fait abstraction des ajouts de titres de M. Ghosh), on pourrait comprendre ainsi : « de quelles différentes façons a-t-il captivé les esprits des sages tels que Nārada ? ».

¹⁰⁷⁴ Il s'agirait des quatre *abhinaya*, selon M. Ghosh. Autre hypothèse suggérée par E. Ganser (atelier sur l'AD) : il s'agirait des quatre Veda, tétrade évoquée auparavant.

¹⁰⁷⁵ On notera ici qu'il ne peut s'agir d'une référence au NS de Bharata tel qu'on le connaît puisque le *nṛtya* y est absent.

¹⁰⁷⁶ Sur ces trois formes artistiques, cf. *infra* 4.2.1.

Quand on entre dans une ville ou une maison¹⁰⁷⁷, à la naissance d'un fils,
Il doit être mis à la scène¹⁰⁷⁸ par des personnes désirant la prospérité. Il est auspiceux
accompagné de tous les rites.

*nāṭyaṃ tan nāṭakaṃ caiva pūjyaṃ pūrvakathāyutam |
bhāvābhīnayaḥīnaṃ tu nṛttam ity abhidhīyate || 15 ||*

Et le *nāṭya*, un *nāṭaka*¹⁰⁷⁹, accompagné par une histoire ancestrale, mérite d'être honoré.
Au contraire, on dit que le *nṛtta* est privé d'*abhinaya* et de *bhāva*¹⁰⁸⁰.

*rasabhāvavyaṇjanādiyuktaṃ nṛtyam¹⁰⁸¹ itīryate |
etan nṛtyaṃ mahārājasabhāyāṃ¹⁰⁸² kalpayet sadā || 16 ||*

Ce qu'on appelle *nṛtya* est composé de *rasa*, de *bhāva*, de suggestion (*vyāñjanā*)¹⁰⁸³, etc.
Ce *nṛtya* doit toujours être exécuté devant une assemblée de grands rois¹⁰⁸⁴.

*śrīmān dhīmān vivekī vitarāṇanipuṇo gānavidyāpravīṇaḥ
sarvājñaḥ kīrtisālī sarasagunayuto hāvabhāveṣv abhijñaḥ |
mātsaryadveṣaḥīnaḥ prakṛtihitasadācāraśīlo dayālur dhīro
dāntaḥ kalāvān abhinayacaturō 'sau sabhānāyakaḥ syāt || 17 ||*

Prospère, intelligent, sagace, capable de faire des dons¹⁰⁸⁵, versé dans la science du
chant,

Omniscient, célèbre, homme de goût¹⁰⁸⁶, comprenant les *bhāva* et les *hāva*¹⁰⁸⁷,

¹⁰⁷⁷ Il s'agirait de la première entrée dans la maison.

¹⁰⁷⁸ Ici *yoktavya* - « quoi doit être pratiqué » semble signifier « faire pratiquer / organiser » dans le sens où des représentations de *nṛtta* doivent être organisées par des « personnes désirant la prospérité ». Elles ne pratiquent pas elles-mêmes. Le SR propose une toute autre leçon : *brahmaṇoktaṃ* « énoncé par un / les brahmanes » (7.15).

¹⁰⁷⁹ Ou « le *nāṭya* et le *nāṭaka* (genre dramatique) » ; *caiva* lierait alors *nāṭyam* et *nāṭakaṃ* (mais on a ensuite le singulier *pūjyam*, ce qui n'est pas un obstacle absolu). Le terme *nāṭaka*, premier des genres dramatiques, pourrait aussi être utilisé comme une métonymie de *rūpaka*.

¹⁰⁸⁰ La relation entre *bhāva*- et *abhinaya*- dans le composé *bhāvābhīnayaḥīnaṃ* peut être interprétée comme une relation de *dvandva* (composé copulatif), soit « *abhinaya* et *bhāva* » ou bien comme une relation de *caturthītatpuruṣa* (composé déterminatif dont le premier membre équivaut à un datif), soit « *abhinaya* exprimant des *bhāva* ».

¹⁰⁸¹ G2 : *nṛtyam* ; G3 : *nṛttam*.

¹⁰⁸² Autre leçon donnée par G3 dans l'apparat critique : VM *etan nṛttam iha rājasabhāyāṃ* « ce *nṛtta* <doit être exécuté> devant une assemblée de rois ».

¹⁰⁸³ Ou « de la suggestion des *rasa* et des *bhāva* » (hypothèse d'E. Ganser).

¹⁰⁸⁴ Le *nṛtya* se pratique donc dans un contexte de cour royale.

¹⁰⁸⁵ Le composé *vitaraṇa-nipuṇa*- peut aussi signifier « capable de donner des prix ».

¹⁰⁸⁶ Littéralement : « doté de la qualité du *rasa* ».

¹⁰⁸⁷ Le terme *hāva*, apparemment absent du SR (du moins absent des index), est présent dans le DR (2.47-51) dans la liste des ornements naturels des femmes, et plus particulièrement dans la liste des ornements liés au corps, qui sont au nombre de trois : *bhāva*, *hāva* et *helā*. Le *hāva* est défini ainsi : *heṇākasaś tu śṛṅgāro hāvo 'kṣībhṛūvikārakṛt* (2.51) : « *hāva* <correspond à> un amour capricieux produisant un changement au niveau des yeux et des sourcils ». D'après le MG : « *bhāva* is mood or feeling unexpressed, *hāva* is the emotion which finds expression... » (MG, 1917, p.15, note 1).

D'après C. Malamoud, on trouve, dans les traités d'érotique et de dramaturgies sanskrits, des liste de *hāva*, littéralement « appel », c'est-à-dire des « attitudes stéréotypées, tantôt signes, tantôt moyens, destinées à manifester et faire aboutir l'intention de plaire [...] par exemple, prendre une pause alanguie,

Dépourvu de jalousie et d'hostilité, pratiquant une conduite vertueuse et bénéfique à l'égard des sujets¹⁰⁸⁸, compatissant, constant,
Maître de lui-même, connaissant les arts et habile dans l'*abhinaya*, <c'est ainsi que> le chef de l'assemblée doit être.

*medhāsusthirabhāṣaṇaḡaparāḥ śrīmadyaśolampaṭā
bhāvajñā ḡuṇadoṣabhedanipuṇāḥ śrīḡāralīlāyutāḥ |
madhyasthā nayakovidāḥ saḡṛdayāḥ satpaṇḡitā bhānti te
bhāṣābhedavicakṣaṇāḥ sukavayaś cāsyā prabhor mantriṇaḥ || 18 | |*

Excellent dans les qualités <que sont> l'intelligence et la ferme éloquence, désirant une gloire prospère¹⁰⁸⁹,
Connaisseurs des *bhāva*, habiles à discerner les qualités et les défauts, versés dans les jeux amoureux¹⁰⁹⁰,
Impartiaux, experts en politique, hommes de goût, de bonne érudition, <ainsi> ils apparaissent,
Habiles à distinguer les dialectes et bons poètes, les conseillers du chef <de l'assemblée>.

*sabhākalpatarur bhāti vedaśākhopajīvitaḥ |
śāstrapuṣpasamākīrṇo vidvadbhramaraśobhitaḥ || 19 | |*

L'arbre d'abondance qu'est l'assemblée respendit, tirant sa subsistance des branches du Veda¹⁰⁹¹,
Parsemé de ces fleurs que sont les traités, orné de ces abeilles que sont les sages.

*evaṃvidhaḥ sabhānāthaḥ prāṇmukho nivīṣen mudā |
varteran pārśvayos tasya kavimantrisuḡṛjjanāḥ || 20 | |*

Ainsi décrit, le chef de l'assemblée doit être assis face à l'est, à son aise.
Les poètes, ses conseillers et ses amis doivent prendre place à ses côtés.

*tadagre naṡanaṃ kuryāt tat sthalaṃ raṅga ucyate |
raṅgamadhye sthite pātre tatsamīpe naṡottamaḥ || 21 | |*

Le *naṡana* doit avoir lieu devant lui¹⁰⁹², cette place est appelée *raṅga*.

ou faire mine de repousser la caresse qui s'ébauche ». Selon lui, les gestes ou mimiques de séduction désignés par le terme *bhāva* correspondent à des procédés plus directs (MALAMOUD, 1989, pp. 163-77).

Sur la trilogie *bhāva/hāva/helā* dans le *NS*, commenté par Abhinavagupta cf. l'exposé détaillé de L. Bansat-Boudon : BANSAT-BOUDON, 1992, (4.7 *Sāttvikālaṅkāra*), pp. 118-125.

¹⁰⁸⁸ *Prakṛti*- peut aussi signifier « par nature ». On pourrait donc comprendre le composé *prakṛti-hita-sad-ācāra-śīla*- ainsi : « ayant un caractère <orienté> vers une conduite naturellement bonne et vertueuse ».

¹⁰⁸⁹ Ou « illustre et aspirant à la gloire ».

¹⁰⁹⁰ Ou « dotés des grāces de l'amour ».

¹⁰⁹¹ = écoles védiques.

¹⁰⁹²= Le *sabhānātha*.

Tandis qu'au milieu du *raṅga* se trouve le *pātra*¹⁰⁹³, à côté de lui <il y a> le meilleur¹⁰⁹⁴ *naṭa*¹⁰⁹⁵.

dakṣiṇe tāladhārī ca pārśvadvandve mṛdaṅgakau |
tayor madhye gītakārī śrutikāras tadantike | | 22 | |

Et à droite, le *tāladhārī*¹⁰⁹⁶, sur les côtés, les deux joueurs de *mṛdaṅga*.

Au milieu de ces deux-là, se trouvent le chanteur, <et> à proximité le *śrutikāra*¹⁰⁹⁷.

evaṃ tiṣṭhet krameṇaiva nāṭyāḍau raṅgamaṇḍalī |
*tanvī rūpavatī śyāmā pīnonnatapayodharā | | 23 | |*¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹³ « *Pātra* est un nom d'instrument formé sur la racine *pā* : " boire ". Il a donc pour sens premier celui de " coupe ", " instrument à boire ". Par dérivation sémantique, il a fini par signifier " récipient " et plus largement " réceptacle ", donc un être digne de recevoir un enseignement, une charge ou [...] un sentiment. Dans le vocabulaire du théâtre, il sert à nommer l'acteur, considéré comme le réceptacle du personnage qu'il incarne [...] » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.394).

¹⁰⁹⁴ Ou le « principal ».

¹⁰⁹⁵ Il est difficile de dire quelle est la différence entre *pātra* et *naṭa*.

Le MG et M. Ghosh proposent une répartition genrée : *pātra* : danseuse / *naṭa* : danseur.

Le SR propose une autre nomenclature (7.1327) :

caturdhābhīnayaḥbhijñāṇaḥ naṭo bhāṇādibhedavit |

iti naṭa[h] |*

nartakaḥ sūribhiḥ prokto mārganṛtte kṛtāśramaḥ | |

iti nartaka[h] |*

« Le *naṭa* connaît les quatre types d'*abhinaya* <et> sait les variétés <théâtrales> à commencer par le *bhāṇa*.

Le *nartaka*, disent les érudits, est celui qui pratique, avec zèle, le *nṛtta* dit *mārga* ».

(Les commentateurs glosent *mārganṛttaḥ* : *karaṇāṅgāharātmaḥ*, soit « composé des *karaṇa* et des *aṅgāhara* »).

Donc le *naṭa* se trouve plus du côté du théâtre, tandis que le *nartaka* pratique le *nṛtta* (racine *NṚT*-). Sur les racines *NAT*- et *NṚT*- : cf. *supra* note 197, p.58 ; note 801, p.178 ; note 810, p.179.

D'autre part, le terme *pātra* est utilisé dans le SR pour désigner le personnage, par exemple (7.1224) :

pātra[m] syān nartanādhāro nṛtte prāyeṇa nartakī |*

mugdha[m] madhya[m*] pragalbha[m*] ca pātra[m*] tredheti kīrtitam | |*

« Le *pātra*, réceptacle du *nartana*, est généralement, dans le cas du *nṛtta*, une *nartakī*.

Et le *pātra* est enseigné comme étant de trois types : ingénu, pubère, mature ».

¹⁰⁹⁶ Les porteurs de *tāla*. On pourrait traduire par les « cymbalistes ».

Il y a, par ailleurs, différentes possibilités grammaticales quant à l'interprétation du composé *tāla-dhārī* :

-Le nominatif, féminin, singulier de *tāla-dhāra*-,

-Le nominatif, masculin, duel de *tāla-dhārī*-,

-Le nominatif, masculin, singulier de *tāla-dhārīn*-.

M. Ghosh comprend *tāla-dhārī* comme un duel. Il a peut-être été influencé par les termes au duel qui suivent (*pārśvadvandve mṛdaṅgakau*), mais aussi par le SR (qu'il cite, par ailleurs, régulièrement en notes).

En effet, dans le SR, on trouve une description d'une troupe composée, entre autres, de deux *tāla-dhāra*- (7.1253). Cependant, le groupe décrit, composé de plusieurs dizaines d'artistes (7.1252-8), n'a en commun avec le groupe décrit dans l'AD que le dit porteur de *tāla*. Il est donc difficile d'utiliser cet argument pour pencher vers l'interprétation d'un duel. Nous suivons malgré tout M. Ghosh, en l'absence d'autres éléments.

¹⁰⁹⁷ G et MG : « drone ». P. Ramacandrasekhar ajoute dans sa traduction entre parenthèse « now replaced by *tampūra* ».

¹⁰⁹⁸ M. Ghosh donne comme titre à ce passage (23cd-25cd) *pātralakṣaṇam*, soit « la description du *pātra* ». Mais d'après la strophe 25, il s'agit plus exactement de la description de la *nartakī*. Pour M. Ghosh, *pātra*-

Ainsi doit être disposé, dans cet ordre, au début du *nāṭya*, l'ensemble de la scène.
Élancée, belle, de couleur sombre¹⁰⁹⁹, à la poitrine haute et généreuse,

pragalbhā sarasā kāntā kuśalā grahamokṣayoḥ | ¹¹⁰⁰
viśālalocanā gītavādyatālānuvartinī | | 24 | |

Hardie, passionnée¹¹⁰¹, aimable, habile à commencer et à finir <une scène>¹¹⁰²,
Aux yeux étirés, sachant suivre le chant, la musique instrumentale et le rythme¹¹⁰³,

parārdhyabhūṣāsampannā prasannamukhapañkajā |
evaṃvidhaguṇopetā nartakī samudīritā | | 25 | |

Parée des plus beaux ornements, au lumineux¹¹⁰⁴ visage pareil à un lotus :
Celle qui possède de telles qualités est appelée une *nartakī*.

puṣpākṣī keśahīnā ca sthūloṣṭhī lambitastanī |
atisthūlāpy atikṛṣā atyuccāpy ativāmanā | | 26 | |

Celle qui a des yeux comme des fleurs¹¹⁰⁵, celle qui est dépourvue de chevelure, celle
qui a des lèvres épaisses <et> celle qui a une poitrine tombante,

et *nartakī*- seraient donc synonymes. Mais nous savons, d'après le *SR*, que *pātra* désigne plutôt le personnage, tandis que *nartakī* désigne la danseuse qui l'incarne (cf. *infra* note 1093, p.251).

¹⁰⁹⁹ M. Ghosh traduit par « young ». En effet, d'après *MW*, au féminin, le terme peut signifier « pubère » ou « sans enfant ». C'est notamment le sens qu'il peut avoir dans les textes d'érotique : cf. commentaire sur l'usage du terme *śyāma* dans le *Ratirahasya* de Kokkoka (UPADHYAYA, 1965, p.38). Cependant, le sens le plus courant de *śyāma*- est « noir », « sombre », « bleu foncé » : c'est la couleur de la peau de Kṛṣṇa. Le *SR* nous invite à comprendre le terme *śyāma*- dans ce sens. En effet, parmi les qualités du *pātra*, sont citées la blancheur ou la noirceur : *gauratā śyāmatā vā* (*SR*, 7.1234). L'alternative proposée entre ces deux colorations lève l'ambiguïté sur l'interprétation de *śyāmatā* dans le contexte du *SR* (appuyé par le commentaire de Kallinātha *śyāmatā = kṛṣṇatā*). Par ailleurs, la strophe 967 du *Mānosollāsa* décrit une *nartakī* qui est à la fois *tarunī* « jeune » et *śyāmā* (cf. *infra* note 1100). Cela nous invite à différencier sémantiquement *tarunī* et *śyāma*.

On notera que C. Rajendran suit également cette interprétation, même s'il semble avoir été gêné puisqu'il ajoute un adverbe « de degré » : « The dancing girl has been declared to possess the following qualities : She should be slender, beautiful, slightly dark in complexion [...] » (Rj, 2007, p.6).

¹¹⁰⁰ On notera qu'une strophe du chapitre *Nṛtyavinoda* du *Mānosollāsa* de Someśvara propose une description de la *nartakī* assez proche de celle décrite dans l'*AD* (SRINIVASAN V., 1985, p.112) :

rupā tarunī tanvī śyāmā carūpayodharā |
pragalbhā sarasā citte nartakī sā praśāsyate | | 967 | |

« Belle, jeune, menue, de couleur sombre, avec une belle poitrine,
Hardie, le cœur rempli de *rasa* : telle, enseigne-t-on, doit être la *nartakī* ».

¹¹⁰¹ Littéralement, *sa-rasa*- : « qui a du *rasa* ».

¹¹⁰² Les auteurs du *MG*, en note, glosent la séquence « *kuśalā graha-mokṣayoḥ* » : « expert in grasping and releasing, emphasizing and relaxing the stress of emotion ».

¹¹⁰³ « Le *tāla*, c'est le rythme que, dans la représentation ou le concert, les cymbales (*ghana*), ont pour fonction de marquer. [...] L'étymologie : dérivation par *vṛddhi* initiale de *tala*, " la paume de main ", rappelle qu'on a d'abord et tout naturellement marqué le rythme en frappant dans ses mains » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.311, note 165).

¹¹⁰⁴ *MG* : « with a charming lotus-face ». La traduction de M. Ghosh s'éloigne du sens littéral : « possessing a happy countenance ».

¹¹⁰⁵ Le *MG* et M. Ghosh énoncent un point commun non-exprimé : « whose eyes are [pale] like a flower » et « women with white specks in their eyeballs ».

Celle qui est trop corpulente ou trop maigre, trop grande ou trop petite,

kubjā ca svarahīnā ca dasaitā nāṭyavarjitāḥ |

javaḥ sthiratvaṃ rekhā ca bhramarī dṛṣṭir aśramah | | 27 | |

Et celle qui se tient courbée et qui est dépourvue de voix : ces dix <types> doivent être évités dans le *nāṭya*.

La rapidité, la stabilité, l'harmonie des lignes¹¹⁰⁶, <la maîtrise des mouvements> *bhramarī*¹¹⁰⁷ et <la maîtrise du> regard¹¹⁰⁸, l'endurance,

medhā śraddhā vaco gītaṃ pātraprāṇā daśa smṛtāḥ |

evaṃvidhena pātreṇa nṛtyaṃ kāryaṃ vidhānataḥ | | 28 | |

L'intelligence, la dévotion, la parole, le chant sont les dix qualités essentielles¹¹⁰⁹ du *pātra*, transmises par la tradition.

Le *nṛtya* doit être pratiqué par un tel *pātra*, selon les règles.

susvarāś ca surūpāś ca sūkṣmā nakṣatradevatāḥ |

kiṅkiṇyaḥ kāmśyaracitā ekaikāṅgulikāntaram | | 29 | |

Avec une belle sonorité et une belle forme, petits, dont les divinités sont les étoiles, Les grelots sont faits de cuivre, séparés d'un *aṅguli*¹¹¹⁰ les uns des autres.

badhnīyān nīlasūtreṇa granthibhiś ca dr̥ḍhaṃ punaḥ |

śatadvayaṃ śataṃ vāpi pādāyor nāṭyakārīṇi | | 30 | |

Doivent être attachées au moyen d'une corde sombre et de nœuds, solidement, Une ou deux centaines¹¹¹¹, aux pieds de celle qui pratique le *nāṭya*.

vighneśaṃ murajādhipaṃ ca gaganam stutvā mahīm prārthayet |

tattadvādyakadambakasya vidhinā pūjāvidhām ānayet¹¹¹² |

ālapyātimanoharān bahuvīdhīn saṃpādya bhūyas tathā |

gurvājñām avalambya pātram ucitaṃ śṛṅgāram evārabhet | | 31 | |

¹¹⁰⁶ J'ai glosé *rekhā*- « ligne » par « harmonie des lignes » en suivant M. Ghosh, qui ne traduit pas mais qui indique en note : « this word may be translated as "harmony of lines in adjusting limbs in dance" or as "graceful lines of the figure" » ; et en accord également avec MW : « right or straight of all the limbs in dance ».

Le terme *rekhā*- est défini dans le *SR* en tant que terme technique désignant une posture :

śironetrakarādīnām aṅgānā[m] melane sati |*

kāyasthitir manonetrāhārī rekhā prakīrtitā | | 1216 | |

Quand il y a une association des membres du corps, à commencer par la tête, les yeux et les mains, <Il s'agit> d'une position du corps, ravissant l'esprit et les yeux, appelée *rekhā*.

¹¹⁰⁷ Les sept types de mouvement *bhramarī* sont décrits dans l'*AD* aux strophes 289 à 298.

¹¹⁰⁸ Les différents types de mouvements oculaires et leurs usages sont décrits dans l'*AD* aux strophes 66 à 79.

¹¹⁰⁹ Je traduis *prāṇa*- par « qualité essentielle » en m'inspirant de la traduction de M. Ghosh « essentials ». Ce terme est difficile à traduire, il peut signifier : « souffle vital », « respiration », « énergie », « esprit », « pouvoir » (MW).

¹¹¹⁰ Mesure : littéralement « un doigt ».

¹¹¹¹ Il s'agit peut-être d'une expression signifiant « beaucoup de grelots ».

¹¹¹² G2 : *ānayet* ; G3 : *anayet*.

Après avoir loué Vighneśa et le maître du tambour *muraja*¹¹¹³, il doit solliciter le ciel, la terre,

Conduire la partie réservée à l'hommage en utilisant une multitude d'instruments de musique de toutes sortes.

Après avoir fait cette adresse¹¹¹⁴ et exécuté de nombreux morceaux¹¹¹⁵ au charme extrême, en abondance,

Alors, s'en remettant à l'autorité des maîtres, le *pātra* adapté <et> beau, commence.

bharatakulabhāgyakalike bhāvarasānandapariṇatākāre |
jagadekamohanakale jaya jaya raṅgādhīdevate devi | | 32 | |

Bourgeon de fortune de la lignée de Bharata, dont la forme se transforme au gré de la joie procurée par les *bhāva* et les *rasa*,

Dont l'art égare le monde de façon unique, sois victorieuse, sois victorieuse, ô Divinité protectrice du *raṅga*¹¹¹⁶, ô Déesse !

vighnānāṃ nāśanaṃ kartuṃ bhūtānāṃ rakṣaṇāya ca |
devānāṃ tuṣṭaye cāpi prekṣakāṇāṃ vibhūtaye | | 33 | |
śreyase nāyakasyātra pātrasaṃrakṣaṇāya ca |
ācāryaśikṣāsiddhyartham puṣpāñjalim athārabhet | | 34 | |

Pour la destruction des obstacles et la protection des êtres,

Et aussi pour satisfaire les dieux, pour la prospérité des spectateurs,

Pour la félicité du *nāyaka* en ce lieu et la protection du *pātra*¹¹¹⁷,

Pour la réussite de l'enseignement du maître, il¹¹¹⁸ commence d'abord par l'offrande de fleurs¹¹¹⁹.

evam kṛtvā pūrvaraṅgaṃ nṛtyaṃ kāryaṃ tataḥ param |
*nṛtyaṃ gītābhīnayanam bhāvatālayutaṃ bhavet | | 35 | |*¹¹²⁰

¹¹¹³ Vighneśa « seigneur des obstacles » est une épithète courante de Ganeśa. Il est moins évident de savoir qui est ce « maître du tambour *muraja* ». On pourrait penser à Śiva mais il joue d'un tambour appelé *ḍamaru*. En s'appuyant sur le *NS* et sur la pièce *Malavikāgnimitra* de Kālidāsa, L. Bansat-boudon constate que le terme *muraja* est un synonyme de *mṛdaṅga* (BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 200-201). L'iconographie moderne représente parfois Ganeśa et le taureau Nandi, véhicule de Śiva, avec un *mṛdaṅga*. Cependant, nous n'avons trouvé aucune référence, ni dans la littérature mythologique, ni dans les canons iconographiques de l'Inde ancienne. Le maître du tambour *muraja* pourrait aussi faire référence à un musicien.

¹¹¹⁴ Faire cette adresse, c'est-à-dire faire ce qui doit être fait au début : un hommage au dieu (une *nandī*). On pourrait aussi comprendre *ālāpya* : « après avoir donné de la voix ».

¹¹¹⁵ Ou « rites ».

¹¹¹⁶ Sur la cérémonie offerte aux dieux de la scène *raṅgadaivatapūjana* : cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.71.

¹¹¹⁷ Notons la distinction entre *nāyaka* et *pātra* : le premier doit atteindre le bonheur, tandis que le second doit être protégé. *Nāyaka* peut être compris comme le « héros » qui va être incarné par le *pātra*. Mais on a vu que *pātra* pouvait aussi désigner le « personnage » : cf. *supra* note 1095, p.251.

¹¹¹⁸ Je suppose qu'il s'agit du *pātra* comme en 31.

¹¹¹⁹ Plus exactement : une offrande de fleurs présentée dans les deux mains.

¹¹²⁰ M. Ghosh avait donné comme titre *nāṭyakramaḥ* « l'ordre du *nāṭya* » à cette strophe. Mais utiliser le terme *nāṭya* dans le titre, alors que le texte parle après de *nṛtya*, introduit de la confusion. On peut se demander si M. Ghosh n'a pas voulu ici rattacher le propos de l'AD au *nāṭya* plus proche du théâtre que le *nṛtya*, dont le statut est moins clair. Cependant, le *nṛtya* semble être une forme que l'on pratique au

Le *pūrvaraṅga* ayant été effectué, le *nṛtya* doit être effectué ensuite.
Le *nṛtya*, composé de chants et d'*abhinaya*, doit être accompagné par le *tāla* et les *bhāva*.

āsyenālbayed gītaṃ hastenārthaṃ pradarsāyet |
cakṣurbhyāṃ darśayed bhāvaṃ pādābhyāṃ tālam ācaret | | 36 | |
Il doit déployer le chant au moyen de la bouche, il doit rendre visible la signification au moyen des mains.
Il doit donner à voir le *bhāva* au moyen des yeux <et> exécuter le *tāla* au moyen des pieds.

yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛṣṭis tato manaḥ |
yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato rasaḥ | | 37 | |
Là où est la main, est le regard. Là où est le regard, est l'esprit.
Là où est l'esprit, est le *bhāva*. Là où est le *bhāva*, est le *rasa*¹¹²¹.

tatra tv abhinayasyaiva prādhānyam iti kathyate |
āṅgiko vācikas tadvad āhāryaḥ sātvikō 'paraḥ | | 38 | |
Dans ce domaine, on énonce que l'*abhinaya* prédomine.
Corporel, vocal, de même qu'ornemental <et> enfin sāttrique,

*caturdhābhinayas tatra*¹¹²² *āṅgiko 'ṅgair nidarśitaḥ |*
*vācā viracitaḥ kāvyanāṭakādi tu*¹¹²³ *vācikaḥ | | 39 | |*
L'*abhinaya* est divisé en quatre parties. L'un deux, <l'*abhinaya*> corporel, est montré par les membres <du corps>,
Tandis que <l'*abhinaya*> vocal, constitué de l'ensemble des poèmes, *nāṭaka*, etc., est réalisé par la voix.

āhāryo hārakeyūraveśādibhir alamkṛtiḥ |
sāttvikaḥ sāttvikair bhāvair bhāvajñena vibhāvitaḥ | | 40 | |
<L'*abhinaya*> ornemental est l'art de l'embellissement¹¹²⁴ au moyen de colliers, de bracelets, de costumes, etc.
<L'*abhinaya*> sāttrique est mis en œuvre, au moyen des *bhāva* sāttriques, par celui qui a la connaissance des *bhāva*.

stambhaḥ svedāmbu romāñcaḥ svarabhaṅgo'ṭha vepathuḥ |
*vaivarṇyam aśru*¹¹²⁵ *pralaya ity aṣṭau sāttvikāḥ smṛtāḥ | | 41 | |*
La stupeur, la transpiration, l'horripilation, ainsi que le bégaiement, le tremblement,

sein d'une forme plus large qui n'est ici pas clairement désigné, mais qui pourrait être en effet le *nāṭya* car il en est question à la strophe 30. À ce propos, cf. *supra* 2.1.1.3.

¹¹²¹ Sur cette strophe doublée en 247, cf. *infra* 4.3.2. Si l'usage est de traduire ainsi cette strophe, nous verrons, en nous appuyant sur le SR et le NS, qu'elle peut être traduite autrement.

¹¹²² *Tatra* semble introduire une sorte de *ṛtti* (commentaire) de la phrase précédente. Il reprend *abhinayaḥ*. Semblent se mélanger ici le style *kārikā* et le style *ṛtti*, peut-être parce qu'il n'y a pas de *ṛtti* en prose.

¹¹²³ G1 : *kāvyanāṭakādiṣu*.

¹¹²⁴ Ou de la décoration.

¹¹²⁵ G2 : *aśru* ; G3 : *aśra*.

Le changement de couleur, les larmes, l'évanouissement sont les huit <bhāva> sâttviques, d'après la tradition¹¹²⁶.

tatrāṅgiko 'ṅapratyaṅgopāṅgais tredhā prakāśataḥ |
aṅgāny atra śīro hastau vakṣaḥ pārśvau kaṭītaṭau | | 42 | |

Dans ces circonstances, <l'abhinaya> corporel est visiblement séparé en trois parties : les membres majeurs, les membres secondaires et les membres mineurs. Parmi eux, les membres majeurs sont la tête, les mains, la poitrine, les flancs, les côtés des hanches,

pādāv iti ṣaḍ uktāni grīvāṃ apy apare jaguḥ |
pratyāṅgāny atha ca skandhau bāhū prṣṭhaṃ tathodaram | | 43 | |

Les pieds. Ainsi, dit-on, il y a six <membres majeurs>. D'autres ont cité aussi le cou. Les membres secondaires sont alors les épaules, les bras, le dos, ainsi que le ventre,

ūrū jaṅghe ṣaḍ ity āhur apare maṇibandhakau |
jānuni kūrparāv etat¹¹²⁷ trayam apy adhikaṃ jaguḥ | | 44 | |

Les cuisses, les mollets : on <en> nomme six. Les poignets, Les genoux, les coudes ; d'autres ont cité ces trois supplémentaires.

grīvā syād apy upāṅgantu skandha eva jagur budhāḥ¹¹²⁸ |
drṣṭir bhrūpuṭatārās ca kapolau nāsikā hanū | | 45 | |

Il peut y avoir aussi le cou¹¹²⁹. Mais des sages citèrent l'épaule en tant que membres mineurs.

Et les yeux, les sourcils, les paupières, les pupilles, les joues, le nez, la mâchoire,

adharo daśanā jihvā cubukaṃ vadanam tathā |
upāṅgāni dvādaśaiva śirasy aṅgāntareṣu ca | | 46 | |

Et les lèvres, les dents, la langue, le menton, la bouche :

<Il y a> précisément douze membres mineurs au niveau de la tête, et au niveau des membres majeurs¹¹³⁰,

pārṣṇigulphau¹¹³¹ tathāṅgulyaḥ karayoḥ pādayos tale |
etāni pūrvaśāstrānusāreṇoktāni vai mayā | | 47 | |

<Il y a> les talons et les chevilles, ainsi que les doigts des mains et des pieds, les paumes des mains et les plantes des pieds¹¹³².

¹¹²⁶ La liste est la même dans le NŚ (6.22). Ils sont longuement décrits au chapitre 7 du NŚ (7.93-124) et dans le SR (7.1645-1668).

¹¹²⁷ Dans le SR : *bhūṣanānīti* (7.40).

¹¹²⁸ G2 : *budhāḥ* ; G3 : *būdhaḥ*.

¹¹²⁹ Le cou est ajouté aux *pratyāṅga* comme incite à le penser M. Ghosh en ajoutant un titre au milieu de la strophe. Le texte du SR inclut aussi le cou dans les *pratyāṅga* à la place des épaules (7.39).

¹¹³⁰ C'est-à-dire, à l'intérieur des membres majeurs. En effet, il semble que l'auteur considère que les membres mineurs qui vont être listés (les talons, les chevilles, les doigts des mains et les plantes des pieds) se trouvent à l'intérieur (*antara-*), « entre », des membres majeurs (les pieds et les mains).

¹¹³¹ G2 : *pārṣṇigulphau* ; G3 : *pārṇigulphau*.

¹¹³² Kallinātha commente le passage dans le SR (7.42) :

Je les¹¹³³ ai, en vérité, énoncés conformément aux anciens traités.

nṛtyamātropayogīni kathyante lakṣanaiḥ kramāt |
aṅgānāṃ calanād eva pratyāṅgopāṅgayor api | |48| |

Appropriés seulement pour le *nṛtya*, ils sont énoncés au moyen de descriptions, dans l'ordre.

À partir du mouvement même des *aṅgā*, des *pratyāṅga* et des *upāṅga* aussi,

calanaṃ prabhavet tasmāt sarveṣāṃ nātra lakṣaṇam |
samam udvāhitam adhomukham ālolitaṃ dhutam | |49| |

Le mouvement naît. C'est pourquoi, il n'y a pas ici la description de tous <les mouvements>.

Sama « droit »¹¹³⁴, *udvāhita* « relevé », *adhomukha* « abaissé », *ālolita* « tournant », *dhuta* « hochant à l'horizontale »,

kampitaṃ ca parāvṛttam utkṣiptaṃ parivāhitam |
navadhā kathitaṃ śīrṣaṃ nāṭyaśāstraviśāradaḥ | |50| |

Kampita « hochant à la verticale », *parāvṛtta* « détourné » et *utkṣipta* « s'élevant sur le côté », *parivāhita* « ondulant »,

Les gestes de la tête sont énoncés au nombre de neuf par les experts en *Nāṭyaśāstra*.

niścalaṃ samam ākhyātaṃ tan natyunnatīvarjitaṃ |
nṛtyārambhe japāḍau ca garve praṇayakopayoḥ | |51| |

Immobile, celui que l'on appelle *sama* « droit », n'est incliné ni vers le bas, ni vers le haut.

Pour le début du *nṛtya* et pendant les récitation à voix basse, etc., pour la fierté, l'affection et la colère¹¹³⁵,

stambhane niṣkriyatve ca samaśīrṣam udāhṛtaṃ |
udvāhitaśiro jñeyam ūrdhvaḥgonnatānanam | |52| |

pārṣṇigulphakarāṅgulipādāṅgulipādatalāni pañcopāṅgāni jñeyāni |

« Les cinq membres mineurs qui doivent être connus sont : les talons, les chevilles, les doigts des mains, les doigts des pieds et les plantes de pieds.

'tathā aṅgulya[h] karayo[h*] pādayos tale' ity uddese tu karayor aṅgulya iti yojanīyam |*

« Quand on énonce *'tathā aṅgulyaḥ karayoḥ pādayos tale'*, il s'agit des doigts des mains.

tale iti sa[m]nihitayo[h*] pādayoḥ eva yojanīyam |*

Quand on parle de deux surfaces planes (*tale*), il s'agit de celles des pieds.

'karayos tale' iti tu tayo[h] karaṇapracārabhedakatvena vakṣyamāṇatvād iti bhāva[h*] |*

En effet, les paumes des mains seront mentionnées ultérieurement dans la section consacrée à la présentation de la mise en œuvre des *karaṇa* ».

Donc Kallinātha exclut les paumes des mains dans la liste des membres mineurs. Nous ne l'avons pas suivi dans notre traduction, son argument ne nous paraissant pas suffisant.

¹¹³³ Je suppose qu'*etāni* renvoie à l'ensemble des *aṅgā*, *pratyāṅga* et *upāṅga*.

¹¹³⁴ Littéralement, ce mot signifie « égal », « qui n'est pas incliné ». *sama-* se dit d'un terrain plat, non accidenté, par opposition à *viśama-*, « inégal ».

¹¹³⁵ Certains traducteurs (G, Rc) comprennent « feigned/made-up anger of love », mais cela ne me semble pas une traduction pertinente : j'analyse *praṇayakopayoḥ* comme un composé *dvanda* au locatif duel.

Pour la stupeur et l'inaction, le geste de la tête *sama* est mentionné.
Le geste de la tête *udvāhita* doit être connu comme celui du visage relevé vers le haut¹¹³⁶.

dhvaje candre ca gagane parvate vyomagāmiṣu |
tuṅgavastuni saṃyojyam udvāhitaśiro budhaiḥ | | 53 | |
À l'arrogance¹¹³⁷ et à la lune, au ciel, à une montagne, à des êtres célestes,
À une chose élevée, le geste de la tête *udvāhita* doit être associé par les sages.

adhastān namitaṃ vaktram adhomukham itīritam |
lajjākheadapraṇāmeṣu duścintāmūrchayos tathā | | 54 | |
<Le geste de la tête au > visage penché vers le bas est appelé *adhomukha*.
Pour la pudeur, la douleur, la salutation respectueuse, une mauvaise pensée et l'évanouissement,

*adhaḥsthitārthanirdeśe yuujyate 'mbuni majjane*¹¹³⁸ |
maṇḍalākāram udbhrāntam ālolitaṃ śiro bhavet | | 55 | |
<Celui-ci> est <aussi> employé pour indiquer des objets se trouvant vers le bas, pour une immersion dans l'eau.
Le geste de la tête *ālolita* doit se déplacer vers le haut¹¹³⁹ en formant un cercle.

nidrodvēgagrahāvēśamadamūrchāsu tan matam |
bhramaṇe vikaṭoddāmahāsyē cālolitaṃ śiraḥ | | 56 | |
Pour le sommeil, l'agitation¹¹⁴⁰, la possession par un esprit maléfique, l'ivresse, l'évanouissement, il est approuvé,
Pour l'étourdissement et pour un rire terrible et effréné, le geste de la tête *ālolita*.

*vāmadakṣiṇabhāgeṣu calitaṃ tad dhutaṃ*¹¹⁴¹ *śiraḥ |*
nāstīti vacane bhūyaḥ pārśvadeśāvalokane | | 57 | |
Le geste de la tête *dhuta* se déplace sur les côtés droit et gauche.
Pour dire « non », ainsi que¹¹⁴² pour observer les alentours,

janāśvāse viśmaye ca viśāde 'nīpsite tathā |
śītārte jvarite bhūte sadyahpītāsava tathā | | 58 | |

¹¹³⁶ Littéralement « dans la partie supérieure ».

¹¹³⁷ *Dhvaja*- signifie aussi « drapeau ». On serait tenté de traduire ainsi au vu des autres emplois présentés après, la liste pouvant présenter une unité isotopique (termes dénotant des objets concrets). Mais le geste de tête *udvāhita* est aussi présenté dans le SR (7.61). Il est appliqué pour représenter *abhimāna*- « l'orgueil », c'est-à-dire quand on dit « *śakto 'ham* », « je suis puissant ». J'ai cependant traduit *dhvaja*- par « drapeau » dans les strophes 76 et 104.

¹¹³⁸ Ou *ambu-nimajjane*.

¹¹³⁹ Le texte n'indique ni l'amplitude du cercle (V et Rc illustrent le mouvement par un grand cercle), ni sur quel plan il est dessiné par la tête. Je fais l'hypothèse que le préverbe *ud*- dans le participe présent *udbhrānta*- indique que le cercle est dessiné par le haut de la tête sur un plan horizontal par rapport à l'axe du corps.

¹¹⁴⁰ Ou « l'agitation dans le sommeil ».

¹¹⁴¹ G2 : *taddhutaṃ* ; G3 : *taddhataṃ*.

¹¹⁴² Traduction de *bhūyaḥ*. On pourrait aussi comprendre « pour accentuer le fait de dire "non" ».

Pour le réconfort d'une personne et pour l'étonnement, le désespoir ainsi qu'une chose indésirable,
Pour le fait de souffrir du froid, d'être fiévreux, effrayé, ainsi que pour l'absorption soudaine d'une liqueur,

*yuddhe yatne niṣedhādāv amarṣe svāṅgavīkṣaṇe |
pārśvāhvāne ca tasyoktaḥ prayogo bharatādibhiḥ | | 59 | |*

Pour le combat, l'effort, l'interdiction, etc., l'impatience, l'examen des membres de son corps,
Et pour le fait d'appeler aux alentours, son emploi a été énoncé par Bharata, etc.

*ūrdhvādhobhāgacalitaṁ tacchiraḥ kampitaṁ bhavet |
roṣe tiṣṭheti vacane praśne saṁkhyopahūtayoḥ | | 60 | |*

Le geste de la tête *kampita* doit se déplacer vers le haut et le bas.

Pour le courroux, pour dire « arrête ! »¹¹⁴³, pour une question, un calcul et une invocation,

*āvāhane tarjane ca kampitaṁ viniyuḥyate |
parāṇmukhīkṛtaṁ śīrṣaṁ parāvṛttaṁ itīritam | | 61 | |*

Pour une invitation et une menace, <le geste de la tête> *kampita* est employé.

Le geste de la tête au visage qui se détourne est appelé *parāvṛtta*.

*tat kāryaṁ kopalajjādikṛte vaktrāpasaraṇe |
anādare kace tūṇyāṁ parāvṛttaśīro bhavet | | 62 | |*

Pour <dire> « cela doit être fait »¹¹⁴⁴, quand on détourne le visage à cause de la colère, de la pudeur, etc.,

Pour l'indifférence, les cheveux, un carquois, le geste de la tête *parāvṛtta* doit être <employé>.

*pārśvordhvabhāgacalitaṁ utkṣiptaṁ kathiyate śīraḥ |
gṛhṇāṅgacchety ādyarthasūcane paripoṣaṇe¹¹⁴⁵ | | 63 | |*

On énonce que le geste de la tête *utkṣipta* se déplace en s'élevant sur le côté.

Pour indiquer des sens tels que « prends », « viens », pour le fait de chérir,

*aṅgīkāre prayoktavyaṁ utkṣiptaṁ nāma śīrṣakam |
pārśvayoś cāmaram iva tataṁ cet parivāhitaṁ | | 64 | |*

Pour une promesse, le geste de la tête appelé *utkṣipta* doit être employé.

<Le geste de la tête> *parivāhita* s'étend, comme un chasse-mouche, des deux côtés.

*mohe ca virahe stotre santoṣe cānumodane¹¹⁴⁶ |
vicāre ca prayoktavyaṁ parivāhitaśīrṣakam | | 65 | |*

¹¹⁴³ Ou « sois », « reste ».

¹¹⁴⁴ On notera qu'il n'y a pas le *iti*, introduisant le discours indirect, présent dans les strophes 57 et 60.

¹¹⁴⁵ G1 et G2 : *paripoṣaṇe* « le fait de chérir », G3 : *pariśoṣaṇe* « le fait de sécher / d'être asséché ». *Pariśoṣaṇe* est sans doute une erreur d'impression car M. Ghosh traduit toujours de la même manière, « the supporting of (something) » et rien n'est indiqué dans l'apparat critique.

¹¹⁴⁶ G2 : *cānumodane* ; G3 : *cānumadane*.

Pour la confusion et la séparation, pour l'éloge, le contentement et l'assentiment,
Et pour la réflexion, le geste de la tête *parivāhita* doit être employé.

*samam ālokitaṃ sācī pralokitanimīlite*¹¹⁴⁷ |

ullokitaṇuvṛtte ca tathā caivāvalokitaṃ || 66 | |

Sama « droit », *ālokita* « circulaire », *sācī* « oblique », *pralokita* « latéral », *nimīlita* « <mi>-clos »,

Et aussi *ullokita* « vers le haut », *anuvṛtta* « de haut en bas », et enfin *avalokita* « vers le bas ».

ity aṣṭau dṛṣṭibhedāḥ syuḥ kīrtitāḥ pūrvasūribhiḥ |

vīkṣaṇaṃ suranārīvat sānandaṃ samavīkṣaṇaṃ || 67 | |

Ces huit variétés de regards sont enseignées par les anciens sages.

Le regard *sama* est comme un regard de déesse, plein de joie.

nāṭyārambhe tulāyāṃ cāpyanyacintāvinīscaye |

āścārye devatārūpe samadṛṣṭir udāhṛtā || 68 | |

Pour le début du *nāṭya*, pour une égalité, mais aussi pour la fixation d'une pensée sur autre chose¹¹⁴⁸,

Pour un prodige, une forme divine, le regard *sama* est donné en exemple.

ālokitaṃ bhaved āsubhramaṇaṃ sphuṭavīkṣaṇaṃ |

kulālacakrabhramaṇe sarvavastupradarśane || 69 | |

Le <regard> *ālokita* doit être <un regard> aux yeux grands ouverts <exécutant> un mouvement circulaire¹¹⁴⁹ rapide.

Pour le mouvement circulaire du tour du potier, pour montrer toutes les choses¹¹⁵⁰,

*yācñāyāṃ*¹¹⁵¹ *ca prayoktavyam ālokitanirīkṣaṇaṃ* |

svasthāne tiryagākāram apāṅgavalanaṃ kramāt || 70 | |

Et pour le fait de mendier, le regard *ālokita* doit être pratiqué.

<Le reste du corps> immobile, d'un mouvement vers le coin extérieur de l'œil, progressivement, est dessinée une ligne horizontale :

sācīdṛṣṭir iti jñeyā nāṭyaśāstraviśāradaīḥ |

iṅgite śmaśrusaṃsparśe śaralakṣye śuke smṛtau || 71 | |

Le regard *sācī* doit être connu par les experts en *Nāṭyaśāstra*.

¹¹⁴⁷ G2 : *pralokita-* ; G3 : *prālokita*. J'opte pour *pralokita-* puisqu'il est cité ainsi plus loin (cf. strophes 72-73)

¹¹⁴⁸ Ou « sur une autre personne ».

¹¹⁴⁹ MW indique *bhramaṇa-* : « circumambulation », « turning around », « orbit ». C'est pourquoi je traduis par « mouvement circulaire », sens confirmé par les emplois (tour du potier).

¹¹⁵⁰ Ou « les choses de toutes sortes ».

¹¹⁵¹ Problème de ligature dans l'éd. de M. Ghosh : on y lit *yāñcāyāṃ* (erreur fréquente). Il indique une autre leçon, suivie par C : *icchāyāṃ*

Pour <exprimer> une intention¹¹⁵², le fait de toucher une moustache¹¹⁵³, pour la cible d'une flèche, pour un perroquet, un souvenir,

*sūcanāyāṃ ca kāryāṇāṃ¹¹⁵⁴ nāṭye saccinirīkṣaṇam |
pralokitaṃ pariññeyaṃ calanaṃ pārśvabhāgayoḥ | |72| |*

Pour indiquer des choses devant être faites, dans le *nāṭya*, <on utilise> le regard *sāci*.
<Le regard> *pralokita* doit être reconnu comme un mouvement vers les deux côtés.

*ubhayoḥ pārśvayor vastunirdeśe ca prasaṃjite |
calane buddhijādye ca pralokitanirīkṣaṇam | |73| |*

Pour indiquer une chose <se trouvant> des deux côtés et pour l'attachement¹¹⁵⁵,
Pour un mouvement, la stupidité, <on utilise> le regard *pralokita*.

*drṣṭer ardhavikāśena mīlītā drṣṭir īritā |
āśīviṣe pāravaśye jape dhyāne namaskṛtau | |74| |*

On appelle *mīlita* un regard où les yeux sont à moitié apparents.

Pour un serpent venimeux, la soumission, le fait de murmurer, la méditation, une salutation,

*unmāde sūkṣmadrṣṭau ca mīlītā drṣṭir īritā |
ullokitaṃ iti jñeyam ūrdhvaabhāge vilokanam | |75| |*

La folie¹¹⁵⁶ et un regard subtil : on appelle <ce> regard *mīlita*.
Le regard vers le haut doit être connu sous le nom d'*ullokita*.

¹¹⁵² P.S.R. Appa Rao traduit par « inner desire ». Le texte qu'il propose cite aussi un regard appelé « *īṅgita* » :

*saharṣeṅgitadrṣṭiḥ syāt kaṭākṣacalanakramāt |
īṅgitādiṣv iyaṃ bhāvavettṛbhīḥ samudāhṛtā | |159| |*

« Le regard *īṅgita* doit être joyeux, au moyen de mouvements des yeux sur les côtés.

<Employé> pour les sentiments intérieurs, etc. (*īṅgita*), celui-ci est énoncé par les connaisseurs des *bhāva* ».

¹¹⁵³ Ou « une barbe ».

¹¹⁵⁴ Selon M. Orelskaya, *kāryāṇāṃ* n'est pas présent dans les manuscrits. On trouve : *sūcanāyāṃ ca kulaṭānāṭye*. D'autre part, on trouve dans le MG : « *in Kulaṭa nāṭya* » (p.21).

On peut se demander s'il n'y aurait pas eu une censure par M. Ghosh de ce terme qui a pu paraître gênant, *kulaṭa* signifiant selon MW « unchaste woman ». *Kulaṭa-nāṭya* pourrait alors être une danse sensuelle. On notera que P.S.R. Appa Rao et A. Vallabh qui présentent le texte de Tiruveṅkaṭa sur lequel s'est appuyé le MG donnent la même leçon que M. Ghosh. P.S.R. Appa Rao indique cependant que Tiruveṅkaṭa donne bien « *kulaṭānāṭyam* » qui pourrait, selon lui, être un synonyme de *nīcanāṭyam*, « théâtre inférieur » (AR, 1997, p.93).

Cependant, si on s'appuie sur la métrique, *kāryāṇāṃ* respecte la métrique de l'*anuṣṭubh*, j'ai donc gardé cette leçon.

¹¹⁵⁵ M. Ghosh traduit par « excessive affection ». Il semble donc qu'il interprète *prasaṃjita*- comme dérivé de *pra-saṃj*-. Cependant, la forme n'est pas attestée dans les dictionnaires. Il indique d'autres leçons dans l'apparat critique : *ca prasaṃśite* (A1), *samaṣaṃjñakam* (M). D'autre part, P.S.R. Appa Rao indique que le texte de Tiruveṅkaṭa donne : *vastudarsane sūcane tathā*. Il traduit ainsi : « looking at objects and making signs ». Le MG qui se base sur le même texte propose la même traduction. En l'absence d'autres informations, j'ai suivi la traduction de M. Ghosh.

¹¹⁵⁶ Ou l'ivresse.

*dhvajāgre gopure devamaṇḍale pūrvajanmani |
aunnatyē candrikādāv apy ullokitanirīkṣaṇam | |76| |*

Pour l'extrémité d'un étendard, une porte monumentale, le royaume des dieux, une naissance antérieure,
Une hauteur, et aussi le clair de lune, etc., le regard *ullokita* <est utilisé>.

*ūrdhvādho vīkṣaṇaṃ vegād anuvṛttam itīritam |
kopadṛṣtau priyāmantra anuvṛttanirīkṣaṇam | |77| |*

Le regard <qui se déplace> en haut et en bas rapidement est appelé *anuvṛtta*.
Pour lancer un regard de colère et pour s'adresser à un être cher¹¹⁵⁷, <on utilise> le regard *anuvṛtta*.

*adhastād darśanaṃ yat tad avalokitam ucyate |
chāyāloke vicāre ca caryāyām¹¹⁵⁸ paṭhanaśrame | |78| |*

Le regard vers le bas est celui que l'on nomme *avalokita*.
Pour regarder une ombre et pour le fait de réfléchir, pour la promenade, l'effort de récitation,

*svāṅgāvalokane yāne 'py avalokitam ucyate |
sundarī ca tiraścīnā tathaiṣa parivartitā | |79| |*

Pour observer son propre corps et aussi pour un cheminement : <le regard> *avalokita* est nommé.

Et *sundarī* « gracieux », *tiraścīnā* « serpentant » et aussi *parivartitā* « en demi-cercle »,

*prakampitā ca bhāvajñair jñeyā grīvā caturvidhā |
tiryak cañcalitā grīvā sundarīti nigadyate | |80| |*

Et *prakampitā* « tremblant », les connaisseurs des *bhāva* doivent connaître <ces> quatre mouvements de cou.

Le geste du cou qui oscille horizontalement est appelé *sundarī*.

*snehārambhe tathā yatne samyagarthe ca vistr̥te¹¹⁵⁹ |
sarasatvānumode ca sā grīvā sundarī matā | |81| |*

Au début de l'attachement et aussi pour un effort, et pour signifier <une chose> convenable¹¹⁶⁰, pour <une chose> étendue,
Et pour le sentiment plaisant lié au fait qu'il y ait du *rasa*, le geste du cou *sundarī* est approuvé.

¹¹⁵⁷ *āmantra*- n'est pas répertorié dans les dictionnaires dont je dispose. Comme les autres traducteurs, j'ai donné à ce terme le même sens qu'*āmantraṇa* : « l'adresse », « l'invitation » (-*na*- : suffixe courant des noms d'action).

¹¹⁵⁸ G1 et G2 : *vicāre ca caryāyām* ; G3 : *vicāre caryāyām* (une syllabe manque selon la métrique de l'*anuṣṭubh*).

¹¹⁵⁹ D'après P.S.R. Appa Rao, le texte de Tiruveṅkaṭa propose « *smṛtau* » au lieu de « *vistr̥te* ». Cela est confirmé par le MG qui propose « recollection ». Cependant, *smṛtau* est métriquement incorrect (*anuṣṭubh*). M. Ghosh donne d'autres leçons : V *vis̥ṛte* ; A2 *visyate*.

¹¹⁶⁰ M. Ghosh traduit par « in the sense of 'completely' ». Tandis que P.S.R. Appa Rao traduit par « saying 'well done' ».

*pārśvayor urdhvabhāge tu calitā sarpayānavat |
sā grīvā tu tiraścīnety ucyate nāṭyakovidaiḥ | |82| |*

Se déplaçant des deux côtés mais aussi vers le haut, comme le mouvement d'un serpent :

Ce geste du cou est appelé *tiraścīnā* par les experts en *nāṭya*.

*khaṅgaśrame sarpagatyāṃ tiraścīnā prayujyate |
savyāpasavyacalitā grīvā yatrārdhacandravat | |83| |*

Pour l'exercice de l'épée, pour la démarche d'un serpent, le geste du cou *tiraścīnā* est employé.

Quand le cou se déplace à droite et à gauche, <dessinant> comme une demi-lune :

*sā hi nāṭyakalābhijñair vijñeyā parivartitā |
śṛṅgāranaṭane kāntakapoladvayacumbane | |84| |*

C'est ce que les connaisseurs de l'art du *nāṭya* doivent reconnaître comme <le geste du cou> *parivartitā*.

Pour le *naṭana* de l'amour, pour un baiser sur les deux joues de l'être aimé,

*nāṭyatantravicārajñaiḥ prayojyā parivartitā |
puraḥ paścāt pracalanāt kapotīkaṇṭhakampavat | |85| |*

Par les connaisseurs des méthodes <prescrites> par le traité du *nāṭya*, <le geste du cou> *parivartitā* doit être employé.

Avec un mouvement vers l'avant et vers l'arrière, comme <celui> du cou d'une pigeonne :

*prakampiteti sā grīvā nāṭyaśāstre praśasyate |
yuṣmadasmad iti prokte deśināṭye viśeṣataḥ | |86| |*

Le geste du cou appelé *prakampitā* est enseigné dans le *Nāṭyaśāstra*.

Pour dire « vous et nous », pour le *nāṭya* régional, de manière différenciée,

*dolāyāṃ maṇite caiva prayoktavyā prakampitā |
athedānīn tu hastānāṃ lakṣaṇaṃ procyate mayā | |87| |*

Pour un balancement et un murmure érotique, <le geste du cou> *prakampitā* doit être employé.

Et maintenant, je vais présenter la description des gestes de main.

*asaṃyutāḥ saṃyutāś ca hastadvedhā nirūpitā |
tatrāsaṃyutahastānāṃ ādau lakṣaṇaṃ ucyate | |88| |*

Non-combinés et combinés, on considère qu'il y a deux types de geste de main.

D'abord, la description des gestes de main non-combinés va être énoncée.

*patākas tripatāko 'rdhapatākaḥ kartarīmukhaḥ |
mayūrākhyo 'rdhacandraś ca arālah śukatunḍakaḥ | |89| |*

Patāka « la bannière », *tripatāka* « la triple bannière », *ardhapatāka* « la demi-bannière », *kartarīmukha* « la tête des ciseaux »,

Celui que l'on appelle *mayūra* « le paon » et *ardhacandra* « la demi-lune », *arāla* « le crochet¹¹⁶¹ », *śukatunḍaka* « le bec de perroquet »,

muṣṭiś ca śikharākhyas ca kapitthaḥ kaṭakāmukhaḥ |
sūcī candrakalā padmakōśaḥ sarpaśīras tathā | | 90 | |

Et *muṣṭi* « le poing » et celui que l'on appelle *śikhara* « le pic », *kapittha* « l'arbre aux singes », *kaṭakāmukha* « la face de *kaṭakā*¹¹⁶² »,
Sūcī « l'aiguille », *candrakalā* « le croissant de lune », *padmakōśa* « le bourgeon de lotus » et aussi *sarpaśīras* « la tête de serpent »,

mṛgaśīrṣaḥ siṃhamukhaḥ kāṃgulaś cālapadmakaḥ |
caturō bhramaraś caiva haṃsāsya haṃsapakṣakaḥ | | 91 | |

Mṛgaśīrṣa « la tête de biche », *siṃhamukha* « la face de lion » et *kāṃgula*¹¹⁶³, *alapadma*¹¹⁶⁴ « le lotus épanoui »,
Catura « l'habile » et *bhramara* « l'abeille », *haṃsāsya* « la tête d'oie sauvage », *haṃsapakṣaka* « l'aile d'oie sauvage »,

*sandaṃśo mukulaś caiva*¹¹⁶⁵ *tāmracūḍas triśūlakaḥ |*
ity asaṃyutahastānām aṣṭāvi[ṃ]śatir īritā | | 92 | |*

sandaṃśa « la pince » et *mukula* « le bourgeon », *tāmracūḍa* « la crête du coq », *triśūlaka* « le trident » :

Les vingt-huit gestes de main non-combinés sont ainsi nommés.

aṅgulyaḥ kuñcitāṅguṣṭhaḥ saṃśliṣṭāḥ prasṛtā yadi |
sa patākakaraḥ prokto nṛtyakarmaviśāradaīḥ | | 93 | |

Si les doigts sont serrés les uns contre les autres, étendus <et que> le pouce est courbé, <Alors> il s'agit du geste de main appelé *patāka* par les experts dans l'action du *nṛtya*.

nāṭyārambhe vārivāhe vane vastuniṣedhane |
*kucasthale niśāyāṃ ca nadyām amaramaṇḍale*¹¹⁶⁶ | | 94 | |

Au début du *nāṭya*, pour un nuage, la forêt, l'interdiction d'une chose,
Pour la surface de la poitrine et la nuit, une rivière, le cercle des immortels,

turaṅge khaṇḍane vāyau śayane gamanodyame |
pratāpe ca prasāde ca candrikāyāṃ ghanātape | | 95 | |

¹¹⁶¹ Littéralement, « courbé ».

¹¹⁶² *Kaṭaka*- peut signifier « bracelet », « fil », « anneau ».

¹¹⁶³ Il est difficile de savoir ce que signifie *kāṃgula*- qui n'est pas recensé dans les dictionnaires (MW indique *kaṅgula*- « a particular position of the hand ». P.S.R. Appa Rao et le MG donnent une autre lecture à partir du texte de Tiruveṅkaṭa : *lāṅgūla*-, qui signifie « queue ».

¹¹⁶⁴ Le préfixe *ala*- pourrait être d'origine dravidienne. On trouve aussi le terme *alapallava* dans le *BhA* (45-46).

¹¹⁶⁵ G2 et G3 : *ceva*.

¹¹⁶⁶ Le texte de M. Ghosh semble fautif : *nadyāmaramaṇḍale* est incompréhensible et le vers est faux métriquement. En suivant la métrique de l'ensemble du texte (8 syllabes, cadence iambique) et les versions du texte sanskrit présentées par C. Rajendran et P. Ramacandrasedhar, j'ai opté pour la correction du texte suivante : *nadyām amaramaṇḍale*.

Pour un cheval, la destruction, le vent, une couche, un départ,
Et pour la chaleur et la clarté¹¹⁶⁷, le clair de lune, une chaleur intense,

kavāṭapāṭane saptavibhaktyarthe taraṅgake |
vīthipraveśabhāve 'pi samatve cāṅgarāgake | | 96 | |

L'ouverture d'une porte, pour signifier la division en sept¹¹⁶⁸, une vague,
Et pour le fait de s'engager dans un chemin, et pour l'égalité, l'application d'onguents,

ātmārthe śapathe cāpi tūṣṇīmbhāvanidarśane |
tālapatre ca kheṭe ca dravyādisparśane tathā | | 97 | |

Et aussi pour signifier « soi-même », pour un serment, ainsi que pour indiquer le silence,

Et pour une feuille de palmier et un hameau, ainsi que pour toucher des choses précieuses, etc.

āśīrvādakriyāyām ca nṛpaśreṣṭhasya bhāvane |
tatra tatreti vacane sindhau ca sukṛtikrame | | 98 | |

Et pour faire une bénédiction, quand on pense au meilleur des rois,
Pour dire « ici, ici » et pour une rivière, une succession de bonnes actions,

sambodhane puroge 'pi khadgarūpasya dhāraṇe |
māse saṃvatsare varṣadine sammārjane tathā | | 99 | |

Pour une prise de conscience, <et> aussi pour aller devant, quand on porte <un objet> qui a la forme d'une épée,

Pour un mois, une année, un jour de pluie, pour l'action de nettoyer :

evam artheṣu yujyante patākahastabhāvanāḥ |
sa eva tripatākaḥ syād vakritānāmikāṅguliḥ | | 100 | |

C'est avec ces significations que sont employées les manifestations du geste de main *patāka*.

Tripatāka doit être <fait> avec l'annulaire courbé.

makūṭe vṛkṣabhāveṣu vajre taddharavāsave |
ketakīkusume dīpe vahnijvālāvijṛmbhane¹¹⁶⁹ | | 101 | |

Pour une couronne, le fait d'être un arbre¹¹⁷⁰, un foudre, Vāsava¹¹⁷¹ qui le porte,
Pour la fleur du pandanus, une lampe, l'expansion des flammes du feu,

kapote patralekhāyām bāṇārthe parivartane |
yujyate tripatāko 'yaṃ kathito bharatottamaiḥ | | 102 | |

Un pigeon, le fait d'écrire sur une feuille, pour signifier une flèche, pour le fait de tourner en rond,

¹¹⁶⁷ Ou une « offrande ».

¹¹⁶⁸ C. Rajendran et P. Ramacandrasekhar comprennent qu'il s'agit là des sept cas de déclinaison (*vibhakti*).

¹¹⁶⁹ G1 : *vijṛmbhane* ; G2 et G3 : *vjṛmbhane*.

¹¹⁷⁰ Ou « les <différents> états d'un arbre ».

¹¹⁷¹ =Indra.

On emploie ce qui est énoncé comme *tripatāka* par les meilleurs des *bharata*¹¹⁷².

*tripatāke kaniṣṭhā*¹¹⁷³ *ced vakritā 'rdhapatārikā* |
pallave phalake tīre ubhayor iti vācake | | 103 | |

Si, dans *tripatāka*, l'auriculaire est courbé, <alors il s'agit d'> *ardhapatāka*.
Pour un bourgeon, un fruit, une rive, pour dire « des deux côtés »,

krakace churikāyāṃ ca dhvaje gopuraśṛṅgayoḥ |
yuyjate 'rdhapatāko 'yaṃ tattatkarmaprayogake | | 104 | |

Pour une scie et un couteau, un drapeau, une porte monumentale et un pinacle,
Cet *ardhapatāka* est employé pour la représentation de chacun de ces objets.

asyaiva cāpi hastasya tarjanī ca kaniṣṭhikā |
bahīḥ prasārite dve ca sa karaḥ kartarīmukhaḥ | | 105 | |

L'index et l'auriculaire de ce geste de main¹¹⁷⁴,
Sont déployés vers l'extérieur : <il s'agit> du geste de main *kartarīmukha*¹¹⁷⁵.

strīpūṃsayoḥ tu viśleṣe viparyāsapade 'pi vā |
luṅṭhane nayanānte ca maraṇe bhedabhāvane | | 106 | |

Dans le cas d'une séparation entre une femme et un homme, mais aussi pour un signe
de reproche,

Pour un pillage et pour le coin de l'œil, la mort, pour manifester une dissension,

vidyudartho 'py ekaśayyāvirahe patane tathā |
latāyāṃ yuyjate yas tu sa karaḥ kartarīmukhaḥ | | 107 | |

¹¹⁷² Ici, le terme *bharata*- pourrait signifier « acteur ».

¹¹⁷³ G2 et G3 : *kaniṣṭhā*.

¹¹⁷⁴ Il peut s'agir d'*ardhapatāka* (qui est présenté juste avant) ou de *tripatāka*. Ces deux possibilités semblent aboutir au même geste. En effet, si l'on part du geste *ardhapatāka*, l'auriculaire ne sera plus courbé, puisque qu'il est *bahīḥ prasārite* « déployé vers l'extérieur ». Cependant, on notera qu'en 103, le geste de base utilisé pour décrire est *tripatāka*. D'autre part, la description de ce geste dans le *SR* se base sur le geste *tripatāka* (*SR* : 7.119).

¹¹⁷⁵ La description de ce geste diffère de ce que l'on pratique actuellement dans le *bharatanāṭyam*. Les illustrations, contradictoires avec la description et/ou proposant plusieurs versions, présentes dans de nombreux ouvrages (V, G, Rc et dans le *Laghu Bharatam*), témoignent du problème qu'a pu poser ce geste aux traducteurs.

Ce geste est aussi présent dans le *SR* et dans le *BhA*. La description du *SR* diffère mais le geste est sensiblement le même que celui décrit dans l'*AD*. Le *BhA*, lui, décrit un geste un peu différent et se rapproche de ce qui est pratiqué actuellement dans le *bharatanāṭyam*.

SR :

aśliṣṭamadhyamāprṣṭhe sasthitā tarjanī yadā | | 7.119 | |
tripātakasya hastasya tadā syāt kartarīmukha |

« Quand l'index se trouve au dos du majeur sans que celui-ci ne soit joint,
À partir du geste de main *tripātaka*, alors il s'agit de *kartarīmukha* ».

Bha, faisant suite à *ardhapatāka* dans lequel l'annulaire et l'auriculaire sont pliés :

tarjanīmadyame cātra bahistiryāṇmukhe yadi |
kartarī hasta evāyaṃ tasya rūpaṇam ucyate | | 13 | |

« Si l'index et le majeur sont à l'extérieur, obliques,
<Alors> c'est le geste de main *kartarī*, dont la description a été énoncée ».

Pour signifier un éclair, dans le cas de la <situation> de séparation¹¹⁷⁶ lorsque l'on dort seul, et aussi dans le cas d'un déclin,
Pour une plante grimpante, le geste de main qui est employé <est> *kartarīmukha*.

*asminn anāmikāṅguṣṭhau*¹¹⁷⁷ *śliṣṭau cānyāḥ prasāritāḥ* |
mayūrahastāḥ kathitāḥ karaṭīkāvicaṣṇanaiḥ | | 108 | |

Dans <*kartarīmukha*>¹¹⁷⁸, l'annulaire et le pouce sont en contact et les autres <doigts> sont déployés :

<Il s'agit> du geste de main *mayūra* énoncé par ceux qui sont versés dans les commentaires sur les gestes de main.

mayūrāsye latāyāṃ ca śakune vamaṇe tathā |
alakasya apanayane lalāṭatīlakakeṣu ca | | 109 | |

Pour la tête d'un paon et une plante grimpante, pour un oiseau, ainsi que pour le fait de vomir,

Pour repousser une mèche de cheveux et pour les marques portées sur le front,

nadyudakasya nikṣepe śāstravāde prasiddhake |
evam artheṣu yujyante mayūrakarabhāvanāḥ | | 110 | |

Pour verser de l'eau de la rivière, pour énoncer une théorie célèbre,

Ainsi, les applications du geste de main *mayūra* sont employées dans ces sens.

ardhacandrakaraḥ so'yaṃ patāke 'ṅguṣṭhasāraṇāt |
candre kṛṣṇāṣṭamībhāji galahastārthake 'pi ca | | 111 | |

Il s'agit du geste de main *ardhacandra* quand on étire le pouce dans *patāka*.

Dans le cas de la lune du huitième jour de la quinzaine sombre, et aussi pour signifier une main sur la gorge,

bhallāyudhe devatānām abhiṣecanakarmaṇi |
bhukpātre codbhave kaṭyāṃ cintāyām ātmavācāke | | 112 | |

Pour une arme avec une pointe, une consécration pour les dieux,

Et un récipient alimentaire, une origine¹¹⁷⁹, la hanche, une pensée inquiète, une parole à soi-même,

dhyāne ca prārthane cāpi aṅgānām sparśane tathā |
prākṛtānām namaskāre ardhaandro niyujyate | | 113 | |

Et dans le cas d'une méditation, et aussi une requête, et pour toucher des membres du corps,

Pour saluer des <personnes> ordinaires, *ardhacandra* est employé.

patāke tarjanī vakrā nāmrā so'yaṃ arālakaḥ |
viśādyamṛtapāneṣu pracaṇḍapavane 'pi ca | | 114 | |

Dans *patāka*, l'index est courbé et abaissé : il s'agit d'*arāla*,

¹¹⁷⁶ Peut-être une référence au *vipralambha*, l'amour en séparation.

¹¹⁷⁷ G1 : *asminnanāmikāṅguṣṭhau* ; G2 et G3 : *asminnāmikāṅguṣṭhau*.

¹¹⁷⁸ Ou bien est-ce à nouveau *tripatāka* ? (cf. strophe 105).

¹¹⁷⁹ Ou « une naissance ».

<Employé> pour le fait de boire des poisons et de l'*amṛta*¹¹⁸⁰, et aussi pour un vent violent.

asminn anāmikā vakrā śukatunḍakaro bhavet |

bāṇaprayoge kuntārthe vālayasya smṛtikrame || 115 ||

Dans celui-ci¹¹⁸¹, l'annulaire est courbé : il s'agit du geste de main *śukatunḍa*.

Pour encocher une flèche ou pour signifier une lance, pour se remémorer progressivement une maison,

marmoktyām ugrabhāveṣu śukatunḍo niyujyate |

melanād aṅgulīnāṇ ca kuñcitānāṇ talāntare || 116 ||

Pour dire des secrets¹¹⁸², pour des états violents, *śukatunḍa* est employé.

Après avoir rassemblé les doigts courbés à l'intérieur de la paume,

aṅguṣṭhaś copari yuto muṣṭihasto 'yam īryate |

sthire kacagrahe dārḍhye vastvādīnāṇ ca dhāraṇe || 117 ||

On joint le pouce au-dessus : <il s'agit> du geste de main que l'on appelle *muṣṭi*.

Pour la fermeté, le fait de saisir des cheveux, la solidité, pour tenir des choses diverses,

mallānāṇ yuddhabhāve 'pi muṣṭihasto 'yam iṣyate |

cen muṣṭir unnatāṅguṣṭhaḥ sa eva śikharaḥ karaḥ || 118 ||

Aussi pour l'état combatif des lutteurs, le geste de main *muṣṭi* est approuvé.

Si *muṣṭi* a le pouce levé vers le haut, <alors il s'agit> du geste de main *śikhara*.

madane kārmuke stambhe niścaye pitṛkarmaṇi |

oṣṭhe praviṣṭarūpe¹¹⁸³ ca radane praśnabhāvaṇe || 119 ||

Pour Madana¹¹⁸⁴, un arc, un pilier, une certitude, les rites en l'honneur des ancêtres,

La lèvre et pour quelqu'un qui vient d'entrer, une dent, l'expression d'une question,

liṅge nāstīti vacane smarāṇe 'bhinayāntike |

kaṭibandhākaraṇe ca parirambhavidhikrame || 120 ||

Pour le *liṅga*, pour dire « non », pour un souvenir, la fin de l'*abhinaya*,

Et le fait de tirer une ceinture, pour le fait d'embrasser,

ghaṇṭānināde śikharo yujyate bharatādibhiḥ |

aṅguṣṭham ūrdhni śikhare vakritā yadi tarjanī || 121 ||

Le son d'une cloche, *śikhara* est employé par Bharata, etc.

Si l'index recourbé <repose> sur l'extrémité du pouce en *śikhara*,

kapitthākhyāḥ karaḥ so'yaṇ kīrtito nṛttakovidaiḥ |

lakṣmyāṇ caiva sarasvatyāṇ naṭānāṇ tāladhāraṇe || 122 ||

<Alors> il s'agit du geste de main appelé *kapittha*, enseigné par les experts en *nṛtta*.

¹¹⁸⁰ Boisson d'immortalité.

¹¹⁸¹ Soit, *ārāla*.

¹¹⁸² Ou « révéler un point vulnérable ».

¹¹⁸³ G1 et G2 : *oṣṭhe praviṣṭarūpe* ; G3 : *oṣṭhapraviṣṭarūpe*.

¹¹⁸⁴ = Kāma.

Et pour Lakṣmī, Sarasvatī, le fait, pour les *naṭa*, de porter des cymbales,

godohane 'py añjane ca līlākusumadhāraṇe |
celāñcalādīgrahāṇe paṭasyaivāvagunṭhane | | 123 | |

Aussi pour la traite et le fait d'oindre, le fait de porter des fleurs de divertissement¹¹⁸⁵,
Le fait de saisir le bout d'un vêtement, etc., le fait de se dissimuler sous un vêtement,

dhūpadīpārcane cāpi kapitthaḥ saṃprayujyate |
kapitthe tarjanī cordhvaṃ ucchritāṅguṣṭhamadhyamā¹¹⁸⁶ | | 124 | |

Et aussi quand il s'agit de rendre hommage au moyen d'encens ou d'une lampe,
kapittha est employé.

Dans *kapittha*, l'index est placé au milieu du pouce qui est soulevé vers le haut :

kaṭakāmukhahasto 'yaṃ kīrtito bharatāgamaiḥ |
kusumāvacaṇe muktāsragdāmnāṃ dhāraṇe tathā | | 125 | |

Il s'agit du geste de main *kaṭakāmukha* enseigné par ceux qui suivent la doctrine de Bharata¹¹⁸⁷.

