Śiva ou le fabuleux spectacle

Étude d'un *Anupallavi* dans le style *bharata-nāṭyam* (Théâtre dansé du sud de l'Inde)

Géraldine NALINI MARGNAC

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Résumé : Mettant en scène les héroïnes, héros et divinités de récits fabuleux transmis oralement, le bharata-nāṭyam peut être considéré comme une forme de théâtre mythologique. Or la notion de « théâtre » dans le domaine indien correspond plutôt au nāṭya, qui recouvre aussi bien le domaine du « théâtre » que celui de la « danse » et cherche à produire le rasa, « saveur » ressentie par les spectateurs. Quant à l'adjectif « mythologique », il s'apparenterait aux kathā, terme sanskrit désignant les « histoires ou récits » ou aux kaṭṭukkatai, terme tamoul signifiant « légendes, contes fabuleux ».
Dans l'extrait du poème que nous souhaitons étudier, il est question de Śiva, figure divine du danseur et de la destruction dans l'hindouisme. Quelle dimension du spectacle implique une telle référence ? Comment le mythe est-il repris dans la création poétique et scénique ? Quel est le rôle du rasa dans la résurgence du mythe ? Quatre propositions scéniques nous amèneront à interroger les enjeux linguistiques et esthétiques d'un mythe présents dans le texte littéraire et réactivé dans un art de la scène comme le bharata-nāṭyam.

Mots-clés : théâtre, Śiva, mythe, Inde, bharata-nāṭyam

Le *bharata-nāṭyam* est un style de théâtre dansé apparu dans sa forme actuelle en Inde du Sud au XX^{e} siècle. Il hérite à bien des égards de formes classiques fixées dans la pierre et commentées dans des textes aussi anciens que le *Nāṭyaśāstra,* traité de dramaturgie datant du début de notre ère. Mettant en scène les héroïnes, héros et divinités de récits fabuleux transmis oralement, le *bharata-nāṭyam* peut donc être considéré comme une forme de théâtre mythologique. Pour être plus précis, rappelons que la notion de « théâtre » dans le domaine indien ne coïncide pas avec la définition française puisqu'elle correspond plutôt au *nāṭya*, qui recouvre aussi bien le domaine du « théâtre » que celui de la « danse ». Celui-ci cherche à produire le *rasa*, « saveur » ressentie par les spectateurs selon la théorie esthétique développée dans le *Nāṭyaśās-*

tra. Le titre de ce traité est justement composé à partir du radical *nāṭya*, tout comme le nom du *bharata-nāṭyam*. Quant à l'adjectif « mythologique », il s'apparenterait aux *kathā*, terme sanskrit désignant les « histoires ou récits » que l'on retrouve notamment dans d'autres styles de théâtre dansé, comme le Kathākaḷi ou encore le Kathak. Au sud de l'Inde, les termes *kaṭṭukkatai* (légende) et *kataikaḷ* (conte fabuleux) en langue tamoule pourraient lui correspondre, autant de récits où se côtoient les héros et les figures divines dans un contexte extraordinaire. Claudine Le Blanc a souligné à propos des épopées indiennes combien « les littératures de l'Inde [...] se sont élaborées dans un processus de réécritures des mythes hindous qu'elles ont contribué, en retour, à perpétuer en les enrichissant et en les actualisant »[1]. Or comme le montrent les styles évoqués plus haut, les genres spectaculaires semblent particulièrement liés aux « mythes » indiens. L'extrait que nous souhaitons étudier correspond au second refrain (ou *Anupallavi*) du poème chanté *Ādikkondar* composé en langue tamoule par Muthuthandavar au XVII^e^ siècle. Dans le poème, il est question de Śiva, dieu de la danse et de la destruction. Quelle dimension du spectacle implique une telle référence ? Comment le mythe est-il repris dans la création poétique et scénique ? Quel est le rôle du *rasa* dans la résurgence du mythe mis en scène ? Une étude poétique du texte, puis des trois propositions scéniques dans le style *bharata-nāṭyam* nous amèneront à interroger les enjeux linguistiques et esthétiques d'un mythe présent dans le texte littéraire et réactivé dans un art de la scène actuel.

Nādi tudipavar pangil uraybavar/
Nambar tiru cempon-ambalavānar/

« En s'approchant de toi », pourrait-on traduire, « ceux qui t'adorent deviennent partie [de toi] / notre saint [Siva], à la couleur de l'or/ ». De même que dans le refrain précédent[2], Śiva n'est pas nommé mais désigné comme *ambalavānar,* littéralement « celui qui habite au ciel ». Le vers relève des « mystères poétiques » évoqués par René Daumal[3] : l'énoncé de l'*Anupallavi* suppose en effet que son destinataire mène une quête de sens. C'est une invitation à découvrir le mystère qui ne se livre pas sans effort. Or pour atteindre au but ultime de libération ou *mokśā*, les textes sacrés de l'hindouisme présentent plusieurs voies qui impliquent une quête. D'après Mircea Eliade, la recherche de cette liberté constituerait même le but de toutes les philosophies et de toutes les techniques mystiques indiennes[4]. « C'est pour satisfaire chaque être humain et, en même temps, le rendre capable d'accéder à cette félicité que les *Veda*, les *Upanishad,* ainsi que la danse et la musique existent », déclare Rukmini Devi Arundale[5]. Il est remarquable que cette artiste de *bharata-nāṭyam* s'appuie largement sur un traité du début de notre ère, le *Nāṭyaśāstra*, dans lequel le théâtre dansé apparaît comme un cinquième *Veda*[6] et comme « un enseignement [qui] consiste en un déploiement de notre propre intelligence grâce à ce moyen qu'est la gustation du *rasa* »[7]. Comment

