


Les appréhensions contradictoires des textes dans les chorégraphies de la danse Odissi en Inde

Barbara Čurda

 10.58048/2263-7664/1999

Transnationalité & Transculturalité - L'Expérience de l'ailleurs

Une performance de danse Odissi confronte inévitablement interprètes et spectateurs à une dimension littéraire. D'abord, une partie des chorégraphies est composée de danse expressive basée sur des écrits. Ensuite, le genre des danses dites « classiques indiennes » auquel appartient l'Odissi est explicitement fondé sur l'idée selon laquelle ces pratiques seraient « conformes » aux principes et techniques énoncés dans plusieurs manuels antiques sur la dramaturgie et la danse.

La danse Odissi est apparue sur la scène nationale de l'Inde dans le cadre de la postindépendance du pays, et a été reconnue par le gouvernement en tant que danse « classique indienne » de l'Etat est indien d'Orissa (rebaptisé Odisha en 2011)¹. Cette époque était celle de l'engouement pour ce genre, basé, en conformité avec la projection coloniale sur l'Inde d'un passé glorieux contrastant avec un présent de dégradation (Said, 1978/95 : 99), sur des mythes d'antiquité (voir par exemple Erdman, 1996). Considérée comme insignifiante jusqu'au milieu des années 1950 - en 1953, elle avait été désignée par Rukmini Devi, la célèbre protagoniste du Bharata Natyam, comme étant « une pauvre imitation du Bharatnatyam² » (Patnaik, 1971/90 : 131) - l'Odissi devait attirer l'attention au niveau national lors d'une présentation de quelque dix minutes à

une compétition interuniversitaire à New Delhi en 1954. Ce succès déclencha en Orissa un mouvement auquel les pratiquants réfèrent, en conformité avec leur point de vue selon lequel ils « redécouvraient » une danse « antique », comme ayant été celui du « *revival* » de la danse³. Concrètement, les pratiquants créèrent, avant la fin de la décennie, un répertoire permettant de tenir la scène pour la durée nécessaire à un spectacle complet (Lowen, 1989 : 397 ; Čurda, 2013 : 78). Ceci était indispensable pour légitimer l'idée « que cette tradition de danse moins connue d'Orissa était en fait encore une danse classique majeure de l'Inde⁴ » (Kothari & Pasricha, 1990 : vii). Par ailleurs, les pratiquants affirment d'un commun accord qu'afin de créer une danse conforme à leur conception des canons du classicisme dans les arts indiens, les revivalistes eurent recours à plusieurs types de supports littéraires : d'une part, aux manuels antiques en dramaturgie et en danse - essentiellement le *Natya Sastra*⁵ et l'*Abhinaya Darpana*⁶ - qu'ils affirmèrent avoir intégré aux pratiques dans leurs efforts de définir ce qu'ils appellent communément « la grammaire de la danse »⁷ ; de l'autre, à un certain nombre de textes qui constituent la base des chorégraphies expressives, composés d'une poésie oriya et de textes - essentiellement religieux - en sanskrit. Ce recours à une littérature locale d'une part, et à une haute littérature pan-indienne de l'autre, reflète une tentative de résolution de la tension constituée par l'enjeu de faire apparaître l'Odissi comme représentative d'une grande tradition d'envergure nationale d'une part, et d'une culture régionale distinctive de l'autre⁸.

La fascination, dans le cadre de l'Inde, pour divers écrits, notamment antiques, n'est pas spécifique à la danse Odissi. De fait, de nombreuses pratiques religieuses, spectaculaires, ainsi que diverses coutumes populaires sont empreintes de références répétées à des écrits souvent millénaires, et perçues comme étant régies dans le présent par ces sources textuelles. La recherche a toutefois démontré que ce qui se passe dans l'action ne correspond pas à l'exégèse des écrits concernés. Plutôt, les références à divers textes dans des contextes variés impliquent des relectures sélectives, des reformulations, des réinterprétations, voire des réinventions radicales des contenus originaux en fonction des intentions des individus qui les lisent ou les interprètent. Ainsi Hüsken montre-t-elle en quoi les récitations de textes sanskrits par les prêtres au cours de cérémonies religieuses se démarquent d'actes de lecture au sens littéral du terme (2009/11) ; Mani a documenté comment le pouvoir britannique avait instrumentalisé les interprétations d'extraits d'écrits religieux par des prêtres hindous

dans la formulation de lois sur les pratiques d'auto-immolation des veuves (1989) ; Menon & Shweder (1994) ainsi que Leslie (2003) rendent compte de cas dans lesquels les références par certains groupes à des écrits sont totalement dissociées des contenus effectifs des textes mentionnés. Cette variété de situations souligne combien il est nécessaire d'examiner quels sont les procédés mis en œuvre par les pratiquants de l'Odissi lorsqu'ils revendiquent l'existence d'un lien intense entre les supports textuels cités plus haut et la danse.

