

La danse en Inde du sud, entre conflits générationnels, identitaires, de genre et de caste

TIZIANA LEUCCI

Résumé : Cet article porte sur les conflits générationnels, d'identités et de castes au sein du complexe sociopolitique du « monde de la danse » en Inde du Sud. Après avoir présenté les ethnologues qui ont pavé la voie aux questionnements contemporains sur l'importance de la perception personnelle et de la « subjectivité » du chercheur quant à l'interprétation des données qu'il recueille, je consacre mon analyse à ma propre expérience en Inde durant mon travail de terrain et ma formation de danseuse. J'explore en particulier les frictions et les conflits de castes entre les artistes héréditaires professionnelles et les nouvelles praticiennes du milieu du XX^e siècle qui appartiennent à l'élite des brahmanes urbains. Enfin, j'interroge également le rôle controversé qu'ont joué les étudiants étrangers au sein du contexte particulier de la danse en Inde du Sud.

Abstract: This article focuses on the generational, identity, and caste conflicts within the complex socio-political “world of the dance” in Southern India. After introducing ethnologists who paved the way to the contemporary questioning on the importance of the scholar’s personal perception and “subjectivity” on the interpretation of the data collected, I devote my analysis to my own experience in India during my fieldwork and dance training. In particular, I explore frictions and caste conflicts between the professional hereditary artists and the new practitioners of the mid-20th century who belong to the urban Brahmin elites. Finally, I also question the controversial role played by the foreign students within the peculiar context of dance in South India.

S'il est indiscutable que l'ethnographie – sous peine de n'être plus une science – doit tendre au maximum d'impartialité, il est non moins indiscutable que, étant une science humaine, elle ne saurait prétendre qu'à un détachement moindre encore qu'il n'en est pour une science physique ou une science naturelle. En dépit des différences de couleur et de culture, quand nous faisons une

enquête ethnographique, ce sont toujours nos semblables que nous observons et nous ne pouvons adopter à leur égard l'indifférence, par exemple, de l'entomologiste qui regarde d'un œil curieux des insectes en train de se battre ou de s'entre-dévorer. De plus, l'impossibilité de soustraire complètement une observation à l'influence de l'observateur est, pour l'ethnographie, encore moins négligeable que pour les autres sciences, car elle va beaucoup plus loin.

Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie.
Le racisme et le Tiers-Monde* (p. 57-58)

Quand Margaret Walker m'a parlé du présent volume, qu'elle codirige avec Kaley Mason, le thème m'en a paru d'emblée très stimulant, mais il semblait aussi relever d'un pari. En effet, à l'époque de notre formation universitaire, les chercheurs de ma génération ont été éduqués à l'exigence du « détachement » vis-à-vis du sujet traité, exigence « indispensable » à l'objectivité scientifique d'un travail académique pour nos professeurs. Par conséquent, nous avons été formés à exclure de nos écrits les aspects de la vie sur le terrain, les contacts directs avec nos interlocuteurs, qui auraient fait paraître trop « personnels » notre étude et ses résultats. Pour éviter d'être taxé ainsi de « subjectivité » excessive par le monde académique, nous avons mis à part les détails relatifs aux importantes interactions personnelles avec nos informateurs. De la même manière étaient occultés toutes les difficultés, les incompréhensions, les désillusions et malentendus, imprévisibles et souvent inévitables, qui se présentaient malgré nous sur le terrain. Le texte publié au final offrait une vision simplifiée de la recherche, comme si celle-ci s'était déroulée dans une atmosphère « purifiée », comme si les données avaient été récoltées et élaborées sereinement, sans obstacles et sans l'ombre d'un doute ou du moindre risque de désarroi ou de confusion. Et pourtant, ce sont précisément les obstacles qui semblaient insurmontables sur le terrain, les difficultés de communication et les doutes qui provoquaient la frustration et mettaient en crise nos interprétations précédentes, qui ouvraient finalement sur l'approfondissement du phénomène étudié. Tout ce processus, difficile et divertissant en même temps, restait occulté dans les publications.

Si je devais comparer cette situation à celle d'un autre contexte qui m'est familier, j'évoquerais une représentation dans un théâtre « à l'italienne », où tout le travail, les tensions mais aussi les coordinations et moments d'enthousiasme entre les artistes, les machinistes, les techniciens du son et des lumières restent cachés dans les coulisses, tandis que rien n'en transparait sur la scène.

Et pourtant, c'est justement ce qui est tu – la fatigue, la colère, la joie, les larmes et les silences, les émotions multiples, les imprévus qui se succèdent dans le long processus de gestation d'un texte ou d'un spectacle – qui en permet vraiment la réalisation et la relative appréciation de la part du public.

Quelques anthropologues passés ont, heureusement, déjà mis en discussion l'objectivité illusoire des sciences sociales. En France, l'exemple de Michel Leiris est éloquent à cet égard. Recruté au début des années 1930 comme secrétaire de la mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule, Leiris en rapporte un journal peu officiel¹, qui fut très mal reçu par le monde académique pour avoir mis à nu les sentiments et frustrations de l'auteur, les difficultés de communication et les ambivalences mêmes de la « mission » dans un cadre colonial. Sans doute, la publication de ce journal à la fois « de voyage » et « intime », rempli de commentaires très personnels et de critiques, mettait dans l'embarras ceux qui luttèrent alors pour institutionnaliser l'ethnologie comme « science » en France. Mais il convient aussi de souligner que le jeune Leiris, venu à l'ethnologie en parallèle d'une œuvre littéraire surréaliste, cherchait à atteindre par cette œuvre volontairement « subjective » – la seule chose qu'il disait connaître vraiment était lui-même – une lucidité d'autant plus rigoureuse.

Bien plus tard, il publia le recueil *Cinq études d'ethnologie. Le racisme et le Tiers-Monde* (1969), où il réaffirmait de façon plus posée l'impossibilité de rejoindre une objectivité absolue qui serait le fruit de la distance vis-à-vis des sujets d'étude, et défendait à l'inverse une approche ethnologique plus humaniste. Cette dimension subjective fait également écho à la nécessité « d'être affectée » dont parlait Jeanne Favret-Saada dans *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage* (1977), pour comprendre d'autant mieux les relations du terrain. Cette conscience de la dimension « située » du chercheur (défendue par quelques autres pionniers, d'horizons différents²) doit être soulignée, à l'heure où la question du ressenti du chercheur est devenu dominante, que ce soit dans le monde académique ou artistique, à tel point que c'est l'absence d'une telle problématisation qui paraît désormais suspecte. En conséquence, le texte qui suit est une tentative de mettre en lumière quelques aspects de « mon expérience » de terrain en Inde que j'aurais hésité à inclure auparavant dans une revue savante.

Mises à part mais jamais complètement oubliées, ces données sont demeurées largement inutilisées dans les « étagères de ma mémoire ». Pour reprendre à nouveau l'analogie théâtrale, ces informations me rappellent les costumes, perruques et accessoires de rôles, parfois de grande valeur, qui reposent dans des malles ou des garde-robes en attendant de reprendre vie grâce à la curiosité d'artistes ou par quelque occasion fortuite. Le présent

volume m'a ainsi permis de revenir sur mes premières années passées en Inde du sud, pour apprendre la danse *Bharatanāṭyam* et en étudier le contexte. Je vais montrer combien les commentaires désobligeants dont je fis l'objet, ou des événements dont je fus le témoin et qui m'ont embarrassée, voire indignée, révélèrent au fond, non seulement des difficultés du terrain, mais aussi des tensions sociopolitiques propres au monde de la danse en Inde.

Le « monde de la danse » à Madras/Chennai : les racines d'une situation conflictuelle

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de rappeler quelques éléments d'histoire de ce « monde ». Au moins depuis le IX^e siècle, des danseuses « servantes des dieux » (*devadāsīs*, offertes par leurs parents) étaient patronnées par des temples ou par des rois (*rājadāsīs*) et des notables (Leucci 2012, 2013b, 2016a). La danse était alors considérée comme agréable aux dieux, au même titre que la musique ou les parfums (McHugh 2012, Leucci 2016c). Depuis le XIII^e siècle, les voyageurs européens se sont intéressés à ces fières danseuses, qui étaient certes cultivées, éduquées à la poésie et à la musique ainsi qu'autonomes économiquement, mais qui étaient aussi des courtisanes (Soneji 2010b, 2012 ; Leucci 2005, 2009a, 2009b, 2013a, 2015b). Ce statut à la fois prestigieux et moralement répréhensible d'un point de vue chrétien fascina certains voyageurs (Leucci 2014) et philosophes des Lumières, mais déclencha les critiques d'autres, dont les missionnaires et les prédicateurs (Leucci 2013c). Ceux-ci réduisirent ces artistes à la dimension de femmes « impudiques », argument utile dans leur condamnation de l'hindouisme comme « idolâtrie ignominieuse ». Cette histoire du regard occidental eut cependant des effets en Inde même. Dans le cadre colonial, en effet, l'élite locale occidentalisée intériorisa ces jugements et le sentiment de gêne vis-à-vis de ces femmes. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, des campagnes de réforme morale, religieuse et sociale réussirent progressivement à abolir la danse dans les espaces religieux publics et privés (salons). Accusées de pratiquer la prostitution, d'attenter à la moralité civile comme aux familles, les danseuses des temples devinrent une honte de la nation indienne qui se construisait alors. Méprisées, marginalisées, ces artistes furent finalement criminalisées (Soneji 2010, 2012). Promulguée en 1947, trois mois après la déclaration d'Indépendance, une loi prohibe non seulement le don de jeunes filles aux temples, mais aussi l'exercice de la danse et du chant dans les sanctuaires, sous peine d'une forte amende et de

six mois d'emprisonnement (Jordan 2003). Privées de ce qui était à la fois leur « devoir » (*dharma*) et leur moyen de subsistance (Leucci 2015b, 2016a), la loi entraîne aussi la dévalorisation de leur savoir-faire artistique, avant leur bannissement des scènes théâtrales de l'Inde indépendante.

