

Université Lumière Lyon 2
Institut d'Etudes Politiques de Lyon

Marjory Dupres

**« Bharatanatyam » La redéfinition des arts
traditionnels entre politiques culturelles de
la tradition et identités artistiques
contemporaines.**

Sous la direction de M. Galloul.

Date de la soutenance : septembre 2006.

Diplôme de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon
Section Internationale

Table des matières

Remerciements . .	1
Epigraphe .	3
Introduction . .	5
I. Le Bharatanatyam et les politiques de la tradition : le sens du passé. .	9
11-« Bharatanatyam » : du temple au théâtre. .	9
111-Une histoire conflictuelle : préserver « the Great tradition » . .	9
112-Le corps, véhicule des valeurs indiennes. . .	12
113-« L'invention de la tradition » .	16
12-L'opposition dialectique : tradition/modernité. . .	23
121-Le substantialisme en question. . .	23
122-Georges Balandier et l'école dynamiste .	25
123-Un référent protéiforme : la « Modernité » . .	27
13-Les élites intellectuelles dans la société indienne. .	29
131-De la caste à la classe : analyse socio-historique du lien entre les élites et les arts classiques en Inde du Sud. . .	30
132-L'usage de la mémoire . .	33
133-L'encouragement de l'enseignement chorégraphique. .	34
II. Les politiques culturelles et l'imaginaire de l'Autre: de l'Identité à l'Altérité, quel paradigme pour l'Inde dans un monde global ? .	37
21-Eux et nous : l'imaginaire au service des mythologies modernes . .	37
211-La construction de l'identité nationale : de l'indocentrisme indien à l'indologie européenne. .	37
212-Exemple du théâtre eurasien . .	41
22-L'identité en question .	43
221-Le syncrétisme stratégique hindou. . .	43
222-L'illusion identitaire. . .	46
23-Arts traditionnels et élites culturelles : un projet culturel et éthico- politique global au service d'une remise en cause épistémologique des rapports entre savoir et pouvoir. .	50

231-La réinvention de la différence. . .	50
232-L'association Prakriti Foudation : analyse de texte. . .	51
233-La transmodernité : pensée critique de la frontière .	54
Conclusion .	59
Bibliographie . .	63
Bharatanatyam et théâtre. . .	63
Inde. .	64
Anthropologie générale. .	65
Internet. . .	66
Annexes . .	67
Annexe 1 .	67
Annexe 2 .	69

Remerciements

Mes premières pensées de gratitude vont aux personnes qui m'ont si chaleureusement accueillies en Inde guidant mon adaptation dans ce monde qui m'avait paru au prime abord si incompréhensible, la danseuse indienne, Sangeeta Isvaran, la directrice de l'association Prakriti Foudation, VR Devika et Vasantha, sa secrétaire.

Ce séjour a initié une passion pour un pays, l'Inde, et en a confirmé une autre pour la danse : en cela je remercie l'I.E.P dont l'ouverture pluri- disciplinaire garantit une liberté de choix aux étudiants qui peuvent réaliser des projets dans de nombreux domaines.

Enfin, j'aimerais remercier mon directeur de mémoire M. Galloul, qui n'a cessé de piquer ma curiosité concernant les grands enjeux épistémologiques de notre temps, qui tiennent une part importante de ce mémoire.

Epigraphe

***« Nous avons quitté la terre et nous avons embarqué. Nous avons brûlé nos ponts derrière nous –en effet nous sommes allés plus loin et avons détruit le pays derrière nous. Maintenant, petit navire, prends garde ! A tes flancs, il y a l’océan : pour sûr, il ne gronde pas tout le temps, et parfois il gît en se déployant comme la soie et l’or et des rêveries de raffinement. Mais l’heure viendra où tu réaliseras qu’il est infini et que rien n’est plus terrible que l’infini. Oh le pauvre oiseau qui se croyait libre et se heurte aux parois de sa cage ! Malheur, quand tu ressens le mal du pays comme s’il t’avait offert une plus grande liberté – et il n’y a même plus de « pays » !
NIETZCHE.***

Introduction

« Le Bharatanatyam classique ne sera jamais remplacé mais retrouvera une vitalité nouvelle dans l'avenir »¹

Cette phrase de R. Venkataraman, ancien président de l'Inde et ancien président de la Kalakshetra Foundation écrite dans l'introduction de l'ouvrage publié par le Musée d'ethnographie de Genève intitulé *Bharatanatyam, la danse classique de l'Inde*, porte à notre attention la place de la danse classique indienne du Sud de l'Inde dans le cœur de ses élites.

Cette danse avec laquelle nous nous sommes familiarisés nous-mêmes en l'apprenant à Chennai auprès de Shobana Balchandra est en effet considérée comme un trésor ressuscité des âges anciens, lorsqu'elle était encore pratiquée dans les temples par des femmes dévouées à la pratique de leur art depuis le plus jeune âge. Liée au temple hindou puis au palais royal, la danse dans le Sud (protégé des invasions musulmanes par la vitalité de l'Empire du Vijayanagar au XVI^{ème} siècle) s'épanouissait parmi le dynamisme des arts indiens dans leur contexte endogène, que vint seulement troubler l'impérialisme britannique.

Le statut de la danse se détériora progressivement en lien aux mœurs légères que la population prêtait aux servantes des dieux, femmes indépendantes, trop peut-être, mais ce fut un choc brutal, quand à l'heure de l'indépendance, le gouvernement britannique prit

¹ R. Venkataraman ; préface de l'ouvrage de Lusti-Narasimhan, Manjula. *Bharatanatyam: la danse classique de l'Inde*, Musée d'ethnographie de Genève, 2002.

la liberté d'interdire la danse en tant que pratique rituelle (sous prétexte d'arriérisme notamment).

Les remous nationalistes n'en eurent pas besoin de plus pour bouillir face à cet affront fait à la culture, que par ailleurs on redécouvrait par l'intermédiaire des études orientalistes qui mettaient à jour les trésors de l'Inde avec le développement de l'archéologie, de la linguistique et de l'ethnologie.

Cette danse fut donc sortie du cadre traditionnel pour réapparaître hors de la communauté d'artistes héréditaires sous la figure du soutien inconsideré de quelques élites qui l'enseignèrent et n'eurent de cesse de perpétuer ses formes les plus « traditionnelles » : il s'agissait de valider l'authenticité de cette danse qui devint le symbole de la richesse culturelle des formes théâtrales et dansées de l'Inde, régionalement, nationalement, puis internationalement.

En effet, c'est à travers le phénomène de son exportation à l'étranger sous la dénomination de « danse traditionnelle » dans les festivals ou lors de cours donnés par des gurus expatriés que se pose le plus ouvertement la question du transfert des formes traditionnelles dans le contexte de notre modernité post-coloniale et désormais trans-moderne.

Le voyage – réel ou non – de ces formes – que nous avons rassemblés à l'étude par une approche spécifique du Bharatanatyam, sachant que des ponts pourraient être fait avec d'autres arts performatifs – soulève de nombreuses questions en même temps qu'il mobilise de nombreux concepts : la tradition, opposée à la modernité, le nationalisme, l'identité culturelle, l'imaginaire et l'Altérité se rencontrent tant dans les discours des acteurs que dans ceux des critiques.

Notre démarche a procédé d'une expérience double : l'une étant l'intégration dans une des *sahbas* (associations culturelles) de Madras, Prakriti Foundation, l'autre étant mon expérience personnelle de la pratique du Bharatanatyam.

A partir de cette expérience de terrain, conçue comme une immersion sur le modèle ethnologique, notre réflexion s'est développée sur la problématique globale des arts traditionnels, dans une optique trans- nationale : à savoir premièrement, l'inscription nationale des arts traditionnels actuels –impliquant une étude des politiques culturelles mettant en œuvre leur valorisation et leur implication sur le plan idéologique - ; et deuxièmement leur délocalisation transnationale en Occident – impliquant cette fois la question de flux identitaires en interaction, en lien avec les attentes –conscientes ou inconscientes- de chacune des parties.

En outre, le fait d'avoir bénéficié d'une expérience de la pratique culturelle des agents au sein d'une association me permet d'opérer des liens dynamiques entre la réalité subjective des pratiques et leur existence objective, ainsi qu'avec les implications épistémologiques mis en jeu par une telle recherche.

Ainsi, en se centrant sur les rapports d'extériorité, comment la valorisation des arts dits traditionnels implique un regard valorisant de l'Inde sur sa culture en relation avec le développement nationaliste consécutif à la colonisation britannique ? Comment les études orientalistes ont-elles contribué à fournir de nouveaux référents identitaires à l'Inde en

recherche d'elle-même ?

Dans une perspective post-coloniale et post-moderne, en quoi la construction de l'identité nourrit-elle le monde des échanges culturels internationaux, autrement dit quelles sont les formes de réappropriation de la tradition et quelles sont les forces en jeu ?

Ainsi, notre objet d'étude, en partant de l'exemple éloquent du Bharatanatyam tend à se recentrer sur l'étude des rapports interculturels : que s'est-il passé lors de la confrontation coloniale ? Que se passe-t-il aujourd'hui à l'heure de la mondialisation ?

Ainsi notre approche se donnera comme objectif de préciser les paradigmes en jeu dans les sciences sociales actuelles comme celui de l'identité et de l'Altérité afin de penser les effets de miroir entre les sociétés, et dans le cadre des politiques culturelles d'interroger voire de renouveler la démarche des sciences sociales elle-même.

I. Le Bharatanatyam et les politiques de la tradition : le sens du passé.

11-« Bharatanatyam » : du temple au théâtre.

111-Une histoire conflictuelle : préserver « the Great tradition »

(note du titre: ²)

« Bharatanatyam », littéralement « le Savoir de Bharata », en donnant son nom actuel au style de danse ancestral du Sud de l'Inde, relie cette pratique au corpus mythologique hindou et à la temporalité immémoriale correspondante.

En effet, c'est par une transcription attentive de la parole divine que le sage Bhârat Muni aurait retranscrits aux X^{ème} et XI^{ème} siècle de notre ère le savoir, gestuel, narratif et didactique du théâtre et de la danse sur lequel se moule, en des règles strictes, le Bharatanatyam et qui reste jusqu'à aujourd'hui compilé en un recueil considéré comme le

² Gaston, Anne-Marie. *Bharatanatyam, from temple to theater*, New Delhi, 1996. « *Bharatanatyam is identified as an expression of the Great Tradition* ».

Cinquième Vêda hindou, le Natyashastra. Cette inscription terminologique dans une éternité mythique évoque directement le rôle assigné à l'art dans l'Inde ancienne, dans sa relation symbolique au divin qu'il représente en un acte de dévotion.

Ce nom récent, puisqu'il apparut dans les années 30 en réaction contre l'interdiction formelle des Britanniques de pratiquer ce que l'on appelait alors *sadir* (en lien avec la tradition de Cour), explicite le lien intime des premiers développements de la danse classique indienne du Tamil Nadu avec le temple hindou.

Il nous importe ainsi de retracer l'histoire de cette pratique afin de mieux situer les enjeux qu'elle a pu concentrer au cours de son histoire, ce afin de cerner les strates de sa contemporanéité.

Les danseuses appelées *devadâsi*, appartenant à la communauté d'artistes héréditaires *isai vellala*, étaient attachées à un temple et vouées dès leur enfance au dieu Shiva dont elles étaient considérées comme les épouses. La danse en tant que pratique dévotionnelle faisait partie intégrante de la vie religieuse, s'inscrivant dans les diverses cérémonies organisant la vie sociale : des « rites de passage » tels que les funérailles ou le mariage aux fêtes calendaires, nombreuses. De par son état d'épouse du dieu, la présence de la *devadâsi* était toujours de bon augure en ce qu'elle brillait par sa danse d'une aura surnaturelle sinon mystique. Ainsi la cérémonie *arati* qui était censée conjurer le mauvais œil était souvent pratiquée pour les rois.

Jusqu'en 1920, la danse, en tant que profession héréditaire a donc été le domaine presque exclusif de ces *devadâsis* qui avaient un rôle important et particulier dans la société. Celles-ci en tant que danseuses de temple menaient une vie complètement différente que celle des femmes au foyer indiennes, voire privilégiée.

En effet, par un système de patronage exercé par les brahmines et par les rois, les danseuses étaient indépendantes financièrement et propriétaires terriennes. A la tête d'une famille de *devadâsis*, la vêtérante des membres, appelée *Taikkizhavi* prenaient les décisions concernant la maison et les finances et exerçait son autorité sur la formation artistique des membres de la famille.

Mais là où la liberté des *devadâsis* détonait le plus socialement, c'est dans le fait que celles-ci, dû à l'ambiguïté de leur statut d'épouse du dieu sur terre, entretenaient souvent plusieurs liaisons et élevaient seules leurs enfants en les incorporant dans la communauté héréditaire.

Ceci n'a pas manqué d'éveiller le soupçon des femmes profanes comme l'illustre un *padam* comique (poème dansé) du répertoire du Bharatanatyam, intitulé *Arvenne Ayya*, qui est une plainte d'une femme contre la préférence de son mari pour une courtisane et reflète les sarcasmes entourant les *devadâsis*.

Outre cette liberté, outrancière en ce qu'elle était exceptionnelle au sein d'une société réglée sur les agencements matrimoniaux, la jalousie reflétait une différence fondamentale puisque seules les *devadâsis* bénéficiaient d'une éducation qui faisait d'elles des femmes cultivées et raffinées sachant lire, écrire, danser et chanter.

Subissant l'opprobre social, les *devadâsis* furent peu à peu considérées comme des courtisanes, rejetées du cercle de leur respectabilité première. Si bien qu'à la fin du

XIX^{ème} siècle, une campagne publique s'éleva contre l'institution des danseuses de temple qui culmina avec la publication en 1947 par le gouvernement colonial d'un Acte de prohibition « du trafic de mineures » appelé le « Devadâsi Abolition Act» qui stipulait l'interdiction définitive de la danse dans l'Etat de Madras en tant que rituel de temple.

L'acte lui-même visait pour les britanniques l'abolition de vieilles pratiques religieuses mais il provoqua un tel débat que la danse classique, normalement confinée dans la caste *mellam* devint graduellement l'affaire de familles non traditionnellement attachées à son exercice dans les années 30. Ainsi, ces personnes perpétuant l'enseignement de cette danse tout en renouvelant ses formes ont œuvré à la réhabilitation de cette danse (*sadir*) au sens de son acceptabilité sociale jusqu'à donner celle que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « *Bharata Natyam* ».

Les deux traditions – devadâsi et « revivaliste » - ont coexisté pendant les décennies 1930-1950, puis le style *devadâsi* a très largement disparu, notamment l'importance donnée ancestralement à l'*abhinaya*, expressivité du visage, qui pouvait dans le cadre de l'union avec le dieu être imprégnée d'une sensualité qu'il n'était plus de bon ton d'affirmer.

Etudiant le transfert des formes du cadre intimiste religieux à la représentation théâtrale contemporaine, Anne-Marie Gaston écrit : « *Today's Bharatanatyam provides a different function for a different group of dancers and audiences. We are left only with the faint flavor of the devadâsi style of dance* »³.

Pour autant, le « Bharatanatyam », en créant l'effet désiré d'une sanction sociale a créé simultanément une confusion quant à son antiquité. La plupart des gens pensent en effet que le Bharatanatyam est le plus ancien et le plus « pur » des styles.

Cette continuité repose sur différents facteurs dont l'un serait le puissant dynamisme des arts classiques dans le Sud au XIX^{ème} siècle à travers les compositions musicales et le remodelage de la danse par les frères de Tanjore patronnés par la Cour de Tanjore et de Trivandrum ; si bien qu'on parle même pour cette période « d'âge d'or » dans le Sud. Pour le sociologue indien Subramaniam, c'est dû à la vigueur de la tradition classique couplée avec le volontarisme des élites contemporaines :

« *The vigorous continuity of the classical tradition, and its concatenation with a revivalist middle class, ensured its continuation into this century* »⁴

Aux sources traditionnelles de financement qu'étaient les Cours royales et les temples s'ajoutèrent donc pour la période contemporaine les nouvelles classes moyennes agricoles et urbaines : les familles de propriétaires terriens firent vivre la convention qui veut d'inviter un groupe de musiciens ou de danseurs au mariage de leurs filles ; dans les centres urbains, la classe moyenne engendra des *sabhas* ou associations culturelles qui organisèrent des concerts musicaux réguliers et, à partir des années trente, des représentations de Bharatanatyam.

³ Anne-Marie Gaston, *op. cit*

⁴ Waterhouse, David. (Ed) *Dance of India; History, perspectives and prospects*, Université de Toronto; article de V. Subramaniam. *Class and caste in Indian Dance and Music: Textual Dictates, Artists' Affiliations and the Socio-Economic Context*

Ainsi, c'est un véritable travail de sauvegarde des formes ancestrales auquel s'attelèrent les hautes castes lettrées, lesquelles militèrent pour redonner son aura « traditionnelle » à la danse, son sens premier, philosophique, symbole catalysant une réappropriation active des valeurs « indiennes ».

Ainsi, s'établit le lien, auquel nous consacrerons une étude ultérieure, entre la fierté nationaliste de ces familles non héréditaires et le « renouveau » du Bharatanatyam: leur attachement à développer la danse classique indienne et à revendiquer son authenticité, notamment en vertu de son ancestralité dans la tradition illustre à quel point la danse est un véhicule esthétique de transmission des valeurs indiennes :

« For many Indian girls, the dance is regarded as an important vehicle for becoming familiar with Hindu myths and traditional Hindu social values. Bharatanatyam has become an educational tool, Its function today transcends the artistic, providing instead the medium for acquiring cultural identity and projecting examples of female role models. It has become an integral part of the education of the upper and middle classes in most cities and towns in India. This is highlighted by the fact that themes in Bharatanatyam repertoire are drawn largely from Hindu mythology. ⁵ »

Lorsque les pionnières, comme Rukmini Devi et ses contemporaines, virent la beauté inhérente à la danse et les valeurs culturelles qu'elles pouvaient transmettre aux générations futures, elles commencèrent à lutter pour la reconnaissance de son importance et pour intégrer la danse au système éducatif.

Rukmini Devi Arundale est une figure majeure du revivalisme en ce qu'elle institutionnalisa la première la pratique du Bharatanatyam, en créant, à Madras, en 1936 un centre spécialisé de formation chorégraphique, qu'elle appela Kalakshetra, ou Temple de l'Art. Née en 1904, Rukmini Devi, qui appartenait à une caste supérieure de Brahmanes, n'avait vu aucune danse indienne classique avant d'avoir trente-deux ans. Auparavant, à la faveur de ses voyages à l'étranger dans le cadre de la Société de théosophie de Madras, elle avait suivi une formation chorégraphique sous la direction d'Anna Pavlova, la danseuse russe qui lui conseilla d'étudier les danses autochtones classiques de l'Inde. Et, de fait, après avoir assisté pour la première fois à la représentation de deux jeunes devadâsis ou « servantes des dieux », Rukmini fut si impressionnée qu'elle apprit la danse dans le but de faire partager la beauté qui lui était inhérente à un plus large public.

112-Le corps, véhicule des valeurs indiennes.

Le Natyashastra, en ce qu'il définit les bases de l'esthétique indienne et décline les termes d'une grammaire des arts performatifs, fait figure de texte de référence sinon de texte fondateur du Bharatanatyam. A travers lui, le Bharatanatyam devint pour ainsi dire un véhicule de la renaissance culturelle nationale et joua un rôle prépondérant dans le réveil de l'identité nationale.