Apprendre à interpréter un poème en danse Odissi

Selon nos observations menées entre 1993 et 2009, à partir des postures successives de pratiquante et de chercheuse, et de manière dominante à Bhubaneswar, capitale de l'Etat est indien de l'Orissa où se concentre une activité foisonnante en danse Odissi, les apprentis en danse sont fortement préoccupés par l'idée de réussir à danser de manière « correcte » les chorégraphies qui leur sont transmises. Ils s'inscrivent donc dans un processus de recherche de la « vérité », de la « vraie » forme de danse, ou encore de la « véritable » interprétation des textes mis en danse. Lorsqu'ils dansent des chorégraphies exemptes de contenus littéraires, ils essaient de reproduire le plus fidèlement possible la structure rythmique, les séquences de pas, les postures de la danse, les gestuelles variées des mains, de la nuque, des yeux. Lorsque cet enjeu s'applique aux chorégraphies expressives, ils cherchent à livrer une interprétation « correcte » des textes mis en danse. Nous allons analyser, à partir d'exemples concrets de processus de transmission observés dans les années 1990 à Bhubaneswar, ce qui est à l'œuvre dans cette quête de « correction ». A cet effet, nous allons porter notre attention vers les manières dont les interprètes construisent du sens à partir des poèmes sur lesquels se basent leurs chorégraphies.

Nous pouvons remarquer, d'emblée, que la littérature utilisée dans la danse comporte un degré d'opacité pour les pratiquants qui varie en fonction des connaissances littéraires préalables de chacun. En effet, l'exégèse du contenu des supports littéraires utilisés en danse implique des compétences qui ne sont pas celles des danseurs. La traduction, et plus encore la traduction détaillée des textes sanskrits mis en danse requiert en de nombreuses occurrences, en raison du niveau de complexité de ces écrits, l'œil d'un spécialiste. Pour ce qui est de la langue écrite oriya, elle est bien plus exigeante que le

langage parlé - et ceci est encore plus saillant dans le cas de la poésie oriya médiévale des XVI^e à XVIII^e siècles (Dash, 1978/2005 : 363) utilisée dans les pièces chorégraphiques. Ceci ouvre des perspectives aux réinterprétations des contenus.

L'exemple qui suit fait partie des observations menées de manière longitudinale dans une école de danse de la ville de Bhubaneswar. Il porte sur la manière dont les pratiquants de cette école appréhendent la manière « correcte » d'interpréter une chorégraphie expressive spécifique. Appelée *Rasee* par les membres de l'école - terme qui constitue le premier mot du refrain du chant mis en danse - elle fait partie de l'héritage chorégraphique d'un des trois « pères fondateurs » de la généalogie officielle de l'Odissi, dans le lignage duquel s'inscrit cette école⁹. Le maître de l'école est un maître de deuxième génération de cette lignée, ancien disciple de ce maître fondateur décédé prématurément dans les années 1980.

Le support littéraire de *Rasee* est constitué de plusieurs strophes extraites de la deuxième partie du *Geetagovindam*, un poème sanskrit majeur remontant au XII^e siècle (Siegel, 1978 : xi) portant sur la relation d'amour divin entre Radha et Krishna. Du point de vue des pratiquants, la maîtrise des chorégraphies basées sur le *Geetagovindam* est un indice important de l'expertise de l'interprète. Les apprentis aspirent donc à en compter plusieurs dans leur corpus chorégraphique personnel.

Au cours d'un entretien mené à son domicile en août 2005, la danseuse Binu¹⁰ émet spontanément ses observations au sujet de la chorégraphie mentionnée lorsqu'elle évoque les « erreurs » des disciples. Elle prend l'exemple de *Rasee* et remarque que les apprenants - qu'en accord avec les conventions locales elle nomme « les enfants » (*pilamane*¹¹) - « ne comprennent pas [le] sens [de la danse], ils ne comprennent pas l'expression de *Sir*¹² ». A son avis, les disciples devraient observer le maître plus attentivement lorsqu'il fait une démonstration, ils devraient noter ses expressions, l'interroger sur ce qui le pousse à telle ou telle nuance expressive. Binu donne quelques indications sur la signification dont elle investit le poème : Radha, dit-elle, « raconte ses souvenirs », se remémore des moments passés avec Krishna dans la danse du *rasa*¹³ et dans les célébrations de *holi*¹⁴, alors qu'au moment de la narration, ce dernier est absent. Ce qui préoccupe Binu, c'est que les apprenants interprètent cette chorégraphie en soulignant avant tout la tristesse du personnage principal face à ce qu'elle affirme être l'absence de Krishna, mais ne saisissent pas l'expression à ses yeux beaucoup plus

joyeuse des moments de ressouvenance.