[1] Le Blanc (2005), p. 219.
[2] Margnac (2014).
[3] Daumal (1940, éd. 2009), p. 84.
[4] Eliade (1991).
[5] Devi Arundale (citée par Lusti Narasimhan, 2002), p. 16.
Les *Veda* et les *Upanishad* forment un ensemble de textes sacrés de l'hindouisme.
[6] Bharata Muni (1950, éd. 2012), paragr. 11 et 14, p. 3.
[7] Abhinavagupta (cité par Bansat-Boudon, 1992), p. 106.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'auteur, le compositeur et l'artiste de *bharata-nāṭyam* expriment-ils à des degrés différents cette quête de sens ? Si, pour celui qui goûte la saveur du spectacle, le *rasa* est « sœur jumelle de la gustation du sacré »[8], ne peut-on voir dans la mise en scène du mythe une véritable poétique de la révélation ? Véritable louange, l'énoncé se présente comme un discours collectif, que l'on peut qualifier de panégyrique au sens étymologique du terme. En effet dans l'*Anupallavi*, l'énonciation laudative semble émerger d'un groupe. Les rimes internes mettent l'accent sur des mots évoquant un ensemble : *tudipavar* (« ceux qui t'adorent ») est placé à la césure. Par ailleurs, l'assonance en [i] disséminée dans le premier vers relie la figure de la divinité (*Nādi* : « en s'approchant de toi ») aux dévots (*tudipavar* et *pangil* : « ils deviennent »). De plus, la présence des dévots chantant la gloire de Siva peut évoquer, par effet métonymique de l'énoncé à l'énonciation, la présence du public devant le spectacle de la danse du dieu. Or il existe plusieurs épisodes mythologiques où Siva se met à danser, connus sous le nom de *tāṇḍava*. Selon la transmission orale de Sivaselvi Sarkar, la tradition Sivaïte de l'Inde du Sud compterait les huit *tāṇḍava* suivants :

Sandhya tāṇḍava montre la danse de Siva au crépuscule, pour faire plaisir à l'assemblée divine et céleste. Śiva y créerait la danse et la montrerait ensuite à Tandu afin de la transmettre aux hommes selon la légende relatée notamment dans le *Nāṭyaśāstra*. *Ānanda tāṇḍava*, danse de la joie suprême combine les cinq activités divines (création, conservation, destruction, illusion, délivrance). Au centre d'un halo de flammes, Siva dans sa « danse extatique piétina cet *Apasmara-purusa* [le nain de l'ignorance] en un lieu qui devint pour les hindous Sivaïtes le centre du monde, matérialisé par l'édification […] du plus grand temple de l'Inde du Sud »[9]. Il convertit alors les *ṛṣi* (sages hérétiques) de Cidambaram. Ceux-ci le prient de revenir danser en ces lieux, et il en fait la promesse.
Les six épisodes suivants sont *Tripura tāṇḍava* ou « danse des trois mondes » (célébrant la victoire contre le démoniaque Tāraka et ses trois fils), *Sati-Śiva tāṇḍava*, danse de colère et de douleur (Siva ayant retrouvé son épouse Sati morte, il entame une danse folle mettant en branle l'univers entier), *Śiva-Śakti tāṇḍava* et *Kālī tāṇḍava* (duos de Siva et de sa parèdre), *Ardhanārī tāṇḍava* où Siva, dieu « à la moitié féminine » représente l'unité des polarités masculine et féminine, et *Samhāra tāṇḍava* qui met en scène la dissolution des mondes en vue d'une nouvelle création : les nattes de ses cheveux fouettent, éparpillent les étoiles et son corps est enduit de cendres pour que puissent renaître les mondes.
Plusieurs de ces récits mythologiques font référence à l'assemblée devant le spectacle de la danse de Śiva. Dans l'épisode du *Sandhya tāṇḍava* par exemple, ce sont les dieux qui se réunissent pour l'admirer et l'accompagner sur les cimes du mont Kailāsa :

> Sarasvati joue de la vinâ, Indra de la flûte, Brahmā tient les tâlam [ou cymbales] marquant le temps, Lakshmi commence un chant, Viṣṇu joue d'un tambour et autour se tiennent tous les dieux. […] et tous les êtres résidant dans les trois mondes s'assemblent là pour assister à la danse céleste et entendre la musique du chœur divin à l'heure du crépuscule. [10]

[8] Daumal (1940), p. 80.
[9] Légeret (1998), p. 295.
[10] *Śiva Pradosha Stotra (1992,* cité par Coomaraswamy), p. 111-112.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Par ailleurs dans l'épisode de l'*Ānanda tāṇḍava*, danse vigoureuse de la joie suprême, Śiva se produit également devant l'assemblée de *ṛṣi* de Cidambaram et promet d'y revenir afin que tous puissent admirer le divin spectacle. La réunion des dévots dans l'*Anupallavi* paraît donc évoquer l'une de ces scènes originelles et souligne à l'instar d'Abhinavagupta, le célèbre commentateur du *Nāṭyaśāstra*, combien le plaisir d'être ensemble est une condition préalable à la jouissance du *rasa,* la saveur esthétique :

> La conscience pure, essence de toute chose, se contracte en fonction de la différence des corps. Mais dans les grandes réunions, elle s'épanouit (à nouveau) grâce à la réflexion mutuelle (des consciences individuelles) rassemblées. La masse des rayons de notre propre conscience effervescente vient se refléter dans celle des autres, comme en autant de miroirs. Elle s'y enflamme alors et accède sans effort à l'universalité [...] La conscience qui, en chaque individu, est (potentiellement) gorgée de félicité accède à l'unité en présence de l'objet, danse, etc., et goûte la plénitude de la félicité.[11]

Le spectacle est alors un rituel qui permet, grâce à la réunion des artistes et des esthètes, « un état de communion parfaite [...] goûté comme un océan de nectar »[12]. En dépassant sa propre conscience, il serait possible pour le spectateur d'atteindre une « désindividualisation »[13] : le plaisir se propage comme une flamme, chacun ayant conscience de la fascination qu'exerce le spectacle sur soi, mais aussi sur les autres. L'auditoire devient ainsi, dans une délectation effective, l'énonciateur collectif du poème.