Dans la société de castes de l'époque, le changement de profession était d'autant plus difficile que leur communauté était stigmatisée. Cette communauté comptait aussi des maîtres de danse héréditaires (*naṭṭuvanārs*), qui étaient généralement des fils, frères, pères ou compagnons de danseuses. Il faut ajouter qu'une fraction de cette communauté – notamment des hommes – chercha aussi à revaloriser son statut en adoptant le discours réformiste (Srinivasan 1983, 1984, 1985, 1988). Après l'application de la loi, la majorité de ces femmes restèrent donc sans emploi et sans abri, car leurs logements et biens fonciers (qu'elles tenaient de dons royaux offerts aux temples) furent confisqués sans aucune compensation. Comble de la loi, certaines femmes, qui étaient le plus souvent concubines d'un ou deux patrons, durent cette fois recourir à la prostitution pour survivre ! La plupart des autres, déçues du jour au lendemain, terminèrent tristement leur vie, totalement démunies. Pour mieux mesurer la portée de cette loi, on pourrait la comparer à un décret qui aurait interdit en Europe la présence sur scène des danseuses, cantatrices, comédiennes et musiciennes pour des raisons de moralité et de « mise en danger » de l'ordre et de la santé publique. Sous ce prétexte, cette loi leur aurait confisqué leurs terres et interdit de se produire sur scène, y compris dans des salons particuliers ou même chez elles, sous peine d'amendes et d'emprisonnement. Ce scénario s'est produit et continue d'exister en Inde, où le décret est toujours appliqué. Entre-temps, dans les années 1930, alors que la campagne réformiste faisait rage, quelques membres de l'élite indienne urbaine (en majorité des brahmanes) décidèrent de « sauver » la tradition chorégraphique des mains et des corps désormais « entachés » des danseuses comme des maîtres héréditaires. En récupérant ce savoir, puis en le « purifiant » par un discours spiritualiste et nationaliste approprié, ils le rendaient aussi praticable par leurs enfants, dans des écoles nouvellement créées³.

En bref, de nouveaux praticiens et institutions d'apprentissage s'opposaient à d'anciens artistes héréditaires jadis attachés à des temples et/ou à des patrons royaux. Si les nouveaux acteurs attribuaient la disparition des anciens à leur « immoralité » et à leur difficulté d'adaptation au monde « moderne », les transformations cachaient en réalité de profonds conflits de castes et de genre, souvent assez violents. Pour mieux mesurer combien il était mal perçu, de la part du lobby culturel brahmane de Madras (aujourd'hui Chennai), d'étudier auprès des derniers *naṭṭuvanārs*, il est nécessaire de parler d'eux et du mépris dont ils faisaient l'objet, eux-mêmes et leurs élèves, par

reflet, particulièrement si, comme dans mon cas, il s'agissait d'une jeune femme *vellaikkāri* ...⁴

Je vais donc essayer de montrer comment les différents agents en cause (femmes artistes et maîtres héréditaires, nouveaux praticiens et enseignantes des hautes castes, élèves étrangers), nous étions, parfois sans même le savoir, impliqués dans ces conflits.

En quête d'un *naṭṭuvaṇār*, entre déception et désespoir : La rencontre avec V. S. Muthuswamy Pillai

Lorsque j'arrive en Inde, en 1987, avec une bourse d'étude pour apprendre la danse auprès de l'académie de *Kalakshetra* à Madras, j'avais étudié le « théâtre dansé » indien à travers les livres et surtout lors d'une année de cours pratiques à Rome en Bharatanāṭyam, *Kuchipudi* et *Seraikella Chau*⁵, et d'un mois de stage intensif de *Kathakali* à Bologne. Hormis une formation de danse classique et contemporaine,⁶ en 1981 j'avais suivi en effet les leçons de Kama Dev, un remarquable danseur, ancien élève de Ram Gopal (lui-même élève des *naṭṭuvaṇārs* Pandanallur Minakshisundaram Pillai et Kattumannarkoil Muttukumara Pillai) puis de Subbaraya Pillai (neveu de Pandanallur Minakshisundaram Pillai). Le style qu'il enseignait (de Pandanallur, comme je l'appris plus tard) m'avait ravi, à la fois par la géométrie rigoureuse de ses mouvements et la grâce de ses expressions. Avant même cette expérience, j'avais commencé des études d'histoire et d'anthropologie des arts du spectacle (DAMS) à l'université de Bologne, qui s'achevèrent sur une « thèse de *Laurea* » (en relation avec le département d'Indologie) portant sur la tradition chorégraphique indienne (Leucci 1987). Deux semaines après la soutenance, j'atterris à l'aéroport de Bombay (aujourd'hui Mumbai), puis de Madras, pour mon premier séjour en Inde, qui durera bien plus⁷ que je ne l'imagine alors ...

Voisin de l'océan et de longues plages blanches, sur un terrain alors boisé, le Kalakshetra m'apparaît comme un cadre de travail charmant, mais dès cette première année au Kalakshetra, plusieurs points me surprennent. Souvent, pour commencer, des étudiants avancés remplacent les enseignants en titre quand ceux-ci partent en tournée en tant que membres de la troupe

du Kalakshetra. Bien que leur niveau technique et leur précision soient indiscutables – et continuent à faire la réputation de l'école – je remarque vite le caractère standardisé du style qui leur est transmis. Par comparaison avec les leçons antérieures de Kama Dev, je suis surprise qu'aucun d'eux n'exprime de personnalité dans sa danse, comme si toute expression de sensibilité réelle était occultée au profit d'une rigoureuse mécanique des pas, des gestes et des expressions du visage. Ces expressions mêmes sont si stéréotypées que les artistes paraissent presque interchangeables ... Les cours puis les examens de fin d'année se déroulent très bien, mais je me sens insatisfaite, comme une élève de ballet qui s'est donné du mal pour gagner une bourse d'étude dans une académie prestigieuse, et qui découvre une sorte d'école de danse de couvent ! En outre, je suis impatiente de rencontrer les devadāsīs, ou un naṭṭuvaṇār dont Kama Dev m'avait beaucoup parlé pendant ses cours. Or, quand j'interroge les enseignants du Kalakshetra pour savoir où trouver des membres survivants de la communauté des devadāsīs, je suis toujours étonnée de découvrir que ce que j'imagine comme une question banale éveille un sentiment de malaise chez mes interlocuteurs. Certains d'entre eux tentent même de me dissuader d'aborder le sujet, la plupart restant très évasifs dans leurs réponses, d'autres affirmant simplement qu'il ne reste aucune devadāsī, ni aucun naṭṭuvaṇār vivant ... Après de nombreuses discussions, la lecture de publications récentes (Marglin 1985 et Kersenboom-Story 1987) et la diversité même des réponses me fait douter de leur validité, et je décide de poursuivre mon enquête hors du Kalakshetra.

Supposant avoir quelque chance de trouver des familles de musiciens et danseuses héréditaires près d'un sanctuaire important, je me rends au temple de Kapaliswara dans un quartier de Madras (Mylapore), qui avait été célèbre jusque dans les années 1960 pour ses artistes, dont la légendaire devadāsī Mylapore Gauramma (1892-1971). En outre, ce quartier compte de nombreuses salles de concert et de spectacles (*sabhas*), puisque de nombreux musiciens brahmanes y résident.

Mais comment aborder un sujet visiblement sensible, et trouver des devadāsīs sans disposer d'adresse, ni d'aucune indication ? Malgré les difficultés de langue et la méfiance locale, je fais le tour des échoppes entourant le temple, demandant à chacun s'il connaît une ancienne danseuse ou un maître de danse demeurant dans le quartier. Toutes les réponses sont négatives, comme si la communauté entière avait disparu des mémoires, tandis qu'on m'indique au contraire des enseignants de Kalakshetra ou des dames brahmanes récemment devenues professeurs de danse. Je retourne au temple deux jours durant, essayant d'aborder le sujet de diverses façons avec les prêtres et les commerçants du temple, et m'aperçois qu'il s'agit d'une

question délicate là aussi. Alors que je commence à désespérer, un tailleur m'indique une échoppe de réparateur de vélo dans la *East Mada Street*, derrière laquelle, dit-il, vit un vieux maître de danse. Je me rends aussitôt à l'adresse indiquée : un vieux bâtiment délabré. J'entre en hésitant dans un étroit corridor, me frayant une voie entre des bicyclettes démontées, des pièces détachées et des outils éparpillés. À droite, trois ou quatre tailleurs travaillant sur de vieilles machines Singer usagées ; à gauche, une petite pièce ; sous l'escalier face à moi, une vieille femme démunie partage sa couche avec une chatte et ses petits. Des passereaux s'envolent bruyamment au-dessus de ma tête. La porte de gauche porte l'indication : V.S. Muthuswamy Pillai. C'est l'après-midi, je frappe. Après m'avoir demandé qui j'étais, un homme relativement âgé m'ouvre. Me regardant avec des yeux vifs et pénétrants, il m'invite à entrer dans son logement : une pièce unique d'à peine dix mètres carrés. L'air est assez étouffant, une petite fenêtre au plafond offrant une insuffisante aération. D'un côté de la pièce, une corde tendue porte ses vêtements et un parapluie noir endommagé. À l'opposé, des photographies jaunies, une pendule et quelques images divines de *calendar art* sont fixées au mur gâté par l'humidité. Une natte est étendue au milieu de la pièce sous un petit ventilateur bruyant, l'unique endroit où l'on peut respirer un peu. Je m'aperçois alors qu'il était en train de se reposer et m'excuse de l'avoir dérangé. Il s'assoit, prend une boîte à *pan*, et se prépare méticuleusement une feuille de bétel garnie de noix d'arec, d'un peu de chaux et de tabac. Pendant ce temps, je lui explique que le tailleur m'a parlé de lui, et lui fait part de mon intention de rencontrer des membres de la communauté des devadāsīs. Sa réponse est aussi tranchante que son regard : « *What for ? All is gone and all are gone, what is the point now to look for them ?* »

