

CN D MISE EN RÉCIT DE L'EXPÉRIENCE ET DU VÉCU DE L'INTERPRÈTE DE MOHINI ATTAM. POUR UNE HISTOIRE DE GESTES DANS LES DANSES DE L'INDE

Brigitte Chataignier et Federica Fratagnoli

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2021 – synthèse juil. 2023

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

RÉSUMÉ DU PROJET

« Mise en récit de l'expérience et du vécu de l'interprète de Mohini Attam. Pour une histoire de gestes dans les danses de l'Inde », par **Brigitte Chataignier** et **Federica Fratagnoli**

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Nous aimerions commencer ce texte en mentionnant l'ouvrage de Bishnupriya Dutt et Urmimala Sarkar Munsî, *Engendering performance. Indian women performers in search of an identity*¹. Outre esquisser une histoire critique de la présence des femmes dans le théâtre et la danse indiens pendant les périodes coloniale et post-coloniale, cet ouvrage engage une réflexion sur la place de la corporéité et de l'expérience kinesthésique de l'interprète dans la tradition artistique indienne. Ce sujet, qui reste encore délicat dans ce domaine d'études, est en lien direct avec notre projet. C'est surtout au sein du sixième chapitre de l'ouvrage que les deux chercheuses engagent une réflexion sur la construction du corps comme phénomène culturel et social, précisant que les études en danse en Inde ont toujours privilégié l'aspect descriptif et textuel de la danse. Reprenant leurs mots, en Inde « le corps reste absent de la danse – il est là mais n'est jamais reconnu comme la source des images et du langage qu'il crée »². En effet, la plupart des ouvrages sur la danse en Inde qui intègrent une partie technique et tentent une approche par le geste s'attachent essentiellement à décrire la manière dont une position ou un mouvement doivent être exécutés. S'attardant sur l'aspect normatif et formel, ces ouvrages laissent inconnue l'expérience perceptive et le « sentir » qui est à l'origine du déploiement de tout geste. La dimension somatique reste inhabituelle et étrangère à l'étude de ces pratiques, qui la prend rarement en compte³.

Ce projet de recherche, qui réunit une danseuse experte en danse traditionnelle et une chercheuse en danse, est un geste qui vient creuser cette question. Son objectif est de rendre accessibles des savoirs et des savoir-faire qui restent généralement de l'ordre de l'implicite afin de documenter la communauté de danseurs, pédagogues et chercheurs qui se consacrent aux danses de l'Inde dans un domaine où il

¹ DUTT Bishnupriya, SARKAR MUNSI Urmimala, *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity*, SAGE Publication, London, 2010.

² *Ibid.*, p. 197-198. « The body remains 'absent' in dance—as it is there yet never acknowledged as the source of the images and language it creates ». Traduit de l'anglais par l'auteur.

³ L'expérience moderne du corps comme expérience de la subjectivité est en effet une affaire proprement occidentale. VIGARELLO Georges, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e-XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2016.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

n'existe à ce jour ni référentiel ni diplôme⁴. Il vise également à élargir la notion d' « histoire » des danses de l'Inde, envisageant la production d' « une histoire de points de vue situés »⁵ qui met au centre du récit le vécu de l'interprète.

Ce projet prend comme objet d'étude un style de danse classique du Kérala (État situé au sud-ouest de l'Inde), le Mohini Attam⁶, ou « danse de l'enchanteresse »⁷. Cette danse, qui connut son apogée au XIX^e siècle à la cour du maharajah Swati Tirunal, grand mécène et compositeur, s'enracine dans la tradition des danses sacrées des temples comme dans celle des danses collectives rituelles. Après être tombé en discrédit, cet art fut réhabilité par le poète Vallathol, fondateur de la célèbre Académie du Kalamandalam en 1930. C'est dans cette même Académie qu'à partir de 1986 Brigitte Chataignier étudie trois années durant le Mohini Attam, auprès de Kalamandalam Leelamma⁸. Trois autres années suivent auprès de Kalamandalam Kshemavathy⁹. Elle élargit sa formation en étudiant également auprès de Sreedevi Rajan¹⁰, le style Kalyanikutty Amma. Elle danse extensivement dans la troupe de Kalamandalam Kshemavathy, et se produit en solo dans de nombreux temples et sur les scènes indiennes et internationales. C'est grâce à l'expérience de cette artiste d'origine française, qui partage sa vie entre l'Inde et la France, pays qui sont devenus partie intégrante de sa vie et de son art, que nous avons posé les bases de notre enquête sur la dimension somatique de ce style de danse, le Mohini Attam. Le travail mené conjointement au cours de ce projet a tenté de tester la pertinence d'un

⁴ Nous faisons référence au contexte français.

⁵ DESPRET Vinciane, LARRÈRE Raphaël (dir.), *Les Animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Hermann, Paris, 2014, p. 22.

⁶ Également orthographié Mohiniyattam.

⁷ « La Danse de l'Enchanteresse » est aussi le nom du film de Brigitte Chataignier et d'Adoor Gopalakrishnan. Disponible en DVD, production La Vie est Belle, 2007, 1h15, couleur, Les Films du Paradoxe.

⁸ Kalamandalam Leelamma (1952-2017) fut la disciple principale de Kalamandalam Satyabhamma, éminente chorégraphe et pédagogue de Mohini Attam, qui lui a transmis tout le répertoire de la danse. Elle fut professeure de 1973 à 2007 à l'école du Kérala Kalamandalam, berceau des arts traditionnels, puis continua sans relâche en tant qu'enseignante invitée pour les niveaux supérieurs. Préservatrice et danseuse emblématique du style « Kalamandalam », elle a présenté des récitals dans toute l'Inde ainsi qu'à l'étranger. Elle fut membre du comité de l'Université of Sankara Sanskrit, et créa sa propre institution « Swathichitra », dévouant son temps à la recherche et le développement du Mohini Attam.

⁹ Danseuse et chorégraphe de Mohini Attam (elle a étudié au Kalamandalam auprès de Chinnammun Amma et Kalamandalam Sathyabhama), Kalamandalam Kshemavathy est aussi experte en Bharata Natyam et en Kuchipudi. En 1964, elle fonde sa propre école de danse à Trichur (Kerala Kalamandiram) qui accueille de nombreux élèves. Son passage au Festival d'Automne de 1981 marque fortement les mémoires car le Mohini Attam est alors une découverte pour le public occidental. Honorée par de nombreux prix du gouvernement indien dont la *Senior Fellowship*, et le *Padma Shri*, elle fait aujourd'hui autorité en matière de Mohini Attam.

¹⁰ Fille de Kalamandalam Kalyanikutty Amma, qui fut l'instigatrice d'un deuxième style de Mohini Attam, au côté de celui de l'école du Kalamandalam et mère de la danseuse Smitha Rajan, Sreedevi Rajan dévoue sa vie à la danse. Elle a créé sa propre école Nrithyakshetra où elle préserve par l'enseignement le style Kalyanikutty Amma. Elle a composé plusieurs chorégraphies à partir d'épopées mythologiques, mais aussi de récits contemporains. Elle a reçu notamment la *Senior Fellowship* du ministère des Ressources humaines et le prestigieux *Natya Sreesta*.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

ensemble de dispositifs de lecture et de mise en mots du geste pouvant accompagner au mieux l'interprète vers la description de son vécu corporel. Il est important de préciser que le contenu de ce projet est pensé pour être réinvesti successivement dans d'autres contextes et auprès d'autres interprètes de danse indienne dans le but d'enrichir et diversifier le corpus de ressources orales sur les savoirs en danse. Nous envisageons également de mettre à profit ces ressources avec des interprètes indiens¹¹.

La genèse du projet : de la pratique de la danse indienne à l'intérêt pour la recherche et les dispositifs contemporains

Ce projet de recherche naît d'une collaboration de longue date. Notre première rencontre remonte à l'année 2014, lors d'un colloque organisé à l'université de Nice Sophia Antipolis (aujourd'hui Université Côte d'Azur) intitulé « La "contemporanéité" dans les pratiques scéniques en danse et en musique : regards croisés entre l'Afrique et l'Asie du Sud »¹². Réunissant artistes et chercheurs intéressés par la notion de « contemporain », ces journées ont permis tant des échanges fructueux entre l'ensemble des participants, que l'apparition d'une complicité particulière entre nous deux, qui a ouvert la voie à un désir de collaboration future.

Une période intensive de travail en studio a suivi en 2017-2018. Au cours de ces semaines nous avons eu la possibilité de tester et accorder nos postures et comprendre plus finement nos intérêts en termes de recherche et de création. C'est à partir de ce moment que nous avons entamé un travail assez régulier dans des contextes divers, dont le milieu universitaire, des lieux de création (l'Entre-Pont à Nice et Réservoir Danse au Garage à Rennes) ainsi qu'au studio de Brigitte Chataignier, l'atelier Prana¹³, qui a souvent accueilli nos rencontres.

Un ensemble de questions a pris forme au cours de ces temps de travail en studio et a engendré la réalisation du présent projet. Que se passerait-il si l'interprète de Mohini Attam s'autorisait à se

¹¹ En juin 2022, Brigitte Chataignier, invitée à donner un workshop de Mohini Attam à l'Alliance française de Trivandrum, a proposé aux participants un temps de transmission de danse Mohini Attam et un temps de parole, afin de questionner le ressenti et le vécu de ces interprètes.

¹² Ce colloque a été organisé en collaboration avec Antoine Bourgeau et Mahalia Lassibille. Il a donné vie à l'ouvrage collectif co-dirigé par Federica Fratagnoli et Mahalia Lassibille *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud* (Deuxième Époque, 2018)

¹³ Site de la compagnie Prana : www.compagnieprana.com

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

considérer pleinement comme l'expert de ses propres vécus¹⁴ ? De quelle manière ses danses seraient-elles perçues et regardées si d'autres discours que ceux qui sont attendus des interprètes étaient produits ? Qu'est-ce que dire l'expérience de leur propre point de vue ferait aux interprètes, et quels effets-retours cela aurait-il sur leur pratique ? Et enfin, jusqu'à quel point ce dire permettrait-il de repenser les codes hégémoniques de la « tradition » et les relations dans lesquelles ils se situent ? Sans nul doute, cet ensemble de questions – qui visent à réhabiliter la notion d'expérience et l'intérêt pour le vécu de l'interprète – propose un changement de perspective, ose un pas de côté au regard de la « tradition » sur laquelle ces pratiques reposent. Tout aussi périlleux que délicat, ce geste a été un des points de départ du projet que nous présentons dans les pages qui suivent.