Quant au second vers de l'*Anupallavi*, il exprime un mystère à tous les sens du terme : énigmatique, il semble également relever du mystère religieux. Pour C. Le Blanc, c'est sur ce point que résiderait « l'originalité du monde indien où le religieux n'a cessé d'habiter le mythique »[14]. Seuls les initiés, par leur volonté et leur connaissance des mythes, peuvent en effet donner un sens à cet énoncé qui ne se livre que progressivement. Que deviennent les dévots, « ceux qui t'adorent » en « s'approchant de toi » ? Se terminant par une formule incomplète (« ils feront partie de ... ») : le premier vers en appelle un second, heuristique. En outre, la partition musicale reprend et amplifie cet enjambement puisque le premier vers est chanté plusieurs fois avant d'être complété par le deuxième. Un tel procédé de suspens poétique n'est pas sans rappeler le type de relation recherché par le dévot dans l'attente d'une « expérience communielle » avec la déité[15]. De plus, l'auditoire attend en vain que soit nommé celui qui est adoré. Il est vrai que le mot à la rime « *ambalavānar* » désigne habituellement Śiva, mais le mot composé ne fonctionne pas seulement comme figure de périphrase : formé de deux racines, *ambala* (« le ciel ») et *vānar* (« qui habite »), il crée également un écho grâce à la rime avec « *uraybavar* », qui évoque l'aspiration des dévots à n'être qu'une partie du tout. Or « *ambalavānar* », en tant que dieu du ciel, de l'immensité, représente le tout. Cette subtile correspondance entre la partie et le tout est également présente dans

[11] Abhinavagupta (cité par Hulin, 1978), p. 342.
[12] *Ibid.*, p. 344.
[13] *Ibid.*, p. 341.
[14] Le Blanc (2005), p. 220.
[15] Galiana y Abal (2012), p. 151.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

les sonorités : le signifiant qui représente Śiva, « *am-ba-la-va-n-ar* », semble refléter, voire contenir celui qui représente les dévots, « *uray-ba-var* », comme le montrent l'allitération en [r], l'assonance en [a] et la dissémination des syllabes [ba] et [var] dans les deux mots. Par ailleurs, « *ambalavānar* » n'est pas sans rappeler, par proximité sémantique, le temple de Cidambaram. On se rappelle qu'il s'agit du lieu sacré où Śiva aurait accompli *l'Ānanda tāṇḍava*. Son nom signifie la conscience (*cit-*) et le ciel (*–ambaram*). Il symbolise le cœur de l'homme : « Le Lieu de la Danse, *Chidambaram*, le Centre de l'Univers, est dans notre Cœur »[16], affirme Ananda Coomaraswamy. Le mystère du second vers *est* encore accentué par le préfixe « *cempon* » signifiant la couleur rouge doré. Il évoque le cœur, mais aussi la couleur des sculptures du Naṭarāja (*Śiva* en tant que seigneur de la danse) brillant du subtil mélange des cinq métaux : or, argent, cuivre, fer et plomb. On pense également au halo de flammes au centre duquel il danse :

> Dans le culte des temples [...], non seulement le Soleil est identifié au dieu Śiva, mais ce dieu lui-même est considéré comme le Créateur suprême. Il ne profère pas le monde, il le danse. [17]



Fig. 1 : L'acteur-danseur debout montrant « le cœur » ou « soi-même ».

Dans sa mise en scène de l'*Anupallavi*, l'artiste de *bharata-nāṭyam* Ajith Baskaran Dass[18] a choisi de suivre tout d'abord l'ordre des mots du premier vers. À la première occurrence de la phrase, il ne bouge pas et se tient debout, pieds serrés (en *samapada*). Les gestes de ses mains (appelés *mudrā hasta* ou *mudrā*) restent tout d'abord près du corps, près du cœur (Figure 1). Il semble que l'acteur-danseur oriente tout

[16] Coomaraswamy (1983), p. 124.
[17] Légeret (1999), p. 58.
[18] Baskaran Dass (2002). https://www.youtube.com/watch?v=mLZqssaLPZs (*Anupallavi* de 02 : 06 à 02 : 56).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

d'abord ses mouvements vers l'expérience intérieure du dieu Śiva « établi au cœur de tous les êtres, [mettant] en mouvement tout l'univers. Telle est [son] énergie en action »[19]. Puis les mouvements prennent de l'ampleur et développent les gestes de la prière avec une offrande de fleurs et la présentation circulaire de la lampe, même si le corps reste à la même place en grand-plié. Cette « extériorisation » du geste s'amplifie dans la seconde occurrence de la phrase chantée où l'acteur-danseur se déplace dans toutes les directions. De nouveaux mouvements des mains intensifient alors le rythme chorégraphique : par ses *mudrā*, il crée une harmonie avec l'énoncé car « *nādi* » indique le fait de « se déplacer vers ». Dans la mise en scène comme dans le poème chanté, l'acteur-énonciateur cherche donc à se rapprocher de Śiva, c'est pourquoi nous pourrions parler ici d'une véritable « polyphonie énonciative et pragmatique », pour reprendre les termes de Claude Calame[20]. Les *mudrā* montrent ensuite le sage en méditation, puis s'ouvrent et se déploient vers le haut : le dévot n'est plus seulement centré sur l'intérieur mais s'ouvre au monde.