La référence aux textes sacrés fait en effet partie intégrante du renouveau

⁵ Anne-Marie Gaston, *op. cit.*

traditionaliste qui, s'inspirant de l'engouement orientaliste s'est appuyé sur l'écrit pour mettre en valeur son héritage culturel. Les formes de danse classique ont suivi les principes établis par le texte le plus important en la matière, le *Natyashastra* de Bharata, qui remonte à une période allant du 11^{ème} siècle avant J. C. au 11^{ème} siècle après J. C et constitue indéniablement l'étude la plus fouillée et la plus approfondie sur la gestuelle, l'esthétique émotionnelle et sur le corpus mythologique indien relatifs à la danse et au théâtre.

Considéré comme le Cinquième Véda, ce texte diffère des autres textes de la révélation védique en ce que son accessibilité n'est pas limitée aux gens de caste mais ouverte aux *sûdra*. Alors même que l'hindouisme orthodoxe repose sur une structuration hiérarchique stricte, marquée par la suprématie intellectuelle et sociale des *bhramanes*, cette ouverture didactique du *Natya Véda* place l'art dans une relation ontologique au divin et les hommes dans une relation d'égale humanité face au *mokcha*.⁶

Insistant sur la finalité didactique de la danse, Paul Bourcier écrit que « *danser, c'est non seulement accomplir un acte de dévotion, mais participer à la diffusion d'un enseignement théologique qui s'adresse à tous* ». ⁷

Bharata lui même insiste sur le rôle de *mimesis* du théâtre comme représentation sublime des valeurs humaines: « *This natya (is) as an imitation of the actions and behaviors of the people; it consists of various situations of human life and is enriched by various emotional states* ».

Pour l'artiste, ceci implique de révéler et de rendre possible le partage d'une expérience émotionnelle, culturellement située à travers le tissu symbolique hindou.

Les idées incarnées dans les Upanisads et dans d'autres textes philosophiques sont transmises par la danse par l'intermédiaire d'histoires mythologiques où le bien triomphe toujours du mal et la vérité du mensonge. La danse traduit aussi le désir qu'a une âme de fusionner avec l'âme supérieure par le biais de métaphores, de comparaisons, d'analogies, etc. Véhicule de la transmission de valeurs aux disciples, la danse joue un rôle important : elle marie les idées et les sentiments comme elle peut en particulier inspirer des émotions profondes.

En relation avec la cosmologie hindoue, le mouvement est en étroite relation avec l'univers dans la mesure où celui-ci reste sans substance tant que Shiva, dieu créateur et destructeur, ne lui donne pas vie par le rythme. Selon Alain Daniélou, « *le phénomène qui*

⁶ Le *Natyashastra* est en lien avec un courant majeurs de l'hindouisme, la *bhakti*, religion de dévotion apparue au VI^e siècle. Insistant sur l'amour du dieu, ce mouvement renouvela le rapport des dieux aux créatures, introduisit une variante émotionnelle qui la rendit très populaire et provoqua une sécularisation de la religion avec une association symbiotique entre le Roi et le temple. En outre, probablement en réaction au développement du bouddhisme qui le premier ouvrit la perspective d'une libération individuelle, la *bhakti* résolut la tension entre la pureté orthodoxe et l'accueil des *sûdra* en posant l'universalité du salut et du renoncement (sans pour autant abolir la hiérarchie). En lien aux arts traditionnels, le sociologue Subramaniam écrit: "*Bhakti or devotion is the dominant mood in all Hindu classical performing arts and many would argue that it is their raison d'être*". Sur l'hindouisme, Cf. Biarreau, Madeleine. *L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Flammarion, Paris, 1981.

⁷ Bourcier, Paul. *Danser devant les Dieux, La notion du divin dans l'orchestrique*, La recherche en danse, Clamecy, 1989.

donne naissance au monde est un principe harmonique et rythmique symbolisé par le rythme des tambours, les mouvements de la danse. Shiva en tant que principe créateur, ne profère pas le monde, il le danse ». ⁸ L'esthétique indienne postule que la danse est l'expression de l'état universel des choses et la performance du danseur est un acte gratuit, symbole instantané de l'indivisibilité du temps et de l'éternité.

Ainsi, dansant un poème pour Ganesha, jouant les amours de Radha et Krishna, mimant la danse de Shiva, le répertoire du Bharatanatyam reproduit la mythologie, au service d'une expérience spirituelle partagée. Selon Kapila Vatsyayan, les chorégraphies ne sont pas de simples rôles mais « *the instrumentalities of conveying and communicating intangible but real states of mind.* » ⁹

La technique correspondant à cette fonction éminemment expressive de la danse indienne est d'une part, l'*abhinaya* (mime) et les *mudra* (gestuelle des mains). Ces derniers représentent un véritable alphabet gestuel qui permet de suggérer tant des situations quotidiennes, tant d'introduire un personnage particulier, tant de raconter un mythe. Bien entendu, l'expression du visage seconde cet art des *mudra* en apportant des contours émotionnels à chacune des suggestions gestuelles. En ce sens, le *Natyashastra* est un traité esthétique qui catégorise toutes les émotions possibles sous la forme de neuf émotions principales : l'amour, la tristesse, la colère, l'enthousiasme, la peur, le dégoût, l'étonnement, l'allégresse et *santa*, l'état de sagesse.

Ainsi, l'artiste en produisant ces séquences de sens requiert une connaissance étendue des techniques et conventions de l'usage gestuel du style qu'il représente : « *La danseuse doit elle-même chanter l'air, exprimer par ses regards le sentiment dominant, marquer la mesure avec le pied. Partout où se meut la main, les regards la suivent, où vont les regards suit l'esprit ; où va l'esprit, le sentiment se manifeste ; là où est le sentiment est le rasa.* » ¹⁰

Pour autant, ce savoir, ce langage du corps, en tant qu'il est spécialisé, issu d'une initiation formelle, nous interroge quant aux conditions de sa réceptivité : comment un art savant peut-il transmettre des valeurs, suggérer un sens commun ? Comment comprendre le langage corporel et mesurer le rapport signifiant qu'il introduit ?

Il s'agit de distinguer deux aires de compréhension immédiates, l'une en rapport aux mouvements et aux concepts précis qu'ils évoquent ; et l'autre en rapport au contexte entendu en un sens plus large, impliquant une familiarité avec la musique et le chant carnatique, la mythologie, la sculpture et les référents quotidiens de la vie indienne.

De nombreuses études se consacrent à l'étude de la communication du sens par le biais du mouvement et notamment de la portée expressive de la danse classique indienne, en ce que les gestuelles combinées des mains, du visage et des jambes permettent à l'artiste conformément à l'accompagnement musical de faire ressortir les

⁸ Daniélou, Alain. *Shiva et Dionysos, La religion de la nature et de l'Eros*, Paris, Fayard, 1979.

⁹ Vatsyayan, Kapila. *Bharata, The Natyashastra*, Sahitya Akademi, 1996, Delhi.

¹⁰ *Abhinayadarpana*, partie théorique sur l'*abhinaya* dans le *Natyashastra*.

différentes significations et implications d'un texte poétique.

A ce sujet, Rajika Puri ¹¹ distingue les règles formelles qui gouvernent la composition des mouvements et leurs significations dramatiques, narratives ou poétiques dans la tradition ; et leur inscription dans des aires de compréhension appartenant à une culture propre supposant des savoirs implicites *partagés* par les interprètes et les spectateurs qui appartiennent au même système socioculturel.

Au cœur de cette analyse émerge comme référentiel la notion de « *technique du corps* » mise en avant par Marcel Mauss ¹². A sa suite, la théorie du *langage* du corps de Williams stipule que les traditions dansées comme le Bharatanatyam, la danse classique ou les arts martiaux impliquent un langage et de ce fait sont perceptible à travers une vision du monde en tant que systèmes de mouvements signifiants.

Mais bien que la structure chorégraphique puisse être identifiée comme un système fondé sur l'organisation de *kinèmes* - unités minimales de mouvements identifiées par les membres d'une culture donnée et donc comparables aux phonèmes en linguistique, le spectateur ne verbalise pas pour autant le sens perçu.

L'appréciation reste implicite, globale, en interrelation permanente avec le contexte général comme le souligne Rajika Puri : « *Concepts conveyed by actions are not particular to a body language alone but pertain to a culture as a whole* ». ¹³

En outre, une danseuse accomplie, maîtrisant l'art formel de l'abhinaya que lui a transmis son guru, gagne avec le temps une aisance d'interprétation lui permettant d'enrichir son jeu, d'introduire de nouvelles gestuelles précisant d'autant plus la situation dramatique qu'elles seront en lien avec les gestes de la vie quotidienne.

Rajika Puri établit à ce titre un lien intéressant entre l'abhinaya du Bharatanatyam et le langage du corps de la société tamoule :

« *Movements are related to concepts and assumptions about movement which prevail in social life as a whole. The significance of gestures is also related to knowledge involved in other aspects of human life, such as poetry, sculpture, music, mythology, religion, philosophy and even relations between people (men and women, members of different castes, students and teachers). The everyday body language of a society is not a system separated from life. (...) Familiarity with this socio-cultural system, or 'general cultural knowledge', is by and large acquired informally while growing up in a society.* » ¹⁴

Ainsi, le Bharatanatyam renvoie à une pléthore de signifiants culturels, ancrés dans des valeurs structurantes pour la société, ce d'autant plus qu'en tant qu'art religieux du Sud, cette danse a préservé ses formes en dehors de tout échange entre cultures musulmanes

¹¹ Waterhouse, David. (Ed) *Dance of India; History, perspectives and prospects*, Université de Toronto; article de Puri, Rajika. The interpretation of Abhinaya in Indian dance: The communication of meaning in the medium of movement.

¹² Mauss, Marcel. Les Techniques du corps, *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 1980 (7^e ed.).

¹³ Puri, Rajika. *op. cit.*

¹⁴ *Puri, Rajika. op. cit.*

et hindoues, ce qui dans le Nord a notamment donné naissance au Kathak, autre style de danse indienne, marqué par ses tournoiements.

Pour autant, en dressant la relation dynamique liant l'art et la société ces réflexions pourraient entretenir l'illusion de systématisme selon laquelle une société traditionnelle (conservatrice) entraîne un art traditionnel qui entraîne une société traditionnelle...etc. Nous présumant d'établir des rapports hâtifs, il s'agit de soulever la question du transfert des formes traditionnelles hors de leur contexte originel (dans l'espace et dans le temps) afin de mettre en avant le dynamisme dialectique de tout système de sens propre à une société.

En effet, la danse, en tant que système de gestuelle structurée impliquant une maîtrise de codes dans une société donnée afin de permettre sa compréhension, « *la relation dialectique entre la danse et l'ordre social constitue donc une structure cognitive en perpétuelle évolution* ». ¹⁵

113-« L'invention de la tradition »

(note du titre : ¹⁶)

113-1« les arts traditionnels » : transfert, diffusion et fixation des formes traditionnelles

La dénomination « art traditionnel », donnée à des manifestations ancestrales, parfois jugées primitives en Occident, est en ce sens problématique : elle aurait tendance à différencier radicalement le passé du contemporain, qui t'aurait sous-entendu que l'Occident seul est créatif, quand les « autres » restent figés dans la reproduction du passé.

La danse classique indienne illustre parfaitement cette catégorisation « traditionnelle » alors même que la danse intime avec la divinité ; celle, sociale, dans les festivités locales et la spectacularisation actuelle dans les théâtres modernes n'ont rien à voir les unes avec les autres.

Il s'agirait dès lors, en se fondant sur quelques expériences formelles issues du terreau traditionnel indien, de déterminer les éléments qui valident ou non l'attribut « traditionnel », et du point de vue de quels « horizons d'attente » (Roland Barthes) en Inde et à l'étranger.

Jean Duvignaud rappelle ainsi combien le transfert d'une forme hors de son contexte d'origine – en l'occurrence s'agissant du Bharatanatyam, le rituel religieux – implique une rupture que l'on ne saurait ignorer: « *Ces formes n'étaient pas des spectacles quand elles se fondaient dans l'intime participation d'un groupe, elle sont été données à voir (c'est ce que dit le mot grec de teatro) quand elles se délocalisent.* » ¹⁷

¹⁵ *Les Spectacles des Autres, Comment perpétuer les formes spectaculaires traditionnelles en Asie du Sud-est ?*, Mohd Anis Md Nor, Internationale de l'Imaginaire, Maison des cultures du monde, 2001, n°15.

¹⁶ Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence. *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, 1983.

La notion de représentation induite implique une révision, un retour sur le « traditionnel », afin de le perpétuer – entretenir la mémoire - ou de l'élargir, de le dépoussiérer voire de le métisser – privilégier les innovations –.

Il apparaît ainsi que l'*usage* du mot « traditionnel » par le public occidental superpose parfois des réalités hétérogènes si bien que « les arts traditionnels » s'ils répondent à la définition d'arts indissociables de leur milieu endogène et enseignés depuis des générations, ne cessent pourtant d'évoluer avec la contemporanéité.

En France notamment (et plus largement en Europe), l'engouement pour les arts traditionnels est lisible dans la multiplication des associations organisatrices de festivals et autres événementiels autour des cultures du monde. Loin de mettre en cause la démarche d'ouverture et de réflexivité sous-jacente à ce genre d'initiatives, il s'agit néanmoins d'interroger les enjeux que le transfert des formes spectaculaires traditionnelles au spectacle sur scène représente dans la mesure où celles-ci « *entrent dans l'univers de la marchandise, du marché, de la rentabilité, certes, mais s'ouvrent aussi à l'échange universel des imaginaires* »¹⁸.

En un effet de miroir, le phénomène indien de « renouveau » des arts traditionnels désigné par les chercheurs sous le terme de « *radical revivalism* » a d'abord concerné les musiques hindoustani et carnatique qui ont parfaitement réussi à s'exporter¹⁹ ; puis s'étend aujourd'hui aux pratiques performatives tels le Bharatanatyam, les théâtres traditionnels du Sud de l'Inde, les arts martiaux tels le Kalaripayat, ancêtre du Kung-fu des moines chinois shaolin, voire les divers rituels religieux sont à l'affiche des festivals en Inde et à l'étranger.

Ainsi, ces arts traditionnels, s'exportent et véhiculent un panorama traditionnel qui se veut représentatif d'une culture en son ensemble. Culture qui se donne sinon revendique une image spécifique d'elle-même à travers l'imaginaire de ses traditions qu'elle entretient et se réapproprie.

Néanmoins, cette image d'un ensemble traditionnel rattaché au passé prestigieux de l'Inde ne rend pas compte de la créativité inhérente aux traditions elles-mêmes, des mouvements qui les parcourent, des tentatives amorcées, des tensions cachées.

Dans quelle mesure l'effort de perpétuation des formes dites traditionnelles implique une réinvention, une négociation des possibles et sous quel rapport à la forme?

Ainsi, il apparaît intéressant, aux premiers temps de notre analyse, de présenter des parcours exemplaires d'artistes indiens, qui par leur œuvre ont exploré une dialectique fondamentale des arts traditionnels : « *entre conservation et pulsion au renouvellement* »

20 .

¹⁷ Duvignaud, Jean. Préface *du Spectacle des Autres*, *op. cit*

¹⁸ Duvignaud, Jean., *op. cit*

¹⁹ Cf. Neuman, ethnomusicologue, cité par Gaston, Anne-Marie. *op. cit.* « *La culture musicale de l'Inde est l'unique système d'importance qui hors de l'Occident ait réussi à maintenir ses traditions sans influence occidentale (...) et qui ait voyagé hors de son contexte culturel pour être accueilli ailleurs.* »

Le danseur Uday Shankar (1900- 1977) symbolise à ce titre le premier contact de la danse traditionnelle avec les occidentaux et pose les bases d'un questionnement fécond sur la transformation de la performance.

En Inde, les coloniaux avaient peu d'intérêt pour la danse voire du mépris pour les danseurs en lien avec la visée civilisatrice de l'œuvre coloniale. Par contre dès 1920, la danse peu connue en Occident éveille l'intérêt croissant du mouvement orientaliste naissant si bien que la première représentation de danse indienne hors de ses frontières se fit sous l'égide d'une danseuse britannique Roshanara.

Séjournant au Royal College of Art à Londres, Uday Shankar fit la connaissance de la chorégraphe Anna Pavlova et dansa à sa demande le rôle de Krishna dans une chorégraphie intitulée *Krishna et Radha*. Cette première expérience éveilla sa vocation de danseur et Uday parcourut l'Inde pour étudier la sculpture et assister à des représentations de danse traditionnelle, classique, populaire et tribale. Rassemblant une troupe de danseurs, il ouvrit en 1931 la saison du Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Alors chorégraphe, il se rendit en résidence à Dartington, où il rencontra les chorégraphes Michel Chekov, Kurt Jooss, Rudolf Laban, entre autres. Sur ce modèle, il créa un centre culturel de danse et de musique dans la région de l'Himalaya se spécialisant dans la formation des danseurs et abordant tous les aspects des arts de la scène.

Uday Shankar, en créant une compagnie de danseurs et de musiciens indiens pour la première fois a certainement posé les bases de notre débat : comment la danse a atteint son statut actuel, quel rôle Uday Shankar, et les autres précurseurs, non traditionnels, ont joué dans la renaissance de la danse, quelles orientations ont spécifié son travail ?

Sa volonté de présenter les traits les plus saillants de l'Inde véritable ont fait de son travail un laboratoire sur la question du transfert des formes traditionnelles. Uday Shankar, confronté à l'horizon d'attente européen a du ainsi redéfinir les normes de la représentation en passant de l'authenticité à la légitimité. En se posant en effet la question de « *What is real India?* », il a contribué à la mise en valeur des traits culturels indiens face à un public étranger dans une volonté de présenter la richesse culturelle de l'Inde traditionnelle.

Le nouvel imaginaire orientaliste, comme nous l'étudierons dans une deuxième partie, n'a pu que se délecter de ce qu'il percevait alors avec exotisme comme l'expression de traditions ancestrales. Joan Erdman le décrit comme « *the expectation of the romantic intertwined with the spiritual (from Eros or cupid to Kama), the fantastic (snake charmer), the splendid (jewels, silks and poses) and the divine; an artist gained divinity by such impersonisation and legitimacy by their divinity* »²¹.

Mais la réinvention des formes traditionnelles introduit aussi des expériences de métissage qui réinterprètent la tradition en revendiquant *explicitement* le travail de

²⁰ Savarese, Nicolas. Le théâtre eurasien, article en ligne consultable sur http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=190

²¹ Waterhouse, David. (Ed) *Dance of India; History, perspectives and prospects*, Université de Toronto; article de Erdman, Joan. *Towards authenticity: Uday Shankar's first Company of Hindu dancers and musicians*.

création (au point d'en devenir polémique). Le travail de la chorégraphe Chandraleka avec l'aide du maître de Kalaripayat, art martial du Kerala, Shaji John a consisté ainsi en une refonte complète et une interrogation des grands thèmes traditionnels.

Loin de se mouler sur l'interprétation spiritualiste des revivalistes comme Rukmini Devi, la féministe Chandraleka a développé dans ses chorégraphies une réflexion sur les rapports homme/femme, sur la vie quotidienne des femmes indiennes, prenant au pied de la lettre le fait que le Bharatanatyam est un alphabet ouvert à l'expression de toutes les opinions.

Lors de notre séjour en Inde, la pratique du kalaripayyat auprès de Shaji John nous a donné l'occasion – la chance – de visionner l'enregistrement d'un de ces travaux chorégraphiques sur le désir et la valeur de la sexualité intitulé *Kama* pour deux danseurs, un homme et une femme.

