



**HAL**  
open science

## Savoirs dansés. Enjeux statutaires dans la ronde féminine kaikkottukali

Christine Guillebaud

► **To cite this version:**

Christine Guillebaud. Savoirs dansés. Enjeux statutaires dans la ronde féminine kaikkottukali. Collection Puruṣārtha, 2011, Construire les savoirs dans l'action Apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud, 29, pp.79-107. halshs-01882315

**HAL Id: halshs-01882315**

**<https://shs.hal.science/halshs-01882315>**

Submitted on 2 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



CONSTRUIRE LES SAVOIRS  
DANS L'ACTION  
APPRENTISSAGES ET ENJEUX SOCIAUX  
EN ASIE DU SUD

*Dans le monde indien où les savoirs textuels sont particulièrement valorisés et l'action matérielle subordonnée aux autres modes d'existence, il est difficile de penser ensemble savoir et faire, d'imaginer l'existence de savoirs techniques. Que l'on examine les conceptions traditionnelles du savoir ou les projets de développement récents, la notion même de savoir-faire sonne comme un non-sens.*

*Or, les savoirs pratiques, les savoir-faire, font partie de toutes les activités humaines et la manière dont ils sont construits, transmis, appropriés, est une question cruciale pour comprendre la formation et l'évolution des sociétés. Néanmoins, faire émerger de tels savoirs est d'autant plus difficile qu'ils ne sont pas reconnus comme tels. À l'heure où l'interrogation sur les savoirs traverse toutes les disciplines, cet ouvrage collectif entend répondre à la nécessité d'explorer une dimension occultée dans les études indiennes.*

*Les auteurs de ce volume ont considéré le métier, les techniques, comme autant de lieux de savoir, mettant en lumière les aspects cognitif, sensible, social et politique de ces savoirs indissociables de l'action matérielle. Les études réunies s'intéressent d'abord au théâtre et à la danse, où la nécessité d'un apprentissage et de compétences spécifiques est admise et liée à des traditions prestigieuses. Elles pénètrent ensuite à l'intérieur de métiers que les préjugés considèrent comme sans qualification, éclairant l'intelligence et la sensibilité des hommes et des femmes qui les exercent. Elles poursuivent avec des activités résolument modernes et montrent les strates profondes de savoirs supposés objectifs, ainsi que le bricolage conceptuel et humain qu'ils génèrent.*

*Elles contribuent toutes à la réflexion générale sur les savoirs techniques, dévoilant à la fois des mécanismes sociaux et cognitifs développés dans l'exercice des métiers, une part de l'imaginaire de ces acteurs sociaux, souvent de bas statut, ainsi que des formes de sociabilité dissimulées derrière des institutions mieux connues.*

MARIE-CLAUDE MAHIAS

Photo de couverture :

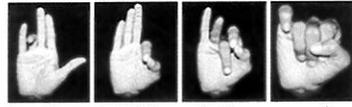
Jeunes pêcheurs de caste Divar lançant leur filet.  
Bhojudih, district de Dhanbad, Jharkhand, 1992.  
(Cliché Djallal Gérard Heuzé)

