

LES CAHIERS DE LA DANSE DE L'INDE / THE JOURNAL OF INDIAN DANCE



INTRODUCTION TO / AU KATHAKALI

Les Cahiers de la Danse de l'Inde sont publiés par l'Institut de Kathakali de Montréal, Case postale 98, succ. "N", Montréal, Québec H2X 3M2.

The Journal of Indian Dance is published by the Montreal Institute of Kathakali (MIK), Box 98, Station "N", Montreal, Quebec, Canada H2X 3M2.

1000 exemplaires/copies.

© Tous droits de reproduction réservés / All rights reserved.

DÉPÔT LÉGAL, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, 3^e TRIMESTRE 1982

Édition pour le Web: *silentculture.org*, 2010

Wed edition: *silentculture.org*, 2010

TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

Un point de rencontre possible <i>par Suzanne Asselin</i>	3
How Traditional a Dance Form? <i>Artistic and administrative challenge by Daniel Thomas</i>	5
Initiation au travail de la danse en Inde <i>par Richard Tremblay</i>	11
Bibliographie	2
Glossaire	2

PHOTOS

Ravana (P.V. Vijaya Kumar) ...	9
Bhîma (M.P. Shankar)	10
Artiste sous les maquillages / Artist under make-up	17
Raudra Bhîma (Gopi Ashan)	20
Damayanti (Vasu)	24
Mouvement tiré des exercices / Movement from exercises	32

Montage / Paste-up:

Raffi

Photo-mécanique / Photomontage:
Film-o-Litho Inc.

Imprimé à / Printed at:

L'Imprimerie St-Hubert

Rédacteur / Editor:

Richard Tremblay

*Collaboration à la rédaction /
Associate Editor:*

Suzanne Asselin

*Photo de la page couverture /
Cover Page:*

**Kârkôtakan (Kalamandalam
Gopi Ashan). Nalacharitam**

Crédits photo / Photo credits:

**Richard Tremblay
Jean-Fr. Boucher**

UN POINT DE RENCONTRE POSSIBLE

TEXTE DE PRÉSENTATION

par

Suzanne Asselin

Suzanne Asselin is dance critic for Le Devoir. In the presentation below, she accounts for a broad outlook of dance. To her, Kathakali has an appeal from within, the density of which could be understood by audiences if there was a thirst for it. Particularly accessible to our audiences are hand gestures and the lively facial expressions that portray emotions and sentiments shared by all human beings.

Depuis un certain temps, de jeunes occidentaux réfractaires au matérialisme outré de l'Occident se tournent vers l'Orient et vers l'Inde. Ils y vont en pèlerinage, vers l'inconnu. Ils cherchent la paix et, à travers cette quête, le moyen d'accéder à l'essence des choses et des êtres. Les uns sont déçus parce qu'ils ne savent pas ou ne peuvent pas comprendre l'Orient; les autres reviennent profondément transformés par des traditions millénaires si riches de symbolisme.

Richard Tremblay est de ceux-là, bien qu'il appartienne à cette catégorie d'occidentaux en contact avec la musique, la danse ou la peinture de l'Orient. Il a vécu en Inde où il a étudié en indianisme et a été formé en danse *kathakali*. Nous le retrouvons maintenant à Montréal, fervent disciple de cette danse. Il est membre de l'Institut de Kathakali et tente de sensibiliser les danseurs et le public en général à ce style de danse-théâtre qui a une histoire beaucoup plus longue que le ballet. En effet, le *kathakali*, l'un des cinq styles classiques de la danse traditionnelle de l'Inde, se pratique dans le Sud depuis plus de trois siècles et ses origines remontent à plus de mille ans.

À ce sujet, l'auteur du premier article, Daniel Thomas, décrit clairement et simplement, à l'intention des néophytes, toutes les composantes de ce style de danse qui s'est transmis de génération en génération, de maître à élève. Car le *kathakali* ne s'apprend pas en une nuit. Son étude et son entraînement nécessitent entre cinq et dix ans de travail. Et, plus encore, le danseur/acteur doit en arriver au point où il lie l'ordre du souvenir (ou l'imaginaire) et celui de la pratique artistique, comme l'écrit Sri-man Richard Tremblay. En parcourant sa copie du manuscrit qu'il a intitulé "Initiation à l'Orient et à son approche de la danse et du théâtre", la première phrase de son introduction m'a frappée de plein fouet. Il écrit: "Toujours présente à l'esprit, en écrivant, la relation avec l'enseignement qu'appellent l'acteur et le danseur qui apprennent leur art et, bien au-delà de leur art, une manière d'être." Là est toute la question. La familiarisation graduelle amènera le spectateur occidental à se dépouiller de l'artificialité avec laquelle il approche souvent la danse et le théâtre. Mais pour ce faire, il lui faudra une certaine patience, une ouverture d'esprit, une soif de comprendre la densité du *kathakali*.

Pourtant, il y a un point de ralliement entre l'Orient et l'Occident. Ce sont les sentiments et les émotions. Les multiples expressions faciales, les mudras (ou gestes des mains) et les mouvements du corps expriment toute la gamme de sentiments commune à tous les êtres humains, de l'amour à la haine en passant par la tristesse et la peur. Le *kathakali* les exprime tous à travers les thèmes qu'il puise dans la littérature sanskrite et dans les sujets réalistes. D'ailleurs Richard Tremblay nous fait vivre, avec une grande intensité, l'évolution

de cette pratique artistique à travers des personnages qui nous initient de l'Éveil à l'Accomplissement, des séances de massage à la représentation proprement dite. À travers ses écrits, le lecteur prend contact avec un art millénaire qui a ses racines dans la tradition religieuse hindoue. Il nous enrobe dans la peau de ses personnages pour nous faire vivre avec eux les étapes de leur évolution. À sa manière originale, il nous fait comprendre des symboles, nous familiarise avec les caractères, nous explique le rôle prépondérant de la musique, nous fait découvrir les techniques de l'acteur/danseur et, finalement, nous fait vibrer à son diapason.

Dans un article intitulé "The Spirit of the Dance" (L'esprit de la Danse), Myron Howard Nadel parle de la puissance de réflexion et de méditation qu'engendre la pratique intensive de la danse. Il dit également que le danseur/acteur est un "donneur". Avec son corps, écrit-il, il révèle un certain état d'être. Enfin, Nadel conclut que la paix intérieure peut être atteinte par la danse, laquelle exige une harmonie entre

le corps et l'esprit. Sa réflexion rejoint essentiellement le *kathakali* qui n'est pas au rang des danses de divertissement mais bien à celui des danses sacrées, qui élèvent l'esprit et le cœur au-delà du spectacle et des apparences. À en juger par les premiers articles, Les Cahiers de la Danse de l'Inde nous offrent des écrits décrivant cette dimension cachée mais combien vitale de la danse.

Note: *The Dance Experience*, édité par Myron Howard Nadel et Constance Nadel Miller, Article intitulé "The Spirit of the Dance" par Myron Howard Nadel, pp. 15 à 17. Universe Books, New York 1978.

En Inde, la danse est un héritage: celui d'une tradition ininterrompue enseignée et pratiquée depuis au moins un millénaire. Pour l'humanité, la danse de l'Inde incarne la danse ancienne sous l'une de ses formes les plus achevées. Plus qu'une tradition nationale, c'est un legs à tous les danseurs/euses de la 1^{re} Terre.

La danse est, à l'origine, une manifestation sacrée. La terre y représente ce lien avec le sacré. C'est pourquoi la danse de l'Inde est en rapport symbolique à la terre. Cette attitude est transmise au point de contact avec le sol, aux pieds qui frappent et martellent la terre pour la faire vibrer de ses énergies secrètes. Le kathakali, souvent présenté sur scène même dans son pays d'origine, est dansé la plupart du temps sur l'argile des champs que l'on recouvre d'une simple natte.

Si, dans ses attitudes fondamentales, la danse de l'Inde hérite d'une certaine antiquité, elle en reçoit aussi les conceptions au plan du spectacle. Indissociablement liés, le théâtre, le mime, la musique, le chant et la danse appuyent le dessein d'un art total.

Le kathakali

Le kathakali est apparu au XVII^e siècle, dans l'état du Kérala. Les premières phases de sa mise en place remontent au X^e siècle et il a hérité du très vieux Koodiattam. L'influence des arts martiaux du Kérala, dont certains exercices sont utilisés comme gymnastique, distingue le kathakali des autres danses classiques de l'Inde. Par les effets les plus spectaculaires, mais aussi par les nuances qu'il tire de l'expression faciale et d'une imposante gestuelle, le personnage de kathakali saisit de façon frappante les traits de corps et d'esprit de ces héros belliqueux, mais aussi vertueux que passionnés, qui peuplent les grands poèmes épiques de l'Inde. Ceux-ci sont classés en types physiques bien caractérisés par le maquillage et les costumes, surtout par la qualité distinctive des émotions qu'ils projettent.

HOW TRADITIONAL A DANCE FORM?*

ARTISTIC AND ADMINISTRATIVE CHALLENGE

by *Daniel Thomas*

HEAD OF THE MONTREAL
INSTITUTE OF KATHAKALI

L'article a été écrit par un Kéralais d'origine. L'auteur approche donc le kathakali à partir de sa culture, mais en aborde en même temps les aspects problématiques en contexte nord-américain. S'attachant à expliquer la symbolique et à décrire les parties constituantes de la danse, il sait aussi reconnaître dans les personnages-symboles une manifestation de la psyché.

"The vigorous survival of Kathakali dance-drama as a major expression of traditional Indian literature and art bridging the transformations of the past into the changing present, is perhaps the simplest proof of its timeless reality".¹

Kathakali dance-drama, India's most dynamic epic theater form, is a synthesis of many arts. It is built upon the framework of the ancient classical Sanskrit drama tradition of the temples of Kerala with various

ingredients of the indigenous Dravidian culture. It was devised by the Raja of Kottarakara, a small principality in Central Travencore somewhere about 1650 A.D. The Raja decided to create his own dance troupe when Samudiri of Kozhikode, a neighbouring Prince, refused to allow his dancers to perform a Sanskrit drama in his court at Kottarakara. He wrote plays based on the Hindu epic Ramayana in Sanskritized Malayalam which could be understood by ordinary people.

The Aryan culture percolated into Kerala through the Namboodias (the Malayalee Brahmins) who brought with them a treasure of Sanskrit literature and classical arts. The peculiar marital custom (only the eldest marrying a woman of his own caste and other marrying native Nair girls) also brought about a cultural synthesis. During the periods of development the vigorous martial sports like 'Kalari payattu' 'pada-yani' and 'Velakali' (all war like games) have found their way into the cultural crucible of Kerala where Kathakali was shaped.

sacred mystic syllable 'Om' an invocation to the Absolute Being. Then there will be a rhythmic prelude on an unaccompanied drum (suddha madhala). The sound vibrations thus produced are such as to indicate the receding of the great deluge (Pralaya) and coming forth of a new age. Entrances are achieved through use of the Kathakali curtain (Thirassila). The curtain represents the Darkness which divides man from Truth. In other words, it is ignorance that keeps one away (Avidya and Tamas) from one's own spiritual Truth. The curtain is not permanently fixed, but lightly held at both ends by two men. This is to indicate that darkness (Thamas) is not permanent and that it will drop out as truth emerges.

A traditional performance in Kerala begins at 8 p.m. and goes on until dawn the following morning. It is inevitable that at the end of Kathakali the powers of darkness (Tamas) are conquered and the virtuous triumph as the early rays of the sun (Satya) kiss the plain ground auditorium!

Symbolism

Like every great art, Kathakali has certain conventions and makes exacting demands on those who want to be enthralled by it. Hence, it is imperative to know the symbolic significance of the various rites in Kathakali. Every aspect of it is invested with a religious meaning. The stage stands for the world that has come into being by the primieval act of the creator. The large bell metal lamp called 'Nila Vilakku' set in front of the stage indicates a divine presence. No Kathakali artist whether drummer or singer begins his performance without praying a few minutes before the lamp. The lamp has two cotton wicks floating in coconut oil; the thicker one facing the stage actors, the thinner one facing the audience. The first represents the Sun, the second, moon.

The performance begins with the blowing of the Conch producing the sound of the

Characters

One fundamental fact often ignored about Kathakali is that the characters are not mere individuals. They are expressions of principles or abstract attributes as well as intricate characters. The Sattvika (the righteous) Rajasa (the heroic and demonic) and Tamasika (the brute demoniac) are the major groups. Other intermediary types emerge in proportion to the preponderance of one or other of the qualities. The three basic types and other variations are brought on the Kathakali stage under five major classes. They are Paccha (green) Katti (knife) Thadi (beard), Kari (black) and Minukku (polished). These colours are also used as the language of symbolism. The Natya Sastra of Bharata Muni² stresses the efficacy of facial colouring to express psychic states and communicate moods. For example, light green is associated with the erotic, black with the terrible, red with the furious and yellow with the marvelous. (Natya Sastra, Cha. 6) By skillfull use of lines and dots the Kathakali artist fully exploit the total values and emotional associations of colour. A brief examination of the five types is a preliminary for Kathakali understanding. The striking make-up and costume are designed to transform the actors both mentally and physically into the types of characters they are to portray.