¹¹⁸⁵ Cf. Pārvatī et son « lotus d'agrément » (*līlākamala-*) qu'elle effeuille dans le *Kumārasambhava*, quand les dieux viennent demander sa main pour Śiva (6.84).

¹¹⁸⁶ G1 : *ucchritāṅguṣṭhamadhyamā* ; G2 et G3 : *ucchritāṅguṣṭhamadhyamā*.

¹¹⁸⁷ La description de ce geste n'est pas très claire. L'ensemble des traductions anglaises (cf. *supra* 2.2.5.2) considère que deux doigts entrent en contact avec le pouce : l'index (*tarjanī-*) et le majeur (*madhyama-*). Mais syntaxiquement, cette construction est impossible. Le composé *ucchritāṅguṣṭhamadhyamā*, étant au féminin, ne peut qu'être un *bahuvrīhi* qualifiant *tarjanī*. J'ai donc compris *madhyama-*, non dans le sens de « majeur » mais dans celui de « médian », « situé au milieu », comme c'est le cas dans la strophe 27 du *BhA* (cf. plus bas dans la note). D'autre part, on pourrait considérer que c'est l'index qui est érigé vers le haut (*tarjanī ca ūrdhvaṃ ucchritā*). Mais le geste suivant, *sucī*, est décrit comme ayant l'index déployé vers le haut à partir du geste *kaṭakāmukha*. La cohérence supposée du texte nous incite donc à considérer que c'est le pouce qui est soulevé.

L'apparat critique présenté par M. Ghosh présente différentes leçons relativement obscures, tandis que la description faite dans le *SR* du geste *khaṭakāmukha* diffère :

anāmikākanīyasyāṃ utksipte kuṭīlikṛte |
virale cet kapitthasya tadā syāt khaṭakāmukhaḥ | | 7.134 | |

« Si l'annulaire et l'auriculaire sont relevés, courbés,

<Et> espacés, à partir du geste *kapittha*, alors il s'agit de *khaṭakāmukha* ».

Il est évident qu'il y a plusieurs gestes derrière la dénomination *kaṭakāmukha* ou *khaṭakāmukha*, ce qui semble avoir eu pour conséquence une certaine confusion dans la compréhension de la strophe de l'*AD* comme en témoignent les manuscrits mais aussi les traductions (certains traducteurs tentent de décrire le geste en respectant plus ou moins le texte mais présentent une illustration différente).

Afin de mieux comprendre cette strophe, nous avons été voir différentes descriptions du geste *kaṭakāmukha* ou *khaṭakāmukha*. Les descriptions les plus proches de celle de l'*AD* sont celles présentes dans le *BhA* et dans l'*HLD*.

BhA :

kapitthe tarjanī caiva vakritā anguṣṭhamadhyamā | | 27 | |

« Dans le <geste> *kapittha*, l'index est courbé au milieu du pouce ».

Le *HLD* propose une description plus détaillée :

madhyamātātarjanīmadyam aṅguṣṭhaḥ praviśed yadi |
śeṣāḥ sannamitā yatra sa hastaḥ kaṭakāmukhaḥ | | 84 | |

« Si le pouce est inséré entre le majeur et l'index,

Pour la cueillette de fleurs et pour le fait de porter des colliers de perles,

śaramadhyākaraṣaṇe ca nāgavallīpradānake |
kastūrikādivastūnām peṣaṇe gandhavāsane || 126 | |

Et pour le fait de tirer <sur la corde d'un arc> en son milieu avec une flèche, pour le fait d'offrir du bétel,

Pour broyer des substances comme le musc, etc., pour le fait de se parfumer,

vacane drṣṭibhāve 'pi kaṭakāmukha iṣyate |
ūrdhvasprāsāritā yatra kaṭakāmukhatarjanī || 127 | |

Pour une parole et aussi pour le fait de regarder, *kaṭakāmukha* est approuvé.

Lorsque l'index de *kaṭakāmukha* est déployé vers le haut,

sūcīhastāḥ sa vijñeyo bharatāgamakovidaiḥ |
ekārthe 'pi parabrahmabhāvanāyām śate 'pi ca || 128 | |

Ce geste de main *sūcī* doit être reconnu par les experts dans la doctrine de Bharata.

Pour signifier « un », pour la manifestation du *brahman* suprême, et aussi pour une centaine,

ravau nagaryām lokārthe tatheti vacane 'pi ca |
yacchabde 'pi tacchabde vijanārthe 'pi tarjane || 129 | |

Pour le soleil, une ville, pour signifier le monde, et aussi pour dire « oui »,

Aussi pour <le fait d'employer> les mots « si » et « alors »¹¹⁸⁸, aussi pour signifier le fait d'être seul, pour une menace,

kārśye śalāke vapuṣi āścārye veṇibhāvane |
chatre samarthe pāṇau ca romālyām bherīvādane¹¹⁸⁹ || 130 | |

Pour la maigreur, une tige, un corps, un prodige, le fait de réaliser une tresse,

Pour un parasol, un mot significatif¹¹⁹⁰ et une main, une ligne de poils, le jeu des timbales,

kulālacakrabhramaṇe rathāṅgamaṇḍale tathā |
vivecane dinānte ca sūcīhastāḥ prakīrtitāḥ || 131 | |

Pour le mouvement circulaire du tour du potier¹¹⁹¹ et le cercle des roues d'un char,

Pour le fait d'examiner et la fin d'une journée, le geste de main *sūcī* est enseigné.

sūcyām aṅguṣṭhamokṣe tu karaś candrakalā bhavet |

<Et que> les autres <doigts> sont pliés, <alors il s'agit> du geste de main *kaṭakāmukha* ».

On notera que l'HLD décrit aussi un geste appelé *kaṭaka* proche de celui décrit par le SR (HLD : 16-17). Il y a aussi un geste appelé *kaṭaka* dans l'AD en 167-68.

Une étude plus approfondie sur les variantes de ce geste serait nécessaire et pourrait peut-être nous aider à classer les traités techniques sur la danse et le théâtre en fonction de la variante du geste qui y est décrite.

¹¹⁸⁸ Je suppose qu'il s'agit de l'expression de la corrélation.

¹¹⁸⁹ G2 : *bherīvādane* ; G3 : *merīvādane*.

¹¹⁹⁰ Ou « le fait d'être capable ».

¹¹⁹¹ Idem strophe 69.

candre mukhe ca prādeśe tanmātrākāravastuni || 132 ||

Quand, dans *sūci*, le pouce est libéré, <alors> il s'agit du geste de main *candrakalā*.

À la lune et au visage, à la mesure de l'espace entre le pouce et l'index, à un objet dont la forme correspond à cette mesure,

*śivasya mukṛte gaṅgānadyām ca laṅṇe 'pi ca*¹¹⁹² |

eṣām candrakalā caiva viniyojyā vidhīyate || 133 ||

À la tiare de Śiva et à la rivière Gaṅgā, ainsi qu'à une massue :

À ceux-là, *candrakalā* est établi comme applicable.

aṅgulyo viralā kiñcit kuñcitās talanimnagāḥ |

padmakōśābhīdho hastas tannirūpaṇam ucyate || 134 ||

Les doigts sont espacés, un peu courbés, dirigés vers le creux de la paume :

Sous cette forme, on dit <qu'il s'agit du> geste de main dont le nom est *padmakōśa*.

phale bilvakapitthādaḥ strīṇāṃ ca kucakumbhayoḥ |

āvarte kanduke sthālyām bhojane puṣpakorake || 135 ||

Pour le fruit des arbres *bilva*, *kapittha*, etc., les seins des femmes,

Un tourbillon, une balle, une marmite, de la nourriture, un bouton de fleurs,

sahakārāphale puṣpavarṣe mañjarikādiṣu |

japākusumabhāve ca ghaṇṭārūpe vidhānake || 136 ||

Pour le fruit du manguier *sahakāra*, une pluie de fleurs, des bouquets de fleurs, etc.¹¹⁹³,

Pour le fait d'être une fleur de l'hibiscus rouge, pour ce qui a la forme d'une cloche, le fait de disposer <des objets> ,

valmīke kamale 'py aṇḍe padmakōśo vidhīyate |

patākānamitāgrā cet sarpaśīrṣakaro bhavet || 137 ||

Pour une fourmilière, ainsi qu'un lotus, un œuf, *padmakōśa* est établi <comme applicable>.

Si les extrémités de *patāka* sont recourbées, <alors> il s'agit du geste de main *sarpaśīrṣa*.

candane bhujage mandre prokṣaṇe poṣaṇādiṣu |

devasyodakādāneṣu āsphāle gajakumbhayoḥ || 138 ||

Pour l'arbre à santal, un serpent, une tonalité basse¹¹⁹⁴, une consécration par aspersion¹¹⁹⁵, le fait de nourrir, etc.,

Pour le don d'eau à un dieu, le fait de frapper les tempes d'un éléphant,

bhujasthāne mallānām tu yujyate sarpaśīrṣakaḥ |

asmin kaniṣṭhikāṅguṣṭhe prasṛte mṛgaśīrṣakaḥ || 139 ||

Et pour <montrer> l'état des bras des lutteurs, *sarpaśīrṣa* est employé.

Quand, dans celui-ci¹¹⁹⁶, le pouce et l'auriculaire sont étendus, <il s'agit de> *mṛgaśīrṣa*.

¹¹⁹² G2 : *ca* ; G3 : illisible.

¹¹⁹³ Ou « des *mañjarika* et autres fleurs ».

¹¹⁹⁴ Ou « une percussion ».

¹¹⁹⁵ Cela peut être aussi le vase utilisé pour cela.

¹¹⁹⁶ *Sarpaśīrṣa*.

strīṇām arthe kapole ca cakramaryādayor¹¹⁹⁷ api |
bhītyām vivāde nepathye āhvāne ca tripuṇḍrake | | 140 | |

Pour signifier des femmes, et pour une joue, aussi pour une roue et une limite,
Pour la peur, une querelle, un ornement, le fait d'appeler <quelqu'un>, la triple ligne frontale,

mṛgamukhe raṅgamallyām pādasamvāhane tathā |
sarvasve melane kāmamandire chatradhāraṇe | | 141 | |

Pour la tête d'une gazelle, un luth, ainsi qu'un massage des pieds,
Un ensemble, une rencontre, le temple de Kāma¹¹⁹⁸, le fait de porter un parasol,

sañcāre ca priyāhvāne yujyate mṛgaśīrṣakaḥ |
madhyamānāmikāgrābhyām aṅguṣṭho miśrito yadi | | 142 | |

Et pour un mouvement, le fait d'appeler un être aimé, *mṛgaśīrṣa* est employé.
Si le pouce est en contact avec les extrémités du majeur et de l'annulaire,

śeṣau prasāritau yatra sa siṃhāsyakaro bhavet |
home śaśe gaje darbhacalane padmadāmani | | 143 | |

Tandis que <les deux doigts> restants sont déployés, <alors> il s'agit du geste de main *siṃhāsyā*¹¹⁹⁹.

Pour une oblation au feu, un lapin, un éléphant, la mise en mouvement d'une gerbe d'herbe, une guirlande de lotus,

siṃhānane vaidyapāke śodhane samprayujyate |
padmakośe 'nāmikā cen namrā kāṅgulahastakaḥ | | 144 | |

Pour la tête d'un lion, la maturité d'un savant, le fait de se purifier, <il> est employé.
Si, dans *padmakośa*, l'annulaire est recourbé, <alors il s'agit du> geste de main *kāṅgula*.

lakucasya phale bālakiṅkiṇyām ghaṇṭikārthake |
cakore kramuke bālakuḥ kahlārake tathā | | 145 | |

Pour le fruit de l'arbre *lakuca*, les grelots d'un enfant, pour signifier des clochettes,
Pour un *cakora*, l'arbre à bétel, la poitrine d'un enfant et le lotus *kahlāra*,

cātake nālikere ca kāṅgulo yujyate karaḥ |
kaniṣṭhādyaḥ vakritāś ca viralāś cālapadmakaḥ | | 146 | |

Pour un coucou et une noix de coco, le geste de main *kāṅgula* est employé.
<Les doigts> à commencer par l'auriculaire <sont> courbés et espacés : <il s'agit d'> *alapadma*.

vikacābje kapitthādhīphale¹²⁰⁰ cāvartake kuḥ |
virahe mukure pūrṇacandre saundaryabhāvanē | | 147 | |

¹¹⁹⁷ Ce composé au duel est étrange. Le MG propose une autre lecture : *krama-maryāda*, traduit par « traditional manners ».

¹¹⁹⁸ G, Rj et Rc traduisent par « organe féminin ».

¹¹⁹⁹ L'auteur utilise un synonyme de *mukha-* : *āśya-*. On peut voir là un commentaire intégré au texte.

¹²⁰⁰ G2 : *kapitthādhīphale* ; G3 : *katitthādhīphale*.

Pour un lotus ouvert et le fruit de l'arbre *kapittha*, etc., un mouvement circulaire, une poitrine,
Une séparation, un miroir¹²⁰¹, la pleine lune, la manifestation de la beauté,

*dhammille candrasālāyāṃ*¹²⁰² *grāme coddhṛtakopayoḥ* |
taṭāke śakaṭe cakravāke kalakalārave || 148 ||

Pour une couronne de cheveux tressés, le clair de lune¹²⁰³ et un village, le fait d'élever
<quelque chose> et la colère,
Un lac, un char, l'oiseau *cakravāka*, un brouhaha,

ślāghane so 'lapadmaś ca kīrtito bharatāgame |
tarjanyādyās tatra śliṣṭāḥ kaniṣṭhā prasṛtā yadi || 149 ||

Une louange, l'*alapadma* est enseigné dans la doctrine de Bharata.
Quand <les doigts>, à commencer par l'index, sont serrés les uns contre les autres, si
l'auriculaire est étendu <vers le haut>,

*aṅguṣṭho*¹²⁰⁴ *'nāmikāmūle tiryak cec caturaḥ karaḥ* |
kastūryāṃ kiñcidarthe ca svarṇe tāmre ca lohake || 150 ||

Et si le pouce <se trouve> à la base de l'annulaire, à l'horizontale, <alors il s'agit du>
geste de main *catura*.

Pour le musc et pour signifier « un peu »¹²⁰⁵, pour de l'or, du cuivre et du fer,

ārdre khede rasāsvāde locane varṇabhedane |
pramāṇe sarase mandagamane śakalīkṛte || 151 ||

Quelque chose de tendre¹²⁰⁶, la fatigue, le fait de savourer, un œil, la division des
*varṇa*¹²⁰⁷,

Une mesure, quelque chose qui a du *rasa*, le fait de se déplacer lentement, une chose
réduite en morceaux,

ānane ghr̥tatailādaḥ yujyate caturaḥ karaḥ |
madhyamāṅguṣṭhasaṃyoge tarjanī vakritākṛtiḥ || 152 ||

Pour un visage, du beurre clarifié, de l'huile, etc., le geste de main *catura* est employé.
Tandis qu'il y a jonction du majeur et du pouce, l'index est courbé,

śeṣāḥ prasāritās cāsau bhramarābhīdhahastakāḥ |
bhramare ca śuke pakṣe sārase kokilādiṣu || 153 ||

Et les autres <doigts> sont déployés : <il s'agit> du geste de main nommé *bhramara*.

¹²⁰¹ Ou « un bourgeon ».

¹²⁰² G2 : *candrasālāyāṃ* ; G3 : *cadrasālāyāṃ*.

¹²⁰³ *Candrasālā* - peut aussi désigner une pièce située en haut d'un palais ou d'une maison, une sorte de pavillon d'où on peut voir la lune.

¹²⁰⁴ G1 : *aṅguṣṭho* ; G2 : *aṅguṣṭho* ; G3 : *aṅgaṭho*. C'est sans doute un problème d'impression, j'ai corrigé : *aṅguṣṭho*.

¹²⁰⁵ On peut aussi construire *kiñcidarthe* avec les trois mots suivants en tant qu'adjectifs : « un objet de couleur dorée, cuivrée, rouge ».

¹²⁰⁶ Ou « le fait d'être mouillé ».

¹²⁰⁷ Ou « une différence de *varṇa* ». Sur les *varṇa* : Cf. *supra* note 303, p.78.

Pour une abeille et un perroquet, une aile, un héron, des <oiseaux> tels que le coucou,

*bhramarākhyāś ca hasto 'yaṃ kīrtito bharatāgame |
madhyamādyās trayoṅgulyaḥ prasṛtā viralā yadi | | 154 | |*

Le geste de main que l'on appelle *bhramara* est enseigné dans la doctrine de Bharata.
Si les trois doigts à partir du majeur sont étendus et espacés,

*tarjanyaṅguṣṭhasaṃśleṣāt karo haṃsāsyaśo bhavet |
māṅgalye sūtrabandhe ca upadeśaviniścaye | | 155 | |*

Tandis que l'index et le pouce sont en contact, <alors> il s'agit du geste de main *haṃsāsya*.

Pour une chose de bon augure¹²⁰⁸ et le fait de lier avec un fil, la certitude d'un enseignement¹²⁰⁹,

*romāñce mauktikāḍau ca dīpavartiprasāraṇe |
nikāṣe mallikāḍau ca citre tallekhane tathā | | 156 | |*

Pour l'horripilation et des perles, etc., le fait d'étirer la mèche d'une lampe,
Le fait d'oindre et l'oie *mallika*¹²¹⁰, etc., un tableau, et aussi pour le fait de dessiner sur celui-ci,

*daṃśe ca jalabandhe ca haṃsāsyaśo yujyate karaḥ |
sarpaśīrṣakare samyak kaniṣṭhā prasṛtā yadi | | 157 | |*

Et pour une piqûre¹²¹¹ et pour une digue, le geste de main *haṃsāsya* est employé.
Si, dans le geste de main *sarpaśīrṣa*, l'auriculaire est simultanément étendu,

*haṃsapakṣaḥ karaḥ so 'yaṃ tannirūpaṇam ucyate |
ṣaṭsaṃkhyāyāṃ setubandhe nakharekhāṅkaṇe tathā | | 158 | |*

<Alors>, sous cette forme, on dit <qu'il s'agit> du geste de main *haṃsapakṣa*.
Pour le chiffre six, la construction d'un pont, et aussi le fait de faire une marque dessinée par les ongles¹²¹²,

*pidhāne haṃsapakṣo 'yaṃ kathito bharatāgame |
punah punah padmakōṣaḥ saṃśliṣṭo viralo yadi | | 159 | |*

Pour le fait d'obstruer, cet *haṃsapakṣa* est énoncé dans la doctrine de Bharata.
Si *padmakōṣa* est alternativement refermé <puis> ouvert,

*sandaṃśābhīdhaḥ hasto 'yaṃ kīrtito nṛtyakovidaiḥ |
udare balidāne ca vṛaṇe kīṭe mahābhaye | | 160 | |*

<Alors> c'est le geste de main enseigné sous le nom de *sandaṃśa* par les experts en *nṛtya*.

Pour le ventre et une offrande aux dieux, une blessure, un insecte¹²¹³, une grande peur,

¹²⁰⁸ Ou « un rite de bénédiction », « une cérémonie destinée à attirer la bonne fortune ».

¹²⁰⁹ Ou « une décision prise en réponse à un ordre ».

¹²¹⁰ Ou « du jasmin *mallikā* ».

¹²¹¹ « Piqûre » est plus probable que « morsure » quand on considère la forme du *hasta*.

¹²¹² Ou « le fait de tracer une ligne sur les ongles ».

¹²¹³ Ou « un ver ».

arcane pañcasamkhyāyāṃ sandaṃśākyo niyujyate |
aṅgulipañcakaṃ caiva melayitvā pradarśane || 161 ||

Pour un hommage, le chiffre cinq, celui qui est nommé *sandaṃśa* est employé.
Quand dans <cet> exemple¹²¹⁴, l'ensemble des cinq doigts se rencontrent,

mukulābhidhahasto 'yaṃ kīrtiyate bharatāgame |
kumude bhojane pañcabāṇe mudrādidhāraṇe || 162 ||

<Alors> c'est le geste de main enseigné sous le nom de *mukula* dans la doctrine de Bharata.

Pour le lotus *kumuda*, le fait de manger, <le dieu> aux cinq flèches¹²¹⁵, le fait de porter un sceau, etc.,

nābhau ca kadalīpuṣpe yujyate mukulaḥ karaḥ |
mukule tāmracūḍaḥ syāt tarjanī vakritā yadi || 163 ||

Et pour le nombril, la fleur de bananier, le geste de main *mukula* est employé.
Si, dans *mukula*, l'index est courbé, <alors> il s'agit de *tāmracūḍa*.

kukkuṭāḍau vake kāke uṣṭre vatse ca lekhane |
yujyate tāmracūḍākhyāḥ karo bharatavedibhiḥ || 164 ||

Pour un coq, etc., un héron, un corbeau, un chameau et un veau, le fait de tracer,
Le geste de main nommé *tāmracūḍa* est employé par les connaisseurs du Veda de Bharata.

nikuñcanayutāṅguṣṭhakaniṣṭhas tu triśūlakaḥ |
bilvapatre tritvayukte triśūlakara īritaḥ || 165 ||

<Le geste de main> dans lequel le pouce et l'auriculaire sont joints et contractés <est> *triśūla*.

Pour la feuille de *bilva*, un ensemble composé d'une triade, le geste de main *triśūla* est mentionné.

kaniṣṭhāṅguṣṭhanamane mṛgaśīrṣakare tathā |
vyāghrahastaḥ sa vijñeyo bharatāgamakovidaiḥ || 166 ||

Quand, dans le geste de main *mṛgaśīrṣa*, l'auriculaire et le pouce sont recourbés,
<Alors> c'est ce qui doit être reconnu comme le geste de main *vyāghra* par les experts dans la doctrine de Bharata.

vyāghre bheke markāṭe ca śuktau saṃyujyate karaḥ |
kapitthe tarjanī ūrdhvasāraṇe tv ardhasūcikaḥ || 167 ||

Pour un tigre, une grenouille ou un singe, un coquillage, <ce> geste de main est employé.

Dans *kapittha*, l'index est dans <une position> d'extension vers le haut : <il s'agit d'> *ardhasūci*.

¹²¹⁴ *Sandaṃśa*.

¹²¹⁵ = *Kāma*

aṅkure pakṣiśāvādau br̥hatkīṭe niyujyate |

sandaṁśe 'py ūrdhvabhāge¹²¹⁶ tu madhyamānāmikānvayaḥ¹²¹⁷ | | 168 | |

Pour un bourgeon, un jeune oiseau, etc., un grand ver, <il> est employé.

Quand, dans *sandaṁśa*, <placé> vers le haut¹²¹⁸, il y a un contact entre le majeur et l'annulaire,

āhvānabhāvacalane kaṭako hasta yujyate |

etasya viniyogas tu kaṭakahastadarśane | | 169 | |¹²¹⁹

<Alors> il s'agit du geste de main *kaṭaka* qui est employé pour un mouvement exprimant un appel.

Et <celui-ci> est employé pour montrer une main <portant> un *kaṭaka*¹²²⁰.

¹²¹⁶ G2 et G3 : *urdhvabhāge*. J'ai corrigé : *urdhvabhāge*.

¹²¹⁷ Le texte original est : *madhyamānāmikānvayā*, mais ce féminin est incompréhensible. J'ai donc modifié le texte. On pourrait aussi modifier par un locatif : *madhyamānāmikānvaye*.

¹²¹⁸ Il n'est pas évident d'interpréter *urdhvabhāge* dans ce cas. Auparavant, cette expression était utilisée à propos de gestes de tête (52, 60, 63, 79), de cou (82) et pour un regard (79). Dans ces derniers cas, il est clair que le fait que la tête ou un regard soient « dans la partie supérieure » désignent une direction. Ici, on aurait pu comprendre que le geste de main était placé dans la partie supérieure par rapport au corps du danseur. Le SR donne des indications de ce type mais seulement à propos des emplois et n'utilise pas l'expression *urdhvabhāge* (cf. 7.532-537). D'autre part, ce n'est pas dans les habitudes de l'AD de donner ce genre d'indications. C'est pourquoi, en l'absence d'autres éléments, je comprends que le geste *sandaṁśa* a les doigts qui pointent vers le haut.

On rappellera que *sandaṁśa* est un geste de main dynamique « ouvert » et « fermé » (159). Cela ajoute une difficulté supplémentaire dans notre tentative de comprendre le geste de main *kaṭaka*.

¹²¹⁹ M. Ghosh a modifié ces lignes dans son édition considérant qu'elles étaient « mutilées » et « confuses ». Il indique la version présente dans les /le manuscrit(s) (il n'indique pas lequel ou lesquels) dans l'apparat critique. Il m'a semblé plus rigoureux de présenter ces deux lignes telles qu'attestées dans les manuscrits, plutôt que de reprendre l'arrangement de M. Ghosh :

.....*kaṭako hasta ucyate |*

[*viniyogaḥ*]

etasya viniyogas tu.....darśane |

āhvānabhāvacalane..... |

Les deux versions sont toutefois obscures. On notera tout d'abord que les gestes de main *kaṭaka* et *palli*, qui suivent, ne sont pas présents dans la liste présentée auparavant (strophes 88-92).

D'autre part, le geste *kaṭaka* n'est présenté ni dans le SR, ni dans le *BhA*, ni dans le *MG*. Comme noté auparavant (cf. *supra* note 1187, p.269), le geste *kaṭaka* est présenté dans le *HLD*. Un geste appelé *kaṭaka* est aussi présenté en ce qui concerne la statuaire dans *Elements of Hindu Iconography* de T. A. Gopinatha Rao : « Kaṭakahasta (कटकहस्त) or Siṃhakarṇa is that pose of the hand wherein the tips of the fingers are loosely applied to the thumb so as to form a ring or, as somewhat poetically expressed by the latter name, so as to resemble a lion's ear. The hands of goddesses are generally fashioned in this manner for the purpose of inserting a fresh flower every day in them. This is also the manner in which one of the hands of a standing or a reclining figure of Viṣṇu is fashioned » (GOPINATHA RAO, 1914, Vol. 1, Part 1, p.15).

¹²²⁰ Pour comprendre les *pada* c et d, je me suis référée aux strophes 186, 197, 199 et 201. En effet, on retrouve la même formulation. On remarquera qu'à chaque fois le geste de main et son emploi sont désignés sous le même terme (le *hasta śivaliṅga* employé pour montrer le *śivaliṅga*, le *hasta matsya* pour indiquer un *matsya* « poisson », etc.). Logiquement, cela nous amène à considérer que le composé *kaṭaka-hasta* désigne également un emploi et non le nom du geste de main. Ainsi, le terme *kaṭaka* pouvant signifier « bracelet », « anneau », on peut ici imaginer que l'on représente une main portant un bijou appelé *kaṭaka*.

mayūre tarjanīprṣṭho madhyamena yuto yadi | | 170 | |

Dans *mayūra*, si la partie arrière de l'index est en contact avec le majeur,

pallihastaḥ sa vijñeyaḥ pallyarthe viniyuḥyate |

abhinayaśāśād eṣāṃ saṃyutatvaṃ prakīrtitam | | 171 | |

<Alors> il s'agit du geste de main, devant être reconnu <sous le nom> de *palli*, qui est employé pour signifier un petit village¹²²¹.

On enseigne que la combinaison de ces <gestes de main> dépend de l'*abhinaya*.

mārgapradarśanaṃ teṣāṃ kramāl lakṣyānusārataḥ |

añjaliś ca kapotaś ca karkaṭaḥ svastikas tathā | | 172 | |

<Voici> la description méthodique de celles-ci, dans l'ordre, conformément à ce qui est *lakṣya*¹²²².

Añjali « la salutation » et *kapota* « le pigeon » et *karkaṭa* « le crabe », et aussi *svastika* « la croix »,

ḍolāhastāḥ puṣpapuṭa utsaṅgaḥ śivaliṅgakaḥ |

kaṭakāvardhanaś caiva kartarīsvastikas tathā | | 173 | |

Le geste de main *ḍolā* « le balancement », *puṣpapuṭa* « le pochon de fleurs », *utsaṅga* « l'embrassade », *śivaliṅga* « le liṅga de Śiva »,

Et *kaṭakāvardhana* « la multiplication de *kaṭakā* », et aussi *kartarīsvastika* « la croix de ciseaux »,

śakaṭaṃ śaṅkhacakre ca sampuṭaḥ pāśakīlakaḥ |

matsyaḥ kūrma varāhaś ca garuḍo nāgabandhakaḥ | | 174 | |

Śakaṭa « le démon », *śaṅkha* et *cakra* « la conque et le disque », *sampuṭa* « le bol », *pāśa* et *kīlaka* « le lien et la cale »,

Matsya « le poisson », *kūrma* « la tortue » et *varāha* « le sanglier », *garuḍa* « <l'oiseau> Garuḍa », *nāgabandha* « le lien de serpents »,

khaṭvā bheruṇḍa ity ete saṃkhyātā saṃyutāḥ karāḥ |

trayaviṃśatir ity uktāḥ pūrvagair bharatādibhiḥ | | 175 | |

Khaṭvā « la couche », *bheruṇḍa* « l'oiseau *bheruṇḍa* », les gestes de main combinés sont au nombre

De vingt-trois, disent les prédécesseurs, à commencer par Bharata.

patākātalayor yogād añjaliḥ kara īritāḥ |

devatāguruviprāṇāṃ namaskāreṣv anukramāt | | 176 | |

De la jonction des deux paumes faisant *patāka*, il est dit <que résulte> le geste de main *añjali*.

Lorsqu'il s'agit de saluer des divinités, des maîtres et des prêtres,

La strophe 169 dans son ensemble est cependant étrange car elle diffère des habitudes du texte dans son ensemble : deux emplois sont exprimés de manière différente pour un seul et même geste.

¹²²¹ Ou « une hutte ».

¹²²² *Lakṣya*- peut signifier « ce qui doit être vu » ou « ce qui est observable ». Cf. 2.1.1.3 et conclusion.

*kāryaḥ śiromukhorastho viniyoge 'ñjalir budhaiḥ |
kapoto 'sau karo yatra śliṣṭā mūlāgrapārśvakāḥ*¹²²³ | | 177 | |

<Le geste de main> *añjali* doit être effectué respectivement¹²²⁴ sur la tête, le visage et la poitrine, par les sages.

Ce geste de main¹²²⁵ <devient> *kapota* quand les bases, les pointes et les côtés <des mains> sont collés.

*praṇāme gurusambhāṣe vinayāṅgīkṛteṣv ayam |
anyonyasyāntare yatrāṅgulyo niḥsṛtya hastayoḥ* | | 178 | |

Pour une salutation respectueuse, une conversation avec le maître, la discipline et des promesses, celui-ci <est employé>.

Quand, s'avancant à l'intérieur les uns des autres, les doigts des mains,

*antar bahir vā vartante karkaṭaḥ so 'bhidhīyate |
samūhāgamane tundadarśane śāṅkhaṇḍapūraṇe* | | 179 | |

Se trouvent à l'intérieur ou à l'extérieur¹²²⁶, <il s'agit de> ce qui est appelé *karkaṭa*.

Pour l'approche d'une multitude, la vision d'une panse, le fait de souffler dans une conque¹²²⁷,

*aṅgānāṃ moṭane śākhonnamane ca niyujyate |
patākayoḥ sanniyuktaḥ karayor maṇibandhayoḥ* | | 180 | |

Pour le fait de broyer des membres et le fait de soulever une branche, <il> est employé. Formé de la combinaison des deux mains en *patāka*, en contact au niveau des poignets,

saṃyogena svastikākhyaḥ makare viniyujyate |

¹²²³Le texte de M. Ghosh est *śliṣṭā mūlāgrapārśvakāḥ*. Mais cela pose un problème : il faudrait lire soit *śliṣṭamūla*^o avec un a bref (1^{er} élément de *bahuvrīhi*) soit *śliṣṭā mūlāgrapārśvakāḥ* (leçon donnée dans l'apparat critique), le premier mot étant attribut du second. J'ai donc modifié le texte en suivant cette deuxième possibilité.

Le SR donne une autre leçon : *kapoto 'sau karau yatra śliṣṭamūlāgrapārśvakau* : « <C'est> *kapota*, quand les deux mains ont les bases, les pointes et les côtés en contact » (7.186).

¹²²⁴ Il semble y avoir ici une distribution : salutation au niveau de la tête pour les divinités, au niveau du visage pour les maîtres, et devant la poitrine pour les prêtres. C'est ainsi que Śiṃhabhūpāla le comprend quand il commente le geste de main *añjali* dans le SR (7.185-6) :

sa ca, śirastha[h] devatānamaskāre, mukhastha[h*] gurunamaskāre, utastha[h*] brāhmaṇanamaskāre [...]*

« Et l'<*añjali* est exécuté> au niveau de la tête pour saluer les divinités, au niveau du visage pour saluer les maîtres, au niveau de la poitrine pour saluer les prêtres ».

On pourrait aussi comprendre qu'il existe un enchaînement des trois gestes qui constitue une salutation en trois temps.

D'autre part, on perçoit ici que *śiras-* et *mukha-* ne sont pas synonymes mais désignent respectivement la tête et le visage. On imagine alors que le geste *añjali* est placé au-dessus de la tête et devant le visage.

¹²²⁵ = *añjali*.

¹²²⁶ Il y a donc deux alternatives. On notera que deux traducteurs, A. Vallabh et P. Ramacandrasedhar, traduisent de la même manière sans évoquer la double alternative : « *Karkata* is the pose where the fingers of both hands are interlocked and stretched across » (V, p.128 ; Rc, 2007, p.100). Une raison probable à cela : la version du geste avec les doigts vers l'intérieur n'est pas utilisé, à ma connaissance, par les praticiens actuels de *bharatanāṭyam*. Le SR propose des applications différentes selon l'une ou l'autre des options (7.188-92).

¹²²⁷ Litt. « le fait de remplir une conque ».

patāka ūrūdeśasthe ḍolāhasto 'yam iṣyate || 181 ||

<Le geste de main> appelé *svastika* est employé pour <représenter> un *makara*.
Quand *patāka* se trouve au niveau des cuisses, <il s'agit> de ce qui est approuvé comme le geste de main *ḍolā*.

nāṭyārambhe prayoktavya iti nāṭyavidō viduḥ |
saṃśliṣṭakarayoḥ sarpaśīrṣaḥ puṣpapuṭaḥ karaḥ || 182 ||

<Il> doit être pratiqué au début du *nāṭya*, savent les connaisseurs de la science du *nāṭya*.

Deux mains collées en *sarpaśīrṣa* <forment> le geste de main *puṣpapuṭa*.

nīrājanāvidhau vāriphalādigrahaṇe 'pi ca |
sandhyāyām ardhyadāne ca mantrapuṣpe ca yujyate || 183 ||

Pour le rite de *nīrājana*¹²²⁸, et le fait de saisir de l'eau, des fruits, etc.,
Et pour le crépuscule et un don à accomplir, et l'<offrande> de fleurs accompagnée de mantra, <il> est employé.

anyonyabāhudeśasthau mṛgaśīrṣakarau yadi |
utsaṅghastau sa jñeyo bharatāgamavedibhiḥ || 184 ||

Si les deux mains en *mṛgaśīrṣa* sont placées chacune sur le bras qui lui est opposé,
<Alors il s'agit> du geste de main *utsaṅga* qui doit être connu par ceux qui savent la doctrine de Bharata.

ālīṅgane ca lajjāyām aṅgadādipradarśane |
bālānām śikṣaṇe cāyam utsaṅgo yujyate karaḥ || 185 ||

Pour une étreinte et la pudeur, le fait de montrer des bijoux de bras, etc.,
Et pour l'instruction des enfants, ce geste de main *utsaṅga* est employé.

*vāme 'rdhacandro*¹²²⁹ *vinyastau śikharaḥ śivalīṅgakaḥ* |
vinīyogas tu tasyaiva śivalīṅgasya darśane || 186 ||

Ardhacandra <fait de la main> gauche <et> *śikhara* placé <sur ce dernier forment> *śivalīṅga*.

Celui-ci est employé pour montrer le *liṅga* de Śiva.

kaṭakāmukhayoḥ pāṇyoḥ svastiko maṇibandhayoḥ |
kaṭakāvardhanākhyāḥ syād iti nāṭyavidō viduḥ || 187 ||

<Une> croix <faite> avec les deux mains en *kaṭakāmukha* <en contact> au niveau des poignets,
<Forme le geste de main> appelé *kaṭakāvardhana*, savent les connaisseurs de la science du *nāṭya*.

paṭṭābhiṣeke pūjāyām vivāhādiṣu yujyate |
kartarīsvastikākārā kartarīsvastiko bhavet || 188 ||

Pour la consécration d'une couronne, un culte, un mariage, etc., <il> est employé.

¹²²⁸ Le rite *nīrājana* consiste à déplacer une lampe devant une idole (MW).

¹²²⁹ G2 : *ardhacandro* ; G3 : *ardhacandra*.

Quand <deux> *kartarī* prennent la forme d'une croix, il s'agit du <geste de main> *kartarīsvastika*.

śākhāsu cādrīśikhare vṛkṣeṣu ca niyujyate |

*bhramare madhyamāṅguṣṭhaprasārāc*¹²³⁰ *chakaṭo bhavet* || 189 ||

Pour des branches, la cime d'une montagne et des arbres, <il> est employé.

Quand, dans *bhramara*, le majeur et le pouce sont espacés, il s'agit de *śakaṭa*.

rākṣasābhinaye prāyaḥ śakaṭo viniyujyate |

śikharāntargatāṅguṣṭha itarāṅguṣṭhasaṅgataḥ || 190 ||

Śakaṭa est généralement employé dans l'*abhinaya* des démons.

<Quand> le pouce, <placé> à l'intérieur de *śikhara*, rencontrant le pouce de l'autre <main>,

*tarjanyā yuta āśliṣṭaḥ*¹²³¹ *śaṅkhahastaḥ prakīrtitaḥ* |

śaṅkhādīṣu prayojyo 'yam ity āhur bharatādayaḥ || 191 ||

Est joint à l'index, sans être collé <à lui>, <alors>, on enseigne qu'il s'agit du geste de main *śaṅkha*.

Il doit être employé pour une conque, etc., disent Bharata et les autres.

yatrārdhacandrau tiryāñcāv anyonyatalasaṃsprśau |

*cakrahastaḥ sa vijñeyaś cakrārthe viniyujyate*¹²³² || 192 ||

Quand les <mains> en *ardhacandra* se touchent l'une l'autre au niveau de la paume, obliques <l'une par rapport à l'autre>,

Il s'agit du geste de main devant être reconnu <sous le nom de> *cakra*, qui est employé pour signifier une roue.

kuñcitāṅgulayaś cakre proktaḥ samputāhastakaḥ |

vastvācchāde sampute ca samputāḥ kara īritaḥ || 193 ||

¹²³⁰ G2 : *madhyamāṅgaṣṭhaprasārāc* ; G3 : *madhyamāṅguṣṭhaprasārāc* (erreur d'impression).

¹²³¹ G1 : *yuta āśliṣṭaḥ* « joint et collé ». P.S.R. Appa Rao propose une autre lecture difficile à comprendre : *tarjanyādyāḥ tataḥ śliṣṭaḥ*.

Le geste n'est pas présenté dans le SR, ni dans le *BhA*, mais le *Bharatakośa* cite une autre version de Vināyakaḥ (?) :

śikharāntargatāṅguṣṭha itarāṅguṣṭhasaṅgataḥ |

tarjanyādyā yataś śliṣṭā śaṅkhahastaḥ prakīrtitaḥ |

aṃsabhāge tv ayaṃ hastaḥ viṣṇoś śaṅkhanirūpaṇe ||

« Le pouce est placé à l'intérieur de *śikhara*, à la rencontre de l'autre pouce,

Où les doigts à commencer par l'index sont collés : on enseigne qu'il s'agit du geste de main *śaṅkha*.

<Placé> au niveau de l'épaule, ce geste de main <est utilisé pour représenter> la forme de la conque de Viṣṇu ».

Il existe aussi une variante de la description de ce geste de main, présentée dans l'apparat critique de M. Ghosh :

dhṛtvā karābhyāṃ śikharau vāmāṅguṣṭha[h ?] praveśayet |

dakṣiṇena tu tadāṅguṣṭhas tarjanyā vāmayor yutaḥ ||

uktaḥ śaṅkhābhido hastaḥ karābhinayavedibhiḥ ||

En l'état, ces lignes ne sont pas interprétables.

¹²³² G1 : *viniyujyate* ; G2 et G3 : *viniyuyyate*.

<Il s'agit> du geste de main *garuḍa*, disent-ils. Il est employé pour signifier l'oiseau *garuḍa*¹²³⁶.

sarpaśīrṣasvastikañ ca nāgabandha itīritah |

etasya viniyogas tu nāgabandhe hi sammatah | | 201 | |

Et une croix <réalisée> au moyen de <deux> *sarpaśīrṣa* est nommée *nāgabandha*.

En effet, son emploi est approuvé pour un lien de serpents.

cature caturaṃ nyasya tarjanyaṅguṣṭhamokṣatah |

khaṭvāhasto bhaved eṣa khaṭvāśīvikayoḥ smṛtah | | 202 | |

Quand *catura* est posé sur <un autre> *catura*, avec les index et les pouces libérés,

Il s'agit du geste de main *khaṭvā* <employé> pour une couche ou un palanquin, selon la tradition.

mañibandhe kapitthābhyāṃ bheruṇḍakara iṣyate |

bheruṇḍe pakṣidampatyor bheruṇḍo yujyate karaḥ | | 203 | |

<Le geste que l'on forme> avec deux *kapitthā* <en contact> au niveau des poignets est approuvé <comme étant> le geste de main *bheruṇḍa*.

Pour un oiseau *bheruṇḍa* <et> un couple d'oiseaux¹²³⁷, le geste de main *bheruṇḍa* est employé.

athātra brahmarudrādidevatābhinayakramāt |

mūrtibhedena ye hastās teṣāṃ lakṣaṇam ucyate | | 204 | |

Et à présent, des gestes de main <effectués> en respectant la succession des *abhinaya* des divinités, en commençant par Brahmā et Rudra,

Au moyen de leurs diverses manifestations¹²³⁸, est énoncée la description.

brahmaṇas caturō vāme haṃsāsyo dakṣiṇe karaḥ |

śambhor vāme mṛgaśīrṣas tripatākas tu dakṣiṇe | | 205 | |

Le geste de main de Brahmā <consiste en> un *catura* à gauche <et> un *haṃsāsya* à droite.

<Celui> de Śambhu¹²³⁹ <consiste en> un *mṛgaśīrṣa* à gauche et un *tripatāka* à droite.

hastābhyāṃ tripatākas tu viṣṇuhastah sa kīrtitah |

sūcīkrte dakṣiṇe ca vāme cāṃsasamakṛtau | | 206 | |

Tripatāka avec les deux mains est enseigné comme le geste de main de Viṣṇu.

Tandis qu'à droite est fait un *sūcī* et à gauche un *kapittha*, l'action étant effectuée au niveau des épaules,

¹²³⁶ Garuḍa est le véhicule de Viṣṇu.

¹²³⁷ Hypothèse de P. Chierichetti : on pourrait également traduire par : « un couple d'oiseaux *bheruṇḍa* » (CHIERICHETTI, 2010, p.75). Selon cette hypothèse, en effet, le locatif *pakṣidampatyor* serait complément de *yujyate*, selon la construction usuelle, tandis que le locatif *bheruṇḍe* serait complément de nom du second locatif (litt. « un couple d'oiseaux s'agissant du *bheruṇḍa* »).

¹²³⁸ Le mot *mūrti*- peut être interprété de deux manières. Il peut indiquer que ces gestes « représentent » ces dieux en passant par la médiation de leurs manifestations sensibles. Ou bien, on peut comprendre *mūrtibheda*- : différentes formes <des gestes de main>.

¹²³⁹ = Śiva.

kapitthake 'pi bhāratyāḥ karaḥ¹²⁴⁰ syād iti sammataḥ |

ūrdhvādhaḥ prasūtāv ardhaṇḍrākhyau vāmadakṣiṇau | | 207 | |

<Ce> geste de main est approuvé comme étant <celui> de Bhāratī¹²⁴¹.

Deux <gestes de main> que l'on appelle *ardhaṇḍra*, créés <un> vers le haut et <un> vers le bas, <un> à gauche et <un> à droite,

abhaya varadaś caiva pārvaṭyāḥ kara īritaḥ |

aṃsopakaṇṭhe hastābhyāṃ kapitthas tu śriyāḥ karaḥ | | 208 | |

<Représentant respectivement> l'absence de crainte et le don¹²⁴², <constituent> ce qui est nommé le geste de main de Pārvaṭi.

Kapittha <tenu> avec les deux mains à proximité des épaules <constitue> le geste de main de Śrī¹²⁴³.

urogatābhyāṃ hastābhyāṃ kapittho vighnarāṭkaraḥ |

vāme kare trisūlāṇ ca śikhara dakṣiṇe kare | | 209 | |

Kapittha <tenu> avec les deux mains portées à la poitrine constitue le geste de main de Vighnarāj¹²⁴⁴.

Dans la main gauche, *trisūla*, et *śikhara* dans la main droite,

ūrdhvaṃ gate ṣaṇmukhasya hastaḥ syād iti kīrtitaḥ |

vāme kare tu śikhara dakṣiṇe kaṭakāmukhaḥ | | 210 | |

Allant vers le haut¹²⁴⁵, il s'agit du geste de main de Ṣaṇmukha¹²⁴⁶, enseigne-t-on.

Dans la main gauche, *śikhara*, <dans la main> droite, *kaṭakāmukha*,

manmathasya karaḥ prokto nāṭyaśāstrārthakovidaiḥ |

tripatākāḥ svastikaś ca śakrahastaḥ prakīrtitaḥ | | 211 | |

<C'est ce que> les experts dans le sens du *Nāṭyaśāstra* appellent le geste de main de Manmatha¹²⁴⁷.

¹²⁴⁰ G1 : *karaḥ* ; G2 et G3 : *kara*.

¹²⁴¹ = Sarasvatī.

¹²⁴² *Abhaya* et *varada* sont aussi des noms de gestes. Ils ne sont décrits ni dans l'*AD*, ni dans le *SR*. Le *SR* mentionne cependant que certains les incluent dans la liste des *nyttahasta* (7.100-1)

En revanche, ces deux gestes sont bien connus dans l'iconographie :

« The *varada-hasta* shows the pose of the hand while conferring a boon. In this pose the palm of the left hand, with the fingers pointing downwards is exposed to the observer, either as fully opened and empty or as lightly carrying a small bolus ».

« *Abhaya-hasta* means the protection-affording hand-pose. Here the palm of the hand, with the fingers pointing upwards, is exposed as if engaged in enquiring about the welfare of the visitor in the Hindu fashion » (GOPINATHA RAO, 1914, Vol.1, part 1, pp. 14-15).

¹²⁴³ = Lakṣmī.

¹²⁴⁴ = Gaṇeśa.

¹²⁴⁵ En principe, *ūrdhvaṃ gate* ne qualifie que *dakṣiṇe kare*. Donc seule la main droite en *śikhara* est tenue vers le haut.

¹²⁴⁶ = Skanda.

¹²⁴⁷ = Kāma.

<Le geste> *tripatāka* <formant> une croix¹²⁴⁸ est enseigné comme le geste de main de Śakra¹²⁴⁹.

tripatāko dakṣiṇe tu vāme kāṅgulahastakaḥ |
agniḥastaḥ sa vijñeyo nāṭyaśāstraviśāradañ | | 212 | |

Un *tripatāka* à droite et, à gauche, le geste de main *kāṅgula*,
<Cela> doit être reconnu comme le geste de main d’Agni par ceux qui sont versés dans
le *Nāṭyaśāstra*.

vāme pāśaṃ dakṣiṇe tu sūcī yamakaraḥ smṛtaḥ |
khaṭvā ca śakaṭaś caiva kīrtito nirṛteḥ karaḥ | | 213 | |

À gauche, *pāśa* et à droite, *sūcī* <forment> le geste de main de Yama, transmis par la
tradition.

Khaṭva et *Śakaṭa*¹²⁵⁰ sont enseignés comme <formant> le geste de main de Nirṛti.

patāko dakṣiṇe vāme śikharo vāruṇaḥ karaḥ |
arālo dakṣiṇe haste vāme cārdhapatākikā | | 214 | |

Patāka à droite, à gauche *śikhara*, <il s’agit du> geste de main de Varuṇa.
Si *arāla* <est> dans la main droite et *ardhapatāka* pris dans la gauche

dhṛtā ced vāyudevasya kara ity abhidhīyate |
vāme padmaṃ dakṣiṇe tu gadā yakṣapateḥ karaḥ | | 215 | |

<Il s’agit de> ce que l’on nomme le geste de main du dieu Vāyu.

À gauche *padma* « un lotus » et à droite *gadā* « une massue »¹²⁵¹, <il s’agit du> geste de
main de Yakṣapati¹²⁵².

matsyahastaṃ darśayitvā tataḥ skandhasamau karau |
dhṛtau matsyāvatārasya hasta ity abhidhīyate | | 216 | |

Après avoir montré le geste de main *matsya*, ensuite on porte les deux mains au niveau
des épaules,

<Il s’agit> alors du geste de main de l’avatar Matsya¹²⁵³, nomme-t-on.

¹²⁴⁸ Le texte est ici très elliptique. Grammatically, on peut considérer que *tripatākaḥ* et *svastikaḥ* sont
apposés. En pratique, on imagine qu’il fait utiliser deux *tripatāka* pour former une croix, comme c’est le
cas pour le geste appelé *svastika* composé de deux *patāka* (strophe 180).

¹²⁴⁹ = Indra.

¹²⁵⁰ Ces gestes qui, en principe, s’effectuent avec les deux mains (cf. strophes 189 et 202) ne sont, ici, faits
qu’à moitié. On aurait pu penser qu’ils pouvaient être faits à la suite. Mais le début de la strophe
mentionne un geste *pāśa* exécuté à droite, alors qu’il est aussi présenté auparavant comme effectué avec
deux mains (strophe 194). Cela nous autorise donc à penser que des gestes présentés comme faits avec
deux mains peuvent n’être exécutés que d’une main, sans perdre pour autant leur dénomination. En
suivant le format du début de la strophe, on peut donc imaginer que *khaṭvā* est fait à gauche et *śakaṭa* à
droite.

¹²⁵¹ On notera que *padma* et *gadā* sont des objets, attributs du dieu. Ils ne sont présents ni dans la liste des
gestes de main, ni dans les emplois.

¹²⁵² = Kubera.

¹²⁵³ *Tataḥ* pourrait aussi indiquer qu’il y a une séquence temporelle : on forme le geste, puis on porte les
mains au niveau des épaules (c’est alors la description d’un mouvement).

*kūrmahastaṃ darśayitvā tataḥ skandhasamau karau |
dhṛtau kūrmaṃvatārasya hasta ity abhidhīyate | | 217 | |*

Après avoir montré le geste de main *kūrma*, on porte les deux mains au niveau des épaules,

<Il s'agit> alors du geste de main de l'avatar Kūrma, nomme-t-on.

*darśayitvā varāhaṃ tu kaṭipārśvasamau karau |
dhṛtau varāhāvatārasya devasya kara iṣyate | | 218 | |*

Après avoir montré *varāha*, les deux mains sont portées au niveau des hanches,

<Il s'agit> du geste de main de l'avatar divin Varāha, approuve-t-on.

*vāme siṃhamukhaṃ dhṛtvā dakṣiṇe tripatākikā |
narasiṃhāvatārasya hasta ity ucyate budhaiḥ | | 219 | |*

Prenant, à gauche, *siṃhamukha*, à droite, *tripatāka*,

<Il s'agit> du geste de main de l'avatar Narasiṃha, disent les sages.

*urdhvādho dhṛtamuṣṭibhyāṃ savyānyābhyāṃ yadi sthitaḥ |
sa vāmanāvatārasya hasta ity abhidhīyate | | 220 | |*

Si <le geste de main> est réalisé au moyen de deux *muṣṭi*, portés un en haut et un en bas, un à gauche et un de l'autre <côté>,

<Il s'agit alors> du geste de main de l'avatar Vāmana, nomme-t-on.

*vāmaṃ kaṭitate nyasya dakṣiṇe 'rdhapatākikā |
dhṛtā paraśurāmasya hasta ity abhidhīyate | | 221 | |*

<La main> gauche est placée à la hanche, *ardhapatāka* est pris à droite,

<Il s'agit du> geste de main de Paraśurāma, nomme-t-on.

*kapittho dakṣiṇe haste vāme tu śikharaḥ karaḥ |
urdhvaṃ dhṛto rāmacandrahasta ity ucyate budhaiḥ | | 222 | |*

Kapittha dans la main droite et dans la main gauche *śikhara*,

Porté en haut, <il s'agit du> geste de main de Rāmacandra, disent les sages.

*patāko dakṣiṇe haste muṣṭir vāmakare tathā |
balarāmaṃvatārasya hasta ity ucyate budhaiḥ | | 223 | |*

Patāka dans la main droite et *muṣṭi* dans la main gauche,

<Il s'agit du> geste de main de l'avatar Balarāma, disent les sages.

*mṛgaśīrṣe tu hastābhyāṃ anyonyābhimukhe kṛte |
āsyopakaṇṭhe kṛṣṇasya hasta ity ucyate budhaiḥ | | 224 | |*

Quand *mṛgaśīrṣa* est réalisé avec les deux mains, tournées l'une vers l'autre¹²⁵⁴,

À proximité du visage, <il s'agit du> geste de main de Kṛṣṇa, disent les sages.

*patāko dakṣiṇe vāme tripatākaḥ karo dhṛtaḥ |
kalkyākhyāsyāvatārasya hasta ity abhidhīyate | | 225 | |*

Patāka à droite, le geste de main *tripatāka* pris à gauche,

¹²⁵⁴ *Anyonyābhimukhe kṛte* qualifie en fait *mṛgaśīrṣe*.

<Il s'agit du> geste de main de l'avatar appelé Kalkī, nomme-t-on.

mukhe karābhyāṃ śakaṭau rākṣasānāṃ karaḥ smṛtaḥ |
karābhyāṃ śikharaṃ dhṛtvā yajñasūtrasya sūcane | | 226 | |

Les deux mains en *śakaṭa* au niveau du visage <constituent> le geste de main des *rākṣasa*, transmis par la tradition.

Lorsque l'indication du cordon sacrificiel est effectuée avec les deux mains tenant *śikhara*,

dakṣiṇena kṛte tiryag brāhmaṇānāṃ karaḥ smṛtaḥ |
vāmena śikharaṃ tiryag dhṛtvānyena patākikā | | 227 | |

<Et que> la <main> droite est placée obliquement, <alors il s'agit du> geste de main des brahmanes, transmis par la tradition.

Si, après avoir pris *śikhara* avec <la main> gauche en diagonale, on prend *patāka* avec l'autre <main>,

dhṛtā yadi kṣatriyāṇāṃ hasta ity abhidhīyate |
kare vāme tu haṃsāsya dakṣiṇe kaṭakāmukhaḥ | | 228 | |

<Alors il s'agit du> geste de main des *kṣatriya*, nomme-t-on.

Haṃsāsya dans la main gauche et *kaṭakāmukha* dans la droite,

vaiśyahasto 'yam ākhyāto munibhir bharatādibhiḥ |
vāme tu śikharaṃ dhṛtvā dakṣiṇe mṛgaśīrṣakaḥ | | 229 | |

Il s'agit de ce qui est appelé le geste de main des *vaiśya* par les sages, à commencer par Bharata.

On prend *śikhara* dans <la main> gauche, *mṛgaśīrṣa* <est pris> dans la droite,

sūdrahastaḥ sa vijñeyo munibhir bharatādibhiḥ |
yad aṣṭādaśajātīnāṃ karma tena karāḥ smṛtāḥ | | 230 | |

<Il s'agit> de ce qui doit être reconnu comme le geste de main des *sūdra* par les sages, à commencer par Bharata.

À partir des actions des dix-huit classes, leurs gestes de main sont transmis par la tradition.

tattaddeśajānām api evam ūhyam¹²⁵⁵ budhottamaiḥ |
vāme tu śikharaṃ dhṛtvā dakṣiṇe mṛgaśīrṣakaḥ | | 231 | |

<Les gestes de mains> des gens des différentes régions aussi doivent être ainsi diffusés par les meilleurs des sages.

On prend *śikhara* à gauche et on prend *mṛgaśīrṣa* à droite¹²⁵⁶,

dhṛtaḥ strīpūṃsayor hastaḥ khyāto bharatakovidaiḥ |
vāme haste 'rdhacandraś ca sandaṃśo dakṣiṇe kare | | 232 | |

¹²⁵⁵ G1 : *ūhyam* ; G2 et G3 : *uhyam*.

¹²⁵⁶ On notera que ce geste est le même que celui des *sūdra* (strophe 229). On peut s'étonner que le texte soit rigoureusement identique.

<Il s'agit de> ce qui est appelé le geste de main de la femme et de l'homme par les experts en Bharata.

Ardhacandra dans la main gauche et *sandaṃśa* dans la main droite,

āvartayitoṃ jaṭhare vāmahastaṃ tataḥ param |
striyāḥ karo dhṛto mātṛhasta ity ucyate budhaiḥ | | 233 | |

En tournant la main gauche vers le ventre, ensuite,

On prend le geste de main de la femme¹²⁵⁷ : <il s'agit> du geste de main de la mère, disent les sages.

jananyāṃ ca kumāryāṃ ca mātṛhasto niyuḥyate |
etasmin mātṛhaste tu śikhare dakṣiṇena tu | | 234 | |

Pour une mère ou une jeune fille, le geste de main de la mère est employé.

À partir de ce geste de main de la mère, mais avec *śikhara* pris avec la <main> droite :

dhṛte sati pitṛhasta ity ākhyāto manīṣibhiḥ |
ayaṃ hastas tu janake jāmātari ca yuḥyate | | 235 | |

<Il s'agit de> ce qui est appelé le geste de main du père par les érudits.

Ce geste de main est employé pour un père ou un gendre.

vinasya kaṇṭhe haṃsāsyaṃ sandaṃśaṃ dakṣiṇe kare |
udare ca parāmrśya vāmahastaṃ tataḥ param | | 236 | |

On place *haṃsāsya* au niveau du cou <et> *sandaṃśa* dans la main droite,

Et ensuite <de> la main gauche, on se touche le ventre,

striyāḥ karo dhṛtaḥ śvaśrūhastas tasyāṃ niyuḥyate |
etasyānte tu hastasya śikharo dakṣiṇe yadi | | 237 | |

<Et> on prend le geste de main de la femme, <il s'agit du> geste de main de la belle-mère qui est employé pour celle-ci.

Si, à la fin de ce geste de main, *śikhara* est pris dans <la main> droite,

dhṛtaś ca śvaśurasyāyaṃ hasta ity ucyate budhaiḥ |
vāme tu śikharaṃ dhṛtoṃ pārśvayoḥ kartarīmukhaḥ | | 238 | |

<Alors il s'agit> du geste de main du *śvaśura*, disent les sages.

On prend *śikhara* dans <la main> gauche, on prend *kartarīmukha* <se déplaçant> des deux côtés¹²⁵⁸,

dhṛto dakṣiṇahastena bhartṛbhrātṛkaraḥ smṛtaḥ |
ante tv etasya hastasya strīhasto dakṣiṇe kare | | 239 | |

Avec la main droite, <il s'agit du> geste de main du frère de l'époux, transmis par la tradition.

Quand à la fin de ce geste de main, le geste de main de la femme est pris dans la main droite,

¹²⁵⁷ *Mṛgaśīrṣa*, cf. strophe 231 qui oriente vers cette interprétation.

¹²⁵⁸ Ou « au niveau des flancs ».

*dhṛto nanāndṛhastah syād iti nāṭyavidāṃ matam |
mayūrahastah purataḥ pārśvabhāge ca darśitaḥ | | 240 | |*

<Il s'agit> de ce qui est approuvé comme le geste de main de la *nanāndṛ* par ceux qui possèdent la science du *nāṭya*.

Le geste de main *mayūra* est montré <au moyen des deux mains>, <une> en face, <l'autre> sur le côté,

*jyeṣṭhabhrātuh kaniṣṭhasyāpy ayaṃ hasta iti smṛtaḥ |
sandaṃśam udare nyasya bhrāmayitvā tataḥ param | | 241 | |*

<Il s'agit> du geste de main des frères aîné et cadet, transmis par la tradition.

Après avoir placé *sandaṃśa* au niveau du ventre, on fait circuler <la main>,

*dhṛte vāmena śikhare¹²⁵⁹ putrahastah prakīrtitaḥ |
etadante dakṣiṇena strīhastāś ca dhṛto yadi | | 242 | |*

Tandis que l'on prend *śikhara* avec <la main> gauche, <il s'agit> du geste de main du fils, enseigne-t-on.

Et si, à la fin de ce <geste de main>, le geste de main de la femme est pris avec <la main> droite,

*snuṣāhasta iti khyāto bharatāgamakovidaiḥ |
darśayitvā pāśahastam karābhyāṃ strīkarāv ubhau | | 243 | |*

<Alors il s'agit de> ce qui est appelé le geste de main de la belle-fille par les experts dans la doctrine de Bharata.

Après avoir montré le geste de main *pāśa*, on prend, des deux mains, deux gestes de main de la femme,

*dhṛtau sapatnīhastah syād iti bhāvavido viduḥ |
bhavanti nṛtasthānāṃ gatayaḥ pañcadhā bhūvi | | 244 | |*

Il s'agit du geste de main de la co-épouse, savent ceux qui possèdent le savoir à propos des *bhāva*.

Les déplacements des gestes de main du *nṛtta* sont de cinq types sur Terre :

*ūrdhvā 'dharottarā prācī dakṣiṇā ceti viśrutā¹²⁶⁰ |
yathā syāt pādavinīyāsas¹²⁶¹ tathāiva karayor api | | 245 | |*

Vers le haut, vers le bas, vers la gauche, vers l'avant et vers la droite, sont <les déplacements> bien connus.

Les mains sont placées de la même manière que les pieds.

*vāmāṅgabhāge vāmasya dakṣiṇe dakṣiṇasya ca |
kuryāt pracalanaṃ hy etan nṛttasiddhāntalakṣaṇam | | 246 | |*

Le mouvement de <la main > gauche doit être fait dans la partie gauche du corps, celui de la droite à droite :

<Il s'agit> en effet d'une description issue de la doctrine du *nṛtta*.

¹²⁵⁹ G1 : *dhṛte vāmena śikhare* ; G2 et G3 : *dhṛto vāmena śikharam*.

¹²⁶⁰ Ce singulier pose problème : on attendrait un nominatif, féminin, pluriel.

¹²⁶¹ G1 : *pādavinīyāsas* ; G2 et G3 : *pādavinīyās*.

yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛṣṭis tato manah |
*yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato rasaḥ | | 247 | |*¹²⁶²
Là où est la main, est le regard. Là où est le regard, est l'esprit.
Là où est l'esprit, est le *bhāva*. Là où est le *bhāva*, est le *rasa*.

patākā svastikākhyas ca ḍolāhastas tathāñjaliḥ |
kaṭakāvardhanaś caiva śakaṭaḥ pāśakīlakau | | 248 | |
Patāka et *svastika*¹²⁶³, et le geste de main *ḍola*, et aussi *añjali*,
Et *kaṭakāvardhana*, *śakaṭa*, *pāśa* et *kīlaka*,

kapitthaḥ śikharaḥ kūrmo haṁsāsyaś cālapadmakah |
trayodaśaite hastāḥ syur nṛttasyāpy upayoginaḥ | | 249 | |
Kapittha, *śikhara*, *kūrma* et *haṁsāsya*, *alapadma* :
Il s'agit des treize gestes de main applicables dans le *nṛtta*.

aṁsopakaṇṭhe hastābhyām alapadmakapitthakah |
dhr̥to yadi karo hy eṣa divākarakaraḥ smṛtaḥ | | 250 | |
Si <le geste composé des gestes de mains> *alapadma* et *kapittha*¹²⁶⁴ est porté, avec les
deux mains, au niveau des épaules,
Ce geste de main est, assurément, le geste de main de *Divākara*¹²⁶⁵, transmis par la
tradition.

alapadmo vāmahaste dakṣiṇe ca patātikā |
niśākarakaraḥ prokto bharatāgamadarsibhiḥ | | 251 | |
Alapadma dans la main gauche et *patāka* dans la droite :
<Il s'agit du> geste de main de *Niśākara*¹²⁶⁶, déclarent ceux qui exposent la doctrine de
Bharata.

vāme kare tu sūcī syān muṣṭihastas tu dakṣiṇe |
dhr̥tas cen nāṭyaśāstrajñair aṅgārakakaraḥ smṛtaḥ | | 252 | |
Si *sūcī* est dans la main gauche et que le geste de main *muṣṭi* est pris dans la <main>
droite,
<Alors il s'agit du> geste de main d'*Aṅgāraka*¹²⁶⁷, transmettent ceux qui connaissent
le *Nāṭyaśāstra*.

tiryagvāme ca muṣṭiḥ syād dakṣiṇe ca patātikā |
budhagrahakaraḥ prokto bharatāgamavedibhiḥ | | 253 | |
Muṣṭi est dans <la main> gauche, à l'horizontale, et *patāka* dans la droite :

¹²⁶² Doublon de la strophe 37.

¹²⁶³ Le geste de main *patāka* étant ici sous la forme *patākā*- au féminin, *patākā* peut être compris comme un nominatif, féminin, singulier.

¹²⁶⁴ *Alapadmakapitthakah* est au singulier, pas au duel. Le composé désigne donc un geste particulier, qui n'est pas la simple addition des deux gestes.

¹²⁶⁵ =le Soleil.

¹²⁶⁶ =la Lune.

¹²⁶⁷ =Mars.

<Il s'agit du> geste de main de la planète Budha¹²⁶⁸, déclarent ceux qui savent la doctrine de Bharata.

hastābhyāṃ śikharaṃ dhṛtvā yajñasūtrasya darśanam |
ṛṣibrāhmaṇahasto 'yaṃ guroś cāpi prakīrtitaḥ | | 254 | |

On tient *śikhara* avec les deux mains, <puis> on montre le cordon sacrificiel :
<Il s'agit> du geste de main des *ṛṣi* et des brahmanes, et aussi de Guru¹²⁶⁹, enseigne-t-on.

vāmoccabhāge muṣṭiḥ syād adhastād dakṣiṇe tathā |
śukragrahakaraḥ prokto bharatāgamavedibhiḥ | | 255 | |

Muṣṭi est vers le haut dans <la main> gauche, et vers le bas dans <la main> droite :
<Il s'agit du> geste de main de la planète Śukra¹²⁷⁰, déclarent ceux qui savent la doctrine de Bharata.

vāme kare tu śikharas triśūlo dakṣiṇe kare |
śanaīścarakaraḥ prokto bharatāgamakovidaiḥ | | 256 | |

Śikhara dans la main gauche, *triśūla* dans la main droite :
<Il s'agit du> geste de main de Śanaīścara¹²⁷¹, déclarent les experts dans la doctrine de Bharata.

sarpaśīrṣo vāmakare sūcī syād dakṣiṇe kare |
rāhugrahakaraḥ prokto nāṭyavidyādhīpair janaiḥ | | 257 | |

Sarpaśīrṣa est dans la main gauche, *sūcī* dans la main droite :
<Il s'agit du> geste de main de la planète Rāhu, déclarent les gens qui sont des maîtres dans la science du *nāṭya*.

vāme kare tu sūcī syād dakṣiṇe tu patākikā |
ketugrahakaraḥ prokto bharatāgamadarśibhiḥ | | 258 | |

Sūcī est dans la main gauche et *patāka* dans la droite :
<Il s'agit du> geste de main de la planète Ketu, déclarent ceux qui exposent la doctrine de Bharata.

vakṣyate pādabhedānāṃ lakṣaṇaṃ pūrvasammatam |
maṇḍalotplavane caiva bhramarī pādacārikā | | 259 | |

La description des variétés de pieds va être énoncée, <telle qu'> approuvée antérieurement :

Maṇḍala « cercle » et *utplavana* « saut », *bhramarī* « volte », *pādacārikā* « déplacement »,

caturdhā pādabhedāḥ syus teṣāṃ lakṣaṇaṃ ucyate |
sthānakaṃ cāyatālīdhaṃ preṅkhaṇapreritāni¹²⁷² ca | | 260 | |

¹²⁶⁸ =Mercure.

¹²⁶⁹ =Jupiter.

¹²⁷⁰ =Vénus.

¹²⁷¹ = Saturne.

¹²⁷² Le singulier *āyatālīdham* et le pluriel *preṅkhaṇapreritāni* sont étranges. On attendrait des duels ou bien un long composé au pluriel : *āyatālīdhapreṅkhaṇapreritāni*. On remarquera que *āyatālīdham*, composé

Sont les quatre variétés de pieds qui vont être présentées.

Sthānaka « le statique », *āyata* « <la posture> de maintien » et *ālīḍha*¹²⁷³ « la position de tir », *preṅkhaṇa* « le balancement » et *prerita* « la mise en mouvement »,

pratyālīḍhaṃ svastikaṃ ca moṭitaṃ samasūcikā |

pārśvasūcī ca daśa maṇḍalānīritānīha | | 261 | |

Pratyālīḍha « la position de tir inversée » et *svastika* « la croix », *moṭita*, *samasūcikā* « l'aiguille droite »,

Et *pārśvasūcī* « l'aiguille latérale » sont ici appelés les dix <types> de *maṇḍala*.

kaṭiṃ sprṣtvā 'rdhacandrākhyapāṇibhyāṃ samapādātāḥ |

*samarekhatayā tiṣṭhet tat syāt sthānakamaṇḍalam*¹²⁷⁴ | | 262 | |

En touchant les hanches avec les deux mains en *ardhacandra*, avec les pieds au même niveau¹²⁷⁵,

On se tient <debout> en formant une ligne droite : il s'agit du *maṇḍala sthānaka*.

vitastyantaritau pādau kṛtvā tu caturasrakau |

tiryak kuñcitajānubhyāṃ sthitir āyatamaṇḍalam | | 263 | |

On place les pieds, espacés d'un *vitasti*¹²⁷⁶, <en formant> un carré,

<Tandis que l'on se tient> avec les genoux pliés à l'horizontale : <cette> position est le *maṇḍala āyata*.

dakṣiṇāṅghreś ca puratāḥ vitastitritayāntaram |

vinyased vāmapādaṃ ca śikharaṃ vāmapāṇinā | | 264 | |

Si, devant le pied droit, en laissant un espace de trois *vitasti*,

On place le pied gauche, <tandis que l'> on tient *śikhara* avec la main gauche,

kaṭakāmukhahastaś ca dakṣiṇena dhyto yadi |

ālīḍhamaṇḍalam iti vikhyātaṃ bharatādibhiḥ | | 265 | |

Et le geste de main *kaṭakāmukha* avec la droite,

<Il s'agit du> *maṇḍala ālīḍha*, appelé <ainsi> par Bharata, etc.

ālīḍhasya viparyāsāt pratyālīḍhākhyamaṇḍalam |

prasṛtyaikapadaṃ pārśve pārṣṇideśasya pādātāḥ | | 266 | |

L'inversion d'*ālīḍha* <produit> le *maṇḍala* appelé *pratyālīḍha*.

En étendant un pied sur le côté, à partir de <l'autre> pied, sur le côté du talon,

sthitvā 'nte kūrmahastena sthitiḥ preṅkhaṇamaṇḍalam |

santāḍyaikaṃ padaṃ pārśve vitastitritayāntaram | | 267 | |

dvandva avec une désinence de neutre singulier ne correspond pas à un ensemble indissociable comme il en est l'usage : *āyata* et *ālīḍha* n'ont pas de lien particulier.

¹²⁷³ MW indique que *ālīḍha-* et *pratyālīḍha-* sont des positions de tir. Littéralement, *ālīḍha-*, adjectif verbal de *āl-*LIH-, signifie « lécher ».

¹²⁷⁴ G2 : *sthānakamaṇḍalam* ; G3 : *syānakamaṇḍalam*.

¹²⁷⁵ Ou « en <position> *samapāda* ».

¹²⁷⁶ MW : mesure se basant sur la longueur qui existe entre le pouce et l'auriculaire ou entre le poignet et le bout des doigts.

On tient, finalement, le geste de main *kūrma* : <cette> position est le *maṇḍala preṅkhana*.
En frappant un pied sur le côté, en laissant un espace de trois *vitasti*,

tiryakkuñcitajānubhyāṃ sthitvā 'tha śikharaṃ karam |
vidhāya vakṣasy anyena prasṛtā ca patārikā | | 268 | |

On se positionne avec les deux genoux pliés à l'horizontale, puis on place le geste de main *śikhara*,

Au niveau de la poitrine, <tandis qu'> avec l'autre <main il y a> *patāka* tendu :

pradarśayed idaṃ tajjñāḥ preritaṃ maṇḍalaṃ jaguḥ |
dakṣiṇottarataḥ kuryāt pāde pādaṃ kare karam | | 269 | |

<Quand> on le fait voir <ainsi>, <alors il s'agit du> *maṇḍala prerita* que les savants en la matière citèrent.

<Si on> place, au moyen d'une inversion de la droite et de la gauche, un pied sur <l'autre> pied, une main sur l'<autre> main¹²⁷⁷,

vyatyāśena¹²⁷⁸ tadā proktaṃ svastikaṃ nāma maṇḍalam |
prapadābhyāṃ bhuvi sthitvā jānuyugmena saṃsprṣet | | 270 | |

Alors, <ce> *maṇḍala* est appelé *svastika*.

En se positionnant au sol sur les pointes des pieds, on touche le sol avec les deux genoux,

kramād bhūtaḥ ekaikaṃ tripatākakaradvayam |
kṛtvā tanmoṭitaṃ nāma maṇḍalaṃ kathitaṃ budhaiḥ | | 271 | |

Successivement, l'un après l'autre, en faisant *tripatāka* avec les deux mains :

<Il s'agit> du *maṇḍala* nommé *moṭita*, énoncé par les sages.

pādāgrābhyāṃ ca jānubhyāṃ bhūtaḥ saṃsprṣed yadi |
maṇḍalaṃ samasūcīti kathitaṃ pūrvasūribhiḥ | | 272 | |

Si on touche le sol avec les pointes des pieds et les genoux,

<Alors il s'agit> du *maṇḍala samasūcī*, énoncé par les anciens sages.

sthitvā pādāgrayugmena jānunaikena pārśvataḥ |
saṃsprṣed bhūtaḥ pārśvasūcīmaṇḍalam īritam | | 273 | |

En se positionnant sur les deux pointes de pieds, sur le côté,

On touche le sol avec un genou : <c'est ce que l'on> appelle le *maṇḍala pārśvasūcī*.

pādavinyāśabhedena sthānakaṃ ṣaḍvidhaṃ bhavet |
samapādaṃ caikapādaṃ nāgabandhas tataḥ param | | 274 | |

Se différenciant au moyen des positions des pieds, il y a six types de *sthānaka*¹²⁷⁹
« posture » :

¹²⁷⁷ Litt. « <si> on fait, avec une inversion de la droite et de la gauche, un pied sur un pied, une main sur une main ».