Ce n'est pas vraiment encourageant, mais je lui explique que je désire apprendre à danser directement avec quelqu'un de cette communauté. Il me demande alors si j'ai déjà pris des cours. À ma réponse affirmative, sans perdre plus de temps, il ramasse son bâton et sa planche et me demande de lui montrer quelques pas. Je me mets en position et je reproduis au mieux les mouvements appris au Kalakshetra. Après quelques pas, ses commentaires tournent encore à l'ironie : « *Are you going to the Army ? Do you want to shoot me ? Where are you studying ?* » Quand je mentionne le mot Kalakshetra, il répond brièvement : « *That is no dance* ». Bien qu'âgé et édenté, il prononce très clairement les syllabes rythmiques qui accompagnent les pas, et montre un talent extraordinaire pour battre le rythme. Doutant déjà de la réponse, je me risque à lui demander s'il accepterait de me donner des cours. En guise de réponse, il me dit juste de revenir le lendemain pour assister au cours d'un de ses étudiants, en ajoutant dans son anglais inimitable de concision : « *If you*

like my style, you stay, if you like not, you go ». Je reviens ainsi le jour suivant, et je reste enchantée par la difficulté technique et la beauté des chorégraphies que je vois. Muthuswamy Pillai me demande si son style me plaît. Devant ma réponse enthousiaste, il n'ajoute rien, et replace sa natte au centre de la pièce. Il nous invite à nous y asseoir et commande du thé à un garçon de l'échoppe, puis cherche dans un coin de sa chambre parmi des livres et papiers. Il s'assoit avec moi et son étudiant, un livre en main, sur cette même natte qui sert tour à tour de lit, de bureau de travail, de table à manger et de sofa pour les invités. Tandis que nous buvons le thé, il ouvre le volume, un almanach astrologique en Tamoul, le consulte avec soin et m'annonce soudainement : « *Tomorrow is a good day to start. Come here sharply at six o'clock in the morning with the offerings to the gods* ».

Je ne peux y croire, je suis très heureuse et en même temps effrayée ! Du jour au lendemain, je commence ainsi mon apprentissage auprès de Muthuswamy Pillai qui m'a introduite à la complexité et à la profondeur expressive du style des maîtres héréditaires et des devadāsīs et qui, avec le temps, révélera son caractère plein d'humour et d'ironie.

Les leçons, rigoureusement journalières, sont intenses et fatigantes. Chacun des élèves reçoit des cours individuels car Muthuswamy soutient que chaque élève demande une attention particulière selon son propre caractère, ses dispositions et ses capacités. Il adapte *ad hoc* la technique, la personnalisant pour chacun. Il fait répéter une pose, un pas ou une séquence jusqu'à ce qu'il ait l'impression que l'on a commencé à comprendre la combinaison des gestes correspondante. Mais l'exécution correcte demande encore des mois de pratique avant qu'il ne soit satisfait, lorsqu'il constate que notre corps a mémorisé la combinaison en question. Nous attendons avec plaisir la formule sibylline « *not bad* », car elle indique que nous avons réalisé une séquence de façon assez juste, conformément à « notre » sensibilité en même temps qu'aux règles esthétiques de son style. Dans la petite salle humide et bruyante de Mylapore, j'éprouve vite le même plaisir de la découverte et du travail accompli qu'avec certains chorégraphes de ballet et de danse contemporaine avec qui j'avais travaillé en Europe. Muthuswamy Pillai était un artiste à la créativité chorégraphique tout aussi extraordinaire.

Né au début des années 1920 dans le village de Vaithiswarankoil (État actuel du Tamil Nadu), où sa mère Sethamma était devadāsī, consacrée au temple local de Shiva, Muthuswamy apprit la musique et la danse avec des artistes du temple de son village, mais aussi avec le célèbre naṭṭuvanār Kattumannarkoil Muthukumara Pillai (1874-1960)⁸. Au début des années 1950, Muthuswamy rejoint Madras où il travaille comme chorégraphe pour le cinéma (Krishnan, Leucci et Soneji, à paraître). Quelques années

plus tard, à la mort du grand *naṭṭuvaṇār* Kanchipuram Ellappa Mudaliar, il devient l'enseignant d'une élève française de ce dernier. Il s'agit de Malavika Klein (1936-), mieux connue en Inde sous le nom de « French Malavika », une des premières Françaises à avoir appris la danse sur place⁹. De retour à Paris, elle enseigna à des danseurs européens qui, à leur tour, faisaient le voyage à Madras/Chennai pour perfectionner leur technique auprès de Muthuswamy¹⁰. Ainsi, dans sa petite pièce, du matin au soir, il transmettait son savoir avec le même engagement, surtout sans aucune discrimination ni aucun préjugé, à tous ses élèves, Indiens comme étrangers, à condition qu'ils/elles se consacrent sérieusement à son art.

En 1990, alors qu'il était atteint d'un cancer, à l'occasion de son unique voyage en France pour accompagner son élève Élisabeth Petit en tournée, le ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang, lui confère le titre prestigieux de « Chevalier des Arts et des Lettres ». Il sera le premier artiste indien à recevoir ce titre officiel du gouvernement français, en reconnaissance de son excellent travail artistique.

J'étudierai trois ans avec lui, avant que la maladie ne l'emporte ... Il vécut pourtant les dernières années de sa vie uniquement grâce aux subsides qu'il recevait de ses élèves occidentaux. Extérieurs à la société de Madras, nous étions moins soucieux de notre réputation morale (parfois mise en



Fig. 1. Tiziana Leucci, Chennai, 1996.

doute, comme celle de notre maître, par certains brahmanes) que d'obtenir la qualité et le suivi de son enseignement.

Après sa mort, je continuais à étudier avec d'autres enseignants de danse, certains appartenant à la communauté des anciens artistes de temple et de cour, comme son propre fils Kuttalam M. Selvam et K. Venkatalakshamma, puis avec des élèves directs de célèbres devadāsīs et naṭṭuvaṅṅars disparus : Shyamala, élève de la légendaire Tanjavur Balasaraswati ; Brinda, élève de Cidambaram Kuncitapadam Pillai, et Usha Srinivasan, élève de Karaikal Dandayudhapani Pillai. Le fait d'avoir étudié longtemps en Inde avec des enseignants appartenant à divers styles chorégraphiques, de différentes générations et extractions sociales, m'a énormément aidée à comprendre la spécificité de chacun, de même que les transformations subies par ces traditions artistiques.

« L'art, personne ne peut nous le prendre » : Témoignages de devadāsīs et rājadāsī

Beauté, amants, bijoux et richesse disparaissent. On les perd ou ils nous sont volés. Mais l'art, personne ne peut nous le prendre. Il nous accompagne comme une amie fidèle (sakhī) jusqu'à notre mort.

Réponse d'une ancienne devadāsī
pendant un entretien à Chennai en 1998.

Comme en situation d'enquête, je commencerai par livrer ici quelques entretiens que j'ai pu réaliser auprès des anciennes danseuses de temple et de cour. Leurs réponses à mes questions montrent bien sûr un parti-pris, mais qui reste encore aujourd'hui largement dominé par leur situation, comme le montrent les conditions d'entretiens (embarras de leur famille, souhait de garder le secret sur leur identité ou sur leur occupation vis-à-vis du voisinage, etc.). Ces premières paroles, parfois contradictoires, vont ouvrir des questionnements sur la situation de ceux qui les ont formulées.

1. La devadāsī de Viralimalai (Tamil Nadu) et son frère

L'entretien eut lieu à Madras en 1991. L'ancienne artiste était venue rencontrer V. S. Muthuswamy Pillai pour obtenir une lettre d'un maître reconnu par ses récompenses, certifiant du fait qu'elle avait été devadāsī dans le grand temple de Murugan à Viralimalai (Tamil Nadu), afin d'obtenir une aide financière

(une somme dérisoire). Après de nombreuses réticences, l'entretien eut lieu en présence du frère (malgré ma demande d'être seule avec elle). Toutes les questions étaient adressées à la devadāsī, mais c'était le frère qui répondait aussitôt, même si la sœur ajoutait parfois quelques mots. Si l'entretien fut frustrant, les réponses du frère sont apparues par la suite révélatrices de conflits extérieurs de castes, mais aussi de genre et de générations à l'intérieur même de la communauté, autour des anciennes activités des devadāsīs.

