

L'APPRENTISSAGE DE LA DANSE
EN INDE DU SUD ET
SES TRANSFORMATIONS AU XX^{ÈME}
SIÈCLE : LE CAS DES DEVADĀSĪ,
RĀJADĀSĪ ET NAṬṬUVAṆĀR*

TIZIANA LEUCCI

This article analyses the transformation of a South Indian choreographic tradition practiced until the 1930s by a community of professional temple and court artists commonly known as devadāsī, rājadāsī and naṭṭuvaṇār. Such a tradition has been radically changed in the first decades of the last century into a form of choreographic hybridization known today as Bharatanatyam. This transformation mirrors the deep fractures produced in the artistic heritage of South India by the choices made by a few members of the Indian urban elite imbibed by Christian models of morality and nationalist ideologies. The article demonstrates how the socio-political context and agenda of both Western and Indian reformists, in the colonial and post-colonial periods, re-constructed anew the artistic landscape of South India by forging its presumed origin and history. In order to achieve this change, the reformers “re-casted” the previous dance and music practitioners, the audience, and the patrons of those arts. Meanwhile, the entire system of transmission of the artistic savoir-faire and the traditional repertoire of songs and dances were “sanitized” as well. Consequently, the now much claimed millenary antiquity and authenticity of the present Bharatanatyam dance, as it is taught and performed today in India and abroad, is actually the product of the close interactions between Indian and Western artistic patterns, which occurred during the first half of the 20th century.

* La présente étude repose sur les données recueillies pendant un premier terrain de douze ans (1987–1999) en Inde du Sud, suivi de trois autres en 2001, 2005/2006 et 2007, séjours pendant lesquels j’ai appris trois styles de danse indienne (*Bharata Nāṭyam*, *Dāsī Āṭṭam* et *Odissi*) auprès des institutions suivantes: *Kalakshetra-College of Fine Arts*, *Hasta-Bharata Nāṭyam Dance School* à Madras, et *Odissi Research Center*, à Bhubaneswar, puis

To deny the alleged novelty of an innovation by asserting its antiquity is to recognize and accept it as an integral part of the indigenous culture. Archaization is, in this case, also a form of modernization. (...) Many of the revivalist and restorationist movements and their associated symbols turn out to have this Janus-like character — traditional from the front and modern from the back.

Milton Singer (1972, 397–398, 400)

LA PLUPART DES ENSEIGNANTS ET PRATICIENS ACTUELS de la danse du sud de l'Inde, connue désormais sous le nom de *Bharatanatyam* (tamoul *Paratanāṭṭiyam*), insistent sur la continuité de leur tradition millénaire, et il est vrai que les reliefs des temples médiévaux montrent des poses de danse souvent similaires à celles que l'on peut apprendre aujourd'hui. Mais les poses ne suffisent pas à définir une danse et, lorsqu'on y regarde de plus près, nombre de choses ont changé dans l'apprentissage même de cette pratique. Le présent article vise à le montrer en se focalisant sur les transformations qui ont eu lieu dans la première moitié du XX^{ème} siècle. L'événement le plus marquant de ces changements est la création des institutions d'apprentissage, encore en place à l'heure actuelle, et l'on s'attachera

auprès des maîtres *nattuvanār* V.S. Muttusvamy Pillai, K.M. Selvam Pillai, K. Ramasvamy Pillai et Kelucharan Mohapatra, des *devadāsī* V. Marikannu, K. Pattammal, K. Nagamma, et de la *rajadāsī* K. Venkatalakshamma. Les recherches ethnographiques, historiques et musicologiques ont été effectuées sous la direction des professeurs: B.M. Sundaram, V.A.K. Ranga Rao, R. Venkatraman (Université de Madurai), M. Shammugan Pillai (Université de Madras), Arudra (Université d'Hyderabad), R. Nagaswamy (ancien Directeur de l'*Archaeological Survey of Tamil Nadu*, Madras et épigraphiste auprès de l'EFEO, Pondichéry), Françoise L'Hernault (EFEO, Pondichéry), Amrit Srinivasan (IIT, New Delhi), Laura Piretti (Université di Bologna), Nicola Savarese (Università di Roma 3), Joan L. Erdman (Chicago University), Sanjay Subrahmaniam (UCLA, University of Los Angeles), Joep Bor (University of Leiden), Saskia Kersenboom (University of Amsterdam), James Kippen (University of Toronto), Catherine Clémentin-Ojha, Jean-Claude Galey et Francis Zimmermann (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Françoise Nalini Delvoye et Appasamy Murugaiyan (EPHE) (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris), Véronique Bouillier, Claude Markovits, Michel Picard et Gilles Tarabout (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Yves Goudineau (EFEO, Paris), Philippe Bruguière (Cité de la Musique, Paris), Raphael Rousseleau (Centre d'Etudes de l'Inde et Asie du Sud, Paris). Ces terrains ont été effectués grâce aux bourses d'étude du Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de l'Université et de la Recherche d'Italie (Rome, *Indo-Italian Cultural Exchange Programme*), du *Ministry of Human Resource Development Government of India - Indian Council for Cultural Relations* (New Delhi), de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, ainsi qu'aux subventions de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et du Centre d'Etudes de l'Inde et Asie du Sud (EPHE, CEIAS, CNRS – EHESS, Paris). Je remercie toutes ces personnes et institutions pour leur soutien financier et intellectuel.

à retracer à la fois leurs antécédents, sous influence occidentale, et leurs répercussions présentes. La transformation des institutions d'apprentissage va en effet de pair avec le remplacement, plus radical encore, des praticiennes de cette tradition chorégraphique. Par là-même, si la base technique a été conservée dans ses grandes lignes (et seulement dans ses grandes lignes), le sens même de la danse a subi un véritable bouleversement. On s'intéressera donc ici plus aux ruptures qu'aux continuités, et plus à *l'esprit* de l'apprentissage qu'à la *lettre* de la technique employée, tout en suggérant que le changement de l'un implique inévitablement celui de l'autre.

Commençons par dresser le tableau de la situation du tout début du XX^{ème} siècle pour mieux évaluer ensuite la portée des mutations ultérieures.

L'APPRENTISSAGE DE LA DANSE

PAR LES *DEVADĀSĪ* AUPRÈS DES MAÎTRES *NĀTUVANĀR*

Pendant des siècles et jusqu'aux années 1930, les praticiennes les plus accomplies de la tradition chorégraphique en Inde du sud étaient les *devadāsī* (sanskrit « servantes de la divinité »¹) ou danseuses de temple, et les *rājadāsī* (sanskrit « servantes du roi ») ou danseuses de cours. Ces femmes occupaient la fonction de courtisanes auprès de patrons (généralement stables) choisis pour leur richesse et pour leur culture, et les premières (les *devadāsī*) jouaient aussi un rôle rituel dans les temples. Autant dire que ces artistes, qui maîtrisaient une culture raffinée et furent longtemps les seules femmes

1. *Devadāsī* : Terme sanskrit composé des mots *deva* « dieu, divinité » et *dāsī* « servante » signifiant ainsi « celle qui est au service du dieu », « servante / dévote des dieux ». Ce terme générique, pan-indien, est utilisé pour désigner une classe de femmes, artistes et courtisanes, attachées aux temples et y accomplissant diverses tâches. Chaque région du sous-continent indien disposait également de nombreux autres termes pour désigner ce type de femmes (Leucci 2000). L'institution des *devadāsī* indique, par conséquent, 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. Les preuves majeures de l'ancienneté de l'institution au sud de l'Inde sont fournies par des inscriptions datées du VIII^{ème} et IX^{ème} siècles. Voir les *South Indian Inscriptions*, publiés depuis le XIX^{ème} siècle, et surtout l'étude récente de L. Orr (2000), bien que ses conclusions restent hâtives et disputées parmi les historiens (Ali 2001, 2002 et Leucci à paraître). Je remercie M. Appaswamy Murugaiyan (EPHE) pour l'indication d'importantes sources épigraphiques tamoules relatives à ce sujet. L'institution des courtisanes en général (sanskrit *ganikā*) est, en tout cas, ancienne comme l'attestent les nombreuses références littéraires et iconographiques sur le sujet (Leucci 2005b). Sur la richesse du savoir artistique des courtisanes de l'Inde du nord, voir : Bor, van der Meer (1982) ; Bor (1986–87 et 2003) ; Rao (1990 et 1996).

éduquées de la société indienne,² étaient davantage comparables à des courtisanes d'Ancien Régime en Europe — la dimension religieuse en plus —, qu'à des prostituées de rue. À ce titre, la danse n'était pas seulement une profession extrêmement complexe à apprendre et à exercer dans les temples, les monastères et les cours royales, mais représentait un véritable « service » (sanskrit *sevā*) envers la société des hommes et des dieux, en accord avec leur « devoir » et leur éthique professionnelle spécifique (sanskrit *dharma*). En qualité de courtisanes lettrées, les *devadāsī* étaient dépositaires et maillons de transmission d'un savoir comprenant non seulement les diverses disciplines artistiques comme la musique, le chant et la rythmique, mais aussi la poésie et un vaste corpus mythologique et épique narrant les gestes et les amours des dieux et des héros liés aux légendes du temple d'appartenance. Les informations dont nous disposons concernant la dimension rituelle exacte de ces femmes indiquent que leur activité et leur danse dans les temples visaient à servir les dieux à des moments précis de la liturgie, mais aussi et surtout à écarter le « mauvais oeil » (sanskrit *dr̥ṣṭi*) des divinités et des hommes. Comme l'a montré Saskia Kersenboom-Story (1987) et comme le confirment nos propres entretiens avec d'anciennes *devadāsī* et maîtres de danse, ces femmes étaient considérées comme « éternellement fastes » (sanskrit *nityasumaṅgalī*) et leur présence repoussait le malheur ou la ruine. De ce fait, leur présence active était ressentie comme nécessaire aux moments des rites de passage, que ce soit auprès des dieux, des rois ou des familles qui les patronnaient, ou dans les situations critiques mettant en danger la communauté (sécheresse, famine, inondations, épidémies, etc.).

Les *devadāsī* constituaient une communauté statutaire particulière (ni véritablement une caste ni une secte), du fait de la diversité des modes d'intégration au groupe. La future *devadāsī* pouvait être fille d'une *devadāsī* ou d'une femme de la communauté comprenant les musiciens. Elle pouvait être, par ailleurs, issue d'une tout autre famille ayant offert leur fille à un temple local. Quand la fillette ne provenait pas de certaines castes donnant

2. Bien qu'on trouve dans le passé de l'Inde quelques cas de femmes éduquées dans les familles royales et parmi les renonçantes et les nonnes jaïnes et bouddhistes, jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle la majorité des femmes cultivées appartenait aux communautés de courtisanes. Cette situation explique pourquoi, lorsque l'Inde coloniale créa les premières écoles de filles au XIX^{ème} siècle, il y eut tant de résistance dans les hautes castes à éduquer leurs filles de peur de la mauvaise réputation qui y était attachée. Voir : Bor (1986–87 et 2003) ; Rao (1990 et 1996) ; Tharu, Lalitha (1995) ; Ramanujam, Rao, Shulman (1997) ; Jordan (2003) ; Leucci (2005a, 2008a, 2008b et 2008c) ; Subramanian (2006).

régulièrement, par coutume, des filles aux sanctuaires,³ le « don aux dieux » (sanskrit *devadāna*) et la consécration au temple était souvent la conséquence d'un vœu de la famille (pour la guérison de maladie grave, pour obtenir un fils, etc.) ou d'un remerciement aux dieux suite à la réalisation d'un tel vœu.⁴ Nous devons prendre en compte l'importance émotionnelle d'un don aussi définitif. Mais, de la même manière que l'on donnait aux dieux les prémices des récoltes, pour payer la dette contractée envers eux,⁵ le débiteur offrait ce qu'il avait promis, en l'occurrence la plus belle de ses filles, avant même qu'elle ait atteint la puberté. Une fois la fillette sélectionnée, ses parents devaient demander aux autorités du temple et au roi la permission de la consacrer aux dieux. Il est intéressant de noter que l'approbation n'intervenait qu'après l'examen rigoureux de la jeune personne par le prêtre principal, par la doyenne des *devadāsī*, par le chef du monastère associé au temple, et par le roi.⁶ Alors seulement, la date et le moment les plus auspiciose pour célébrer la consécration au temple étaient fixés, en fonction de calculs astrologiques prenant en compte l'horoscope de la fillette.