¹²⁷⁸ G1 : *vyatyāśena* ; G2 et G3 : *vyātyāśena*.

¹²⁷⁹ On notera que les *sthānaka* ou *sthāna* ne sont pas présentés dans la liste des différentes variétés de pieds comprenant les *maṇḍala*, les *utplavana*, les *bhramarī* et les *pādacārika* ou *cāri* (strophe 259), ni dans le résumé (322-323) auquel sont ajoutés les *gati*.

Samapāda « l'alignement des pieds » et *ekapāda* « <la posture sur> un pied », puis *nāgabandha* « le lien de serpents »,

aindraṃ ca gāruḍaṃ caiva brahmasthānam iti kramāt |

sthitih samābhyāṃ pādābhyāṃ samapādam iti smṛtam | | 275 | |

Et *aindra* « <la posture> d'Indra », et *gāruḍa* « <la posture> de <l'oiseau> Garuḍa, *brahmasthāna* « la posture de Brahmā » - dans cet ordre.

La position avec les deux pieds alignés est *samapāda*, transmise par la tradition.

puṣpāñjalau devarūpe samapādaṃ niyuḥyate |

jānv āśritya padaikena sthitih syād ekapādakam | | 276 | |

Pour une offrande de fleurs, la forme d'un dieu, *samapāda* est employé.

Quand on joint un pied au genou, il s'agit de la position *ekapāda*.

ekapādaṃ tv idam sthānaṃ niścale tapasi sthitam |

pādaṃ pādēna samveṣṭya tathā pāṇim ca pāṇinā | | 277 | |

On se tient dans le *sthāna* *ekapāda* pour l'immobilité et l'ascèse.

Quand on enroule un pied sur <l'autre> pied et une main sur <l'autre> main,

sthitih syān nāgabandhākhyā nāgabandhe prayuḥyate |

pādam ekam samākuñcya sthitvā 'nyapada jānunī | | 278 | |

Il s'agit de la position appelée *nāgabandha*, qui est employée pour un lien de serpent.

En pliant une jambe, <et> en positionnant le genou et l'autre pied étendus,

uttānīte karaṃ nyasya sthitir aindram itiritam |

vāsava rājabhāve ca sthānam aindraṃ niyuḥyate | | 279 | |

On laisse une main libre¹²⁸⁰ : cette position est nommée Aindra.

<Pour représenter> Vāsava¹²⁸¹ et la condition royale, le *sthāna* *aindra* est employé.

ālīḍhamanḍale paścād atha jānutalaṃ bhūvi |

saṃsthāpya pāṇiyugmena vahan viralamāṇḍalam¹²⁸² | | 280 | |

Si, dans le *manḍala* *ālīḍha*, on pose ensuite la surface du genou au sol,

En effectuant un large cercle avec les deux mains,

sthitir tu garuḍasthānam garuḍe viniyuḥyate |

jānūpari¹²⁸³ padaṃ nyasya padasyopari jānu ca | | 281 | |

Alors <il s'agit> de la position <appelée> le *sthāna* *garuḍa* : il est employé pour <l'oiseau> Garuḍa.

Si l'on se tient en plaçant un pied sur le genou, et <l'autre> genou au-dessus de <l'autre> pied¹²⁸⁴,

¹²⁸⁰ *karaṃ nyasya* est très vague. M. Ghosh comprend : « hands hanging naturally ». En effet, *ny-*AS-pourrait ici prendre le sens de « laisser tomber », « abandonner », mais *karam* est au singulier.

¹²⁸¹ = Indra.

¹²⁸² Ce *manḍala* n'est pas présent dans la liste. M. Ghosh ajoute un point d'exclamation dans le texte en sanskrit.

¹²⁸³ G1 : *jānūpari* ; G2 et G3 : *jānupari*.

¹²⁸⁴ Cette description, du fait de son caractère elliptique, n'est pas évidente à comprendre. L'ensemble

sthitam yadi bhaved brāhmaṇaṁ japādiṣu niyujyate |
athotplavanabhedānāṁ lakṣaṇaṁ parikathyate || 282 ||

<Alors> il s'agit <du *sthāna*> de *Brahmā* : il est employé pour la récitation à voix basse, etc.

Puis, nous énoncerons la description des variétés d'*utplavana* :

alagaṁ kartarī vā 'śvo 'tṛṇavanam moṭitaṁ tathā |
kṛpālagam iti khyātaṁ pañcadhotplavanam budhaiḥ || 283 ||

<Le saut> *alaga* et *kartarī* « <le saut> ciseaux », l'*utplavana aśva* « le saut du cheval », ainsi que <le saut> *moṭita*,

<Le saut> *kṛpālaga*¹²⁸⁵, sont les cinq types d'*utplavana*, disent les sages.

utplutya pārśvayugalaṁ kaṭideśe tu vinyaset |
badhvā karābhyāṁ śikharaṁ alagotplavanam bhavet || 284 ||

En sautant, on place sur les hanches, de part et d'autre,

Deux *śikhara*, après <les> avoir liés avec les mains : il s'agit de l'*utplavana alaga*.

utplutya prapadaiḥ savyapādasyaikasya pṛsthataḥ |
kartarī vinyased eṣā syād utplavanakartarī || 285 ||

En sautant avec les pointes du pied <droit> derrière le seul pied gauche,

On met en place deux *kartari* : il s'agit du *kartarī* <formant> un *utplavana*¹²⁸⁶.

adhomukhaṁ ca śikharaṁ kaṭau hastaṁ nyased iha |
puraḥ pādāṁ samutplutya paścāt pādāṁ niyojayet || 286 ||

Et, au cours <de ce mouvement>, on place le *hasta śikhara*, à l'envers, sur la hanche.

En sautant, on dirige un pied vers l'avant, un pied vers l'arrière,

dvau karau tu tripatākhyau kṛtvā 'śvotplavanam bhavet |

des traducteurs comprennent qu'il s'agit d'une posture assise, comme on la pratique dans le cadre du yoga actuel (posture du lotus, « *padmāsana* »). Mais on pourrait aussi comprendre que la personne reste debout : une jambe droite (l'autre genou au-dessus de l'autre pied) et une jambe pliée (un pied sur le genou de l'autre jambe). Cette façon de décrire la jambe debout est cependant étrange. Je n'ai pas trouvé de description similaire dans les autres textes, donc, en l'absence d'autres éléments, on peut considérer qu'il s'agit d'une position assise « en tailleur », plus que de la posture du lotus dans laquelle les pieds ne sont pas au niveau des genoux mais au début de la cuisse.

¹²⁸⁵ Les termes *alaga*-, *moṭita*- et *kṛpālaga*- n'étant pas référencés dans les dictionnaires, je ne peux pas en donner une traduction.

¹²⁸⁶ Cette description est problématique. L'ensemble des traductions que j'ai à disposition interprètent *kartarī* comme synonyme de *kartarīmukha*, donc un geste de main. Mais cela donne un mouvement étrange, d'autant plus qu'après il est précisé que la main *śikhara* est placée au niveau de la hanche (286). Je fais l'hypothèse que *kartarī* pourrait désigner une position des pieds « en ciseaux » (croisés). Cette hypothèse est soutenue par deux exemples dans le SR : il y a deux sauts appelés *kartaryañcita* (7.760) et *kartarīlohaḍī* (7.764) qui sont des variantes des sauts *añcita* et *lohaḍī* avec les pieds dits en *svastika*, donc « croisés ». D'autre part, dans le SR, le thème est *kartarī*-. Donc on pourrait penser que c'est aussi le thème ici. Mais cela pose des problèmes : le verbe *vinyased* se construisant avec l'accusatif, la seule possibilité est que *kartarī* soit un masculin, duel du thème *kartari*-.

paryāyapārśvotplavanaṃ kartarīva tu moṭitā | | 287 | |

<Et> on fait <le geste> appelé *tripatāka* des deux mains : il s'agit de l'*utplavana aśva*. *Moṭitā*¹²⁸⁷ <se réalise> comme *kartarī* en faisant l'*utplavana* des <deux> côtés en alternance,

tripatāke ca karayoh kṛtvā śaśvatprakāśanāt |

pārṣṇim ekaikapādasya kaṭau paryāyato nyaset | | 288 | |

Tandis que l'on fait *tripatāka* des deux mains, en <les> faisant apparaître en continu. On place, au niveau de la hanche, le talon de chacun des pieds, alternativement,

ardhacandrakalāmadhye nyastam anyat kṛpālagam |

bhramaryā lakṣaṇāny atra vakṣye lakṣaṇabhedaṭṭh | | 289 | |

<Et>, on place l'autre (?) au milieu d'*ardhacandrakalā*¹²⁸⁸ : <il s'agit> de *kṛpālagā*¹²⁸⁹.

Ici, j'énoncerai les descriptions de la *bhramarī* « la volte », en distinguant ses différentes variétés :

utplutabhramarī cakrabhramarī garuḍābhidhā |

tathaikapādabhramarī kuñcitabhramarī tathā | | 290 | |

La *bhramarī utpluta* « la volte sautée », la *bhramarī cakra* « la volte de la roue », <celle> appelée <de l'oiseau> *garuḍa*,

Et aussi la *bhramarī ekapāda* « la volte sur un pied », ainsi que la *bhramarī kuñcita* « la volte pliée »,

ākāśabhramarī caiva tathāṅgabhramarīti ca |

*bhramaryah sapta vijñeyā nāṭyaśāstraviśāradaih*¹²⁹⁰ | | 291 | |

Et la *bhramarī ākāśa* « la volte aérienne », et <enfin> la *bhramarī aṅga* « la volte du corps ».

<Ces> sept *bhramarī* doivent être distinguées par les experts en *Nāṭyaśāstra*.

sthitvā samābhyāṃ pādābhyām utplutya bhrāmayed yadi |

*sarvāṅgam antarāle syād utplutabhramarī*¹²⁹¹ *tv asau* | | 292 | |

Si on se tient avec les pieds alignés¹²⁹², en sautant, <et que l'on> fait faire une volte À l'ensemble du corps, en l'air¹²⁹³, <alors> il s'agit de la *bhramarī utpluta*.

bhuvī pādau muhuḥ karṣaṃs tripatākau karau vahan |

cakravad bhramate yatra sā cakrabhramarī bhavet | | 293 | |

¹²⁸⁷ Dans la strophe 283, il est cité sous le nom *moṭita*.

¹²⁸⁸ Auparavant, le texte mentionne les *hasta ardhacandra* et *candrakalā*. Je n'ai pas trouvé de référence à un *hasta* nommé *ardhacandrakalā* dans d'autres textes.

¹²⁸⁹ Je ne suis pas parvenue à comprendre cette strophe et le mouvement qu'elle décrit. Je ne sais pas à quoi correspond *ardhacandrakalā*, ni à quoi réfère le neutre *anyat*. La *bhramarī kṛpālagā* n'est pas présente dans les autres textes que j'utilise pour régler les problèmes de compréhension.

¹²⁹⁰ G2 : *nāṭyaśāstraviśāradaih* ; G3 : *nāṭyaśāstraviśāradaih*.

¹²⁹¹ G2 : *utplutabhramarī* ; G3 : *umlutabhramarī* (probable erreur d'impression).

¹²⁹² Cf. la position *samapāda* (strophe 275).

¹²⁹³ Littéralement, « dans l'intervalle ».

Quand, en faisant glisser les deux pieds constamment au sol, <et> en portant les mains en *tripatāka*,
On fait une volte comme une roue, il s'agit alors de la *bhramarī cakra*.

tiryak prasāryaikapādaṃ paścāj jānu bhuvi kṣipet |
samyak prasārya bāhū dvau bhrāmayed garuḍo bhavet | |294| |
En étendant une jambe obliquement vers l'arrière, on jette un genou au sol,
<Et> en étendant les bras complètement, on <leur> fait faire une volte : il s'agit de *garuḍa*.

bhrāmayed ekam ekena pādaṃ pādena satvaram |
sā tv ekapādabhramarī bhaved iti viniścītā | |295| |
On fait faire une volte à un pied au moyen de l'autre, rapidement :
On considère avec certitude qu'il s'agit de la *bhramarī ekapāda*.

nikuṃcyā jānu bhramaṇaṃ kuñcitabhramarī bhavet |
utplutya pādau viralau kṛtvā pādau prasārya ca | |296| |
La volte <que l'on effectue> en pliant le genou est la *bhramarī kuñcita*.
En sautant, en écartant les pieds et en étendant les pieds,

bhrāmayet sakalaṃ gātram ākāśabhramarī bhavet |
vitastyantaritau pādau kṛtvāṅgabhramaṇaṃ tathā | |297| |
On fait faire une volte à l'ensemble du corps : il s'agit de la *bhramarī ākāśa*.
Si en laissant un espace d'un *vitasti* entre les pieds, on se tient debout en <faisant faire>
une volte au corps,

tiṣṭhed yadi bhaved aṅgabhramarī bharatoditā |
athātra cāribhedānāṃ lakṣaṇaṃ kathyate mayā | |298| |
<Alors> il s'agit de la *bhramarī aṅga*, dit Bharata.
Et maintenant, je vais présenter la description des variétés de *cāri* « déplacements » :

ādau tu calanaṃ proktaṃ paścāt saṃkramaṇaṃ¹²⁹⁴ tathā |
saraṇaṃ veginī caiva kuṭṭanaṃ ca tataḥ param | |299| |
En premier lieu, <celui qui> est appelé *calana* « la marche », ensuite *saṃkramaṇa* « le déplacement avec effort »,
Saraṇa « <le déplacement> glissant » et *veginī* « <le déplacement> véloce », et *kuṭṭana*
« la frappe », et après cela,

luṭhitaṃ lolitaṃ caiva tato viśamasañcaraḥ |
cāribhedā amī aṣṭau proktā bharatavedibhiḥ | |300| |
Luṭhita « <le déplacement> <en>-roulé » et *lolita* « <le déplacement> tremblant », enfin
le *sañcara*¹²⁹⁵ *viśama* « le déplacement irrégulier ».

¹²⁹⁴ Il semble qu'il y ait ici une erreur dans les manuscrits. M. Ghosh donne le texte suivant comportant un *sandhi* erroné : *paścāt saṃkramaṇaṃ*.

¹²⁹⁵ *Sañcara*- semble être un synonyme de *cāri*-.

Voilà les huit variétés de *cāri* nommées par les connaisseurs du Veda de Bharata¹²⁹⁶.

svasthānāt svasya pādasya calanāc calanaṃ bhavet |

pādayor bāhyapārśvābhyām utkṣipyotkṣipyā yatnataḥ || 301 ||

Quand on déplace son pied à partir de sa position naturelle, il s'agit de *calana*.

Avec les parties extérieures des pieds¹²⁹⁷, on <les> lève répétitivement, avec effort :

gatir bhavec saṃkramaṇaṃ varṇitaṃ nāṭyakovidaiḥ |

calanaṃ tu jalūkāvād ekenānyasya pārṣṇinā || 302 ||

Il s'agit de la *gati*¹²⁹⁸ *saṃkramaṇa*, décrite par les experts en *nāṭya*.

<Si>, on se déplace comme une sangsue avec un <pied> <et> qu'avec le talon de l'autre <pied>,

tiryag ākarṣayed bhūmiṃ karābhyāṃ tu patālike |

dhṛtvā ca gamanaṃ yat tu saraṇaṃ tad udīritam || 303 ||

On racle le sol horizontalement, tout en tenant deux *patāka* avec les deux mains,

La marche que l'on <effectue> alors est celle que l'on appelle *saraṇa*.

pārṣṇinā¹²⁹⁹ vā padāgreṇa drutaṃ gatyā tu cālanam |

karābhyāṃ cālapadme ca tripatāke yathākramam || 304 ||

Si, on effectue une représentation¹³⁰⁰ consistant à se déplacer en marchant rapidement sur le talon ou sur la pointe du pied,

Tout en tenant successivement *alapadma* et *tripatāka* avec les deux mains,

dhṛtvā naṭed yadi bhaved vegavattvena veginī |

pārṣṇinā vā padāgreṇa samastena talena vā || 305 ||

<Alors> il s'agit de *veginī*, <ainsi appelée> en raison de sa vitesse.

Quand, avec le talon ou la pointe des pieds ou la surface entière <du pied>,

yat tādanaṃ bhūtalasya kuṭṭanaṃ tad udīritam |

svastikasthitipādāgre kuṭṭanāl luṭhitaṃ bhavet || 306 ||

On frappe le sol, alors <il s'agit de> ce que l'on appelle *kuṭṭana*.

<Quand on pratique> *kuṭṭana*, tandis que les pointes des pieds sont positionnées en croix, il s'agit de *luṭhita*.

¹²⁹⁶ Cette liste est très proche de celle présente dans le *BhA* sous le nom *pādabheda* (290-304). Le déplacement dit *veginī* est cependant absent et le déplacement appelé *lolita* dans l'*AD* est nommé *lolana* dans le *BhA*. On notera également que, dans le *BhA*, ces déplacements sont accompagnés d'applications spécifiques.

¹²⁹⁷ La description de ce déplacement n'est pas très claire. Le *BhA* ne nous apporte pas plus de précisions car le mouvement y est décrit de manière plus simple :

utkṣipyotkṣipyā gamanaṃ pādāḥ saṃkramaṇābhidhaḥ || 291 ||

« Quand on se déplace en levant <les pieds> de façon répétée, <il s'agit> du <déplacement> de pieds appelé *saṃkramaṇa* ».

On pourrait imaginer que les pieds reposent, c'est-à-dire ont leur point d'appui, sur les parties extérieures.

¹²⁹⁸ *Gati*- est donc synonyme de *cāri*-.

¹²⁹⁹ MW indique que *parṣṇi*- peut être masculin.

¹³⁰⁰ *naṭed* en 305ab.

*pūrvavat kuṭṭanaṃ kṛtvā mandaṃ mandam atah param |
aspr̥ṣṭabhūmeḥ pādasya cālanaṃ lolitaṃ bhavet | | 307 | |*

Après avoir fait très lentement *kuṭṭana*, comme <décrit> auparavant,
<Il y a>, ensuite, une mise en mouvement du pied, sans que celui-ci ne touche le sol :
il s'agit de *lolita*.

*veṣṭayitvā dakṣiṇena vāmaṃ vāmena dakṣiṇam |
krameṇa pādaṃ vinyasya bhaved viśamasañcaraḥ | | 308 | |*

<Quand> en <les> enroulant, le gauche avec le droit, et le droit avec le gauche,
On pose le(s) pied(s) alternativement, <alors> il s'agit de *sañcara viśama*.

*athātra gatibhedānāṃ lakṣaṇaṃ vakṣyate kramāt |
haṃsī mayūrī ca mṛgī gajalīlā turaṅginī | | 309 | |*

Et maintenant, on énoncera la description des variétés de *gati* « démarche »,
progressivement :

Haṃsī « l'oie », et *mayūrī* « la paonne », *mṛgī* « la gazelle », *gajalīlā* « le jeu de
l'éléphant », *turaṅginī* « la jument »,

*simhī bhujaṅgī maṇḍūkī gatir vīrā ca mānāvī |
daśaitā¹³⁰¹ gatayo jñeyā nāṭyaśāstraviśāradaḥ | | 310 | |*

Simhī « la lionne », *bhujaṅgī* « le serpent », *maṇḍūkī* « la grenouille », et la *gati vīrā*
« l'héroïque », *mānāvī* « l'humaine ».

Telles sont les dix *gati* qui doivent être connues par les experts en *Nāṭyaśāstra*.

*parivartya tanuṃ pārśvaṃ vitastyantaritaṃ śanaiḥ |
ekaikaṃ tat¹³⁰² padaṃ nyasya kapitthaṃ karayor vahan | | 311 | |*

En tournant le corps sur le côté, on place les pieds en <les> espaçant d'un *vitasti*,
Un par un, lentement, en portant *kapittha* avec les deux mains :

*haṃsavad gamanaṃ yat tu sā haṃsī gatir īritā |
prapadābhyāṃ bhūvi sthitvā kapitthaṃ karayor vahan | | 312 | |*

<Cette> démarche similaire à celle de l'oie est la *gati* appelée *haṃsī*.

En se tenant avec les pointes de pieds au sol, <et> en portant *kapittha* avec les deux
mains,

*ekaikajānucalanān mayūrī gatir īritā |
mṛgavad gamanaṃ vegāt tripatākakarau vahan | | 313 | |*

<On> déplace les genoux, un par un : <cette> *gati* est appelée *mayūrī*.

<Quand on a> une démarche rapide, similaire à <celle de> la gazelle, en portant les
deux mains en *tripatāka*,

*purataḥ pārśvayoś caiva yānaṃ mṛgagatir bhavet |
pārśvayos tu patākābhyāṃ karābhyāṃ vicaraṃs tataḥ | | 314 | |*

¹³⁰¹ G1 et G2 : *daśaitā* ; G3 : *daśautā*.

¹³⁰² Ce *tat* est difficile à comprendre ici. Il a peut-être un sens corrélatif : « alors ».

<Et> en se déplaçant vers l'avant et sur les côtés : il s'agit <alors> de la *gati* de la gazelle.

<Quand>, en se déplaçant lentement, avec les mains en *patāka* <placées> sur les côtés,

samapādagatir mandam gaḷalīleti viśrutā |

utkṣipyā dakṣiṇam pādāṃ ullaṅghya ca muhur muhuḥ | | 315 | |

<On effectue> alors une *gati* en ayant les pieds alignés¹³⁰³, <il s'agit de la *gati*> bien connue <sous le nom de> *gaḷalīlā*.

En levant le pied droit et en sautant à plusieurs reprises,

vāmeṇa śikharam dhṛtvā dakṣiṇena patāḱikām |

turaṅgiṇī gatīḥ proktā nṛtaśāstraviśāradaīḥ | | 316 | |

On tient *śikhara* avec <la main> gauche <et> *patāka* avec la <main> droite :

<Il s'agit de> la *gati turaṅgiṇī* <ainsi> appelée par les experts dans la science du *nṛta*.

pādāgrābhyāṃ bhuvi sthitvā pura utplutya vegataḥ |

karābhyāṃ śikharam dhṛtvā yānam siṃhagatir bhavet | | 317 | |

En se tenant avec les pointes de pieds au sol, <et> en sautant rapidement vers l'avant,

On tient *śikhara* avec les deux mains : <ce> déplacement est la *gati* du lion.

tripatākakarau dhṛtvā pārśvayor ubhayor api |

pūrvavad gamanam yat tu sā bhujaṅgī gatir bhavet | | 318 | |

En tenant cette fois-ci deux mains en *tripatāka* sur les côtés,

Le fait de marcher comme <décrit> auparavant <constitue> la *gati bhujaṅgī*.

karābhyāṃ śikharam dhṛtvā kiñcit siṃhāsāmā gatīḥ |

maṇḍūkī gatir ity eṣā prasiddhā bharatāgame | | 319 | |

<Tandis que> *śikhara* est tenu avec les deux mains, la *gati* qui est à peu près similaire à <celle appelée> *siṃhī*,

<Est> la *gati maṇḍūkī* célèbre dans la doctrine de Bharata.

vāme tu śikharam dhṛtvā dakṣiṇena pātāḱikā |

dūrād āgamanam yat tu vīrā gatir īritā | | 320 | |

En tenant *śikhara* dans la <main> gauche, <tandis que> *patāka* <est tenu> avec la <main> droite,

La marche <commencée> de loin est la *gati* nommée *vīrā*.

maṇḍalākāravād bhrāntyā samāgatya muhur muhuḥ |

vāmaṃ karaṃ nyasya kaṭau dakṣiṇe kaṭakāmukham | | 321 | |

En faisant une volte similaire à la forme d'un cercle, on avance, à plusieurs reprises,

En plaçant la main gauche sur la hanche, <et en tenant> *kaṭakāmukha* dans <la main> droite :

mānavī gatir ity eṣā prasiddhā pūrvasūribhiḥ |

maṇḍalāni prayuktāni tathaiivotplavanāni ca | | 322 | |

¹³⁰³ Cf. *sthāna samapāda* (275, 276).

Il s'agit de la *gati mānavī* célébrée par les anciens sages.
On a présenté les *maṇḍala*, et aussi les *utplavana*,

bhramaryaś caiva cāryaś ca gatayaś ca parasparam |
ekaikabhedasambandhād anantāni bhavanti hi | |323| |

Et les *bhramarī*, et les *cāri*, et les *gati*.

Parce que ces variétés <entretiennent> mutuellement des liens les unes avec les autres de cette façon, elles sont assurément infinies.

etās ca nartanaavidhau śāstrataḥ sampradāyataḥ |
satām anugraheṇaiva vijñeyā nānyathā bhuvi | |324| |

Celles-ci, dans la règle du *nartana*, doivent être connues par le *Śāstra*, par la tradition, Par la faveur des hommes de bien ; et non pas d'une autre manière sur Terre.

3.2.3 Appendice

G3 :

kecit ślokāḥ kevalam em-ākhyātapustake maṇḍalabhedebhyaḥ prāg drśyate | spaṣṭataḥ prakṣiptā iti te parityaktāḥ |

On observe <la présence de> quelques strophes seulement dans le manuscrit appelé « M », avant les variétés de *maṇḍala*. Elles ont été supprimées car, à l'évidence, elles ont été interpolées.

G1 et G2 :

upariṣṭād uddhṛtāmśaḥ kevalam em-ākhyātapustake maṇḍalabhedebhyaḥ prāg adhiko drśyate |

On observe, uniquement dans le manuscrit appelé « M », avant les variétés de *maṇḍala*, une partie additionnelle <qui a été> enlevée *supra*.

atha aṣṭarasāḥ
śṛṅgāravīrakaruṇādbhutahāsyabhayānakāḥ |
bībhatsaraudra ca rasā (śṛṅgāraḥ śucir ujvalaḥ) | |b1| |

Et maintenant, les huit *rasa* :

Śṛṅgāra « l'Érotique », *vīra* « l'Héroïque », *karuṇa* « le Pathétique », *adbhuta* « le Merveilleux », *hāsyā* « le Comique », *bhayānaka* « le Terrifiant »,

Et, *bībhatsa* « le Dégoût », *raudra* « le Furieux » sont les *rasa* ; *śṛṅgāra* est pur <et> resplendissant.

śrutyakṣiptīhṛtsaṅgāḥ saṃkalpo jāgaras tathā |
tanutā cāpi viṣayanivṛttiś cātrapā tathā | |b2| |

Śrutyakṣipti « la révélation d'un secret qui doit être entendu », *hṛtsaṅga* « les penchants du cœur »¹³⁰⁴, *saṃkalpa* « les pensées » *jāgara* « l'éveil »¹³⁰⁵,

Et aussi *tanutā* « la maigreur », et *viṣayanivṛtti* « la cessation des objets des sens », et aussi *atrapā* « l'absence de honte »,

moho mūrchā ca maraṇam ity avasthāḥ prapañcitāḥ |

¹³⁰⁴ Ou « les penchants du cœur <désirant> révéler un secret qui doit/peut être entendu ».

¹³⁰⁵ Soit l'insomnie « *nidrācheda* ». Cf. INSLER, 1988, p.110.

caḥṣuḥprītiś ca cintā ca saṃkalpo guṇakīrtanam | | b3 | |

Moha « le trouble » et *mūrchā* « l'évanouissement », celui que l'on appelle *marāṇa* « la mort » sont les états amplifiés.

Et *caḥṣuḥprīti* « le plaisir des yeux », et *cintā* « l'inquiétude », *saṃkalpa* « les pensées »¹³⁰⁶, *guṇakīrtana* « la célébration des qualités »,

kriyādvēṣaś ca tāpaś ca lajjātyāgas tataḥ param |

unmādamūrchāmṛtaya ity avasthā smṛtāḥ paraiḥ | | b4 | |

Et *kriyādvēṣa* « l'aversion pour l'action », et *tāpas* « le tourment », et aussi *lajjātyāga* « l'abandon de la pudeur »,

Unmāda « l'ivresse », *mūrchā* « l'évanouissement » et *mṛti* « la mort », sont les *avasthā* transmis par les Anciens¹³⁰⁷.

nayanair janayed bhāvaṃ bhāvāt sparśaṃ samācaret |

sparśena dravaṃ utpādya ratiṃ paścāt samācaret | | b5 | |

Au moyen des yeux, on doit faire naître le *bhāva* ; à partir du *bhāva*, on doit pratiquer le toucher,

Après avoir produit des gestes sensuels¹³⁰⁸ au moyen du toucher, ensuite on pratique le plaisir.

kiṃ kariṣyati kiṃ dhyāyet kvāste kiṃ vakti bhāminī |

itīva mānasotkaṇṭhā sā cintā parikīrtitā | | b6 | |

« Que fera la belle ? Que peut-elle penser ? Où est-elle ? Que dit-elle ? » :

Un désir mental, *cintā* est ainsi exprimé.

yāmi tām aravindākṣīm pibāmy adharapallavam |

ramāmi nitarāṃ sārḍhaṃ tayeti sudṛḍhaṃ punaḥ | | b7 | |

« Je vais vers celle qui a des yeux de lotus, je bois au bourgeon de ses lèvres, Je m'unis complètement à elle ». Et encore, avec intensité :

¹³⁰⁶ S'agissant de la liste présente dans les *kāmasāstra*, S. Insler fait l'hypothèse que *saṃkalpana* pourrait signifier « la conviction ou la détermination de posséder l'objet qui domine les pensées de l'amant » (INSLER, 1988, p.319). Cette description rejoint celle qui est faite plus loin dans ces strophes additionnelles.

¹³⁰⁷ On trouve des listes des dix états de l'amour *kāmāvasthā* dans différents types de textes, dans des traités de théâtres (*Nś*, *DR*), de poétique et dans des traités sur le *kāma*. On trouve des points communs entre cette liste d'*avasthā* et celle que l'on trouve dans ces textes (cf. INSLER, 1988). En ce qui concerne le *Nś*, la liste est la suivante : *abhilāṣa* « désir », *cintana* « préoccupation », *anusmṛti* « remémoration », *guṇakīrtana* « célébration des qualités », *udvega* « détresse », *vilāpa* « lamentation », *unmāda* « ivresse », *vyādhi* « maladie », *jaḍatā* « torpeur », *marāṇa* « mort » (22.169-172). Le *SR* donne sensiblement la même liste (*cintā* au lieu de *cintana*) en indiquant que cette liste de dix états du *śṛṅgāra* provient de la science du *kāma* (*kāma-sāstra*) (*SR* 7.1411-3). Une étude comparative de ces listes mérite d'être faite à la suite de ce qu'a commencé à faire S. Insler, notamment en intégrant cette liste présente dans le manuscrit M de l'AD. Eva Wilden s'est, par ailleurs, intéressée à cette liste dans la littérature tamoule (WILDEN, 2013).

¹³⁰⁸ Pour la traduction de *drava*, cf. *Amarakośa* 7.32 :

helālīlety amī hāvāḥ kriyāḥ śṛṅgārabhāvajāḥ |

dravakeli-parihāsaḥ kṛīḍā khelā ca narma ca | |

« *helā*, *līlā* : ce sont les séductions qui font naître le sentiment amoureux,

Ainsi que *drava*, *keli*, *parihāsa*, *kṛīḍā*, *khela* et *narman* »

*tām vinā na hi jīvāmi saiva me paramaṃ dhanam |
itaḥ paraṃ sā śaraṇam iti saṃkalpa īritāḥ | |b8| |*

« En effet, sans elle, je ne peux pas vivre. Elle est, pour moi, la suprême richesse.
Dans ce monde, elle est le refuge supérieur ». <Cette *avasthā*> est appelée *saṃkalpa*.

*eṣā maulivibhūṣaṇaṃ mṛgadrśāṃ eṣā paraṃ jīvanam tām tyaktvā na hi kiñcid asti śaraṇaṃ
yūnāṃ rasollāsini |
sā bhūṣā bhuvanasya kim punar iyaṃ vācā paraṃ jīvanam ity evaṃ pratibhāti yā guṇanutīḥ
strīpūṃprabhede 'pi sā | |b9| |*

« Elle est parmi <les femmes> aux yeux de biche <le joyau> ornant la couronne, elle est la vie suprême ; sans elle, il n'y a plus rien ; elle est le refuge des jeunes hommes, elle est celle qui éveille la passion amoureuse.

Elle est l'ornement du monde. Pourquoi cependant ces paroles ? Elle est la vie suprême ».

Ce qui s'exprime ainsi, c'est l'éloge des qualités qui <s'applique> aussi bien aux femmes qu'aux hommes.

*gaccha gacchasi cet tām tām nāhaṃ kāntā na me patiḥ |
tvam ceti kathanaṃ yatra kathanaṃ dveṣa ucyate | |b10| |*

« Va vers elle ! ». Si tu vas vers elle, <elle dit> : « Je ne suis pas ton amante et toi tu n'es pas mon mari ! ». Lorsque ces paroles <sont dites>, on appelle ces paroles *dveṣa* « l'aversion ».

*kiṃ karoti sumāstro mām pañcabhir bāṇasañcayaiḥ |
tapaty anantaraṃ gātraṃ tāpo' sau parikīrtitaḥ | |b11| |*

« Qu'est-ce que <le dieu> armé de fleurs a fait de moi ? Avec ces cinq volées de flèches, Il tourmente continuellement <mon> corps » : <cette *avasthā*> est énoncée comme étant le *tāpa*.

*dorbhyāṃ samāśliṣya payodharau tau pracumbya bimbādharam āyatākṣyāḥ |
sukhena suptaḥ śayane niśāyām udbodhito 'haṃ caraṇāyudhena | |b12| |*

Après avoir enlacé les deux seins avec les bras <et> baisé la lèvre inférieure de celle qui a des yeux étirés,

Je suis confortablement endormi sur ma couche, la nuit, jusqu'à ce que je sois réveillé par le coq.

*citre likhitam ālokya nāyakaṃ kañcanāṅganā |
parirabhya dṛḍhaṃ dorbhyāṃ cucumbe gandayor amum | |b13| |*

Après avoir contemplé le héros dessiné sur une image, la femme aux membres d'or, L'enlace fermement de ses bras <et> lui baise les joues.

*yatrāṅganāyā vaikalyaṃ pañcaprāṇanīrodhanam |
asaṃjñā¹³⁰⁹ yāmamātraṃ sā mūrchā vānyā mṛtir na hi | |b14| |*

Quand il y a, chez une femme, une faiblesse bloquant les cinq souffles,

¹³⁰⁹ G2 : illisible.

Il s'agit de *mūrchā* ou une perte de conscience seulement le temps d'une veille ; <celle-ci> est alors différente car il ne s'agit pas de la mort¹³¹⁰.

abhinayadarpaṇaṃ samāptam |
Fin de l'*Abhinayadarpaṇa*.

¹³¹⁰ Il semble qu'on trouve ici une double description :

-celle de la mort « une faiblesse bloquant les cinq souffles ou une perte de conscience »,
-et celle de l'évanouissement *mūrchā* pareille à la mort mais « seulement le temps d'une veille ».

Chapitre 4

4. Étude de l'usage de l'*Abhinayadarpaṇa* dans le *bharatanāṭyam* d'après mon ethnographie

Dire que l'on utilise l'*Abhinayadarpaṇa* (AD) dans la pratique du *bharatanāṭyam* est un lieu commun que l'on retrouve partout¹³¹¹. La mise en parallèle de cette affirmation avec notre ethnographie m'a très vite interpellée quant à la diversité des pratiques. D'un vague usage d'une strophe de l'AD sans même en citer la référence à l'apprentissage systématisé de longs passages du texte, j'ai pu constater que, selon les praticiens et les écoles, les usages présentent une grande hétérogénéité. Dans ce dernier chapitre, je présenterai donc les données de mon ethnographie en tentant de répondre à la simple question : comment utilise-t-on l'AD dans le *bharatanāṭyam* ?

Dans ce chapitre, j'utiliserai donc tout particulièrement les données collectées sur le terrain : discours tenus pendant des entretiens ou des conversations, observations mais aussi propos consignés dans des ouvrages écrits par et pour des praticiens.

Ce chapitre commencera par une présentation générale du discours des praticiens rencontrés à propos du sanskrit et des *śāstra*. Nous verrons, d'une part, que ces discours véhiculent des représentations différentes selon le milieu socio-économique des praticiens et leur mode d'enseignement, institutionnel ou « privé »¹³¹². D'autre part, je mettrai en relation ces discours avec les différents axes présentés autour de la question de la sanskritisation¹³¹³.

Puis je décrirai les différents emplois de l'AD que j'ai pu observer au cours de mon enquête de terrain : apprentissage de certains passages, mise en gestes de certaines strophes, emploi de termes techniques dans les discours. On distinguera l'usage pédagogique, dans le cadre des cours, de l'usage scénique consistant à chorégraphier certains passages de l'AD qui sont représentés sur scène. Nous verrons, par ailleurs, quelles places tiennent le texte écrit et l'oralité.

Dans le deuxième volet de ce chapitre quatre (4.2), je focaliserai mon attention sur des termes techniques sanskrits présents dans l'AD et employés par les praticiens. Les termes employés, constituant des groupes structurés de deux ou trois éléments, sont les suivants : la triade *nāṭya*, *nṛtta*, *nṛtya*, les deux termes a priori non-inclusifs *abhinaya* et *nṛtta*, et les fameux *bhāva* et *rasa*. Je présenterai tout d'abord une brève étude consistant à tenter de cerner le sens de ces termes dans les *śāstra*, tout particulièrement bien sûr dans l'AD mais aussi dans le *Saṅgītaratnākara* (SR) et le *Nāṭyaśāstra* (NŚ). Nous verrons que cet exercice, non aisé, révèle des difficultés à saisir pleinement le sens de ces termes d'abord au sein du texte « śāstrique » dans lequel ils apparaissent. Il met au jour, d'autre part, une variété sémiologique d'un *śāstra* à l'autre qui s'explique par la diversité des théories esthétiques sanskrites. Dans un second temps, nous verrons quels sens ces termes prennent dans les discours des praticiens. Cette mise en miroir de ces deux types de données ne fera pas l'objet d'une comparaison systématique. Je ne chercherai pas non plus à avoir une approche diachronique en présentant une étude historique mettant en lumière l'évolution de ces termes, le corpus étant tout à fait dérisoire au regard de l'ensemble des données qu'il faudrait collecter pour cela. Dans

¹³¹¹ Cf. *supra* 1.1.3.2.

¹³¹² Cf. *supra* 1.2.2 sur l'institutionnalisation du *bharatanāṭyam*.

¹³¹³ Cf. *supra* 1.2.3.

cette partie, comme dans la suivante à propos de deux strophes de l'AD (4.3), je chercherai plutôt à présenter un témoignage des pratiques actuelles. En effet, on a vu¹³¹⁴ et on verra que les praticiens actuels de *bharatanāṭyam* sont parfois décrits quant à leurs compétences en sanskrit et à leurs interprétations des textes et du vocabulaire. Or, nous pourrions constater que leurs interprétations ne sont pas moins variées que celles que l'on trouve dans les *śāstra*, voire présentent plus d'unité. Nous chercherons donc plus à décrire qu'à décrire, sans juger de la fausseté ou de la justesse des discours et usages des praticiens. Du reste, on a vu à quel point ces derniers influencent les éditions de l'AD¹³¹⁵ : leur rendre hommage paraît légitime et nécessaire.

4.1 L'Abhinayadarpaṇa et le sanskrit dans le milieu du *bharatanāṭyam*

4.1.1 Discours à propos du sanskrit et des *śāstra*

Nous avons abordé, dans le premier chapitre, différents enjeux de ce que l'on appelle le phénomène de « sanskritisation » des arts classiques en Inde. Quand on lit la littérature spécialisée à propos de la « classicisation » du *bharatanāṭyam*, on peut avoir l'impression que les traités sanskrits, tout particulièrement l'AD et le NS, sont employés par tous les praticiens. Or, nous avons pointé le fait qu'aucune étude n'appuie ces observations sur une ethnographie détaillée¹³¹⁶. Nous allons maintenant voir, à travers mon enquête de terrain, que si le phénomène de « textualisation » est, en effet, observable dans des institutions d'envergure telles que Kalakshetra, Shree Bharatalaya (Priya Murle et Sudharani Raghupathi), Nrityodaya (Padma Subrahmanyam) pour ce qui est de Chennai ou encore Kalavardhini à Pune (Sucheta Chapekar), il n'est pas prégnant de la même manière chez tous les praticiens. En outre, on peut discerner, d'après les données récoltées lors de mon terrain, que les usages de ces traités sont corrélés à différents discours à propos du sanskrit et des *śāstra*. Nous allons donc tout d'abord nous intéresser à ces discours qui nous permettront de comprendre dans quel univers représentationnel s'inscrivent les différents usages de l'AD. Ainsi, on peut distinguer trois types de discours : le discours positif, le discours ambivalent et le discours critique.

Ce que j'appelle le « discours positif » correspond exactement à ce que l'on décrit comme le phénomène de « sanskritisation/textualisation » inhérent à la « classicisation » : les *śāstra* sanskrits sont perçus comme des ressources théoriques fondamentales à la pratique actuelle qui du même coup se démarque de celles du passé (l'art des *devadāsī* et des *natṭuvāṇar*)¹³¹⁷. Ainsi, des praticiens comme Priya Murle et le couple Renjith et Vijna ont tenu ce type de discours dans des entretiens.

Au cours d'un entretien enregistré, la danseuse et enseignante Priya Murle commence à évoquer l'intérêt d'étudier la théorie présentée dans les *śāstra* sanskrits lorsque je lui demande de me parler de la publication du *Laghu Bharatam*, le « *Bharata* léger ». En effet, j'avais pu observer que les jeunes élèves de son école utilisaient un petit ouvrage argenté qu'on leur enjoint de se procurer et d'apporter en cours. Ce petit

¹³¹⁴ Cf. *supra* introduction et 1.1.1.5.

¹³¹⁵ Cf. *supra* 2.2.5.

¹³¹⁶ Cf. *supra* 1.3.3.2

¹³¹⁷ Cf. *supra* 1.2.3.

ouvrage, faisant partie d'une trilogie de trois livres (argenté, doré et orange¹³¹⁸), est une compilation de différents textes sanskrits¹³¹⁹, dont bien sûr l'AD. Les livres sont accompagnés d'un CD audio. La personne à l'origine de cette publication est sa maîtresse Sudharani Raghupathi qui souhaitait transmettre à ses élèves une certaine « théorie » dont elle aurait manqué lors de son apprentissage auprès du *naṭṭuvānar* Kitappa Pillai. Priya Murle l'explique ainsi :

« [...] she [Sudharani Raghupathi] wanted a book / see because that's why I said no ?¹³²⁰ / when you learn from a *naṭṭuvānar* / they don't teach you like maybe when your Selvam Sir¹³²¹ / he doesn't teach you structure way / in a structured way / they don't teach you theory [...] so she didn't get so she wanted us to have it / so we used to have Sanskrit master [Tanaswamy Sharma] who is the president / he is very big erudite Sanskrit professor / he used to come and teach us from *Abhinayadarpaṇam* [...] and from many books / that's why we all learn / we all know lot of theory / especially ourselves / more than herself ourselves / so she said / I mean why am I not having this text / I should print it in a form of a book and she wanted like a handbook / you can put it in your purse and come [...] instead of / you know / referring / so it's got a lot of references but in a simplified manner / she wanted it because she didn't have it [...] »¹³²².

Ce que l'on perçoit tout d'abord dans son discours, c'est que le fait d'enseigner la théorie à travers des textes sanskrits constitue un changement positif dans la transmission. En effet, l'usage des traités théoriques sanskrits est présenté comme une innovation puisque sa maîtresse Sudharani Raghupathi n'avait pas reçu cet enseignement auprès de son propre maître. Ce point semble particulièrement important pour Priya Murle qui l'avait déjà évoqué au début de notre entretien lorsqu'elle me parlait de son parcours et de l'enseignement qu'elle avait reçu : « [...] those days this theory and all that / they were not taught like that / so whatever she [Sudharani Raghupathi] missed whatever she got / she gave it to her students [...] »¹³²³.

D'autre part, on perçoit aussi que cette innovation semble un critère de démarcation entre les nouveaux enseignants du *bharatanāṭyam* et les anciens *naṭṭuvānar*. Derrière cette démarcation, on peut aussi observer une forme de critique de ces anciennes pratiques¹³²⁴. En effet, j'ai pu remarquer, au cours de conversations, que Priya Murle semblait avoir une attitude ambivalente à l'égard des *naṭṭuvānar*, entre respect et condescendance. Par exemple, à côté de ses propos sur le fait que les *naṭṭuvānar* n'enseignaient pas la « théorie », elle m'a demandé à deux reprises si Master

¹³¹⁸ Priya Murle m'indique que le livre argenté est sorti au moment du vingt-cinquième anniversaire de leur institution, le « silver jubilee ». Le deuxième volume, dont la couverture est dorée, est sorti à l'occasion du « golden jubilee », les cinquante ans de carrière, de Sudharani Raghupathi. Je n'ai pas pu récolter d'informations sur la sortie du troisième volume.

¹³¹⁹ J'ai le projet de faire une étude sur ces nouvelles compilations, cf. conclusion.

¹³²⁰ Référence à des propos tenus plus tôt dans l'entretien, cf. *infra*, paragraphe suivant.

¹³²¹ Elle fait ici référence à Kuttalam M. Selvam dont je suis une élève.

¹³²² Priya Murle (entretien enregistré, 2015).

¹³²³ Priya Murle (entretien enregistré, 2015).

¹³²⁴ Cf. *supra* 1.3.2.3 sur la fonction « discréditante » de la « textualisation ».

Selvam, fils du *naṭṭuvāṇar* V. S. Muthuswamy Pillai, buvait de l'alcool. Dans un contexte où le fait de boire de l'alcool est souvent mal vu, il est difficile de ne pas interpréter cette question récurrente comme le signe d'un regard assez négatif sur les mœurs de ce type d'enseignants.

Pour Priya Murle, le phénomène de « sanskritisation » semble donc avoir pour fonction de se démarquer des anciens praticiens mais paraît recouvrir une autre fonction qu'elle aborde juste après, le fait de se rapprocher du type d'enseignement prodigué à Kalakshetra :

« [...] see in the sense / we our institution is a good institution but it's not like Kalakshetra / morning to evening we are not doing that / but despite of it in our institution we had music / we had this [le livre] and dance / so like this only / people will come for two days and go / but she said no / when I teach I want everything / so we had a music master / we had a Sanskrit master [...] »¹³²⁵.

Dans le *Laghu Bharatam*, on obtient plus d'informations sur la vision qu'ont les membres impliqués dans l'institution auquel appartient Priya Murle, le Bharatalaya. Comme on peut s'y attendre, l'importance de l'emploi des ressources « śāstriques » est mise en exergue. Les *śāstra* sont alors présentés comme des « grammaires » présentant les règles essentielles à la pratique des arts classiques¹³²⁶. Sudharani Raghupathi souligne que le recours à un manuel codifiant la pratique est inhérent au caractère classique du *bharatanāṭyam*¹³²⁷. Selon elle, chercher la grammaire de la danse dans les anciens traités correspond alors à ce qu'elle appelle une approche « analytique », « scientifique », qu'elle décrit comme un phénomène récent, visible seulement depuis le milieu du XX^e siècle¹³²⁸. D'autre part, il est remarqué que le recours à des documents

¹³²⁵ Priya Murle (entretien enregistré, 2015).

¹³²⁶ « The time-honoured concept in all performing arts is that the lakshya or performance is more important than lakshana or grammar. The classical arts of India represent an ideal blend of improvisation and discipline of culture. This discipline emanates from the conformity to rules enumerated in the sastras. [...] Without certain rules which should be meticulously followed by artists, classical arts may lose their identity and value. It is noteworthy that lakshana granthas [=textes] on dance deal with every aspect of classical dance, including costumes, make-up, stage decor, instruments and qualities required of dancers and teachers. The authors of lakshana granthas have taken great pains to make scientific and systematic study of these art-forms and even today, after centuries of progress, our classical arts like dance derive their vitality from the granthas » (PARTHASARATHY, « Foreword », *Laghu Bharatam*, Vol. I, 2010, p.vii-viii). On notera qu'il utilise le vocabulaire de la théorie grammaticale sanskrite dans laquelle *lakṣya*, litt. « ce qui est observable », est l'objet de la règle grammaticale, tandis que *lakṣaṇa*, c'est la règle grammaticale. Ce vocabulaire, rendant compte de l'opposition entre théorie et pratique, est également utilisé dans le domaine de la musique carnatique en sanskrit ou sous la forme de son équivalent tamoul *ilakkaṇam/ilakkiyam* (K. WOLF, 2009, pp. 244-245). Sur ces termes, cf. aussi CHEVILLARD, 1994, p.369.

¹³²⁷ « Classical dance in India has attained great popularity in the last few decades not only as performing art but also as highly evolved mode of creative expression. The very word "classical" suggests a cultivated taste in the perfection of beauty and aesthetics. With the increasing awareness of Bharatanatyam as a classical art-form, there has also arisen the need for a comprehensive and simplified manual, codifying the theoretical and practical aspects of this dance form » (*Laghu Bharatam*, Vol. III, 2014, p.xii).

¹³²⁸ « [...] the grammatical aspects of dance are the codification of all that is practiced. The Nāṭyaśāstra, an ancient work is a compendium documenting the then [*sic*] existing varieties of dance. Various

écrits présentant la théorie est devenu plus important parce que les danses indiennes ne sont plus enseignées dans le cadre du *gurukula*, « la famille du maître », et ont dépassé les frontières de l'Inde. En effet, il est significatif de constater que les traités sanskrits semblent détenir le pouvoir de remplacer le savoir oral des praticiens appelés « traditionnels », soit les *naṭṭuvāṇar* et les *devadāsī*¹³²⁹.

Rappelons que Priya Murle semble considérer que l'usage des traités sanskrits fait partie de l'enseignement institutionnel du *bharatanāṭyam* tel que pratiqué à Kalakshetra. Qu'en disent les praticiens formés dans cette école ou bien pratiquant ce style ?

Lors d'un entretien avec Renjith et Vijna, ces derniers me confirment¹³³⁰, en réponse à une question directe, qu'ils « suivent » l'AD et qu'il est particulièrement utilisé à Kalakshetra, institution dont Renjith a suivi l'enseignement et dont Vijna pratique le style. L'AD est alors présenté ainsi :

« [...] Renjith : see it's from *Nāṭyaśāstra* that *Abhinayadarpaṇam* came / Nandikeśvara wrote / what all we need full times / he made it / *abhinayadarpaṇam* [...] but *Nāṭyaśāstra* has wrote everything / everything / you have architecture / you have state designing / light designing / how to make space / all this (X) about music about all kinds of dance forms / so you / it's a biiiig thing you know / once if I want to study *Nāṭyaśāstra* and dance this life is not enough [rires] so Nandikeśvara what he did / he took (X) notes from the and he made it

Vijna : he puts / he puts his thoughts also

Renjith : thoughts also / about thinking reading about *Nāṭyaśāstra* / his understanding / he puts it in words and made it //

commentaries and other texts have been written ever since. The analytical approach to dance is response to several enquiries like : What is dance? What are the underlying principles? What nuances govern the movements? What do the gestures convey? What is rasa? This approach to dance is a recent phenomenon, discernible in the last 50 years. In recent times, with advancement in the scientific temperament, the need for technical and theoretical knowledge has been increasingly felt » (*Laghu Bharatam*, Vol. I, 2010, pp. xiii-xiv).

¹³²⁹ « Theory and Practice are the two sides of any art form. Each supplements and complements the other. In the Gurukula pattern of education, which was in vogue almost till the end of the last century, the distinction between theory and practice did not have much of a relevance. Theory was imparted through oral tradition as and when required in the course of the practice sessions. But the present day needs are different. Indian dance has crossed frontiers and has become very popular in the West. Students of Indian Dance are in need of documents and books to accompany their practical training » (*Laghu Bharatam*, Vol. III, 2014, p.vii).

« The dance art is no longer confined to the traditional practitioners, but has attracted wider involvement; because of this, a great need has arisen for convenient manuals containing useful but not too technical details about classical dance » (PARTHASARATHI, « Foreword », *Laghu Bharatam*, Vol. I, 2010, p.viii)

¹³³⁰ Cet entretien a eu lieu juste après une observation d'un de leurs cours pendant lequel j'ai constaté que les élèves avaient commencé le cours en récitant, les yeux fermés, les mains en *añjali*, des strophes en sanskrit : « *āṅgikaṃ bhuvaṇam...* », « *gurur brahmā...* ». Sur la première strophe, cf. *infra* 4.3.2. Sur la deuxième, cf. *infra* note 1360, p.315.

abhinayadarpaṇam / so for us really easy / we refer *abhinayadarpaṇam*
[...] »¹³³¹.

On perçoit ici que ces deux danseurs insistent sur l'intérêt d'étudier le *NŚ* parce qu'il couvre tous les sujets ayant trait à leur pratique, cependant il reste impossible à étudier dans son ensemble. La « science du *nāṭya* » peut alors être étudiée grâce à des médiateurs nouveaux¹³³² tels que le sanskritiste Pappu Venugopala auprès de qui ils suivent, me confient-ils, des ateliers sur le *NŚ* et anciens tels que Nandikeśvara. En effet, tenant alors des propos proches de ceux que l'on retrouve dans le dialogue entre Indra et Nandikeśa¹³³³, ils présentent l'AD comme un condensé, non pas du *Bharatārṇava* mais du *Nāṭyaśāstra* (*NŚ*)¹³³⁴. Leur insistance sur le fait que l'AD est une interprétation personnelle du *NŚ* par Nandikeśvara est particulièrement significative car, nous le verrons¹³³⁵, ces deux danseurs s'autorisent de la même démarche en interprétant très librement certaines strophes de l'AD.

D'autre part, on remarque que le fait de faire appel aux *śāstra*, en l'occurrence le *NŚ*, est présenté comme quelque chose de nouveau. En effet, selon Vijna ce n'est que récemment que les praticiens du *bharatanāṭyam* ont commencé à étudier le *NŚ* : « [...] I think it's only later that *Nāṭyaśāstra* [...] it's after some years that *Nāṭyaśāstra* was introduced [...] »¹³³⁶.

Shanti Babu est directrice d'un département de danse faisant partie d'un « college »¹³³⁷ gouvernemental dédié à l'apprentissage des arts, le « Bharathiar Palkalaikoodam », affilié à l'université de Pondichéry. Elle indique que le style enseigné est Kalakshetra. Répondant aux mêmes standards pédagogiques que cette institution, les élèves ont des cours de sanskrit. En effet, à ma demande, elle me parle du contenu des cours de sanskrit, auxquels j'ai, par ailleurs, assisté¹³³⁸ :

« [...] content meant / in *bharatanāṭyam* / *Nāṭyaśāstram* in sanskrit only / *bharatanāṭya* / *Nāṭyaśāstram* / that is in sanskrit only / all the *śloka* *śloka* are everything in sanskrit / if they know sanskrit / they can do the ans... theory / properly [...] they will learn all the theories [elle bafouille] single hand gestures [...] and both hand (X) gestures and everything they will learn it in sanskrit [...] if they know sanskrit /

¹³³¹ Entretien enregistré, 2015.

¹³³² Ou bien grâce à des ouvrages tels que le *Laghu Bharatam*, comme l'écrit T.S. Parthasarathy justifiant l'intérêt de cette publication : « It will be impossible for any dance student or even a teacher to study all these works unless they have a sound knowledge of Sanskrit and can understand the technical language used. [...] It is, therefore, a highly praiseworthy undertaking on the part of Sudharani Raghupathy's 'Shree Bharatalaya' to publish *Laghu Bharatam* containing more than 200 slokas culled out from all the important works on the subject along with an English translation for each sloka » (*Laghu Bharatam*, Vol. I, 2010, pp.ix-x).

¹³³³ Cf. Prélude de l'AD : 3.2.1.

¹³³⁴ Nous avons vu que ces deux termes peuvent désigner des textes mais aussi désigner la science générale du théâtre (cf. *supra* 2.1.1 et 2.1.5.2.1).

¹³³⁵ Cf. *infra* 4.3.

¹³³⁶ Entretien enregistré, 2015.

¹³³⁷ Le diplôme obtenu à la fin du « college » correspond à la licence (trois années d'études supérieures).

¹³³⁸ Ce qu'elle décrit là ne correspond pas à ce que j'ai pu observer, ni au programme que l'enseignante de sanskrit m'a montré. En effet, Gajalakshmi ne donne pas de cours sur le *NŚ* mais enseigne le sanskrit oral.

they know the meaning no / even though we are telling them what is / word to word by meaning we are telling [...] they have to / do / if they want to do the some many sanskrit play also / they should know the language [...] so it is related to *bharatanāṭyam* / sanskrit is very very important for the dancers / every should / everyone should know that sanskrit / that is why they are learning sanskrit also [...] »¹³³⁹.

Puis, quand elle me dit qu'elle se charge des cours de théorie, elle décrit le contenu de ce cours : « [...] theory they should know the *ślokas* and meaning of the *ślokas* and *mudrās* and everything in the theory / and history of dance [...] »¹³⁴⁰.

Si on analyse son discours, on constate donc qu'elle insiste sur l'importance d'étudier le sanskrit pour les danseurs de *bharatanāṭyam*. Le lien entre le *bharatanāṭyam* et le *Nāṭyaśāstra* est tel que l'on peut l'observer dans son nom même. Le sanskrit c'est aussi et surtout la langue des *śloka*, ces strophes isolées qui sont parfois chorégraphiées¹³⁴¹, et la langue de la théorie des gestes de mains.

Pour la danseuse Sucheta Chapekar, les traités sanskrits sont des ressources dans lesquelles on peut trouver une description détaillée de la technique corporelle :

« [...] all the *aṭavus* use different positions and movements of all the parts of the body / the ancient texts like *Nāṭyaśāstra* *Abhinayadarpaṇ* have given nomenclature and definitions of all / which is still used in the teaching methods of *bharatanāṭyam* [...] »¹³⁴².

Il est impossible de présenter la palette de discours des praticiens de *bharatanāṭyam* à propos du sanskrit et des traités sans aborder l'approche incontournable de Padma Subrahmanyam. Cette praticienne ne fait pas partie de mon enquête ethnographique à proprement parler¹³⁴³, je n'ai donc pas eu l'occasion de communiquer avec elle¹³⁴⁴ mais elle exprime son opinion très clairement dans ses ouvrages et son travail a, par ailleurs, fait l'objet de plusieurs études¹³⁴⁵. Elle est connue pour avoir créé, dans les années 60, un style de danse, le *bharatanṛtyam*, dans lequel elle a intégré ce qu'elle considère comme une reconstruction de la technique de danse

¹³³⁹ Entretien enregistré, 2014.

¹³⁴⁰ Entretien enregistré, 2014.

¹³⁴¹ *Śloka*- en sanskrit désigne une strophe en général et tout particulièrement une strophe dans le mètre *anuṣṭubh* (4x8 syllabes). Dans le cadre du *bharatanāṭyam*, on appelle *ślokam* ou *ślok* (selon qu'on emploie le mot sanskrit ou le mot hindi) des strophes en sanskrit qui sont chantées et parfois chorégraphiées. On les retrouve en général en début du récital, au début d'une pièce, ou bien à la fin du récital. Pour la légendaire danseuse Balasaraswati, le *ślokam* constituait une pièce à part entière qui se déroule à la fin de ce qu'elle considère comme le récital traditionnel du *bharatanāṭyam*, le *mārgam* (BALASARASWATI, 2010, p.199). Cf. *supra* note 245, p.63.

¹³⁴² Présentation orale faite par Sucheta Chapekar dans un DVD pédagogique (sur ce DVD, cf. *infra* 4.1.2.2).

¹³⁴³ Son discours et sa pratique ayant déjà été étudiés et étant décrits dans ses ouvrages, il ne me semblait pas pertinent de l'inclure dans la liste de praticiens de mon terrain. Je souhaitais, en effet, entendre et présenter les voix de ceux que l'on entend moins.

¹³⁴⁴ J'ai cependant pu l'écouter lors d'une « lec-dem » à Chennai (Décembre, 2014).

¹³⁴⁵ Sur cette danseuse et le style *bharatanṛtyam* : cf. BOISSEL CORMIER, 2017, p.74, p.76, pp. 145-148 ; GASTON, 1996, pp. 208-209 ; LOPEZ Y ROYO, 2004 ; PILLAI, 2002 ; O'SHEA, 2009, pp. 58-60.

indienne antique, à partir du *NŚ* et de son commentaire par Abhinavagupta et des statues de *karaṇa* dans des temples hindous¹³⁴⁶. Elle appelle en fait « *mārga* »¹³⁴⁷ la technique qu'elle a « reconstruite » à partir du *NŚ* : « I have redesigned the pedagogy of dance in my institution Nrithyodaya, to train the students in *Mārga* i.e. the technique based on *Nāṭyaśāstra* »¹³⁴⁸. Cette reconstruction constitue le sujet d'étude de son doctorat :

« The aim of this study is to revive a lost dance technique. It is my ardent hope that the chapters enumerating the *Karaṇas* and their elements would be of use to active performers and choreographers. The *Karaṇas* have been reconstructed as authentically as possible through a correlated study of the *Nāṭyaśāstra*, Abhinava Bhārati and the *Karaṇa* sculptures of Thanjavur, Kumbakonam and Chidambaram. The *Aṅgahāras*, *Piṇḍubandhas* and *Maṇḍalas* have also been reconstructed. These fairly cover the entire dance aspect of the *Nāṭyaśāstra* »¹³⁴⁹.

Pour cette praticienne formée initialement au *bharatanāṭyam*, les traités sanskrits sont donc des archives historiques sur lesquels elle fonde sa reconstruction. Elle enseigne toujours ce style et le *bharatanāṭyam* dans son institution *Nrithyodaya* à Chennai.

Nous allons maintenant nous intéresser aux discours d'un tout autre type de praticiens. En effet, Kuttalam M. Selvam et Maryappan sont des enseignants qu'on appelle en Inde des « private gurus », c'est-à-dire qu'ils n'enseignent pas dans le cadre d'une école prenant la forme d'une institution¹³⁵⁰. Nous allons voir que leurs discours diffèrent d'autant plus qu'ils n'appartiennent pas à la même classe socio-économique¹³⁵¹.

Le maître Kuttalam M. Selvam a, lui, un discours assez ambivalent à propos de l'usage du sanskrit et des traités sanskrits¹³⁵². En effet, quand je lui demande s'il emploie la strophe introductive de l'*AD āṅgikaṃ bhuvanam*, très employée dans le

¹³⁴⁶ Elle base cette reconstruction sur une étude textuelle et iconographique qu'elle a présentée dans une thèse de doctorat intitulée *Karanas in Indian Dance and Sculptures* (1978), publiée en trois volumes sous le titre *Karaṇas, common dance codes of India and Indonesia* (2003).

¹³⁴⁷ De façon assez logique, elle considère tous les autres styles de « danses classiques indiennes » pratiqués aujourd'hui comme des danses *deśī* (SUBRAHMANYAM, 2003, vol. I, « Preface & Acknowledgements », partie non-paginée). Sur l'opposition *mārga* / *deśī*, cf. *supra* 2.1.1.3.

¹³⁴⁸ SUBRAHMANYAM, 2003, vol. I, « Preface & Acknowledgements », partie non-paginée.

¹³⁴⁹ SUBRAHMANYAM, 2003, vol. I, p.iii.

¹³⁵⁰ Pour une comparaison entre l'enseignement institutionnel dispensé à Kalakshetra et l'enseignement du maître Kuttalam M. Selvam, cf. BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 187-216.

¹³⁵¹ La répartition genrée est tout à fait fortuite. À propos de leur « classe socio-économique », tout d'abord ils ne sont pas brahmanes, contrairement à une partie des autres praticiens (Priya Murle, Padma Subrahmanyam, Sudharani Raghupathi et Sucheta Chapekar). D'autre part, ils n'ont pas le même niveau d'études et vivent dans des conditions plus modestes. Enfin, et c'est lié, ils ne parlent pas anglais couramment.

¹³⁵² Ce praticien ayant des difficultés à s'exprimer en anglais, je mettrai ces citations plutôt en notes de bas de page.

milieu du *bharatanāṭyam*¹³⁵³ et ce qu'elle signifie, il élude d'abord la question en me disant qu'il me donnera sa signification plus tard. Puis, quand je lui demande s'il l'a déjà chorégraphiée, il me répond qu'il peut la chorégraphier¹³⁵⁴. Finalement, quand je lui demande s'il l'a déjà utilisé auparavant, il me répond : « [...] no / this is for only kalakshetra [...] »¹³⁵⁵. Il m'explique alors que dans les familles de *naṭṭuvāṇar*, on n'utilisait pas ce qu'il appelle le « *śloka-abhinaya* », ce que l'on peut comprendre comme étant l'interprétation gestuelle de strophes sanskrites, tirées, selon lui, de ce qu'il appelle le *Bharataśāstra*, la « science de Bharata »¹³⁵⁶. Il précise que les *devadāsī* ne « dansaient » pas sur les *śloka* mais que les *naṭṭuvāṇar* utilisaient les *śāstra* sanskrits¹³⁵⁷.

Ainsi, pour ce fils de *naṭṭuvāṇar*, ce sont les brahmanes et les praticiens de l'institution Kalakshetra¹³⁵⁸ qui ont commencé à chorégraphier des strophes de la science de Bharata. Or, Master Selvam m'a, par ailleurs, déjà exposé ce qu'il pensait des brahmanes et de leur pratique du *bharatanāṭyam*¹³⁵⁹ : ils auraient volé le savoir des *naṭṭuvāṇar* et des *devadāsī* mis alors de côté. Donc quand il parle du *śloka-abhinaya*, il parle également d'une tradition nouvelle en rupture avec ce qui était pratiqué par des praticiens héréditaires incarnés par sa famille.

Cependant, on peut noter que ce maître est aussi touché par le phénomène de « sanskritisation ». D'une part, on a vu qu'il est prêt, sans aucune hésitation, à chorégraphier des strophes sanskrites. D'autre part, j'ai pu remarquer, en observant les cours de ses élèves, qu'il avait chorégraphié une strophe sanskrite « *gurur brahmā gurur viṣṇuḥ...* »¹³⁶⁰ au début d'un *mallari*. Enfin, un jour, en arrivant à un de ces cours, je l'ai vu en train de lire une traduction en tamoul du NS. Nous verrons aussi qu'il tient un discours théorique à propos de la strophe « *yato hastas...* » de l'AD et qu'il utilise le vocabulaire sanskrit que l'on retrouve dans ce texte. Si ce praticien a une image relativement négative de l'usage de strophes sanskrites issues de traités qu'il associe

¹³⁵³ Sur son usage et son interprétation, cf. *infra* 4.3.1.

¹³⁵⁴ « [...] Julie : ok / and second sentence / second sentence I heard is heu *āṅgikaṃ bhuvanam*

Selvam : mh

Julie : *yasya* / you use this sentence also ?

Selvam : yes I will give you the sentence and meaning *āṅgikaṃ bhuvanam* / I will give you the sentence

Julie : and you use it for choreography or ?

Selvam : yes / no problem / I will choreography [...] » (entretien enregistré, 2015).

¹³⁵⁵ Entretien enregistré, 2015.

¹³⁵⁶ On remarquera qu'il n'attribue pas cette strophe à l'AD mais au NS ou à une science générale de Bharata.

¹³⁵⁷ « [...] that is *bharataśāstra* [...] it gives the verse / the line is *bharataśāstra* / that is meaning for line / but not dancing before *devadāsī* not dancing [...] *naṭṭuvāṇar* is knowing the *Nāṭyaśāstra* [...] » (entretien enregistré, 2015).

¹³⁵⁸ Rappelons que Kalakshetra a été fondée par une femme brahmane, Rukmini Devi (cf. chapitre 1).

¹³⁵⁹ Conversation non-enregistrée.

¹³⁶⁰ *gurur brahmā gurur viṣṇuḥ gurur devo maheśvaraḥ |*

gurur sāṅkāt paraṃ brahma tasmai śrīgurave namaḥ | |

« Le maître est Brahmā, le maître est Viṣṇu, le maître est le dieu Maheśvara [=Śiva],

Le maître est, sous sa forme manifeste, le *brahman* suprême. Hommage à cet illustre maître ».

Cette strophe est souvent chorégraphiée dans le cadre du répertoire du *bharatanāṭyam*. J'ai, par exemple, pu l'apprendre au début d'un *Kalī kavuttuvam* de M. K. Saroja. Par ailleurs, j'ai pu observer les élèves de Renjith et Vijna et ceux de Maryappan réciter cette strophe au début du cours. Je ne suis, pour l'instant, pas parvenue à retrouver d'occurrences de cette strophe dans la littérature sanskrite. Mais j'envisage d'étudier plus amplement cette strophe et son usage dans le milieu du *bharatanāṭyam*.

aux brahmanes de Kalakshetra qu'il considère comme des « voleurs »¹³⁶¹, on conclura qu'il a une posture ambivalente et que son discours correspond plutôt à l'axe « sanskritisation/brahmanisation ».

De façon assez proche, lors d'un entretien avec le danseur et maître de danse Maryappan¹³⁶² qui a suivi une partie du cursus proposé au Bharathiyar Palkalaikoodam à Pondichéry, celui-ci m'indique, quand je lui demande d'où vient la strophe « *yato hastas...* », qu'elle est en sanskrit et qu'elle a été composée par les brahmanes¹³⁶³. Il associe donc clairement le sanskrit aux brahmanes.

Le discours de Nandini Ramani, sanskritiste et fille du célèbre V. Raghavan, est, lui, beaucoup plus critique et détonne avec l'ensemble des discours que j'ai pu entendre ou lire, du moins en contexte indien¹³⁶⁴. En effet, selon elle¹³⁶⁵, d'une part, les praticiens actuels ne connaissent pas le sanskrit et donc n'y comprennent rien. D'autre part, elle considère qu'il n'y a pas de lien entre l'AD et la pratique du *sadir* à l'origine du *bharatanāṭyam*. Rappelons que Nandini Ramani était une élève de la *devadāsī* Balasarasvati. Ayant suivi son enseignement, elle témoigne : Balasarasvati n'employait pas l'AD¹³⁶⁶ et la plupart du temps, elle ne nommait même pas les gestes.

Pour les praticiens du *bharatanāṭyam*, le sanskrit, considéré comme la langue des brahmanes, correspond à la langue des *śloka* et des traités théoriques. D'après mon ethnographie, le fait de faire appel aux traités sanskrits et de chorégraphier des strophes sanskrites est perçu comme une innovation par rapport aux pratiques « pré-revivalisme ». Ces pratiques sont, par ailleurs, associées à l'école Kalakshetra et relèvent donc de la « classicisation » et de l'institutionnalisation. Il semble que la plupart des praticiens tendent plus ou moins vers ce modèle pédagogique. On notera que certains praticiens définissent le fait d'employer les *śāstra* comme constituant une approche « scientifique ». Le savoir encyclopédique qu'ils contiennent, la science du *nāṭya*, peut alors compléter la formation des élèves et pallier certaines carences du fait que le *bharatanāṭyam* n'est plus enseigné comme autrefois. Voyons maintenant comment les praticiens rencontrés au cours de mon enquête emploient le *śāstra* le plus cité et utilisé, l'AD.

¹³⁶¹ Parthasarathi, joueur de percussion *mirutaṅkam* (« *mṛdaṅga* » en sanskrit), m'a également parlé d'une prédominance des brahmanes dans le milieu de la musique classique carnatique. Selon lui, seuls trois musiciens ne sont pas brahmanes à Chennai. Il dit que lui-même n'est pas brahmane mais qu'il a réussi à se faire une place parce que son nom avait une « consonance brahmane ». Par ailleurs, pour lui, le sanskrit est plus une langue de théorie que de répertoire car il souligne que les compositions utilisées en *bharatanāṭyam* sont plutôt dans des langues dravidiennes.

¹³⁶² Cet entretien s'est déroulé en tamoul avec une interprète qui me traduisait en français, Maryappan ayant refusé de le faire en anglais, sans doute parce qu'il n'est pas à l'aise dans cette langue.

¹³⁶³ Entretien enregistré, 2014. Par ailleurs, il explique qu'avant le *bharatanāṭyam* n'était pratiqué que par des brahmanes et qu'aujourd'hui cet art commence à se démocratiser.

¹³⁶⁴ En effet, son discours se rapproche de ceux de chercheurs non-indiens que j'ai pu rencontrer au cours de mes études.

¹³⁶⁵ Cet entretien n'a pas pu être enregistré à cause d'un problème matériel : les piles nouvellement achetées se sont avérées non-chargées, mon enregistreur s'est donc éteint très rapidement.

¹³⁶⁶ P. Ramacandrasekhar, citant Nandini Ramani, m'a cependant indiqué que Balasarasvati aurait appris ce texte à l'âge de cinq ans (cf. *supra* note 459, p.102).

4.1.2 Usage général de l'*Abhinayadarpaṇa* dans le *bharatanāṭyam*

4.1.2.1 Une référence théorique pour tous ?

Tout d'abord, il est essentiel de remarquer qu'en effet, d'après mon séjour ethnographique à Chennai, à Pondichéry et à Pune, l'usage de l'*AD* est significatif dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Mais alors qu'on a vu que les rares études évoquant l'usage de l'*AD* caricaturent son usage en décrivant le fait que tous les élèves de *bharatanāṭyam* apprennent par cœur l'ensemble du texte¹³⁶⁷, j'ai pu observer que ses emplois sont très différents d'une école à l'autre. Certains praticiens font seulement référence à une partie d'une strophe sans ne citer clairement ni la strophe ni la source ou emploient du vocabulaire qu'on peut retrouver dans l'*AD*, mais pas exclusivement¹³⁶⁸. À l'extrême, des écoles, qui prennent la forme d'institutions, systématisent son emploi : on enjoint alors aux élèves d'apprendre de larges portions du texte¹³⁶⁹, texte qui peut être édité par l'institution elle-même¹³⁷⁰. Entre ces deux extrêmes, des praticiens emploient seulement certaines strophes¹³⁷¹. Il semble que son emploi dépende du degré d'institutionnalisation du lieu d'enseignement.

4.1.2.2 Usage pédagogique

Dans l'usage pédagogique institutionnel, les élèves utilisent des éditions-traductions de l'*AD*. À Kalakshetra, ils utilisent la troisième édition de M. Ghosh¹³⁷². Dans l'école de Sucheta Chapekar (Kalavardhini), ils utilisent l'édition de P. Ramacandrasekhar¹³⁷³. À Bharatalaya, ils utilisent leur ouvrage-compilation, le *Laghu Bharatam*, comprenant de larges portions de l'*AD*¹³⁷⁴.

