



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Entre tradition et modernité : être danseuse à Chennai

**Nancy Boissel-Cormier**

ELLIADD à l'Université de Franche Comté, France

nancyboisselcormier@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4474-9684>

Reçu le 10-08-2021 / Évalué le 20-09-2021 / Accepté le 10-10-2021

### Résumé

Cet article tend à montrer les paradoxes et défis de la ville de Chennai, entre tradition et innovation. Quels sont les éléments historiques, esthétiques et sociologiques qui rendent cette ville si singulière ? Et en quoi est-ce un défi d'être danseuse à Chennai, terreau du *bharata-nāṭyam* et de la danse contemporaine, aujourd'hui connue dans le monde entier pour son festival annuel de danse et de musique ? La danse contemporaine semble permettre aux artistes de sortir d'un cadre établi dans la période post-coloniale et de construire un nouveau modèle de professionnalisme afin d'échapper au regard masculin. Il s'agit d'une étude empirique, s'appuyant sur des sources textuelles et des entretiens menés à Chennai entre 2003 et 2018.

**Mots-clés** : *bharata-nāṭyam*, *sadir*, Chennai, études post-coloniales, *dance studies*, *women studies*

### From tradition to modernity: being a female dancer in Chennai

### Abstract

This article aims to show the paradoxes and challenges of the city of Chennai, between tradition and innovation. What are the historical, aesthetic and sociological elements that make this city so singular? And how is it a challenge to be a dancer in Chennai, home of *bharata-nāṭyam* and contemporary dance, now known worldwide for its annual dance and music festival? Contemporary dance seems to allow artists to break out of a framework established in the post-colonial period, and construct a new model of professionalism in order to escape the male gaze. This is an empirical study, drawing on textual sources and interviews conducted in Chennai between 2003 and 2018.

**Keywords** : *bharata-nāṭyam*, *sadir*, Chennai, post-colonial studies, *dance studies*, *women studies*

### Introduction

Chennai semble être la ville des paradoxes. Alors appelée Madras, elle a vu la

signature du Madras *devadāsī Prevention of Dedication Act*, qui proclame l'interdiction de danser dans les temples, suivi d'un amendement interdisant la danse des *devadāsī*, et la naissance du *bharata-nāṭyam*, une danse classique créée à partir du *sadīr* dans les années trente. C'est à Chennai qu'est fondée l'école Kalakshetra, et avec elle un nouveau système d'enseignement et une nouvelle esthétique. Le *bharata-nāṭyam*, façonné, retravaillé et institutionnalisé, une danse « moderne » qui devient le symbole d'une nation et véhicule des valeurs soigneusement choisies. Dans cette société patriarcale, où il est impossible pour les artistes femmes de vivre de leur art, certaines danseuses font, par défaut, le choix de l'enseignement. D'autres remettent en question les nouveaux codes esthétiques en créant un langage corporel innovant. C'est le cas de Chandralekha, une des premières danseuses contemporaines à Chennai, initiant un mouvement féministe passant par une résistance esthétique et symbolique. La danse contemporaine semble permettre aux artistes de sortir d'un cadre qui a été établi dans la période post-coloniale, mais aussi de construire un nouveau modèle de professionnalisation, et de se soustraire au regard masculin.

Il est démontré ici, grâce à une étude empirique menée à Chennai entre 2003 et 2018 croisée avec des sources textuelles, que la ville de Chennai est singulière et s'est construite sur des paradoxes historiques, esthétiques et sociologiques. Se professionnaliser comme danseuse dans la mégapole sonne comme un défi, alors que c'est l'endroit dans lequel tout semble se jouer dans l'histoire du *bharata-nāṭyam*, puis de la danse contemporaine en Inde.

### **La fin du *sadīr* : le contexte historique**

Le contexte historique de la disparition du *sadīr* et de l'interdiction de danser n'est pas à attribuer à une seule communauté, est complexe et comprend de nombreux paradoxes. Chennai, anciennement appelée Madras, est la ville où les décisions à l'encontre des *devadāsī* ont été prises, mais aussi où le *sadīr* a été transporté sur un proscenium avant d'être re-créé puis institutionnalisé. Rappeler le contexte historique complexe avant et pendant l'indépendance de l'Inde, mais aussi les enjeux sociaux et politiques, permet de comprendre comment la disparition du *sadīr* puis la création du *bharata-nāṭyam* ont eu une influence directe sur le statut de danseur au XXe siècle, et plus particulièrement celui des danseuses soumises au regard masculin.

La disparition des danseuses de temple est le fait de plusieurs communautés et de mouvements politiques, à un changement progressif de l'opinion façonné par une élite composant la sphère interne de la nation (Weidman, 2005 : 753).