A cette occasion, la jeune fille était parée comme une déesse, vêtue d'un *sari* d'environ neuf mètres de longueur qui était drapé de façon spéciale autour de son corps. Elle était aussi couverte de bijoux d'or et de véritables bijoux précieux, remis par les autorités du temple comme un cadeau des dieux.⁷ Après l'accomplissement de certains rituels dans la maison de ses parents, un cortège provenant du sanctuaire — formé par les prêtres, les *devadāsī*, les membres de la cour, du monastère et les musiciens — venait la chercher pour l'escorter jusqu'au temple. Après une longue procession

3. C'était le cas au pays tamoul, dans certains groupes de *Vellāla*, *Kaikolam* et *Senguntha Mudaliar* (Ganesh 1979).

4. Dans ces différents cas, on donnait une vache ou une fille. C'est la raison pour laquelle, dans les régions rurales du nord du Karnataka et de l'Andhra Pradesh, les *devadāsī* consacrées à la déesse Yellamma étaient aussi appelées *basavi*, « vache », et *devara basavi*, « vache de la divinité » (Assayag 1992).

5. Sur la valeur de la dette dans le monde indien, voir : Galey (1980) ; Malamoud (1988 et 1989).

6. C'est ce qu'ont confirmé les *devadāsī* tamoules K. Pattammal et V. Marikannu, et le *naṭṭuvanār* V.S. Muttuswamy Pillai, lors de nos entretiens. Selon eux, non seulement la fille devait être en bonne santé, être gracieuse, intelligente et manifester une prédisposition à la musique et à la danse, mais aussi avoir sur son corps certains signes considérés de bon augure. Sur les relations entre les membres des monastères et les courtisanes en Inde du sud, voir Leucci (2005a et 2008), et concernant l'Inde du nord au XIX^{ème} siècle, voir Pinch (2004).

7. Sur les bijoux cérémoniels des *devadāsī* et leur symbolisme, on peut voir Leucci (1996).

où tous les insignes royaux (parasol, épée, étendards, etc.) étaient présents, la cérémonie avait lieu en face de l'icône de la divinité tutélaire concernée. Peu après, aidée par des *devadāsī* plus âgées, elle devait rendre « hommage à la déesse Terre » (sanskrit *bhūmipraṇāma*). S'appuyant ensuite sur un tissu tendu par deux *devadāsī*, la jeune consacrée devait se tenir sur un tapis de riz non décortiqué couvert d'un drap décoré de signes de bon augure,⁸ tandis que le « maître de danse » (tamoul *naṭṭuvanār*) guidait ses premiers pas en tenant symboliquement ses chevilles et en récitant les syllabes rythmiques d'accompagnement de la danse : *teya tey, teya tey...*

La consécration constituait un véritable « rite de passage » (sanskrit *saṃskāra*⁹) pour la jeune fille, changeant radicalement son statut social et légal en la séparant de sa famille et de sa caste d'origine pour la rattacher en premier lieu au « lignage de la divinité tutélaire » (sanskrit *devakula*) du sanctuaire. Ce dernier pouvait être aussi éloigné de son village d'origine. Les figures dessinées dans le riz par cette première séquence de pas étaient interprétées, par la suite, comme indicatrices de l'abondance des pluies et des récoltes à venir. Tout cela indique le lien étroit qui unissait les *devadāsī*, la fertilité de la terre, ainsi que la fonction oraculaire que pouvait occuper la danse même. A partir de la consécration, la famille de la future *devadāsī* n'avait plus aucun droit sur elle, mais par cette donation, avait remboursé la dette contractée précédemment envers les dieux (le souhait réalisé) tout en acquérant d'importants mérites religieux (sanskrit *punya*).

Outre l'affiliation au lignage du dieu, la cérémonie de consécration faisait accéder la jeune fille, en second lieu, à d'autres types de filiation. Elle était, d'une part, légalement adoptée¹⁰ par une *devadāsī*, et au moment de sa retraite, ou à la mort de sa mère adoptive, elle pouvait hériter des droits et privilèges (*manyam* et *iṅnam*) de celle-ci, c'est-à-dire de la maison, des terres cultivables, de la nourriture, etc., accordées aux danseuses par les autorités du temple en compensation pour leurs services rituels rendus aux dieux. La cérémonie effectuée en face du dieu marquait, d'autre part, le début de son apprentissage artistique auprès du maître de danse, dans la maison même de celui-ci, selon le système du *gurukula*. Ce terme, signifiant littéralement le « lignage du maître », désigne l'enseignement en tant que relation dans

8. Avec des poudres rouge (*kum kum*) et jaune (*curcuma*), on dessinait sur le drap le signe du *svastika*, des fleurs de lotus et de jasmin, des fruits et des feuilles de manguier, etc.

9. *Saṃskāra* : terme polysémique qui désigne les rites de passages importants en tant que processus de « perfectionnement, embellissement, amélioration, intensification, raffinement, etc. » (Pandey 1993, 15-17).

10. Voir Parker (1998) et Jordan (2003).

laquelle l'élève est accepté tel un membre de la famille de l'enseignant, en échange de services domestiques et d'un respect attendu vis-à-vis de celui-ci et de son art (littéralement « dévotion au maître » : en sanskrit *gurubhakti*). Les transactions monétaires étaient absentes de cette relation, car le maître de danse était lui-même patronné par les autorités du temple concerné et par le roi. Uniquement à l'occasion de cérémonies, en particulier lors de la première « représentation publique » (tamoul *arangêtram*) de la jeune *devadāsī*, le maître recevait de ses élèves des dons symboliques de leur reconnaissance envers lui (sanskrit *gurudakṣinā*¹¹), consistant généralement en une pièce de coton utilisée comme vêtement (*dhoti*), des guirlandes de fleurs, des gâteaux, des fruits, des feuilles de bétel et des noix d'arc et de coco.

Chaque maître enseignait un style chorégraphique propre à un sanctuaire (*bani*, tamoul *pāṇi*¹²), caractérisé par un répertoire et un certain nombre de traits uniques (gestes, positions, chants, rythmes et compositions musicales, etc.). Ce style était jalousement gardé et transmis comme trésor artistique familial dont l'élève (future danseuse, futur *naṭṭuvanār* ou musicien) se trouvait l'héritier, responsable à son tour de la continuité de la chaîne d'apprentissage.¹³ L'engagement du nouvel élève durait par

11. La *dakṣinā* désigne originellement l'honoraire rituel complétant le sacrifice par la rétribution de l'officiant (Malamoud 1976). L'expression indique ici le don symbolique et volontaire (bien qu'attendu) au maître, de la part de l'élève qui a terminé son cycle d'apprentissage de base. C'est à la fois une clôture et une reconnaissance de la dette envers le maître qui a accompli son devoir.

12. Le *bani* est un style musical ou une tradition de famille (Pesch 1999, 294), dont l'étymologie tamoule évoque la notion de « réserve » ou « stock patrimonial » (Kersenboom-Story 1995, 96). « Le mot se traduit généralement par style, école, saveur, etc., on pourrait avancer une sensibilité, l'originalité assumée d'une esthétique, perçue mais rarement explicitée. (...) L'analyse du *bani* ne peut être que comparative et relève d'une distinction fine de ses paramètres. » (Auboux 2000, 1).

13. Le terme *bāṇi* trouve son pendant exact dans les traditions musicales et chorégraphiques de l'Inde du nord avec le mot *gharana* : « *Gharana* literally means 'family' in the sense of lineage. The personal style, musical attitudes, and predispositions of an acknowledged master are what give a *gharana* its distinctly recognisable melodic movement and dialect. The transmission of traditional music from master to disciple is a very serious matter in India. *Seena ba seena*, from breast to breast, is a commonly used phrase in this context. What the *ustad* (master) passes on to the *shagird* (disciple) is the whole experience of his inner musical self, his entire 'quality'. Therefore nothing less than total commitment on the part of the pupil is acceptable. He has to be a vehicle that is fit to receive, cherish, and perpetuate the life and work of a great musical mind. The teaching is oral and very often secretive. The master teaches perhaps a son, or a nephew or son-in-law, or a deserving pupil who has proved himself trustworthy in every sense. For an 'outsider' to be accepted as a disciple is rare, an overwhelming and remarkable thing which happens

conséquent toute sa vie et ses prestations artistiques suivaient le calendrier liturgique du temple.¹⁴

Comme nous l'avons dit, l'enseignement de la musique et de la danse avait lieu dans la maison du *nattuvanār*, et se déroulait quotidiennement du matin au soir. La fillette suivait les cours pour débutante donnés par le maître ou par d'anciennes danseuses, mais elle observait aussi les classes des élèves plus âgées et les répétitions des *devadāsī* plus expertes. Selon son âge et ses capacités, elle suivait les cours de chant, de rythmique, de gestuelle et apprenait aussi à écrire et à lire dans plusieurs langues, dont le tamoul, le télougou et le sanskrit. Dès son enfance elle vivait donc entourée d'artistes, immergée dans la musique, la danse et la poésie, et se trouvait liée à son maître, à sa mère adoptive et à ses camarades par des liens artistiques autant qu'affectifs.¹⁵

L'apprentissage et la maîtrise du répertoire prenaient plusieurs années. Les *nattuvanār* personnalisait l'enseignement qu'ils avaient reçu, et adaptaient leur style à la morphologie et aux qualités de chaque élève. Cette adaptabilité alliée à des règles conventionnelles communes permettait une liberté d'expression et une créativité des maîtres et des interprètes bien plus importante qu'on ne l'imagine souvent. Selon la formule du *nattuvanār* V.S. Muthuswami Pillai, un bon maître de danse devait agir comme un tailleur ajustant chaque corset (*choli*) aux proportions de sa cliente, c'est-à-dire savoir modeler son enseignement en adaptant la rigueur des règles

only to the fortunate few. (...) Even though the faithful preservation of these characteristics is applauded by purists today, (...) there is much more exchange and contact, acknowledged and unacknowledged, between the *gharanas*. (...) The concept of musical *gharanas* is physically comparable to that of families or clans in general, but in reality it is far more extensive and complicated. It signifies not only the physical characteristics, temperamental leanings and attitudes of the founder, in the same way as it would in the case of the ancestral line of a family, but much else that is contributed by all the talent that has come to drink at the fount of the master. This interaction and experience leaves an enduring imprint on the common pool of the *gharana's* wealth. (...) Another kind of wealth which each *gharana* owns and which we can consider their moveable property is the repertoire of compositions and *ragas* they specially pride themselves on. This wealth is as jealously guarded by all members who identify themselves with the *gharana* as any other kind of riches and shared only with those who are admitted into the family by right of blood, marriage or exemplary discipleship. By following both the manner and material of musical masters, their disciples give rise to a distinctive stream of musical practice ». (Dhar 2001, 19-23).

14. Voir Kersenboom-Story (1987).

15. Il était très émouvant d'entendre les *devadāsī*, la *rājadāsī* et les *nattuvanār* rencontrés en Inde, tous octogénaires, parler de leur maître. Leur affection, leur reconnaissance et leur respect pour leur maître restaient vifs et profonds.

techniques de son style à la plasticité unique du corps de chaque élève.¹⁶ Ajoutons que, comme en musique, chaque interprétation prenait en compte le moment, le lieu d'exécution et le public visé.¹⁷ Le répertoire était composé d'un grand nombre de chants et de danses dévotionnels où le « sentiment amoureux et érotique » (sanskrit *ṣṛṅgārarasa*¹⁸) était exploré dans toutes ses nuances émotionnelles et dans toutes les combinaisons possibles de typologies de personnages avec leurs caractères spécifiques.