Accompagnés de musiciens d'Inde du Nord, les mouvements empruntés tour à tour au yoga, au Kama-sutra, au Bharatanatyam et à l'art martial ont évoqué avec une économie qui faisait sa place à la pudeur l'union sacrée de deux êtres complémentaires, l'amour tel qu'il est formalisé dans la pensée indienne. Dans une autre pièce intitulée *Raga, in search of femininity*, Chandraleka a voulu honorer non pas uniquement la féminité dans chaque homme et vice-versa mais a traité le thème d'une identité sexuelle transcendant les genres.

Ces deux exemples diffèrent néanmoins du style considéré comme le plus classique, voire le seul vraiment traditionnel à Chennai. Si bien que nous devons analyser en quoi les premiers développements institutionnels du Bharatanatyam ont répondu à une définition programmatique de l'identité artistique indienne, une invention de la tradition dans un contexte post-colonial.

113-2 Le Bharatanatyam, une « tradition inventée » ?

Ainsi, en passant d'une danse sacrée, réservée à l'usage cérémoniel du temple et des grands temps de la vie sociale à la manifestation spectaculaire dans le cadre de festivals, le Bharatanatyam s'est désolidarisé du rituel auquel elle appartenait traditionnellement.

Dans son étude intitulée *Bharatanatyam, from temple to theater*²², Anne-Marie Gaston met en avant les évolutions de style correspondant au nouveau contexte au sein duquel la danse aujourd'hui s'épanouit.

La vie culturelle et le patronage centrés autour des temples et des festivals majeurs des villes du Sud de l'Inde se sont déplacés vers les centres métropolitains. Cette transition des grandes villes temples à la ville cosmopolite de Madras, capitale du Tamil Nadu ; d'un contexte régional à un contexte national, et maintenant aux forums d'art internationaux a pris sa plus grande ampleur après l'indépendance de l'Inde en 1947.

En soixante ans seulement, le Bharatanatyam est devenu un art classique respecté internationalement, s'adaptant aux demandes et aux circonstances d'un nouveau contexte médiatique.

²² Anne-Marie Gaston, *op. cit.*

Néanmoins, la tendance des auteurs, indiens ou non, à mettre l'accent sur la nature inchangée des arts indiens n'a pas épargné la danse classique comme le révèle l'importante littérature qui lui est consacré, la plupart du temps descriptive et a- critique.

Nous avons mis en avant la réinvention contemporaine des arts rattachés au contexte traditionnel, qui se confrontent à un processus de création non plus seulement endogène mais ouvert à l'impulsion d'un artiste comme l'ont montré notamment Uday Shankar et plus récemment Chandraleka.

Pourtant, c'est en tant que « danse traditionnelle » que le Bharatanatyam s'est perpétuée tant en Inde, régionalement et nationalement, qu'à l'étranger où par ailleurs de nombreux gurus s'installent pour enseigner, sur le long terme ou dans le cadre de séminaires ponctuels.

La déritualisation correspondant au transfert des formes traditionnelles est un trompe-l'œil dans la mesure où le développement de la danse dans la capitale tamoule, Madras, répond justement à des préoccupations traditionalistes, lesquelles apparaissent à l'étude sous la forme d'une re- ritualisation de la danse, contribuant à lui donner le cachet de son authenticité et par là même de sa respectabilité.

Maquillant les changements, ce processus de revalorisation assume l'héritage des stratégies identitaires d'une nouvelle classe moyenne, notamment étudiée par le sociologue indien Subramaniam²³.

Le premier révélateur de cet activisme culturel fut l'ouverture de la danse aux *nattuvanars* non héréditaires dans les années 30. Outre le fait que pour la première fois des femmes usurpèrent un rôle traditionnellement réservé aux hommes, ce qui était auparavant une profession liée à un destin communautaire devient l'occasion d'un accomplissement social sous couvert d'une volonté humaniste « *for arts sake* ». ²⁴

Au niveau du style proprement dit, les premières inflexions du sens ont concerné le *sringara*, émotion principale évoquant l'amour du dieu et dont la sensualité a contribué à discréditer l'image des danseuses, assimilées à des courtisanes. Dans les premiers temps du « revival », le *sringara* est évincé du répertoire traditionnel qui privilégie l'interprétation de chansons dévotionnelles (on réalise donc combien Chandaleka a pu paraître radicale). Ce discrédit du *sringara* a bien sûr éveillé chez d'anciennes devadâsis, comme Bala, une volonté de le défendre en vertu du fait que « *the spiritual quality of Bharatanatyam is not achieved through the elimination of the sensual but through the seemingly sensual itself, thereby sublimating it* ».

Depuis les années 60, l'introduction de rituels non pratiqués auparavant, adaptés aux circonstances modernes, et établis comme traditionnels perpétue cette tentative de valider l'antiquité de la danse en mettant en exergue le religieux et gommant la tradition de Cour, sujette à caution.

²³ Nous étudierons plus spécialement le rôle de ces élites dans le renouveau des arts traditionnels dans le dernier paragraphe de cette section.

²⁴ Singer, *The great Tradition in a Metropolitan Center*, Madras, 1959.

« As a result, Bharatanatyam has more rituals and ceremonies attached to it today than in the period of the revival, when strenuous efforts were made to dissociate it from sadir. This increasing religiosity in the dance relates to social changes affecting dancers and dance audiences. »²⁵

Par exemple, la présence systématique sur scène aujourd'hui d'un bronze représentant Shiva Natarâja, le maître de la danse, est une innovation introduite par Rukmini Devi, chantre du renouveau dévotionnel du Bharatanatyam. Cette démonstration de religiosité a alimenté de nombreuses controverses, certains allant même jusqu'à assimiler cette tendance à de l'exhibitionnisme.

Chandraleka, interviewée à ce propos a souligné l'inutilité selon elle d'une telle démonstration de principe: « *If I feel worshipful I will not take a stagey thing out of my religiosity. It is totally phoney to put Natarâja on the stage.* »

Cet effort des danseurs, accentué jusqu' à aujourd'hui, à re- ritualiser la danse traduit un besoin de crédibilité, d'autant plus pour la jeune génération porteuse d'une éducation occidentalisée. Une illustration actuelle serait l'utilisation des médias électroniques : grâce aux cd- roms, la danse est entrée dans une nouvelle phase technologique.

Dans ce cadre, la redéfinition de ce qui est « traditionnel » ou non peut être interprété comme un signe de l'affirmation d'une adhésion aux valeurs traditionnelles dans le contexte d'une société en mouvement.

Ainsi, la notion d' « *horizon d'attente* » développée par Roland Barthes à propos de la réception des œuvres littéraires peut nous être utile dans la mesure où une même dialectique auto- suggestive entre le public amateur et les artistes concourt à définir ce qui rentre ou non dans les canons possibles de l'art « traditionnel ».

Le milieu des arts traditionnels est le théâtre permanent d'interminables débats, de jugements, de comparaisons qui hiérarchisent les valeurs esthétiques en fonction de valeurs sociales et culturelles.

A Madras, de nombreuses institutions ou sabhas participent à la vivacité de l'horizon d'attente traditionnel, notamment *The Madras Music Academy* laquelle organise chaque année en décembre un festival prestigieux, à la renommée internationale. Anne-Marie Gaston le décrit en ces termes :

“The Madras Music Academy’s festival is regarded as the most prestigious and most traditional venue for presenting south Indian classical arts. It has been an important force in the preservation of traditional performing arts in south India. Its associated experts committees provide some uniformity of standards, and encourage dancers to justify their innovations against some recognized aesthetic norm. Many performing artists are invited by the Academy to lecture about their art and some of the major controversies surrounding Bharatanatyam especially in maintaining the traditional repertoire of sadir, have been the subject of heated debate. Consequently, dancers and choreographers working within the style are very conscious of the demands of connoisseurs. Because the economics of the dance do not depend on attracting a mass audience, the views of such

²⁵ Anne-Marie Gaston, *op. cit.*

intellectual gatherings are very important in determining the form of the dance and its presentation. The influence of the Academy, and other similar cultural groups (sabhas) may have created a greater self-consciousness among artists than would be typical of performing arts elsewhere in the world.²⁶

Ainsi, soutenu par les élites urbaines dans leur effort pour donner à la danse une esthétique correspondant à l'identité indienne, le Bharatanatyam est devenu, parmi tous les styles de danse classique, un des plus attractifs.

Face à lui une concurrence qui vient renseigner les termes du « combat » : l'industrie du film Bollywood qui contribue quant à elle à dé-ritualiser et populariser la danse à une ampleur phénoménal en Inde. Le recours aux médias, et notamment au cinéma, afin de populariser les formes de danse classique indienne dans les années 30 s'est accéléré. Le cinéma a apporté son soutien à des gourous et des danseurs attirés par l'industrie du film pour des raisons économiques créant un style à part entière de danse hybride, connu du grand public.

Sunil Kothari, professeur et directeur du département de danse de l'Université Rabindra Bharati à Calcutta de 1980 à 1993, membre du Comité exécutif du Conseil international de la danse depuis 1973 et critique chorégraphique du Times of India déplore cette perte de vitesse de la danse classique indienne :

« Sa présence constante dans les films et à la télévision, grâce à laquelle il pénètre dans tous les foyers, même dans les villages les plus reculés, pose un problème sérieux — préjudiciable à la popularité des formes de danse indienne classique. Les enfants regardent ces programmes et imitent les chorégraphies, hors de leur contexte, sans y prendre garde, sans réaliser combien cela altère leur sensibilité. Pire encore, l'espace réservé auparavant à la culture s'est réduit dans les journaux et dans la presse écrite : il n'y a plus de place pour un véritable débat sur la danse. C'est pourquoi l'institution de la critique chorégraphique disparaît peu à peu. Les principaux médias ont laissé échapper la possibilité d'une « critique » sérieuse sur la danse qu'ils n'ont jamais favorisée ni orientée. »

²⁷

Ainsi, les tensions qui parcourent notre champ d'étude nous autorisent à avancer, à propos du Bharatanatyam, la notion de « *tradition inventée* » selon la terminologie de Eric Hobsbawm dans *The Invention of Tradition* :

« 'Invented' tradition is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past »²⁸

Bien que cette théorie ait suscité des critiques en rapport à son caractère instrumentaliste,

²⁶ Anne-Marie Gaston, *op. cit.*

²⁷ Sunil Kothari *L'éducation artistique. L'enseignement de la danse en Inde*. Consultable sur Internet : <URL : <http://www.ibe.unesco.org/publications/Prospects/ProspectsPdf/124f/kotf.pdf>

²⁸ Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence. *op. cit.*

elle donne l'avantage de révéler l'usage qui est fait du passé.

Selon Jean-François Bayart, « la caractéristique majeure de « l'invention de la tradition » est le remploi –instrumental ou inconscient- de fragments d'un passé plus ou moins fantasmatique au service de l'innovation sociale, culturelle ou politique. »²⁹.

Ainsi, le processus de ritualisation et de formalisation de la coutume révèle en ce sens une intensification du changement social dans une société parcourue par la dialectique de la tradition et de la modernité.

12-L'opposition dialectique : tradition/modernité.

121-Le substantialisme en question.

L'étude d'une pratique artistique dite « traditionnelle » présuppose donc pour la socio-anthropologie de l'art un retour épistémologique tant sur l'intitulé que sur le concept en lui-même de tradition.

La notion de traditionalisme est pourtant imprécise. Elle est, comme l'écrit Balandier, « définie par la conformité à des normes immémoriales, celles que le mythe ou l'idéologie dominante affirme et justifie, celles que la tradition transmet par tout un ensemble de procédures »³⁰. La notion de tradition est donc liée à la reproduction sociale et à l'habitus qui permet de comprendre le circuit de transmission culturelle des pratiques et des savoirs³¹.

L'efficacité scientifique d'un tel concept n'a de sens néanmoins que si l'on prend en compte le fait que tout traditionalisme s'enracine dans un présent de reproduction qui correspond à un besoin de la société, ou d'un pan de la société, de faire re- vivre les pratiques.

En Inde, la sociologie de l'art est un terrain d'investigation particulièrement fertile, déjà en ce que ce pays est le dépositaire de nombreux arts indigènes classiques et en outre parce que, bien que les expressions artistiques de l'Inde présentent une vraie diversité, il reste qu'elles partagent des traits communs tels que la transmission héréditaire, le caractère oral des instructions et la relation spéciale qui lie le maître à son élève qui accèdent ainsi la caractéristique « traditionnel ». Ce traditionalisme *fondamental*, enraciné dans un passé mettant en jeu une force de conservation des valeurs et des agencements sociaux et culturels imprime leurs caractéristiques aux

²⁹ Bayart, Jean-François. *L'illusion identitaire*, Fayard, 1996.

³⁰ Balandier, Georges. *Anthropologie politique*, Paris, PUF, 2004 (1^e édition 1967).

³¹ Cf. Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000. « Toute société a la charge de la transmission transgénérationnelle de ce qu'elle tient pour ses acquis culturels »

pratiques elles-mêmes.

Néanmoins, l'étude du rapport *actuel* des cultures à leurs traditions implique de considérer la transmission culturelle comme un processus soumis à l'impulsion du présent, malléable et en ce sens problématique. A cet égard, Balandier a avancé les notions de « *traditionalisme de résistance* » et de « *pseudo traditionalisme* »³² pour montrer la diversité des rapports au passé.

Trop longtemps en effet, la culture a été perçue par les observateurs étrangers, dans leur effort pour doter leur discours de scientificité, comme un système de sens parfaitement intégré et autosuffisant, voire a-historique : du fonctionnalisme au structuralisme, l'accent était mis sur l'harmonisation des parties en un tout intangible en tant que fondateur, régulateur et structurant.

La croyance en un noyau dur, une essence stable inchangeante a créé l'illusion de l'existence d'un ordre immanent des cultures transformant les échanges et les contacts entre cultures différentes en de simples exutoires, exceptions ou périls pour la spécificité des groupes.

Certainement cette approche essentialiste repose sur une intuition comparative et sur une tentative réelle d'appréhension de la différence dans la mesure où chaque société peut être perçue abstraitement comme un tissu de relations et de significations.

Michel Serres dans un article intitulé *Discours et Parcours* dans le cadre du séminaire organisé par Lévi-Strauss sur l'identité définit ainsi la culture :

« C'est qu'une culture, en général, construit, dans son histoire et par elle, une intersection originale entre de telles variétés, un nœud de connexions bien précis et particulier. Cette construction, je crois bien, est son histoire même. Ce qui différencie les cultures, c'est la forme de l'ensemble, des raccordements, son allure, sa place et, aussi bien ses changements d'états, ses fluctuations. Mais ce qu'elles ont en commun et qui les institue comme telles, c'est l'opération de raccorder, de connecter. »³³

Cette attention portée aux différences entre les cultures et par conséquent aux propriétés de chacune d'elles caractérise plus généralement les *Cultural Studies* lesquelles postulent, à la base, la coïncidence entre la frontière de la culture et la frontière de la langue. Les groupes humains vivaient ainsi dans des « bulles » culturelles différentes, auto-compréhensives et impliquant chacune une vision du monde particulière.

D'une manière générale, le culturalisme présente le danger, en insistant sur l'incommensurabilité des cultures entre elles, d'un relativisme culturel conduisant finalement à l'incommunicabilité.

Dans le cas des arts performatifs indiens, toute étude tentant de cerner les enjeux d'une valorisation de la tradition ne peut se suffire des ressorts internes de la culture en elle-même et pour elle-même ; ceci reviendrait à un exercice de formalisation savante et de traduction transculturelle.

³² Balandier, *op. cit.*

³³ Serres, Michel. *Discours et Parcours* sous la direction de Lévi-Strauss, Claude, *L'identité*, PUF, 1983.

L'Inde particulièrement a été déclinée comme un pays magique, aux traditions inchangées, dont l'histoire millénaire imprègne la vie quotidienne et contribue à façonner la figure du « *unchanging East* ».

Immutabilité, stagnation et imperméabilité à l'histoire ; ces tares de la société indienne, causes de la servitude indigénique et des inévitables conquêtes que l'Inde devait subir, avant d'être dénoncées par Marx, faisaient déjà partie de l'arsenal des arguments de Montesquieu sur le principe despotique du gouvernement. La tendance naturelle des Indiens à l'apathie et au passéisme créait un terrain favorable à la conservation des usages.

Dans l'Inde et l'imaginaire, Catherine Weinberger- Thomas évoque la force de ces jugements : « *on continue de présenter comme un axiome la ségrégation de l'Inde par rapport à l'histoire, son indifférence au changement, son obsession de la permanence, l'« éternelisme » de ses structures et de ses mentalités* ». Et même si elle est jugée positivement, l'Inde est toujours vue comme « *un conservatoire de traditions disparues, d'antiquités défuntes, dont ne subsistent plus, hors de ses frontières, que la rumeur ou la réminiscence livresque* »³⁴.

Pourtant, si la société un système de symboles, rien ne nous est dit de la manière dont les symboles sont constitués, transformés et partagés, voire oubliés et remplacés, et surtout, sur la manipulation dont ils font l'objet à des fins instrumentales.

Ainsi, nous éloignant des discours ou des seules formes abstraites, il s'agirait empruntant la voie ouverte par Georges Balandier de poser les bases conceptuelles d'une anthropologie dynamique, à même de saisir les sociétés dans le mouvement de leur devenir :

« Dans une époque problématique à l'extrême, où de nombreuses mutations s'accomplissent, où le changement paraît mal assumé par les individus, les théories qui tirent hors des incertitudes historiques acquièrent une vertu sécurisante . Et le défaut d'emprise sur le réel reçoit sa compensation au plan des certitudes logiciennes ou des conduites reportées sur le registre de l'imaginaire social. »³⁵

A ce titre, Appadurai, écrit qu' « *entre les paysages des discours sur la tradition et les sensibilités et motifs des acteurs individuels se tient un discours historique issu non des profondeurs de la psyché individuelle ou de lointains brumeux de la tradition, mais du jeu spécifique, historiquement situé, des opinions publiques et de groupe sur le passé.* »³⁶

122-Georges Balandier et l'école dynamiste

Tel un manifeste lancé aux sciences sociales, Georges Balandier débute son chapitre sur les dynamiques sociales dans *Sens et puissance*, publié en 1971, en établissant le

³⁴ Weinberger- Thomas, Catherine (Ed), préface de *L'Inde et l'imaginaire*, Paris, collection Purusartha, 1988.

³⁵ Balandier, Georges. *Sens et puissance*, PUF, 2000 (1^e éd. 1971).

³⁶ Appadurai, Ernest. *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2001.

caractère *problématique* de toute société:

« Les sociétés « traditionnelles » estimées répétitives se saisissent elles-mêmes comme problématiques ; certains travaux récents des anthropologues le révèlent avec netteté, en rompant l'harmonie des architectures par lesquelles elles furent longtemps définies. Toutes les sociétés, même celles qui paraissent les plus figées, les plus conformes aux codes qui les instituent, sont obsédées par le sentiment de leur vulnérabilité. »³⁷

Par là, Balandier établit premièrement l'existence de dynamiques *internes* aux cultures, lesquelles se caractérisent non par une unité fonctionnelle postulée mais par leur hétérogénéité. En effet, toute société implique une redéfinition permanente des intérêts, des choix et des valeurs si bien qu'elle est « *toujours en état de composition car les équilibres qui fondent (la société) résultent d'efforts constants toujours renouvelés* ». ³⁸

Cette hétérogénéité étant liée à des formations d'âge différent, propres à la société, favoriserait l'émergence de stratégies sociales, ce notamment dans les sociétés parcourues par la dialectique de la tradition et de la modernité.

Mais la portée véritablement heuristique de Balandier réside dans son ouverture à l'extériorité relationnelle des sociétés entre elles, et notamment dans le cadre d'une anthropologie post-coloniale et post-moderne. Le défi des sciences sociales, dans le monde non seulement post-colonial mais global est bien de saisir la société en interaction avec son environnement, dont le plus étendu, l'international.