Fig. 2 : méditation



Fig. 3 : chant avec un mouvement ascendant d'ouverture.

L'acteur-danseur a recours dans cette séquence à plusieurs techniques d'expression connues sous le nom d'*abhinaya,* du sanskrit *abhi-* « vers » et *-ni* « porter, guider », qui signifie « amener [une expression, une scène] vers un public ». Dans cette séquence de *bharata-nāṭyam,* tout concourt à rappeler l'extraordinaire spectacle de Śiva dansant : le visage de l'acteur-danseur montre une intense ferveur tandis que ses mains sont dirigées vers le ciel en *alapadma.* Ce mouvement partant de la bouche signifie selon les contextes « chanter », « louer » ou encore « prier ». L'*Anupallavi* montre donc une progressive ouverture, à l'image de l'épanouissement des dévots ou de l'aspiration vers « celui qui réside dans le ciel ».

Le second vers est exprimé selon trois séquences de *nāṭya* : il montre la tour d'entrée d'un temple, croise deux *alapadma* au-dessus de la tête (signifiant ainsi son som-

[19] Légeret (2001), p. 59-60.
[20] Calame (2008), p. 132.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973



Fig. 4 : alapadma ou « lotus épanoui ».

met) puis prend la pose du *Naṭarāja*. La troisième occurrence du vers marque un changement puisque l'acteur-danseur exécute des pas de *nṛtta,* ou « danse pure » non-narrative. Du point de vue rythmique, l'artiste de *bharata-nāṭyam* insère un rythme de plus en plus rapide, chaque temps de la mesure étant composé de demi et de quarts de temps à l'intérieur de la mesure de huit temps (*Ādi Tāla)*. Nous les transcrivons dans le schéma suivant selon les règles de notation qui nous ont été transmises : la première ligne indique les *sollukaṭṭu,* syllabes mnémoniques énoncées par le maître lors de l'apprentissage qui donnent ici des informations sur le rythme des pas à accomplir. Les majuscules marquent les frappés plus marqués, et les éléments soulignés indiquent qu'ils sont accomplis deux fois plus vite :

Tat	tei	tei	tat	Dit	tei	tei	tat	Dit	tei	Dit	tei	$\frac{\text{Dit}}{\text{Dit}}$	Tei	$\frac{\text{Dit}}{\text{Dit}}$	Tei
1		2		3		4		5		6		7		8	

Si l'on transposait cette cellule rythmique selon une notation occidentale, nous aurions :



Les nombreuses reprises de l'*Anupallavi* dans le chant et les nuances rythmiques proposées dans la mise en scène permettent donc d'accéder à un autre temps et à un autre espace. Quand l'acteur-danseur « joue » *Siva dansant, le public pressent les enjeux de la création des temps mythiques derrière la création artistique :*

> Faire retour au mythe, c'est donc corollairement et symboliquement, redevenir contemporain d'une première création. [21]

Dans la mise en scène de l'artiste de *bharata-nāṭyam* Bhuvana Venkatesh[22], la posture de départ nous paraît doublement intéressante : tout d'abord parce que le premier terme du vers implique un mouvement (*Nādi tudipavar*) et que l'interprète prend à

[21] Wunenburger (2005), p. 71.

[22] Venkatesh (2010). https://www.youtube.com/watch?v=f9DGjHks4kE (*Anupallavi* de 02 : 36 à 03 : 19).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

ce moment-là une pose fixe (Figure 3). Ce décalage avec le texte forme comme un trope de substitution : le mot indiquant la mobilité est figuré par une posture impliquant l'immobilité, de telle sorte que la proposition scénique « suggère une *équivalence* entre » ces deux idées[23]. Selon un premier niveau de sens, les dévots tentent d'approcher la divinité par la méditation, d'où la pose immobile. Mais il est possible que se surajoute la figure de l'oxymore, un « immobile élan » en somme, qui exprimerait les paradoxes du dieu Siva aux « polarités contraires » dépassant toute connaissance humaine[24]. L'autre aspect intéressant consiste dans le fait que l'actrice-danseuse ferme les yeux. Là aussi, on peut reconnaître un *topos* du dévot ou du *yogi* en train de méditer.

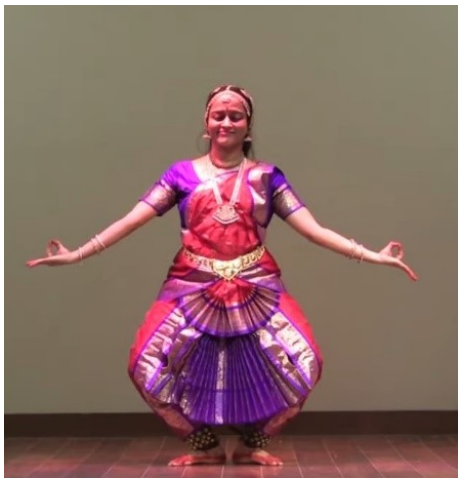


Fig. 5 : l'actrice-danseuse en posture de méditation

Or Siva est aussi une figure de l'ascète, immobile, recouvert des cendres, méditant les yeux fermés. Aussi peut-on voir dans cette séquence ménageant l'ouverture soudaine des yeux une métaphore de la connaissance, où le *nāṭya* serait interprété comme une promesse de découverte : Śiva ouvrant les yeux de ceux qui le rejoignent. La danse apparaît donc comme l'un des moyens d'incarner le divin, de « faire corps » avec lui. L'ouverture subite des yeux ne serait pas seulement le simple passage d'une pose – les yeux fermés – à une séquence narrative : elle représenterait également l'image de la révélation divine.