Sodis 7544729 • Prix 28 €

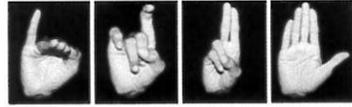


CONSTRUIRE LES SAVOIRS DANS L'ACTION

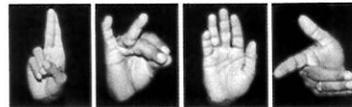
Mémo-mudrā



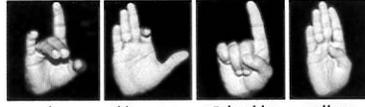
patāka mudrākhya kaṭaka muṣṭi



kartarimukha śukatapṇḍa kapithaka haṃsapakṣa



śikhara haṃsāsya añjali ardhaçandra



mukura bhramara śūcimukha pallava

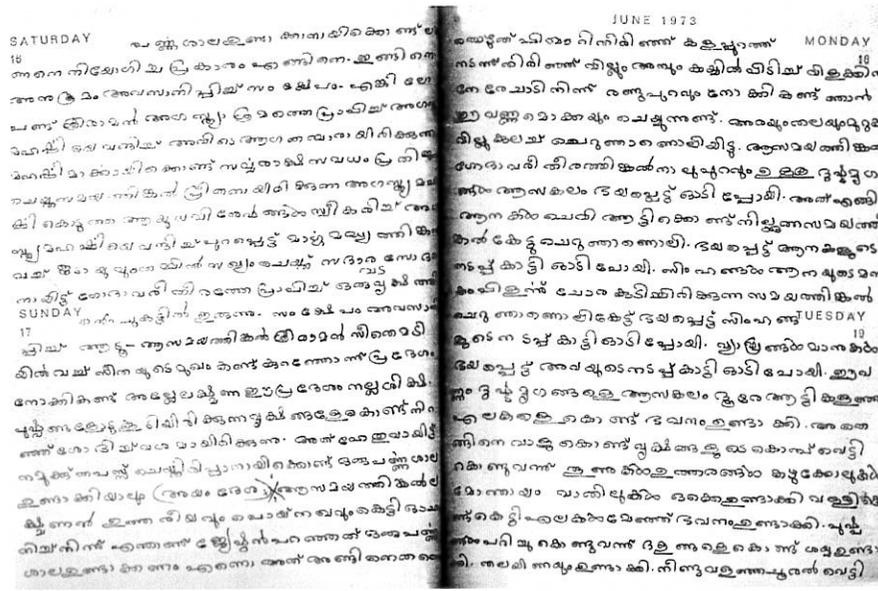


tripatāka mrgaśiṣa sarpaśiṣa vardhamānaka



arāla ūṛṇābha mukula kaṭakāmukha

Manuel de jeu (āṭṭaparakāram) de la scène étudiée (début de la rétrospection de Śrī Rāman pour l'acte de Śūrpaṅakhā)



Reproduction d'une double page du cahier manuscrit de Rāma Cākyaṛ

# SAVOIRS DANSÉS

## ENJEUX STATUTAIRES

### DANS LA RONDE FÉMININE *KAIKKOṬṬUKALI* (KERALA)

Cet article explore les liens complexes entre les savoirs esthétiques et les dynamiques statutaires dans la société kéralaise à partir d'une étude de cas : la danse collective *kaikkoṭṭukali*, littéralement « jeu de frappe de mains »\*. Cas singulier de répertoire non professionnel, cette danse se pratique dans toutes les maisons hindoues et plus récemment chez certaines familles de chrétiens et de musulmans. Les occasions principales sont les mariages, les fêtes domestiques d'*Ōṇam* et de *Tiruvātira*<sup>1</sup> mais aussi les moments plus quotidiens où parentes et voisines se trouvent réunies. Au caractère intime de la danse, s'associe un climat général de réjouissance qui n'affecte pas forcément les autres formes musicales et chorégraphiques de cette région.

Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, période de changements sociaux profonds, cette danse connaît de nombreuses transformations, tant dans ses lieux de pratique que dans ses modalités d'exécution. Elle est tout d'abord intégrée aux activités de la première association de caste brahmane, *Namputiri Yogakshema mahasabha* (Organisation pour la protection de la communauté Nampūtiri), comme outil d'émancipation féminine et de réforme sociale. Née en 1908, cette association réunit les membres de la caste des Nampūtiri autour d'un projet majeur d'« éradication de l'illettrisme et du manque d'éducation moderne »<sup>2</sup>. C'est à cette époque que naissent les premières *kaikkoṭṭukali troupes* dans les quartiers brahmanes, généralement fondées sur la base des différentes circonscriptions administratives. Aujourd'hui encore très actives, ces troupes se produisent sur scène à l'occasion des fêtes locales de temples et lors de rencontres culturelles organisées annuellement au sein de l'association.