Ce que l'auteur établit pour les pays africains est valable pour l'Inde britannique puis indépendante et aujourd'hui économiquement dynamique, disposant du réseau de communication Internet le plus développé d'Asie qui a connu le choc d'une temporalité européenne radicalement différente.

Les relations d'extériorité établissent ainsi le contact entre les sociétés comme un élément concourant à la fabrique des sociétés elles-mêmes qui se définissent elles-mêmes en réaction à l'altérité.

La situation coloniale, contact prolongé d'exploitation inédite entre l'Europe et les pays extra- occidentaux, a impliqué pour les pays colonisés l'intériorisation d'une temporalité différente laquelle a initié pour la société un dialogisme permanent avec elle-même. Nous reviendrons sur les implications de cette imbrication des altérités dans une deuxième partie consacrée à la construction de l'altérité et aux dialectiques de l'identité.

Il nous importe premièrement de mettre en exergue la « mise en relation *généralisée* » des sociétés actuelles qui rend pertinente la mise en avant des dynamiques du « dehors ». Celles-ci sont liées à l'imaginaire des contacts autant qu'aux contacts eux-mêmes et contribuent à façonner les stratégies des acteurs dont l'usage de la tradition, à travers leurs politiques culturelles, implique à la fois « *un calcul et un langage* »

³⁷ Balandier, Georges. *op. cit.*

³⁸ Balandier, Georges. *op. cit.* « *La société, par la dialectique de la continuité et des discontinuités, se saisit comme une création permanente, elle est à la fois donné et projet* »

Aussi, le concept de tradition appliquée à des pratiques culturelles nous invite dialectiquement à définir le concept de la modernité, qui aurait tendance à lui être opposé *a priori*. En quoi notre époque se considère-t-elle marquée par l'inouï, la rupture, la métamorphose irréversible ? En quoi ces relations supposées inédites reconfigurent-elles les relations des sociétés à elles-mêmes et entre elles ?

Enfin, comment préciser un concept qui désignant tout à la fois une réalité économique, historique, philosophique, culturelle et spirituelle se métamorphose souvent par des perceptions manichéennes en la figure d'un progrès sur-humain ou à l'inverse, en un monstre dévorant les cultures. A l'étude de la dialectique de la tradition et de la modernité, comment dépasser l'idéologie ?

Tout comme le terme de traditionnel est problématique, les différents sens tacites donnés simultanément à la modernité impliquent que nous retracions les pistes ouvertes par ce concept protéiforme, interrogeant son historicité et sa pertinence dans le cadre de l'étude actuelle des pratiques artistiques traditionnelles et des échanges interculturels globaux.

123-Un référent protéiforme : la « Modernité »

Les conceptions classiques de la modernité pensent en terme de rupture historique l'avènement de la rationalité scientifique, technologique et administrative. Ce processus de rationalisation naît du primat de la raison dans la pensée philosophique occidentale. Dès lors, la modernisation économique est une conséquence du développement de la technique soutenue par le rationalisme scientifique. Alain Touraine souligne ainsi le fait que « *l'idée occidentale de modernité se confond avec une conception purement endogène de la modernisation* »⁴⁰ si bien que la modernité est envisagée en premier lieu comme l'œuvre de la raison occidentale, engagée dans un processus évolutif reposant sur la croyance en l'idéologie du Progrès.

C'est précisément là que l'« idée » de modernité prend son caractère le plus polémique, en rapport à une naturalisation implicite du concept lui-même, censé correspondre au schéma de développement objectif et universel de la Raison et de son corollaire, le Progrès. La modernité en ce sens s'est définie comme « *le contraire d'une construction culturelle et comme le dévoilement d'une réalité objective* ». Ainsi, « *la modernité est l'anti-tradition, le renversement des conventions, des coutumes et des croyances, la sortie des particularismes et l'entrée dans l'universalisme* »⁴¹.

En conséquence, Marcel Gauchet caractérise le monde moderne par le concept de « *désenchantement du monde* »⁴² qui postule le passage des référents hétéronomes à

³⁹ Balandier, Georges. *op. cit.*

⁴⁰ Touraine, Alain. *La critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

⁴¹ Touraine, Alain. *op. cit.*

l'autonomie du sujet, appelé désormais à s'auto-fonder en dehors des garants traditionnels du sens. D'une part on constate la disparition des garants méta-sociaux légitimateurs du pouvoir et d'autre part on abandonne l'extériorité qui était au fondement de la société. « *La modernité est caractérisée par une transformation radicale qui fait passer la légitimation du lien collectif de l'extra-social à l'intra-social, du passé fondateur à l'avenir indéterminé, de la raison théologique à l'idéologie* »⁴³.

Si Dieu est mort comme annoncé par Marx, Nietzsche et Freud, la modernité pose la refonte des valeurs dans l'évaluation hétéroclite des possibles offerts au sujet. Le principe d'incertitude gouverne en effet l'individu qui ne regarde plus ce qui est permis ou non mais ce qui est possible ou pas. Si bien que le désenchantement du monde ne provoque pas la disparition de la croyance mais tend plutôt à multiplier les figures de la croyance comme l'atteste les nouveaux cultes, la popularité des sectes...

Les sociologues, avançant la problématique d'une « crise » de la modernité, mettent ainsi en relief la perte d'identité individuelle et collective consécutive à l'avènement du sujet autonome. En écho les chercheurs constatent la multiplication de mouvements identitaires, observée depuis les années 80.

Pour Balandier, la modernité institue le « *temps de la transition accélérée, sinon soudaine et totalement imprévisible, durant lequel tout se montre sous l'aspect du mouvement, de la décomposition et de la recomposition aléatoire, de la disparition et de l'irruption continue de l'inédit* »⁴⁴.

Il fait écho à la première définition donnée par Baudelaire : « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ».

Si bien que la modernité instituerait, en opposition dialectique avec la tradition, la dilution des repères de la certitude et de l'incertitude, l'ouverture aux possibles et souvent le passage aux extrêmes identitaires.

Mais la modernité participe aussi d'une dynamique historique de diffusion, de l'idée de rationalisation elle-même et de la modernisation consécutive sur le plan du développement et de l'expansion des techniques occidentales: développement des réseaux de transports, ouverture capitaliste des économies mondiales, entrée dans l'ère de la communication. Ce processus désigné par le terme de *mondialisation* désigne un espace global interactif où les sociétés sont toujours plus interdépendantes.

Sur le plan culturel, celui qui nous intéresse, le processus de mondialisation procède d'un phénomène européen « d'expansion/contraction ».⁴⁵ En effet, l'expansion européenne dans les territoires extra-européens, rendue possible par la naissance du

⁴² Gauchet, Marcel. *Le désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985.

⁴³ Perrot. M.D, Rist. G, Sabelli. F. *La mythologie programmée, L'économie des croyances dans la société moderne*. PUF, 1992.

⁴⁴ Balandier, Georges. *Le détour, pouvoir et modernité*, Fayard, 1985.

⁴⁵ Leclerc, Gérard. *La mondialisation culturelle, Les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000.

« monde fini », a transformé des contacts intermittents (Route de la Soie, Grandes découvertes, Commerce triangulaire, comptoirs européens) en contacts permanents (impérialisme, colonisations, mutations économiques, technologiques et culturelles).

Dans *la Mondialisation culturelle*, Gérard Leclerc s'interroge sur la portée du concept de « mondialité » comme paradigme principal de la modernité: « *La décolonisation fut-elle un commencement ou une fin ? Marqua-t-elle le départ du néo- colonialisme ou de la mondialité ?* »⁴⁶ .

Nous revenons à l'idée du contact généralisé entre les sociétés mais en quoi le « contact » est-il devenu si problématique ? La modernité n'est-elle pas devenue une représentation facile cristallisant les angoisses de « notre » temps ? En quoi la « modernité » représente-t-elle la figure d'une irréductible nouveauté ?

Cette tendance de la modernité à se penser absolument, et à se définir par son irréductible nouveauté est interrogée par Paul Ricoeur qui préfère parler de « notre » modernité. « Notre » modernité implique de prendre en compte *la conscience de la modernité d'elle-même*: notre temps a vu le couple antique/moderne disparaître au profit de celui de tradition/modernité. Si bien que le concept de modernité met en jeu d'innombrables représentations qui modèlent les conduites par réaction entre elles.

Edouard Glissant, cité par Paul Gilroy, évoque ainsi la force des représentations globales de la modernité qui deviennent un moteur de la réflexion post-moderne et de l'action collective.

« Sur la notion de modernité. C'est une question épineuse. Chaque ère n'est-elle pas « moderne » comparée à la précédente ? Il semble qu'au moins l'une des composantes de 'notre' modernité est la diffusion de la conscience que nous en avons. La conscience de notre conscience (le double, le second degré) est la source de notre force, et notre tourment. »⁴⁷

Dans le cadre de notre étude des politiques culturelles, le concept de modernité est le plus opératoire quand il s'agit d'étudier le rôle des *acteurs*: la processus de « *subjectivation* » mis en avant par Alain Touraine est un *processus réflexif, légitimatif et revendicatif* des acteurs en lien à l'individuation moderne et aux changements induits par l'économie mondiale. La nouveauté réside en la promotion de la tradition est devenue « *synonyme de résistance aux idées et mœurs nouvelles* »⁴⁸ et les acteurs culturels n'ont de cesse de situer leur discours par rapport à la dialectique de la tradition et de la modernité, dualisme principal des représentations du présent.

13-Les élites intellectuelles dans la société indienne.

⁴⁶ Leclerc, Gérard. *op. cit.*

⁴⁷ Gilroy, Paul. *L'Atlantique noir, Modernité et double conscience, Kargo, 2003 (traduction française).*

⁴⁸ Ricoeur, Paul. *op. cit.*

131-De la caste à la classe : analyse socio-historique du lien entre les élites et les arts classiques en Inde du Sud.

Dans une étude intitulée "*Class and caste in Indian dance and music: textual dictates, artist's affiliations and the socio-economic context*"⁴⁹, le sociologue V. Subramaniam tente de reconstituer l'émergence progressive ainsi que l'évolution du rôle des élites dans le milieu des arts classiques, de la domination post-médiévale de la caste bhramanique à celle, post-coloniale, de la nouvelle classe moyenne éduquée.

En premier lieu, la relation puissante qui lie le temple hindou et les arts n'a rien de spécifiquement culturelle si l'on pense aux liens de l'Eglise catholique et des arts dans l'Europe médiévale. Pourtant c'est en terme d'intensité et de durée surtout que ce lien devient spécifique dans la mesure où il s'étend du Xème siècle jusqu'à nos jours et se mesure à l'aune d'un mouvement religieux originaire du Tamil Nadu et déjà mentionné, la Bhakti. Ce mouvement a notamment pris naissance à travers la réinterprétation poétique de genres tamouls anciens à finalité religieuse: le *Aham*, poésie d'amour et le *Aatruppadaï*, genre poétique populaire mettant en scène des « troubadours » vantant les mérites de leur patron, et sur le chemin du palace les joies de la nature.

Le premier style a ainsi validé l'usage d'une certaine sensualité dans l'acte dévotionnel et le second a largement permis de sacrifier les offrandes royales pour le développement des arts au sein du temple.

L'empire Chola au Xème siècle a enfin entériné ces pratiques artistiques religieuses en offrant l'usage à perpétuité de terres à des danseurs et des musiciens de temple. En effet, les rois Chola étant sivaïtes, « *la caste des bhramanes, éliminant les sectes rivales superpose partout la doctrine bhramanique aux cultes populaires* »⁵⁰. L'affiliation définitive des arts avec les deux castes héréditaires *Periya melam* (musiciens) et *Cinna melam* (danseurs), tenancières des terres appartenant au temple marqua donc le triomphe de l'hindouisme dans le Sud.

Le temple devint le lieu majeur sinon exclusif de la reproduction culturelle, veillant à la continuité des styles classiques et supervisant les relations entre artiste, patron, public et connaisseurs. Selon Subramaniam, « *all in all, the Hindu temple wielded a far greater influence not only on the evolution of music and dance but on the total social process of culture transmission through the socio-economic land grant mechanism and the socio-psychological free music mechanism.* »⁵¹

Ainsi, Subramaniam étudie dans un deuxième temps le retentissement du phénomène de scientisation de la musique carnatique principalement par le biais des

⁴⁹ Waterhouse, David. (Ed) *Dance of India; History, perspectives and prospects*, Université de Toronto; article de Subramaniam, V. [Class and caste in Indian dance and music: textual dictates, artist's affiliations and the socio-economic context.](#)

⁵⁰ Dumont, Louis. *Histoire de l'Inde et de la civilisation indienne*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1963.

⁵¹ Subramaniam, V. *op. cit.*

écrits de Venkatamakhi qui analysa les bases du système des *raga* en montrant la voie pour en créer d'autres. La nouveauté tient moins dans le fait que les bhramanes, caste lettrée, dominent la publication de travaux en sanskrit sur la musique et la danse mais qu'ils deviennent pratiquants à partir du XIV^{ème} siècle.

L'historien Louis Dumont évoquant l'étalement des conquêtes turques et afghanes, facilitées par le morcellement politique, du XI^{ème} au XV^{ème} siècle, analyse l'avènement au XIV^{ème} siècle, dans le Sud, d'une organisation impériale « *en réaction contre l'envahisseur* » : « *Ce fut l'Etat de Vijayanagar, qui pendant deux siècles interdit le Sud du Dekkan aux armées musulmanes.* »⁵²

Cette évolution doit donc au contexte politique qui l'a vu naître le maintien de la culture hindoue à travers la résurgence des bhramanes et des arts :

« La longue résistance de Vijayanagar est d'une importance capitale pour la civilisation hindoue, qui lui doit d'avoir survécu intacte dans l'Inde du Sud. Les études sanskrites, déjà florissantes au temps des Chola, sont alors vivifiées par l'immigration de nombreux pandits du nord qui cherchent un refuge dans l'empire hindou. Ce mouvement a permis à l'Inde du sud d'être un pays de culture sanskrite autant que dravidiennne. (...) Les empereurs patronnent les littératures télougou et kannada qui prennent premier rang parmi les littératures en langue populaire. C'est une grande époque de la poésie de Cour, artificielle et précieuse. Vijayanagar a permis aussi la conservation de la pure tradition musicale indienne, tandis que la musique musulmane influence désormais le nord. »⁵³

Les développements ultérieurs de la musicologie carnatique marquèrent le point de séparation entre la musique et la danse dans la mesure où le monopole brhamanique concurrença au niveau esthétique comme socialement « *the established ethos, norms and interests of the Melam castes.* »⁵⁴ Celle-ci fut préservée par un système de patronage actif de la Cour de Tanjore et Trivandrum qui remodelèrent la technique et la transmission de la danse.

En dernier lieu, Subramaniam passe de la notion de caste à celle de classe afin de rendre compte de l'émergence, consécutive à l'imposition de la loi britannique, d'une nouvelle classe moyenne occidentalisée et de la transformation des classes de propriétaires en Inde du Sud.

Pour autant, cette évolution requiert une approche globale des phénomènes issus de la colonisation, dont le développement d'une « *Derivative Middle Class* ».

Premièrement, il s'agirait de caractériser la colonisation britannique en Inde afin de nous rendre compte quel type de relations était établi entre les représentants de la loi étrangère et les indigènes. Ainsi, contrairement aux autres invasions en Inde, mongoles ou turques qui ont mis à l'épreuve l'extraordinaire capacité d'intégration de l'Inde au niveau socio- culturel, ou par rapport à d'autres types de colonisation comme le métissage

⁵² Dumont, Louis. *op. cit.*

⁵³ Dumont, Louis. *op. cit.*

⁵⁴ Subramaniam, V. *op. cit.*

et l'évangélisme introduits en Amérique latine par les espagnols, les anglais en Inde n'ont pu établir leur domination qu'avec une classe d'*intermédiaire* – clercs, hommes de lois, professeurs et autres professionnels.

La caractéristique principale de cette classe lui vient par conséquent de sa constitution sous impulsion exogène, la situation coloniale⁵⁵.

Laissant de côté l'étude des aspects économiques et politiques, une autre caractéristique nous intéresse particulièrement qui est le rapport d'imitation/ différenciation induit par la situation coloniale.

Si un rapport d'imitation s'est développé au niveau des affaires (par exemple, la séparation de la maison et du bureau, qui n'a jamais existé en Inde) ; au niveau des arts, c'est la dialectique opposée qui a eu lieu sous le nom de « Hindu revivalism ».

La nouvelle classe évoquée, soucieuse de la tradition, s'est efforcée au contraire de prolonger l'association de l'art et de la religion et, selon Subramaniam, a différé la prise de conscience de classe et l'avènement de la culture de masse (ce qui n'est plus vrai aujourd'hui dans la mesure où le développement populaire du Bollywood concurrence ouvertement les arts traditionnels qui font figure d'arts savants en Inde et d'arts « traditionnels » à l'étranger)⁵⁶.

Composée majoritairement de bhramanes⁵⁷, au vu de leur position avantageuse en tant que caste lettrée, non impliquée par la perte d'influence des castes commerciales avec la fin de l'East India Company, ni par la défaite des castes guerrières, la nouvelle classe moyenne du Sud s'engagea à revaloriser la culture indienne/hindoue, dans un sens largement conservateur contrairement au mouvement intellectuel moderniste, écloit au Bengale à la même époque.

Selon Subramaniam, « *the middle class in South India produced no Ram Mohan Roys or Vidyasagaras; and, unlike the Hindu revivalism of Bengal, which followed a productive encounter with the West, the Hindu revivalism of the South was more a result of continuity and concatenation.* »⁵⁸

⁵⁵ Cf. Subramaniam. *op. cit.* « *Whereas in Europe classes evolved without external compulsion, through internal factors (such as voyages of discovery, the development of commerce, and the evolution of free cities, Protestantism, secularization and industrial capitalism), this educated class of salaried employees and professionals was "derived" from the colonial confrontation.* »

⁵⁶ Cf. Subramaniam. *op. cit.* « *This class was drawn rather heavily from the higher literary castes, namely brahmines and high cast non- brahmines, and particularly in South India this involved a commitment to classical music and dance with strong religious associations* ».

⁵⁷ Subramaniam constate non seulement une correspondance entre la classe et la culture classique mais aussi entre la caste des bhramanes et la musique et la danse classique : « *Thus the Bhramin-dominated Academy and Krishna Gana Sabha in Madras are both associated with classical dance and music, while non Bhramin-dominated sabha-s go more for drama. Similarly, the Bhramin-dominated city of Bangalore has more regular classical performances during the year than Madras, except for December.* »

⁵⁸ Subramaniam, V. *op. cit.*

132-L'usage de la mémoire

Il s'agit, à partir de cette analyse évolutive du rôle des élites dans les politiques culturelles de développer les enjeux inhérents à l'usage de la mémoire, à l'aide des réflexions développées par Paul Ricoeur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁵⁹ et Joël Candau, dans *Mémoire et identité*⁶⁰.

Tout d'abord, en parlant d' « usage » de la mémoire, nous orientons a priori notre analyse sur les ressorts de la mémoire en tant qu'elle est exercée. Le souvenir, dépendant de la volonté de faire mémoire, comporte ainsi une part instrumentale qu'il s'agit d'interroger, vérifiant par cette analyse le caractère opératoire de la notion de *mémoire collective* notamment développée par Maurice Halbwachs.