L'intérêt pour les questions relatives à la mise en mots de l'expérience corporelle dans le champ de la danse a commencé pour Federica Fratagnoli¹⁵ avec les approches propres à l'analyse du mouvement et aux méthodes somatiques et s'est poursuivie grâce à l'étude et l'utilisation de certaines techniques d'entretien, permettant l'accès à une description particulièrement fine de l'expérience vécue. Impliquée depuis 2018 dans un projet de recherche porté par l'équipe des enseignantes-chercheuses en danse de l'université Côte d'Azur¹⁶ sur les pratiques de l'entretien en danse, elle a approfondi progressivement l'utilisation de l'entretien d'explicitation¹⁷ ou micro-phénoménologique¹⁸ pour étudier la « corporité

¹⁴ Nous faisons ici référence au concept d'« autorité par expérience » (*experiential authority*), revendiqué par la danseuse Chrysa Parkinson. Ce concept « désigne la possibilité, pour un sujet, de pouvoir être reconnu comme l'expert de ses propres vécus ». PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, « L'expérience et ses autrices », Recherches en danse [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 04 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2998>

¹⁵ Après une formation en danse classique, Federica Fratagnoli rencontre la danse contemporaine et certaines méthodes somatiques et improvisées, qu'elle continue de nourrir aujourd'hui grâce à une pratique régulière. En 1992, elle découvre le Bharatanatyam, style de danse du sud-est de l'Inde, auquel elle se forme en Italie avec Maresa Moglia et successivement en Inde avec Krishnaveni Lakshmanan (1942-2004), danseuse de la compagnie de Rukmini Devi. La fascination pour les potentialités du corps et pour l'observation des différents contextes et modes de transmission la pousse à déroger à la coutume propre à la tradition indienne qui préconise une relation exclusive et privilégiée avec un seul maître. Elle entame ainsi des stages ou formations avec d'autres maîtres, dont C.V. Chandrashekar, Leela Samson, Mallika Sarabai, Padma Subramanyam, Sivaselvi Sarkar, Saskia C. Kersenboom, Praveen Kumar, parmi les plus marquants. Depuis 2011, elle est maîtresse de conférences à l'Université Côte d'Azur, membre du « Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants » (CTELA-UCA) et membre associé de « Musidanse » (Université Paris 8).

¹⁶ Ce projet, initié en 2018, porte sur une exploration transdisciplinaire de l'épistémologie et de la méthodologie de l'entretien en danse faisant appel à plusieurs savoirs disciplinaires en arts et en sciences humaines et sociales. Il fédère plusieurs partenaires rattachés à la MSHS Sud-Est de Nice, à l'université Côte d'Azur comme à d'autres institutions nationales et internationales. Il a à son actif plusieurs journées d'études : « Pratiques de l'entretien en danse », 25 et 26 juin 2019 ; « Dire le corps dansant : le logos philosophique à l'épreuve de la danse », 3 et 4 octobre 2019 ; « Danse et artification », 7 et 8 novembre 2019 ; « S'entre-tenir : faire parler les savoirs du corps », 5-6-7 décembre 2019.

¹⁷ VERMERSCH, 1994, 2012.

¹⁸ PETITMENGIN, 2001.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

en situation »¹⁹. L'intérêt de Federica Fratagnoli a trouvé une résonance immédiate dans les échanges entretenus avec Brigitte Chataignier. Séduite par l'idée de retraverser certains points clés de son parcours de danseuse et chorégraphe et intriguée par cet outil d'accompagnement à la description de l'expérience vécue qu'est l'entretien d'explicitation ou micro-phénoménologique, sur lequel nous reviendrons au cours de ce texte, nous avons d'un commun accord octroyé une place importante à l'introspection et à la relation intime entre action et parole. Il faut d'ailleurs rappeler que Brigitte Chataignier a pratiqué longuement l'outil de l'entretien, accordant à l'histoire orale une place importante. Elle a commencé dès 1990 à réaliser des interviews (audio et filmées) auprès des maîtres²⁰ de Mohini Attam et des experts des arts du Kérala, puis lors des créations chorégraphiques qu'elle a montées entre l'Inde et la France (*Gopika*, *Gangâ*, *Bhopal Blue*, *Mala*).

Dès le début du projet, nous avons décidé d'un commun accord de focaliser notre attention sur l'aspect expressif et dramatique du Mohini Attam, connu sous le terme d'*abhinaya*. Parmi les quatre types d'*abhinaya* définis par le *Natyashastra*²¹, nous avons privilégié l'expressivité du corps (*angikâbhinaya*) et les émotions ou états psychologiques (*sattvikâbhinaya*). Permettant le déploiement des émotions et des états psychologiques du caractère représenté sur scène, l'*abhinaya* demande un travail important et très fin au niveau de l'expression du visage, de l'utilisation des membres supérieurs, de la respiration ainsi que de l'activité cognitive et imaginaire de l'interprète. Cet aspect expressif a l'avantage d'être partagé par la presque totalité de l'ensemble des danses-théâtres de l'Inde²² et s'avère donc un objet de recherche pouvant par la suite réunir des interprètes d'autres styles. De plus, il a l'avantage de solliciter des interprètes qui ont déjà atteint un certain niveau d'expertise.

La corporéité et l'attitude de l'interprète étant partie intégrante de l'*abhinaya*, il nous a paru important de consacrer une partie de l'étude aux fondements kinesthésiques constitutifs du Mohini Attam. L'intention a été celle de distinguer certains principes de mouvement, plutôt que de nommer à nouveau

¹⁹ Federica Fratagnoli s'est formée à l'entretien d'explicitation, mise au point par Pierre Vermersch, avec Anne Cazemajou, formatrice certifiée par le GREX. Elle a suivi une formation de base à Nice en 2013, une formation de niveau 2 à Paris en 2018, un séminaire d'analyse de transcriptions d'entretiens d'explicitation en 2022, ainsi que des séminaires ponctuels. Depuis 2021 elle co-organise, avec Arnaud Halloy, un groupe de recherche pluridisciplinaire en ligne, « ExCo » (Expliciter par Corps), qui interroge les spécificités propres à l'explicitation du vécu corporel.

²⁰ Étant donné le rapport de respect entre l'élève et son enseignant si particulier en Inde, nous avons utilisé le mot maître. Nous avons choisi de donner au mot maître une fonction épïcène qui peut se donner au masculin comme au féminin.

²¹ Le *Natyashastra* prévoit quatre types d'*abhinaya* : *Angikâbhinaya* (expression par le corps), *Vachikâbhinaya* (par la voix), *Ahariâbhinaya* (costume, maquillage, scène), *Sattvikâbhinaya* (états émotionnels et psychologiques).

²² Alors que les principes de base sont les mêmes, le style d'*abhinaya* est quant à lui très spécifique selon chaque style de danse de l'Inde, mais aussi au sein de chaque école et de chaque maître, qui élabore des nuances expressives personnelles.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

les codes ou formes dictées par la tradition. Un certain nombre de principes a été repéré par Brigitte Chataignier, qui, à partir de dessins et d'esquisses, a pu souligner et rendre visibles les impulsions et les orientations de base qui portent son mouvement et qui caractérisent l'esthétique gestuelle du Mohini Attam.

Nous avons pris comme objet de notre étude une pièce de répertoire purement expressive : le *padam*. C'est une pièce musicale pour la danse d'environ une dizaine de minutes, interprétée sur un tempo lent, dans lequel le sentiment amoureux d'une *nâyika*, ou héroïne, est généralement représenté. Comme pour d'autres pièces, elle est caractérisée par la présence d'un poème, qui offre un support narratif et expressif à la danse. Si l'intention initiale était celle de travailler à partir de la mise en perspective de l'interprétation de deux *padam* qui ont été transmis à Brigitte Chataignier respectivement par Kalamandalam Leelamma et Sreedevi Rajan – dont les styles de Mohini Attam présentent des différences subtiles de forme –, le travail en studio nous a finalement conduites à resserrer notre étude sur un seul *padam*, privilégiant l'approfondissement plutôt que la diversité.

L'objet de notre projet s'est donc porté sur le *padam* « *Ilatalir shayané* » connu également sous le nom de *Teliviyalum Mukham*, une composition du Maharajah Swati Tirunal qui a régné au Kérala au XIX^e siècle. Cet illustre musicien compositeur, poète et patron des arts, a écrit pour la danse Mohini Attam un florilège de poèmes et pièces musicales. Composé dans le *râga* (ou mode musical) *Punnagavarali*, et le *tala Mishra chapu*, cycle rythmique de sept temps, ce *padam* comporte un *pallavi* (le thème ou le refrain) : « *teliviyalum mukhaminnu kintute kanta vilari maruvitunnu* », un *annupallavi* (le développement du refrain) : « *ilatalir shayane manobhava kali kalippadinennu samshayam* », suivi de trois *charanam* (strophes), dont deux seulement sont chantées pour la danse. Le *pallavi* est répété entre le *annupallavi* et les *charanam*. Chacune des sections peut être reprise plusieurs fois selon l'interprétation du danseur.

Ci-dessous le texte entier²³, avec la traduction de Dominique Vitalyos du malayalam en français. À noter que pour la danse, le dernier *charanam* n'est pas chanté.