2. La rājadāsī de Mysore (Karnataka)

Kadur Venkatalakshammā (1906-2002) était une rājadāsī de la cour de Mysore qui maîtrisait parfaitement les registres soutenus des langues kannada, tamoul, telugu, sanskrit, ourdou et farsi, et qui avait même reçu du roi le titre honorifique d'*āsthāna viduṣī*¹¹ ou « musicienne de cour ». Après l'annexion du royaume du Mysore à l'Union indienne, Venkatalakshamma avait dû quitter le palais dans les années 1960, faute de patronage de la part de la famille royale (qui avait perdu une grande partie de ses biens et privilèges). Par la suite, quand l'Université de Mysore institua un cours et un diplôme en danse au Département de musique, danse et théâtre, on demanda à Venkatalakshamma de l'organiser puis d'y enseigner comme *lecturer* (chargée de cours). Ce cas est une exception dans le sud de l'Inde, mais cela ne dura que quelques années. L'artiste était en effet déjà d'un autre temps et ne se reconnaissait pas dans les cadres imposés de cours limités à quarante-cinq minutes (Chandra Shekar 1987 : 24) et de cursus en deux ou trois ans aboutissant à un diplôme universitaire en danse (dont Venkatalakshamma ne disposait évidemment pas elle-même). J'ai étudié avec Venkatalakshamma sur le conseil de Muthuswamy Pillai, qui appréciait beaucoup son répertoire. Pendant plus de deux ans, presque tous les samedis, je prenais le train de Madras pour arriver le matin suivant à Mysore, où je travaillais sous sa direction, pour repartir ensuite le soir. Quand je la rencontrai en 1991, elle avait 85 ans et vivait dans une grande pauvreté, accueillie par les parents d'un de ses élèves (étudiant en ingénierie), dans une chambre où elle dormait et enseignait. Elle avait vécu auparavant quelque temps chez sa petite-fille (fille de son fils), qui avait également été son élève et qui lui avait succédé au poste d'enseignante à l'Université de Mysore. Des désaccords avaient cependant éclaté, car le mari de cette dernière, honteux du passé de la grand-mère, lui avait interdit d'enseigner sous son toit. Ainsi, pour l'époux de la petite-fille, si le savoir-faire de Venkatalakshamma avait été bien utile pour permettre à sa propre femme d'enseigner la danse, activité réalisée dans un cadre académique et économiquement intéressante, l'exercice direct de la grand-mère était impensable. Comme la majorité de sa famille, il

cherchait à occulter la « mauvaise réputation » attachée à cette pratique. Fière et tenant son art pour unique raison de vivre, la vieille dame refusa de telles conditions. Car, contrairement aux discours officiels décrivant les artistes héréditaires comme « ignorantes » et « vulgaires », les manières et le langage de Venkatalakshamma étaient bien plus raffinés que ceux du jeune ingénieur et de ses parents qui l'hébergeaient et qui avaient souvent de la difficulté à traduire les formules poétiques par lesquelles elle s'exprimait.

Hormis les différents rituels accompagnant son apprentissage, elle relatait avec nostalgie comment elle était devenue danseuse à la cour. Afin d'être employée par le palais, une candidate devait d'abord maîtriser la danse, la musique, plusieurs langues (avec leurs registres différents) et littératures. Elle devait surtout réussir une audition rigoureuse conduite par d'éminents érudits et artistes (*Pandits*, *Ustads* et *Vidwans*), qui l'interrogeaient sur toutes ses connaissances, ce qui préfigurait le genre de débats auxquels elle devrait répondre dans sa carrière. Venkatalakshamma s'est éteinte dans une grande pauvreté, à 96 ans, dans son village natal du Karnataka où elle avait vécu les dernières années de sa vie grâce à la générosité des villageois. En échange, elle continua, tant qu'elle le put, à enseigner la musique, la danse et la littérature aux enfants du village.

3. *La devadāsī de Kumbakonam (Tamil Nadu)*

Deux entretiens furent effectués à Kumbakonam (en 1998 et 2001) en présence du petit-fils de la devadāsī, par le biais du fils de V.S. Muttuswami Pillai, Kuttalam M. Selvam. T.K. Pattammal avait été consacrée au temple de Tiruvelimalai (district de Tanjāvūr), là même où sa mère avait été consacrée devadāsī elle aussi. Pattammal parlait avec enthousiasme et sans honte de l'époque de sa jeunesse comme d'un véritable « âge d'or » dans sa vie. À l'inverse, le petit-fils montrait, lui, de l'embarras, ajoutant que de nombreux problèmes qu'il rencontrait dans sa vie de tous les jours provenaient du fait qu'il ne pouvait jamais donner le nom de son grand-père. Mais ses sentiments restaient ambivalents, car il était tout de même flatté de mon intérêt. Pattammal m'enseigna enfin une danse, non dans la petite chambre où sa famille vivait, mais dans une salle éloignée, parce qu'elle voulait garder secret son savoir artistique face aux préjugés de ses voisins.

4. *La devadāsī de Kalashti (Andhra Pradesh)*

Ce fut grâce à un peintre de *kalamkari*¹², Muni Reddi, que je rencontrai en 1999 la devadāsī (d'origine naidu, caste de marchands telugu) qui refusa par

honte de donner son vrai nom. Muni Reddi réussit à la convaincre d'être interviewée. L'entretien eut lieu dans la maison de l'artisan, car la devadāsī ne voulait pas que sa famille sache qu'elle parlait de son passé. En privé, elle se montra finalement très fière d'avoir été au service du temple de Shiva à Kalashti et d'avoir dansé à la cour du roi local. A l'époque, le roi et les prêtres avaient un grand respect pour les devadāsīs. Elle participait à toutes les cérémonies et festivités du temple et de la cour, et se souvenait même d'avoir dansé pour un haut fonctionnaire britannique invité par le roi. À ma requête de chanter ou danser quelque chose, elle accepta, à condition d'être seule avec moi. Elle me montra la salutation à la Terre, dansa quelques pas, puis se mit à chanter deux chansons.

Elle repartit en me laissant l'image d'une vieille dame digne et cultivée se protégeant délicatement du soleil avec son parasol. C'est un trait courant des devadāsīs que j'ai rencontrées de conserver une certaine fierté coquette. L'une d'elles, rencontrée à Madras en 1998, qui m'a aussi priée de ne pas révéler son nom, commenta une photographie d'elle-même avec son patron bien-aimé, alors qu'elle était jeune et couverte de bijoux, dans les termes suivants : « beauté, amants, bijoux et richesse disparaissent. On les perd ou ils nous sont volés. Mais l'art, personne ne peut nous le prendre. Il nous accompagne comme une amie fidèle (sakhī) jusqu'à notre mort ».

Danser dans les spectacles officiels (Sabhas) oui, mais dans les mariages non ! Les vexations ordinaires rencontrées par les maîtres de danse héréditaires

Après les entretiens précédents, je cite les événements qui suivent comme exemples éloquentes des préjugés de caste contre la communauté des artistes héréditaires, qui se doublent de conflits de générations et de genre à l'extérieur mais aussi à l'intérieur même de cette communauté, tensions qui perdurent malheureusement encore aujourd'hui. Il arrivait souvent, ces années-là, que le maître Muthuswamy Pillai demande à ses élèves de danser à l'occasion de mariages dans les familles de ses collègues, avec certains desquels il avait collaboré comme chorégraphe au cinéma. Pour nous, élèves, danser à ces occasions représentait toujours une grande fête. Outre les grands théâtres de la ville où l'on se produisait, ces spectacles nous offraient en effet l'opportunité de danser en public en étant accompagnées d'extraordinaires collaborateurs, chanteurs et musiciens. De plus, parmi les invités, on comptait d'anciens grands artistes de la communauté du maître, c'est-à-dire de vrais connaisseurs susceptibles de nous donner appréciations et conseils précieux.

Last but not least, à la fin du spectacle, les familles des époux nous offraient un repas magnifique et des dons particulièrement abondants !

Lors de la préparation d'une telle occasion, j'assistai à un incident significatif des multiples tensions sous-jacentes. Alors que j'apprenais une nouvelle chorégraphie avec le maître et une élève de caste brahmane – avec laquelle j'avais déjà dansé quelques jours avant sur la scène de la prestigieuse *Krishna Gana Sabha* – nous fûmes brutalement interrompus par le père de cette fille. Il déclara abruptement que sa fille ne danserait pas à ce mariage. S'ensuivit une conversation animée en tamoul avec Muthuswamy, au terme de laquelle la jeune femme fut contrainte de suivre son père (pour ne jamais revenir). Je n'avais jamais vu Muthuswamy aussi amer. Il m'expliqua que le père de la fille considérait que sa participation à ce mariage compromettrait doublement la respectabilité de sa fille comme de sa famille : non seulement c'était jadis les devadâsîs qui dansaient à ces cérémonies, mais il s'agissait en outre d'un mariage de non-brahmanes ... Le maître se sentait ainsi humilié et offensé, non seulement parce qu'il s'agissait d'une insulte à ses origines, mais aussi d'un manque de respect (dans les paroles et les actes) du père envers lui, en sa qualité de maître, d'ainé et, plus grave encore pour Muthuswamy, envers son art. Cet exemple montre ainsi particulièrement bien les divers conflits de générations, de castes, et même de « genre » si l'on ajoute la soumission de la jeune femme à la volonté paternelle (insensible aux choix comme à l'embarras de sa fille).

Corollaire de cette désaffection brahmanique, cet incident me permis de comprendre que, à la différence des élèves brahmanes, nous autres élèves étrangers étions hors de la hiérarchie des castes et n'avions donc pas à défendre une si précieuse « respectabilité ». Au contraire, puisque notre réputation était déjà compromise par le fait d'être femmes, étrangères, et surtout non hindoues, nous étions facilement assimilables à la communauté d'origine de Muthuswamy. Les uns comme les autres étions des artistes de « profession »¹³, et donc « peu recommandables » aux yeux de l'élite brahmane puritaine (par intégration des vieilles valeurs victoriennes) et nationaliste. Or ce professionnalisme et notre commun dédain pour la présumée respectabilité nous réunissaient et permettaient au maître de pouvoir compter sur notre engagement artistique constant et, à nous, de bénéficier de son soutien complet. Il connaissait bien nos motivations et imaginait les sacrifices qu'impliquait notre choix d'aller étudier loin de chez nous, en reconnaissant la qualité de son enseignement. De notre côté, nous accueillions avec plaisir toute proposition de spectacle, indépendamment du prestige du lieu (théâtres célèbres, temples, festivals

ou salles de mariage), et nous nous engageons à fond avec un maître et des musiciens extraordinaires pour la réussite de notre prestation commune. Nous nous retrouvions ainsi tous ensemble dans le respect de la qualité artistique de nos spectacles et la réputation qui en résultait face à un public de connaisseurs exigeants, au lieu de la supposée « respectabilité » morale. Pour toutes ces raisons, nous nous apprécions et nous respectons profondément¹⁴. Et paradoxalement, par cet engagement et notre participation aux fêtes de mariages, nous occupions là les mêmes fonctions qu'occupaient jadis les devadāsīs.