Ainsi, le déclin des *devadāsī* est associé à une nouvelle définition de la morale sociale par un mouvement nationaliste, ainsi qu'à la destruction systématique des temples pendant la domination moghole (Misra, Mahal, Shah 2000, 99). Pendant la colonisation, de nombreuses réformes sociales ont été réalisées par l'*Indian National Congress*, composé majoritairement d'hommes hindous de hautes castes. La campagne "*anti-nautch*" semble également être liée à la politique du mouvement dravidien en 1920. Le mouvement de renouveau est alors soutenu et généré par le mouvement *Brahmin dominated Theosophical* et le Congrès, parti politique de l'*Indian National Congress*, faisant de la pratique de consécration des femmes une cause politique et législative très puissante (Srinivasan, 1988 : 193). L'*Indian National Congress* tient sa première réunion en 1885 et est alors majoritairement composé d'hommes de hautes castes hindoues qui pensaient que l'indépendance de l'Inde devait dépendre de et être intrinsèquement liée à un programme de réformes sociales et au renouveau des arts traditionnels indiens (Weidman, 2005 : 753). D'un autre côté, un mouvement anti-brahmane combat le mode de vie des *devadāsī*. Étant l'un des plus importants mouvements politiques du XX<sup>e</sup> siècle, il critique la position dominante des brahmanes dans la hiérarchie sociale des écritures hindoues. Un des dirigeants de ce mouvement soutenait que les *devadāsī* ne pouvaient qu'être les esclaves des brahmanes car elles étaient mystiquement issues d'unions "deshonorantes" (Whitehead, 1998 : 101). Certains musiciens ou maîtres de danse, le plus souvent de sexe masculin, rejoignent ce mouvement, au nom de la dignité de leur communauté, de leur caste, alors persuadés d'avoir été abusés par la caste des brahmanes.

Le symbole de la mère devient le symbole de la nation dans les années 1920 (Whitehead, 1998 : 97-99). Ce modèle exclut les *devadāsī* qui entretenaient avec leurs mécènes des relations extraconjugales, un mode de vie ne correspond plus à la morale victorienne héritée de la colonisation. L'indépendance de l'Inde est proclamée en 1947. Cette même année est signé le *Madras devadāsī (Prevention of Dedication) Act* qui proclame l'interdiction de danser dans les temples et qui est suivi d'un amendement interdisant la danse des *devadāsī*, même à l'extérieur des temples pour des cérémonies privées telles que les mariages (Soneji, 2004 : 32).

L'influence de la pensée et du puritanisme occidental joue aussi un rôle considérable : le mode de vie des femmes dans les temples diffère tellement de celui des Occidentaux présents en Inde qu'il les choque (Srinivasan, 1988 : 196). Lakshmi Vishwanathan envisage avec sagacité l'influence du regard que portaient les missionnaires chrétiens sur les différents rites de temples, en citant notamment l'abbé Dubois, qui a eu des propos très durs au sujet de la culture indienne, allant jusqu'à dire que tous les rituels qu'il avait vus lui ont rappelé une image de l'enfer

(Vishwanathan, 2008). Les danseuses qui sont chassées des temples et démunies de leurs biens doivent trouver un moyen de survivre. Certaines pourront le faire en continuant à danser à l'extérieur des temples et en étant rémunérées, jusqu'à ce que la loi leur interdise aussi cette alternative. Alors qu'elle se veut conservatrice, « la moralité victorienne et les programmes réformistes sociaux l'envisageaient comme un système qui encourageait activement la prostitution<sup>2</sup>. »

A Chennai, c'est paradoxalement une femme, descendante d'une famille de *devadāsī*, le Dr. Muthulakshmi Reddy<sup>3</sup> qui est à l'origine de l'une des controverses qui a amené à l'abolition de la danse dans les temples et de la condamnation du mode de vie des *devadāsī*, sous l'influence des missionnaires, mais aussi celle d'Annie Besant, jeune femme de la classe moyenne victorienne, très éduquée et féministe qui s'est battue pour l'indépendance de l'Inde. Reddy est alors une réformatrice sociale, écrivaine et militante des droits des femmes. Elle est la première femme législatrice en Inde, et s'est donné comme point d'honneur de défendre le droit des femmes et des enfants.

La danse ainsi déconsidérée, la réhabilitation des danseuses dans les temples était inenvisageable au XX<sup>e</sup> siècle. À Madras, certains chercheurs influents ont alors compris que, pour que la danse soit à nouveau acceptée par l'opinion publique, il leur faut démontrer qu'elle correspond aux nouvelles normes morales puritaines de l'Inde contemporaine. C'est la naissance du *bharata-nāṭyam*, refaçonné, retravaillé et institutionnalisé, qui devient le symbole d'une nation et véhicule ses valeurs.