Ila talir shayané
Manobhava kali
Kalippatinu

²³ Ce poème, traduit par Dominique Vitalyos, est disponible dans le livret du CD réalisé entre 1993 et 2005 dans les studios Chethana et Pryagitam (Trichur, Kerala) sous la direction artistique de Brigitte Chataignier. *Le Chant du Mohini Attam*, CD Collection Inédit, Maison des cultures du Monde, Paris, 2012.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Entu samshayam

Teliviyalum mukham

Innu kintu té kânta

Vilari maruvîtonnu

Manmânasam arivâno

Anya mâninimâril valaka tâno

Ninmanippavizhâdharam

Mama nalkuvâtinu

Entu itra tâmasam

Tellolam karuna illé

Ninakku bata dînayây

Maruvum ennil

Vallavarum chonna vâkku karutîtolla

Nî hrdi jîvanâyaka

Nannitho mayi vanchana shrî

Patmanâbha

Kâminilola

Innutanne nî hanta

Câlavé vannu pûraya kâmitam mama.

Ces feuilles tendres nous font

une couche moelleuse.

Pourquoi te dérobes-tu

à nos jeux d'amour ?

O mon aimé, pourquoi ton visage

au teint rayonnant

se voile-t-il aujourd'hui de pâleur ?

Est-ce pour mettre mon cœur à l'épreuve

ou bien t'es-tu épris d'autres femmes ?

D'où vient que tu hésites

à m'offrir en baiser

ta lèvre de corail ?

Hélas, n'as-tu pas le moindre souci de

moi et du chagrin qui me submerge ?

Seigneur de ma vie,

ne prête pas foi aux paroles

de certaines personnes.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

*Padmanabha, toi qui veilles au bonheur
de tes amantes, est-il juste que tu me trahisses ?
De grâce, viens près de moi sans plus
attendre, exauce mon désir.*

La chorégraphie a été composée par Kalamandalam Satyabhamma, la maître de Kalamandalam Leelamma avec laquelle Brigitte Chataignier a étudié à l'Académie du Kalamandalam entre 1987 et 1990. C'est ainsi que Brigitte Chataignier a pu bénéficier de la présence et du regard bienveillant des deux enseignantes, représentantes du style Kalamandalam.

Cependant, la transmission de ce *padam* en particulier a eu lieu des années plus tard, hors de l'Académie du Kalamandalam, à la demande de Brigitte Chataignier qui souhaitait l'apprendre auprès de Kalamandalam Leelamma avec qui elle était restée liée. C'est ainsi que cette danse a cheminé pendant plusieurs années de maître à élève, au fil de leurs rencontres lors des invitations de Kalamandalam Leelamma en France²⁴ ou chez elle en Inde. C'était pour Brigitte Chataignier une manière de garder le fil d'une danse qu'elle retrouvait à chaque fois avec le désir de l'affiner encore, de la traverser à nouveau, et de mieux la saisir. Car c'était un *padam* difficile d'accès pour qui voulait l'apprendre ; en effet il n'était à l'époque pas transmis au sein du cursus diplômant à l'Académie du Kalamandalam, demandant une maîtrise avancée de l'*abhinaya*, et réservé plutôt à quelques étudiantes déjà diplômées. C'est à partir de la pratique de ce *padam* que la plupart des échanges, des écritures à la première personne et des entretiens d'explicitation ou micro-phénoménologique ont été entrepris. La description de diverses couches de vécu de l'interprétation de ce *padam* a permis de mettre en mots et d'interroger certains des savoirs et des savoir-faire corporels mobilisés par la pratique de l'*abhinaya* et de nommer certains gestes, affects, manières de « sentir », images mentales, dialogues intérieurs, ainsi que certains infra-gestes soutenant l'activité motrice et cognitive de Brigitte Chataignier.

²⁴ Parallèlement à sa vocation d'interprète, Brigitte Chataignier travailla à rendre hommage à ses maîtres kéralaises, en organisant des tournées et des stages avec elles en des lieux prestigieux comme l'ARTA (en 1999, avec Kalamandalam Leelamma et Kalamandalam Kshemavathy ; en 2012 avec Kalamandalam Kshemavathy), la Maison des cultures du monde (en 2010, avec Kalamandalam Leelamma et Kalamandalam Kshemavathy), le musée Guimet (en 2012, avec Kalamandalam Kshemavathy), ou encore à Rennes, à Lorient, au Mans.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Méthodologie du travail en studio

Il s'avère important de faire un point sur les méthodologies utilisées lors du projet. Elles témoignent en effet, assez clairement, d'un choix particulier dans l'orientation de notre recherche. Nous avons pris un pari important et osé en décidant de recourir à des outils propres aux pratiques de l'improvisation en danse et de les utiliser comme des « pré-techniques »²⁵. À l'origine de ce choix, l'intention de réfléchir au phénomène d'imitation et de reproduction présent dans la tradition, entraîné par l'institutionnalisation et la formalisation des danses-théâtres classiques de l'Inde²⁶, et d'aller à la découverte d'approches capables d'accroître et d'alimenter les recours sensori-moteurs et cognitifs de l'interprète²⁷.

Insistant sur le fait que le geste est à chaque fois une occurrence singulière qui viendrait du moment présent et non pas des habitudes acquises et des savoir-faire (ou des « devoir-faire »²⁸), les pratiques improvisées ont invité à penser la production du geste autrement. Elles ont en effet permis de mettre en place ce que l'on pourrait appeler des « contextes propitiatoires » ou des « environnements capacitants »²⁹ capables d'affiner les perceptions, élargir les modulations de l'attention et encourager la prise de conscience de l'expérience.

Parmi les approches possibles, nous avons choisi d'investir conjointement et assez régulièrement la pratique du mouvement authentique. Celle-ci a offert dès le début un cadre pertinent et structuré pour se confronter au « sentir », et laisser de côté, ou du moins déplacer, les codes prescrits par la tradition³⁰,

²⁵ « Il n'existe pas de techniques d'improvisation, mais des pré-techniques qui en favorisent l'essor : des pratiques exploratoires pour affiner ses perceptions, son attention, ses réactions, ses modes de relation à l'autre et au monde ». Argument de la Improvisation Summer School, école de recherches en improvisation, 07-16 septembre 2022 | Îles de Lérins, Cannes : <https://improvisationsummerschool.wordpress.com/>

²⁶ Le début du xx^e siècle voit les pratiques indiennes entamer un processus de reconfiguration, qui conduira à une progressive formalisation des codes gestuels et à l'affirmation, autour des années 1950, des formes de danse « classiques ». Cette institutionnalisation, imposée par l'État via ses infrastructures culturelles, vise à préserver les traditions indiennes (SHAH Purnima, « State Patronage in India : Appropriation of the 'Regional' and 'National' », *Dance Chronicle*, n° 1, Vol. XXV, 2002, pp. 125-141).

²⁷ Le recours à l'improvisation n'est d'ailleurs pas étranger aux pratiques indiennes. Selon un certain nombre d'historiens, ces pratiques étaient auparavant et sont encore parfois caractérisées par un processus de composition instantanée basé sur un ensemble de ressources gestuelles préétablies et une structure musicale et poétique partagée avec les musiciens.

²⁸ GIANNOTTA Anna Karin, « Waste Picking in Morocco. Valuing Bodies, (Discarded) Objects and Savoir-faire », in DUBOIS Arnaud, ROSSELIN-BAREILLE Céline, « À qui appartiennent gestes et savoir-faire ? Productions, circulations, transformations », Presses universitaires de France, *Ethnologie française*, « Gestes et savoir-faire (dé)possédés. Appropriation des gestes et savoir-faire », 2022/1 Vol. 52. p. 107-124.

²⁹ Argument de la Improvisation Summer School, école de recherches en improvisation, 07-16 septembre 2022 | Îles de Lérins, Cannes : <https://improvisationsummerschool.wordpress.com/>

³⁰ Ce dispositif résonne d'ailleurs très fortement avec le cadre relationnel propre à la transmission indienne qui se joue à partir de la dyade maître-disciple, même si les enjeux et les finalités sont très divers.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

et parallèlement pour avoir un temps de parole sur l'expérience vécue à la première personne et au temps présent – ce qui a constitué une excellente entrée pour la pratique de l'entretien d'explicitation. En plus, le cadre prévu par le mouvement authentique a permis de jouer sur les deux postures qui nous ont accompagnées tout au long du projet : celle du témoin, qui privilégie l'acte d'observation et la prise de conscience de ses modulations perceptives et affectives, et celle du « mouveur »³¹, qui donne libre cours à ses impulsions et tente d'intégrer progressivement lui-même la posture de témoin de son propre geste. La transposition de certains *scores* ou notations de mouvement, qui ont été modulés pour répondre aux besoins de la situation, a également été convoquée pour stimuler la prise de conscience de la manière d'observer ou d'exécuter un geste. Ces temps de travail ont été parfois suivis par des temps d'écriture guidée portant toujours sur la description de l'expérience à la première personne. Ces moments ont été importants, entre autres, pour réfléchir conjointement à la manière dont l'expérience est mise en mots et prendre acte du fait que ces descriptions négocient avec un ensemble de savoirs théoriques, de commentaires, de jugements de valeur, qui souvent recouvrent l'accès à ce qui a été vécu ou observé à un moment donné.

L'étude régulière du *padam* « *Ilatalir shayané* » a profité de ces ressources. Sa pratique a constitué l'objet privilégié pour réinvestir les postures attentionnelles et perceptives expérimentées lors de ces pré-techniques. Que ce *padam* soit chanté, dansé, transmis ou interprété à partir de consignes particulières³², l'enjeu était de confronter l'interprète à des modulations attentionnelles et perceptives spécifiques, lui permettant de pointer et (re)découvrir, à chaque occurrence de cette même pièce de répertoire, des nuances singulières. Brigitte Chataignier a saisi cette occasion pour se remémorer et revivifier cette danse, afin de pouvoir la danser en entier sur scène.

Cette approche a induit un changement de perspective. La parole et l'écriture de l'expérience vécue sont devenues des outils en mesure de faciliter cette nouvelle posture et d'accéder à des manières inédites de se dire au sein de la « tradition ». Invitant l'interprète à établir un type d'attention particulier, elles ont offert la possibilité d'affiner la capacité à être dans le moment présent et à expérimenter ainsi une confiance en soi.

³¹ Le terme *mouver* (de l'anglais *mover*) est ici utilisé pour établir un lien avec la pratique du mouvement authentique.