Ainsi pour le groupe, la mémoire en tant que faculté n'existe pas : la « mémoire collective » est une représentation, une forme de méta-mémoire, un énoncé que des membres d'un groupe vont produire à propos d'une mémoire supposée commune à tous les membres de ce groupe. La constitution d'une mémoire partagée est ainsi dépendante de l'ouverture des mémoires individuelles les unes aux autres, par un objet commun, un même horizon d'action.

Débutant son chapitre sur la mémoire manipulée, Ricoeur établit un lien central entre la notion de mémoire et celle d'identité : « *le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité* »⁶¹. En effet le passé sert de référent à la question actuelle de l'identité : comme preuve et comme outil de cohésion pour le groupe. Pour autant, c'est justement ce recours à l'identité qui lui imprime sa fragilité dans la mesure où celle-ci est de « *caractère purement présumé, allégué, prétendu* » : elle est « *proclamée et réclamée* »⁶².

Ainsi, dans notre cas, le recours à la rhétorique de l' « authenticité » concernant le style de danse « traditionnel » du Sud, le Bharatanatyam révèle une stratégie de valorisation sinon de légitimation de l'identité culturelle indienne. Dans la mesure où la danse n'aurait de validité qu'en vertu de son ancestralité, la valorisation tacite d'un passé prestigieux implique des représentations collectives qui trahissent la volonté de conserver l'identité indienne présumée et révèlent des stratégies identitaires de différenciation vis-à-vis des formes de la culture occidentale.

Paul Gilroy, dans son ouvrage remarquable *Atlantique noire: double conscience et modernité*⁶³, évoque à ce titre les problématiques de la musique noire, soumise aux

⁵⁹ Ricoeur, Paul. *op. cit.*

⁶⁰ Candau, Joël. *Mémoire et identité*, PUF, 1998.

⁶¹ Ricoeur, Paul. *op. cit.*

⁶² Ricoeur, Paul. *op. cit.*

⁶³ Gilroy, Paul. *op. cit.*

dialectiques de la diaspora :

« Je pense qu'il est possible d'envisager la musique comme un Mème en mutation plutôt que comme une identité figée. Aujourd'hui, cette attitude implique de s'évertuer à appréhender la reproduction des traditions culturelles non pas sous la forme de la transmission non problématique d'une essence stable à travers le temps, mais dans les brisures et les interruptions suggérant que l'invocation de la tradition pourrait elle-même constituer une réponse spécifique, mais voilée, au flux déstabilisant du monde post-contemporain »⁶⁴

En tant qu'arts vivants, les arts performatifs indiens mettent en jeu un usage pragmatique de la mémoire utilisant « *un morceau du passé taillé aux mesures du présent* » de telle sorte qu'il puisse être une pièce du jeu identitaire. »⁶⁵

Ainsi, l'usage de la mémoire a pour corollaire l'action pratique de sujets agissants dans un « *présent d'initiative* ».

Finalement, il apparaît clairement qu'une approche culturelle dynamique des phénomènes identitaires suppose de penser séparément et dialectiquement le *contenu culturel* des identités et les aspects culturels des *politiques* de l'identité.

En dernier lieu, ces politiques de la tradition s'incarnent à travers un réseau d'institutions culturelles qui soutiennent l'art chorégraphique au niveau national et local, institutionnel ou associatif, public ou privé.

133-L'encouragement de l'enseignement chorégraphique.

(note du titre : ⁶⁶)

Une fois que la danse fut de nouveau acceptée comme une véritable forme artistique, et suite à l'indépendance, le gouvernement s'attela à réunir les conditions de diffusion de son enseignement et créa trois académies nationales dans le but de promouvoir les arts dont une pour la danse, le théâtre et la musique. Des fonds publics furent débloqués par le ministère de la culture pour soutenir les institutions privées ou encore accorder des bourses aux étudiants les plus pauvres.

En 1950, la danse fut reconnue comme une discipline de l'enseignement supérieur et l'Université Maharaja Sayaji Rao de Baroda dans le Gujarat devint la première université publique à développer une approche globale de la danse regroupant enseignement théorique et pratique. Les recherches universitaires sur les anciennes formes chorégraphiques et sur les anciens textes ainsi qu'un grand nombre de publications contemporaines sur la danse se multiplièrent, encouragées par la mise en place de doctorats.

En 1956, à Calcutta, dans la maison des Tagore de Jorasanko, on créa par exemple

⁶⁴ Ricœur, Paul. *op. cit*

⁶⁵ Ricoeur, *op. cit.*

⁶⁶ Sunil Kothari, *op. cit.*

une académie de danse, de théâtre et de musique, plus tard transformée en l'Université Rabindra Bharati, où était proposé un enseignement des six principales formes de danse : le Bharatanatyam, le Kathak, le Manipuri, le Kathakali, l'Odissi et le Kuchipudi, ainsi que des cours sur les danses folkloriques et créatives. Mais l'on pourrait citer aussi les universités de Bangalore et Mysore dans l'État de Karnataka, l'université Annamalai de Tanjore dans l'État de Tamil Nadu etc.

Parallèlement, l'enseignement dans des académies privées dirigées par des enseignants traditionnels s'est développé impliquant que des gurus quittent leur village pour les centres urbains à la faveur de la demande grandissante en matière d'enseignement chorégraphique.

Il existe aussi des institutions reconnues comme des établissements publics par le gouvernement indien comme la Fondation Kalakshetra et la troupe Kerala Kalamandalam, ainsi que les académies Central Sangeet Natak, Kathak Kendra et la Jawaharlal Nehru Manipur Dance Academy.

Enfin, d'autres structures, moins centrées sur la transmission que sur la diffusion concourent activement à la promotion de la danse classique à savoir les associations culturelles, appelées sabhas dans le Sud.

Sunil Kothari mentionne notamment en des termes élogieux le travail « formidable » de l'institution bénévole dénommée SPICMACAY (Society for the Promotion of Indian Classical Music and Culture among Youth) :

« (Elle tente) contre vents et marées, de mettre sur pied des débats illustrés d'exemples et des conférences explicatives dans les écoles et dans les collèges, assurés par des danseurs et des musiciens renommés. Ces personnes sont en mesure d'expliquer les finesses, les complexités et les subtilités de la danse et de la musique à un public réceptif de jeunes. Cela a permis dans une certaine mesure de compenser les effets néfastes des danses « Bollywood » à la mode. »

67

Le travail de promotion culturelle s'incarne donc depuis l'indépendance dans un tissu institutionnel disparate. Bien que le souci de valorisation des arts traditionnels soit partagé par toutes les associations, leurs objectifs diffèrent parfois, certaines étant plus traditionalistes et moins ouvertes au débat sur la tradition que d'autres.

Ainsi, dans un deuxième temps, c'est le processus de formation des identités lui-même qui sera l'objet de notre étude : ceci nous amènera à mettre en exergue les rapports de domination à l'œuvre lors de la redécouverte scientifique de la « civilisation » indienne conjointe à l'œuvre coloniale.

Le rôle de l'imaginaire doit ici être précisément étudié : premièrement dans une perspective anthropologique, en montrant que l'imaginaire est à la source de l'institution de la société comme l'a montré Castoriadis mais en révélant aussi que les flux imaginaires actuels, transnationaux, concourent parfois à privilégier la représentation par rapport à la compréhension, le mythe par rapport au réel. L'orientalisme mais aussi les sciences sociales ne participent-elles pas de ce phénomène ? Si la construction

⁶⁷ Sunil Kothari, *op. cit.*

identitaire est un paradigme capable de rendre compte des rapports antagonistes qui parcourent notre société, qu'en est-il des rapports d'altérité, de l'entre-deux entre les sociétés : quel rôle a l'imaginaire à un niveau global ?

Ces questions nous amèneront à cerner plus précisément la notion d'altérité, d'usage des frontières pour finalement interroger les tenants de l'épistémologie actuelle. Comment dépasser le couple antagoniste Tradition/modernité ? Ce dépassement n'est-il pas dépendant d'un dépassement de nos imaginaires ?

II. Les politiques culturelles et l'imaginaire de l'Autre: de l'Identité à l'Altérité, quel paradigme pour l'Inde dans un monde global ?

21-Eux et nous : l'imaginaire au service des mythologies modernes

211-La construction de l'identité nationale : de l'indocentrisme indien à l'indologie européenne.

L'émergence du nationalisme hindou en Inde n'a jamais été évident compte- tenu des conditions socio- culturelles du pays répondant au principe d'une extrême diversité, à partir de laquelle il est malaisé de retirer toute identité uniforme. Fruit des brassages de populations, de la multiplication des mouvements religieux, tant à l'intérieur de

l'hindouisme – hindouisme sanskritisé et hindouisme populaire, eux-mêmes divisés en sectes et divinités communautaires- que concernant les autres religions de l'Inde, islam, bouddhisme, jainisme, sikhisme ; l'Inde est un pays extrêmement différencié, bien qu'une unité de civilisation, née de l'interaction de ses différents éléments, imprime des valeurs et des coutumes communes.

En outre, l'hindouisme a toujours été caractérisé par sa capacité d'intégration, en lien notamment avec un fort indocentrisme originel : la dévalorisation traditionnelle de l'Autre implique un fort potentiel d'intégration dans la mesure où l'Autre est accepté avec toutes ses croyances s'il respecte seulement de se conformer aux règles rituelles élémentaires.

Le *Dharma*, ordre cosmique hindou, repose sur la protection d'un équilibre fondé sur une supériorité incontestable du sanskrit et du territoire indien, et s'incarne, par homologie, dans l'ordre social hiérarchique des varnas. Son respect implique en cela l'assimilation systématique dans ce Tout supérieur de tout élément quel qu'il soit. L'exemple des Huns, cité par Jaffrelot, reconnus comme *kshatriyas* est à ce titre éloquent.

Halbfass, cité par G. Leclerc, étudie les différentes façons traditionnelles de reconnaître/méconnaître les étrangers en Inde. Il note qu'en 800 av JC apparaît dans les *Bhramanas* le terme « *mleccha* », étranger, signifiant la non appartenance à la communauté rituelle, sociale et linguistique des Aryana. Suite aux invasions grecques, le terme de « *yavanna* » apparaît ensuite dans une acception plus descriptive tandis que le premier a une connotation morale et symbolique dépréciative.

Pour Halbfass, l'Inde traditionnelle se caractérise par un profond désintérêt pour l'Autre :

« L'indocentrisme développé dans la pensée hindoue 'orthodoxe' dépasse de beaucoup ce que l'on appelle ordinairement « ethnocentrisme ». Ce n'est pas seulement un parti- pris ou un biais, mais une structure théorique sophistiquée d'auto- universalisation et d'auto- isolement. Les mleccha (...) ne possèdent aucune identité contre laquelle sa propre identité pourrait s'affirmer ou dans laquelle elle pourrait se refléter »⁶⁸

Ainsi, le terme « hindou » lui-même, dérivé du sanskrit *Sindhu* (fleuve), qui est le catalyseur des nationalismes contemporains, est un terme étranger, utilisé d'abord par les musulmans et dont l'usage réflexif ne s'institutionnalisa que tardivement.

On voit que les indiens profondément centré sur eux-mêmes ne furent sortis de leur état contemplatif qu'au prix d'une confrontation brutale avec l'altérité.

La capacité intégrative de l'hindouisme, pourtant mise à mal par les invasions musulmanes fonctionna face à l'altérité musulmane dans la mesure où les réactions protonationalistes que l'on connaît comme l'Empire de Shivaji au XVIIème siècle se firent sur la base de volonté de préservation rituelle et non sur le modèle d'extermination de la guerre religieuse. Le premier hindou connu –du moins le premier bhramane- qui ait voyagé et écrit sur l'Occident reste Ram Mohan Roy au début du XIXème siècle.

C'est ce qui fit dire à C. Bayly : « Il n'est guère possible de déceler l'émergence d'un quelconque identité communautaire hindoue avant 1860. »⁶⁹ ;et à Halbfass : « L'Inde n'a

⁶⁸ Halbfass, citation de G. Leclerc, *op. cit.*

*pas recherché l'Ouest, et n'a guère recherché l'Autre. »*⁷⁰

Ainsi, J.F. Bayart écrit : « *Le basculement de l'Inde dans l'ère de l'impérialisme colonial s'est effectué par exaltation de la tradition, ou tout au moins de l'exotisme* »⁷¹.

En effet, il semble que la formation de l'identité hindoue ait été dépendante de la perception d'une menace exogène à l'origine d'un fort sentiment de vulnérabilité de la part de la majorité hindoue. Ce qui a été le cas avec l'impérialisme britannique s'est perpétué après l'indépendance dans le cadre du communalisme : l'impression des nationalistes d'être défavorisé par rapport à la minorité musulmane a été un catalyseur des redéfinitions identitaires, qui n'ont cessé dès lors de se radicaliser.

Chez les nationalistes hindous, « *la célébration de l'âge védique est un cache-modernité* »⁷² dans la mesure où le retour idéologique sur le passé considéré comme le plus prestigieux est destiné à surmonter l'extrême différenciation socio- religieuse du milieu hindou.

Alors, l'impérialisme britannique incarnant parfaitement une menace voire suscitant un sentiment de décadence, le nationalisme releva le défi lancé par l'Occident en revalorisant son image⁷³.

Dans un premier temps c'est un mouvement occidental intellectuel, l'orientalisme, qui contribua largement à éveiller la conscience des élites indiennes en leur donnant le modèle approprié de valorisation.

J.F. Bayard mentionne cette dynamique liée à la redécouverte orientaliste des richesses de la civilisation indienne : « *En bref, les Britanniques définirent avec une autorité croissante ce qui était indien, et les Indiens furent sommés d'avoir l'apparence de vrais Indiens : alors que les soldats indigènes portaient un uniforme de coupe européenne avant 1860, ils reçurent par la suite une tenue néomoghole comprenant turban, ceinture et tunique.* »⁷⁴

Dans la *Mondialisation culturelle*, G. Leclerc retrace la genèse de l'orientalisme dans le sillage de l'impérialisme européen. Les missionnaires les premiers, dans leur effort d'évangélisation, doivent s'atteler à une tâche de compréhension des coutumes locales et d'apprentissage des langues vernaculaires. Au milieu du XVIIIème siècle, Anquetil-

⁶⁹ Jaffrelot, *Les Nationalismes hindous. Idéologie, implantation et mobilisation des années 20 aux années 90*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, 1993.

⁷⁰ Bayart, J.F. *op. cit.*

⁷¹ Bayart J.F. *op. cit.*

⁷² Bayart, J.F. *op. cit.*

⁷³ Nous étudierons plus précisément cette question de l'identité et de l'idéologie dans le deuxième paragraphe de notre partie, à partir notamment de la notion de « syncrétisme stratégique » développée par Jaffrelot.

⁷⁴ Bayart, J.F. *op. cit.*

Duperron publie pour la première fois en Europe une traduction des Upanishads à partir des textes persans. Ce seront ensuite quelques administrateurs coloniaux, lettrés inspirés par l'idéologie des Lumières « *porteuse des valeurs de l'universalisme, du rationalisme, de la tolérance, du cosmopolitisme, du classicisme* »⁷⁵ qui ouvriront la voie aux études orientalistes, s'opposant aux thèses libérales des « occidentalistes » qui tendront à triompher dans la balance du pouvoir.

La redécouverte de l'Inde par l'Occident à partir de 1790 procède d'un véritable engouement scientifique et cumule des recherches plus ou moins fantasmagoriques : la construction des généalogies « indo-aryennes », à partir de la découverte par Franz Bopp de la parenté des langues indo-européennes relativisent la place de la chrétienté comme unique source culturelle et religieuse de l'Europe et initient le développement des philosophies de l'histoire en dehors de tout dogmatisme théologique.

On passe pour G. Leclerc « *du dénigrement de l'Inde à un engouement croissant* »⁷⁶. L'imaginaire paradoxal des philosophes des Lumières qui balançait entre dégradation des mœurs et conservation providentielle du primitivisme se métamorphose en un autre, soutenu par l'orientalisme allemand et l'indologie française: selon C. Weinberger-Thomas, « *l'Inde est devenue : berceau des origines, haut lieu des pérégrinations romantiques, des pèlerinages aux sources, des régressions nostalgiques vers l'indifférencié.* »⁷⁷

Ces études plus ou moins romantiques sont néanmoins intéressantes en ce qu'elle révèle une chose primordiale : l'Inde intéresse moins en elle-même que pour ce qu'elle donne à voir à l'Europe un sens de ce qu'il a perdu : l'Occident machiniste est opposé à l'Inde spirituelle.

Ce rapport imaginaire qu'entretient l'Occident par rapport à l'Orient, et à l'Inde notamment, né de la rencontre de deux rationalités, participe sûrement de l'aspect « promotionnel » des arts performatifs engagée dans les flux transnationaux ; au même titre que pour la « world music », bien que cela soit tout à fait indépendant par ailleurs de la richesse réelle proclamée et de la diversité des engouements lors de la réception des oeuvres.

Il ne s'agit pourtant pas de faire des procès d'intention mais il nous semble que l'exaltation du « traditionnel » au même titre que jadis l'exaltation de l'« exotisme » ne permet pas de penser un rapport interculturel dynamique et que ceci procède directement de l'héritage orientaliste au sens large.

L'aspect problématique de ce rapport entre altérité ne concerne pas la différence en tant que telle mais plutôt le fait que l'essentialisme colonial et l'imaginaire constructionniste britannique éludent la question de *la rencontre* des différences.

Francis Hutchins, cité par Edward Saïd dans *Culture et impérialisme*, montre le lien

⁷⁵ Leclerc, G. *op. cit.*

⁷⁶ Leclerc, G. *op. cit.*

⁷⁷ Weinberger-Thomas, *op. cit.*

entre le développement d'un imaginaire orientaliste et la colonisation britannique:

« On a créé une Inde imaginaire, sans la moindre trace de changement social ni de menace politique. L'orientalisation était le résultat de cet effort pour concevoir la société indienne comme si rien n'y était hostile à la perpétuation du pouvoir britannique ; car c'était sur la base de cette Inde postulée que les orientalistes entendaient construire une autorité permanente »⁷⁸

Ainsi Edward Saïd développe-t-il une critique acerbe de l'orientalisme, mettant en question le rôle de celui-ci dans le processus de domination coloniale. Pour lui, l'attrait pour l'Orient, sous couvert d'érudisme, dissimule des relations de pouvoir : « *L'Orient n'est en fait qu'un rapport, une relation créée par l'Occident à chaque pas de son histoire qui a nourri l'exotisme de la pensée de la différence tout en y dissimulant des relations de pouvoir.* »⁷⁹

Les *Subaltern Studies*, lancées en Inde en 1982, se sont ainsi attachées, en renouvelant l'historiographie indienne, à dépasser tant l'histoire coloniale que l'histoire officielle nationaliste, entendant que la pensée nationaliste est de toutes façons, selon Partha Chatterjee « *un produit dérivé* » du monde colonial. Nous consacrerons un paragraphe ultérieur à l'étude de la publication d'une association culturelle mettant en jeu ce genre de considérations sinon de revendications post-modernes.

Alors, notre analyse tend à contredire cette fameuse phrase de R. Kipling qui disait : « *L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident, et les deux mondes ne se rencontreront jamais.* ».

A ce stade, nous voudrions illustrer notre propos sur la thématique interculturelle de la rencontre à partir notamment de la thèse intéressante de N. Savarese consacré au « *théâtre eurasien* ».