[23] Genette (1970), p. 170.
[24] Gokhale (2001), p. 3.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973



Fig. 6 : haṃsāsya



Fig. 7 : Śivaliṅga



Fig. 8 : saṃpuṭa

B. Venkatesh utilise ensuite deux *mudrā* : sur « *pangil* », elle montre son cœur symbolique avec *haṃsāsya* (Figure 6) et sur « *uraybavar* », elle montre tantôt le *Śivaliṅga* (Figure 7) représentant la forme non-anthropomorphique de Śiva, tantôt *saṃpuṭa*, indiquant un coffret, un contenant (Figure 8). Dans le premier cas, les symboles du cœur et de Śiva s'enchaînent et peuvent signifier une transformation d'un état à un autre : la première *mudrā* « devient » la seconde à l'image du dévot qui « devient » partie de la déité. Dans le second cas, l'actrice-danseuse illustre le récit : « ils deviennent une partie de toi ». *Haṃsāsya mudrā* peut dans ce contexte représenter « le dévot », « moi » ou signifier « au plus profond du cœur » et *saṃpuṭa mudrā* suggérer « l'intérieur et l'extérieur » ou encore « le secret » : l'interprétation permet de choisir l'un de ces sens ou plusieurs à la fois.

Comme le souligne P. Galiana y Abal dans un article qui s'intéresse aux rituels d'offrandes en Inde, le *liṅga* est empreint de polysémie : signifiant simultanément « signe », « marque », « phallus », le terme désigne en fait une forme double représentant à la fois le féminin- par le socle – et le masculin – par la forme phallique. À l'image d'une totalité originelle, « la déité est […] invitée à participer à son propre culte en 'prenant corps' dans l'icône »[25]. Le théâtre dansé, à l'instar de la prière chantée et de l'acte rituel à la « coloration fusionnelle »[26] exprimerait ici l'aspiration à renouer avec le divin. Par le jeu des modes d'expression, il implique une communication à la fois émotionnelle et sensuelle, incarnant alors la figure de Siva comme par métonymie.

Concernant le second vers de l'*Anupallavi,* B. Venkatesh utilise elle-aussi une complexe décomposition du rythme. La partition musicale qu'elle a choisie alterne les deux vers selon la structure suivante :

Anupallavi : vers 1 « Nādi … »	4 X
Anupallavi : vers 2 « nambar… »	1 X
Anupallavi : vers 1 « Nādi … »	1 X
Anupallavi : vers 2 « nambar… »	2 X

Le second vers, qui présuppose la figure divine et rayonnante de Siva, est l'occasion pour l'artiste de *bharata-nāṭyam* de créer une intensité croissante en accord avec les variations chantées, tant dans le rythme que dans la décomposition des mouvements. Elle montre trois éléments : la beauté en premier lieu avec deux *alapadma* (Figure 4) comme scintillant accompagnés de *sundari* (mouvement du cou soulignant la grâce)

[25] Galiana y Abal, p. 146.
[26] *Ibid.*

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

et de l'expression du visage qui l'accentue ; le *gopuram*[27] en second lieu, avec les deux mains dessinant la forme de la porte monumentale du temple. Ce passage peut se référer à Cidambaram ou symboliser l'entrée dans le sanctuaire, l'invitation à pénétrer au cœur du sacré. Enfin, le troisième élément consiste en l'enchaînement de deux poses de Śiva, jambe levée. Une telle séquence pourrait correspondre à la vivacité du mythe qui, selon M. Eliade, raconte une histoire sacrée : « on 'sort' du temps historique et personnel et on est plongé dans un temps fabuleux »[28] comme si l'on pénétrait dans le temple pour découvrir le dieu dansant.
À partir de la troisième occurrence du vers, les mêmes mouvements sont enchaînés, mais la danseuse marque le rythme en frappant des pieds trente-deux quarts de temps selon le *Taṭṭu meṭṭu aḍavu,* type de pas créant une intensification dramatique. Plusieurs sons marquent le rythme selon que la plante frappe, le talon seul ou encore la demi-pointe. De plus, le public entend le son des *salangaï*, les bracelets de chevilles sur lesquels sont cousus de nombreux grelots, instruments de musique à part entière. Une telle séquence ne surprend pas dans une pièce de *bharata-nāṭyam* qui évite la monotonie de la répétition par la variation et la gradation. Cependant, on ne peut qu'apprécier le choix de B. Venkatesh qui le place ici à l'acmé de l'émotion, au moment où la chanteuse reprend le refrain à l'octave supérieur. Au-delà des techniques et partitions usuelles du *Bharata-nāṭyam*, B. Venkatesh semble s'inspirer du mystère de la figure mythique de Śiva pour en suggérer l'extraordinaire puissance :

> Siva [est aussi] appelé mahâkala, le Maître du Temps. Chaque fraction du temps est engendrée par une forme du dieu lui-même. Sur scène, multipliant les rôles et les états d'âme, le danseur perpétue cette puissance temporelle de création. [29]