À partir de 1956, date de création de l'État régional du Kerala, la danse est promue au rang de danse « nationale » par le gouvernement communiste nouvellement élu.

Comme d'autres formes esthétiques de la région (musique, théâtre, formes culturelles), elle se pratique aussi sur scène dans le cadre de festivals organisés dans les grandes villes et les établissements scolaires. Ainsi, depuis soixante ans, la danse *kaikkoṭṭukaḷi* fait l'objet d'une politique culturelle étatique de grande envergure visant à promouvoir une certaine unité culturelle kéralaise transcendant les clivages hiérarchiques de caste et de religion.

Parce qu'une même danse cristallise des intérêts culturels divergents, voire antagoniques, il convient de s'interroger sur les savoirs musicaux et chorégraphiques eux-mêmes. Il s'agira de montrer comment ces expressions du sensible – chants, postures, gestes – sont à même de façonner des valeurs aussi contradictoires – voire complémentaires – que la hiérarchie (genre, caste) et l'égalitarisme social. Comment des innovations esthétiques sont-elles facteurs de réforme sociale ? Comment *dans* l'esthétique et *par* l'esthétique les danseuses mettent-elles en œuvre des formes de revendication à propos de leurs savoirs ?

L'étude croisée de différentes situations de performance – lors d'une fête villageoise, une réunion d'association de caste, ou encore un festival gouvernemental –, mettra en lumière les conflits de valeurs qui naissent précisément de la transformation des normes d'exécution de la danse.

#### DANSE ET SOCIABILITÉ FÉMININE

Dans les descriptions ethnographiques des folkloristes du début du XX<sup>e</sup> siècle (Ananthakrishna Iyer 1912 ; Thurston & Rangachari 1909), la danse *kaikkoṭṭukaḷi* est présentée comme une danse féminine pratiquée principalement par les brahmanes Nampūtiri mais aussi par les shudra Nāyar, une caste dominante au Kerala<sup>3</sup>. Réunissant parentes et voisines, la danse s'effectue en ronde où chacune prend sa place de manière libre, selon qu'elle connaît ou non les différentes pièces du répertoire. Effectuée lors des veillées, en situation d'intimité, la danse s'intercale le plus souvent avec d'autres activités quotidiennes comme les préparations culinaires ou les bains collectifs (*tudichu kuḷi*). Elle est aussi présentée comme un événement public au moment des principales fêtes de temple locales. Nombreuses sont les femmes qui associent cette danse à la prospérité et disent volontiers la pratiquer pour « avoir un bon époux », un thème récurrent des chants contant pour la plupart la mythologie du dieu Kṛṣṇa et de ses amours avec la pastourelle Rādhā.

Si cette danse est très répandue parmi les hautes castes, elle est aussi pratiquée dans les mêmes contextes par les membres des castes de bas statut, tels que les récoltants d'alcool de palme *īlava* et les blanchisseurs *maṅṅan*<sup>4</sup>. C'est par exemple le cas de Lila, femme de caste *maṅṅan*, qui tient une petite pharmacie ayurvédique à Chavakkad (centre du Kerala) avec son frère aîné, policier à la



retraite et musicien. Bien qu'ayant hérité tous deux de la boutique de leur père, Lila gère seule le magasin, préparant elle-même les pâtes et décoctions de plantes qu'elle vend par petites quantités pour 3, 6 ou 9 roupies. Elle dit traiter les patients vivant aux alentours du village, leurs « problèmes de circulation sanguine, les douleurs de chevilles, les chutes, les bosses et les bleus, les maladies [...] pour ceux qui ne se sentent pas bien ». Depuis son officine, située sur la route principale à deux pas de l'arrêt du bus, Lila peut saluer chaque matin ses voisins partant au travail et aussi à leur retour, le soir. En dehors de ces horaires, les bus se font plus rares et seuls quelques anciens du village et patients fiévreux se déplacent jusqu'à la boutique.