212-Exemple du théâtre eurasien

Celui-ci pour l'auteur renvoie à la fécondation du théâtre européen par les théâtres asiatiques qui fut telle que l'on pourrait parler d'un genre transculturel limitrophe –le théâtre eurasien- :

« Certains théâtres classiques asiatiques ont eu une telle influence et un tel charme pour les hommes de théâtre occidentaux que pendant le XXème siècle les différentes connaissances et les différents thèmes se sont entremêlés, si bien que l'on peut parler d'une culture théâtrale unifiée et "eurasienne". Il ne s'agit plus, en effet, de continuer à regarder les grands modèles classiques asiatiques comme s'ils étaient au-delà d'une ligne de démarcation culturelle : c'est une séparation qui s'adapte mal aux exigences de cette histoire d'échanges, de voyages, de malentendus féconds et de compréhensions profondes de principes artistiques communs qui constituent l'histoire du théâtre du XXème siècle. »⁸⁰

Ainsi, retraçant l'histoire du théâtre occidental et de sa relation aux théâtres asiatiques, N.

⁷⁸ Saïd, Edward. *Culture et impérialisme*, Fayard, 2000.

⁷⁹ Saïd, Edward. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1978.

Saravese entend premièrement dépasser les dualismes que nous avons mis en avant lors de notre étude ; dont le paradigme de l'opposition Orient/Occident.

Ce dernier cantonne en effet dans la catégorie « théâtres orientaux » *«une zone aux limites des histoires du théâtre, souvent vue comme une survivance archaïque, comparée aux ères anciennes du théâtre d'Occident, relique vivante du passé, liée à une vision rituelle, sinon magique, du théâtre .»*⁸¹

Suivant notre propre analyse, les théâtres asiatiques ont souvent été catégorisés comme « théâtre d'Orient », suivant une élaboration mythique plus ou moins nébuleuse. Ainsi le concept de « théâtres orientaux », s'il veut se dégager du joug orientaliste doit être utilisé, selon N. Saravese, non pas pour désigner les différentes cultures du spectacle des pays asiatiques mais pour plutôt évoquer un ensemble de suggestions tantôt profondes, tantôt répandues, provenant des théâtres asiatiques plus ou moins bien connus, et qui a agi dans la culture théâtrale de matrice européenne à partir de la fin du XVIIIe siècle.

« De ce point de vue, les “théâtres orientaux” sont une des constellations mythiques de la pensée théâtrale “occidentale”, comme la “commedia dell’arte” ou le “théâtre grec”, le “théâtre populaire” ou celui des “primitifs”. »⁸²

A partir de là se dessine deux attitudes, l'une exotiste – que l'on se rappelle l'Exposition Coloniale de Paris en 1931 – et l'autre privilégiant une approche comparative, initiant donc un dialogue entre les différentes traditions théâtrales « orientales » et « occidentales ». A cet égard, l'exemple de la passion d'Antonin Artaud pour le théâtre balinais est éloquent. Une passion par ailleurs si enthousiaste qu'elle impliquait un déni de l'héritage « psychologisant » occidental mais qui tendait à révéler la différence d'approche des dispositifs scéniques orientaux, ceux-ci privilégiant une interrelation plus grande entre les différents éléments du spectacle : musique, décor, maquillage, chant, rythme...

Bien que l'enthousiasme fasciné d'un Artaud ne se différencie pas tant de celui des orientalistes, il semble pourtant que *Le théâtre et son double* fournisse une version positive de l'orientalisme, qu'il soit une véritable exhortation à regarder ces théâtres *de plus près* : pas seulement comme une magie incompréhensible mais comme un système de sens profondément suggestif, en relation dynamique avec sa culture propre:

« Dans les réalisations du Théâtre Balinais l'esprit a bien le sentiment que la conception s'est d'abord heurtée à des gestes, a pris pied au milieu de toute une fermentation d'images visuelles ou sonores, pensées comme à l'état pur. En bref, et pour être plus clair, quelque chose d'assez semblable à l'état musical a dû exister pour cette mise en scène où tout ce qui est conception de l'esprit n'est qu'un prétexte, une virtualité dont le double a produit cette intense poésie scénique, ce langage spatial et coloré. Ce jeu perpétuel de miroir qui va d'une

⁸⁰ Savarese, N. op. cit.

⁸¹ Savarese, N. op. cit.

⁸² Savarese, N. op. cit.

couleur à un geste et d'un cri à un mouvement, nous conduit sans cesse sur des chemins abrupts et dur pour l'esprit, nous plonge dans cet état d'incertitude et d'angoisse ineffable qui est le propre de la poésie. De ces étranges jeux de mains volantes comme des insectes dans le soir vert, se dégage une sorte d'horrible obsession, d'inépuisable ratiocination mentale, comme d'un esprit occupé sans cesse à faire le point dans le dédale de son inconscient. Ce sont d'ailleurs beaucoup moins des choses du sentiment que des choses de l'intelligence que ce théâtre nous rend palpables et cerne avec des signes concrets. Et c'est par des chemins intellectuels qu'il nous introduit dans la reconquête des signes de ce qui est. »⁸³

Enfin, le concept de « théâtre eurasien » avancé par Eugenio Barba nous place sur l'interface relationnelle entre les arts performatifs indiens et occidentaux. Pour cet auteur, les théâtres asiatiques « *deviennent des interlocuteurs privilégiés pour analyser des processus comme la formation de l'acteur et les techniques de représentation, qui précèdent la création et ils lui donnent plus de vie. Ainsi, les théâtres asiatiques, au-delà des malentendus séculaires, des suggestions exotiques, des influences et des compromis, assument la valeur d'un patrimoine culturel qui dépasse les barrières des cultures particulières pour aboutir au niveau, plus limité mais essentiel, du métier et de la profession.* »⁸⁴

Ainsi, la place de l'imaginaire, colonial et post-colonial dans la construction de l'identité hindoue nous permet d'interroger le concept d'idéologie, en rapport à celui d'identité afin de cerner les enjeux de ce dernier et son opérationnalité en tant que paradigme des sciences sociales.

22-L'identité en question

221-Le syncrétisme stratégique hindou.

(note du titre : ⁸⁵)

Ainsi, nous nous proposons d'interroger la notion de l'idéologie plus spécifiquement en rapport à notre objet d'étude à savoir les stratégies identitaires participant des politiques culturelles.

Pour autant, il est malaisé de déterminer *a priori* une congruence instrumentaliste du politique et du culturel même si ceux-ci participent sûrement des mêmes dialectiques historiques. Nous ne voudrions pas en effet que notre analyse concoure à l'amalgame

⁸³ Artaud, A. *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, 1964

⁸⁴ Savarese, N. *op. cit.*

⁸⁵ Jaffrelot, *op. cit.*

implicite de l'idéologie nationaliste radicale, dans ses dérives communalistes et violentes, avec l'idéologie traditionaliste et trans-nationale véhiculée par les politiques culturelles, même si dans une certaine mesure elles participent du même processus identitaire que nous nous proposons d'étudier.

C. Jaffrelot analyse le processus de constitution de l'idéologie nationaliste en Inde par la construction d'une identité *en réaction*, née de la confrontation coloniale et qui consiste à se réappropriier les idées occidentales pour une valorisation de sa propre culture : la « *construction de la tradition* » est « *un effort pour légitimer l'importation de pratiques et d'idées d'Occident en les présentant comme analogues à des éléments de la tradition indigène ou virtuellement contenues en elle à l'époque antique* ». ⁸⁶

Le « *syncrétisme stratégique* » ainsi défini fonctionne en trois temps : « *la domination d'un Autre (réelle ou subjectivement exagérée) suscite un fort sentiment de vulnérabilité ; celui-ci engendre dans un second temps un effort pour réformer la société hindoue qui consiste à imiter les traits culturels de l'Autre auxquels est attribuée sa force. Mais ce mimétisme se développe sous couvert d'une fidélité aux traditions hindoues, sur un thème idéologique.* » ⁸⁷

Dans les années 20, alors que l'Inde connaissait un cycle de violence intercommunautaires, la réflexion de l'intellectuel V.D. Savarkar qui en 1924 publia *Hindutva : who is a Hindu*, le traité fondateur de l' "hindouité" nationaliste est révélateur de ce qu'il a fallu retrouver, en face de l'Autre (anglais et musulmans) un sens unitaire de l'identité hindoue, basé ici sur la communauté ethnique.

Paul Ricoeur, dans un cycle de conférences intitulé *Idéologie et Utopie* ⁸⁸ a réinterprété la pensée de différents auteurs concernant l'idéologie.

S'inspirant de Weber, premièrement, celui-ci montre que ce qui est en jeu dans l'idéologie est une revendication. Revendiquer des valeurs, un territoire, une langue sont les moteurs du nationalisme. La revendication est pourtant indissociable d'un système de croyance venant établir la légitimité de la revendication. Si bien que la fonction de l'idéologie pour Ricoeur, à la suite de Weber, est de combler le fossé de crédibilité séparant revendication et croyance, et par là de fonder la croyance en la *légitimité* d'un système de pouvoir.

Elaborant une anthropologie sémiotique, Clifford Geertz envisage la culture comme un ensemble de textes, de récits, qui impliquent du langage, des symboles et des signes. La culture est un ensemble de systèmes symboliques lesquels représentent des modèles *de la réalité* - les symboles incarnés à travers des représentations culturelles donnent sens et consistance à des phénomènes de vie sociale qui, à travers ces représentations, deviennent la réalité – et *pour la réalité* - les symboles et les systèmes de représentation qui leur correspondent orientent les conduites des individus et contribuent à l'organisation

⁸⁶ Jaffrelot, *op. cit.*

⁸⁷ Jaffrelot, *op. cit.*

⁸⁸ Ricoeur, Paul. *Idéologie et utopie*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

sociale.

Ainsi le sens de la culture et des valeurs par elle véhiculée, serait en circulation dans la société qui le crée et s'en imprègne alternativement.

Cette analyse, qui se dispense quelque part d'analyser les ressorts politiques et psychologiques de la culture, est néanmoins intéressante en ce qu'elle postule un lien entre les symboles, la pensée collective et l'ordre social : les croyances et les mythes dont on sait qu'ils organisent jusqu'à un certain point la pensée et la mémoire sont en relation avec les représentations culturelles.

Geertz étudie ainsi l'inscription de l'idéologie dans un système culturel et fait en cela écho à l'étude du nationalisme par B. Anderson qui met en avant l'indissociabilité du nationalisme et du contexte culturel qui le voit naître : « *Pour comprendre le nationalisme, il faut l'aligner non sur des idéologies politiques que l'on embrasse en connaissance de cause, mais sur les systèmes culturels qui l'ont précédé, au sein desquels – ou contre lesquels- ils sont apparus.* »⁸⁹

Avançant la notion de « *communauté imaginée* », il exprime que les constructions idéologiques en tant que réactions à la modernisation reposent sur une refondation du sens, une construction de soi en face de l'autre dont la menace – réelle ou présumée – est source de « *désorientation* » culturelle.

Ainsi, l'idéologie « *repose sur des réinterprétations des symboles traditionnels destinés à rétablir un sens et constituent de ce point de vue des « réponses stratégiques* ». »⁹⁰

L'idéologie véhicule donc en soi « *des valeurs et des convictions nouvelles* »⁹¹ en ce qu'elle établit une identité culturelle manquante et répond à un besoin.

Dans le cas du Bharatanatyam, le travail des danseurs a contribué à (re)construire une identité nationale selon le schéma du syncrétisme stratégique : c'est par l'exaltation de valeurs universalistes, reconnues comme propres, confirmées dans un passé valorisant, et actualisées par les pratiques, que le Bharatanatyam s'est imposé nationalement et internationalement.

Le syncrétisme stratégique à l'œuvre entretient donc une image, une présentation de soi en empruntant le chemin de la tension entre universalisme et particularisme ethnique : nous avons vu dans le cas du Bharatanatyam que Rukmini Devi mettait en avant la Beauté⁹² de la danse et son ancrage dans une esthétique quasi théologique propre à la

⁸⁹ Anderson, Benedict. *L'imaginaire national, réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Ed. la Découverte, 1996.

⁹⁰ Geertz. *The interpretation of culture*, New York, Basic Books, 1973.

⁹¹ Fallers, cité par Jaffrelot. *op. cit*

⁹² Rukmini Devi, citée par Sunil Kothari, *op. cit.* « *Si le danseur est véritablement habité par l'esprit de vocation, toutes les formes de danse peuvent servir à véhiculer le message de cette spiritualité, car il existe une influence insufflée par la Beauté qui peut faire passer le monde de la bassesse, de la vulgarité et de la cruauté à l'observation des idéaux suprêmes de la culture et de la compassion.* »

culture hindoue.

L'idéologie politique qui se révèle dans la manière de concevoir la culture traditionnelle admet une conception idéale de la société hindoue et par conséquent une manière de l'orienter vers cet idéal. Dans ce sens, la valorisation de la culture traditionnelle actualise l'idéologie politique, et devient un instrument d'une action politique qui a pour fonction de défendre la société contre ces propres faiblesses d'une part, et contre les dangers extérieurs d'autre part.

Dans l'opération qui consiste à se définir soi-même, les élites indiennes ont revendiqué une culture nationale aux yeux du monde global, ce que Anne-Marie Gaston confirme en conclusion de son ouvrage :

« It was the desire for a national classical dance that catapulted Bharatanatyam to its present position as the quintessence of Indian culture. The leaders of the Indian independence movement saw the revival of Indian culture as being an integral part of their mission. If Indian culture was to be projected, both at home and abroad, it was necessary to provide a full spectrum of artistic activities. Classical music was already highly developed. In the field of dance, however, a vacuum existed in the early part of the 20e century”⁹³

Cette analyse de l'idéologie comme légitimation et symbolisation ne rend pas compte de la façon dont l'idéologie nationale biaise le rapport de communication ; puisque elle-même est née d'un rapport inégalitaire. Habermas, nomme le processus de symbolisation de l'autre à travers l'idéologie « ex-communication »⁹⁴ dans la mesure où il est, sur le modèle psychanalytique, pathologique. Le problème néanmoins de cette analyse communicationnelle de l'idéologie est selon Ricœur qu'elle reste un idéal régulateur et fonctionnerait comme l'utopie.

Pourtant Habermas pose le doigt sur un aspect hautement problématique : si l'identité est à ce point perméable aux influences de l'extérieur, en permanente redéfinition de ses principes, elle comporte le danger, flagrant au niveau politique, d'une cristallisation des valeurs et d'un éloignement des sources de la croyance.

L'identité en ce sens doit être remise en cause : il s'agit d'interroger en quoi l'identité est un paradigme des sciences sociales si à la mode qu'il participe peut-être d'une « idéologie » propre aux sciences sociales, comme l'a montré J.F. Bayart dans *l'Illusion identitaire*⁹⁵.

Le concept d'identité est-il capable de rendre compte des rapports de pouvoir dynamiques ? Faut-il lui préférer celui d'Altérité?

222-L'illusion identitaire.

⁹³ Gaston, Anne-Marie. *op. cit*

⁹⁴ Habermas, cité par Ricœur, *Idéologie et utopie, op. cit.*

⁹⁵ J.F. Bayart, *op. cit.*

Dans notre première partie, nous avons esquissé une critique du primordialisme qui doit servir de base à notre présent développement. En effet, comme le dit J.F. Bayart : « *Il n'y a que des stratégies identitaires, rationnellement conduites par des acteurs identifiables* ».

96

Pourtant le rapport dialectique entre la tendance à l'universalisation et l'affirmation des spécificités semble l'horizon indépassable de notre temps. Ceci nous amène dès lors à interroger la prégnance du concept d'identité dans le cadre des sciences sociales contemporaines.

Rappelons les points principaux d'une définition critique de l'« identité », à partir notamment de la réflexion de F. Laplantine⁹⁷. Premièrement, l'identité se présente moins comme un concept que comme une notion opératoire qui connaît un abus sémantique. L'identitaire s'oppose au complexe comme « *l'élémentaire, le pur, le simple, le séparé s'oppose au contingent, au composite* »⁹⁸. L'identité est l'identification d'un état et la méconnaissance du devenir et de la transformation. En outre, « *l'identité est rebelle car il y a de l'autre dans le moi ; or, c'est une pensée de l'être et non une pensée de l'autre.* »⁹⁹ En cela, l'identité se rapproche de la notion de race : « *en bloquant toute altérité, conçue comme une altération de soi* ».¹⁰⁰

La portée idéologique de la notion d'identité lui vient de sa constitution pathologique, pour s'aligner sur le modèle psychanalytique : l'élimination de la rencontre, la pensée du séparé. Or l'identité est toujours « *mélangée, relationnelle et inventive ; circonstancielle et non essentielle* ».¹⁰¹

Ainsi, le concept évolue dès qu'on le confronte avec celui de la communication interculturelle, comme l'a montré E.M Lipiansky¹⁰².

Pour cet auteur, la notion d'identité implique dans sa constitution même l'existence d'un autre auquel la relie des relations d'assimilation et de différenciation. Dans ce sens, l'identité culturelle, comme toute identité, est inséparable d'un rapport à l'altérité et donc de la communication interculturelle. Ainsi J.F Bayart écrit : « *D'une certaine façon, les identités primordiales « existent », mais en tant que faits de conscience et comme régimes de subjectivité, non en tant que structures* »¹⁰³.

Penser l'interculturalité implique de prendre en compte dans l'interaction le fait que la

⁹⁶ J.F. Bayart, *op. cit*

⁹⁷ Laplantine, François. *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.

⁹⁸ Laplantine, François. *op. cit*

⁹⁹ Laplantine, François. *op. cit*

¹⁰⁰ Laplantine, François. *op. cit*

¹⁰¹ Clifford, James. *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*, Paris, Ed. des Beaux- Arts, 1996.

¹⁰² Lipiansky. *Identité et communication*, Paris, PUF, 1992.

communication est à la fois une constitution : la culture fait du soi avec de l'autre. « *Les identités culturelles apparaissent ainsi comme des processus sociaux dynamiques et non homogènes, en continuelle évolution et qui se définissent autant par leurs relations mutuelles que par leurs caractéristiques propres.* »¹⁰⁴

En ce sens comme l'a souligné Todorov : « *L'interculturel est constitutif du culturel* ». ¹⁰⁵

Ainsi, l'identité a moins le caractère d'une réalité que celui d'une représentation sociale fonctionnant comme une figuration de son unité par différenciation des autres. « *L'affirmation de l'identité est moins la manifestation et le reflet de l'unité culturelle qu'un des moyens par lesquels ce groupe cherche à construire cette unité, comme mythe mobilisateur.* »¹⁰⁶

Ce que nous voyons à l'œuvre dans le cadre des stratégies identitaires est un « *usage des frontières identitaires* »¹⁰⁷. Dès lors, le terme d'identité devient secondaire par rapport à celui d'Altérité, plus fécond comme nous allons le voir pour aborder le temps présent des rapports : artistiques, intellectuels, scientifiques.

De la même manière que nous avons établis un rapport entre l'orientalisme et le nationalisme, nous pourrions mettre en relation le discours scientifique sur l'Autre, l'Anthropologie et la production de stratégies mémorielles incluant l'identité. Le livre de J.F. Bayard, *L'illusion identitaire*, fournit le modèle d'une critique acerbe du culturalisme, non seulement du point de vue de l'intelligence de ses concepts mais du point de vue de leur retentissement.¹⁰⁸

Ainsi, on peut se demander en quoi l'anthropologie culturaliste participe de ce phénomène de stratégies d'invention de la mémoire, en donnant du monde des figurations qui seraient des modèles de la réalité ou pour la réalité au sens de Geertz, figurations qui s'incarnent socialement à travers les représentations collectives.