De son côté, Sivaselvi Sarkar, artiste et maître de *bharata-nāṭyam*[30], a choisi un autre type de proposition scénique : la mise en scène d'un épisode mythologique précis où le jeune Markandeya s'attache à Siva et échappe ainsi à la mort. Au vu de l'immense variété de récits mythologiques concernant Siva et ses dévots, pourquoi cet épisode en particulier ? Cette prédilection pourrait s'expliquer par certaines caractéristiques précises du récit qu'il convient de préciser ici : l'histoire de Markandeya commence avec celle de ses parents qui priaient ardemment Siva car ils n'arrivaient pas à avoir d'enfant. Le dieu accéda à leur demande mais leur proposa de choisir entre un fils doté de toutes les vertus qui n'aurait qu'une courte vie ou un enfant insensé qui vivrait très longtemps, cent ans d'après certaines versions. Les époux choisirent la première proposition et eurent la joie de découvrir un fils exemplaire, mais qui était destiné à mourir à l'âge de seize ans. L'enfant, prénommé Markandeya, grandissait et faisait la joie des siens. Il se distinguait aussi par sa grande dévotion pour Śiva si bien que, le jour de ses seize ans, il était en prière devant le *liṅga*(représentation non-antropomorphique de Siva) quand Yama le dieu de la mort arriva. Chevauchant

[27] Un *gopuram* est une tour surmontant les portes d'entrée d'un temple dans le style dravidien du sud de l'Inde.
[28] Eliade (1963), p. 231.
[29] Légeret (2001), p. 67.
[30] Sarkar (2016). https://www.youtube.com/watch?v=HlSfhIv-dwg (*Anupallavi* de 00 : 49 à 01 : 13).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

le buffle, faisant tournoyer le lasso censé emporter ceux dont l'heure a sonné, Yama s'apprêtait à remplir sa mission avec le fatal nœud coulant. Mais le jeune homme ayant senti une présence, de peur, enlaça le *liṅga*. Markandeya ne pouvait donc être emporté seul car le *liṅga* était entre ses bras. Siva, par compassion pour son vertueux dévot ou par la force des choses, se révolta : en effet, si Yama emportait le *liṅga* avec l'enfant, le dieu lui-même était censé mourir. Il vainquit le dieu de la mort par le feu destructeur de son troisième œil ou, selon les versions, d'un coup de pied fatal ou encore avec son trident. Sur le point de mourir, Yama demanda à être épargné, et le grand dieu Siva, que l'on nomme aussi eu égard à cet épisode Kālakaṇṭha, « celui qui met fin à la mort », lui accorda sa grâce à condition que le jeune Markandeya eût la vie éternelle. Cet épisode mythologique correspond certainement, pour S. Sarkar, à l'idée qui se dégage de deux mots du poème : « *nādi* » indiquant précisément le fait de « s'approcher » et « *uraybavar* » signifiant « faire partie de ». En effet, le garçon se saisit du *liṅga*, aussi le dévot et le dieu ne font-ils qu'un, en quelque sorte, lorsque le dieu de la mort saisit l'enfant au lasso. Outre le fait que le jeune homme représente une figure idéale des « *tudipavar* », ce mouvement vers le *liṅga* se traduit dans la mise en scène par un élan riche en significations.

Pour Sivaselvi Sarkar, il importe dans ce passage de développer les différents modes d'expressions tendant à créer le *rasa,* la saveur esthétique. D'après le *Nāṭyaśāstra*[31], on distingue huit catégories de *rasa* : *śṛṅgāra* (amour), *hāsya* (comique), *karuṇa* (compassion), *raudra* (colère), *vīra* (héroïsme), *bhayānaka* (peur), *bhibatsā* (dégoût) et *adbhuta* (émerveillement). Chaque *rasa* est produit par la combinaison des *vibhāva* (états déterminants), des *anubhāva* (états conséquents) et des *vyabhicāri bhāva* (états secondaires ou transitoires) :

> Si vous [les vénérables sages s'adressant à Bharata Muni] demandez : Y en a-t-il des exemples spécifiques ? Nous dirons simplement : de même que la saveur est produite par un mélange d'épices variées, de légumes et d'autres ingrédients différents, les six goûts sont les produits des ingrédients tels que le sucre, les épices, et les légumes ; l'état prédominant lorsqu'on les associe aux autres états (conséquents, déterminants, transitoires) atteint la qualité de rasa.[32]

Considérons le *bhayānaka rasa* ou « peur » : les états déterminants correspondent par exemple au *vikrta rava,* bruit terrifiant, aux *settva darśana,* signes d'apparitions, au *śivolūka trasōdvega*, panique d'entendre des cris, à *sūnyāgāra,* angoisse dans une maison vide, etc. Notons que ces états fonctionnent comme des causes de situations représentées sur scène par les acteurs-danseurs à travers les états conséquents tels que, par exemple, *pravepitakaracaraṅa*, le fait de trembler des mains et des pieds, *mukha vaivaraṇya*, pâleur du visage. La situation représentée sur scène entraîne un état temporaire, qui se caractérise par un des sentiments évoqués dans les états transitoires : *stambha*, paralysie, *sveda*, transpiration, *vepathu*, tremblements, *śaṅkā*, doute, *āvega*,

[31] Bharata Muni, p. 71.
[32] *Ibid.*, VI, paragr. 31, p. 105.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

agitation, *apasmāra*, perte de mémoire ou évanouissement, *maraṇa*, mort, pour en citer quelques-uns[33].