Le discours de Binu est ainsi imprégné d'une forte adhésion à l'enseignement de son maître, adhésion qui se manifeste notamment par l'attribution d'erreurs aux apprenants. Elle essaye d'expliquer par cet exemple ce qu'en amont dans l'entretien elle a désigné comme étant les « techniques », les « choses typiques » du maître, « la base principale » de la danse.

Pourtant, Binu a sélectionné pour ses explications une chorégraphie qui est justement l'objet de débats parmi les membres mêmes de son école. Ainsi, vers 1999, une autre danseuse de la même école, Veena, avec laquelle j'entretenais des relations amicales, m'avait confié dans un moment confidentiel : « Ce que *Guruji* nous dit de *Rasee*... c'est faux ! » Cette pièce chorégraphique faisait partie de son répertoire depuis des années. Or, elle avait appris qu'il y avait un décalage important entre le scénario tel qu'il était présenté par son maître dans les cours de danse, et tel qu'un expert en sanskrit qui fréquentait sa famille affirmait qu'il avait été conçu par l'auteur légendaire de ce texte, Jayadeva. Effectivement, selon la version de son maître, le personnage de Radha se languit dans ce poème de l'absence de Krishna. Selon celle de l'expert en sanskrit par contre, dûment appuyée d'un découpage grammatical précis des extraits concernés, Radha est terriblement jalouse du fait que Krishna danse et joue devant elle avec toutes les *gopis*¹⁵ de Vrindavan.

Selon cette explication, le scénario proposé aux apprenants par le maître de cette école est donc faux. C'est bien en ce sens que la danseuse Veena me faisait part de sa découverte du sens « véritable » du poème. Or cet exemple n'est pas un cas isolé. Car nous avons observé en plusieurs occurrences des sanskritistes locaux affirmer que le maniement de la littérature sanskrite par les maîtres de danse était un non-sens. Ils relevaient avec une condescendance manifeste des erreurs de transcription et des déformations du sens dans les adaptations chorégraphiques ainsi que dans la mise en musique. Ils accusaient les musiciens d'avoir modifié la structure rythmique des vers sanskrits – qui constituait de leur point de vue un pilier important de la transmission orale de la littérature sanskrite – au profit de la mélodie. Dans d'autres cas, c'étaient les supports littéraires utilisés qu'ils déconsidéraient – notamment ceux des chorégraphies des premières décennies de l'Odissi, dont certains ne faisaient pas partie des textes canoniques de la littérature sanskrite.

Mais si le sanskritiste fréquenté par la famille d'une des danseuses n'accréditait pas la version du maître, il n'en est pas moins que sa transmission des chorégraphies expressives (ou *abhinayas*) se basait bien sur une expertise. Le chorégraphe déployait de fait une méthodologie spécifique pour rendre intelligibles pour ses disciples les contenus des chorégraphies expressives. Cette méthode se base sur des dispositifs qui ne sont pas les supports textuels eux-mêmes. D'ailleurs, dans le cadre des cours de danse, il n'est pas impératif que les pratiquants se voient présenter une version papier des textes mis en danse – bien que cela puisse arriver. La mémorisation du poème mis en musique est dans certains cas le procédé le plus courant de transmission du texte, qui comporte alors une dimension rythmique et mélodique autant que verbale.

Dans le cadre des cours, lorsque le maître enseigne une chorégraphie, il se pose en dépositaire d'un savoir-faire qu'il représente comme ancestral et qu'il dit avoir reçu de son propre maître. Et ce savoir-faire comprend un certain nombre de dispositifs que les danseurs appréhendent comme étant la « théorie » de la danse, et qui constituent l'outillage qui doit leur permettre d'interpréter les chorégraphies expressives. Cet outillage se compose essentiellement d'extraits, oralement transmis, des autres supports textuels auxquels nous avons fait référence en amont, issus notamment du reliquat canonique ayant fait partie des excavations britanniques du XIXe siècle (Shah, 2002 :129), le *Natya Sastra*. A partir de ceux-ci, le maître déploie une méthodologie systématiquement appliquée à la transmission des chorégraphies expressives, les *abhinayas* : il commence en effet l'enseignement en déterminant l'histoire du poème (*artha*), le sentiment et l'émotion qui le sous-tendent selon la théorie du *rasa*, le type d'héroïne (ou *nayika*) et éventuellement de héros (ou *nayaka*). Une fois ces éléments mis en lumière, il passe à la transmission des mouvements de la danse.

La théorie du *rasa* correspond à une théorie de la communication d'une émotivité entre l'interprète et les spectateurs, tandis que la classification des héroïnes utilisée dans notre exemple, connue sous le nom de *ashtanayika*, définit la situation dans laquelle se trouve le personnage féminin principal par rapport à son bien aimé – situation qui se décline en fonction de huit variations possibles de l'union et de la séparation amoureuses. Par le recours à cet outillage que je qualifierai de technique, les danseurs sont informés de l'émotion qu'ils doivent interpréter, et de la situation qui provoque cette émotion.