Une fois les onguents distribués et les commandes honorées, Lila peut se concentrer sur une tout autre activité : elle pense à sa prochaine prestation de *kaikkoṭṭukaḷi*. Que dansera-t-elle avec ses parentes et voisines à la fête de temple *pūram*<sup>5</sup> du quartier ? Quels chants va-t-elle sélectionner ? Qui sont les plus jeunes du groupe qui devront répéter ? Ces questions occupent une bonne partie du temps libre de Lila et surgissent fréquemment lors de nos discussions. Seule, dans sa minuscule échoppe où s'empilent de fragiles bouteilles, il n'est point question de répéter. Assise à son comptoir, Lila se met donc à *penser* sa danse. Elle se représente la chorégraphie, répétant ses mouvements en esprit, tout en entonnant d'une voix discrète les chants du répertoire. Tout se passe comme si elle élaborait sa danse en images, *via* des sensations motrices préalablement mémorisées durant de nombreuses années de pratique, tout en laissant parfois percevoir d'infimes déplacements de pieds ou de mains prolongeant naturellement sa pensée. L'enchaînement de ses pas et gestes se réalise ainsi implicitement à travers le chant, unique trace audible qui nous est laissée de sa performance mentale. Il s'agit pour elle de trouver les bons enchaînements qui soient « bien beaux » (*nalla bhaṃgi*). Ces idées préalables lui permettront, dans l'action réelle, de mieux conduire la ronde. Cependant, rien dans cette projection n'est complètement définitif comme le serait, par exemple, une partition musicale composée au préalable et donnée à jouer. La forme de la chorégraphie s'actualisera, le moment venu, dans l'interaction avec ses compagnes de danse en compagnie desquelles elle trouvera les enchaînements les plus appropriés, c'est-à-dire ceux qui leur donneront satisfaction et plaisir parce qu'elles les auront répétés ensemble.

Lila est la plus passionnée parmi les femmes du village. À ce titre, celles-ci aiment la désigner comme leur *teacher*. Son rôle n'est cependant pas d'enseigner le *kaikkoṭṭukaḷi* mais de conduire l'ensemble du groupe en situation même de jeu : on lui confie la voix soliste<sup>6</sup>, chargée d'entonner chaque ligne de chant tandis que les autres participantes répètent à sa suite à l'unisson les mêmes lignes. Cette forme responsoriale<sup>7</sup> est à considérer non pas comme un procédé stylistique, mais avant tout comme une expérience collective et physique (on danse en même

temps que l'on chante) et qui conditionne un mode particulier de participation à la danse. En effet, si le chant est réparti entre le soliste et le groupe, les gestes dansés sont effectués de manière identique par toutes les participantes. C'est de cette étroite imbrication sensorielle entre chant et mouvement dansé qu'il nous faut traiter ici, en ce qu'elle permet de saisir, au plus près des savoir-faire, un trait singulier des performances de *kaikkoṭṭukaḷi* par les femmes de basses castes du Kerala. Comme nous le verrons plus loin, les brahmanes développent en effet une esthétique radicalement différente.

#### COORDINATIONS ET DÉCALAGES

Lors de la tenue d'une ronde, Lila et ses onze voisines de quartier se positionnent en cercle, le corps tourné vers le centre, tout d'abord en se tenant la main pour donner une forme géométrique parfaite, puis se détachant lorsque chacune d'elle a trouvé sa marque. La position de base s'opère toujours debout, le corps dirigé vers le centre de la ronde, ou pour certaines figures, le corps positionné sur le côté. C'est dans cet espace circulaire que les danseuses se situent les unes par rapport aux autres et au centre duquel les voix chantées convergent. Notons dès à présent que cette configuration conditionne la perception sonore de chacune des femmes. Elle invite à l'écoute mutuelle, voire à la quasi-fusion collective dans les unissons. Par conséquent, un spectateur extérieur est d'emblée mis à distance, il perçoit les danseuses uniquement de dos et apprécie davantage les chants dans leur relation avec le mouvement dansé lequel, de son point de vue, devient prédominant. La forme *kaikkoṭṭukaḷi* est, dans ce cadre, une danse à partager entre soi plutôt qu'une danse donnée à voir.