### Enseignement et institutionnalisation

On peut considérer que les événements politiques cités ci-dessus ont eu une influence sur la possible professionnalisation des danseuses à Chennai, une mégapole à la fois moderne et empreinte de ses traditions. En effet, la création du *bharata-nāṭyam* à partir du *sadīr* dans les années 1930 semble être un nouvel art, apparenté à un moment « moderne » (Menon, 2013): il est dansé dans des salles de spectacle, les mouvements, les thèmes et le costume sont « épurés », son enseignement est institutionnalisé sur le modèle de l'Occident et il est désormais pratiqué par des jeunes filles de classe moyenne, essentiellement de la caste des brahmanes. Et pourtant, malgré toutes ces différences avec le *sadīr*, le *bharata-nāṭyam* a été créé sur cette histoire, avec l'influence des différents mouvements sociaux et politiques qui ont participé à son déclin.

Cela apparaît clairement au sein même du mode de transmission du *bharata-nāṭyam*. Traditionnellement, le *sadīr* se transmettait oralement, de maître à élève. Cette relation *guru/śiṣya paramparā*<sup>4</sup> est encore aujourd'hui systématiquement associée

à la danse, et c'est une chose que les danseuses disent subir. Ce système n'existe plus en tant que tel, et les danseuses qui veulent faire une carrière évoluent dans un monde globalisé se référant aux mêmes repères. Pourtant, le modèle *guru-śiṣya* subsiste dans les esprits (Govind, 2013). La danseuse Priya Darshini Govind témoigne de la différence de traitement des danseurs et des musiciens, pourtant deux professions apparemment similaires au regard de la scène :

*Mais depuis le début, ça n'a jamais été comme cela pour la musique. Ils [les maîtres de danse] payaient toujours pour la musique, et les musiciens étaient payés par le sabhā. [...] Comme les musiciens étaient recrutés par les guru, les naṭuvāṅār, et donc le sabhā ne payait pas les musiciens, c'étaient les danseurs qui les payaient, d'autant plus que les danseurs étaient sous les guru. Ainsi l'histoire commence très tôt à ce sujet. Et ce système n'a pas changé, même aujourd'hui<sup>5</sup>.*

En effet, dans ce système d'enseignement, les disciples échangeaient le savoir du *guru* contre des services ou des biens matériels, qui pouvaient s'apparenter à un paiement. Aujourd'hui, les élèves rémunèrent leur professeur pour les cours, et il n'y a plus d'échange de services comme le système *guru-śiṣya* pouvait l'exiger auparavant. Selon Preethi Athreya, c'est en partie parce que le *guru/śiṣya paramparā* est encré dans les mentalités que les danseurs n'ont pas le réflexe de partir « à la recherche de leurs droits fondamentaux d'une aide de l'État<sup>6</sup> ».

Il semble cependant que, si le système d'enseignement n'est plus le même aujourd'hui, ce rapport à l'argent entre l'élève et le professeur est toujours très présent, tout comme la notion de ne jamais contredire son maître de danse, et d'accepter tout ce qui vient de lui, avec cependant une possibilité de poser des questions, ce qui, selon Stacey Prickett, n'est « plus perçu comme un défi à l'autorité ou à la connaissance du *guru*<sup>7</sup> ».

On distingue deux types de structures principales pour l'enseignement du *bharata-nāṭyam* aujourd'hui à Chennai : les cours au domicile du professeur et les institutions. Dans les deux cas, on distingue les cours de groupe et les cours particuliers. La danseuse et chercheuse Tiziana Leucci (Leucci, 2009) les a décrits dans sa thèse. Elle a bénéficié de ces deux systèmes d'enseignement lors de son long séjour en Inde, étant élève à l'école de Kalakshetra et en suivant les cours du maître V.S. Muthuswamy Pillai. Ces changements de modes de transmission ont inévitablement des répercussions sur le parcours professionnel des danseuses, mais aussi de leurs choix esthétiques et chorégraphiques.

