

RÉSUMÉ DU PROJET

« Le kathakali en Inde au tournant du siècle, transmission et représentation », par Michel Lestréhan

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Cette étude se fonde sur une expérience de trente années vécues pour une grande part au Kerala où j'ai découvert, étudié et pratiqué le kathakali, sans que jamais ne faiblissent l'intérêt et la fascination que cet art a éveillés en moi. Je n'en oublie pas pour autant la perception d'Occidental que j'en ai, celle d'un artiste formé à la danse contemporaine face à une tradition de plusieurs siècles et à une pensée originale millénaire. Engagé avec passion et sincérité dans cette voie, je livre ici une interprétation subjective et personnelle de l'univers du kathakali.

De nombreux textes descriptifs et analytiques ont été écrits sur le kathakali. Je puiserai à certaines de ces sources pour en exposer divers aspects, mais à travers ma pratique et mon vécu, c'est également un témoignage supplémentaire que je souhaite apporter. Aussi, après avoir abordé l'histoire du kathakali dans son ensemble, m'attarderai-je sur la façon dont il se présente depuis le début de mon expérience personnelle (1985). À partir de mes observations, je me hasarderai ensuite à prévoir l'évolution que cet art pourrait connaître dans un avenir proche, fixant l'horizon 2020 pour borne de cette projection.

Mon étude se limitera géographiquement à trois districts – Trichur, Palakkat et Malappuram – qui forment la région centrale du Kerala où j'ai assisté à un grand nombre de spectacles et où se situent les quatre écoles de kathakali les plus proches du style *kalamandalam* que j'ai étudié avec différents maîtres.

Dominique Vitalyos, grande connaisseuse du kathakali, m'a aidé à la rédaction de cette recherche : indianiste diplômée en ethnologie, en anglais, indonésien et malayalam, Dominique Vitalyos vit depuis trente ans entre la France et le Kerala. Elle a étudié pendant plusieurs années l'art de l'acteur, avec le maître Nellyyodu Vasudevan Namputiri, et joué plusieurs fois au Kerala et en France (Paris, Marseille).

Elle a étudié les textes du répertoire et traduit un des plus beaux : l'histoire de Nala (*Nalacharitam*), publié aux éditions Gallimard sous le titre *Jours d'amour et d'épreuve*. Elle traduit par ailleurs de l'anglais et du malayalam des œuvres de littérature indienne, et a participé à des ouvrages et à des rencontres sur la culture de l'Inde.

1. Le Kerala et la hiérarchie des castes

Le Kerala, petit État situé sur la côte sud-ouest de l'Union indienne (580 kilomètres de long sur 120 kilomètres dans sa partie la plus large), est depuis l'Antiquité une terre ouverte sur la mer et le commerce maritime avec la Chine et l'Empire romain. La région est séparée du reste de la péninsule indienne à l'est par la chaîne des Ghats qui l'a longtemps protégée des grandes invasions musulmanes. Le climat est chaud et tropical et l'agriculture variée – riz,

noix de coco, épices, thé – a depuis longtemps favorisé les échanges... Cette nature généreuse et luxuriante a nourri l’imaginaire du peuple malayali depuis des millénaires, mais l’augmentation de la population – passée de 25 millions en 1981 à 34 millions en 2011, soit une densité de 860 habitants par kilomètre carré – et l’urbanisation exponentielle de ces dernières décennies ont commencé à détruire cet équilibre.

Comme dans le reste de l’Inde, le Kerala connaît le système des quatre *varna* (couleurs, que les Portugais ont traduites par castes) qui classe les êtres suivant leur degré de « pureté », avec, au sommet, les *Brahmana*, prêtres et érudits, puis les *Kshatriyaî*, nobles et guerriers, ensuite les *Vaishya*, marchands, et enfin les *Shudra*, paysans et serviteurs. Mais au Kerala, où les brahmanes dominent la hiérarchie, il y a peu de *kshatriya* (les seules familles royales), pas de *vaishya* (fonction tenue par les chrétiens et musulmans) et beaucoup de *shudra*, main-d’œuvre agricole asservie, dans une société des plus rigides. Ces *varna* correspondent aux fonctions tripartites indo-européennes décrites par Georges Dumézil.

Au XIX^e siècle, l’influence des colonisateurs anglais et de l’économie marchande a remis en cause la domination sociale des brahmanes et mis fin au rôle guerrier des Nayar.

Les États de l’Inde indépendante ayant été créés en 1956 sur les bases d’un découpage linguistique, le territoire du Kerala est aussi celui de la langue malayalam. C’est au Kerala, en 1957, qu’a été élu pour la première fois au suffrage universel un gouvernement communiste. L’État est passé en quelques décennies d’un régime féodal à une démocratie marxiste. La religion y a gardé néanmoins toute sa place.

Nous allons voir comment, dans ce contexte, a pu survivre un art théâtral si élaboré et si éloigné des préoccupations actuelles de la majorité des Malayalis, bien plus concernés par le développement économique et le décorum clinquant de la modernité !

2. Introduction sur le kathakali

Héritier d’une longue évolution du théâtre au Kerala, le kathakali s’est développé au XVII^e siècle, influencé directement par le théâtre sanscrit *kudiyattam*, la danse dévotionnelle *krishnanattam* et différentes formes de danses rituelles spectaculaires. Il y a donc d’un côté la référence à l’hindouisme le plus orthodoxe et au *Natya Shastra*, de l’autre la culture dravidienne populaire incorporée dans le brahmanisme.

Le kathakali a rassemblé différents moyens d’expression, danse, mime, poésie, chant, rythme, maquillages et costumes pour créer le théâtre dansé qui instruit et divertit. L’artiste de kathakali, à la fois danseur, comédien, conteur, a la capacité de jouer tous les types de personnages, féminins ou masculins, dieux ou démons, héros, animaux... Par un long et rigoureux apprentissage, il maîtrise une gestuelle corporelle et symbolique extrêmement complexe et stylisée, et par-dessus tout l’expression des sentiments afin qu’il communique le *rasa*, saveur partagée avec le public.

Le *Natya Shastra*, rédigé vers le I^{er} ou II^e siècle de notre ère, est le traité théorique pour toutes les formes de danse et de théâtre en Inde mais il a connu des réinterprétations différentes suivant les régions et les styles.

