

CN D L'AVANT-LE RÉPERTOIRE CHORÉGRAPHIQUE DE KUTTALAM M. SELVAM, MAÎTRE HÉRÉDITAIRE DE DANSE BHARATANĀTYAM

Joël Riou (notateur)
& Ofra Hoffman (collaborateur)

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2023 – synthèse jan.2025

Synthèse du projet

« Le répertoire chorégraphique de Kuttalam M. Selvam, maître héréditaire de danse bharatanāṭyam », par Joël Riou, avec la collaboration d'Ofra Hoffman

[notation d'œuvres chorégraphiques]

Table des matières

1 Présentation du projet	3
1.1 La ressource produite	3
1.2 Le chorégraphe	3
1.3 Le notateur	4
1.4 Ofra Hoffman	4
1.5 Remerciements	4
2 Le contexte d'appropriation culturelle	5
2.1 Marginalisation des artistes héréditaires	6
2.2 Point terminologique	7
2.3 Créativité à l'intérieur du style	7
3 Le chorégraphe	8
3.1 Famille	9
3.2 Danse à Kuttalam	9
3.3 La cour de Seithur	10
3.4 Apprentissage	13
3.5 Carrière professionnelle	14
4 <i>Adavus</i>	15
4.1 Trois vitesses	15
4.2 Répétitions	15
4.3 Une écriture contextuelle	18
4.4 Diagrammes d'espace	19
4.5 Documentation vidéo	20
4.6 Témoignage d'Ofra Hoffman	22
5 Répertoire chorégraphique	25
5.1 Compositions enseignées par Master Selvam	25
5.2 Les pièces notées	28
5.3 Une méthodologie pour la notation des pièces chorégraphiques de bharatanāṭyam	30
6 L'art du <i>nattuvangam</i>	34
6.1 Style de récitation	35
6.2 Formules conclusives	37
6.3 Enseignement du <i>nattuvangam</i>	39
6.4 Documentation vidéo	42
Bibliographie	43

A bilingual French/English version of this outline shall be made available on the website <https://master-selvam.in/>

1 Présentation du projet

1.1 La ressource produite

Ce projet vise principalement à documenter le répertoire chorégraphique de Master Kuttalam M. Selvam sous la forme de partitions de notation du mouvement Benesh réalisées par Joël Riou. La technique de Master Selvam et les différentes pièces notées seront présentées dans les introductions des différentes partitions chorégraphiques, tandis que la présente synthèse aborde de façon plus détaillée le chorégraphe et le contexte général de la danse bharatanāṭyam.

Des documents audio et vidéo ont également été réalisés dans le cadre de ce projet :

- une vidéo dans laquelle Master Selvam se présente ;
- plusieurs vidéos dans lesquelles Master Selvam fait la démonstration de l'art du *nattuvangam* par la récitation de compositions rythmiques (*jatis*) ;
- des enregistrements sonores du chanteur C. Kumar Das permettant de documenter les compositions musicales de deux pièces notées ;
- des vidéos d'*adavus* et de *korvais* réalisées à l'occasion de workshops co-animés par Joël Riou et Ofra Hoffman ;
- une vidéo de la pièce complète *shabdham Kandane...* (*ragamalika, mishra chapu tala*) dansée par Ofra Hoffman.

Un site web consacré à l'art de Master Selvam et alimenté par ce projet sera mis en ligne à l'adresse <https://master-selvam.in/>. Les introductions et les premières pages des partitions y seront disponibles, ainsi que quelques extraits vidéos.

1.2 Le chorégraphe

Master Kuttalam M. Selvam (1950) est un maître héréditaire de danse bharatanāṭyam. Dans sa famille, il représente la cinquième génération d'artistes à enseigner cette danse originaire de l'Inde du Sud. Pendant son enfance au village de Kuttalam dans l'état du Tamil Nadu, il a appris cet art auprès de son grand-père maternel Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar (1911-1991). Il enseigne à Chennai son style créatif qui intègre de nombreuses innovations introduites dans le style bharatanāṭyam par son père Muthuswamy Pillai (1921-1992), qui reçut le Sangeet Natak Akademi Award en bharatanāṭyam en 1989 et fut fait chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français.

Entre 2000 et 2008, Master Kuttalam M. Selvam a enseigné l'art du *nattuvangam* au Government Music College, Chennai, et en 2000, il a reçu le titre de Kalaimamani du gouvernement du Tamil Nadu.

Muthuswamy Pillai et Master Kuttalam M. Selvam ont formé de nombreux élèves français.

[Voir §3 pour une présentation beaucoup plus détaillée du chorégraphe.]

1.3 Le notateur

Joël Riou est maître de conférences en mathématiques à l'université Paris-Saclay. Passionné de culture indienne, il apprend la danse bharatanāṭyam à partir de 2013 à Paris avec Jyotika Rao, et se forme parallèlement à la notation du mouvement Benesh au Benesh International (Royal Academy of Dance) puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Depuis 2015, il apprend lors de ses séjours à Chennai le style du maître héréditaire Kuttalam M. Selvam, qui lui enseigne aussi l'art du *nattuvangam* (techniques rythmiques de récitation d'onomatopées et d'utilisation des cymbales ou du bâton pour diriger un récital ou un cours de danse bharatanāṭyam).

1.4 Ofra Hoffman

Danseuse de bharatanāṭyam et comédienne, Ofra Hoffman a étudié le mime corporel à l'École de mime corporel dramatique de Paris, et le bharatanāṭyam avec Shalini et Malavika (à Paris). Elle poursuit ses études en Inde, à Chennai, auprès de maître Kuttalam M. Selvam pour la danse et l'art du *nattuvangam*, et de Bragha Bessell pour l'art de l'*abhinaya* (la technique de narration utilisée dans ce style). En 2016, elle réalise le documentaire *Master* sur son maître de danse Kuttalam M. Selvam. Tout au long de son parcours Ofra Hoffman alterne danse indienne et créations contemporaines multidisciplinaires.



Ofra Hoffman lors d'un récital dirigé par Master Selvam à Chennai en 2012.

1.5 Remerciements

Nous remercions le Centre national de la danse, le Centre Benesh et le théâtre Strapontin (Marseille) pour leur soutien dans la réalisation de ce projet.

Nous voudrions remercier Camille Salesne, Julie Horoks, Marjorie Chabert et Stéphanie Sacre pour leur participation dansée à la présentation des résultats du projet, ainsi qu'Akshita, Bhava, Jegatha, Joanne, Kathleen, Lyndie, Myriam, Priyanka, Sabrina, Sandrine, Tharsini et Yathursan pour leur participation aux workshops. Nous remercions Katia Marimoutou pour avoir facilité la visite d'élèves de Master Selvam à Chennai pendant de nombreuses années et pour avoir partagé ses archives vidéo de cours de danse, Patricia Mandaiker (Padmavathi) pour la permission d'utiliser une de ses photographies dans la partition des *adavus*, et Jyotika Rao pour son indéfectible soutien. Nous remercions la chercheuse Tiziana Leucci pour sa relecture d'une première version de cette synthèse, et pour avoir, depuis de nombreuses années, amélioré notre compréhension de l'histoire problématique du bharatanāṭyam grâce à des échanges, des conférences et des articles. Nous témoignons notre admiration envers Nrithya Pillai en tant que danseuse et comme voix à l'intérieur de la communauté des artistes héréditaires.

Le notateur voudrait remercier ses enseignants de notation au Benesh International (Diana Curry, Melanie Simpkin, Kendra Johnson) et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Romain Panassié, Eleonora Demichelis, Éliane Mirzabekiantz). Merci également aux organisateurs du congrès Benesh International BenMove 2023 au cours duquel la lecture de deux extraits de pièces de Master Selvam a pu être testée auprès d'experts de la notation Benesh.

Plus que tout, nous voudrions remercier Master Selvam pour la générosité de son enseignement.

2 Le contexte d'appropriation culturelle

La danse bharatanāṭyam est souvent perçue ou présentée comme une danse sacrée multimillénaire. Les grandes artistes indiennes se produisent sur les plus grandes scènes dans le monde entier, tandis que les costumes étincelants et les références à la religion hindoue dans cette forme dansée attirent des personnes en quête d'orientalisme ou de spiritualité¹. Dans le paysage politique actuel, la danse bharatanāṭyam est devenue le « véhicule » idéal pour l'idéologie de l'*hindutva*² promue par le Premier ministre indien Narendra Modi³.

Le chercheur Daves Soneji explique que d'un point de vue historique cette danse ne prend sa source que dans les cours des rois de la dynastie Nāyaka à Thanjavur et à Madurai à partir de la fin du xvi^e siècle⁴. Jusqu'au début du xx^e siècle, cette danse a été pratiquée exclusivement par des artistes héréditaires, dans des contextes

¹Pallabi CHAKRAVORTY. « From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance ». In : *Dance Research Journal* 32.2 (2000), p. 108-119. URL: <http://www.jstor.org/stable/1477983>

²Nrithya PILLAI. « Re-Casteing the Narrative of Bharatanatyam ». In : *EPW Engage* 47.9 (fév. 2022). URL: <https://www.epw.in/engage/article/re-casteing-narrative-bharatanatyam>

³Par exemple, en janvier 2024, de nombreux artistes de bharatanāṭyam se sont rendu-e-s à Ayodhya et y ont dansé au moment de l'inauguration du temple de Ram, construit sur le terrain d'une mosquée démolie en 1992 par des fanatiques hindous.

⁴Daves SONEJI. *Unfinished gestures. Devadasis, Memory, and Modernity in South India*. University of Chicago Press, 2011, p. 30.

religieux ou séculiers, mais cependant l'essentiel du répertoire musical se constitue à la cour des rois marathes de Thanjavur au XIX^e siècle^{5,6}.

L'histoire de la danse bharatanāṭyam depuis environ un siècle est celle d'une appropriation culturelle, en Inde et dans la diaspora, qui s'est exercée au détriment des praticiens originels (héréditaires) de cette danse.

2.1 Marginalisation des artistes héréditaires

La chercheuse Amrit Srinivasan décrit deux phénomènes distincts mais concomitants de réforme et de revival⁷. D'une part, les danseuses héréditaires ont été marginalisées socialement dans un mouvement de réforme sociale. Dans le même temps, au cours des années 1930, des personnalités de haute caste se sont mises à pratiquer le bharatanāṭyam, en prétendant réaliser un revival de cette danse. Dans cette première phase de l'appropriation culturelle, les danseuses héréditaires sont remplacées par une nouvelle population de danseuses de haute caste^{8,9,10}, mais l'enseignement de cette danse reste assez largement entre les mains de *nattuvanars*, des artistes héréditaires (presque tous des hommes) qui sont les seuls à avoir la maîtrise de l'art de la composition chorégraphique et rythmique, et dont la présence est indispensable lors d'un récital, tant l'art de la direction de l'orchestre de bharatanāṭyam est exigeant.

Dans une deuxième phase, les *nattuvanars* ont à leur tour été remplacés. Dans une institution comme Kalakshetra, des élèves ont très rapidement pris la place des *nattuvanars* en tant qu'enseignants¹¹. Ailleurs, les danseuses que les *nattuvanars* ont formées jusque vers les années 1990 ont fondé leurs propres écoles et enseignent à de nouvelles générations d'élèves. Pendant ce temps, dans le discours dominant s'est installée l'idée que le bharatanāṭyam est une danse classique, fondée sur des traités sanskrits anciens comme le *Nāṭyaśāstra* et l'*Abhinayadarpaṇa*. La référence à ces textes constitue la composante dite « théorique » de l'enseignement du bharatanāṭyam : il est devenu standard de faire réciter des *ślokas* sanskrits aux élèves de cette danse^{12,13}. Ce discours et ces méthodes d'enseignement tendent à effacer les contributions des artistes héréditaires et font apparaître le bharatanāṭyam comme une réitération différée d'un passé légendaire¹⁴.

⁵ibid., p. 47.

⁶Cette période correspond aux règnes du roi Serfoji II (1798-1832) et de son fils Shivaji II (1832-1855).

⁷Amrit SRINIVASAN. « Reform and Revival. The Devadasi and Her Dance ». In : *Economic and Political Weekly*, Volume XX, No. 44 (2 nov. 1985), p. s1869-1876.