Conformément à l'usage de l'*AD* à Kalakshetra tel que décrit par T. Leucci¹³⁷⁵, dans l'école de Sucheta Chapekar, j'ai pu voir les élèves réciter les strophes correspondant aux différents *hasta* avec les *vinīyoga* (les applications). Tout en récitant, ils mettent en gestes le texte en exécutant le *hasta* et ses applications. Pour accompagner cet apprentissage¹³⁷⁶, Kalavardhini a sorti un DVD dans lequel on peut voir, en plus d'une présentation des différents *aṭavu*, une présentation de certains gestes de l'*AD* faite par une danseuse seule tandis qu'on entend une voix récitant les strophes¹³⁷⁷.

¹³⁶⁷ Cf. *supra* 1.3.3.2.

¹³⁶⁸ Kuttalam M. Selvam.

¹³⁶⁹ Kalakshetra, Bharatalaya (Chennai). J'ai pu aussi le constater à Kalavardhini (Pune).

¹³⁷⁰ *Laghu Bharatam* édité par Sudharani Raghupathi (Bharatalaya).

¹³⁷¹ Maryappan (Pondichéry).

¹³⁷² D'après une élève suivant le cursus à Kalakshetra : Impana Kulkarni.

¹³⁷³ Je ne l'ai pas constaté moi-même mais une ancienne élève, Pranali Jambhale, m'a donné cette information.

¹³⁷⁴ Une prochaine étude sera dédiée à ces nouvelles compilations (cf. conclusion).

¹³⁷⁵ Cf. *supra* 1.3.3.2.

¹³⁷⁶ Sucheta Chapekar insiste bien sur le fait que ce DVD n'est pas suffisant pour l'apprentissage. Il n'est qu'un complément : « In any learning and teaching / if one wants to understand subject to the core of it / the place of a guru / teacher / preceptor / is most important / we are totally aware of this fact / at the same time / since / presently we have the aids like video available / this presentation can be used as complementary to this kind of training / and we are sure / it will be useful for the students and teachers of *bharatanāṭyam* ».

¹³⁷⁷ Dans ce DVD, on trouve une mise en gestes de différentes strophes issues de l'*AD* et du *Nś* (sur des

J'ai pu aussi observer les cours du « private guru » Maryappan. Celui-ci ayant suivi une partie du cursus dans une institution se réclamant du style Kalakshetra, le Bharatiyar Palkalaikoodam, il n'est pas étonnant qu'il enseigne aussi des passages de l'AD. Ainsi, à la fin des cours, les élèves s'assoient en tailleur, en ligne, par groupe. Une élève est alors désignée par Maryappan. Elle doit réciter en mimant des passages de l'AD : sur les *hasta*, les gestes du cou, des yeux, de la tête et la strophe « *yato hastas...* ». Cette dernière strophe est accompagnée par des explications du maître. Je remarque que les élèves citent trois fois le geste de main *kaṭakāmukha* en faisant des gestes différents, comme on peut l'observer dans l'ouvrage d'A. Vallabh par exemple¹³⁷⁸. Un autre jour, je remarque qu'il leur fait apprendre comment exécuter les *hasta* combinés¹³⁷⁹ que l'on retrouve dans l'AD en interrogeant les élèves : il donne le nom du *hasta* et l'élève doit le faire en donnant une explication¹³⁸⁰. On remarque donc que les passages de l'AD ne sont pas seulement répétés mais accompagnés d'explications.

Comme je l'ai déjà indiqué, j'ai pu voir les élèves de Renjith et Vijna réciter la strophe introductive de l'AD « *āṅgikaṃ bhuvanam* » au début d'un cours, les yeux fermés, les mains jointes en *āṅjali*. Je n'ai assisté qu'à un seul de leurs cours, je n'ai donc

positions de pieds : 9.266 ; des gestes de mains : 4.249 et 9.214-215). Les strophes de l'AD sont les suivantes : liste des gestes de tête (49cd-50), liste des regards (66-67ab), liste des gestes de cou (79cd-80ab), liste des *maṇḍala* (260cd-261), liste des *sthāna* (274cd-275ab), liste des gestes de mains non-combinés (89-92) et des gestes combinés (172cd-175), la strophe 37 « *yato hastas...* », les applications des gestes de mains non-combinés (94-100ab, 101-102, 103cd-104, 106-107, 109-110, 111cd-113, 114cd, 115cd-116ab, 117-118, 119-121ab, 122cd-124ab, 125cd-127ab, 128-131, 132cd-133, 135-137ab, 138-139ab, 140-142ab, 143cd-144ab, 145-146ab, 147-149ab, 150cd-152ab, 153cd-154ab, 155cd-157ab, 158cd-159ab, 160cd-161ab, 162cd-163ab, 164, 165cd). Il y a quelques remarques à faire. Seules la liste des gestes de main et les applications des gestes de main non-combinés sont présentées. Il n'y a donc pas les descriptions des gestes (combinés et non-combinés), ni les applications des gestes de mains combinés. Les applications des gestes de main non-combinés ne sont présentées que jusqu'à *triśūla*. Il manque donc *vyāghra*, *ardhasūcī*, *kaṭaka* et *palli*. Ces quatre derniers gestes sont cependant présentés après la liste des gestes de main non-combinés alors même qu'ils ne sont pas présents dans la liste qui figure dans l'AD. D'autre part, on peut aussi remarquer que certaines applications sont présentées sous deux variantes. Ces variantes ne sont pas une autre interprétation de la signification d'un *vinīyoga* mais une autre façon de le faire. Par exemple, la danseuse exécute *kucasthala* (« la surface de la poitrine »), une application du geste *patāka*, en montrant la poitrine avec une main faisant un mouvement horizontal ou avec deux mains qui montrent les deux seins dans un mouvement vertical. D'autre part, on notera que le texte prononcé diffère du texte écrit, tel qu'édité par M. Ghosh. Certains *ca* « et » sont omis, certains mots sont prononcés à la pause ou bien sous la forme du thème. Ces modifications ont sans doute pour but de permettre une meilleure identification des noms des gestes. Enfin, je ne suis pas parvenue à identifier une strophe à propos des positions des mains (*hastapracāra*). Le DVD se termine par une présentation de *śloka* d'hommage à des divinités (une strophe à Gaṇeśa, « *gurur brahma...* » et « *āṅgikaṃ bhuvanam...* »), une démonstration d'une pièce de *bharatanāṭyam* (*alāriṭṭu* en trois temps). Sucheta Chapekar conclut en citant la strophe 324 de l'AD qu'elle explicite ainsi : « [...] for the proper study of any art form particularly dance, it is necessary to study both the texts and the tradition and for this there is no replacement for *guruśiṣyaparamparā* ».

¹³⁷⁸ Cf. *supra* 2.2.5.2.

¹³⁷⁹ *Karkaṭa*, *khaṭvā*, *svatiska*, *paśa*, *bheruṇḍa*.

¹³⁸⁰ Ces explications étant en tamoul, je n'ai pas pu les comprendre mais je suppose qu'il s'agissait de la signification du geste.

pas pu déterminer s'ils utilisaient d'autres passages de l'AD. Mais lors d'un entretien, en réponse à une question directe¹³⁸¹, ils ont évoqué l'usage qu'ils faisaient de ce texte :

« Vijna (V) : in *abhinayadarpaṇa* we use most

Renjith (R) : all the theory

V : the entire

R : *patākas tripatāko ardhapatāko*

V : yeah

J : *hasta*

R : even *yato hastas tato dr̥ṣṭi* it's all come from *abhinayadarpaṇam*

V : and also we use the head movements / the eye movements / different parts of the body

R : and *vinīyogas patakas* is all *vinīyoga*

J : you follow that

R : *nāṭyārambhe vāriṃvāhe vane* all those things yeah [...]

V : [...] and you have something called *maṇḍalas* special *maṇḍala*

J : *maṇḍala*

V : that is also in *abhinayadarpaṇa* / because in *nāṭyaśāstra* *maṇḍala* is different

J : oh ok / so what is *maṇḍala* ? which movement ?

V : like you have *sthānakam āliḍham* those / ten positions we have / which is there in *abhinayadarpaṇam* / where is in in / in *nāṭyaśāstra* *sthānakam* is not this / *sthānakam* is the positions

J : oh ok

V : so it's very different

J : mh

V : so generally we refer to *abhinayadarpaṇam* [...] »¹³⁸².

Si ce témoignage oral n'est pas suffisant pour attester d'un usage effectif¹³⁸³, on remarquera cependant que les danseurs et enseignants Renjith et Vijna semblent avoir une bonne connaissance des passages de l'AD qu'ils disent utiliser.

J'ai pu assister à de nombreux cours de Priya Murle où j'ai pu voir en détails comment se déroulait ce qu'elle appelle « le cours de théorie ». Pendant ce cours, les élèves débutantes, qui sont pour la plupart aussi les plus jeunes, passent un temps, avant ou après le cours de pratique, à apprendre par cœur des passages de l'AD qui sont présents dans le premier volume du *Laghu Bharatam*, soit le *maṅgalaśloka*, les *hasta* et leurs applications¹³⁸⁴ et les regards. Regardant ou non le *Laghu Bharatam*, les élèves lisent ou récitent les strophes en exécutant les gestes correspondants. La récitation et

¹³⁸¹ « [...] so what do you use in *abhinayadarpaṇa* / what is useful for dance ? [...] » (entretien enregistré, 2015).

¹³⁸² Entretien enregistré, 2015.

¹³⁸³ C'est également le cas pour une observation unique d'un cours qui peut être une présentation idéalisée de la pratique que les personnes ethnographiées souhaiteraient offrir à l'ethnographe.

¹³⁸⁴ C'est ce que j'ai pu observer durant mon enquête mais on peut imaginer que les élèves apprennent également d'autres passages de l'AD présents dans le *Laghu Bharatam*.

l'apprentissage sont souvent conduits par une élève débutante adulte¹³⁸⁵. Pendant ce temps-là, je me joins à elles.

Je constate qu'elles emploient une méthode spécifique pour mémoriser le texte : elles répètent plusieurs fois un mot, puis un groupe de mot, puis toute une strophe, puis plusieurs strophes. L'élève la plus âgée peut aussi faire une sorte de quizz en faisant le geste correspondant à une application ou en le désignant : les autres doivent alors dire le nom ou faire le geste correspondant. Un jour, j'observe un cours durant lequel de jeunes élèves débutantes enseignent le *maṅgalaśloka* à d'autres, apparemment encore plus débutantes. Ces jeunes élèves aident les autres avec une certaine assurance, corrigeant la prononciation et la position des mains¹³⁸⁶.

Je remarque qu'elles ont parfois des difficultés à relier le texte à la traduction et font des erreurs de « découpage » du texte sanskrit. En effet, la plupart du temps, Priya Murle, qui est sanskritiste et qui donc pourrait les corriger, observe cela de loin. Je l'ai cependant vue quelques fois apporter de petites corrections, de sa propre initiative ou quand les élèves avaient un doute et l'interpellaient à ce sujet. Ce « cours de théorie » a lieu souvent pendant que se déroule un autre cours. Les élèves se placent alors derrière le lieu où se déroule le cours de pratique, ou bien à gauche de Priya Murle.

¹³⁸⁵ Cf. Illustration 60, p.321.

¹³⁸⁶ Le mode d'apprentissage de l'AD dans l'école de Priya Murle correspondrait donc plutôt, d'après mes observations au cours de ce terrain, à ce que l'on appelle la méthode *tiruvai* : « Deux méthodes, appelées en tamoul *chandai* et *tiruvai*, servent à mémoriser tous les types de textes. La première est un enseignement du gourou : il psalmodie un passage que les élèves répètent ensuite en chœur à deux reprises. La seconde est une répétition de texte pratiquée par les élèves seuls en l'absence du gourou. Ils reprennent ensemble ce qui leur a été enseigné par celui-ci. En principe, la méthode d'enseignement est entièrement orale : les élèves doivent répéter après le gourou exactement ce qu'ils ont entendu, puis s'entraînent jusqu'à ce qu'ils aient mémorisé le texte. Avec la seconde méthode néanmoins, les étudiants se trouvent en possession de copies imprimées, auxquelles ils se reportent pour s'aider à retenir, comme le feraient des acteurs (FULLER, 2012, p.42).



Illustration 60 : Les élèves de Priya Murle récitent les passages de l'AD à propos du geste de main *patāka* en utilisant le *Laghu Bharatam*, Chennai, 2015 (J. Rocton).

4.1.2.3 Usage scénique

Des strophes de l'AD sont aussi chorégraphiées et représentées scéniquement par les praticiens de *bharatanāṭyam*. Ils utilisent surtout la strophe introductive en l'honneur de Śiva, « *āṅgikaṃ bhuvānam...* », dont on analysera les interprétations orales et corporelles en détail¹³⁸⁷. On a vu que pour Master Selvam ce type d'*abhinaya* est appelé *śloka-abhinaya*. De fait, ces strophes qui sont exécutées en général en début de récital ou au début d'une pièce sont appelées *śloka*¹³⁸⁸.

À ma connaissance, il n'existe que quelques exemples de chorégraphies d'autres passages de l'AD. Cette pratique est si rare que je n'ai pas eu l'occasion de l'observer lors de spectacles à Chennai. On en trouve cependant des exemples sur internet et dans la littérature que je présenterai succinctement, étant donné le manque de données que j'ai pu obtenir à ce sujet¹³⁸⁹.

L'exemple le plus connu est le travail de Sandhya Purecha. En effet, cette praticienne est connue dans le monde du *bharatanāṭyam* pour son spectacle proposant une mise en chorégraphie de l'ensemble de l'AD. Il semble que c'est son maître, le *naṭṭuvāṇar* Parvati Kumar¹³⁹⁰, qui ait mis en musique et chorégraphié le texte¹³⁹¹.

J'ai découvert un autre exemple en parcourant le site internet YouTube. Sur une vidéo¹³⁹², on peut voir des praticiennes de *bharatanāṭyam* exécuter une mise en chorégraphie des applications du geste de main *patāka*¹³⁹³. Cette petite pièce constitue en fait la partie introductive d'un *jatisvaram* qui va suivre. On remarque donc que cette chorégraphie prend la place de ce que l'on appelle habituellement un *śloka*. Les danseuses présentent les *vinīyoga* du geste *patāka* un peu différemment que ce que l'on peut observer dans le cadre pédagogique, où les élèves sont assez statiques (elles restent assises ou debout). En effet, cette mise en gestes est plus chorégraphiée : les interprètes sont parfois debout, parfois assises, se tournent et exécutent de courtes séquences dansées entre les présentations des *vinīyoga*. Un détail retient mon attention. À la fin, les danseuses font une salutation les mains jointes sur l'hémistiche 100ab *evam*

¹³⁸⁷ Cf. *infra* 4.3.1.

¹³⁸⁸ Au début d'une pièce, ils peuvent aussi être seulement chantés sans que le danseur en propose une mise en gestes. Par exemple, ce *śloka* dédié à Viṣṇu au début d'un *kavuttuvam* chorégraphié par K. Saroja que j'ai appris auprès de Kalpana :

śuklāmbāradharaṃ viṣṇuṃ śaśivarṇaṃ caturbhujam |
prasannavadanaṃ dhyāyet sarvaviḥnopaśāntaye ||

« Sur celui qui porte un vêtement immaculé, Viṣṇu, qui est couleur de lune, aux quatre bras, <Et> dont la parole est favorable (ou « dont le visage est serein »), on doit méditer, afin de mettre fin à tous les obstacles ».

Il semble que l'on retrouve cette strophe dans différents textes, notamment dans le *Viṣṇupurāṇa* (1.1.12, éd. M. M. Pathak, d'après le texte du gretil) et le *Mahābhārata* (3.1.2.1, éd. BORI, d'après le texte du gretil).

¹³⁸⁹ Bien que ces exemples soient relativement rares, ils mériteraient une enquête ethnographique et une analyse plus approfondie.

¹³⁹⁰ Dont Sucheta Chapekar a également suivi l'enseignement. Son interprétation de l'AD se base donc aussi peut-être sur le savoir de ce *naṭṭuvāṇar*.

¹³⁹¹ « Très récemment, le célèbre guru Vidwan Parvati Kumar a composé un récital de danse entièrement fondé sur ce texte sanscrit. Mais il a accepté de le montrer seulement deux fois en public, à Madras et à Bombay, interprété par sa meilleure élève » (LÉGERET, 1999, p.121).

¹³⁹² Chorégraphie de Jessica Sinniah exécutée par Pridharshini Thamilarasan, Arisica Suthakaran et Anna Purani Chandrasehar. Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Fg4C0rzbRaU>

¹³⁹³ Strophes 94-100ab, cf. AD ad. loc.

artheṣu yujyante patākahastabhāvanāḥ « C'est avec ces significations que sont employées les manifestations du geste de main *patāka* ». Cette salutation habituellement destinée aux dieux semble ici être adressée à cette portion de texte théorique ou bien au geste *patāka*. De fait, les *śloka*m sont en général des strophes sanskrits dans lesquelles on rend hommage à un ou plusieurs dieux.

On trouve un autre exemple sur internet, celui de l'Abhinava Dance Company, fondé par Nirupama et Rajendran. Dans un extrait publié sur YouTube¹³⁹⁴, on peut voir une mise en chorégraphie de passages de l'AD plus élaborée que dans l'exemple précédent. De fait, le spectacle entier semble être dédié à la mise en scène de contenus issus de l'AD et du NS :

« The fundamentals of Dance from its physical structure is put together in the most effective & beautiful manner. An attempt to make even grammar interesting & exciting to the dance practitioners & viewers. Traditional moves from NatyaShastra & Abhinaya darpana are given a creative treatment »¹³⁹⁵.

Dans cet extrait, on peut voir une chorégraphie présentant les différents regards. Le texte chanté, sur une musique que l'on pourrait qualifier de « semi-classique », correspond à la liste figurant dans l'AD (strophe 66). Puis, les danseuses présentent les gestes de cou (79cd-80ab). On remarque que certains passages sont répétés plusieurs fois, par exemple « *sundarī ca* » est répété quatre fois, donnant l'occasion aux danseuses d'exécuter le geste plus longuement. Ensuite, on peut les voir exécuter une partie des gestes de main non-combinés présentés dans l'AD tandis que sont chantées les strophes correspondantes (89-90ab). Enfin, elles présentent les gestes de mains combinés. Le traitement est différent car ce n'est pas la strophe qui est chantée, mais seulement les noms des gestes¹³⁹⁶. Pour conclure, on peut dire que cette création répond aux codes de l'esthétique de la danse contemporaine à Chennai employant souvent les techniques de la danse classique indienne *bharatanāṭyam*¹³⁹⁷. En effet, les danseuses ne portent presque pas de bijoux, seulement des boucles d'oreilles, et revêtent un costume noir et doré, un peu différent de celui que l'on peut voir habituellement.

Ces différents exemples de mises en scène de l'AD par des praticiens de *bharatanāṭyam* présentent ce qu'on pourrait appeler une forme d'esthétisation de la théorie. Cela n'est pas sans rappeler ce que l'on retrouve dans le *kāvya* sanskrit, c'est-à-dire des références théoriques insérées dans l'œuvre¹³⁹⁸ : la théorie étant alors intégrée à la pratique artistique, au-delà de la période d'apprentissage et de création, dans sa forme scénique finale. Enfin, on peut se demander si le fait que l'AD soit écrit

¹³⁹⁴ Vidéo, dont le titre est « Angikam », publiée par les créateurs de ce spectacle, Nirupama et Rajendra : <https://www.youtube.com/watch?v=r6OXZio3O1Q>

¹³⁹⁵ Légende de la vidéo.

¹³⁹⁶ Ils sont chantés dans le même ordre que celui des strophes de l'AD (172-175ab). On notera qu'elles font également le geste de main combiné *avahittha* absent du l'édition de M. Ghosh mais présent chez Tiruveṅkaṭa : cf. MG, 1917, p.41 ; AR, pp. 285-287 ; V, p.142, 261ab.

¹³⁹⁷ Cf. BOISSEL-CORMIER, 2017, pp. 394-499.

¹³⁹⁸ Cf. *supra* note 345, p.85.

en vers n'a pas incité des danseurs-chorégraphes à considérer ce texte comme un texte poétique se prêtant au chant et à la chorégraphie sur scène.

4.1.2.4 Vocabulaire

Enfin, les praticiens actuels utilisent du vocabulaire sanskrit pour parler de leur pratique. M. Orelskaya constate :

« The technical vocabulary of instructors and performers of modern classical Indian dance contains a comparatively small part of the terminology used in old Sanskrit manuals. Even then, the interpretation of many terms varies significantly from school to school and very often is far from correct »¹³⁹⁹.

En fait, les termes les plus utilisés sont des termes techniques ayant trait à l'esthétique ou à la technique corporelle. La plupart de ces termes sont présents dans l'AD, c'est pourquoi ils ont attiré mon attention. Je me suis particulièrement intéressée aux différentes interprétations par les praticiens des termes dénotant des concepts esthétiques¹⁴⁰⁰. Ces interprétations, que M. Orelskaya considère comme « far from correct », m'ont paru tout à fait significatives et révélatrices de pratiques singulières. Nous aurons l'occasion d'examiner en détail les termes les plus utilisés. Ces termes sont les suivants : la triade *nṛtta/nāṭya/nṛtya*, *abhinaya* et *nṛtta*, *bhāva* et *rasa*¹⁴⁰¹. Il s'avère que ces termes ne sont pas employés de manière isolée mais toujours en association avec d'autres. De fait, ces groupes constitués de deux à trois termes constituent autant d'ensembles structurés dans lesquels chaque élément est dépendant et complémentaire de l'autre ou des autres. Nous aurons, par ailleurs, l'occasion de constater qu'il n'est pas si aisé d'apprécier l'écart par rapport à ce qui constituerait la signification correcte de ces termes puisque leurs significations au sein des textes sanskrits ne sont pas si bien connues et diffèrent d'un texte à l'autre.

4.2 Usage du vocabulaire

Dans cette partie, je vais donc m'intéresser aux sens de quelques termes sanskrits d'abord au sein des traités sanskrits, pour autant qu'on puisse clairement les établir. S'agissant des interprétations des praticiens, nous essaierons de saisir la cohérence sous-jacente globale, en posant donc le postulat d'une relative homogénéité des représentations ; ces praticiens évoluant dans le même milieu et ayant donc, a priori, une « langue commune ». Nous verrons cependant que certains praticiens proposent des points de vue tout à fait singuliers qu'il aurait été malhonnête de tenter d'amalgamer au discours général. De fait, comme nous l'avons vu, le panel de praticiens que j'ai rencontré est composé de danseurs et enseignants de différents « styles » de *bharatanāṭyam* (appelés *bāṇi*) appartenant à des catégories socio-économiques différentes et enseignant dans divers cadres pédagogiques.

¹³⁹⁹ ORELSKAYA, 2003.

¹⁴⁰⁰ Une étude sur l'usage des termes ayant trait à la technique (les noms des gestes et les applications, par exemple) pourrait faire l'objet d'une recherche ultérieure.

¹⁴⁰¹ Dans une autre étude, j'aimerais aussi m'intéresser aux termes *tāṇḍava* et *lāsya*, délaissés dans le cadre de cette thèse.

4.2.1 *Nāṭya, nṛtta et nṛtya*

4.2.1.1 Dans les *śāstra*

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les termes *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*. Nous avons vu que les termes *nāṭya* et *nṛtta* désignent, de manière générale, les catégories « théâtre » et « danse » et que le terme *nṛtya*, plus tardif, est plus ambigu du fait qu'il relève à la fois du *nāṭya* et du *nṛtta*¹⁴⁰². Par ailleurs, nous avons démontré que l'AD se présente comme un traité qui peut s'appliquer au *nāṭya* et au *nṛtya* mais qu'il évoque aussi, brièvement, des gestes de *nṛtta*¹⁴⁰³. Enfin, à propos de la datation de l'AD, nous avons abordé le fait que cette triade *nāṭya/nṛtta/nṛtya* est considérée comme une innovation médiévale, notamment présente dans le *Daśarūpaka* (DR)¹⁴⁰⁴.

En réalité, la situation est relativement complexe car les *śāstra* présentent des points de vue divergents selon les auteurs et les époques, ce qui fait régner une certaine confusion dans l'usage de ces termes et des notions auxquels ils renvoient¹⁴⁰⁵. L'histoire sémantique de ces trois termes a été largement étudiée, je proposerai ici un résumé des travaux à ce propos¹⁴⁰⁶. Au cours de cette présentation, je ferai une petite étude de ces termes dans le texte qui nous tient à cœur, l'AD.

Le *nāṭya*, tout d'abord, c'est bien sûr le théâtre en général¹⁴⁰⁷. Il s'agit du terme le plus employé pour désigner le théâtre « comme la conjonction d'un texte et de sa représentation »¹⁴⁰⁸.

Dans le plus ancien traité sanskrit que nous connaissons, le NS, on ne trouve que la dichotomie *nāṭya/nṛtta*, respectivement le théâtre et la danse, que l'on distingue grâce à un critère, l'*abhinaya*, le jeu de l'acteur¹⁴⁰⁹. Dans cette perspective, le *nṛtta*, en tant que mouvement pur dépourvu d'*abhinaya*, en effet, ne communique aucun sens puisqu'il est indépendant d'un texte et qu'il n'est pas imitation du monde.

¹⁴⁰² Cf. *supra* 1.2.1.

¹⁴⁰³ Cf. *supra* 2.1.1.3.

¹⁴⁰⁴ Cf. *supra* 2.1.6.5.

¹⁴⁰⁵ BANSAT-BOUDON, 1992, p.408.

¹⁴⁰⁶ Je m'appuierai essentiellement sur les travaux de K. M. Varma (1957), de L. Bansat-Boudon (1992, 1994) et d'E. Ganser (2010). On notera cependant que ces travaux ne citent généralement qu'une très petite partie des textes théoriques : le NS et sa glose, le DR, et succinctement le SR. M. Bose cite d'autres traités mais ne présente pas une étude détaillée. Il pourrait être intéressant de retracer l'histoire de cette triade à travers l'ensemble de la littérature « śāstrique » à propos du théâtre et de la danse. Les implications théoriques liées aux définitions de ces trois termes pourraient constituer des critères de discrimination d'écoles esthétiques et, collatéralement, permettre d'améliorer la datation de certains textes.

¹⁴⁰⁷ Sur la racine NAT-, cf. *supra* note 197, p.58.

¹⁴⁰⁸ BANSAT-BOUDON, 1994, p.195. L. Bansat-Boudon remarque que les termes qui semblent être des synonymes de *nāṭya* « ne sont jamais que des désignations partielles de la réalité théâtrale. [...] C'est ainsi que *daśarūpaka*, littéralement « les dix formes », désigne d'abord l'ensemble des dix genres dramatiques [*nāṭaka*, *prakaraṇa*, *aṅka*, *vyāyoga*, *bhāṇa*, *samavakāra*, *vīthī*, *prahasana*, *ḍima*, *ihāmṛga*] avant de signifier le théâtre réduit à sa dimension textuelle » (*ibid.*). Les termes *saṃgītaka*, le « concert » et *tauryatrika* « la triple musicalité », désignent collectivement les arts auxiliaires du théâtre (chant, musique et danse), le « tout » du théâtre dont il ne désigne qu'une partie, mais aussi la dimension spectaculaire du théâtre, la représentation théâtrale, appelée aussi et surtout *prekṣaṇa* (*ibid.*, p.196).

¹⁴⁰⁹ NS : 4.261cd-264ab. Cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 399-400.

Au sein de ce célèbre traité, on relève cependant des passages qui présentent des idées qui apportent des nuances à cette théorie générale. L. Bansat Boudon souligne, par exemple, que le *nṛtta* et l'*āṅgikābhinaya* ont un lien inclusif, le *nṛtta* étant considéré comme un élément de l'*āṅgikābhinaya*, le « jeu corporel »¹⁴¹⁰ qui est, rappelons-le, un des registres de jeu du *nāṭya*. Le *nṛtta* fait donc partie du processus de communication du sens, on le perçoit dès le *NŚ*.

Cette idée va être développée par Abhinavagupta (X^e-début XI^e), dans sa glose du *NŚ*, l'*Abhinavabharatī* (*Abh*). Pour lui, nous l'avons déjà évoqué¹⁴¹¹, le *nṛtta*, lorsqu'il est intégré au *nāṭya*, n'est plus ce qu'il était dans son mythe d'origine, c'est-à-dire la danse joyeuse de Śiva, libre et spontanée :

« Tout en conservant son identité, se refusant toujours à communiquer le moindre sens, elle n'en est pas moins associée aux autres éléments constitutifs du spectacle : *abhinaya*, chant, musique, et s'harmonise avec eux de telle sorte qu'elle donne parfois l'impression de se teinter du sens véhiculé par le chant ou le texte poétique (*kāvya*). Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est jamais que secondairement et par reflet, dans la mesure précisément où l'on veille à ce qu'elle soit en parfaite consonance (*anusaritva*) avec le reste du matériel théâtral auquel elle confère, du même coup, un surcroît de lustre et de beauté »¹⁴¹².

K. M. Varma souligne qu'Abhinavagupta présente également des types de *nṛtta* qui comportent de l'*abhinaya*, ce terme prenant alors le même sens que dans le *NŚ*, soit un jeu signifiant¹⁴¹³, ou bien un autre sens : « [...] here *abhinaya* means the performer's bringing the meaning of the song into his own mind and moving the limbs in accordance with the general trend of the song without the intention of conveying every detail to spectators »¹⁴¹⁴. Pour lui, ces types de *nṛtta* correspondent à la catégorie de *nṛtya* mais Abhinavagupta n'aurait pas pu utiliser ce terme pour commenter le *NŚ* puisqu'il en est absent¹⁴¹⁵.

Transformant une opposition relativement claire entre *nṛtta* et *nāṭya*, la tradition ultérieure, dont on voit des traces dans la glose d'Abhinavagupta tentant sans doute de réconcilier les perspectives du *NŚ* et celles de son époque, introduit donc un troisième terme, le *nṛtya*. Les termes *nṛtta* et *nṛtya* désignent alors des formes connexes et concurrentes au *nāṭya*¹⁴¹⁶.

Avant de rencontrer le terme *nṛtya* pour la première fois dans un *śāstra* (*DR*, X^e siècle), on trouve les premières occurrences chez Kālidāsa (IV^e siècle), notamment dans le *Raghuvamśa* (livre 19)¹⁴¹⁷. On y trouve, en effet, une définition du *nṛtya* (13.36) :

aṅgasattvavacanāśrayaṃ mithaḥ strīṣu nṛtyam upadhāya darśayan |
sa prayoganipuṇaiḥ prayoktrbhiḥ saṃjagharṣa saha mitrasaṃnidhaiḥ | |

¹⁴¹⁰ *NŚ* : 8.14, cf. *ibid.*, p.376.

¹⁴¹¹ Cf. *supra* 1.2.1.

¹⁴¹² BANSAT-BOUDON, 1994, p. 200. Elle résume là la pensée d'Abhinavagupta. Cf. aussi BANSAT-BOUDON, 1992, p.402.

¹⁴¹³ Cf. *infra* 4.2.2.

¹⁴¹⁴ VARMA, 1957, p.16.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴¹⁶ BANSAT-BOUDON, 1994, p.195.

¹⁴¹⁷ Sur les autres occurrences dans l'œuvre de Kālidāsa : cf. BANSAT-BOUDON, 1992, p.407.

« Après avoir enseigné le *nṛtya*, qui dépend du corps, du *sattva*¹⁴¹⁸ et de la voix, en privé à ses femmes, en <les> produisant en présence de ses amis, il [le roi Agnivarṇa] rivalisa avec les praticiens habiles à la pratique ».

Dans ce cadre, alors que Kālidāsa utilise *nṛtta* et *nāṭya* avec les mêmes sens que dans le *NS*, le terme *nṛtya* se présente comme un synonyme d'*abhinaya*, plus précisément de *sāmānyābhinaya*, c'est-à-dire « le jeu harmonisé »¹⁴¹⁹.

On trouve aussi une occurrence du terme *nṛtya* dans le premier lexique sanskrit qui nous soit parvenu, l'*Amarakośa* d'Amarasiṃha, que l'on situe entre le IV^e et le VI^e siècle¹⁴²⁰. Le terme est alors présenté comme un synonyme de plusieurs mots : *tāṇḍava*, *naṭana*, *lāsya*, *nartana*, mais aussi *nāṭya*¹⁴²¹. Le fait qu'Amarasiṃha présente ces termes comme synonymes nous permet d'imaginer que cela était effectif chez ses contemporains.

Le premier traité dans lequel la triade *nāṭya/nṛtta/nṛtya* est présenté est le *daśarūpaka* de Dhanañjaya. On y trouve des définitions laconiques qui soulignent les oppositions :

« Le *nāṭya*, imitation des situations, est appelé *rūpa* (« forme ») parce qu'il est visible. Ce *rūpaka*, devenant décuple par accroissement, est fondé sur le *rasa*. [...] »

Un autre <objet>, le *nṛtya*, est fondé sur les *bhāva* [et] le *nṛtta* est fondé sur le rythme et le tempo »¹⁴²².

Le commentaire du *DR* par Dhanika, que l'on considère comme contemporain de Dhanañjaya¹⁴²³, présente une distribution plus complexe. En effet, le *nṛtya* devient un élément pivot, « différent du *nāṭya* comme du *nṛtta*, et participant de l'un comme de l'autre »¹⁴²⁴. D'après Dhanika, le *nāṭya* et le *nṛtya* forment un couple et s'opposent au *nṛtta* parce qu'ils sont imitation du monde et des passions : ils relèvent donc de l'*abhinaya*. Le *nṛtta*, quant à lui, a pour objectif la beauté (*śobhā*). Et, bien que le *nṛtya* se distingue du *nṛtta* parce qu'il repose sur une gestuelle signifiante, *nṛtta* et *nṛtya* ont en commun la dimension corporelle. Ils sont donc tous les deux différents du *nāṭya* où prédomine le *sattva*¹⁴²⁵. Dhanika précise, par ailleurs, que dans le *nṛtya*, on joue le sens

¹⁴¹⁸ Sur le *sattva*, cf. *infra* 4.2.2.1 et 4.3.1.2.2.

¹⁴¹⁹ BANSAT-BOUDON, 1994, p.204. Sur le *sāmānyābhinaya*, cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 341-387.

¹⁴²⁰ *IC*, Tome 2, p.100.

¹⁴²¹ Cf. *Amarakośa* : 1.6.10ab

¹⁴²² *avasthānukṛtir nāṭyaṃ rūpaṃ dṛśyatayocyate |
rūpakaṃ tat samāropād daśadhaiva rasāśrayaṃ |* (1.7)
[...]

anyad bhāvāśrayaṃ nṛtyaṃ nṛttam tālāyāśrayam | (1.9ab)

¹⁴²³ BANSAT-BOUDON, 1994, p.209. Certains considèrent que Dhanañjaya et Dhanika seraient une seule et même personne (*ibid.*), ou bien seraient-ils frères ? (VARMA, 1957, p.1).

¹⁴²⁴ BANSAT-BOUDON, 1992, p.409.

¹⁴²⁵ BANSAT-BOUDON, 1994, p.205. Dhanika précise que les termes *nṛtya*- et *nṛtta*- sont tous deux dérivés de la même racine *NṚT*- « qui sert à désigner le mouvement (littéralement le « lancer » : *vikṣepa*) des membres, tandis que le terme *nāṭya* est formé sur la racine *naṭ* dont le sens, qui dénote la vibration (*avaspandana*), connote par là-même la présence du *sattva* » (*ibid.*, p.206). Remarquons cependant que le *sattva* n'est pas dénué d'une dimension corporelle comme les *sāttvikabhāva* le montrent (cf. *AD*, 41). Le *nāṭya* est lui aussi corporel : quand il est joué sur scène, il est incarné par des acteurs, de chair et d'os,

des mots (*padārthābhinaya*), tandis que dans le *nāṭya* on joue le sens de la phrase (*vākyārthābhinaya*)¹⁴²⁶. Le *nṛtya* a une autre particularité : comme la forme théâtrale appelée *bhāva*, il n'est représenté que par un seul interprète¹⁴²⁷. Enfin, il se distingue du *nāṭya* parce qu'il ne serait que spectaculaire (*prekṣaṇīyaka*) tandis que le *nāṭya* est, lui, à voir et à entendre¹⁴²⁸.

La glose du *DR* évoque aussi les *nṛtyabheda* mais le discours de Dhanika comprend une contradiction : le *nṛtya* est décrit à la fois comme un art auxiliaire du *nāṭya* et comme un art autonome qui se décline en différentes « variétés », c'est là le sens de *bheda*¹⁴²⁹.

On notera que dès le *DR* - on le retrouvera dans la littérature ultérieure - le *nṛtya* présente des *bhāva* tandis le *nāṭya*, plus complet, est voué à la manifestation des *rasa* :

« Dans un cas [le *nṛtya*], en effet, l'acteur a recours à la seule gestuelle (*āṅgikābhinaya*) pour jouer le ou les *bhāva* destinés à culminer dans tel ou tel *rasa* ; dans l'autre [le *nāṭya*], ils sont plusieurs à déployer l'éventail entier de leur jeu [les quatre type d'*abhinaya* ou les six types de *sāmānyābhinaya*] afin d'interpréter une œuvre dont l'intrigue est organisée en fonction d'un *rasa* principal auxquels viennent s'adjoindre un certain nombre de *rasa* secondaires »¹⁴³⁰.

Mais comme le souligne K. M. Varma, dans la théorie de Bharata, *bhāva* et *rasa* sont intimement liés : « il n'y a pas de *rasa* sans *bhāva*, il n'y a pas de *bhāva* dénué de *rasa* »¹⁴³¹. La distinction *nāṭya* / *nṛtya* associée à *rasa* / *bhāva* est donc étrange. Au lieu d'y voir, comme lui, une contradiction, on peut faire l'hypothèse que ces deux termes, employés dans le *DR*, n'ont pas le même sens que dans le *NS* et que la théorie esthétique sous-jacente diffère¹⁴³². Une autre possibilité serait de considérer que dans cette définition, le *nṛtya* n'est pas un art autonome, mais fait partie du *nāṭya*.

K. M. Varma remarque que la littérature postérieure au *DR* suit la même doctrine¹⁴³³. En effet, trois siècles plus tard, c'est vrai pour le *SR* qui semble faire la synthèse de ce qui est présenté dans le *DR* et dans sa glose :

« Tantôt, le texte confirme l'altérité radicale des trois objets et l'avènement du *nṛtya* comme un genre participant de l'*abhinaya* et par conséquent du théâtre. [...] Tantôt, [comme dans le *DR*], le *nṛtya* se trouve associé à la danse puisqu'il est dit qu'à l'instar du *nṛtta* il a deux

qui emploient l'*āṅgikābhinaya*.

¹⁴²⁶ BANSAT-BOUDON, 1994, pp. 206-207.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p.214.

¹⁴²⁸ VARMA, 1957, p.2.

¹⁴²⁹ BANSAT-BOUDON, 1994, p.209. Sur le *nṛtya* et les *uparūpaka*, cf. BOSE, 2007, pp. 154-193.

¹⁴³⁰ BANSAT-BOUDON, 1994, p.214. K. M. Varma remarque que la distinction entre les termes *bhāva* et *rasa*, attribués respectivement au *nṛtya* et au *nāṭya*, est liée à la dichotomie *padārtha* (sens des mots) et *vākyārthā* (sens de la phrase). En effet, la relation entre *bhāva* et *rasa* a été comparée à celle qui existe entre des mots et la phrase qu'ils composent (VARMA, 1957, p.4). Il ne donne malheureusement pas de référence, ni de texte, ni d'auteur.

¹⁴³¹ *na bhāvahīno 'sti raso na bhāvo rasavarjitaḥ* | *NS*, 6.36ab.

Cf. VARMA, 1957, p.8. Sur *bhāva* / *rasa* cf. *infra*.

¹⁴³² À ce sujet, cf. *infra* 4.2.3.

¹⁴³³ VARMA, 1957, p.6.

visages : celui violent et viril du *tāṇḍava* dansé par Śiva, celui tendre et féminin du *lāsya* interprété par sa parèdre, Pārvaṭī »¹⁴³⁴.

On notera que Śārṅgadeva nomme le *nṛtya* également *mārga* et qu'il est associé aux *bhāva* et au jeu corporel¹⁴³⁵, tandis que le *nāṭya* est explicitement associé au *rasa* puisque ces deux termes sont présentés comme des synonymes¹⁴³⁶.

L'AD, lui, présente des définitions qui diffèrent du DR et du SR. Voyons ce que dit exactement le texte. On rencontre très rapidement les trois termes *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*. Ils désignent alors des objets spectaculaires que Bharata a représentés devant Śiva, accompagnés d'une troupe d'êtres célestes, les *gandharva* et les *apsaras*. Remarquons que ces trois objets semblent s'appuyer sur la science du *nāṭya*, le *Nāṭyaveda*, que Brahmā lui-même a transmis à Bharata¹⁴³⁷. Puis, ces trois objets spectaculaires sont définis comme étant des pratiques distinctes que l'on désigne collectivement par le terme *naṭana* (11cd-12ab).

Le *nāṭya* et le *nṛtya* ont en commun le fait d'être vus (*draṣṭavya*-) particulièrement pendant les festivités au moment du changement de lune (12). Les occasions de représentations du *nṛtta*, qui est associé à la prospérité (14cd), sont, elles, plus développées et particulièrement variées : consécration royales, grands festivals, processions, processions divines, mariages, rencontres amicales, quand on entre dans une ville ou une maison¹⁴³⁸, à la naissance d'un fils (13-14ab).

Puis, ces trois genres sont définis (15-16). On remarque que le *nāṭya*, présenté comme un synonyme de *nāṭaka*, le premier des genres dramatiques¹⁴³⁹, se distingue par le fait qu'il est accompagné par une histoire ancestrale, une *pūrvakathā*. Différent est le *nṛtta* : il est privé d'*abhinaya* et de *bhāva*¹⁴⁴⁰. On comprend donc, entre les lignes, que le *nāṭya* en est pourvu. Il est significatif qu'au contraire de ce qu'on peut lire dans le DR, c'est le *nṛtya* qui est associé au *rasa*, et non pas le *nāṭya*. En effet, il est dit que le *nṛtya* doit être exécuté devant une assemblée de grands rois, donc dans un contexte de cour royale, et qu'il est composé de *rasa*, de *bhāva* et de suggestion¹⁴⁴¹. Dans le cadre de l'AD,

¹⁴³⁴ BANSAT-BOUDON, 1994, p.210.

¹⁴³⁵ *āṅgikābhīnayair eva bhāvān eva vyanakti yat* | 7.26cd

tan nṛtyam mārgasābdena prasiddham nṛtyavedinām || 7.27ab

« Ce qui manifeste les *bhāva* seulement, par le truchement des registres du jeu corporel (*āṅgikābhīnaya*) seulement, c'est le *nṛtya*, bien connu des experts en matière de *nṛtya* sous le nom de *mārga* » (traduction de L. Bansat-Boudon : *ibid.*).

Par ailleurs, K. M. Varma remarque que de nombreux théoriciens, à commencer par Dhanañjaya, associent le *nṛtya* au *mārga* et le *nṛtta* au *deśī*. Il conclut : « That means they are not ready to accept any kind of *nṛtta* as *mārga* » (VARMA, 1954, p.9).

¹⁴³⁶ SR : 7.17-18ab.

¹⁴³⁷ *nāṭyavedam dadau pūrvaṁ bharatāya caturmukhaḥ* |

tataś ca bharataḥ sārddham gandharvāpsarasām gaṇaiḥ | | 2 | |

nāṭyam nṛttam tathā nṛtyam agre śambhoḥ prayuktavān | 3ab

« Jadis, <le dieu> à quatre visages donna le *Nāṭyaveda* à Bharata.

Puis Bharata, accompagné des troupes de *gandharva* et d'*apsaras*,

Représenta le *nāṭya*, le *nṛtta* ainsi que le *nṛtya* devant Śambhu ».

¹⁴³⁸ Il s'agirait de la première entrée dans la maison.

¹⁴³⁹ Une autre interprétation de ce passage est possible, cf. AD *ad. loc.* note 1079, p.249.

¹⁴⁴⁰ Ou d'*abhinaya* exprimant les *bhāva*. Cf. AD *ad. loc.* : note 1080, p.249.

¹⁴⁴¹ Les auteurs Vipradāsa (XIV^e siècle ?) et Kumbhakarna (XV^e siècle) ont également décrit un type de

le *nṛtya* semble donc faire l'objet de plus d'attention que le *nāṭya*¹⁴⁴², rapidement présenté comme une simple pièce de théâtre.

Un peu plus loin dans le texte, à la strophe 35, on en apprend un peu plus sur le *nṛtya* :

evaṃ kṛtvā pūrvaraṅgaṃ nṛtyaṃ kāryaṃ tataḥ param |
nṛtyaṃ gītābhīṇayanaṃ bhāvātālayutaṃ bhavet || 35 ||

« Le *pūrvaraṅga* ayant été effectué, le *nṛtya* doit être effectué ensuite.
Le *nṛtya*, composé de chants et d'*abhinaya*, doit être accompagné par le
tāla et les *bhāva* ».

Cette strophe est particulièrement intéressante parce qu'elle nous renseigne sur le fait que le *nṛtya* est précédé d'un *pūrvaraṅga* « un rite d'introduction »¹⁴⁴³, comme le *nāṭya* tel que défini dans le *NS*. Le *nṛtya* est donc à nouveau associé à l'ancien *nāṭya*. Par ailleurs, son lien avec la musicalité, le chant et le rythme, est mis en exergue. Tandis qu'on rappelle qu'il est pourvu de *bhāva*, il est explicitement présenté comme composé d'*abhinaya*.

Enfin, l'*AD* met en avant la dimension corporelle du *nṛtya*, absente des définitions jusque-là. En effet, après que l'auteur a présenté les différents membres du corps impliqués dans l'*abhinaya* corporel, il indique qu'il a énoncé les membres employés spécifiquement dans le *nṛtya* (47cd-48ab).

Selon L. Bansat-Boudon, l'introduction du terme *nṛtya* refléterait une volonté de la part des théoriciens, comme Dhanañjaya, Śārṅgadeva et Nandikeśvara, de décrire de nouvelles formes spectaculaires « sur lesquelles Bharata garde le silence, mais qui, sans doute, existaient déjà, au moins pour certaines d'entre elles, à l'époque où se constituait le *Nāṭyaśāstra* »¹⁴⁴⁴. Ce terme a pu, en effet, être très utile pour nommer des pratiques qui n'entraient pas dans le cadre strict du *nāṭya* décrit par Bharata et qui laissaient plus de place à la danse¹⁴⁴⁵. L. Bansat-Boudon remarque, par ailleurs, que la tradition ultérieure va offrir un glissement sémantique du *nṛtya* vers le *nṛtta*, les deux termes allant jusqu'à devenir synonymes. Mais *nṛtya* et *nāṭya* peuvent être aussi synonymes, comme le souligne K. M. Varma¹⁴⁴⁶, citant Vipradāsa et Kumbhakaraṇa.

On constate donc que ces trois termes correspondent à des systèmes qui diffèrent d'un auteur à l'autre. Les termes *nṛtta* et *nṛtya* apparaissent comme plus enclins à désigner différents objets spectaculaires. Comme M. Orelskaya à propos du vocabulaire sanskrit, K. M. Varma remarque : « These days the meaning of the arts of *nāṭya* (drama), *nṛtta* (dance) and *nṛtya* is so uncertain depending largely on the bias and vagary of the individual critic »¹⁴⁴⁷. Mais nous avons montré que cette variabilité est déjà présente dans les anciens traités sanskrits. Nous allons maintenant nous

nṛtya appelé *mārganṛtya* qui produit du *rasa* (VARMA, 1957, p.9). Sur ces auteurs et les citations sur lesquelles s'appuie M. K. Varma, cf. *Bharatakośa*, pp. x, xix, 340-1, 875.

¹⁴⁴² Rappelons que *nāṭya* désigne également une science générale à laquelle l'auteur semble vouloir rattacher son exposé et peut être synonyme de *naṭana* (cf. *supra* 2.1.1.3).

¹⁴⁴³ Sur une étude du *pūrvaraṅga* dans le *NS* et sa glose, cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 67-80.

¹⁴⁴⁴ BANSAT-BOUDON, 1994, p.208.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.212.

¹⁴⁴⁶ VARMA, 1957, p.39.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.1.

intéresser aux interprétations individuelles de praticiens actuels, qui, nous le verrons, présentent en fait moins de variabilité sémantique que celle que l'on retrouve au sein de la littérature « śāstrique ».

4.2.1.2 Dans la pratique actuelle

Les praticiens de *bharatanāṭyam* utilisent souvent les termes de cette triade. L'exemple le plus évident est dans le nom même de cette pratique : *bharata-nāṭyam*, le *nāṭya* de Bharata¹⁴⁴⁸. Le danseur V.P. Dhananjayan va même plus loin. Il soutient en effet que le *bharatanāṭyam* ne devrait pas être défini comme une « danse » mais comme un *nāṭya*¹⁴⁴⁹ qui correspondrait plus à son identité.

Par ailleurs, certains praticiens ont employé le terme *nṛtya* pour nommer une pratique qu'ils souhaitent distinguer du *bharatanāṭyam* « classique ». Ainsi, la danseuse Padma Subrahmanyam a nommé *bharatanṛtyam* la pratique qu'elle a créée à partir de la technique du *bharatanāṭyam* et de son étude sur les *karaṇa*¹⁴⁵⁰. La danseuse marathe Sucheta Chapekar basée à Pune a également créé un nouveau style mêlant la technique du *bharatanāṭyam* et la musique classique du Nord de l'Inde, dite hindoustanie, style qu'elle a nommé en utilisant le terme *nṛtya* : le *nṛtyagaṅgā*, littéralement « le Gange du *nṛtya* ». Elle a utilisé l'image de cette rivière légendaire pour symboliser « l'union du Nord et du Sud, ainsi que le flot d'une tradition ininterrompue »¹⁴⁵¹.

On peut se demander pourquoi ces deux danseuses ont utilisés le terme *nṛtya* dans la dénomination de leurs styles. S'agissant de Padma Subrahmanyam, on peut imaginer qu'elle souhaitait à la fois garder le terme *bharata*- et se démarquer du *bharatanāṭyam*. Mais pour Sucheta Chapekar, elle aurait pu appeler son nouveau style *nāṭyagaṅgā*. On peut faire l'hypothèse qu'elles se sont emparées du terme *nṛtya* parce qu'il leur semblait plus adéquat pour définir leur pratique. Par ailleurs, elles ont pu être influencées par une idée que l'on retrouve dans des travaux de sanskritistes : le

¹⁴⁴⁸ À ce sujet cf. *supra* 1.2.2.

¹⁴⁴⁹ Propos tenu lors d'une conférence à Kalakshetra lors du Bani Festival organisé à Kalakshetra (2016). V. P. Dhananjayan et sa femme Shanta sont un couple de danseur (style Kalakshetra) incontournable dans le milieu du *bharatanāṭyam*. J'ai pu constater leur influence lors d'un entretien avec Priya Murle : « [...] Dhananjayan sir was very particular [...] he is saying don't say dance / say it is *nāṭya* call it *nāṭya* [...] dance will be ordinary dance / but it's little more than that / not just dance [...] it's like saying zumba / or say hip hop [...] » (entretien enregistré, 2015).

En effet, alors qu'on désigne généralement le *bharatanāṭyam* comme une danse classique, les chercheurs, sans doute gênés par cette appellation réductrice, utilisent souvent d'autres dénominations pour décrire cette forme hybride : « théâtre dansé », « danse-théâtre » (BOISSEL-CORMIER, 2017, p.15, note 10).

¹⁴⁵⁰ « [...] far from rejecting it [*bharatanāṭyam*], Subrahmanyam has continued to use the technique of *bharatanatyam* with its *aṅgas* and *tirmaṇas* rooted in the rhythms of Carnatic music. In the course of her research she augmented her *Bharatanatyam* with the reconstituted 108 *karaṇas* and chose to rename her style *bharatanritya* to differentiate it from other *Bharatanatyam* schools » (LOPEZ Y ROYO, 2004, pp. 70-71).

Sur cette danseuse : cf. *infra* 4.1.1.

¹⁴⁵¹ Citation d'Armelle Choquard (cf. <https://www.armellechoquard.fr/nritya-ganga>).

Cf. aussi le site de l'institution Kavardhini fondée par Sucheta Chapekar : « In the new nomenclature of *Nritya-Ganga* given to this dance form by Sucheta, the word signifies the flow of tradition that is never stagnant. *Ganga* is the holy river revered by all Indians, which symbolizes the North-South integration achieved through this recital » (<http://kalavardhini.com/nrityaganga/>).

bharatanāṭyam donnerait un exemple actuel de ce que pouvait être le *nṛtya* tel que défini dans les traités, bien que celui-ci soit un objet polymorphe, comme on l’a vu¹⁴⁵². En effet, K. M. Varma, par exemple, expose clairement cette idée : « Nowadays it is known to all that a school of *nṛtya* prevalent in South India is called *Bharata-nāṭyam* »¹⁴⁵³.

On a vu que les termes *nāṭya* et *nṛtya*, employés de manière isolée, peuvent donc nommer le *bharatanāṭyam* ou des styles dérivés. Mais comment les praticiens rendent-ils compte de leur présence dans la triade *nāṭya/nṛtya/nṛtta* ? Nous allons voir que les praticiens emploient ces termes moins pour désigner des objets spectaculaires indépendants que pour nommer des aspects faisant partie du *bharatanāṭyam*, ce dernier étant tout naturellement pour eux une forme artistique complète.

Lors d’entretiens avec le maître de danse Kuttalam M. Selvam¹⁴⁵⁴, je lui demande de définir le *bharatanāṭyam*. Il me répond : « [...] *bharatanāṭyam* is yeah three parts [...] *nāṭyam* first *nāṭyam* / *nṛttam* and *nṛtyam* / three parts / all together *bharatanāṭyam* [...] ».

Il définit tout d’abord le *nāṭya* qu’il place toujours en premier : il s’agit d’une histoire (il dit en tamoul : « *katai* »¹⁴⁵⁵) que l’on joue devant un public¹⁴⁵⁶. Il précise qu’il doit y avoir une situation dramatique, comme une conversation entre un roi et une reine.

Le *nṛtta*, quant à lui, est essentiellement rythmique : « [...] only *laya* [tempo] *tāla* [...] ». Il le définit en citant différentes pratiques qui le composent : frappes de pied (« footwork »), percussion *mirutaṅkam*, séquences rythmiques chantées et frappées par le *naṭṭuvāṇar* (*jāti*, *collukaṭṭu*) composés seulement d’*aṭavu*. Il précise : « [...] *nṛtta* only for instrumental sound / the footwork only play [...] no *abhinaya* / no *mudrā* [...] ».

Enfin, il présente le *nṛtya* comme un synonyme d’*abhinaya*, qu’il traduit par « acting ». Il précise qu’il s’agit de l’*abhinaya* du visage et de l’usage des gestes de mains signifiants (*mudrā*) qui accompagnent les paroles chantées.

¹⁴⁵² Ou bien ces derniers ont pu être influencés par le discours de praticiens.

¹⁴⁵³ VARMA, 1957, p.38. Semblant croire à l’antiquité du terme *bharatanāṭyam* (« Since when this appellation has been in vogue it is difficult to say with certainty. All that can be said with confidence is that it gained ground from a few decades », *ibid.*, p.38), K. M. Varma va même essayer de justifier cette appellation alors même qu’il considère l’objet artistique qu’elle désigne comme une forme de *nṛtya* : « Before this new art, *nṛtya*, gained a name for itself, this might have been called by people (later than Bharata) by the very word *nāṭya*, but with a word *Bharata* prefixed to it, i.e. *Bharata-nāṭya*, which marks it off from *nāṭya* proper » (*ibid.*, p.39).

La chercheuse française L. Bansat-Boudon associe également le *bharatanāṭyam* et le *nṛtya* : « [Le *bharatanāṭyam* et le *kathak*] participent tous deux du *nṛtya*, bien qu’ils diffèrent l’un de l’autre quant aux modalités de l’articulation de l’*abhinaya* sur la danse pure (*nṛtta*) : le Bharata Nāṭyam, en effet, les fait alterner dans le cours du spectacle, tandis que le Kathak, après une démonstration de danse pure, réserve l’interprétation des *bhāva* pour la fin de la représentation » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.414). Même idée chez P.S.R. Appa Rao : « The present day Bharata-Nāṭyam evolved in Tanjore, is only a solo-type Nṛtyam » (AR, 1996, p.8).

¹⁴⁵⁴ Entretiens enregistrés, 2014 et 2015.

¹⁴⁵⁵ Ce terme vient sans doute du sanskrit *kathā*, ce qui n’est pas sans rappeler la définition du *nāṭya* dans l’AD : *nāṭyaṃ tan nāṭakaṃ caiva pūjyaṃ pūrvakathāyutam* | 15ab

« Et le *nāṭya*, un *nāṭaka*, accompagnée par une histoire ancestrale, mérite d’être honoré ».

¹⁴⁵⁶ « [...] the one story you have to act / the audience look the story / that is *nāṭyam* [...] ».

Priya Murle, quand je lui demande si elle utilise les termes *nṛtta* et *nṛtya*, les définit simplement et précisément ainsi : « [...] *nṛtta* means only the rhythmic dance / and *nṛtya* will only means *abhinaya* [...] »¹⁴⁵⁷.

Dans le *Laghu Bharatam* édité par son institution, on observe aussi que le terme *nāṭya* n'est pas présenté, sans doute parce qu'il désigne la forme globale *bharatanāṭyam*. Ainsi, seuls les deux termes *nṛtta* et *nṛtya* sont définis :

« There are two *angas* (limbs) in the Indian classical dances, the *nṛtta* and *nṛtya*. *Nṛtta* (rhythmic dance) is purely decorative where the movement does not interpret any idea or convey any meaning or sentiment. It is abstract and aesthetically beautiful. Here the dancer executes patterns of movements that reveal the beauty of the art form. *Nṛtta* sequences in Bharatanatyam are based on the *adavus* [...]. *Nṛtya* is a combination of rhythmic dance along with delineation of sentiments and feelings, where ideas and emotions or the meaning of the literary content of a song or a poem are rendered through the language of gestures and facial expressions. This method of communication in dance is called *Abhinaya*. A point to remember is that the hand gestures while performing *abhinaya* denote specific ideas, while those in *nṛtta* are merely decorative »¹⁴⁵⁸.

Cette citation nous donne une piste pour comprendre comment le terme *nṛtya* est devenu un synonyme d'*abhinaya*. En effet, l'*abhinaya* est ici considéré comme la méthode de communication utilisée dans le *nṛtya*. Ainsi par métonymie, un aspect du *nṛtya* en devient un synonyme. Par ailleurs, on remarque que quand on identifie le *nṛtya* à l'*abhinaya*, on met de côté la dimension corporelle qui a sans doute moins besoin d'être mentionnée puisqu'elle est omniprésente dans la pratique du *bharatanāṭyam*. Nous allons cependant voir que le danseur Renjith prend le soin de le préciser.

Quand je demande à Renjith et Vijna de m'expliquer ce que signifient ces termes, Renjith évoque l'intérêt de cette terminologie :

« [...] we need kind of categorized pattern / so very easy to understand / see once you go to school / first you learn a b c d / first / next so easy for you to categorize this is what this is what [...] ».

En expliquant cette terminologie discriminante dont l'objectif est la clarté de la théorie, nous allons voir que ces deux danseurs apportent des nuances à cette classification qui ne rend pas pleinement compte de la pratique actuelle.

Tout d'abord, Renjith définit le *nṛtta*. Sa définition est très proche de celles des praticiens que nous avons déjà présentées :

« [...] so in *nṛtta* / you learn all the *aṭavus* / *nṛtta* means pure dance they say [...] so you do / lot of body movements through *nṛtta* / lot of *aṭavus* / lot of combinations / all these things [...] ».

Alors que Priya Murle et le maître Selvam avaient défini le *nṛtya* comme un synonyme d'*abhinaya*, Renjith ajoute une nuance : le *nṛtya* est l'association du *nṛtta* et

¹⁴⁵⁷ Entretien enregistré, 2015.

¹⁴⁵⁸ *Laghu Bharatam*, Vol. III, 2014, pp. 53-54.

de l'*abhinaya*. En disant cela, Renjith relève en riant que tout peut rentrer dans la catégorie *nṛtya* :

« [...] I think in that sense / everything is *nṛtya* what to do ? [léger rire]
/ because everything has body also / but again it will be confusing
for many people / so they made it like *nṛtya* means *varṇam* / *alārippu*
pure dance something like that / they categorize like that / but *nṛtya*
means all dance compositions [...] ».

Après avoir remarqué que les différentes pièces du répertoire du *bharatanāṭyam* entrent dans l'une ou l'autre des catégories, il souligne que même les pièces considérées comme étant du pur *nṛtta* (*ālarippu* ou *tillāṇā*) peuvent être des pièces de *nṛtya* parce qu'on y ajoute souvent un *śloka*m où le danseur va employer l'*abhinaya*.

Enfin, Renjith définit le *nāṭya* : « [...] *nāṭya* means drama [...] ». Il donne comme exemple *Romeo et Juliette*, les pièces de Kālidāsa et les « dance-drama » de Kalakshetra¹⁴⁵⁹. Il précise que les *nāṭya* sont composés d'*abhinaya* mais aussi de *nṛtta*. On remarque donc que leur définition du *nāṭya* devient alors la même que celle du *nṛtya*. Se rendant sans doute compte de la confusion possible, Vijna relève que les sens diffèrent selon les langues, en tamoul ou en sanskrit :

« [...] V : actually you know what / in the language tamil they use the
word *nāṭyam* for dance
R : *nāṭyam* means dance
V : it doesn't mean dance-drama or [...] but in sanskrit is where you
have these differences of *nṛtta* *nṛtya* [...] ».

On remarque donc qu'au contraire de ce qu'on peut lire, les praticiens rencontrés emploient des définitions qui présentent assez peu de variations. On peut d'ailleurs retrouver des définitions similaires dans des ouvrages destinés aux praticiens comme le dictionnaire de *bharatanāṭyam* par U.S. Krishna Rao¹⁴⁶⁰.

Le terme *nāṭya* désigne généralement la pièce de théâtre en général composée d'une situation dramatique et de différents personnages. On observe que *nāṭyam* est aussi un terme générique inclusif des trois aspects (danse pure, *abhinaya*, théâtralité¹⁴⁶¹), comme on l'observe dans le mot *bharatanāṭyam*¹⁴⁶². Il dénote ainsi tout particulièrement la forme « dance-drama » : « [*nāṭyam*] now indicates a dance-drama through the medium of any classical dance styles »¹⁴⁶³. Vijna remarque que le terme signifie simplement « danse » en tamoul.

¹⁴⁵⁹ Cf. *supra* 1.2.1 et 1.2.2.

¹⁴⁶⁰ *A dictionary of Bharata Natya*, 1990.

¹⁴⁶¹ Théâtralité signifie dans ce contexte *nāṭya*, tel que défini par les praticiens, c'est-à-dire une pièce centrée autour d'une histoire incluant plusieurs personnages,

¹⁴⁶² Dans son *Manuel traditionnel du Bharata-Nāṭyam : le danseur cosmographe*, Katia Légeret, chercheuse et danseuse de *bharatanāṭyam*, donne une définition de ces trois termes à partir de sa compréhension de l'AD. Selon elle, le *nṛtta* serait la « danse pure fondée sur les rythmes et la géométrie des mouvements dans l'espace », le *nṛtya* la « danse intégrant les aspects émotionnels et symboliques des mouvements corporels » et le *nāṭya* ajouterait « la dimension théâtrale en associant *nṛtta* et *nṛtya* » (LÉGERET, 1999, p.24). On sent bien que ces définitions sont conditionnées par le prisme du regard de la danseuse de *bharatanāṭyam* qui verrait dans le *nāṭya* la forme totale réunissant les composantes théâtrale, expressive, corporelle et émotionnelle.

¹⁴⁶³ KRISHNA RAO, 1990, p.40.

Le terme *nṛtya*, quant à lui, est souvent un simple synonyme d'*abhinaya* mais peut aussi désigner, tout comme le terme *nāṭya*, une catégorie englobant les deux éléments *nṛtta* et *abhinaya*. Il est ainsi utilisé pour désigner certaines pièces du répertoire : « a dance composition with both abhinaya and nritta in the form of padas, varnas, etc. »¹⁴⁶⁴. On soulignera que le terme *nṛtya* peut aussi être générique.

Parmi la triade, le *nṛtta* désigne toujours la danse rythmique non-signifiante. Il est une composante du *bharatanāṭyam* et désigne également certaines pièces¹⁴⁶⁵ : « pure dance with no specific theme, containing adavus, rhythm patterns, poses and adavujatis, such as jatiswaras, thillanas, alarippus, etc. »¹⁴⁶⁶. Mais on a vu que Renjith et Vijna relèvent que la distinction entre danse pure et *abhinaya* n'est pas si pertinente pour décrire la pratique du *bharatanāṭyam*. Afin de mieux comprendre le lien entre ces deux aspects, nous allons maintenant nous intéresser au duo *nṛtta/abhinaya*.

4.2.2 Abhinaya et nṛtta

Quand on étudie l'usage des termes *nāṭya/nṛtta/nṛtya*, on constate que le terme *nṛtya* a pris le sens d'*abhinaya* chez les praticiens que j'ai rencontrés. De fait, on constate que l'application de cette triple terminologie est moins présente que l'usage du couple *nṛtta/abhinaya*. D'une triade pas toujours facile à appliquer au *bharatanāṭyam*, on est donc passé à un système à deux éléments. Dans un premier temps, nous allons voir comment les traités sanskrits définissent le terme *abhinaya*, puis nous nous intéresserons à la définition donnée par les praticiens et à leur point de vue sur le lien entre *abhinaya* et *nṛtta*.

4.2.2.1 Dans les śāstra

Comme nous venons de le voir, dans le cadre des traités sanskrits, le *nṛtta*, en tant que forme artistique indépendante, est défini par le fait qu'il est dépourvu d'*abhinaya*. Mais comment définit-on exactement l'*abhinaya* ? Voyons tout d'abord ce qu'en disent les traités.

La définition la plus connue est celle du *NŚ* qui donne des indications étymologiques. L'*abhinaya* est alors conçu comme une voie d'acheminement de la signification » :

abhipūrovaś tu nīṇ dhātur ābhimukhyārthanirṇaye |
yasmāt padārthān nayati tasmād abhinayaḥ smṛtaḥ | 8.6 (éd. Ghosh)
 « Or, la racine *Nī-* précédé de *abhi-* <dénote> le fait d'emporter la signification dans une direction.

Même idée chez P.S.R. Appa Rao : « [...] Bharata Nāṭyam artistes developed Nāṭyam i.e. dance-dramas, besides maintaining their individualities » (AR, 1996, p.8).

¹⁴⁶⁴ KRISHNA RAO, 1990, p.43.

¹⁴⁶⁵ On peut trouver aussi, dans la littérature pédagogique à l'usage des danseurs, l'idée que des pièces de *bharatanāṭyam* sont considérées comme des pièces de *nāṭya*. Par exemple, la danseuse Lakshmi Ramaswamy écrit : « In the traditional margam formatted by the Tanjore Quartet : Alarippu, Jatiswaram are Nritta; Thillaana, Sabdam are Nritya and Varnam, Padams and Javalis are areas of natya » (RAMASWAMY, 2012, p.9).

¹⁴⁶⁶ KRISHNA RAO, 1990, p.43.

Parce qu'il conduit les significations des mots, l'*abhinaya* est ainsi nommé par la tradition ».

Cette méthode de communication est la principale composante du théâtre et se divise en quatre registres¹⁴⁶⁷ :

- le jeu corporel (*āṅgikābhinaya*),
- le jeu vocal (*vācīkābhinaya*),
- le jeu ornemental (*āhāryābhinaya*) comportant le maquillage, le costume, les accessoires mais aussi des éléments du décor,
- et le jeu émotionnel (*sāttvikābhinaya*), le plus important, « la vérité même du jeu »¹⁴⁶⁸.

Les théoriciens précisent que l'*abhinaya* en véhiculant des significations acheminent des éléments émotionnels, le but ultime étant le *rasa*, la saveur esthétique. Ainsi, le SR précise :

nartana[ṁ*] *nāṭyam ity ukta*[ṁ*] *sa tv atrābhinayo bhavet* |
kāvyabaddhaḥ vibhāvādi vyañjayan yo naṭe sthitaḥ || 7.18
sāmājikānā[ṁ*] *janayan nirvighnā*[ṁ*] *rasasa*[ṁ*] *vidam* | 7.19ab
« Le *nartana* est appelé *nāṭya*. Quant à l'*abhinaya* qu'il recèle,
Il est ce qui, lié au poème, suggère les *vibhāva* etc.¹⁴⁶⁹, résidant dans
l'acteur,
Faisant naître une conscience du *rasa* ininterrompue chez les
spectateurs ».

4.2.2.2 Dans la pratique actuelle

Les praticiens, de leur côté, considèrent le *nṛtta* comme une des deux composantes principales du *bharatanāṭyam*, la « danse pure » fondamentalement rythmique. L'*abhinaya*, dans ce cadre, est donc la deuxième composante et désigne la dimension expressive¹⁴⁷⁰.

¹⁴⁶⁷ Cette division est courante dans des traités de différentes époques : *NŚ* (8.9), *SR* (7.20-22ab), *AD* (38-39). Le *NŚ* présente aussi une catégorisation duelle (*sāmānyābhinaya* et *citrābhinaya*). À ce sujet, cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 145-155, 341-387.

¹⁴⁶⁸ BANSAT-BOUDON, 1992, p.148.

¹⁴⁶⁹ Kallinātha commente *vibhāvādi* : « Par le mot "etc.", on inclut les *sthāyibhāva*, les *sañcārīn*, les *sāttvika* et les *anubhāva* » (BANSAT-BOUDON, 1992, p.110, note 121). Il s'agit d'éléments participant à l'émergence du *rasa*, la saveur esthétique. J'aurai l'occasion de revenir plus précisément sur la définition du *sattva* et des *sāttvikabhāva*, ces émotions que l'on ne peut feindre (4.3.1) et sur le lien entre *bhāva* et *rasa* (4.2.3) mais pour l'heure je résumerai ainsi la théorie du *rasa* et les éléments qui la composent, d'après l'*Inde classique* (IC, Tome 1, pp. 115-117) : le *rasa* peut être défini comme un état subjectif du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, caractérisé par une activation des émotions dormantes au contact d'une œuvre. Cette émotion dormante correspond à une impression latente de sentiments éprouvés autrefois ou transmis d'une vie antérieure. Le sujet n'éprouve pas une émotion personnelle mais est envahi par une émotion générique (*sādhāraṇa*), comme un sentiment universel, impersonnel et abstrait. Le *rasa* est fondé sur un *bhāva* (émotion, état psychique) qui devient effectif lorsqu'il est consolidé par un *vibhāva*, un déterminant essentiel ou excitant, par un *anubhāva*, un conséquent (manifestations extérieures) et par des états complémentaires (*vyabhicāribhāva* ou *sañcāribhāva*). Par exemple, le *rasa* de l'amour *śṛṅgāra* est un développement du *bhāva* de la volupté *rati*. Son déterminant essentiel peut être l'être aimé ; le déterminant excitant : le printemps, le clair de lune... ; les manifestations : des regards tendres, des étreintes, hérissément des poils ; les complémentaires : la joie ou l'inquiétude.

¹⁴⁷⁰ « Dance comprises of two components 'Nritta' - the technical aspect and 'Abhinaya' - the emotional

On observe que le terme *abhinaya* est traduit et défini par différents termes : « language of gestures »¹⁴⁷¹, la triade « expression, representation, communication »¹⁴⁷², « acting »¹⁴⁷³, « emotional aspect »¹⁴⁷⁴, « interpretation of the lyrics with the help of hand gestures and facial expression »¹⁴⁷⁵, « carrying meanings to audience »¹⁴⁷⁶. On remarque donc que, pour les praticiens, le terme désigne un mode de communication basé sur le corps et qu'il véhicule des significations et des émotions, des *bhāva*¹⁴⁷⁷. Leur définition de l'*abhinaya* semble donc couvrir plutôt les domaines de l'*āṅgikābhinaya* et du *sāttvikābhinaya* tels que décrits dans l'*AD* :

« Dans <le *nṛtya*>, on énonce que l'*abhinaya* prédomine.
Corporel, vocal, de même qu'ornemental <et> enfin sāttvique,
L'*abhinaya* est divisé en quatre parties. L'un deux, <l'*abhinaya*>
corporel, est montré par les membres <du corps>,
Tandis que <l'*abhinaya*> vocal, constitué de l'ensemble des poèmes,
nāṭaka, etc., est réalisé par la voix.
<L'*abhinaya*> ornemental est l'art de l'embellissement au moyen de
colliers, de bracelets, de costumes, etc.
<L'*abhinaya*> sāttvique est mis en œuvre, au moyen des *bhāva*
sāttviques, par celui qui a la connaissance des *bhāva* »¹⁴⁷⁸.

Par ailleurs, K. M. Varma remarque :

« Fantastically enough, people generally understand *abhinaya* as facial expression or the movements of the facial muscles of expression of expression alone, they do not realise that the movement in the main limbs is also a part of the total meaning. So it may not be entirely out of place, when popular misconceptions are taken into account, to explain these, however briefly. So far as *abhinaya* goes, it is interpreted in several ways »¹⁴⁷⁹.

En effet, d'après mon ethnographie, quand on parle d'*abhinaya*, il semble que l'accent soit mis sur les expressions du visage. Mais il est évident que les praticiens que j'ai rencontrés, notamment master Selvam¹⁴⁸⁰, considèrent que tout le corps est impliqué, et tout particulièrement les gestes de mains utilisés comme une langue des signes. Ainsi, Kalanidhi Narayanan explicite très clairement cette idée en remarquant que l'*abhinaya* emploie tous les membres : « [...] *abhinaya* is the expression of words

aspect » (NARAYANAN, 1994, p.9).

¹⁴⁷¹ *Laghu Bharatam*, vol. I, 2010, p.210.

¹⁴⁷² RAMASWAMY, 2012, p.48.

¹⁴⁷³ Selvam, entretien enregistré, 2015.

¹⁴⁷⁴ NARAYANAN, 1994, p.9.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.17.