Pour les disciples, l'utilisation de ces éléments extraits du *Natya Sastra* constitue un indice de l'expertise du maître non pas simplement dans les aspects corporels de la danse, mais, qui plus est, dans ce qu'ils désignent être ses aspects « théoriques ». Aussi, le maître se vante de ses compétences en matière de transmission de l'*abhinaya*, et plus particulièrement de sa maîtrise de la bonne méthode pour produire l'émotion juste dans la danse. Son recours aux manuels antiques en dramaturgie, officiellement considérés comme les garants du classicisme de la danse, légitime son enseignement.

Ce recours ne consiste pas, cependant, en un examen approfondi de passages du *Natya Sastra*, ou de l'importante littérature générée à travers les siècles sur les classifications des héroïnes¹⁶. Il a une vocation pragmatique et consiste à appliquer dans la pratique des extraits spécifiques à des poèmes sélectionnés, sans interrogation particulière sur leur compatibilité. Aussi, cette technique, par la définition d'un nombre circonscrit de situations possibles dans un scénario, éradique de l'interprétation toute situation non conforme aux classifications retenues, et pour notre exemple, aux huit cas prévus par les *ashtanayikas*. Cette spécificité implique une négation des situations qui sont effectivement décrites dans un certain nombre de poèmes mis en danse. L'utilisation du dispositif même qui atteste de la qualité de la danse tend donc à induire une réinterprétation d'un certain nombre de ces supports littéraires. Car si du point de vue des chorégraphes d'Odissi, la mise en rapport des dispositifs issus du *Natya Sastra* et des poèmes utilisés dans les pièces chorégraphiques est considérée adéquate, il n'est pas aisé de conformer une variété de poèmes écrits à diverses époques à ces extraits sélectifs du *Natya Sastra*.

Aussi, un autre danseur de l'école, Naveen, affirme que si l'héroïne choisie par le maître, *prositabhartruka nayika*, qui se languit de l'absence de son héros, est en décalage avec le contenu du poème, l'ajustement du contenu à une autre *nayika* est tout aussi hasardeux. Il dit tenir d'un de ses oncles, doté d'une grande érudition en matière de littérature sanskrite, qu'il est littéralement impossible de trouver parmi les *nayikas* du *Natya Sastra* une héroïne qui convienne au poème de *Rasee*.

La quête de la « véritable » interprétation des textes est donc l'objet de débats entre les pratiquants, et ce, nous l'avons vu, au sein d'une même école de danse, et en dépit de la hiérarchie intrinsèque à la relation de transmission. Et plus on prête attention à ces

débats, plus la quête de l'interprétation « juste » apparaît fragile et contradictoire.

Identités et formes concurrentes de savoir

Les variations dans les interprétations des supports textuels utilisés en Odissi montrent combien supposer que les pratiquants de danse se limitent aux interprétations qui leur sont présentées par un enseignant au sein des cours qu'ils fréquentent correspondrait à méconnaître le fonctionnement même des processus d'appropriation des savoirs et savoir-faire. Ce serait ignorer, aussi, que la mise en danse de textes engage les danseurs personnellement - et donc au-delà de leur relation à leur maître - puisque, selon la théorie du *rasa* utilisée par les pratiquants de l'Odissi, pour que la présentation soit efficace, l'interprète doit s'impliquer émotionnellement afin de toucher le public¹⁷. Ingold & Lucas rappellent qu'

une des choses que la recherche anthropologique a montré, maintes fois, est que les novices ne sont pas des receveurs passifs dont les capacités mentales attendent d'être "remplies" avec du contenu propre à leur tradition, mais sont plutôt des participants actifs dans un processus dans lequel un savoir est sans cesse créé et découvert à nouveau (2007 : 288)¹⁸.

Cependant, ces variations dans les modes d'appropriation des contenus des textes par les danseurs ne sont pas aléatoires. Au contraire, elles suivent la logique des appartenances socioculturelles des pratiquants concernés. Il est nécessaire à ce point d'exposer quelques traits saillants de l'organisation sociale des réseaux de l'Odissi. Car la distribution géographique et sociale des pratiquants de cette danse présente des caractéristiques marquées : la généalogie officielle de la danse attribue à des hommes oriyas, de milieux de prestige modestes, habitant de manière prédominante l'Orissa urbaine, le rôle de transmetteurs légitimes, et à des femmes, dont certaines sont oriyas, d'autres non, celui d'interprètes. Il y a parmi ces femmes un certain nombre de ressortissantes des grandes métropoles indiennes, et quelques-unes appartiennent à des milieux privilégiés. Ce multiculturalisme se manifeste de diverses manières dans les