Les *devadāsī*, accompagnées de leurs maîtres (qui marquaient le rythme) et de musiciens choisis, ne dansaient pas seulement dans les institutions religieuses, mais aussi dans les cours royales. Comme nous l'avons indiqué précédemment, leur participation était considérée comme indispensable à l'occasion des événements socio-religieux importants du royaume, comme les fêtes de couronnement d'un roi, les naissances et les mariages princiers, les fêtes religieuses, mais aussi les visites des ambassadeurs, les audiences royales, les retours de victoires militaires, etc. Sur le modèle royal mais à une échelle plus réduite, les familles aisées invitaient les *devadāsī* à leur domicile pour les fêtes religieuses, mais aussi pour des célébrations à caractère privé comme les naissances, la commémoration des premières règles des filles, les mariages, l'inauguration d'une nouvelle maison ou simplement pour un concert à domicile. En récompense de leurs services, elles recevaient des dons, généralement en bijoux d'or et pierres précieuses, des *saris* de soie et brocart, et, dans ce contexte, de grosses sommes d'argent qu'elles partageaient avec le *naṭṭuvanār* et les musiciens. De plus, elles recevaient également fréquemment des titres honorifiques de la part des rois.¹⁹

Enfin, les rites funéraires des *devadāsī* montraient aussi des spécificités. Selon les témoignages recueillis, le corps était lavé, enduit d'huile

16. Le *naṭṭuvanār* opposait en ces termes l'enseignement d'un bon maître de danse à celui des écoles actuelles pratiquant le « prêt-à-porter » (*ready-made* : entretiens personnels, Madras 1991).

17. Le répertoire de chants et de danses des *devadāsī* était vaste et complexe. Il y avait des compositions spécifiques pour le temple, d'autres pour la cour, et d'autres encore pour diverses occasions.

18. *Rasa* : terme sanskrit signifiant « essence, jus, saveur », et par extension « sentiment, contemplation ou expérience esthétique ». Sur les principes de l'esthétique indienne et la théorie des *rasa*, on peut consulter : Lévi (1890) ; Keith (1924) ; Mukerjee (1926) ; Ghosh (1950) ; Gnoli (1956) ; Byrski (1974) ; Piretti (1982 ; 2004 et 2005) ; Mazzarino (1983 et 1993) ; Bansat-Boudon (1992 et 2004).

19. A ce propos voir Leucci (2005a), et sur le patronage royal des arts dans la tradition Indo-persane, voir : Kuppaswamy, Hariharan (1984) ; Erdman (1985 ; 1992) ; Bor (1986/87 ; 2003) ; Rao (1990 ; 1996) ; Delvoye (1996 ; 1997 et 2000) ; Bruguère (2003).

aromatique et décoré de tous les signes fastes, avant d'être drapé d'un *sari* comme du vivant de la défunte. Contrairement aux défunts ordinaires, le cortège funéraire était mené par la fille, naturelle ou adoptive, de la *devadāsī* et devait s'arrêter quelques instants face au temple. Les guirlandes de fleurs, la pâte de santal, la poudre jaune de curcuma et rouge de *kumkum*, ainsi que la nourriture consacrée par les dieux (sanskrit *prasāda*, « grâce ») étaient enlevées à la statue du dieu pour être placées sur son corps. Un parasol cérémoniel, semblable à ceux utilisés dans les cortèges divins et royaux, précédait également la *devadāsī*. Privilège d'exception, le bûcher funéraire était allumé par la fille héritière avec un brandon pris au foyer de la cuisine du temple, et le dieu jeûnait ce jour-là, avant de consommer la nourriture littéralement « amère » du deuil. Une fois la crémation consommée, une « lampe de délivrance » (sanskrit *mokṣadīpā*) était allumée dans le temple, indiquant que la servante du dieu était désormais libérée du cycle des renaissances.

L'ABOLITION DU SYSTÈME DES *DEVADĀSĪ* ET LA NAISSANCE DES
INSTITUTIONS ACTUELLES D'APPRENTISSAGE DE LA DANSE

Le 14 août 1947 à minuit, Jawaharlal Nerhu annonce officiellement par radio à la population de son pays l'indépendance tant attendue vis-à-vis de la couronne britannique. Trois mois plus tard, le 26 novembre, en cette Inde désormais libre et indépendante, la Cour Suprême de la *Présidence de Madras* approuve une loi, le *Devadasi Act*, qui punit d'emprisonnement et de fortes amendes la consécration de *devadāsī* et l'exécution de danses rituelles à l'intérieur des temples.²⁰ A la suite de la mise en place de cette loi dans toute la circonscription administrative de Madras (c'est-à-dire presque toute la moitié sud de l'Inde), les institutions religieuses et les cours royales, qui entretenaient jusque là ces femmes et leur entourage artistique (musiciens et maîtres de danse), doivent abandonner leur patronage mais reprennent aussi les droits fonciers et locatifs attachés aux anciennes fonctions. Par conséquent, les danseuses et leur famille se trouvent, du jour au lendemain, non seulement mises hors-la-loi, mais aussi privées de leur profession et de leurs revenus, et dans la nécessité de se reconverter rapidement pour survivre. Cette loi représente en fait l'acte final d'une longue

20. Le texte entier de la loi se trouve aux archives du Gouvernement de Madras (Law Department, G.O. No. 23, January 26, 1948 : Actsv — The Madras Devadasis — Prevention of Dedication- Act, 1947, Publ. Madras Act XXXI of 1947).

campagne de réforme sociale initiée dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et prise en charge par une partie de l'élite indienne.

Si l'on remonte dans le temps, on s'aperçoit que ce mouvement d'abolition trouve ses racines les plus directes dans les écrits de divers auteurs occidentaux du XIX^{ème} siècle, dont en premier lieu les missionnaires et prédicateurs chrétiens. Promoteurs d'une attitude paternaliste, ceux-ci décident de « sauver » l'Inde de ses propres démons, à commencer par un certain nombre de pratiques considérées comme particulièrement « superstitieuses et dégénérées » (adjectifs que l'on trouve dans les textes de l'époque). Leur but est la conversion ou, pour le moins, l'élévation morale et religieuse des hindous. Le patronage de danseuses par les temples et les notables apparaît vite comme l'une des traditions les plus douteuses, dont se servent les chrétiens pour démontrer le caractère inique de la religion hindoue. L'intériorisation progressive du modèle de moralité victorien²¹ impose lentement mais sûrement, à une grande partie de l'élite indienne, un sentiment de gêne vis-à-vis de telles traditions stigmatisées comme « primitives » et « indécentes ». Avec le développement des mouvements indiens de réformes politiques, sociales et religieuses, dont les membres défendent la grandeur et l'ancienneté des traditions culturelles indiennes tout en militant pour la suppression de ses éléments jugés les plus immoraux à l'aune des nouvelles normes, la réforme de la musique et de la danse à travers l'abolition de l'institution des *devadāsī* devient bientôt une priorité nationaliste.²²

21. A ce propos, on peut voir : Ballhatchet (1980) ; Hyam (1992) ; Parker (1998) ; Collingham (2001) et Jordan (2003).

22. « By the last decades of the nineteenth century, social reform movements as well as colonial discourse about prostitution combined to make the *devadāsī* issue an agenda for social reform. The social reform movement was in its early stages inspired by Brahmo Samaj ideals and subsequently by the Theosophists. Spearheaded largely by upper-caste elite groups, it focused principally on the issues of female education, infant marriages, and widow remarriage, which in its broader scope touches on the status of the *devadāsī* and the validity of child dedication to temples that was seen as being complicit in child prostitution. (...) The Theosophist view championed social purity and temperance, issues that were endorsed by the National Social Conference, established in 1887 as a social wing of the Indian National Congress. Both these demands very centrally affected the status of the *devadāsī* and *nautch*-women as performing artists. The demands for social purity led to an immediate clamour for the abolition of the *nautch* altogether, while, in the long run, it informed the making of a new and puritanical-ethical aesthetic as far as the art forms of dance and music were concerned. Within the National Social Conference, the upper hand remained with the reform party. Through its official mouthpiece, *The Indian Social Reformer* (...) inaugurated the *Anti-nautch movement*. » (Subramanian 2006, 126-127). Une phrase de Gandhi témoigne de l'importance d'une telle réforme pour la respecta-

Contrairement à une opinion répandue, le gouvernement britannique en Inde refuse constamment une trop grande ingérence sur cette question parce qu'elle touche au domaine religieux (conformément à la déclaration de la reine Victoria de 1858) et se contente d'élever l'âge légal de la consécration à celui de la majorité. Les administrateurs britanniques craignent, en durcissant la loi, de provoquer la colère de la majorité de la population indienne qui reste attachée à ces traditions. Pour cette même raison, les débats entre élus indiens sont longs et houleux, si bien que la législation définitive sur le sujet n'aboutit qu'après l'Indépendance.²³

Auparavant, pendant que les débats sur l'abolition faisaient rage, on assistait à l'émergence de groupes d'intellectuels indiens s'intéressant à la danse, non seulement comme moyen d'expression artistique, mais aussi comme véhicule privilégié d'idéologies nationalistes en tant que symbole identitaire de la grandeur culturelle de l'Inde vis-à-vis du pouvoir colonial britannique. Dans les années 1920-1930, il existe ainsi deux factions opposées au sein des intellectuels indiens modernistes formés dans les écoles britanniques, vis-à-vis de la danse : le courant abolitionniste et le courant réformateur. Hormis quelques collectifs de *devadāsī* qui envoyèrent des pétitions et des lettres de protestation au gouvernement, peu de voix s'élevèrent en faveur du maintien de l'ancien système.

Le courant abolitionniste, ou *Anti-Nautch Movement*,²⁴ créé en 1887, vise d'abord la suppression totale des spectacles de « danse » (hindi *nach*) dans les lieux publics ou privés, puis s'attaque à l'institution des danseuses de temple en Inde du sud, en 1892. Afin de mobiliser l'opinion publique, ils organisent des séminaires et conférences et, en 1893, envoient un appel officiel au Vice-roi, au Gouverneur Général de l'Inde et au Gouverneur de Madras (Singh 1990 ; Leucci 2000 ; Jordan 2003 et Subramanian 2006).

bilité de la nation indienne : « There are, I am sorry to say, many temples in our mydst in this country which are no better than brothels. » (*Young India*, October 6th, 1926, 335). Voir aussi : Arudra (1997) ; Rao (1990, 1996) ; Jordan (2003).

23. Voir Jordan (2003).

24. Ce mouvement était animé essentiellement par des prédicateurs chrétiens puritains, des « ladies » épouses d'officiers britanniques, et par des intellectuels indiens réformistes. Ces derniers se recrutaient surtout chez les docteurs, journalistes et travailleurs sociaux, classes occidentalisées ayant particulièrement intégré les valeurs puritaines coloniales. Ce mouvement représente aussi la continuation dans les colonies d'autres formes d'activisme anti-prostitutionnel présent dans les mêmes années en Angleterre et en France (Ballhatchet 1980 ; Corbin 1982 ; Hyam 1992 ; Collingham 2001). Quant aux arts à la moralité « douteuse » comme le théâtre et la danse, n'oublions pas qu'en Europe les comédiens et les danseurs professionnels ne purent être inhumés dans les cimetières chrétiens qu'au XIX^{ème} siècle.

Prolongeant la valorisation occidentale des anciens textes religieux, les abolitionnistes insistent sur le caractère non-védique de l'institution des *devadāsī*, pour démontrer son origine récente, populaire et superstitieuse.²⁵ Les *devadāsī* sont ainsi présentées comme un appareil tardif, superflu et dégénéré d'une religion « védique » idéalisée.