Dans *Poétique du théâtre indien*, Line Bansat-Boudon présente l'origine du *Natya Shastra* : « Les dieux ont prié Brahma de créer un cinquième *veda*, autorité suprême en matière d'art dramatique, afin de remédier aux désordres du monde. [...] L'Inde ignore la haine du théâtre, au contraire de l'Occident pour qui c'est un art qui séduit pour mieux pervertir ». L'art du théâtre exalte les valeurs religieuses, sa fonction est d'instruire « tous les hommes » sur les fondements de l'hindouisme qui hiérarchise la société en classes sociales sur des critères de pureté rituelle. Le sommet de cette pyramide socio-religieuse est encore aujourd'hui tenu par les brahmanes, garants et modèles du *dharma*, notion au cœur de l'hindouisme, c'est-à-dire un ordre définissable en termes éthico-religieux où chacun demeure à sa place et qui valorise surtout la suprématie des classes supérieures, brahmanes et kshatriyas.

Le kathakali suit cette tradition et nous allons voir que dans son histoire, il a toujours suivi ce modèle.

3. Comment je suis arrivé au kathakali et ma vie au Kerala entre 1985 et 1993

Je commence à pratiquer la « danse moderne » en 1973, et je décide rapidement de devenir danseur professionnel. Je m'installe à Paris où les tendances à l'époque se partagent alors entre la *modern dance* américaine (Alwin Nikolais et Merce Cunningham), l'influence allemande et le butō.

Le travail avec Hideyuki Yano et Elsa Wolliaston dans la compagnie MA danse-rituel en 1980 est décisif pour moi, car ils m'initient aux danses non-occidentales, au rythme et à une intériorité qui correspondent à mes aspirations. C'est par un stage de kathak à Paris en 1981 que je commence la danse indienne, mais je continue à travailler dans des compagnies de danse contemporaine et commence à chorégraphier des solos.

La relation danse/musique dans le kathak, avec des chorégraphies construites sur des rythmes magnifiques, m'apparaît tout de suite comme une technique originale qui pourrait enrichir une recherche personnelle. C'est dans ce sens que je fais une demande de bourse au ministère de la Culture pour partir étudier en Inde avec Kumudini Lakhia, une très grande artiste et chorégraphe qui fait alors évoluer ce style par des chorégraphies plus contemporaines.

Je reste un an à Ahmedabad, d'octobre 1984 à octobre 1985 pour étudier avec Arjun Mishra. Mais le kathak et sa virtuosité ne m'inspirant plus, je pars au Kerala découvrir le kathakali. Je m'inscris au Kalamandalam en novembre 1985 pour une courte initiation de six mois et je rentre en France bien déterminé à revenir pour poursuivre cet apprentissage.

À Paris, je continue la pratique avec Kalamandalam Karunakaran et Annette Leday. Je demande une bourse aux accords culturels franco-indiens que j'obtiens en juillet 1987. Je repars en Inde au Kalamandalam pour continuer avec Vijayan Ashan. La bourse est reconduite pour deux années. L'Indian Council for Cultural Relations, organisme du gouvernement indien, continue son aide jusqu'en 1993 avec Sadanam Krishnankutty à Irinjalakkuda.

Durant les deux dernières années, je pratique le *kudiyattam*, mais c'est surtout l'art martial *kalarippayatt* qui me ramène à la danse et me donne envie de revenir à la recherche et la création contemporaine.

Après ces presque dix années en Inde, je reviens à Paris puis à Rennes où, avec Brigitte Chataignier, spécialiste de la danse féminine mohini-attam, nous fondons la compagnie Prana en 1995. Pendant ces années-là, nous menons une réflexion approfondie sur tous nos acquis tout en conduisant une recherche afin de développer la création contemporaine et promouvoir la danse indienne.

C'est pour travailler sur ma première création chorégraphique avec des artistes indiens que nous revenons au Kerala en 1997-1998. *Le Corps de la terre*, inspiré du *kalarippayatt*, est créé à Trivandrum en janvier 1998, puis en France au festival Montpellier Danse en juillet. Cette création sera suivie d'autres projets chorégraphiques et de tournées avec des artistes de kathakali, musiciens et danseurs, et d'allers-retours entre les deux pays qui sont les lieux de ma double culture.

4. Techniques / formation acteur-danseur

L'apprentissage du kathakali au Kalamandalam suit le rythme des saisons : trois mois de mousson en juin-juillet-août, puis de septembre à décembre pratique intensive mais sans les massages, et enfin de janvier à mars, période des festivals de temples avec les spectacles. Les mois d'avril et mai sont très chauds et l'école ferme pour les grandes vacances, bien que les spectacles continuent jusqu'à mi-mai.

À l'époque où j'étudiais dans cette école, les élèves suivaient les différents cours toute la journée, les horaires variaient suivant la saison. C'est ce programme d'études que j'ai expérimenté et que je vais décrire en détail.

Il y a quatre cours différents dans le domaine du kathakali, *vesham* pour les danseurs/acteurs, *sangita* pour les chanteurs, *vadyam* pour les percussionnistes (*chenda* et *maddalam*), *chutti* et *koppe* pour les maquilleurs. Les filles indiennes ne sont pas autorisées à suivre ces cours.

Le Kalamandalam a mis au point un programme d'étude avec l'apprentissage d'un certain nombre d'histoires qui servent de références pour les chorégraphies et les types de rôles. Chaque année, les élèves changent de maître, car la hiérarchie des professeurs est établie en fonction de leur date d'engagement et donc d'ancienneté. Ce système, qui est appliqué depuis une cinquantaine d'années, ne privilégie pas la relation maître/disciple, mais l'institution cherchant à se développer avec de plus en plus d'élèves et d'enseignants, cette forme de transmission est inéluctable.

4.1 Révisions de début d'année

Pour les débutants comme pour les plus avancés, les premières semaines de l'année scolaire servent à une remise en forme par des exercices de base :

1. *chuzhippu* ;
2. *kalasham* ;
3. *ilakiyattam*.

Ces différentes parties constituent une grammaire corporelle qui sera ensuite réintégrée dans les rôles ou les danses. Les élèves de première année étudient petit à petit ce langage corporel, en séparant chaque unité d'une façon très méthodique et répétitive. Pour les élèves plus avancés, il s'agit d'une révision d'éléments de base, avant de suivre les cours

avec l'accompagnement des musiciens. C'est un lent commencement avant la période intensive des *shatakam*.

1. Les sept *chuzhippu* sont des exercices sur différentes positions de base des pieds ; les mains et les bras dessinent des cercles et des spirales, avec la projection du regard.
2. Les *kalasham* sont de courtes chorégraphies sur différents *talam* (cycles rythmiques) et à différentes vitesses. C'est un répertoire de danses brèves qui s'accorderont ensuite au sentiment général du rôle dont elles viendront ponctuer le récit.
3. *Ilakiyattam*. Ce terme désigne les huit « familles de *mudra* » ou, plus exactement, les huit types de déplacements utilisés avant de faire le *mudra*.