relations entre maîtres et disciples, dans lesquelles il instaure notamment des asymétries qui ne sont pas toujours en harmonie avec la hiérarchie intrinsèque à la relation maître-disciple. En effet, s'il est communément admis que les maîtres de danse masculins oriya sont les dépositaires du « vrai » savoir-faire de l'Odissi, ces derniers sont aussi communément taxés d'« inéduqués ». Aussi, les différences dans les rapports aux supports textuels permettent à un certain nombre de disciples haut placés sur l'échelle sociale d'opérer dans une certaine mesure un renversement de l'asymétrie de la relation de transmission. Alors qu'une partie des disciples tend à attendre du maître la transmission des contenus littéraires de la danse, une fraction d'entre eux met en jeu, selon les termes employés par l'anthropologue britannique Marilyn Strathern, « différents types de savoirs¹⁹ » (1985 : 61) intervenant dans l'élaboration de la danse et qui ne sont pas détenus par les mêmes personnes, créant ainsi « une frontière entre initiés et non initiés²⁰ » (1985 : 61).

Ainsi, dans un entretien mené en 2009, la danseuse-chorégraphe Ahalya affirme : « Etant donné que mon *guruji* avait besoin de mon aide pour comprendre n'importe quel texte, que ce soit en oriya ou en sanskrit, je lisais et j'expliquais et j'interprétais [...]»²¹ ». C'est à son père, et non à son maître, que cette danseuse dit devoir sa capacité à interpréter divers textes utilisés dans les chorégraphies. Et elle affirme que parce qu'il « était un écrivain et un homme de théâtre », il lui a aussi donné « ce sens pour les choses artistiques ». Il est notable qu'Ahalya revendique que des compétences qu'elle détient de par son milieu familial soient constitutives du savoir-faire de la danse. Ainsi, son cas illustre bien que la mise en œuvre de la danse met en jeu son identité, car elle revendique à travers ces affirmations son appartenance à une classe supérieure.

Cette inversion partielle de l'asymétrie dans la relation maître-disciple ne définit pas d'emblée la tonalité sur laquelle se joue cette relation : celle-ci peut apparaître symbiotique - d'ailleurs, certains interprètes présentent les rôles pédagogiques qu'ils ou elles tiennent ou ont tenu comme un service rendu gracieusement à leurs maîtres respectifs - tout comme elle peut être l'occasion de conflits latents ou ouverts. Aussi Ahalya, même si elle revendique une certaine mesure de supériorité sur son maître, cherche à concilier son appartenance sociale avec sa position de disciple de danse :

Je suis reconnaissante à Dieu, qui m'a donné le talent, ensuite je suis reconnaissante à mon *guru*, qui m'a donné des instructions, je suis reconnaissante à mes parents, qui m'ont donné - génétiquement - cette capacité de penser, écrire, comprendre, interpréter, et je suis très très reconnaissante à ma belle-famille, mon mari et mon enfant pour m'avoir comprise, encouragée, et pour m'avoir permis de passer 20 heures par jour pour la danse.

Les termes par lesquels Naveen met en jeu son sentiment de supériorité sont plus crus. Il se réfère de manière répétée à l'érudition de son oncle pour souligner que son maître est « inéduqué ». Il lui importe aussi de se distinguer des autres danseurs masculins de son école. En effet, alors qu'en majorité ils viennent de milieux de prestige modestes, il ne manque pas de rappeler qu'il appartient, lui, « à un milieu très aristocratique ».

La poésie érotico-mystique des siècles passés face aux valeurs morales de la société locale

Mais au-delà de cette mise en concurrence de différentes formes de savoirs et de savoir-faire, les tensions autour des contenus des textes véhiculent également d'autres enjeux. Le compte rendu d'une expérience vécue dans la première moitié des années 1990 permettra d'illustrer ceci. Etant alors dans la position de pratiquante, j'avais recopié soigneusement, sur le livre du maître de danse de l'école que je fréquentais, en écriture oriya, les vers d'un poème en langue oriya sur lequel le maître avait composé récemment une chorégraphie, et m'étais rendue auprès d'un étudiant brahmane qui se disait connaisseur de la poésie oriya, et qui avait accepté de me voir bien que je sois une femme.

L'étudiant fit d'abord l'éloge de la poésie oriya, et me fit part de sa dévotion pour Krishna. Puis il se préoccupa de me procurer une traduction littérale du poème. Mais à la dernière ligne de la première strophe, il buta.