Après la disparition de Muthuswamy en 1992, j'étudiai auprès de son fils Kuttalam M. Selvam (qui enseignait alors à Kumbakonam) ainsi qu'auprès d'enseignants non héréditaires appartenant à d'autres traditions. Une enseignante avec laquelle j'ai étudié longtemps était une brahmane, précise dans sa méthode mais convaincue de la supériorité de sa caste. Pendant les cours particuliers, elle m'accueillait souvent par une jérémiade (qui durait fréquemment 15 ou 20 minutes) sur l'incapacité intrinsèque des élèves non brahmanes et étrangers de bien exécuter la danse indienne. Mes tentatives initiales de désapprobation et de discussion étant demeurées sans effet, je connaissais désormais ses plaintes par cœur et n'y répondais plus pour éviter une perte de temps supplémentaire. Puis, au terme de la leçon, elle concluait en disant finalement : « pour une étrangère, tu ne dances pas trop mal ... ». Je me suis toujours demandée si elle le pensait vraiment, ou si elle le disait seulement pour éviter que j'interrompe mes cours avec elle ...

Un jour que j'assistai à l'un de ses cours collectifs, je remarquai une jeune élève qui me frappa par la justesse et la beauté de ses mouvements, mais surtout par la grâce de ses gestes et de son expression. Par contraste d'autant plus évident, je ne comprenais pas pourquoi l'enseignante louait souvent les autres élèves, plutôt communs, mais jamais celle-ci. Elle se montrait même plutôt dure avec elle, qui me semblait pourtant la meilleure de l'école. Un jour, l'enseignante leur demanda de répéter les unes après les autres une séquence de pas qu'elles venaient d'apprendre. Quand la jeune femme eut achevé sa démonstration, en dernier, je ne réussis pas à retenir mon enthousiasme et appréciai à haute voix son interprétation, surprenant tout le monde. L'enseignante, évidemment embarrassée mais contrainte de réagir, minimisa mes propos en concluant : « oui, pour une non brahmane, elle n'est pas laide et ne danse pas trop mal ... » J'entendais ainsi l'expression à laquelle j'étais désormais familiarisée me concernant, transposée à cette jeune femme ! Il me restait à en savoir davantage sur son identité ... À la fin du cours, demeurée seule avec l'enseignante, je le

lui demandai, et elle me répondit avec un air de suspicion : « celle des devadāsīs. Dans sa famille, personne ne danse plus et pour cela, sa mère m'a priée de l'accepter comme élève ... ». Encore une fois, ironie du sort, moi comme étrangère et elle appartenant à la communauté des artistes héréditaires, étions discriminées et humiliées comme non brahmanes, hors du monde de la danse réformée de Madras. La situation m'apparaît encore plus absurde puisque, dans un passé récent, cette même élite brahmane a exproprié ces artistes de leurs savoirs, les privant ainsi également de leur moyen de survie, jusqu'à inverser les rôles en leur faisant payer maintenant l'enseignement même de la danse, « sur leur prière », avec réticence et dédain ...

Quelques jours après la disparition de Muthuswamy Pillai, Dominique Delorme et moi, deux de ses proches élèves, fûmes contactés par une journaliste – brahmane – de la prestigieuse revue de musique et danse *Sruti*, pour nous demander d'écrire dans l'urgence un article sur notre maître pour un numéro spécial, qui devait sortir en son honneur ... Pour pouvoir rédiger rapidement ce texte, j'annulai mon départ prévu pour Madurai, perdant ainsi un billet de train qui me coûtait cher à l'époque où je ne disposais que d'une bourse d'étude indienne mensuelle. Dominique et moi ne dormîmes pas de la nuit entière pour compléter et terminer le texte le jour suivant. C'est alors que la journaliste nous demanda de fournir aussi nos notes de cours, remplies de schémas illustrant les séquences de pas et de gestes. Cette fois, nous refusâmes cette demande suspecte. Pourquoi, en effet, attendre la mort d'un maître pour étudier ses compositions, pourquoi ne pas le lui avoir demandé directement de son vivant ? La raison en est simple. D'une part, les brahmanes ne souhaitaient pas être associés à d'anciens maîtres héréditaires. D'autre part, Muthuswamy n'aurait jamais consenti à céder de cette façon une part de son art précieux à quelqu'un qui n'aurait pas été son élève et qui dévalorisait explicitement sa communauté en cherchant uniquement à s'approprier son savoir. Preuve en est que le fameux numéro « Hommage » de la revue, qui devait sortir en urgence, fut publié ... en 2011 (Leucci et Delorme 2011), soit 19 ans après sa mort ! Je me demande encore si l'une des raisons de ce retard ne tiendrait pas au fait que le maître, contrairement à l'élite brahmane dominant le monde culturel de Madras, avait toujours défendu dans ses interviews le sérieux et l'engagement de ses élèves étrangers. Il affirma même une fois que si l'on voulait apprendre son style de danse à l'avenir, il serait nécessaire de se rendre non plus en Inde, mais en Europe et en Amérique du Nord, là où résidaient ses véritables élèves ... Je laisse imaginer aux lecteurs les réactions hostiles qu'une telle déclaration soulevait dans un

milieu nationaliste convaincu de sa supériorité artistique et culturelle, et, à l'inverse, leurs réactions envers ces élèves étrangers ...

Good family girls contre bad family girls : Le scandale du Krishna Gana Sabha comme révélateur du discours officiel

Ce que dit Rukmini Devi est tout à fait vrai : les « dames de bonne famille » ont pris notre profession, mais elles nous ont laissé l'art.

Réponse de T. Balasaraswati à Rukmini Devi,
lors d'une table ronde à New Delhi, dans les années 1950¹⁵

Avant de raconter un épisode qui a révélé la profonde méfiance et la dévalorisation des artistes héréditaires, je voudrais évoquer trois personnalités du monde littéraire et artistique de Chennai pour lesquelles je conserve un profond respect pour m'avoir encouragée pendant mes recherches en Inde : B.M. Sundaram, musicologue de la communauté des artistes héréditaires¹⁶, l'aristocrate, V. A. K. Ranga Rao, historien et critique de cinéma et de danse, et Arudra, historien marxiste, poète et compositeur. Je rencontrai ce dernier dans une circonstance plutôt déplaisante, lors de conférences tenues à la Krishna Gana Sabha, pendant le prestigieux festival de musique de Madras. Arudra intervenait régulièrement pour rectifier une affirmation inexacte ou pour ajouter des compléments d'informations, et je fus frappée par sa précision et son érudition. En décembre 1994, une conférence s'annonçait sur le thème « La danse Bharatanāṭyam : du temple à la scène contemporaine ». Mais son organisateur était un ancien élève du Kalakshetra, originaire du Kerala, qui avait fondé sa propre école avec sa femme depuis quelques années ; au lieu d'un débat avec les différents acteurs de l'histoire, il n'avait invité à participer que des amis du Kalakshetra et de vieilles dames brahmanes ayant jadis étudié auprès de maîtres héréditaires. Il en résulta une autocélébration des *good families* qui avaient « sauvé » l'art des mains des *bad families*, en rénovant sa « spiritualité » hindoue millénaire perdue sous l'influence des envahisseurs successifs, musulmans puis britanniques ... Bref, on entendit le discours « officiel » de l'élite brahmane de Madras. Quand ce fut au tour du public d'intervenir, je me levai et déclarai que le débat aurait été plus intéressant si l'on avait pu entendre certaines de ces fameuses *bad family girls* ou leurs maîtres de danse tant évoqués dans les interventions. J'ajoutai que leur présence me paraissait d'autant plus légitime que, sans eux, nous ne pourrions même pas parler de cette danse. Quant au rôle des « étrangers »

dans ce processus, les sources historiques dont je disposais montraient que l'abolition avait été votée après l'Indépendance. Ce qui n'était à mes yeux qu'une rectification déclencha une réaction qui me surprit par son envergure. L'organisateur déclara que personne ne devait permettre à des étrangers de mettre en doute les vrais experts de la danse, tandis que le directeur de la *Sabha*, un vieux brahmane orthodoxe, se déplaça pour me signifier qu'un tel commentaire était insolent et inacceptable dans sa salle de conférence ! Je quittai donc le hall.

Je m'aperçus cependant que quelques personnes du public me soutenaient, dont V.A.K. Ranga Rao. Le musicologue B.M. Sundaram l'aurait certainement fait également s'il avait été présent ce jour-là. Enfin, un homme d'un certain âge me suivit à l'extérieur et me remit son numéro de téléphone en disant : « ne vous inquiétez pas et ne perdez pas de temps à débattre avec ces gens. Ils sont tous affectés d'une maladie malheureusement courante : l'ethnocentrisme. Venez me rendre visite bientôt, nous en discuterons plus tranquillement, ma femme aussi sera heureuse de vous connaître. Courage et poursuivez votre travail ! »

Il s'agissait d'Arudra (de son vrai nom Bhagavatula Sadashiva Shankara Sastri, 1925-1998). Je passai le voir le lendemain, ainsi que sa femme, ancienne journaliste engagée. Arudra travaillait alors à la révision de son histoire de la littérature télougou en douze volumes (*Samagra Andhra Sahityam*, 1965-1968, revue et rééditée en 2005, Telugu Akademi, Hyderabad), mais il souffrait d'une insuffisance rénale qui fut la cause de son décès quelques années plus tard¹⁷. Il me dit qu'il s'était lui aussi mis à travailler sur les devadāsīs depuis quelques années, dans le but de leur redonner leur dignité et de sauver ce qui pouvait encore l'être de leur véritable répertoire chorégraphique et lyrique. Quelques mois auparavant, il avait participé à des séminaires en Andhra Pradesh, afin d'engager de nombreux chercheurs et artistes à travailler sur cette tradition¹⁸. Je rencontrais Arudra de nombreuses fois au cours des années suivantes, et il me précisa divers points (Arudra 1986-1987). Il m'indiqua par exemple que la consécration de jeunes filles nées dans d'autres groupes sociaux survenait à la suite d'un vœu exaucé, mais aussi chez des familles pauvres (y compris brahmanes), comme une alternative au futur paiement d'une dot pour le mariage. La pratique avait donc permis, dans certains cas, d'éviter l'infanticide féminin. De même, les devadāsīs adoptaient parfois de jeunes veuves, leur évitant ainsi une vie d'humiliation et souvent de réelle prostitution pour vivre.