¹⁴⁷⁶ Lors de la journée d'étude organisée à Paris 8, « Héritages et transculturalités en arts du spectacle vivant », en Juin 2015, Sucheta Chapekar a indiqué que le mot *abhinaya* signifiait « carrying meanings to audience ». Elle a précisé que ce terme était impossible à traduire par un terme équivalent en anglais.

¹⁴⁷⁷ Sur ce terme et son lien avec le *rasa* dans les traités et selon les praticiens, cf. *infra* 4.2.3.

¹⁴⁷⁸ *AD*, 38-40. Texte sanskrit, cf. *ad. loc.*

¹⁴⁷⁹ VARMA, 1957, p.3.

¹⁴⁸⁰ Quand il parle d'*abhinaya*, il évoque toujours les expressions du visage et les gestes de mains.

by the angas, upangas and prathyangas, major and minor limbs and subsidiary limbs. The face and its upanga play the most important part in Abhinaya »¹⁴⁸¹.

Par ailleurs, le vocabulaire *nṛtta/abhinaya* est utilisé pour catégoriser les pièces du répertoire. Ainsi, les praticiens décrivent certaines pièces comme relevant du *nṛtta* (*alārippu, jatisvaram, tillānā*), de l'*abhinaya* (*padam, jāvali*), tandis que d'autres pièces présentent un mélange des deux aspects (*varṇam, kavuttuvam*). Dans un récital de *bharatanāṭyam*, l'*abhinaya* est introduit progressivement comme le décrivait Kalanidhi Narayanan, figure incontournable de l'*abhinaya* ayant formé de très nombreux élèves à Chennai :

« A traditional Bharatanatya programme begins with nritta, pieces like Alarippu and Jatisvaram, subsequently there is a gradual increase in Abhinaya in the Sabdam and the Varnam after which Padams are featured dealing exclusively with abhinaya [...] »¹⁴⁸².

On remarquera que dans l'apprentissage, l'*abhinaya* est également introduit dans un second temps. En effet, ce n'est qu'après plusieurs années de pratique que les élèves apprennent des pièces d'*abhinaya* telles que les *padam*. On peut supposer que c'est parce que le corps du danseur doit d'abord être imprégné par la technique de la danse pure. À l'échelle de l'apprentissage d'une pièce, j'ai par ailleurs remarqué que les maîtres de danse Maryappan et Selvam, lorsque je suivais leurs cours, verbalisent cette évolution : il faut tout d'abord apprendre les mouvements et le rythme, puis viendront les détails (qualité des frappes de pieds et expressions).

On a donc vu que si ces deux aspects, *nṛtta* et *abhinaya*, semblent au premier abord bien démarqués et exclusifs l'un de l'autre, comme dans les traités sanskrits, ils présentent un lien évident du fait de se côtoyer intimement au sein d'un récital, au sein de pièces comme le *varṇam*, mais aussi dans le cadre de l'enseignement ; une certaine maîtrise du *nṛtta* semblant être une condition d'accès à l'apprentissage de pièces d'*abhinaya*. Nous allons maintenant voir que certains praticiens explicitent clairement ce lien.

En effet, lorsque je demande à la danseuse Lavanya Ananth de définir le *bharatanāṭyam*, elle répond :

« [...] I will say *bharatanāṭyam* is broadly two parts / *nṛtta* and *abhinaya* // for me I cannot / I cannot feel the difference when I dance / I cannot say / I cannot think that I'm going to do a physical movement *nṛtta* / when I am denoting I cannot say I'm doing *abhinaya* / for me it's all together now because of so many years of practice and experience of dancing [...] »¹⁴⁸³.

Pour Renjith et Vijna, l'implication du corps dans l'*abhinaya* les amène à évoquer le fait que l'*abhinaya* comporte inévitablement des éléments de *nṛtta* :

¹⁴⁸¹ NARAYANAN, 1994, p.29.

¹⁴⁸² NARAYANAN, 1994, p.9.

¹⁴⁸³ Entretien enregistré, 2014.

« [...] R : you show something / maybe you show a moon / or you show the planets or something [...] when you show so you're doing with the body [...]

V : because in dance you can't do *abhinaya* like how you do in drama [...] you need to have your positions / you need to keep your position / you can't be just like this / like how we do in drama / so definitely *nṛtta* elements is there [...]

Inversement, le *nṛtta* n'est pas dénué d'expressivité et de la « grâce » de l'*abhinaya* :

« [...] R : when you do pure *nṛtta* / they say pure *nṛtta* / there also there is good feeling of / joy [...] the expressions is there [...] prominence should be more / on *nṛtta* / the movements / body movements / but body also needs that grace in *abhinaya* [...] »¹⁴⁸⁴

D'autre part, l'*abhinaya* partage avec le *nṛtta* le fait d'être rythmé comme le souligne Kalanidhi Narayanan :

« While doing Abhinaya laya should be an intrinsic part of the dance. Every step, hand gesture, and movement of the head including facial expression, should all be in rhythm. This does not mean that a stamp of the foot should mark every beat. There should be a flow. The stopping and starting points and the body movements in dance should move with the ebb and flow of the song's melody »¹⁴⁸⁵.

Enfin, certains praticiens présentent une innovation majeure par rapport aux théories exposées dans les *śāstra* en parlant de la présence de *bhāva* dans le *nṛtta* :

« [...] in theory they said / *nṛtta* means all *aṭavus* and *jātis* all these things is *nṛtta* / but there also *bhāvam* is there [...] »¹⁴⁸⁶.

« [...] one can make note of the concept of "nrittam bhava viheenam", laid down by most of the medieval literature. This means, pure dance is devoid of bhava. Firstly, the very fact that angika abhinaya forms part of nrittam, nullifies this statement. Because, once the word abhinaya is pronounced, there is communication. Further, simple aesthetics gives pleasure to eyes, which means, there is bhava »¹⁴⁸⁷.

Si cette idée semble contredire ce que les *śāstra* exposent généralement¹⁴⁸⁸, à savoir - le *nṛtta* est dépourvu d'*abhinaya*, de *bhāva* et de *rasa* -¹⁴⁸⁹, encore faut-il savoir ce que les praticiens entendent par le terme *bhāva*, terme étroitement lié à celui de *rasa*.

4.2.3 *Bhāva* et *rasa*

¹⁴⁸⁴ Renjith, entretien enregistré, 2014.

¹⁴⁸⁵ NARAYANAN, 1994, p.32.

¹⁴⁸⁶ Renjith, entretien enregistré, 2014.

¹⁴⁸⁷ RAMASWAMY, 2012, p.8.

¹⁴⁸⁸ Il semble que l'on peut cependant déceler cette idée dans l'AD tel qu'édité par M. Ghosh quand on constate la présence d'une strophe évoquant le *bhāva* et le *rasa* au sein d'un passage à propos des gestes de mains de *nṛtta* (cf. *infra* 4.3.2.1).

¹⁴⁸⁹ Cf. *supra* 4.2.1.

4.2.3.1 Dans les *śāstra*

Dans les *śāstra*¹⁴⁹⁰, le *rasa*, c'est la saveur esthétique, le « principe discriminant du *kāvya* [la poésie] tout entier »¹⁴⁹¹, une expérience contemplative de l'ordre de l'enchantement que l'on peut expérimenter à la lecture d'un poème, au cours d'une pièce de théâtre... Le théâtre, en effet, en tant que premier de tous les *kāvya* est « le lieu privilégié de cette Saveur¹⁴⁹² ; c'est au théâtre qu'elle s'incarne et se déploie le mieux »¹⁴⁹³. La tradition théorique situe généralement l'expérience du *rasa* du côté du spectateur ou de l'auditeur¹⁴⁹⁴, l'acteur ne pouvant se laisser aller à la contemplation au risque de mettre en péril le déroulement de la représentation.

Mais les émotions de l'acteur sont elles aussi convoquées. Recréant en lui les conditions d'une expérience émotionnelle, il devient « capable de sympathiser avec le sentiment dont son personnage fait l'expérience »¹⁴⁹⁵ :

« Cet acteur est sensible, cela ne fait aucun doute. Mais il l'est autrement que dans sa vie personnelle : se souvenant de l'homme qu'il est et qu'il a été en dehors de la scène, mais ne s'autorisant plus à l'être une fois qu'il y paraît ; [...] cela au prix d'un important effort de concentration qui le conduit à s'oublier lui-même pour mieux conférer à son personnage la vérité nécessaire. Tel est le *sattva*, qui fait la présence de l'acteur sur le théâtre et se manifeste, venant se surimposer à une technique acquise, par une vigilance et un travail de tous les instants »¹⁴⁹⁶.

Au nombre de huit dans le *NS*¹⁴⁹⁷, neuf dans l'*Abh* - Abhinavagupta ajoutant le *śānta* « l'apaisé »¹⁴⁹⁸, les *rasa* sont associés à des *sthāyibhāva*, littéralement « les états stables », qui sont latents « sous forme de traces ou imprégnations (*vāsanā*), dans le cœur de tout homme »¹⁴⁹⁹.

Au théâtre, le *sthāyibhāva* « sorte d'abstraction dormante »¹⁵⁰⁰ s'incarne grâce au jeu de l'acteur qui produit différents types de *bhāva* : *vibhāva* (déterminants), *anubhāva* (conséquents), *vyabhicāribhāva*, aussi appelés *sañcāribhāva* (transitoires) mais aussi

¹⁴⁹⁰ Je parlerai ici essentiellement du *NS* et de sa glose d'après les travaux de L. Bansat-Boudon.

¹⁴⁹¹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.97.

¹⁴⁹² L. Bansat-Boudon traduit, de façon très pertinente, *rasa* par « Saveur » pour rendre compte du sens littéral du terme (« suc », « sève ») et des images qui en découlent autour de la liquidité et de la gustation du *rasa* (cf. *ibid.*, pp. 87-98).

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p.98.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.101.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.149.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.149.

¹⁴⁹⁷ L'Érotique *śṛṅgāra*, le Comique *hāsyā*, le Furieux *raudra*, le Pathétique *kāruṇa*, l'Odieux *bībhatsa*, le Terrible *bhayānaka*, l'Héroïque *vīra*, et enfin le Merveilleux *adbhuta*.

¹⁴⁹⁸ « À partir d'Udbhaṭa [VIII^e-IX^e siècle], nombre d'auteurs enseignent un neuvième *rasa*, le *śānta* « sentiment d'apaisement » (état de l'ascète, du saint), dont la légitimité est discutée par certains [...] » (IC, Tome 2, p.116). On trouve d'autres *rasa* selon les époques et les auteurs, tels que le sentiment d'affection *vātsalya*, l'amitié *preyas* et l'illusion *māyā* (*ibid.*). À propos du nombre de *rasa*, cf. RAGHAVAN, 1940.

¹⁴⁹⁹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.109.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.110.

sāttvikabhāva (manifestations physiques)¹⁵⁰¹. On remarque que dans la perspective de Bharata, le *sthāyibhāva*, s'il est révélé grâce aux acteurs, se situe, tout comme le *rasa*, du côté du spectateur¹⁵⁰².

Mais comment les théoriciens définissent-ils le lien entre *rasa* et *sthāyibhāva* ou *bhāva*¹⁵⁰³ ? Le passage, peut-être le plus célèbre du *NŚ*, connu sous le nom du *rasasūtra* (*NŚ.7*) énonce :

vibhāvanubhāvavyabhicārisaṃyogād rasanīṣpattiḥ |

« La naissance du *rasa* provient de l'association des *vibhāva*, des *anubhāva* et des *vyabhicārīn* ».

Cet aphorisme nous enseigne que le *sthāyibhāva*, substrat du *rasa* bien que non-nommé dans le *rasasūtra*, s'appréhende au travers de ses manifestations partielles, déterminants, conséquents et accompagnants¹⁵⁰⁴. Dans le *NŚ* et sa glose, le *rasa* se présente alors comme une transformation, une sublimation, du *sthāyibhāva*. Mais est-ce que cette conception est générale ?

Au sujet de l'évolution théorique sur les liens entre *bhāva* et *rasa*, E. Ganser remarque :

« As pointed out by various scholars, the terms *rasa* and *bhāva* have undergone important semantic shifts from the time of Bharata onwards. For quite a long time, the difference between *bhāva* and *rasa* was conceived as one of intensity, rather than one of quality »¹⁵⁰⁵.

Cela nous amène à nous interroger sur ce qu'il en est dans des textes tels que le *l'AD*¹⁵⁰⁶.

Examinons des occurrences du terme *bhāva* dans l'*AD*¹⁵⁰⁷ afin de tenter de saisir le champ sémantique qu'il couvre, outre les passages dans lesquels le terme n'est pas utilisé dans son acception esthétique mais signifie simplement « état », « condition »¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, pp. 117-118. Pour un exemple, cf. *supra* note 1469, p.336.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p.110.

¹⁵⁰³ L. Bansat-Boudon remarque que le terme *rasa* désigne souvent les *sthāyibhāva* (*ibid.*, p.429), glissement sémantique qui n'aide pas à la compréhension des théories esthétiques exposées dans les traités. Par ailleurs, le terme *bhāva*, lui, peut désigner les *sthāyibhāva* mais aussi les *sañcāribhāva* (*ibid.*, p.384).

¹⁵⁰⁴ *yathā bijād bhaved vṛkṣo vṛkṣāt puṣpaṃ phalaṃ yathā* |

tathā mūlaṃ rasāḥ sarve tebhyo bhāvā vyavasthitāḥ | |

« Comme l'arbre doit son existence à la graine, la fleur et le fruit à l'arbre, de même les *rasa* sont la racine et, à partir d'eux, tous les *bhāva* se disposent » (*NŚ*, 7.38, trad. BANSAT-BOUDON, 1992, p.103).

Ici le terme *rasa* semble désigner le *sthāyibhāva*.

¹⁵⁰⁵ GANSER, 2010, p.73.

¹⁵⁰⁶ À ce moment de mon propos, je tenterai de comprendre le sens de ces deux termes et leur lien sans aborder la strophe « *yato hastas...* » étudié en 4.3.2. Cette étude préalable vise justement à forger des outils de compréhension pour mieux comprendre cette strophe quelque peu énigmatique du fait de sa formulation elliptique.

¹⁵⁰⁷ Cf. Glossaire indexé de l'*Abhinayadarpaṇa*, p.418.

¹⁵⁰⁸ Strophes 97, 169.

On a déjà vu que le *bhāva* était absent du *nṛtta*. En revanche, il est une composante du *nṛtya* aux côtés du *rasa* et de la suggestion¹⁵⁰⁹.

Par ailleurs, on trouve quatre occurrences¹⁵¹⁰ du terme en composition avec un nom-racine dénotant la connaissance : *bhāva-jñā-* ou *bhāva-vid-*. Pouvant faire l'objet d'un apprentissage, les *bhāva* sont donc clairement identifiables. Ils doivent être connus par l'ensemble des membres impliqués dans la représentation : les praticiens mettant en œuvre l'*abhinaya* (40, 80, 244) et le public, le chef de l'assemblée (17) et ses conseillers (18).

Plus que de simplement les connaître, les praticiens donnent à voir les *bhāva* au spectateur au moyen de leurs yeux. Ils appartiennent donc clairement au domaine du visible :

āsyenālbayed gītaṃ hastenārthaṃ pradarśayet |
caḥsurbhyaṃ darśayed bhāvaṃ pādābhyāṃ tālam ācaret | | 36 | |
« Il doit déployer le chant au moyen de la bouche, il doit rendre visible la signification au moyen des mains.
Il doit donner à voir le *bhāva* au moyen des yeux <et> exécuter le *tāla* au moyen des pieds ».

De manière similaire, la strophe a5 de l'appendice consacré aux états amoureux, associe *bhāva* et organe oculaire :

nayanair janayed bhāvaṃ bhāvāt sparśaṃ samācaret |
sparśena dravam utpādya ratiṃ paścāt samācaret | | a5 | |
« Au moyen des yeux, on doit faire naître le *bhāva* ; à partir du *bhāva*, on doit pratiquer le toucher,
Après avoir produit des gestes sensuels au moyen du toucher, ensuite on pratique le plaisir ».

Toujours dans le domaine du jeu amoureux, les *bhāva*, associés aux *hāva* (strophe 17), prendraient le sens de gestes amoureux. On retrouve en effet les termes *bhāva*, *hāva* au sein d'une triade comprenant également le terme *helā* dans d'autres textes théoriques, et notamment dans le NS : dans le cadre des *sāttvikāṅkara*, les trois *aṅgaja*, « nés du corps », *bhāva*, *hāva*, *helā* « se définissent comme les premiers symptômes d'un sentiment qui se fait jour progressivement et donne à voir de plus en plus ouvertement par le truchement du corps »¹⁵¹¹.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que, dans le NS, le *bhāva* est défini de la même manière dans le cadre du jeu amoureux (7.2) et dans son acception théâtrale (22.8). En effet, la *kārikā* suivante est répétée deux fois dans ces deux contextes :

vāgaṅgamukharāgaś ca sāttvenābhinayena ca |
kaver antargataṃ bhāvaṃ bhāvayan bhāva ucyate | |
« Au moyen de l'*abhinaya*, du *sattva* et de la voix, du corps, de la coloration du visage,
On appelle *bhāva* ce qui fait advenir le *bhāva* à l'intérieur du poète ».

¹⁵⁰⁹ Cf. *supra* 4.2.1.1 et 4.2.2.1.

¹⁵¹⁰ Strophes 18, 40, 80, 244.

¹⁵¹¹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.120.

Pour Abhinavagupta, le sens de cette strophe utilisée dans le cadre de la théorie du jeu amoureux diffère : il s'agit d'un emploi très spécifique de l'usage de la parole, du corps et du *sattva* d'une jeune fille amoureuse qui serait comparé à l'*abhinaya*¹⁵¹². Que cette interprétation traduise la pensée de Bharata ou non, ce double emploi du terme *bhāva* nous renseigne sur le fait qu'il y a un lien ontologique entre le *bhāva* théâtral et le *bhāva* amoureux puisqu'ils emploient les mêmes ressources : voix, corps et *sattva*¹⁵¹³.

Ainsi, quand on rencontre le terme *bhāva* dans ces deux contextes dans l'AD, le *bhāva* amoureux, qui correspondrait au *sthāyibhāva* de la *rati* « volupté », peut être vu comme une acception restreinte des *bhāva* théâtraux. Dans l'autre sens, cette double acception rappelle que le théâtre ne met en scène rien d'autre que les émotions du monde des hommes et des dieux.

Enfin, on remarque que le *bhāva*, associé au *rasa*, est source de joie, *ānanda* :

bharatakulabhāgyakalike bhāvarasānandapariṇatākāre |
jagadekamohanakale jaya jaya raṅgādhidevate devi || 32 ||
 « Bourgeon de fortune de la lignée de Bharata, dont la forme se transforme au gré de la joie procurée par les *bhāva* et les *rasa*, Dont l'art égare le monde de façon unique, sois victorieuse, sois victorieuse, ô Divinité protectrice du *raṅga*, ô Déesse ! ».

Dans cette dernière occurrence, on constate que *bhāva* et *rasa* se côtoient dans le composé, mais rien n'est dit de leur lien. Ce constat est général dans l'AD : on retrouve une autre co-occurrence au sein d'un composé copulatif mais, de fait, on ne sait pas quels liens les deux éléments entretiennent¹⁵¹⁴. Le fait qu'ils soient cités ensemble nous enseigne cependant qu'ils ne sont pas synonymes, contrairement aux emplois dans le NS dans lequel le terme *rasa* prend souvent le sens de *bhāva*¹⁵¹⁵.

Laissons pour l'instant de côté le projet d'en savoir plus sur le lien entre *bhāva* et *rasa*, et examinons les occurrences de ce dernier terme¹⁵¹⁶.

La première occurrence du terme *rasa* dans l'AD (8) nous apprend que les *rasa* ont été collectés par Brahmā dans l'*Ātharvaveda*, le quatrième type de *saṃhitā* « collections » au sein de ce que l'on appelle le Veda. L'*Ātharvaveda* est composé en majorité d'hymnes magiques. Cette origine védique semble donc conférer au *rasa* une note ésotérique :

rgyajuḥsāmavedebhyo vedāc cātharvaṇaḥ kramāt || 7 ||

¹⁵¹² Sur cette interprétation, cf. *ibid.*, pp. 121-122.

¹⁵¹³ On serait tenté de placer le *mukharāga* « la coloration du visage » du côté de l'*āharyābhinaya*, l'*abhinaya* ornemental : il s'agirait alors du maquillage et on retrouverait les quatre types d'*abhinaya* (corporel, vocal, ornemental et *sāttvique*). Mais, dans le cadre du NS, il s'agit d'une coloration obtenue grâce au contrôle du souffle (8.157cd-165, éd. Ghosh) ; on se trouve donc plutôt du côté de l'*āṅgikābhinaya* ou du *sāttvikābhinaya* (le changement de couleur faisant partie des *sāttvikabhāva* : 7.98, éd. Ghosh).

À ce sujet, cf. BANSAT-BOUDON, 1992, pp. 434-435, note 231.

Par ailleurs, les *mukharāga* sont définis dans le SR dans le cadre de la présentation de l'*āṅgikābhinaya* (7.526-531).

¹⁵¹⁴ Cf. strophe 16 *ad. loc.*

¹⁵¹⁵ Cf. *supra* note 1503, p.341.

¹⁵¹⁶ Cf. Glossaire indexé de l'Abhinayadarpaṇa, p.418.

pāṭhyaṃ cābhinayaṃ gītaṃ rasān saṃgr̥hya padmajah |
*vyarīracac chāstram idaṃ dharmakāmārthamokṣadam || 8 ||*¹⁵¹⁷
 « À partir du *Ṛgveda*, du *Yajurveda*, du *Sāmaveda* et du Veda de
 l'*Atharvan*,
 Collectant respectivement la récitation, l'*abhinaya*, le chant et les *rasa*,
 celui qui est né sur un lotus¹⁵¹⁸,
 Composa ce traité, qui apporte le *dharma*, le *kāma*, l'*artha* et le *mokṣa*
 [...] ».

Les *rasa* sont donc pluriels et sont mis sur le même plan que les éléments *pāṭhya* « récitation », *abhinaya* et *gīta* « chant ». Ces différents éléments deviennent les ingrédients dans la composition de la science du théâtre.

On remarque, par ailleurs, que le fait d'être doté de *rasa* constitue une qualité, un *guṇa*. Ainsi l'AD signale que le chef de l'assemblée est doté de *rasa*, il est *sarasaguṇayuta-* (strophe 17). La *nartakī*, elle aussi, doit être, *sarasā* « dotée de *rasa* ». Dans ces deux cas, le terme *rasa* semble désigner le goût, la passion¹⁵¹⁹ et non pas le *rasa* « théâtral » mais le fait d'utiliser ce terme dans ce contexte pose question, d'autant plus dans la première occurrence qui est suivie par l'indication que le chef de l'assemblée connaît les *bhāva* et les *hāva*.

Comme le terme *bhāva*, *rasa* peut également faire partie du vocabulaire amoureux. On le constate, par exemple, dans la strophe b9 dans laquelle est présenté un exemple d'éloge des qualités : une femme y est alors décrite comme étant *rasollāsini* « éveillant le désir amoureux »¹⁵²⁰.

Enfin, après la strophe 8, on ne trouve que deux autres attestations du terme *rasa* dans son acception clairement théâtrale. D'abord, dans un passage ne faisant pas partie du texte édité par M. Ghosh, soit le prélude : Nandikeśa est qualifié de *karuṇārasasindhu* « rivière du *rasa* de la compassion » (a1). Puis, dans l'appendice, les huit *rasa* sont listés avec une mise en avant du *śṛṅgāra rasa* (l'Amoureux) qui est qualifié de *śuci* et *ujjala* « pur et resplendissant ». De fait, *śṛṅgāra* est le *rasa* le plus important au théâtre parce que « l'amour explique, légitime, donne sa tonalité propre à tout ce qui relève de la recherche du plaisir en général, et du plaisir esthétique en particulier »¹⁵²¹. Rien d'étonnant alors au fait que la théorie esthétique théâtrale emploie des termes également utilisés dans le contexte du jeu amoureux.

¹⁵¹⁷ Le SR comprend le même passage, à quelques variantes près (7.9-10ab).

On notera que cette idée est déjà présente dans le NS (1.17) :

jagrāha pāṭhyam ṛgvedāt sāmabhyo gītam eva ca |
yajurvedād abhinayān rasān ātharvaṇād api |

« Il prit le texte (*pāṭhya*) au *Ṛgveda*, aux Melodies [i.e. au *Sāmaveda*] le chant (*gīta*), au *Yajurveda* les registres de jeu (*abhinaya*) et les Saveurs (*rasa*) à l'*Ātharvaṇa* lui-même » (traduction de L. Bansat-Boudon : BANSAT-BOUDON, 1992, p.25).

¹⁵¹⁸ = *Brahmā*

¹⁵¹⁹ On trouve aussi deux occurrences de *sa-rasa-*, littéralement « qui a du *rasa* », dans les applications de gestes. Ainsi le geste de cou *sundarī* peut dénoter « le sentiment plaisant lié au fait qu'il y ait du *rasa* » (81) et le geste de main *catura* peut être utilisé pour montrer « quelque chose qui a du *rasa* » (151).

¹⁵²⁰ Ou bien « ressentant l'éveil du désir » (MW).

¹⁵²¹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.82.

Mais, qu'en est-il de l'usage des termes *bhāva* et *rasa* dans la pratique du *bharatanāṭyam* où la description du sentiment amoureux est également centrale dans les pièces du répertoire ?

4.2.3.2 Dans la pratique actuelle

J'ai pu remarquer que les praticiens de *bharatanāṭyam* et son public utilisent parfois les termes *rasa* et *bhāva*¹⁵²². Certains spécialistes d'*abhinaya* emploient d'autres termes de vocabulaire relatifs à la « théorie du *rasa* », comme *sthāyibhāva* et *sañcāri*¹⁵²³, mais nous nous concentrerons ici sur les seuls termes *bhāva* et *rasa* qui nous permettront d'aborder la strophe « *yato hastas...* » avec, peut-être, des clefs de compréhension.

Tout d'abord, il est manifeste que, pour les praticiens, le *bhāva* est présent dans le *bharatanāṭyam* comme l'indique Bragha Bessel lorsque je lui demande de définir ce dernier :

« [...] see *bharatanāṭyam* is a very complete art form [...] there is music / there is dance / there is story / there is history / there is / drama element / everything is move on in / especially in *bharatanāṭyam* they are move on in very beautiful proportion / the rhythm / *abhinaya* / the detailing / heu presentation / the depth to which we drive a sense you know / everything is very very complete / that is what I feel [...] I feel it is heu / perfectly beautiful combination of all the three / dance / drama / element / music / element [...] *bhāvam* / rhythm / everything is occurred heu / perfect combination [...] »¹⁵²⁴.

Alors que l'on a vu que certains praticiens considèrent que le *bhāva* n'est pas présent au sein de la seule composante *abhinaya* mais aussi dans la danse pure, le *nṛtta*¹⁵²⁵, comment le définissent-ils¹⁵²⁶ ?

On remarque tout d'abord que les deux maîtres de danse Maryappan et Selvam proposent, à nouveau, des points de vue similaires¹⁵²⁷. Ainsi, Maryappan traduit le

¹⁵²² Cette terminologie est aussi utilisée dans le cadre de la musique classique indienne. Il m'est arrivé à deux reprises que des auditeurs de concerts de musique carnatique à Chennai m'indiquent qu'un chanteur avait exprimé du *bhāva* lors de sa performance. Sur l'usage de ces termes dans la pratique de la musique hindoustanie, cf. LE GARGASSON, 2015, pp. 284-285. Sur l'usage de ces termes dans la pratique du *kūṭiyāṭṭam*, cf. JOHAN, 2014, Vol. 3, pp. 334-339.

¹⁵²³ J'ai pu l'observer dans les cours d'Indira Kadambi par exemple, élève de Kalanidhi Narayanan. L'usage de ce vocabulaire spécifique pourrait faire l'objet d'une enquête ethnographique plus ciblée. Pour l'heure, notons seulement que le sens du terme *sañcāri* semble avoir évolué : alors que dans le NS les *sañcāribhāva* sont des émotions transitoires, dans la pratique de l'*abhinaya* du *bharatanāṭyam*, les *sañcāri* sont les différentes interprétations d'un passage chanté plusieurs fois. Durant ce développement, le danseur peut explorer différents sens du texte chanté, exprimer ainsi différentes émotions - on retrouve alors là le sens « sāstrique » - voire évoquer d'autres situations narratives connexes à la situation de base. Il peut ainsi développer des sens suggérés. À ce propos, cf. CHOQUARD, à paraître.

¹⁵²⁴ Entretien enregistré, 2014.

¹⁵²⁵ Cf. *supra* 4.2.2.2.

¹⁵²⁶ Ayant rarement posé frontalement la question, j'ai assez peu de matériel à propos des significations de *bhāva* et de *rasa*.

¹⁵²⁷ Cf. *supra* 4.1.1.

terme *bhāva* par « expression du visage »¹⁵²⁸, ce qui rappelle bien sûr un des éléments de définitions de l'*abhinaya*. Plus explicite, Master Selvam indique que le *bhāva* c'est l'*abhinaya*. Rappelons que pour lui le *nṛtya* signifie *abhinaya*. Ainsi se dessine un groupe d'équivalences à trois membres : *nṛtya* = *abhinaya* = *bhāva*.

Pour Renjith et Vijna le *bhāva* c'est « the feel », « the plain feeling »¹⁵²⁹, « the pure expression ». Dans ces différentes définitions, on saisit que le *bhāva* est une émotion particulière « pleine », « pure ». Quand Renjith précise « that feel will give you a joy / you share with the audience », d'une part, on comprend que le *bhāva* est ressenti par le danseur et par le public. D'autre part, on comprend comment le *bhāva* peut devenir un synonyme d'*abhinaya* qui se présente alors comme son moyen d'expression. U.S. Krishna Rao l'exprime très clairement en donnant cette définition de *bhāva* : « state of mind; cause or instrument of a rasa or sentiment. Bhava is depicted through words, gestures, and representation of the temperament »¹⁵³⁰.

Kalanidhi Narayanan ajoute une nuance supplémentaire. En effet, pour elle, le *bhāva* c'est cela : « [...] what an artist conjures up with her¹⁵³¹ imagination and proceeds to depict with here creative skills »¹⁵³². Pour cette spécialiste d'*abhinaya* ayant chorégraphié de nombreuses pièces narratives, le *bhāva* est donc créé par l'artiste qui le donnera à voir à travers son art.

Par ailleurs, elle explicite le lien entre le *bhāva* et le *rasa* : « The artistic pleasure that is experienced because of this bhava is termed rasa. This has to be enjoyed by both the artist emoting the bhava and the audience witnessing »¹⁵³³. Comme dans le *NS*, le *rasa* découle donc du *bhāva*¹⁵³⁴. On notera qu'elle indique que le *rasa* est « apprécié » à la fois par l'artiste et par le public.

Alors que Renjith et Vijna traduisent spontanément et avec enthousiasme *rasa* par « joy », Vijna indique que ce dernier peut être ressenti au quotidien : « [...] the experience that happens / experience you had / experience I have when we talk [...] that experience I feel is *rasa* ».

En examinant l'ensemble des données recueillies, il semble que le terme *rasa* soit moins populaire que le terme *bhāva* qu'on peut entendre, au contraire, dans la bouche de certains *rasika* lors de spectacles de danse et de concerts de musique. Ce dernier

¹⁵²⁸ C'est du moins ainsi que l'interprète a traduit ses propos. Cet entretien effectué en trois langues (tamoul, français, anglais) mériterait d'être retravaillé afin de pouvoir traduire plus fidèlement le discours du praticien qui a refusé de s'exprimer en anglais. À propos de cet entretien et des difficultés liées au langage, cf. *supra* 1.1.4.3 et 1.1.4.4.

Rukmini Devi témoigne également du fait que des personnes considèrent que *bhāva* désigne les expressions du visage : « Very often people think *bhava* just means facial expression alone. This is a very narrow view, for *bhava* is the outer mode of an inner expression » (DEVI, 2007, p.24)

¹⁵²⁹ Dans le *Laghu Bharatam*, *bhāva* est également traduit par « feeling ».

¹⁵³⁰ KRISHNA RAO, 1990, p.13.

¹⁵³¹ On notera le « her » qui nous indique que, pour elle, les artistes de *bharatanāṭyam* sont a priori des femmes. Il y a beaucoup de femmes pratiquantes, en effet, mais les danseurs hommes sont de plus en plus nombreux et appréciés sur la scène actuelle.

¹⁵³² NARAYANAN, 1994, p.33.

¹⁵³³ *Ibid.*

¹⁵³⁴ Je n'ai pas rencontré cette idée souvent lors de mes séjours sur le terrain. On retrouve cependant une définition très proche de celle du *NS* chez Krishna Rao : « sentiment; produced by the combination of vibhavas, anubhavas and vyabhichari bhavas or by the interaction of sthayi, vyabhichari and satvika bhavas » (KRISHNA RAO, 1990, p.49). Mais cette conception ne semble pas très en vogue chez les praticiens.

terme, *rasika*, littéralement « qui a du *rasa* », en outre, est, lui, souvent utilisé pour désigner le public connaisseur, notamment lors des présentations précédant les récitals de *bharatanāṭyam*. Ce terme en rappelle un autre, *sa-rasa*- que l'on rencontre notamment dans l'AD¹⁵³⁵ : celui qui possède du *rasa*, c'est donc celui qui est capable de ressentir et de l'apprécier, en somme « l'homme de goût ».

Alors que j'ai rencontré assez peu le terme *rasa* dans le discours des praticiens¹⁵³⁶, l'usage du terme est, au contraire, bien attesté, quand il est utilisé pour désigner une pièce particulière du répertoire consistant à dépeindre les neufs *rasa*, qui sont parfois nommés explicitement dans le texte chanté : les *navarasa*¹⁵³⁷. L'existence de cette pièce nous enseigne tout d'abord que les praticiens considèrent qu'il y a neuf *rasa*, et non pas huit, comme dans le NS. De fait, comme Udbhaṭa et Abhinavagupta¹⁵³⁸, ils ajoutent le *rasa* de l'apaisement, *śānta*.

Le *śṛṅgāra rasa* est sans nul doute la tonalité émotionnelle la plus populaire dans les pièces de *bharatanāṭyam* narratives qui décrivent très souvent des situations d'amour en séparation. On remarquera, par ailleurs, que les termes *rasa* et *bhāva* semblent avoir perdu leurs connotations « amoureuses ». En outre, même la dimension érotique du *śṛṅgāra rasa* a donné lieu à un vaste débat commencé à la période revivaliste à propos de la dimension dévotionnelle (*bhakti*) véhiculée par *śṛṅgāra* :

« The erotic sentiment is believed to be heightened during separation and aroused by expectations of future fulfilment. Hence *śṛṅgāra* is dominated by love in separation (*viraha*). Love in separation, is an analogy for the soul in search of the divine and is the most popular theme in all Indian art : painting, music, dance. It dominates the themes of the traditional Bharata Natyam repertoire »¹⁵³⁹.

Au début du XX^e siècle, Rukmini Devi et Balasaraswati se présentent comme les deux figures majeures ayant porté ce débat publiquement¹⁵⁴⁰. J'ai pu remarquer qu'aujourd'hui encore le public est parfois mis en garde avant un récital de *bharatanāṭyam* : l'amour *śṛṅgāra* qui sera présenté ici, c'est la *bhakti*. À rebours, on constate que des praticiens présentent parfois des pièces exclusivement érotiques, délaissées à la période revivaliste, qui peuvent paraître difficiles à relier au sentiment dévotionnel¹⁵⁴¹.

¹⁵³⁵ Cf. *supra* 4.2.3.1.

¹⁵³⁶ D'après les données nécessairement restreintes de la présente recherche.

¹⁵³⁷ Cette pièce se décline sur différents thèmes : Śiva et Pārvatī, la geste de Rāma etc...

¹⁵³⁸ Cf. *supra* note 1498, p.340

¹⁵³⁹ GASTON, 1996, p.89.

¹⁵⁴⁰ « *Śṛṅgāra* can be portrayed in a variety of ways. The form appropriate to Bharata Natyam has been open to debate. Both sides believe that *śṛṅgāra* is the expression of a poetic metaphor for union with god, but differ about its appropriate expression. The debate has centred around two important personalities in the dance. [...] When Rukmini Devi spoke of *bhakti* she intended formal devotional gestures of supplication offered to a deity; if T. Balasaraswati used the same term, it included *śṛṅgāra* as a form of *bhakti* » (GASTON, 1996, pp. 89-90)

¹⁵⁴¹ « Un autre aspect du *bharata-nāṭyam* est celui de la narration de la vie des *devadāsī*. En effet, la plupart des *javali* et certains *paṭam* dansés aujourd'hui proviennent des danses de cour qui narrent le quotidien des *devadāsī*, et surtout leurs relations amoureuses avec les hommes. Il n'y a dans ces pièces ni mythologie, ni religion, ni symbolisme apparent. Ces pièces ne sont d'ailleurs pas appréciées de tous,

Dans le cadre de la pratique du *bharatanāṭyam*, il semble que se dégagent donc deux conceptions du *rasa*.

On a vu qu'au singulier, le *rasa* c'est la « joie » qui découle du *bhāva*, l'émotion exprimée par le danseur notamment au moyen de son corps et tout particulièrement par le visage. On remarque que, dans ce cadre, *rasa* et *bhāva* peuvent être éprouvés par les deux parties impliquées dans la performance, le public et l'artiste. Je n'ai jamais rencontré l'idée que l'artiste ne pouvait pas ressentir le *rasa*, qui ici prend clairement le sens de « plaisir esthétique ».

Au pluriel, le *rasa* devient multiple, on en dénombre neuf. Il semble alors que le *rasa* prend là le sens de « sentiment ». En effet, c'est ainsi qu'il est souvent traduit¹⁵⁴². Dans ce cadre, le *rasa* est la tonalité émotionnelle d'une pièce ou d'une partie d'une pièce. Kalanidhi Narayanan parle de « mood »¹⁵⁴³.

En l'absence d'autres données, on ne peut ici faire que des suppositions. Mais on remarque que le mot *rasa*, quand il désigne une réalité multiple, est souvent traduit par « sentiment », tandis que le mot *bhāva*, lui, est traduit par « feeling » ou « emotion ». On peut se demander si ces choix de traductions, jamais anodins, ne reflèteraient pas une influence d'une autre conception philosophique selon laquelle le sentiment serait une émotion prolongée¹⁵⁴⁴. Cette conception se mêlerait alors à la théorie du *rasa* telle qu'elle est décrite et interprétée par les praticiens dans les *śāstra*. Dans la partie suivante¹⁵⁴⁵, nous essaierons d'en savoir plus quand nous analyserons la strophe « *yatos hastas...* »¹⁵⁴⁶ très utilisée par les praticiens et qui contient ces fameux termes *bhāva* et *rasa*.

4.3 Deux strophes très populaires

J'ai très vite remarqué que deux strophes présentes dans l'AD sont, avec celles listant les gestes de mains non-combinés (89-92ab), les plus utilisées par les praticiens de *bharatanāṭyam* dans les cadres pédagogique et scénique. Je propose que l'on s'intéresse maintenant de plus près à leurs significations et fonctions dans le cadre des traités sanskrits dans lesquels on les retrouve, et à la façon dont elles sont interprétées et transmises aujourd'hui par les praticiens du *bharatanāṭyam*.

Je m'intéresserai plus particulièrement à la façon dont ces strophes sont comprises par des commentateurs anciens et par des praticiens du *bharatanāṭyam* qu'on peut peut-être considérer comme des commentateurs contemporains ayant leurs propres interprétations exprimées oralement et corporellement¹⁵⁴⁷.

et elles ne seront dansées que par certaines danseuses. Personne ne les choisit jamais, car "ils [les praticiens] trouvent inacceptable la représentation de la femme ou de l'homme qu'elles véhiculent". Shanti Pillai donne l'exemple d'un "*padam* traditionnel rarement représenté dans lequel une femme informe un homme que son mari est absent et que c'est le moment parfait pour qu'eux deux en profitent pour s'amuser un peu" » (BOISSEL-CORMIER, 2017, p.95 ; citant PILLAI, 2002, p.24).

¹⁵⁴² Notamment dans la littérature sur le *bharatanāṭyam* : cf. par exemple : GASTON, p.88, 1996 ; RAMASWAMY, p.32, 2012 ; KRISHNA RAO, 1990, p.49.

¹⁵⁴³ NARAYANAN, 1994, p.49.

¹⁵⁴⁴ À ce sujet, cf. DEONNA, TEORI, 2008.

¹⁵⁴⁵ 4.3.

¹⁵⁴⁶ 4.3.2.

¹⁵⁴⁷ J'y reviendrai en 4.4.

4.3.1 « *Āṅgikaṃ bhuvanam...* »¹⁵⁴⁸

āṅgikaṃ bhuvanaṃ yasya vācikaṃ sarvaṃvāṇmayam |
*āhāryaṃ candratārādi taṃ numaḥ sātṭvikaṃ śivam | |*¹⁵⁴⁹

« Celui dont le geste est l'univers, dont la voix est tout ce qui est vocal,
<Et> dont les ornements sont la lune, les étoiles et les autres astres,
nous saluons Śiva, le sātṭvique ».

Cette strophe, que l'on trouve au début de l'AD tel qu'édité par M. Ghosh et au début du chapitre sept du SR¹⁵⁵⁰, est très connue et utilisée par les praticiens de *bharatanāṭyam*, dans les cours et sur scène.

Intéressons-nous tout d'abord à la signification de cette strophe et à sa fonction dans le cadre des traités sanskrits dans lesquels on la retrouve.

Puis je porterai mon intérêt sur la façon dont la strophe et ses termes sont compris par d'anciens commentateurs. En effet, cette strophe est commentée par Kallinātha (XV^e siècle) et Siṃhabhūpāla (XIV^e siècle), des commentateurs du SR, qui proposent des interprétations divergentes¹⁵⁵¹.

Enfin, je verrai la façon dont elle est aujourd'hui interprétée et transmise par les praticiens du *bharatanāṭyam*. Nous chercherons à savoir si les fonctions de la strophe sont communes dans ces différents contextes (traités sanskrits, pratique du *bharatanāṭyam*) à travers différents points de vue (commentateurs anciens, praticiens actuels).

4.3.1.1 Une bénédiction inaugurale

Cette strophe peut manifestement être considérée comme une bénédiction introductive, appelée *nāṇḍī*¹⁵⁵² ou *maṅgala-śloka*¹⁵⁵³, du fait, tout d'abord, de la

¹⁵⁴⁸ Le contenu de cette partie a fait l'objet d'une intervention orale dans le cadre de deux journées d'étude sur le thème « Performances de la littérature en Asie du Sud : théories et usages des émotions », organisées par le projet DELI (8 et 9 Juin 2017). Les actes de ces journées vont être publiés et un article comprenant le contenu de cette partie 4.3.1 sous le titre « Son geste, c'est l'univers ? La strophe "*āṅgikaṃ bhuvanam...*" : des *sāstra* à son usage dans le *bharatanāṭyam* » est à paraître.

¹⁵⁴⁹ AD 1, SR 7.1.

¹⁵⁵⁰ Sur les liens entre ces deux textes, cf. *supra* 2.1.5.1.

¹⁵⁵¹ Ces commentaires n'ont jamais été traduits, c'est pourquoi j'en propose une traduction française en annexe (cf. Traduction des commentaires de la strophe « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » par Kallinātha et Siṃhabhūpāla, p.410). On notera cependant que L. Bansat-Boudon évoque cette strophe et le commentaire de Kallinātha (BANSAT-BOUDON, 1992, p.65, note 68). Par ailleurs, P.S.R. Appa Rao présente une partie du contenu de ces commentaires dans son édition de l'AD (AR, 1997, pp. 2-3).

¹⁵⁵² « Le terme *nāṇḍī*, dérivé de la racine *nand-* qui signifie « réjouir », est un terme technique appartenant au vocabulaire de la dramaturgie puis de la critique littéraire. Il désigne usuellement une invocation, une prière mise en exergue à une œuvre de nature textuelle, dramatique, poétique ou même didactique. Cette prière inaugurale comporte une ou plusieurs strophes – elle constitue parfois un poème d'une certaine longueur – et peut être adressée à une seule divinité ou à plusieurs, à qui elle demande protection, prospérité, ou simplement le succès pour l'ouvrage qui commence. » (BROCQUET, 2014, p.47). Dans le cadre du *Nāṭyaśāstra*, il y a aussi une *nāṇḍī* qui fait partie des préliminaires (*pūrvavaṅga*) assurant par son énonciation le bon déroulement de la représentation théâtrale (BANSAT-BOUDON, 1992, p.74). Sur les deux types de *nāṇḍī* dans le théâtre indien, cf. BANSAT-BOUDON, 2001.

¹⁵⁵³ Le terme *maṅgala-śloka*, « stance de bénédiction », *maṅgala* signifiant « bonheur », « prospérité », « est employé par les commentateurs, anciens et modernes, ainsi que par les épigraphistes. Il désigne la

rhétorique qu'elle utilise : elle rend hommage, sous une formule de salutation¹⁵⁵⁴, à une divinité particulière, Śiva, dont le nom n'est énoncé qu'à la suite d'une énumération de certaines de ses qualités et attributs¹⁵⁵⁵. En approfondissant l'étude de cette strophe, notamment à partir des commentaires anciens et de son usage dans le *bharatanāṭyam*, nous allons voir qu'elle répond pleinement aux critères de la bénédiction inaugurale, au-delà d'une rhétorique commune, par ses fonctions transitionnelle et performative et du fait de l'usage de ce qui peut être interprété comme un double-sens (*śleṣa*) suggérant un parallélisme¹⁵⁵⁶.

Comme le dit M. Angot : « [...] les premières lignes sont en général importantes ; c'est là qu'on saisit les références idéologiques de l'auteur. Parfois, le disant ouvertement ou non, il annonce le plan de l'ouvrage [...] »¹⁵⁵⁷.

En effet, en exprimant les qualités de Śiva, la strophe évoque aussi, par parallélisme, les quatre types d'*abhinaya* « registre de jeu », bien connus dans le domaine théâtral, qui vont être définis plus tard dans le texte de l'*AD* et dans le chapitre sept du *SR* : corporel, vocal, ornemental et sâttvique¹⁵⁵⁸. On peut dire que cette « imbrication référentielle »¹⁵⁵⁹, courante dans les bénédictions inaugurales, assure à la strophe une fonction transitionnelle.

Śiva est donc dépeint comme un acteur, dont les différents types d'*abhinaya* (corporel, vocal et ornemental) sont élevés à l'échelle de l'univers, tandis que l'*abhinaya* sâttvique devient une de ses qualités. S'agissant de l'acteur, ce dernier est comparé au dieu Śiva, dépeint sous une forme sensible donc accessible aux hommes et qui peut se manifester, rappelons-le, sous les traits du roi-danseur, le Naṭarāja¹⁵⁶⁰. L. Bansat-Boudon exprime ainsi la double analogie : « Souverain, l'acteur s'élève à la dignité d'un dieu et peut se comparer à Śiva qui occupe à lui seul la scène du monde et suffit à la faire exister »¹⁵⁶¹. On peut voir là l'équivalence entre la scène du monde et la scène

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

¹⁵⁵⁴ *numaḥ sâttvikam śivam* « nous saluons Śiva, le sâttvique ».

¹⁵⁵⁵ S. Brocquet appelle cette organisation rhétorique une « onomatophanie » définie comme une « mise en scène destinée à faire paraître le nom de la divinité, après en avoir décliné les vertus ou les exploits » (*Ibid.*, p.80). Ce procédé est aussi utilisé dans les hymnes védiques (*Ibid.*, p.80, note 73).

¹⁵⁵⁶ Ces aspects des bénédictions inaugurales sanskrites sont présentés dans une étude faite par S. Brocquet à partir d'un corpus de strophes issues de textes épigraphiques et dramatiques : BROCQUET, 2014.

¹⁵⁵⁷ ANGOT, 2017, p.51.

¹⁵⁵⁸ Nous essaierons de définir ce terme plus loin.

¹⁵⁵⁹ « Beaucoup de *nāṇḍī* contiennent des allusions, explicites ou implicites, à des éléments présents dans la suite de l'œuvre » (BROCQUET, 2014, p.86).

¹⁵⁶⁰ Sur cette figure dans la pratique scénique du *bharatanāṭyam* et dans les éditions de l'*AD*, cf. *supra* 1.2.2 et 2.2.1.5.

¹⁵⁶¹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.65.

du théâtre¹⁵⁶². En effet, le théâtre de l'Inde ancienne en tant que « miroir du monde »¹⁵⁶³ partage avec celui-ci le fait d'être le produit d'une illusion (la *māyā*).

4.3.1.2 Dans les *śāstra* et ses commentaires

4.3.1.2.1 Interprétations par des commentateurs du *Saṅgītaratnākara*

Les praticiens du *bharatanāṭyam* attribuent généralement cette strophe à l'AD, ce texte étant une référence, nous l'avons vu, populaire dans ce milieu. Mais cette strophe est également présente dans le SR, pour lequel on dispose de commentaires sanskrits édités¹⁵⁶⁴. Des commentateurs de ce texte, Kallinātha et Siṃhabhūpāla, présentent d'abord cette même interprétation¹⁵⁶⁵, qui nous paraît la plus évidente, reposant sur le fait de comprendre certains mots avec deux sens (*śliṣṭaśabda*, dit Kallinātha)¹⁵⁶⁶. Ce procédé permet à l'énoncé, de manière implicite, de viser une double attribution : la danse (Kallinātha parle de *nartana* et Siṃhabhūpāla de *nṛtta*¹⁵⁶⁷) et Śiva. Ainsi, comme je l'ai déjà présenté, la danse est aussi évoquée dans cet hommage à Śiva à travers la nomination des quatre types d'*abhinaya*.

Un des commentateurs, Siṃhabhūpāla, propose une deuxième interprétation : il propose une interprétation plus explicite de la double attribution¹⁵⁶⁸. Il comprend

¹⁵⁶² On trouve une équivalence similaire dans la *nāndī* de la pièce *Dūtaghaṭotkaca* de Bhāsa, dans laquelle le dieu Viṣṇu devient le « directeur de théâtre » des trois mondes :

nārāyaṇas tribhuvanaikaparāyaṇo vaḥ pāyād upāyaśatayuktikaraḥ surāṇām |
lokatrayāvīratanaṭakatantravastuprastāvanapratisamāpanasūtradharaḥ | |

« Que Nārāyaṇa, seul refuge du Triple Univers, vous
Protège, lui qui pour les dieux ajuste cent expédients,
Qui, du drame éternel des Trois Mondes, crée l'intrigue,
Le prologue et le dénouement, en directeur de théâtre » (traduction de S. Brocquet : BROCQUET, 2014, p.90)

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p.88.

¹⁵⁶⁴ Édition du SR par S. Subrahmanya Sastri.

¹⁵⁶⁵ Référence des commentaires du *maṅgalaśloka* : SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. IV, 1953, pp. 1-3. Pour une traduction de ce commentaire, cf. *infra* : p.410.

¹⁵⁶⁶ *atrāṅgikādiśivaguṇavācakai[ḥ*] śliṣṭaśabdai[ḥ*] prakaraṇapratipādyasya nartanasyābhidhānam api draṣṭavyam |*

« Ici, il faut percevoir qu'est nommé le *nartana*, qui constitue <le sujet du> chapitre, grâce à des mots à double sens, dont le sens littéral énonce des qualités de Śiva telles que l'*āṅgika* "le corporel" ».

¹⁵⁶⁷ *gītavādye ukte, aśiṣṭanṛttavivakṣus tatsūcakamaṅgalam ācarati*

« Alors que l'on a parlé du chant et de la musique, désireux de parler du *nṛtta*, qui n'a pas <encore> été enseigné, <l'auteur> commence par <une> formule propitiatoire qui évoque le <*nṛtta*> ».

¹⁵⁶⁸ Il interprète aussi différemment le terme *āhārya* :

candratārādi yasyāhārya[m] kāryam, sakalajagatkartṛkatvāt |*

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

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

l'ensemble de la strophe comme un *śleṣa*, un « double-sens »¹⁵⁶⁹. Ainsi, le second sens de la strophe est une louange au *nṛtta*¹⁵⁷⁰, qualifié d'auspiceux (*śiva*)¹⁵⁷¹. Cette interprétation de la strophe, reposant sur une dualité référentielle applicable à son intégralité, semble accentuer sa fonction transitionnelle.

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

« L'*abhinaya* ornemental est la lune, les étoiles etc. <L'auteur> désigne de manière figurée, au moyen du mot "lune", le visage, qui a <lui-même> comme sens figuré "les membres <majeurs>". <En ajoutant> que <la lune> est accompagnée des étoiles, <il désigne> comme sens figuré "les membres secondaires" »¹⁵⁷².

Le deuxième sens de cette strophe pourrait alors être ainsi traduit :

« Celui dont l'<*abhinaya*> corporel est l'univers, dont l'<*abhinaya*> vocal est composé de toutes les voix, <Et> dont l'<*abhinaya*> ornemental est la lune, les étoiles et les autres astres, nous saluons <le *nṛtta*> auspiceux <doté de l'*abhinaya*> sâttvique »¹⁵⁷³.

Le but de cette strophe est, selon Kallinātha, de rendre hommage à la divinité d'élection (*iṣṭadevatā*) appropriée, parce que l'auteur « espère des conséquences favorables à commencer par l'aboutissement de ce <chapitre> »¹⁵⁷⁴. Par ailleurs, Siṃhabhūpāla nomme explicitement la strophe *maṅgala*, soit « formule propitiatoire ». Ainsi, cette strophe est clairement présentée par les commentateurs comme étant dotée d'une portée performative ; c'est-à-dire qu'elle peut agir sur le réel¹⁵⁷⁵.

On notera, d'autre part, que les deux commentateurs semblent un peu gênés que le dieu Śiva soit qualifié de « sâttvique » ; l'occasion pour nous de s'attarder sur le sens de ce terme. Kallinātha justifie cette qualification en expliquant que le Śiva dont il est question ici n'est pas n'importe lequel : il s'agit de *paraśiva*, soit « Super-śiva ». Pour Siṃhabhūpāla, la strophe évoque Śiva sous sa forme auspiceuse, Śaṃkara. Pour justifier le fait que Śiva soit qualifié de « sâttvique » alors que le *sattva* est une qualité habituellement attribuée à Viṣṇu, Siṃhabhūpāla a deux hypothèses. Ou bien, on dit

¹⁵⁶⁹ Sur le *śleṣa* en tant qu'ornement (*alaṃkāra*) ou en tant que « trait de la langue susceptible de favoriser la construction de certains ornements », cf. BROQUET, 2002.

¹⁵⁷⁰ *pakṣe tannṛtta[m*] numa[h*]* |

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

¹⁵⁷¹ *śiva[m*] śubham ity artha[h*]* |

« Le sens est : ce <*nṛtta*> qui est *śiva*, <c'est-à-dire> qui est auspiceux ».

¹⁵⁷² *candratārādi, āhāryam abhinayanam, candraśabdena aṅgopalakṣaṇa[m*] mukha[m*] lakṣayitvā tārakānvita[ta*]yā tayā pratyāṅgopalakṣaṇam* |

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

¹⁵⁷³ On notera que le *nṛtta* est alors associé à l'*abhinaya*, tandis qu'il est généralement présenté comme en étant dépourvu, cf. *supra* 4.2.1.

¹⁵⁷⁴ *tatparisamāptyādīphalākāṅkṣayā*.

¹⁵⁷⁵ Sur le concept de performativité, cf. d'abord AUSTIN, 1962, et aussi AMBROISE, 2009.

qu'il est « sâttvique », alors qu'on le situe normalement du côté du *tamas*¹⁵⁷⁶, dans le but d'énoncer la non-différenciation entre Śiva et Viṣṇu¹⁵⁷⁷ :

« Ce qui est sâttvique a pour élément essentiel la qualité *sattva*. Même si dans les *Purāṇa* etc., on apprend que le seigneur suprême possède la qualité *tamas*, <ce terme> a été employé par désir d'énoncer la non-différenciation entre Hari et Hara »¹⁵⁷⁸.

Ou il faut comprendre le terme *sāttva* différemment : « Ou bien le sens est : *sattvam* <signifie> 'le fait d'être vertueux' ; celui qui est *sāttvika* se caractérise par ce <trait>¹⁵⁷⁹ ».

4.3.1.2.2 Le terme *sāttvika* dans l'*Abhinayadarpaṇa*

Ces différentes interprétations posent la question du sens du terme *sāttvika* au sein du texte de l'AD. Le relevé d'occurrences¹⁵⁸⁰, assez pauvre, mérite cependant notre attention :

sāttvikāḥ sāttvikair bhāvair bhāvajñena vibhāvitaḥ | | 40cd | |
« <L'*abhinaya*> sâttvique est mis en œuvre, au moyen des *bhāva* sâttviques, par celui qui a la connaissance des *bhāva* ».

Ces *bhāva* sâttviques sont présentés juste après :

stambhaḥ svedāmbu romāñcaḥ svarabhaṅgo'tha vepathuḥ |
vaivarṇyam aśru pralaya ity aṣṭau sāttvikāḥ smṛtāḥ | | 41 | |
« La stupeur, la transpiration, l'horripilation, ainsi que le bégaiement, le tremblement,
Le changement de couleur, les larmes, l'évanouissement sont les huit
<*bhāva*> sâttviques, d'après la tradition ».

L'*abhinaya* dit sâttvique est donc présenté de la même manière que dans le NS¹⁵⁸¹ : il relève d'une vérité du jeu s'exprimant par des états que l'on ne peut feindre. Afin de rendre compte de cette définition, L. Bansat-Boudon définit le terme *sattva*¹⁵⁸² par cette jolie triade : « émotion, vérité, présence¹⁵⁸³ ».

4.3.1.3 Dans la pratique actuelle

4.3.1.3.1 Interprétation orale...

¹⁵⁷⁶ Dans le cadre de la philosophie brahmanique (théorie du *sāṃkhya*), les trois *guṇa* « qualité » - *sattva* « l'état idéal de l'être », *rajas* « la passion » et *tamas* « l'obscurité » - composent la *prakṛti*, « la nature en tant que cause productrice » (BALLANFAT, 2003, pp. 73-74).

¹⁵⁷⁷ Cette interprétation fait écho à une pratique à l'œuvre dans les bénédictions inaugurales consistant à évoquer en même temps les dieux Śiva et Viṣṇu, par le jeu du double-sens (BROCQUET, 2014, p.47).

¹⁵⁷⁸ *sāttvika[m*] sattvagūṇapradhānam, yadyapi purāṇādiṣu tamogūṇa[h*] parameśvara[h*] śrūyate, tathāpi hariharayor abhedavivakṣayoktam* |

¹⁵⁷⁹ *athavā sattva[m*] sattā, tayopalakṣita[m*] sāttvika[m*], tam ity artha[h*]* |

¹⁵⁸⁰ Cf. index AD.

¹⁵⁸¹ NS : 6.22. Ils sont longuement décrits au chapitre 7 du NS (7.93-124) et dans le SR (7.1645-1668).

¹⁵⁸² Abstrait en *-tva* formé sur le participe présent *sat-* de la racine *-AS* « être ».

¹⁵⁸³ BANSAT-BOUDON, 2004, p.147.

Voyons maintenant l'usage du *maṅgalaśloka* dans le milieu du *bharatanāṭyam*, à commencer par sa dénomination. Les praticiens de *bharatanāṭyam* et la littérature à leur usage, dont certaines traductions anglaises de l'AD¹⁵⁸⁴, nomment et présentent la strophe de différentes manières : *maṅgalaśloka*¹⁵⁸⁵ « strophe auspiciuse », *naman śloka*¹⁵⁸⁶ « strophe de salutation », *namaskriyā*¹⁵⁸⁷ « hommage », « *invocatory verse* »¹⁵⁸⁸, *benediction*¹⁵⁸⁹, *stuti*¹⁵⁹⁰ « prière », *dhyāna śloka*¹⁵⁹¹ « strophe de méditation ». On remarquera que le terme *nāṇḍī* n'est pas utilisé. L'accent est clairement mis sur le fait que la strophe est une salutation au dieu.

Nous allons tout d'abord nous intéresser à ce que dit une praticienne actuelle de *bharatanāṭyam*, Priya Murle, à propos de cette strophe¹⁵⁹². Nous nous attarderons plus particulièrement sur la façon dont elle comprend le terme *sāttvika*, sujet qu'elle a particulièrement développé lors d'un entretien réalisé pendant un de ses cours de danse¹⁵⁹³.

Priya Murle dit à propos de cette strophe : « this *āṅgikabhuvanam*¹⁵⁹⁴ is the crux of dance [...] it's the most important / all the elements of dance of *nāṭya* / of *bharatanāṭyam* is there in it [...] ». Selon elle, la strophe évoque Śiva sous sa forme de danseur cosmique, Śiva Naṭarāja qui exécuta la danse de la création : « when he danced creation happens [...] ». Elle rappelle les détails de ce qu'elle appelle cette « théorie » en expliquant que le rythme de son *ḍamaru* correspond au rythme de l'univers.

Quand elle explique la strophe, elle donne l'analyse suivante : les quatre types d'*abhinaya* de Śiva sont présentés. Le terme *sāttvika* donne lieu à plus de développement. Elle explique que le *sāttvika abhinaya* est connecté à l'émotion, plus précisément il s'agit de « the externalization of an internal feeling [...] the most important / distinctive / and most / difficult / in dance [...] ». Elle compare avec les danses occidentales, par exemple le ballet, qui seraient dénuées de *sāttvika*. Ainsi, un danseur étranger voulant atteindre le *sāttvika* doit, selon elle, venir en Inde et « interioriser »¹⁵⁹⁵ l'expressivité indienne. En parlant du fait d'enseigner un *padam* (pièce purement narrative), elle lie à nouveau le *sāttvika* à ce qu'elle considère comme la culture indienne : « you have to feel it the way this culture feels it ». Elle illustre plus précisément son propos en présentant le caractère pudique inhérent au *śṛṅgāra rasa*, la

¹⁵⁸⁴ Cf. *supra* 2.2.3.

¹⁵⁸⁵ GHOSH, 1975, p.36.

¹⁵⁸⁶ DVD pédagogique de l'institution Kalavardhini créée par Sucheta Chapekar.

¹⁵⁸⁷ Ce titre présent dans le texte sanskrit a été vraisemblablement ajouté par M. Ghosh. Cependant, celui-ci n'indique pas qu'il en est l'auteur (cf. *supra* 3.1.3).

¹⁵⁸⁸ Rc, 2016, p.40.

¹⁵⁸⁹ *Laghu Bharatam*, 2010, vol. 1, p.3.

¹⁵⁹⁰ BOSE, 2001, p.27.

¹⁵⁹¹ Entretien enregistré avec Priya Murle, 2015.

¹⁵⁹² Constatant qu'elle faisait apprendre cette strophe à ses élèves, je lui ai demandé de m'en expliquer la signification.

¹⁵⁹³ Entretien enregistré, Mars 2015.

¹⁵⁹⁴ J'ai pu remarquer que les praticiens désignent souvent une strophe mais aussi une pièce du répertoire en citant les premiers mots. Cet usage est, par ailleurs, ancien et répandu dans la littérature sanskrite. On le verra également s'agissant d'une autre strophe (cf. *infra* 4.3.2).

¹⁵⁹⁵ « [...] so for you to get that / you have to come here / and you have to internalize [...] »

« saveur érotique », qui serait la façon traditionnelle, c'est-à-dire ancienne¹⁵⁹⁶, d'exprimer l'amour. Plus loin, en reprécisant ce que signifie *sāttvika*, le contenu de son discours rejoint l'idée du caractère non-feint des *sāttvika bhāva* : « [...] so there is a difference between acting and feeling / and feeling is *sāttvika* [...] ». Le *sāttvika* est pour elle plus important que la technique, il est au-delà de la technique. C'est pourquoi elle considère que, comme des pickles, les danseurs deviennent meilleurs en vieillissant : « [...] you should get better as you go older / then it doesn't matter if you did an *araimaṇṭi*¹⁵⁹⁷ [...] it doesn't matter / because again *sāttvika* has to come [...] ». Cette question du temps lui permet d'expliquer pourquoi les danses occidentales seraient dénuées de *sāttvika* : les danseurs s'arrêtent trop tôt.

Pour résumer, on peut dire que, pour cette danseuse de *bharatanāṭyam*, le concept de *sāttvika* correspond à une extériorisation d'un sentiment intérieur, sentiment qui doit être réellement ressenti et non « joué ». Elle ancre la façon d'exprimer ce sentiment dans la culture indienne, plus précisément en Inde du sud. Enfin, le *sāttvika* exige un temps de maturation.

Lors d'un entretien avec le couple de danseurs Renjith Babu et Vijna Vasudeva, Renjith m'explique, quand je lui demande où ils ont appris la strophe « *āṅgikaṁ bhuvanam* » que j'ai vu enseigner à leurs élèves, qu'il a commencé à utiliser cette « prière » quand il était à Kalakshetra¹⁵⁹⁸. Il m'explique les termes mot à mot, en donnant une équivalence en anglais de ce qu'il appelle un « very important śloka » : « [...] so *āṅgikaṁ bhuvanam yasya* means *āṅgikaṁ* is body / *bhuvanam* is world / *yasya* means yours [...] ». Le sens littéral est une prière à Śiva, dit-il. Il propose différentes variations dans la façon de chorégraphier des éléments tels que les bijoux de Śiva ou bien sa parole : « [...] different way you can show [...] », explique-t-il.

Pour lui, *sāttvikam śivam* correspond à la « pure forme » de Śiva. C'est ce que Vijna appelle le « premier niveau ». Le niveau plus profond, « [...] when we go deeper and deeper [...] », ce n'est plus Śiva ou Naṭarāja, explique-t-elle. Il s'agit de la conscience (consciousness). En faisant un jeu sur le signifiant comparable à celui proposé par le commentateur Siṃhabhūpāla, c'est ainsi qu'ils comprennent l'autre sens du mot *śivam* : « [...] *śivam* is much higher than Śiva [...] ». Cette conscience est la source de Śiva, de Viṣṇu etc., dit Vijna ; ce qui n'est pas sans rappeler la forme Hari-Hara évoquée par Siṃhabhūpāla.

Puis Renjith ramène le propos de la strophe au danseur : « [...] *āṅgikaṁ bhuvanam yasya* [...] we are in this body [...] ». Vijna approfondit le propos de Renjith en évoquant un effet de dépersonnalisation de la danse que lui fait ressentir l'énoncé de la strophe :

« [...] / it actually makes you feel how even / that you really don't own own the dance also / like you can't say oh this is my dance you know [...] / this *ślokaṁ* it actually makes remind you that you are here you are using all of his [...] ».

Enfin, Renjith évoque le caractère didactique de la strophe : « [...] he [Śiva] gave us the knowledge of dance [...] ».

¹⁵⁹⁶ « [...] I'm not talking about now but traditionally [...] »

¹⁵⁹⁷ Position demi-pliée.

¹⁵⁹⁸ Sur cette institution de *bharatanāṭyam* fondée par Rukmini Devi, cf. *supra* 1.2.2.

Ainsi, ce que l'on peut retenir de l'usage de cette strophe par ce couple de danseurs est que ce *śloka* ou *ślokaṃ*, comme ils l'appellent, est d'abord une prière au dieu Śiva. Ils distinguent un niveau plus profond de compréhension qui les amène à considérer que *śivam* peut avoir un autre sens, celui de « conscience pure ». Le caractère global du corps, de la voix et des ornements du danseur décrits dans cette strophe ainsi que cette interprétation du terme *śivam* les conduisent à donner une fonction que l'on pourrait appeler « dépersonnalisante » à la strophe *āṅgikaṃ bhuvanaṃ*. La fonction pédagogique de la strophe a aussi été évoquée explicitement et peut être observée dans leur façon de tirer des leçons de la strophe applicables dans leur pratique. Il est intéressant de remarquer la liberté de ces danseurs dans leur interprétation de cette strophe sur le plan chorégraphique et au niveau de la signification¹⁵⁹⁹.

4.3.1.3.2 ...et corporelle

J'ai pu observer les élèves de Priya Murle et de Renjith et Vijna apprendre cette strophe en la récitant. Cette récitation est accompagnée d'une gestuelle qui illustre le sens de la strophe, s'appuyant tout particulièrement sur les gestes de mains (*hasta* ou *mudrā*)¹⁶⁰⁰, utilisés comme des gestes signifiants. Je reproduis ici le motif généralement suivi en indiquant les éventuelles variations (l'ensemble peut être exécuté debout ou assis)¹⁶⁰¹ :

āṅgikaṃ : les interprètes montrent leur propre corps de haut en bas

bhuvanaṃ : l'univers est montré en faisant tourner un ou deux gestes de main *sūci*¹⁶⁰²

yasya : geste d'adresse

vācikaṃ : le fait de parler est montré d'un ou deux gestes de main qui vont de la bouche vers l'extérieur.

sarva : tout avec deux *patāka*¹⁶⁰³ (optionnel)

vāṇmayam :

-le fait d'écrire est montré (*patāka* à gauche, *haṃsāsya*¹⁶⁰⁴ ou *śikhara*¹⁶⁰⁵ à droite)

-le fait de parler est montré (deux *alapadma*¹⁶⁰⁶)

āhāryaṃ : des bijoux sont montrés (boucles d'oreilles, bracelets, collier)

candratārādi : la lune et les étoiles sont montrées

taṃ : toi

¹⁵⁹⁹ À propos du contexte de la collecte des données ethnographiques, j'ai pu constater un enthousiasme de leur part quant à l'interprétation de la strophe se traduisant par un foisonnement d'interprétations accompagnées d'illustrations, semblant aller au-delà d'un simple désir de « bien répondre » lors de l'entretien.

¹⁶⁰⁰ Les gestes cités ici correspondent à ceux décrits dans l'AD (ce n'est pas le cas pour tous les gestes employés dans le *bharatanāṭyam*).

¹⁶⁰¹ J'invite le lecteur à visionner les vidéos que j'ai faite de Vijna en train d'interpréter cette strophe :

<https://youtu.be/ZQEaeVBSZg0>

<https://youtu.be/N5NzohKZUxw>

¹⁶⁰² L'ensemble des doigts sont repliés à l'exception de l'index qui est relevé.

¹⁶⁰³ La paume de la main à plat avec le pouce replié.

¹⁶⁰⁴ Les extrémités du pouce et de l'index sont en contact tandis que les trois doigts sont étirés en éventail.

¹⁶⁰⁵ Le poing fermé, mis à part le pouce érigé vers le haut.

¹⁶⁰⁶ Les doigts dépliés en éventail.

numaḥ : salutation avec les mains jointes (geste *añjali*)

sāttvikam :

-posture avec deux mains en *haṃsāsya*¹⁶⁰⁷ sur les côtés, les yeux mi-clos

-deux gestes *haṃsāsya* au niveau de la poitrine,

-*haṃsāsya* de la main droite placée au niveau de la poitrine, *ḍola*¹⁶⁰⁸ de la main gauche¹⁶⁰⁹

śivam : représentation du dieu Śiva sous différentes formes (postures de danse, posture du Śiva Naṭarāja, geste *śivaliṅga*¹⁶¹⁰).

On remarque tout d'abord que pour illustrer *āṅgikam* « ce qui est relatif au corps » ou bien « l'<*abhinaya*> corporel », le danseur montre son propre corps. C'est une manière courante de signifier le corps. Cependant, on pourrait aussi montrer le corps du dieu qui se trouverait devant soi. On pourrait percevoir là le fait que le corps du danseur est aussi désigné.

Puis on peut constater que les termes *yasya* et *tam* sont explicitement illustrés par un geste désignant le dieu devant soi. Cela semble accentuer le caractère d'adresse de la strophe, rappelant la façon dont les praticiens la désignent (prière, salutation...).

On notera l'interprétation du terme *vāṇmayam* qui révèle que la parole *vāc* est considérée comme pouvant être orale et écrite.

D'autre part, il est significatif de noter que les termes les plus soumis à des variations chorégraphiques, *sāttvikam* et *śivam*, sont ceux qui ont aussi donné lieu à différentes interprétations de la part des commentateurs et des praticiens. Ainsi, alors que le dieu Śiva est représenté sous différentes formes, plus ou moins manifestes, le terme *sāttvika* est toujours représenté en utilisant, de différentes manières, le geste de main *haṃsāsya*. Ce geste est utilisé pour désigner la connaissance, la pureté, les sentiments. C'est aussi un geste utilisé pour montrer un yogi en méditation. Enfin, on remarquera que l'interprétation de cette strophe correspond à une mise en gestes mot à mot des termes de la strophe, procédé que l'on désigne sous le terme *padārtha* dans le milieu de la danse.

¹⁶⁰⁷ Les extrémités du pouce et de l'index sont en contact tandis que les trois doigts sont étirés en éventail.

¹⁶⁰⁸ Bras sur le côté, main relâchée.

¹⁶⁰⁹ Cf. Illustration 61, p.358. cf. aussi vidéo mise en ligne : <https://youtu.be/ZQEaeVBSZg0>

¹⁶¹⁰ Cf. Illustration 62, p.358. Cf. aussi vidéo mise en ligne : <https://youtu.be/N5NzohKZUxw>



Illustration 61 : Interprétation de *sāttvaikam* par Vijna (J. Rocton, A. Thevar).



Illustration 62 : Interprétation de *śivam* par Vijna (J. Rocton, A. Thevar).

4.3.1.3.3 Sur scène

Pour finir cette présentation de l'usage du *maṅgalaśloka* dans le milieu du *bharatanāṭyam*, je voudrais que l'on s'intéresse maintenant à l'utilisation de celui-ci dans le cadre d'une représentation scénique. En effet, le *maṅgalaśloka* chorégraphié peut être représenté sur scène dans le cadre d'un récital. Il est alors intégré à une pièce. Nous allons en voir deux exemples¹⁶¹¹.

La danseuse Sucheta Chapekar utilise cette strophe dans le cadre d'une pièce appelée *todaya maṅgalam*, le « premier chant auspiceux »¹⁶¹². Dans cette pièce, différents dieux sont présentés, dont le dieu Śiva. Le nom de cette pièce rappelle évidemment le caractère auspiceux contenu dans le terme *maṅgalaśloka*. Cette pièce est exécutée en début de récital.

Une autre pièce chorégraphiée par Sucheta Chapekar, un *mallari*, commence par le *maṅgalaśloka*. Cette pièce est typiquement une pièce d'introduction. Dans le cadre du temple, les *mallari* sont joués au *nakasvaram* (sorte de hautbois) au début d'une procession portant l'image du dieu¹⁶¹³.

Le fait que ces pièces soient représentées généralement au début d'un récital nous rappelle évidemment la fonction de transition de la bénédiction inaugurale, ainsi que sa fonction performative. En effet, il semble évident, surtout dans le contexte indien, que rendre hommage aux dieux au début d'un récital de *bharatanāṭyam* peut être conçu comme une salutation permettant son bon déroulement.