Dans la scène imaginée par S. Sarkar, on voit d'abord le jeune héros, accomplissant les gestes du culte : il prend de l'eau à la rivière, puis verse les fleurs, fruits, et l'eau sur le *liṅga.* C'est la plus longue partie chantée de l'*Anupallavi* car elle se déroule sur le premier vers chanté sept fois. La scène ainsi développée ménage un effet de rupture par l'irruption d'une soudaine sensation de peur : le pressentiment que quelqu'un se trouve derrière lui (état déterminant) entraîne l'angoisse croissante de Markandeya. Il tremble, son visage se défait (états conséquents) : l'artiste de *bharata-nāṭyam* peut alors alterner agitation et immobilité, se mettre dans un état qui le fait transpirer ou qui s'apparente à l'évanouissement à l'approche de la mort (états conséquents). Le *bhayānaka rasa* n'est pourtant pas le principal sentiment dans l'*Anupallavi* puisque l'acteur-danseur prend finalement le rôle de Siva, qui sauve l'enfant dans un acte terrible et héroïque. L'énergie brûlante et le courage de ce dernier sont animés de fermeté et d'indignation (sentiments transitoires) : dans ce cas, c'est le *vīra rasa* qui domine. La combinaison harmonieuse des différents états entraînerait ainsi, telle une expérience alchimique, l'émoi des spectateurs. D'une multitude de ressentis, ils peuvent accéder par sympathie à un sentiment de jubilation, l'héroïsme du dieu destructeur coïncidant avec un sentiment de libération. « Il y a là comme une alchimie qui, du multiple, extrait l'Un et parvient à l'essentiel »[34]. Mais si l'œuvre regroupe tous les ingrédients d'un bon spectacle, c'est sa création, au sens de représentation éphémère, qui détermine sa réussite par l'effet produit sur les spectateurs. « S'il est vrai que la théorie du *rasa* s'élabore avant tout du point de vue du spectateur, il ne faudrait pas oublier, toutefois, affirme Lyne Bansat-Bourdon, que le processus commence avec le Poète ou- ce qui, en Inde, revient au même- avec l'auteur dramatique. Que goûte en effet le spectateur de théâtre ? Le sens qu'a désiré produire le Poète et qu'il a coulée dans une forme donnée »[35]. Ajoutons l'importance du compositeur, du maître et des interprètes ; car chaque étape de la création participe au *rasa.* C'est ce que souligne Abhinavagupta dans son commentaire du *Nāṭyaśāstra :*

> *L'activité de l'acteur, précédée qu'elle est du poème, s'enracine dans la pensée du poète […] Ainsi la graine qui est comme la racine de [l'arbre] représente-t-elle le* rasa *qui se trouve dans le Poète. […] Par conséquent l'arbre représente le poème ; la fleur y représente l'activité de l'acteur sous forme d'* abhinaya *,etc. ; le fruit y représente le plaisir esthétique savouré* (rasāsvadā) *par le spectateur. Ainsi tout le processus est-il fait de rasa.* [36]

Le plaisir révélé par le texte semble bien s'épanouir sur scène pour offrir un nouveau niveau de sens, d'émotions, et pour « suggérer l'affleurement de l'irrationnel »[37].

Comme nous l'a suggéré S. Sarkar pour la création de cette pièce, il est intéressant de choisir un éclairage orangé-rouge quand surgit Siva car il intensifie le sentiment

[33] *Ibid.*, p. 81-82.
[34] Bansat-Boudon (1992), p. 101.
[35] *Ibid.*
[36] Abhinavagupta (cité par Bansat-Boudon, 1992), p. 103.
[37] Eigeldinger (1983), p. 10.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

de peur et laisse transparaître une violence latente. En même temps, cette palette rappelle la couleur dorée dont il est question dans le poème (*cempon)* et les qualités solaires de Śiva : le texte poétique parle, on s'en souvient, de « notre cœur rouge, doré ». Mais cette signification n'est pas univoque, dans la mesure où la phrase comporte un préfixe honorifique : « *tiru* » (திரு) qui peut aussi fonctionner comme adjectif signifiant « saint » ou « sacré ». Dans le premier cas, le terme concerne une personne masculine particulièrement honorable et dans le second cas, il qualifie le cœur : l'idée ainsi exprimée transcendant le sens premier du mot. On a vu l'importance du feu, lorsqu'il entoure d'un cercle de flammes le dieu dansant. Cette fois, le « cœur » doré, rouge, suppose que l'irradiation part du centre. Comme dans les rites, le feu peut symboliser ici la destruction et la purification. Plus précisément, il évoque certainement dans le poème le cœur du fidèle, qui réussit à consumer son *ego*. Comme l'illustre A. Coomaraswamy citant l'*Unmai Volakkam :*

> Les sages silencieux [...] sont établis là où leur moi est détruit. Là, ils contemplent la danse sacrée et sont remplis de félicité. [38]

Cette polysémie se retrouve dans la mise en scène : l'actrice-danseuse montre la sérénité de la prière de Markandeya, suggérant la profondeur de sa foi. La scénographie met également en lumière les symboles du feu illustrant l'aspect irradiant du dieu ainsi que son pouvoir à la fois destructeur et créateur. Śiva n'est-il pas dans la mythologie du *Tiruvatavurar Purana* « le Danseur qui, telle la chaleur latente dans le bois à brûler, diffuse sa puissance dans l'esprit et dans la matière et les fait danser chacun à son tour »[39] ? Dans les deux propositions chorégraphiques, la destruction de Yama, avec les jeux d'expression du visage, d'éclairages et d'intensification musicale viennent ajouter une coloration aux paroles poétiques qui n'y faisaient pas mention : cette représentation crée un niveau de sens supplémentaire, dépassant la polysémie textuelle. La mise en scène apporte alors un nouveau « surplus de sens »[40]. Le choix d'un épisode narratif comme celui de Markandeya a donc l'avantage de développer tous les *abhinaya*. Mais ce choix présente aussi le risque de s'éloigner du poème : en mettant en scène un épisode mythologique précis au lieu de développer le panégyrique collectif suggéré par l'énonciation du poème, S. Sarkar a fait le pari que la beauté de la scène créerait le *rasa* et *transporterait* le public.