Lorsque Lila entonne la première ligne de chant « *Sarasvati-i-i!*... »<sup>8</sup>, elle effectue le premier déplacement dansé : une séquence de trois pas vers la droite, le buste légèrement incliné vers l'avant et la main droite adressée face à son sternum. Dans cette position de base, les autres danseuses engagent avec elle le mouvement. Les premières secondes sont hésitantes car les participantes cherchent à coordonner leurs pas en suivant le tempo donné par la soliste. Ce qui fait sourire Sheedja, jeune femme du village, qui vient d'exécuter les premiers pas avec un léger retard, contraignant malgré elle sa voisine de gauche à la bousculer ! Cet ajustement de départ prend généralement quelques secondes et chacun trouve rapidement ses marques dans la ronde.

La première ligne de chant se poursuit, Lila entonne différents noms de la déesse : « *Paripahiparāpara rūpiṇi mañjuḷa dāṣini vidiramaṇi!* ». Sans plus aucune hésitation, les danseuses, toujours silencieuses, effectuent la chorégraphie réalisée par Lila. Cette séquence de mouvements, relativement fixe, se déploie sur l'ensemble du vers chanté. Les femmes font succéder des déplacements en

avant et en arrière, des tours pivotants des mains, de légères flexions de genoux sur place, des frappes de pieds à plat mais aussi en demi-pointes. La qualité du mouvement est relativement neutre : rien dans ce qui est mis en action n'a de trait caractéristique ou de particularité saillante. L'énergie corporelle ne semble pas concentrée en des segments corporels précis, les gestes ne sont ni singulièrement rapides ni même lents. Seule la posture inclinée des corps donne une impression de douce nonchalance. De même, la tenue des têtes, assez proche de la posture quotidienne, contribue aussi à créer une impression générale de fluidité.



Performance de *kaikkottukaḷi* lors d'une fête de temple à Chavakkad (2004).  
(Vidéogrammes C. Guillebaud)

Une fois la première ligne de chant entonnée par Lila, la mélodie est reprise à l'unisson par l'ensemble des participantes, ainsi que la même trame chorégraphique. Fait remarquable, l'impression de retard observée dans le placement au tout début du chant se poursuit dans la répétition du vers. À la différence près que ce retard semble être intentionnel, ce qui crée un effet de « mouvement ralenti » par rapport aux syllabes chantées. Tout se passe comme si les danseuses cherchaient à se décaler collectivement du rythme donné par leur propre chant. Les frappes de pieds au sol, dont le son produit est recherché pour lui-même et valorisé, confirment une telle orientation esthétique : elles ne tombent jamais exactement sur les temps forts du chant mais toujours avec un léger retard, créant une forme dansée particulière où les gestes se déploient systématiquement en décalage du référent vocal. On comprend ici la complexité technique qu'il y a pour ces danseuses à chanter et danser de la sorte. Chaque participante décale sa chorégraphie par rapport à sa propre voix, tout en veillant à le faire de manière collective, c'est-à-dire au même rythme que ses partenaires. Là se situe sans doute le plaisir que les danseuses

retirent de leur performance. Les voix fusionnent vers le centre de la ronde, les corps s'en décalent individuellement tout en maintenant un mouvement général coordonné.