Les divers genres de maquillage et de costume

Le caractère des divers personnages du Kathakali est immédiatement reconnaissable d'après le genre du maquillage et du costume. Il existe cinq genres de caractères:

1. *Pacha* (noble) représente le héros aux sentiments nobles et généreux, son maquillage est vert. Il porte une couronne avec une auréole, une veste rouge et une ample jupe blanche. Le dieu-héros Krishna est une exception, sa veste est bleue, sa jupe jaune.
2. *Katti* (couteau) est employé pour des personnages dans lesquels se rencontre un mélange de sentiments nobles et de passions mauvaises. Le maquillage est vert comme pour le *Pacha* mais on y ajoute sur les joues une marque rouge en forme de couteau. Une petite boule blanche est fixée au bout du nez. Les personnages *Katti* peuvent faire entendre des cris et des grognements tandis que les *Pacha* sont silencieux.
3. *Thati* (barbu) est employé pour les personnages méchants et brutaux. Les pires ont la barbe rouge. Les «barbes noires» sont à la fois cruels et perfides. Les «barbes blanches» sont plus raffinés dans la vilénie. Les *Thati* peuvent rugir et crier.
4. *Kari* (noir). Le visage et les vêtements sont noirs. Ce genre est employé pour les êtres primitifs sauvages et ignorants. Il y a des caractères *Kari* masculins et féminins.
5. *Minukku* (ordinaire). Ce sont des personnages humains, bienveillants. Le maquillage est simple, d'un jaune orangé. Les costumes aussi sont simples. Le *Minukku* est employé pour les femmes, les sages, les brahmanes, les messagers.

Alain Daniélou

Musical Accompaniment

Two voices, a cylindrical-drum ('Chenda') a barrel shaped drum (maddalam), a pair of cymbals and a gong make up the orchestra. The first singer keeps the steady beat of the (tala) rhythm by using a gong held in the left hand and beaten with a stick held in the right. The second singer follows the first singer and also keeps the tala (rhythm) by using a pair of large cymbals. The style of singing is known as the 'sopana style'. Though related to Karnatic music Kathakali padams are sung in special style. The clarity of the text and the creation of emotional mood are of prime importance. Though simple and crude musical instruments are used in Kathakali when all put together and skillfully handled, they could cover the whole range of sounds from the gentle rustle of the flower petals or the twang of a string in the *veena* to the roar of

the tempests. Besides, the orchestra serves as a complementary commentary on the acting and gesture movements. For example, if the actor describes a bee humming and fluttering round a flower the hum will be reproduced on the Madhalam.

One of the most appealing features of Indian music is the intricate and ingenious use of rhythm (Tala). There are numerous rhythmic patterns for the Indian dance and dance-drama. A specific *tala* may be defined and its character determined by the length of cycle of the rhythmic pattern (Thalavattam)³ and by the arrangement of strong, medium and light accents. In Kathakali only six talas are in use. These are *campata* (sixteen matras) *atanta* (fourteen) *campa* (ten), *tripuda* (seven) *muriyatanta* (six) and *pancari* (six). These talas are used with appropriate *ragas* to evoke the required mood for the dance drama.

Raga is the melodic aspect of Indian music and scholars of music define the term in various ways. Unfortunately we don't have a similar concept in present day western music and therefore we face the problem of terminology. The word 'raga' is derived from Sanskrit root meaning to 'colour', the underlying idea being that certain melodic shapes involving specific intervals of the scale produce a continuity of emotional experience and colour the mind.

Acting techniques

The aesthetic pleasure of Indian dance drama is determined by how successful the artist is in expressing a particular emotion (bhava) and evoking the mood or sentiment (rasa) in the spectators while witnessing a performance. The facial expressions used by the actors, hand gestures and the body movements express the nine principal aesthetic emotions — erotic, comic, pathetic, furious, heroic, terrible, odious, marvelous and peaceful. There are nine corresponding bhavas: love, laughter, pathos, anger, energy, fear, disgust, wonder and gratitude.

Kathakali is performed by men who in their youth have undergone an intensive course of physical training and long period of instruction in acting (abhinaya) and dancing (nritta). It is very strict system of training, which entails exercises for every part of the body. Beginning with the eyes and ending with the feet, each exercise is dealt with in great detail. Various positions of the feet should be carefully practiced. There are, roughly, eight hundred mudras (hand gestures). Gestures are a universal language and in India, in particular, mudras have a long tradition beginning with the vedic period. Many of the mudras are taken from the observation of ordinary life so that even those who see a Kathakali performance for the first time can understand when an actor describes a lotus flower, or an elephant or a lion, a bird.

"When he represents a lotus he is not merely content to show the conventional symbol for it. His method is more elaborate and suggestive of the vegetative urge that shapes the flower. First the actor takes a look at the lotus. This is technically known as 'nokki-kanal'. His eyes and face reflect the sense of the marvel at the sight of the beauty unfolded before his gaze and that is an indication (sucana) of the impression he is about to convey. An important point here is this: invariably the starting point of all action is the eyes. As the actor takes his 'look' his hands with closed palms in the first pose are crossed at the wrists, the right one over the left. By a pivotal movement the *mushti* (fist pose) hands are dipped. In this process, the first is released and the hands rise up with conjoint palms resembling a lotus bud (Kapota-hasta)⁴.

It is no wonder that Kathakali acting takes unduly long time. The artists go about their business serenely as if the whole eternity is before them. A gifted actor like Kalamandalam Krishnan Nair might take one full hour to describe the lotus if the story and the context warrant it. Similarly, how elaborately the actors bring before you, visual pictures of dense forests infested with wild beasts or a garden of unsurpassed beauty or a gorgeously decorated city like Dwareka or the heaven itself with all its mythical allusions!

The stories are invariably drawn from the rich store-house of Hindu mythology. The orchestral background, the elaborate costume and intricately designed facial make-up take us to the dream land of myths. Ordinary humans are suddenly transformed into Gods and demons of another world. They are not actors but manifestations of our deepest psychic longings, dreams and fears. Kathakali shakes up your entire psyche to the very bottom of the unconscious and re-integrates and harmonizes it if you are properly and intelligently initiated into its mysteries.⁵

The Kathakali is facing different problems in the circle of dancers of Canada and United States. First of all, we should not take for granted that the Canadian dancers are readily in favour of it. Many of them may think that Indian dance has to be an ethnic affair and should be classified as an ethnic dance, giving it some sort of exotic status. Few of them may think, on the other hand, that Indian dance is some sort of a sacred ritual which should satisfy one's spiritual aspiration. It is true that all classical dance of India including Kathakali stem principally from the fold of Hindu religious tradition. But at a time when the indigenous traditional art of Kerala (Kathakali) was virtually ignored and discredited by the public at large, it made transition from its original function as a religious art form operating within the boundaries of the traditional culture to a modern secular theatre.

Kathakali does not lend to large scale experimentation in its homeland. At present the goal is to maintain perfection of the art, a form that in its universal appeal cuts across the boundaries of the language. But how far can Kathakali go to be accepted and appreciated by the Canadian public at



large, depends on how transparent is the boundary at the merge of dance and cultures. The issue is an interesting one. Yet, the real challenge is to establish institutions of Indian dance intended to train dancers and help them create and develop new

dance forms. Such an artistic challenge is naturally associated with an administrative one. The Montreal Institute of Kathakali is one of the first institutions in this country to step forward in this direction.



* The article is an abridged version of a paper presented by the author to the Dance in Canada 10th. Annual Conference. (June 1982)

1. Clifford Jones, *Kathakali*, The American Society of Eastern Arts, 1970. P. 101.
2. This manual gives the detail account of gesture language (mudras), various emotions (bhavas), sentiments (rasas), theatre architecture, production, make up and costumes and masks. No other book of ancient times contain such an exhaustive study of dance and drama.
3. The length of Thalavattam will be governed by the number of matras (unit of time).
4. Bharata Iyer, *Kathakali*, The Sacred Dance Drama of Malabar; Luzai & Co., Ltd.; London, 1955, p. 59.
5. T.R.S. Iyer, on Kathakali, St. Joseph Coll. Publ. Palai.





INITIATION AU TRAVAIL DE LA DANSE EN INDE*

par Richard Tremblay^(#)

The author who trained extensively in Kathakali, attempts to describe this unique experience and what he witnessed looking at others being trained. His approach, however, is not contended with mere facts. In addition, he offers glimpses into the inner current that flows a dancer's mind, and, by chance, overpowers it.

**La plupart des ouvrages déjà publiés en la matière reflètent l'attitude traditionnelle de leur auteur face à l'Orient: celle de l'occidental initié qui En détient le savoir. Bien qu'initié, l'auteur du présent ouvrage voudrait plutôt se placer dans la situation de celui qui apprend et découvre. La différence a son importance: dans le premier cas, l'Orient passe par le filtre d'un mythe occidental; dans le deuxième, Il échappe constamment à son auteur devant lequel Il fuit, entraîné Lui-même vers sa propre cible. La conséquence de cette fuite: une approche dynamique qui Lui est, selon moi, plus fidèle.*

Chithram (dessin/ drawing) 72: In Nair, Padmanabhan (1980), Kathakali Vesham, vol 1. Trivandrum: Kerala Bhasha Institute, p 140.

There is no wise maxim, no learning, no art or craft, no device, no action that is not found in the drama.

Brahmā

(The Nāṭyaśāstra, Ghosh, I, 116.)

L'ÉVEIL

The main aim of Indian drama is more positive and less therapeutic (as that of Aristotle's conception of drama): not merely the cure of the spectator's distress but his establishment in harmony not so much with himself as with the universe. The plays are thus in their inspiration musical and their music is regarded as essentially that of the spheres.

(Wells: 1964, XVI)

Le massage

Tous les jours, à trois heures du matin, Gopala se rend sur la colline pour les séances de massage. — Il y a déjà un mois qu'elles sont commencées et elles vont durer, avec la relâche de juillet-août, jusqu'en octobre. Il pleut, les nuits sont fraîches, c'est la saison des pluies: le temps idéal pour assouplir le corps. Gopala allume sa petite lampe à l'huile, enroule sa natte et se rend aux latrines comme il est nécessaire de le faire avant le massage. Puis, il revient à sa chambre, jette un peu d'eau sur son visage et sort en vitesse emportant avec lui un flacon rempli d'huile d'arachide.

Le pavillon de gymnastique se trouve à quelque cent cinquante mètres. Gopala y rejoint deux camarades, de jeunes *brahmanes* d'environ treize ans, qui ont déjà fixé leur pagne et commencé à étendre l'huile d'arachide sur leur ventre et leurs muscles. Lorsqu'ils ont complété les préparatifs, les garçons se rangent en ligne d'un côté de la grosse lampe à l'huile et attendent que Gopala, leur aîné, les y rejoigne.

Après le préambule des salutations, ils entreprennent les exercices que les Nayar leur ont légué à travers les arts martiaux. Les bras repliés, les poings fermés, imaginativement, l'un sur le bouclier, l'autre sur l'épée, les trois néophytes s'entraînent à l'unisson en martelant avec leurs pieds le plancher de pierre. Souvent, ils replient les jambes pour les tendre aussitôt en projetant le corps en avant dans l'attitude du guerrier qui s'apprête à charger l'ennemi. Ils pivotent sur la droite, sur la gauche; leur corps s'abaisse et, au sol, ils effectuent des mouvements en rond. Ils se relèvent, font tour-

ner leurs bras comme une vrille, à l'endroit, à l'envers, puis en ovale ou en huit sautant ou pivotant dans tous les sens. La succession des figures que dessinent les bras, les jambes et le tronc arrive à son point culminant et, en position renversée, les mains en appui, le corps triomphe symboliquement de l'inertie. Le dernier *namaskar* (salutation) termine ce groupe imposant d'exercices effectués en moins de dix minutes!

Détrempe par l'huile et la sueur, attentif à ses deux camarades près desquels il vient de se placer comme au sommet d'un triangle, Gopala pose ses pieds à une distance qui les sépare l'un de l'autre d'au moins quatre fois leur longueur et les renverse sur leur bord extérieur en repliant les orteils sur le plancher. En plié, les pouces accrochés à son pagne, Gopala s'applique à creuser le dos au niveau des reins, modelant son corps à l'image même du danseur dont il éprouve, avec surprise, le premier vertige. Mais l'apprentissage ne fait que commencer — il sera long encore avant que ce petit corps maintenant tordu par l'effort ne s'abandonne un jour au sens de son mouvement et de sa présence.