Le personnage principal du poème décrivait comment, le soir précédent la narration, Shyama - le dieu Krishna - s'était rendu auprès d'elle. Les formules poétiques du texte

étaient l'occasion dans la danse d'une gestuelle expressive décrivant l'union amoureuse. Comme pour d'autres poèmes mis en danse, la chorégraphie exploitait le contexte social local de l'interdiction des relations amoureuses pour souligner le caractère secret de la rencontre. L'étudiant n'était pas confronté à cette gestuelle, et c'est donc bien la formulation comprise dans le dernier vers de la première strophe qui le mit en embarras. Il se montra visiblement troublé par cette ligne, qui était en opposition avec la conception de la poésie dévotionnelle dont il venait de me faire part. « Le texte est faux », trancha-il, et il resta intraitable. Il rajouta que le maître de danse était « inéduqué », et ne voulut pas admettre que j'aie pu recopier le poème mot à mot sur un livre. Le chorégraphe était ainsi dans ce cas désigné d'ignare au nom d'une valeur morale et en dépit du contenu explicite du poème, par une personne de statut social supérieur.

De nombreux interlocuteurs rencontrés au fil des ans à Bhubaneswar, dans et hors des réseaux de la danse Odissi, affirmaient que ceux qui pensent qu'il y a de la sensualité dans la relation entre Radha et Krishna font fausse route. Ce point de vue est pourtant formellement démenti par l'abondante littérature plurilingue de l'Inde. Or, nous retrouvons ici le même écart que nous avons évoqué plus haut en rapport à la chorégraphie *Rasee* en sanskrit : dans les deux cas, les divergences entre les interprétations du texte engagent la notion du sens « réel » de l'écrit et sont l'occasion de l'émission de jugements sur les compétences des locuteurs impliqués. Dans les deux cas, une partie des acteurs supplante les passages trop ouvertement sensuels par une interprétation plus pudique. La récurrence de ces thèmes ainsi que l'oscillation des pratiquants entre des interprétations « érudites », mais apparemment « déviantes », ou « respectables », mais apparemment « fausses », souligne alors l'importance de ces deux dimensions pour tous ceux qui s'impliquent avec la danse Odissi, que ce soit en tant qu'interprètes, transmetteurs, ou encore appréciateurs - engagés ou épisodiques - des productions de danse.

Ainsi, la question de la moralité détient une place tout aussi prééminente dans les interprétations des chorégraphies que l'érudition. Il est notable en rapport à ceci que dans le cas de *Rasee*, l'exécution de la chorégraphie ne nécessitait aucun réajustement, quel que soit le sens que l'interprète choisissait de lui appliquer. Par ailleurs, le maître racontait à l'occasion qu'il avait été confronté à des parents qui lui demandaient

expressément de ne pas enseigner de chorégraphie issue du *Geetgovindam* à leurs filles, parce qu'à leurs yeux ce texte était « mauvais », ou affirmait, lorsqu'une danseuse ne comprenait pas le contenu érotique d'un vers, que cela témoignait de son bon caractère. L'interprétation des poèmes – ou la transmission de ces interprétations – engage ainsi les protagonistes dans une tension complexe car elle les confronte au double problème de se montrer suffisamment conformes aux normes de décence locales tout en réussissant à revendiquer leur érudition en rapport aux contenus littéraires qu'ils mettent en scène.

Ainsi, l'utilisation de sources écrites dans les pratiques de danse Odissi implique une importante activité de la part des pratiquants. Si cette activité est très différente d'un acte de lecture au sens strict, ou encore d'exégèse des textes concernés, il est important de noter que nous n'avons pas interrogé, ici, de quelles manières les implications des individus dans des réseaux relationnels, partageant des valeurs et des visions du monde particulières, influencent une activité qui soit plus proche de ce que nous entendons au sens strict par le terme de lecture. Cependant, dans le contexte que nous avons étudié et avec les formes d'engagement à l'écrit qu'il présente, l'acte de faire sens d'un écrit apparaît comme étant avant tout relationnel. En effet, c'est en consultant des tiers – maîtres de danse, membres ou amis de la famille – que les pratiquants adoptent une interprétation plutôt qu'une autre, et ils sélectionnent ces tiers en fonction de l'expertise qu'ils leur attribuent. C'est à travers ces intermédiaires que les vies des divinités décrites dans les textes reprennent un cours à chaque fois un peu différent en fonction de ce que les membres de la société du présent considèrent comme étant juste.

Bibliographie

CARLI, Dafne (2000). *Les enfants du seigneur de sable – Aux racines de la danse odissi*. DESS d'Ethnologie. Université Denis Diderot – Paris VII.

CHATTERJEE, Ananya (2004). "Contestations - Constructing a historical narrative for Odissi". In Alexandra Carter (Ed.), *Rethinking Dance History - A Reader*, pp.143-156. London, New York : Routledge.

ČURDA, Barbara (2002). *L'Odissi en Orissa contemporaine - Stratégies individuelles, contraintes, genre*. Maîtrise de sociologie, Université de Toulouse-le-Mirail, France.

ČURDA, Barbara (2013). *Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde - le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'état d'Orissa*. Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2.

DASH, Gaganendra Nath (1978/2005). "Jagannatha and Oriya nationalism". In Anncharlott Eschmann, Hermann Kulke & Gaya Charan Tripathi (Eds.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*, pp. 359-374. New Delhi : Manohar.