Le second vers du chant se déroule sur le même principe d'alternance vocale soliste/chœur, mais Lila l'engage cette fois-ci sur une nouvelle mélodie. De la même manière, un changement s'opère dans le mouvement dansé. Le corps des douze danseuses pivote légèrement sur lui-même de façon à placer le côté gauche vers le centre tout en maintenant la forme générale de la ronde. Les enchaînements

s'appuient sur les motifs précédemment effectués mais combinés de manière un peu différente : pas en avant et arrière, pivots de mains, légères flexions de buste vers l'avant, frappes de pieds en arrière en demi-pointes... En alternant aussi la direction de leur corps, les danseuses font évoluer le mouvement général de la ronde dans un sens puis dans l'autre.

Cette séquence, répétée plusieurs fois, servira de trame chorégraphique pour l'ensemble des autres vers, et ce jusqu'à la conclusion du chant. De même, la mélodie est maintenue à l'identique jusqu'à la fin de la pièce. Dans la partie finale, seul le tempo accélère, mouvement initié par Lila dans sa partie soliste et qui engage les autres chanteuses à la suivre. À chaque nouveau vers, Lila augmente un peu plus la vitesse d'exécution de la danse, contraignant aussi ses partenaires à accélérer leur respiration. Les voix tremblent de manière presque symptomatique, les femmes halètent au rythme de leurs mouvements. Très rapidement, le travail de décalage entre mélodie et mouvement n'est plus tenable à ce tempo d'exécution. Les rires jaillissent de toute part, certaines ne parviennent plus à chanter mais s'efforcent de tenir le rythme de la danse jusqu'au bout.

« *Sarsavati-saravati-sarasvati!* », martèle maintenant Lila dans un rythme effréné. Le tempo atteint son apogée, dans l'hilarité générale, la danse s'arrête d'un coup. Il fait chaud, les femmes s'épongent le front de la main, se recoiffent et réajustent délicatement leur sari, essoufflées.

Ainsi, dans le cadre d'une séance domestique, au sein de la communauté villageoise, les femmes de basse caste cherchent à cultiver une expérience sensorielle singulière. Chanter et danser en décalé, se coordonner, fusionner, alterner, accélérer ensemble. Autant de procédés musico-chorégraphiques qui créent un mode relationnel particulier entre les participantes et qui sont facteurs d'émotion et de plaisir partagé. Dans la situation décrite, voix et gestes construisent une manière d'« être ensemble », pour reprendre l'expression de B. Lortat-Jacob (1988), ou encore de former un collectif. On parlera plus précisément ici d'une forme sensible de sociabilité.

La danse *kaikkoṭṭukaḷi*, telle que la conçoivent Lila et ses compagnes, est aujourd'hui très minoritaire à l'échelle du Kerala. Plus nombreuses en effet sont les troupes de femmes brahmanes *naṃpūṭiri*, constituées sur la base de leur appartenance de caste, et non plus seulement sur des relations d'interconnaissance. Issues du mouvement de réforme sociale datant du début du XX<sup>e</sup> siècle, ces troupes ont développé jusqu'à nos jours des savoirs musicaux et chorégraphiques inédits et qui restent aujourd'hui très largement associés à la seule communauté brahmane.

#### LA DANSE COMME « MODÈLE DE VIE » ÉGALITAIRE : L'ASSOCIATION DE CASTE BRAHMANE *YOGAKSHEMA*

La plupart des femmes *Naṃpūṭiri* pratiquant actuellement le *kaikkoṭṭukaḷi* sont membres de l'association de caste *Yogakshema*, fondée en 1908. Elles présentent souvent cette association comme un lieu de « promotion des formes artistiques (*art forms*) qui organise des rencontres de danse, de musique et des jeux sportifs », comme l'explique par exemple Shobana, directrice d'une troupe. Depuis sa création, cette association de caste s'est en effet donné pour projet de réformer les traditions *naṃpūṭiri* et de renforcer la solidarité entre ses membres en promouvant en particulier les pratiques collectives de musique et de danse.