4.2 Entraînement durant la mousson

Avec cette mise en condition, et les pluies ayant rafraîchi la terre après des mois de chaleur intense, commence à la mi-juin un entraînement intensif et spécifique à cette saison qui dure jusqu'à la mi-août.

Il a lieu très tôt le matin, avant le lever du soleil, et comprend trois parties, *meyurappadavu*, *kalshatakam* et *chauti uzhicchil* (massages), pratiqués tous les jours sans interruption. Les élèves ont droit à une nourriture légèrement enrichie de *neyi*, beurre clarifié, et sont soumis à une discipline ascétique sans sieste dans la journée.

1. *Meyyurappadavu* (*mey*-corps, *urappu*-fort, *adavu*-séquence)
C'est une série d'exercices d'assouplissement adaptés du *kalarippayatt*, dans un ordre et un nombre de répétitions définis, qui dure environ 20 minutes. L'échauffement, rapide et très complet, fait travailler chaque partie du corps et se termine par des ponts et des sauts acrobatiques.
2. *Kalshatakam* (*kal*-jambe, *shatakam*-exercice)
L'exercice de base des frappes de pieds est « di-ta-ta-ta », très simple pour l'exécution, droite-gauche-droite-gauche, mais c'est un exercice d'endurance d'une demi-heure à différentes vitesses.
3. *Chauti uzhicchil* (*chauti*-pied, *uzhicchil*-massage)
Après les assouplissements et les frappes de pieds, le corps échauffé est prêt à recevoir le massage. Le maître masse avec ses pieds tout le corps et les articulations de l'élève.
Après cette séance qui dure environ 20 minutes, l'élève refait une série de sauts et quelques étirements, notamment le *sujikal*, grand écart facial.
Le jour se lève, généralement gris et humide en cette saison, et les garçons vont se doucher avant de prendre enfin un petit-déjeuner de gruaux de riz (*kanji*) accompagné de thé au lait.

4.3 Entraînement quotidien

Ces cours ont lieu toute l'année scolaire, les horaires en 1985-1990 étaient le matin de 8 h 30 à midi pour les danses d'invocation et les « répétitions », et de 15 à 17 heures l'après-midi pour les classes assises. Les élèves malayalis avaient, de 14 à 15 heures, une

leçon de littérature et de sanskrit. Aujourd'hui, la pratique artistique s'est considérablement réduite pour permettre les cours d'éducation générale, mais la durée des études est étalée sur 12 ou 14 ans au lieu de 6 à 8, il y a trente ans.

1. Les danses d'invocation

Les élèves débutants travaillent avec leur maître qui leur transmet les bases du kathakali et l'apprentissage de la première danse d'invocation *thodayam*. Après quelques mois, ils rejoignent le *kalari* où tous les élèves pratiquent quotidiennement deux danses d'invocation, *thodayam* et *purappad*, et quelquefois une variante de cette dernière, le *pakkuti purappad*.

2. La danse *purappad* est construite en quatre parties *nokku* c'est-à-dire regards ; elle est techniquement complexe, demande une mémorisation importante et se développe du très lent au très rapide et dynamique. C'est un chef-d'œuvre chorégraphique, chaque partie étant magnifiquement structurée, avec d'infimes variations suivant les écoles.

3. Le *pakkutti purappad* est une autre très belle chorégraphie élaborée par Ambu Panikkar pendant son court passage au Kalamandalam, assez proche dans les pas et *chuzhippu* du Krishnanattam. Padmanabhan Nayar l'a remanié dans les années 1950.

4.4 *Cholliyattam* (*cholli*-parler, *attam*-danse)

Il est presque 22 heures quand commence cette partie, la plus importante de la classe. Généralement, le maître n'arrive qu'à ce moment, il a laissé la supervision des danses d'introduction aux professeurs plus jeunes.

Les élèves répètent les rôles du répertoire suivant un programme pédagogique très progressif. Les débutants commencent par les rôles de Krishna et les rôles féminins, puis abordent progressivement des rôles plus complexes.

Un rôle comporte un certain nombre de *padam* ou poèmes chantés, traduits en *mudra* (ou gestes des mains signifiants) par le danseur. L'auteur de la pièce a défini le *ragam* (mode mélodique) et le *talam* (cycle rythmique) de chaque *padam*.

Avant le *cholliyattam*, les élèves doivent apprendre par cœur le texte qu'ils trouvent dans leurs livres d'études, puis le maître leur indique les *mudra* qui traduisent les mots ou les images du récit.

Le *cholliyattam* est donc une répétition avec les chanteurs qui modulent le texte et les percussionnistes qui accompagnent chaque *mudra*. Le maître est assis, il montre très rarement les pas mais fait tous les *mudra* « en miroir », car les élèves doivent coordonner les déplacements et les *mudra* sur les cycles rythmiques. Les élèves musiciens viennent mettre en pratique les exercices appris séparément dans leur *kalari*, sous l'attention de chaque maître.

Certains *padam* ont une chorégraphie très spécifique transmise exactement depuis des générations. Par exemple le *padam* de Bhima dans la pièce *Kalyana Saugandhikam* (*La Fleur de bon augure*) est unique, et je propose ici une analyse du *iratti kalasham*, conclusion du *padam Panchalaraja*. [Cette étude sera plus détaillée dans le texte définitif.] *Kottayam Tampuran* (XVII^e siècle) en est l'auteur, ainsi que de trois autres histoires dansées qui sont considérées comme les piliers du répertoire.

Lien vers vidéo, Adithyan dans cette partie du *padam* de Bhima :
https://www.youtube.com/watch?v=TXywt_YHVkY

Le *padam Panchalaraja* fait partie du rôle de Bhima, héros à la force prodigieuse, s'adressant à son épouse Panchali dans la scène d'introduction. Le *kalasham* est une conclusion dansée qui s'accorde avec le sentiment général exprimé dans le rôle. Ce passage généralement non narratif est accompagné par les percussionnistes qui accentuent les roulements de tambours et par les chanteurs qui frappent le gong et les cymbales.

Un *talam* est un cycle rythmique (*talavattam*) composé sur un tempo défini. Lorsque la vitesse est très lente (trente-deux *matra*) comme dans ce *padam*, la fin du cycle est marquée par des contretemps afin de « retomber » sur le début du cycle suivant (*samam*).

Ci-dessous une proposition de notation :

Chempada talam 32 matra, padiñña kalam
4 x 8 temps

samam							
Tey	iam	da	ta	Di	-	Ti	-
◆				◆		◆	
Tey	iam	da	ta	Di	-	Ti	-
◆				◆	◆	◆	◆
Tey	iam	da	ta	Di	-	Ti	-
◆				◆		◆	
Tey	iam	da	ta	Di	-	Ti	-
◆	◆		◆	◆		◆	◆

Tey
◆
1er temps
du cycle
suivant
(samam)

Les *mudra* suivent le texte, ils sont en général produits quand le mot est chanté, mais peuvent être décalés si un *mudra* nécessite une présentation plus longue, par exemple « yeux » ou « lotus ».