Dans ce bref exposé, nous avons donc pu mettre en lumière les fonctions transitoires et performatives de la strophe « *āṅgikaṃ bhuvanam* » dans le cadre des traités sanskrits. Nous avons constaté que ces fonctions sont également à l'œuvre lorsque cette strophe est mise en scène par des praticiens de *bharatanāṭyam*. Ces derniers s'approprient cette strophe sanskrite en en présentant une interprétation personnelle, telle un commentaire, qui se manifeste dans leurs discours et dans les interprétations gestuelles de la strophe qu'ils en proposent dans les cadres pédagogique et scénique. On a vu qu'ils lui attribuent également une fonction pédagogique et « dépersonnalisante ».

4.3.2 « *Yato hastas...* »

yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛṣṭis tato manaḥ |
yato manas tato bhāvo yato bhāvas tato rasaḥ | ¹⁶¹⁴

« Là où est la main, est le regard. Là où est le regard, est le *manas*.
Là où est le *manas*, est le *bhāva*. Là où est le *bhāva*, est le *rasa* » ¹⁶¹⁵.

Cette strophe est sans doute aussi connue que celle du *maṅgalaśloka* et est très utilisée dans les cours de *bharatanāṭyam*, c'est pourquoi elle a particulièrement attiré mon attention. Dans ce cas, elle a une fonction clairement pédagogique. J'ai pu constater qu'on l'utilise particulièrement pour enseigner aux élèves qu'ils doivent

¹⁶¹¹ Je me base là sur ma propre expérience, ayant appris ces deux pièces d'Armelle Choquard.

¹⁶¹² Cf. GASTON, 1996, pp. 271-272.

¹⁶¹³ *Ibid.*, p.271.

¹⁶¹⁴ *AD*, 37 et 247.

¹⁶¹⁵ Nous verrons que cette strophe peut être traduite autrement.

regarder leurs mains. En Inde, comme en France, j'ai aussi souvent entendu « là où va la main, va le regard... », sans que la suite ne soit énoncée ; comme si ce début était une métonymie de l'ensemble ou bien comme si le plus important, et peut-être le plus utile pour un élève de *bharatanāṭyam*, se trouvait dans ces premiers mots.

Si ces mots résonnent souvent dans ma tête, cette strophe de l'*AD*, prise dans son ensemble, me paraît cependant bien obscure quand on la considère en dehors de deux de ses contextes, les *śāstra* ou la pratique du *bharatanāṭyam*. On ne sait pas bien de quel regard il s'agit, celui du danseur, celui du spectateur ? Quant au *bhāva* et au *rasa*, leur lien n'est pas précisé et on ne sait pas non plus de quel côté ils sont produits ou ressentis. Enfin, le terme *manas*, difficile à définir, entre l'esprit et le cœur, ajoute de la complexité dans la compréhension de la strophe. Nous allons malgré tout essayer de la comprendre un peu mieux, d'abord à l'aide de la littérature « śāstrique » et tout particulièrement dans le contexte de l'*AD*, puis à travers son usage par les praticiens actuels de *bharatanāṭyam*.

4.3.2.1 Point de vue « śāstrique »

Tout d'abord, il faut souligner que ce type de formulation est assez typique du style « śāstrique », elliptique et formulant une « dynamique interne qui fait que chaque étape engendre inévitablement la suivante »¹⁶¹⁶. Ainsi dans le *NŚ*, on trouve par exemple :

yataḥ pādas tato hasto yato hastas tatas trikam |¹⁶¹⁷

« Là où est le pied, il y a la main ; là où est la main, il y a le corps entier¹⁶¹⁸ ».

On remarque que M. Ghosh traduit cet hémistiché en suppléant des verbes de mouvement : « Where the foot [moves], there the hand [should follow] and where the hand [moves], there the entire body »¹⁶¹⁹.

¹⁶¹⁶ BANSAT-BOUDON, 1992, p.120. L. Bansat-Boudon évoque là la strophe 22.6 du *NŚ* :

dehātmaṇi bhavet sattvaṇi sattvād bhāvaḥ samutthitaḥ |

bhāvāt samutthito hāvo hāvād dhelā samutthitā | |

« Le *sattva* est de la nature du corps, du *sattva* surgit le *bhāva*, du *bhāva* surgit le *hāva*, du *hāva* surgit le *helā* ».

¹⁶¹⁷ *NŚ* 10.48ab (éd. Nagar), 11.48 (éd. Ghosh).

¹⁶¹⁸ C'est ainsi que M. Ghosh comprend le terme *trika-* dans sa traduction (GHOSH, Vol.1, Translation, 2012, p.204). D'après MW, ce terme peut aussi signifier différentes régions du corps dont les hanches.

¹⁶¹⁹ GHOSH, Vol.1, Translation, 2012, p.204.

C'est aussi en suppléant des verbes de mouvement¹⁶²⁰ que tous les traducteurs¹⁶²¹ de l'AD traduisent la strophe qui nous intéresse ici, à commencer par les traducteurs du MG. Le *rasa*, lui, ne va plus nulle part, mais émerge¹⁶²² :

« For wherever the hand moves, there the glances follow ; where the glances go, the mind follows ; where the mind goes, the mood follows ; where the mood goes, there is the flavour (*rasa*) »¹⁶²³.

J'ai, pour ma part, préféré employer simplement le verbe « être » afin de ne pas introduire trop d'interprétation dans la traduction.

Tentons maintenant de mieux comprendre la strophe dans le contexte de l'AD. On trouve, en effet, deux occurrences de cette strophe dans l'AD tel qu'édité par M. Ghosh : elles y portent les numéros 37 et 247¹⁶²⁴. La première occurrence se situe dans la partie qu'on pourrait appeler introductive de l'AD. Après que l'auteur a décrit la scène et le déroulement du spectacle, il indique que le *nṛtya* doit être effectué après les préliminaires (35ab). Puis il donne des indications sur le moyen de présenter le chant, la signification, le *bhāva* et le *tāla* au moyen des différentes parties du corps, respectivement, la bouche, les mains, les yeux et les pieds (36). C'est à ce moment-là qu'on découvre la première occurrence de la strophe. Elle semble donc s'inscrire dans le cadre d'une méthode de la pratique scénique, et tout particulièrement dans la pratique du *nṛtya*.

Par ailleurs, on est tenté de relier cette strophe à la technique de l'*abhinaya* pour différentes raisons. Tout d'abord, parce que le texte dit que l'*abhinaya* est une composante du *nṛtya* :

nṛtyaṃ gītābhinayanam bhāvātālayutam bhavet | |¹⁶²⁵

¹⁶²⁰ C'est après avoir écrit ces lignes que je me suis aperçue qu'un auteur avait déjà remarqué le fait. Pour P. B. Zarrilli, se basant sur une interprétation de la pratique du *kathakaḷi* et du *kūṭiyāṭṭam*, le fait de traduire ainsi impliquerait une relation conditionnelle ou un mouvement séquentiel entre les différents éléments. Pour lui, cette traduction rendrait compte du processus à l'œuvre chez le praticien néophyte. Ainsi, suppléer simplement le verbe « être » proposerait une interprétation de la strophe plus adéquate à la pratique d'un maître : « From the performer's point of view, the nonconditional state-of-being is possible only for a master, while the conditional is typical of the neophyte. [...] The state-of-being verb establishes this condition as one in which four elements (hand, eye, mind, *bhava*) are simultaneously » (ZARRILLI, 1987, p.207). Cette analyse intéressante en soi ne semble cependant pas se baser sur les discours des praticiens mais sur l'interprétation de l'auteur, qui se définit comme un « scholar of performance/performer » (*Ibid.*, p.206), à partir de ses observations.

¹⁶²¹ Traductions en langue anglaise de notre corpus, cf. chapitre 2.

¹⁶²² M. Ghosh traduit ainsi la fin : « [...] where there is the Psychological State, there the Sentiment (*rasa*) arises » (G3, p.42).

¹⁶²³ MG, 1917, p.17. M. Ghosh traduit ainsi : « Where the hand goes eyes also should go there. Whither the mind goes Psychological State (*bhāva*) should turn thither, and where there is the Psychological State, there the Sentiment (*rasa*) arises » (G3, p.42). Il précise à propos des strophes 36 et 37 : « These two ślokaś sum up one cardinal principle of the Indian dance and *abhinaya* » (G3, p.43).

Références des autres traductions anglaises : AR, 1997, p.45 ; Rj, 2007, p.8 ; Rc, 2007, p.50 ; V, 2013, pp. 30-31.

¹⁶²⁴ Un examen des manuscrits serait nécessaire afin de savoir si cette double occurrence de cette strophe est récurrente. À propos des problèmes de l'édition critique de l'AD de M. Ghosh, cf. *supra* 2.1.3.

¹⁶²⁵ AD, 35cd.

« Le *nṛtya*, composé de chants et d'*abhinaya*, doit être accompagné par le *tāla* et les *bhāva* ».

D'autre part, parce qu'à la suite de cette strophe, sont décrits les différents types d'*abhinaya* (38-42ab).

Ainsi, on pourrait conclure que la strophe « *yato hastas* » propose une méthode de l'*abhinaya* au sein de la pratique du *nṛtya*, ce qui semble évident puisqu'il est question de *bhāva* et de *rasa*.

Mais la deuxième occurrence de la strophe vient compléter cette première conclusion. En effet, la deuxième occurrence se situe au sein d'un passage où il est question des gestes de main de *nṛtta* : entre la description des déplacements des gestes de main de *nṛtta* et la liste de ces dits gestes. Or, tandis que dans cette strophe il est question de *bhāva* et de *rasa*, il est dit auparavant que le *nṛtta* est privé d'*abhinaya* et de *bhāva* (15). Cette apparente contradiction pourrait être comprise comme une innovation dans la théorie puisqu'on est tenté, quand on trouve une strophe de technique de l'*abhinaya* au sein d'un passage traitant des gestes de main de *nṛtta*, d'associer la gestuelle des mains non signifiante avec le *bhāva* et le *rasa*¹⁶²⁶. Celui qui reçoit ce texte aura donc naturellement tendance à associer le *nṛtta* et l'*abhinaya*.

Remarquons, par ailleurs, que si le lien entre *nṛtta* et *abhinaya* est exprimé dans l'AD du fait de la présence de la strophe « *yato hastas* » au sein d'un passage traitant des gestes de mains de *nṛtta*, c'est aussi le cas dans le NS. En effet, E. Ganser remarque également que la présentation des *nṛttahasta* dans le NS apparaît dans un chapitre dédié à la présentation de gestes signifiants¹⁶²⁷. À la différence de Nandikeśvara, Bharata donne une explication très intéressante qui nous apprend que *nāṭya* et *nṛtta* ont des outils gestuels communs :

karāṇe tu prayoktavyo nṛttahasto viśeṣataḥ |
tathārthābhīnaye caiva patākāyāḥ prayoktṛbhiḥ | |
saṃkaro 'pi bhavet teṣāṃ prayogo 'rthavaśāt punaḥ |
prādhānyena punaḥ saṃjñā nāṭye nṛtte kareṣv iha | |
*viyutāḥ saṃyutāś caiva nṛttahastāḥ prakīrtitāḥ |*¹⁶²⁸

« Aussi, le geste de main de *nṛtta* doit être employé spécifiquement dans un *karāṇa*.

De la même manière, il peut être employé par les praticiens dans le cadre de l'*abhinaya* <véhiculant> la signification de *patāka*¹⁶²⁹.

Bien qu'il puisse y avoir mélange, la pratique des <gestes de mains tels que *patākā*> est néanmoins au service de la signification.

Par ailleurs, les appellations <données> aux <gestes de> mains <dépendent> de leur prédominance dans le *nāṭya* ou dans le *nṛtta*.

Séparés et combinés, les *nṛttahasta* sont <ainsi> enseignés ».

¹⁶²⁶ Cela n'est pas sans rappeler le discours de certains praticiens qui défendent le fait qu'il y a du *bhāva* dans le *nṛtta* (cf. *supra* 4.2.3).

¹⁶²⁷ Sur ce passage et son commentaire par Abhinavagupta : cf. GANSER, 2010, pp. 132-133.

¹⁶²⁸ NS : éd. Ghosh 9.198-200ab ; éd. Nagar 9.211-213ab.

¹⁶²⁹ Ce passage n'est pas très clair, notamment *patākāyāḥ* que j'interprète comme un féminin, génitif, pluriel. Ce dernier étant au pluriel, je comprends qu'il peut désigner l'ensemble des gestes de mains signifiants. *Patāka* ou *patākā*, premier de la liste, pouvant alors prendre une valeur métonymique. Dans les *śāstra*, c'est une façon courante de désigner un ensemble d'éléments.

Revenons à la première occurrence (strophe 37). Comme nous le disions, elle fait suite à un passage présentant des éléments du *nṛtya* et associant ces éléments à des parties du corps :

āsyenālbayed gītaṃ hastenārthaṃ pradarsāyet |
*caṣṣurbhyāṃ darśayed bhāvaṃ pādābhyāṃ tālam ācaret | |*¹⁶³⁰
 « Il doit déployer le chant au moyen de la bouche, il doit rendre visible la signification au moyen des mains.
 Il doit donner à voir le *bhāva* au moyen des yeux <et> exécuter le *tāla* au moyen des pieds »¹⁶³¹.

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier cette strophe et de constater que le *bhāva* appartient au domaine du visible et qu'il est lié à l'organe oculaire¹⁶³². Le contenu de cette strophe mérite une analyse plus approfondie. En effet, le causatif *darśayet* indique que l'on fait voir le *bhāva* qui est donc un objet perceptible sensoriellement. L'usage de ce causatif implique un récepteur, celui qui voit. Dans le cadre de cette strophe, *rasa* et *bhāva* sont donc exprimés par l'interprète et perçus par le public. On comprend aussi que le *bhāva*, rendu visible par les yeux, est différent de la signification qui est, elle, rendue visible par les mains.

Entre le regard et le *bhāva* intervient le *manas*. Malheureusement, le *manas* n'est pas défini dans l'*AD*¹⁶³³. Je n'ai pas non plus trouvé de définition dans le *SR* et *NS*¹⁶³⁴. Mais L. Bansat-Boudon donne quelques indications sur ce terme, qui désigne à la fois le cœur et l'esprit, mais aussi le *sattva* :

« [...] le *sattva*, on le sait, peut être un autre nom de *manas*, l'esprit. Dans le contexte théâtral, cela désigne à la fois l'intense concentration mentale de l'acteur et la justesse, la vérité à laquelle il fait, par là, accéder au jeu. L'émotion, au théâtre, est affaire de travail »¹⁶³⁵.

On trouve, par ailleurs, dans le *NS*, un passage qui comme la strophe « *yatos hastas...* » met l'emphasis sur le fait que les gestes de mains sont accompagnés, entre autres, des regards :

sarve hastapracārās ca prayogeṣu yathāvidhiḥ |
*netrabhrūmukharāgaīs ca kartavyā vyañjitā budhaiḥ | |*¹⁶³⁶

¹⁶³⁰ *AD*, 36.

¹⁶³¹ P.S.R. Appa Rao remarque à propos de cette strophe qu'elle a été traduite par de nombreux poètes télougou (*AR*, 1997, p.45). Par ailleurs, j'ai pu constater que cette strophe semble aussi être utilisée par les praticiens de *kūcipūḍi*, du moins dans le cadre de sa pratique au sein d'une œuvre cinématographique. En effet, on peut voir une danseuse mettre en scène cette strophe dans le film *Swarna Kamalam* réalisé par K. Viswanath (1988) : <https://www.youtube.com/watch?v=RboT-EhyqY0>.

¹⁶³² Cf. *supra* 4.2.3.1.

¹⁶³³ La suite de cette démonstration se basera sur des passages du *NS* et du *SR*. Le fait de faire appel au *NS* est problématique étant donné que l'*AD* et ce dernier ne sont vraisemblablement pas de la même époque (cf. *supra* 2.1.6). Il s'agit donc d'un anachronisme. Mais face au manque d'éléments nous permettant de comprendre la strophe, ce texte, malgré tout une référence incontournable, fournit des pistes d'interprétations intéressantes.

¹⁶³⁴ Mais je n'ai consulté que les index de ces deux textes.

¹⁶³⁵ BANSAT-BOUDON, 1992, p.362, note 349.

¹⁶³⁶ *NS* : éd. Ghosh, 9.162 ; éd. Nagar, 9.171.

« Et tous les mouvements des gestes de mains <employés> dans les représentations, selon la règle,
Doivent être exécutés et rendus visibles par les sages accompagnés des yeux, des sourcils et des <changements> de couleurs du visage ».

Le SR présente une strophe assez similaire mais se rapproche de la strophe de l'AD car elle associe explicitement des éléments de l'*āṅgikābhinaya*, dont les gestes de mains « renforcés » par notamment les regards, avec l'expression des *rasa* et des *bhāva* :

netrabhrūmukharāgādyair upāṅgair upabṛhitāḥ |
*pratyaṅgaiś ca karāḥ kār्या rasabhāvaḥpradarśakāḥ | |*¹⁶³⁷
« Renforcé par les *upāṅga*, à commencer par les yeux, les sourcils et les <changements> de couleurs du visage,
Et par les *pratyaṅga*, les mains doivent être employées, révélant les *rasa* et les *bhāva* ».

Rappelons, par ailleurs, qu'il existe des listes de *rasadr̥ṣṭi*¹⁶³⁸, notamment dans le SR, qui confirment à nouveau que des éléments de l'*abhinaya* corporel peuvent être associés à des *rasa* :

kāntā hāsyā ca karuṇā raudrī vīrā bhayānakā |
bībhatsā cādbhutety aṣṭau draṣṭavyā rasadr̥ṣṭyaḥ | |
« Amoureux et comique, pathétique, furieux, héroïque, terrifié,
Dégouté, émerveillé : huit regards <associés à>¹⁶³⁹ des *rasa* doivent être vus »¹⁶⁴⁰.

Enfin, une dernière strophe du NS nous permet d'en savoir un peu plus sur une manière possible d'employer les gestes de mains et les regards :

yatra vyagrāv ubhau hastau tattad dr̥ṣṭivilokanaiḥ |
*vācīkābhinayaṁ kuryād virāmair arthadarśakaiḥ | |*¹⁶⁴¹
« Quand les deux mains sont en actions, à chaque fois cela est accompagné par des regards <jetés par > les yeux :
On doit exécuter l'*abhinaya* vocal avec des pauses qui montrent les significations ».

Cette brève enquête nous permet de tenter une interprétation de la strophe à partir des théories esthétiques présentées dans l'AD, le SR et le NS. On peut ainsi comprendre que la strophe résume le processus esthétique à l'œuvre entre l'interprète et son public - en mettant l'emphasis sur l'*abhinaya* corporel¹⁶⁴². En accompagnant le geste d'un regard, l'interprète concentre son attention - intervient là le *manas* - sur un état émotionnel particulier. Les regards faisant partie de l'*abhinaya* corporel, on peut

¹⁶³⁷ SR, 7.288.

¹⁶³⁸ Il y a aussi des *sthāyibhāvadṛṣṭi* et des *vyabhicārābhāvadṛṣṭi* (SR, 7.377cd-431).

¹⁶³⁹ Suppléer un verbe d'expression serait une interprétation de la strophe qui ne le dit pas expressément.

¹⁶⁴⁰ SR, 7.377cd-378ab. Ils sont détaillés plus loin : SR 7.383-393. On trouve la même liste dans le NS : 8.38 (éd. Ghosh).

¹⁶⁴¹ NS : éd. Ghosh, 9.172 ; éd. Nagar, 9.181.

¹⁶⁴² C. Rajendran analyse ainsi le contenu des strophes 36 et 37 : « The underlying concept of dance is that of a holistic performance involving the coordination of the psychophysical resources of the artist » (Rj, 2010, p.xvi).

imaginer que l'interprète exécute un regard en accord avec la signification¹⁶⁴³. En effet, différents types de regards sont décrits : des regards dénotant des significations spécifiques mais aussi des regards associés à des *rasa*. Le *NS* précise que les significations de l'*abhinaya* vocal, soit du chant ou du texte dit, sont accompagnés des gestes de mains et des regards avec des « pauses ». On peut alors imaginer que l'interprète fait un regard particulier en accord avec la signification dénotée par le geste de main en marquant une pause permettant de mettre l'emphasis sur ce qui est signifié. De l'ensemble de cette opération naîtrait un *bhāva*, une émotion rendue perceptible sensoriellement par l'interprète aux yeux du public.

On notera que le regard est présenté comme un élément qui accompagne et « renforce » le geste de main mais il n'est pas explicite qu'il s'agisse d'un regard dirigé vers la main. En effet, la corrélation *yataḥ* et *tataḥ* peut indiquer une unité spatiale mais aussi une simultanéité temporelle ou encore un lien causal ou la manière. On pourrait donc tout aussi bien traduire la strophe ainsi :

« Quand il y a la main, il y a le regard. Quand il y a le regard, il y a le *manas*.

Quand il y a le *manas*, il y a le *bhāva*. Quand il y a le *bhāva*, il y a le *rasa* ».

Ou bien ainsi :

« Parce qu'il y a la main, alors il y a le regard. Parce qu'il y a le regard, alors il y a le *manas*.

Parce qu'il y a le *manas*, alors il y a le *bhāva*. Parce qu'il y a le *bhāva*, alors il y a le *rasa* ».

Ou encore :

« Comme est la main est le regard. Comme est le regard est le *manas*.

Comme est le *manas* est le *bhāva*. Comme est le *bhāva* est le *rasa* ».

Dans la deuxième des trois possibilités de traduction, chaque élément déclenche alors le suivant dans un système composé d'éléments interdépendants qui pourrait bien correspondre aux pratiques décrites dans les *śāstra*. En effet, on a vu qu'ils insistent sur le fait que les gestes de mains sont accompagnés de regards. Dans un second temps, le regard pourrait permettre à l'interprète de concentrer son attention, son *manas*. De cette concentration, découle naturellement le *bhāva*. Enfin, le *bhāva* pouvant être considéré comme un *rasa* en devenir, sa présence est la condition sine qua non à l'émergence du *rasa*. Ce dernier pourrait tout aussi bien être la « Saveur » ressentie par le public que le « sentiment » joué à ce moment-là, soit la « tonalité émotionnelle »¹⁶⁴⁴.

C'est là tout ce que j'ai pu, pour l'instant, tirer des enseignements « śāstriques » pour comprendre cette strophe. Voyons maintenant ce qu'en disent les praticiens actuels de *bharatanāṭyam*.

¹⁶⁴³ Cela serait en accord avec une traduction possible de la strophe : « Comme est la main est le regard... ». cf. paragraphe suivant.

¹⁶⁴⁴ Sur la « théorie du *rasa* » : Cf. *supra* 4.2.3.1. et note 1469, p.336

4.3.2.2 Dans la pratique

Cette strophe est si populaire qu'elle est omniprésente dans les ouvrages à propos du *bharatanāṭyam* et/ou destinés aux praticiens. Mais on remarque qu'elle n'est pas¹⁶⁴⁵ ou très peu commentée, comme si son énoncé suffisait à en comprendre la signification, comme si la strophe se suffisait à elle-même. Pourtant, on a vu qu'elle peut être interprétée de différentes manières du fait de son caractère elliptique. Du reste, la strophe est toujours traduite¹⁶⁴⁶ et par là même une interprétation et donc une certaine forme de commentaire sont proposées. Je vais passer en revue quelques-unes de ces occurrences. Nous verrons ce que ces auteurs en disent ou, s'ils ne commentent pas, à quel moment ils citent la strophe. Nous verrons alors quel propos elle sert et donc quelle est sa fonction. Cherchant à en savoir plus, j'ai aussi interrogé plusieurs praticiens pour savoir ce que signifiait la strophe pour eux. Je mettrai en miroir ces deux types de données, citations de la strophe dans des ouvrages et discours des praticiens, afin de présenter un tableau général de l'usage et de l'interprétation de cette strophe dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Nous nous intéresserons d'abord à la question de la traduction. Puis nous verrons si cette strophe est plutôt rattachée à l'*abhinaya* ou à la danse pure, et quel est son sens d'après les praticiens. Enfin, nous verrons comment les praticiens mettent en gestes cette strophe.

4.3.2.2.1 Usage pédagogique : la question de la traduction

Comme je l'ai déjà indiqué, j'ai remarqué que cette strophe était souvent utilisée dans les cours de *bharatanāṭyam*. Dans ce cadre, généralement, les enseignants ne citent que le début de la strophe : « là où va la main, va le regard... ». Cette formule est alors employée pour indiquer à l'élève qu'il doit regarder ses mains. En effet, le danseur de *bharatanāṭyam* regarde souvent sa main ou, nous le verrons, vers la main. « Look the hands ma ! », m'a souvent répété le maître de danse Kuttalam M. Selvam lors de ces cours dans la petite salle de danse à Mylapore. Quand je lui ai demandé ce que signifie la strophe, il indique : « [...] that is common grammar of *bharatanāṭyam* [...] »¹⁶⁴⁷.

On observe aussi des cours où la strophe est récitée à l'instar du *maṅgalaśloka*. En début ou en fin de cours, les élèves récitent alors la strophe en l'accompagnant ou non de gestes¹⁶⁴⁸. Je remarque, par ailleurs, que quand je demande à des praticiens de m'expliquer la strophe, le commentaire consiste essentiellement à la traduire, toujours à peu près de la même manière, en suppléant des verbes de mouvements comme « go » et « follow »¹⁶⁴⁹. Cette traduction, générale chez les praticiens, pose question. En effet, on peut légitimement penser que cette interprétation est ancienne et a pu se

¹⁶⁴⁵ Par exemple, dans le manuel pédagogique *Prayathnam* édité par un groupe de praticiens de *bharatanāṭyam*, dont V. P. Dhananjayan : *Prayathnam*, Vol.1, 2013, p.57.

¹⁶⁴⁶ En suppléant des verbes de mouvements, cf. *supra* 4.3.2.1.

¹⁶⁴⁷ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁴⁸ Observations dans les cours de Maryappan et de Renjith et Vijna. Sur la gestuelle employée, cf. *infra* 4.3.2.2.4.

¹⁶⁴⁹ La première partie du premier hémistiche est toujours traduite ainsi. La suite est soumise à plus de variations. Par exemple, Renjith et Vijna donnent cette sorte de traduction-commentaire : « [...] where ever your eye goes / you bring your mind [...] then from that mind you bring *bhāvam* / the feel / that feel will give you a joy / you share with the audience [...] » (entretien enregistré, 2015).

transmettre dans les milieux de praticiens au cours des siècles¹⁶⁵⁰. On a vu que la multitude de manuscrits et les différentes transcriptions¹⁶⁵¹ de l'AD attestent d'une popularité du texte qui s'étend dans le temps¹⁶⁵². De fait, l'usage de l'AD ne se restreint pas à la période du post-revivalisme. C'est là une première hypothèse : cette interprétation serait issue d'une ancienne tradition. Ma deuxième hypothèse penche vers l'influence des éditions-traductions de l'AD. En effet, on a vu comme les traducteurs-éditeurs s'influencent les uns les autres et sont en contact avec des praticiens¹⁶⁵³. Le fait que les auteurs du MG, par exemple, aient traduit de cette manière a pu conduire à une généralisation de cette interprétation qui s'est naturellement propagée dans le milieu du *bharatanāṭyam* actuel. Seule l'étude des transcriptions de l'AD comportant peut-être cette strophe pourrait nous permettre de nous orienter vers l'une ou l'autre de ces hypothèses.

4.3.2.2.2 Une strophe de *nṛtta* ou d'*abhinaya* ?

On a vu que dans l'AD tel qu'édité par M. Ghosh, la strophe semble s'appliquer à l'*abhinaya* dans le cadre du *nṛtya* mais aussi à l'emploi des gestes de mains de *nṛtta*, au regard des passages où elle figure¹⁶⁵⁴. De façon similaire, il semble que, pour les praticiens, la strophe, et tout particulièrement le début de la strophe, soit applicable aux passages de danse pure, mais aussi aux passages narratifs. De fait, j'ai constaté que les enseignants enjoignent aux élèves de regarder leurs mains dans ces deux cadres. Voyons quels discours sont tenus à ce propos.

C'est avec une visée très critique que Nandini Ramani a exprimé, dans un entretien¹⁶⁵⁵, l'opinion que les danseurs actuels, et notamment ceux qui ont reçu l'enseignement de Kalanidhi Narayanan en matière d'*abhinaya*, ne suivent pas le précepte contenu dans cette strophe. Elle précise qu'au contraire Balasaraswati insistait beaucoup sur le fait qu'il fallait toujours regarder ses mains. Nandini Ramani illustre en faisant, tout en le regardant, le geste de main dénotant une femme « amie » (*sakhī*)¹⁶⁵⁶. Il semble donc que pour elle ce précepte s'applique plutôt aux parties narratives.

Dans l'ouvrage incontournable de Sunil Kothari¹⁶⁵⁷, la strophe est citée et traduite dans un chapitre intitulé « Nṛtya Hastas »¹⁶⁵⁸. On constate alors que cette citation semble avoir deux fonctions : illustrer le fait que les danseurs de *bharatanāṭyam* utilisent l'AD - elle serait donc emblématique de l'usage de l'AD - et montrer que

¹⁶⁵⁰ Sans fantasmer une tradition continue, il ne faut pas non plus, me semble-t-il, tomber dans une forme de scepticisme extrême. Une transmission a pu, certes, vivre des moments de rupture mais aussi garder des éléments invariants.

¹⁶⁵¹ Sur cette notion, cf. *supra* p.103.

¹⁶⁵² Cf. *supra* 1.3.3.2.

¹⁶⁵³ Cf. *supra* 2.2.5.

¹⁶⁵⁴ Cf. *supra* 4.3.2.1.

¹⁶⁵⁵ Notes d'un entretien non-enregistré, 2015. Elle a abordé ce sujet sans que je ne lui en aie parlé au préalable.

¹⁶⁵⁶ Geste *hamsapakṣa*.

¹⁶⁵⁷ KOTHARI, 1997.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*, pp. 78-81.

différentes parties du corps sont impliquées pour véhiculer le sens dans la pratique de l'*abhinaya*¹⁶⁵⁹.

Par ailleurs, dans le livre écrit par la praticienne Mrinalini Sarabhai, la strophe est aussi citée pour illustrer le fait que les gestes de mains constituent un langage, mais aussi pour introduire le concept de *rasa*¹⁶⁶⁰.

Alors que ces trois premiers exemples semblent nous orienter vers le fait que « *yato hastas...* » serait une strophe théorique à propos de l'*abhinaya*, des auteurs associent plus explicitement la strophe au *nṛtta*. Ainsi, Lakshmi Ramaswamy définit le précepte contenu dans la strophe, que du reste elle ne commente pas, comme typique du *nṛtta*¹⁶⁶¹.

Dans le *Laghu Bharatam*, la strophe semble être applicable au *nṛtta* comme à l'*abhinaya*. Il est alors précisé la différence entre ces deux types d'application, après que la liste des types de regards a été donnée et avant que la strophe ne soit citée et traduite :

« It is important to know how far the dancer uses her eyes in *nritta* and *abhinaya*. While performing *nritta*, the dancer looks in the direction of the hand movement, although the eyes do not register an emotion. If the dancer were to look in another direction, then there would be indifference in the movement and a lack of unity. Whereas, while performing *abhinaya* the eyes communicate specific emotions »¹⁶⁶².

Quand je demande à Master Selvam de m'expliquer cette strophe, il évoque ces deux usages. Dans le *nṛtta*, on regarde ses mains, dans l'*abhinaya*, le visage est expressif et le regard peut se diriger vers la main, par exemple quand l'héroïne parle à un oiseau qui est signifié par le geste de main¹⁶⁶³.

On pourrait donc conclure qu'il y a deux applications de la strophe dans le cadre du *bharatanāṭyam*. Dans le cadre du *nṛtta*, l'interprète dirige son regard vers la main sans que le regard soit significatif. Dans le cadre de l'*abhinaya*, l'interprète accompagne les gestes des mains avec des regards qui expriment des émotions associées à la signification dénotée par les mains. Le regard peut se diriger vers la main mais cela n'est pas systématique.

4.3.2.2.3 Qui regarde quoi, et pourquoi ?

A priori, il semble que l'ensemble des praticiens pense que le terme *dr̥ṣṭi* désigne le regard de l'interprète qui se dirige vers la main. Comme on l'a vu dans la citation

¹⁶⁵⁹ « As per the oral tradition, gurus follow the *Natyashastra* and the *Abhinayadarpana*. After the revival of Bharata Natyam, most of the dancers mainly follow the *Abhinayadarpana*. The usages are taught by gurus along with placement of hands. The relative expression is registered on the face by the dancer to suggest or convey the meaning and the import of the song or *sahitya*. The *Abhinayadarpana* mentions that a dancer should sing the song by the throat, express the meaning of the song through the hand gestures, show the state of her being by her eyes, and keep the time with her feet. It further states that where go the hands, there the glances follow; where go the glances, the mind follows; where goes the mind, the mood follows; where the mood is, there is *rasa* or flavour » (*ibid.*, p.78).

¹⁶⁶⁰ SARABHAI, 2013, p.3.

¹⁶⁶¹ RAMASWAMY, 2012, p.9.

¹⁶⁶² *Laghu Bharatam*, Vol 3, 2014, pp. 62-63.

¹⁶⁶³ Entretien enregistré, 2015.

du *Laghu Bharatam*, les praticiens précisent, en effet, qu'il est plus exact de dire que l'interprète regarde vers la main et non pas la main : « Là où est la main, le regard se dirige... ».

Priya Murle l'exprime très clairement :

[...] *yato yato hastas tato dr̥ṣṭi* is like / see that's why I said / where the hand goes, the eyes goes / where the eye goes, the mind goes / where the mind goes is where the thing is / like you know *tato* that's where everything is / if you take literally / where the hand goes / the eyes goes / it is the direction of the [...] you should look at the direction [...] »¹⁶⁶⁴.

Dans l'ouvrage de V. Raghavan, édité et traduit par Nandini Ramani, on trouve un bref commentaire de la strophe¹⁶⁶⁵. Dans ce commentaire, est énoncée l'implication du public :

« While the content is enacted by the hand, the eye should follow the course of the movement ; then the eyes of the viewers will follow the eyes of the dancer and reach the depicted hand gesture. The mind will follow the direction of the eye, the *bhava* follows the mind and the *rasa* (sentiment) is created. This is the idea mentioned by the treatises as follows : '*Yatos hatastato dr̥ṣṭiḥ yato dr̥ṣṭiḥ tato manaḥ Yato manastato bhāvaḥ yato bhāvastato rasaḥ*' »¹⁶⁶⁶.

On notera, tout d'abord, qu'il est question ici d'un regard qui suit « la course du mouvement ». Enfin ce commentaire indique une des fonctions possibles du regard porté vers la main : il indique aux spectateurs ce sur quoi il doit porter son regard, à savoir les gestes de mains.

Pour Master Selvam et pour Priya Murle, le regard sert à établir une connexion. Tandis que pour Master Selvam cette connexion est en rapport avec ce qu'il appelle la « grâce » qu'il oppose au fait de danser « comme un robot »¹⁶⁶⁷, pour Priya Murle, le regard permet de focaliser son attention. Elle insiste beaucoup à ce propos sur l'importance du « focus » dans la pratique : [...] because when you are a dancer so much focus is there / if don't have focus you can't dance / that's another important point [...] »¹⁶⁶⁸.

Le couple de danseurs Renjith et Vijna a été très volubile lorsque je leur ai demandé de m'expliquer la strophe. En effet, Renjith, tout particulièrement, a insisté sur le fait qu'il y avait deux niveaux de compréhension de cette strophe. Dans le premier niveau, il s'agit de regarder effectivement sa main quand on danse :

« [...] first line you learned *yato hastas tato dr̥ṣṭi* tey um tata tey um ta (il esquisse un *aṭavu*) / then you the next stage you bring your mind

¹⁶⁶⁴ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁶⁵ Malheureusement, on ne sait pas si cela correspond à une interprétation personnelle de l'auteur ou bien s'il relaie un discours tenu par des praticiens. Mais, dans la préface, Nandini Ramani indique que l'ouvrage est le fruit d'une collaboration entre V. Raghavan et T. Balasaraswati (RAGHAVAN, 2010, p.xvi). On peut donc penser que cette interprétation est le fruit de cette rencontre.

¹⁶⁶⁶ RAGHAVAN, 2010, p.62. On notera qu'il ne donne pas de référence à cette strophe, seulement qu'elle provient « des traités ».

¹⁶⁶⁷ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁶⁸ Entretien enregistré, 2015.

in tey um da ta tey um ta ... then you are happy then you make other person watching person also nice [...] »¹⁶⁶⁹.

Il indique qu'après des années de pratique, on peut alors comprendre la strophe différemment : il s'agirait d'un regard intérieur. Il s'exprime ainsi :

[...] so when you do *abhinaya* / they say you know after doing a long years of training / you cannot look / mother / from that connection will not be there / when you say mother / the connection is mother [...] without looking the hand / your eyes are going there / but / it is not physical / so you feel [...] that is inner eye / so if you take everything inner eye / inner mind / inner *bhāvam* / and inner *rasam* / so when you feel happy / I can make you happy [...] so if I feel happy / you see me and you will feel also happy [...] »¹⁶⁷⁰.

Cette dernière citation va nous permettre d'aborder maintenant la suite de la strophe, à savoir la question du *bhāva* et du *rasa*. Pour Renjith, il semble que le *bhāva* et le *rasa* soient ressentis d'abord par l'interprète. La joie, c'est ainsi qu'il traduit *rasa*, est alors partagée avec le public : [...] then from that mind you bring *bhāvam* [...] that feel will give you a joy / you share with the audience [...] »¹⁶⁷¹. Il semble que cela soit par contamination que le public est amené à ressentir la joie. Mais comme je l'ai déjà signalé, je n'ai pu récolter que très peu d'informations à propos des termes *bhāva* et *rasa*, et du processus sous-jacent à leur expression. Nous allons voir que la mise en gestes de la strophe nous apporte un peu plus d'éléments d'interprétation de la fin de la strophe.

4.3.2.2.4 La strophe mise en gestes

Je vais maintenant présenter différentes façons de mettre en gestes la strophe « *yato hastas* ». Celles-ci étant variées et présentant une cohérence spécifique, je vais les présenter sous la forme d'un tableau¹⁶⁷². Nous analyserons ces données dans un second

¹⁶⁶⁹ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁷⁰ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁷¹ Entretien enregistré, 2015.

¹⁶⁷² Notons qu'il est assez difficile de décrire ces gestes dans leur ensemble, tout particulièrement dans un tableau si restreint. Ce tableau n'en livre qu'une trace et j'invite le lecteur à regarder les illustrations (cf. Illustration 63, p.374) et à visionner les vidéos (cf. liens dans la bibliographie) qui lui permettront de saisir plus précisément l'exécution de ces différents gestes. Les noms des gestes correspondent à ceux employés dans le *bharatanāṭyam*. Dans ce cas précis, ces gestes correspondent à ceux décrits dans l'*AD*, mis à part *kaṭakāmukha* qui ici est un geste de la main avec le pouce, l'index et le majeur tendus et joints tandis que l'annulaire et l'auriculaire sont déployés vers le haut (cf. Illustration 57, p.233). Cf. *supra* 2.2.5.2 sur les problèmes de variantes de ce geste dans les éditions de l'*AD*.

temps¹⁶⁷³. Je me base sur les interprétations gestuelles de Renjith et Vigna¹⁶⁷⁴, de Sangeeta Isvaran¹⁶⁷⁵ et d'Arundhati Patwardhan¹⁶⁷⁶.

¹⁶⁷³ Cette analyse se basera sur ma propre interprétation des gestes exécutés, mais il faut savoir que le langage des gestes employé dans le *bharatanāṭyam* peut être ambigu, suggestif, symbolique. Cette analyse constitue donc un deuxième niveau d'interprétation des strophes. Une prochaine étude pourrait consister à demander aux praticiens de commenter leurs interprétations gestuelles afin d'obtenir des données pleinement émiques.

¹⁶⁷⁴ Vidéo réalisée à Chennai dans l'école Ambalam avec l'aide technique d'Agneeshwar Thevar, mise en ligne : https://youtu.be/zUq_NtO59Iw

¹⁶⁷⁵ Vidéo Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=wr4iBABzwcg&feature=youtu.be>. Dans cette vidéo, Sangeeta Isvaran cite cette strophe pour parler de son travail social. Elle utilise, en effet, la danse et le théâtre pour travailler auprès d'enfants des rues, de prostituées, de personnes ayant subi des traumatismes. Pour elle, cette strophe reflète l'importance des émotions, des sens et de la dimension physique dans la danse comme dans l'éducation. Sur cette artiste-travailleuse sociale et son interprétation de cette strophe, cf. aussi BOISSEL-CORMIER, 2017, p.236 et p.585.

¹⁶⁷⁶ DVD de Kalavardhini. Dans ce DVD, la strophe mise en gestes apparaît au début de la présentation des gestes de mains non-combinés et est appelée « Natyakrama » ce qui signifie « déroulement du *nāṭya* ». Ce dernier détail est intéressant car *nāṭyakramaḥ* est le titre donné par M. Ghosh au passage comprenant les strophes 35 à 37. Cf. Illustration 63, p.374.

	Sangeeta Isvaran	Vijna	Arundhati Patwardhan ¹⁶⁷⁷
<i>yato hastas</i>	Le bras s'ouvre avec la main en <i>alapadma</i>	Elle montre ses mains (<i>patāka</i>)	Elle fait le geste <i>patāka</i>
<i>tato dṛṣṭir</i>	l'œil est montré avec un geste (<i>kartarī mukha</i>)	premier <i>naṭṭa aṭavu</i>	Elle regarde la main et montre l'œil avec le geste <i>candrakāla</i>
<i>yato dṛṣṭis</i>	∅	Ceil montré avec <i>candrakāla</i>	Elle montre son œil avec <i>haṃsapakṣa</i>
<i>tato manaḥ</i>	<i>Haṃsāsya</i> au niveau de la tête	<i>Kaṭakāmukha</i> au niveau du cœur	<i>Haṃsāsya</i> qui tourne au niveau du cœur
<i>yato manas</i>	<i>haṃsāsya</i> vibrant	La main va vers l'intérieur	<i>Mṛgaśirṣa</i> au niveau du plexus solaire
<i>tato bhāvo</i>	Visage montré avec <i>alapadma</i>	2 <i>alapadma</i> qui s'ouvrent vers l'extérieur	<i>Alapadma</i> s'ouvre vers le haut au niveau du buste
<i>yato bhāvas</i>	<i>alapadma</i> qui s'ouvre au niveau du cœur	2 <i>patāka</i> (sens : « c'est ainsi »)	Le visage est montré avec <i>alapadma</i>
<i>tato rasaḥ</i>	la main qui était au niveau du cœur va vers l'autre main	Les 2 bras montrent tout (geste <i>patāka</i>), puis 2 <i>alapadma</i> s'ouvrent vers le haut depuis le cœur	Deux <i>alapadma</i> s'ouvrent sur les côtés

Mise en gestes de la strophe « *yato hastas...* » par trois praticiens.

¹⁶⁷⁷ Cf. Illustration 63, p.374.

Voyons ce qu'il y a de commun et de spécifique dans chacune de ces interprétations.

On remarque tout d'abord que dans la mise en gestes de la première moitié du premier hémistiché, ces trois praticiens font un geste de la main. Sangeeta ouvre son bras, la main passant de *kaṭakāmukha* à *alapadma*, comme on peut le voir plutôt dans des parties de danse pure. Vijna, sur « *tato dṛṣṭir* », exécute l'un des premiers *aṭavu*, le premier de la liste des *naṭṭa aṭavu*. Arundhati, elle, fait le geste de main de *patāka*, le premier de la liste des gestes de mains non-combinés (*asyamutahasta*) qui va être présenté juste après. Elle le fait de la même manière que dans la suite de la vidéo, c'est-à-dire la paume face au public, le bras replié. Il semble donc que ce geste dénote l'ensemble des gestes de mains signifiants qui vont être décrits après.

L'analyse de l'interprétation du début de la strophe semble donc indiquer que la strophe s'applique aux gestes de danse pure, comme aux gestes signifiants employés dans l'*abhinaya*.

À propos du regard, on remarque qu'il est mis en gestes de deux manières : en regardant sa main et en montrant l'œil avec un geste de la main. Il semble donc que dans ces interprétations gestuelles, le regard dont il est question soit plutôt celui de l'interprète. On ne peut cependant pas affirmer que le regard du public est exclu dans cette interprétation.

Sans surprise, on remarque que, dans les passages où intervienne le terme *manas*, les interprètes font un geste soit au niveau du cœur (au milieu de la poitrine), soit au niveau du visage. Ces deux interprétations reflètent peut-être l'impossible traduction du terme *manas* qui signifie à la fois cœur et esprit. Du reste, on peut dire que les interprètes considèrent qu'un processus interne est à l'œuvre, les gestes de mains étant tournés vers l'interprète.

De façon tout à fait intéressante, on notera également qu'Arundhati emploie le même geste pour dénoter *sāttvika* dans le *maṅgalaśloka* et *manas* dans cette strophe. Cela n'est pas sans rappeler l'équivalence entre *sattva* et *manas* que l'on retrouve dans les *śāstra*¹⁶⁷⁸.

Les passages comprenant le terme *bhāva* reflètent également ce que l'on a pu dire à propos des différentes interprétations de ce terme¹⁶⁷⁹ puisqu'ils l'interprètent de deux manières : en montrant le visage et en faisant un geste utilisé pour dénoter une émotion (les deux bras, les mains en *alapadma*, s'ouvrant vers l'extérieur). On remarquera que Sangeeta et Arundhati proposent deux versions différentes : de l'expression du visage à l'émotion chez Sangeeta et de l'émotion à l'expression du visage chez Arundhati.

Enfin, on remarque que le terme *rasa* est glosé plutôt par des gestes en expansion, allant vers l'extérieur, ce qui, bien sûr, nous invite à penser que le public est inclus. On retrouve les mêmes gestes employés pour les passages comprenant le terme *bhāva* : les deux bras qui s'ouvrent sur les côtés en *alapadma*. Ce geste est typiquement utilisé pour dénoter une émotion et tout particulièrement la joie.

¹⁶⁷⁸ Cf. *supra* 4.3.2.1.

¹⁶⁷⁹ Cf. *supra* 4.2.3.



yato hastas



tato dr̥ṣṭir



yato dr̥ṣṭis



tato manaḥ



yato manas



tato bhāvo



yato bhāvas



tato rasaḥ

Illustration 63 : Interprétation de la strophe « *yato hastas...* » par Arundhati Patwardhan (DVD Kalavardhini).

4.4 Des praticiens-commentateurs d'un texte « à dire et à faire »

4.4.1 Oralité, écriture et performativité

Quand on regarde l'ensemble des usages de l'AD par les praticiens de *bharatanāṭyam*, on constate l'importance du texte. En effet, les élèves apprennent des passages de l'AD en récitant les strophes et/ou en mettant en gestes son contenu alors qu'ils auraient pu seulement apprendre les gestes qui sont décrits sans apprendre le texte. De la même manière, lorsque des praticiens mettent en scène l'AD, ils ne font pas que l'appliquer en le mettant en gestes : le texte est toujours présent, chanté et accompagné de musique instrumentale par un orchestre.

Ainsi, puisque que la récitation du texte est systématique dans le cadre pédagogique, on peut considérer que sa récitation « par cœur » participe du processus d'apprentissage. En effet, comme le rappelle J. Goody, « [...] le savoir "véritable" est le savoir qui, bien qu'écrit à l'origine, doit pouvoir être produit oralement à la demande »¹⁶⁸⁰. Dans le cadre de l'apprentissage de l'AD, on pourrait ajouter qu'il s'agit d'un savoir qui doit pouvoir être produit corporellement et oralement, un savoir « à dire et à faire » et donc à voir et à entendre¹⁶⁸¹. Le fait que des passages de l'AD soient appris par cœur nous rappelle bien sûr l'apprentissage de textes religieux comme le Veda¹⁶⁸². Selon J. Goody, ce type de traitement, l'apprentissage par cœur, concerne surtout les textes religieux :

« En tant que texte écrit, le Rig Veda devint un sujet d'apprentissage intensif chez les brahmanes, qui apprenaient à le réciter dans leurs écoles afin de pouvoir le déclamer oralement sans recours à l'original. C'était leur but. L'intervention de la plupart des prêtres brahmaniques dans les rituels se limite à leur lecture ou récitation d'un texte immuable. Le savoir profane est moins susceptible de se voir traiter de cette manière. A-t-on jamais mémorisé Aristote ainsi ? »¹⁶⁸³.

Que peut-on tirer de cette citation ? Est-ce que l'AD constituerait un savoir profane susceptible de se voir traiter de cette manière, le « moins » suggérant que cela est cependant possible ? Ou bien l'AD, qui pourrait, à première vue, être considéré comme ayant un statut équivalent à *La poétique* d'Aristote, a-t-il le statut d'un texte religieux ? Je pencherais plutôt pour la deuxième option. En effet, on a vu que l'AD est fortement associé à l'Hindouisme et tout particulièrement au Shivaïsme. Aussi, la strophe introductive de l'AD est utilisée comme un *śloka* en hommage au dieu Śiva. Ainsi, il n'est pas très étonnant que ce texte technique reçoive le même traitement qu'un texte védique ou âgamique. En apprenant par cœur des passages de l'AD, les praticiens de *bharatanāṭyam* perpétuent une conception issue de l'Inde ancienne, selon laquelle « un texte prestigieux, quel que soit son contenu, un texte auquel on tient, sur

¹⁶⁸⁰ GOODY, 2014, p.169. À ce propos, cf. aussi MALAMOUD, 2005, pp. 65-66.

¹⁶⁸¹ Rappelons que ces deux aspects constituent les deux pendants - verbal et non-verbal - de tout acte de communication. Ici, la communication non-verbale prend la forme d'une gestuelle codifiée : elle présente une traduction et/ou une glose du texte énoncé oralement. Le vue et l'audition sont aussi les deux actions sensorielles impliquées au théâtre dans la perspective du NS (cf. *supra* 1.3.2.2).

¹⁶⁸² MALAMOUD, 2002, p.1155.

¹⁶⁸³ GOODY, 2014, p.168

lequel on veut pouvoir réfléchir (ou méditer), a tendance à se présenter sous forme aphoristique et se prête au travail de la mémorisation »¹⁶⁸⁴. Cela dépasse donc le cadre des « textes religieux », comme J. Goody l'évoquait.

On constate donc que l'usage de l'AD présente une complémentarité de l'oral et de l'écrit. En effet, comme dans la transmission des *Āgama*¹⁶⁸⁵, le fait que l'AD soit édité sous la forme d'ouvrages et que les praticiens emploient parfois ces ouvrages n'ont pas amené à une prédominance de l'écrit sur l'oral.

Comme le rappelle M. Angot, « [...] en Asie du Sud, le monde du manuscrit, puis de l'imprimé n'est pas étranger à l'oralité. Nous avons tendance à les opposer car nous associons livre et lecture silencieuse, oralité et parole »¹⁶⁸⁶. Ainsi, les modes de communications se complètent¹⁶⁸⁷. Dans le cadre de l'AD, la « lecture » du texte écrit se fait par l'usage de la parole et du geste ; lire silencieusement le texte écrit n'est donc pas suffisant¹⁶⁸⁸. De fait, lorsque les élèves de Priya Murle utilisent le *Laghu Bharatam* pour réciter les strophes de l'AD, elles associent livre et parole en utilisant le livre comme support d'une activité orale. Dans ce système complémentaire oral/écrit, on peut se demander quel statut a le geste. Est-ce qu'il est une sorte de communication non-verbale stylisée ? Une langue des signes ? Ou bien une forme d'écriture ?¹⁶⁸⁹

Dans le cas de l'usage de l'AD, rappelons d'abord que le fait de coupler le geste et le son aide à la mémorisation¹⁶⁹⁰. Ainsi, le Veda est appris par cœur dans les écoles védiques en suivant différentes techniques, dont celle d'apprendre le texte en l'associant à un geste, toujours en vigueur aujourd'hui¹⁶⁹¹. Si dans le cas de l'apprentissage du Veda, le geste aide à la mémorisation du texte, il semble qu'ici l'approche soit inverse : l'apprentissage du texte de l'AD viendrait aider à la mémorisation du geste décrit oralement ; le geste étant bien l'objet du savoir à intégrer. Ainsi, le savoir serait « scellé » par un son et un geste - rappelons que *mudrā* peut signifier « sceau ».

Ces observations m'amènent à considérer que pour ces praticiens l'énoncé de l'AD participe de son emploi. Ainsi, conformément à ce que la rhétorique du texte de

¹⁶⁸⁴ MALAMOUD, 2005, p.64.

¹⁶⁸⁵ Les *Āgama* qui, bien qu'ayant été canonisés par leur publication, continuent à être transmis oralement par des exercices mnémotechniques (FULLER, 2012).

¹⁶⁸⁶ ANGOT, 2017, p.76.

¹⁶⁸⁷ « [...] l'arrivée d'un nouveau mode de communication ne remplace pas l'ancien, mais le complète et le modifie. La parole s'ajoute au geste, l'écriture à la parole, les médias électroniques à l'écriture » (GOODY, 2014, p.163). On notera que le contenu du texte de l'AD est aussi transmis via des CD audios et des DVD pédagogiques. Ces nouveaux modes de communication n'ont pas non plus remplacé l'activité orale.

¹⁶⁸⁸ Comme pour les *mantra*, l'écrit, adjuvant de l'oral, ne peut être qu'un reflet ou un commentaire (PADOUX, 1996, pp. 135-136).

¹⁶⁸⁹ Un texte tantrique, le *Vārāhī-Tantra*, distingue cinq sortes d'écritures dont l'écriture des gestes (*mudrā*) (MALAMOUD, 2005, p.62).

¹⁶⁹⁰ À ce propos, cf. par exemple TELLIER, 2010. Ce constat me rappelle un mode de remémoration de chorégraphies de *bharatanāṭyam* que j'ai moi-même pu expérimenter. Parfois, on se rappelle une chorégraphie, que l'on croit avoir oubliée, à l'écoute de la musique. Le son semble alors réveiller la mémoire corporelle. Inversement, en refaisant une séquence de danse sans musique, cette dernière resurgit dans notre mémoire.

¹⁶⁹¹ Dans des écoles védiques au Kerala, on peut observer ces techniques d'apprentissage impliquant le corps, des positions de tête et des gestes de mains (KORNEEVA, 2014, d'après les travaux de Frits Staal).

l'AD suggère, à savoir « dire c'est employer »¹⁶⁹², dans la pratique actuelle du *bharatanāṭyam*, l'AD est tout à la fois dit (récité ou chanté)¹⁶⁹³ et employé (mis en gestes) ce qui met ainsi l'accent sur l'unité des deux procès. En faisant le geste décrit dans le texte, le praticien donne à voir, en quelque sorte, la dimension performative de l'énoncé¹⁶⁹⁴. Ces pratiques semblent donc s'inscrire dans ce que l'on pourrait appeler une représentation de la parole « parlante » et efficace¹⁶⁹⁵.

4.4.2 Un discours « commentarial »

Nous allons maintenant voir en quoi le discours des praticiens, exprimé oralement et corporellement, se rapproche du discours des anciens commentateurs. Nous en avons vu les grands principes¹⁶⁹⁶ et c'est en transcrivant les entretiens de mon ethnographie que me sont apparus certains points communs. On pourrait aussi considérer que ces points communs sont partie inhérente de tout acte de parole ayant une visée explicative et ne sont pas spécifiques à l'un ou l'autre des discours. Dans ce cas, et cela reste intéressant à mes yeux, le métalangage employé pour décrire les gloses sanskrits devient un outil d'analyse des discours des praticiens. Bien que les praticiens rencontrés, ne connaissant, pour la plupart, pas le sanskrit, n'emploient pas l'analyse grammaticale et sémantique détaillée constituant la plus large partie des commentaires sanskrits, nous allons voir que l'on en retrouve certains traits dans leur façon d'interpréter les strophes. Rappelons pour peut-être expliquer en partie l'existence de ces points communs que « le style du commentaire que désormais nous lisons est fondé sur l'exposé oral »¹⁶⁹⁷.

4.4.2.1 Un texte commenté oralement

On a vu à quel point l'oralité était importante dans l'usage de l'AD. Par ailleurs, on a observé que pendant les cours, des passages de l'AD peuvent être accompagnés d'explications orales¹⁶⁹⁸. Dans les entretiens, les praticiens que j'ai rencontrés ont donné des explications orales sur les strophes que j'ai évoquées. J'ai déjà présenté et analysé le contenu de ces explications. C'est maintenant sur la forme de ce discours que je vais me pencher, et notamment sur les modes d'analyse employés.

Le mode d'analyse le plus évident est la traduction des termes des strophes. On pourrait considérer que les praticiens, en traduisant les termes, cherchent à en donner un équivalent sémantique dans une autre langue, une langue a priori comprise par le récepteur à qui ils s'adressent. Or le *paryāya*, le recours à la synonymie, fait partie des outils « commentariaux » bien connus des gloses sanskrits. Mot dérivé de *pari-I-*

¹⁶⁹² Cf. *supra* 2.1.1.2.

¹⁶⁹³ En Inde ancienne, l'idée que l'audition et la récitation sont source de bénéfice est bien connue. On l'appelle, par exemple, *phalaśruti* « l'audition qui est un fruit ». À ce propos, cf. ANGOT, 2017, p.55.

¹⁶⁹⁴ Sur le concept de performativité, cf. AUSTIN, 1962 ; pour une réflexion autour de ce concept, cf., par exemple, AMBROISE, 2009.

¹⁶⁹⁵ PADOUX, 1996, p.133.

¹⁶⁹⁶ Afin d'éviter la répétition, j'invite le lecteur à lire ou relire la partie 1.3.2.5.

¹⁶⁹⁷ ANGOT, 2017, p.79.

¹⁶⁹⁸ Cours de Maryappan, cf. *supra* 4.1.2.2.

« aller en tournant », le synonyme cherche à dénoter le même objet « en rotation », à tourner autour du mot¹⁶⁹⁹.

Par ailleurs, il apparaît que les praticiens définissent certains termes en nommant une des parties (*nṛtya* = *abhinaya*¹⁷⁰⁰ ; *abhinaya* = expression du visage et gestes des mains¹⁷⁰¹), un de ses effets (*bhāva* = expressions du visage)¹⁷⁰² ou un de ses moyens d'expression (*bhāva* = *abhinaya*)¹⁷⁰³. Ces procédés de définitions métonymiques, mettant en avant un signe distinctif, rappellent fortement le recours au *lakṣaṇa* dans les gloses sanskrites. En effet, M. Angot indique :

« Il est rare que les auteurs recourent à la définition essentialiste d'un mot, un usage auquel nous sommes habitués ; cela arrive néanmoins dans des conditions définies [...]. Les auteurs sanskrits recourent plutôt à la définition par *lakṣaṇa* 'signe' : la chose est signifiée par un *lakṣaṇa*, c'est-à-dire par l'*asādhāraṇadharma* 'la propriété non commune', exclusive donc, qui permet de la distinguer des autres. En somme, notre définition essentialiste permet de connaître la chose, la définition par *lakṣaṇa* de la reconnaître d'entre les autres. [...] Cela conduit à définir quelque chose par un caractère certes visible mais de peu d'importance et sans qu'il puisse servir pour définir les espèces et genres voisins »¹⁷⁰⁴.

Les commentaires sanskrits peuvent aussi analyser les *alaṃkāra*, les ornements de la littérature sanskrite, même si le volume « commentarial » à ce sujet est faible et concerne tout particulièrement le *kāvya*¹⁷⁰⁵. On a vu, par exemple, comment *Siṃhabhūpāla* détecte un *śleṣa*, un « double-sens », dans la strophe « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » reposant sur le fait que le terme « *śivam* » pourrait être un adjectif qualifiant le *nṛtta* d'auspiceux. Renjith perçoit, lui, un autre sens dans le terme *śivam* qui pourrait aussi désigner « la pure conscience »¹⁷⁰⁶. Renjith dans l'entretien ne cite pas un ornement mais remarque que le mot peut avoir un autre sens or l'analyse des autres sens des mots fait partie de la glose sémantique sanskrite. L'autre sens, c'est la *lakṣaṇā* que l'on oppose au sens premier, l'*abhidhā*¹⁷⁰⁷. De la même manière, Priya Murle relève les autres sens des termes *āṅgikam*, *vācikaṃ*, *āhāryam* et *sāttvikam* dans le *maṅgalaśloka* : « the four classification of *abhinaya* is also there in it »¹⁷⁰⁸, dit-elle.

Cette recherche d'un autre sens, un *arthāntara*, semble s'inscrire dans que M. Angot appelle le « déploiement de l'implicite »¹⁷⁰⁹ :

« [Le commentaire] s'il a toujours comme première fonction d'éliminer les ambiguïtés grammaticales, il doit, s'agissant d'ouvrages

¹⁶⁹⁹ ANGOT, 2017, p.510.

¹⁷⁰⁰ Cf. *supra* 4.2.1.2.

¹⁷⁰¹ Cf. *supra* 4.2.2.2.

¹⁷⁰² Cf. *supra* 4.2.3.2.

¹⁷⁰³ Cf. *supra* 4.2.3.2.

¹⁷⁰⁴ ANGOT, 2017, pp. 116-117.

¹⁷⁰⁵ Ibid., p.637.

¹⁷⁰⁶ Cf. *supra* 4.3.1.2.1 et 4.3.1.3.1.

¹⁷⁰⁷ Un troisième niveau de sens est appelé *vyañjana*, le sens suggéré. Ce dernier a été particulièrement développé par Ānandavardhana dans son *Dhvanyāloka*.

¹⁷⁰⁸ Entretien enregistré, 2015.

¹⁷⁰⁹ À ce propos, cf. aussi PORCHER, 1983.

poétiques ou littéraires où certaines ambiguïtés sont volontaires, les faire signifier ; surtout lorsque le vers comprend un 'sens implicite', il doit déployer l'implicite contenu dans le texte et faire entendre clairement ce qui n'est que suggéré par l'auteur »¹⁷¹⁰.

Cette recherche de l'implicite est particulièrement manifeste dans le discours de Renjith qui insiste beaucoup sur le fait qu'il peut y avoir plusieurs sens. S'agissant des deux strophes « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » et « *yato hastas...* », il distingue un sens littéral constituant un premier niveau, d'un autre sens, un sens plus profond, qui surgit après une deuxième écoute ou après des années de pratique, une interprétation plus personnelle en somme. Par exemple, à propos de « *āṅgikaṃ bhuvanam...* », le premier niveau d'interprétation serait de considérer que c'est une strophe à Śiva :

« [...] like for the first level / yes we can call it Śiva / but when we go deeper and deeper / then we possibility feel / it's not Śiva or Naṭarāja / but it is that / it is that consciousness [...] »¹⁷¹¹.

Pour résumer, Renjith signale à propos des *śloka* : « [...] so you have to take it in different way / you cannot just go and pronounce / all these *śloka*s have got different meanings [...] ». Le constat que ce praticien recherche de l'implicite dans des strophes de l'AD nous apporte un élément de réponse sur le statut de l'AD pour les praticiens de *bharatanāṭyam*¹⁷¹². En effet, si ce *śāstra* semble avoir sous certains aspects le statut d'un texte religieux, le traitement de deux de ses strophes semble lui conférer aussi le statut d'un texte littéraire ou poétique.

4.4.2.2 Le geste glose

Nous avons vu et analysé les mises en gestes des strophes « *āṅgikaṃ bhuvanam...* » et « *yato hastas...* ». On a pu alors constater que ces mises en gestes présentent des interprétations du texte singulières, quoique complémentaires aux discours tenus oralement. De fait, il m'est vite apparu pertinent de considérer ces interprétations corporelles comme des gloses gestuelles. Nous allons maintenant voir que des procédés employés par les anciens commentateurs sanskrits sont également discernables dans ces mises en gestes, bien que la comparaison entre deux modes de langage de nature différente, orale et corporelle, ne soit pas aisée¹⁷¹³.

En effet, on a déjà relevé que des praticiens peuvent montrer leur visage au moment où apparaît le terme *bhāva*. Ils semblent le définir de la même manière qu'oralement, c'est-à-dire de manière métonymique. Ce procédé consistant à mettre en avant un signe distinctif, un *lakṣaṇa*, semble également à l'œuvre s'agissant de la mise en gestes de la séquence « *yato hastas* ». En effet, on a vu qu'Arundhati Patwardhan montre *patāka*, le premier des gestes de mains non-combinés, tandis que

¹⁷¹⁰ ANGOT, 2017, p.857. À ce sujet, S. Brocquet m'a fait remarquer que la recherche du sens implicite peut concerner aussi les commentaires des textes religieux.

¹⁷¹¹ Entretien enregistré, 2015.

¹⁷¹² Cf. *supra* 4.4.1.

¹⁷¹³ Je rappelle que les praticiens dont j'étudie ici la gestuelle n'ont pas commenté eux-mêmes leurs interprétations (un prochain séjour pourrait être l'occasion de cette récolte de données). J'ai moi-même analysé ces interprétations à partir des connaissances acquises au cours de ma pratique. Cette analyse ne correspond donc peut-être pas à ce qu'en diraient exactement les praticiens.

Vijna exécute le premier des *naṭṭa aṭavu*. La première interprétation pourrait être considérée comme une définition de *hasta*, c'est-à-dire un geste de main signifiant. L'autre interprétation présente une application particulière, un exercice de danse pure où, de fait, le geste de main est non-signifiant. Dans les deux cas, les interprètes présentent un signe distinctif des catégories auxquelles ces gestes appartiennent, soit le premier élément d'une liste.

Le fait de montrer les mains ou de montrer les yeux donne à voir plus simplement le signifié, l'*artha* du mot présent dans la séquence mise en gestes. S'agissant de *manas*, on voit que les interprètes montrent également un emplacement, la tête ou le cœur offrant ainsi un élément ténu de définition.

Par ailleurs, j'ai constaté que la strophe « *aṅgikam bhuvanam...* » lorsqu'elle est mise en gestes dans le cadre scénique peut donner lieu à plusieurs interprétations que l'on pourrait désigner comme des *arthāntara*, des « autres sens ». Comme pour les *sañcārī* des pièces narratives¹⁷¹⁴, certaines séquences sont répétées. Ainsi l'interprète présente plusieurs interprétations. Par exemple, quand Arundhati Patwardhan interprète la strophe, la séquence *sāttvikam śivam* est répétée trois fois. Le terme *sāttvikam* est interprété toujours de la même manière en faisant deux gestes *haṃsāsya* au niveau du cœur. Sur *śivam*, la première fois, elle montre une position de danse (*alapadma* au niveau de l'oreille et la main en *ḍola*). Les deuxième et troisième fois, elle prend une posture plus clairement identifiable au dieu Śiva : la première avec la jambe levée et les mains faisant des gestes dénotant la biche (*siṃhamukha*) et le feu (*alapadma*), la deuxième est la posture du Śivanaṭarāja.

D'autre part, et c'est là un fait bien connu dans le cadre de l'*abhinaya*, le geste vient développer ce qui n'est pas toujours présent dans le texte, l'implicite, le sens suggéré. Dans les pièces narratives, les interprètes traduisent souvent une première fois le texte « mot à mot », ce que l'on appelle le *padārtha*. Puis, sur le texte qui est répété ou bien seulement sur la musique, l'interprète va élaborer d'autres sens. La danseuse française de *bharatanāṭyam*, Armelle Choquard, imprégnée par la théorie du *dhvani*, l'exprime ainsi :

« [...] entre l'énoncé – en général chanté – du texte poétique qu'entend le spectateur, et l'expression gestuelle exécutée par l'acteur-danseur, se déploie progressivement un autre texte, non formulé oralement mais dont le sens est suggéré, qui serait un développement, une prolongation du premier énoncé poétique [...] »¹⁷¹⁵.

Kalanidhi Narayanan précise les modalités de ces développements :

« Then there is the question of Sancharis. Sanchara is literally, wandering. Bharatanatya is an implicit art and seeks to suggest rather than depicts incidents from beginning to end. The dancer should try to bring out the various moods in the text, by enacting in various ways the given situation by sanchara or moving around these point [*sic*]. Bringing out whole stories where the lyrics and abhinaya do not coincide is not in our tradition, only relevant references should be

¹⁷¹⁴ Sur cet usage spécifique du terme *sañcārī*, cf. *supra* note 222, p.60 et note 1523, p.345.

¹⁷¹⁵ CHOQUARD, à paraître.

made. Our old teachers asked us to do variations and indicate the episode following the lyrics, but never to introduce whole stories »¹⁷¹⁶.

Si une strophe telle que « *āṅgikaṃ bhuvaṇam...* » donne lieu à bien moins d'interprétations que les textes employés dans des pièces narratives telles que les *padam* ou les *varṇam* et qu'il ne s'agit pas exactement de ce qu'ils appellent *sañcāri*, on perçoit cependant qu'un processus similaire est à l'œuvre. Cette recherche des autres sens du texte étant particulièrement développée dans la création chorégraphique du *bharatanāṭyam*, il apparaît alors moins étonnant que des strophes d'un texte comme l'AD subissent le même type de traitement, observable dans les discours et dans les interprétations corporelles. En effet, ces praticiens sont avant tout des artistes pour qui le texte, même un traité théorique, peut devenir un support inspirant et stimulant leur imagination.

Enfin, j'ai pu remarquer, pendant les entretiens, que les praticiens rencontrés emploient beaucoup le langage non-verbal pour exprimer leurs idées, à tel point qu'il est parfois difficile de comprendre certains passages seulement à partir de l'enregistrement, la trace sonore de l'entretien¹⁷¹⁷. La gestuelle signifiante étant employée quotidiennement dans leur pratique, elle fait manifestement partie intégrante de leur mode de communication. Que le geste puisse être un moyen de gloser un texte, dans les cours, sur scène, pendant un entretien, paraît donc évident pour eux. À ce sujet, une piste intéressante est indiquée dans l'AD de Tiruveṅkaṭa. En effet, le texte fait état d'une action (littéralement *prāṇa*, « souffle », « vie ») des gestes de main appelée *padārthaṭikā* « commentaire du sens des mots » :

padānām kathitānām syād arthanirvāhatā yadi |
*iyam padārthaṭiketi kathitā bharatādibhiḥ | |*¹⁷¹⁸

« S'il y a accomplissement du sens des mots prononcés,
Alors il s'agit du <geste de main> qui commente le sens des mots, ont
dit Bharata et les autres ».

¹⁷¹⁶ NARAYANAN, 1994, pp. 27-28. Il me semble qu'il y ait assez peu de références sur la question des *sañcāri*. En effet, en général, les ouvrages traitant de l'*abhinaya* ne citent que des résumés du *NS* ou de l'AD sans détails sur la façon d'interpréter les textes. Citons cependant l'article de T. Leucci qui présente le paratexte créé à partir des variations dans une chorégraphie de *varṇam*, cf. LEUCCI, 2015.

¹⁷¹⁷ Cf. *supra* 1.1.4.4.

¹⁷¹⁸ Citation d'après les éditions de l'AD de P.S.R. Appa Rao (strophe 217) et A. Vallabh (strophe 129). Ces éditions comportent des coquilles que j'ai corrigées :

AR : *padānām kathitānām syādartha nirvāhatā yadi |*

iyam padārthaṭiketi kathitā bharatādibhiḥ | |

V : *padānām kaṭhitānām syādartha nirvāhatā yadi |*

iyam padārthaṭiketi kathitā bharatādibhiḥ | |

Conclusion

Nous venons donc de montrer que ces praticiens, dans leur façon d'interpréter ces deux strophes de l'*Abhinayadarpaṇa* (AD), oralement et corporellement, se présentent comme des « praticiens-commentateurs », du fait qu'ils font appel à des procédés typiques du commentaire sanskrit : traduction mot à mot, définitions métonymiques, recherche des sens implicites.

Au cours de l'enquête de terrain, j'ai été frappée par la liberté avec laquelle les praticiens interprètent et s'approprient ce texte et son vocabulaire. En effet, j'avais imaginé que ce traité pouvait incarner une autorité injonctive dans le cadre d'une danse appelée, rappelons-le, « classique » et dont la pratique tend à être figée et contrôlée.

Nous avons vu que ce rapport au texte de l'AD peut s'expliquer par l'existence d'un autre rapport, celui que les praticiens ont aux textes du répertoire, dont le contenu donne lieu à des interprétations variées en vue de la création chorégraphique¹⁷¹⁹. D'autre part, l'assertion de Renjith Babu « all these ślokaś have got different meanings » nous indique que les strophes sanskrits peuvent être considérées comme du matériel polysémique. Du reste, cette attitude à l'égard des strophes sanskrits et de leur vocabulaire semble assez générale. On a pu le constater notamment chez la traductrice, également praticienne de *bharatanāṭyam*, Anita Vallabh. Rappelons à ce sujet que le sanskrit, déjà en Inde ancienne, a un statut de langue « occulte »¹⁷²⁰ dont le sens, pas toujours évident, doit être recherché, puis « dégusté » : d'où le concept de *carvaṇā*, littéralement, la « mastication »¹⁷²¹.

Remarquons, par ailleurs, que Renjith et Vijna ont présenté l'AD comme un texte exposant la façon dont Nandikeśvara aurait compris le *Nāṭyaśāstra* (NŚ)¹⁷²². Ainsi, quand les danseurs actuels interprètent l'AD librement, comme Nandikeśvara l'aurait fait à partir du NŚ, il semble qu'ils s'approprient la figure du *śāstrin*. Un *śāstrin* qui fréquenterait, plus ou moins, les textes et qui présenterait ses propres opinions et des innovations théoriques. On a vu à ce sujet que les *śāstra* étaient le fruit d'un « va et vient » constant entre transmission orale et transmission écrite, proposant alors une négociation entre deux fonctions du texte : la fonction normalisante et la fonction descriptive d'une réalité changeante¹⁷²³. Si l'imprimerie tend à figer les textes¹⁷²⁴, on a vu qu'en ce qui concerne l'AD les éditions-traductions n'ont pas été un frein à la fluidité du texte, mais un support à l'activité orale.

Du reste, les éditions-traductions de l'AD sont le fruit d'une co-écriture avec des praticiens et se présentent comme un matériel vivant s'adaptant à la pratique contemporaine et aux exigences des personnes qui y sont impliquées¹⁷²⁵. Au-delà du caractère polymorphe du texte édité, on a vu que les manuscrits eux-mêmes offrent une variabilité de contenu. Des manuscrits aux « éditions-traductions » anglaises, on constate donc que l'AD est un texte fluide oscillant entre une version condensée (manuscrits présentant seulement la description des gestes de mains et l'édition critique de M. Ghosh de 324 strophes) et une version-compilation, « fleuve » tendant

¹⁷¹⁹ Cf. *supra* 4.4.2.2.