Ainsi, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a été marquée par l'émergence de nombreuses associations de caste comme par exemple l'*Ezhava*<sup>9</sup> *Social Reform Movement* (ESRM) ou encore le *National Service Scheme* (NSS) des *Nāyar*, la caste dominante au Kerala. Ces collectifs entendaient promouvoir un certain « progrès social » par la protection et la défense des intérêts de leurs membres et ont été à la base des principaux mouvements de réforme sociale de cette époque (Cherian 1999 : 452).

Ils ont notamment développé des campagnes d'alphabétisation, ont participé à la réforme des régimes matrimoniaux et tenté d'éradiquer les discriminations de caste. À l'avènement de l'association *Yogakshema*, les brahmanes *naṃpūṭiri* ont aussi réorganisé leur propre communauté et travaillé activement à la réforme du mariage, principalement sur la règle de primogéniture<sup>10</sup>. Les effets ont été particulièrement décisifs pour les femmes. À l'époque, nombreuses étaient les jeunes femmes *Naṃpūṭiri* contraintes d'épouser des hommes âgés de leur caste au risque de devenir veuves à l'adolescence. Elles étaient donc majoritairement destinées à rester dans la demeure paternelle.

Comme l'explique Pushpa Kumari, présidente de la branche « Femmes » de l'association *Yogakshema* en 2006 et, par ailleurs, danseuse de *kaikkoṭṭukaḷi* :

Par le passé, les femmes *Naṃpūṭiri* ne sortaient jamais de la maison. Elles restaient à l'intérieur, s'occupaient des enfants, apprenaient le sanskrit, dansaient le *kaikkoṭṭukaḷi*, jouaient de la musique classique. À l'époque, elles ne pouvaient se produire sur scène et le faisaient uniquement à la maison. L'éducation avait lieu aussi à la maison et elles apprenaient seulement [les épopées] du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata*. Depuis un siècle, l'association *Yogakshema* travaille pour la réforme sociale. Par exemple, [les réformateurs kéralais] V.T. Bhattatiripad et E.M.S. Namputiripad [Premier ministre du Kerala, communiste] ont réformé notre communauté. Ils visitaient les maisons brahmanes pour parler aux familles, leur faire prendre conscience des injustices, en particulier envers les filles. Les arts ont fait leur entrée dans les établissements scolaires en même temps que les filles. Cela a donné lieu ensuite aux représentations publiques. Peu à peu, les relations hommes-femmes ont changé. [Pushpa Kumari, entretien, 2006]

Le thème des relations de genre est encore très en vogue dans l'actuelle association *Yogakshema*. La danse *kaikkoṭṭukaḷi* est précisément valorisée comme média d'émancipation féminine. Une fois par an, des rencontres de danse sont organisées (*kalāmēḷa*), réunissant différents groupes de danseuses qui se présentent volontiers comme *yogakshema troupe*. Tout au long de l'année, les femmes les plus expérimentées mettent sur pied des répétitions régulières dans les villages afin de préparer non seulement les événements culturels de l'association mais aussi des célébrations rituelles comme les mariages et les fêtes de temples. Selon Pushpa Kumari :

Nous encourageons les femmes, pour leur émancipation (*empowerment* ou *strīśakti karaṇam*) et leur prospérité (*vanitā vibhavaṃ*) physique et mentale. La danse *kaikkoṭṭukaḷi* est là pour maintenir la santé du corps et de l'esprit, pour se rafraîchir et se faire plaisir. L'association travaille pour que les gens se réunissent et pour préserver les traditions. [Pushpa Kumari, entretien, 2006]

En organisant des représentations de *kaikkoṭṭukaḷi*, l'association introduit la danse dans la sphère publique. Présentée ici comme typiquement brahmane et féminine, elle est censée promouvoir de nouvelles relations entre les hommes et les femmes. Les danseuses se réfèrent aussi volontiers au mythe d'origine du *kaikkoṭṭukaḷi* pour souligner le caractère d'égalité sociale contenu implicitement dans la danse. Elles rappellent qu'il s'agit d'une offrande de la déesse Parvati à son époux, le dieu Śiva, le jour de son anniversaire<sup>11</sup>. Comme le souligne Shobana,

les divinités Śiva et Parvati sont généralement représentées en moitiés complémentaires, faisant par là même de ce couple un « modèle de vie et d'égalité » pour la communauté des brahmanes. [Shobana, entretien, 2006]