> Lorsque la représentation devient une expérience qui bouleverse en profondeur ceux qui y assistent, le théâtre retrouve la dimension sacrée qu'il partage avec le mythe. [41]

L'épisode mythologique de Markandeya est surajouté au texte poétique, qui se donne comme « médiation permettant d'accéder à une autre dimension qui la dépasse »[42].

[38] Coomaraswamy (1922, éd. 1983), p. 118.
[39] *Tiruvatavurar Purana* (cité par Coomaraswamy, *Ibid.)*, p. 116.
[40] Daumal (1940, éd. 2009), p. 87.
[41] Huet-Brichard (2001), p. 59.
[42] *Ibid.* p. 152.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

De telles mises en scène renouent alors avec la saveur et le plaisir de « charmer l'auditeur » tout en relatant les exploits du dieu qui a vaincu la mort et le temps, « choses tout à fait essentielles, touchant aux vérités les plus profondes de l'existence »[43]. L'aspect spectaculaire des séquences mythologiques de *bharata-nāṭyam* invite ainsi les spectateurs à participer à la créativité vitale en jeu.

Par la puissance symbolique des *mudrā* et les différents *abhinaya* mis en œuvre, les artistes de *bharata-nāṭyam* montrent les attributs du dieu de la danse sans le décrire vraiment. Les extraits étudiés font référence à des épisodes mythiques célèbres, jouant avec les codes esthétiques de la création grâce à la saveur esthétique du *rasa*. La résurgence des mythes śivaïtes sur la scène du *bharata-nāṭyam* invite donc le public à mener une quête herméneutique, le plaçant au cœur du mystère et de sa réalisation car comme dans le poème, Śiva semble rayonner tel le soleil que l'on ne peut regarder en face. Le *rasa* en jeu sur la scène du *bharata-nāṭyam* vitalise le mythe : il s'apparente alors au support sensible spectaculaire de l'extraordinaire, à l'image du dieu caché derrière le rideau du temple, de la flamme derrière l'écran, promesse d'une découverte esthétique et spirituelle.

Bibliographie

Bansat-Boudon, L. (1992) *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris : École Française d'Extrême-Orient.

Baskaran Dass A. (2002). *Adikondar ande vedikkai kaane*. Chorégraphie visible sur : https://www.youtube.com/watch?v=mLZqssaLPZs (*Anupallavi* de 02 : 06 à 02 : 56)

Bharata Muni. (1950, éd. 2012). *Nāṭyaśāstra : a treatise on ancient Indian dramaturgy and histrionics, ascribed to Bharata-Muni*. (Ghosh M. trad. Volume I). Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office.

Calame C. (2008). Entre récit héroïque et poésie rituelle : le sujet poétique qui chante le mythe. Dans Sylvie Parizet (dir.) *Mythe et littérature*. Paris : Société Française de Littérature Générale Comparée.

Coomaraswamy A. (1922, éd. 1983). *La danse de Civa, Quatorze essais sur l'Inde*. Paris : PUF.

Daumal R. (1940, éd. 2009). *Bharata. L'origine du théâtre. La poésie et la musique en Inde.* Paris : NRF Gallimard.

Eigeldinger M. (1983). *Lumières du mythe*. Paris : PUF.

Eliade M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.

Eliade M. (1991). *Le yoga, immortalité et liberté*. Paris : Payot.

Galiana y Abal, P. (2012). Transferts vers le divin. *Journal des anthropologues, n° 128- 129,* p. 138-158. Charenton-le-pont : Association française des anthropologues.

Genette G. (1970). La rhétorique restreinte. *Communications*, 16, Recherches rhétoriques. p. 158-171.

Gokhale N. (2001). *The Book of Siva.* New Delhi : Pinguin books India.

Huet-Brichard M.C. (2001). *Littérature et mythe*. Paris : Hachette.

Le Blanc C. (2005). L'Inde : mythes et littératures. Dans D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (dir.) *Questions de mythocritique* (p. 217-228). Paris : Imago.

Légeret K. (1998). *Les 108 pas du dieu Siva*. Paris : Shastri.

Légeret K. (1999). *Manuel traditionnel du Bharata Natyam, Le danseur cosmographe*. Paris : Geuthner.

Légeret K. (2001). *Esthétique de la danse sacrée : Inde traditionnelle et art contemporain*. Paris : P. Geuthner.

[43] Vernant (2004), p. 211.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Lusti- Narasimhan (2002). *Bharata Natyam, la danse classique de l'Inde*. Paris : Adam Biro.

Margnac G. (2014). Le Bharata Natyam ou l'enchantement poétique. Revue scientifique en ligne, *Le texte étranger n° 9. doi :* http://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/9/margnac.pdf

Sarkar S. (2016). *Adikondar*. Interprète : Nalini G. https://www.youtube.com/watch?v=HlSfhIv-dwg (*Anupallavi* de 00 : 49 à 01 : 13)

Venkatesh B. (2010). *Bhuvana Venkatesh – Nrithya Samarpanam – Aadi Kondar.* https://www.youtube.com/watch?v=f9DGjHks4kE (*Anupallavi* de 02 : 36 à 03 : 19)

Vernant J. P. (2004). *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte.

Wunenburger J.J. (2005) Création artistique et mythique. Dans D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (dir.) *Questions de mythocritique* (p. 69-84). Paris : Imago.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973