⁸Tiziana LEUCCI. « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX^e siècle. Le cas des *devadāsī*, *rājadāsī* et *nattuvanār* ». In : *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale*. Sous la direction de Jean-Marc de Grave. Presses universitaires de Provence, 2012, p. 127-154. URL: <https://books.openedition.org/pup/22334>

⁹SONEJI, *Unfinished gestures*, p. 72.

¹⁰Hari KRISHNAN. *Celluloid Classicism. Early Tamil Cinema and the Making of Modern Bharatanāṭyam*. Wesleyan University Press, 2019.

¹¹Leela SAMSON. *Rukmini Devi. A life*. Penguin Books India, 2010, p. 106.

¹²Sunil KOTHARI. *A dance historian's notes on how the Natyashastra was mastered*. 2019. URL: <https://www.asianage.com/india/all-india/090519/a-dance-historians-notes-on-how-the-natyashastra-was-mastered.html>

¹³Uttara Asha COORLAWALA. « The Sanskritized Body ». In : *Dance Research Journal* 36.2 (2004), p. 50-63. URL : <http://www.jstor.org/stable/20444591>

¹⁴Srividya NATARAJAN. « Another stage in the life of the Nation: Sadir, Bharatanatyam, feminist theory ». Thèse de doctorat University of Hyderabad, 1997. URL: <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/1807>, p. 212-215.

La marginalisation des artistes héréditaires s'est accompagnée d'une très grande violence symbolique, discutée par la chercheuse Tiziana Leucci (disciple de Muthuswamy Pillai et de Kuttalam M. Selvam) dans un article¹⁵. Elle y décrit le stigmate social inhérent aux familles d'artistes héréditaires. Par exemple, les descendants de ces artistes ne sont en général pas du tout encouragés par leur famille à s'engager dans la même voie artistique en raison de la honte d'être associés à des artistes dont le mode de vie a été criminalisé. (Voir aussi les travaux de Susan Seizer pour le cas des artistes de Special Drama dans le théâtre tamoul^{16,17}.)

Actuellement, sur la scène du bharatanāṭyam, les artistes héréditaires ne subsistent qu'à l'état de traces. L'enseignement, la production et la performance de cet art s'effectue en l'absence quasi-complète des artistes héréditaires.

2.2 Point terminologique

Dans ce projet, nous écarterons le terme « classique » pour désigner la danse bharatanāṭyam puisque ce mot s'inscrit dans un discours qui tend à effacer les contributions des artistes héréditaires.

Nous n'utiliserons pas non plus le terme « traditionnel », qui est très ambigu. En effet, l'expression *traditional teacher* est utilisée par certaines personnes pour désigner spécifiquement un maître héréditaire (*nattuvanar*), et par extension ce mot peut aussi être utilisé pour désigner la technique, le répertoire musical, les compositions rythmiques (*jatis*) ou les chorégraphies dues à des artistes héréditaires. Cependant, le mot peut aussi être utilisé pour désigner des traditions dans le milieu de la danse bharatanāṭyam, sans lien clair avec le sens précédent.

Nous utiliserons plutôt le mot « standard » pour désigner le dénominateur commun entre les différentes écoles de bharatanāṭyam, que ce soit en termes de technique (notamment le vocabulaire des *adavus*) ou de répertoire musical (comme les compositions musicales du Thanjavur Quartet). On rappelle que le Thanjavur Quartet désigne quatre frères qui furent maîtres de danse à la cour des rois marathes de Thanjavur durant la première moitié du XIX^e siècle, et que le format standard *margam* d'un récital de danse bharatanāṭyam leur est souvent attribué¹⁸. Les compositions musicales du Thanjavur Quartet ont été publiées par leur descendants¹⁹.

En ce sens, on peut dire que le style de Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar, le grand-père maternel de Master Selvam, était assez standard.

¹⁵Tiziana LEUCCI. « La danse en Inde du sud, entre conflits générationnels, identitaires, de genre et de caste ». In : *MUSICultures* 44.1 (2017), p. 134-162.

¹⁶Susan SEIZER. *Stigmas of the Tamil stage. An ethnography of Special Drama artists in South India*. Duke University Press, 2005.

¹⁷Susan SEIZER. « Heredity abandoned, and Kannagi's courageous decision to act in Special Drama ». In : *Samyukta : A Journal of Gender and Culture* 1.2 (July 2016).

¹⁸SONEJI, *Unfinished gestures*, p. 54-61.

¹⁹CHINNIAH, PONNIAH, SIVANANDAM et VADIVELU. *தஞ்சை நால்வர் மணிமாலை (Tanjore Quartette Composition)*, sous la direction de Sangeetha Kalanidhi Tanjore K. P. Sivanandam. K.P.S. Chinniah Sivakumar, Tanjai Naalvar Gurukulam, Chennai, 2013.

2.3 Créativité à l'intérieur du style

Nous ne nous intéresserons guère ici aux évolutions les plus récentes sur la scène du bharatanāṭyam qui se sont faites en l'absence des artistes héréditaires.

Nous voulons souligner le fait qu'il ne faut pas penser la danse produite préalablement sous la direction des *nattuvanars* comme étant monolithique ou figée. Au contraire, de nombreux *nattuvanars* se sont distingués par les innovations qu'ils ont apportées au style. On peut citer par exemple l'influence énorme de Vazhuvoor Ramaiah Pillai sur l'esthétique du bharatanāṭyam²⁰, l'extraordinaire musicalité du chant et des *jatis* de Swamimalai K. Rajarathnam Pillai, l'architecture tout à fait unique des *jatis* composés par K. P. Kittappa Pillai, etc. Muthuswamy Pillai, le père de Master Selvam s'est tout particulièrement distingué par une approche nouvelle de l'espace et l'introduction de nouveaux *adavus*²¹.

Master Selvam ne fait pas exception : tout en ayant adopté les innovations de son père Muthuswamy Pillai, il développe sa créativité propre, et se distingue tout particulièrement par son style de récitation personnel (cf. §6.1).

3 Le chorégraphe

La plupart des informations ci-dessous ont été recueillies lors d'entretiens avec Master Kuttalam M. Selvam à Chennai les 5, 9 et 18 août 2024. Les deux premiers entretiens ont été réalisés en anglais par Joël Riou, qui a été rejoint par l'artiste héréditaire Nrithya Pillai lors du dernier entretien, afin que Master Selvam puisse s'exprimer plus facilement en tamoul.

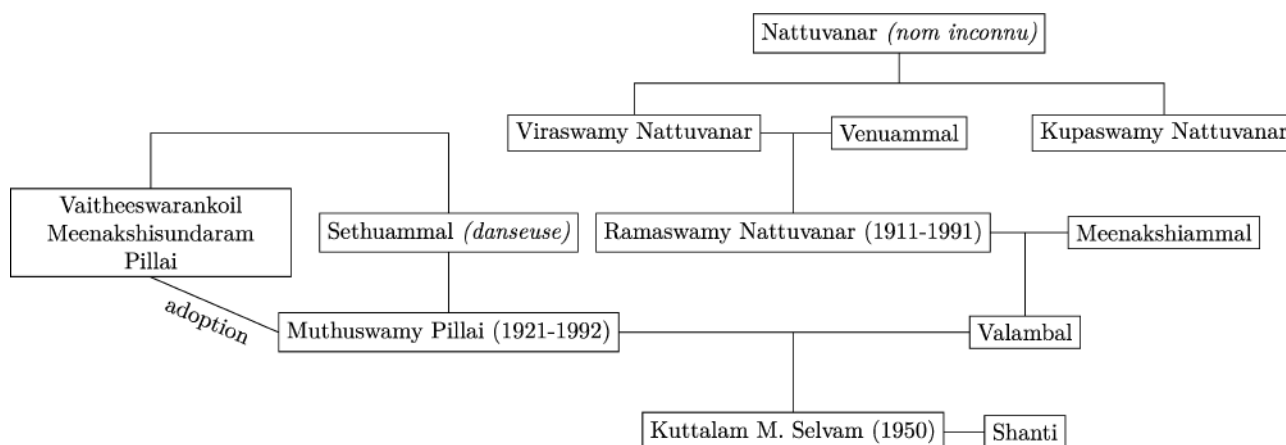


Joël Riou et Nrithya Pillai interrogant Master Selvam

²⁰KRISHNAN, *Celluloid Classicism*, p. 173.

²¹Certaines innovations de Muthuswamy Pillai sont discutées plus en détail dans la partition des *adavus* réalisée dans le cadre de ce projet.

3.1 Famille



Master Kuttalam M. Selvam (né en 1950) appartient à une famille d'artistes héréditaires. Il se présente comme un *nattuvanar* de la cinquième génération. Il est bien sûr le fils du maître Muthuswamy Pillai (1921-1992). Du côté maternel, son arrière-grand-père Viraswamy Nattuvanar était déjà installé avec son frère jumeau Kupaswamy Nattuvanar au village de Kuttalam, et ils étaient les fils d'un *nattuvanar* dont Master Selvam ne connaît pas le nom.

Autant du côté maternel que paternel, la famille de Master Selvam comporte des artistes héréditaires : des *nattuvanars* et des danseuses. De nombreux *nattuvanars* ont déjà été mentionnés, mais on peut aussi mentionner les danseuses suivantes :

- Sethuammal, la mère de Muthuswamy Pillai ;
- Marimuthammal, la nièce (fille de la sœur) de Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar.

Les artistes héréditaires (*nattuvanars*, danseuses, etc.) sont interconnectés par de nombreux liens artistiques et familiaux. Ainsi, Muthuswamy Pillai a été adopté par le frère aîné²² de sa mère Sethuammal, Vaitheeswarankoil Meenakshisundaram Pillai²³, un des premiers *nattuvanars* à avoir chorégraphié des danses pour le cinéma indien²⁴. Nagalakshmi, la fille de la fille de Vaitheeswarankoil Meenakshisundaram Pillai, s'est mariée avec Swamimalai K. Rajarathnam Pillai (qui fut hébergé par Muthuswamy Pillai lors de son arrivée à Madras, et qui fit par la suite une très grande carrière de maître de danse). Nagalakshmi est aussi la grand-mère maternelle de l'artiste héréditaire Nrithya Pillai.

²²Une autre source indique que le père adoptif de Muthuswamy Pillai serait un oncle de Sethuammal. Cf. Sujatha VIJAYARAGHAVAN. « Natyacharya V. S. Muthuswami Pillai, A marvel of tradition and talent », In : *Sruti* 319 (2011), p. 14.

²³Une confusion malheureuse entre Vaitheeswarankoil Meenakshisundaram Pillai et Pandanallur Meenakshisundaram Pillai (1869–1954) apparaît dans Nancy BOISSEL-CORMIER. « Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam. Origine et spécificité du style et de l'enseignement du maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam », mémoire de master, université Paris VIII, 2010, p. 46.

²⁴KRISHNAN, *Celluloid Classicism*, p. 185–192.

3.2 Danse à Kuttalam

De même que Viraswamy Nattuvanar et Kupaswamy Nattuvanar, le grand-père de Master Selvam, Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar, participait à des performances de danse au village de Kuttalam et aux alentours, et ce, principalement dans un contexte séculier. Ils ont aussi été associés à la danse dans son contexte rituel dans le temple de Shiva (Uthavaitishwaran) de Kuttalam. Cependant, Master Selvam dit n'avoir jamais vu de danse dans le temple de Kuttalam, l'abolition ayant été votée en 1947²⁵.

Master Selvam se souvient de plusieurs danseuses héréditaires de Kuttalam, dont les carrières ont commencé avant l'abolition :

- Papaammal ;
- Marimuthammal, nièce de Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar ;
- Kanakambujam, qui a appris la danse avec Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar et Kattumannarkoil Muthukumaran (1874-1960), et qui par la suite fera une brillante carrière de professeur de bharatanāṭyam à Chidambaram ;
- Angammal ;
- Alamelu, qui appartenait à une autre caste (vanniyar).

La génération suivante de danseuses inclut :

- S., C., M. (filles de Papaammal) ;
- V. (fille de Marimuthammal).

Le paiement pour les danses associées au temple se faisait en riz non décortiqué (*paddy*). Certaines expressions de privilèges féodaux accordés aux artistes héréditaires associés aux activités du temple se sont maintenues en dépit de l'abolition, notamment lors des rites funéraires et des mariages. Ainsi, le bois utilisé pour le feu sacré lors du mariage d'une des sœurs de Master Selvam a été fourni par les autorités du temple de Kuttalam.