³² Le *padam* a fait l'objet de transmission et a été interprété par Brigitte Chataignier maintes fois : en silence, dansé et chanté par la même interprète, assise, répétant les gestes dont elle n'était pas satisfaite jusqu'à trouver la bonne interprétation du moment, esquissant seulement les lignes de mouvement principales, ou encore avec le visage couvert.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Les entretiens et la mise en mot de l'expérience

La mise en mots de l'expérience a accompagné de manière constante le déploiement du projet. Nous avons mobilisé différentes typologies d'entretien, ainsi que des récits et des écritures à la première personne³³, inmanquablement accompagnés par des discussions et échanges informels. Visant à redonner une place au vécu de l'interprète et à ses modes de fonctionnement implicites, ces outils ont permis un véritable entraînement au geste-de-dire-l'expérience et à la possibilité de situer la parole en dehors des savoirs purement théoriques hérités des maîtres et de la tradition.

Les diverses étapes du projet ont demandé l'utilisation de typologies d'entretien spécifiques : l'entretien de type récit de vie³⁴ a permis de revenir sur le parcours de Brigitte Chataignier, son apprentissage de la technique de l'*abhinaya*, les maîtres et les styles de danse qui ont influencé et construit son jeu d'acteur. Ce type d'entretien a été utilisé aussi pour déceler l'historique du *padam* étudié, pour comprendre de manière plus fine la rencontre de Brigitte Chataignier avec cette pièce de répertoire et les temporalités d'incorporation de ses gestes.

L'entretien d'auto-confrontation simple³⁵ a été convoqué à deux occasions dans le but d'induire une parole autoréflexive sur l'expérience vécue. Prenant appui sur le visionnage d'une de ses interprétations du *padam*, Brigitte Chataignier a choisi les sections qui méritaient d'être commentées et dépliées lors de nos échanges.

L'entretien d'explicitation ou micro-phénoménologique a été sollicité de manière constante tout au long du projet. Il a donné vie à une véritable pratique partagée et a été à l'origine de moments singuliers et fructueux vis-à-vis de la description de l'expérience vécue. C'est sur ces moments que nous aimerions porter notre attention afin de rendre compte des apports et limites de ce type d'entretien dans le contexte de notre projet.

³³ Ces moments ont permis de rendre compte et garder trace de nos deux postures respectives ; celle de Brigitte Chataignier, qui relatait son expérience en tant qu'interprète et celle de Federica Fratagnoli qui témoignait de son engagement attentionnel lors de l'observation de la danse.

³⁴ LUCIANI 2012 ; LE MENESTREL 2012.

³⁵ THEUREAU 2010.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Inscrit dans une approche phénoménologique de l'expérience ou de l'activité³⁶, l'entretien d'explicitation ou micro-phénoménologique a comme objectif principal de produire des « descriptions détaillées d'expériences singulières, qui se focalisent sur la dimension procédurale et depuis une perspective incorporée »³⁷.

Ainsi, un entretien d'explicitation réussi portera sur un moment précis de l'expérience passée, clairement située au niveau spatio-temporel. L'inscription dans cette micro-temporalité vise à faciliter l'accès aux caractères de l'expérience qui se situent à un niveau préréflexif³⁸ et qui appartiennent généralement à l'ordre de l'implicite. Pour que cette incursion soit possible, l'intervieweur est censé accompagner l'interviewé dans un état dit « d'évocation », qui consiste en un « processus d'entrée en contact sensori-moteur avec son expérience passée »³⁹. Cet état permet de restaurer la sensorialité de l'expérience vécue et de déplier les strates de ce qui a été auparavant éprouvé sur le mode de la simultanéité. Rappelons que deux dimensions sont à l'œuvre lors de la description d'un moment vécu : une dimension synchronique, qui permet la verbalisation de l'expérience – ou d'un de ses aspects – à un moment donné⁴⁰, et une dimension diachronique, qui rend compte du déploiement temporel de l'expérience.

La mise en évocation peut parfois s'avérer difficile pour des personnes n'ayant pas de familiarité avec l'acte d'introspection. L'absence de contact sensori-moteur avec l'expérience a tendance à induire la verbalisation de généralités, commentaires, explications, jugements ou connaissances théoriques. Ces éléments, considérés comme des « informations satellites de l'action »⁴¹, s'éloignent en effet de ce qui

³⁶ Dans la continuité du courant scientifique initié par des chercheurs tels que Francisco Varela (1990) ou Antonio Damasio (1995) qui en appellent, dès les années 1990, à l'étude scientifique de la subjectivité humaine, Pierre Vermersch, psychologue du travail au CNRS a élaboré et formalisé la technique des entretiens d'explicitation.

³⁷ VALENZUELA-MOGUILLANSKY Camila, VASQUEZ-ROSATI Alejandra, « An analysis procedure for the micro-phenomenological interview », *Constructivist Foundations*, Vol.14, n° 2, p. 124.

“To obtain detailed descriptions of single experiences, focusing on the procedural dimension and from an embodied perspective”.

³⁸ « Par expérience "pré-réfléchie", j'entends la part de notre expérience qui est vécue sans être reconnue, sans être immédiatement accessible à la conscience et à la description verbale », Claire Petitmengin, « Le dedans et le dehors : une exploration de la dynamique pré-réfléchie de l'expérience corporelle », *Travail et apprentissages*, n° 7, juin 2011.

³⁹ « Processus d'entrée en contact sensorimoteur avec son expérience passée, la rappelant ainsi avec les aspects sensoriels (visuels, auditifs, kinesthésiques, perceptions, sensations internes, etc.) et moteurs (mouvements, tonus musculaire ou autres signaux pouvant rendre compte de l'activité sympathique ou parasympathique) qu'elle comporte ».

⁴⁰ Claire Petitmengin, Anne Remillieux et Camila Valenzuela-Moguillansky parlent de « "paysage" du sujet à un instant donné » (PETITMENGIN Claire, REMILLIEUX Anne, VALENZUELA-MOGUILLANSKY Camila, op.cit., p.695).

⁴¹ Ce que Pierre Vermersch appelle les « informations satellites de l'action » (VERMERSCH Pierre, [1994] 2019, op.cit., pp. 35-43).

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

a été expérimenté lors de l'expérience vécue (le « vécu procédural ») se rapprochant plutôt d'idées préconçues et de projections à l'œuvre.

Lors du projet, la mise en évocation a demandé à Brigitte Chataignier un travail de lâcher prise. Nous avons donc consacré des séances du projet à l'intégration de principes pouvant favoriser l'accès à cette large part de l'expérience qui n'est pas directement accessible à la conscience réfléchie et à la description verbale. Comme le précise Claire Petitmengin, en fait cette difficulté « [...] ne signifie pas que notre expérience vécue est hors de portée. Elle signifie que son accès requiert une expertise particulière, qui doit être acquise »⁴². Ce temps d'étude a permis alors un accès de plus en plus aisé et immédiat à l'état d'évocation et clarifié la relation aux informations satellites de l'action.

Au cours des discussions qui ont suivi les derniers entretiens, un point intéressant a été soulevé à ce propos. Les limites rencontrées par Brigitte Chataignier semblaient être en partie attribuables au processus et au contexte de transmission proposé par ces danses. Comme tout dispositif de transmission, ce dernier fabrique en fait des manières spécifiques d'incorporer et de se remémorer l'expérience dansée. Or ce qui ressort des premiers entretiens semble montrer que les modalités d'apprentissage et de pratique du style de danse considéré fabriquent une approche au mouvement et au sentir qui peut avoir tendance à limiter la verbalisation de l'expérience. Ce sont principalement deux constats, discutés à plusieurs reprises de manière informelle avec Brigitte Chataignier, qui invitent à avancer cette hypothèse.

Le premier concerne la difficulté à rester en contact avec l'expérience vécue, la tendance à convoquer les savoirs théoriques énoncés lors de l'apprentissage étant très forte. L'importance donnée à ces prescriptions verbales et gestuelles engendre des incursions fréquentes dans les satellites de l'action, tout particulièrement les savoirs théoriques et les jugements. De plus, l'expérience corporelle a tendance à se restituer verbalement à partir des gestes tels qu'ils ont été nommés ou montrés par l'enseignante et revisités lors du processus de retransmission. Ainsi, au tout début, nous nous sommes parfois retrouvées aux prises avec l'enchaînement d'une longue série de gestes accomplis,

⁴² PETITMENGIN Claire, REMILLIEUX Anne, VALENZUELA-MOGUILLANSKY Camila, « Discovering the structures of lived experience. Towards a micro-phenomenological analysis method, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* », Springer Verlag, 2019, 18 (4), p. 694. « [...] This difficulty of access does not mean that our lived experience is out of reach. It means that accessing it requires a particular expertise, which must be acquired ». Traduit de l'anglais par l'auteur.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

fonctionnement mnémorique et transposition inconsciente de la modalité d'apprentissage de ces danses⁴³.

Le deuxième élément concerne la difficulté à rester sur un moment précis de l'expérience pour en déplier les nombreuses couches et appréhender la manière dont elles sont à chaque fois organisées et modulées en fonction de ses intentions. Comme toutes danses de répertoire, les pièces de Mohini Attam impliquent pour l'interprète la répétition des mêmes gestes. La récupération du contexte spatio-temporel du moment explicité avec les sensations associées s'avère par moments problématique, l'expérience sensorimotrice d'une interprétation se superposant (de manière consciente ou non) à une autre.