ERDMAN, Joan L. (1996). "Dance discourses: Rethinking the history of the "Oriental Dance". In Gay Morris (Ed.), *Moving Words Re-Writing Dance*, pp. 288-305. London, New York : Routledge.

FRATAGNOLLI, Federica (2010). *Les danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident: formes hybrides et contemporaines du religieux*. Thèse de doctorat, Université Paris 8.

GASTON, Anne-Marie (1996). *Bharata Natyam - From Temple to Theatre*. New Delhi : Manohar.

GHOSH, Manomohan (1975). *Nandikesvara's Abhinayadarpanam - A Manual of Gesture and Posture used in Ancient Indian Dance and Drama*. Calcutta : Manisha.

HÜSKEN, Ute (2009/11). "Ritual competence as embodied knowledge". In Axel Michaels & Christoph Wulf (Eds.), *Images of the Body in India*, pp. 193- 213. London, New York & New Delhi : Routledge, 2011.

INGOLD, Tim, & LUCAS, Ray (2007). "The 4 A's (Anthropology, Archeology, Art and Architecture): Reflections on a teaching and learning experience". In Mark Harris (Ed.), *Ways of Knowing - New Approaches in the Anthropology of Experience and Learning*, pp. 287-305. New York, Oxford : Berghahn Books.

INOUE, Takako (2005). « La réforme de la tradition des devadasi : danse et musique dans les temples hindous », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol. 18 : 103-132.

KOTHARI, Sunil, & PASRICHA, Avinash (1990). *Odissi - Indian Classical Dance Art*. Bombay : Marg Publications.

LESLIE, Julia (2003). *Authority and Meaning in Indian Religions - Hinduism and the Case of Valmiki*. Aldershot, Hampshire : Ashgate.

LEUCCI, Tiziana (2008). « L'apprentissage de la danse en Inde du sud et ses transformations au XXe siècle : le cas des *devadasi*, *rajadasi* et *nattuvanar* », *Rivista di studi sudasiatici*, III, p. 49-83. Università degli studi Firenze, Firenze.

LOPEZ Y ROYO, Alessandra (2007). "The reinvention of Odissi classical dance as a templeritual". In Evangelos Kiriakidis (Ed.), *The Archaeology of Ritual*, Cotsen Advanced Seminars 3, pp. 155-182. Los Angeles : Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, University of California.

LOWEN, Sharon (1989). "Contemporary issues of sastra in the classical dance of Orissa". In Anna Libera Dallapiccola, Christine Walter-Mendy, & Stephanie Zingel-Avé Lallemand (Eds.) *Shastric Traditions in Indian Arts - Beiträge zur Südasienforschung*. Stuttgart : Steiner Verlag Wiesbaden GMBH.

MANI, Lata (1989). "Contentious traditions: The debate on sati in colonial India". In Kumkum Sangari & Sudesh Vaid, *Recasting Women*, pp. 88-126. New Delhi: Kali for Women.

MARGLIN, Frédérique Apffel (1985). *Wives of the God-King - The Rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi, Oxford, New York : Oxford University Press.

MENON, Usha, & SHWEDER, Richard A. (1994). "Kali's tongue: Cultural psychology and the power of shame in Orissa, India". In Shinobu Kitayama & Hazel Rose Markus (Eds.), *Emotion and culture: Empirical studies of mutual influence*, pp. 241-282. Washington DC : American Psychological Association.

PATNAIK, Dharendra Nath (1971/90). *Odissi Dance*. Bhubaneswar : Orissa Sangeet Natak Akademi.

RAKESAGUPTA (1967/95). *Studies in Nayaka-Nayika-Bheda*. Aligargh : Granthayan.

RODIER, Géraldine (2004). *La danse Odissi : un miroir de femmes – Evolution des valeurs et représentations de la féminité dans la danse Odissi*. DEA d'anthropologie, Université de Provence, Aix-Marseille 1.

SAID, Edward W. (1978/95). *Orientalism – Western Conceptions of the Orient*. New Delhi : Penguin Books India.

SCHNEPEL, Cornelia (2005). *Odissi – Eine ostindische Tanzform im Kontext der Debatten um regionale Traditionen und kulturelle Identität, Südasienswissenschaftliche Arbeitsblätter, Band 6*, Institut für Indologie und Südasienswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle.

SCHNEPEL, Cornelia (2009/11). "Bodies filled with divine energy: The Indian dance Odissi". In Axel Michaels & Christoph Wulf (Eds.), *Images of the Body in India*, pp. 180-192. London, New York & New Delhi : Routledge, 2011.

SHAH, Purnima (2002). "State patronage in India: Appropriation of the "regional" and "national" ". *Dance Chronicle*, 25, 1 : 125-141.

SHAY, Anthony (2002). *Choreographic Politics – State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press.