Suite à l'abolition, et malgré une demande significative pour des spectacles de danse dans des contextes séculiers, certaines artistes héréditaires ont préféré se reconvertir, et obtenir notamment des emplois gouvernementaux. Master Selvam mentionne S., qui est devenue dactylo et V., qui est devenue infirmière.

3.3 La cour de Seithur

La famille maternelle de Master Selvam a été associée à la cour de Sevugapandia Thevar, qui fut le zamindar²⁶ de Seithur (dans le *taluk* de Rajapalayam) entre 1903 et 1969. Ce zamindar a été un mécène de la musique et de la danse. En 1928, il fait partie du comité d'expert à l'origine de la Madras Music Academy. Il a été un des mécènes

²⁵Le « Madras Devadasis (Prevention of Dedication) Act, 1947 » interdit la performance de la danse dans les temples et rend illégale toute cérémonie de consécration d'une danseuse à une divinité. Il s'agit du point culminant des mesures de marginalisation sociale des danseuses héréditaires, cf. SONEJI, *Unfinished Gestures*, Chapter 3.

²⁶Dans l'Inde moghole, puis sous la domination britannique, les zamindars étaient des aristocrates chargés de collecter les impôts sur un territoire donné.

principaux de certaines des toutes premières conférences annuelles de la Music Academy²⁷ : il a même inauguré la troisième conférence en 1929.



Le zamindar de Seithur²⁸

Lors du mois d'*adi* (de mi-juillet à mi-août), le zamindar organisait un festival annuel d'une dizaine de jours pour lequel Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar (et avant lui son père Viraswamy et son oncle Kupaswamy) était invité à présenter chaque jour un récital d'une danseuse originaire de Kuttalam. Master Selvam se souvient qu'à Seithur, des panneaux annonçaient les récitals en précisant qu'une danseuse disciple de Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar danserait en présence du zamindar²⁹.

Les récitals suivaient le format du *margam* : *alarippu* (dans divers *talas*), *jatiswaram*, *shabdham*, *varnam*, *padam/javali*, *tillana*. L'orchestre comprenait le *nattuvangam*, le *mridangam*, un chanteur, un violon, une clarinette, un harmonium et une *shrutibox*. La seule configuration que Master Selvam ait observée est celle de l'orchestre assis sur le côté (jardin) de la scène, une innovation qu'il attribue à Rukmini Arundale. Les paroles du *varnam* étaient en l'honneur du zamindar : il ne s'agissait cependant pas de *varnams* composés spécialement pour l'occasion, mais plutôt des adaptations de *varnams* du répertoire.

²⁷Les programmes de la conférence annuelle de la Music Academy depuis 1935 sont consultables à l'adresse <https://musicacademymadras.in/catalogue/files/souv/>. D'après le programme de 1935, il a été le mécène d'un concert de Maharajapuram Viswanathier. Pour les années 1936 et 1939-1943, il apparaît comme un des principaux mécènes qui ont le droit à une photographie en pleine page, avec la mention « our distinguished patron », juste après les pages mentionnant le mécénat royal des dynasties de Travancore, Kochi ou Mysore. Sa participation au comité d'expert en 1928 est mentionnée dans le programme de 1996.

²⁸Ce portrait apparaît dans les programmes de la Music Academy jusqu'en 1962 pour commémorer le fait que le zamindar de Seithur avait inauguré la conférence en 1929.

²⁹Master Selvam utilise le mot *maharaja*.

Le zamindar était spécialiste de la *kanjira*. Il appréciait particulièrement les subtilités rythmiques de la danse pure, comme dans le *jatiswaram*, et parfois, il jouait même de cet instrument pendant les récitals. Il faisait parfois des requêtes à propos des compositions musicales et des *ragas* : Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar et la danseuse devaient immédiatement improviser une réponse ! Il appréciait tout particulièrement le *raga vasanta*, dans lequel on trouve notamment la composition *natanam adinar...* (*khanda ada tala*) qui a eu une trajectoire toute particulière dans le répertoire du bharatanāṭyam^{30,31}.

Master Selvam mentionne que si le zamindar appréciait particulièrement la beauté d'une danseuse, il pouvait en faire sa maîtresse.

Master Selvam a participé deux fois à ce festival (vers 1962 et 1964). La première fois, il a chanté, et aussi accompagné son grand-père au *nattuvangam*. La deuxième fois, sa voix avait mué, et il n'a pas chanté. Il se souvient que le zamindar s'était plaint auprès de Ramaswamy Nattuvanar : « Où est passée sa belle voix aiguë ? ».

Les années suivantes, ils n'ont plus reçu d'invitation du zamindar qui était déjà très âgé.

³⁰Matthew Harp ALLEN. « Rewriting the Script for South Indian Dance ». In : *TDR* (1988-) 41.3 (1997). URL: <http://www.istor.org/stable/1146609>, p. 80-82.

³¹KRISHNAN, *Celluloid Classicism*, p. 239-250.

3.4 Apprentissage

Master Selvam a appris la danse de son grand-père maternel Ramaswamy à partir de l'âge de dix ans : il confie avoir exprimé son souhait d'apprendre la danse à son frère Balu, qui l'a recommandé à son grand-père. Par la suite, il a beaucoup accompagné son grand-père au *nattuvangam*. Il a également appris le chant avec Fiddle³² Vaithyalingam Pillai (violoniste, qui accompagnait occasionnellement la danse *bharatanāṭyam*, mais qui jouait surtout lors de concerts de musique). Ce violoniste était le frère de Kuttralam Ganesan Pillai qui a enseigné à Indira Rajan (1939-2022).



Muthuswamy Pillai (1921-1992) ©Kunal Shankar

Master Selvam a été très impressionné quand il a eu l'opportunité de voir les chorégraphies innovantes de son père. Cependant, il dit que Muthuswamy Pillai ne lui a jamais enseigné directement, et que lorsqu'il était présent à Chennai au 7, East Mada Street (Mylapore) où son père enseignait ou lorsque celui-ci venait au village de Kuttalam accompagné de ses élèves, il n'était même pas admis dans la salle de classe : il devait s'asseoir en dehors de la pièce, et apprendre simplement en écoutant ! Pendant les répétitions en amont des spectacles, comme il était attendu de lui qu'il assiste son père au *nattuvangam* (notamment pour la récitation pendant les dernières années de Muthuswamy Pillai), il était admis à l'intérieur, mais son père restait très dur avec lui³³.

³²En anglais, le mot *fiddle* renvoie de manière familière au violon.

³³Master Selvam raconte les détails d'une de ces situations très difficiles pour lui dans le documentaire d'Ofra Hoffman. Cf. Ofra HOFFMAN. *Master. The Art of the Nattuvanar Kuttalam M. Selvam*, Video documentary, 2016.

3.5 Carrière professionnelle

Entre 1976 et 1999, Master Selvam a occupé un emploi gouvernemental de *junior assistant/clerk*. Du fait d'un très grand nombre de mutations, il a exercé ses fonctions dans de nombreuses villes du Tamil Nadu. Les dates les plus marquantes sont :

- 1976 : emploi à Peraiyur, tout en habitant et enseignant à Mannargudi (situé à env. 5 kilomètres). Sa première élève s'appelait Meena. De l'âge de 6 ans jusqu'à 11 ans, elle a appris un *margam* complet avec lui, dans le style de son grand-père maternel. Plus tard, elle a étudié à Kalakshetra.
- 1986 : mutation à Kuttalam ;
- 1991 : mutation à Mayavaram, pendant les week-ends, il enseigne notamment à Tiziana Leucci et Nirmala (Patrick), toutes les deux élèves de Muthuswamy Pillai ;
- 1998 : mutation à Chennai.

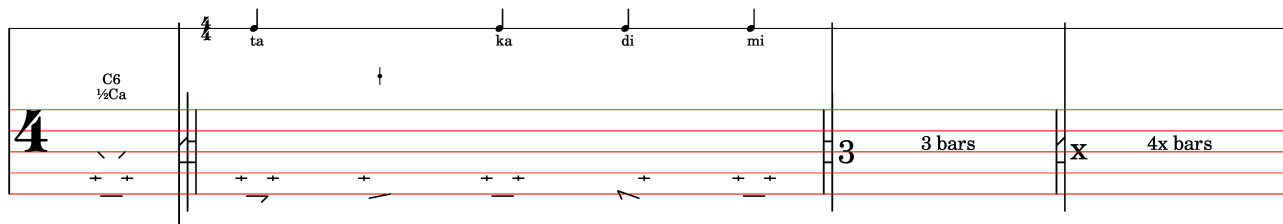
En 2000, Master Selvam obtient un poste d'enseignant de *nattuvangam* au Government Music College (Chennai), jusqu'à sa retraite en 2008. Il reçoit le titre de Kalaimamani de la part du gouvernement du Tamil Nadu en 2000.

4 Adavus

Il est standard de commencer l'apprentissage de la danse bharatanāṭyam par les *adavus*, qui peuvent être considérés comme des « mots » chorégraphiques de base. Avec Master Selvam, le temps consacré à cet apprentissage initial des *adavus* est particulièrement important. Dans chaque série d'*adavus*, Master Selvam enseigne d'abord des *adavus* relativement standards, puis enseigne de façon individualisée pour chaque élève des variations particulièrement créatives des *adavus*, fortement influencées par les innovations introduites par son père Muthuswamy Pillai. Ces innovations sont examinées plus en détail dans la partition des *adavus* réalisée dans le cadre de ce projet³⁴. Cette partition est d'ailleurs le cœur de ce projet, puisque les *adavus* constituent le vocabulaire chorégraphique de base utilisé dans les séquences de danse pure à l'intérieur des chorégraphies enseignées par Master Selvam.

4.1 Trois vitesses

Dans la pratique des *adavus* (avec Master Selvam, ou dans d'autres écoles de bharatanāṭyam), les mouvements sont en général exécutés à trois vitesses, chaque vitesse étant deux fois plus rapide que la précédente. Pour décrire précisément ce procédé, considérons la notation suivante, qui correspond aux mouvements des pieds des *tattu muttu adavus* sur 4 pulsations³⁵ :

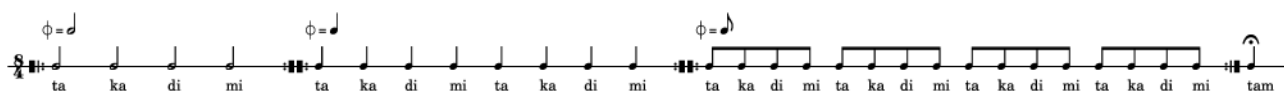


De manière générale, la rythmique des pas est donnée par les onomatopées utilisées, comme ici avec le mot de 4 syllabes *takadimi*. Le motif répété est ici effectué quatre fois à droite, puis tout ceci est répété en alternant les côtés. Dans la partition Benesh d'un *adavu*, une unité de temps (typiquement la noire) est choisie arbitrairement, et la séquence peut être exécutée à un tempo arbitraire, dans la mesure du raisonnable.

Une pratique typique utilisant les trois vitesses pourrait se noter ainsi, en utilisant une mesure en 8/4 correspondant au cycle rythmique *adi tala* :

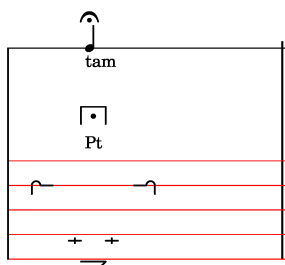
³⁴Joël RIOU. *Adavus, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh*. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023. 2024. xxii+103 pp.

³⁵Cette notation est donnée seulement pour expliquer le principe des trois vitesses, puisque dans l'enseignement de Master Selvam, les *tattu muttu adavus* sont systématiquement pratiqués en combinaisons complexes mettant en jeu l'espace, divers mouvements du haut du corps et les *panch nadai* (c'est-à-dire des phrases de 4, 3, 7, 5 ou 9 pulsations).



Il est important de noter que le tempo est fixe pendant la séquence (par exemple ♩ = 100) : c'est la valeur musicale de la *pulse beat* qui est modifiée.