Di-ta-ta-ta, Di-ta-ta-ta... Gopala récite la formule mnémotechnique qui commande le travail des pieds. Di-ta-ta-ta: Cent, cent cinquante, deux cents fois... La sueur ruisselle sur son front, sur sa poitrine; son corps fléchit mais le maître bat encore le tempo sur la pierre, de plus en plus fort et de plus en plus près de ses pieds, en insistant pour que les pas soient marqués toujours avec autant de force. Gopala a-t-il reçu un coup de bâton sur les genoux qu'il ne pliait pas assez dans l'effort ultime employé à marteler le plancher de pierre? Ses jambes sont devenues insensibles à la douleur et répondent d'instinct au rythme toujours plus rapide qui, à dessein semble-t-il, est en train de le briser.

À la fin de l'exercice lorsqu'il s'arrête presque à bout, Gopala emploie le reste de ses énergies à camoufler le tremblement de ses jambes. Son regard tombe sur la natte où son corps pourrait être étendu, déjà, sous le toucher qui pénètre avec art dans les muscles chauds et poreux. — Que faudra-t-il faire encore pour mériter le repos? Sans attendre, il commence les cinquante bonds, longeant les murs de la salle dans le sens des aiguilles d'une montre en faisant pivoter les bras dans le même sens autour de l'axe des épaules puis en repliant à chaque saut les jambes jusqu'à ce que les pieds se joignent

et touchent aux fesses. Quand le périple se termine devant la natte, Gopala s'y laisse choir, s'aidant avec les mains pour ne pas s'effondrer aux pieds du *guru*.

Le maître se retient à une barre d'acier pour éviter d'écraser l'enfant étendu sous lui. Ses pieds glissent autour du cou, des épaules, des bras; sur les omoplates, le dos et les cuisses. Ils collent aux muscles mais lorsque la pression qu'ils y appliquent devient trop forte, ils glissent et s'abattent dans une sorte de clappement sur le plancher de pierre. Les jambes arquées, les pieds appuyés au mur, les genoux posés sur deux coussinets de jonc, Gopala sent ses reins ployer sous le poids du maître qui ne se retient bientôt presque plus à la barre: la phase cruciale du massage vient d'être amorcée. Les jambes se raidissent pour appuyer plus fortement au mur pendant que le bassin est littéralement moulé au niveau des hanches et des reins. Gopala voudrait hurler tant il craint que ses vertèbres se brisent — Tout au plus étouffe-t-il quelques sanglots au fond de sa gorge en attendant que le maître, en le touchant du rebord du pied, lui commande de se retourner. Un long moment s'écoule encore pendant lequel un sillon de plus en plus profond se creuse à la base de son dos. À côté de lui, le cadet a gémi plus d'une fois.

Gopala relâche enfin les muscles et ferme les yeux pendant qu'un finissant, venu à la relève du maître, termine le massage. L'apprenti-masseur transmet au corps docile et fatigué une impulsion de calme et de tendresse: les petits mouvements circulaires qu'il trace sur la poitrine sont réguliers et dépourvus de rudesse; la pression qu'il y exerce est légère, mesurée, suivant en cela les instructions du maître. Il parcourt ainsi le corps jusqu'aux pieds qu'il prend entre les siens pour les forcer à toucher le plancher et les relâcher ensuite comme un roseau qu'on aurait tendu d'abord en l'inclinant jusqu'au sol, puis il termine avec un massage du front, des yeux, des commissures et du cuir chevelu.

Gopala ouvre les yeux: les premières lueurs du jour paraissent à travers l'ouverture principale du pavillon où le maître se tient, silencieux mais vigilant. La séance de massage s'achève avec les figures de gymnastique, voire d'acrobatie, que le disciple exécute comme le jeune virtuose occupé à vérifier les possibilités de son instrument. Puis, Gopala enroule la natte alourdie par

l'huile et la sueur, s'incline avec le respect qu'il doit à son maître et court vers la rivière où, s'acquittant des rites quotidiens du *brahmane*, il entre peu à peu en faisant ses ablutions.



The morning sea of silence broke into ripples of bird songs; and the flowers were all merry by the road side; and the wealth of gold was scattered through the rift of the clouds while we busy went on our way and paid no heed.

(...)

At last, when I woke from my slumber and opened my eyes, I saw thee standing by me, flooding my sleep with thy smile. How I had feared that the path was long and wearisome, and the struggle to reach thee was hard!

Gitanjali, XLVIII

(Tagore: Karkana, dir., 1973)

"Attracted by the fire (of the lamp) and the weird call of the drums, grey shapeless crowds draw together and hang in trance-like emotion on the small stage, where colourful events of all the three worlds are unfolded".

Aline Boner

(Iyer: 1955, 35)

At the conclusion of *Suddha Maddala*, as this first rhythmic prelude is called, two men come on to the stage and hold up a curtain. It is about 12 feet in length and 8 feet in width; it is generally made up of rectangular pieces of satin or silk of different bright and deep colours, and a large full-blown lotus is very often found embroidered in the centre. Invocatory verses in honour of the deities are sung and prayers are offered for the successful conclusion of the play. Two dancers execute a devotional dance (*Todayam*) behind the curtain.

(Iyer: 1955, 36)

Les préliminaires

Les musiciens arrivent sur le promontoire de terre recouvert d'une toile épaisse où les danseurs fouleront le sol pendant toute la nuit. Le soleil vient de se coucher. Une centaine de personnes sont déjà assemblées autour de la scène improvisée.

Au roulement des percussions, lorsque leur martellement ou leur tintement se répand sur la campagne pour annoncer le début de la représentation, les spectateurs pénètrent par tous les côtés dans l'enceinte du temple. Venu du village voisin pour ses débuts à la scène, Çashi est arrivé depuis plusieurs heures et s'est dissimulé dans un coin de la hutte qui sert de "green-room". Il dansera, dans un préambule à la représentation avant l'entrée de ses aînés et de ses maîtres, sans costume ni maquillage, le torse nu, caché des spectateurs par un épais rideau.

Lorsque le *maddalam*, le *chenda* et les *ellatalam* entament la courte pièce de conclusion terminant le *keli*, Çashi et son compagnon ont un sursaut. — Ils ont entendu l'annonce de leur entrée mais ils attendent un signe de l'*ashan* qu'ils n'ont pas quitté un seul instant depuis une heure. Au moment choisi par le maître, les deux garçons se précipitent à ses pieds sur lesquels ils posent les mains à tour de rôle puis se relèvent, comme au garde-à-vous, prêts à rejoindre les musiciens sur la scène de terre battue. L'*ashan* se retourne un peu de côté pour cracher sa chiquée de feuilles de bétel et de tabac, pose à la dérochée les mains sur la tête des garçons et, avant qu'ils ne prennent congé, articule le mot "*champa*" qui

leur rappelle un moment de l'exécution du *todayam* que, d'habitude, ils trouvent difficile.

Derrière le rideau qui le cache du public, Çashi éprouve de la peine à reconnaître une musique sur laquelle il a dansé plus de cent fois. Le *bhagawatar* et les musiciens sont des artistes célèbres. Le *todayam* n'est pour eux qu'un simple exercice de réchauffement, mais le déploiement de leur technique et la justesse du *talam* effraie Çashi à ce point que sa mémoire s'en trouve affectée. Comment, à quinze ans, pourrait-il coordonner ses mouvements et ses pas pour égaler la précision de ces maîtres! Avant la cérémonie des révérences dont il doit s'acquitter à leur intention, Çashi jette un coup d'oeil sur son camarade et voit qu'il tremble lui aussi sur ses jambes!

En commençant par le *maddalam*, les garçons touchent un à un les tambours et les cymbales en portant chaque fois les mains à leur front. Puis ils se rejoignent, le plus près possible l'un de l'autre, face au *bhagawatar*. Les pieds rapprochés, les jambes légèrement pliées et les mains jointes, ils ferment les yeux encore un instant pendant que le prologue musical s'achève, peu avant que ne résonne le "Ki-ta-ta-ki-dhim-dham", au rythme duquel ils se mettent en mouvement.

Après le *champata*, le *muryatanta*, les deux premiers *kalasham* et les figures qui amorcent brillamment la pièce, Çashi peut reprendre son souffle et évaluer les premiers moments de sa performance. Il n'a fait qu'exécuter des pas accompagnés de mouvements des mains et des yeux, sans s'attacher à l'expression ou aux *rasa-s* — le *todayam* est de forme *nrtta*. Comment pourrait-il exécuter une pièce faisant appel à l'expression de sentiments quand une si grande confusion règne en lui? Le *todayam* lui suffit, croit-il, à l'instant où le *bhagawatar* relaie les danseurs avec un *padam* et l'art magistral dont il sait s'envelopper. Çashi, maintenant plus libre de ses mouvements, pose les pieds à tour de rôle en avant et en arrière, quatre fois seulement à chaque *tala-vatam*.

Puis, ce sont des figures dont la plupart, répétitives, se limitent à quelques pas et se succèdent les unes aux autres sans plus de développement. Çashi s'abandonne aux rythmes lents ou moyens, éprouvant pour la première fois le plaisir indicible de la danse. Marquer le pas, poser le talon, glisser le pied vers l'avant ou vers l'arrière; sauter, retrousser le gros orteil ou frapper le sol

avec la palme du pied qu'on éloigne sur le côté avant de le ramener en le traînant vers soi; lancer la jambe en la projetant vers l'avant le plus haut possible; changer les *mudra* d'*ardachandra* à *mudrakya*, à *ardachandra*, à *mudrakya*... À un peu plus de la moitié de la pièce, après un autre *Ki-ta-ta-ki-dhim-dham*, se trouve le *champa*. En se rappelant l'avertissement de l'*ashan* avant la répétition, Çashi en comprit l'intention en se frottant précisément à l'épine dont on l'avait prévenu. Au sommet de la pièce, il a suffi d'escamoter quelques syllabes de la longue formule mnémotechnique, qui, du début à la fin du *todayam* dure plus de trente minutes, pour que le pied, dont chaque mouvement avait jusqu'ici répondu à une syllabe, hésite tout à coup et se pose dans le vide.

Çashi a cru un moment à la catastrophe avant que les *ellatalam* ne viennent à sa rescousse en se faisant plus sonores et plus claires dans le découpage des séquences musicales. Ébranlé par l'incident qui a marqué son exécution, il entame enfin le *champâri* à six *matra* puis la finale de la pièce. Ses mouvements et ses pas se sont durcis d'instinct comme pour éviter une seconde faiblesse. Son exécution n'a plus la belle fluidité de tout à l'heure; son corps s'est réfugié dans la perfection technique, la répétition mécanique.

En terminant la pièce, Çashi et son camarade se retournent vers les musiciens pour le dernier *namaskar*, puis, en coup de vent, quittent la scène dont il leur semble avoir été pour plus de trente minutes les personnages clandestins. Sans doute, ont-ils représenté la Création se déroulant, à l'insu de l'homme, derrière le rideau du visible, mais l'émotion d'une première expérience les a secoués trop fortement pour qu'ils comprennent le sens d'un geste de toutes façons hors de leur portée.

* * *

LES PREMIÈRES ÉVIDENCES

Purappâda...

...With a flourish of drums and the sound of the conch, the curtain is lowered half way, revealing the two dancers under a colourful canopy. Two peacock fans and *camaras* (fly whisks) are held up by their sides. They appear like a celestial pair partially obscured by cloud curtains. Their eyes and brows being an enchanting dance, punctuated with graceful bodily flexions. The footwork, hand gestures and eye-movements are very elegant and sparkling; the rhythmic co-ordination established between these and the drumming is perfect.

(Iyer: 1955, 36-37)

Grâce, beauté et éternité

Après la brève cérémonie quotidienne où *gurus* et étudiants se rassemblent sous la protection de *Saraswati*, Vijaya entre en *kalari* pour la longue séance d'entraînement de l'avant-midi — Il y répète le *todayam*, le *purappâda* et le *pakuti-purappâda*. En une seule période de deux heures, interrompue deux fois pour lui permettre d'aller uriner ou d'avaler quelques gorgées de *chekkuvel-lam*, il exécute avec ce qu'il est en mesure de comprendre de son art tous les pas et toutes les figures de la danse regroupés en un seul bloc de trois pièces.