## Spectacles et professionnalisation

Ainsi, les danseuses à Chennai sont le plus souvent des professeuses de danse aujourd'hui. Certaines danseuses qui souhaitent se consacrer à la scène, comme Priyadarshini Govind ou Malavika Sarukkai sont rares, car, à Chennai, il est extrêmement difficile, voire impossible, d'être rémunéré pour un spectacle. Pire, les danseuses doivent payer les musiciens, des techniciens pour le son et la lumière, leur maître de danse et, parfois, louer la salle de spectacle. Il arrive très rarement que certaines danseuses renommées bénéficient d'un *sponsor* qui couvre certains frais, comme la confection d'un costume ou des bijoux (Govind, 2013). C'est à la danseuse de prendre à sa charge tous les frais de production (Pillai 2002). Beaucoup de jeunes filles sont également contraintes d'arrêter la pratique de la danse après leur mariage. Parfois, leur mari leur donne l'autorisation d'enseigner, mais pas à mener une carrière sur scène. Selon Lakshmi Vishwanathan<sup>8</sup>, il y aurait au moins trois mille écoles de *bharata-nāṭyam* à Chennai. Si la ville est grande, ce nombre peut cependant sembler démesuré. L'une des raisons principales en est que les danseuses doivent enseigner pour vivre. Si le mariage ou un quelconque autre paramètre les a invitées à arrêter la danse, cela reste pour elles un moyen d'indépendance ou de subsistance, même si elles n'ont que très peu d'élèves. Le « nouveau » du *bharata-nāṭyam* a par ailleurs fait exploser la demande. Il est désormais partie intégrante de l'éducation de la plupart des jeunes filles de Chennai.

L'apparition des festivals nationaux et régionaux en Inde correspond à la construction d'une identité culturelle après la colonisation, et à une forte « nationalisation » de la danse (Shah, 2002). Cette « politisation » de la danse a eu pour effet une classification qui distingue le folklorique du classique et qui décide de la danse supposée représenter officiellement une région. En cela le terme « classique », « *classical* » en anglais, devient porteur d'une valeur attribuée à certains théâtres dansés. Ceux qui n'appartiennent pas à cette catégorie le doivent souvent à une connotation tribale plus ou moins prononcée. Le *bharata-nāṭyam*, pourtant une forme récente car reconstruite dans les années 1930, devient la danse nationale (Shah, 2002) alors que les autres théâtres dansés de l'Inde ont un statut de danse régionale classique ou régionale folklorique. Cela est vu comme un « sauvetage » du *sadir* par les uns, et comme le sacrifice d'autres styles de théâtres dansés par d'autres. Ce phénomène a permis de sauvegarder une culture qui tendait à disparaître, mais, dans un même temps, l'a homogénéisée et fixée.

Lors de la création de Madras, Thanjavur a été le cœur géographique et la capitale culturelle de l'Inde du sud. Comme vu précédemment, les danseurs et musiciens sont chassés des temples pendant et après la colonisation en Inde.

Ils ne peuvent alors plus jouer à la cour et arrivent massivement au milieu des années 1850 à Madras, afin de profiter de la manne qu'offre le mécénat de ces riches hommes d'affaires, les « *dubashes* » ou intermédiaires commerciaux entre Indiens et Anglais (Ghosh, 2012). Ce sont ces hommes d'affaire qui ont créé les *sabhā*<sup>9</sup>, dont les revenus dépendent de leur réputation et proviennent des cotisations payées par ses membres, les dons des philanthropes et le *sponsoring* des entreprises. Dans son livre « *Tamarind City / Where modern India began* », Bishwanath Ghosh décrit le mode de fonctionnement propre à cette ville, perçue comme conservatrice et orthodoxe. Il dénombre environ soixante-dix *sabhā*. Ces associations fonctionnent grâce au grand nombre d'amateurs de musique qui paient une cotisation annuelle et élisent les membres du bureau. Un seul « généreux donateur » peut assurer la survie d'un ou plusieurs *sabhā*.

Contrairement à beaucoup de villes indiennes, Chennai n'a pas d'héritage aristocratique. Créée en 1639 par la *British East India Company Town*, George Town qui deviendra Madras puis Chennai a, plus rapidement qu'ailleurs semble-t-il, vu l'émergence d'une bourgeoisie qui, conjointement avec les Anglais, conduit à l'expansion de la ville. Cette non- appropriation de la culture par une famille princière laisse donc entre les mains de grands propriétaires ou « hommes d'affaires » tamouls le soin de « gérer l'art », conjointement avec les responsables religieux qui engendrent l'émergence d'une classe moyenne urbaine désormais en pleine expansion. S'ajoutant au traditionnel mécénat des temples et de la bourgeoisie, cette classe moyenne fournit le cadre du renouveau de la danse, notamment via l'organisation de *sabhā* (Antze 1985). Ainsi le mécénat privé est une tradition de longue date à Chennai. Les hommes d'affaires ont investi dans l'art et ont permis à la danse et la musique de se développer.