Pendant la première vitesse, la *pulse beat* correspond à la blanche, la répétition de 4 fois *takadimi* à droite puis de 4 fois *takadimi* à gauche occupe 8 mesures. Pendant la deuxième vitesse, la *pulse beat* correspond à la noire, la répétition de 4 fois *takadimi* à droite puis de 4 fois *takadimi* à gauche occupe 4 mesures. Pendant la troisième vitesse, la *pulse beat* correspond à la croche, la répétition de 4 fois *takadimi* à droite puis de 4 fois *takadimi* à gauche occupe 2 mesures. Lors d'un cours avec Master Selvam, la pratique d'un *adavu* se conclut systématiquement par la récitation de la syllabe *tam* pendant laquelle l'élève effectue le mouvement suivant :



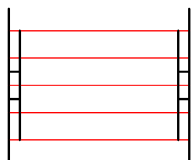
4.2 Répétitions

À chaque vitesse, les mouvements sont exécutés à droite (R) et à gauche (L). En première vitesse, on ne fait souvent qu'une fois la droite et une fois la gauche : « RL ». En deuxième vitesse, on effectue souvent davantage de répétitions : « RLRL ». En troisième vitesse, on en effectue souvent encore plus : « RLRLRLRL ».

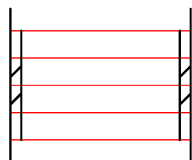
Dans la pratique des *adavus* avec Master Selvam, quand on effectue plus de deux répétitions d'une même séquence, il ne suit en général pas le format « RLRL... » correspondant à une alternance entre la droite et la gauche. Le plus souvent, quand l'*adavu* le permet, il utilise un motif de répétition « RLLRLLR... ». Une manière de le penser est que la phrase « RL » admet pour phrase miroir « LR » : en alternant ces deux phrases, on obtient « RL-LR-RL-LR... ». Ce principe est beaucoup utilisé par Master Selvam dans les *Paraval adavus* (ou « *ta-tai-tai-ta* » *adavus*).

Nous utiliserons les signes de répétition standards suivants :

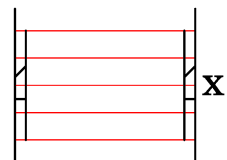
Répétitions à l'identique



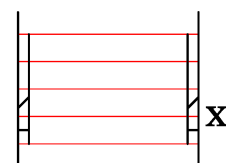
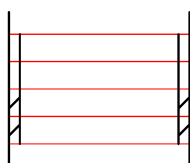
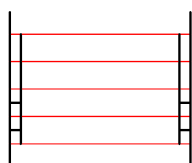
Répétition en miroir



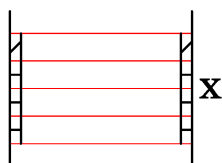
Répétitions en alternant les côtés



Pour certains *adavus* comportant des répétitions des mêmes pas, mais avec des mouvements différents du haut du corps, nous utiliserons aussi les signes suivants, pour lesquels la répétition ne s'applique qu'à la moitié inférieure du corps :



Plus rarement, nous aurons besoin d'indiquer par exemple que la répétition se fait à l'identique pour la moitié inférieure du corps mais en alternant les côtés pour le haut du corps :



La lecture de la partition des *adavus* de Master Selvam exige un soin particulier concernant la lecture des signes de répétition, puisque ces signes peuvent être imbriqués de manière complexe, comme dans l'exemple ci-dessous qui comporte cinq niveaux d'imbrication des répétitions :

PARAVAL #5 (third speed)

En général, une seule notation Benesh suffit pour un *adavu* donné, puisqu'il est possible de trouver une écriture qui rende compte du mouvement de manière satisfaisante à un tempo arbitraire. Cependant, comme dans l'exemple ci-dessus, il est parfois nécessaire de noter séparément la troisième vitesse pour certains *Paraval adavus* dans le style de Master Selvam. En effet, pour ces *adavus*, le mouvement change véritablement entre la deuxième vitesse et la troisième vitesse : essentiellement, la vitesse des pieds est doublée, mais la vitesse des mouvements du haut du corps reste la même.

4.3 Une écriture contextuelle

Les partitions réalisées dans le cadre de ce projet, donc en particulier la partition des *adavus*, doivent être lues dans le contexte du *bharatanāṭyam* décrit dans un document séparé³⁶ réalisé indépendamment de ce projet. Du point de vue de la notation Benesh, ce document décrit des conventions d'écriture générales pour la notation de la danse *bharatanāṭyam*, et comporte aussi un important glossaire terminologique. Examinons quelques-unes de ces conventions d'écriture sur un exemple :

³⁶Joël RIOU. *Context of bharatanāṭyam dance for Benesh Movement Notation*. 2020. URL: <http://jriou.org/benesh/context-of-bharatanatyam.pdf>

NATTA #19

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a rhythmic notation with notes and rests, and a 'Tp' (tripatāka) symbol. The bottom staff is a Benesh notation with various symbols like 'H'3', 'P' 1/2 Ca', 'P' Śi', 'C6', and 'P' Pt'. The notation is divided into measures by vertical lines. A '4x bars' section is indicated at the end.

Tout d'abord, on peut constater que la portée Benesh est accompagnée d'une portée rythmique qui indique ici les onomatopées typiquement récitées par Master Selvam pendant que ses élèves pratiquent cet *adavu*. Cette portée rythmique jouera un rôle encore plus important dans la notation de pièces chorégraphiques.

Dans l'exemple ci-dessus, la grammaire implique bien sûr que les pieds sont en dehors dans la position initiale et dans les deux premières mesures. Quand les genoux ne sont pas écrits, des règles relativement simples spécifiques à la danse bharatanāṭyam permettent de déterminer l'en-dehors pour une position de pieds donnée : par exemple, les pieds sont parallèles sur le premier temps de la troisième mesure. Ces règles ne se résument toutefois pas à une « norme » au sens de la grammaire de la notation Benesh.

Dans la composante technique (« danse pure ») du bharatanāṭyam, les pieds claquent le sol. Il faut ainsi considérer que chaque contact du pied avec le sol comporte un accent sonore implicite.

Contrairement à une idée reçue, les positions des doigts ne posent pas de difficulté particulière pour la notation : il suffit d'utiliser des abréviations pour chacun des mudras utilisés dans la danse bharatanāṭyam, comme « Pt » pour *patāka*, « Tp » pour *tripatāka*, « Ap » pour *alapadma*, « Km » pour *kaṭakāmukha*, « Śi » pour *śikhara*, ou encore « 1/2Ca » pour *ardhacandra*. Certaines de ces abréviations étaient déjà utilisées par les notatrices Joan Benesh et Marianne Balchin dans les toutes premières partitions Benesh de danse bharatanāṭyam³⁷. Le document général décrivant le contexte du bharatanāṭyam contient aussi une écriture Benesh détaillée des doigts, qui est rappelée pour mémoire dans le glossaire plus succinct qui accompagne chacune des partitions. Voici la notation du mudra *alapadma* :

³⁷Rudolf BENESH et Joan BENESH. *Reading Dance. The Birth of Choreology*. Condor, 1977, Chapter X.



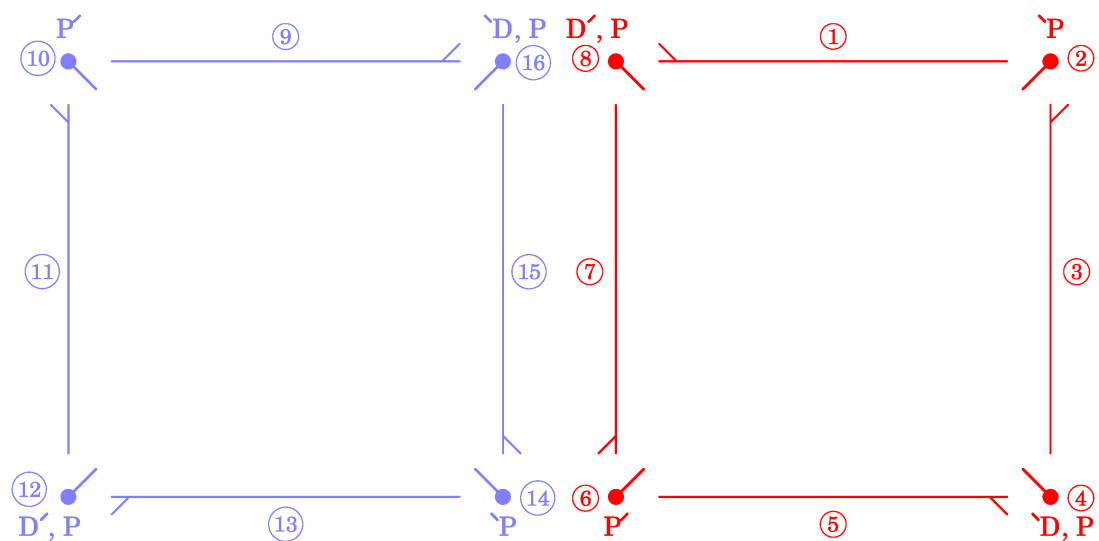
Alapadma (Ap) $\dot{P}_{\max} 62,4VH,5VH$

Dans l'*adavu* noté ci-dessus, les orientations des poignets ont été écrites systématiquement pour les mudras *tripatāka*, *patāka* et *śikhara*. Pour d'autres mudras comme *alapadma* et *kaṭakāmukha*, le contexte permet dans la plupart des cas de déterminer l'orientation du poignet (ainsi que sa flexion ou sa torsion) : ces informations sont alors laissées implicites dans la partition.

Ces choix d'écriture, et en particulier la décision d'adopter une écriture contextuelle, sont guidés par la volonté d'obtenir des partitions aussi lisibles et épurées que possibles, pour révéler de façon aussi claire que possible l'intention chorégraphique.

4.4 Diagrammes d'espace

En notation Benesh, l'outil standard permettant de représenter l'utilisation de l'espace par un groupe de danseurs à un moment donné est le plan de scène, dans lequel chaque danseur (ou groupe de danseurs) est identifié par un signe de direction ou un signe de parcours. Dans le cas d'une danse solo, il est en général considéré que les informations d'espace sous la portée suffisent. Cependant, l'utilisation complexe de l'espace dans les *adavus* enseignés par Master Selvam m'a conduit à adjoindre à la notation de certains enchaînements un diagramme qui représente l'évolution d'un unique danseur dans l'espace au cours du temps.



Utilisation de l'espace dans le *paraval adavu* #17

Les numéros de mesure indiqués permettent de faire la correspondance avec la partition et de clarifier si nécessaire l'ordre de lecture. Dans l'exemple ci-dessus, des indications supplémentaires permettent de préciser si le mouvement est initié par la main droite, la main gauche, ou les deux, etc.

4.5 Documentation vidéo

Trois workshops ont été organisés le 30 décembre 2023, et les 2 et 3 mars 2024. Ils s'adressaient à des personnes déjà formées au style bharatanāṭyam, mais ne connaissant pour la plupart peu ou pas du tout le style de Master Selvam. Une vingtaine d'*adavus* dans son style ont été enseignés aux participant·e·s par Joël Riou et Ofra Hoffman. Il en a résulté plus de trente minutes de vidéo.





4.6 Témoignage d'Ofra Hoffman

“Whoever will be your Master, you need to be yourself...
you need your own imagination and hard work...”³⁸

En 2005, j’ai rencontré Kuttalam M. Selvam, que je vais nommer par la suite par la façon dont ses élèves s’adressent à lui : « Master » ou « Master Selvam ». J’avais déjà étudié auparavant le style de son père et appris un *margam* (une série de pièces de répertoire organisées pour un spectacle) auprès de la danseuse Malavika Klein, à Paris, une des pionnières de la danse indienne en France et auparavant élève de son père, le renommé nattuvanar Muthuswamy Pillai (1921-1992). À Paris, j’ai étudié les *adavus* avec Shalini Bocquillon, élève de maître MK Saroja (1931-2022). En Inde, j’avais étudié avec plusieurs professeurs plus ou moins célèbres dans le monde du bharatanāṭyam, avec qui j’ai appris des pièces chorégraphiques comme des *tillanas*, *jatiswarams*, etc.