Sous l'oeil attentif d'un ou de plusieurs *ashan*, ou de finissants qui les remplacent à l'occasion, pas le moindre oubli, pas la moindre faute qui ne soient relevés avec un sens aigu de l'exactitude — imprégné de gravité, sinon de sévérité, la plupart du temps. Aujourd'hui, Vijaya a décelé dans l'interprétation des musiciens au *chenda* et aux *ellatalam* quelques erreurs auxquelles il a dû s'adapter en abrégant des pas. Entre les classes, les danseurs ne manqueront pas de railler ces musiciens sans expérience.

Avec la fin de ces pièces de formes *nrtta* et *nrttya*, le petit ensemble des percussions se tait. Les finissants prennent la relève des plus jeunes musiciens pour accompagner un groupe de danseurs initiés depuis quelques années à la forme *nâtya*. Vijaya aimerait bien assister à la répétition mais son temps doit être employé autrement à la *kalari* voisine. Après une autre gorgée de *chekkuvel-lam*, il quitte le pavillon en évitant les compagnons bavards avec qui il flâne d'habitude entre les classes.

* * *

An actor is judged not by his extensive knowledge of the various *mudras* and movements alone; "the mere excellence of his drill" is not in itself considered a distinction. Many a reputation has been wrecked by the fatal verdict of "lacks in *bhāngi*"; *bhāngi* is grace or beauty.
(Iyer: 1955, 97)

Assis derrière la petite table où il a posé le bâton rustique avec lequel il frappe le bois ou la pierre pour donner le *talam*, le guru de Vijaya taille une noix d'arec qu'il enrobe avec un peu de tabac dans une feuille de «bétel». Pendant que ses disciples présentent leurs respects sous la forme d'un *namaskar*, il enfouit la feuille dans sa bouche et referme la petite boîte métallique sur ses provisions d'épices et de tabac.

Vijaya et ses camarades forment une ligne à l'attention devant le maître, à l'affût du mot ou du geste qui leur indiquera quel morceau ou quel exercice entamer. Les joues gonflées par la salive qu'il retient dans sa bouche pour la laisser imbiber le bétel, l'ashan entretient ses disciples de la grâce avec laquelle ils exécuteront dorénavant le *todayam* et le *purappāda*. Dans le *purappāda*, en particulier, l'expression faciale est fluide, rendue sans effort pour mieux exposer le sentiment d'amour et la tendresse du berger Krishna; les mouvements du corps s'inscrivent dans un ensemble de lignes dont la sinuosité ne doit jamais être brisée par un mouvement brusque ou trop énergique; les pas, tout en se conformant rigoureusement au *talam*, s'effacent devant le rythme et le sentiment sans lesquels la danse n'est qu'une suite mécanique de figures et de mouvements.

Vijaya s'abreuve aux paroles de l'ashan écoutant les mots, à demi articulés à cause du *supari*, qui lui parviennent comme une musique. Parfois, l'ashan se tait. Dans ces intervalles dont la place et la durée sont mesurées, il insère un cube de silence tout plein de présence et de lumière. Se posant à d'autres moments sur un genou mal orienté ou un coude trop bas, le toucher du maître pénètre jusqu'à l'âme pour y éveiller le *Nāta-rājā* pendant que Vijaya passe dans le mouvement capricieux de la plume soutenue par l'instant fragile et le jeu infini de son vol.

The term *āṅgābhīnaya* denotes studied movements of the *angas* like the head, breast, hands, waist and feet, of *pratyāngas* like the shoulders, shoulder-blades, arms, thighs, knees and elbows, and *upāngas* such as the eyes, eye-lids, pupils, cheek, nose, teeth, tongue, heels, toes, fingers, palms, face and lips.

(...) *Hastas* ("hands") are the words of the sign-language; the facial expressions, particularly the eye-movements, enforce their significance.

(Iyer: 1955, 71)

Au pavillon voisin, d'autres garçons répètent *ilakīyattam*, *churippu* et *kalāsham*. Les sept *churippu* sont repris cinquante fois chacun sur des rythmes successivement lent, moyen et rapide. Le mouvement circulaire de ces figures donne à leur corps l'aspect d'une double roue dont les jantes superposées seraient le tronc et les bras. Vijaya ferme les yeux et entrevoit le processus derrière la longue répétition des *churippu*: en perdant une à une ses résistances, le corps s'oublie et se fond avec le mouvement.. Ainsi dépossédés, les adeptes s'élançant dans les six figures d'*ilakīyattam* et la ronde des *kalāsham*. Parfois, le processus est entamé avec les *ilakīyattam* mais toujours il garde bien en vue le "sommets" d'où la profusion des manifestations corporelles acquiert, dans la dizaine de minutes qui précèdent la fin de la séance d'entraînement, son unité et sa densité.

Dans le noyau de ces quelques minutes, le jeune danseur peut déjà contempler le grain minuscule où la danse est enfermée dans la totalité de ses manifestations et l'intensité de son expérience. Bientôt entraîné dans le mouvement d'une spirale, il dérive vers ce point — pour le moment, encore hors de lui — pendant que le guru veille et préserve dans le temps un lien nécessaire. À travers cela même, s'invente un langage où le mot est jeté comme le brin d'herbe sur le brasier alors que naît et grandit le lien indestructible et fécond qui unit entre eux, *ashan* et *shishya*. Vijaya n'a jamais discuté de son expérience profonde de la danse et jamais, sans doute, en éprouvera-t-il le besoin après l'instant unique qu'il aura vécu en présence du Guru.

À la fin de la séance, peu avant midi, les jeunes danseurs accourent vers le maître pour lui rendre un hommage dont l'empressement, semble-t-il, tient tout autant de leur sensation de faim que de leur sentiment filial. Vijaya s'est avancé avec moins de précipitation et, derrière ses camarades, profite de la gerbe de leur *namaskar* pour dissimuler une fleur dont la couleur et le parfum ne peuvent être perçus que par celui-là qui les reçoit. Comme le maître s'engage, en sortant du pavillon, sur le sentier qui mène à sa

The intelligent, whose body is spirit, whose form is light, whose thoughts are true, whose nature is like ether (omnipresent and invisible) from whom all works, all desires, all sweet odours and tastes proceed; he who embraces all this, who never speaks, and is never surprised. He is my self within the heart, smaller than a corn of rice, smaller than a corn of barley, smaller than a mustard seed, smaller than a canary seed or the kernel of a canary seed.

He also is myself within the heart, greater than the earth, greater than the sky, greater than heaven, greater than all these worlds.
(Thad. Mueller: 1962, Dover) Khānd. Upanishad, III, 14, 2-3

case Vijaya le rejoint, sur sa droite immédiate, au rang du premier disciple. Le *guru* en profite, incidemment, pour donner ses instructions sur la représentation du lendemain et annoncer à Vijaya un premier rôle d'importance. Mais quel héros de la *Mahābhārata*, du *Ramayāna* ou des *Purana* ira-t-il personnifier? Vijaya l'ignore, un peu inquiet à l'idée que, selon l'usage, il ne le saura peut-être pas avant le jour de la représentation. En suivant le maître jusqu'à sa case, cependant, Vijaya apprend avec soulagement qu'on lui confiera un *strī-vesham*. Puisqu'il n'a travaillé, jusqu'ici, que les personnages de *Sīta* et de *Pancchālī*, il n'aura qu'à repasser une dizaine de *padam* pour se préparer de façon convenable et, peut-être, se faire remarquer dans une distribution pourtant prestigieuse composée presque uniquement d'*ashan*-s. En entrant dans la petite chambre du guru, Vijaya

espère davantage encore: se voir initier à deux ou trois secrets d'un art qui a fait la renommée de son maître. Mais pour écarter de l'esprit du disciple cet excès de témérité, l'*ashan* ne lui permet, ni de s'asseoir, ni même de prendre une gorgée d'eau; il soulève sa natte, en sort une poignée de *paīsa*-s, les lui remet et lui ordonne d'aller jusqu'au village pour en rapporter quelques feuilles de bétel.

BÉTÉL

Mélange de feuilles d'un poivrier exotique, de tabac, de noix d'aréc. *Mâcher du bétel.*

Petit Robert



"... an art that transcends words, something that is silent, a silence that is punctuated only by gestures... is so delicate, so subtle, so intimate that it is in the heart and life of the people and cannot be commercialised. It is a beautiful pantomimic art that can portray every emotion and every gesture of human life in countless ways, by the raising of an eye-brow, turning of the knees, raising of the shoulders and movement of the hands and fingers." (Mrs. Sarojini Naidu on Kathakali).

(Iyer: 1955, 78-79)

To us consciousness is inconceivable without an ego... The Eastern mind, however, has no difficulty in conceiving of a consciousness without an ego.

JUNG

("The Tib. Bk of the Death", XXXIX)

"Fathers and Gurus never 'die' they are immortal".

Udaya Shankar

La danse se divise en deux grands genres(*): le *lāsya*, inventé par la déesse *Pārvatī*, et le *tāṇḍava* dont *Çiva* fut le créateur. Le *lāsya* est par excellence la danse féminine, tandis que le *tāṇḍava* est une danse d'homme; l'un a un caractère doux et tendre; l'autre des allures violentes et agitées.

(Lévi: 1963, 119)

Les aragnattam

Vikraman s'allonge sur la natte où les danseurs passent à tour de rôle pour le montage de leur *chutti* — une opération effectuée par un spécialiste, qui procure au danseur une bonne heure de délassément avant la dernière étape de son maquillage. Dans les deux heures d'attention soutenue qui ont précédé, Vikraman a réparti sur son front deux larges bandes de couleur noire qu'il a profilées avec du vert. Il a tracé sur ses mâchoires les lignes d'ocre le long desquelles on place la pâte de riz et le papier du *chutti* pour finir avec le trait gras et anguleux du sourcil, le dessin en forme de pétale de lotus sous l'oeil et le point — perdu dans le rouge, au centre du front — aussi petit et aussi fin à la pointe qu'il forme vers le haut que la flamme d'une bougie.

De chaque côté, deux garçons occupent les nattes, couchés, la tête placée devant les jambes repliées de l'artiste qui finit de poser la deuxième moitié de leur *chutti*. Aux yeux de Vikraman, les deux parties de cette barbe de papier si intimement rattachées et ne pouvant tenir l'une sans l'autre rehaussent, comme la double bandelette sur le front, la présence mystérieuse de ces couples d'organes ou de membres auxquels il doit de vivre et, tout aussi nécessairement, de danser. Elles lui rappellent aussi la polarité de l'espace — de la gauche et de la droite, de l'avant et de l'arrière ou du haut et du bas où gestes et mouvements évoluent en pelotons serrés — ou bien les deux courants invisibles de sa respiration qui passent à travers sa poitrine. En cette nuit d'*aragnattam*-s où son statut d'ainée et de danseur plus expérimenté lui en donne le loisir, Vikraman réfléchit calmement sur lui-même et sur son art.

Quand les deux garçons ont quitté la natte du *chutti-artist*, qu'ils ont peint en vert les derniers îlots de peau encore visibles sur les joues et sont passés aux mains des costumiers, Vikraman les suit sur les nattes pour compléter les différentes phases de son maquillage — comme le jeton qui suivrait un autre jeton sur le damier. Assis devant la grosse lampe de bronze, il contemple dans le miroir tendu à bout de bras devant lui le

The characters of the drama are not so many individuals but expressions of principles or qualities. Broadly they fall into three principal categories: *Satvik*, *Rajasik* and *Tamasik* (...)

All these types (basic and intermediary ones) are brought on the Kathakali stage under five principal classes. They are *Pacca* (Green), *Katti* (Knife), *Tati* (Beard), *Kari* (Black) and *Minukku* (Polished).

(Iyer: 1955, 43)

chef-d'oeuvre de papier et de riz qui orne ses mâchoires. Dans un second temps, il se penche sur la pierre à broyer le *manayolla*, et ramasse une pâte jaune qu'il foule au creux d'une feuille de roseau pour l'y mélanger avec un peu de rouge et d'huile de coco. Avant d'appliquer cette ocre sur tout le visage entre les motifs des yeux jusqu'à la bordure du *chutti*, il prolonge les lèvres aux commissures où elles s'ornent symboliquement d'une goutte de rosée.

En achevant son travail, Vikraman s'arrête plusieurs fois à contempler l'oeil de lotus et les lèvres de rosée fraîchement peintes sur son visage. À travers ce décalque de la nature montent les saveurs particulières qu'il gardera bien vivantes en lui jusqu'au moment de la représentation. Mais, évoqué entre temps si puissamment par le symbolisme des couleurs et des formes, son personnage anticipe déjà la présence de la belle Sati, respirant la ferveur et la tendresse que les couleurs ou les parfums accroissent déjà en beauté et en intensité.