Il semble en effet que l'anthropologie ne soit plus l'apanage d'un nombre restreint d'érudits mais que par la structuration de réseaux communicationnels, elle se retrouve dans le corps social sous la forme de phénomènes sociaux. Le concept d'« *intertextualité* » signifie que la science, constituée d'un ensemble de textes qui se répondent les uns aux autres, est un langage qui peut faire l'objet de réappropriation de la

¹⁰³ J.F. Bayard. *op. cit.*

¹⁰⁴ Lipiansky. *op. cit.*

¹⁰⁵ Todorov cité par Lipiansky, *op. cit.*

¹⁰⁶ Lipiansky. *op. cit.*

¹⁰⁷ Concept développé par Martin Soares, professeur d'anthropologie à l'Université Lumière Lyon 2.

¹⁰⁸ « *Dans ses multiples moutures, plus ou moins raciales, relativistes ou substantialistes, le culturalisme fournit justement l'un des idiomes par l'intermédiaire duquel un nombre grandissant d'acteurs du système international entrent en interaction, fût-ce sur le mode du malentendu ou de manière conflictuelle* »

part d'acteurs culturels.

C'est ainsi que d'abstraction signifiante, le concept d'identité a tendu à devenir une idée socialement signifiante et mobilisable par des sujets individuels ou collectifs.

Bourdieu constate que la notion d'opinion publique est passée du registre scientifique à la réalité : ce concept réifié se retrouve au centre d'enjeux conscients sociaux- politiques alors que son existence a été établie au prime abord en termes conceptuels *au-delà* de la conscience des acteurs sociaux et des sujets individuels.

Cette réflexion nous permet de penser le fait que les politiques culturelles en Inde, par le biais du syncrétisme stratégique, se réapproprient le discours scientifique occidental non seulement pour valider leur passé mais pour engager une vision de l'avenir. Là où la notion d'identité est dangereuse, c'est qu'elle ne rend pas compte de ce qui se joue à la frontière des rationalités.

Si J.F. Bayart critique si fortement l'illusion identitaire, c'est que ce paradigme induit une fixité qui ne permet pas « *de dégager les opérations concrètes par lesquelles les acteurs sociaux produisent de façon conflictuelle leur histoire en se définissant par rapport à leur perception du passé et par rapport à leur conception de l'avenir* ». ¹⁰⁹

F. Laplantine, dans son livre *Le social et le sensible* ¹¹⁰, nous invite, à propos de l'Amérique latine, à penser le paradigme de l'Altérité pour repenser notre contemporanéité : il s'agit de voir le « hors champ » c'est-à-dire « *le lieu de la culture entre les cultures* ».

A partir de là, Paul Gilroy lance un « *appel à une connaissance intime du choc vécu des contraires* » ¹¹¹ et voit une possibilité de « *réexamen des problèmes de la nationalité, de la localisation géographique, de l'identité et de la mémoire historique* » ¹¹² :

« Tous apparaissent avec une clarté particulière dès lors qu'aux paradigmes nationaux, nationalistes et ethniquement exclusifs propres aux approches anglaises et américaines de la critique culturelle, nous opposons ces modes d'expression cachés, en même temps résiduels et émergents, qui s'efforcent de devenir substantiellement globaux et transnationaux. Ces traditions ont appuyé des contre- cultures de la modernité. » ¹¹³

La contre-culture de la modernité tendrait à invoquer une reconnaissance de la déterritorialisation de la modernité – qui devient plurielle. Nous avons vu que l'imaginaire, étant le premier instrument des représentations cristallisées de l'identité, est utilisé pour exister et être reconnu sur la scène internationale : par là c'est le paradigme de l'Altérité qui met à jour l'usage des frontières identitaires.

¹⁰⁹ J.F. Bayart. *op. cit.*

¹¹⁰ Laplantine, François. *op. cit.*

¹¹¹ Gilroy, Paul.

¹¹² Gilroy, Paul. *op. cit.*

¹¹³ **Gilroy, Paul. *op. cit.***

Notre connaissance du milieu culturel tamoul (notamment de l'association pluri-dimensionnelle Prakriti Foundation à Madras) nous a mis en face de ce genre de réappropriation stratégique problématique. L'appel explicite à une transmodernité par les acteurs culturels dans le contexte de la globalisation interroge les lieux de production du savoir et du pouvoir et implique finalement une réflexion sur la *valeur* autant que sur la *fin*.

23-Arts traditionnels et élites culturelles : un projet culturel et éthico- politique global au service d'une remise en cause épistémologique des rapports entre savoir et pouvoir.

231-La réinvention de la différence.

Dès lors, si nous réexaminons la renaissance transnationale du Bharatanatyam – sans discriminer pour autant notre analyse de la tradition inventée qui rend compte des tensions constitutives de la pratique - Rukmini Devi a conçu une esthétique interculturelle moderne et sacrée, liée à l'histoire de la danse de temple en Inde et au spiritualisme euro-américain. Elle a développé son esthétique en imaginant une nouvelle « *scène- temple* »¹¹⁴ où se mêlent des symboles et des images de l'Antiquité.

Le spiritualisme et le dispositif scénique de Rukmini Devi sont à examiner selon une perspective comparative de modernité mondialisée et d'interculturalisme dans la mesure où les revivalistes se sont attachées à travailler localement tout en réfléchissant à l'échelle mondiale lors de la renaissance de la danse nationale indienne entre 1930 et 1980.

Durant cette période, Rukmini Devi a fondé « *un ethos créatif transnational et une vision du Bharatanatyam qui est aujourd'hui dominante dans la praxis locale et internationale de cette danse* »¹¹⁵.

La renaissance du Bharatanatyam a donc procédé d'une « *réinvention de la différence* », menée de façon consciente par les élites culturelles dans le cadre de la colonisation puis de la globalisation des échanges culturels.

Depuis la fin des années 1960, la venue de nombreux artistes des traditions théâtrales et dansées de l'Inde en Europe et aux Etats-Unis, pour des représentations, stages et contributions à la création, a fait naître une confrontation de formes et un questionnement tant dans la sensibilité des créateurs occidentaux que dans la réception des publics de plus en plus nombreux et avertis. Ce qui a produit en retour de nouvelles

¹¹⁴ Réflexion de Avanthi Meduri menée dans le cadre de sa conférence au Conservatoire National de la Danse intitulée « Interculturalisme, scène-temple et modernité dans le Bharatanatyam ».

¹¹⁵ Avanthi Meduri, *op. cit.*

réflexions au coeur du langage artistique indien contemporain.

Les problématiques de la tradition, de l'authenticité, du métissage se sont affinées de part et d'autre pour laisser place à une interrogation plus profonde sur les racines, le sens et la pertinence de ces esthétiques au sein du contexte global actuel.

De manière plus générale, la réflexion entreprise par les associations culturelles s'attachant à promouvoir les arts indiens interroge en permanence les dialectiques de tradition et de modernité. Notre stage au sein de l'association Prakriti Foundation à Madras de janvier à juillet 2005 va nous permettre, à partir de l'analyse du texte introductif d'un séminaire intitulé "*Changing Ritual and Performance Traditions of South India*", d'étayer notre argumentation quant à la nécessité de reconnaître aux agents de la culture une véritable histoire intellectuelle, et des politiques culturelles correspondantes, en reconnaissance de « *la nature décentrée et indéniablement plurielle de la subjectivité et de l'identité moderne* ». ¹¹⁶

232-L'association Prakriti Foudation : analyse de texte.

A partir d'une expérience de terrain de six mois au sein de l'association culturelle Prakriti Foudation, nous avons pu nous familiariser avec certaines formes de la promotion de la culture « indienne », son discours et ses finalités.

Fondée par Ranvir Shah, amateur d'arts et coordonnée par V. R. Devika, journaliste-critique d'art et chercheur en éducation, l'association Prakriti Foundation se donne pour objectif de donner à voir et à entendre les différentes voix qui font la diversité culturelle de l'Inde, considérée donc à un niveau national. Que ce soit à propos de la musique, de la danse, de la photographie, de la peinture, de la musique, de l'histoire de l'art, le propos est d'ouvrir le débat pour ne pas les considérer comme de simples performances mais comme des points de vue à observer et à discuter.

Le musicologue hollandais Dr Rokus de Groot décrit ainsi en ces termes le travail culturel de l'association :

« *Prakriti Foundation creates highly imaginative programs, connecting art and society, furthering debate, and stimulating the public to develop an involved, yet critical attitude. Its work is designed for different age categories, including children, thereby preparing for future ways of cultural involvement. The foundation's coverage of a wide array of subjects and approaches makes it into a model of independent culturalagency.* » ¹¹⁷

Prakriti Foundation désire ainsi être un « catalyseur » culturel afin de développer un travail critique sur les arts, leur place en Inde, leur richesse au niveau national et trans-disciplinaire.

La volonté pan- indienne de l'association est évidente dans le choix de présentation des thèmes artistiques ; un exemple récent est flagrant : en organisant à Madras pour la

¹¹⁶ Gilroy, Paul. *op. cit.*

¹¹⁷ Cf. site de Prakriti Foundation, consultable sur <http://www.prakritifoundation.com>.

première fois un festival rassemblant les plus grands musiciens de musique Dhrupad¹¹⁸, l'association franchit délibérément et librement le vieil antagonisme entre musique du Nord et musique du Sud.

De la même façon, l'organisation d'un festival intitulé *Tamil Koothu : reassessing tradition and modernity*¹¹⁹ a répondu à une volonté locale d'établir un lien entre les formes rurales et urbaines afin de ne pas cantonner l'association à son cadre élitiste.

Enfin, l'organisation de festivals de cinéma ou de théâtre a aussi une visée internationale de diffusion de la connaissance des arts indiens, dans une version critique et appropriée de la culture.

V. R. Devika a commencé son parcours en tant que danseuse de Bharatanatyam et a participé au premier festival organisé dans le temple de Chidambaram et sur la vague revivaliste, elle poursuit aujourd'hui son travail de promotion des arts indiens en intégrant une réflexion sur l'éducation et le rôle des arts : à ce propos, elle engage des projets dans les écoles de Madras afin de perpétuer, auprès des enfants le sens et les bienfaits des arts performatifs.

(image consultable au Centre de Documentation Contemporaine de l'I.E.P. de Lyon)

Selon elle, il faut établir des ponts entre l'éducation et les arts traditionnels afin d'entretenir une relation active et critique avec les formes du passé.

Ainsi, par l'intermédiaire de ce contact prolongé avec V. R. Devika, nous avons pu cerner les enjeux d'un dialogue fécond autour des sciences humaines et des politiques culturelles.

Afin d'en rendre compte, nous avons choisi d'analyser un discours introductif à un séminaire sur la transformation des rituels en Inde du Sud, ce afin de montrer comment le syncrétisme stratégique n'aboutit pas seulement à l'idéologisation de la culture mais à une pensée critique de la frontière dans le cadre de notre « transmodernité ».

Afin de faciliter la lecture, nous reproduirons intégralement le texte en procédant par étapes, incluant à chacune d'elles une explication dans le cadre de notre propre cheminement depuis le début de cette étude.

Ce texte répond parfaitement aux questions que nous pouvons soulever quant à la communication interculturelle, et notamment concernant les sciences sociales : celui-ci retrace l'état de la recherche actuelle sur la tradition et la modernité et vise à se positionner au sein du débat.

“Implicit in the binary opposition between “tradition” and “modernity” is the notion of a stagnant past and a dynamic present”¹²⁰. Tradition stands for continuity and modernity is that which breaks continuity and disseminates

¹¹⁸ Voir en annexe 1 la plaquette de présentation du Festival.

¹¹⁹ Voir en annexe 2.

¹²⁰ ***Nous soulignons les points s'intégrant précisément au sein de notre analyse.***

“tradition” in a heterogeneous process. The problematic of this type of simple opposition is one which has been recognized by scholars of ritual and performance studies. However, inverting this binary, that is identifying “tradition” with change also has its own problems. The familiar phrase “tradition is always changing” implies an over-emphasis on change and an under-estimation of the significance of the discourses of historicity and continuity.”

L'amorce du texte retrace la problématique, que nous avons nous-mêmes développés, du dualisme tradition/ modernité en mettant en relief combien fixistes étaient les représentations sous-jacentes d'un côté comme de l'autre : qu'il s'agisse d'enfermer la tradition dans le passé ou de clamer sa perte irrémédiable dans les flux dissolvants de la modernité.

“Transformative processes at work in the re-imagining of traditions simultaneously attempt to homogenize and differentiate, accommodate and marginalize. In the process of “authenticating”, they also demarcate boundaries (such as “folk” and “classical”, “private” and “public”). The “imagined tradition” is created, and functions as a point of reference for locating regional, religious and gender identities, forms of class politics and national narratives. The acts of ritual and cultural performance thus become practices used to read and reify possible pasts.”

Ensuite, le texte mentionne les problèmes soulevés par la dichotomie tradition/ modernité à savoir le processus d'invention de la tradition qui a pour conséquence de segmentariser et réifier des réalités mouvantes dans des catégories empruntées aux sciences sociales occidentales selon le processus de « syncrétisme stratégique » développé par Jaffrelot. Si bien que les arts performatifs, issus ou non de rituels, seraient en quelque sorte condamnés à une mort déguisée, à une re-présentation perpétuelle détachée de son sens.

« Elite metropolitan discourse on the culture of the nation, such as that created and deployed by the smarta brahmanas in modern South India, is the paradigm which frames the tradition-modernity dichotomy as authoritative. This paradigm, as Mary Hancock has argued, is central to elite modes of self-representation. The interpenetrating realms of religious and cultural performance and personal narrative are the sites for cultural production and contestation. The emerging bourgeois ideology of nationhood and “national culture” clearly identifies with its new “traditions”, but selectively erases the non-dominant voices which resonate from those traditions. The lingering yet invisible presence of what Avanthi Meduri calls the “ghost” of the devadasi in the re-invented dance form known as BharataNatyam perhaps best exemplifies the simultaneous acts of “authentication” of tradition on the one hand, and marginalization of it on the other. R. Champakalakshmi and S. Gopal have clearly demonstrated how specific attitudes toward the notion of tradition are inscribed in ideologies of power: Some ideologies seek a rupture with the past, critiquing and rejecting ‘tradition’. Others are ambivalent towards tradition: accepting as well as disavowing it. Still others seek to draw upon the cultural resources of tradition, transforming these resources in the process of appropriation”.

Ainsi, le texte est si éloquent quant à l'état actuel de la recherche qu'un commentaire dans le même sens serait superflu, d'autant plus qu'il reprend parfaitement le sens de

notre propre cheminement. Par contre, c'est la différenciation qu'il va induire vis-à-vis de cette congruence entre l'idéologie et la promotion culturelle qui le rend si intéressant. En effet, il s'agit pour les acteurs de Prakriti Foundation d'assumer parfaitement cette congruence tout en la dépassant dialectiquement, en montrant qu'elle est peut-être à bout de souffle.

Dans un premier temps donc, la réinvention des traditions en Inde du Sud est reconnue comme faisant partie d'une valorisation identitaire de la part des élites :

“This year’s CRSI workshop, ‘Changing ritual and performance traditions of South India’”, seeks to address the issue of the tradition-modernity dichotomy in South India from a variety of interpretive perspectives: textual, historical, anthropological, performative. From the re-imagining of rituals in Tamil temples, to the re-writing of the dance and music traditions of Tiruvarur by a modern novelist, to the scientific re-visioning of Karnatak ragas, each presentation considers the making of cultural categories that exist at specific socio-cultural and historical conjunctures. The reinvention of tradition in South India – that is, the “cultural engineering” of the region by elites- is recognized as rooted not only in the quest for authenticity and validation, but also in the play of power, and the politics of self-representation.”

Mais c'est dans un dernier paragraphe que le texte va se rattacher explicitement aux recherches post-coloniales et post-modernes dans le but de questionner ce que Lyotard caractérise comme la « *dé légitimation* » de la science. En effet, il semble que le savoir dans la société post-coloniale soit un enjeu majeur : « *Sous sa forme de marchandise informationnelle indispensable à la puissance productive, le savoir est déjà et sera un enjeu majeur, peut être le plus important, dans la compétition mondiale pour le pouvoir* ».

121

Plutôt, ce serait une invitation à désenclaver le savoir, à reconnaître à l'Inde une pluralité d'appartenances, des identités en construction selon un mode rhizomatique :

« Post-colonial and post-modern critical framework allows us to write ‘against culture’ as Feminist-Anthropologist Lila Abu-Lughod puts it- that is, to ‘write against the vision of perceived cultural truths as anchors of authenticity, homogeneity, and synchronicity’. Each of the presentations at this year’s CRSI workshop offers us a glimpse into the possibilities of dislodging some of these anchors in the area of South Indian studies. We look forward to an exciting weekend. Thank you.”

Nous devons donc étudier dans un dernier temps le rôle des élites dans la mise en question transmoderne des sciences sociales, à travers notamment une réflexion sur la colonialité du savoir et du pouvoir.

233-La transmodernité : pensée critique de la frontière

En se rattachant ainsi aux recherches post-modernes, l'association Prakriti Foundation fournit un modèle alternatif de promotion de la culture traditionnelle. V.R. Devika, par son

¹²¹ Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

activisme culturel est caractéristique de la figure de l'intellectuel post-colonial. Il semble que l'identité post-coloniale observée n'ait pu se construire qu'en marge des représentations de la centralité symbolique de l'Occident, dans un mouvement qui va de la périphérie vers le centre renversant par là même la perspective. Si les intellectuels indiens veulent quitter le statut de « double conscience »¹²² issu de la colonisation, ils doivent soumettre leur culture à l'épreuve d'une nouvelle intégration, assumée.

Cette délocalisation du savoir est aujourd'hui l'espace privilégié de construction des cultures et des critiques post-coloniales : un espace liminaire qui contient la logique d'un monde en devenir, à définir.

C'est là que les sciences humaines doivent intégrer un retour épistémologique sur leurs concepts lorsqu'ils en viennent à constituer des prisons de sens, auxquels les acteurs ne peuvent plus échapper. Il ne s'agit pas de détourner la réalité mais de reconnaître l'existence d'un espace frontalier où seul est possible la proximité de la différence.

Dès les années 80, la notion d'intellectuel post-colonial se précise avec des auteurs comme Franz Fanon, qui dans *Peaux noires, Masques blancs*¹²³ invite à repenser le processus d'aliénation psycho-culturel de l'homme noir dans la perspective d'une libération pour celui-ci : déconstruire l'arsenal racialisé est un pas vers l'interrogation de nos représentations les plus enfouies et les moins « universalisables » en terme kantien.

Ce pendant positive de la « mondialité » à savoir l'émergence nécessaire d'un universalisme communicationnel est finalement avancé par G. Leclerc au terme de son analyse de la mondialisation culturelle. Sur l'Inde notamment il décrit la précocité de l'apparition de l'intellectuel post-colonial, au sens où nous l'entendons : « *Non seulement l'Inde a été « ethnologisée » par les spécialistes européens et américains mais elle a « intériorisé » de façon très précoce le regard ethnologique puisque des membres éminents de l'intelligentsia indienne sont devenus ethnologues dès le début du XXème siècle (Roy, Srinivas) »*¹²⁴

Néanmoins, il ne faudrait pas avancer que les figures intellectuelles sont unifiées sous cette bannière : Leclerc révèle aussi l'antagonisme entre le sécularisme intellectuel dont les intellectuels sont les porte-parole et la retraditionalisation de la culture à travers les mouvements néohinoudouistes, où sont également présent des intellectuels indiens.

C'est justement pour ne pas fournir un panorama homogène et rendre compte au contraire de l'intégralité des tensions qui parcourent la société indienne que nous remettons en cause le sociologisme idéologique et offrons au regard des parcours individuels à même d'interroger les investigations scientifiques occidentales.

Paul Gilroy, Edouard Glissant et en Inde Partha Chatterjee sont des exemples d'intellectuels qui par leur connaissance de l'univers intellectuel du colonisateur sont

¹²² Cf. Paul Gilroy, *op. cit.*

¹²³ Fanon, Franz. *Peaux noires, masques blancs*, Ed. du Seuil, 2001 (1^{ère} éd. 1952).