Master Selvam a passé très peu de temps à faire connaissance et discuter avec moi avant le premier cours. Il n’était pas question pendant notre échange de savoir de quelle famille je venais, ni si je suis végétarienne, ni quel dieu je prie. Les questions de mon identité religieuse et de mon statut social ne l’intéressaient pas. (Dans mes échanges avec mes professeurs précédents on voulait souvent savoir « Que fait mon père ? », quels diplômes universitaires je possède, et aussi si je suis musulmane, venant d’Israël... Le fait d’avoir alors été végétarienne avait joué en ma faveur : « Elle n’est pas d’ici mais elle est végétarienne comme nous. ».)

³⁸Interview de Master Kuttalam M. Selvam par Ofra Hoffman, 2015.

Master a commencé tout de suite par l'enseignement des *adavus*. Il y avait quelque chose du style de son père, et autre chose, d'une imagination très surprenante pour moi. Un univers à la fois familier et novateur qui m'a tout de suite charmée. Les *adavus*, je n'avais pas du tout envisagé d'en faire. Du fait de mes précédentes expériences d'apprentissage en Inde, je n'avais plus beaucoup de cet espoir et désir de départ, de rencontrer un professeur qui souhaiterait me transmettre autant que moi je souhaitais apprendre. La relation avec mes professeurs précédents était basée sur une sorte de contrat de courte durée : telle chorégraphie contre telle somme d'argent, pour telle durée de temps (la plus courte possible, pour mes professeurs, à ma grande frustration).

Assis sur son coussin, son *thattu kazhi* à la main (un bâton en bois que l'on utilise pour donner le rythme pendant un cours), il a commencé par battre et chanter un rythme pour le *namaskaram*, la salutation qui commence et termine une séance de danse. Ce début en lui-même avait déjà une musicalité, un rythme précis, rien que dans cette petite phrase de départ que tout professeur répète à ses élèves, il y avait déjà une note personnelle, réfléchie. Un style. Si dans les autres styles de danse on peut compter à peu près 8 variantes par groupe d'*adavus*, ici, en regardant mon premier carnet de notes de ce séjour, j'en compte à peu près 30.

Sa façon d'apprendre la technique reflète l'esprit de son travail : on s'amuse, en recherchant inlassablement, on s'aventure dans des idées chorégraphiques, plus ou moins définies, plus ou moins vagues, certaines idées seront gardées, d'autres rejetées, ou mises de côté. Tel un écrivain ou un peintre qui cherche, se questionne autour d'une thématique, avant de découvrir et créer son expression authentique.

J'ai appris à envisager la possibilité d'une liberté d'expression au sein d'une structure, la technique, qui jusque-là me semblait hermétique, définie et même statique. On peut transgresser une règle, mais ça ne bousculera pas les fondations. Par exemple :

- la symétrie dans les *adavus* : la règle d'or selon laquelle ce qu'on danse à droite doit se répéter à gauche fut mise de côté par lui pour certains *adavus*, afin de positionner le corps différemment dans l'espace ;
- les regards : en général, dans les *adavus*, le regard suit les mains ou bien est fixé vers l'avant, en direction du public, mais dans son travail, Master a développé toute une série de mouvements où les regards sont par exemple fixés en opposition des mains. Ce changement assez révolutionnaire offre aux spectateurs de nouveaux angles de vue et modifie la perception des lignes dessinées par le corps dans l'espace.



Ofra Hoffman, Master Selvam ©Katherine Keefer, 2011

Un art comme le bharatanāṭyam exige un entraînement technique très rigoureux. Master Selvam m’a appris qu’un *adavu* de base peut être dansé chaque jour d’une façon différente. C’est en jouant et en prenant le temps, et des risques, que l’on découvre l’infini de possibilités dans la forme et dans l’interprétation. J’ai étudié les *adavus* avec lui à plusieurs reprises, et cela a été un grand privilège. Ce travail m’a initiée aux bases à la fois de la pédagogie et du travail chorégraphique. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Pour conclure, je cite le pianiste Arthur Rubinstein :

“At every concert, I leave a lot to the moment. I want to risk, I want to dare. It’s like making love. The act is always the same, but each time it’s different.”³⁹

³⁹Michael WALSH, *An interview with Arthur Rubinstein*, Time, 1983-01-03.

5 Répertoire chorégraphique

Dans le contexte du *bharatanāṭyam*, une pièce chorégraphique porte en général le nom de la composition musicale correspondante. Chacune de ces compositions suit un format particulier : par exemple, le *jatiswaram* est formé de plusieurs phrases musicales de musique solfiée, tandis que le *varnam* est une composition musicale ayant une structure complexe comportant du texte chanté et des phrases de musique solfiée. Pour certains des formats de compositions comme le *jatiswaram*, le *varnam* ou le *kirtana*, le chorégraphe insère à sa convenance des compositions rythmiques récitées (*jatis*) qui donnent lieu à des séquences de danse pure supplémentaires. L'art du chorégraphe est également audible dans la musique entendue pendant une performance : en effet, les pas de l'interprète procèdent d'une composition rythmique élaborée qui se fait entendre par le tintement des grelots de chevilles (*salangai*), par les cymbales (*thalams*) et par le *mridangam*.

5.1 Compositions enseignées par Master Selvam

Master Selvam enseigne à chaque élève (en cours particulier) un répertoire en suivant essentiellement l'ordre du *margam* standard : *alarippu*, *jatiswaram*, *shabdham*, *varnam* (ou *kirtana* très développé), *tillana*. L'enseignement d'autres types de pièces comme le *pushpanjali*, le *mallari* ou les *kautwams* peut aussi s'insérer dans ce parcours. Master Selvam enseigne des pièces d'*abhinaya* comme des *padams* ; cependant, un certain nombre de ses élèves apprennent l'*abhinaya* avec un professeur spécifique : de même que beaucoup d'élèves de Muthuswamy Pillai ont appris l'*abhinaya* avec Kalanidhi Narayanan (1928-2016), des élèves de Master Selvam prennent des cours avec des élèves de celle-ci, comme Bragha Bessell ou Sangeeta Isvaran.

Pour chaque type de pièce, sans viser l'exhaustivité, nous donnons quelques exemples de compositions musicales qui font partie du répertoire enseigné par Master Selvam. Pour chacune de ces compositions, il existe des points communs entre les chorégraphies enseignées à différents élèves, mais la version de chaque élève est unique.

Pushpanjali

Master Selvam enseigne un *pushpanjali* dont la composition musicale est entièrement due à Muthuswamy Pillai.

Kautwam

Master Selvam enseigne trois *kautwams* dont il a appris les paroles avec son grand-père maternel : Ganapati Kautwam, Muruga Kautwam et Natesha Kautwam. Du temps de son grand-père, ces compositions n'étaient pas chorégraphiées, seulement récitées ou chantées. Muthuswamy Pillai a aussi chorégraphié ces pièces.

Mallari

Le *mallari* est une forme musicale pour le *nagaswaram* (hautbois du Sud de l'Inde) accompagné du *thavil* (percussion). Ces instruments de musique sont principalement joués dans un contexte religieux^{40,41}. Muthuswamy Pillai, qui dans sa jeunesse a appris à jouer du *nagaswaram*⁴², a innové en utilisant cette forme musicale pour en faire la musique accompagnant un type nouveau de pièce chorégraphique pour le *bharatanāṭyam* : le *mallari* est une pièce de danse pure ayant une rythmique extrêmement complexe, qui joue avec la répétition à différentes vitesses d'un même thème musical.

Le *mallari* est devenu un type de pièce standard sur la scène du *bharatanāṭyam*, mais le fait que Muthuswamy Pillai en soit à l'origine est très rarement reconnu. Dans le *mallari*, de nombreux chorégraphes incluent des mouvements évoquant la procession d'une divinité (mouvements pour les différents instruments de musique accompagnant la procession, etc.) : c'est le cas dans certaines (mais pas toutes) les chorégraphies de *mallari* de Master Selvam.

Les *mallaris* sont composés en *raga gambhira nattai*. Master Selvam enseigne des compositions dans différents *talas* : *khanda ata*, *khanda tripura*, *adi tala*, *sankirna tripura*, *tishra tripura*. Certaines de ces compositions sont dues à Chidambaram Natarajasundaram Pillai (artiste de *nagaswaram*). Lors d'une représentation scénique, la mélodie du *mallari* initialement pensée pour le *nagaswaram* est habituellement vocalisée par le chanteur.

Alarippu

Le genre chorégraphique de l'*alarippu* a été complètement renouvelé par Muthuswamy Pillai, ce qui a fortement impressionné et influencé Master Selvam qui a depuis mené ses propres expérimentations dans ses chorégraphies créatives de l'*alarippu*. Master Selvam enseigne des *alarippus* dans divers *talas*, notamment *khanda jhampa*, *mishra chapu* et *tishra tripura*. La partition d'*alarippu*⁴³ réalisée dans le cadre de ce projet inclut aussi un extrait d'un *alarippu* standard (tel que Master Selvam l'a appris de son grand-père maternel Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar) qui permet de mesurer l'étendue des différences entre un *alarippu* standard et les *alarippus* créatifs de Master Selvam.

Jatiswaram

Master Selvam enseigne les *jatiswarams* (en *tishra ekam tala*) du Thanjavur Quartet dont il a appris les compositions musicales avec son grand-père maternel : *raga kalyani*, *raga vasanta*, *raga saveri*, etc. Pour certaines

⁴⁰Les praticiens héréditaires de ces instruments appartiennent à la même caste *isai vellalar* que les artistes héréditaires de danse *bharatanāṭyam*.

⁴¹William TALLOTTE. « Improvisation as devotion. Nāgasvaram music and ritual communication in Hindu temple festival processions ». In : *Ethnomusicology Forum* 27.1 (2018), p. 88-108.

⁴²LEUCCI, « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au xx^e siècle. Le cas des devadāsī, rājādāsī et nattuvanār ».

⁴³Joël RIOU. *Alarippu (tishra tripura tala), chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh*. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023. 2024. xiv+14 pp.

phrases musicales, il existe quelques variations entre les *swarams* chantés par Master Selvam et les notations publiées par les descendants du Thanjavur Quartet⁴⁴.

L'introduction à la partition⁴⁵ du *jatiswaram* réalisée dans le cadre de ce projet contient davantage de détails sur la structure chorégraphique et le parallélisme (rythmique) qui peut exister entre des chorégraphies enseignées par Master Selvam à différents élèves.

Shabdam

Master Selvam enseigne à presque tous ses élèves le *shabdam Kandane...* composé par son arrière-grand-père Viraswamy Nattuvanar. Dans le cadre de ce projet, la version transmise à Ofra Hoffman a été filmée et celle transmise à Joël Riou a été notée⁴⁶.

Varnam

Master Selvam enseigne le *varnam mamogalahiri mirude...* (*raga khamas, rupaka tala*) composé par Kadigai Namachivaaya Pulavar, ainsi que des *varnams* composés par Madurai T. Sethuraman sur des paroles de Ku. Ma. Balasubramaniam : *velanidam poi solladi...* (*raga vachaspati, adi tala*), *adavay arulpurivar...* (*raga karaharapriya, adi tala*). Master Selvam enseigne aussi des *varnams* du Thanjavur Quartet : *sakhiye inda velaiyil...* (*raga anandabhairavi, adi tala*) et *manavi cekonarada...* (*raga shankarabharanam, adi tala*).

Le *varnam* est le type de pièce qui met le plus en valeur l'art du *nattuvangam* de Master Selvam. En effet, la composition musicale d'un *varnam* comporte plusieurs *swarams* qui donnent lieu à des séquences de danse pure, mais dans ce type de pièces sont aussi insérés de nombreux *jatis* dans lesquels Master Selvam peut exprimer son art de la récitation. Aussi, lors de la dernière répétition de la plupart des phrases de texte (*sahitya*), l'*abhinaya* est fait sous forme de *tattu muttu*⁴⁷, et Master Selvam aime alors utiliser des motifs rythmiques plus complexes qu'une simple répétition de *takadimis*.

Kirtana

Master Selvam enseigne la pièce de danse virtuose *bho shambho...* (*raga revati, adi tala*), composition (en sanskrit) de Dayananda Saraswati. Il enseigne aussi des *kirtanas* utilisant un tempo modéré qui permette l'inclusion de *jatis* afin d'obtenir des pièces qui, sans être aussi développées qu'un *varnam*, suivent un format que l'on peut rapprocher de la première moitié (*purvanga*) d'un *varnam* : *ananda tandavam adinar...* (*raga shanmukhapriya, adi*

⁴⁴CHINNIH, PONNIAH, SIVANANDAM et VADIVELU. தஞ்சை நால்வர் மணிமாலை (Tanjore Quartette Composition).