ÇAKUNTALA

(...) Oh! C'est à une époque charmante que s'est faite l'union de ce couple, la liane et le manguier. "Éclat de bouquet" (la liane) est une jeunesse en fleurs, et le manguier, par ses jeunes pousses, à peine formées, est capable d'en jouir. (Elle les contemple).

PRIYAMVADA, souriant

Anasūyā, sais-tu pourquoi Çakuntalā observe ainsi "Éclat de bouquet"?

ANASUYA

Non, vraiment, je ne le devine pas; dis-le moi.

PRIYAMVADA

De même que Éclat de bouquet a été unie à l'arbre qui lui convient, puis-je moi aussi trouver un époux qui me convienne; voilà ce qu'elle se dit.

(Trad. Fr. De Ville: 1943)

Çakuntalā, I, 5

The extra-ordinary preparations that commence in the green-room, even before the fall of the day, and which continue till the early hours of the morning like a sacred rite; the fantastic assemblage of colourful costumes and jewellery, the resplendent head-gears and the paints, show, with what skill and care an actor is transformed into a *deva*, a fearsome demon, a disgusting gnome, a charming temptress, a graceful golden swan, a great serpent king, the fiery discus of Visnu or an avenging man-lion.

(Iyer: 1955, 42, 43)

La Danse du Danseur-de-Mondes:

Dès le début du drame, les siècles se sont effacés. Le chœur, par la voix d'instruments vieux comme les *Vedas*, célèbre le couple divin de Çiva et Parvati, qui apparaît soudain, immobile, sans qu'on l'ait vu venir, mais sans aucune machinerie, au milieu de la scène. De la même façon ils disparaissent, et cela se fait si simplement qu'aucun de nos metteurs en scène n'imaginerait ce procédé. Puis les musiciens disent l'approche de Gajāsura, dont les pas se précipitent, et tout à coup il est ici, dansant démoniaque sur la terre entière, qui est quelques mètres carrés de planches (...)

(Daumal: 1970, 115)

The *attakatha* or poetic text for a Kathakali dance-drama is arranged so that each scene of the story begins with a verse called *sloka* or *dandakam* (the ter: is refer to the meter of the poetry). The *sloka* or *dandakam* is sung, not in strict rhythm, but rather in *anibaddha* style, without percussion accompaniment. A *sloka* or *dandakam* occurs also before each *padam* within a scene.

(Jones: 1970, 69)

De la place qu'il occupe, Vikraman peut suivre une à une les phases de l'habillage, observer les préparatifs de tous ces débutants affolés à l'idée de danser pour la première fois. Les garçons reçoivent maintenant la couronne sur leur tête pour finir juste à temps leur habillage. Le *purappāda* se termine: les deux garçons se précipitent sur la scène pour une brève apparition. Vikraman doit entrer immédiatement après — Il abrège donc les retouches qu'il a commencées aux lignes du front, aux yeux et aux lèvres pour revêtir son costume. La chaîne qui relie le green-room à la scène accuse du retard par rapport au programme et on demandera aux musiciens de répéter quelques fois le *sloka* si Vikraman n'est pas habillé à temps. L'habillage s'effectue rapidement avec les soins nerveux de plusieurs assistants. Vikraman y a d'ailleurs sacrifié le beau recueillement qui l'a tant exalté jusqu'ici; au retrait du rideau, il paraît agité, dispersé... Assis au moment de son apparition, attentif au récit de l'autre danseur — au lieu d'avoir lui-même à briser la glace — il dispose donc de quelques minutes pour se ressaisir. Il lui est difficile de rassembler ses esprits en voyant s'accumuler dès les premières figures du *pallavi*, les maladresses et les faux pas du jeune *śrīveśham* affolé, sans doute, par la tournure des événements et le manque d'assurance des musiciens. Or, le débutant en a encore pour une dizaine de minutes en solo avec, à venir, un *anupallavi* et deux *charanam*. Vikraman devra tout redresser et faire transpirer le *rasa* pour un moment dans cet extrait du *Dakṣayāgam* dont la majeure partie, reposant sur le dos d'un enfant, restera inintelligible. Le seul *charaman* et le court *attam* de l'extrait pourront-ils redonner un peu de sens à l'histoire de Shiva et de Satī?

"Kuwalaya vilochane"...: Vikraman débute son *padam*. Le premier vers passe un peu froidement, mais l'émotion gagne peu à peu le danseur. La représentation ne sera pas un succès mais Vikraman aura tout fait pour éviter l'échec lamentable vers lequel on semblait l'avoir entraînée. Au troisième vers, on commence à voir poindre le Shiva irascible et bouillant; à la fin du *padam*, les spectateurs sont heureux. Selon eux, ainsi jaugent-ils une performance réussie, celui qu'ils voient sur scène, c'est Shiva en personne!

Même s'il croit avoir du talent, même s'il possède une bonne formation, le danseur qui s'exalte trop vite et croit avoir tout réussi connaît souvent les changements de fortune les plus dramatiques. Vikraman eut à peine débuté l'*iratti* de la fin du *padam* qu'il sentit les liens de la couronne (*kiridam*) se desserrer autour de sa tête. Dès lors, son attention s'est portée sur l'équilibre de cet objet dont un mouvement trop bien exécuté de la tête ou du corps pouvait causer la chute. L'assistance a noté son malaise, même si le danseur tente de le faire oublier par la vigueur qu'il déploie dans l'*attam* ou le soin et la précision qu'il apporte à l'exécution des *mudra* — Le fil de soie qui relie le danseur à son auditoire, les émotions à la technique, vient de se rompre: les seules amarres du geste n'y peuvent rien. Vikraman porte les mains derrière la tête sous la longue crinière et tente de resserrer le noeud qui retient la couronne. Mais, pressé par les musiciens, il s'élance avec inquiétude dans un *nalimiratti* dont les pas et les mouvements particulièrement brillants lui auraient valu une belle occasion de terminer en beauté.

Le danseur a disparu derrière le rideau qui vient de se tendre. Sous sa couronne instable, un dieu fragile est venu à deux pas de la chute mais il a su résister de toutes ses forces. Krishna vient d'entrer en compagnie de Pancchālī pour succéder à Shiva: autre dieu qui va mettre sa gloire en péril pour affronter l'épreuve de cet acte jamais achevé, jamais trop sûr qu'est la danse. "Dans ce défilé d'*arragnattam*-s, quel débutant peut soupçonner un tel enjeu quand tout ce qui lui importe est une soirée de première"! pense Vikraman, sans amertume, lorsqu'en s'éloignant de la scène il entend le *nawarasam*¹ dans le mode duquel les musiciens entament le *sloka* de la "x" ième scène du *Duryōdhanawadham*².



L'ACCOMPLISSEMENT

"If one observes closely the tremendously impressive impersonation of the gods, performed by the Southern Indian Kathakali dancers, there is not a single natural gesture to be seen. Everything is bizarre, both subhuman and superhuman. The dancer-gods do not walk like people — they glide; they do not seem to think with their heads — but with their hands. Even the human faces disappear behind enamelled masks. Our own world offers nothing which can be compared to such grotesque grandeur. When watching one of these spectacles one is transported into the world of dreams, for that is the only place where we might conceivably meet anything similar. The representations of the Kathakali dancers, or those depicted in the temple pictures, are however no nocturnal phantasms. They are tensely dynamic figures, logically constructed with the finest details, or as if they had grown organically. These are no shadows or likenesses of a former reality, they are more like realities which have *not yet been*, potential realities, which can step at any moment over the threshold of existence."

(Iyer: 1955, 104-105)

C.G. Jung

Le Noir...

Ram et Keshavan se présentent à la *kalarī*, en même temps que les musiciens, quelque cinq minutes avant le début de la répétition: ils y précèdent l'*ashan* qui arrive à quatre heures exactement. La répétition d'aujourd'hui revêt un caractère semi-public, de jeunes danseurs s'y étant rendus pour observer les étudiants de maîtrise dont le travail représente à leurs yeux le couronnement de huit années d'efforts consacrés à l'étude de la danse. Adossés en silence aux murs de plâtre, ils semblent aiguïser leur attention pour être en mesure de mieux surprendre, le moment venu, les trucs de métier ou les effets calculés du virtuose³. À l'entrée du pavillon, en négligé, un peu stupides dans leurs manières de touristes, quelques étrangers sont accourus pour assister à un événement auquel ils attribuent, avec beaucoup de gravité, d'emphase et de légèreté à la fois, une signification "rituelle".

Ram et Keshavan remontent leur *dhoti* derrière le guru qui vient de leur tourner le dos en s'asseyant derrière une petite table placée à quelque dix pieds devant les musiciens. C'est dans cette aire, un peu à l'étroit entre les musiciens et leur *ashan*, qu'ils interpréteront côte à côte une séquence du *Kalyana Saugandhikam*. Mais ils se présentent d'abord devant l'*ashan* qu'ils saluent au son des percussions.

Le travail de répétition est généralement dur, mais il l'est davantage en après-midi quand l'air stagne ainsi entre les trois murs — pourtant largement ouverts — de la *kalari*. Plus difficiles encore, pour les danseurs, ces répétitions où ils doivent interpréter simultanément un même rôle en présence de curieux: l'esprit de compétition, souvent, les dresse inutilement l'un contre l'autre. Keshavan, plus vulnérable à ce genre de combat, ne peut y donner le meilleur de lui-même et en sort toujours déçu et humilié.

* * *

The first scene of the drama sometimes opens with the hero and the heroine in a pleasure garden(...) Lest the reader forget, it is as well to state here that the garden comes into being, not through the aid of any clever scenic effect, but by the magic power of the artistry of the actor. That the hero and the heroine should meet in a garden setting, where spring spreads her inflaming enchantments, feeds the pain of reckless passion and leads to the raptures of amorous dalliance, has become a convention of the Kathakali stage.

(Iyer: 1955, 37-38)

Le *sloka* se termine par un battement léger du *chenda*. Avec *Panchhali* dépêchée à leur côté, les deux *Bhima* foulent le jardin sauvage dont ils décrivent les parfums et les couleurs. Le rythme lent de la séquence permet aux danseurs de montrer leur savoir-faire dans les techniques de *mukhâbhinaya* où Keshavan apparaît, pour le moment, à son meilleur. Le guru suit le *talam matra* par *matra* qu'il dénombre pour le danseur en battant fortement sur le bois de la table. Dans ce découpage, les mouvements du corps et les *bhava* s'entrelacent sur la trame du temps où chaque fil trouve selon son épaisseur et sa couleur la place qui lui convient. Le calcul se complique encore au moment du fameux *iratti* de la pièce auquel il faut donner l'aspect d'un mouvement sans brisure porté par le ralenti.

Le *padam* de *Panchhali* est exécuté par un étudiant de troisième pendant que Ram et Keshavan, assis, les bras croisés, la jambe gauche repliée — pour que la palme du pied repose sur la cuisse droite —, posent à qui mieux mieux au héros de la *Mahâbhârata*. L'interprétation du jeune *strî-vesham*, sans consistance, mal assurée, est dépourvue de sens à leurs yeux; faussement attentifs, ils en attendent impatiemment la fin pour reprendre le plancher avec la partie à venir du rôle de *Bhima* la plus prestigieuse. Armés de technique, ils reviennent après le *padam* de *Panchhali*, avec plus de force, plus de détermination l'un contre l'autre.

Keshavan se montre particulièrement brillant dans le premier *charanam*, le fameux "Manchel miliale", mais à la fin du second, il s'aperçoit de la difficulté éprouvée soudain à isoler le battement de la paupière inférieure. En effectuant le *mudra vikramena*, il réussit mal à définir le *rasa raudra*, malaise qui lui vaut une hésitation de mouvement aussitôt mise en relief par la précision de son partenaire. Puis, les danseurs oublient leur rivalité pour un moment quand la pièce d'*iratti* qui suit le *padam* les réunit dans une figure de *nrttya* si familière que les possibilités d'erreur y semblent improbables.

The *padam* itself, usually consisting of *pallavi*, *anupallavi*, and *caranams*, is in first person as if the actor himself were speaking. The stylized gestures or *mudras* closely follow the words of the text; there are even gestures to show grammatical suffixes.

(Jones: 1970, 69)

Les deux virtuoses ont relégué dans l'ombre le personnage de *Panchhali* et, sans qu'ils s'en rendent compte, celui de *Bhima*: leur propre personnage! L'*ashan* a noté le défaut d'interprétation qui en est la cause et cherche à le corriger par un geste rappelant aux danseurs la notion de "*rasa*". La recherche de l'effet, la quête formelle à travers la perfection technique ou la virtuosité sont des erreurs d'interprétation courantes chez les jeunes comme, jusqu'à un certain degré, chez la plupart des danseurs plus expérimentés. Seul le *rasa* peut compenser la perfection froide de la technique en lui superposant la présence, la sensibilité, la fluidité du corps et une qualité d'esprit dont l'apprentissage s'étend sur les longues années de pratique succédant au travail de *kalari*. Une simple répétition n'a qu'une

importance limitée dans le processus de cet apprentissage — Si Ram et Keshavan l'ignorent et s'en désespèrent, le maître, lui, en reconnaît le sens, réitérant patiemment son geste pour "éveiller" le *rasa*, non pour le commander.