Principes de mouvement du Mohini Attam

La formation initiale⁴⁴ reçue par Brigitte Chataignier à Paris entre 1975 et 1985, a développé chez elle une curiosité et une appétence pour l'analyse et la lecture du mouvement, qui l'a conduite à éprouver de tout son être la danse et le théâtre indien, et les arts connexes. Ces expériences lui ont permis de traverser corporellement, émotionnellement et mentalement ces arts, cherchant à conscientiser sa démarche. Alors que la pratique du yoga accompagne depuis toujours son entraînement⁴⁵, elle décide plus récemment, en 2020, d'entamer une formation professionnelle dans la méthode Feldenkrais, (qu'elle avait abordée avant son départ en Inde avec Myriam Pfeffer). Ces méthodes somatiques l'amènent de plus en plus à créer des passerelles, physiques et verbales, avec le Mohini Attam. Elle s'approprie notamment quelques notions et vocabulaire spécifiques à la méthode Feldenkrais tels que « approximation », « reverse », « contrainte », « proximal-distal » pour les redistribuer dans la pratique de la danse indienne. Pour chaque mouvement existe une circulation, un trajet : d'où part-il ? D'où

⁴³ À ce propos nous pourrions citer les Attaprakaram (*acting manuals*), cités par Brigitte Chataignier lors de nos moments d'échange. Il s'agit de textes écrits, assez schématiques, qui aident les interprètes de kathakali et de mohini attam à se remémorer les séquences gestuelles de certaines pièces de répertoire. Composés par le texte poétique, les noms sanskrits des gestes des mains à exécuter, les postures du corps à incarner et parfois des commentaires relatifs à l'interprétation, ces textes se donnent comme de véritables partitions indiquant la séquence des gestes à accomplir.

⁴⁴ Brigitte Chataignier danse depuis son plus jeune âge. Elle se forme à la danse classique et contemporaine à l'Académie Internationale de la Danse, prend des cours de danse chez Golovine, au GRCP, au Centre américain, à Pour un lieu de création. Elle intègre le Conservatoire national des arts du cirque et du mime au Nouveau Carré, puis suit des stages avec le Théâtre Laboratoire de Grotowski. Elle suit de longues années les enseignements de Muriel Jaër en danse, d'Ismaël Smouni en éducation corporelle orientale et de Kiran Vyas en Yoga et massage avant de partir en Inde en 1987 pour étudier le Mohini Attam.

⁴⁵ Elle entreprend notamment en 2020, la pratique régulière du yoga de B.K.S. Iyengar avec Sandrine Lecourt.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

vient-il ? Existe-t-il au-delà du corps ? Quelle est son intensité ? Quelle progression entre pousser, repousser, mouvement fluide, tout petits sauts sur place, inclinaisons du buste, translations, rotations, passage d'un côté à l'autre, d'une jambe à l'autre ? Ces ressources viennent finalement renouveler l'ancien, l'enrichir et surtout apporter un caractère vivant et conscient à la danse.

Les séances consacrées à la mise en mots des principes de mouvement du Mohini Attam se sont organisées autour d'une série d'explorations de sections de danse pure, appelés *nritta*. Afin d'identifier les principes de mouvements du Mohini Attam, Brigitte Chataignier commence par esquisser des mouvements propres à ce style de danse, comme des *chuzhippu* (ou circonvolutions) ou des *adhavus* (ou pas composés)⁴⁶. Ces mouvements se sont nourris et transformés tout au long de son exploration, jusqu'à se sédimer au plus près de leur propre essence.

Ce travail gestuel a permis à Brigitte Chataignier de retrouver les impulsions à l'origine de chaque geste et de repérer des figures tracées par les parties de son corps. C'est à partir de ces explorations que des mots ont été énoncés, venant soutenir et clarifier les sensations éprouvées. La nécessité d'éclaircir certaines définitions l'a amenée à esquisser en même temps des dessins sur une feuille. Ces tracés, constitués principalement de courbes, de lignes, de points plus ou moins denses, visant à indiquer les contrastes de dynamique et d'intensité, ont permis de préciser les représentations à l'œuvre et de rendre visibles les trajets parcourus par son corps⁴⁷. Lors de ces séances, nous n'avons pas mobilisé l'entretien d'explicitation à proprement parler. Federica Fratagnoli a tout simplement accompagné la mise en mot de l'expérience à partir de questions qui suivent certains principes de l'entretien d'explicitation : la reprise des mots de l'interviewée, la formulation de questions ouvertes et/ou vides de sens, l'attention à la description au détriment de l'explicitation de savoirs théoriques, croyances, valeurs, etc.

Voici quelques principes de mouvement que Brigitte Chataignier a repérés lors de nos échanges. Comme déjà énoncé, il ne s'agissait pas d'énumérer les mouvements, mais plutôt d'extraire quelques principes, qui lui apparaissent comme constitutifs du mohini attam :

⁴⁶ Tout en étudiant avec Kalamandalam Ksheimavathy, Brigitte Chataignier s'intéresse, dès les années 1990, aux différences stylistiques du mohini attam, notamment avec Nirmala Panikar à Inrinjalakuda. Elle explore à cette période la corporéité et les principes de mouvements (*chuzhippu*, spirales, rotations, pliés des jambes, orientation des bras) qui rapprochent les formes de danse-théâtre, art martial et rituels spectaculaires au Kérala. C'est ainsi qu'elle suit plusieurs années durant l'entraînement quotidien de l'art martial kalaripayattu (CVN Kalari Chavakkad et au PKB Kalari avec Jawahar M.R. Gurukkal) et pratique en groupe les danses rituelles collectives féminines du Kérala, connues sous le nom de *kaikottikali*.

⁴⁷ Voir ressources déposées au CN D, « Esquisses principes de mouvement ».

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

- le cercle, qui s'incarne dans les *chuzhippu*. Dans le *chuzhippu* le buste garde une forme de stabilité, ancré dans le bassin, et dessine des arcs de cercles en fonction du transfert du poids d'une jambe sur l'autre, ou lors des frappes de pieds en rythme, avec les genoux qui fléchissent. Les cercles créés par le *chuzhippu* peuvent s'enchevêtrer ;
- la virgule, allongement d'un geste en forme de haricot bombé, l'aller et le retour étant sensiblement différents. Ce terme désigne une sorte de courbe ascendante avec un mouvement qui s'étire, puis revient au point de départ par le bas. Ce mouvement prend son élan du côté opposé, comme une sorte de préparation. La colonne vertébrale n'est jamais raide, ou tenue droite, mais constamment, en courbe ou en mouvement ;
- l'arc, l'oscillation du buste d'un côté à l'autre. L'axe vertébral est détendu, la tête suivant le mouvement, sans briser la courbe du penché. Le transfert opérant, le poids supporté par les pieds, d'une jambe sur l'autre, se répartit entre le bassin, les épaules, le torse en relation avec les bras. L'ouverture et la fermeture des bras et des mains sont synchronisés ou en opposition, là où le torse se meut de flexion en extension d'un côté à l'autre ;
- la vague, les mouvements ondulatoires de côté ou à la verticale, avec le buste qui suit en retard. Ces mouvements impliquent une poussée mesurée dans le sol avec les pieds. Il s'agit d'un mouvement qui se transmet jusqu'en haut du crâne, une ondulation souple. Le rapport avec le sol représente la base, l'appui d'où le corps réagit.

Même si le style de la danse Mohini Attam se précise avec les orientations du regard, les gestes des mains et le positionnement des pieds, un des piliers du mouvement réside, selon Brigitte Chataignier, dans les mouvements de circonvolution du buste ou *chuzhippu*.

Les mouvements accompagnés du regard traversent le corps et se coordonnent avec leur centre comme autour d'un noyau. Un certain nombre de cercles prennent forme autour et en lien avec le centre, créant un ensemble de courbes qui se conjuguent et s'associent, et dont la longueur et la teneur sont diversement orchestrées. À cela s'ajoute un élément essentiel, la notion de « retard », à l'image du pinceau du peintre qui glisse sur la toile, ou du plumeau qui balaye la surface de la feuille ou la tige poussée par le vent. Dans les passages où le mouvement croise la verticale, vient la notion d'équilibre, d'un « non-poids ondulatoire », avant que le mouvement bascule de l'autre côté.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

C'est un affinement du mouvement presque ininterrompu. Une recherche de l'énergie nécessaire pour danser avec le minimum d'efforts. C'est le *lasya*, principe féminin de la danse, gracieuse, fluide, souple. Si effectivement le dessin du mouvement est clair et limpide et que la répartition du poids, des forces, se fait « convenablement » danser devient aisé. Il s'agit juste de savoir ce que l'on fait au niveau de l'organisation spatiale du corps.

L'*abhinaya*

Brigitte Chataignier a vécu dans la culture kéralaise pendant de longues années au cours desquelles elle s'est imprégnée de multiples formes tant par sa participation active, en suivant des enseignements, que par ses observations, en assistant à nombre de performances et rituels dans les temples. De fait, parallèlement à l'étude et à la pratique du Mohini Attam, elle cultive bien d'autres savoir-faire qui influencent grandement son jeu dramatique ou *abhinaya*.

Premièrement, le chant carnatique qu'elle étudie auprès de Kalamandalam Ambika, puis Nelluvayi Krishnankutty Marar et Mangat Nadesan. Cela lui permet d'intérioriser la relation étroite entre danse et chant (*sangitâbhinaya*), la musique étant au regard de la tradition indissociable de la danse. Par ailleurs, elle côtoie le monde du théâtre-dansé Kathakali quotidiennement, avec Michel Lestréhan⁴⁸ qui a grandement contribué à cela. Cet aspect fait immédiatement écho aux recherches qu'elle fait et à sa toute première attirance vers cette forme, alors qu'elle était étudiante en danse et mime à Paris et était sensibilisée aux travaux de Jerzy Grotowski, d'Eugenio Barba, de Peter Brook ou encore d'Ariane Mnouchkine. Elle retrouve cette première attirance au Kérala et apprend aussi les fondamentaux du Kathakali et la danse d'invocation (*purappad*) auprès de Kalanilayam Gopinath, puis certains rôles féminins (*strîvesham*) du Kathakali auprès des grands maîtres, (Kalamandalam Padmanabhan Nair, Sadanam Krishnankutti, Kudamaloor Karunakaran Nair). Toujours plus curieuse d'approfondir son travail de l'*abhinaya* et en recherche de ce qui pourrait l'aider à devenir une meilleure praticienne, assoiffée de tout ce qui pourrait avoir un lien avec le Mohini Attam, elle cherche à s'initier au Nangyar Kuttu (forme féminine du théâtre sanskrit kudiyaattam) auprès de Kalamandalam Girija. Elle poursuivra le travail des yeux (*kannu shatakam*) et du visage en kudiyaattam avec Kuttan Chakyar à Irinjalakuda (voisine

⁴⁸ Michel Lestréhan est danseur et chorégraphe, co-fondateur en 1995 avec Brigitte Chataignier de la compagnie Prana à Rennes. Ils ont étudié ensemble pendant de longues années au Kérala, et ont partagé leur vie entre l'Inde et la France entre spectacles traditionnels et créations chorégraphiques et l'organisation de tournées et stages.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

alors du Ammanur Madhava Chakkyar Madhom), puis avec Margi Sathi, éminente actrice de *kudiyattam* et de *nangiar kuttu* lors des invitations de Brigitte Chataignier à animer des ateliers d'*abhinaya* pour un groupe de danseuses réunies en 2007 pour sa création *Gopika*. Elle apprend aussi l'art du *chutti*, le maquillage du Kathakali, auprès de Kalanilayam Parameshwaran à Irinjalakuda et la théorie du Natyashastra avec C.P. Unnikrishnan à Cochin. Mais c'est en Mohini Attam, alors que Brigitte Chataignier suit Kalamandalam Ksheimavathy pendant plusieurs années continues, que tous ces éléments prennent sens, et que la technique s'efface, pour privilégier la présence, le jeu, l'interprétation. C'est à partir de l'ensemble de ces savoir-faire et savoir-être que nous avons abordé l'étude de l'*abhinaya* et tenté la mise en mots de certains de ses principes.