⁴⁵Joël RIOU. *Jatiswaram (raga saveri, tishra ekam tala)*, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, xviii+23 pp.

⁴⁶Joël RIOU. *Shabdam Kandane...* (*ragamalika, mishra chapu tala*), chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024

⁴⁷Pendant un *tattu muttu*, l'interprète effectue les mouvements du haut du corps qui correspondent au texte chanté tout en effectuant des pas (*tattu muttu adavus*) qui suivent une rythmique très précise.

tala) composé par Chidambaram Meenakshisundaram, et *ada vanden annaiye...* (*raga shanmukhapriya, rupaka tala*) composé par Madurai T. Sethuraman sur des paroles de Ku. Ma. Balasubramaniam.

Padam

Master Selvam enseigne quelques *padams* comme *kuzhaloodi manamellaam...* (*raga kambhoji, adi tala*), composition de Oottukkaadu Venkata Subramanyar, *kaalai tookki...* (*raga yadukula kambhoji, adi tala*), ou *teruvil varano...* (*raga khamas, adi tala*), composition de Muthutandavar.

Javali

Master Selvam n'enseigne pas de *javali*⁴⁸. Une des raisons est qu'il ne connaît pas bien ce répertoire, qu'il trouve vulgaire⁴⁹. Il estime que ces pièces dansées par des femmes doivent être enseignées par des femmes. Il exprime aussi des doutes à propos des danseurs masculins interprétant des pièces sur le sentiment amoureux (*sringara*), comme les *javalis* ou le *varnam mohamana...* (*raga bhairavi, rupaka tala*) du Thanjavur Quartet.

Tillana

Master Selvam enseigne divers *tillanas*, notamment un *tillana* en *raga kapi* du Thanjavur Quartet, un autre aussi en *raga kapi* composé par Muthuswamy Pillai, un *tillana* composé par M. Balamuralikrishna en *raga kadanakuthuhalam* et *adi tala*, et un *tillana* en *raga sindhu bhairavi* et *adi tala* composé par Madurai T. Sethuraman sur des paroles de Madurai T. Srinivasan⁵⁰.

5.2 Les pièces notées

Les pièces enseignées par Master Selvam à Joël Riou sont les suivantes :

- 2017 : *alarippu (tishra tripura tala)* ;
- 2018 : *jatiswaram (raga saveri, tishra ekam tala)*, composition musicale du Thanjavur Quartet ;
- 2018/2019 : *shabdam Kandane...* (*ragamalika, mishra chapu tala*), composition musicale de Viraswamy Nattuvanar ;
- 2019 : *kirtana ananda tandavam adinar...* (*raga shanmukhapriya, adi tala*), composition musicale de Chidambaram Meenakshisundaram ;
- 2022 : *tillana (raga sindhu bhairavi, adi tala)*, composition musicale de Madurai T. Sethuraman sur des paroles de Madurai T. Srinivasan ;
- 2024 : *Ganapati kautwam (chatushra ekam tala)* ;
- 2024 : *Muruga kautwam (chatushra ekam tala)*.

⁴⁸L'histoire de ce genre de composition est examinée dans SONEJI, *Unfinished Gestures*, p. 95-111.

⁴⁹Il faut comprendre cette opinion comme l'expression d'un tabou lié au stigmate social visant la communauté des artistes héréditaires (cf. §2.1). En effet, le *Madras Devadasis (Prevention of Dedication) Act* (1947) assimile le mode de vie des danseuses héréditaires à la prostitution. Ne pas enseigner les danses aux fortes connotations érotiques que sont les javalis est une manière de se protéger par rapport à ce stigmate social.

⁵⁰Joël RIOU. *Tillana (raga sindhu bhairavi, adi tala), chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh*. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, XVIII+24 pp.

Outre la partition Benesh des *adavus*, ce projet comporte plusieurs partitions de pièces de ce répertoire : *alarippu*, *jatiswaram*, *shabdam* et *tillana*. (Si le temps le permet avant le dépôt final de la ressource produite, la partition du *kirtana*, qui comporte plusieurs *jatis*, sera également intégrée à ce projet.)

Ces pièces ont été notées au fur et à mesure de leur enseignement par Master Selvam. L'écriture de versions de travail de ces partitions s'est étalée sur une longue période, qui correspond aussi plus ou moins pour le notateur à sa période d'apprentissage de la notation Benesh dans le cadre du Professional Award in Benesh Movement Notation (2015-2019) du Benesh International (Royal Academy of Dance) et du diplôme de deuxième cycle supérieur (2020-2022) au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP).

Si l'essentiel de la méthodologie spécifique développée par le notateur pour l'écriture du *bharatanāṭyam* (et tout particulièrement la danse pure) était déjà fermement établie dès 2015/2016, il a bénéficié de conseils de ses enseignants en notation au Benesh International et au CNSMDP, ce qui a permis d'améliorer la qualité de la notation.

La partie la plus importante en temps de travail lors la réalisation de ce projet a été la révision générale de ces partitions : relecture, uniformisation de l'écriture, amélioration de la typographie, rédaction des introductions des partitions, etc. Toutes les partitions Benesh réalisées dans le cadre de ce projet ont été mises en forme dans le logiciel Lilypond⁵¹ : les données sont saisies dans un fichier XML et transformées en syntaxe LilyPond par un logiciel développé en langage C par le notateur depuis 2014.

Le financement du CND a également permis l'inclusion de traductions par Nrithya Pillai des paroles en tamoul des pièces chorégraphiques, et la documentation sous forme audio du *tillana* et du *kirtana* par le chanteur C. Kumar Das : ces compositions ne font pas partie du répertoire musical le plus courant.

Une des particularités de l'enseignement de Master Selvam est qu'il enseigne à chaque élève un répertoire individualisé. Chaque chorégraphie a été pensée spécialement pour chaque élève. Ce sont les chorégraphies enseignées au notateur par Master Selvam qui ont été notées dans le cadre de ce projet. Cependant, comme cela est souligné dans certaines des introductions à ces partitions, de nombreux points communs structurels existent entre différentes chorégraphies : par exemple, la rythmique utilisée dans les différents *korvais* du *jatiswaram* est souvent la même dans les chorégraphies enseignées à différents élèves⁵². Le corpus noté est en fait très représentatif du style et du répertoire enseignés par Master Selvam.

⁵¹Han-Wen NIENHUYSEN et Jan NIEUWENHUIZEN. « LilyPond, a system for automated music engraving ». In : *Proceedings of the XIV Colloquium on Musical Informatics (XIV CIM 2003)*, Firenze, Italy, May 8-9-10, 2003.

⁵²Je remercie vivement Katia Marimoutou, disciple de Master Selvam, pour m'avoir permis de consulter ses archives vidéo, ce qui m'a permis, au-delà de mes propres observations, de comparer les chorégraphies enseignées par Master Selvam à différents élèves.

5.3 Une méthodologie pour la notation des pièces chorégraphiques de bharatanāṭyam

Les partitions Benesh de pièces chorégraphiques réalisées dans le cadre de ce projet sont mises en forme comme dans l'extrait suivant :

Korvai #2

$\phi = \bullet = 90$

VOCALS

DANCE BOL

8

8/4

dim dim ta na na u ta na dim ta dhi ra na

ta ka ta ki ta ta ka ta ki ta

TP

dhi ra na ta dim ta ki ta dim dim ta na na

ta ka ta ki ta ta ka ta ki ta

u ta na dim ta dhi ra na

ta ka ta ki ta ta ka ta ki ta

P 1/2 Ca P Km C6 Ap

Km [Km] P Ap

Extrait du deuxième *korvai* du *tillana* (*rāga sindhu bhairavi*, *adi tāla*)

Dans les rapports rédigés dans le cadre de mes études en deuxième cycle supérieur au CNSMDP^{53,54}, j'ai déjà décrit en détails ma méthodologie de notation Benesh de la danse bharatanāṭyam et comparé cette approche avec des travaux de notation antérieurs. Je me contenterai donc ici d'aller à l'essentiel.

Deux portées rythmiques

L'observation la plus importante est que dans la partition, la portée Benesh est accompagnée de deux portées rythmiques. La première (vocals) donne la composante rythmique de la partie vocale (qui, dans cet exemple, est une séquence d'onomatopées chantées *dim dim tanana...*). La seconde (*dance bols*) doit être comprise comme des « comptes de danseur », qui, dans le contexte du bharatanāṭyam, prennent la forme d'onomatopées. En général, il ne faut pas considérer chacune de ces syllabes isolément : elles forment des mots, comme ici *takatakita*, ce qui est mis en valeur dans la notation rythmique par le regroupement de croches, ou dans le cas de noires par un signe explicite. Cette deuxième portée rythmique permet de mettre en évidence une certaine structure dans l'organisation du mouvement au cours du temps.

Dans le contexte du bharatanāṭyam, pour enseigner une séquence extraite d'une pièce chorégraphique, les mouvements sont montrés (ou plutôt esquissés) en indiquant les comptes sous forme d'onomatopées. Quand les mouvements et les comptes ont été bien compris par l'élève, l'enseignant peut faire répéter la séquence en chantant la composition musicale tout en marquant le rythme des pas avec un bâton (*kucchi*). Il m'a donc semblé indispensable que la partition rassemble toutes ces informations.

⁵³Joël RIOU. « Rapport sur le projet de notation (danse bharatanāṭyam) *daru varnam Māte malayadhvaja...* (*raga khamas, adi tala*), chorégraphie de Jyotika Rao. Deuxième cycle supérieur en notation du mouvement – choréologue Benesh (CNSMDP) », 2022.

⁵⁴Joël RIOU. « Rapport sur le projet de reconstruction, *jatishwaram* (*raga kalyani, rupaka tala*) et *javali* (*raga mandu, adi tala*), partitions de Marianne Balchin. Deuxième cycle supérieur en notation du mouvement – choréologue Benesh (CNSMDP) », 2022.

La partition rythmique

Pour chacune des pièces chorégraphiques notées, la partition Benesh est précédée d'une partition rythmique qui consiste en une extraction des deux portées rythmiques présentes dans la partition, avec l'ajout de signes de la notation Benesh qui résument de façon synthétique la manière dont l'espace est utilisé :

Korvai #2

VOCALS

DANCE BOLs

Partition rythmique du deuxième korvai du tillana (raga sindhu bhairavi, adi tala)

La fonction de cette partition rythmique est de permettre une lecture ou une analyse plus globale de l'ensemble d'une pièce chorégraphique. Elle est également accessible à un lecteur non formé à la notation Benesh.

Dans la portée des *dance bols*, certains mots ont uniquement une fonction métrique : ils indiquent qu'un certain mot chorégraphique utilise un certain nombre de pulsations (correspondant à la *pulse beat* ou à une subdivision de celle-ci) comme *takadimi* (4), *takita* (3), *takatakita* (5)⁵⁵, etc. D'autres mots, comme ici *tadin-ginatom*, contiennent également une information de nature chorégraphique : ils signalent aussi à quelle famille d'*adavus* le mouvement appartient et donnent donc des indications relativement précises sur les pas exécutés.

Trois niveaux d'autorat

La mise en forme des partitions utilisant deux portées rythmiques et une portée Benesh permet une lecture globale des informations musicales et chorégraphiques, mais elle distingue aussi clairement trois contributions de natures différentes à une œuvre chorégraphique. Chacune de ces contributions peut avoir un auteur différent, et faire partie de répertoires ayant un mode de circulation propre :

- La composition musicale (ou les séquences récitées comme les *jatis*) : dans l'exemple noté, le *tillana* est une composition de Madurai T. Sethuraman et Madurai T. Srinivasan, qui ont collaboré avec Muthuswamy Pillai, le père de Master Selvam.

⁵⁵Plus précisément, *takatakita* s'analyse comme la succession de deux sous-mots *taka* et *takita*, autrement dit un découpage en 5=2+3.