Voici les six vers traduits par Dominique Vitalyos :

Ô toi dont le timbre de voix est pareil à celui de la jolie perruche,
 Toi qui as tout d'une déesse ici-bas, femme de belles qualités,
 Vivons un instant d'amour, un moment sans tristesse,
 Toi dont la voix [musicale] est celle d'un oiseau, viens entre les rochers.
 Toi aux yeux frémissants [pleins de] douceur,
 Plus encore que ceux de la biche [prise au piège] tremblante de frayeur.

Les *mudra* expriment le texte mot à mot ; cette autre traduction en suit l'ordre :

Vers 1 : *Panchama kujita sukokile* = cinq-chant-jolie-perruche ;
 Vers 2 : *Paramiha devi sumangale* = beaucoup-ici-déesse-femme-faste-toi ;
 Vers 3 : *Kinchana rantum anakule* = un peu-d'amour-tristesse-non ;
 Vers 4 : *Kilimozhi varika shilatale* = oiseau-comme-voix-toi-viens-s'il te plaît-rochers-sur ;
 Vers 5 : *Nin chala lochana nirjjita madurima* = tes-mouvants-yeux-victorieux-doux ;
 Vers 6 : *Sanchita bhaya chalad anchita kamale* = qui a-peur-vacillants-belle-biche.

Au cours de ce célèbre *iratti kalasham*, la danse s'empare de chaque mot pour le traduire de toutes les façons qui lui sont accessibles, rythme, déplacement, mouvement, reprise de *mudra*, donnant à voir un corps dansant complètement relié à l'expression de l'acteur.

4.5 *Kannu shatakam* (*kannu*-yeux, *shatakam*-exercice)

Ils sont pratiqués très tôt le matin comme exercice quotidien.

4.6 *Abhinaya*

Bien que ce terme désigne plus généralement les quatre techniques d'expression que nous verrons plus loin et qui englobent la voix, la danse, le jeu, le maquillage et le costume, il signifie ici le travail d'expression des yeux et du visage. Cette pratique quotidienne très importante est répétée pendant toutes les années d'études.

Les *navarasa* (neuf sentiments) sont codifiés dans cet ordre : *shringara* (amour, beauté), *hasya* (moquerie), *karuna* (tristesse, compassion), *raudra* (colère), *vira* (héroïsme), *bhayanaka* (peur), *bibhatsa* (dégoût), *adbhuta* (surprise, émerveillement), *shanta* (sérénité).

Durant ces classes, les élèves étudient également les *mudra* des rôles qui seront répétés les jours suivants. Les *mudra* reprennent la codification du *Ashtalakshana Dipika* (lampe des définitions des gestes), manuel rédigé par les Chakyar pour le théâtre sanskrit kudiyaattam. *Mudra* signifie littéralement « sceau » (mais aussi timbre, médaille, secret) et ils sont au nombre de vingt-quatre, formant comme un alphabet qui est ensuite développé en différents signes symétriques ou non, avec une main ou les deux. Ce sont des gestes-mots formant un véritable langage signé d'environ huit cents signes.

4.7 Conclusion sur la pratique

L'entraînement que je viens de décrire se déroule imperturbablement pendant des mois, jusqu'à la saison des spectacles où le rythme des classes alterne avec celui des représentations, auxquelles participent les jeunes élèves qui vont danser les danses invocatoires, jouer des petits rôles et faire de la figuration auprès des maîtres.

La pratique en classe ne tolère aucune erreur ou fantaisie, l'élève est dans l'obéissance absolue envers son maître. Le grand principe est que les enfants n'ont pas droit à l'erreur, ils sont jaugés sur celles qu'ils pourraient commettre : ils répètent le même enchaînement de pas avec les *mudra* jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de doute. Les punitions, qui vont de l'interdiction de rentrer dans le *kalari* à des commentaires moqueurs, des menaces ou coups de bâton, sont faites pour contraindre l'élève à se souvenir de son erreur.

D'après les récits de Ramankutty Nayar qui reçut l'enseignement de Pattikkamthodi Ravunni Menon dans les années 1930-1940, l'exigence du maître était sans limites, les punitions corporelles quotidiennes. Lorsqu'il prit à son tour la direction du Kalamandalam jusqu'en 1985, Ramankutty Nayar était si tyrannique que certains l'appelaient Amin Dada, en référence au célèbre dictateur ougandais. Mais c'était la croyance de l'époque, l'élève devait être terrorisé pour mieux apprendre, et il n'y avait aucune remise en question possible, chacun remplissait sa fonction dans la hiérarchie.

De nos jours, cette discipline s'est bien assouplie, mais l'obéissance et la patience sont au fondement de la transmission, et ensuite dans leur vie d'artistes, les élèves savent qu'ils devront être au service de leur art.

5. Du *kalari* à la scène : les quatre *abhinaya*

Le *Natya Shastra* a codifié d'une façon très élaborée ces *abhinaya* et cette théorie peut s'appliquer avec quelques variantes au kathakali. Il s'agit de : *angikabhinaya*, corps et expression, *vachikabhinaya*, chant et texte, *aharyabhinaya*, maquillage et costume, *sattvikabhinaya*, expression intérieure et *rasa*.

5.1 *Angika*, corps et expression

Cet élément est détaillé au chapitre 4. Sur scène, le danseur se métamorphose avec le *vesham*, et tout son art est d'interpréter le rôle en relation avec les autres personnages, de déployer sa technique avec l'accompagnement des musiciens. Tous les moyens d'expression convergent pour créer le *rasa*, comme nous le verrons dans la partie *sattvikabhinaya*.

5.2 *Vachika*, chant / percussions

Dans le *kudiyattam*, l'acteur chante les *sloka*, mais à partir de ce texte, il élabore ensuite avec les yeux et les *mudra* de longs développements avec l'accompagnement des tambours *mizhavu*. Dans le kathakali, ce sont les chanteurs qui énoncent le texte et leur rôle est déterminant ; ils mettent en valeur le récit et le jeu expressif des acteurs dans les différentes émotions, à travers les modes mélodiques et leurs variantes dans le phrasé du *raga*, les cycles rythmiques et les grandes différences de tempo.

Les chanteurs marquent les cycles rythmiques et le tempo sur un petit gong et une paire de cymbales ; ces sonorités métalliques structurent le jeu des tambours, comme dans tous les ensembles de percussions du Kerala.