Panchhâli évoque les tourments de la faim et de la soif, les embûches de l'ennemi, les dangers de la jungle ou la menace de l'orage... Bhîma rassure la Dame en évoquant à son tour le courage qu'Elle lui inspire... À la fin de son *attam*, le jeune *stri-vesham* recule de quelques pas pour indiquer la sortie de Panchhâli. Devant les deux danseurs de maîtrise, réduit pratiquement à un rôle de figuration, il a incarné un personnage bien fade et bien peu convaincant.

Ta-ka-ta-ka-ta-ka-ta... Les danseurs tréignent en agitant imaginativement une massue, au début du second morceau d'*attam*⁴. Keshavan fonce devant lui et se porte au-devant de l'*attam* comme le Bhîma de l'histoire s'élance à l'assaut de la jungle. Il éprouve la même invulnérabilité, la même clarté de dessein. — Une sensation de légèreté le conduit à son insu à travers les épisodes de l'épopée bhîmanienne. Il s'abandonne à la brise qui l'amène, à moitié dans le réel, à moitié dans l'imaginaire, jusqu'à la montagne, sorte de réplique géographique de lui-même, lointaine, colorée, puis obscurcie par l'orage, dévastée par le feu et, au fur et à mesure qu'il s'en rapproche, de plus en plus inaccessible. À travers les *adhi-dhikana* successifs, il approche de son but: les branches, les plantes grimpantes et les herbes de toutes sortes s'entremêlent comme à dessein, formant à travers les masses de roc des barrières infranchissables.

"I wanna irutine pâtram énnepolé bhavichirikkounnou"⁵... Distrait par la présence de Ram, Keshavan relâche son geste et son oeil erre détaché du mouvement de la main. Dans la majeure partie de l'*attam* où elle lui a échappée, la tenue de Ram a-t-elle été meilleure? L'idée de devoir se mesurer vient encore brouiller les esprits. Les corps se raidissent pendant que l'on essaie de reprendre une attention partagée entre les signes de direction donnés par le guru et la tenue de son partenaire.

Pour les besoins de la *kalari*, l'*attam* a été appris avec presque autant de rigueur qu'un *padam*. Seule la durée du *mudra* y est interprétable, mais pour permettre aux danseurs de synchroniser leurs gestes, le *guru* en détermine le premier temps. Du point de vue de Keshavan, et toutes ces pensées cou-

rent dans son esprit en même temps que ses gestes obéissent mécaniquement à la direction de l'*ashan*, l'*attam* devrait demeurer l'improvisation qu'il est, n'être exécuté, toujours, que par un seul danseur à la fois. Keshavan réaffirme son isolement devant le guru et le camarade que huit années de travail passées à essayer de leur faire une place en lui-même n'ont contribué qu'à éloigner davantage. Tout ce temps n'aura d'ailleurs servi qu'à affermir en lui l'idée d'une rencontre impossible entre le maître et son disciple. Il ne condamne plus cette pensée obscure qui lui est souvent apparue monstrueuse, mais l'accueille maintenant avec enthousiasme, bien que sans joie, puisqu'elle crée entre les êtres un vide où le guru comme, avec lui, l'enseignement profond de la danse sont exclus à jamais.

À la fin de l'*attam*, lorsque les danseurs brandissent à nouveau le *gada* — en signe de courroux —, le *nalimiratti* semble parfaitement réglé au jeu de leur adversité. Cependant, dans le personnage unique dans lequel ils se dédoublent, ils n'ont fait que répéter leurs gestes comme dans un miroir sans jamais s'affronter. Keshavan le regrette souhaitant pouvoir se transformer sur-le-champs en ce *Raudra-Bhîma* de l'histoire pour éventrer le *Dussāsana* qu'il verrait avec plaisir en son partenaire⁶.

Ki-ta-ta-ki-di Ta-ta Tadim Ta-ta Di-tai Ta-di-ta Di-ki-ta Tai: fin de la pièce. En revenant sur ses pensées, Keshavan y distingue, avec la sensation de fatigue et de fièvre qui l'envahit, l'outrage à l'ami et au maître. Il en ressent un peu de confusion mais ne s'en trouve guère troublé, cependant, sachant bien que le sentiment de soi-même comme le sentiment de l'autre sont également périssables et dépourvus d'existence dans la dépossession ultime du danseur.

* * *

"Wherever the hand moves, there the glances follow; where the glances go, the mind follows; where the mind goes, the mood follows; where the mood goes, there is flavour".

The Mirror of Gesture
(1er: 1955, 73)

The eight Sentiments (*rasa* in drama are as follows: Erotic (*Sringāra*), Comic (*hāsyā*), Pathetic (*karuṇā*), Furious (*Raudra*), Heroic (*vīra*), Terrible (*bhayaṇakā*), Odious (*bībhatsā*) and marvellous (*adbhuta*).

(Ghosh, trad.: 1951)

Nātyashāstra, VI, 15

... et le Blanc

Raman revient de scène où le Nala qu'il a personifié entretient encore les applaudissements de l'assistance. Dans la salle commune où les danseurs se préparent ou attendent entre les scènes, il croise le *karutta tati* et le *katti* prêts à lui succéder et à assurer la continuité de la représentation avec leur *tiranôkku*⁷. Le danseur est excédé par la chaleur et réclame, des disciples qui le ventillent et pourvoient à ses besoins, le tabouret de bois que l'on tarde à lui apporter. — Après tout, la seule pièce de mobilier sur laquelle même le danseur médiocre peut toujours compter!

Le danseur porte les mains sous la crierie qui lui tombe sur le dos et délie un noeud pour soulager la pression qu'exerce la lourde couronne de bois sur ses cicatrices⁸. Pendant plus d'une semaine, il a passé toutes ses nuits à danser. Entre les représentations et les voyages d'un lieu à l'autre — tantôt le temple, tantôt la salle de spectacle — il dort sur les piles de costumes ou les banquettes des autobus. Puisque la fatigue l'a gagné, ce soir, plus tôt que d'habitude, chaque instant d'exécution ou de repos doit être arraché au sommeil. Jamais, pourtant, n'a-t-il dansé avec autant de vérité qu'en ces moments de veille. Depuis des jours, Raman n'entend que les *sloka*m et les *padam* du Nalacharitam: hier, c'était la quatrième partie; aujourd'hui, c'est la deuxième. Demain... Le sens qu'il donne à l'épopée est des plus denses; son personnage possède le recueillement unique et l'élévation de caractère mêmes du héros des légendes anciennes.

Le temps de repos entre la première et la quatrième scènes s'annonce plus long que prévu: les jeunes danseurs ont présenté le *tiranôkku* au grand complet, donnant trop d'ampleur à leur improvisation. Raman espère que l'excès de ces débutants n'échappera pas à la vigilance du Bhagawatar⁹. La deuxième partie du programme ayant, avec le Nalacharitam, commencé en avance il faudra probablement allonger la représentation de sorte que les premiers danseurs ne supportent pas un temps d'improvisation trop long. Les grands danseurs préfèrent cependant la scène au *green-room* et, même fatigués, ils veillent jalousement sur le temps qu'on leur réserve à l'*elakiattam*. Raman s'inquiète du déroulement de la représentation, sachant que la profondeur dont il est capable d'investir le roi Nala dépend de l'ampleur qu'il peut lui donner dans le temps d'improvisation. Comment

un danseur de sa trempe peut-il avoir trop de temps à sa disposition, voilà qu'il comprend mal et voudrait oublier, si possible, dans l'art qu'il met à retoucher son maquillage.

À Kali et Dwâparan vient se joindre Pushkaran, personifié par un danseur plus expérimenté. Celui-ci relancera le rythme avec la troisième scène. Par l'intermédiaire de son personnage, il dirigera le récit de façon à prévenir les danseurs contre les improvisations sans intérêt. Entre temps, le Guru est apparu dans la salle des maquillages et a commencé à préparer le *kaduttatati* de Kâttalan dont l'apparition est prévue vers la fin de la représentation, une heure environ avant la barre du jour.

The *Tira-nokku* (literally curtain-look)...

...(It) seems to be a distinct and peculiar stage device to create an impressive and highly dramatic atmosphere. This ceremonious and spectacular function is reserved to usher in the *Katti*, *Tati* and *Kari* types of characters...

...Rapid and heavy steps behind the curtain, in keeping with the tempo of the drums...

...Two palms suddenly grip the top of the curtain; the long, silver nails of the fingers gleam, quiver and fly over its rim. The gripping clutching hands lower it a little by degrees...

...When almost half to it emerges over the curtain a rumbling growl is emitted by the demon king and the flourish of the drums intensifies the tension. The grip on the curtain is then suddenly released...

...The gripping palms appear once again over the curtain, holding the trembling, quivering lotus-ends. Slowly, very slowly, it is lowered again with the drums in a final outpouring releasing a tempest of sound (...)

(Iyer: 1955, 105 ff.)

Raman a redemandé les *uttariam*-s qu'il avait enlevés pour atténuer l'effet de la chaleur. Il les replace avec soin autour de son cou pour qu'ils tombent bien au devant de lui sur son costume. Ses disciples l'entourent; ils courent à gauche et à droite feignant l'agitation au devant de l'*ashan*, comme si, par déférence ou par zèle, ils anticipaient, à sa place, la fièvre du retour en scène. Puisque l'improvisation en cours se prolonge, retarde encore une fois son entrée, l'*ashan* refrène les garçons d'un mouvement de la main pour les empêcher de resserrer trop vite les ornements dénoués. Raman soupire... Le "green-room" est insupportable! Le danseur laisse tomber les épaules. La patience et la sérénité l'envahissent peu à peu et font éclore en lui le lotus qui, se nourrissant en secret dans le noir, attend le jour pour briller de tout son éclat.



"In the forest I see — I am thrilled — Govinda surrounded by
herd-girls, his love-flute fallen;
At the girls with their arched eye brows glancing, Govinda moist
with sweat on his cheeks,
At seeing me an embarrassed nectar of a smile on his sweet face.
In the distance, my friend, the sight of the clustering buds of
asoka creepers distresses.
And the wind from over the gardens and lakes, and the opening
of buds on the mango tops
Alive with the humming of bees; so pleasant, no pleasure to me".
(Karkara: 1973) Radha Gita Govinda, Canto II
Damayanti having heard of the qualities of head and heart of
Nala, the King of Nishaada, fell for him while still young...
(L.S. Rajagopalam: 1969, 31)

Le *paccha* a exécuté un à un les *charanan* du septième *padam*¹⁰ et, à la fin du *padam* de Kali, a entrepris un *attam* d'importance. Le danseur est un peu froid, pourtant, entraîné dans la mécanique du geste qui l'enveloppe comme dans une cuirasse. Chaque *mudra* porte la promesse d'une fleur, mais la fleur ne s'épanouit qu'à moitié et se fanne aussitôt dans sa main. Quel vain bouquet est-il en train de former qui n'a d'autre couleur qu'un *kalâsham* venant l'orner ici et là d'un ruban sans attrait! Raman devine le mouvement de ce danseur et, dans le silence et l'équilibre qui l'habitent, plaide

pour lui en l'excusant de n'être qu'un Pushkaran. Dans ce personnage sans éclat, coincé entre les scènes flamboyantes d'un Nala, comment pourrait-il déployer le talent dont il a fait preuve, ailleurs, dans le rôle de Ravana?

Le Bhagawatar a repris sa place parmi les musiciens et les récitants, annonçant par sa présence l'arrivée prochaine du premier danseur en qui il attend un partenaire à sa mesure. Sa voix sûre entame le *sloka* de la quatrième scène. Elle dit que le Pushkaran de la légende paraît comme un levain noir, poussé par Kali au devant de Nala pour le railler et le provoquer. À son appel, Nala sort de Raman comme d'une enveloppe, pose le pied sur un morceau d'argile et, de là, se porte à la rencontre de l'ennemi.

Nala et Damayanti vivaient jadis au milieu d'un jardin où chaque parfum, chaque couleur reflétaient les nuances de leur tendresse. Un cygne qu'ils avaient trouvé au cœur de la nature était le messager qui avait scellé leur destin. Mais le miroir du jardin s'obscurcit et se remplit d'images troublantes...