Cela n'est pas sans rappeler les mécènes des *devadāsī*. Pourtant très critiqué par différents mouvements<sup>10</sup>, ce système de mécénat par des hommes d'affaire semble se perpétuer sous une forme « moderne », et être toujours présent dans les esprits. Cela explique en partie l'impossibilité de se professionnaliser pour les danseuses à Chennai. En effet, si certains mécènes gouvernementaux financent une partie du festival de Madras, comme la Sangeet Natak Academy (SNA), l'Indian Council for Cultural Relations (ICCR) par exemple, cela ne couvre que partiellement les frais liés à une représentation. Les mécènes privés, particuliers ou entreprises, sont ceux qui financent majoritairement le festival, ou plus précisément les *sabhā*. Les *sponsors* sont omniprésents dans les programmes de danse, sur des banderoles derrière les danseurs sur la scène, ou dans les journaux et magazines. Ce sont aussi eux qui choisissent la plupart des artistes qui vont se produire pendant le festival (Sarkar Munsī, 2011). Si les danseuses ne se présentent pas en personne à chaque fois et

pour chaque *sabhā*, elles n'ont aucune chance d'être programmées, à moins d'être déjà connues du grand public indien et international (Pillai, 2002). Selon Uttara Asha Coorlawala, « en même temps que l'économie socialiste indienne s'ouvre aux marchés internationaux et au capitalisme, le corps des danseuses, bien que glorifié et exalté, a en réalité été réduit une nouvelle fois au statut de marchandise<sup>11</sup> ».

C'est précisément un des points qui amènent certaines danseuses de *bharata-nāṭyam* à explorer un nouveau langage. La pratique de la danse contemporaine leur permet de sortir d'un réseau qui semble sclérosé et où les spectacles ne génèrent aucun revenu, mais aussi de ne pas relayer l'image de l'icône de la femme indienne représentant la nation.

Leur démarche est souvent féministe, mais aussi politique, par le biais d'une esthétique nouvelle qui reprend les codes des arts traditionnels indiens pré-coloniaux.

### Danse contemporaine

Il semble qu'à Chennai, la danseuse de *bharata-nāṭyam* doit correspondre à une image très précise pour être considérée sur la scène. Cette image « idéale » se calque sur certaines sculptures des temples. Les critiques de spectacles sont accusés de faire parfois plus attention à l'apparence de la danseuse qu'à sa prestation artistique (Menon 1984). Il y a une réelle volonté depuis les années 1930 et la transportation de la danse sur la scène, de « correspondre » à ces icônes, et les danseuses doivent ressembler à des déesses. Le puritanisme qui a envahi l'Inde a peu à peu effacé la sensualité et la sexualité dans la représentation de la femme, alors qu'avant elles étaient liées au culte. Mais l'influence des religions<sup>12</sup> et la dualité chrétienne ont été fortes et l'Inde est devenue très morale, et « il est communément admis que les politiciens locaux ont utilisé les controverses sur le corps de la femme dansant pour promouvoir leurs propres programmes communaux anti-brahmines<sup>13</sup> ». Dans la danse *bharata-nāṭyam*, apparaît une réelle volonté de gommer toute allusion sexuelle ou sensuelle, mais en montrant l'image de la femme déesse, qui rappelle celle des temples. Le *Nāṭyaśāstra* a désormais une place prédominante dans la nouvelle forme de danse datant des années trente, jusque dans son nom, *Bharata-nāṭyam*, les thèmes, et les valeurs qu'elle véhicule. Si Rukmini Devi est la première à avoir institutionnalisé cette danse et à qui l'on attribue ces changements, il est certain qu'elle répond à une demande provenant de l'ensemble des adeptes et acteurs de ce renouveau. La danse devient moralement acceptable, et son association aux textes sanskrits, à l'icône du *Naṭarāja* et à des thèmes dévotionnels est alors inévitable. Sans cela, il n'est pas certain que le



*Bharata-nāṭyam* ai connu un tel essor ni que la danse soit acceptée de toutes les classes sociales. La courbure des hanches et une belle poitrine, même si elle est couverte, sont des critères d'appréciation d'une danseuse à Chennai. C'est une des conséquences de la « sanskritisation » des corps (Coorlawala, 2004). La légitimation par la « sanskritisation » et la « brahmanisation » revient souvent dans les articles qui remettent en question la danse *bharata-nāṭyam* telle qu'elle a été recrée dans les années 1930 et son lien avec un nationalisme grandissant (Prickett, 2007).