La musique en kathakali est le véhicule de l'émotion, exprimée conjointement par les musiciens et les acteurs. Comme dans toute forme artistique en Inde, la finalité du kathakali est d'élaborer le *rasa*, la saveur, le parfum, le goût, partagé entre le public et les artistes.

5.3 *Aharya*, costumes, maquillage

C'est grâce au maquillage et au costume que le kathakali est immédiatement reconnaissable. Par une longue transformation, l'acteur devient le personnage qu'il va incarner, il porte alors le *vesham*. Dieu, démon ou princesse, il se transforme en créature mythique par un long processus qui dure entre trois et cinq heures, qui est aussi une méditation et une mise en condition corporelle.

Le kathakali a gardé beaucoup d'éléments du *kudiyattam* et la même symbolique des couleurs qui correspond aux trois *guna* :

- *sattva* (pureté, vérité) caractérise les *pachcha*, personnages nobles maquillés en vert, et les *minukku*, personnages féminins, sages et messagers ;
- *raja* (désir, création) est le rouge des héros, mais avec une prépondérance accordée à l'ego et à la violence ;
- *tamas* (obscurité, ignorance) en noir pour les personnages primitifs et violents.

Mais dans le kathakali, les personnages sont classés également suivant leur costume, c'est donc un ensemble qui les caractérise :

1. Les *pachcha* (vert) ;
2. Les *katti* (couteaux) ;
3. Les *tadi* (barbus) ;
 - les *chuvanna tadi* (barbe rouge)
 - les *vella tadi* (barbe blanche)
 - les *karutta tadi* (barbe noire)
4. Les *kari* (noire) sont des démons ;
5. Les *pazhuppu* (mûr, comme un fruit) ;
6. Les *minukku* (brillants), personnages féminins, sages et messagers ;
7. Les *teppu* (peints, divers).

Parmi tous ces caractères, les principaux sont les *pachcha* et les *katti*, avec les personnages féminins *stree vesham*, et le public reconnaît à quel type ils appartiennent ainsi que leurs qualités et défauts. Le jaune, le bleu et le rouge sont les couleurs de base des maquillages, différents pigments minéraux qui sont réduits en poudre et mélangés à de l'huile de noix de coco. Malgré la transpiration abondante sous la chaleur tropicale, ces couleurs ne se mélangent pas. Le *chutti* est une bordure comme une barbe pour les *pachcha* et *katti*, mais pour d'autres personnages, il prend différentes formes qui modifient complètement le visage. Pour terminer le maquillage, l'artiste met le pistil d'une fleur *chundapoo*, variété d'aubergine.

Après le maquillage, c'est la séance d'habillage dans un ordre immuable, avec deux assistants de loge.

Le *Natya Shastra* prétend qu'avec le costume et le maquillage approprié, la danse et le jeu d'acteur ne demandent presque plus d'efforts, mais ce n'est absolument pas le cas ici. Il est difficile d'imaginer pour un spectateur l'énergie qu'il faut déployer pour faire vivre un tel costume et les contraintes du maquillage. Sur ce chapitre, le rituel du *teyyam* est un véritable sacrifice car le costume est beaucoup plus lourd et les officiants doivent le porter pendant cinq ou six heures, parfois en plein soleil et entouré de torches enflammées ! Mais la notion de sacrifice fait partie du pouvoir de la transe, et la divinité qui possède son orant lui permet de transcender la souffrance.

Le costume et les ornements sont de l'artisanat portés à un haut niveau de perfection et réalisés par des spécialistes. Les couronnes et les ornements sont en bois léger finement sculpté par les *ashari*. Ce sont les maquilleurs qui les décorent ensuite avec de la feuille dorée découpée et collée, des petites perles de métal, de verroterie, la nervure des plumes de paon.

Depuis les toutes premières photos de kathakali prises au début du xx^e siècle, l'apparence globale est restée la même, si ce n'est le volume de la jupe : son volume a atteint dans les années 1980 des dimensions énormes qui déséquilibrent le haut et le bas. Récemment, la jupe s'est beaucoup raccourcie, surtout sur les côtés, laissant voir les jambes du danseur.

5.4 *Sattvika*, émotion, partage du *rasa*

Avec l'expérience, l'acteur va perfectionner les nuances des différentes émotions en les intériorisant. Elles se traduisent principalement à travers les yeux, les expressions du visage et la respiration ; le langage des *mudra* et la danse sont les supports du *satvikabhinaya*, toutes ces codifications convergent pour créer le *rasa*, l'émotion que l'artiste fait naître chez le spectateur.

Le *rasa* peut se traduire par goût, parfum, couleur, dans une dimension esthétique ressentie par le *sahridaya*, le spectateur apte à s'identifier au jeu illusoire créé par l'acteur-danseur qui, « établi en son personnage entre les chanteurs (qui modulent le texte) et les percussionnistes, absorbe sens et musique pour en communiquer, multipliés par la qualité de son interprétation, l'intensité poétique et dramatique qui est la demeure du *rasa* ». (Dominique Vitalyos)

Chaque grand artiste développe son style, il l'a intériorisé et façonné par une longue pratique et toutes les contraintes deviennent organiques ; son style est inimitable, et reconnaissable même à travers le maquillage et le costume.

6. Origines et évolution

Kudiyattam

Le *kudiyattam* est l'ancêtre direct du kathakali. Le théâtre sanskrit existait dans toute l'Inde ancienne, mais n'est resté vivant qu'au Kerala, et sa forme actuelle a été codifiée au x^e siècle. Il était joué exclusivement dans les *kuttambalam*, ces théâtres construits dans la cour du temple, et n'était accessible qu'à une élite cultivée connaissant cette langue savante. En 1965, Pankulam Rama Chakyar a présenté le *kudiyattam* en dehors des temples et enseigné à des non-Chakyar au Kalamandalam, ce qui a sauvé cet art d'une disparition certaine. Les autres Chakyar ont crié au sacrilège, mais tous finalement se sont ralliés à cette réalité qui a permis de faire connaître cet art hors des limites des temples du Kerala et apprécié dans le monde entier. En 2001, l'Unesco l'a inscrit au patrimoine culturel immatériel.

Krishnanattam

Le poète Manadeva de la famille royale des Zamorin de Kozhikkode a écrit le *Krishnageethi* en 1654 ; ce texte est devenu le *Krishnanattam* en huit histoires sur la vie et les exploits du dieu *Krishna*, huitième avatar de Vishnu. Longtemps, il a été joué pour des célébrations rituelles dans la région de Kozhikkode. L'unique troupe est prise en charge depuis 1958 par le grand temple de Guruvayur.