Dans la passion de Nala pour le jeu, la jalousie et le dessein pervers de Pushkaran comme dans le truquage d'un jeu de dés, au-dedans comme au-dehors, le noir Kali est entré dans chaque être, dans chaque chose¹¹. Nala perdit son royaume et tomba à la merci de Pushkaran.

Raman s'accorde un moment de réflexion pendant que Pushkaran gesticule au devant de Nala en prononçant le jugement de l'exil. A-t-il vu différemment l'histoire qu'il connaît depuis son enfance et celle qu'il vient de narrer? L'histoire lui a servi admirablement de support, mais sans plus! puisqu'il y a ajouté la dimension de sa propre dépossession, guidé en cela par l'instinct du danseur. Véritable instinct, en effet, qui porte Raman et Nala à un niveau de dépossession mutuelle où il n'y a ni danseur, ni personnage, mais un sorte d'exilé pareillement détaché de l'un et de l'autre. Ni Raman, ni Nala; ni ici, ni ailleurs, quelle situation mieux que l'exil peut convenir à ce dépaysement! Mais l'exil du Nalacharitam est autre chose: un objet qui appelle Raman et ravive le personnage. Raman ne peut ignorer le "travail" du danseur rappelé de l'extase dans l'engagement de la pièce et du personnage: il s'en acquitte sans amertume, avec joie, même, à travers la vision renouvelée qu'il en a. Suivi de Damayanti, Nala s'enfonce donc dans la forêt, supporté par un Raman qui le comprend davantage et se prête à lui comme le créateur à sa création. Le danseur donne à la légende la part qui lui revient et c'est avec générosité qu'il le fait en abordant l'épisode de l'exil — celui de Nala —, exil dont "la mauvaise étoile de Nishada"¹², qui s'agite au devant lui, s'obstine vainement à lui montrer la route.

"Entu! pôl nâninnu cheyven"¹³? Ainsi commence un *padam* où culmine le pathétique. Raman le rend avec sobriété car le même pathétique peut, soit rehausser, soit ternir son personnage. Le malheur de Nala n'est pas un objet qui menace de l'extérieur mais une présence ambiguë, amie ou ennemie, couvant à l'intérieur, là où se créent tous les équilibres. Après les *charanan* de Damayanti qui suivent, au quinzième *padam*, Raman atteint le point culminant de son interprétation. Éveillé jusqu'à la transparence, il donne à son improvisation une saveur et un esprit que, seuls, l'esprit et le corps purifiés du danseur peuvent évoquer. Son aisance est infinie, ses ressources, inépuisables; son inspiration est une source qui ne semble jamais se tarir. Le temps coule à travers ses doigts comme d'un lotus dont il délave les couleurs et les parfums. À

la fois terrestre, à la fois divin, le danseur se déplace comme l'air dans l'espace et incarne le pouvoir du mouvement à l'image du dieu, à l'image du Natarajâ.

Au green-room, le Guru est devenu le Katalan qui succédera bientôt à Raman sur scène. Silencieux, le plus grand danseur de l'époque répand autour de lui le calme et la tranquillité. Raman baisse les yeux en passant devant lui, par respect et déférence pour son maître d'il y a vingt ans. Son admiration est sans borne pour l'Hanumân qui a porté le Guru au faite de la renommée. Le rôle de Katalan n'est pas le plus prestigieux de tous, mais le Guru sait rehausser les plus petits personnages tout en donnant aux plus grands une présence et une stature hors de toute atteinte.

L'image du maître fleurit encore dans l'esprit de Raman. Pendant qu'il enlève son costume et se démaquille, à la fin du *tires-shilla* de Katalan, il jette de temps à autre un coup d'oeil sur la scène pour mieux entretenir cette image, ce symbole de perfection. Puis, succombant à la fatigue, il se retire à l'écart derrière les piles de costumes pour s'y reposer un moment avant que le *dhanasi* ne vienne mettre fin à la représentation dans une heure ou deux. Avec le jour, il se remettra en route pour le temple ou la petite salle où il recommencera à danser la nuit venue.

* Cet article est extrait d'un manuscrit ayant pour titre: "Initiation à l'Orient et à son approche du théâtre et de la danse", rédigé avec l'aide financière du Conseil des Arts du Canada. Bourse No 281-770538.

1. Ce *rasa* est d'une grande mélancolie.
2. MENNON: *sloka* 15, p. 347.
3. Les plus jeunes apprennent beaucoup à voir danser leurs aînés. Ce qu'ils apprennent ainsi complète l'enseignement qu'ils reçoivent en classe.
4. Cet *attam* est l'un des plus importants *attam* du répertoire. Il fait partie de la pièce *Kalyana saugandhikam* ("The Auspicious Water-Lily").
5. "Cette forêt est aussi noire qu'un pot de cuisson"! Tiré de *Vana varnana* ("Description de la forêt").
6. Sortant victorieux d'un combat avec son cousin et ennemi Dussâsana, Raudra-Bhîma l'éventre et s'abreuve de son sang.
7. Les *tiranôkku-s* de Kali et de Dwâpâran. Voir Wâriyar/Iyer, *Nalacharitam*, II, 3, 130ff.
8. Lorsqu'elle est portée trop longtemps, la couronne de bois (*kirîdam*) peut laisser des cicatrices sur le haut du front, à la bordure des cheveux.
9. L'équilibre de la représentation repose entièrement sur cette personne. Même si le chanteur principal s'absente parfois assez longtemps de la scène, il garde toujours un oeil sur le déroulement de la représentation.
10. Celui de Pushkaran.
11. Dans la mythologie indienne, Kali est la divinité de l'Âge de Fer qui correspond historiquement à notre époque. La légende de Nala, très ancienne, nous présente un personnage de transition entre un âge précédent, de vertu, et l'âge actuel où la résistance physique et morale de l'homme est moindre.
12. Pushkaran, ainsi qu'il est appelé dans le texte du Nalacharitam. Wâriyar, II, 5, sl. 6.
13. "Que vais-je faire, maintenant"? Ibid., II, pd. 13.



Main comparée à un bourgeon.
(d'après A.N. Tagore, in Çakuntalâ, Fr. de Ville, p. 12)

BIBLIOGRAPHIE

- BHARATA IYER, K. (1955) *Kathakali: The Sacred Dance-Drama of Malabar*. Luzac & Co., London.
- DAUMAL, René (1970) *Bharata: L'Origine du Théâtre: La Poésie et la Musique en Inde*. Trad. de textes sacrés et profanes. Introduit par J. Masui. Index de termes sanskrits.
- DUTT, R.C. (1974). *The Ramayana and Mahabharata*. Condensed into English verse, Dent-Everyman. 335 p.
- GUENTHER, H.V. & L.S. Kawamura (1975). *Mind in Buddhist Psychology*. Dhama Publ. XXIX - 133 p.
- JONES, C.R. (1981) "The Fireworks of India's Kathakali Theater." *Asia*, March/April 1981.
- _____ & Betty (1970). *Kathakali: An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*. The American Society for Eastern Arts and Theatre Arts Books (New York).
- KALIDASA, Çakuntalâ. Trad. du sanskrit et annoté par Frans De Ville (1943). Office de publicité, 94 p.
- KARKALA (Alphonso), J.B. ed. (1971) *An Anthology of Indian Literature*, Penguin. 630 p.
- LEVI, S. (1963) *Le Théâtre indien*. T. I-II. Avertissement: J. Filliozat; Introd. Louis Renou. Coll. de France/Libr. H. Champ. XLII - 432 p.
- MENNON, K.V.S., ed. *Kathakaliyâtâprakâram*, National Book Stall, Kôttayam. (Malayalam).
- MISRA, S. (1969) "Kabuki and Kathakali". *Sangeet Natak Journal*, New Delhi, no 14.
- Nâtyasâstra* (The), Ascribed to Bharata-Muni. Transl. from sanskrit with introd., notes and index by M. Ghosh (1951) Manisha Granth., Calcutta. LXIX - 587 p.
- RAJAGÖPALAN, L.S. (1969) "Damayanti in Nalacharitam". *Sangeet Natak Journal*. New Delhi. No 14.
- REA, K. (1978) "Theatre in India: the Old and the New". Part I-II. *Theatre Quarterly*. London, vol. III, 30, 31.
- TAGORE, R.N. *Giranjali* (Song Offerings). Introd. by W.B. Yeats. Macmillan India (1973).
- TREMBLAY, R. (1977) "Kathakali". *Signe/Théâtralités*. Téâtram.
- UNNAYI WARRIYAR. *Nalacharitam*. Traduit du malayalam en anglais indien par V. Subramania Iyer (1977), Kerala S.A., Trichur.
- Upânishads* (The), I-II. Transl. by F. Max Mueller with introduction and annotations. Dover, New York.
- WELLS, H.W., ed. (1964) *Six Sanskrit Plays* (in English). Asia Publ. House, Bombay. XXI - 487.
- ZARELLI, Ph. B. (1979). "Kalarippayatt, Martial Art of Kerala". *The Drama Review*, New York Un., vol. 23, no. 2.

GLOSSAIRE

De sanskrit ou de malayalam

À l'intention des personnes qui voudraient y prêter attention: la consonne pointée est généralement rétroflexe (sauf pour le *ṛ* = *ri* -i court). Les voyelles longues sont indiquées par un accent circonflexe comme dans *â*. Le *u* se prononce "ou", le *c*, *tch* et le *e*, *é*.

Vocabulaire du kathakali et termes divers

Adhidhikana	Marche simulée d'allure héroïque et guerrière. (Exemple: l' <i>attam</i> de Bhîma dans le <i>Kalyana Saugandhikam</i>).
Anupallavi	Dans un <i>padam</i> , composition en vers (deux ou trois). Précise des thèmes, récits ou sentiments introduits dans le <i>pallavi</i> et développés dans les <i>charanam</i> . L' <i>anupallavi</i> remplit cette fonction aux plans musical, poétique et dramatique.
Aragnattam	Débuts du jeune danseur à la scène (entourés de rites à caractère initiatique).
Ardachandra (demi-lune)	<i>Hasta</i> (main) utilisée dans le <i>tôdayam</i> et le <i>purappâda</i> en alternance avec le <i>mudrâkya</i> . Entre aussi dans la composition des <i>mudrâ</i> .
Ashan (père)	Titre donné au maître de <i>kathakali</i> quelle que soit sa spécialisation (danse, musique, costumes, maquillages).
Attam	Évocation de sentiments ou récit constituant un morceau qui prolonge le <i>padam</i> . Il se distingue de ce dernier en ce qu'il se déroule sans le support de la partie vocale.
Bétel	Ressemblant à une feuille de poivrier et utilisé pour les chiquées de noix d'arec, de tabac et d'autres essences fortes.
Bhagawatar	Chantre du <i>kathakali</i> : responsable de la partie lyrique et musicale du spectacle. Il dirige en même temps les danseurs et la représentation dans son ensemble.
Bhava	Sentiment ou émotion de base. Selon la théorie dramatique de l'Inde, il y a neuf états émotifs principaux ou <i>bhavas</i> correspondant chacun à un <i>rasa</i> . Le <i>bhava</i> est l'état émotionnel tel qu'expérimenté par l'acteur; le <i>rasa</i> , le sentiment correspondant tel que perçu et vécu par le spectateur. Le Nâtyashâstra en énumère huit; les neuvième <i>bhava</i> et <i>rasa</i> sont des additions de traités plus récents tel le <i>Dasharûpa</i> de Dhanamjaya. (Jones 1970)
Bhîma	Le deuxième des cinq frères Pândava. Les Pândava étaient opposés aux Kuru dans la guerre de Mahâbhârata.
Brahmane	Caste en Inde. Traditionnellement au premier rang de la hiérarchie sociale et religieuse. Leur érudition et leur connaissance des traités classiques contribua grandement à donner au <i>kathakali</i> sa richesse d'expression.
Champa	<i>Tâla</i> ou modèle rythmique formant une mesure de dix temps (<i>mâtra</i>).
Champari	Un <i>tâla</i> de six <i>mâtra</i> .
Champata	Un <i>tâla</i> composé de huit <i>matra</i> ou des multiples de huit.
Charanam	Les strophes d'un <i>padam</i> , au nombre de trois ou plus, suivant le <i>pallavi</i> et l' <i>anupallavi</i> . Équivalent du couplet dans la ballade occidentale.
Chekkuvellam	Un breuvage fait à partir d'herbes infusées et de gingembre.
Chenda	Tambour vertical utilisé dans la musique du <i>kathakali</i> . Contribue de façon importante au sens des <i>mudra</i> par ses caractéristiques sonores.
Churippu	Stéréotype des mouvements du tronc utilisés dans la danse et répétés en <i>kalari</i> comme exercices.
Chutti	Le papier blanc collé aux mâchoires et qui encadre le faciès. Il y a plusieurs variantes du <i>chutti</i> .