SIEGEL, Lee (1978/92). *Sacred and Profane Dimensions of Love in Indian Traditions as Exemplified in the Gitagovinda of Jayadeva*. Oxford, New York, Toronto, Delhi : Oxford University Press.

SUBRAMANIAN, Lakshmi (2006/11). *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy – A Social History of Music in South India*. Oxford, New York, New Delhi : Oxford University Press (Oxford India Paperbacks).

STRATHERN, Marilyn (1985). "Knowing power and being equivocal: Three Melanesian contexts". In Richard Fardon (Ed.) *Power and Knowledge – Anthropological and Sociological Approaches*, pp. 61-82. Edinburgh : Scottish Academic Press.

VATSAYAN, Kapila (1996). *Bharata – The Natyasastra*. New Delhi : Sahitya Akademi.

1 .

De nombreuses publications académiques traitent de l'émergence de ce genre en Inde. Voir par exemple: Erdman (1996), Gaston (1996), Shah (2002), Subramanian (2006/11), et en français : Inoue (2005), Leucci (2008), Fratagnolli (2010). Ces suggestions sont non exhaustives au vu de l'abondance de littérature sur le sujet.

2 .

“a poor imitation of Bharatnatyam”

3 .

Au sujet du “revival”, voir Marglin (1985), Carli (2000 :55-87), Čurda (2002 : 19-20 ; 2013 : 67-122), Chatterjee (2004 : 143- 156), Rodier (2004 : 17, 25), Schnepel (2005 : 36-46 ; 2009/11 : 180-183), Lopez y Royo (2007 : 155-182).

4 .

“[...] that this lesser known dance tradition of Orissa was yet another major classical dance form of India.”

5 .

Ce texte dramaturgique est daté quelque part entre le deuxième siècle avant Jésus Christ et le deuxième siècle après Jésus Christ (Vatsyayan, 1996 : 28).

6 .

La datation de l'*Abhinaya Darpana*, un autre texte dramaturgique antique, semble problématique. Par exemple, Manmohan Ghosh propose une fourchette située entre le Ve et le XIIIe siècle après Jésus Christ (1975 : 35).

7 .

Lowen (1989) fait un compte rendu d'un certain nombre de ces efforts.

8 .

Les danses “classiques indiennes” ont en effet été répertoriées selon la logique d’appartenances régionales, alors qu’elles ont simultanément pour mission de représenter la richesse culturelle de la nation. Shay (2002) documente la récurrence de cette dynamique dans des contextes géographiques variés.

9 .

Parmi les nombreux participants au mouvement de « *revival* » de la danse Odissi, trois hommes d’Orissa, de milieux peu prestigieux, ont été retenus dans les récits historiques, oraux comme écrits, en tant que « pères fondateurs » de la danse.

10 .

Les noms des personnes citées ont été modifiés.

11 .

Selon une conception locale de la relation de transmission, le maître, désigné par le terme vernaculaire de *guru*, est considéré comme le père de ses disciples.

12 .

À Bhubaneswar, il est aussi courant de s’adresser à son maître par le terme de *Guruji*, qui est une adresse respectueuse du *guru*, que par *Sir*, utilisé comme un synonyme.

13 .

Ici, ce terme désigne une danse de Krishna avec Radha et les *gopis*.

14 .

Cette fête, qui marque le retour de la saison chaude, est connue surtout pour le jeu des couleurs qu’elle occasionne.

15 .

Ce terme désigne les vachères enamourées du divin Krishna.

16 .

Pour une énumération des différents types de *nayakas* et *nayikas* selon divers manuels anciens en dramaturgie, voir par exemple Rakesagupta (1967/95).

17 .

Selon cette théorie, le *rasa* est ce qu'expérimente le spectateur grâce au *bhava* de l'interprète. En dramaturgie, le *bhava* serait ce que ressent l'acteur au moment de l'action ; *rasa*, ce serait ce que reçoit le spectateur si la prestation est efficace, une sorte d'émerveillement correspondant au sentiment représenté. Ainsi, sur scène, la performance experte du *bhava* par l'acteur ou le danseur permettrait aux spectateurs d'expérimenter le *rasa*. Ainsi, si le *bhava* est de l'ordre du vécu, le *rasa* est de l'ordre de l'empathie. On pourrait traduire, littéralement, *bhava* par « émotion/expérience psychologique », et *rasa* par « jus/essence/goût », ou encore par « humeur/sentiment », Čurda, 2013.

18 .

“One of the things that anthropological research has shown, time and again, is that novices are not passive recipients whose mental capacities are waiting to be ‘filled up’ with content peculiar to their tradition, but are rather active participants in a process in which knowledge is forever being created and discovered anew.”

19 .

“different types of knowledge”.

20 .

“A boundary between initiates and non-initiates”

21 .

Entretien Ahalya, 15.10.2009.