Ramanattam

En réaction au refus du Zamorin d'envoyer sa troupe de *krishnanattam*, le roi de Kottarakara (1555-1625) dans le sud (Travancore) a rédigé en malayalam et sanskrit huit histoires sur la vie de Rama, et cette nouvelle forme est devenue le *Ramanattam* et a connu un succès dans tout le Kerala.

Kottayam Tampuran

C'est avec Kottayam Tampuran (1645-1716), qui écrit quatre histoires tirées du *Mahabharata*, que naît vraiment le kathakali, avec Vellath Chattu Panikkar (1650-1725) qui chorégraphie le style *kallatikkotan* dans la région de Palakkat, style qui s'est transmis jusqu'au milieu du xx^e siècle dans le nord du Kerala (Malabar).

Un nouveau style a évolué avec Kaplingad Narayanan Nambudiri (1739-1789) et Valia Iteeri Panikkar (1745-1825) à Nedumpura (à trois kilomètres de l'actuel Kalamandalam), le *Kaplingad sampradaya* qui s'est ensuite beaucoup développé au Travancore. Les innovations majeures apportées par Kaplingad sont le développement des *katti vesham* (démons avec des qualités héroïques), et des *attam*, longs apartés sans le texte chanté, technique venant directement du *kudiyattam*.

Au début du xx^e siècle, à Vellinezhi, dans le centre du Kerala, le kathakali a connu une nouvelle évolution avec Kuyilttoti Ittiraricha Menon (1828-1903) et surtout son disciple Pattikkamthodi Ravunni Menon (1880-1948), le *kalluvazhi sampradaya*, qui donne l'importance à la virtuosité technique, mise en valeur par une économie de l'espace, un travail très précis des déplacements et une coordination parfaite avec le rythme. Ce style va connaître une grande notoriété grâce au poète Vallathol et la création du Kalamandalam.

Dans les années 1950-1960, les disciples de Pattikkamthodi, Ramankutty Nayar et Padmanabhan Nayar vont affiner ce style en collaboration avec de grands chanteurs comme Nilakanta Nambishan (1920-1985), Unnikrishna Kurupp et les percussionnistes Krishnankutty Poduval (chenda) et Appukutty Poduval (maddalam). Tous ces grands artistes ont enseigné au Kalamandalam et transmis à de nouvelles générations un art authentique aux qualités exceptionnelles. D'autres grands maîtres également disciples de Pattikkamthodi ont marqué de leur style personnel les nombreux disciples formés à Kottakkal par Vazhenkada Kunju Nayar, et à Sadanam par Kizhppadam Kumaran Nayar.

7. Renaissance au xx^e siècle

Après la fondation du Kalamandalam par Vallathol, d'autres écoles se sont créées dans le centre du Kerala qui suivent l'enseignement du « style Kalamandalam », devenu prépondérant. Je vais présenter les quatre écoles situées dans le centre du Kerala.

1. Kalamandalam, 1930

L'histoire du kathakali au xx^e siècle est inséparable du Kalamandalam et de ses fondateurs, Vallathol Narayana Menon (1878-1958) et Mukunda Raja. Depuis la fin du xix^e siècle, l'élite Malayali se tournait vers la culture des colonisateurs anglais et se désintéressait des « arts indigènes », ce qui posait un grave problème pour la transmission et le maintien du kathakali. Vallathol, qui était un grand poète en sanskrit et malayalam, a fait prendre conscience de la valeur de cette culture traditionnelle, comme l'a fait le poète Rabindranath Tagore avec son centre Shantiniketan au Bengale ou Rukmini Devi avec l'école Kalakshetra à Madras. Vallathol fonde l'association Kalamandalam en 1930, il réunit les plus grands maîtres de kathakali comme Kunju Kurupp (1881-1970), Kavalappara Narayanan Nayar et surtout Pattikkamthodi Ravunni Menon (1881-1949).

C'est ce dernier qui va recodifier le style qu'il a reçu de son maître, Ittirarissa Menon, le *kalluvazhi sampradaya*, et qui deviendra le style kalamandalam.

La plupart des premiers disciples formés au kalamandalam, bien qu'âgés, jouaient encore quand je suis arrivé au Kalamandalam en 1985, mais ils n'enseignaient plus : Kizhppadam Kumaran Nayar (qui a surtout enseigné à l'école Sadanam et à Delhi), Ramankutty Nayar et Padmanabhan Nayar étaient les trois grandes figures de référence.

La génération suivante était donc constituée des disciples qui avaient reçu l'enseignement très rigoureux et traditionnel de ces grands maîtres. Ce sont eux qui enseignaient et jouaient dans la troupe, au premier rang desquels Gopi ashan, reconnu très tôt pour son exceptionnel talent et qui joue encore en 2016 à presque 80 ans !

En 1972, un nouveau campus s'est ouvert à deux kilomètres du premier (New Kalamandalam), en raison du développement des différents cours proposés et de l'afflux des élèves attirés par sa renommée.

L'école a élargi son enseignement à la danse féminine mohini-attam dès 1932, et en 1967 au *kudiyattam* (pour garçons et filles), puis aux danses féminines bharata natyam et *kuchipudi*, au chant carnatique et au tambour *mridangam* pour accompagner la danse, à l'*ottantullal* et aux tambours *timila* et *maddalam*, spécifiques aux ensembles de musique rituelle.

De quelques élèves dans les années 1930 à une centaine en 1980, le Kalamandalam peut s'enorgueillir de 665 élèves, toutes disciplines confondues, en 2016.

Depuis 2007, le Kalamandalam est affilié à une université, ce qui permet de proposer une éducation scolaire de base. Le Kalamandalam attire beaucoup de jeunes élèves alors que les autres écoles sont en difficulté sur ce point. On peut se demander combien deviendront des artistes professionnels ? La pression sociale et parentale impose aux enfants d'obtenir des diplômes, mais très peu se destinent à une carrière artistique.

La troupe de kathakali du Kalamandalam a perdu sa renommée, quelques artistes sont encore invités individuellement par les clubs et organisateurs. Les tournées à l'étranger se faisant rares, l'institution propose en Asie de nouvelles formes spectaculaires, où l'on voit dix danseurs en costume de Krishna avec des danseuses de mohini-attam faire un genre de ballet sur une musique enregistrée. On est très loin du kathakali « classique » !

2. Le **P.S.V. Natya Sangham** fut fondé en 1939 à Kottakkal (à 70 kilomètres au nord du Kalamandalam) par P. S. Variyar (1869-1944), pionnier dans le renouveau de la médecine indienne traditionnelle. C'est une petite école qui transmet un style très rigoureux, resté proche de la codification mise au point par les premiers maîtres.