¹⁷²⁰ ANGOT, 2017, p.30.

¹⁷²¹ BANSAT-BOUDON, 1992, p.63.

¹⁷²² Cf. *supra* 4.1.1.

¹⁷²³ Cf. *supra* 1.3.2.6.

¹⁷²⁴ CHAMPION, 1996, p.126.

¹⁷²⁵ Cf. *supra* 2.2.

à absorber les différentes variantes du texte et des ajouts provenant d'autres textes, de l'iconographie et bien-sûr de la pratique actuelle du *bharatanāṭyam*.

Ces constats nous invitent à repenser le caractère injonctif des traités. Un adjectif verbal présent dans l'*AD* (strophe 172) a retenu mon attention, *lakṣya-*. *Lakṣya-*, adjectif verbal d'obligation/possibilité¹⁷²⁶, peut signifier « ce qui doit être vu » ou « ce qui est observable ». Dans le cadre de l'*AD*, on a vu qu'il est difficile de trancher sur le sens de ce terme étant donné que l'on trouve des indices nous invitant à penser le traité comme injonctif et des indices nous invitant à penser que le *lakṣya* réfère à la réalité, à la dimension empirique¹⁷²⁷. En effet, tout n'est pas dit dans le *sāstra* et le texte invite parfois les « sages » à transmettre ce qui manque. Le texte semble donc offrir des fenêtres aux praticiens « sages » et « vertueux » qui peuvent alors s'appuyer sur ce qui est observable, or ce qui est observable change !

D'un point de vue encore très imprégné par l'orientalisme avec tous les fantasmes que cela véhicule, on se plaît à imaginer l'Inde très conservatrice, surtout l'Inde « traditionnelle » incarnée, par exemple, par un texte sanskrit médiéval ou par les praticiens d'une danse classique souvent présentée comme « sacrée » et doublement millénaire¹⁷²⁸. Mais j'ai pu constater que les praticiens n'ont pas une vision de la tradition figée dans la pierre. À côté d'un discours très respectueux à l'égard des anciens, les danseurs s'inscrivent dans une tradition qu'ils perçoivent comme changeante, même si elle leur apparaît cadrée. En effet, j'ai été assez surprise d'entendre un discours positif à l'égard du changement dans leur pratique¹⁷²⁹. Ces discours contrastent avec d'autres que j'ai pu entendre en France, tendant à présenter une vision figée de la pratique du *bharatanāṭyam*¹⁷³⁰.

Le revivalisme a sans nul doute figé un temps les pratiques, comme le souligne T. Leucci¹⁷³¹. Mais pour avoir assisté à de nombreux récitals à Chennai, j'ai pu constater à quel point, au contraire, certains artistes actuels continuent à faire évoluer la forme, que cela soit en termes de chorégraphies, de costume ou de répertoire.

La question de la mémoire a été abordée de façon périphérique mais est fondamentale dans chacun des aspects de l'*AD* que j'ai étudiés.

En effet, l'*AD*, en tant que *sāstra*, est considéré comme un texte appartenant à la *Smṛti*. La *Smṛti*, dérivé de la racine *SMṚ-* « se souvenir », c'est la « Tradition ». L'adjectif verbal *smṛta-* est, par ailleurs, sans cesse rappelé, souvent à la fin des

¹⁷²⁶ C'est ainsi que Sylvain Brocquet nomme l'adjectif verbal d'obligation qui en effet peut exprimer la possibilité, l'éventualité, la convenance (BROCQUET, 2016, p.301).

¹⁷²⁷ Cf. 2.1.1.3.

¹⁷²⁸ Cf. *supra* 1.2.2.

¹⁷²⁹ Mise à part Nandini Ramani qui semble très nostalgique de la pratique de T. Balasaraswati auprès de qui elle a appris le *bharatanāṭyam*.

¹⁷³⁰ On peut cependant aussi entendre ces discours normatifs et conservateurs en Inde. Je me suis parfois amusée à imaginer une « police du *bharatanāṭyam* » venant contrôler si tous les « temple jewelleryes » étaient bien en place, venant mesurer l'*araimaṇṭi*, le « demi-plié », si difficile à tenir, vérifier si le *tillāṇā*, la dernière pièce du répertoire n'était pas trop courte etc.

¹⁷³¹ « [...] dans le cadre territorial national, chaque État de l'Union Indienne a sélectionné et figé des formes considérées comme représentatives de ses traits identitaires, parmi un potentiel jadis bien plus complexe et dynamique de savoir-faire chorégraphiques, aujourd'hui drastiquement réduit. Le « sauvetage » de la danse indienne [...] a été largement, en ce sens, une « réinvention des traditions » [...], qui a fait perdre en diversité et en profondeur à cette longue tradition chorégraphique ce qu'elle a gagné en reconnaissance internationale et en moralité supposée » (LEUCCI, 2008, p.78).

strophes, tel un sceau d'authentification : littéralement, « mémorisé ». L'AD est donc un texte appartenant au domaine de la « Tradition-Mémoire ». Mais quand on constate la variété des formes du texte de l'AD, des manuscrits à l'édition-traduction, jusqu'à son usage par les praticiens de *bharatanāṭyam*, on constate que l'on a affaire non pas seulement à un texte qui a été mémorisé mais aussi à un texte qui continue à être « remémoré ». Or se remémorer, comme Śiva s'est souvenu d'une représentation passée (AD, strophe 3), c'est inévitablement « modifier » l'objet du souvenir, c'est là un fait bien connu notamment en psychologie, et plus particulièrement en neuropsychologie.

Toutes les éditions-traductions de l'AD peuvent alors être considérées comme des formes d'une « remémoration » de l'AD, processus spécifique à chaque éditeur-traducteur qui a choisi d'introduire ou non certaines strophes. Lorsque j'ai demandé la signification de termes et de strophes contenus dans l'AD à des praticiens de *bharatanāṭyam*, on peut également dire qu'ils ont fait appel à leur mémoire. Il ne s'agit pas de la Mémoire ancestrale incarnée par le traité, la *Smṛti*, mais de leur mémoire personnelle. Ainsi, ces remémorations de l'AD reflètent un contexte historique, on a pu le voir s'agissant des éditions-traductions anglaises, et reflètent des pratiques. L'usage du verbe « refléter » n'est pas anodin, car l'*Abhinayadarpaṇa*, c'est d'abord un miroir : le « Miroir du Geste ». Un miroir, ou un « palais des glaces » comme E. Ganser le suggère¹⁷³², qui aujourd'hui reflète les pratiques actuelles à travers ses versions publiées, « éditions-traductions » réalisées en faisant appel au savoir de praticiens contemporains, et, à travers l'interprétation orale et corporelle qu'en proposent ces derniers.

On a vu que l'AD prend de multiples formes : manuscrits, livres, traductions dans différentes langues, mises en dessin, mises en gestes, récitations, mais aussi vidéos présentant la mise en gestes de son contenu que l'on peut voir comme les nouveaux avatars des *śāstra* à travers un medium sans doute plus populaire et accessible. Il suffit d'écrire « abhinayadarpaṇa » dans la barre de recherche de YouTube pour constater l'ampleur du phénomène.

Par ailleurs, un autre aspect des « remémorations » de l'AD a été délaissé dans cette étude. Il s'agit des compilations. En effet, si certaines éditions de l'AD peuvent être considérées comme des textes compilés, il existe d'autres ouvrages assumant plus clairement ce statut et comprenant des parties de l'AD côtoyant des passages d'autres *śāstra*. C'est d'une certaine façon le cas pour le *Laghu Bharatam*, le « Bharata léger », utilisé dans l'école de Priya Murle, qui se présente comme un manuel pour les danseurs de *bharatanāṭyam* mais qui, en pratique, compile des passages de nombreux *śāstra*. Deux autres publications, l'*Abhinayāṅkuram*, rééditée sous le nom d'*Abhinaya Prakāśika*¹⁷³³, et *A Handbook on Nāṭya Śāstra*¹⁷³⁴ se présentent comme des compilations. J'envisage de faire une étude de ces nouvelles compilations à propos de leurs formes, de leurs contenus, de leurs objectifs et du public auquel elles sont destinées.

D'autres pistes de travail ont été esquissées dans cette étude, que je souhaiterais approfondir.

Tout d'abord, j'ai réuni du matériel pour étudier les deux termes *tāṇḍava* et *lāsyā*. Je les ai délaissés, faute de temps, mais ils mériteraient le même traitement que les

¹⁷³² Cf. *supra* note 739, p.149.

¹⁷³³ GOPINATH, 1957.

¹⁷³⁴ VEDAM, 2003.

autres termes étudiés : c'est-à-dire du point de vue « śāstrique » et du point de vue de la pratique.

À propos de l'usage du sanskrit dans la pratique du *bharatanāṭyam*, je souhaiterais m'intéresser de manière plus approfondie à ces strophes sanskrits utilisées dans le répertoire et mises en gestes, à l'instar du *maṅgalaśloka*¹⁷³⁵ et de la strophe « *gurur brahmā...* »¹⁷³⁶ : répertorier ces strophes, identifier leurs sources, les traduire et étudier la façon dont elles sont comprises et interprétées sur scène, ce que Master Selvam nomme le *ślokābhinaya*¹⁷³⁷, pourrait constituer l'objet d'une prochaine étude.

J'aimerais par ailleurs étudier les récits des représentations de Śiva et notamment la place que prennent Nandikeśvara et le taureau Nandin. Il semblerait, en effet, que des représentations récentes de Nandin sous la forme d'un joueur de percussion, dans l'iconographie moderne mais aussi dans les pièces de *bharatanāṭyam*, viennent d'une confusion des identités de ces deux personnages et peut-être d'un transfert d'attribut¹⁷³⁸.

J'avais eu également eu l'ambition, au début de mes recherches de faire une enquête auprès du public du *bharatanāṭyam*. Cette enquête sur les références théoriques des spectateurs du *bharatanāṭyam*, toujours appelés *rasika*, pourrait faire l'objet d'un prochain séjour sur le terrain.

Un autre champ de recherche associé à celui du sanskrit dans le *bharatanāṭyam* est celui de l'étude des liens entre les traités en sanskrit et ceux en langues vernaculaires, telles que le télougou et le tamoul, champ de recherche initié notamment par H. Krishnan et I. V. Peterson. En effet, des textes présentent un profil multilinguistique, comme on a pu l'évoquer à propos d'un manuscrit kéralais de l'*Abhinayadarpaṇa*¹⁷³⁹. Daves Soneji appelle « transcréations » ces textes, versions vernaculaires des textes sanskrits¹⁷⁴⁰. Dans une très récente étude¹⁷⁴¹, E. Ganser, a étudié un manuscrit appelé *abhinayaśāstra* présentant un extrait du *Gītagovinda* accompagné d'une traduction en télougou et d'un « performative commentary » citant, en autres, des passages de l'AD. Ce type de matériel rappelle, outre qu'il témoigne d'une pratique des *śāstra*, que les auteurs des *śāstra*, les poètes et les artistes « performers » évoluaient sans doute dans un environnement multilinguistique. Face à ce type de matériel, il apparaît évident qu'étudier les traités de danse en tamoul et télougou parallèlement à l'étude des traités sanskrits et de leurs versions « vernaculaires », nous permettrait, d'une part, de prendre la mesure des influences entre littérature sanskrite et littératures en langues vernaculaires, et d'autre part, grâce à une meilleure connaissance de ce contexte, de mieux comprendre les traités et leurs réceptions.

¹⁷³⁵ Cf. *supra* 4.3.1.

¹⁷³⁶ Cf. *supra* 4.1.1.

¹⁷³⁷ Cf. *supra* 4.1.1.

¹⁷³⁸ Cf. Illustration 64, p.389.

¹⁷³⁹ Cf. *supra* 2.1.4.

¹⁷⁴⁰ Cf. 1.1.3.2. E. Ganser remet en question l'usage de cette expression s'agissant du texte appelé, peut-être à tort, *Abhinaya Lakṣaṇamu* (le colophon citerait ce texte comme étant l'*Abhinayadarpaṇa*) : « What is certain is that this is not a Telugu remake of the *Abhinayadarpaṇa*, but a Sanskrit text with a commentary consisting essentially of a Telugu translation » (GANSER, à paraître, 2).

¹⁷⁴¹ GANSER, à paraître, 2. Je remercie E. Ganser pour m'avoir envoyé une première version de cet article.

Enfin, j'espère que ce travail, du fait de sa pluridisciplinarité, aura permis d'ouvrir des portes, de décloisonner des disciplines qui peuvent s'enrichir mutuellement. Ce double ancrage, Inde ancienne et Inde contemporaine, est pour moi essentiel dans mes recherches. Si cette approche, encore en construction, aura permis, dans un premier temps, de distinguer les discours du passé et du présent, trop souvent confondus, elle pourrait, sous une forme plus aboutie, permettre d'entreprendre une étude plus complète de l'évolution des idées esthétiques en Inde. Plus largement, la « culture sanskrite » étant particulièrement encouragée en Inde actuellement par un gouvernement « pro-hindou », l'étude de la réception et de la réappropriation des anciens textes sanskrits, des idées et des mythes qu'elle renferment, constitue un domaine d'étude d'actualité.

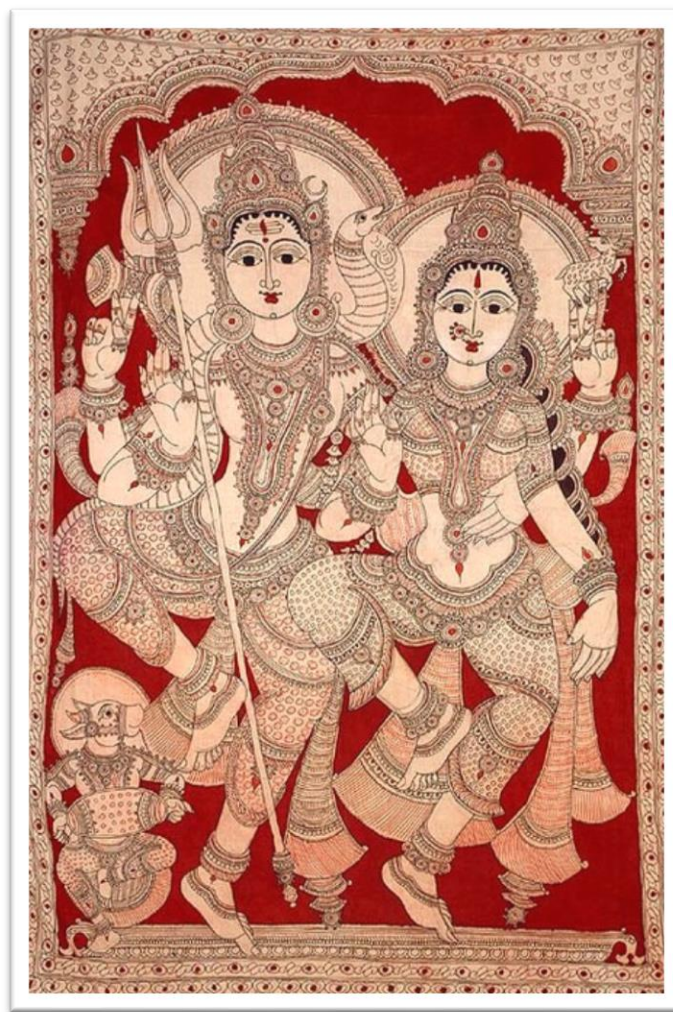


Illustration 64 : Śiva, Pārvatī et le taureau Nandin jouant de la percussion, peinture kalamkari sur coton (Artiste K. Murali : exoticindiaart.com).

Annexes

Tableau des éditions-traductions anglaises de l'AD

Ce tableau présente le contenu des différentes « éditions-traductions » présentées dans cette étude. Pour chaque passage décrit dans la première colonne, j'ai indiqué le numéro des strophes, ou bien la page si la numérotation est absente, où il figure dans ces éditions. On rappellera que le texte sanskrit est absent des deux éditions du MG : il y a seulement une traduction anglaise. Si le texte sanskrit est absent dans d'autres éditions, je l'ai indiqué.

G2, G3, Rc et Rj proposent le même texte que G1. Une différence cependant, non-visible dans ce tableau : G1 comprend un appendice (*cf. supra* 2.1.3 et 3.2.3). Je n'ai pas indiqué le contenu des appendices (AR et Rc), exception faite de l'appendice de MG 1936 présentant des strophes présentes dans G1.

Sur les abréviations utilisées : *cf. supra* « Avertissement technique ».

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
<i>Maṅgalaśloka</i>	p.13	1	p.31	idem G1	idem G1	1	idem G1	idem G1	1
Dialogue Indra et Nandikeśvara	p.13	Ø	p.31			2-9			2-9
Mythe de transmission	Ø	2-7ab	Ø			10-14			10-14
<i>Nāṭya, nṛtta, nṛtya</i>	p.14	11cd-16	p.32			19cd-21, 23-25			19cd-24
<i>Tāṇḍava</i> et <i>lāsya</i>	p.14	Ø	p.32			22			25
Origine védique	p.14	7cd-11ab	p.32			15-19ab			15cd-18
Assemblée comparée à un arbre d'abondance	p.14	19	p.32			26			30
Description de l'assemblée	p.14	Ø	p.32			27-28			31-33
Le chef de l'assemblée	p.15	17	p.33			29			26-27
Ministres	p.15	18	p.33			30			28-29

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Placement scénique	p.15	20-23ab	p.33			31-34ab			34-37ab
Description de la <i>nartakī</i>	pp.15-16	23cd-25cd	pp.33-34			34cd-38ab			37cd-40
Description de la <i>nartakī</i> , une strophe additionnelle	pp.15-16	Ø	pp.33-34			36ab et 37cd			38cd et 39ab
Les dix types de <i>nartakī</i> à éviter	p.16	26-27ab	p.34			38cd-39cd			41-42ab
Grelots	p.16	28-30	p.34			43-44			46
Description du <i>naṭa</i>	p.16	Ø	p.34			45-46			48-49
Accessoires intérieurs et extérieurs	pp.16-17	Ø	p.35			40-42			42cd-45
Danse inférieure (<i>nīca nāṭya</i>)	p.17	Ø	p.35			47-49			50-52
Déroulement	Ø	31	Ø			50-51			53-54
Eloge à la divinité protectrice du <i>raṅga</i>	Ø	32	Ø			52			55
Offrande de fleurs	Ø	33-34	Ø			53-54			56-57

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Déroulemen t du <i>ṇṛtya</i>	Ø	35ab	Ø			55			58
4 composante s/4 parties du corps	p.17	36	p.35			56			59
« <i>Yato hastas...</i> »	p.17	37	p.35			57			60
Étymologie <i>abhinaya</i>	p.17	Ø	p.36			58-59ab			Ø
Définition <i>abhinaya</i> (théorie du <i>rasa</i>)	p.17 (trad. partiell e)	Ø	p.36 (trad. partielle)			59cd-60			Ø
4 types d' <i>abhinaya</i>	p.17	38-40	p.36			58ab, 61-62			61-63
Les <i>bhāva</i> sāttviques	Ø	41	Ø			63			64
<i>Aṅga/praty aṅga/ upāṅg a</i>	p.17	42-49	p.36			64cd-71ab			65-70 (deux strophes 67 !)
Variantes liste des membres	Ø	45ab	Ø			Ø			67"" , partielle

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Liste des gestes qui vont être présentés : gestes de la tête, regards, gestes du cou et des mains	p.17	Ø	p.36			71cd-72ab			Ø
9 gestes de la tête	p.18-19	49cd-65	pp.36-38			72cd-88			71-87ab
24 gestes de la tête (autre source)	p.19	Ø	pp.38-39			89-123			Ø
8 regards	p.21	66-79ab	p.40			124-137ab			87cd-100
44 regards (autre source)	pp.21-22	Ø	pp.40-43			137cd-188			Ø
6 gestes des sourcils (autre source)	pp.24-25	Ø	pp.43-44			188-195			101-107
4 gestes du cou	p.25	79-87	p.44			196-203			108-115
12 actions des mains (<i>prāṇa</i>)	pp.25-26	Ø	pp.44-45			204-217			116-129
Les deux types de <i>hasta</i> : non-combinés et combinés	p.26	87cd-88ab	p.45			218			130

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
28 <i>hasta</i> non- combinés	pp. 26- 38	87-165	pp.45-57			219cd-230, 243- 244, [102 de G Ø], 252-255, 263-264, 265cd- 268, 275cd- 276ab, 282- 283ab (282cd et 283ab, légères variantes par rapport à G), 288cd-290ab, 295-297ab [121ab de G Ø], 306cd-309ab, 314cd-317ab, 323-327ab, 334ab, 335-339, 345-346, 353cd- 355, 356cd, 362cd-363ab, 364cd-367ab [366-367ab ≠ G], 373-375, 380cd- 383ab, 390cd- 392ab, 397-399, 409-410, 414cd- 416ab, 424-425, 430cd-431 [431cd ≠ G], 436cd-437ab			131-209ab

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
28 <i>hasta</i> non- combinés, variantes	pp.26- 38	Ø	pp.45-57			<i>patāka</i> : 230-242, <i>tripatāka</i> : 245, <i>kartari</i> : 257-262, <i>mayūra</i> : 265ab, <i>ardhacandra</i> : 269-275ab, <i>arūla</i> : 276cd-281, <i>śukatuṇḍa</i> : 283cd-288ab, <i>muṣṭi</i> : 290-294, <i>śikhara</i> : 297cd-306ab, <i>kapittha</i> : 309cd-314ab, <i>kaṭakā</i> : 317cd-322, <i>sūcī</i> : 327cd-333, <i>candrakalā</i> : 334cd, <i>padmakōśa</i> : 340-344, <i>sarpaśīrṣa</i> : 347-353ab, <i>mṛgaśīrṣa</i> : 356ab, 357-362ab, <i>simhamukha</i> : 363cd-364ab, <i>lāṅgūla</i> : 367cd-372, <i>alapallava</i> : 367-380ab, <i>catura</i> : 383cd-390ab, <i>bhramara</i> : 392cd-396, <i>haṃsāsya</i> : 400-408, <i>haṃsapakṣa</i> : 411-414ab, <i>sandaṃśa</i> : 416cd-423, <i>mukula</i> : 426-430ab, <i>tāmracūḍa</i> : 432-436db, <i>triśūla</i> : 437cd-438ab			Ø
Autres <i>hasta</i> non- combinés : <i>vyūghra</i> , <i>kaṭaka</i> , <i>palli</i>	Ø	166-167ab, 168cd-171ab	Ø			444cd-448			209cd-211ab, 212cd-215ab

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Autres <i>hasta</i> non- combinés : <i>ardhasūcī</i>	p.38	167cd- 168ab	p.58			443cd-444ab			211cd-212ab
Autres <i>hasta</i> non- combinés : <i>uṇanābha</i> , <i>bāṇa</i>	p.38	Ø	p.58			438cd-443ab			216-220
Autres <i>hasta</i> non- combinés : <i>Samyama</i> , <i>mudrā</i> , <i>ajāmukha</i> , <i>ardhamukul</i> <i>a</i> , <i>brahmoktaś</i> <i>ukatuṇḍa</i> , <i>trilīṅga</i> , <i>rekhācandra</i> , <i>brahmaśuka</i> <i>tuṇḍa</i> , <i>ardhamuṣṭi</i> , <i>ciliṭabhrama</i> <i>ra</i> , <i>ciliṭakapitth</i> <i>a</i> , <i>vardhamāna</i> <i>ka</i> , <i>khadga</i> , <i>muṣṭimṛga</i>	Ø	Ø	Ø			Ø			221-228 + pp.122-124 (non numérotées)
23 <i>hasta</i> combinés	pp.38- 41	171cd- 203	pp. 58-61			449-452ab, [175 de G Ø], 455- 456cd, 458cd- 459ab, 462-463, 466, 467cd- 568ab, 469cd- 470, 473-474, 477-479ab, 481cd-494, 496- 497			215cd-215ef, 229-260

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Le <i>hasta</i> combiné <i>avahittha</i>	p.41	Ø	p.61			498-499 + autre source : 499cd-500			261-262ab
23 <i>hasta</i> combinés (autres sources)	pp. 38-41	Ø	pp. 58-61			Présentation : 452cd-453ab, <i>añjali</i> : 456cd-458ab, <i>kapota</i> : 459cd-461, <i>karkaṭa</i> : 464-465, <i>svastika</i> : 576ab, <i>ḍola</i> : 468cd-469ab, <i>puṣpapuṭa</i> : 471-472, <i>utsaṅga</i> : 475-476, <i>kaṭakāvardhana</i> : 479cd-481ab, <i>nāgabandha</i> : 495			Un seul geste présenté, <i>gajadanta</i> : 262cd-263
26 autres <i>hasta</i> combinés + noms de 27 autres <i>hasta</i> combinés	pp. 41-44		pp. 61-64						
6 autres <i>hasta</i> combinés	Ø	Ø	Ø			Ø			pp.144-45 (non-numérotées)
9 <i>hasta</i> des divinités principales	p.45	204-211ab	p.65			595-603ab [597cd-598ab variante]			264-271ab [266cd-267 variantes]

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
5 autres <i>hasta</i> de divinités : Durgā, Bhūdevī, Ūrvaśī, Sugrīva et Ānjaneya, Megha (?)	Ø	Ø	Ø			pp. 348-349 (non- numérotées)			Ø
7 <i>hasta</i> des gardiens des directions (<i>dikpāla</i>)	pp. 45- 46 (Ø agni)	211cd- 215	p.65 (Ø agni)			603cd-607			271cd-275
Un huitième <i>hasta</i> des <i>dikpāla</i> : Īśāna	Ø	Ø	Ø			p.356 (une strophe, non- numérotée)			276
10 <i>hasta</i> des avatars de Viṣṇu	p.46	216-225	p.66			608-617			277-286
<i>Hasta</i> de l'avatar Buddha	Ø	Ø	Ø			p.366 (non- numérotée)			287
<i>Hasta</i> des démons (<i>rākṣasa</i>)	p.46	226ab	p.66			622ab			Ø
<i>Hasta</i> des <i>vaṃṣa</i>	pp. 46- 47	226cd- 230ab	p.66			618-621			288-291
Principes pour les gestes de main des différents classes (<i>jāti</i>) et régions	p.47	230cd- 231	p.66			622cd-623ab			Ø
Principes généraux à propos des <i>hasta</i>	p.47	Ø	p.66			623cd-625ab			

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
11 <i>hasta</i> de parenté	pp. 44-45	231-244ab	pp. 64-65			625cd-639 [+640]			292-306ab
25 autres <i>hasta</i> de parenté	Ø	Ø	Ø			pp. 385-389 (non-numérotés, Ø texte sanskrit)			Ø
<i>Hasta</i> des neufs planètes	p.46	250-258	p.65			641-649			306cd-315ab
Les <i>ṇṛttahasta</i>		244cd-249				683-688ab			329-334ab
Gestes de main des rois et des empereurs	p.47	Ø	p.67			650-664 (Ø texte sanskrit)			pp. 185-186 (Ø texte sanskrit)
<i>Hasta</i> des 7 océans	p.48	Ø	p.67			664cd-671ab			315cd-322ab
<i>Hasta</i> des rivières	p.48	Ø	p.68			671cd-678 (texte sanskrit partiel)			322cd-324
<i>Hasta</i> des mondes	p.48	Ø	p.68			679-682			325-328
Hasta des arbres	pp.48-49	Ø	pp.68-69			754cd-769ab			400-414
Hasta des animaux	pp.49-50	Ø	pp.69-70			769cd-791ab			415-436

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Hasta des animaux volants	pp.50-51	Ø	p.70			791cd-808			437-452
Hasta des animaux aquatiques	p.51	Ø	p.70			809-815ab			453-460
Intro des variétés de pieds (<i>maṇḍala</i> , <i>utplavana</i> , <i>bhramarī</i> , <i>pādacāri</i>)	Ø	259-260ab	appendice : p.72			688cd-689			334cd-335
10 <i>maṇḍala</i>	Ø	260cd-273	appendice : pp.72-73			690-703ab			336-349ab
6 <i>sthāna</i>	Ø	274-282ab	appendice : p.73			703cd-711			349cd-357ab
5 <i>utplavana</i>	Ø	282cd-289	appendice : pp.73-74			712-718			357cd-364ab
7 <i>bhramarī</i>	Ø	289cd-298	appendice : p.74			719-727			364cd-373ab
8 <i>cāri</i>	Ø	298-308	appendice : pp. 74-75			728-738ab			373cd-383
10 <i>gāti</i>	Ø	309-322ab	appendice : pp. 75-76			738cd-751ab			384-397ab
Résumé des variétés de pieds	Ø	322cd-324	appendice : p.76			752-754ab			397cd-399

	<i>MG</i> 1917	G1 1934	<i>MG</i> 1936	G2 1957	G3 1975	AR 1997	Rc 2007	Rj 2010	V 2013
Epilogue	p.51	Ø	p.71			pp. 473-474 (strophes non- numérotées)			Ø

Passages parallèles entre l'*Abhinayadarpaṇa* et le *Saṅgītaratnākara*, d'après
Subrahmanya Sastri

(Source : éd. du SR, SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. IV, 1953, pp. 585-587)

आङ्गिक भुवन यस्य वाचिक सर्ववाङ्मयम् ।		
आहार्य चन्द्रतारादि त नुम सात्त्विक शिवम् ॥	SR 1	AD 1
नाट्य नृत्य तथा नृत्त त्रेधा तदिति कीर्तितम् ।	SR 4	
„ नृत्त „ नृत्यमग्रे शभो प्रयुक्तवान् ।		AD 3
प्रयोगमुद्धत स्मृत्वा स्वप्रयुक्त ततो हर ।	SR 5	AD 3
तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदृशत् ।	SR 5	
„ „ „ „ न्यदीदिशत् ।		AD 4
लास्यमस्याग्रत प्रीत्या पार्वत्या समदीदृशत् ।	SR 6	
„ „ „ „ समदीदिशत् ।		AD 4
बुद्ध्या ताण्डव तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन् ।	SR 6	AD 5
पार्वती त्वनुशास्ति स्म लास्य बाणात्मजामुषाम् ।	SR 7	AD 5
तया द्वारवतीगोप्यस्ताभि सौराष्ट्रयोषित ।	SR 7	AD 6
ताभिस्तु शिक्षिता नार्यो नानाजनपदाश्रिता ।	SR 8	
„ तत्तद्देशीयास्तदशिष्यन्त योषित ।		AD 6

आङ्गिक भुवन यस्य वाचिक सर्ववाङ्मयम् ।		
आहार्य चन्द्रतारादि त नुम सात्त्विक शिवम् ॥	SR 1	AD 1
नाट्य नृत्य तथा नृत्त त्रेधा तदिति कीर्तितम् ।	SR 4	
„ नृत्त „ नृत्यमग्रे शभो प्रयुक्तवान् ।		AD 3
प्रयोगमुद्धत स्मृत्वा स्वप्रयुक्त ततो हर ।	SR 5	AD 3
तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदृशत् ।	SR 5	
„ „ „ „ न्यदीदिशत् ।		AD 4
लास्यमस्याग्रत प्रीत्या पार्वत्या समदीदृशत् ।	SR 6	
„ „ „ „ समदीदिशत् ।		AD 4
बुद्धाय ताण्डव तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन् ।	SR 6	AD 5
पार्वती त्वनुशास्ति स्म लास्य बाणात्मजामुग्राम् ।	SR 7	AD 5
तया द्वारवतीगोप्यस्ताभि सौराष्ट्रयोषित ।	SR 7	AD 6
ताभिस्तु शिक्षिता नार्यो नानाजनपदाश्रिता ।	SR 8	
„ तत्तद्देशीयास्तदशिष्यन्त योषित ।		AD 6

आङ्गिक भुवन यस्य वाचिक सर्ववाङ्मयम् ।		
आहार्य चन्द्रतारादि त नुम सात्त्विक शिवम् ॥	SR 1	AD 1
नाट्य नृत्य तथा नृत्त त्रेधा तदिति कीर्तितम् ।	SR 4	
„ नृत्त „ नृत्यमग्रे शभो प्रयुक्तवान् ।		AD 3
प्रयोगमुद्धत स्मृत्वा स्वप्रयुक्त ततो हर ।	SR 5	AD 3
तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदृशत् ।	SR 5	
„ „ „ „ न्यदीदिशत् ।		AD 4
लास्यमस्याग्रत प्रीत्या पार्वत्या समदीदृशत् ।	SR 6	
„ „ „ „ समदीदिशत् ।		AD 4
बुद्ध्या ताण्डव तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन् ।	SR 6	AD 5
पार्वती त्वनुशास्ति स्म लास्य बाणात्मजामुग्राम् ।	SR 7	AD 5
तया द्वारवतीगोप्यस्ताभि सौराष्ट्रयोषित ।	SR 7	AD 6
ताभिस्तु शिक्षिता नार्यो नानाजनपदाश्रिता ।	SR 8	
„ तत्तद्देशीयास्तदशिष्यन्त योषित ।		AD 6

Passages parallèles entre l'*Abhinayadarpaṇa* et le *Saṅgītaratnākara*, d'après M. Ghosh

(Source : AD, GHOSH, 1936)

AD.		SR.	AD.		SR.
1 ^a	...	1	58(i)	...	55(i)
2-12(i)	...	4-12	58(ii)	...	56(ii)
12(ii)-14	...	14(ii)-16	61(ii)	...	72(i)
38(ii)-39(i)	...	21	62(i)	...	72(ii)
39(ii)-40(i)	...	22	100(ii)	...	111(i)
40(ii)	...	23	135(i)	...	145(i)
42(ii)-43(i)	...	40	176(i)-177(ii)	...	187
43(ii)-44	...	41	178(i)	...	189(ii)
45(ii)-46(i)	...	42	178(ii)	...	190(i)
46(ii)-47(i)	...	43	179(i)	...	190(ii)
56(i)	...	75(ii)			

Traduction des commentaires de la strophe « āṅgikaṃ bhuvanam... » par Kallinātha et Siṃhabhūpāla

Ici, ma traduction française des commentaires du *maṅgalaśloka* (SR, 7.1) par Kallinātha et Siṃhabhūpāla¹⁷⁴². Je propose une étude de ce commentaire et de cette strophe que l'on retrouve également dans l'AD (strophe 1) en 4.3.1.2.1.

āṅgika[ṁ*] bhuvana[ṁ*] yasya vācika[ṁ*] sarvavāṇmayam |
āhārya[ṁ*] candratārādi ta[ṁ*] numah sāttoika[ṁ*] śivam || 7.1 ||

Commentaire de Kallinātha (kalānidhi)

atha gītavādyopakāryatvenābhedātīsayopāyabhūta[ṁ*] nartana[ṁ*]¹⁷⁴³ pratipipādayiṣu[h*]
śārṅgadeva[h*] prakaraṇādau tatparisamāptyādīphalākāṅkṣayā samuciteṣṭadevatā[ṁ*]
nartanasprṣṭagaṇatvena stauti ||

Maintenant, Śārṅgadeva, qui a le désir d'expliquer le *nartana*, qui est aussi un moyen d'excellence, en tant qu'<art> auxiliaire au chant et à la musique¹⁷⁴⁴, rend hommage, au début de ce chapitre, à la divinité d'élection appropriée, parce qu'il espère des conséquences favorables à commencer par l'aboutissement de ce <chapitre>, <en énonçant> des qualités qui concernent <également> le *nartana*.

āṅgikaṃ ity ādinā |
Āṅgikaṃ « le corporel » etc. :

bhuvanam, paridrśyamānaprāṇiloka[ṁ*], yasya, śivasya, āṅgikaṃ ; aṅgavyāpāro bhavati |
Celui (*yasya*), <c'est-à-dire> Śiva, dont l'univers (*bhuvanam*), <c'est-à-dire> le monde des êtres vivants visible, est l'*āṅgikaṃ* « le corporel », <c'est-à-dire> l'activité du corps.

śivasya jagadrūpatvād iti bhāva[h*] |
L'idée¹⁷⁴⁵ est : parce que Śiva a la forme du monde.

sarvavāṇmayam, vedaśāstrādisamasta[ṁ*] śabdajāta[ṁ*] yasya vācika[ṁ*] vāgvyāpāro bhavati |

Celui dont le *vācika* « le vocal », <c'est-à-dire> l'activité de la voix, est *sarvavāṇmayam* « composé de toutes les voix », <c'est-à-dire> né des mots <et> composé de l'ensemble des Veda et des traités etc.

candratārādi ; candradījyotiṣaṃ maṇḍala[ṁ*] yasya āhārya[ṁ*] hārakeyūrādivibhūṣaṇa[ṁ*] bhavati |

Celui dont l'*āhārya* « l'ornemental », la décoration, à commencer par le collier et les bracelets d'avant-bras, sont *candratārādi* (la Lune, les étoiles etc.), <c'est-à-dire> l'ensemble des corps célestes à commencer par la Lune.

¹⁷⁴² SR, SUBRAHMANYA SASTRI, Vol. IV, 1953, pp. 1-3.

¹⁷⁴³ Ou : gītavādyopakāryatvenābhedātīsayopāyabhūtanartana[ṁ*].

¹⁷⁴⁴ C'est en effet le sujet des chapitres précédents du SR.

¹⁷⁴⁵ Sur l'usage des expressions « iti bhāvaḥ » et « iti arthaḥ » dans les commentaires sanskrits, cf. BOOSE, TUBB, 2007, pp. 23-24.

sāttvika[ṁ] ; sattvagunaṇapradhānam |*

Sāttvikam, dont la qualité principale est le *sattva* « émotion, vérité, présence »¹⁷⁴⁶.

atra śivaśabdena kūṭasthasya paraśivasya vivakṣitatvāt tatsāttvika[ṁ] tasyā[vi*]ruddham |*

Ici, parce que, par le mot « Śiva », on souhaite parler de « super-Śiva » suprême, ce caractère de *sattva* n'est pas incompatible avec celui-ci (Śiva).

ta[ṁ] śiva[ṁ*] numa iti sa[ṁ*]bandha[ḥ*] |*

« Nous saluons ce Śiva » ; telle est la construction de la phrase.

atrāṅgikādiśivaguṇavācakai[ḥ]*

śliṣṭaśabdai[ḥ]*

prakaraṇapratipādyasya

nartanasyābhidhānam api draṣṭavyam |

Ici, il faut percevoir qu'est nommé le *nartana*, qui constitue <le sujet du> chapitre, grâce à des mots à double sens, dont le sens littéral énonce des qualités de Śiva telles que l'*āṅgika* « le corporel ».

evam iṣṭadevatā[ṁ] stutvā prakaraṇasya viśayādīn darśayati –*

Ainsi, après avoir rendu hommage à la divinité d'élection, <l'auteur> commence par présenter les sujets etc. du traité.

Commentaire de Simhabhūpāla (*sudhākara*)

gītavādye ukte, aśiṣṭanṛttavivakṣus tatsūcakamaṅgalam ācarati –

Alors que l'on a parlé du chant et de la musique¹⁷⁴⁷, désireux de parler du *nṛtta*, qui n'a pas <encore> été enseigné, <l'auteur> commence par <une> formule propitiatoire qui évoque le <*nṛtta*>.

āṅgikam iti | ta[ṁ] śiva[ṁ*] śa[ṁ*]kara[ṁ*] numa[ḥ*] varṇayāma[ḥ*] |*

āṅgikam : nous décrivons¹⁷⁴⁸ <et> saluons Śiva <sous sa forme> Śaṁkara, l'« Auspicieux ».

yasya sarvabhuvanam āṅgikam, aṅgānā[ṁ] samūha[ṁ*] āṅgikam pṛthivyādyāṣṭamūrtitvāt |*

Celui dont l'*āṅgika* « le corporel » est tout l'univers – l'*āṅgika* « le corporel », c'est-à-dire la totalité des membres, du fait qu'il a huit manifestations sensibles, à commencer par la Terre.

¹⁷⁴⁶ Traduction/définition de L. Bansat-Boudon (BANSAT-BOUDON, 2004, p.147).

¹⁷⁴⁷ Cf. *supra* note 1744, p.410.

¹⁷⁴⁸ Décrire, c'est rendre hommage. Cf. BROCCQUET, 2014.

sarva[m] ca vāṇmaya[m*] vidyājāta[m*] yasya vācikaṃ vāksamūha, 'niḥśvasitam asya vedā' itī śrutatvāt |*

Et dont le *vācika* « le vocal », est *sarvaṃ vāṇmayam* (composé de l'ensemble <de ce qui est produit par> la voix), <c'est-à-dire> l'ensemble de <ce qui est produit par> la voix constituant le Savoir : « son souffle, c'est les Veda [...] »¹⁷⁴⁹, d'après la *Śruti*, « l'enseignement oral ».

candratārādi yasyāhārya[m] kāryam, sakalajagatkartṛkatvāt |*

<Il est celui> dont l'*āhārya* « ce qui doit être amené », <c'est-à-dire> « ce qui doit être fait/l'action créatrice »¹⁷⁵⁰, est *candratārādi* (la lune, des étoiles etc.), car il est le créateur de l'ensemble de l'univers.

athavā candratārādi yasyāh[ā]ryam ala[m]karaṇam, candramaulitvāt |*

Ou bien, <il est celui> dont l'ornement, la décoration, est composé de la lune, des étoiles etc., car <sa> couronne est la lune.

sāttvika[m] sattvagunapradhānam, yadyapi purāṇādiṣu tamoguna[h*] parameśvara[h*] śrūyate, tathāpi hariharayor abhedavivakṣayoktam |*

Ce qui est « sātṭvique » est l'essentiel de la qualité *sattva*. Même si dans les *Purāṇa* etc., on enseigne oralement que le seigneur suprême possède la qualité *tamas*, <ce terme> a été employé par désir d'énoncer la non-différenciation entre Hari et Hara.

athavā sattva[m] sattā, tayopalakṣita[m*] sāttvika[m*], tam ity artha[h*] |*

Ou bien le sens est : <le> *sāttvika* est caractérisé par le *sattva*, <c'est-à-dire> le fait d'être vertueux¹⁷⁵¹.

pakṣe tannṛtta[m] numa[h*] |*

Dans un autre sens, nous louons le¹⁷⁵² *nṛtta*.

yasya bhuvana[m] sarvaṃ āṅgikam abhinayanam, śiva[m*] śubham ity artha[h*] |*

Le sens est : ce <*nṛtta*> qui est *śiva*, <c'est-à-dire> qui est auspiceux, dont l'*abhinaya* corporel est l'ensemble de l'univers.

¹⁷⁴⁹ Il s'agit ici d'un extrait du *Vācaspati* de Bhāmati, commentaire du *Brahmasūtrabhāṣya* de Śaṅkara (1.2) *niḥśvasitamasya vedā vikṣitam etasya pañca bhūtāni | smitam etasya carācaram asya ca suptaṃ mahāpralayaḥ | 2 |*

« Son souffle, c'est les Veda, son regard, les cinq éléments,

Son sourire, le mobile et l'immobile, et son sommeil est la grande destruction ».

¹⁷⁵⁰ Le commentateur donne *kārya*-, « ce qui est à faire », comme synonyme de *āhārya*-, litt. « ce qui est à saisir » ; il explique donc le passage par le double sens : « décor/parure/accessoires » n'est qu'un sens dérivé de *āhārya*- ; c'est le sens qu'il revêt dans le contexte du théâtre, mais dans celui de la théologie śivaïte, il faut le prendre dans un sens qui le rapproche de *kārya*-. Il s'agit de l'action créatrice des éléments de l'univers.

¹⁷⁵¹ *Sāttvika*- ne réfère pas au *guṇa* nommé *sattva*-, mais signifierait simplement « vertueux » - un de ses sens en effet.

¹⁷⁵² Ou « son *nṛtta* ».

tathā vācīkam abhinayana[ṁ] sarvasabandhābhir vāgbhir mīyata iti vāñmayam, tad api śubham |*

De même l'*abhinaya vācika* « vocal » est composé des voix, parce qu'il est à la mesure des voix liées à toutes choses ; cela aussi est <le *nṛtta*> auspiceux.

candratārādi āhāryam abhinayanam, candrasābdena aṅgopalakṣaṇa[ṁ] mukha[ṁ*] lakṣayitvā tārakānvita[ta*]yā tayā pratyāṅgopalakṣaṇam |*

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

tataś ca pratyāṅgakriyārūpam āh[ā]ryam abhinayana[ṁ] yasya śubham |*

Et aussi, ce <*nṛtta*> auspiceux <est> celui dont l'*abhinaya āhārya* « ornemental » se manifeste par l'action des membres secondaires.

tathā sātṭvikam abhinayana[ṁ] kampādika[ṁ*] yasya śubham, ta[ṁ*] nartana[ṁ*] numa iti sa[ṁ*]bandha[h*] |*

De même, nous saluons le *nartana* auspiceux, dont l'*abhinaya* sātṭvique est constitué des tremblements etc. ; telle est la construction de la phrase.

evam ucitamaṅgalam ācārya viśaya[ṁ] pratijānīte –*

Ainsi après avoir commencé par la formule propitiatoire appropriée, on introduit le sujet <du chapitre>.

Traduction de l'introduction sanskrite de M. Ghosh

Ici, je propose une traduction inédite de l'introduction en sanskrit de M. Ghosh à son édition de l'*Abhinayadarpaṇa* (GHOSH, 1936). Cette introduction est destinée aux personnes connaissant le sanskrit, un public donc limité.

nivedanam

Introduction

dharmārthakāmamokṣasāstravistare suviśāle gīrvāṇavāṇmaye kāvyeṣu hi lokānāṃ balavatī pravṛttiḥ |

Les hommes déploient un grand effort, dans les poèmes, en ce qui concerne l'immense volume de la science du *dharma*, de l'*artha*, du *kāma* et du *mokṣa*, composée par les paroles des dieux.

tatra ca nāṭyarūpakādyaparanāmni dṛśye teṣāṃ parā 'nuraktiḥ |

Et pour ce qui est à voir¹⁷⁵³, autrement nommé les dix genres dramatiques etc., ils <éprouvent> un amour extrême.

naiṣā niṣkāraṇā |

Cela n'est pas sans raison.

nāṭyaṃ hi na kevalam ānandajananaṃ tadvardhanaṃ ca, param asminn eva parasparaṃ vivadamānā api sarve puruṣārthāḥ sakhitvam upagatāḥ saṃvartante |

En effet, le *nāṭya* n'est pas seulement un générateur de joie et un amplificateur de celle-ci. Mais, dans le <*nāṭya*> précisément, alors que l'ensemble des buts de l'Homme, bien qu'étant en désaccord mutuel, atteignent la réconciliation.

uktaṃ vai śāstrakāreṇa muninā –

En vérité, le sage qui a produit le traité a dit :

« *dharmo dharmapravṛttānāṃ kāmaḥ kamopasevinām |* (NŚ : 1.108.ab)

arthopajīvinām artho dhṛtir udvignacetāsām | | (NŚ : 1.110.cd)

sarvasāstrāṇi śilpāni karmāṇi vivīdhāni ca |

asmin nāṭye sametāni tasmād etan mayā kṛtam | | » iti (NŚ : 1.117)¹⁷⁵⁴

« Le *dharma* de ceux qui sont adonnés au *dharma*, le Désir de ceux qui rendent hommage au Désir,

¹⁷⁵³ Ici *dṛśya*- semble signifier « à voir » au sens que lui donne le NŚ :

mahendrapramukhair devair uktaḥ kila pitāmahaḥ |

kṛdānīyakam icchāmo dṛśyaṃ śṛavyaṃ ca yad bhavet | | 1. 11 | |

« Conduits par le grand Indra, les dieux, comme on sait, s'adressèrent à Pitāmaha :

"Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu, quelque chose qui soit à voir et à entendre" » (traduction de L. Bansat-Boudon : BANSAT-BOUDON, 1992, p.57).

¹⁷⁵⁴ M. Ghosh n'indique pas les références de ces citations tirées du NŚ. Je les ai retrouvées et indiquées entre parenthèses (éd. Ghosh).

L'*artha* de ceux qui dépendent de l'*artha*, le courage de ceux qui ont le cœur en émoi,
Toutes les sciences, les arts et les diverses activités :
Dans le *nāṭya*, ils sont rassemblés. C'est pourquoi, j'ai créé celui-ci ».

tarhi abhinayaviṣayinī ālocanā yuktā |

Par conséquent, cette vision est employée dans le domaine de l'*abhinaya*.

abhinayo hi nāṭyaprayogavidhānasya aṅgabhūtaḥ |

En effet, l'*abhinaya* est une composante <essentielle> dans la réalisation de la représentation théâtrale.

nāṭye hi prayogasya pradhānyam |

En effet, dans le *nāṭya*, la représentation est primordiale.

uktaṃ ca rūpakapraṇayanakuśalānāṃ dhuri sthitena kālidāsenā yat prayogapradhānaṃ hi nāṭyaśāstram iti |

Et Kālidāsa, qui se trouve à la tête des experts dans la composition des genres dramatiques, a dit : « la représentation est, en effet, primordiale dans la Science du *nāṭya* ».

ato 'bhinayadarpaṇasya prakāśane udyamo na prayojanenāvahīyate |

C'est pourquoi, le projet d'entreprendre la publication de l'*Abhinayadarpaṇa*, avec une bonne raison, ne saurait être négligé.

na śakyate samyag jñātum ko'yaṃ abhinayadarpaṇakṛnnandikeśvaraḥ, ko vā tasya kālaḥ, kim asau nāṭyaśāstrakārāt prācīnataro' rōcīnataro veti |

On ne peut pas savoir précisément qui était Nandikeśvara, l'auteur de l'*Abhinayadarpaṇa*, ni ses dates, ni si celui-ci se place avant ou après le *Nāṭyaśāstra*.

paraṃ nāṭyaśāstrīyābhinayanirvacanena darpaṇoktābhinayavarṇanasya tulanayā nandikeśvarasya atiprācīnatvam avagamyate |

Mais, en comparant la description de l'*abhinaya* énoncée dans le *Darpaṇa* avec l'exposé de l'*abhinaya* dans le *Nāṭyaśāstra*, on perçoit une grande antériorité de Nandikeśvara.

khṛṣṭīyatrayodaśasatakābhyantarodbhūtena śārṅgadevenāpy ayaṃ supracīnānāṃ saṅgītācāryāṇāṃ madhye pariṇitaḥ |

Par ailleurs, celui-ci est énuméré parmi les maîtres de *saṅgīta* très anciens par Śārṅgadeva, né au cours du XIII^e siècle <de l'ère> chrétienne.

asmin granthe caturvidheṣu abhinayeṣu ekavidha āṅgika eva varṇitaḥ, yata āṅgiko hi nāṭyasya nṛttasya ca pradhānaprakṛtito'ād abhinayeṣu śreṣṭhaḥ |

Dans <cet> ouvrage, alors qu'il existe quatre types d'*abhinaya*, seul <l'*abhinaya*> corporel est exposé. En effet, du fait que les personnages constituent l'élément essentiel du *nāṭya* et du *nṛtta*, <l'*abhinaya*> corporel est le plus important des *abhinaya*.

suveśālaṅkṛtisampannānām api naṭanaṭīnām paṭhanam śirogrīvānetrakarādīnām yathocitabhaṅgībhir ananusṛtaṁ rasavyaktau pratikūlatvam ācaran nālaṁ rañjayitum śāstravidaḥ sāmājikaṁ |

La déclamation des acteurs et des actrices, fussent-ils dotés d'ornements et de beaux vêtements, <si> elle n'est pas accompagnée par de mouvements de flexions qui conviennent de la tête, du cou, des yeux, des mains etc., faisant obstacle à la manifestation du *rasa*, ne suffit pas à charmer les spectateurs connaisseurs des traités.

api ca rūpakeṣu prāyaśaḥ nāyakanāyikādīnām calanāvasthānakarmādiviṣaye nirdeśavākyaṇi vartante |

Et aussi, essentiellement pour les genres dramatiques, des règles ont été énoncées à propos des mouvements, des états et des actions etc. des héros et des héroïnes.

śāstroktarītyā teṣām anabhinayenāpi nāṭyasya aṅgaḥānir jāyate |

Conformément à la méthode enseignée par la science <du théâtre>, en l'absence de l'*abhinaya* des <acteurs et des actrices>, la mort du *nāṭya* survient.

yathā nāyikā śṛṅgāralajjāṁ nāṭayati ity atra naṭyā parāvṛttena śīrasā lajjitayā ca dṛśā vartitaṇyam |

Par exemple, quand <il est indiqué> : « l'héroïne joue la pudeur amoureuse » ; il faut mimer¹⁷⁵⁵ cela en détournant le visage (*parāvṛtta*) et avec un regard rempli de pudeur.

kīdṛk parāvṛttaśīras tad abhinayaśāstrād eva jñeyam, tatprakāram ajānatī kevalam adhomukhaṁ tiṣṭhantī lajjāsāmānyaṁ prakāṭayanty api sā śṛṅgāralajjāṁ nābhinayati |

On comprend ce qu'est le geste de la tête *parāvṛtta* grâce à la science de l'*abhinaya*. Celle qui ne connaît pas ce type <de geste>, bien que rendant manifeste quelque chose de semblable à la pudeur en se tenant seulement la tête baissée (*adhomukha*), ne jouera pas la pudeur du *śṛṅgāra*.

tataś ca rasāsvādanavipratipattiḥ prekṣāvatām |

Et alors, cela s'opposera à la gustation des *rasa* par les spectateurs.

adhunā saṁskṛtasāhityapracāre asmaddēśīyānām kiyātām viduṣāṁ balavān anurāgaḥ prayāsaś ca dṛśyate |

Aujourd'hui, chez combien de savants de nos régions observe-t-on forte passion et travail dans la pratique de la poétique sanskrite ?

kalikātā-saṁskṛtapariṣannāmnī vidvanmaṇḍalī eṣāṁ keṣāñcit sammelanam |

Le cercle de savants appelé « Société de sanskrit de Calcutta » rassemble certains d'entre eux.

vividhānām prācīnabhāratīya-saṁskṛta-nāṭyānām abhinaye eteṣāṁ mahān prayatnaḥ suvidita eva |

¹⁷⁵⁵ J'ai choisi de traduire *nāṭayati* (3^e singulier causatif de *NAṬ*) par le verbe « jouer » et *naṭya-* (a.v. d'obligation) par « mimer » (cf. MW).

Leur grand effort dans <l'étude> de l'*abhinaya* des différents théâtres sanskrits de l'Inde ancienne est bien connu.

prāyaśas tadabhinayaprekṣaṇena bahūnāṃ viduṣāṃ nāṭyaprayogavijñānaviśaye kutūhalaḥ sañjātaḥ |

C'est principalement par l'observation de l'*abhinaya* que de nombreux savants se sont intéressés au domaine de connaissance constitué par la représentation du théâtre.

anyatrāpi etadviśaye kutūhalo vartate |

L'intérêt pour ce domaine existe aussi en d'autres lieux.

etad abhinayadarpaṇaṃ teṣāṃ kañcid api kathañcid ārādhayati ced ātmānaṃ maṃsye kṛtakṛtyam iti śam |

Si cet *Abhinayadarpaṇam* mérite la faveur ne serait-ce que de l'un d'entre eux, d'une manière ou d'une autre, <alors> je considérerai que j'ai fait ce que je devais faire.

Glossaire indexé de l'*Abhinayadarpaṇa*

Ce glossaire, restreint, présente les termes de l'*AD* mentionnés dans cette étude, accompagnés des numéros des strophes où ils apparaissent. Certains termes dont le sens a fait l'objet d'une étude détaillée ne sont pas définis ici. J'indiquerai alors la partie où le terme est défini. Afin que les personnes non-sanskritistes puissent utiliser plus facilement ce glossaire, les termes sont présentés dans l'ordre alphabétique latin.

<i>abhi-DHĀ-</i> : « dire », « nommer » : <i>abhidhīyate</i> (3 ^e sg., prés. ps.) « on nomme » (15, 215, 216, 217, 220, 221, 225, 228)
<i>abhinaya-</i> (m.) (8, 15 [<i>bhāva</i> °], 17 [<i>catur-</i>], 35 [<i>gītā</i> °], 38, 39 [<i>caturdha-</i>], 42t, 120 [<i>antika-</i>], 171 [<i>vaśād</i>], 190 [<i>rākṣasa</i> °], 204 [<i>devatā</i> °]) > cf. 4.2.2.1.
<i>adhidevatā-</i> (f.) : « divinité tutélaire » (32)
<i>āhārya-</i> : (nt.) « ornement », (a.) «< <i>abhinaya</i> > ornemental » (1, 38, 40)
<i>āṅgika-</i> (a.) : « < <i>abhinaya</i> > corporel » (1, 38, 39, 42)
<i>añjali-</i> (m.) : « salutation » (34, 172, 176t, 176, 177, 248, 276)
<i>puṣpa-</i> ° : « offrande de fleurs » (34, 276)
<i>ānanda-</i> (m.) : « joie » (10 [<i>brahma-para</i> °], 32 [<i>bhāva-rasa</i> °], 67)
<i>bharata-</i> (m.) : Nom propre, « acteur » (2x2, 4, 12, 32, 59, 102 [<i>uttama-</i>], 121, 125, 128, 149, 154, 159, 162, 164, 166, 175, 184, 191, 229, 230, 232, 243, 251, 253, 255, 256, 265, 298, 300, 319 En composition [° <i>ādi-</i>] 12, 59, 121, 175, 191, 229, 230, 265 [° <i>āgama-</i>] : 125, 128 [° <i>kovidā-</i>], 149, 154, 159, 162, 166 [° <i>kovidā-</i>], 184 [° <i>vedin-</i>], 243 [° <i>kovidā-</i>], 251 [° <i>darsin-</i>], 253 [° <i>vedin-</i>], 255 [° <i>vedin-</i>], 256 [° <i>kovidā-</i>], 258 [° <i>darsin-</i>], 319, [° <i>kovidā-</i>] 232 [° <i>udita-</i>] : 298 [° <i>vedin-</i>] : 164, 300
<i>bhāva-</i> (m.) : 15 [° <i>abhinaya-</i>], 16 [<i>rasa</i> °], 17 [<i>hāva</i> °], 18 [° <i>jñā-</i>], 32 [° <i>rasa-</i>], 35 [° <i>tāla-</i>], 36, 37, 40x2, 80 [° <i>jñā-</i>], 96, 97, 101, 116 [° <i>ugra-</i>], 118, 127 [<i>drṣṭi</i> °], 136, 170 [<i>āhvāna</i> °], 244 [° <i>vid-</i>], 247x2, 279 [<i>rāja</i> °] > cf. 4.2.3.1
<i>hara-</i> (m.) : nom de Śiva sous une forme destructrice (3)
<i>ĪR-</i> : « annoncer » : <i>īrita-</i> (a.v caus.) « appelé » (25 [<i>sam-ud</i> °], 54, 61, 74, 75, 77, 92, 165, 176, 193, 194, 199, 201, 208, 261, 273, 279, 303 et 306 [<i>ud</i> °], 312, 313, 320)
<i>kaṭaka-</i> (m., nt.) : « anneau » nom d'un geste de main (169)
<i>kaṭakā-</i> ° <i>mukha-</i> : nom d'un geste de main (90, 125, 127x2, 187, 210, 228, 265, 321) ° <i>vardhana-</i> : nom d'un geste de main (173, 187, 248)
<i>KATH-</i> : « énoncer », « raconter » : <i>kathita-</i> (a.v.) « énoncé » (50, 102, 108, 159, 271, 272), <i>kathyate</i> (3 ^e sg., prés., ps) « on énonce » (38, 63, 282 [<i>pari</i> °], 298), <i>kathyante</i> (3 ^e pl., prés., ps.) (48)
<i>KĪRT-</i> : « enseigner », « célébrer » : <i>kīrtita-</i> « enseigné » (67, 122, 125, 149, 154, 160, 149, 206, 210, 213), <i>pra</i> ° (131, 171, 191, 211, 242, 254), <i>kīrtyate</i> (3 ^e sg, prés. ps.) « on enseigne » (162)
<i>KHYĀ-</i> : « appeler », « dire » : <i>khyāta-</i> (a.v.) (232, 243, 283), <i>ā</i> ° (51, 229, 235), <i>saṃ</i> ° (175), <i>vi</i> ° (265)

<i>lakṣaṇa-</i> (nt.) : « description » (23, 29, 49, 87, 88, 204, 246 [<i>siddhānta</i> °], 259, 260, 282, 289x2, 298, 309)
<i>lāsya-</i> (nt.) : « ce qui a été transmis par Pārvatī » (4, 5)
MAT- : « approuver », <i>mata-</i> (a.v) : « considéré », « approuvé » (10, 56, 81, 240), <i>sam</i> ° (197, 201, 207, 259 [<i>pūrva</i> °]) « approuvé »
<i>nartana-</i> (nt.) : « danse » (324)
<i>nartaka-</i> (m.) : « danseur » (a4)
<i>nartakī-</i> (f.) : « danseuse » (25)
<i>nāṭaka-</i> (nt.) : nom d'un genre dramatique (15, 39 [<i>kāvya</i> °])
<i>naṭana-</i> (nt.) : « danse », nom générique, semble englober <i>nāṭya</i> , <i>nṛtta</i> et <i>nṛtya</i> (11, 21, 84 [<i>śṛṅgāra-naṭana-</i>])
<i>naṭa-</i> (m) : « acteur » (a4 [<i>śekhara-</i>], 21 [<i>uttama-</i>], 122)
<i>Nārada</i> (m.) : Nom propre, chef d'orchestre du groupe de chanteurs composé de <i>gandharva</i> (11)
<i>nāṭyakārīṇī-</i> (a.) : « qui pratique le <i>nāṭya</i> » (30)
<i>nāṭya-</i> : (nt.) « théâtre » (a1, a7, 2, 3, 12x2, 15, 23, 27, 30, 35t, 50, 68, 71, 72, 82, 84, 85, 86x2, 94, 182x2, 187, 211, 212, 240, 252, 257, 291, 302, 310) En composition : ° <i>ārambha-</i> (68, 94, 182), <i>deśi-</i> ° (86), ° <i>kalā-</i> (84), ° <i>kārīṇī-</i> (30), ° <i>kovidā-</i> (82, 302), ° <i>śāstra-</i> (a1, a7, 50, 71, 86, 211, 212, 252, 291, 310), ° <i>tantra-</i> (85), ° <i>varjita-</i> (27), ° <i>veda-</i> (2), ° <i>vid-</i> (182, 187, 240), ° <i>vidya-</i> (257) > cf. 4.2.1.1
<i>nāyaka-</i> (a.) : « acteur » (17, 34 [<i>sabhā</i> °])
<i>nṛtta-</i> (nt.) : nom d'une forme artistique, « danse » (3, 12, 13, 15, 122 [<i>kovidā-</i>], 244, 246 [<i>siddhānta-</i>], 249, 316 [<i>śāstra-</i>]) > cf. 4.2.1.1, 4.2.2.1
<i>nṛtya-</i> (nt.) : nom d'une forme artistique, « danse » (3, 12x2, 16x2, 28, 35x2, 48, 51 [<i>ārambha-</i>], 93 [<i>karma-</i>], 160 [<i>kovidā-</i>]) > cf. 4.2.1.1
<i>Pārvatī</i> (f.) : nom propre (4, 5, 208)
<i>pātra-</i> (m.) : « acteur », « danseur », « personnage », litt. « coupe » (21, 28x2, 31, 34 [<i>saṃrakṣaṇa-</i>], 112 [<i>bhuk</i> °])
<i>prakīrtita-</i> (a.v.) : = <i>kīrtita-</i> « enseigné » (131, 171, 191, 211, 242, 254)
<i>prayoga-</i> (m.) : « pratique », « représentation, « emploi » (3, 59, 104 [<i>ka-</i>], 115 [<i>bhāṇa</i> °])
<i>rasa-</i> (m.) : « suc », « saveur esthétique » (8, 16 [<i>bhāva-</i>], 17 [<i>sa°guṇa-</i>], 32 [<i>bhāva</i> °], 37, 81 [<i>sa</i> °], 151 [<i>sa</i> °], 247, b1x2 [dont un <i>aṣṭa-</i>], b9 [- <i>ullāsini</i>]) > cf. 4.2.3.1
<i>raṅga-</i> (m.) : « scène » (21x2 [dont une occurrence : ° <i>madhya-</i>], 23 [<i>maṇḍalī-</i>], 32 [<i>adhidevatā-</i>], 35 [<i>pūrva</i> °])
<i>sāttvika-</i> (a.) : « sāttvique » (1, 40x2, 41) > cf. 4.3.1.2.2
Śambhu- (m.) : nom de Śiva, forme auspiciuse (3, 205)
śāstra- (nt.) : « traité », « science » (47 [<i>pūrva</i> °], 50, 71, 86, 110 [<i>vāda-</i>], 211 [<i>artha-</i>], 212, 252, 291, 310, 316, 324 [<i>taḥ</i>])
<i>smṛta-</i> (a.v.) : « remémoré », « transmis » (11, 28, 41, 202, 213, 226, 227, 230, 239, 241, 250, 252, 275, b4).
śṛṅgāra- (m.) : « amour », nom d'un <i>rasa</i> (18 [<i>līlā-yuta-</i>], 31, 84, b1x2)
śyāma- (a.) : ici, « sombre » (23)
Taṇḍu- (m.) : Nom propre (4, 5)
<i>tāṇḍava</i> (m. nt.) : « ce qui a été transmis par Taṇḍu » (5)

<i>uddhata-</i> (a.) : « sublime », « impétueux » (3), qualifie la représentation de Śiva.
<i>vācika-</i> (a.) : « < <i>abhinaya</i> > vocal » (1, 38, 39)

Glossaire général

Ce glossaire comprend des termes essentiellement en sanskrit (skt.) et en tamoul (tml.). Pour certains termes, j'indiquerai les deux graphies. Des mots venant du sanskrit sont souvent employés dans le milieu du *bharatanāṭyam*. Ils prennent alors souvent un « m » final, comme *bharatanāṭyam*, *ślokaṃ*, *padam*, *mārgam*. L'usage chez les indianistes est de présenter les termes sanskrits sous la forme du thème. Mais, afin d'exposer fidèlement l'usage de ces termes par les praticiens du *bharatanāṭyam*, je présenterai ces termes sous la forme qu'ils emploient. Pour faciliter l'usage de ce glossaire à des personnes non-familiales avec les langues indiennes, à qui il est surtout destiné, ces termes seront présentés dans l'ordre alphabétique latin.

abhinaya (skt.) : nom d'action formé à partir de *abhi-Nī-* « conduire vers ». Ce terme peut signifier « expression », « jeu », « geste », « dimension narrative », selon les contextes. Pour une définition dans les traités sanskrits et par les praticiens de *bharatanāṭyam* > cf. **Glossaire indexé de l'Abhinayadarpaṇa et 4.2.2.**

alāriṭṭu (tml., peut-être dérivé du télougou?) : pièce de danse pure, qui ouvre traditionnellement le récital de *bharatanāṭyam*. En tamoul, le terme signifie « ouverture ». Par extension, cela désigne l'éclosion d'une fleur. Cette danse est comparée à cette image : « comme les pétales d'une fleur, chaque partie du corps se met en mouvement l'une après l'autre [...], les yeux, les sourcils, le cou, les épaules, les poignets, le buste, les pieds... »¹⁷⁵⁶. L'*alāriṭṭu* est souvent la première danse apprise par les élèves de danse *bharatanāṭyam*.

apsaras (skt.) : « nymphes » célestes tournées vers la volupté, célèbres par l'amour qu'elles inspirent aux hommes, en particulier par leurs efforts, parfois fructueux, pour séduire les ascètes à la requête des dieux que menacent leurs austérités. Les *apsaras* sont les danseuses et les actrices des représentations théâtrales données au ciel d'Indra sous la direction de Bharata. Elles sont l'archétype de la danseuse-interprète.

araimaṇṭi (tml.) : position en « demi-plié » avec les pieds et les genoux ouverts (une largeur de trois doigts entre les talons). Cette position est la plus courante dans la pratique de la danse *bharatanāṭyam*. Équivalent en sanskrit : *ardhamāṇḍali*.

araṅkēṭṭam (tml.) : premier récital complet présenté sur scène (équivalent en sanskrit : *raṅgaṇṭarāṇa*). > cf. **p.68.**

artha (skt.) : « sens », « but ». L'*artha*, c'est aussi un des quatre buts de l'homme. > cf. **note 388, p.92.**

bāni (?) : « style », « lignée », terme qui désigne les différents styles de *bharatanāṭyam*.

¹⁷⁵⁶LÉGERET, Katia, *op. cit.*, 1999, pp.177-178.

aṭavu (tml.) : unité de base de la danse pure qui coordonne des mouvements de toutes les parties du corps (pieds, jambes, bras, mains, buste, tête, yeux). Les *aṭavu* sont classés par groupes. Ce sont en principe les mouvements de pieds qui servent de dénominateur commun pour déterminer l'appartenance à un groupe. Le maître de danse fait pratiquer les *aṭavu* en trois vitesses en récitant des syllabes rythmiques, *collukaṭṭu*, spécifiques à chaque groupe. On distingue presque davantage les différents groupes par les syllabes utilisées que par le nom du groupe. Chaque *naṭṭuvāṇar* enrichit la pratique des *aṭavu* par son imagination et sa créativité. Il existe donc des différences notables d'un style à l'autre.

bharatanāṭyam (skt.), **paratanāṭṭiyam** (tml.) : le terme est un composé sanskrit, *bharata-nāṭyam* signifiant le « théâtre de Bharata ». Ce terme désigne la danse classique du Tamil-Nadu sous sa forme « réformée » au début des années 30. > cf. 1.2.2.

bhāva (skt.) : littéralement « état », le terme est employé globalement pour désigner l'émotion. Sur son usage dans les *śāstra* et dans la pratique du *bharatanāṭyam*, > cf. 4.2.3.

brahmane, brāhmaṇa (skt.) : classe sacerdotale. > Cf. *varṇa*.

collukaṭṭu (tml.) : syllabe rythmique. Dans la pratique musicale, ses syllabes servent à indiquer une frappe particulière sur l'instrument de percussion. Dans la pratique de la danse, elles sont utilisées pour indiquer au danseur le type de frappe de pied, le rythme et/ou le mouvement associé. Des syllabes rythmiques sont aussi prononcées dans les pièces musicales sur lesquelles les danses sont exécutées

dharma (skt.) : « ordre socio-cosmique », « devoir ». Un des quatre buts de l'homme. > cf. note 388, p.92.

devadāsī (skt.) : composé sanskrit signifiant « servante des dieux ». Terme générique qui désigne une classe de femmes, artistes et courtisanes, attachées aux temples et y accomplissant diverses tâches. L'institution des *devadāsī* désigne le complexe socio-culturel entourant la pratique religieuse de consacrer des jeunes filles à la divinité tutélaire (masculine ou féminine) d'un temple local, et ses implications. Leur statut est aboli en 1947. > cf. 1.2.2 et 1.3.3.2.

dhvani (skt.) : « son », « résonnance ». Le terme désigne également une théorie de la suggestion développée par Ānandavardhana dans le *Dhvanyāloka*.

gandharva (skt.) : créatures célestes, les *gandharva* sont des chanteurs-musiciens au service d'Indra. Ils sont les musiciens des représentations célestes.

hasta (skt) : littéralement « main », les *hasta* sont des gestes des mains. Des listes sont consignées dans les traités dont le *Nāṭyaśāstra* et l'*Abhinayadarpaṇa*. Lors d'un récital de danse *bharatanāṭyam*, les gestes des mains sont abstraits et purement esthétiques (danse pure) ou bien forment un langage illustrant les textes chantés (danse narrative). Ces positions de mains sont aussi appelées *mudrā* (littéralement « sceau ») ; terme utilisé

également pour désigner la gestuelle dans le cadre du rituel, du yoga et de l'iconographie. > cf. note 678, p.140.

jati (skt. tml.) : combinaison d'*aṭavu*.

jatisvaram (skt. tml.) : pièce de *bharatanāṭyam* de danse pure sur les notes de musique, les *svara*.

kathakaḷi (malayalam) : forme théâtrale du Kerala.

kavuttuvam (tml.) : pièce de danse exécutée en début de récital de *bharatanāṭyam* rendant hommage à une ou plusieurs divinités.

kūcipūḍi (télougou) : danse classique d'Andhra Pradesh.

kūṭiyāṭṭam (malayalam) : forme de théâtre sanskrit du Kérala.

mallari (tml.) : pièce de *bharatanāṭyam* de danse pure exécutée en début de récital. > cf. p.359.

mārgam (skt.), *mārkkam* (tml.) : du sanskrit *mārga* « chemin », un *mārgam* est un format scénique dans le *bharatanāṭyam*. > cf. 245, p.63.

mirutaṅkam (tml.), *mṛdaṅgam* (skt.) : nom d'une percussion à deux faces.

mokṣa (skt.) : libération du cycle des renaissance, un des quatre buts de l'homme. Cf. cf. note 388, p.92.

mudrā (skt.) : > cf. *hasta*.

nāgarī (skt.) : nom de l'écriture alphasyllabaire utilisée aujourd'hui pour écrire le sanskrit. C'est aussi le système d'écriture du hindi.

naṭṭuvāṅkam (tml.) : art de jouer des cymbales et de chanter ou réciter les syllabes rythmiques, tout en dirigeant l'orchestre du *bharatanāṭyam*. Le rythme donné par les cymbales correspond au rythme des frappes de pieds dans la chorégraphie.

naṭṭuvāṇar (tml.) : maître de danse, faisant partie de la communauté des artistes attachés jadis aux temples et aux cours royales de l'Inde du Sud. Les *naṭṭuvāṇar* sont spécialisés dans l'art de diriger une danse en marquant le rythme avec les cymbales et des syllabes rythmiques (*naṭṭuvāṅkam*).

nāṭya (skt.), *nāṭṭiyam* (tml.) : le théâtre en général ou forme théâtrale spécifique selon les contextes. Le terme peut aussi désigner le *bharatanāṭyam*. > cf. 4.2.

nṛtta (skt.), *niruttam* (tml.) : danse pure, forme artistique spécifique, selon les contextes. > cf. 4.2.

nṛtya (skt.), *nirutyam* (tml.) : danse expressive, synonyme d'*abhinaya* ou forme artistique, selon les contextes. Le terme peut aussi désigner le *bharatanāṭyam*. > cf. 4.2.

oḍiśī (oriya) : danse classique de l'Orissa.

padam (skt.), *patam* (tml.) : en sanskrit, *pada-* signifie « pied », « quart de strophe ». Dans le cadre d'un récital de danse *bharatanāṭyam*, un *padam* est une danse entièrement narrative, exécutée sur un poème mis en musique. Ces « poèmes dansés » expriment la dévotion ou le sentiment amoureux.

paraṃparā (skt.) : littéralement « succession », ce terme désignant la « tradition », est bien connu dans le composé *guruśiṃyaparaṃparā* « transmission du maître à l'élève ».

rasa (skt.) : littéralement « suc », « saveur », le *rasa* est aussi la « saveur esthétique ». Sur son usage dans les traités sanskrits et dans le *bharatanāṭyam*, > cf. 4.2.3.

sadir (?) : nom générique pour désigner l'ancienne pratique des *devadāsī*. > cf. *devadāsī* et note 236, p.62.

salaṅkaipūja (tml.) : cérémonie durant laquelle l'élève de *bharatanāṭyam* danse pour la première fois avec des grelots (*salaṅkai*).