Le courant réformateur naît par réaction au projet d'abolition totale, en se donnant pour but de « sauver la danse » (*sic*). Les membres de ce courant prônent la récupération et la purification du patrimoine et du savoir-faire chorégraphique des danseuses et de leurs maîtres, tout en dénigrant leur mode de vie. Pour distinguer l'art respectable de « l'immoralité » de ses praticiennes habituelles, ils ont besoin d'un espace public et d'une structure éducative libres de toute connexion avec les sanctuaires et l'ancien régime. Deux institutions sont créées successivement dans ce but : la *Madras Music Academy*, puis, plus spécifiquement, le *Kalakshetra College of Fine Arts*, dont on va voir que la chronologie épouse étroitement l'avancée de la législation abolitionniste.

LA MADRAS MUSIC ACADEMY

L'idée de créer une académie de musique dans le sud de l'Inde naît en 1926 du projet d'accompagner la réunion annuelle de l'*Indian National Congress*, prévue à Madras pour 1927, d'une *All India Music Conference* riche en manifestations musicales, sur le modèle précédemment adopté dans le nord du pays. Les quatre premières conférences pan-indiennes de musique avaient en fait été organisées sous la conduite de Mahārājas : le roi de Baroda (Baroda 1916), de Rampur (Delhi 1918, Lucknow 1925), et de Benares (Benares 1919).²⁶ La conférence de Madras marque ainsi une étape décisive car elle représente la première réalisation de ce genre dans le sud en même temps que le passage d'un patronage royal à celui du Parti du Congrès, ouvrant la voie au futur système de subventions gouvernemental. La réunion officielle du comité organisateur est fixée en octobre 1927, et compte notamment C.P. Ramaswamy Iyer (juriste), E. Krishna Iyer (avocat et acteur) et P. Sambamurthy (professeur de musicologie à l'Université de Madras). La conférence se tient (comme aujourd'hui encore) du 24 au 31 décembre, en concordance donc avec la réunion générale de l'*Indian National Congress*.

25. Voir Tharu et Lalita (1995, vol. 1, 9–11).

26. Kuppuswamy, Hariharan (1984, 6). Pour une présentation approfondie de la genèse de l'Académie et de la notation unifiée de la musique carnatique, voir Subramanian (2006).

À l'automne de la même année, le Conseil d'Etat de Delhi discute la proposition d'un membre de Madras visant la prévention de la consécration de filles aux temples, comme *devadāsī*. En novembre 1927, le *Madras Legislative Council* passe une résolution en ce sens. En janvier 1928, le comité organisateur de la conférence propose de former une académie de musique permanente à Madras, proposition approuvée au mois de mars. En août, le même comité se réunit pour inaugurer formellement la nouvelle Académie, qui est enregistrée légalement sous le régime du « *Societies Registration Act* » l'année d'après.²⁷

Parallèlement, en 1929, le Conseil Législatif de Madras approuve un amendement qui permet aux autorités des temples de délier les *devadāsī* de leurs liens aux sanctuaires et révoque les privilèges et les droits fonciers (*manyam* et *īnam*) qui leur étaient traditionnellement accordés au moment de la consécration. En 1930, cet amendement est suivi par la présentation au même Conseil Législatif d'une proposition de loi visant à interdire la tenue de cérémonies de consécration de jeunes filles aux temples.

Dans les années suivantes (1931–1936), l'Académie de musique de Madras présente des spectacles de danse où apparaissent encore uniquement des *devadāsī* dans le but de montrer la richesse artistiques des traditions chorégraphiques de l'Inde face à l'Occident. Le but ultime poursuivi est, comme on l'a dit, de « sauver » la danse des attaques des abolitionnistes plus radicaux. En 1932, débute la controverse entre E. Krishna Iyer et les activistes de l'*Anti Nautch Movement*. En décembre de la même année, le Comité de l'Académie de musique de Madras se réunit pour discuter quatre résolutions fondamentales qui vont changer radicalement la transmission du savoir-faire chorégraphique en Inde :

1. Renommer la danse de temple par le terme de *Bharatanatyam* ;
2. Diffuser des informations précises sur la valeur de cet art ;
3. En collaboration avec les associations féminines, commencer à instruire les enfants de l'élite indienne dans l'art, et encourager la création de nouvelles écoles de danse ;
4. Encourager les représentations dans des lieux publiques (*sabhā* : « salle ou hall de réunion »).

Toutes ces résolutions doivent être comprises dans le cadre d'une stratégie de défense de la danse vis-à-vis des attaques des mouvements abolitionnistes. La première proposition est particulièrement révélatrice car, en jouant sur les mots, elle vise à détacher la danse appelée jusqu'alors

27. *Report of the All-India Music Conference 1927, 1928.*

en Tamoul *Dāsī Āṭṭam*, « danse des (*deva*) *dāsī*²⁸ » des anciennes pratiques pour l'identifier à une expression de la culture indienne à la fois « antique » et « nationale ». Pour ce faire, les membres de la *Madras Music Academy* forgent un néologisme purement sanskrit : « *Bharatanatyam* », composé de deux mots : Bharata, le nom du compilateur légendaire du plus fameux « traité sur les arts du spectacle » en sanskrit (*Nāṭyaśāstra*) mais aussi l'héros éponyme de l'Inde (sanskrit *Bhārata*) ; et *nāṭya*, « danse, drame, dramaturgie ». On peut donc le traduire comme « la danse de l'Inde » aussi bien que « la danse prescrite par Bharata ». Dans les deux cas, la tradition chorégraphique y gagne en respectabilité et en authenticité présumée par le biais du sanskrit. La deuxième proposition revalorise la danse rebaptisée et pose les bases des futures conférences-démonstrations et communications sur la musique et la danse. Notons que des débats techniques et poétiques entre érudits et danseuses suivaient déjà traditionnellement les représentations dans les temples et les cours royales.²⁹ La nouveauté consiste ici en l'introduction de démonstrations didactiques et de communications sur le modèle des sociétés savantes occidentales destinées à un auditoire élargi et données dans un lieu public. La troisième résolution pose les bases de la passation de la tradition et de la fondation d'institutions privées et gouvernementales modernes, hors du système d'apprentissage coutumier et des communautés jusqu'alors dépositaires. La dernière proposition délie les danses du contexte des temples et des fêtes privées, tout en posant les bases du futur « Festival de Musique et de Danse de Madras » qui se tient encore aujourd'hui pendant les mois de décembre et janvier.

Une des décisions prises pendant la conférence annuelle de l'Académie de musique de 1933 est de faire pression auprès du *Hindu Religious Endowments Board*, qui gère l'administration des sanctuaires, pour empêcher l'interdiction totale de la musique et de la danse pendant les

28. Le terme tamoul *Āṭṭam* signifie « danse, pièce ou représentation dramatique », et est l'équivalent du sanskrit *nāṭya*. L'autre terme employé à l'époque pour définir la danse des *devadāsī* était celui de '*Sadir Āṭṭam*'. « 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') » ; Pesch (1999, 350).

29. La dernière danseuse de la cour de Mysore, Katur Venkatalakshamma (1906–2002) a insisté sur le fait que les danseuses devaient être capables de justifier les moindres gestes et métaphores employés lors de leurs récitals auprès du roi et des savants (*pandits* et *ustads*) de la cour qui ne manquaient pas de les interroger à ce propos.

cérémonies religieuses dans les temples. Leur voix n'est entendue qu'au sujet de la musique, comme on peut le constater encore aujourd'hui.

Dans ce contexte, devant la mise à l'index de plus en plus systématique de leur communauté et face à une menace d'abolition de plus en plus précise, quelques *devadāsī* et leurs maîtres trouvent une issue professionnelle alternative, dès les années 1930, en donnant des cours de danse et de musique aux filles « de bonne famille » (*good family girls* : expression encore couramment employée au sujet des danseuses ayant « sauvé » la danse des mains des courtisanes) de Madras. C'est paradoxalement ces mêmes familles « respectables » qui, ayant intériorisé les valeurs puritaines britanniques, luttent dans les tribunaux pour abolir le principe même de l'existence de cette communauté artistique. Ce nouveau cadre de transmission permet, en 1937, la première apparition sur la scène de la *Madras Music Academy*, d'une jeune danseuse brahmane, Balachandra, suivie l'année d'après de deux autres jeunes filles brahmanes : Lakshmi Sastri (future Lakshmi Shankar, célèbre chanteuse) et Kalanidhi Ganapathi (future Kalanidhi Narayan, enseignante de danse).³⁰

Les années suivantes voient la quasi-disparition de danseuses provenant de la communauté des *devadāsī* sur la scène de l'Académie de musique de Madras, tandis qu'inversement, les danseuses de castes brahmanes y deviennent largement dominantes. En quelques années la transmission et la récupération du savoir chorégraphique dans sa version « réformée » se trouvent ainsi réalisées avant même que l'abolition complète de l'institution ne soit votée. La quasi-totalité des *devadāsī* disparaissent de la scène artistique puis de la scène sociale, avant que ne vienne le tour des maîtres de danse de les rejoindre dans les coulisses de l'histoire.

Si la *Music Academy* offre une plate-forme de représentations et de débats autour des traditions chorégraphiques et musicales du sud de l'Inde, elle n'offre cependant pas encore de lieux d'apprentissage public.³¹ Les jeunes

30. Arudra (1997, 33-34). Après la mort de mon maître, le *nattuvanār* V.S. Muthuswamy Pillai, j'ai suivi plusieurs cours tenus par Kalanidhi Narayan, une des rares enseignantes actuelles de danse en Inde à reconnaître sans aucun embarras la grande richesse artistique de l'ancien répertoire des *devadāsī*.

31. Il faudra attendre encore quelques années (1955) avant que la *Madras Music Academy* puisse organiser des cours de danse dans ses locaux, cours qui seront donnés par la célèbre danseuse Tanjāvūr Balarasvati, la seule artiste appartenant à la communauté des *devadāsī* qui ait continué à donner des spectacles sur la scène de l'Académie les années suivant la « récupération » du savoir-faire chorégraphique. Les cours n'ont malheureusement pas eu une longue durée, pour des raisons administratives et du fait de la détérioration de la santé de l'artiste.

filles « de bonnes familles » désireuses d'apprendre la danse doivent encore faire venir les maîtres de danse chez leurs parents pour des cours particuliers. Ce pas décisif est franchi avec la mise en place du *Kalakshetra*.

KALAKSHETRA « COLLEGE OF FINE ARTS »

Le 6 janvier 1936, une jeune brahmane tamoule, Rukmini Devi (1904–1986), fille d'un érudit (*pandit*) adepte de la théosophie et épouse du président même de la Société Théosophique, le docteur George S. Arundale, fonde à Adyar (aujourd'hui un quartier de Madras) l'*International Academy for the Arts* sur le *campus* même de la Société. Après quelque temps, sur le conseil du célèbre historien et sanskritiste, Pandit Subramania Sastri, Rukmini Arundale (comme on l'appelle alors) change le nom de la nouvelle académie en *Kalakshetra* (ou bien *kālākṣetra* ; en sanskrit : le « domaine consacré aux arts »). Plus tard, en 1962, suite à la mort d'Arundale et de désaccords avec la nouvelle direction de la Société Théosophique, l'école déménagera à Tiruvānmiyūr, alors un petit village côtier au sud d'Adyar.