¹²⁴ Leclerc, G. *op. cit.*

devenus les auteurs d'un paradigme encore en mouvance : celui de la transmodernité.

Le concept de « *double conscience* » de Du Bois cité par P. Gilroy est une expression et un commentaire « *des ambivalences engendrées par la modernité et de leur situation au sein de celle-ci* »¹²⁵.

Pour Du Bois, en reconnaissance de ce que le contact entre la rationalité européenne et les autres peuples du monde constitue la caractéristique de notre époque, il faut comprendre en quoi l'individu colonisé est à la fois lui-même et un autre, en toute interaction.

La diaspora n'étant pas notre objet d'étude, la comparaison avec celle de Gilroy atteint ici ses limites : néanmoins, son injonction à ne pas enfermer les cultures dans une attitude proprement défensive est heuristique.

Penser le monde post- moderne et sa recherche de légitimation est peut-être dépendant de la reconnaissance d'une transmodernité qui n'est que l'éclosion et la reconnaissance de rapports pluriels, égaux parfois antagonistes sur une histoire désormais mondiale. Ainsi W. Mignolo écrit :

« La double conscience épistémologique du « comment être un philosophe africain » (Eze) ou « un historien indien » (Chakrabarty) vient au devant de la scène. L'épistémè monotopique de la modernité est confrontée à l'épistémè pluritopique de la colonialité. La double conscience épistémologique n'est pas une position de défense de " l'anti-modernité ". Au contraire c'est une épistémè de la frontière, du bord de la pensée, énoncée à partir de la perspective de la colonialité. »¹²⁶

E. Lander développe quant à lui une histoire critique de la construction de l'universalisme scientifique européen en mettant l'accent sur l'importance du lieu d'énonciation : « *En construisant la notion d'universalité à partir de l'expérience particulière de l'histoire européenne et en réalisant une lecture de la totalité du temps et de l'espace de l'expérience humaine à partir de cette expérience particulière, c'est une universalité radicalement exclusive qui s'est érigée.* »¹²⁷

Le nouveau défi se joue alors dans la redéfinition perpétuelle de l'universalisme qui est un moyen qu'ont les cultures de communiquer entre elles. En outre, ce questionnement épistémologique implique les sciences humaines et en premier lieu l'anthropologie :

« L'appréhension de la différence se voit le plus souvent soumise à l'autorité de la raison occidentale qui, au détriment des autres cultures, impose son savoir comme une référence absolue. La conception hiérarchique sous-jacente à cette lecture distingue ipso facto savoir local, indigène, et savoir global,

¹²⁵ Gilroy, P. *op. cit.*

¹²⁶ Mignolo, Walter. *Géopolitique de la connaissance. Colonialité du pouvoir et différence coloniale*, consultable en ligne : <http://multitudes.samizdat.net/Geopolitique-de-la-connaissance.html>

¹²⁷ Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber*, consultable en ligne : <http://www.clacso.org/www.clacso/espanol/html/libros/lander/lander.html>

anthropologique (...). Il est temps dès lors d'œuvrer au renouvellement du regard anthropologique et, partant au dépassement du hiatus entre Occident et altérité. Il convient en effet de prendre acte du changement d'échelle induit par la mondialisation des rapports et de promouvoir une approche qui tienne compte des modifications suscitées par la confrontation croissante des cultures. Le regard posé sur les cultures dites traditionnelles ne devrait guère différer désormais de la démarche qui tend à appréhender les procédures de constitution de sens, identitaire et social, propres aux sociétés occidentales. »¹²⁸

¹²⁸ Rossi, Ilario. *Corps et chamanisme, essai sur le pluralisme médical*, Paris, Armand Colin, 1997.

Conclusion

Le premier ministre de l'Inde, M. Atal Behari Vaipayee, lors d'une interview réalisée par François Gauthier pour le Figaro a déclaré : *« Je crois, comme l'a annoncé le philosophe Sri Aurobindo, en la renaissance de l'Inde. Nous devons nous libéraliser, réussir notre industrialisation, mais sans perdre nos racines culturelles et spirituelles. Nous devons adopter les technologies les plus modernes sans trahir le génie de l'Inde »*.

Ce discours est particulièrement représentatif du nationalisme hindou en ce qu'il met en avant la pensée d'« mission » que l'Inde aurait à accomplir au sein de la modernité, c'est-à-dire spiritualiser le monde. La quête d'identité indienne, inhérente à la construction d'une unité nationale se transpose donc au niveau international par une quête universaliste inversée qui tendrait à vouloir faire un procès de sécularisme à l'Occident.

Ceci nous amène finalement à poser la question du sacré, en reconnaissance de l'importance de la religion en Inde et de sa complexité au vu de sa réalité pluri-confessionnelle. On perçoit ainsi que l'imaginaire occidental de l'Inde oscille entre deux extrêmes, entre la fascination et le dégoût : fascination pour une terre à l'histoire millénaire qui intègre la spiritualité comme une voie à part entière, dégoût en ce que l'Inde est le théâtre d'affrontements sanglants et ne résorbe pas ses extrêmes disparités sociales.

Ainsi, Gérard Heuzé dans l'introduction de *Où va l'Inde moderne ? L'aggravation des crises politiques et sociales* fournit une analyse pertinente mettant en question le jeu de regards croisés que nous avons développés :

« Le sort des Indiens est intimement lié depuis plus de deux siècles à celui de

l'Europe. Depuis la réinvention, largement effectuée par des Européens, du passé et de la gloire védiques, histoire, institutions et concepts des deux univers sont profondément associés. Si le monde est un tout solidaire, ces deux parties le sont plus étroitement que d'autres. La construction européenne a semble-t-il partout, accentué les tendances des habitants du Vieux Continent au repli sur eux-mêmes. On s'invente avec bien de la peine dans l'euphémisation et l'ennui. La quasi toute puissance d'idéologies identitaristes molles, faisant perpétuellement référence à l'Occident comme entité spirituelle, civilisation ou culture, n'éveille même plus les remarques sarcastiques ou les diatribes d'esprits critiques et attentifs. On prend des risques cependant. Parler d'identité en soi, alors qu'il n'existe que des identifications construites, c'est déjà jouer à l'identitarisme . Déployant la problématique de la frontière selon une prodigieuse variété de registres, l'Inde d'aujourd'hui apparaît certes comme un apprenti-sorcier, en proie au désarroi de l'impossible limite. C'est pourtant un univers à surprises. Elle pourrait se révéler aussi maîtresse en la matière, maîtresse en méthode pour relativiser les monstres. »

Au-delà du nationalisme et de l'imaginaire trans-national, quel rapport l'Inde peut-elle entretenir à son histoire ? Comment sortir des fixations identitaires sinon en renouellent l'universalisme post-colonial ?

De la même façon que doit être remis en question le dualisme tradition/modernité, le dualisme sacré/matérialiste attaché à l'interaction de l'Inde et de l'Occident doit être repensé.

En effet, nous ne voulons pas adhérer à la thèse du retour du religieux mais plutôt penser en conclusion la métamorphose et la persistance du sens en Occident. Prades dans *Persistance et métamorphose du sacré*¹²⁹ nous invite « à penser la métamorphose et la persistance des chose sacrées dans toutes les cultures, polythéistes, monistes, panthéistes, matérialistes et autres, en Orient et en Occident, chez les peuples archaïques, dans les civilisations traditionnelles, et last but not least, au sein de la modernité ».

Ainsi, il nous semble faux que face à un spectacle de Bharatanatyam un occidental soit réduit à une attitude sceptique : penser le sacré est avant tout une affaire d'empathie et d'ouverture. Il s'agit d'éviter à la fois de systématiser le procès sceptique et d'adhérer à un magisme finalement tout aussi réifiant.

Dans la *Mythologie programmée*¹³⁰, les auteurs développent l'idée que les mythes se renouvellent constamment, en vertu de leur efficacité sur le plan social. Citant Paul Veyne dans *Les grecs ont-ils crus à leurs mythes ?*, ils précisent que le mythe ne demande pas une adhésion complète mais suppose une ouverture sensible : « C'est précisément parce que le monde mythique est définitivement autre, inaccessible, différent et éclatant, que le problème de son authenticité reste en suspens et que les auditeurs (flottent) entre l'émerveillement et la crédulité ».

¹²⁹ Perrot. M.D, Rist. G, Sabelli. F. La mythologie programmée, L'économie des croyances dans la société moderne. PUF, 1992.

¹³⁰ Prades, J. *Persistance et métamorphose du sacré, Actualiser Durkheim et repenser la modernité*, coll « Sociologie d'aujourd'hui, Paris, PUF, 1987.

Concernant l'esthétique indienne, c'est finalement le sens de l'expérience du « *rasa* » en tant que théorie de l'émotion esthétique caractérisée par une empathie désintéressée qui prédispose à la connaissance.

Nous finirons donc sur la citation magnifique d'un texte islamique indonésien qui définit le sens de cette esthétique (dont on voit par ailleurs qu'elle transcende l'hindou/musulman) :

"If you look for Rasa in the skies, you will never find it. Above the earth and below the firmament it is peerless. Rasa is the taste on your tongue, the sensation on your skin, the sound in your ear, the essence of your marrow, the scent in your nose, the understanding in your brain, the feeling in your heart, the perception through your eyes. Rasa is Allah's secret that is concealed in your heart. It is by that that we know."

Bibliographie

Bharatanatyam et théâtre.

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, 1964.

Bourcier, Paul. *Danser devant les Dieux, La notion du divin dans l'orchestrique*, La recherche en danse, Clamecy, 1989.

Coomaraswamy. *La danse de Siva*, New Delhi, 1968.

Daniélou, Alain. *Shiva et Dionysos, La religion de la nature et de l'Eros*, Fayard, 1979

Daumal, René. *Bharata: l'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*, traductions de textes sacrés et profanes, Paris, Gallimard, 1970.

Gaston, Anne-Marie. *Bharata Natyam, from temple to theater*, New Delhi, 1996.

The place of Indian Classical Dance in Traditional Indian culture, in *The Sacred and the Secular in Indian Performing Arts*, Subramaniam, New Delhi.

Lusti-Narasimhan, Manjula. *Bharatanatyam: la danse classique de l'Inde*, Musée d'ethnographie de Genève, 2002.

Natya-Sastra , traité de danse et de théâtre par Bharata (Cinquième Véda hindou)

Parul, Shah. The Use of Natural Light in the Traditionnal Temple Performance of

Bharata Natyam and Odissi, in *The Dance of India*.

Puri, Rajika. The interpretation of Abhinaya in Indian dance: The communication of meaning in the medium of movement, in *The Dance of India*.

Rele, Kanak. Indian Classical Dance and the challenge of its preservation, *Sangeet Natak*, 89-90:63-70, 1988.

Singer, *The great Tradition in a Metropolitan Center*, Madras, 1959.

Subramaniam, V. Class and caste in Indian Dance and Music: Textual Dictates, Artists' Affiliations and the Socio-Economic Context" in *The dance of India*.

Sarada, S. *Kalakshetra: Rukmini Devi*, 1985.

Vatsyayan, Kapila. *Indian Classical Dance*, New Delhi, 1974.

On Re-creating a tradition, *Sangeet Natak*, 48:5-9, 1978.

Bharata: The Natyasastra, Sahitya Akademi, 1996, Delhi.

Venkataraman, Leela. *La danse classique indienne: une tradition en transition*, EDL, 2003.

Waterhouse , David (Ed). *Dance of India, History, perspective and prospects*, Center for South Asian Studies, Toronto University, n°10, 1998.

Inde.

Airault, Régis . *Fous de l'Inde, Délires d'occidentaux et sentiment océanique*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2002.

Biardeau, Madeleine . *L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Flammarion, Paris, 1981.

Dumont, Louis. *Homo hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1967.

Durkeim, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1985.

Dupuis, Jacques . *L'Inde : une introduction à la connaissance du monde indien*, Ed. Kailash, 1992.

Histoire de l'Inde et de la civilisation indienne, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1963.

Heuzé, Gérard . *Où va l'Inde moderne ? L'aggravation des crises politiques et sociales*, L'Harmattan, 1993.

Isar, Raj et Renée. *L'Inde au delà du mythe et du mensonge*, Seuil, 1979.

Jaffrelot, C. *Les Nationalismes hindous. Idéologie, implantation et mobilisation des années 20 aux années 90*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, 1993.

Paz, Octavio. *Lueurs de l'Inde*, Gallimard, 1997.

Weinberger-Thomas, Catherine . *L'Inde et l'imaginaire*, Paris, coll. Purusartha, Ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1988.

Anthropologie générale.

- Anderson, Benedict.** *L'imaginaire national, réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Ed. la Découverte, 1996.
- Appadurai, Arjun.** *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2001.
- Balandier, Georges.** *Sens et puissance*, PUF, 2000 (1^e éd. 1971).
Anthropologie politique, Paris, PUF, 2004 (1^e édition 1967).
Le détour, pouvoir et modernité, Fayard, 1985.
- Barthes, Roland.** *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean et Guillaume, Marc.** *Figures de l'Altérité*, Descartes et cie, 1994.
- Bayart, Jean -François.** *L'illusion identitaire*, Fayard, 1996.
- C andau, Joël.** *Mémoire et Identité*, PUF, 1998.
- C lifford, James.** *Malaise dans la culture, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXeme siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1996.
- Deleuze , Gilles.** *Différence et répétition*, Paris, 1968
- Fanon, Franz.** *Peaux noires, masques blancs*, Ed. du Seuil, 2001 (1^{ère} éd. 1952).
- Gauchet, Marcel.** *Le désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- Geertz, Clifford.** *The interpretation of cultures*, New York, 1973.
- Gilroy, Paul.** *L'Atlantique noir, Modernité et double conscience*, Kargo, 2003 (traduction française).
- H albwachs, Maurice .** *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
- Hobsbawn, Eric et Ranger, Terence.** *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983.
- Internationale de l'Imaginaire n°15,** *Les spectacles des autres*, Questions d'ethnoscénologie II, Babel, 2001.
- Laplantine, François.** *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
- Leclerc, Gérard.** *La mondialisation culturelle, Les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000.
- L évi- Strauss, Claude.** *L'identité*, PUF Quadrige, 1983.
- Lipiansky,** *Identité et communication*, Paris, PUF, 1992
- L yotard, Jean-François.** *La condition postmoderne*, Paris, Ed de Minuit, 1979.
- Mauss, Marcel.** Les Techniques du corps, *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 1980 (7^e ed.).
- Perrot. M.D, Rist. G, Sabelli. F.** *La mythologie programmée, L'économie des*

croyances dans la société moderne. PUF, 1992.

Prades, J. *Persistance et métamorphose du sacré, Actualiser Durkheim et repenser la modernité*, coll « Sociologie d'aujourd'hui, Paris, PUF, 1987.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, 2000.

Idéologie et utopie, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

Rossi, Ilario. *Corps et chamanisme, essai sur le pluralisme médical*, Paris, Armand Colin, 1997.

Saez, Jean -Pierre (Ed). *Identités, cultures et territoires*, Desclée de Brouwet, 1995.

S aïd, Edward. *L'orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Seuil, 1980.

Culture et impérialisme, Fayard, 2000.

Touraine, Alain. *La critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

Internet.

Jaia Bharati : www.jaia-bharati.com

Savarese, Nicolas. Le théâtre eurasiatique :

http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=190

Prakriti foundation: www.prakritifoundation.com

Kothari, Sunil. L'éducation artistique, L'enseignement de la danse en Inde :

<http://www.ibe.unesco.org/publications/Prospects/ProspectsPdf/124f/kotf.pdf>

Mignolo, Walter. Géopolitique de la connaissance. Colonialité du pouvoir et différence coloniale : <http://multitudes.samizdat.net//Geopolitique-de-la-connaissance.html>

Lander, Edgardo. La colonialidad del saber:

<http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/lander/llander.html>

Annexes

Annexe 1

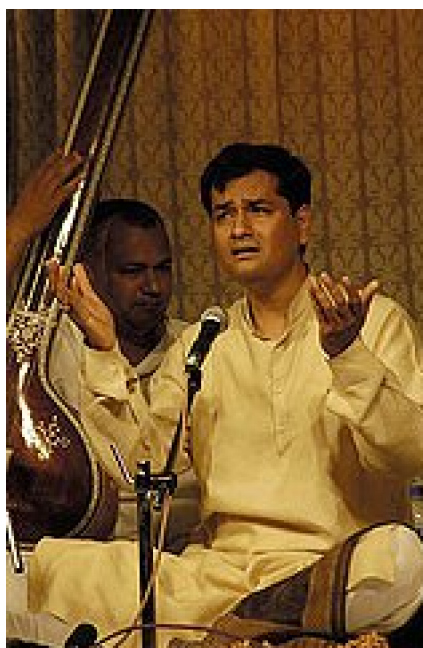
“Dhrupad is essentially a poetic form incorporated into an extended presentation style marked by precise and orderly elaboration of a raga. The term dhrupad itself means “the literal rendering of verse into music” and so the songs have a particularly potent impact.

Dhrupad is often presented as the oldest Indian music, with an explicit continuity to ancient times. In this respect, it is perhaps the most direct development of Vedic chanting, and the literal respect for text in dhrupad is representative of those scriptural ideas.

This music provides a wealth of depth in melodic nuance, with the smallest motion elaborated for minutes in a variety of time-tested techniques. The sophistication of the unmeasured exposition is nearly impossible to match in the world's music, and is buoyed by a variety of patterns derived from the original melody of the “raga”.

Uday Bhawalkar





Born in Madhya Pradesh in 1966, he started his training in music at the age of eight from his sister. He also studied in a music school in Ujjain from 1975 to 1981. In 1981 he became a disciple of vocalist Ustad Zia Fariduddin Dagar and Veena maestro Ustad Zia Mohiuddin Dagar.

He has been awarded National Scholarship, Junior Fellowship from the Government of India. In 1987, Ustad Nasir Aminuddin Dagar presented a Gold-Medal and he received "Rashtriya Kumar Gandhrva Samman" from Madhya Pradesh Government in 2001.

Abhay Narayan Mallick



Pandit Shri. Abhay Narayan Mallick was born on 19th March, 1937 in a Dhrupad singing- Brahmin family of Mallick's in village Amta, in Darbhanga District of Bihar. His father Late Shri. Jay Narayan Mallick was a great connoisseur of music besides being highly qualified as a lawyer. His mother Late Smt. Jaya Mallick was in herself a great treasure of local folk music. He inherited the sacraments (sanskar) of music from his grand father Pt. Shri Beni Madhav Mallick. He was a great master of Dhrupad and was a

source of inspiration for his cousin Pt. Ram Chatur Mallick.

(...) Cf. www.prakritifoundation.com

Annexe 2

(image consultable au Centre de Documentation Contemporaine de l'I.E.P. de Lyon)

Festival "Tamil Koothu"

Reassessing tradition and modernity

Reassessing the balance between tradition and modernity has been a discourse in the public sphere for a long time. However, the seductions of both the concepts are very strong and in the cultural field of the arts we are constantly at loggerheads with these binaries.

The questions to be asked are-

Whether there is a clearly marked difference in being modern or traditional?

This is the case for Tamil Koothu:

Can we look at the freedom and flexibility this form allows us to reassess the paradigms of tradition and modernity? Contemporary contexts and a sense of humour and celebration characterize this theater spectacle for the people, by the people and for the people.

Tamil Koothu –nomenclatural debates aside, is a perfect example of the performing arts that balance the tradition- modernity duality in a marvelous and real way.

- VR Devika and Ranvir Shah