Les entretiens menés sur les interprétations du *padam* « *Ilatalir shayané* » ont permis de verbaliser à chaque fois l'occurrence d'un moment spécifique et d'accéder ainsi à des dimensions de la pratique de l'*abhinaya* qui restent généralement de l'ordre du non-dit. Parmi les notions qui ont retenu tout particulièrement notre attention, nous pouvons citer celles de l'« adresse », du « dosage » et de la « retenue ». Ces termes, apparus lors des entretiens, ont donné vie à des moments de discussions et à des échanges fort intéressants visant à éclairer leur sens et leur pertinence au regard de la pratique de l'*abhinaya*.

Les notions d'« adresse » et de « dosage », qui relèvent de la manière dont l'interprète s'adresse aux entités/êtres peuplant son espace environnant et dose l'intensité de son geste vis-à-vis de ce milieu, sont probablement transversales à divers styles de danse indienne. La spécificité de leur utilisation dans le contexte étudié trouve un éclairage grâce à la notion de « retenue », qui en revanche s'avère spécifique au style Mohini Attam. D'après Brigitte Chataignier ce dernier terme suggère non seulement une qualité propre au déploiement du geste, qui doit rester en deçà d'une certaine limite évitant tout ce qui pourrait résulter d'excessif ou dé-mesuré, mais également une attitude de l'interprète qui se situe au niveau d'un « savoir-être ».

Associée à une forme de raffinement, de mesure et de respectabilité dans la manière d'exécuter un geste et de s'adresser à l'autre, la « retenue » semble correspondre à une manière distinctive de négocier l'ampleur et l'orientation du mouvement, en accord avec les limites imposés par les codes. Comme le dit Brigitte Chataignier, dans le Mohini Attam il est important de « ne pas faire trop ». Il ne s'agit pas de projeter avec excès le mouvement dans l'espace extérieur, mais plutôt de le nourrir au sein

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

d'un espace proche, à partir d'une dynamique courtoise qui reste reliée à son point de départ. La « retenue » est probablement favorisée par le tempo lent ou modéré de cette danse, qui permet à l'interprète d'entrer dans les subtilités de l'expression dramatique, et par un tonus corporel tendanciellement faible, qui favorise la proprioception et la densité du mouvement. Mais elle n'en reste pas moins une relation spécifique vis-à-vis à l'espace que nous pourrions associer à une forme de « diplomatie ». En effet, comme Brigitte Chataignier le précise lors de nos échanges, l'interprétation de ces danses ne se limite pas à l'acquisition d'un « savoir-faire », mais nécessite un « savoir être », c'est-à-dire un savoir comportemental approprié. La notion de « retenue » serait finalement une propriété distinctive de la culture kéralaise qui se reflète dans l'esthétique du Mohini Attam. Les liens avec le contexte culturel et notamment avec l'image idéale de la femme kéralaise – naturellement réservée, discrète et soignée –, sont au cœur de ce type de disposition. À ce sujet, Brigitte Chataignier évoque sa défunte maître Leelamma ; elle reste à ses yeux une image de ce subtil dosage entre « savoir-faire » et « savoir-être », qu'elle mobilisait autant dans la vie quotidienne que dans son art. Les notions convoquées lors de ces entretiens ont permis de poser un premier cadre pour penser l'*abhinaya* dans ce style de danse classique.

Les entretiens d'explicitation que nous avons réalisés à partir de passages d'*abhinaya* ont permis également de creuser le fonctionnement perceptif et cognitif de l'interprète. Les mots récoltés en état d'évocation ont dévoilé autant les spécificités sensori-motrices de gestes accomplis lors de passages de danse expressive, que l'activité cognitive à l'œuvre, notamment la fabrication d'un milieu imagé permettant à l'interprète de représenter convenablement les personnages incarnés (divinités, héroïnes). Prenant appui sur le texte poétique, l'interprète semble mettre en place dans l'espace environnant une sorte de géographie imaginaire, plus ou moins mouvante, lui offrant des repères importants pour exécuter son geste et pour solliciter le surgissement d'affects. Cette géographie imaginaire devient un réseau d'orientations et de relations qui se réinvente au fil du temps en fonction des vers du texte poétique chantés. Elle assure une sorte de scénographie et de dramaturgie fictive, qui permet à l'interprète de simultanément lire et produire l'espace par le moyen de l'action.

Certains des entretiens menés permettent de goûter à la manière dont Brigitte Chataignier fabrique l'espace environnant avant ou pendant la réalisation d'un geste, et jettent une lumière sur la force que

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

cette visualisation détient dans le processus d'auto-affectation et de représentation des émotions du personnage joué. Ils permettent également – chose assez rare – d'avoir accès au processus de fabrication de ces images, qui tend à entremêler un ensemble de souvenirs et d'expériences personnelles à des éléments plus proprement abstraits et contextuels⁴⁹.

Certains entretiens ont montré que ce processus de visualisation peut s'articuler à partir d'autres « géographies », visant toujours le même but, c'est-à-dire l'exécution correcte du mouvement. L'interprète peut en effet convoquer la figure de l'enseignante en train de danser, situation qui lui permet, par un processus d'imitation, de retrouver la justesse du geste à exécuter.

Au moment de l'exécution de certaines séquences de danse, Brigitte Chataignier fait en effet appel aux savoirs de son maître, en convoquant sa silhouette et son expression via un processus de visualisation. Cette image mentale devient un repère important pour retrouver la modulation du geste et de l'expression à accomplir. Alors que la fonction première de cette image est d'être un repère, un signe utile pour permettre de s'orienter d'un point de vue proprioceptif et de moduler l'intensité du geste exécuté, cette image assume aussi, symboliquement, le statut de modèle. Le geste du maître, ou l'expression de son *bhava* (sentiment qui le motive), avec ses nuances tonique et dynamique, s'impose comme le geste idéal, la référence privilégiée, comme s'il recelait une forme d'injonction nécessaire pour atteindre le « sentir juste »⁵⁰.

L'intérêt de cette « matière verbale » réside dans les questions qu'elle fait surgir. D'un côté, elle ouvre des pistes pour observer les effets du processus de transmission sur la manière de vivre l'expérience dansée. Les mots de Brigitte Chataignier s'avèrent confirmer et rendre tangibles les affirmations de Marie-José Blanchard, quand elle dit que « la formation en *abhinaya* tourne essentiellement autour des relations et de la manière dont ces relations contribuent à la construction d'un environnement »⁵¹. Le lien relationnel expérimenté lors de l'apprentissage semble insister et persister au-delà du moment même de transmission, pour se faire « milieu » au soutien de l'action. Rendu ici palpable par les mots de l'interprète, son potentiel physique et cognitif rend compte de la manière dont chaque pratique induit et oriente un certain type de vécu et aussi un certain accès au sentir.

⁴⁹ Voir ressources déposées au CN D, entretien d'explicitation « Parfum ».

⁵⁰ Voir ressources déposées au CN D, entretien d'explicitation « Maître ».

⁵¹ BLANCHARD Marie-José, *op.cit.* p. 87. « As such, the training of *abhinaya* will essentially revolve around relationships and how these relationships contribute to the construction of an environment (S. Nayak, 4 Oct. 2017) ». Traduit de l'anglais par l'auteur.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Par ailleurs, l'entretien permet de questionner la relation au maître, l'articulation entre geste et filiation, révélant en quoi le savoir-faire à l'œuvre dans ces danses est plutôt à penser comme un « savoir-faire » constamment réactualisé. Les gestes et les savoir-faire étant toujours « distribués »⁵², comme le montre le dernier numéro de la revue *Ethnologie française*, il s'avère particulièrement intéressant d'étudier la manière dont le savoir-faire de notre interprète est pris dans un jeu de relations, de références, d'images, qui en fait un savoir collectif plutôt qu'individuel. « Ni toute pensée ni tout geste, ni décision ni exécution, ni matériel ni immatériel, ni tradition ni invention, ni individuel ni collectif »⁵³, les savoir-faire corporels invitent inmanquablement à interroger les rapports et les relations qui les construisent.

Alors qu'à première vue l'expérience relative à l'accomplissement d'un geste peut être aisément réduite à une volition individuelle, l'entretien nous amène à reconsidérer ce phénomène et imaginer qu'il gagnerait à être pensé, comme le propose Erin Manning, d'un point de vue écologique⁵⁴. Émergeant et co-compositionnel, le geste verbalisé dans cet entretien semble témoigner d'un mode d'existence qui s'éloigne d'une identité basée sur le sujet, s'orientant plutôt vers une expérience qui est en son noyau même collective : un « agencements collectifs de gesticulation »⁵⁵. Ainsi, comme le précisent Chrysa Parkinson et Romain/Emma Bigé, si en tant qu'interprète je peux revendiquer le fait d'être l'auteur·trice de mon expérience, « c'est au travers du collectif dans lequel je me trouve et dans sa capacité à accueillir et inventer de nouveaux modes d'existence motrice auxquels je prends part »⁵⁶.