śāstra (skt.) : traité sanskrit. > cf. 1.3.

śāstrin (skt.) : connaisseur des *śāstra*.

ślokaṃ (skt.) : strophe en sanskrit utilisée dans la pratique du *bharatanāṭyam*. > cf. 4.3.

śūdra (skt.) : classe des serviteurs. > cf. *varṇa*.

taṭṭa-aṭavu : nom du premier *aṭavu* consistant à frapper le sol avec les pieds dans une position « demi-plié ».

tāla (skt.) : de *tala* « paume de main », rythme que, dans la représentation ou le concert, les cymbales, ont pour fonction de marquer. Dans le cadre d'un cours de danse, le professeur bat le rythme à l'aide d'un bâton ou de cymbales.

varṇam (skt.) : pièce maîtresse d'un récital de *bharatanāṭyam*, alternant danse pure et danse narrative.

varṇa (skt.) : selon les textes normatifs, la société indienne de l'Inde ancienne est hiérarchisée en quatre groupes, quatre *varṇa*, littéralement « couleur » : les *brāhmaṇa* « la classe sacerdotale », les *kṣatriya* « la classe des princes et rois guerriers », les *vaiśya* « la classe des agriculteurs, des cultivateurs, des artisans et des commerçants » et les *śūdra* « la classe des serviteurs ». Ces groupes sont en principe endogames. Leur

segmentation repose sur un principe rituel (position par rapport au sacrifice) et sur l'opposition entre le pur et l'impur

viniyoga (skt.) : Les *viniyoga* sont les « emplois » des gestes, soit les sens qu'ils peuvent prendre.

Table des illustrations

Illustration 1 : Livret de présentation du Natya Darshan organisé par le Kartik Fine Arts, p.2.....	22
Illustration 2 : Le maître de danse Maryappan montrant un extrait d'un <i>puṣpāñjali</i> , Pondichéry 2014 (J. Rocton).	36
Illustration 3 : Lavanya Ananth (<i>sreeraj.in</i>).....	39
Illustration 4 : Bragha Bessel (<i>The Hindu</i>).	40
Illustration 5 : Sangeeta Isvaran (<i>katradi.org</i>).	42
Illustration 6 : Nandini Ramani (<i>droraghavancentre.com</i>).....	43
Illustration 7 : Kuttalam M. Selvam, 2017 (Lokesh Moorty).....	44
Illustration 8 : Un cours de Priya Murle (à gauche) sur le toit d'une école, Chennai, 2015 (J. Rocton).	45
Illustration 9 : Renjith Babu et Vijna Vasudevan en représentation à Spaces, Chennai, 2015 (Iyappan Arumugam).....	47
Illustration 10 : Sucheta Chapekar et Arundhati Pathwardhan (<i>narthaki.com</i>)	48
Illustration 11 : Natyanjali festival au sein du temple Brihadeshvara à Thanjavur, devant la statue de Nandi, 2014 (J. Rocton).....	72
Illustration 12 : Le Natyanjali Festival devant le temple Thillai Nataraja à Chidambaram, 2014 (J. Rocton).....	73
Illustration 13 : La foule au Natyanjali Festival devant le temple Thillai Nataraja à Chidambaram, 2014 (J. Rocton).....	74
Illustration 14 : Le fils de Maryappan dansant pour Shivaratri dans un temple à Pondichéry (J. Rocton).	75
Illustration 15 : Jeu de cartes <i>Educational Card Game, Dance Forms of India</i> . 4 cartes sur le <i>bharatanāṭyam</i> (description, costume et bijoux).	76
Illustration 16 : Jeu de cartes <i>Educational Card Game, Dance Forms of India</i> . 4 cartes sur le <i>bharatanāṭyam</i> (technique, textes, État d'origine et temple).....	77
Illustration 17 : Représentation anthropomorphique de Nandin appelé Nandikeśvara, peinture XIX ^e siècle, Trichy (?). Source : http://collections.vam.ac.uk	127
Illustration 18 : Couverture d'une copie (numéro 78) du <i>Bharatārṇavaḥ & bharatārthacandrikā</i> , numéro 42 de « Appendix Collection A (1016-18) », Gouvernement MSS Library de Pune.	141
Illustration 19 : Couverture du <i>Mirror of Gesture</i> (réimpression, Munshiran Manoharlal, 2010).	157
Illustration 20 : Couverture de l'édition de M. Ghosh représentant Śiva Aṣṭabhuja (aux huit bras) (G1, 1934)	157
Illustration 21 : Couverture de l'édition de P.S.R. Appa Rao (1997).....	158
Illustration 22 : Couverture de l'édition de C. Rajendran (2007).....	158
Illustration 23 : Couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2007)	159
Illustration 24 : Couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2016)	159
Illustration 25 : Rabats de couvertures de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2016).....	160
Illustration 26 : Quatrième de couverture de l'édition de P. Ramacandrasekhar (2016)	160
Illustration 27 : Couverture de l'édition d'A. Vallabh (2013).....	161
Illustration 28 : Śiva Naṭarāja (MG, 1917, Plate I)	166

Illustration 29 : Statue de cuivre du Népal représentant la déesse bouddhique Kurukullā (MG, 1917, Plate II).....	167
Illustration 30 : bas-relief javanais (temple bouddhiste à Borobodur) représentant une danseuse (MG, 1917, Plate III).	168
Illustration 31 : haut-relief des temples jaïns Dilwara (Rajasthan) représentant des personnages dansant et jouant de la musique (<i>Mirror of Gesture</i> , 1917, Plate IV).....	169
Illustration 32 : miniature Kāngrā représentant des <i>apsaras</i> (MG, 1917, Plate V).	170
Illustration 33 : reproduction d'un personnage « dansant » à partir d'une fresque d'Ajanta (MG, 1917, Plate VI).	171
Illustration 34 : Photographies de statues de différentes provenances : Népal, Java, Inde (MG, 1917, Plate VII).	172
Illustration 35 : Statue de cuivre représentant un personnage les mains jointes, Népal (MG, 1917, Plate VIII).....	173
Illustration 36 : Miniature représentant une danse dite « nautch » dans un palais, Rajasthan (MG, 1917, Plate IX).	174
Illustration 37 : « <i>A Dancing Girl</i> », dessin à partir d'une peinture à Ajanta (G1, p. iv)	175
Illustration 38 : Dessin de Śiva Naṭarāja à partir d'un bronze au musée de Chennai (G1, avant la première page de la traduction).	176
Illustration 39 : « <i>A Dancing Girl</i> », dessin d'après un bas-relief de Borobudur (G1, entre les pages 40 et 41).	177
Illustration 40 : Dessin d'un Śiva Naṭarāja dans l'édition de P.S.R. Appa Rao, accompagné du <i>maṅgala śloka</i> (AR, 1997, p. v).....	181
Illustration 41 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XVII)	186
Illustration 42 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XVIII)	187
Illustration 43 : Gestes de main exécutés par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XIX)	188
Illustration 44 : Postures exécutées par une praticienne de Thanjavur (MG, 1936, Plate XX).....	189
Illustration 45 : Photographie d'Athira Rajesh (Rc, 2007, à la fin de l'ouvrage)	190
Illustration 46 : Publicité pour un DVD de <i>bharatanāṭyam</i> insérée dans l'édition de Giri (Rc, 2007, p.143)	191
Illustration 47 : Publicité pour des bijoux de <i>bharatanāṭyam</i> dans l'édition de Giri (Rc, 2007, après la page 96)	192
Illustration 48 : Dessins de gestes de main par Dororthy M. Larcher (MG, 1917, Plate X).....	198
Illustration 49 : Dessins de gestes de main par Dorothy M. Larcher (MG, 1917, Plate XI).....	199
Illustration 50 : Dessins de gestes de main combinés (G3, 1975, pp. 74-75)	200
Illustration 51 : Le texte de l'AD accompagné d'illustrations : le geste de main <i>svastika</i> (AR, 1997, p.265)	201
Illustration 52 : Dessins de gestes de main combinés (Rc, 2007, pp. 68-69)	202
Illustration 53 : Le texte de l'AD accompagné d'illustrations : le geste de main <i>kartarīmukha</i> (Rc, 2016, p.84).....	203
Illustration 54 : Dessin du geste de main <i>kaṭakāmukha</i> (G3, 1975, p.71).....	230

Illustration 55 : Texte de l'AD accompagné de dessins : le geste de main <i>kaṭakāmukha</i> (AR, 1997, p.194).	231
Illustration 56 : Dessin du geste de main <i>kaṭakāmukha</i> (Rj, 2007, p.64).	232
Illustration 57 : Texte de l'AD accompagné d'un dessin : le geste de main <i>kaṭakāmukha</i> (Rc, 2016, p.93).	233
Illustration 58 : Texte de l'AD accompagné de dessins : le geste de main <i>kaṭakāmukha</i> (V, 2013, p.94).	234
Illustration 59 : Formulaire de feedback (Rc, 2016, p.222).	235
Illustration 60 : Les élèves de Priya Murle récitent les passages de l'AD à propos du geste de main <i>patāka</i> en utilisant le <i>Laghu Bharatam</i> , Chennai, 2015 (J. Rocton).	321
Illustration 61 : Interprétation de <i>sāttvikam</i> par Vijna (J. Rocton, A. Thevar).	358
Illustration 62 : Interprétation de <i>śivam</i> par Vijna (J. Rocton, A. Thevar).	358
Illustration 63 : Interprétation de la strophe « <i>yato hastas...</i> » par Arundhati Patwardhan (DVD Kalavardhini).	374
Illustration 64 : Śiva, Pārvatī et le taureau Nandin jouant de la percussion, peinture kalamkari sur cotton (Artiste K. Murali : exoticindiaart.com).	389

Bibliographie

Cette bibliographie est thématique. Afin d'aider le lecteur dans son utilisation, je présenterai une table des matières. Certaines références auraient pu être appartenir à une autre catégorie que celle où je les ai placées : dans ces cas, j'ai choisi de classer ces références en fonction de l'usage que j'en ai fait.

Dans les « sources indiennes », on trouvera des sources primaires (manuscrits et éditions de texte), mais aussi des « sources secondaires » : traductions et études comprenant une édition de texte (par exemple, SZILY, KATZ, V. SRINIVASAN) sur lesquels je me suis appuyée. Pour distinguer ces deux types de sources, j'ai indiqué si l'auteur a édité le texte (éd.) ou l'a traduit (trad.), ou bien les deux (éd., trad.).

Dans la catégorie « anthropologie », j'ai réuni des travaux qui ne relèvent pas tous à strictement parler de ce champ disciplinaire mais j'ai regroupé des études qui recouvrent une acception large du champ anthropologique, soit l'étude de l'homme.

Abréviations utilisées :

Coll. : collection

éd. : éditeur

trad. : traducteur

Vol. : volume

Sous la dir. : sous la direction

Sommaire de la bibliographie

1. Sources indiennes

- 1.1 Manuscrits
- 1.2 Éditions et traductions anglaises de l'*Abhinayadarpaṇa*
- 1.3 Traductions de l'*Abhinayadarpaṇa* dans d'autres langues
- 1.4 Éditions et traductions du *Saṅgītaratnākāra* : SR
- 1.5 Éditions et traductions du *Bharatārṇava* : BhA
- 1.6 Éditions et traductions du *Nāṭyaśāstra* : NS
- 1.7 Autres textes

2. Études sur le « monde indien »

- 2.1 Sur l'*Abhinayadarpaṇa*
- 2.2 Sur le *Saṅgītaratnākāra*
- 2.3 Sur le *Nāṭyaśāstra* et sur l'*Abhinavabhāratī*
- 2.4 Autres

3. Théâtre, danse et musique

- 3.1 Le *bharatanāṭyam* : histoire et pratique actuelle
- 3.2 Autres

4. Méthodologie et épistémologie

- 4.1 Travaux généraux en anthropologie
- 4.2 L'ethnographie
- 4.3 Éditer, étudier et traduire les textes : le point de vue des sciences sociales et des études linguistiques et littéraires
- 4.4 Histoire de l'indianisme

5. Langues - Outils

6. Autres documents et sites internet

- 6.1 Documents audiovisuels
- 6.2 Sites internet
- 6.3 Autres

1. Sources indiennes

1.1 Manuscripts

Manuscrit « B » : *Bharataśāstragranthaḥ*, numéro 40 de « Appendix Collection A (1916-1918), BORI.

Une copie en ligne sous le numéro 77 :

<http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/22> (consulté le 4/09/2018)

Manuscrit « P » : *Bharatārṇavaḥ & bharatārthacandrikā*, numéro 42 de « Appendix Collection A (1016-18) », Gouvernement MSS Library de Pune.

Une copie en ligne sous le numéro 78 :

<http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/23>

1.2 Éditions et traductions anglaises de l'*Abhinayadarpaṇa*

MG, 1917 : *The mirror of gesture, being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara, Translated into English by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, with Introduction and Illustrations*, COOMARASWAMY, Ananda Kentish (trad.) et DUGGIRALA, Gopala Kristnayya, (trad.), Cambridge : Harvard University Press, London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1917.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.100876> (consulté le 4/09/2018)

MG, 1936 : *The mirror of gesture, being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara, Translated into English by Ananda Coomaraswamy and Duggirāla Gopālakrishnāyya, With Introduction and Illustrations*, COOMARASWAMY, Ananda Kentish (trad.) et DUGGIRALA, Gopala Kristnayya, (trad.), New York : E. Weyhe, 1936.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.283512> (consulté le 4/09/2018)

G1 : *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam: A Manual of Gestures and Postures Used in Ancient Indian Dance and Drama, Critically Edited for the First Time from Original Manuscripts with Introduction, English Translation, Notes and Illustrations*, GHOSH, Manomohan (éd. trad.), Calcutta : Metropolitan Printing & Publishing House Limited, coll. « Calcutta Sanskrit Series », No. V, 1934.

En ligne : <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/771> (consulté le 4/09/2018)

G2 : *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam: A Manual of Gesture and Posture Used in Hindu Dance and Drama, English Translation, Notes and the Text critically edited for the first time from original manuscripts with Introduction (With Illustrations)*, GHOSH, Manomohan (éd. trad.), Calcutta : Firma K. L. Mukhopadhyay, 1957.

En ligne : <https://archive.org/details/abhinayadarpanam029902mbp> (consulté le 4/09/2018)

G3 : *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam: A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama, English Translation and Notes together with the Text critically edited for the first time from original manuscripts with Introduction and Illustrations*, GHOSH, Manomohan (éd., trad.), Calcutta : Manisha Granthalaya Private Ltd, 1975.

AR : *Abhinaya Darpaṇam of Nandikēśvara : English translation with word to word meanings, Tika, and Comments for each Ślōka/or a group of Ślōkas*, APPA RAO, P. S. R. (éd., trad.), Hyderabad : Natyamāla, 1997.

Rj : *Abhinayadarpaṇa (text with English translation and notes)*, RAJENDRAN, C. (éd., trad.), Delhi : New Bharatiya Book Corporation, (2007) 2010.

Rc, 2007 : *Dance Gestures (Mirror of Expressions) [Sanskrit text With English Translation of NANDIKEŚVARA's ABHINAYADARPAṆAM (nandikeśvara viracitaṁ abhinayadarpaṇam)]*, RAMACHANDRASEKHAR, P. (éd., trad.), Chennai, Mumbai : Giri Trading Agency, 2007.

Rc, 2016 : *Dance Gestures (Mirror of Expressions) [Text in Devanagari and Roman with English Translation of NANDIKEŚVARA's ABHINAYADARPAṆAM (nandikeśvara viracitaṁ abhinayadarpaṇam)]*, RAMACHANDRASEKHAR, P. (éd., trad.), Chennai, Mumbai : Giri Trading Agency, 2016.

V : *Abhinaya Darpanam : An Illustrated Translation*, VALLABH, Anita, Delhi, B.R. Rhythms, (2008) 2013.

1.3 Traductions de l'Abhinayadarpaṇa dans d'autres langues

Abhinayadarpaṇamu, Abhinayadarpaṇa of Nandikeśvara with Telugu Tātparyam, Nīḍamaṅgalaṁ Tiruveṅkaṭācārya, Madras : Sastra Sanjeevini Press, (1874) 1905.

Deuxième édition (Madras : The empress of India press, 1887) en ligne : <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/859> (consulté le 7/09/2018)

Bharata Natyam - Danse classique de l'Inde, « Le miroir du geste (Abhinaya Darpana) par Nandikeshvara Premier chapitre », DANIELLOU, Alain, Berlin : Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique à Berlin, 1970 (non-consulté).

La symbolique des gestes de mains (hasta ou mudra) selon l'Abhinaya Darpana, MICHAËL, Tara (éd. et trad.), Sémaphore, 1985 (traduction française et anglaise partielle).

Nandikeśvarapraṇītamaina Abhinaya darpaṇam, APPARAO, P.S.R. (trad.), Hyderabad : Natyamāla, 1987 (traduction en telugu).

Abhinayadarpaṇam, RAJENDRAN, C. (trad.), Trichur : Current Books, 1992 (traduction en malayalam).

Nandikeśvara Abhinayadarpaṇa, traduzione italiana di Pietro Chierichetti, CHIERICHETTI, Pietro (éd., trad.), Ivrea : Alfredo Ferrero, 2010.

1.4 Éditions et traductions du *Saṅgītaratnākara* : SR

Saṅgītaratnākaraḥ, MAṆGEŚĀRAMA TELAṄGANA (éd.), Pune : Ānandāśrama Press, 2 volumes, 1896-1942.

Volume 2 en ligne :

<https://archive.org/details/TxtSktSangItaratnAkaraAnandAsrama1942Vol20105a>

(consulté le 4/09/2018)

Saṅgīta-ratnākara of Śārṅgadeva, with the kalānidhi of Kallinātha and the sudhākara of Siṃhabhūpāla, SUBRAHMANYA SASTRI, S. (éd.), Préface de K. KUNJUNNI RAJA, Introduction de C. KUNHAN RAJA, Madras : The Adyar Library and Research Centre, 4 volumes, 1943-1953.

En ligne :

Volume 1 : https://archive.org/details/sangitaratnakara_sarngadeva-adhyaya1-skt_201803

Volume 2 : https://archive.org/details/sangitaratnakara_sarngadeva-adhyaya2-4-skt

Volume 4 : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.485061>

(consulté le 4/09/2018)

Saṅgītaratnākara of ŚĀRṆGADEVA, Vol. IV Chapter On Dancing, KUNJUNNI RAJA, R. (trad.), BURNIER, Radha (trad.), Madras : The Adyar Library and Research Centre, (1945) 1976.

Édition de 1945 en ligne :

<https://archive.org/details/TxtSktSangItaratnAkaraV1TrnslnKunhanRaja19450113>

(consulté le 4/09/2018)

1.5 Éditions et traductions du *Bharatārṇava* : BhA

Bharatārṇava of Nandikēśvara, with translation in English & Tamil, VASUDEVA SASTRI, K. (éd. trad.), Delhi : Sangeeta Nāṭa Akademi, coll. « Tanjore Saraswati Mahal Series No. 74 », (1957) 1989.

Bharatārṇava [A work of Indian Dancing] of Nandikeshwar, GAIROLA, Vachaspati (éd. trad.), Varanasi : Chaukhamba Amarabharati Prakashan, 1978 (traduction en hindi).

1.6 Éditions et traductions du *Nāṭyaśāstra* : NŚ

The Nāṭyaśāstra of Bharata muni, Pandit SIVADATTA (éd.), Kasinath Pandurang Parab, Bombay : Tukārām Jāvajî, coll. « Kāvyaṃālā 42 », 1894.

Nāṭyaśāstra of Bharatamuni : With the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta, NAGAR, R.S. (éd.) et JOSHI, K.L. (éd.), Delhi : Parimal, coll. « Parimal Sanskrit Series », 4 volumes, (1981-1984) 2009.

Nāṭyaśāstra (A treatise on Ancient Indian Dramaturgy and histrionics), ascribed to Bharata-Muni, GHOSH, Manomohan (éd. trad.), Chowkhamba Sanskrit Series Office.,

Varanasi : Chowkhamba Krishnadas Academy, coll. « Chowkhamba Sanskrit Studies : CXVIII », 4 volumes, (1956-1967), réimpression 2009-2012.

Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhārati by Abhinavaguptācārya, KRISHNAMOORTHY, K. (éd.), KULKARNI, V.M. (éd.), NANDI, Tapasvi (éd.), PADE, J.S. (éd.), RAMAKRISHNA KAVI, M. (éd.), Vadodara : Oriental Institute, Coll. « Gaekwad's oriental Series », (1926-1964) 1992-2006.

Nāṭyaśāstra of Muni Bharata, Volume-1 (Chapter I-XIV), Nepal-Version : Critically edited, TRIPATHI, Kamallesh Datta (éd.), TIWARI, Narendra Dutt (éd.), New Delhi : Indira Gandhi National Centre for the Arts, Delhi : Motilal Banarsidass, 2015. (édition partielle).

1.7 Autres textes

Abhinaya Prakāśikā, GOPINATH, Natanakalānidhi, Madras : Natana Niketan Publications, 1957.

Panditavarasrīmadamarasiṃhāvīracitaḥ amarakośaḥ, 'sudhā' saṃskṛtahindīvyākhyopetaḥ [sampūrnah]. Vyākhyākāraḥ Viśvanātha Jha. Dillī, etc. : Motilal Banarsidas, non-daté.

Bhāvaprakāśāna of Śāradātanaya, YADUGIRI YATIRAJA SWAMI OF MELKOT (éd.), RAMASWAMY SASTRI SIROMANI, K. S. (éd.), Baroda : Oriental institute, (1930) 1968.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.495281> (consulté le 4/09/2018)

Bṛhad-Āraṇyaka-Upaniṣad, SÉNART, Émile (éd. et trad.), Paris : Les Belles Lettres, 1967.

The Bṛhaddeśi of Matangamuni, SAMBASIVA SASTRI, K., Trivandrum : Trivandrum Sanskrit Series, 1928.

En ligne :

<https://archive.org/details/TSS094BrihadhesiOfMatangamuniKSSastri1928> (consulté le 4/09/2018)

The Cilappatikāram, The Tale of an Anklet, Iḷaṅkō Aṭikaḷ, PARTHASARATHY, R. (trad.), Mumbai : Penguin Books, (1993) 2014.

Daśarūpaka (DR) : The Daśarūpa, A Treatise on Hindu Dramaturgy By Dhanamjaya, now first translated from the sanskrit with the text and an introduction and notes, WILLIAMS JACKSON, A. V. (éd.), HAAS, Georges C. O. (trad.), New York : Columbia University Press, coll. « Indo-Iranian Series », Volume 7, 1912.

En ligne : <https://archive.org/details/Dasarupaka> (consulté le 4/09/2018)

Gītāgovinda of Jayadeva : Love Song of the Dark Lord, STOLER MILLER Barbara (trad.), Delhi : Motilal Banarsidass, coll. « Translation From The Oriental Classics », 1977.

Gita Govindam with abhinaya, VASUDEVA SASTRI, K. (éd.), Kumbakonam : Sri Vidya Power Press, coll. « Madras Government Oriental Series », No. LXI, « Tanjore Saraswati Mahal Series : No 6 », 1950.

Éditions et traduction de l'*Hastalakṣaṇadīpikā* (HLD) : SZILY, Eva, *Les mudrā, du Kūṭiyāṭṭam au Kathakālī : théâtralité d'une langue des gestes*, Thèse de doctorat, EPHE, Paris, 2013.

The Kāmasūtra by Śrī Vātsyāyana muni, with the commentary Jayamangala of Yashodhar, Śrī Gosvāmī Dāmodar Shastri (éd.), Benares : Vidya Vilas Press, coll. « The Chowkhamba Sanskrit Series Office », No 29, 1929.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.281236> (consulté le 3/09/2018)

VATSYAYANA MALLANAGA, *Kamasutra A new, complete English translation of the Sanskrit text with excerpts from the Sanskrit Jayamangala commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya commentary of Devadatta Shastri, and explanatory notes by the translators*, DONIGER, Wendy (trad.) et KAKAR, Sudhir (trad.), New-York : Oxford University Press, (2002) 2003.

Kāvyaśikṣā of Rājasekhara, DALAL, C. D. (éd.), SASTRY, R. A. (éd.), RAMASWAMY SASTRI SIROMANI, K. S. (révision), Baroda : Oriental Institute, 3ième édition : 1934.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.367337> (consulté le 4/09/2018)

Kumārasabhava of Kālidāsa, M. R. KALE (éd.), Delhi : Motilal Banarsidas, (1923) 1981.

History and Philosophy of Lingayat Religion (being an introduction to Lingadhāranachandrikā of Nandikeshwara (with translation and full notes), SAKHARE, M. R., Belgaum : Dhundiraja Press, Mahavir Press, 1942.

En ligne : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.228297> (consulté le 4/09/2018)

Mahābhārata : texte du Gretil mis en ligne par Muneo Tokunaga (révision : John Smith), d'après l'édition BORI

Lien : <http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil.htm#MBh> (consulté le 5/09/2018)

A critical study of Nṛtya Vinoda of Mānasollāsa, SRINIVASAN V., Usha (éd. et trad.), Thèse de doctorat, Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1985.

Pañcasāyaka de Kaviśekhara Jyotirīśvara : Texte du Gretil.

En ligne : http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskrit/6_sastra/6_kama/jyopancu.htm (consulté le 4/09/2018)

The Hindu Secrets of Love Rati Rahasya of Pandit Kokkoka, UPADHYAYA, S. C. (trad.), Bombay : D. B. Taraporevala Sons & co, 1965.

En ligne : <https://archive.org/details/in.gov.ignca.43033> (consulté le 4/09/2018)

Saṅgītanārāyaṇa : The Musicological Portions of the Saṅgītanārāyaṇa : a critical edition and commentary, KATZ, J. B., D. Phil, Wolfson College Oxford, 2 volumes, 1987.

En ligne : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:14ee1fc0-dcae-4183-9481-0add2a7d42f3> (consulté le 4/09/2018)

The Saṅgīta Sudhā of King Raghunātha of Tanjore, SUNDARAM AIYAR, P. S. (éd.) ; SUBRAHMANYA SASTRI, S. (éd.), Madras : Music Academy, coll. « Music Academy Series 1 », 1940.

En ligne : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.368550> (consulté le 4/09/2018)

Vācaspati de Bhāmati, commentaire du *Brahmasūtrabhāṣya* de Śaṅkara : texte du Gretil.

En ligne : http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskrit/6_sastra/3_phil/vedanta/vacbhamu.htm (consulté le 21/09/2018)

The Vishnudharmottara (Part III), A Treatise on Indian Painting and Image-Making, KRAMRISCH, Stella (trad.), Calcutta : Calcutta University Press, 1928.

En ligne : <https://archive.org/details/vishnudharmottar031493mbp> (consulté le 5/09/2018)

Viṣṇupurāṇa : texte du Gretil, mis en ligne par Peter Schreiner, d'après l'édition de M. M. Pathak, Barodara, Oriental Institute.

Lien : http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskrit/3_purana/vipce_pu.htm (consulté le 5/09/2018)

2. Études sur le « monde indien »

2.1 Sur l'*Abhinayadarpaṇa*

CHIERICHETTI, Pietro, « La dottrina degli avatāra come prova per la datazione dell'*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara », in *Antropologia e Teatro Rivista di studi*, No 3, 2012.

En ligne : <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/download/2673/3275> (consulté le 4/09/2018)

CHIERICHETTI, Pietro, « An attempt to Compare Nāṭyaśāstra and Abhinayadarpaṇa : A Lexical Analysis on the Rasas and the Sthāyibhāvas (Nāṭyaśāstra ch. VI-VII) and a Detailed Comparison of the Head, The Eyes and the Neck Movements (Nāṭyaśāstra ch. VIII) Through the Abhinayas », in CASARI, Matteo (dir.), De CONCINI, Giuditta (éd.), *Danzare il nāṭya : Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, University of Bologna Digital Library, coll. « Arti della Performance : orizzonti e culture », n. 5, 2015, pp. 27-67.

En ligne : <http://independent.academia.edu/PietroChierichetti> (consulté le 7/09/2018)

DUPONT, Pierre, « Compte-rendu : A. K. Coomaraswamy and D. Gopālakrishnāyya (translated by) : *The Mirror of Gesture, being the Abhinaya-darpaṇa of Nandikeśvara* », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 36-1, 1936, pp. 510-512.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1936_num_36_1_3688

GANSER, Elisa, « Ananda K. Coomaraswamy's *Mirror of Gesture* and the Debate about Indian Art in the Early 20th Century », in MALINAR, A. (éd.), MÜLLER, S. (éd.), *Asia and Europe – Interconnected : Agents, Concepts, and Things*, Wiesbaden : Harrassowitz, à paraître, 1.

GANSER, Elisa, « From Text to Performance : On multilingual Practice of South Indian Dance », In CIOTTI, G. (éd.), MCCANN, E. (éd.), *Linguistic and Textual Aspects of Multilingualism in South India*. Pondichéry : IFP/EFEO, à paraître, 2.

ORELSKAYA, Marina V., « NANDIKEŚVARA IN HINDU MYTHOLOGY », in *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, 78-1/4, 1997, pp. 233-248.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/i40079540> (consulté le 4/09/2018)

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

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/41694641> (consulté le 3/09/2018)

ROCTON, Julie, « Son geste, c'est l'univers ? La strophe "*āṅgikam bhuvanam...*" : des *śāstra* à son usage dans le *bharatanāṭyam* », Actes des journées d'études « Performances de la littérature en Asie du Sud : théories et usages des émotions », organisées par le projet DELI (8 et 9 Juin 2017), à paraître, 1.

SUNDARESWARAN, N. K., « Abhinayadarpaṇa -A new Malayalam manuscript on Dramaturgy », Presented in the National Seminar on "Manuscripts in Southern peninsula (Sanskrit as well as Dravidian languages) at Andhra Pradesh Govt. Oriental Manuscripts Library and Research Institute, Hyderabad (18th -20th March 2011).

En ligne : [https://www.academia.edu/28835164/Abhinayadarpana - A new Malayalam manuscript on Dramaturgy](https://www.academia.edu/28835164/Abhinayadarpana_-_A_new_Malayalam_manuscript_on_Dramaturgy) (consulté le 4/09/2018)

ZARRILLI, Phillip B., « Where the Hand [Is]... », *Asian Theatre Journal*, 4-2, 1987, pp. 205-214.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1124192> (consulté le 6/09/2018)

2.2 Sur le *Saṅgītaratnākara*

DELVOYE, Françoise Nalini et LATA SHARMA, Prem, « The influence of *Saṅgītaratnākara* on Indo-Persian Texts on Music », in LATA SHARMA, Prem, *Śārṅgadeva and His Saṅgītaratnākara, Proceedings of the Seminar, Varanasi, 1994*, New Delhi : Sangeet Natak Akademi, 1998, pp. 104-117.

KITADA, Makoto, *The Body of the musician, An annotated Translation of Study of the Piṇḍotpatti-prakarāṇa of Śārṅgadeva's Saṅgitaratnākara*, Mondes de l'Asie du Sud et de l'Asie centrale, Volume 3, Peter Lang, 2012.

PREMALATHA, V., « Manuscripts of *Saṅgīta-ratnākara* of Śārṅgadēva and its Commentaries », in LATA SHARMA, Prem (éd.), *Śārṅgadeva and His Saṅgitaratnākara, Proceedings of the Seminar, Varanasi, 1994*, New Delhi : Sangeet Natak Akademi, 1998, pp. 127-144.

En ligne : <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2611> (consulté le 4/09/2018)

2.3 Sur le *Nāṭyaśāstra* et sur l'*Abhinavabhāratī*

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

BANSAT-BOUDON, Lyne, « Le théâtre en tous ses états : Définitions indiennes du genre théâtral », in BALBIR, Nalini (sous la responsabilité), *Genres littéraires en Inde*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelles, 1994, pp. 195-218.

BANSAT-BOUDON, Lyne, « Un opéra fabuleux », in *Théâtres indiens*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales., coll. « Puruṣārtha », n° 20, 1998, pp. 45-101.

BANSAT-BOUDON, Lyne, « "nāndyante sūtradhāraḥ" Contribution d'Abhinavagupta à la question de la bénédiction liminaire dans le théâtre », in TORELLA, Raffaele, *Le parole e i marmi*, Roma : Istituto italiano per l'africa e l'oriente, 2001, pp. 37-84.

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris : Mille et une nuits, coll. « Les quarante piliers », 2004.

BANSAT-BOUDON, Lyne, « *Aesthetica in nuce* dans le mythe d'origine du théâtre indien », in d'INTINO, Silvia (sous la dir.), GUENZI, Caterina (sous la dir.), *Études indiennes et comparées en l'honneur de Charles Malamoud*, Paris : Brepols, 2012, pp. 209-234.

GANSER, Elisa, *Theatre and its Other. The Irresistible Alterity of Dance in Abhinavagupta's Theory of Drama. A Study, Annotated Translation and Edition of Selected Portions From the Fourth Chapter of Abhinavagupta's Abhinavabhāratī*, Thèse de doctorat, University of Roma Sapienza, 2010.

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

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/43927263> (consulté le 3/09/2018)

GANSER, Elisa, « Trajectories of dance on the surface of theatrical meanings : a contribution to the theory of *rasa* from the fourth chapter of *Abhinavabhāratī* », in MIRNIG (éd.), Nina, SZANTO (éd.), Péter-Dániel, WILLIAMS, Michael (éd.), *Puṣpikā* :

Tracing Ancient India Through Texts and Traditions Contributions to Current Research in Indology, 2013, Volume 1, 2013, pp. 173-202.

2.4 Autres

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

ASSAYAG, Jackie, *L'Inde : désir de nation*, Paris : Odile Jacob, 2001.

BALLANFAT, Marc, *Le vocabulaire des philosophies de l'Inde*, Paris : Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2003.

BIARDEAU, Madeleine, *L'Hindouisme : Anthropologie d'une civilisation*, Paris : Flammarion, (1981) 1995.

BIARDEAU, Madeleine, *Le Mahābhārata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, 2 volumes, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BOSE, Mandakranta, *The Evolution of Classical Indian Dance Literature : A Study of the Sanskritic Tradition*, Thèse de doctorat, Somerville College, 1989.

En ligne : <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:07f89602-1892-4fa5-9d77-767a874597ef> (consulté le 3/09/2018)

BOSE, Mandakranta, *The Dance Vocabulary of Classical India*, Delhi : Sri Satguru Publications, coll. « Raga - Nrtya Series No. 8 », (1970) 1995.

BOSE, Mandakranta, *Speaking of Dance : The Indian Critique*, New Delhi : D.K. Printworld, coll. « New Vistas in Indian Performing Arts », 2001.

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

BROCQUET, Sylvain, « Rhétorique des bénédictions inaugurales », in MAZOYER, Alain, GUITTARD, Charles, *La Prière dans les langues indo-européennes : linguistique et religion*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Kubaba », série « grammaire et linguistique », 2014, pp. 29-101.

BROCQUET, Sylvain, « L'allégorie dans la poésie savante de l'Inde, problèmes de la codification des pratiques allégoriques », in GARDES TAMINE, J., *L'allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens. Actes du colloque sur l'allégorie, Université de Provence, Juin 2001*, Aix en Provence : Presses de l'Université de Provence, 2002, pp. 49-75.

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

CHEVILLARD, Jean-Luc, « Image de la littérature dans la grammaire tamoule », in BALBIR, Nalini (sous la responsabilité), *Genres littéraires en Inde*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelles, 1994, pp. 369-378.

COOMARASWAMY, Ananda Kentish, *The Arts and Crafts of India & Ceylon*, London, Edinburgh : T. N. Foulis, 1913.

COOMARASWAMY, Ananda Kentish, *The Dance of Śiva, Fourteen Indian Essays*, The sunwise Turn : New-York, 1918.

En ligne : <https://archive.org/details/DanceOfShivaAnandaCoomaraswamyK.1918> (consulté le 5/09/2018)

COOMARASWAMY, Ananda Kentish, *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge : Harvard University Press, 1934.

CUNEO, Daniele, GANSER, Elisa, « The actor's Social Status and Agency. Fame or Misery ? », *History and Society as Depicted in Indian Literature and Art, Part. I DṚŚYA. Visual and Performing Arts*, Kraków : Jagiellonian University of Oriental Studies, Coll. « Cracow Indological Studies », 2012, pp. 87-131.

DE, Sushil Kumar, *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta : Firma KLM, 2 volumes, 1979.

DUMONT, Louis, *Homo hierarchicus : Le système des castes et ses implications*, Paris : Gallimard., coll. « Tel », 1966.

FULLER, Chris, « Les Agamas : des livres saints canoniques : Le rituel hindou entre transmission orale et textes sacrés » in *Terrain : L'objet livre*, numéro 59, septembre 2012, pp. 40-51.

En ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/14940> (consulté le 1/09/2018)

GOPINATHA RAO, T. A., *Elements of Hindu Iconography*, Madras : The Law Printing House Mount Road, Varanasi, Delhi : Indological Book House, 4 volumes, 1914-1971.

GOVINDARAJAN, Hema, *Dance Terminologies : Their Epigraphical Interpretations*, New Delhi : Harman publishing house, 1993.

INSLER, Stanley, « Les dix étapes de l'amour (*daśa kāmāvasthāḥ*) dans la littérature indienne », in *Bulletin d'études indienne*, 6, 1988, pp. 307-328.

JAYALAKSHMI, R.S., « *Mahabhāratacūḍāmaṇi* », non-daté.

En ligne : <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2486> (consulté le 3/09/2018)

KENNEDY, Lorraine, « Le fédéralisme indien : un système centralisé en voie de rééquilibrage », in JAFFRELOT, Christophe (éd.), *L'Inde contemporaine. De 1950 à nos jours*, Paris : Fayard/Ceri, 2006, pp. 265-289.

KORNEEVA, Natalia, « Vedic chanting in Kerala », in *The Study*, No. 69, 2014.

KRISHNAMACHARIAR, M., SRINIVASACHARIAR, M., *History of Classical Sanskrit Literature : Being an Elaborate Account of All Branches of Classical Sanskrit Literature, with Full Epigraphical and Archaeological Notes and References, an Introduction Dealing with Language, Philology, and Chronology, and Index of Authors & Works*, Madras : Tirumalai-Tirupati Devasthanams Press, 1937.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183095> (consulté le 4/09/2018)

KUNJUNNI RAJA, K., *Rājasudhā : Collected Papers of Dr. K. Kunjunni Raja*, Madras : The Dr. Kunjunni Raja Śaṣṭyabdapūrti Celebrations Committee, 1982.

KUPPUSWAMI, Gowry, HARIHARAN, Muthuswamy, *Royal Patronage to Indian Music*, Sundeep Prakashan : Delhi, 1984.

KUPPUSWAMY SASTRI, S., *A Descriptive Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Government Oriental Manuscripts Library, Madras. VOL. XXII Rethoric and Poetics, Music and Dancing, and Śilpaśāstra*, Madras : Government Press, 1918.

En ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.367273> (consulté le 4/09/2018)

LÉGERET, Katia (sous la dir.), *Rodin et la danse de Çiva*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

LÉVI, Sylvain, *Le théâtre indien*, Paris : Émile Bouillon, 1890.

LOWEN, Sharon, « Contemporary issues of śāstra in the classical dance of Orissa », in DALLAPICCOLA, Anna Libera (éd.), *Shastric Traditions in Indian Arts*, Stuttgart : Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1989, Vol. 1, pp. 393-406.

MALAMOUD, Charles, « Lumières indiennes sur la séduction », in MALAMOUD, Charles, *Cuire le monde : rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris : Éditions La Découverte, 1989, pp. 163-177.

MALAMOUD, Charles, « Les contours de la mémoire dans l'Inde brahmanique », in *Annales. Histoire, Sciences Sociale* (57e année), 2002, pp. 1151-1162.

En ligne : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2002-5-page-1151.htm> (consulté le 6/09/2018)

MALAMOUD, Charles, *Féminité de la parole : Études sur l'Inde ancienne*, Paris : Michel, coll. « Science des religions », 2005.

MARKOVITS, Claude, « Appropriation du passé et nationalisme hindou dans l'Inde contemporaine », in *Sociétés & Représentations*, 22-2, 2006, pp. 63-80.

En ligne : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SR_022_0063 (consulté le 3/09/2018)

NAUDOU, Elizabeth, « Le *Kāmasūtra* et la « pulsion shastrique » en Inde », *Impressions d'Extrême-Orient*, 3, 2013.

En ligne : <http://ideo.revues.org/265> (consulté le 3/09/2018)

ORELSKAYA, Marina V., « Sanskrit Manuals on Dance », in *IIAS Newsletter*, 30, mars 2003.

En ligne : http://iias.asia/sites/default/files/IIAS_NL30_18.pdf (consulté le 3/09/2018)

ORR, Leslie C., *Donors, devotees, and daughters of God: temple women in medieval Tamilnadu*, New-York : Oxford University Press, 2000.

PADOUX, André, « L'oral et l'écrit, mantra et mantrasāstra », in CHAMPION, Catherine (études réunies par), *Traditions orales dans le monde indien*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, pp. 133-145.

PINAULT, Georges-Jean, « Philologie des textes bouddhiques d'Asie Centrale », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux, 147, 2016, pp. 379-383.

En ligne : <http://ashp.revues.org/1893> (consulté le 3/09/2018)

POLLOCK, Sheldon, « The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History », in *Journal of the American Oriental Society*, 105-3, 1985, pp. 499-519.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/601525> (consulté le 3/09/2018)

POLLOCK, Sheldon, « The Cosmopolitan Vernacular », in *The Journal of Asian Studies*, 57-1, 1998, pp. 6-37.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/2659022> (consulté le 3/09/2018)

POLLOCK, Sheldon, *The Language of the Gods in the World of Men : Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, London, 2006.

Compte-rendu de cet ouvrage : SHULMAN, David, « Book Reviews : The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India. By Pollock Sheldon », in *The Journal of Asian Studies*, 66-3, août 2007, pp. 819-825.

En ligne : <https://doi.org/10.1017/S0021911807000976> (consulté le 3/09/2018)

PORCHER, Marie-Claude, « Le déploiement de l'implicite dans la poétique sanscrite », *Inde et littératures*, 7, 1983, pp. 39-56, coll. « Puruṣārtha ».

PRASAD, Leela, « Text, Tradition, and Imagination : Evoking the Normative in Every Hindu Life », in *Numen*, Vol. 53-1, 2006, pp. 1-47.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/27643198> (consulté le 3/09/2018)

RACINE, Jean-Luc, « La question dravidienne, ou le régionalisme bien tempéré ? », in JAFFRELOT, Christophe (éd.), *L'Inde contemporaine. De 1950 à nos jours*, Paris : Fayard/Ceri, 2006, pp. 290-307.

RAGHAVAN, V., « Some Names in Early Sangita Literature », in *Journal of the Music Academy Madras*, 1932a.

En ligne : <http://www.musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/465> (consulté le 4/09/2018)

RAGHAVAN, V., *The Number of Rasas*, Adyar : The Adyar Library, 1940.

En ligne : <https://archive.org/details/TheNumberOfRasas> (consulté le 6/09/2018)

RAMAKRISHNA KAVI, Manavalli, « Literature on Music », in *The Quarterly Journal of The Andhra Historical Research Society*, Vol. III, Juillet 1928, pp. 20-29.

En ligne : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.501964> (consulté le 5/09/2018)

RAMAKRISHNA KAVI, Manavalli, *Bharatakosa : a dictionary of technical terms with definitions collected from the works on music and dramaturgy by Bharata and others*, New Delhi : Munshiram Manoharlal, (1951) 1983.

En ligne : <https://archive.org/details/BharataKoshaM.RamakrishnaKavi> (consulté le 4/09/2018)

RAO VELCHURU, Narayana, « Coconut and Honey : Sanskrit and Telugu in Medieval Andhra », in *Social Scientist*, 23-10/12, 1995.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/3517881> (consulté le 3/09/2018)

RECK, David B., « The invisible Śāstra : A personal memoir of musical study in India », in DALLAPICCOLA, Anna Libera (éd.), *Shastric Traditions in Indian Arts*, Stuttgart : Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1989, Vol. 1, pp. 407-414.

RENOU, Louis et FILLIOZAT, Jean, *L'Inde classique : Manuel des études indiennes*, Paris : Jean Maisonneuve, Tome 1, 1985.

RENOU, Louis et FILLIOZAT, Jean, *L'Inde classique : Manuel des études indiennes*, Paris : EFEO, Tome 2, 1953 (2001).

ROCTON, Julie, *La relation maître-disciple en Inde : l'épisode d'Ekalavya dans le Mahābhārata (1.123)* », Mémoire de master 1, Aix-Marseille Université, 2012.

SAMUEL, Jérôme, *Modernisation lexicale et politique terminologique : le cas de l'indonésien*, Paris, Louvain : Peeters Publishers, 2005.

SHAH, A.M., « Sanskritisation Revisited », in *Sociological Bulletin*, 54-2, Mai 2005, pp. 238-249.

En ligne : <http://dx.doi.org/10.1177/0038022920050205> (consulté le 3/09/2018)

SMITH, David, « The dance of Śiva and the imagination », in DALLAPICCOLA, Anna Libera (éd.), *Shastric Traditions in Indian Arts*, Stuttgart : Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1989, Vol. 1, pp. 313-332.

SMITH, David, *The Dance of Śiva : Religion, art and poetry in South India*, Cambridge University Press, 1996.

SRINIVAS, M. N., « A Note on Sanskritization and Westernization », in *The Far Eastern Quarterly*, 15-4, 1956, pp. 481-496.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/2941919> (consulté le 3/09/2018)

SZILY, 2013 : cf. 1.7.

TARABOUT, Gilles, « Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme anthropologie "politique" », Publication électronique du Réseau Asie (www.reseau-asie.com), communication présentée à son 2e congrès, 2005.

En ligne : <http://gtarabout.free.fr/pdf/05-Esthetique.pdf> (consulté le 3/09/2018)

TÖRZSÖK, Judit, « Le métathéâtre dans l'Inde classique : l'exemple de Rāma l'inestimable de Murāri (Xème siècle) », Prépublication numérique, 2012.

En ligne : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00710903> (consulté le 3/09/2018)

Cet article est publié dans l'ouvrage suivant (non-consulté) : FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Eve (éd.), *Théâtre d'Asie et d'Orient*, Bruxelles : Peter Lang, coll. Dramaturgies, 2012.

TUBB, Gary A. et BOOSE, Emery R., *Scholastic Sanskrit, A Manual for Students*, The New-York : American Institute of Buddhist Studies, Columbia University's Center for Buddhist Studies and Tibet House US, coll. « Treasury of the Indic Sciences series », 2007.

VEDAM, Vansata, *A Handbook on Nāṭya śāstra*, Vasanta Vedam : Bangalore, 2003.

VARMA, K. M., *NATYA, NRTTA AND NRTYA : Their Meaning and Relations*, Bombay, Calcutta, Madras : Orient Longmans, 1957.

VATSYAYAN, Kapila, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, New Delhi : Sangeet Natak Akademi, (1968) 1977.

En ligne : <http://www.musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2069> (consulté le 4/09/2018)

VATSYAYAN, Kapila, *Dance in Indian painting*, New Delhi : Abhinav Publications, 1982.

WESSELS-MEVISSSEN, Corinna, « Introducing a God and His Ideal Form : A.K. Coomaraswamy's "Dance of Śiva", 1912/1918 », in *Indi-Asiatische Zeitschrift*, 16, 2012, pp. 30-42.

En ligne :

http://www.academia.edu/3802917/Introducing_a_God_and_His_Ideal_Form_A.K._Coomaraswamy_s_Dance_of_%C5%9Aiva_1912_1918

(consulté le 5/09/2018)

WILDEN, Eva, « The ten stages of passion (*daśa kāmāvasthāḥ*) and the eight types of marriage (*aṣṭavivāha*) in the *Tolkāppiyam* », in COX, Whitney, VERGIANI, Vincenzo, *Bilingual Discourse and Cross-Cultural Fertilisation : Sanskrit and Tamil in Medieval India*, Pondicherry : Institut Français de Pondichéry, École Française d'Extrême-Orient, 2013, pp. 95-114.

ZVELEBIL, K.V, « Les idées, piliers de la tradition linguistique tamoule », in *Journal Asiatique*, Tome 285-1, Société asiatique, 1997.

3. Théâtre, danse et musique

3.1 Le *bharatanāṭyam* : histoire et pratique actuelle

ALLEN, Matthew Harp, « Rewriting the Script for South Indian Dance », in *TDR* (1988), 41-3, 1997, pp. 63-100.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/1146609> (consulté le 3/09/2018)

BALASARASWATI, Tanjore, « Bharata Natyam », in SONEJI, Daves, *Bharatanatyam, a reader*, New Delhi : Oxford University Press, 2010, pp. 197-204.

BOISSEL-CORMIER, Nancy, *L'acteur-danseur de Bharata-Natyam : les relations entre les syllabes mnémoriques et l'émotion*, Mémoire de master 1, Saint-Denis, Paris 8, 2008.

BOISSEL-CORMIER, Nancy, *Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam : Origine et spécificité du style et de l'enseignement du maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam*, Mémoire de master 2, Paris 8, 2010.

BOISSEL-CORMIER, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat, Saint-Denis, Paris 8, 2017.

CHATTERJEA, Ananya, « L'héritage d'Uday Shankar : que restera-t-il ? », ROUSIER, Claire (éd.), DELARUELLE, Catherine (trad.), *Danses et identités : De Bombay à Tokyo*, Pantin : Centre national de la danse, 2009, pp. 203-223.

CHOQUARD, Armelle, « Poéticité du langage gestuel dans la pratique contemporaine du Bharata Natyam », Actes des journées d'études DELI « Performances de la littérature en Asie du Sud : théories et usages des émotions » (8 et 9 Juin 2017), à paraître.

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

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/20444591> (consulté le 3/09/2018)

DEVI ARUNDALE Rukmini, RAMANI, Shakuntala (éd.), *Some selected Speeches & Writings of Rukmini Devi Arundale*, Chennai : Rukmini Devi Centenary Publication, non-daté.

DEVI, Rukmini, « Spiritual Background », in KOTHARI, Sunil (éd.) *Bharata Natyam*, Mumbai : Mārg, 1997, pp. 24-27.

FRATAGNOLI, Federica, « Repenser les "croyances" sur la scène indienne contemporaine. Analyse d'œuvre, des gestes et des discours », in *Recherches en danse*, 1, février 2014.

En ligne : <http://journals.openedition.org/danse/752> (consulté le 3/09/2018)

GASTON, Anne-Marie, *Bharata Natyam : From Temple to Theatre*, New Delhi : Manohar, 1996.

GASTON, Anne-Marie, « Dance and the Hindu Woman: Bharatanatyam Re-ritualized », in SONEJI, Daves, *Bharatanatyam : a reader*, New Delhi : Oxford University Press, 2010, pp. 273-294.

KERSENBOOM, Saskia C., *Nityasumaṅgalī : Devadasi Tradition in South India*, Delhi : Motilal Banarsidass, (1987) 2011.

KILANI, R., *Bharatanatyam in Tamilnadu (After A.D. 1200)*, Madurai : J. J. Publications, 2004.

KOTHARI, Sunil (éd.), *Bharata Natyam*, Mumbai : Mārg publications, (1979) 1997.

KOTHARI, Sunil, « Institutionalization of Classical Dances of India : Kalakshetra - The Principal Case study », in MUNSI, Urmimala (éd.), BURRIDGE, Stephanie (éd.), *Traversing Tradition : Celebrating Dance in India*, New Delhi, Abingdon : Routledge, coll. « Celebrating Dance in Asia and Pacific », 2011, pp. 22-36.

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

KRISHNA RAO, U. S., *A dictionary of Bharata Natya*, Chennai : Orient Longman, 1980.

LAL, Lakshmi, *Guru Kalanidhi : Expressing Dance, Expressing Life*, Chennai : Abhinaya Sudha, 2008.

LÉGERET, Katia, *Manuel traditionnel du bharata-nāṭyam*, Paris : Geuthner, 1999.

LÉGERET, Katia, *La gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*, Paris : Geuthner, 2004.

LEUCCI, Tiziana, *Devadasi e Bayadères : tra storia e leggenda ; le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII - XX secolo)*, Bologna : CLUEB, 2005.

LEUCCI, Tiziana, *Du Dâsî Âttam au Bharata Nâtyam : ethno-histoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation & nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2009.

LEUCCI, Tiziana, « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle : Le cas des *devadāsī*, *rājadāsī* et *naṭṭuvaṇār* », in *Rivista di Studi Sudasiatici*, Firenze : Firenze University Press, 2008, pp. 53-87.

En ligne : <http://www.fupress.net/index.php/rss/article/view/3170> (consulté le 3/09/2018)

LEUCCI, Tiziana, « "Partout où va la main, le regard suit ; là où va le regard, l'esprit suit". Le langage des mains dans le théâtre dansé de l'Inde », in *Ethnographiques.org* « *La part de la main* », Numéro 31, Décembre 2015.

En ligne : <http://www.ethnographiques.org/2015/Leucci> (consulté le 3/09/2018)

LOPEZ Y ROYO, Alessandra, « Issues in Dance Reconstruction : *Karaṇas* as Dance Texts in a Cross-cultural Context », *Dance Research Journal*, 36-2, 2004, pp. 64-79.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/20444592> (consulté le 5/09/2018)

LYONS, René Critcher, *The Revival of Banned Dances : A Worldwide Study*, Jefferson : McFarland, 2012.

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

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/1124019> (consulté le 3/09/2018)

MEDURI, Avanthi, *Rukmini Devi Arundale, 1904-1986 : A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*, New Delhi : Motilal Banarsidass, 2005.

MEDURI, Avanthi, « Le bharata natyam : une forme historique mondiale », in ROUSIER, Claire (éd.), DELARUELLE, Catherine (trad.), *Danses et identités : De Bombay à Tokyo*, Pantin : Centre National de la Danse, 2009, pp. 225-244.

MEDURI, Avanthi, « Bharatanatyam as World Historical Form », in SONEJI, Daves, *Bharatanatyam : A Reader*, New Delhi : Oxford University Press, 2010, pp. 253-272.

MUTHULAKSHMI REDDI, S., « Why should the Devadasi Institution in the Hindu Temple be abolished », in SONEJI, Daves (éd.), *Bharatanatyam : A reader*, New Delhi : Oxford University Press, 2010, pp. 115-127.

NARAYANAN, Kalanidhi, *Aspects of abhinaya*, Chennai : The Alliance Company, Chennai, 1994.

O'SHEA, Janet, « "Traditional" Indian Dance and the Making of Interpretive Communities », in *Asian Theatre Journal*, 15-1, 1 avril 1998, pp. 45-63.

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/1124098> (consulté le 3/09/2018)

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

PILLAI, Shanti, « Rethinking Global Indian Dance through Local Eyes : The Contemporary Bharatanatyam Scene in Chennai », in *Dance Research Journal*, 34-2, 2002, pp. 14-29.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1478457> (consulté le 5/09/2018)

PURECHA, Sandhya, *Theory and Practice of āṅgikābhinaya in Bharata Natyam*, Mumbai : Bharatiya Vidya Bhavan, 2003.

Prayathnam, Volume I, Yathnam 1, 2, & 3, A Course Primer for the Study and Practice of Bharatanatyam, Chennai : Prayathnam, (2011) 2013.

RAGHAVAN, V., « The Dance Seminar : A brief Day to Day Account », in *Report 1953-1958*, Sangeet Natak Akademi, 1958.

RAGHAVAN, V., *Splendours of Indian Dance*, Chennai : Dr V. Raghavan Centre for performing arts, 2004.

RAGHAVAN, V., RAMANI, Nandini (trad.), *Journey through a Tradition*, Chennai : Dr. V. Raghavan Centre for Performing Arts, 2010.

RAGHUPATHY, Sudharani (éd.), *Laghu Bharatam*, Chennai : Shree Bharatalaya, 3 volumes, (1995-1999) 2010-2014.

RAJ, Joshua, *A Biblical Approach to Indian Traditions and Beliefs*, Singapore : Genesis, 2008.

RAMANI, Shakuntala, *Rukmini Devi Birth Centenary Volume*, Chennai : Kalakshetra Foundation, 2003.

RAMASWAMY, Lakshmi, *Shall We Know : Nāṭya*, Chennai : Sri Mudhraalaya, 2012.

ROCTON, Julie, *La relation maître-élève dans l'enseignement de la danse classique indienne bharatanāṭyam à travers l'expérience interculturelle de danseuses françaises ayant suivi l'enseignement de Sucheta Chapekar*, Mémoire de master 2, Aix-Marseille Université, 2013.

ROCTON, Julie, « Le bharatanāṭyam, une danse classique vivante à Chennai » in *La Nouvelle revue de l'Inde*, L'Harmattan, numéro 12 « Le Tamil-Nadu », 2017, pp. 110-113.

ROCTON, Julie, « Le *bharatanāṭyam*, une "tradition vivante" au Tamil-Nadu et en Provence », Actes du colloque international « Les théâtres traditionnels d'Asie à l'épreuve de la modernité », 8-9 Novembre 2016, Théâtre de la Criée, AMU, à paraître, 2.

SARABHAI, Mrinalini, *Understanding Bharata Natyam*, Ahmedabad : Darpana, (1970) 2013.

SARADA, S., *Kalakshetra Rukmini Devi*, Madras : Kala Mandir Trust, 1985.

SEBASTIAN R., Shilpa, « The art that never let her go », in *The Hindu*, 2015.
En ligne : <https://www.thehindu.com/features/friday-review/interview-with-bragha-bessel/article7180884.ece?css=print> (consulté le 7/09/2018)

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

SONEJI, Daves, *Unfinished gestures : devadāsīs, Memory and Modernity in South India*, Chicago : The University of Chicago Press, coll. « South Asia Across the Disciplines », 2012.

SRINIVASAN, Amrit, « REFORM OR CONFORMITY ? Temple "Prostitution" and the Community in the Madras Presidency », in SONEJI, Daves, *Bharatanatyam, a reader*, New Delhi : Oxford University Press, 2010, pp. 139-159.

SUBRAHMANIAN, Vidhya, *Sringara and bhakti -Relationship and Reciprocity in 21st Century Solo Bharata Natyam*, Mémoire de master, San Jose State University, 2011.

SUBRAHMANYAM, Padma, *Karaṇas, common dance codes of India and Indonesia*, Chennai : Nrithyodaya, 3 volumes, 2003.

TNC, « Interview : Nandini Ramani », in *Narthaki*, Novembre 2000.
En ligne : <http://narthaki.com/info/intervw/intrvw8.html> (consulté le 7/09/2018)

VIJAYARAGHAVAN, Sujatha, « Natyacharya V.S. Muthuswami Pillai », in *Sruti*, 319, Avril 2011, pp. 13-28.

3.2 Autres

ASHTON, Martha Bush, « Yakshagana. A South Indian Folk Theatre », in *The Drama Review : TDR*, 13-3, 1969, pp. 148-155.
En ligne : <http://www.jstor.org/stable/1144470> (consulté le 3/09/2018)

BOUVIER, Hélène (éd.) et TOFFIN, Gérard (éd.), *Théâtres d'Asie à l'œuvre : Circulation, expression, politique*, Paris : École française d'Extrême-Orient, 2012.

BRENSCHEIDT-JOST, Diana, *Shiva onstage: Uday Shankar's company of Hindu dancers and musicians in Europe and the United States, 1931–38*, Zürich : Litverlag, 2011.

De BRUIN, Hanne M., « Naming a Theatre in Tamil Nadu », in *Asian Theatre Journal*, 17-1, 2000, pp. 98-122.

CHEMANA, Martine et GANESHA AYAR, S., *Kathakali, Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1994.

CHEMANA, Martine, « Les traditions théâtrales et dansées de l'Inde : Évolution et perspectives dans la création contemporaine », ROUSIER, Claire (éd.), DELARUELLE, Catherine (trad.), *Danses et identités : De Bombay à Tokyo*, Pantin : Centre national de la danse, 2009, pp. 245-257.

CORVIN, Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas, (1991) 2008.

ČURDA, Barbara, *Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde. Le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'Etat d'Orissa*, Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand 2, 2013.

DURGA, S.A.K., *The Opera in South India*, Delhi : B.R. Rhythms, (1979) 2004.

JOHAN, Virginie, « "Même l'écureuil fait ce qu'il peut" : Transmettre le savoir dans le *kūṭiyāṭṭam* », in MAHIAS, Marie-Claude (éd.), *Construire les savoir dans l'action : Apprentissage et enjeux sociaux en Asie du Sud*, coll. « Puruṣārtha », 29, 2011, pp. 39-78.

JOHAN, Virginie, *Du je au jeu de l'acteur : ethnoscénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, Thèse de doctorat, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 3 volumes, 2014.

JONES, Clifford R., « Bhāgavata Mēla Nāṭakam, a Traditional Dance-Drama Form », *The Journal of Asian Studies*, 22-2, 1963, pp. 193-200.

En ligne : <https://www.jstor.org/stable/2050012> (consulté le 3/09/2018)

LE GARGASSON, Ingrid, *La fabrique des maîtres : Anthropologie des pratiques de transmission de la musique hindoustanie ou les enjeux de l'institutionnalisation d'un savoir dans l'Inde contemporaine*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2005.

PASTY, Marianne, « Un théâtre pour le plaisir de la déesse : culte, dévotion et société au Kerala (Inde du Sud) », in BOUVIER, Hélène (éd.), TOFFIN, Gérard (éd.), *Théâtres d'Asie à l'œuvre : Circulation, expression, politique*, Paris : École Française d'Extrême-Orient, 2012, pp. 59-81.

PETERSON, Indira Viswanathan, « The Evolution of the Kūṛavañci dance Drama in Tamil Nadu : Negotiating the "Folk" and the "Classical" in the Bhārata Nāṭyam Canon », in *South Asia Research*, 18-1, 1 avril 1998, pp. 39-72.

En ligne : <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026272809801800103>
(consulté le 3/09/2018)

PETERSON, Indira Viswanathan (éd.) et SONEJI, Daves (éd.), *Performing Pasts : Reinventing the Arts in Modern South India*, New Delhi : Oxford University Press, 2008.

ZARRILLI, 1987. Cf. 2.1.

WOLF, Richard K., « Varṇams and Vocalizations : The Special Status of Some Musical Beginnings », in WOLF, Richard K. (éd.), *Theorizing the Local : Music, Practice, and Experience in South Asia and Beyond*, New-York : Oxford University Press, 2009, pp. 239-263.

4. Méthodologie et épistémologie

4.1 Travaux généraux en anthropologie

AUGÉ, Marc, COLLEYN, Jean-Paul, *L'anthropologie*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

CARATINI, Sophie, *Les non-dits de l'anthropologie, suivi de dialogue avec Maurice Godelier*, Vincennes : Editions Thierry Marchaisse, 2012.

COLLEYN, Jean-Paul, « Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle », in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 203-204, Décembre 2012, pp. 457-480.

En ligne : <http://journals.openedition.org/lhomme/23256> (consulté le 3/09/2018)

COPANS, Jean et De SINGLY, François (éd.), *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris : Armand Colin, coll. « Domaines et approches », (1996) 2010.

DEONNA, Julien et TERONI, Fabrice, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris : Vrin, 2008.

De SARDAN, Jean-Pierre Olivier, « Émique », in *L'Homme*, 38-147, 1998, pp. 151-166.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370510
(consulté le 1/09/2018)

DUMÉZIL, Georges, *Mythes et Épopée I. II. III*, Paris : Gallimard, Paris, (1968-1973) 1995.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Désorceler*, Paris : Éditions de l'Olivier, 2009.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris : Gallimard, 1977.

GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*, New York : Basic Books, 1973.

KILANI, Mondher, *Anthropologie : Du local au global*, Paris : Armand Colin, coll. « U Sciences humaines et sociales », (2009) 2012.

LABURTHE-TOLRA, Philippe et WARNIER, Jean-Pierre, *Ethnologie Anthropologie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige Manuels », (1993) 2016.

LAPLANTINE, François, *L'anthropologie*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1995.

LAPLANTINE, François, *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*, Paris : Téraèdre, 2005.

LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in *Terrain* 9, 1987, pp. 110-123.
En ligne : <http://terrain.revues.org/3195> (consulté le 3/09/2018)

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, coll. « Agora Pocket », 2 tomes, (1958-1973) 1974-1996.

SERGEANT, Bernard, *Les Indo-Européens : Histoire, langues, mythes*, Paris : Payot, (1995) 2005.

TELLIER, Marion, « Faire un geste pour l'apprentissage : Le geste pédagogique dans l'enseignement précoce, Impact sur le développement de la langue maternelle », in CORBLIN, Colette, *L'enseignement des langues vivantes étrangères à l'école*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 31-54.
En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00541985> (consulté le 6/09/2018)

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris : Maspero, 1965.

4.2 L'ethnographie

AULL DAVIES, Charlotte, *Reflexive ethnography. A guide to researching selves and others*, London, New-York : Routledge, (1999) 2001.

COPANS, Jean, De SINGLY, François (éd.), *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris : Armand Colin., coll. « Série "L'enquête et ses méthodes" », 2011.

De GRAVE, Jean-Marc, « De l'insertion et de l'observation : les fluctuations de l'objectivation ou la question du recul expérientiel de l'ethnographe », in De GRAVE, Jean Marc, GALLENGA, Ghislaine, « *La méthode Condo* » : *Héritages et actualités de l'expérience ethnographique*, Paris : Les Indes savantes, Paris, 2016, pp. 65-87.

GALLENGA, Ghislaine, « Reverse empathy and the production of ethnographic knowledge », in De GRAVE, Jean Marc, GALLENGA, Ghislaine, « *La méthode Condo* » : *Héritages et actualités de l'expérience ethnographique*, Paris : Les Indes savantes, 2016, pp. 91-102.

GUERREIRO, Antonio, « De Georges Devereux à Georges Condominas, enquêtes de terrain, réflexivité et écriture ethnographique », in De GRAVE, Jean Marc, GALLENGA, Ghislaine « *La méthode Condo* » : *Héritages et actualités de l'expérience ethnographique*, Paris : Les Indes savantes, 2016, pp. 39-64.

HENDRY, Joy, « The paradox of friendship in the field : Analysis of a long-term Anglo-Japanese relationship », in CALLAWAY, Helen, OKELY, Judith, *Anthropology and Autobiography*, London, New York : Routledge, (1992) 2001, pp. 163-174.

PINK, Sarah, *Doing sensory ethnography*, London : Sage publications Ltd, 2009.

SOULÉ, Bastien, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », in *Recherches Qualitatives* 27, 2007, pp. 127-140.

En ligne : [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf) (consulté le 2/09/2018)

4.3 Éditer, étudier et traduire les textes : le point de vue des sciences sociales et des études linguistiques et littéraires

ASAD, Talal, « Il concetto di traduzione culturale nell'antropologia sociale britannica », in CLIFFORD, James, MARCUS, George E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Rome : Meltemi, (1986) 2001, pp. 199-230.

AMBROISE, Bruno, « Performativité et actes de parole », *Intervention à la journée d'études « Situations pragmatiques, organisée par J. Arquembourg à l'IF*, 2009.

En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00430074> (consulté le 6/09/2018)

AUSTIN, J.L., *How to do things with words*, Oxford : Oxford University Press, 1962.

BEAUJOUR, Michel, « "Ils ne savent pas ce qu'ils font." L'ethnopoétique et la méconnaissance des « arts poétiques » des sociétés sans écriture », in *L'Homme*, 29-111, 1989, pp. 208-221.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369158 (consulté le 3/09/2018)

DIRKX, Paul, « Florent Gaudez, Pour une Socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar », in *Sociologie de l'Art*, OPuS 3-1, 2004, pp. 217-223.

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-217.htm> (consulté le 1/09/2018)

DUBUISSON, Daniel, « Anthropologie poétique : Prolégomènes à une anthropologie du texte », in *L'Homme*, 29-111, 1989, pp. 222-236.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369159
(consulté le 1/09/2018)

GOODY, Jack, *Mythe, rite & oralité*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Ethnocritiques », (2010) 2014.

Le BLANC, Benoît, « La révolution du livre de poche », in *Hermès, La Revue*, 70, décembre 2014, pp. 61-62.

En ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-61.htm>
(consulté le 6/09/2018)

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris : Bordas Dunod, 1993.

En ligne : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Le-contexte-de-l'OL-1993.pdf> (consulté le 3/09/2018)

PUCCINI, Paoli, « Le "grand tour" de la traduction : pour un parcours interdisciplinaire et interculturel », in *ELA : Études de linguistique appliquée*, no 141-1, mars 2006, pp. 23-32.

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ELA_141_0023
(consulté le 3/09/2018)

SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris : la Découverte, coll. « Repères », n° 641, 2014.

STEPHEN, Hugh-Jones (éd.) et DIEMBERGER, Hildegard (éd.), « L'objet-livre », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 59, 2012.

En ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/14871> (consulté le 5/09/2018)

4.4 Histoire de l'indianisme

ASSAYAG, Claude, « La construction de l'objet en anthropologie. L'indianisme et le comparatisme de Louis Dumont », in *L'Homme*, Tome 38, Numéro 146, 1998, pp. 165-189.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_146_370460
(consulté le 3/09/2018)

FILLIOZAT, Jacqueline, « Deux cents ans d'indianisme : critique des méthodes et des résultats », in *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 76-1, 1987.

En ligne : http://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1987_num_76_1_1718
(consulté le 1/09/2018)

LARDINOIS, Roland, *L'invention de l'Inde : Entre ésotérisme et science*, Paris : CNRS éditions, 2007.

LÉVI, Sylvain, *Génie de l'Inde (leçon inaugurale de la chaire de langue et littérature sanscrites au Collège de France en 1895)*, Paris : Allia, 2008.

ROUSSELEAU, Raphaël, « Madeleine Biardeau : retour sur un parcours », compte-rendu d'une intervention lors de la journée d'étude « Du texte au terrain, du terrain au texte. Dialogues disciplinaires autour de l'œuvre de Madeleine Biardeau », CEIAS, 2011.

En ligne :

http://ceias.ehess.fr/docannexe/file/3139/journee_biardeau_intervention_raphael_rousseleau.pdf (consulté le 2/09/2018)

SAID, Edward W., MALAMOUD, Catherine (trad.), *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Edition du Seuil, (1978) 2003.

STAAL, Frits, « Charles Malamoud et les voix de la forêt », in BANSAT-BOUDON, Lyne (éd.), SCHEID, John (éd.), *Le disciple et ses maîtres : pour Charles Malamoud*, Paris : Seuil, 2002, pp. 85-97.

5. Langues - Outils

BOPP, Franz, *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litavischen, Altslavischen, Gotischen und Deutschen*, Berlin : F. Dümmler, 1833.

BROCQUET, Sylvain, *Grammaire élémentaire et pratique du sanskrit classique*, Bruxelles : Safran, coll. « Langues et cultures anciennes », 26, (2010) 2016.

MONIER-WILLIAMS M., *Sanskrit English Dictionary : Etymologically and Philologically arranged with special reference to cognate Indo-European Languages*, Munshiram Manoharlal., New Delhi, (1899) 2008.

OBERLIES, Thomas, *A Grammar of Epic Sanskrit*, Coll. « Indian Philology and South Asian Studies », Vol. 5, Berlin, New York : De Gruyter, 2003.

PINAULT, Georges-Jean, « Notes sur la racine skr. *naṭ-* "danser", et problèmes connexes », non-publié, 2017.

SETHUPATHY, Élisabeth, *Parlons tamoul, Inde*, Paris : L'Harmattan, 2015.

SETHUPATHY, Élisabeth, M. KASI, Nagapattinam, *Le tamoul sans peine (Langue parlée)*, Chennevières-sur-Marne : Assimil, 2002.

6. Autres documents et sites internet

6.1 Documents audiovisuels

« *angikam bhuvanam...* » *assis*, interprétée par Vijna (J. Rocton, A. Thevar), mis en ligne : <https://youtu.be/N5NzohKZUxw>

« angikam bhuvanam... » debout, interprétée par Vijna (J. Rocton, A. Thevar), mis en ligne : <https://youtu.be/ZQEaeVBSZg0>

« yato hastas... », interprétée par Vijna (J. Rocton, A. Thevar), mis en ligne : https://youtu.be/zUq_NtO59Iw

Prarambham : Bharata-Natyam Adavu (Basic movements of Bharat-Natyam dance) and Vividha Angabheda, Concept & Introduction : Dr. Sucheta Chapekar, Pune : Kalavardhni Charitable Trust.

Swarna Kamalam réalisé par K. Viswanath (1988).

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RboT-EhyqY0>

Pataka Hasta Viniyoga & Jatiswaram, Chorégraphie de Jessica Sinniah exécutée par Pridharshini Thamilarasan, Arisica Suthakaran et Anna Purani Chandrasehar.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Fg4C0rzbRaU>

Angikam, extrait d'un spectacle par l'Abhinava Dance Compagny.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=r6OXZio3O1Q>

Inventing Innovations in Life : Sangeetha Isvaran at TEDxSairam

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wr4iBABzwcg&feature=youtu.be>.

6.2 Sites internet

Le site de Kalakshetra : <http://www.kalakshetra.in/site/>

Le centre Dr. V. Raghavan à Chennai : <http://www.drVRaghavanCentre.com>

L'université Visvabharati à Shantiniketan : <http://www.visvabharati.ac.in>

L'institution Kalavardhini de Sucheta Chapekar : <http://kalavardhini.com>

Le « college » Bharatiyar Palkalaikoodam à Pondichéry :

<http://www.bpk.puducherry.gov.in>

Le site d'Armelle Choquard : <https://www.armellechoquard.fr>

Le site de Vijna Vasudevan : <https://vijna.weebly.com/>

Le site de Francis Barboza : <http://drbarboza.com/>

Le site de la technique « Katradi » et de Sangeeta Isvaran : <http://www.katradi.org>

6.3 Autre

ESHWAR, Jayalakshmi, *Educational Card Game : Dance Forms of India*, New Delhi : Abhinayaa.