Dakshayâgam	Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> dont les personnages sont Çiva, Parvati (ou Sati) et Daksha. Jouée souvent à l'occasion du festival de la <i>Shivrâtri</i> . ("Nuit de Shîva").
Damayanti	Héroïne du <i>Nalacharitam</i> ("Histoire de Nala").
Dhanâshi	Pièce en hommage à Krishna présentée en fin de représentation. Ne peut être dansée que par le personnage de type <i>paccha</i> .
Dhoti	Pièce de drap blanc portée comme vêtement et tombant de la ceinture aux pieds.
Duryôdhana-nawadham	Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> tirée de la Mahâbhârata. Relate les violentes altercations <i>Kuru-Pandawa</i> et, finalement, la guerre entre les deux clans.
Elakiâtam	Interlude ou hors-texte du <i>kathakali</i> dans lequel l'acteur peut improviser ou développer une idée déjà contenue dans le texte. Le procédé représente ce qui pourrait être appelé dans la théorie dramatique indienne le développement-au-moyen d'additions.
Guru	Maître, précepteur ou toute personne qui, par son enseignement, commande le respect et la déférence de son disciple.
Ilakiyâtam	Ensemble des modèles chorégraphiques selon lesquels certains <i>mudra</i> s'effectuent. Il y a six modèles d' <i>ilakiyâtam</i> .
Ilattâlam	Cymbales de bronze jouées par le deuxième chanteur. Elles servent à donner le tempo.
Iratti	Figure s'ajoutant aux <i>kalasham</i> . Associée à la douceur et au calme par la nature même de ses mouvements.
Kalari	Le gymnase où les Nayar faisaient leur entraînement dans les arts martiaux. Le nom est passé à l'espace où les danseurs de <i>kathakali</i> sont formés.
Kalâsham	Pièce de danse ponctuant les différentes parties d'un <i>padam</i> .
Kalamandalam	École de <i>kathakali</i> fondée par le poète kéralais Vallathol. Le <i>kalamandalam</i> est devenu une institution de réputation mondiale.
Kalyana	Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> composée par Kottayuthu Thampuram.
Saugandhikam	Raconte un épisode de l'exil des Pandava après qu'ils furent chassés de leur royaume par les Kuru.
Kârkkôtakan	La forme noire de Nala. La légende veut que Nala ait été mordu par un serpent qui voulait le sauver des flammes. La peau de Nala devint noire et le héros prit une nouvelle identité.
Karutta tâtî	"Barbe Noire". Personnage impulsif dont le maquillage et le costume sont à prédominance noire.
Kâttâlan	Le chasseur ou textuellement: "habitant de la forêt".
Katti (couteau)	Un des personnages-types du <i>kathakali</i> alliant la noblesse à la vilenie. Ravana et Duryôdhana en sont des exemples.
Keli	Préambule musical à grand déploiement avant la représentation.
Kirîdam	Couronne de bois sertie de pierres de couleur et décorée de franges d'argent. Les couronnes prennent plusieurs formes selon les personnages-types.
Maddalam	Tambour horizontal joué sur les deux faces. Sonorité riche et profonde rehaussant les scènes d'amour.
Mahâbhârata	Épopée qui forme avec le Ramayana le bloc le plus important de la littérature épique indienne.
Mahâ-Heruka	Dans le bouddhisme mahâyana, représentation grandiose des divinités buveuses de sang.
Manayolla	Pierre calcaire qui, une fois broyée, produit une poudre jaune entrant dans la composition des maquillages.
Mâtra	Unité de temps dans la division d'un <i>talam</i> .

Mudra	En danse de l'Inde, geste associé à l'expression faciale et, à l'occasion, au mouvement du corps. Le <i>mudra</i> fait partie d'un code qui constitue un langage complet par lui-même.
Nala	Personnage légendaire de la Mahâbhârata. L'histoire de Nala est bien connue dans la littérature de l'Inde. Le Nalacharitam (Histoire de Nala) d'Unnayi Wârriyar en est la version pour le <i>kathakali</i> et le Kérala.
Nâlamiratti	Pièce de danse rythmée et entraînante qui conclut habituellement l' <i>attam</i> .
Natârâja	Dieu de la danse. Son maintien et la pose qui le caractérise sont considérés dans toutes les danses de l'Inde comme le symbole de la grâce et de l'accomplissement.
Nâtya	Division de la danse quant à son aspect dramatique. En <i>kathakali</i> le récit dramatique est assuré par un langage gestuel très élaboré.
Nayar	Caste guerrière du Kérala. La tradition des arts martiaux représente la contribution par excellence des Nayar au <i>kathakali</i> .
Nṛtta	Danse-par-essence. Aspect de la danse où la grâce et la beauté du mouvement dominant.
Nṛttya	Distinction théorique dans la danse indienne. La danse est dite de forme <i>nṛttya</i> lorsque les nuances du sentiment s'ajoutent à la beauté et à la grâce du mouvement.
Paccha (vert)	Personnage noble et vertueux du <i>kathakali</i> .
Padam	Une composition en vers de forme vocale et musicale destinée à être interprétée par le danseur de <i>kathakali</i> qu'accompagne un ensemble formé de cymbales et de tambours.
Paisa	Monnaie indienne.
Pallavi	La première ligne d'un <i>padam</i> reprise comme un refrain au long du <i>padam</i> après l' <i>anupallavi</i> et chaque <i>charanam</i> .
Pancchâli	La femme des cinq frères Pandava. L'héroïne du <i>Kalyana saugandhikam</i> .
Puranas	Récits mythologiques et traités attribués à la période classique (Gupta) de l'Inde.
Pushkaran	Le frère jaloux de Nala (Nalacharitam). Il s'empare du royaume de Nala (Nishada) après avoir défait ce dernier aux dés.
Purappâda	Pièce de danse au début d'une représentation de <i>kathakali</i> . Elle fait appel aux mouvements corporels de même qu'à l'expression faciale.
Ramayana	L'histoire de Rama. Le dieu suprême Vishnu s'est incarné sous la forme de Rama pour mettre fin au règne de Ravana qui terrorisait l'humanité. Épopée de l'Inde dont le <i>kathakali</i> a adapté plusieurs thèmes.
Rasa (saveur)	Relatif à l'expérience esthétique suivant la représentation des sentiments et des émotions. Cette notion est omniprésente dans la danse indienne et tout lui est subordonné.
Raudra	"Colère". L'un des 9 <i>rasa</i> -s.
Ravana	Le roi de Sri Lanka. Démon du Ramayana. Il enlève un jour Sîta, la femme de Rama.
Saraswati	Patronne des musiciens de l'Inde.
Sati	Autre nom de Pârvati, femme de Shiva. Héroïne du Dakshayâgam.
Shishya	Terme sanskrit qui signifie "disciple".
Sloka	Un poème chanté avant chaque scène (pendant le <i>tirahshilla</i>) annonçant les personnages ou résumant l'action.
Sringara	"Amour", "ravisement". L'un des 9 <i>rasa</i> -s.
Strî-vesham	Le personnage féminin du <i>kathakali</i> .
Tâlam	Modèle rythmique. Il y en a six en <i>kathakali</i> : <i>champata</i> , <i>atanta</i> , <i>champa</i> , <i>triputa</i> , <i>muriyatanta</i> et <i>pagnchâri</i> . Le nombre de <i>mâtra</i> et l'accent distingue les <i>tâlam</i> l'un de l'autre.

Tâlavatam	Le cycle complet d'un <i>tâla</i> .
Tantra	Textes sacrés, post-védiques, qui auraient été révélés à l'homme du <i>kâli-yuga</i> ("âge de fer" actuel) pour mettre à sa portée la spiritualité aryenne.
Tiranôkku ("curtain-look")	Un procédé destiné à introduire des personnages comme le <i>katti</i> et le <i>tati</i> . Un "suspense" est créé par le jeu adroit d'un personnage avec/derrière le <i>tirahshilla</i> .
Tirahshilla	L'équivalent du rideau de scène pour le <i>kathakali</i> .
Tôdayam	Pièce de danse par-essence exécutée derrière le <i>tirahshilla</i> en début de représentation. Cette tradition est presque disparue de nos jours, le <i>tôdayam</i> étant réservé aux exercices d'entraînement en <i>kalari</i> .
Uttariyam	Pièce d'ornement faite de tissus de coton arrangés de façon à suggérer la forme du lotus.
Vikramena (le mudra)	Sens de "victoire", "bravoure"... Effectué avec une figure d' <i>ilakyâttam</i> et le <i>rasa raudra</i> (colère).

THE JOURNAL OF INDIAN DANCE LES CAHIERS DE LA DANSE DE L'INDE

(No 2, 1983)

CALLS FOR PAPERS DEMANDE DES ARTICLES

* * * * *

THEME: "Training in Indian Dance"

Articles may deal with indian dance at large or with a specific style and aspect thereof (apprenticeship, teaching methods, gymnastic, and the particular dance technique). If descriptive, texts should be illustrated, include an index to technical terms, and present interesting issues related to the current debate on dance.

DEADLINE: 30 March 1983

SEND TO: The Journal of Indian Dance
The Montreal Institute of Kathakali
~~P.O. Box 98, Station "N", Montreal, Que. H2X 3M2~~

* * * * *

THÈME: "L'Entraînement en Danse de l'Inde"

Les articles pourront porter sur l'ensemble de la danse de l'Inde ou sur l'un ou l'autre des styles, en particulier. On devra traiter des aspects suivants: apprentissage, méthodes d'enseignement, gymnastique et technique de la danse. Les textes devront, s'ils sont descriptifs, être accompagnés d'un glossaire pour les termes techniques et soulever des problèmes intéressants dans l'ensemble du débat actuel sur la danse.

Date de tombée: 30 mars 1983

ENVOYER À: Les Cahiers de la Danse de l'Inde
L'Institut de Kathakali de Montréal
~~Case postale 98, succ. "N", Montréal, Qué. H2X 3M2~~

* * * * *

**LA REVUE N'EST PAS RESPONSABLE DE LA PERTE DES MANUSCRITS.
THE JOURNAL IS NOT RESPONSIBLE FOR THE LOST OF MANUSCRIPTS.**

Pour être comprise, la danse de l'Inde doit être mise en rapport avec son pays d'origine et le vaste réseau d'attitudes, corporelles ou mentales, dans lequel elle opère. Quand elle se pratique aussi de plus en plus en Amérique du Nord, par des Indiens d'origine ou par des occidentaux qui en ont fait l'apprentissage, elle soulève plusieurs autres problèmes de fond. Les rapports qu'entretient/ peut entretenir le spectateur occidental/ un public actuel avec les formes orientales traditionnelles et classiques de la danse, la nature de l'héritage de la danse ancienne, la relation de la danse à la culture, ou vice versa, représentent autant de points qui nourrissent, explicitement ou implicitement, la réflexion des Cahiers de la Danse de l'Inde. Les problèmes de l'enseignement et de l'organisation de la danse ancienne reçoivent une égale attention dans la revue.

Ce premier numéro est consacré au *kathakali* qu'il présente de trois points de vue. Suzanne Asselin, critique de danse au Devoir, jette les bases d'une réflexion pour faire le pont entre l'attitude orientale et la quête intérieure en danse occidentale. Pour Daniel Thomas, Kéralais d'origine et président de l'Institut de Kathakali de Montréal, les personnages-symboles du *kathakali* sont une manifestation du contenu psychique. Quant à moi-même, modeste artiste de *kathakali*, j'approche la danse de l'Inde à travers la formation que j'en ai reçue en Inde.

Richard Tremblay



In order to comprehend the Indian classical dance apparent intricacies, one has to consider the dance in relationship to its native land and the broad network of mental and physical attitudes wherein it operates. Since Indian classical dance is currently performed in North America by native dancers, as part of cultural programmes, or by westerners who trained in one of the styles, other basic issues are being brought about. The kind of relationship that establishes itself between a western/modern audience and the eastern ancient classical dance forms, the real nature of the so-called ancient dance heritage, and the sort of binds that exist between dance and culture, shall make up in the first instance the Journal's outlook. Teaching and organizing challenges are given equal importance in the magazine.

The first issue provides an introduction to Kathakali. Three different viewpoints are given. Suzanne Asselin, dance critic for Le Devoir (Montreal), attempts to bridge the eastern attitude towards the performing arts and the inner quest found in western dance. A native from Kerala (India), and Head of the Montreal Institute of Kathakali, Daniel Thomas views the Kathakali symbol-laden characters as "manifestations of our deepest psychic longings, dreams and fears". As for myself, modest Kathakali dancer, I view Indian classical dance through the training I was given in India.