L'affaire du Krishna Gana Sabha ne s'arrêta pas là car, quelques jours après, je reçus une convocation du directeur de l'*Indian Council for Cultural Relations* de Madras, l'organisme officiel qui gérait ma bourse d'étude. Les

responsables de la Krishna Gana Sabha s'étaient renseignés sur mon compte et avaient contacté ce directeur, en menaçant de dénoncer ce scandale au siège de New-Delhi. Heureusement pour moi, cet homme, un brahmane originaire de Madurai, était un amoureux de musique carnatique qui admirait mon maître et vénérait comme un saint shivaïte le propre maître de Muthuswamy. Il me connaissait bien pour cela, et réussit à apaiser la situation. Il me conseilla cependant de continuer mes recherches « en silence », pour éviter de réels problèmes. Il m'encouragea toutefois, en ajoutant que je devais « écrire » le résultat de mes travaux, une fois en Europe, « en mémoire de mon maître ». Je suivis son conseil jusqu'à aujourd'hui ! L'écho de cette histoire, pour laquelle j'ai risqué de perdre ma bourse d'étude, se révéla plus tard fructueuse. Elle me permit de rencontrer non seulement Arudra, mais aussi Joan L. Erdman du Columbia College Chicago, spécialiste de la musique et des arts théâtraux de l'Inde¹⁹. L'année suivante, cette dernière consacra une brillante conférence à Uday Shankar, dans la même Krishna Gana Sabha, à l'occasion du festival de décembre 1995. À la fin de son intervention, j'allai lui parler et la féliciter. Après une brève conversation sur le sujet de la conférence, elle me demanda si je connaissais par hasard la fille occidentale qui avait provoqué un scandale l'année d'avant. Surprise, je lui avouai que c'était moi-même ! Depuis, notre amitié dure encore. Le souvenir de cet incident bien involontaire a perduré dans le monde de la danse de Chennai. Au-delà de l'anecdote, cet exemple nous montre comment, alors que certains artistes héréditaires prestigieux vivaient encore (tels que K.P. Kittappa Pillai, 1913-1999, et C. Subbaraya Pillai, 1914-2008), ils étaient totalement occultés de leur vivant, condamnés à demeurer « sans voix » quand on débattait de leur tradition.

Ce genre de réactions illustre en fait exactement le discours officiel tenu par la plupart des enseignants et praticiens actuels de la danse Bharatanāṭyam (Allen 1997 ; Leucci 2008, 2009a ; Soneji 2010a, 2012). Ce discours met en relief le caractère « philosophique » millénaire de leur tradition, en se référant aux seuls traités sanskrits antiques et en insistant même sur le supplément de « spiritualité » qu'apporterait la pratique de cette danse, jadis réservée au secret des temples. Mais au sujet des « danseuses sacrées », le discours le plus commun privilégie un scénario « décadentiste » selon lequel, à l'origine, elles étaient pures, chastes, et se produisaient uniquement devant les dieux ; à cet âge d'or brahmanique aurait succédé une dégénérescence de la tradition, sous l'influence des souverains, où les artistes dévotes seraient devenues des prostituées vénales pour répondre à la luxure royale. Face à cette « chute dans le péché », le sauvetage de l'art originel n'aurait dépendu, nous dit-on, que des efforts de quelques hommes et femmes brahmanes éclairés²⁰. Par contraste, danseuses et artistes héréditaires n'auraient jamais disposé que des savoir-

faire, mais sans accès au « vrai savoir » que constitueraient les textes érudits ... Ce discours officiel légitime, bien entendu, la confiscation de la tradition par les élites brahmanes, en occultant la profondeur des connaissances littéraires et théoriques des maîtres héréditaires comme des danseuses les plus cultivées. Les maîtres héréditaires concentraient certes leurs enseignements sur la pratique, *intensive*, et sur la transmission orale, l'incorporation de fondamentaux et de formules importantes de la « tradition », mais certains disposaient aussi de textes anciens. Cependant, la grande différence reposait sur le fait que la qualité de l'apprentissage ne dépendait pas de l'exactitude avec un seul traité antique (le *Nāṭyaśāstra*), érigé en modèle fondateur et « national », comme ce fut le cas avec les « sauveteurs » de la danse (Leucci 2008, 2009a).

Épilogue : L'anthropologue comme « funambule », entre l'ambivalence des jeunes générations indiennes ... et des praticiens étrangers

To deny the alleged novelty of an innovation by asserting its antiquity is to recognize and accept it as an integral part of the indigenous culture. Archaization is, in this case, also a form of modernization. [...] Many of the revivalist and restorationist movements and their associated symbols turn out to have this Janus-like character – traditional from the front and modern from the back.

Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes ...* (1972 : 397-398, 400).

Malgré la disparition quasi totale des artistes héréditaires de la scène artistique indienne contemporaine, la discrimination envers leurs descendants perdure, malheureusement. Dans leurs familles, les filles n'étudient plus ni la danse, ni la musique ou le chant, à cause de la stigmatisation de la profession de leurs grands-mères, interrompant ainsi la tradition artistique familiale séculaire. Si une jeune d'une telle famille décide d'apprendre cet art, elle doit faire face à des enseignants actuels, appartenant majoritairement à l'élite urbaine brahmane, qui tendent à dévaloriser ses origines. Mais, le plus souvent, elle rencontre aussi une résistance de la part de sa propre famille et plus largement de sa communauté. Si quelques-unes d'entre elles ont étudié la danse étant jeunes, comme dans le cas des petites-filles de Muthuswamy

Pillai, elles en ont arrêté la pratique sitôt mariées. Dans quelques régions de l'Inde (Soneji 2004, 2008, 2012), les anciennes artistes et leurs filles et petites-filles n'ont plus le droit de chanter et danser dans l'intimité de leur propre maison, car elles risquent l'arrestation pour incitation à la prostitution ! Paradoxalement, leurs danses mêmes, accompagnée de leurs chants, peuvent être exécutées, souvent mal et vulgairement, par les élites brahmanes qui ne risquent pas d'être considérées comme immorales ni d'être arrêtées ou de subir de lourdes amendes.

Le stigmatisme ne se limite pas aux femmes. Les fils qui apprennent la danse et/ou l'art de la conduire rythmiquement (en tamoul, *naṭṭuvāṅgam*) ont été de fait assez rares. Le cas du fils même de Muthuswamy Pillai, Kuttalam M. Selvam, est éloquent. Formé par son père et son grand-père maternel, le *naṭṭuvaṅṅār* Kuttalam Ramaswamy Pillai, Selvam a dû pour survivre travailler comme secrétaire d'une école élémentaire. Il enseignait la danse uniquement en fin de semaine, à Kumbakonam, avant de s'installer à Chennai à la fin des années 1990. Ostracisé plus encore que son père par les élites brahmanes locales, malgré la qualité de son enseignement, Selvam a eu du mal à s'affirmer dans le monde compétitif de la danse de la capitale tamoule²¹. Son propre fils n'a pas poursuivi la profession paternelle, interrompant ainsi la tradition artistique familiale. Plus que les conflits générationnels, il faut bien comprendre aussi le manque total de perspective professionnelle dans le champ de l'art pour les jeunes générations, qui ont perdu toute chance de réussite dans ce domaine. Cet état de détérioration général se manifeste dans la volonté de sceller sa propre identité en public et, pour les anciennes artistes, d'éviter de parler avec d'autres des professions passées de leur famille, jugées honteuses, même si toutes les artistes que j'ai rencontrées se souvenaient avec fierté de leur époque de gloire passée.

Dans leurs rapports avec les hommes de leur entourage, la question du *genre* apparaît de grande importance (Srinivasan 1983, 1984, 1985, 1988). Dans le cas de la *devadāsī* de Viralimalai, son frère répondait systématiquement à sa place, ajoutant un filtre et censurant ses tentatives de répondre, pour éviter qu'elle ne révèle des détails qui lui paraissaient compromettants pour la réputation de sa famille. Dans le cas du petit-fils de Pattammal, plus discret et certainement plus sensible que le précédent exemple, le jeune se montrait à la fois perturbé et curieux devant mon intérêt pour le passé artistique de son aïeule, comme devant ses réponses à elle. Il fut visiblement surpris par la richesse des souvenirs de l'ancienne artiste, que mes questions sollicitaient sans préjugé moral, révélant une profondeur culturelle qui lui était inconnue. Avant mon départ, il m'avoua timidement que, bien qu'il eût été frappé par les récits de sa grand-mère, pour lui comme pour tous les jeunes de sa

communauté, la stigmatisation qui les frappait demeurerait difficile à supporter. Par conséquent, moins on parlait de ce passé et mieux c'était pour tous et toutes, comme un embarrassant « secret de famille » à oublier. Regardant la question du *genre*, le fait que je sois une femme facilita évidemment l'entrée en relation avec les femmes-artistes héréditaires rencontrées en Inde, comme dans le cas de la devadāsī de Kalahasti. Malgré ses réticences initiales, une fois seule avec elle et loin des regards masculins, je me rendis compte que la femme se sentait plus à l'aise et n'hésitait plus un instant à répondre à mes demandes, à me montrer des séquences chorégraphiques et à réciter des poèmes.

Enfin, il faut mentionner une dernière forme d'ambivalence : malgré les acquis des études historiques et anthropologiques, le discours officiel erroné est rarement remis en cause par l'opinion publique, car il répond au fond à différentes attentes. D'une part, il flatte non seulement l'orgueil national indien, mais aussi les orientations « postcoloniales » de nombreux Indiens « non résidents » (c'est-à-dire émigrés, aux États-Unis ou ailleurs), qui cherchent à se reconnecter à leurs « racines hindoues ». D'autre part, ce discours répond aux quêtes « d'authenticité » et d'expériences « initiatiques » de divers praticiens étrangers. À l'inverse, les élèves étrangers, hommes ou femmes, qui veulent dépasser les apparences, se retrouvent placés dans le camp des artistes héréditaires et traités de même comme des personnes intellectuellement limitées et moralement suspects ... Des chercheurs « impurs », en quelque sorte ...

Or, précisément, les sciences sociales n'ont-elles pas vocation à transgresser les frontières, identitaires, générationnelles, de genre et de caste, pour mieux resituer les affirmations particulières dans leur contexte ? Revers de la médaille, comme dans tout travail d'enquête, l'anthropologue doit « jongler » avec attention, respect et diplomatie, comme un funambule sur une corde tendue entre ses propres catégories et les préjugés des uns et des autres. ❁

Notes

1. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*, première parution en 1934.

2. Je me réfère en particulier aux travaux de l'anthropologue et historien italien Ernesto de Martino (voir en bibliographie) ; voir aussi Mancini (1997) et Goussot (2016).

3. Voir les travaux de Gaston (1996), Leucci (2008, 2009a), Peterson et Soneji (2008), Soneji (2010a, 2012), Subramaniam (1999, 2006), et Weidman (2006).

4. *Vellaikkāri* (f.), *vellaikkāran* (m.), termes tamouls désignant les « Blancs », particulièrement les Européens et Américains.

5. Sur l'académie de *Kalakshetra* et sur le processus de classification et l'histoire récente des musiques et danses dites « classiques » en Inde, voir Bor (1986-1987) ; Allen (1997, 2008) ; Subramaniam (1999, 2006) ; Weidman (2006) ; Peterson et Soneji (2008) ; Leucci (2008, 2009a) ; Soneji (2010a) ; Bakhle (2006) ; Walker (2014).

6. Ma formation artistique a débuté à l'Académie nationale de Danse, associée au Conservatoire de Musique « Santa Cecilia » et à l'Académie d'art dramatique, à Rome, où j'ai suivi des cours de danse classique et contemporaine (composition, pas de deux, répertoire du ballet, musique, etc.), et d'histoire de la musique et de la danse, de 10 à 18 ans. J'ai ensuite travaillé avec diverses compagnies en Italie et suivi des cours de perfectionnement avec des maîtres provenant de divers compagnies et théâtres d'Opéra italiens et étrangers : Elpide Albanese (Teatro dell'Opera, Rome), Anna de Angelis (Accademia Nazionale di Danza, Rome), Jean Cébron (Volkwang Tanzschuele, Essen), Ninel Kurgapkina (Théâtre Mariinsky-Kirov, Saint-Pétersbourg), Euvgenij Poliakov (Théâtre Bolchoï, Moscou), Victor Rona (Opéra de Budapest), Margarita Trayanova (Opéra de Sofia), Giancarlo Bellini (José Limon Dance Company, New York), Andy Peck (Lucinda Child Dance Company, New York) et Kazuo Ohno ; pour plus de précisions, voir Leucci (2015b).

7. Mon premier terrain en Inde de douze ans (1987-1999) a été suivi par d'autres terrains de plus courte durée, de 2001 à 2013.

8. Parmi les élèves particuliers de K. Muthukumara Pillai, je cite ici Ram Gopal (danseur établi à Londres), Rukmini Devi Arundale (fondatrice de l'Académie de Kalakshetra à Madras), Mrinalini Sarabhai, M. K. Saroja, Janak Khendry, entre autres.

9. À ma connaissance, la première occidentale à avoir étudié systématiquement la danse indienne, en Europe puis en Inde, fut Simone Barbier, alias Simkie, partenaire française du « danseur hindou » Uday Shankar, qu'elle avait rencontré à Paris en 1926. En 1931, ils voyagèrent au Sri Lanka et en Inde, étudiant la danse avec des maîtres héréditaires (voir Leucci 2016b).

10. Parmi eux : Devayani, Maitreiy, Shakuntala, Kalpana, Kunti, Élisabeth Petit, Dominique Delorme, etc.

11. Terme sanskrit littéraire : « Experte musicienne érudite (*vidusī*) rattachée à une assemblée (*āsthāna*), anciennement musicienne de cour » (Pesch 2000 : 292, 372, traduction libre). Selon Chandra Shekar (1987), elle avait servi deux rois : Krishna Raja Wodeyar IV et Jayachamaraja Wodeyar.

12. Peintures à motifs mythologiques et épiques sur tissu utilisant une technique particulière à base de couleurs d'origine végétale et minérale. Ces grandes toiles étaient autrefois tendues sur les murs des sanctuaires locaux.

13. Comme dans mon cas, nombre de ses élèves étrangers avaient une formation de danseurs et exerçaient professionnellement avant d'étudier en Inde.

14. L'ethnomusicologue hollandais Joep Bor, joueur de *sarangī* et élève des maîtres héréditaires, rapporte la même situation dans le milieu musical de l'Inde du Nord (Bor 1986, 1987).

15. Information donnée par Girish Kharnad, écrivain, acteur et auteur de pièces de théâtre et de films, ancien directeur du *Film and Television Institute of India* et de *Sangeet Natak Akademi*, New Delhi.

16. B. M. Sundaram est un excellent musicologue, musicien et historien de la danse ; voir Sundaram (1991, 1997).

17. Je m'aperçus bien après qu'Arudra n'était pas seulement un spécialiste incontesté de la littérature télougou. Né à Visakhapatnam dans une famille brahmane, il joua dans l'orchestre de l'armée de l'air de 1943 à 1947, avant de gagner Madras comme éditeur du magazine *Anandavani*. Appartenant au groupe des « écrivains progressistes » d'Andhra Pradesh, il est l'auteur de nombreux romans critiques sur la société indienne en général et télougou en particulier. Il écrivit notamment *Tvamevaham* en 1948, un roman dénonçant les violences de Razakar, opposant les forces du Nizam d'Hyderabad et les partisans de la démocratie et du rattachement à l'Union indienne. En 1949, il débuta aussi une carrière dans le cinéma, et devint l'un des plus célèbres compositeurs de dialogues et de chansons en télougou.

18. Arudra a donné un compte-rendu de ce séminaire dans *Sruti* (n° 122 : 17-20).

19. Voir Erdman, et Erdman et Segal, en bibliographie.

20. Ce discours n'est cependant pas exempt de contradictions puisque l'abolition de l'institution est presque toujours attribuée aux Britanniques, qui auraient succédé aux musulmans dans leur incompréhension des traditions hindoues.

21. Voir le documentaire réalisé par Ofra Hoffman, *MASTER: The Art of The Nattuvanar Kuttalam M. Selvam*, 2016.

Références

- Allen, Mathew Harp. 1997. Rewriting the Script for South Indian Dance. *TDR* 41 (3) : 63-100.
- . 2008. Standardize, Classicize, and Nationalize: The Scientific Work of the Music Academy of Madras, 1930-1952. Dans *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, 90-129. Dir. Indira Viswanathan Peterson et Davesh Soneji. New Delhi: Oxford University Press.
- Apffel-Marglin, Frédérique. 1985. *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadāsīs of Puri*. New Delhi : Oxford University Press.
- Arudra. Décembre 1986-Janvier 1987. The Transfiguration of a Traditional Dance. *Sruti* 27/28 : 17-36.
- Bakle, Janaki. 2006. *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. New Delhi : Permanent Black.
- Bor, Joep. 1986-1987. The Voice of the Sarangi: An Illustrated History of Bowing in India. *National Centre for Performing Arts Quarterly Journal* 15 (3-4)-16 (1) : 1-183.
- Chandra Shekar, Gayatri. 1987. Kadur Venkatalakshamma: Lifetime of Dedication to Dance; Dancers of the Mysore School: Who Was Who in The Past; Rediscovery of Old Mysore Dance Tradition and Failure in Following it Up. *Sruti* 37/38 : 19-25 ; 26-27 ; 29-31.

- De Martino, Ernesto. 1941. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Bari : Laterza.
- . 1948. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Turin : Einaudi.
- . 1959. *Sud e Magia*. Milan : Feltrinelli.
- . 1961. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milan : Il Saggiatore.
- . 1980. *Furore, simbolo e valore*. Milan : Feltrinelli.
- . 1999 [1963]. *Italie du Sud et magie*. Claude Poncet (trad.), tome 2. Paris : Synthélabo, Les Empêcheurs de penser en rond.
- . 1999 [1966]. *La terre du remords*. Claude Poncet (trad.), tome 3. Paris : Synthélabo, Les Empêcheurs de penser en rond.
- . 1999 [1971]. *Le monde magique*. Marc Baudoux (trad.), Silvia Mancini (postface), tome 1. Paris : Synthélabo, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Erdman, Johan L. 1985. *Patrons and Performers in Rajasthan: The Subtle Tradition*. New Delhi : Chanakya Publications.
- . 1992. Introduction: The Patronage of Cultural Performances in India. Dans *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*, 1-18. Dir. Johan L. Erdman. New Delhi : Manohar.
- . 1992. Petitions to the Patrons: Changing Culture's Substance in Twentieth Century Jaipur. Dans *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*, 143-177. Dir. Johan L. Erdman. New Delhi : Manohar.
- . 1998 [1996]. Dance Discourses: Rethinking the History of the "Oriental Dance". Dans *Moving Words, Re-writing Dance*, 288-305. Dir. Gay Morris. Londres et New York : Routledge.
- . 1998. Towards Authenticity: Uday Shankar's First Company of Hindu Dancers and Musicians. Dans *Dance of India: History, Perspectives and Prospects*, 69-99. Dir. David Waterhouse. Toronto : Centre for South Asian Studies, University of Toronto.
- . 2007. Empowering Performance: The Choreographic Techniques of Uday Shankar. Dans *The Power of Performance*, 123-150. Dir. Heindrun Brückner, Elisabeth Schömbucher et Phillip B. Zarrilli. New Delhi : Manohar.
- Erdman, Joan L. et Zohra Segal. 1997. *Stages: The Art and Adventures of Zohra Segal*. New Delhi : Kali for Women.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*. Paris : Gallimard.
- Gaston, Anne-Marie. 1996. *Bharata Natyam: From Temple to Stage*. Delhi : Manohar.
- Goussot, Alain. 2016. *La démarche anthropologique de Ernesto De Martino, entre historicisme et phénoménologie*, en ligne, <http://geza.roheim.pagespro-orange.fr/html/goussot.htm> (consulté le 28 avril, 2017).
- Jordan, Kay K. 2003. *From Sacred Servant to Profane Prostitute: A History of the Changing Legal Status of the Devadāsīs in India, 1857-1947*. New Delhi : Manohar.
- Kersenboom-Story, Saskia C. 1987. *Nityasumangalī: Devadāsī Tradition in South India*. Delhi : Motilal Banarsidass.
- Krishnan, Hari, Tiziana Leucci et Daveshe Soneji (dir.). (à paraître). *Dance and the Early South Indian Cinema*. New Delhi : Oxford University Press.

- Leiris, Michel. 1988 (1934). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris : Gallimard.
- . 1969. *Cinq études d'ethnologie. Le racisme et le Tiers-Monde*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Leucci, Tiziana. 1987. *Tāndava e Lāsya : tra forza e dolcezza. Culto, mito e arte della danza classica indiana*. Thèse de premier cycle, Université de Bologne.
- . 2005. *Devadāsī e bayadères tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIIIe-XXe sec.)*. Bologne : CLUEB.
- . 2008. L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXe siècle : le cas des *devadāsī*, *rājādāsī* et *nattuvanār*, 53-87. *Rivista Italiana di Studi Sudasiatici (RISS)*, 3. Florence : University of Florence Press, en ligne, <http://www.fupress.net/index.php/rss/article/view/3170>. (Republié dans *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage*, 127-154. Dir. Jean Marc de Grave. Aix en Provence : Presses Universitaires de Provence.)
- . 2009a. Du Dāsī āttam au Bharata Nāṭyam : ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et postcoloniale. Thèse de doctorat, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- . 2009b. Vestales indiennes : les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811), 171-179. *Synergies Inde* 4, Mumbai, en ligne, <https://gerflint.fr/Base/Inde4/leucci.pdf>.
- . 2012. South Indian Temple Dancers: "Donated" to the Deity and "Donors" for the Deity: Two Tamil Inscriptions on Music and Dance in the Rājārājeśvaram Temple at Tanjāvūr (11th century). Dans *New Dimensions in Tamil Epigraphy: Historical Sources and Multidisciplinary Approaches*, 209-253. Dir. Appasamy Murugaiyan. Chennai : CRE-A Publ.
- . 2013a. Between Seduction and Redemption: The European Perception of South Indian Temple Dancers in Travelers' Accounts and Theatre Plays. Dans *Music, Dance and the Art of Seduction*, 261-287 (notes et bibliographie, 421-429). Dir. Frank Kouwenhoven et James Kippen. Delft : Eburon-Chime.
- . 2013b. Scenes of Music and Dance in the Mural Paintings at the Rājārājeśvaram Temple (Tanjāvūr, 11th century): Inter-textual and Multidisciplinary analysis. Dans *Ajanta e oltre. Pitture murali in India, Tibet e Asia Centrale (India and Beyond: Mural Paintings of India, Tibet and Central Asia)*, 95-118. Dir. Laura Giuliano. Rome : Artemide Edizione.
- . 2013c. De la "danseuse de temple" des voyageurs et missionnaires Européens à la "bayadère" des philosophes et artistes (XVIIe-XVIIIe siècles). Dans *L'Inde des Lumières. De l'orientalisme aux sciences sociales (XVIIe-XIXe siècles)*, 253-288. Dir. Marie Fourcade et Ines Zupanov. *Purusārtha* 31. Paris : EHESS.
- . 2014. Fascinantes bayadères, mais étrange musique ... Réception française des danseuses indiennes : des récits de voyage aux œuvres de Jouy, Gautier et Berlioz. Dans *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIXe siècle*, 343-365. Dir. Luc Charles-Dominique, Yves Defrance et Danièle Pistone. Paris : L'Harmattan.

- . 2015a. Courtisanes et épouses indiennes. L'art et la culture comme "devoir statutaire" (*dharma*). *Journal Asiatique*, 303 (2) : 283-294.
- . 2015b. "Partout où va la main, le regard suit ; là où va le regard, l'esprit suit". Le langage des mains dans le théâtre dansé de l'Inde. *Ethnographiques.org* 31, *La part de la main*, en ligne, <http://www.ethnographiques.org/2015/Leucci>.
- . 2016a. Royal and Local Patronage of Bhakta Cult: The Case of Temple and Court Dancers. Dans *The Archaeology of Bhakti II: Royal Bhakti, Local Bhakti*, 257-302. Dir. Emmanuel Francis et Charlotte Schmid. Pondichéry : IFP/EFEO « Indologie ».
- . 2016b. Report of the International workshop: 90 years of Indian Dance in France. *CEIAS Newsletter* 13, en ligne, <http://ceias.ehess.fr/index.php?3974>.
- . 2016c. Perfumes, spices and tastes: The Poetry and The Art of Seduction in the South Indian Courtesans' Dance Repertoire. Communication à la journée d'études, *Parfums et odeurs. Une approche pluridisciplinaire*, CNRS-EHESS, Paris, 8 novembre 2016.
- Leucci, Tiziana et Dominique Delorme. 2011. Remembering our Bharata Natyam Dance Master: V. S. Muthuswamy Pillai. *Sruti* 320 : 24-26.
- Mancini, Silvia. 1997. La notion d'ethnocentrisme critique et l'anthropologie contemporaine. *Gradhiva* 22 : 1-13.
- McHugh, James. 2012. *Sandalwood and Carrion: Smell in Indian Religion and Culture*. New York : Oxford University Press.
- Pesch, Ludwig. 2000. *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. New Delhi : Oxford University Press.
- Peterson, Indira Viswanathan et Daves Soneji, dir. 2008. *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*. New Delhi : Oxford University Press.
- Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Delhi : Vikas.
- Soneji, Daves. 2004. Living History, Performing Memory: Devadāsī Women in Telegu-Speaking South India. *Dance Research Journal* 36 (2) : 30-49.
- . 2008. Memory and the Recovery of Identity: Living Histories and the Kalavantulu of Coastal Andhra Pradesh. Dans *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, 71-89. Dir. Indira Viswanathan Peterson et Daves Soneji. New Delhi : Oxford University Press.
- , dir. 2010a. *Bharatanāṭyam: A Reader*. New Delhi : Oxford University Press.
- . 2010b. Śiva's Courtesans: Religion, Rhetoric, and Self-Representation in Early Twentieth-Century Writing by Devadāsīs. *International Journal of Hindu Studies* 14 (1) : 31-70.
- . 2012. *Unfinished Gestures: Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press.
- Srinivasan, Amrit. 1983. The Hindu Temple-Dancer: Prostitute or Nun? *Cambridge Anthropology* 8 (1) : 73-99.
- . 1984. Temple "Prostitution" and Community Reform: An Examination of the Ethnographic, Historical and Textual Context of the Devadasi of Tamil Nadu, South India. Thèse de doctorat, Université de Cambridge.

- . 1985. Reform and Revival: The *Devadasi* and Her Dance. *Economic and Political Weekly*, 20 (44) : 1869-1876.
- . 1988. Reform or Conformity? Temple “Prostitution” and the Community in the Madras Presidency. Dans *Structure of Patriarchy: State, Community and Household in Modernizing Asia*, 175-198. Dir. Bina Agarwal. New Delhi : Kali for Women.
- Subramaniam, Laksmi. 1999. The Reinvention of a Tradition: Nationalism, Carnatic Music and the Madras Music Academy, 1900-1947. *The Indian Economic and Social History Review*, 36 (2) : 131-163.
- . 2006. *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music in South India*. New Delhi : Oxford University Press.
- Sundaram, B. M. 1991. Development and Preservation of Bharatanatyam: Contribution of Isai Vellalars: A Who’s Who of Gurus and Artists. *Sruti* 99-100 : 33-37.
- . 1997. Towards a Genealogy of Some Tanjavur Natyacharyas and Their Kinsfolk. *Sangeet Natak* 124 : 30-41.
- Walker, Margaret E. 2014. *India’s Kathak Dance in Historical Perspective*. Farnham : Ashgate.
- Weidman, Amanda J. 2006. *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Post-Colonial Politics of Music in South India*. Durham et Londres : Duke University Press.

Filmographie

- Hoffman, Ofra. 2016. *MASTER: The Art of The Nattuvanar Kuttalam M. Selvam*, CD.