- Les comptes de danseur (*dance bols*) : la même structure rythmique peut être utilisée par Master Selvam dans plusieurs pièces chorégraphiques pour plusieurs élèves différents et sur des compositions musicales différentes. La structure de l'exemple donné plus haut apparaît non seulement dans le deuxième *korvai* du *tillana*, mais aussi dans le troisième *korvai* du *jatiswaram* (*raga saveri, tishra ekam tala*) noté dans le cadre de ce projet, ainsi que dans les *jatiswarams* appris par d'autres élèves. En fait, cette structure (ce que Master Selvam appelle « calculation ») était déjà utilisée par son grand-père maternel Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar.
- Le mouvement proprement dit : dans les séquences de danse pure, il est constitué de « mots » chorégraphiques qui font partie du vocabulaire très étendu des *adavus* enseignés par Master Selvam. Ces *adavus* fortement influencés par les innovations de Muthuswamy Pillai font l'objet d'un renouvellement créatif constant de la part de Master Selvam.

6 L'art du nattuvangam

La discussion du §5.3 sur la mise en forme des partitions a permis d'entrevoir la complexité rythmique des pièces chorégraphiques de bharatanāṭyam. Lors de l'enseignement des chorégraphies, pendant que l'élève répète les mouvements, le professeur doit chanter la composition musicale tout en jouant le rythme des pas avec le bâton (et en donnant quelques indications chorégraphiques en utilisant le haut du corps). Le fait que les pas ne soient pas dans un rapport évident avec la musique chantée constitue une des difficultés intrinsèques dans le rôle du professeur de bharatanāṭyam.

L'art du *nattuvangam* consiste en ces facultés principalement rythmiques qui permettent d'enseigner la danse bharatanāṭyam et de diriger un récital de danse. Ceci inclut la récitation de compositions purement rythmiques (comme les *jatis* insérés dans certaines compositions musicales), et la manipulation du bâton pendant les cours et des cymbales (*thalams*) pendant un récital.

Le *nattuvangam* est une discipline à part entière qui est le résultat de la transmission orale dans les familles de *nattuvanars*. Si cela ne constitue pas le cœur de ce projet (qui est davantage orienté vers la notation chorégraphique), il était néanmoins important de rendre compte dans une certaine mesure de l'art du *nattuvangam* de Master Selvam. C'est la raison pour laquelle Joël Riou a filmé sa récitation de cinq *jatis* en août 2023 :



Master Selvam jouant des *thalams* ©Joël Riou, 2023

6.1 Style de récitation

L'art du *nattuvangam* est une discipline dans laquelle la singularité de Master Selvam s'exprime tout particulièrement. Pendant les cours de danse, sa manière d'utiliser le bâton (*kucci*) est très expressive, notamment en raison de la variété des nuances dans son jeu. Cependant, l'originalité de son art réside encore davantage dans son style de récitation, qui intervient pendant l'*alarippu* et dans les *jatis* insérés dans des pièces comme le *jatiswaram*, le *varnam* ou le *kirtana*.

Une part importante du plaisir esthétique qui peut découler de l'écoute de la récitation par Master Selvam réside dans sa capacité à improviser (qu'il appelle *manodharma*). Le squelette rythmique d'un *jati* n'est pas altéré, mais à l'intérieur de cette structure, chaque élément individuel peut être modifié : suivant l'impulsion du moment, tel ou tel élément peut être remplacé par une variante particulière figurant dans une large palette de possibilités. Si dans un *jati*, une certaine phrase est prévue pour être répétée plusieurs fois, Master Selvam introduira souvent des variations différentes lors de chaque répétition. Ceci a aussi été décrit indépendamment par Nancy Boissel-Cormier⁵⁶.

⁵⁶BOISSEL-CORMIER, « Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam », p. 70-79.

♩ = 90

VOCALS

DANCE BOLs

THALAMS

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

ta ri ta ta na ta na ta jo no jo no ta di mi di mi di mi ta ki ta ta ka ta ta ri ta ta ta na ta ta jo no ta ta kun ta ri ki ta ta ka

ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no

ta ri ta ta na ta ta jum ta nam ki nam ta rum ta na ta jo no jo tai ta jum ta nam ki nam ta rum ta ri ta ta na ta jum ta jum ta na ta

ta ki ta ta ka ta ka di mi ta ki ta ta ka di mi ta ki ta ta ka ta ka di mi ta ki ta ta ka di mi ta ka di mi ta ka jo no

ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no ta ki ta di ki ta tom ki ta nam ki ta ta ki ta ta ki ta ta ki

jo no ta jum ta jum jo no ta di mi ta jum ta jum di mi ta ki ta ta jum ta jum ta ri ta ta na ta ta ki ta jum ta ri ki ta ta ka ta na ta jo no tai ta ki ta nam ta ri ki ta ta ka

ta ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no

ta ta ri ta ta na ta jo no ta di mi ta ri ta ta na ta jo no jo no ta ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no ta ki ta di ki ta tom ki ta nam ki ta ta ki ta di

di mi di mi ta ki ta ta ka ta di gi na tom ta ka di mi ta ka ta di gi na tom ta ka di mi ta ka ta di gi na tom ta ki ta ta ka di

ki ta tom ki ta nam ki ta tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai ta ki ta di

ki ta ta ka tat ta ta ri tat ta da na tat ta jo no tat ta di mi ta ri ta ta na ta na ta jo no jo no ki ta ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no ta ki ta di ki ta tom ki ta nam ki ta ta ki

ta di mi di mi ta ki ta ta ta ki ta tom ta ka di mi ta ta jo no tom ta ka di mi ta ki ta ta ka jum ta ki ta ta di ki ta tom ki ta nam ki ta tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai ta ki

ta ka di ki ta ta ka tat tat ta ri gu tat tat ta na gu tat tat jo no gu tat tat di mi gu ta ri ta ta na ka ta na ta jo no ka ta di ki ta ta ka di mi ta ka jo no ta ka di mi ta ka jo no ta ki ta di ki ta tom ki ta nam ki ta ta ka di mi tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai

jo no ta di mi ki di mi ta ki ta ta ka ta di ki ta tom ta ka di mi ta ka ta di ki ta tom ta ka di mi ta ka ta di ki ta tom ta ki ta di ki ta tom ki ta nam ki ta tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai ta ka di mi tai tai di di tai

Transcription d'un jati en adi tala récité par Master Selvam

Le *jati* noté ci-dessus est une interprétation personnelle par Master Selvam d'un *jati* très standard, qui à l'origine est déjà un jeu de variations autour des syllabes *tari tana jono dimi*. Il n'est pas rare de l'entendre lors de spectacles de danse à Chennai. Je ne saurais affirmer avec certitude quel en a été le compositeur original, mais il était déjà au répertoire du nattuvanar K. N. Dandayudhapani Pillai (1921-1974)⁵⁷. La partie conclusive de ce *jati* occupe les mesures 5 à 10, et elle consiste comme l'exige la forme en une répétition triple dont la première répétition occupe essentiellement les mesures 5 et 6. Cette phrase commence alors par les syllabes standards *tatari tatana tajono tadimi*. Lors des répétitions suivantes (mesures 7-8 et 9-10), Master Selvam substitue à ces syllabes standards des variations :

DANCE BOLS	
STANDARD SHOLLUKATTUS	
ALTERNATIVE SHOLLUKATTUS BY MASTER SELVAM	

Ce type de substitutions sont très présentes dans le style de récitation de Master Selvam.

6.2 Formules conclusives

Dans la structure chorégraphique des pièces de *bharatanāṭyam*, les *korvais* se concluent en général par des répétitions triples de motifs rythmiques⁵⁸. Quand ces formules conclusives sont assez brèves, comme dans l'exemple noté ci-dessous, Master Selvam utilise souvent pour les deux premières répétitions les versions droite et gauche d'un *adavu* n'utilisant qu'une main, et pour la troisième répétition il utilise un *adavu* utilisant les deux mains :

Extrait de la partie *shollu* du *tillana* (*raga sindhu bhairavi, adi tala*)

⁵⁷THE SRUTI FOUNDATION, éd. Dandayudhapani Pillai. *National Seminar on Bharatanatyam Dance Traditions* (3 DVD set), dec 1989, DVD #2.

⁵⁸Le motif rythmique peut évoluer entre les trois répétitions, comme dans l'exemple standard *tadinginatom takatadinginatom takadikutadinginatom*.

Pour les formules conclusives plus développées, comme celle du *jati* noté p. 35, Master Selvam rompt parfois la symétrie : les mouvements de la deuxième répétition ne sont pas nécessairement les mouvements symétriques de ceux de la première répétition, et les mouvements de la troisième répétition peuvent être encore différents. Dans le *jati* de cet exemple, le motif rythmique répété trois fois est lui-même constituée de trois éléments :

- Pour ce premier élément constitutif *tatari tatana tajono tadimi*, on peut remarquer que les frappes de cymbales (*thalams*) exécutées par Master Selvam sont différentes sur les trois répétitions dans la version notée p. 35, ce qui suggère l'utilisation d'*adavus* de différentes familles entre les trois répétitions.

De façon plus radicale, Master Selvam utilise même parfois des comptes de danseur (*dance bols*) significativement différents pour les trois répétitions. Par exemple, une chorégraphie de ce même *jati* interprétée par Nancy Boissel-Cormier apparaît dans le film réalisé par Ofra Hoffman⁶⁰. Les mouvements du deuxième élément *tarita-tana tanata-jono...* de la phrase ont alors une rythmique différente lors des trois répétitions, et ces mouvements sont respectivement des *tattu muttu adavus*, des *kuttadavus* ou des *khudita metta adavus* :

STANDARD SHOLLUKATTU

REPEAT #1

DANCE BOLLS

THALAMS

REPEAT #2

DANCE BOLLS

THALAMS

REPEAT #3

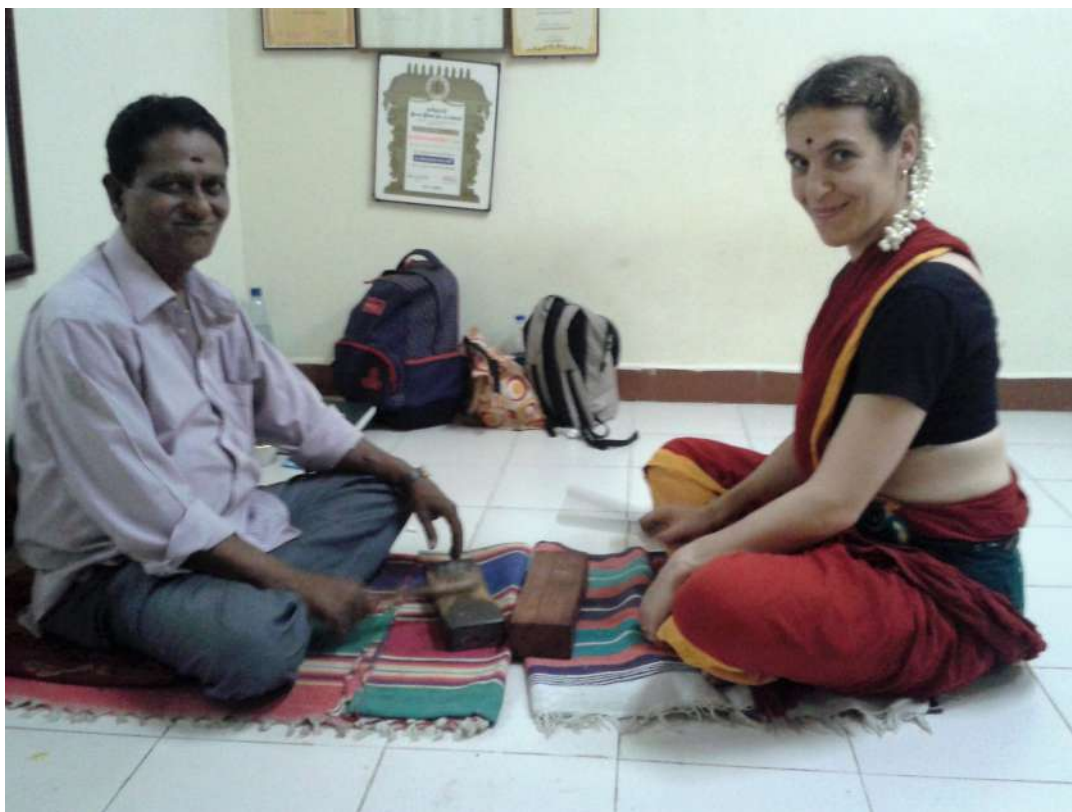
DANCE BOLLS

THALAMS

⁶⁰HOFFMAN, *Master*.