En tant que fondatrice du *Kalakshetra*, Rukmini Devi dispose d'une biographie autorisée, largement diffusée par l'institution. Selon son propre témoignage, elle se serait dédiée à la « renaissance » de la danse indienne à la suite de deux rencontres : la première avec la grande danseuse russe Anna Pavlova qu'elle admirait, laquelle lui conseille d'approfondir sa propre tradition plutôt que d'apprendre le ballet ;³² la seconde avec E. Krisna Iyer, un des fondateurs déjà évoqué de la *Madras Music Academy*. Ces deux rencontres précipitent son intérêt pour la tradition chorégraphique indienne et, à l'âge de trente ans, elle commence à apprendre la danse auprès d'une *devadāsī*, Mylapore Gauramma, puis du célèbre *nattuvanār* Pandanallur Minakshisundaram Pillai, après avoir vu danser deux de ses élèves sur le plateau de la *Madras Music Academy*, le 1^{er} janvier 1935.³³ Après une courte période d'apprentissage, elle danse pour la première fois en public en décembre 1935,

32. Anna Pavlova avait admiré des danses traditionnelles indiennes pendant sa tournée en Inde en 1922 (Leucci 2005a, 286–290). Rukmini Devi prit tout de même quelques cours de ballet donnés par Cléo Nordi, une artiste de la troupe d'Anna Pavlova. Les techniques d'échauffement de la danse classique occidentale, avec ses positions spécifiques, furent par la suite régulièrement pratiquées par Rukmini Devi dans son entraînement personnel (Sarada 1985, 20).

33. Il s'agissait des *devadāsī* Sabharanjitham et Nagaratnam. La première assista d'ailleurs Pandanallur Minakshisundaram Pillai dans l'apprentissage de Rukmini Arundale en lui montrant chaque pas (B.M. Sundaram, cité par Arudra 1997, 32).

contre l'avis de son maître qui juge sa représentation prématurée.³⁴ Sa biographe S. Sarada, autre membre de la Société Théosophique et son ancienne assistante au *Kalakshetra*, est présente le jour de la première :

I had never witnessed a dance performance before as women from good families did not go out to witness them either in the temples or elsewhere. Bharata Natyam (...) was then danced only by persons of the Devadāsī (i.e. Deva Adiyar) class, who were looked down on. (...) There was great opposition to Rukmini Devi, a Brahmin lady, learning this art which was degraded because it had become the profession of the Devadāsī. (...) But Rukmini Devi, who had broken tradition already by marrying Dr. G.S. Arundale, an Englishman and a lieutenant of Dr. Annie Besant, went forward. (...) her complete identification with the spiritual message she was endeavouring to convey through her dance, made for complete rapport between her and the spectators. She had proved that this physical art, when presented with purity, devoid of vulgarity, could convey the soul-uplifting message of ancient India. Dr. Arundale who spoke at the outset, said a revival of Bharata Natya based on religion and spirituality would help the regeneration of India. (...) Every branch of the educational work launched by Rukmini Devi had spread and won recognition and grown because of the guidance and support which Dr. Arundale gave her in the early beginnings. (Sarada 1985, 43-44)

Pour comprendre ce témoignage apologétique sur Rukmini Devi, il convient d'ajouter quelques éléments du contexte dans lequel celle-ci évolue. En premier lieu, comme l'a bien montré l'historienne et anthropologue Amrit Srinivasan (1983, 83-89), le rôle joué par la jeune Rukmini Arundale dans l'institutionnalisation du *Bharatanatyam* ne peut être compris que dans le cadre de la position qu'elle occupait au sein de la Société Théosophique. A. Srinivasan insiste notamment sur le fait que la jeune brahmane a non seulement été influencée par la théosophie dans sa famille d'origine, mais fut aussi choisie par les aînés de la Société pour incarner la « Mère du monde » (*World Mother*). Le processus d'identification débuta en 1925 (soit cinq ans après son mariage avec G.S. Arundale, à l'âge de seize ans), et culmina en

34. « Minakshisundaram Pillai did not conduct Rukmini Devi's debut but deputed his son-in-law to wield the cymbals. Rukmini Devi explains : 'I used to work very hard. (...) In spite of this Meenakshisundaram Pillai would grumble that I was not working hard enough. (...) He did not approve when I wanted to perform on the stage. He said it was too early.' » (Shakuntala Ramani, citée par Meduri 2005, 220 n. 13).

1928, lorsque R. Devi fut solennellement identifiée à un avatar de la Vierge Marie par Annie Besant, alors présidente de la Société Théosophique, comme le jeune J. Krishnamurti avait été auparavant déclaré avatar du Christ. Ce mouvement de la « Mère du monde » fut cependant abandonné un an après, suite à la bruyante désaffection de Krishnamurti pour le rôle qu'on lui avait imposé.³⁵ Aux yeux des théosophes, R. Devi resta toutefois une représentante de « la femme indienne » spirituelle et maîtresse des arts.³⁶

L'élection de G.S. Arundale à la tête de la Société, en juin 1934 après la mort d'Annie Besant en 1933, marque un intérêt accru de l'institution pour

35. « The creation of a World Mother organization placed Rukmini Devi in a position parallel to that of the young J. Krishnamurti (1895–1986), at that time being groomed (by the Theosophists) to be the vehicle for the second coming of the messiah. The childhoods of these two Theosophical chosen-ones had striking parallels as well. Like Rukmini Devi's father, Krishnamurti's father, Narayanah, was a frequently transferred government employee (revenue collector) and Theosophist. As upon his retirement Rukmini Devi's father had moved the family close to the headquarters in Adyar, so had Krishnamurti's father moved his children there upon his retirement in 1907 (his wife had died in 1905). One day, Krishnamurti, standing on the banks of the Adyar river with his brother Nityananda, was noted by Theosophist Charles Leadbeater, who was struck by the 'young boy's aura'. (...) Leadbeater initiated the process of taking control of the two boys from their father, raising them and educating them within the compound. (...) In 1911, Krishnamurti underwent his first initiation and was formally announced as the vehicle for the message of the coming world teacher. A major organization whose membership quickly swelled into the thousands, the Order of the Star of the East (first called the Order of the Rising Sun) was created by Besant and Leadbeater in 1911 as the organizational vehicle for the new messiah. (...) Krishnamurti grew increasingly disenchanted with the role created for him and (...) showed pointed irritation with Arundale as he spun out more and more layers of mystical hierarchy (as the set of 'apostles' created at Ommen in Holland) and with the whole idea of the World Mother movement. Finally (...), Krishnamurti dissolved the Order of the Star of the East in 1929, sending shock waves throughout the international Theosophical community and causing the World Mother movement to wither on the vine (Nethercot 1963 : 423) ». (Allen 1997, 72–73)

36. « On 25th March 1928, at the festival of the Annunciation to the Virgin Mary, celebrated at the Liberal Catholic Chapel of St. Michael and All Angels, at Adyar, Rukmini Arundale was presented as such, by Annie Besant. (...) In one sense, it might be said that this abortive attempt to establish Rukmini Arundale as a symbol of (in her own words, when she briefly spoke as a Mother at the Theosophical camp held in 1925 at Ommen in Holland) : '...the woman as she was in ancient India, not as she is today ; the woman who was the Warrior, the True Mother, the Priestess, the ideal for the World', was a dismal failure and a fiasco. In another more interesting sense, however, we see the continuation of the campaign in the creation, very soon after the public announcements of 1928, of a new role for her by the Theosophical Society — as Patron of Art and Beauty, Ancient Hindu Temple-Dancer and Leader of the Young Theosophists. » (Srinivasan 1983, 83–89)

les projets éducatifs auprès des jeunes Indiens, et coïncide par ailleurs avec le début de l'apprentissage de la danse par son épouse. Précisons que le Dr. Arundale vint d'abord en Inde à la demande d'Annie Besant en tant que professeur d'histoire au *Central Hindu College* (1903) de Benares,³⁷ avant de devenir, après plusieurs allers-retours entre l'Inde et l'Europe, un ami de la psychiatre et pédagogue italienne Maria Montessori et un organisateur apprécié du système éducatif indien. Rabindranath Tagore lui confère, par exemple, le titre de Docteur pour son rôle dans le développement de l'Université (Arundale 2004, 25), avant que le poète bengali ne soit nommé lui-même vice-président du *Kalakshetra* de 1936 à 1941. Il est intéressant de citer à ce propos quelques lignes d'Arundale révélatrices de sa vision de « l'éducation dynamique » en Inde :

No more splendid background is there for education than India, the true home of education, where the deepest principles of education lie imbedded in her eternity for those who seek the real in regions eternal rather than in realms of time. (...) For some parts of the *body* of our education we may well go to the west. But for the *soul* never. (Arundale 2004, 27, 32)

Ces conseils vont de pair, chez Arundale comme chez la plupart des théosophes, avec une glorification de la grandeur spirituelle d'un Orient idéalisé. Sous couvert d'une redécouverte de l'âme indienne antique, les buts et les principes mêmes de l'éducation de la danse subissaient alors l'influence occidentale. Ce fut en particulier un couple de théosophes britanniques, J. et M. Cousins, qui suggéra l'idée même de fonder une école pour diffuser la danse « purifiée » que Rukmini incarnait désormais.³⁸ Or, Margaret Cousins avait joué une part active, dès 1917, dans la systématisation de la musique du sud de l'Inde, et publiait, justement en 1935, un ouvrage sur la musique indienne et sa dimension spirituelle.³⁹ D'autres théosophes occi-

37. Le *Central Hindu College* de Benares fut fondé en 1898 par Annie Besant avec la collaboration d'autres membres de la *Société Théosophique*.

38. « Dr. James H. Cousins and his wife Margaret were friends of Dr. Arundale and Rukmini Devi. (...) He mooted the idea that she should start an institution where Bharata Natya would be taught, in the purified and refined way in which she was presenting it herself. He felt it was not enough for Rukmini Devi to be a fine exponent of this art but she should establish an institution with a foundation as part of the Theosophical education schemes. He was a Vice-President of Kalakshetra and used to give talks on poetry ». (Sarada 1985, 37)

39. Sur ce point, voir Subramaniam 2006.

dentaux secondèrent, quant à eux, Rumi Arundale dans ses premières réalisations. Selon S. Sarada, elle bénéficia surtout des conseils d'Alex Elmore, acteur et metteur en scène,⁴⁰ et de l'artiste hollandais Conrad Woldring, dans l'utilisation systématique de projecteurs conçus pour la scène, ainsi que dans l'introduction d'éléments de décor peints en fond de scène.⁴¹ Un autre changement important consista à séparer les musiciens de la danseuse en plaçant les premiers en position assise sur le côté droit de la scène, dans la pénombre, tandis que la seconde trônait en pleine lumière (Sarada 1985, 2). Ajoutons que Rukmini Arundale avait assisté à de nombreux spectacles d'opéra et de ballets quand elle accompagnait son mari dans ses déplacements en Europe, aux Etats-Unis et en Australie dans les années 1920–30.

Concernant le corps enseignant du *Kalakshetra*, outre A. Elmore, professeur de théâtre et d'élocution, les premiers maîtres de danse et les musiciens accompagnateurs provenaient de la communauté des *devadāsī* (encore seuls dépositaires du savoir chorégraphique à l'époque⁴²), tandis que les enseignants de sanskrit et d'autres matières pouvaient appartenir à d'autres communautés (essentiellement Brahmanes, mais aussi Menon du Kerala).

D'abord fréquentée par des enfants de membres de la Société Théosophique, l'organisation prend progressivement une dimension nationale. L'école se structure alors en véritable internat accueillant des jeunes des deux sexes, de toute l'Inde et d'autres pays, calquant son organisation sur les *Colleges* britanniques et utilisant la langue anglaise comme véhicule d'enseignement (Subramanian 2006, 12), tout en empruntant quelques éléments aux traditions indiennes (comme le lieu de réunion sous un arbre *banyan*). Avec le temps, il est indéniable que le *Kalakshetra* a puissamment contribué à la reconnaissance de la danse comme forme artistique « nationale » et internationale. Il sert de modèle aux institutions artistiques indiennes ultérieures et reste encore aujourd'hui l'institution majeure pour l'apprentissage de la danse indienne réformée.

40. « Alex Elmore was teaching dramatics, voice production and elocution. (...) Mary Elmore was preparing the costumes. » ; « Rukmini Devi designed her dance costumes and Madam Cazin in the Theosophical Society executed her ideas beautifully. » (Sarada 1985, 6, 44)

41. Sarada (1985, 44, 61) : « C.T. Nachiappan had studied in the Besant Theosophical High School (...). He learnt a great deal of stagecraft and lighting from Alex Elmore. (...) After Alex Elmore returned to England, Nachiappan became the Stage Manager ».