La troupe a d'excellents danseurs, comme Keshavan Kundalayar, Unnikrishnan, mais aussi le chanteur Madhu et le percussionniste Revi... Devadas, spécialisé dans les rôles de démons à barbe rouge, est une véritable star ! La troupe, qui restait confinée à la région centre-nord du Kerala, joue maintenant plus de cent spectacles par an dans tout l'État, principalement dans les temples mais aussi pour les kathakali clubs.

Julien Touati, un comédien français, y a étudié pendant quelques années et a coréalisé un très beau documentaire sur l'école en 2008 : <http://avsroad.com/wpavsroad/la-table-aux-chiens/>

3. **Gandhi Seva Sadanam** fut fondée en 1953 par K. Kumaran (1926?-2005), disciple de Gandhi et résistant pour l'indépendance de l'Inde. Il a invité de très grands maîtres à venir

y enseigner, particulièrement Kizhppadam Kumaran Nayar qui a marqué l'école de son style très personnel. Il a formé d'excellents disciples comme Sadanam Krishnankutty, Sadanam Balakrishnan (directeur du International Centre for Kathakali à Delhi, il a ensuite enseigné au Kalakshetra à Madras), Narippatta Narayana Nambudiri, Sadanam Harikumar (le fils du fondateur K. Kumaran) qui est l'actuel secrétaire. Ce dernier est un artiste aux multiples talents, acteur, chanteur, auteur de nouvelles pièces de kathakali qu'il met en scène avec des costumes et des maquillages créés spécialement pour les nouveaux caractères, mais aussi peintre et sculpteur.

4. **Le Kalanilayam** (kala-art, nilayam, à cinquante-cinq kilomètres au sud du Kalamandalam) a été fondé en 1955 par Pallipuram Gopalan Nayar, acteur du sud, mais qui a choisi des maîtres formés au Kalamandalam comme Raghavan et Kuttan. C'est une très petite école collée au sud du grand temple d'Irinjalakkuda, même si elle s'est un peu agrandie depuis quelques années. Depuis une dizaine d'années, l'administration de l'école partage le temps des élèves entre la pratique artistique le matin et l'enseignement général dans la journée. Cette école a également une troupe, elle continue vaillamment de survivre dans un contexte difficile, avec la proximité du temple et le kathakali club de la ville.

8. Notoriété, diffusion à l'étranger

Vallathol, qui a fondé le Kalamandalam, a aussi beaucoup œuvré pour mieux faire connaître le kathakali dans l'Inde du Nord. Il a aussi organisé une tournée en Birmanie et a envoyé les meilleurs artistes à Calcutta et en Europe.

Alain Daniélou a visité le Kalamandalam dans les années 1940 et a été le premier à faire connaître cet art en Europe, quand il était directeur du centre de musicologie de Berlin. Avec Thomas Erdösz et Milena Salvini, ils ont organisé la première grande tournée en Europe de la troupe du Kalamandalam en 1967.

Milena Salvini, la première Française à étudier le kathakali, a fondé le centre Mandapa en 1975 pour l'enseigner et promouvoir les danses et musiques de l'Inde et de l'Asie. Les auditions pour l'obtention des bourses des accords culturels franco-indiens se sont longtemps faites au Mandapa.

9. Le kathakali aujourd'hui

Les trente années d'expérience du kathakali qui sont les miennes forment une durée bien courte par rapport aux siècles d'existence de cet art. Pourtant, durant ce laps de temps, j'ai pu observer bon nombre de changements qui me permettent d'évoquer les tendances qu'il suit aujourd'hui et qui semblent orienter son avenir.

Le Kerala et sa société ont connu récemment des bouleversements importants et le niveau de vie a beaucoup évolué. Comparé à d'autres régions de l'Inde, c'est un État prospère, et une part de la richesse acquise (à laquelle participe largement le travail d'un grand nombre de Malayalis à l'étranger) contribue à l'organisation des festivals de temples qui atteignent aujourd'hui des proportions impressionnantes, liées au prestige.

Dans la transmission de l'enseignement des arts scéniques, les évolutions socio-économiques ont modifié la relation maître/élève ; la discipline rigoureuse de l'ancienne tradition s'est assouplie et on ne peut plus exiger des élèves une obéissance absolue. Les professeurs n'ont plus le droit de frapper les enfants (à la suite des grèves d'étudiants en 1990). « Ils sont considérés comme des êtres humains, et non plus comme des esclaves », me disait Ettumanur Kannan, actuel directeur de la section doctorante au Kalamandalam. La théorie, qui a beaucoup gagné en importance, est venue appuyer la pratique et les élèves sont incités à réfléchir sur leur art.

La douleur fait cependant partie de l'apprentissage du jeune artiste, qui doit apprendre à plier son corps à l'architecture des mouvements, puis endure sur scène l'inconfort, ficelé dans de lourds costumes par des températures torrides, et joue de petits rôles qui tiennent de la figuration, immobile pendant des heures. Tout aîné est considéré comme supérieur hiérarchique, mais le tour de chacun vient avec l'âge et l'expérience. Au sein de cette école encore relativement rude, il existe d'excellents jeunes danseurs, physiquement un peu mous et grassouilleux – signe pour eux de prospérité et de beauté. Inspirés par la discipline et l'esprit du kathakali, ils tentent d'adapter les valeurs de leur art au monde actuel.

Lorsque j'assistais à des représentations de kathakali en 1985, on pouvait voir sur scène tous les grands maîtres emblématiques de la deuxième moitié du siècle, qui jouaient et enseignaient encore. Aujourd'hui, nombre d'entre eux ont disparu. Les spectacles duraient généralement toute la nuit et attiraient un public nombreux, soit de villageois à l'occasion des fêtes de temples, soit d'amateurs qui se pressaient pour voir leurs danseurs préférés, lors de prestigieux festivals.

Bien d'usage collectif qui pouvait réunir autour de lui tout un village dans les années 1980, le poste de télévision a ensuite connu un fulgurant essor et pénétré tous les foyers. Le feuilleton du Râmâyana, diffusé en hindi par l'unique chaîne nationale durant de longs mois, a rencontré un énorme succès avant même cette prolifération d'écrans ; peu après, l'épopée du *Mahâbhârata* a renouvelé l'expérience. Les spectacles de kathakali ont alors été désertés par le public populaire qui avait trouvé un accès plus facile à sa mythologie.