6.3 Enseignement du nattuvangam

En 2015, alors que Joël Riou s'entretenait avec une des personnes les plus demandées à Chennai dans le rôle de *nattuvangam artist*⁶¹, cette personne lui dit : « Il n'y a qu'un seul bon professeur de *nattuvangam* à Chennai : il s'agit de M. Selvam. »⁶². Master Selvam a en effet une importante expérience de l'enseignement du *nattuvangam*, dans le cadre de son poste d'enseignant au Government Music College entre 2000 et 2008, et dans les cours particuliers qu'il donne aux personnes intéressées par cette discipline (qu'elles apprennent ou non la danse avec lui).



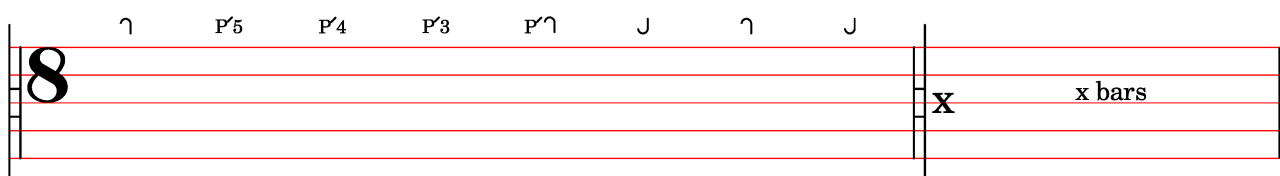
Master Selvam et son élève Ofra Hoffman en cours de *nattuvangam* ©Fanny Wiard, 2013

⁶¹L'expression *nattuvangam artist* désigne la personne qui joue des cymbales (*thalams*) et récite les compositions rythmiques lors d'un récital de danse bharatanāṭyam. L'existence même de cette expression pour remplacer le mot *nattuvanar* (qui faisait directement référence à la caste d'origine d'un artiste héréditaire) témoigne du processus d'appropriation culturelle (cf. §2), et de l'effacement des artistes héréditaires des structures de pouvoir dans ce champ artistique.

⁶²Cette personne ignorait que son interlocuteur commençait tout juste à apprendre les *adavus* avec lui.

L'apprentissage du *nattuvangam* commence par les *panch nadai*. Différents jeux de mots de 4, 3, 7, 5 ou 9 syllabes comme *takadimi/diginatom*, *takita/ginatom*, *takadimitakita/takatadiginatom*, *takatakita/tadiginatom*, *takadimitakatakita/takadikutadiginatom* sont ainsi enseignés par Master Selvam à l'élève qui doit les réciter aux trois vitesses (cf. §4.1). De tels mots sont ensuite combinés dans des exercices de complexité progressive qui suivent une forme qui pourrait être les *dance bols* d'une formule conclusive de *korvai*. Chaque exercice s'inscrit dans un cycle rythmique (*tala*) donné, et l'élève doit pouvoir successivement :

- réciter les syllabes tout en clappant le *tala* avec la main droite ;
- réciter les syllabes tout en jouant les motifs rythmiques correspondant avec le bâton (*kucchi*).



Notation Benesh des claps pour le cycle rythmique *adi tala*

L'élève apprend ensuite à battre l'*alarippu*, en commençant par celui en *tishra ekam tala*. Progressivement, Master Selvam lui enseigne des compositions rythmiques (*jatis*) appartenant à son répertoire, ainsi que des *kautwams*. Concernant les élèves apprenant aussi la danse avec lui, Master Selvam peut leur faire chanter les compositions musicales ou réciter les *jatis* présents dans ses chorégraphies tout en battant le rythme des pas. Quand l'élève est suffisamment à l'aise avec le bâton, Master Selvam peut lui enseigner aussi à jouer des cymbales (*thalams*). Lorsqu'un élève de *nattuvangam* est présent pendant le cours de danse d'un autre élève, Master Selvam peut le faire participer en lui tendant un bâton et en lui disant « Play! ».



Visite de Master Selvam et de son élève Joël Riou dans la classe de percussions de Kumbakonam Saravanan
au Government Music College, Chennai, 2022



Kumbakonam Saravanan et Kuttalam M. Selvam, Government Music College, Chennai, 2022

6.4 Documentation vidéo

En août 2023, Joël Riou a filmé la récitation de cinq *jatis* par Master Selvam :

- le jati *ta kuku taka din din na...* (*tishra ekam tala*), composé par Master Selvam, et qui apparaît au début du *jatiswaram en raga saveri* qui a été noté⁶³ ;
- le jati *-ta -ri -tatana...* (*adi tala*), dont la version d'origine appartenait au répertoire de Muthuswamy Pillai et dont les syllabes sont récitées à contretemps (*usi*)⁶⁴ ;
- le jati *tari-tatanatana tana-tajonojono...* (*adi tala*) de la p. 35 ;
- le jati *tadanatanatajono ta kutajam tari ta kujam...* (*adi tala*), initialement composé par Ramaswamy « Milagu » Nattuvanar, et qui fut aussi au répertoire de Muthuswamy Pillai avant d'être modifié par Master Selvam (ce *jati* apparaît dans le *kirtana ananda tandavam adinar...* (*raga shanmukhapriya, adi tala*) enseigné par Master Selvam à Joël Riou) ;
- le *trikala jati ta di taka naka jum tari kita taka...* (*adi tala*) composé par Muthuswamy Pillai, et qui apparaît au début du *kirtana ananda tandavam adinar...* (*raga shanmukhapriya, adi tala*) enseigné par Master Selvam à Joël Riou.

Ces *jatis* constituent une infime partie du répertoire de *jatis* de Master Selvam (qui en a enseigné une cinquantaine à Joël Riou). Pour ces cinq *jatis*, Master Selvam a été filmé en train de réciter les syllabes tout en jouant des *thalams*. Pour faire aussi le lien avec l'enseignement du *nattuvangam* (cf. §6.3, le premier *jati* extrait du *jatiswaram* a en fait été filmé en trois versions :

⁶³RIOU, *Jatiswaram (raga saveri, tishra ekam tala)*, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh.

⁶⁴Un jati ayant une structure similaire appartenait aussi au répertoire du nattuvanar Swamimalai K. Rajarathnam Pillai (1931-1994). Sa petite-fille Nrithya Pillai nous a informé du fait que son grand-père maternel le tenait de Vazhuvoor Ramaiah Pillai (1910-1991).

- une vidéo dans laquelle Master Selvam récite le jati tout en clappant *tishra ekam tala* ;
- une vidéo dans laquelle Master Selvam récite le jati en battant les pas de danse avec le bâton (*kucci*) ;
- une vidéo dans laquelle Master Selvam récite le *jati* en battant les pas de danse avec les cymbales (*thalams*).

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, Matthew Harp. « Rewriting the Script for South Indian Dance ». In: *TDR* (1988-) 41.3 (1997).
URL: <http://www.jstor.org/stable/1146609>
- BENESH, Rudolf et Joan BENESH. *Reading Dance. The Birth of Choreology*. Condor, 1977.
- BOISSEL-CORMIER, Nancy. « Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam. Origine et spécificité du style et de l'enseignement du maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam », mémoire de master, université Paris VIII, 2010.
- CHAKRAVORTY, Pallabi. « From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance ». In: *Dance Research Journal* 32.2 (2000), p. 108-119. URL: <http://www.jstor.org/stable/1477983>
- CHINNIH, PONNIAH, SIVANANDAM et VADIVELU. தஞ்சை நால்வர் மணிமாலை [Tanjore Quartette Composition], sous la direction de Sangeetha Kalanidhi Tanjore K. P. Sivanandam. K.P.S. Chinniah Sivakumar, Tanjai Naalvar Gurukulam, Chennai, 2013.
- COORLAWALA, Uttara Asha. « The Sanskritized Body ». In : *Dance Research Journal*, 36.2 (2004), p. 50-63.
URL : <http://www.jstor.org/stable/20444591>
- HOFFMAN, Ofra. *Master. The Art of the Nattuvanar Kuttalam M. Selvam*, Video documentary, 2016.
- KOTHARI, Sunil. *A dance historian's notes on how the Natyashastra was mastered*, 2019.
URL: <https://www.asianage.com/india/all-india/090519/a-dance-historians-notes-on-how-the-natyashastra-was-mastered.html>
- KRISHNAN, Hari. *Celluloid Classicism. Early Tamil Cinema and the Making of Modern Bharatanāṭyam*, Wesleyan University Press, 2019.
- LEUCCI, Tiziana. « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au xx^e siècle. Le cas des devadâsî, rājadâsî et nattuvanâr ». In : *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale*, sous la direction de Jean-Marc de Grave, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 127-154.
URL: <https://books.openedition.org/pup/22334>
- « La danse en Inde du sud, entre conflits générationnels, identitaires, de genre et de caste ». In: *MUSICultures*, 44.1 (2017), p. 134-162.
- MADRAS MUSIC ACADEMY. Annual conference souvenirs. 1935—.
URL: <https://musicacademymadras.in/catalogue/files/souv/>
- NATARAJAN, Srividya. « Another stage in the life of the Nation: Sadi, Bharatanatyam, feminist theory », thèse de doctorat, University of Hyderabad, 1997. URL: <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/1807>

- NIENHUYS, Han-Wen et Jan NIEUWENHUIZEN. « LilyPond, a system for automated music engraving ». In: *Proceedings of the XIV Colloquium on Musical Informatics* (XIV CIM 2003), Firenze, Italy, May 8-9-10, 2003.
- PILLAI, Nrithya. « Re-Casteing the Narrative of Bharatanatyam ». In: *EPW Engage* 47.9 (Feb 2022).
URL: <https://www.epw.in/engage/article/re-casteing-narrative-bharatanatyam>
- RIOU, Joël. *Context of bharatanāṭyam dance for Benesh Movement Notation*. 2020.
URL: <http://jriou.org/benesh/context-of-bharatanatyam.pdf>
- « Rapport sur le projet de notation (danse bharatanāṭyam) *daru varnam Māte malayadhvaja...* (*raga khamas, adi tala*), chorégraphie de Jyotika Rao. Deuxième cycle supérieur en notation du mouvement – choréologue Benesh (CNSMDP) », 2022.
- « Rapport sur le projet de reconstruction, *jatiswaram (raga kalyani, rupaka tala)* et *javali (raga mandu, adi tala)*, partitions de Marianne Balchin. Deuxième cycle supérieur en notation du mouvement – choréologue Benesh (CNSMDP) », 2022.
- *Adavus, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh*. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, xxii+103 pp.
- *Alarippu (tishra triputa tala)*, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, xiv+14 pp.
- *Jatiswaram (raga saveri, tishra ekam tala)*, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, xviii+23 pp.
- *Shabdham Kandane...* (*ragamalika, mishra chapu tala*), chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024.
- *Tillana (raga sindhu bhairavi, adi tala)*, chorégraphie ©Master Kuttalam M. Selvam, partition Benesh. Avec le soutien du Centre national de la danse, aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023, 2024, xviii+24 pp.
- SAMSON, Leela. *Rukmini Devi. A life*. Penguin Books India, 2010.
- SEIZER, Susan. *Stigmas of the Tamil stage. An ethnography of Special Drama artists in South India*. Duke University Press, 2005.
- « Heredity abandoned, and Kannagi's courageous decision to act in Special Drama ». In: *Samyukta: A Journal of Gender and Culture* 1.2 (july 2016).
- SONEJI, Daves. *Unfinished gestures. Devadasis, Memory, and Modernity in South India*. University of Chicago Press, 2011.
- SRINIVASAN, Amrit. « Reform and Revival. The Devadasi and Her Dance ». In: *Economic and Political Weekly*, Volume xx, No. 44 (2 nov. 1985), p. 1869-1876.
- TALLOTTE, William. « Improvisation as devotion. Nāgasvaram music and ritual communication in Hindu temple festival processions ». In: *Ethnomusicology Forum* 27.1 (2018), p. 88-108.
- THE SRUTI FOUNDATION, ed. Dandayudhan Pillai. *National Seminar on Bharatanatyam Dance Traditions* (3 DVD set), Dec. 1989.

- VIJAYARAGHAVAN, Sujatha. « Natyacharya V. S. Muthuswami Pillai, A marvel of tradition and talent ». In: *Sruti* 319 (2011).