42. Les *naṭṭuvaṇār* et *devadāsī* qui ont enseigné au *Kalakshetra* furent les suivants : Pandanallur Minakshisundaram Pillai, Kattumannarkoyil Muttukumara Pillai, Pandanallur Chokkalingam Pillai, Karaikkal Dandayudapani Pillai, Karaikkal Saradamba Amma et Mylapore Gauri Amma (Chandrasekhar 2005, 95).

L'APPRENTISSAGE ACTUEL

Contrairement à l'ancien système de *gurukula*, aujourd'hui, dans les académies gouvernementales, les écoles privées, les *colleges* et les universités, l'apprentissage ne comporte aucune consécration. Les élèves potentiels subissent une audition préalable à leur inscription, puis règlent des frais d'inscription annuels. Comme le suggérait Arundale, l'emploi du temps journalier et les matières enseignées s'inspirent des modèles universitaires britanniques, les élèves suivant les programmes préétablis du cursus, identiques chaque année et pour tous les étudiants. Nous en donnons pour exemple le plan suivant, encore en vigueur à la fin des années 1980, lorsque nous étions nous-même élève au *Kalakshetra* :

	8.25 – 8.45	8.45 – 11.15	13.25	14.15	15.00	15.45–16.30
Lundi	Appel et prière ⁴³	Théorie de la danse ; Pratique de la danse	Anglais	Chant	Sanskrit	Choeurs dévotionnels (<i>bhajan</i> ⁴⁴)
Mardi	<i>Idem</i>	<i>Id.</i>	Broderie	Tamoul	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Mercredi	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>	Tamoul	Chant	Dessin	Sanskrit
Jeudi	<i>Id.</i>	Yoga ; Pratique de la danse	Dessin	Sanskrit	Anglais	Bhajan
Vendredi	<i>Id.</i>	Yoga ; Pratique de la danse	Broderie	Chant	Bibliothèque	Dessin
Samedi	<i>Id.</i>	Chant ; Pratique de la danse	Danses folkloriques de l'Inde			

Le début des leçons est fixé suivant le calendrier scolaire, la période et la durée des cours étant la même pour tout le monde. A la fin des années d'étude (normalement trois ou quatre selon les écoles), les élèves reçoivent un diplôme à l'issue des épreuves d'examen. Pour le *Bharatanatyam*, on

43. Chaque matin, tous les élèves et les enseignants du *Kalakshetra* récitaient des prières combinant les inspirations théosophique, chrétienne et hindoue, dont certaines parties étaient en anglais et d'autres en sanskrit.

44. Du sanskrit *bhajana*: « adoration, partage, service » et par extension les « chants dévotionnels » avec refrains en hindi, voire les congrégations de dévots se réunissant régulièrement pour chanter (Pesch 1999, 295).

assiste ainsi à une uniformisation et une fixation du style enseigné selon, non plus chaque temple et chaque maître (qui eux-mêmes apportaient continuellement des innovations), mais selon une technique standardisée, en premier lieu celle du *Kalakshetra*, utilisée sans aucune variation sur l'ensemble du territoire national, et à l'étranger.

Avec le temps, toutefois, plusieurs Etats de l'Union Indienne ont également cherché à faire reconnaître leur propre forme chorégraphique régionale comme forme classique au même titre que le *Bharatanatyam* : le *Manipuri* (*Maṇipurī*) pour le Manipur, l'*Odissi* (*Oḍiśī*) pour l'Orissa, le *Mohini Attam* (*Mōhinī Āṭṭam*) pour le Kerala, le *Kuchipudi* (*Kūcipūḍi*) pour l'Andhra Pradesh, le *Kathak* (*Katthaka*) pour tout le Nord de l'Inde, etc. Selon le même processus de folklorisation ou de cristallisation identitaire que connaissaient alors les danses populaires européennes,⁴⁵ cette reconnaissance de « styles régionaux » les conduisait à standardiser et par là même à réduire la diversité interne à chaque région. Pendant mon premier terrain en Orissa, en 1988, j'ai pu observer ce phénomène de standardisation à l'oeuvre dans l'*Odissi Research Centre*, à Bhubaneswar (capitale de l'Orissa), où enseignait notamment Kelucharan Mohapatra. Divers maîtres de danse de tout l'Orissa, chacun dépositaire d'un style spécifique, furent ainsi réunis dans ce Centre de Recherche, pour homologuer leur style d'origine et le conformer à celui choisi comme le plus apte à représenter, au niveau fédéral, l'identité Oriya.⁴⁶ Cette opération de sélection et d'élection d'un seul style comportait, on l'imagine, un choix arbitraire d'effacement d'autres formes chorégraphiques. Tous les maîtres n'étaient pas prêts à accepter ce type d'adaptation, mais ce sont malheureusement aujourd'hui surtout les formes homologuées, de par leur visibilité, qui bénéficient le plus de financements gouvernementaux et privés.

45. La première exposition de danses régionales en Europe s'est tenue à Rome au début du XX^{ème} siècle, avant que le Musée du Trocadéro et les Archives Internationales de la Danse organisent à Paris une exposition sur « les danses anciennes de France » en 1935-36, puis sur « les danses populaires d'Europe » à l'occasion du Congrès International du Folklore en 1937 (Baxmann 2006)

46. Voir surtout F. Marglin (1985, 27-29), qui évoque la mise à l'écart répétée (1955, 1976 et depuis) des *devadāsī* de Puri dans le processus de codification et transmission de l'*Odissi*. Elle rapporte un tel incident dont elle fut le témoin direct lors de son terrain : un représentant de la *Sangeet Natak Academy* (Académie Nationale de Musique, Théâtre et Danse) de Delhi invita les *devadāsī* à une discussion sur leur art lors d'un voyage à Puri où il accompagnait sa femme, danseuse de *Bharata Nātyam*. Il ne s'y rendit toutefois pas, mais parla plus tard des *devadāsī*, en introduisant le spectacle de sa femme, où les *devadāsī* n'avaient bien sûr pas été invitées (Marglin (1985, 33).

Quant aux praticiennes actuelles, dans les écoles privées comme dans les institutions gouvernementales, la fin de l'apprentissage les mène rarement à une carrière professionnelle car, pour la majorité des filles, l'obtention du diplôme sert essentiellement de plus-value sur le marché matrimonial, voire à faire baisser le prix de la dot. La danse est désormais jugée digne de figurer dans le bagage attendu de la jeune fille accomplie, comme la maîtrise du piano l'était autrefois dans les familles bourgeoises occidentales, et il est piquant de noter que l'ancienne danse « indécente » des courtisanes est aujourd'hui devenu un art d'agrément bienséant pour les futures « épouses de bonne famille ». C'est aussi le modèle idéal même de l'épouse indienne (*pativrata*) qui a changé, comme l'incarna sur la scène la brahmane « moderne » Rukmini Devi. L'engagement artistique de la plupart des filles est toutefois de brève durée, en tout cas dérisoire vis-à-vis de celui des *devadāsī*.

Par ailleurs, toutes les relations entre enseignants de danse et élèves sont aujourd'hui contractuelles et comportent souvent de grosses sommes d'argent. Le prix d'un cours privé (hors des institutions comme le *Kalakshetra*, beaucoup plus abordables mais moins prisées) est proportionnel au prestige de l'enseignant et, pour donner un exemple, la rémunération demandée pour l'apprentissage d'une composition chorégraphique standard d'une trentaine de minutes oscillait déjà entre 5.000 et 10.000 Roupies en 1990 (c'est-à-dire environ deux fois le salaire mensuel d'un professeur d'université à l'époque !). Une telle inflation des prix est due à la demande provenant d'étrangers (Occidentaux et Japonais) et, du côté indien, de plus en plus exclusivement des classes aisées résidant en Inde ou à l'étranger (*Non Resident Indians*). Ainsi, si la condition *sine qua non* pour apprendre professionnellement la danse était, par le passé, de consacrer des filles au temple dans le contexte décrit plus haut, actuellement cette condition est d'appartenir à une famille aisée qui peut se permettre de payer les frais. En effet, si les autorités du temple et le roi prenaient jadis en charge la formation artistique des *devadāsī*, aussi bien que les frais de leurs costumes et bijoux, de l'accompagnement musical, du lieu de représentation, etc., aujourd'hui, au contraire, toutes les dépenses reposent totalement sur les épaules des parents de la danseuse. A l'occasion de la première représentation publique d'une élève par exemple (l'ancienne cérémonie de l'*arangêtram*), les parents dépensent des sommes très élevées pour payer la location de la salle, le maître de danse, les musiciens, les costumes, les bijoux, les cadeaux pour les membres de l'orchestre et pour les invités, l'enregistrement audiovisuel, etc. Au point que cet événement est devenu pendant les années 1990 un véritable signe de *distinction*

(Bourdieu 1979) et de richesse, presque aussi coûteux qu'un mariage. Il faut cependant préciser que l'intérêt porté aujourd'hui à cette danse à la veille des mariages ne fait en rien écho à l'ancienne fonction des courtisanes de temples. C'est au contraire l'aspect identitaire soi-disant national, antique et spirituel de la danse réformée qui fait son succès, ce qui témoigne de l'intégration du regard extérieur sur cette tradition.

L'évolution du répertoire des chants et des danses est significative à cet égard. Depuis les années 1930, des auteurs comme Rukmini Devi ont diamétralement opposé dans la poésie, la musique et la danse, le sentiment érotique (*śṛṅgāra*) au dévotionnel (*bhakti*), le premier étant présenté comme « indécent et vulgaire » et le second comme « raffiné et spirituel ». Cette hiérarchie esthétique minimise, quand elle n'efface pas, toute allusion « érotique » trop explicite dans les textes, cette dernière étant interprétée comme la simple image destinée au « vulgaire » d'une réalité mystique « supérieure ». Auparavant, pour les *devadāsī* et dans toute la symbolique religieuse des mouvements de *bhakti*, il n'y avait pourtant aucun doute sur la valeur à la fois dévotionnelle et érotique de leur chants et danses, comme l'historien Friedhelm Hardy l'a formulé il y a plus de trente ans : ⁴⁷

(...) when discussing the theme of *eros* as pervading the Śrīvaisnava temple culture, one further topic cannot be avoided : the music and dance professionally cultivated by the *devadāsīs*. (...) Missionaries like the Abbé Dubois and some Westernized Indians (...) attacked the *devadāsī* institution with a puritanical fanaticism which was equalled only by their complete ignorance of (or unwillingness to understand) its history and the motivation behind it. They succeeded only too well in their task : the abolition by law of the *devadāsīs* was regarded as a necessary reform of South Indian temple culture, but it also resulted in the total destruction of one major segment of that culture through which for one and half millennia deep-rooted Southern religious sentiments had expressed themselves. The whole range of art that had surrounded the temple was eliminated, and even the whole issue of temple eroticism was prejudiced. (Hardy 1978, 138, 150)

Fidèles au principe fondateur des « sauveteurs » de la danse, visant à gommer les traits rappelant les *devadāsī*, la plupart des enseignants actuels changent également les termes originaux à signification trop ouvertement

47. Voir aussi : Ramanujam (1973 et 1981), Peterson (1989), et Ramanujam, Rao and Shulman (1997).

sensuelle (y compris d'auteurs ou de compositions dévotionnelles célèbres), afin de permettre aux filles « respectables » de les interpréter sur scène sans risque pour leur réputation.⁴⁸ Quant à la caractérisation courante du *Bharatanatyam* comme « danse sacrée », il est crucial de souligner que les *nattuvanār* n'ont transmis que les éléments du répertoire « profane » des *devadāsī*, quand ils n'inventaient pas des chorégraphies *ad hoc* en fonction de la demande. Aucun d'entre eux ne s'est en tout cas risqué à exposer les chorégraphies destinées périodiquement aux dieux et à plus forte raison pour des rituels exceptionnels (inondation, sécheresse, épidémies, etc.). Ce savoir rituel a irrémédiablement disparu avec les derniers maîtres et *devadāsī*. C'est dire que si les théosophes peuvent insister légitimement sur la dimension « spirituelle » ou morale du *Bharatanatyam* qu'ils ont eux-mêmes réorientée, pour les mêmes raisons, cette danse ne peut plus être qualifiée de « sacrée » depuis qu'elle a quitté les temples.

BILAN COMPARATIF : LE POINT DE VUE D'UN NATTUVANĀR

Le tableau des diverses transformations évoquées précédemment est bien résumé dans le témoignage qui suit, recueilli en 1991 auprès de mon maître de danse : V.S. Muttuswamy Pillai (1913 ?-1992). Fils de *devadāsī*, il vécut les dernières années de sa vie uniquement grâce aux subsides reçus de quelques élèves occidentaux, lesquels étaient moins soucieux de défendre leur réputation morale que d'obtenir la haute qualité et le suivi de son enseignement. Voici son récit :

Je suis né à Vaithisvaram Koyil, proche de Chidambaram. Ma mère, Sethamma, avait servi comme *devadāsī* dans le temple majeur de la ville. Elle est morte quand j'avais cinq ans. Mes premiers maîtres de musique et de danse étaient mon grand-père maternel, Vaithisvaram Koyil Minakshisundaram Pillai, et Vazhuvur Manicka Pillai *nattuvanār*. Après la mort de mon grand-père j'ai été élevé par mon oncle maternel. Quand j'étais jeune, ma famille faisait tout pour m'éloigner du monde de la danse, stigmatisée par les attaques des abolitionnistes. On m'a juste permis d'apprendre le *nadasvaram* (instrument à vent), car la musique ne souffrait pas du même mépris que la danse. Mais moi j'adorais l'art d'accompagner et guider les *devadāsī* avec les cymbales et les chants.⁴⁹ A l'époque, dans ma communauté, on décourageait les jeunes d'étudier

48. Voir aussi Rao (1996).

la danse, mais j'étais très insistant et mon oncle a été forcé de céder et de m'envoyer étudier en *gurukulam* avec le *nattuvanār* Kattumannar Koyil Muttukumara Pillai, un maître très renommé.⁵⁰

Pendant mon apprentissage chez lui, les élèves étaient pris en charge comme s'ils faisaient partie de la famille et en échange on rendait des services (nettoyage de la maison et du linge, courses au marché, corvées ménagères, etc.). Les élèves étaient alors soit des *devadāsi*, soit des garçons qui apprenaient l'art pour devenir à leur tour des maîtres de danse. Chaque temple avait ses propres *nattuvanār* et son propre style (*bani*). L'entraînement était très dur. On se levait tous les jours à quatre heures du matin, on prenait un bain et, après avoir terminé les prières, tous ensemble, on pratiquait à jeun des exercices plutôt douloureux pour assouplir le corps, suivis par des mouvements des yeux, des bras et des mains. Puis, on prenait le déjeuner et on recommençait les cours avec la répétition des séquences rythmiques, des pas et des danses acquis les jours précédents. A chaque cours, il y avait un nouveau pas à maîtriser. Les plus jeunes regardaient aussi les classes des élèves plus âgés et apprenaient beaucoup en observant leurs mouvements. A la fin de la matinée, chacun de nous faisait ses devoirs et complétait les tâches ménagères. Le repas du midi était suivi d'un bref repos. La journée continuait ensuite avec les cours de langues et littérature, de métrique et de diction, suivis par les cours de musique, de chant et de récitation par coeur des versets de *sāstra* (sanskrit « traités », ici relatifs à la danse).⁵¹ Après la pause du thé, on répétait les chants accompagnés par la gestuelle (*abhinaya*). A l'époque on travaillait très soigneusement les expressions du visage et des yeux. Quand le maître composait de nouvelles danses et séquences rythmiques, toutes les portes et fenêtres de sa maison étaient closes pour empêcher que d'autres *nattuvanār* puissent entendre et reproduire ses compositions. A l'époque, il y avait de grandes danseuses et de grands maîtres, bien qu'il y ait eu aussi de fortes rivalités entre ceux de Tanjāvūr et des autres villes. Mais il y avait aussi un respect réel et profond pour l'habileté de chacun, et des connaissances étaient échangées, comme avec les maîtres et les artistes du *Bhāgavatamēla* de Mélattūr

49. *Nattuvāngam* : l'art des *nattuvanār* de diriger l'orchestre et les danseuses par la récitation de syllabes rythmiques et la percussion de petites cymbales (*jālā* ou *tālam*), et de les accompagner par le chant.

50. Ce célèbre maître de danse et de musique (1874–1960) a enseigné à plusieurs danseuses de la nouvelle génération, dont Rukmini Devi. Il a enseigné au *Kalakshetra* en 1938.

51. Voir Zimmermann (1982).

(forme de théâtre dansé en langue télougoue) spécialisés dans l'expression du visage. Le soir, si le maître n'était pas satisfait de nos progrès, il pouvait aussi nous demander de répéter encore les combinaisons les plus complexes. A la fin de la journée, on était tous très, très fatigués (*en riant*), mais heureux !... On s'amusait aussi beaucoup !

A l'occasion du premier spectacle public d'une jeune *devadāsī*, les prêtres, les érudits, le chef et les membres du monastère, le roi ainsi que les artistes au service du sanctuaire et de la cour participaient à cet événement. Le jour était choisi suivant de complexes calculs astrologiques. La fille ne pouvait officier dans le temple qu'à la suite de cette cérémonie.

À l'abolition de l'institution, les terres qui avaient été laissées en gestion aux *devadāsī* furent confisquées par l'Etat, et les gens se moquaient de nous en disant qu'avant, on prenait l'argent aux notables et que maintenant, c'était le gouvernement qui nous l'enlevait. Il n'y avait plus aucun respect pour notre art. Je me souviens qu'à la fin des années 1930, on a commencé à empêcher les cérémonies de consécration de jeunes filles au temple. Auparavant, les *rāja* et les *zamindars* (riches propriétaires fonciers) patronaient les danseuses, et ceux qui entretenaient des *devadāsī* étaient respectés et enviés, mais depuis qu'on a commencé à mépriser l'institution, l'honneur a été changé en honte. Avant, les patrons qui étaient choisis par les *devadāsī* se considéraient chanceux. Aujourd'hui, les danseuses courent derrière les ministres et les hommes de pouvoir, comme après les organisateurs de spectacles. La situation est donc simplement inversée. Maintenant, les critères d'évaluation de l'art sont confiés à des gens incompetents, bureaucrates et politiciens sans aucune culture artistique, alors que les patrons de jadis étaient des connaisseurs qui appréciaient et, dans le même temps, contrôlaient aussi le niveau artistique des danseuses.

Quand ni le public, ni les patrons ne sont connaisseurs, comment voulez-vous que l'art soit florissant ? Il faut juger une danseuse selon son intelligence et ses mérites artistiques, et non par sa caste d'origine ou par la richesse de sa famille. Aujourd'hui, on perd en qualité parce que ce sont d'autres règles d'évaluation qui prévalent...⁵²

52. On trouve le même constat, tant chez M. Singer (1973, 174-175), rapportant le témoignage du brahmane K.V. Ramachandram, regrettant la commercialisation de l'art, que chez A.-M. Gaston (1996, 225), vingt ans après, dans son résumé des témoignages de jeunes élèves de danse indiens : « An *arangētram* was originally the teacher presenting the student and asking knowledgeable people to come. Now it is how much you pay, and who knows your family, not how much you know. » Voir aussi Ramachandram (1992, 119-121).

CONCLUSION

Contrairement aux discours affirmant l'immutabilité de l'authentique *Bharatanatyam*, on constate qu'au moins depuis les années 1930, la « danse indienne » du sud a été largement nourrie de nouveaux éléments, non seulement indigènes, mais aussi occidentaux.⁵³ Plus largement, le savoir-faire chorégraphique indien était intimement lié au patronage des rois et des temples. La modernisation du pays dans le cadre colonial, puis dans celui de la démocratie indienne indépendante a entraîné une dévalorisation puis une déstructuration du modèle socio-politique royal. La suppression de l'institution des *devadāsī* participe de ce vaste mouvement, à travers l'amalgame établi entre l'art des danseuses courtisanes de temples et de cours, et une prostitution vénale exploitée par un régime « despotique ».⁵⁴

Les institutions pionnières mises en place sous le régime colonial, comme l'Université *Visva Bhārati* de Santiniketan (Bengale) fondée par l'écrivain Prix Nobel de littérature Rabindranath Tagore, l'Académie de musique de Madras, et le *Kalakshetra College of Fine Arts*, représentent des modèles hybrides, s'inspirant à la fois — en théorie — des relations maître-élèves indiennes et d'une éducation plus égalitaires et « de masse », à l'occidentale. Le nouvel État indépendant se veut plus moderne encore, et brise les réseaux centrés sur les temples et les cours royales, pour y substituer des institutions nationales de financement et d'enseignement des arts du spectacle (*Sangeet Natak Academy*), centralisées et pourvues d'antennes régionales. Le patronage coutumier, avec ses protocoles statutaires, est ainsi progressivement remplacé par des subventions et paiements salariés, mais la qualité de l'enseignement est aujourd'hui évaluée par des administrateurs plus que par des connaisseurs. Les avocats d'une « démocratisation » de la danse insistent sur le fait que la « confiscation » de cet art des mains des *devadāsī* en a revalorisé l'apprentissage, et l'a ouvert — en principe — à toutes les femmes. Ce qu'ils oublient de dire, est que — en pratique — le coût des cours et des représentations publiques réserve le domaine de la danse professionnelle à un cercle plus restreint encore, et cette fois sur la base de critères économiques plutôt qu'artistiques.

53. Sur le dialogue et les influences réciproques entre les théâtres d'Orient et d'Occident, voir les travaux de N. Savarese (1992 et 2002).

54. Pour une critique d'une telle présentation hâtive, voir Leucci (2005c). À la suite de la musicologue Indira Menon (1999, 55), on peut s'interroger sur les raisons et les effets d'un mouvement réformiste qui, s'il n'a jamais mis fin à la prostitution en général, a presque fait disparaître tout un savoir-faire artistique.

Enfin, 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 (comme de la musique « carnatique », voir Subramanian 2006) a été largement, en ce sens, une « réinvention des traditions » (Hobsbawm, Ranger 1989), 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.

RÉFÉRENCES

- Ali, Daud. 2001. Compte rendu de Leslie C. Orr, *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women in Medieval Tamilnadu*. *Journal of Asian Studies* 60 (1): 906–908 (réponse 2002. *JAS* 61 [2]: 663–668).
- Allen, Matthew Harp. 1997. Rewriting the Script for South Indian Dance. *The Drama Review* 41 (3): 63–100.
- Arudra. 1997. *E. Krishna Iyer: Centenary Issue*. Madras: Music Academy.
- Arundale, George Sydney. 2004. Dynamic Education. In *What India thinks: Being a symposium of thought contributed by 50 eminent men & women having India's interests at heart*, éd. C. Roberts, 26–39. Delhi: Asian Educational Services (publ. orig. 1939).
- Assayag, Jackie. 1992. *La Colère de la déesse décapitée: Traditions, cultes et pouvoir dans le sud de l'Inde*. Paris: CNRS.
- Auboux, Jean-Paul. 2000. *Inde du Sud: Padam, le chant de Tanjore*. Aruna Sairam. Paris: Ocora-Radio France.
- Ballhatchet, Kenneth. 1980. *Race, Sex and Class under the Raj: Imperial Attitudes and Policies and their Critics, 1793–1905*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Bansat-Boudon, Lyne. 1992. *Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris: EFEO.
- . 2004. *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*. Paris: Mille et une nuit.
- Baxmann, Inge. 2006. Le 'fonds folklore' des AID entre ethnologie de sauvetage et histoire des mentalités. In *Les Archives Internationales de la Danse, 1931–1952*, éd. I. Baxmann, C. Rousier, P. Veroli, 128–151. Pantin: Centre national de la danse.
- Bor, Joep. 1986–87. The Voice of the Sarangi: An Illustrated History of Bowing in India. *National Centre for Performing Arts Quarterly Journal* 15 (3–4) – 16 (1): 1–183.

- Bor, Joep, Wim van der Meer. 1982. *De roep van de kokila: Historische en hedendaagse aspecten van de Indiase muziek*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- . 2003. Bardes et Baladins. In *Gloire des princes, louange des dieux: Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^{ème} au XX^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, 110–151. Paris: Musée de la Musique.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bruguière, Philippe. 2003. La demeure de Sarasvati. In *Gloire des princes, louange des dieux: Patrimoine musical de l'Hindoustan du XIV^{ème} au XX^{ème} siècle*, catalogue d'exposition, 68–95. Paris: Musée de la Musique.
- Byrski, M.C. 1974. *Concept of Ancient Indian Theatre*. Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Chandrasekhar, C.V. 2005. Rukmini Devi: A Builder of Institutions. In *Rukmini Devi Arundale (1904–1986)*, éd. Avanthi Meduri, 91–96. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Collingham, Elizabeth M. 2001. *Imperial Bodies: the Physical Experience of the Raj, c. 1800–1947*. Cambridge: Polity Press.
- Corbin, Alain. 1982. *Les filles de nocce: Misère sexuelle et prostitution au XIX^{ème} siècle*. Paris: Champs Flammarion.
- Cousins, Margaret. 1935. *Music of Orient and Occident: Essays Toward Mutual Understanding*. Madras: B.G. Paul & Co.
- Delvoye, Françoise 'Nalini'. 1996. Revitalization of Dhrupad in the Second Half of the Twentieth Century: Musicological Literature and Patronage. In *Cultural Reorientation in Modern India*, éd. Indu Banga Jaidev, 316–346. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies Rashtrapati Nivas.
- . 1997. The Image of Akbar as a Patron of Music in Indo-Persian and Vernacular Sources. In *Akbar and his India*, éd. I. Habib, 188–214. Delhi: Oxford University Press.
- . 2000. Indo-Persian Accounts on Music Patronage in the Sultanate of Gujarat. In *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies*, éd. M. Alam, F.N. Delvoye, M. Gaborieau, 253–280. New Delhi: Manohar & Centre de sciences humaines.
- Dhar, Sheila. 2001. *The Cooking of Music and Other Essays*. New Delhi: Permanent Black.
- Erdman, Johan L. 1985. *Patrons and Performers in Rajasthan: The Subtle Tradition*. New Delhi: Chanakya Publications.
- . éd. 1992. *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*. New Delhi: Manohar.
- Galey, Jean-Claude. 1980. Le créancier, le roi, la mort, essai sur les relations de dépendance dans le Tehri-Garhwal (Himalaya indien). In *La dette, Purusārtha*, n. 4, 93–163. Paris: EHESS.

- Ganesh, Kamala. 1979. Vellalas: A Socio-Historical Perspective. In *South Indian Studies*, vol. II, éd. R. Nagaswamy, 47–58. Madras: Society for Archaeological, Historical & Epigraphical Research.
- Gaston, Anne-Marie. 1996. *Bharata Nātyam from Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar.
- Ghosh, Manomohan, trans. 1950. *Nāṭyasāstra*. Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal.
- Gnoli, Raniero. 1956. *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*. Roma: ISMEO.
- Hardy, Friedhelm. 1978. Ideology and Cultural Contexts of the Srīvaisnava Temple. In *South Indian Temples: An Analytical Reconsideration*, éd. Burton Stein, 119–151. New Delhi: Vikas.
- Hobsbawm, E., T. Ranger. 1989. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyam, Ronald. 1992. *Empire and Sexuality: The British Experience*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Jordan, Kay K. 2003. *From Sacred Servant to Profane Prostitute: A History of the Changing legal Status of the Devadasis in India (1857–1947)*. New Delhi: Manohar.
- Keith, A.B. 1924. *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press.
- Kersenboom-Story, Saskia C. 1987. *Nityasumangali: Devadāsī Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kersenboom, Saskia. 1995. *Word, Sound, Image: The Life of the Tamil Text*. Oxford: Berg.
- Kuppuswamy, Gowri, M. Hariharan. 1984. *Royal Patronage of Indian Music*. Delhi: Sundeep Prakashan.
- Leucci, Tiziana. 1987. *Tāṇḍava e Lāsya, tra forza e dolcezza: Culto, mito e arte della danza classica indiana*. Tesi di Laurea, Dipartimento di Lingue e Studi Orientali/Dipartimento di Studi Musicali e Teatrali, Università di Bologna.
- . 1996. Uno scrigno per la danza: I gioielli nella tradizione rituale del Tamil Nadu e del Karnataka. *India* 3: 24–31.
- . 2000. *La tradition des Devadāsī dans les temples et cours royales de l'Inde du Sud: Approche ethno-historique d'une institution artistique et religieuse*. DEA d'Anthropologie Sociale, EHESS, Paris.
- . 2005a. *Devadāsī e Bayadères, tra storia e leggenda: Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*. Bologna: CLUEB.
- . 2005b. *Nartakī: Figurina eburnea indiana ritrovata a Pompei*. *Dioniso* 4: 142–149.

- . 2005c. Compte rendu de Priyadarshini Vijaisri, *Recasting the Devadasi: Patterns of sacred prostitution in colonial India*. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2 mars-avril: 348–350.
- . 2008a. From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe: The Construction of the Indian Dancer Character (Bayadère) on the European Stage (1681–1798). In *From Pastoral to Revolution. European Dance Culture in the 18th Century*, éd. Uwe Schlottermüller, Howard Weiner, Maria Richter, 115–131. Freiburg: Fa-Gisis Musik und Tanzedition.
- . 2008b. Alain Daniélou's Contribution to the Knowledge of Indian Dance, Music and Literature. *Sangeet Natak* 42 (1): 61–79.
- . 2008c. Incanto di Bayadères. In *La Bayadère, balletto di Petipa/ Minkus/ Makarova*, 28–70. Milano: Teatro alla Scala.
- . forthcoming. Between Seduction and Redemption: The European Perception of Indian Temple Dancers in Travelers' Accounts and Theatre Plays. In *Music and the Art of Seduction*, éd. James Kippen, Wim van der Meer. Leiden: Amsterdam University Press.
- Lévi, Sylvain. 1963. *Le théâtre indien*. Paris: H. Champion-College de France (publ. orig. 1890).
- Malamoud, Charles. 1976. Terminer le sacrifice: Remarques sur les honoraires rituels dans le brahmanisme. In *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, éd. Madeleine Biarreau, Charles Malamoud, 155–204. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1988. Dette et devoir dans le vocabulaire sanskrit et dans la pensée brahmanique. In *Lien de vie, noeud mortel: Les représentations de la dette en Chine, au Japon et dans le monde indien*, éd. Charles Malamoud, 189–205. Paris: EHESS.
- . 1989. La théologie de la dette dans le brahmanisme. In *Cuire le monde: Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, 115–136. Paris: la Découverte.
- Marglin, Frédérique Apffel. 1985. *Wives of the God-King: The Ritual of the Devadasis of Puri*. New Delhi: Oxford University Press.
- Mazzarino, Vincenzina. trans. 1983. *Ānandavardhana, Dhvanyāloka: I principi dello dhvani*. Torino: Einaudi.
- . trans. 1993. L'ape nel dipinto. In *Kālidāsa, Il riconoscimento di Sakuntalā (Abhijnānasakuntala)*, 9–38. Milano: Adelphi.
- Meduri, Avanthi. 2005. Rukmini Devi and 'Sanskritization': A New Performance Perspective. In *Rukmini Devi Arundale (1904–1986)*, éd. Avanthi Meduri, 195–223. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Menon, Indira. 1999. *The Madras Quartet. Women in Karnatic Music*. New Delhi: Lotus Collection Roli Books.
- Mukerjee, Subodh Chandra. 1926. *Le Rasa. Essai sur l'esthétique indienne*. Paris: Librairie Félix Alcan.

- Nethercot, Arthur H. 1963. *The Last Four Lives of Annie Besant*. Chicago: University of Chicago Press.
- Orr, Leslie C. 2000. *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women in Medieval Tamilnadu*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pandey, Rajbali. 1993. *Hindu samskāras: Socio-religious study of the Hindu Sacraments*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Parker, Kunal M. 1998. A Corporation of 'Superior Prostitutes': Anglo-Indian Legal Conceptions of Temple Dancing Girls, 1800–1914. *Modern Asian Studies* 32 (3): 559–633.
- Pesch, Ludwig. 1999. *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. New Delhi: Oxford University Press.
- Peterson, Indira Viswanathan. 1989. *Poems to Siva: The Hymns of the Tamil Saints*. Princeton: Princeton University Press.
- Pinch, Vijay. 2004. *Gosain Tawaif: Slaves, Sex, and Ascetics in Rasdhan, ca. 1800–1857*. *Modern Asian Studies* 38 (3): 559–597.
- Piretti-Santangelo, Laura. 1982. *Il teatro indiano antico: Aspetti e Problemi*. Bologna: CLUEB.
- Piretti, Laura. 2004. *Il teatro indiano classico*. Bologna: Patron.
- . 2005. Il senso del tragico in un teatro senza tragedia. *Dioniso* 4: 136–141.
- Ramachandran, K.V. 1992. Nuances of Bharatanatyam. *The Journal of the Madras Music Academy* 63: 118–149.
- Ramanujam, A.K. trans. 1973. *Speaking of Siva*. London: Penguin Books.
- . trans. 1981. *Hymns for the Drowning: Poems for Visnu by Nammālvār*. Princeton: Princeton University Press.
- Ramanujam, A.K., Velcheru Narayana Rao, David Shulman. 1997. *When God is a Customer: Telegu Courtesan Songs by Ksetrayya and Others*. Delhi: Oxford University Press.
- Rao, Velcheru Narayana, David Shulman, Sanjay Subrahmanyam. 1992. *Symbols of Substance: Court and State in Nāyaka Period Tamilnadu*. Delhi: Oxford University Press.
- Rao, Vidya. 1990. Thumri as Feminine Voice. *Economic and Political Weekly* 25 (17) April 28: WS31–WS39.
- . 1996. *Thumri and Thumri Singers: Changes in Style and Life-style*. In *Cultural Reorientation in Modern India*, éd. Indu Banga Jaidev, 278–315. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies Rashtrapati Nivas.
- Report of the All-India Music Conference-1927*. 1928. Madras: Madras Music Academy.
- Sarada, S. 1985. *Kalakshetra Rukmini Devi*. Madras: Kala Mandir Trust.
- Savarese, Nicola. 1992. *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*. Bari: Laterza.
- . 2002. *Il teatro eurasiatico*. Bari: Laterza.

- Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Sloss, Radha Rajagopal. 1991. *Lives in the Shadow with J. Krishnamurti*. Reading, MA: Addison-Wesley Publishing Company.
- Srinivasan, Amrit. 1983. The Hindu Temple-Dancer: Prostitute or Nun? *Cambridge Anthropology* 8 (1): 73–99.
- Subramanian, Lakshmi. 2006. *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music in South India*. Oxford: Oxford University Press.
- Tharu, S., K. Lalita. éd. 1995. *Women Writing in India (600 B.C. to the Present)*. New Delhi: Oxford University Press.
- Zimmermann, Francis. 1982. Les disciples du maître: Remaniements ou création par répétition dans la littérature scientifique hindoue. In *Création et Répétition*, éd. René Passeron, 187–201. Paris: Clancier-Guénéaud