L'atelier-colloque

Il est important de préciser que le travail en studio, que nous avons effectué principalement en binôme, a été accompagné et soutenu par un colloque-atelier en collaboration avec l'université Côte d'Azur (EUR CREATES, CTEL), qui a permis de partager le processus de recherche en cours avec des chercheurs et des praticiens experts soit dans les études esthétiques de l'Inde, soit dans le champ des émotions, soit encore dans le domaine de l'explicitation des savoirs du corps. Le colloque-atelier avait pour titre

⁵² DUBOIS Arnaud, ROSSELIN-BAREILLE Céline, « À qui appartiennent gestes et savoir-faire ? Productions, circulations, transformations », Presses universitaires de France, *Ethnologie française*, 2022/1 Vol. 52. pp. 5-17.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ MANNING Erin, *Le Geste mineur*, Les presses du réel, 2019, p.184-185.

⁵⁵ PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, « L'expérience et ses autrices », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 04 décembre 2020, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

« Cultiver les émotions dans les danses de l'Inde : entre geste, sensation et affect », et a eu lieu le 3 avril 2022, au musée départemental des arts asiatiques à Nice et le 4 et 5 avril à l'université Côte d'Azur, Campus Carlone, à Nice.

Alors que la première journée prévoyait des interventions scientifiques de la part de spécialistes, enrichies par la performance de pièces de répertoire de Mohini Attam et d'extraits de créations contemporaines, les deux journées successives ont été pensées sous la forme d'un workshop de recherche où les invités et les personnes présentes se sont mises au travail de façon collective, afin d'explorer et d'élucider les thématiques de recherche envisagées. Des courts focus théoriques sont venus nourrir les réflexions surgies lors des ateliers, sollicitant ainsi la production d'une pensée *avec* la pratique, plutôt que *sur* la pratique.

Le désir d'aborder l'*abhinaya* et la représentation des émotions à partir d'un point de vue sensible nous a invitées à concevoir chaque séance à partir de l'articulation entre des pratiques indiennes et de pratiques somatiques ou liées au domaine de l'improvisation. Cela dans le but de mettre en lumière les liens mais aussi de provoquer des frictions entre ces matières, et d'inviter les participants à réfléchir sur la technique de l'*abhinaya* et à expérimenter de nouvelles manières d'envisager un geste et sa relation à l'affect ou à l'émotion.

En plus de privilégier une approche théorico-pratique, ce type d'organisation a permis de favoriser la rencontre et l'échange entre artistes et chercheurs provenant de contextes culturels et de milieux scientifiques divers, et d'induire ainsi la confrontation de savoirs qui restent la plupart du temps circonscrits au contexte disciplinaire d'origine. En effet, le choix de ce format est induit par l'envie de décentrer les savoirs propres à chaque champ de recherche (qui ont été développés et formulés de façon souvent séparée dans les histoires disciplinaires et scientifiques) et de nourrir par là un dialogue fructueux et fécond entre savoirs hétérogènes.

La totalité du colloque a été filmée par le chercheur et vidéaste Hugo Montero, doctorant en anthropologie à l'ENTPE-université de Lyon, et constitue un complément scientifique et critique aux questions soulevées par le projet. Une sélection des contributions et interventions a été montée et mise à disposition du public à la médiathèque du CN D.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Étudier, transmettre et interpréter une pièce du répertoire de danse de l'Inde : un point sur le travail effectué

Le temps consacré à l'écoute et à l'organisation des matériaux produits lors du projet a été très fructueux. Ces moments de débriefing ont permis en effet de saisir la richesse du dispositif imaginé et de repérer les quelques éléments qui méritent d'être mis en avant et approfondis dans le futur.

Premièrement, nous avons remarqué l'importance que ce travail de mise en mots de l'expérience a eu pour l'interprète, se donnant comme une façon de questionner l'« irréfléchi » de la danse, qui est souvent traversé par des schémas habituels et des expériences sédimentées. Il s'est avéré une forme d'investigation de son activité consciente, qui se matérialise à travers la description d'un faire. Bien qu'il s'agisse de « fictions discursives somatiques », comme le rappelle Carla Bottiglieri, ces fictions, au même titre que les fictions sensorielles, ont leur efficacité car « elles permettent d'inventer, de produire et de projeter de nouvelles spatialités et formes du geste »⁵⁷. La mise en mots du vécu se présente ainsi comme une praxis d'exploration, permettant l'affinement de la dimension perceptive et subjective du corps en mouvement.

Nous avons également remarqué l'importance que ce travail de mise en mots de l'expérience a eu et pourrait avoir sur les processus de transmission de ce style de danse. Et cela surtout si nous envisageons cette activité dans un contexte non-indien, où les méthodes et les temporalités propres aux principes de transmission « traditionnelle » s'avèrent souvent complexes vis-à-vis des attentes du public. La possibilité d'enrichir les termes de certaines figures ou gestes de la tradition indienne (chargés d'une théorie complexe) par des phénomènes sensorimoteurs ou chemins perceptifs donne l'occasion d'épaissir leur sens. Nous renseignant sur l'action exécutée et sur les éléments kinesthésique, sensoriel et imaginaire à l'œuvre, cette verbalisation permet de saisir plus finement les nuances du geste et de les partager, là où nécessaire, avec l'élève.

En plus, cette manière assez singulière de retraverser le *padam* a été selon les mots de Brigitte Chataignier une manière de revivifier des danses (qu'elle connaissait ou qui avaient été oubliées),

⁵⁷ BOTTIGLIERI Carla, « D'un sujet qui prend corps : l'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation », in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, ouvrage collectif, Contredanse, Bruxelles 2010, p. 256.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

remettant en mouvement des moments clefs qui étaient restés figés. Les moments d'improvisation ainsi que les moments d'entretien ou de mise en mots l'ont invitée à aller chercher des informations sensibles et à réactiver les références vivantes transmises par ses maîtres. L'écriture et/ou la parole énoncée ont ainsi permis un affinement des perceptions qui a ouvert une palette de possibles.

Brigitte Chataignier en parle comme d'une manière complémentaire de pratiquer une danse, qui viendrait s'ajouter à celles habituellement utilisées. Le fait de danser le *padam*, puis faire une pause suffisamment longue pour retrouver un moment particulier de cette interprétation et en parler ou l'écrire sans déborder sur d'autres, pour en revoir tout le contour et le contenu, était nouveau pour elle. Le fait d'agrandir à la loupe ce moment unique a permis par ricochet d'en éclairer d'autres et de développer un état propice à l'interprétation.

Le travail en binôme lui a permis également d'entrer dans une forme de confiance en l'instant présent. Reprendre chaque fois le *padam* et ajouter un autre moment d'analyse a fini par la libérer de tout format prémâché, lui permettant de trouver de nouvelles inspirations pour son interprétation. Ainsi, elle a pu, sur scène, à plusieurs reprises, renouer avec la faculté d'improviser et de laisser libre cours au moment présent. Même si de manière quasi-constante Brigitte Chataignier établit un rapport au jeu, au spectateur, à la scène, et recherche toujours une forme de perfection dans son travail, ce dispositif a de fait induit un ancrage dans le présent, dans le moment même de l'action. Il l'a tirée hors de la perspective immédiate du spectacle et du bien faire, réduisant la tension vers un idéal à accomplir. Ce fut pour elle un retour au rituel, à l'action désintéressée. L'étude de cette pièce de répertoire a posé un cadre temporel et spatial qui a permis, pour le dire avec ses mots, « un retour au sacré », entendu comme moment d'exception.

Le format ritualisé de la relation à deux qui est intervenu lors des entretiens et qui s'est opéré aussi avec la configuration du danseur-mouveur et du spectateur-témoin, a permis à Brigitte Chataignier de se relier à certaines représentations de théâtre sanscrit *Kudiyattam*, auxquelles elle a assisté dans les *kuthambalam*⁵⁸, des temples du Kérala. Dans cette forme de théâtre-dansé rituel les acteurs ou actrices

⁵⁸ Le *Kuthambalam* est un lieu consacré aux représentations de théâtre sanscrit *Kudiyattam*, construit dans les cours de certains temples du Kérala. Voir à ce propos : PANCHAL Goverdhan, *Kuttampalam and Kutiyattam. A study of the traditional theatre for the sanskrit drama of Kerala*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1984.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

se retrouvent parfois à jouer face à une seule personne en guise de public, car le but ultime de la représentation est le maintien du rituel, éclairé par sa lampe à huile allumée sur scène. Ces officiants, qui jouent traditionnellement en fonction du calendrier du temple, font à cette occasion preuve de désintéressement par rapport à toute gratification de la part d'un auditoire et inscrivent leur geste dans le présent. Le fait d'avoir eu ces visions et ces expériences rappelle à Brigitte Chataignier que danser pour une personne, que ce soit la maître, le spectateur ou le témoin, demande bien entendu de la disponibilité, mais la qualité qui ressort de cette situation en vaut la peine, et rejaillit sur tout le reste. De plus, la relation qui s'établit avec la présence du témoin permet de ressentir et de faire advenir le *rasa*, condition indispensable au surgissement de l'émotion esthétique.

Concernant la réception de ces danses en Occident, la mise en mots de ces savoir-faire pourrait peut-être permettre une autre façon d'aborder ces techniques qui apparaissent si codifiées et dont l'expérience n'est pas toujours aisément accessible pour un public non averti. Le processus de mise en partage des gestes et savoir-faire est un point tantôt complexe tantôt contradictoire et participe non seulement « d'un idéal de démocratisation du savoir-faire et des gestes dans une tension entre fécondité et codification »⁵⁹, comme le précisent Arnaud Dubois et Céline Rosselin-Bareille, mais aussi d'un idéal de diffusion et réception de ces pratiques qui, en raison de leur forte codification, peinent parfois à être observées, lues et appréciées à leur juste valeur par un public non spécialisé. L'accès à l'expérience intime vécue par l'interprète, rendue possible par la parole, permet d'atteindre une forme de « connaissance » qui est distincte et complémentaire du « savoir » habituellement entendu. Comme le remarquait à juste titre Arnaud Halloy au cours du colloque, le recours à l'explicitation et à la mise en mots de l'expérience pourrait être envisagé comme une manière pour dépasser les codes culturels. Parler de gestes, de sensations, d'images, employer des métaphores, sont des éléments qui dépassent et renseignent les codes, des éléments partagés et/ou partageables, qui peuvent permettre d'accéder à ce style de danse et de l'apprécier au-delà de notre propre contexte culturel.

⁵⁹ DUBOIS Arnaud, ROSSELIN-BAREILLE Céline, « À qui appartiennent gestes et savoir-faire ? Productions, circulations, transformations, Presses Universitaires de France », *Ethnologie française*, 2022/1 Vol. 52. p. 12.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHARD Marie-José, *Tasting Physical Expression : A Sensorial and Cultural Analysis of the Notion of Rasa in Classical Indian Dance*, Thèse de doctorat, Concordia University, Montréal, Québec, Canada, 2020.

BOTTIGLIERI Carla, « D'un sujet qui prend corps : l'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation », in *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, ouvrage collectif, Contredanse, Bruxelles 2010, pp. 246-261.

CAZEMAJOU Anne, *Le Travail de yoga en cours de danse contemporaine : analyse anthropologique de l'expérience corporelle*, thèse de doctorat sous la direction de Georgiana Wierre-Gore soutenue le 29 novembre 2010 à la MSH de Clermont-Ferrand.

CHATAIGNIER Brigitte, PROST Brigitte, « Le Mohini Attam : histoire et esthétique d'une forme traditionnelle en mutation », document produit pour le projet « Aide à la recherche et au patrimoine en danse », CN D, 2011.

CLINQUART Isabelle, *Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique*, Cité de la musique, Actes Sud, Paris, 2001.

DEPRAZ Natalie (dir.), *Première, deuxième, troisième personne*, Bucarest, Zeta books, 2014.

DESPRET Vinciane, LARRÈRE Raphaël (dir.), *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Hermann, Paris, 2014, p. 22.

DUBOIS Arnaud, ROSSELIN-BAREILLE Céline, « À qui appartiennent gestes et savoir-faire ? Productions, circulations, transformations », Presses universitaires de France, *Ethnologie française*, 2022/1 Vol. 52.

DUSIGNE Jean-François *Les Passeurs d'expérience*, ARTA école internationale de l'acteur, Éditions Théâtrale, Montreuil, 2013.

DUTT Bishnupriya, MUNSI Urmimala Sarkar, *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity*, SAGE Publication, London, 2010.

FAINGOLD Nadine, *Les Entretiens de décryptage. De l'explicitation à l'émergence du sens*, L'Harmattan, Paris, 2020.

FRATAGNOLI Federica, « Les émotions dans les pratiques artistiques de l'Inde : ou comment cultiver une « distance » envers les affects », in STRICKLER Yves, BERGE Jean-Sylvestre, ORTOLANI Marc (dir.), *Émotions et sciences : interactions*, L'Harmattan, Paris, 2021, pp. 25-37.

FRATAGNOLI Federica, « Le(s) temps de l'apprentissage. Analyse du processus de transmission d'une pièce de répertoire de bharatanatyam », in DEL VALLE Marian, MAURMAYR Bianca, NORDERA Marina, PAILLET Camille, SINI Alessandra (dir.), *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Thyrsé. La collection du C.T.E.L. », 2020, pp. 427-444.

FRATAGNOLI Federica, « Modalités d'appropriation, d'incorporation et de re-signification des savoir-danser dans un contexte globalisé. Analyse d'un extrait de kathak interprété par Pratap Pawar et Akram Khan », in DESPRES Aurore, FREIXE Guy, SANCHEZ Carolane, « Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène », *Skén&graphie* n° 6, Presses universitaires de Franche-Comté, collection « Annales littéraires de Franche-Comté », 2019, pp. 39-56.

<https://journals.openedition.org/skenographie/2898>

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia, *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Deuxième époque, Montpellier, 2018.

GHOSH Manomohan, *The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata Muni*, 2 volumes, Manisha, Calcutta, 1995 [2^e édition].

GUPTA Rakesh, *The sixteen heroines*, Granthayan, Aligarh, 1992.

KALIANIKUTTY Amma, *Mohiniyattam. Charitram, Aattaprakaravum*, D.C. Books, Kottayam, 1992.

LE MENESTREL Sara (dir.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann, 2012.

LESTRÉHAN Michel, « Le Kathakali en Inde au tournant du siècle, transmission et représentation », document produit pour le projet « Aide à la recherche et au patrimoine en danse », CN D, 2015.

LOWEN Sharon (dir.), *The Performing Arts of India. Development and spread Across the Globe*, Shubhi Publications, Gurgaon, 2005.

LUCIANI Isabelle (dir.), *Récit de soi, présence au monde : jugements et engagements (Europe, Afrique, XVI^e-XXI^e siècles)*, Aix-en-Provence, PUP, 2014.

MANNING Erin, *Le Geste mineur*, Les presses du réel, 2019.

MARTIN-DUBOST Paul, *Le Théâtre dansé du Kérala*, La Différence, Paris, 1990.

MOUCHET Alain, « L'explicitation au cœur d'un dispositif de formation en spirale qui articule vécu singulier et expérience collective », *Recherche et formation* [En ligne], 80 | 2015, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 16 octobre 2022.

<http://journals.openedition.org/rechercheformation/2508>.

PANCHAL Goverdhan, *Kuttampalam and Kutiyattam. A study of the traditional theatre for the sanskrit drama of Kerala*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1984.

PANIKAR Nirmala, *Nangiar Koothu: The Classical Dance Theatre of The Nangiars, Natana Kairali*, Trichur, 1992.

PARKINSON Chrysa et BIGÉ Romain/Emma-Rose, « L'expérience et ses autrices », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 04 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2998>.

PETITMENGIN Claire, REMILLIEUX Anne, VALENZUELA-MOGUILLANSKY Camila, « Discovering the structures of lived experience. Towards a micro-phenomenological analysis method, Phenomenology and the Cognitive Sciences », Springer Verlag, 2019, 18 (4), pp. 691-730.

PETITMENGIN Claire, « Le dedans et le dehors : une exploration de la dynamique pré-réfléchie de l'expérience corporelle », *Travail et apprentissages* n°7, juin 2011, p. 105-120.

PETITMENGIN Claire, « Describing one's subjective experience in the second person. An interview method for the science of consciousness », *Phenomenology and the cognitive science*, n° 5, 2006, pp. 229-269.

RELE Kanak, *Mohini Attam. The Lyric Dance*, Nalanda Dance Research, Centre-Kanak Rele, Mumbai, 1992.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

ROCTON Julie, *Modes d'existence et d'appropriation de l'Abhinayadarpaṇa de Nandikeśvara : étude du texte, de son édition et de son usage dans le milieu du bhātanāṭyam*, Thèse de doctorat, Université d'Aix en Provence, 11 décembre 2018.

SALVINI Milena, *L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Rāmāyana*, Edition Jacqueline Renard, Paris, 1990.

SALVINI Milena, *La fabuleuse histoire du Kathakali, à travers ses techniques*, Edition Riveneuve, Paris, 2017.

SHAH Purnima, « State patronage in India: appropriation of the 'regional' and 'national' », *Dance Chronicle*, n° 1, Vol. XXV, 2002, pp.125-141.

BHARATI Shivaji, PASRICHA Avinash, *The Art of Mohiniyattam*, Lancer International, New Delhi, 1996.

THEUREAU Jacques, « L'entretien de remise en situation par les traces matérielles, leur introduction et leurs sources d'inspiration », *Revue d'anthropologie des connaissances* Vol 4, n° 2, 2010, pp. 287 -322.

UNNIKRISHNAN C.P., *A Window to Kathakali*, Chowaloor Ramachandran, Aarceeyem, Ernakulam, 1994.

UNNIKRISHNAN C.P., *Body Kinetics and the Aesthetics of Kathakali; A critical study with Special reference to Bharata's Nāṭyaśāstra*, Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy, 1994.

VALENZUELA-MOGUILLANSKY Camila, VÁSQUEZ-ROSATI Alejandra, « An analysis procedure for the micro-phenomenological interview », *Constructivist Foundations*, Vol.14, n°2, pp.123-166.

VENU G., PANIKER Nirmala, *Mohiniyattam, The Lasya Dance (Acting Manual with Notations of Mudra-s and Postures)*, Natana Kairali, Trichur, [1983] 1995.

VENKATARAMAN Leela, PASRICHA Avinash, *La Danse classique indienne, une tradition en transition*, Paris, Lodi (E.E.L.) 2003.

VERMERSCH Pierre, *Explicitation et phénoménologie*, PUF, Paris, 2012.

VERMERSCH Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Issy-Les-Moulineaux, ESF, [1994] 2019.

VIGARELLO Georges, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e-XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2016.

VITALYOS Dominique, « Śṛṅgārarasa, expression de l'amour au théâtre, dans trois formes d'arts scéniques du Kérala », in CASTAING Anne, LE GARGASSON Ingrid (dir.), *Performance et littérature en Asie du Sud – Réciter, interpréter, jouer*, Presses universitaires de Provence, collection « Textuelles », Aix-Marseille, pp. 85-104.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2021

Sincères remerciements à

Dominique Vitalyos pour la traduction du poème,

Thérèse Camerlynck, professeure agrégée de Lettres Classiques, ancienne élève de l'ENS Sèvres, pour la relecture du texte.

Ce projet a été réalisé grâce à l'aide du Centre national de la danse,

et le soutien de :

l'Ambassade de l'Inde à Paris, l'Université Côte d'Azur, le Musée départemental des arts asiatiques à Nice, Réservoir Danse, l'Entre-Pont, la Compagnie Prana.