Toutes ces raisons, ainsi que l'uniformité imposée dans le costume et les accessoires ont amené certaines danseuses à arrêter, souvent brutalement, la pratique du *bharata-nāṭyam* pour se diriger vers la danse contemporaine dont Chennai peut être considéré comme le berceau. Chandralekha est l'une des premières chorégraphes à résister face à cette forme qui ne lui permet plus de s'exprimer. La danse contemporaine y est née dans les années 1980 d'un mouvement féministe, en réaction à la représentation de la femme sur scène, façonnée et appréciée par un regard masculin, dans une société patriarcale. La chorégraphe Chandralekha, engagée politiquement, a fait partie d'un premier mouvement féministe en Inde. Le sens que Chandralekha donne au mot « contemporain » n'implique pas une rupture avec le *bharata-nāṭyam* tel qu'il se pratique alors, mais « l'idée de faire revivre un pan de l'histoire de cet art que les périodes coloniales et post-coloniales ont cherché à effacer » (Légeret 2010). Elle a arrêté de danser plusieurs années avant de trouver à nouveau un sens à sa danse et chorégrapheur à partir des mouvements du *bharata-nāṭyam* et des textes sanskrits anciens, qui n'étaient pas nécessairement des traités de danse, mais aussi d'astronomie ou de mathématique par exemple. Comme Chandralekha, les danseuses de la deuxième génération à savoir Padmini Chettur et Preethi Athreya revendiquent une esthétique épurée, sans ornements ni maquillage, et un visage neutre, vierge de toute expression. Ce choix esthétique est aussi une façon de subvertir l'image de la *nayika*, l'héroïne que l'on retrouve dans les *patam*<sup>14</sup> et les *varṇam*<sup>15</sup>, devenue la figure féminine emblématique. C'est l'idée que reprend Padmini Chettur dans le projet *Varnam* créé en 2016, dans lequel elle déconstruit cette pièce du répertoire et ré-imaginaire l'esthétique du classique, en s'inspirant d'autres textes de femmes écrivaines emblématiques<sup>16</sup>.

Contre toute attente, il n'existe pas de structure d'accueil de la danse contemporaine à Chennai, contrairement à d'autres grandes villes de l'Inde comme Bangalore ou New Delhi par exemple. Chennai semble rester la capitale du *bharata-nāṭyam* et Kalakshetra la seule école apte à former des danseurs professionnels. On peut cependant y rencontrer des chorégraphes qui y développent un travail personnel. Padmini Chettur y a créé sa compagnie, avant de collaborer avec des danseurs pour certains projets et se produire hors des salles de spectacle, en

priviliégiant les lieux comme une galerie d'art, des bâtiments ou la rue (Chettur 2014). Anita Ratnam présente toujours ses créations, mais le milieu de la danse contemporaine la reconnaît plus en tant que co-fondatrice avec Ranvir Shah de *The Other Festival* qui a présenté pendant de nombreuses années à Chennai des artistes contemporains de théâtre, musique et danse venant de toute l'Inde. D'autres danseuses ont elles aussi beaucoup d'admiration pour le travail de Chandralekha, et certaines d'entre elles l'ont connue grâce à Padmini Chettur. On pourrait penser que cette influence puisse donner naissance à une école ou un centre de danse qui rayonnerait dans toute l'Inde, mais il n'en est rien. Selon Padmini Chettur, les danseurs de cette ville ont su résister, et cette résistance seule peut freiner une uniformisation incontournable engendrée par le mode de transmission en institution (Chettur 2014). En revanche, beaucoup d'échanges ont lieu entre les danseurs et chorégraphes des différentes villes de l'Inde, et *Spaces*, le lieu créé par Chandralekha au bord de la mer à Chennai, est l'endroit dans lequel les chorégraphes présentent souvent leur travail en cours aux professionnels et amateurs de danse, grâce au « bouche-à-oreille », car il n'y a pas de programme officiel.

## Conclusion

Le rappel du contexte social et politique de la disparition du *sadīr* permet de mettre en exergue la multiplicité des enjeux, mais aussi la complexité des événements et leurs paradoxes toujours présents dans le milieu de la danse à Chennai. Anciennement appelée Madras, la ville a assisté à l'expression de nombreuses communautés souhaitant la disparition de la danse, et, dans un temps très rapproché à la présentation de certaines *devadāsī* sur un proscenium. Chennai est le lieu où tout s'est joué, la déconstruction du *sadīr* puis la création du *bharata-nāṭyam*. Son festival de musique et de danse, *The Season*, est connu dans le monde entier et Kalakshetra, l'école fondée par Rukmini Devi Arundale, est l'école de *bharata-nāṭyam* la plus populaire aujourd'hui. Pourtant, la professionnalisation des danseuses semble impossible. La danse n'est considérée dans aucun texte de loi en Inde, et le statut de danseur semble ne pas réellement exister. Cela est d'autant plus prégnant à Chennai où les danseuses doivent démarcher personnellement auprès de mécènes privés pour être dans la programmation du festival, et paient pour être sur scène.

Le poids de l'histoire et l'empreinte des traditions semblent avoir imprégné la pratique du *bharata-nāṭyam*. Les danseuses de Chennai semblent être encore soumises à des codes archaïques qui, sortis de leur contexte historique les empêchent de faire une carrière. Elles se professionnalisent avec l'accord de leur

famille, de leur époux, et sont encouragées à enseigner plutôt que d'être sur scène. De plus, elles sont soumises à un regard masculin qui établit de nouveaux codes. Face à cela, certaines danseuses et chorégraphes entrent en résistance sur la scène contemporaine, revendiquent une esthétique indienne et une réappropriation de l'image de la femme qu'elles veulent véhiculer, en opposition au *bharata-nāṭyam* devenu le symbole de la nation. Les nouvelles règles esthétiques du *bharata-nāṭyam* sont accompagnées d'un paradoxe entre l'image du corps de la femme sculpté et en mouvement. La question du genre y est centrale, puisque l'apparence de la danseuse doit correspondre à un « idéal » qui tend à être uniformisé.

Depuis que le *bharata-nāṭyam* est créé et institutionnalisé, hommes et femmes peuvent le pratiquer et l'enseigner, ce qui est nouveau. Mais à Chennai, même si certains *guru*, tels que Adyar K. Lakshman, V.P. Dhananjayan et Dhandayuthabani Pillai occupent une place importante, cette danse reste essentiellement féminine et les hommes qui le pratiquent sont une minorité (Thiagarajan, 2017). Leur légitimité de danser liée au genre semble perpétuellement remise en cause, et ils restent en dehors du « cercle » (Ratnam *in* Nair, 2014) La danse contemporaine à Chennai est née d'un mouvement féministe, en réaction à la représentation de la femme sur scène et au regard masculin en Inde. La chorégraphe Chandralekha a distingué et mis en valeur la complémentarité des genres, hautement présente dans la philosophie indienne et les symboles comme le *linga* et la *yoni* par exemple. Padmini Chettur et Preethi Athreya ne font pas de différence entre hommes et femmes dans leurs créations mixtes. Les costumes sont neutres et les chorégraphes positionnent les corps de la même façon dans l'espace. À Chennai, la danse contemporaine semble révéler les changements de paradigmes qui ont lieu lors de la création du *bharata-nāṭyam* et propose une nouvelle lecture de l'histoire de la danse.

## Bibliographie

- Antze, R. J. 1985. « Dance of India: Culture, Philosophy and Performance ». *Dance Research Journal* 17/18 (2/1): 98-100.
- Boissel-Cormier, N. 2017. *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*. Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8.
- Chettur, P. 2014. Entretien réalisé par Nancy Boissel-Cormier. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 559-569.
- Coorlawala, U. A. 2004. « The sanskritized body ». *Dance Research Journal* 36 (2): p. 50-63.
- Ghosh, B. 2012. *Tamarind City*. Westland. Tranquebar: Westland.
- Govind, P. D. 2013. Publié dans la thèse de doctorat: Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai: les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 568-579.

- Légeret, K. 2010. *Danse contemporaine et théâtre indien, un nouvel art ?* Presses Universitaires Vincennes.
- Leucci, T. 2009. « Du Dāsī Āttam au Bharata Nāṭyam: ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale ». Paris : EHESS. <http://www.theses.fr/2009EHES0382>.
- Meduri, Avanti. 2005. *Rukmini Devi Arundale, 1904-1986 : A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*. New Delhi: Motilal Banarsidas.
- Menon, S. 1984. « 'Her-large-liquid-eyes' school of dance criticism ». *The Sunday Observer*, 5 février 1984.
- Menon, S. 2013 Entretien réalisé par Nancy Boissel-Cormier. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 599-608.
- Misra, G., Ajay Mahal, Rima Shah. 2000. «Protecting the rights of sex workers: the Indian experience». *Health and human rights* 5 (1): p. 88-115.
- Nair, M. janvier 2014. « In Step with Time: Male Dancers Are Chipping Away at the Gender Barrier in Bharatanatyam ». Text. Scroll.in. <https://scroll.in> <https://scroll.in/magazine/826600/in-step-with-time-how-male-dancers-are-chipping-away-at-the-gender-barrier-in-bharatanatyam> [consulté le 10 août 2021].
- Pillai, S. 2002. « Rethinking global Indian dance through local eyes: The contemporary Bharatanatyam scene in Chennai ». *Dance Research Journal* 34 (2):14-29.
- Prickett, S. 2007. « Guru or teacher? Shishya or student? Pedagogic shifts in South Asian dance training in India and Britain ». *South Asia Research* 27 (1): 25-41.
- Sarkar Munsī, U. 2011. A Century of Negotiations: The Changing Sphere of the Woman Dancer in India. In: *Women in Public Sphere: Some Exploratory Essays*, Primus Books, 2011. New Delhi. <http://www.csw.ucla.edu/research/conferences/documents/SarkarNegotiation.pdf> [consulté le 10 août 2021].
- Shah, P. 2002. « Where they danced: patrons, institutions, spaces: State patronage in India: appropriation of the "regional" and "national" ». *Dance Chronicle* 25 (1): 125-41. <https://doi.org/10.1081/DNC-120003123>, [consulté le 10 août 2021].
- Soneji, D. 2004. « Living History, Performing Memory: Devadāsī Women in Telugu-Speaking South India ». *Dance Research Journal* 36 (2): p.30-49.
- Srinivasan, A. 1988. « Reform or conformity? Temple "prostitution" and the community in the Madras presidency ». *State, community and household in modernising Asia*, Kali for Women, New Delhi. <http://indianmedicine.eldoc.ub.rug.nl/root/S/120725/> [consulté le 31 juillet 2021]. p.175-198.
- Thiagarajan, P. 2017. « Gender and Ethnicity in Indian Classical Dance in Malaysia ». *Asian Theatre Journal* 34, n° 1, p. 97-121.
- Vishwanathan, L. 2008. *Women of Pride: The Devadasi Heritage*. Roli Books.
- Weidman, Amanda J. 2005. « The tragedy of comedy: staging gender in south India ». *Anthropological quarterly* 78 (3): 751-64.
- Whitehead, J. 1998. « Community Honor/Sexual Boundaries: A Discursive Analysis of Devadasi Criminalization in Madras, I, 1920-1947 ». *Prostitution: On Whores, Hustlers, and Johns*, p. 91-101.

Notes

1. *Nautch*, Mot anglais qui vient de l'Hindi 'nach' ou 'naat' qui veut dire danse, et du mot sanskrit *natya*. Utilisé par les anglais pour décrire un divertissement de salon, il a ensuite été employé par extension par les colons et certains Indiens pour parler de la danse.
2. « *The Hindu practice of dedicating girls to a life of service in temples came under attack beginning in the 1830s by Victorian morality and social reformist programs that saw it as a system that actively encouraged the prostitution.* » in Weidman, 2005: 754.
3. Dr. S. Muthulakshmi Reddy était une descendante de *devadāsī*, Urmila Sarkar Muni écrit : « *In 1930, S. Muthulakshmi Reddy, belonging to a Devadasi family, herself a social leader and a doctor by profession, brought a bill in the Madras Legislative Council asking for the prohibition of performance of the ceremony for the dedication of Devadasis in any Hindu temple.* » in Sarkar Muni, 2011:3.
4. Tradition orale dans la transmission de maître à élève.
5. « *But from the beginning music was never like that. Music they always paid, and the musicians were paid by the sabhā. They were not paid by the... And so what happened was that the gurus, the dancers were under the gurus, and the musicians were booked by the gurus, the naṭuvāṇār, so what happened is that the sabhā did not pay the musicians, it was the dancers who paid. So the history starts very early on. And that system hasn't changed even now.* » in Govind, Priya Darshini. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier 2017 : 568-579.
6. « *Payment was also not only in cash, it was sometimes with rice, vegetables, something that you offer. Like even now you take a basket of fruits and a coconut and all of this thing; it's symbolic.* » in Athreya, Preethi. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, 2017 : 534-546, 27 août 2011.
7. « *Asking questions was no longer perceived as a challenge to the guru's authority or knowledge.* » in Stacey Prickett, *op. cit.*, p. 2
8. Communication personnelle de Lakshmi Vishvanathan à Chennai le jeudi 20 mars 2014, non enregistré, non publié.
9. Le terme *sabhā* désigne en sanskrit une assemblée, un conseil ou une association. Dans le sud de l'Inde ce mot est utilisé pour désigner une structure qui est impliquée dans la promotion des arts. Plus communément, le mot *sabhā* désigne une salle de spectacle à Chennai.
10. Cf. *infra*.
11. « *As India's socialist economy moves into international markets and capitalism, the dancing body though glorified, and exalted, has in actuality, been reduced once again to the status of negotiable commodity.* » Coorlawala in Meduri, 2005.
12. Les religions musulmane, chrétienne, jaïne, ou bouddhiste véhiculent toutes une morale et un puritanisme qui a une large influence sur toute l'Inde. La religion hindoue elle aussi est devenue très morale ; elle est en fait récente et a regroupé les différentes croyances et courants comme le shivaïsme, le tantrisme par exemple.
13. « *It is commonly held that local politicians used the controversies over the female dancing body to further their own communal anti-brahmin agendas.* » in Coorlawala, 2004: 51.
14. *patam* (tml) : poème qui contient des histoires et des idées qui font partie du répertoire de *bharata-nāṭyam*.
15. *varnam* (skt) : veut dire couleur. C'est la pièce maîtresse d'un concert de musique carnatique et, lorsqu'il est dansé, d'un récital de *bharata-nāṭyam*. Elle alterne narration et danse pure.
16. [http://www.padminichettur.in/choreography\\_pad/varnam/](http://www.padminichettur.in/choreography_pad/varnam/)