Dans ce contexte, les connaisseurs, qui sont aussi les « patrons » des artistes, ont su se mobiliser pour organiser des lectures-démonstrations, des séminaires autour des textes et des différents styles, et des ateliers de pratique pour faire mieux connaître un art réputé difficile, mais partie intégrante de l'héritage culturel du Kerala. Le niveau de vie s'étant considérablement amélioré et les classes patronnes s'étant enrichies, de très nombreuses associations voient le jour depuis cinq ou six ans, venant s'ajouter aux kathakali clubs qui existent, eux, depuis longtemps pour proposer une alternative laïque au contexte des représentations. L'association Tiranottam à Irinjalakkuda organise des événements quotidiens durant une semaine pour faire jouer les grands maîtres, mais cherche aussi à mettre en valeur les artistes plus jeunes et remet au répertoire des histoires un peu oubliées. Dans le contexte associatif, comme c'est le cas depuis longtemps dans les clubs, les spectacles se déroulent le plus souvent dans la journée et pendant le week-end, afin d'en faciliter l'accès à un public citoyen souvent soumis aux horaires de travail.

Des thématiques nouvelles sont proposées. Une nuit de spectacle peut ainsi être consacrée à la présentation de rôles de *katti*, tourner autour du personnage de Damayanti dans

l'histoire *Nala charitam* ou donner à voir les trois ou quatre pièces dans lesquelles apparaît Hanuman, le héros-singe divin.

La visibilité du kathakali a connu depuis les années 1950 diverses phases de dilatation géographique. D'abord exclusivement joué au Kerala, il s'est fait largement connaître à l'étranger, des États-Unis à Singapour en passant par l'Europe, avant que son aire de représentation ne se rétracte de nouveau, puis se dilate dans une nouvelle direction : depuis une dizaine d'années, existe à Dubaï un important festival des arts du Kerala organisé par la riche communauté malayalie immigrée, dans lequel le kathakali figure en bonne place.

Les réseaux sociaux apparus au tournant du millénaire participent à la célébrité et à la célébration de certains artistes, *via* les amateurs de kathakali qui inondent leurs pages de photos, extraits de vidéos et commentaires élogieux. Les jeunes artistes postent eux aussi photos, extraits de presse, informations (ex. : départ à l'aéroport pour telle destination lointaine) afin de faire leur propre promotion. Quoique relativement jeunes, certains sont honorés par un comité ou un « fan-club » ; Kalamandalam Sanmukhadas a joué en 2015 à Chalakkudi pendant quatre nuits tous les rôles que ses qualités polyvalentes lui permettent de maîtriser. Dans le sillage des grands aînés, mais avec une visibilité accrue, le chanteur « star » Kottakkal Madhu, dont le public adore la virtuosité et la voix chargée d'émotions, donne des récitals en solo ou *kaccheri*. Un temple organise en décembre 2016 deux jours et deux nuits de représentations avec les plus grands artistes pour lui rendre hommage.

Les artistes et amateurs de kathakali se livrent ainsi à la promotion médiatique du kathakali, tandis que le grand public reste le plus souvent à l'écart d'un art qui représente pour lui l'image de marque du Kerala, propre à en assurer la publicité.

Est-ce le sens de l'esthétique, indissociable de la culture actuelle des Malayalis, ou le culte du toujours-plus-grand (les dieux hindous n'ambitionnent pas la perfection, c'est leur grandeur qui défie l'imagination), qui les pousse à surcharger les scènes de rideaux de fond et de pendrillons en tissus synthétiques blancs à paillettes, inondés d'halogènes (de 6 000 à 10 000 watts) ? Il arrive même qu'on laisse allumées les lumières dans le public pour faire bonne mesure, voire qu'on dirige partiellement *sur* lui des éclairages qui gênent sa vision. Quant au son, depuis l'avènement de l'amplification, son volume est réglé sur la limite inférieure du larsen, mais le public, dans son immense majorité, ne trouve rien à y redire. Certains *aficionados* du premier rang soucieux du bien-être de leur conduit auditif, assis par terre entre deux gigantesques haut-parleurs, veillent à enfourner leurs bouchons d'oreilles avant les premières grandes vagues de percussions.

Les costumes de kathakali, riches de décors et de couleurs depuis leur création, n'échappent pas à cette surenchère. Les bordures et les tissus devenus synthétiques sont de plus en plus brillants. Les grandes jupes caractéristiques ont beaucoup gagné en volume depuis les années 1980 et, plus récemment, se sont également raccourcies, formant une espèce de tutu qui laisse voir les jambes. Les tissus amidonnés qui servent de jupons ont été remplacés par des sacs en plastique, moins laborieux à empeser, mais très chauds et inconfortables à porter. Chez les danseurs, les problèmes de dos et de genoux sont fréquents. Les projecteurs ajoutent à la chaleur ambiante et les ventilateurs inesthétiques installés en renfort brassent l'air chaud, faisant voler cheveux et voiles.

Cependant, ces évolutions techniques ou stylistiques sont intégrées et acceptées, semble-t-il, comme de nouvelles normes. Le public actuel semble sous-entendre qu'il est naturel d'offrir à « son » kathakali le bénéfice des apports de la modernité, des effets et des signes de la prospérité – ce qu'on ne songerait pas à discuter, du moins sur le fond. C'est donc ma subjectivité d'Occidental, à travers mon regard (et mes oreilles !), qui donne à mes observations ce tour critique.

La dimension commerciale de l'affaire ne constitue pas non plus un problème pour ces nouveaux « patrons » et amateurs, l'essentiel étant que le public soit présent et que cet art perdure comme témoignage de culture spécifiquement malayalie. Le kathakali s'est concrétisé sous sa forme actuelle en accueillant les différentes influences et évolutions majeures rencontrées au cours de cette étude, et les plus récentes restent des détails par rapport à la structure établie d'un art hiérarchisé, stylisé, en lien avec la société qui le nourrit. Il n'est qu'à se rappeler Roland Barthes, lorsqu'il écrivait :

La définition même de l'œuvre change, elle n'est plus un fait historique, elle devient un fait anthropologique, puisqu'aucune histoire ne l'épuise. La variété de sens ne relève donc pas d'une vue relativiste sur les mœurs humaines ; elle désigne non pas un penchant de la société à l'erreur, mais une disposition de l'œuvre à l'ouverture ; l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique : le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens [...] Une œuvre est « éternelle », non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.

Le kathakali a puisé aux mythes fondateurs de l'hindouisme pour donner à voir un théâtre où les forces antagonistes s'affrontent pour faire triompher la lumière sur les ténèbres. Sur scène, grâce à la technologie, le tumulte des combats et la lumière ont forcé. L'intensité évocatrice du jeu des derniers grands maîtres ou de leurs successeurs pourra-t-elle encore longtemps s'y épanouir ? Ce monument du théâtre-dansé indien, qui a traversé les siècles pour nous faire revivre l'universalité des émotions humaines, n'a peut-être pas fini d'en susciter de nouvelles.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : Michel Lestréhan, « Le kathakali en Inde au tournant du siècle, transmission et représentation. Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides