Déméter
 # 7 | 2021
Mandalas

De l'espace scénique au mouvement : le symbole du *maṇḍala* sur la scène contemporaine en Inde au Tamil Nadu

Nancy Boissel-Cormier

Édition électronique
URL : https://demeter.univ-lille.fr/
ISSN : 1638-556X

Référence électronique
Nancy Boissel-Cormier, « De l'espace scénique au mouvement : le symbole du *maṇḍala* sur la scène contemporaine en Inde au Tamil Nadu », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 7 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021. URL : https://demeter.univ-lille.fr/, date de consultation.

Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 01 décembre 2021.

La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons *Attribution Pas d'Utilisation Commerciale* 4.0 International.

De l'espace scénique au mouvement : le symbole du *maṇḍala* sur la scène contemporaine en Inde au Tamil Nadu

Nancy Boissel-Cormier

Résumé :

Au Tamil Nadu, le *maṇḍala* est visible devant chaque porte, sur tous les lieux sacrés, mais aussi dans les œuvres plastiques, le spectacle vivant et les médias, et ses fonctions sont esthétiques, rituelles, religieuses et/ou magiques. À partir des années 80, et dans un pays qui a été colonisé pendant deux siècles, la danse contemporaine entre en résistance esthétique contre les nouveaux codes du *bharata-nāṭyam* tout en défiant l'influence de l'Ouest. Les chorégraphes, dont le questionnement est à la fois politique et esthétique, puisent dans la mythologie indienne et les symboles pour affirmer leurs racines. Elles transportent les symboles sur la scène, initiant ainsi une corrélation entre cette « reconquête » identitaire postcoloniale à une reconversion du sacré. Dans cet article, des études de cas précises mettent en évidence les différentes formes sous lesquelles le symbole du *maṇḍala* apparaît sur la scène contemporaine de Chennai : qu'il soit visible sur le proscenium ou un dessin éphémère que le parcours des danseurs trace sur le sol. Il peut également être incarné par des postures et/ou une séquence de mouvements. Les sources proviennent en partie d'une étude ethnologique de terrain menée au Tamil Nadu de 2010 à 2016.

Abstract :

In Tamil Nadu, *maṇḍala are* visible in front of every door, on all sacred places, but also in plastic works, live performance and media, and its functions are aesthetic, ritual, religious and/or magical. From the 1980s onwards, and in a post-colonial context, contemporary dance enters into aesthetic resistance against the new codes of *bharata-nāṭyam* while challenging Western influence. Choreographers, whose questioning is both political and aesthetic, draw on Indian mythology and symbols to affirm their roots. They transport the symbols to the stage, thus initiating a correlation between this postcolonial "reclaiming" of identity and a reconversion of the sacred. In this article, specific case studies highlight the different forms in which the symbol of the maṇḍala appears on the contemporary Chennai stage: whether it is visible on the proscenium or an ephemeral drawing that the dancers'

journey traces on the floor. It can also be embodied in postures and/or a sequence of movements. The sources partly come from an ethnological field study conducted in Tamil Nadu from 2010 to 2016.

Quelques mots à propos de :

Nancy Boissel est chercheuse affiliée au laboratoire « Scènes du monde, création, savoirs critiques » de l'Université de Paris 8 et associée à l'Institut Français de Pondichery (UMIFRE 21, CNRS-MEAE) depuis la soutenance de sa thèse en 2017 sur la vie des femmes artistes en Inde sur les nouvelles scènes du bharatanāṭyam. Elle est actuellement ATER et membre de l'unité de recherche ELLIADD à l'Université de Franche Comté où elle enseigne dans le département Arts du spectacle. En tant qu'artiste praticienne, elle croise ainsi ethnographie et danse, ce qui l'amène à questionner méthodologiquement la conversion d'une expérience artistique en recherche de terrain. Elle mène ses recherches de terrain en Inde pendant 15 ans. Son travail sur les enjeux esthétiques du spectacle vivant dans une approche interculturelle et transdisciplinaire est lié au travail mené à l'IFP par Nicolas Bautès sur la place des artistes dans les dynamiques urbaines contemporaines.

Texte intégral :

Introduction

1. En Inde, le *maṇḍala*[1] est un symbole visuellement omniprésent dans la sphère publique comme privée. Au Tamil Nadu, il est visible devant chaque porte, sur tous les lieux sacrés, mais aussi dans les œuvres plastiques, le spectacle vivant et les médias, et ses fonctions sont esthétiques, rituelles, religieuses et/ou magiques. À partir des années 80, et dans un pays marqué par la colonisation[2], la danse contemporaine entre en résistance contre les nouveaux codes esthétiques du *bharata-nāṭyam* tout en défiant l'influence de l'Ouest. Les chorégraphes, dont le questionnement est à la fois politique et esthétique, puisent dans la mythologie indienne et les symboles pour affirmer leurs racines. Elles transportent les symboles sur la scène, initiant ainsi une corrélation entre cette « reconquête » identitaire postcoloniale à une reconversion du sacré.

2. La chorégraphe Chandralekha, une des pionnières en Inde d'un mouvement politique et féministe, est la première à remettre en question l'image de la femme véhiculée par cette nouvelle forme de danse, et repense le corps de ses danseurs en termes de délimitation classique de lignes, d'espace, et de temps[3]. Pour elle, « le système esthétique indien est formulé sur la centralité de l'être humain, révélé par le concept abstrait du mandala[4] ».

3. Dans cet article, des études de cas précises mettent en évidence les différentes formes sous lesquelles le symbole du *maṇḍala* apparaît sur la scène contemporaine de Chennai : qu'il soit visible sur le proscenium ou un dessin éphémère que le parcours des danseurs trace sur le sol. Il peut également être incarné par des postures et/ou une séquence de mouvements. L'article tend également à montrer que l'utilisation du *maṇḍala* par les chorégraphes peut être consciente ou non, de la même façon qu'il peut être représenté physiquement sur scène ou simplement suggéré.

4. Les sources proviennent d'une étude ethnologique de terrain menée au Tamil Nadu de 2010 à 2016, pendant laquelle j'ai assisté à des spectacles, participé à des créations en tant qu'artiste et chercheuse et mené des entretiens. La méthodologie fait se croiser une étude empirique, ethnographique, avec des sources textuelles.

Le mouvement du *maṇḍala* « en corps »

a) Un symbole « primordial » et pré-colonial

5. Lors d'entretiens, beaucoup de danseuses et chorégraphes contemporaines indiennes ont confié ne plus se reconnaître dans la pratique du *bharata-nāṭyam*, danse classique du sud de l'Inde, et ont arrêté leur pratique. C'est le cas de Preethi Athreya, se retrouvant pétrifiée sur le côté de la scène un jour où les coulisses ont été subitement enlevées pour des raisons techniques. Après s'être ressaisie, elle donne son récital de *bharata-nāṭyam*, mais avec une distance et un questionnement permanent : « Pourquoi avais-je à devenir cette autre personne pour raconter cette histoire[5] ? » Elle reconnaît cependant que pour certaines formes de théâtre en Inde, il est important d'incarner un personnage pour raconter, comme en *kathakaḷi* par exemple[6]. Dans la forme *bharata-nāṭyam*, c'est le même acteur-danseur qui joue tous les personnages de l'histoire, et c'est son attitude corporelle, l'expression de son visage et l'utilisation des *mudrā*[7] qui font apparaître les caractères et rendent l'histoire compréhensible pour le public. Cette prise de conscience a été provoquée par le fait que la danseuse s'est retrouvée face à son audience trop tôt ce jour-là. Cette image qui lui a été renvoyée est en total décalage avec celle qu'elle perçoit d'elle-même dans son quotidien.

6. Anusha Lall, également jeune danseuse et chorégraphe indienne basée à Delhi, a également décrit s'être « figée[8] » en plein récital de *bharata-nāṭyam*, au milieu d'un *varṇam*[9]. Dans l'impossibilité de bouger, les musiciens se sont également arrêtés de jouer. Anusha Lall est certes jeune, mais expérimentée. Cet épisode lu a fait « reconsidérer ce que voulait dire [sa] propre relation avec cette forme[10] ». S'ensuit une longue pause après laquelle elle se rend en Angleterre pour ses études d'ingénieur et prend des cours de danse contemporaine pour, dit-elle, « penser le corps d'une autre façon[11] ».

7. Ces deux témoignages sont récents, mais ils résonnent comme un écho avec celui de la danseuse et chorégraphe Chandralekha qui décrit son *arangetram*[12] dans un article :

> Soudain, juste au milieu de la performance, je me suis figée en réalisant que je dansais et illustrais toute cette profusion d'eau dans un contexte de sécheresse. Je me souvins des photos dans les journaux de la terre craquelée, de longues queues sinueuses de gens attendant l'eau avec de petits bidons dans les mains. Guru Ellapa chantait "*Mathura Nagarilo*". Art et

> vie semblaient être en conflit. Le paradoxe était stupéfiant. En cette fraction de seconde j'étais divisée, fragmentée en deux personnes[13].

8. La chorégraphe Chandralekha (1928-2006) fait partie d'une première génération d'artistes de danse contemporaine en Inde. Elle est reconnue pour son travail chorégraphique, mais aussi parce qu'elle est une pionnière en Inde d'un mouvement politique et féministe. Elle arrête de danser pendant vingt ans, jusqu'en 1984, alors qu'elle aura questionné sans relâche la signification de chaque mouvement dans un contexte contemporain, les ornements, les sentiments en jeu. Dans son travail, elle repense le corps de ses danseurs en termes de délimitation classique de lignes, d'espace, et de temps[14]. Dans un article publié en 1980, Chandralekha écrit que « le système esthétique indien est formulé sur la centralité de l'être humain, révélé par le concept abstrait du *mandala*[15] ». Elle a basé tout son travail sur la façon de représenter les symboles dans la danse.

9. Chandralekha ne rejette pas la danse classique mais cherche à n'en garder que l'essence. Selon Katia Légeret, « le sens que Chandralekha donne au mot "contemporain" n'implique pas une rupture avec le style *bharata-nāṭyam*[16] ». Elle isole et illustre les symboles par les corps, par les dessins qu'ils créent dans l'espace. Le *sadir*, théâtre dansé à partir duquel a été créé le *bharata-nāṭyam* dans les années 30, répondait à ces règles. La danse a alors un caractère sacré, mais en accord avec son temps. Rukmini Devi, qui fonde l'école Kalakshetra en 1938, apporte des modifications esthétiques et thématiques nécessaires selon elle pour faire apprécier cet art à une classe sociale élevée, et empêcher ainsi sa totale disparition. D'après Ananya Chatterjea, « Rukmini Devi a en réalité "classicisé" et dé-érotisé la danse pratiquée par les *devadāsī*, renommée *bharata-nāṭyam*[17] ». Ce que reproche Chandralekha à la « réactualisation » des arts traditionnels, c'est qu'ils ne correspondent plus à ce que l'Inde et les Indiens sont devenus aujourd'hui. Selon Rustom Bharucha, « l'une des ironies du renouveau de la danse classique indienne est généralement attribuée à l'intérêt porté à notre "culture traditionnelle" par des artistes étrangers[18] ».

10. Alors qu'elle veut sortir de cette forme, le corps d'Anusha Lall revient sans cesse dans les positions de base du *bharata-nāṭyam*, et les danseuses contemporaines fractionnent, explorent les postures de base. Par ailleurs, beaucoup de danseuses non indiennes qui pratiquent le *bharata-nāṭyam* confient ressentir une joie indescriptible, sans savoir dire pourquoi cette danse provoque une telle euphorie. N'est-ce pas parce que la forme en

elle-même est vectrice d'énergie et nous ramène à ce qui est au plus profond de chaque être humain ? C'est ce que représente le *maṇḍala*, selon Carl Gustav Jung :

> Le *maṇḍala*, c'est justement une forme caractéristique de l'archétype. C'est ce qu'on appelle *ultimo exquadra circulae*, le carré dans le cercle ou le cercle dans le carré. [...] C'est un archétype très important, c'est l'archétype de l'ordre interne et il est toujours employé en ce sens, soit pour signifier l'ordonnance des divers aspects de l'univers – c'est-à-dire un schéma cosmique –, soit pour ordonner les divers aspects de la psyché. Il exprime le fait qu'il a un centre et une périphérie et il veut embrasser la totalité. [...] Il apparaît porteur d'ordre, montrant la possibilité d'un ordre et d'une centration. [...] C'est la totalité que j'appelle le "Soi"[19].

11. C. G. Jung définit les archétypes comme « des composants psychiques archaïques qui ont pénétré la psyché individuelle sans aucune intervention de la tradition ». Selon lui, ils seraient présents dans l'inconscient collectif de tous les êtres humains, quelle que soit leur culture. Gary Houston écrit que « les symboles sont universels en ce sens qu'ils proviennent d'une source commune, dans laquelle toute l'humanité se retrouve[20] ».

12. Avec cette même idée, Chandralekha décrit les *akhadas*, gymnases du nord de l'Inde, et les *kalari*, leur équivalent dans le sud de l'Inde, qui propagent tous deux « une philosophie sophistiquée et matérialiste du bien-être de l'individu et du collectif en mettant l'accent sur le corps humain lui-même[21] ». Les positions de base du *bharata-nāṭyam* et d'autres formes de danse classique indienne en découlent. Leur forme « plus compacte et circulaire[22] » donne naissance à des mouvements qui stimulent le corps :

> *L'aramendi*, une sorte de demi-plié qui est la position de base en *bharata-nāṭyam*, *oḍiśī*, *kathakaḷi* et *kucipuḍi*, est aussi la position de base en lutte (indienne et japonaise), Kalarippayattu, Silambam, Karaté, Thai Chi Chuan, et boxe Thaï. Elle est rendue abstraite comme le *maṇḍala* dans la danse classique, un processus continu faisant et défaisant des carrés, cercles, et triangles en harmonie avec la scène circulaire symbolisant la terre / le cosmos[23].

13. Les danseurs qui ont une base en danse classique indienne créent à partir des mouvements de *bharata-nāṭyam*, mais sans adhérer à la forme « fabriquée » et « saluée par certains de ses partisans comme "l'art national par excellence"[24] ». C'est une résistance à la fois esthétique et politique, qui ne remet pas en cause la danse classique elle-même, mais plutôt ce qu'une certaine élite en a fait, en particulier pour le *bharata-nāṭyam*, qui véhicule désormais « l'image de l'Inde Mère pure et sobre et

de la féminité construite par les nationalistes hindous[25] ». Royona Mitra attire également l'attention sur la période entre 2001 et 2004 pendant laquelle « le nationalisme hindou marquait son territoire et a déposé sa semence dans la psyché hindoue par la mise en œuvre de l'idéologie *Hindutva*[26] ».

14. C'est dans ce contexte politique complexe que se développe la danse contemporaine indienne. À Chennai comme dans d'autres villes de l'Inde, si les arts classiques ou folkloriques traditionnels sont encore la base d'une création artistique, la volonté de n'appartenir à aucune forme récente, ni à aucun mouvement politique qui lui aurait été attribué, est très forte. Les symboles sont toujours présents de façon permanente en Inde : le *liṅga* et la *yoni*[27], le *naṭarāja*[28], les *kolam*[29], le serpent et l'arbre, pour n'en citer que quelques-uns, sont visibles de tous et partout. Si l'on part du principe qu'une danse comme le *bharata-nāṭyam*, alors appelée *sadir*, pouvait représenter le *maṇḍala*, on peut se demander si s'en inspirer pour la faire évoluer sur la scène contemporaine n'engendre pas une inéluctable dissociation des éléments qui constituent le *maṇḍala*. La fonction de la danse et les règles d'esthétique ont évolué.

b) V. S. Muthuswamy Pillai et M. Selvam : une nouvelle conscience de l'espace scénique

15. Muthuswamy Pillai[30] est un des premiers *naṭuvāṉār*[31], maître de danse et musicien, à avoir transgressé les nouvelles règles établies au XX^e^ siècle pour le *bharata-nāṭyam*. Il va non seulement chercher de nouvelles lignes avec les bras, une asymétrie dans le mouvement lui-même, mais aussi explorer l'espace de façon remarquable. Cet anti-conformiste va préférer dessiner des lignes dans l'espace sur des rythmes complexes et syncopés plutôt que de développer l'aspect narratif et dévotionnel. Les danseurs vont dans toutes les directions, parfois de dos, ce qui n'était alors pas permis, et si l'on retranscrit ses chorégraphies sur un cahier il est nécessaire de dessiner les déplacements dans l'espace en plus des pas chorégraphiés. Le fait de transgresser les nouvelles règles classiques ouvre un champ de possibilités plus large[32]. Les lignes, cercles et carrés dessinent un *maṇḍala*.

16. C'est paradoxalement en ayant une vision plus contemporaine de la scène que ce maître et bien d'autres danseurs après lui, vont se rapprocher de l'aspect symbolique du *sadir*. Son fils, le maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam trace des *maṇḍala* tridimensionnels dans l'espace. Il établit spontanément un lien intrinsèque entre les rythmes complexes et les

formes géométriques dessinées par les traversées des danseurs, mais aussi par les bras, les doigts des mains, les jambes. Loin du temple, mais aussi de la nouvelle forme du *bharata-nāṭyam*, la créativité tisse un *maṇḍala*, et permet d'expérimenter soi-même « l'archétype fondamental[33] ». Les mouvements deviennent organiques et le processus dépasse l'intellect. Les mouvements effectués dans une pratique quotidienne peuvent être perçus comme une éclosion multiple, tridimensionnelle et à des niveaux différents sur l'espace scénique.

c) Raas

17. Malavika Sarukkai, une artiste de *bharata-nāṭyam* contemporaine, choisit de composer, créer, non pas pour raconter, mais pour se rapprocher de la spiritualité à travers la danse. Ses compositions sont plus abstraites que les pièces communément jouées en *bharata-nāṭyam*[34]. Malavika Sarukkai dit s'inspirer de tout ce qui l'entoure, tout ce qu'elle peut observer, par exemple les miniatures des tableaux qui racontent les histoires de *Kṛṣṇa*. C'est, dit-elle, lorsqu'elle a « vu une peinture et [...] ce *raas*, [qu'elle a] eu envie d'entrer dans la peinture et d'y danser[35.] ». Elle évoque ici une peinture très populaire sur laquelle on voit le dieu *Kṛṣṇa* jouer de la flûte au milieu des *gopi,* les gardiennes de troupeaux, sur les bords de la rivière Yamuna. La *raas lila*, est une danse en cercle, qui représente l'amour divin. Sur les tableaux, le mouvement circulaire est visible, et c'est cela que Malavika Sarukkai a voulu exprimer dans sa nouvelle création. Elle dit ne pas avoir voulu utiliser ce symbole du *maṇḍala* particulièrement, mais mettre en valeur « la circularité et le fait que le cercle est sans fin[36] ». Alors que, comme la plupart des acteurs-danseurs de *bharata-nāṭyam*, elle aurait pu juste jouer *Kṛṣṇa* qui joue de la flûte et chacune des *gopi*, elle a préféré axer sa recherche du mouvement sur le dessin qu'elle effectue sur l'espace scénique plutôt que sur les gestes, les mouvements de bras ou de pieds. À la question de la joie qui émanerait du symbole lui-même, elle répond que, « si les corps sont entraînés, ils sont tellement disciplinés que l'on peut toucher l'énergie à l'intérieur du corps, et se sentir joyeux[37] ». Lors d'une lecture-démonstration[38] à Chennai, elle raconte que, lors d'une répétition, l'un de ses musiciens lui aurait demandé de jouer cette pièce car, selon lui, ils n'accéderaient à l'*ānāndam*, la félicité, qu'en faisant *raas*[39]. Selon Malavika Sarukkai, « il y a quelque chose d'autre dans l'être humain, nous avons cette profonde énergie que la danse classique libère, c'est la magie[40] ». Juste avant de montrer cette danse, l'artiste dit avoir travaillé avec des pauses et des ruptures de rythmes ; elle demande l'heure, et, avec ironie dit au public que « parler de *raas* nous emmène à l'infini ». Lors

de cette démonstration à laquelle j'ai assisté, la danseuse a su amener le public à un état de félicité et le tableau est en effet apparu.

18. Pour Malavika Sarukkai, danser aide à « contrôler l'énergie ». Il ne s'agit pas de faire de simples mouvements mais de comprendre comment les utiliser et les mettre ensemble pour en faire un « vecteur d'énergie ». Selon elle, les gestes de mains, appelés, *hasta* sont une simple manifestation physique. On s'en sert pour illustrer une action, raconter. Mais, cela va plus loin, et elle pose la question de ce qu'il advient du mouvement et quelle est la répercussion de ce mouvement dans l'espace ; qu'advient-il du dessin éphémère que la main fait dans l'espace ? Elle rappelle la signification des termes *śāstra* et *prayoga* : selon elle, « le *śāstra*, c'est la thèse [...], le *prayoga* c'est comment l'utiliser. Donc il peut y avoir des milliers de façons d'utiliser *patāka hasta* ». Elle précise avoir « un regard très holistique sur la danse ».[41]

19. Tous ces exemples et témoignages nous montrent combien il est à la fois évident et difficile d'affirmer que le *maṇḍala*, en tant que symbole immanent, aurait un effet sur les artistes et/ou le public. Il semble y avoir un lien entre la géométrie « en corps » et les émotions, mais, à ce jour, il n'existe *a priori* pas d'études démontrant le lien entre le symbole dansé et le *rasa*, le plaisir esthétique, éprouvé par le spectateur. Qu'en est-il de l'apparition de ce symbole dans l'architecture du lieu de représentation, ou même lorsqu'il est dessiné, de façon consciente ou non-consciente par les artistes sur la scène ?

L'espace scénique « symbolique »

a) Le théâtre *Mandala* de Chandralekha

20. Comme écrit plus haut, la chorégraphe Chandrekha va s'arrêter de danser pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'elle trouve du sens à la création. Elle accepte pour la première fois un financement qui lui permettra de mener à bien ses projets, et commence par construire « un théâtre en plein air qu'elle appelle *Mandala*[42] », en s'inspirant de la grille de *navagraha*[43]. La scène est surélevée à 45 cm au-dessus du sol, « la hauteur idéale pour voir un danseur », considérant que le public est assis au sol sur le sable, ou sur un muret qui entoure tout l'espace. Les proportions de la scène sont idéales et la construction du théâtre fait penser à celle d'un temple (Figure 1.). La nature autour joue un rôle très important : « tout l'environnement du travail de Chandralekha contribuait à sa créativité. Elle

vit près de la mer au bout de *Eliot Beach*, où les nuits et les jours semblent se confondre, et vous pouvez oublier le temps qui passe ».[44]

Figure 1. Entrée de Spaces, Chennai, 2014. © Nancy Boissel-Cormier.

21. Il était indispensable pour Chandralekha de revenir à ce qui est pour elle la source, et qui est indissociable de la nature. Encore aujourd'hui, entrer dans ce lieu peut provoquer la même sensation que de rentrer dans un lieu de culte shivaïte d'un petit village du Tamil Nadu, dans lequel l'arbre, le serpent, en sont les principaux symboles, « avec sa simple scène rectangulaire[45] » (Figure 3.), loin des grandes salles de spectacles comme la *Music Academy* de Chennai. Dans l'espace où est installé le public, des dalles forment une croix[46], un *maṇḍala* (Figure 2.).

Figure 2. *Across, Not Over* de Preethi Athreya. Mandala, Spaces. Chennai, octobre 2014. © Preethi Athreya.

Figure 3. Preethi Athreya et Murielle Lapinsonnière. Répétition de *aNki buNki kata* de Preethi Athreya sur la scène du théâtre Mandala, Spaces. Chennai, le 20 septembre 2013. © Nancy Boissel-Cormier.

22. Depuis la création du *bharata-nāṭyam* à partir du *sadir*, certains objets symboliques et rituels sont transformés en des ornements purement esthétiques. Par exemple, le bijou représentant la lune et le soleil, porté par la danseuse sur sa chevelure : pour les *devadāsī*, ce bijou était symbolique et avait une fonction rituelle. Il était connecté avec le lieu, le *mandapa* dans le temple, mais aussi avec les cycles des jours et de la nuit, car chaque danse était liée à une heure de la journée, à un *rāga*[47]. Les histoires racontées avaient encore une portée symbolique et spirituelle, par leur représentation mythique encore proche du quotidien. Aujourd'hui les jeunes danseuses ou leurs parents vont acheter, de façon anodine, un « set de tête » qui comprend, entre autres, la lune et le soleil. Mais le symbole ne fonctionne-t-il pas lui-même de façon autonome ?

23. Sur un mode comparable, si la chorégraphie reste la même, dans quelle mesure un *alarippu*, peut-il garder sa symbolique dans une salle de spectacle ? L'*alarippu*, « le lotus qui s'ouvre », est une danse à travers laquelle le danseur salue les quatre directions et représente l'éclosion d'une fleur. Vus d'en haut, les trajets et la géométrie des mouvements du danseur dessinent un *maṇḍala*. Carl Gustav Jung évoque le pouvoir de cette danse sur la psyché :

> L'Inde possède un terme pour cela : *maṇḍala nṛṭya*, danse du *maṇḍala*. Les figures de la danse traduisent le même sens que les dessins. Les patients eux-mêmes ne peuvent pas dire grand-chose de la signification des symboles en forme de *maṇḍala* qu'ils produisent. Ils sont simplement fascinés par eux et les trouvent expressifs et opérants dans un rapport quelconque avec leur état psychique subjectif[48].

24. Ainsi, effectuer ou regarder un *alarippu* pourrait-il avoir un impact sur la psyché du danseur et/ou le spectateur ? C'est le cas pour les danses circulaires comme le *Kagura Mai*, danse du Japon, provoquant une « dynamique psychique qui est celle du *maṇḍala* authentique qui « surgit » et s'impose au sujet[49] ». Les lignes dessinées par la danseuse dans l'espace créent une géométrie ; alors que la danseuse salue les quatre directions, elle dessine un *maṇḍala* dans l'espace. De plus, la posture de la danseuse rappelle ce dessin à l'échelle du corps : les lignes des bras et les jambes qui forment un carré sont clairement visibles.

25. L'architecture sacrée des temples répond au modèle du *maṇḍala* et du cosmos[50]. Depuis que le *bharata-nāṭyam* est transporté sur la scène contemporaine, « étirant les lignes dans l'espace et augmentant l'angularité des positions. Certains interprètes ont également élargi les modèles chorégraphiés au sol, couvrant plus le sol que les danseurs *sadir* ne l'ont fait, afin de s'adapter au proscenium.[51] »

26. Le symbole du *maṇḍala* est donc représenté sur la scène contemporaine[52] en Inde. Les danseuses se retrouvent soit associées à un style de *bharata-nāṭyam* récent qui est devenu le symbole de la nation, soit si elles dévient de la narration et vont dans une direction plus imagée, abstraite, ou même symbolique, systématiquement associées à l'Ouest. Il est important pour elles de garder leurs racines indiennes tout en se détachant du *bharata-nāṭyam*. Selon Ananya Chatterjea, « sortir de la spécificité du vocabulaire du mouvement indien basé sur la performance et atteindre une esthétique urbaine religieusement neutre » pourrait souvent suggérer ou inviter à des lectures sur l'influence omniprésente de l'Ouest[53].

b) Beautiful Thing 2 de Padmini Chettur

27. Dans *Beautiful Thing 2*, Padmini Chettur invite son public à la méditation, à respirer avec elle dans les « lignes » numérotées de 1 à 9. Elle répète des mouvements en dessinant des lignes dans l'espace : lignes droites, diagonales ou cercles. Les mouvements sont lents et réguliers. Entre chaque ligne elle marche simplement et va se placer sur la scène. Les tableaux se succèdent ; la notion de cercle apparaît dans les deux dernières lignes. La ligne 8 n'est pas une traversée mais une rotation de la danseuse autour de son propre centre, lentement, allongée sur le sol, face contre terre. Ses bras sont allongés devant elle, elle ouvre simultanément un bras et la jambe opposée, ce qui donne la forme d'une étoile, et referme avec la même lenteur cette étoile pour la rouvrir ensuite, tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, et au centre de la scène. Lorsqu'elle se

relève de cette posture, elle marche à nouveau, mais en cercle cette fois et vient se placer côté jardin pour débuter sa dernière ligne, debout. Elle se déplace en suivant le contour du cercle qu'elle vient de marquer par sa marche, et effectue un mouvement de moulin avec les bras, en une rotation sur elle-même. Cette rotation va changer de sens, mais son déplacement dans l'espace suit le sens des aiguilles d'une montre. Padmini Chettur a travaillé avec la chorégraphe Chandralekha pendant de nombreuses années ; lors d'un entretien, Preethi Athreya confie que Padmini Chettur rejette les symboles[54], « et c'est un choix. Elle n'utilise pas les symboles indiens, rien de ce qui est historique ou symbolique, elle rejette la symbolisation, comme utiliser le corps comme une part de la *yoni* ou du *lingam*[55] » ; en considérant que le *maṇḍala* est un symbole, nous pouvons néanmoins le reconnaître dans son travail, même s'il est composé d'une succession de tableaux ; et que les lignes, les cercles se succèdent, les dessins dans l'espace, le lien entre le mouvement, l'espace et le temps sont très clairs et perceptibles par le public.

28. Lors d'un entretien, je lui demande si elle a dessiné un *maṇḍala* de façon consciente avec les lignes chorégraphiées qui se succèdent. Padmini Chettur répond que « ce n'est pas prémédité », mais reconnaît que l'utilisation de l'espace est la base de son travail[56]. Elle dit avoir procédé tout d'abord en visualisant la scène « comme un cube, en trois dimensions », qu'elle a remplie avec des lignes de façon à l'équilibrer. Elle dit ne pas avoir pensé à créer un *maṇḍala* dans cet espace scénique, car « elle n'a pas ces références du tout[57] ».

29. Au fil de l'entretien, Padmini Chettur sourit et dessine dans l'espace avec ses mains les différentes lignes, comme pour vérifier si elle n'a pas, en effet, dessiné un *maṇḍala* avec les différentes lignes qui se succèdent. Elle précise que dans la chorégraphie qui est née d'une collaboration avec David Rolland, *Kolam*, elle a en effet pensé en termes de géométrie sacrée.

c) Kolam de Padmini Chettur, une collaboration avec David Rolland

30. Les *kolam* sont des dessins géométriques et symétriques sur le sol devant la porte des maisons. Ce nom tamoul désigne ces figures tracées avec une poudre blanche[58] à main levée par les femmes. Certains correspondent à des *yantra*[59], des diagrammes, d'autres sont le fruit de la créativité des femmes. Les dessins sont transmis de mère en fille. Les *kolam* sont une série de points et de traits qui constituent des figures symétriques circulaires plus ou moins élaborées. On les dessine en partant du centre vers l'extérieur : ce sont des *maṇḍala*. Leur fonction est de repousser les

mauvais esprits, d'accueillir la bénédiction divine et d'apporter une protection.

31. Pour une collaboration avec le chorégraphe David Rolland, Padmini Chettur choisit un *kolam* comme point de départ de sa création. Il est composé de 61 points autour desquels sillonnent deux lignes qui ne se rejoignent jamais. Sur le dessin (Figure 4.), on distingue clairement le centre du *kolam*, les points qui le constituent et les deux lignes qui s'entrecroisent :

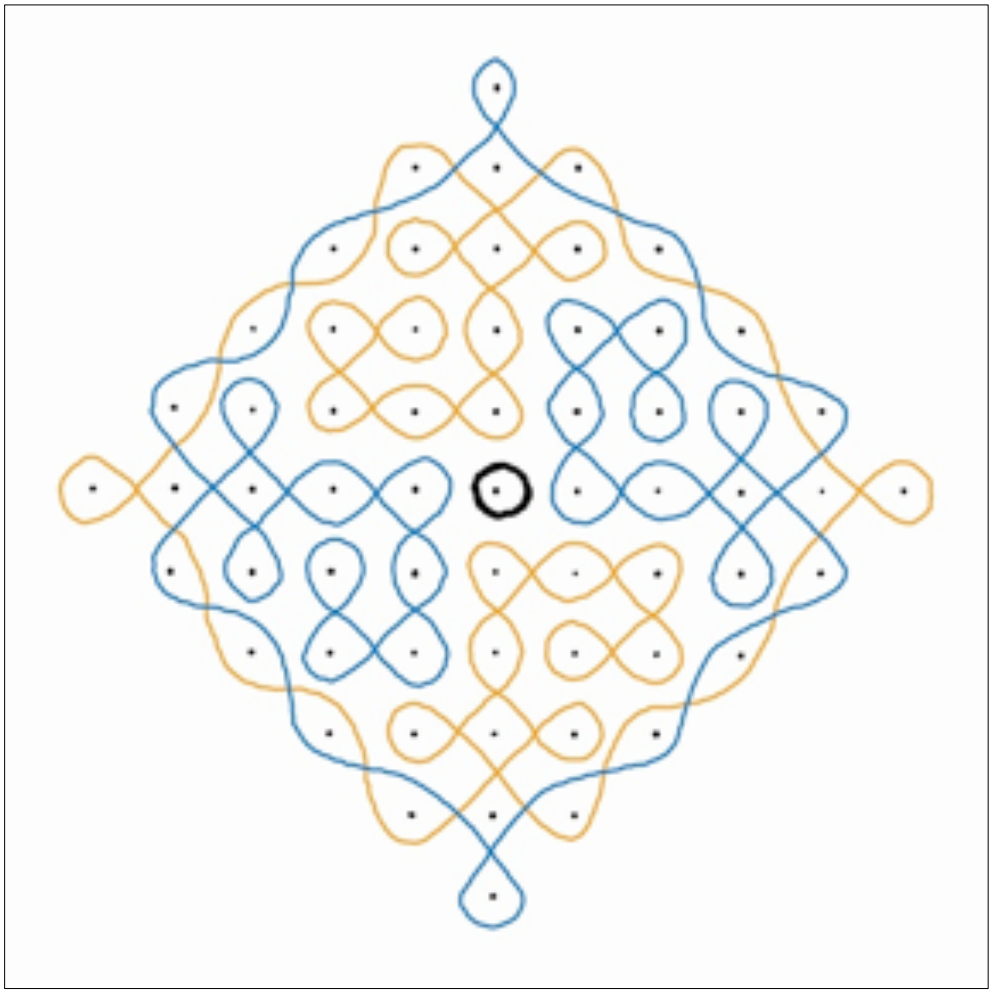

Figure 4. Le *kolam* choisi par Padmini Chettur, dessiné au feutre.

32. Cette création s'est faite à la demande du chorégraphe David Rolland, invité à collaborer avec deux chorégraphes indiennes pour son nouveau spectacle *L'étranger au paradis indien*. Padmini Chettur et Preethi Athreya créent leurs propres tableaux, afin de faire dialoguer leurs écritures. *L'étranger au paradis indien* invite une équipe de dix danseurs indiens et français à interpréter des chorégraphies réglées au millimètre et

s'approprier des partitions audioguidées, après seulement quelques heures de répétition. Ces partitions amènent les danseurs à évoluer dans une forme chorégraphique hypnotique à partir de parcours imprimés sur de grandes toiles.

33. À la demande de Padmini Chettur, je participe à cette création en tant qu'artiste et chercheuse à *l'Alliance Française de Madras* en février 2014. La première étape est une prise de contact entre les danseurs et les deux chorégraphes[60] (Figure 5.). Nous avons tous une formation en danse contemporaine et en *bharata-nāṭyam* ou *kathak*. Les répétitions commencent. Dans un premier temps, il nous est demandé de marcher en suivant les consignes des chorégraphes, dont celle de garder un visage neutre. Le chorégraphe David Rolland demande aux danseurs de marcher avec une démarche spécifique à chaque tapis. Parfois en déhanché ou en balançant le corps d'un côté et de l'autre par exemple. L'exercice est difficile, car il s'agit d'avoir une unité. Il n'y a pas de place pour l'interprétation et la personnalité des danseurs ne doit pas paraître. Les danseurs parcourent le tapis en suivant une trajectoire tracée au sol. Vues de la salle, ces trajectoires apparaissent au spectateur comme des lignes qui se meuvent ou des symboles.

Figure 5. Padmini Chettur expose le projet aux danseurs. Auditorium Édouard Michelin, Alliance Française de Madras. Chennai, février 2014. © Valeria Giuga.

34. Chaque danseur est équipé d'un casque et d'un boîtier. Il entend les instructions du chorégraphe qui sont au préalable enregistrées puis montées à l'aide d'un logiciel. Selon le numéro qu'on lui attribue, l'instruction donnée au danseur est plus ou moins rapide, voire décalée par rapport à celle des autres numéros.

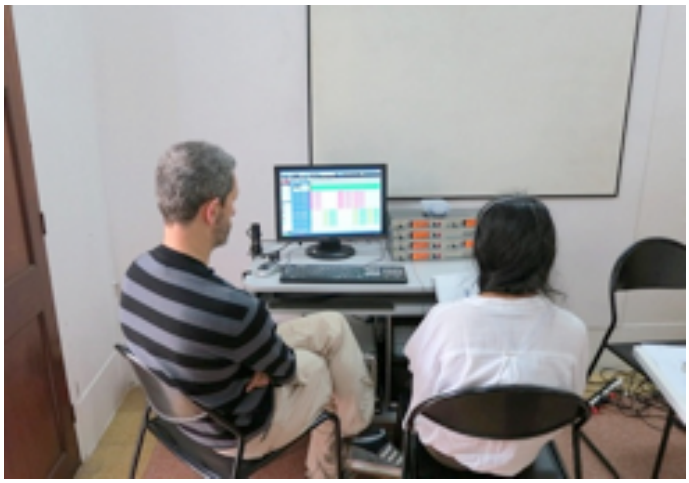

Figure 6. David Rolland et Padmini Chettur créent le fichier audio avec un logiciel. Alliance Française de Madras. Chennai, février 2014. © Valeria Giuga.

35. Les instructions entendues dans le casque sont de ce type « Marche et Marche et Marche et Marche et Stop. [pause] Marche et Stop. [pause] Attention, marcher désormais sur la ligne jaune ». Sur un modèle identique, la chorégraphe Padmini Chettur enregistre ses instructions en anglais pour dix danseurs. Les danseurs entendent également un métronome qui marque le tempo. Les spectateurs entendront eux une musique composée pour K*olam*.

36. L'enregistrement de la bande-son et le dessin se font en parallèle, avec des corrections apportées au fur et à mesure. Le *kolam* est dessiné tout d'abord sur une bâche transparente à l'aide de feutres indélébiles (Figure 7.). Les marques qui correspondent aux pas des danseurs sont apposées ensuite avec des feutres qui s'effacent. Il est ainsi possible de les rectifier. Les danseurs sont invités à essayer plusieurs fois d'effectuer la trajectoire en suivant les indications enregistrées (Figure 8.).

Figure 7. Padmini Chettur et David Rolland font le marquage sur le kolam, alors dessiné sur une bâche de plastique. Alliance Française de Madras. Chennai, février 2014. © Valeria Giuga.

Figure 8. David Rolland et les danseurs prennent leurs repères sur la bâche. Alliance Française de Madras. Chennai, février 2014. © Valeria Giuga.

37. Le *kolam* que Padmini Chettur a choisi est constitué de deux lignes de couleur distincte. La moitié des danseurs va parcourir la ligne jaune tout au long de la pièce, l'autre moitié la bleue.

38. Lorsque le positionnement des marques est définitif, un tapis gigantesque est imprimé (Figure 9.), sur le même modèle que ceux sur lesquels évolue la compagnie de David Rolland.

Figure 9. Le tapis *kolam* imprimé. Alliance Française de Madras. Chennai, février 2014. © Valeria Giuga.

39. Padmini Chettur a fait débuter les danseurs en deux groupes sur l'extérieur du *kolam*. Elle les fait circuler plus ou moins vite à l'intérieur du dessin. Au milieu de la pièce, les danseurs se retrouvent chacun sur une boucle. La consigne « *stay on your loop* » demande aux danseurs de tourner plusieurs fois autour du centre de cette boucle puis de suivre le rythme auquel la chorégraphe demande de marcher. Certains vont tourner dans le sens des aiguilles d'une montre, d'autres dans le sens opposé, le but étant de créer une tension visuelle, selon Padmini Chettur[61].

40. Ce principe est utilisé dans les rituels et dans les temples : par exemple le dévot doit tourner sept fois autour d'une statue dans le sens des aiguilles d'une montre et trois fois dans l'autre sens pour dire sa prière.

41. Dans *Kolam*, la technique de *bharata-nāṭyam* ou de *kathak* n'était pas utile pour cette pièce. Les danseurs français qui ont rejoint le projet pour les représentations ont d'ailleurs pu s'adapter à la chorégraphie très facilement. En revanche, on peut penser que le fait de marcher sur un *kolam* peut être une expérience différente pour une personne qui voit le dessin pour la première fois et une autre qui le voit de façon quotidienne depuis son enfance. Peut-être que le dessin et/ou le fait de parcourir « à pieds » des lignes qui sont tracées avec les mains a eu un impact sur la psyché des danseurs indiens. De la même façon, on peut supposer que les danseurs français ont eu une expérience singulière en étant confrontés physiquement à ce *maṇḍala*.

Conclusion

42. Le symbole du *maṇḍala* apparaît dans les postures de base du *bharata-nāṭyam* et est parfois dessiné sur le proscenium. Ce symbole semble, dans ses représentations, être le garant d'une identité indienne précoloniale. Le *maṇḍala* est utilisé de façon consciente ou non consciente sur la scène contemporaine à Chennai. Il semble que son utilisation soit parfois un moyen de revendiquer une esthétique, soit, de façon plus abstraite, d'atteindre la félicité. Dans le deuxième cas, l'incarnation du symbole par le corps pourrait provoquer des émotions et/ou la circulation d'énergie entre le danseur et son public, et parfois même d'une quête spirituelle.

43. Cet article émet l'hypothèse que le symbole du *maṇḍala*, incarné par le corps, convoque le *rasa*, un processus d'ordre psycho-physiologique[62]. De nombreuses recherches ont démontré que la visualisation du symbole pouvait être à l'origine d'un changement d'état émotionnel[63]. Ainsi, des livres de *maṇḍala* à colorier pour adultes sont disponibles partout, et le symbole, à visualiser ou à colorier, est largement utilisé en art-thérapie. En continuité, il pourrait être pertinent de mener des recherches conjointes en sciences cognitives et en arts du spectacle[64] pour évaluer l'impact de la « mise en corps » de symboles géométriques, et plus précisément celui du *maṇḍala*, ainsi que l'état de félicité qui en découle dans les situations d'apprentissage, de répétition et de représentation.

Bibliographie :

Rustom Bharucha, *Chandralekha: woman, dance, resistance*, *Indus*, 1995.

Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, Saint Denis, 2017.

Titus Burckhardt, « Sacred art in East and West: its principles and methods », 1967.

Chandralekha, « Contemporary Relevance in Classical Dance », *NCPA Quarterly Journal*, 1984.

Chandralekha, « Militant Origins of Indian Dance », *Social Scientist*, vol. 9, n° 2/3, 1980, p. 80-85.

Ananya Chatterjea, « In search of a secular in contemporary Indian dance: A continuing journey », *Dance research journal*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 102-116.

Ananya Chatterjea, « Chandralekha: Negotiating the Female Body and Movement in Cultural/Political Signification », *Dance Research Journal*, vol. 30, 1998, p. 25-33.

Gary Houston, « Mandalas: Ritual and Functional », *The Tibet Journal*, vol. 1, n° 2, 1976, p. 47-58.

R. Isadore Evans, C. G. Jung, *Entretiens avec C. G. Jung*, Paris, Payot, 2002.

Carl Gustav Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Paris, Albin Michel, 1994, trad. Etienne Perrot.

G. Kaimal, J. L. Mensinger, J. M. Drass, et R. M. Dieterich-Hartwell, « Art Therapist-Facilitated Open Studio Versus Coloring: Differences in Outcomes of Affect, Stress, Creative Agency, and Self-Efficacy », *Canadian Art Therapy Association Journal* 30, n° 2, 3 juillet 2017, p. 56-68.

A. Kersten, R. van der Vennet, « The impact of anxious and calm emotional states on color usage in pre-drawn mandalas », *Art Therapy*, n° 27(4), 2010, p. 184–189.

Katia Légeret, « Le théâtre indien contemporain à l'épreuve de la danse », Université Franche Comté, présenté à *Les arts du spectacle en Asie : au delà de la tradition, quelle modernité ?*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 1-9.

Royona Mitra, « Living a body myth, performing a body reality: Reclaiming the corporeality and sexuality of the Indian female dancer », *Feminist review*, 2006, p. 67-83.

Janet O'shea, « "Traditional" Indian Dance and the Making of Interpretive Communities », *Asian theatre journal*, vol. 15, n° 1, 1998, p. 45-63.

Malavika Sarukkai, « Lecture/Démonstration: "The expanding canvas" », 2013.

Heather Stoddard, « Dynamic Structures in Buddhist Maṇḍalas: Apradakṣina and Mystic Heat in the Mother Tantra Section of the Anuttarayoga Tantras », *Artibus Asiae*, 1999, p. 169-213.

H. L. Stuckey, J. Nobel, « The connection between art, healing, and public health: A review of current literature », *American Journal of Public Health*, n° 100(2), 2010, p. 254–263.

B. Traversi, A. Mercier, S. Ribery, « Hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement : Approche de la danse du mandala » [en ligne], dans Déméter [En ligne], Lille 3, présenté à *Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique*, 2015, URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=474, [consulté le 19 août 2016]

Notes :

[1] *maṇḍala* : Mot sanskrit, cercle. Dans le tantrisme hindou et bouddhique, dynamique symbolique représentant l'évolution de l'involution de l'univers par rapport à un point central.

[2] La période de l'Inde coloniale britannique s'étend de 1750 à 1947.

[3] Ananya Chatterjea, « Chandralekha: Negotiating the Female Body and Movement in Cultural/Political Signification », *Dance Research Journal*, vol. 30, 1998.

[4] « This location of the human body in the environment was revealed abstractly in the concept of the mandala » dans Chandralekha, « Militant Origins of Indian Dance », *Social Scientist*, vol. 9, n° 2/3, 1980.

[5] « Why should I have to become this somebody else in order to say this story? » dans Preethi Athreya, dans Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, Saint Denis, 2017.

[6] Le kathakaḷi est une forme de théâtre de l'État du Kerala.

[7] *mudrā* : Mot sanskrit. On appelle dans le langage théâtral mudrā les différentes positions des mains. Le mot mudrā a une origine exclusivement rituelle tandis que le terme *hasta* concerne en partie un vocabulaire de l'aspect *nṛtta* en bharata-nāṭyam.

[8] « I froze. » dans Anusha Lall, dans Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, op. cit.

[9] *varṇam* (skt) : veut dire couleur. C'est la pièce maîtresse d'un concert de musique carnatique et, lorsqu'il est dansé, d'un récital de bharata-nāṭyam. Elle alterne narration et danse pure.

[10] « That experience really made me reconsider what was my relationship with this form meant to me », Ibid.

[11] « To think about the body in an other way », Ibidem.

[12] Premier spectacle public.

[13] « Suddenly, right in the middle of the performance, I froze to a stop with the realisation that I was dancing and depicting all this profusion of water in the context of a drought. I remembered photographs in the news papers of cracked earth, of long, winding queues of people waiting for water with little tins in hand. Guru Ellapa was singing "Mathura Nagarilo." Art and life seemed to be in conflict. The paradox was stunning. For that split second I was divided, fragmented into two people. », dans Chandralekha, « Contemporary Relevance in Classical Dance », NCPA *Quarterly Journal*, 1984.

[14] Ananya Chatterjea, « Chandralekha: Negotiating the Female Body and Movement in Cultural/Political Signification », *Dance Research Journal*, op. cit.

[15] « This location of the human body in the environment was revealed abstractly in the concept of the mandala », dans Chandralekha, « Militant Origins of Indian Dance », *Social Scientist*, op. cit..

[16] Katia Légeret, « Le théâtre indien contemporain à l'épreuve de la danse », présenté à *Les arts du spectacle en Asie : au delà de la tradition, quelle modernité ?*, Université Franche Comté, L'Harmattan, 2013, p. 32.

[17] « Rukmini Devi in effect "classicalized" and de-eroticized the dance practiced by the devadasis, renamed Bharata-natyam, and effectively cast it as the primary classical dance of an Indian recovering from the shame and debilitation of years of colonisation », dans Royona Mitra, « Living a body myth, performing a body reality: Reclaiming the corporeality and sexuality of the Indian female dancer », *Feminist review*, 2006, p. 14.

[18] « One of the ironies of the revival of the classical Indian dance is generally attributed to the interest shown in our "traditional culture" by foreign artists. » dans Rustom Bharucha, *Chandralekha: woman, dance, resistance*, Indus, 1995, p. 128.

[19] Carl Gustav Jung dans Richard Isadore Evans, Carl Gustav Jung, *Entretiens avec C. G. Jung*, , Payot, Paris, 2002, trad. par Philippe COUSSY

[20] Gary Houston, « Mandalas: Ritual and Functional », *The Tibet Journal*, vol. 1, n° 2, 1976, p. 48.

[21] « a sophisticated materialist philosophy of individual and collective wellbeing with focus on the human body itself. » dans Chandralekha, « Militant Origins of Indian Dance », *Social Scientist*, op. cit., p. 82.

[22] Ibid.

[23] « For example, the "Aramendi", a kind of half squatting which is the basic stance in Bharatanatyam, Odissi, Kathakali and Kutchipudi, is also the basic stance in wrestling (Indian and Japanese), Kalari Payattu, Silambam, Karate, Thai Chi Chuan and Thai boxing. It is abstracted as the mandala in classical dance, a continuous making and breaking of squares, circles and triangles to harmonize with the circular stage symbolizing the earth/cosmos. », Ibid.

[24] « Hailed by at least some of its supporters as 'the national art by excellence. » dans Rustom Bharucha, *Chandralekha: woman, dance, resistance*, op. cit., p. 44.

[25] « The image of the abstinent and pure Mother India and Indian womanhood constructed by Hindu nationalists », dans Royona Mitra, « Living a body myth, performing a body reality: Reclaiming the corporeality and sexuality of the Indian female dancer », *Feminist review*, op. cit., p. 75.

[26] « *Hindu nationalism was marking out its territory and sowing its seed within the Hindu psyche through the implementation of the Hindutva ideology* », Ibid., p. 70.

[27] *Śivaliṅga* : Mot sanskrit. Signifie littéralement « le signe » attribué au dieu *śiva*. Il représente le *liṅga* sur la *yoni*, ou encore le sexe masculin sur le sexe féminin. Il est le symbole de la dualité féminin/masculin. »

[28] *naṭarāja* : Mot sanskrit. Le dieu de la danse, *śiva* dansant.

[29] En Inde, les *kolam*, appelés aussi *rangoli*, sont des dessins que les femmes font avec une poudre blanche et parfois de couleur devant les maisons. Ces dessins ont pour fonction la protection du foyer. Ce sont des symboles géométriques circulaires, des *maṇḍala*.

[30] V. S. Muthuswamy Pillai descend d'une famille qui a travaillé au service des temples depuis cinq générations. Il meurt en 1992, peu de temps après s'être vu octroyer le titre de Chevalier des Arts et des Lettres lors de sa venue en France à Montpellier.

[31] Traditionnellement, les *naṭuvāṉār* sont des maîtres, chorégraphes et musiciens de pères en fils. Par extension, c'est la personne qui conduit un récital de *bharata-nāṭyam* avec le *naṭuvāṅkam*.

[32] Sur le travail de V. S. Muthuswamy Pillai, voir les travaux de Tiziana Leucci, ainsi que Boissel-Cormier, Nancy, « Innovation à partir de la tradition en Bharata-Natyam : origine et spécificité du style et de l'enseignement du maître Kalaimamani Kuttalam M. Selvam », Mémoire de Master, Paris 8, 2010 et Boissel-Cormier, Nancy, « L'acteur-danseur de Bharata-nāṭyam : les relations entre les syllabes mnémoniques et l'émotion », Mémoire de Master 1er année, Paris 8, 2008. Voir aussi la publication de magazine : Vijayaraghavan, Sujatha, « V.S.Muthuswamy Pillai », *SRUTI*, mai 2011.

[33] Carl Gustav Jung dans Richard Isadore Evans, Carl Gustav Jung, *Entretiens avec C. G. Jung*, op. cit.

[34] Malavika Sarukkai dans Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, op. cit.

[35] « So again here it's the influence of seeing miniature painting, seeing the painting, and I think I said in the lecture demonstration that when I've seen the painting and I've seen that Raas, I want to be in the painting, I want to dance there. », Ibid.

[36] « But I'm quite clear in my choreographies. What is it that I want to highlight? So in Raas, do I want to highlight the flute of Kṛṣṇa ? I mean, I can if I want to. But is that most important? No. I'm choosing, I'm saying, that is not, I want circularity, I want to define this circularity and also the fact that this circle is never ending, there's no end to a circle. », Malavika Sarukkai, Ibid.

[37] « If our bodies are trained, shall I say, and they're so disciplined that we can touch energy inside the body, then you feel like joyous », Malika Sarikkai, Ibid.

[38] « The expanding canvas », lecture-démonstration, Narada Gana Sabah Mini Hall, Chennai, le 15 septembre 2013.

[39] « You know we do all these other pieces, like Kalidasa and Yudhisthira but you know that ānāndam they won't get, unless we do something like Raas », dans Malavika Sarukkai, « Lecture/Démonstration : "The expanding canvas" », 2013.

[40] « there is something else to the human being, we have these profound energies which classical dance releases, that is the magic of it », Ibid.

[41] « I was doing a workshop for students and was asking them: what is shastra and what is prayoga? Shastra saying we've got thesis, we've got this, this is how we have to do it. Prayoga is how to use it. So there might be thousands ways of using pataka hasta. What happens to pataka in space, what is happening to space? So it's a very holistic way I look at dance, very holistic, I can't say it's separate. »

dans Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, op. cit.

[42] « An open air theatre called Mandala » dans Rustom Bharucha, *Chandralekha: woman, dance, resistance*, op. cit., p. 139.

[43] « Selon l'hindouisme un *graha* est une influence cosmique sur les êtres humains. Les *Navagraha* ne sont que des planètes : Mars, Jupiter, Mercure, Saturne et Venus (5 planètes), le soleil, la lune, *Rahu* (l'éclipse) et *Ketu* (souvent connu sous le nom de « planète ombre »). Selon la mythologie hindoue le *Rahu* est la tête décapitée d'un *asura* (démon) et le *Ketu* est le corps de cet *asura*. Dans les temples hindous, le *Navagraha* a une place spéciale car ces neuf corps célestes sont censés influencer la destinée et/ou la vie des êtres humains. La disposition des *Navagraha* dans un temple est sous forme d'une grille avec le soleil au centre et les autres corps célestes autour ; aucun des corps n'est face à l'autre. On peut voir le *Navagraha* dans n'importe quel temple de *śiva*. » dans *Communication personnelle de Manisha IYER*, « Navagraha », e-mail reçu le 25 février 2013.

[44] « *The very environment of Chandralekha's work contribuates to her creativity. She lives near the sea on the corner of Eliot Beach, where the days and nights seem to flow into one another, and you can forget the passing of time.* » dans Rusto Bharucha, *Chandralekha: woman, dance, resistance*, *op. cit.*, p. 133.

[45] « It was hard to reconcile banality and middle class materialism with Chandra's theatre space – so intimate, yet open to the forces of nature. The very proportions of the theatre – modelled on mandala concepts, with it's simple regular stage. », Ibid.

[46] Sur le symbole de la croix, voir Gary Houston, « Mandalas: Ritual and Functional », *The Tibet Journal*, op. cit. et Titus Burckhardt, « Sacred art in East and West: its principles and methods », 1967.

[47] *rāga* (sanskrit) ou *rāgam* (tamoul) : Le *rāga* est composé d'une série de *svara*, le plus souvent comprise entre cinq et sept. Le *rāga* ordonne les notes en définissant leur intervalle dans la gamme. Certaines notes sont utilisées ou pas selon le *rāga*. Le *rāga* se définit par une gamme ascendante (*arohan*) et une descendante (*avarohan*) à l'intérieur desquelles les intervalles ne sont pas toujours les mêmes. Ce sont les intervalles qui provoquent l'émotion du *rāga*.

[48] Carl Gustav Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Albin Michel, Paris, 1994, trad. de Etienne Perrot.

[49] Bruno Traversi, Alexandre Mercier, Stéphane Ribery, « Hypothèse d'une structure inconsciente du mouvement : Approche de la danse du mandala » [en ligne], dans *Déméter* [En ligne], présenté à *Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique*, Lille 3, 2015, URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=474, [consulté le 19 août 2016].

[50] « Each architectural construction in classical India is founded on classical laws and represents a new victory over the possibility of the cosmic order » dans Heather Stoddard, « Dynamic Structures in Buddhist Maṇḍalas: Apradakṣina and Mystic Heat in the Mother Tantra Section of the Anuttarayoga Tantras », Artibus Asiae, 1999, p. 174.

[51] « Despite these commonalities between bharata natyam and past practice, many elements of present-day performance are new. Dancers transformed the style of rendition of the movements over the twentieth century (in some interpretations more than others), extending lines outr into space and augmenting the angularity of positions. Some performers have also broadened the floor patterns of the choreograph, covering more ground than sadir dancers did, in order to suit the larger, proscenium theatres of the contemporary performance context. » dans Janet O'shea, « "Traditional" Indian Dance and the Making of Interpretive Communities », *Asian theatre journal*, vol. 15, n° 1, 1998, p. 124.

[52] Cf. *Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique*, Journée d'étude du CEAC organisée par Anne Boissière et Bruno Traversi.

[53] « In this context, moving out of the specificity of Indian performance-based movement vocabulary and reaching toward an urban, religious-neutral aesthetic might often suggest an echoing of, or invite readings about the ubiquitous influence of, modern or post modern dance in Euro-America. » dans Ananya Chatterjea, « In search of a secular in contemporary Indian dance: A continuing journey », *Dance research journal*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 111.

[54] Preethi Athreya a dansé dans la compagnie de Padmini Chettur de 1999 à 2007.

[55] « And it is a choice. She doesn't use Indian symbols; anything which is historical or symbolic, she rejects the symbolization, like using the body as part of a Yoni or a Lingam: she rejects this kind of symbology from Chandralekha's work. She didn't want to take that into her own work. » dans Preethi Athreya dans Nancy Boissel-Cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, op. cit.

[56] « My work is so much about space. But, I try to allow some of those decisions about space to kind of emerge from the work to allow the work itself to suggest the space. So it's not premeditated. » dans Padmini Chettur, Ibid.

[57] « If we see the stage as a square block, three dimensional, then it's really to understand with every line. [...] So it's not that I decide early in the work that I am going to use something from mandala or... I don't have those references at all. », Ibid.

[58] Traditionnellement, les *kolam* étaient tracés avec de la poudre de riz. Ce n'est plus le cas aujourd'hui dans la plupart des cas. La poudre blanche est désormais faite à partir d'une pierre blanche.

[59] Les *yantra* sont des *maṇḍala* qui ont une qualité méditative et révèlent des aspects du monde.

[60] David Rolland et Padmini Chettur travaillent avec une équipe de dix danseurs. Preethi Athreya a choisi de créer un solo.

[61] « We, [David Rolland and me,] decided I would work on a kolam, then within this kolam there are only so many things one could use so I think at the end certain choices like clockwise and anti-clockwise, for me those are all decisions about creating a visual tension somehow. It's a very important part of my work as well. » dans Nancy Boissel-cormier, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : Les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, op. cit.

[62] *rasa* (sanskrit) : *rasa* est l'âme de du *nāṭya*. C'est l'expérience du plaisir esthétique. Il est né du processus entier de la promulgation du sentiment appelé *bhāva*. Le processus est donc d'ordre psycho-physiologique.

[63] H. L. Stuckey et J. Nobel, « The connection between art, healing, and public health: A review of current literature » *American Journal of Public Health*, n° 100(2), 2010, p. 254–263, A. Kersten, R. van der Vennet, « The impact of anxious and calm emotional states on color usage in pre-drawn mandalas » *Art Therapy*, n° 27(4), 2010, p. 184–189, Kaimal, Girija, Janell L. Mensinger, Jessica M. Drass, et Rebekka M. Dieterich-Hartwell. « Art Therapist-Facilitated Open Studio Versus Coloring: Differences in Outcomes of Affect, Stress, Creative Agency, and Self-Efficacy », *Canadian Art Therapy Association Journal* 30, n° 2, 3 juillet 2017, p. 56-68.

[64] Concernant l'association entre sciences cognitives et arts du spectacle, voir les travaux de Corinne Jola.