#### PROCÉDÉS DE DISSOCIATION ET DE MÉMORISATION

L'institutionnalisation de la danse par l'association *Yogakshema* implique aussi de nouvelles modalités d'exécution. La troupe dirigée par Shobana en est un cas exemplaire. Composée de dix jeunes femmes Nampūtiri résidant dans le district de Trichur, elle travaille selon un calendrier de répétition fixe, généralement les jours de congés, et dans l'optique de représentations scéniques organisées dans le cadre des principales fêtes de temples (*Śivarātri*, *Ōnaṃ*). Shobana est Professeur retraitée de la Faculté de Hindi et entraîne les jeunes femmes à son domicile. Par cette activité, elle dit les former à un « art plein de dévotion et qui demande de la discipline ». Cependant, pour la plupart des jeunes femmes, il s'agit principalement d'un loisir qui leur permet de « penser à autre chose », en dehors de leur profession et de leurs tâches domestiques, tout en « entretenant leur corps ».

En 2007, Shobana et ses danseuses se préparent pour une représentation au temple de Chovallur dans le cadre des célébrations de *Śivarātri*. Il s'agit d'un festival de trois jours durant lequel elles présenteront un programme d'une heure. En attendant cette date, Shobana a d'ores et déjà réservé un minibus pour acheminer les jeunes femmes sur les lieux. Il s'agit maintenant de répéter leur « programme » et de s'assurer qu'il n'y a « aucune erreur d'exécution » me dit-elle. Celles qu'elle nomme ses « étudiantes » sont des jeunes femmes diplômées, enseignantes de mathématiques ou de statistiques, la plupart mères de famille et issues de milieux artistiques (théâtre *Kathakali*, *Ottan Tullal*). Certaines sont plus régulières que d'autres, venant pratiquer chez Shobana deux à trois fois par semaine. Les débutantes sont invitées aussi à danser lors de la prochaine présentation scénique, même après seulement un mois d'apprentissage. « Le collectif est décisif » rappelle Shobana, le *kaikkoṭṭukaḷi* ne s'apprend qu'en groupe. Il faut donc que toutes s'impliquent dans les répétitions, quel que soit leur niveau.

Qu'il s'agisse de s'entraîner à la maison ou de présenter un spectacle sur scène, la configuration choisie par Shobana est toujours identique. Située en dehors de la ronde, elle assure elle-même le chant tandis que les jeunes femmes appliquent la chorégraphie. Assise sur une chaise ou adossée au mur, Shobana entonne les vers, seule, et les répète en réalisant en quelque sorte son propre chœur responsorial. À la différence du cas de Lila précédemment décrit, elle ne prend guère part à la danse, si ce n'est lorsque des difficultés techniques surgissent dans l'apprentissage des jeunes femmes. Sur scène, elle se positionne toujours sur le côté de la ronde, face à un micro qui lui est destiné, tandis que le cercle des danseuses fait toujours face au public. Cependant, Shobana affirme que le chant ne doit idéalement pas être séparé de la danse, élément essentiel pour que le « rythme » (*layaṃ*) vienne. En répétition, par exemple, elle s'assure que les jeunes femmes fredonnent un minimum, notamment lorsqu'elle s'arrête de chanter pour une raison ou pour une autre. Elle rappelle aussi que sur scène, « il est presque impossible de se faire entendre du public tout en dansant ». Une danse circulaire comme l'est le *kaikkoṭṭukaḷi* rend particulièrement difficile l'usage de micros : ceux-ci devraient être placés au centre de la ronde et gêneraient la progression de la chorégraphie<sup>12</sup>. Pour ces différentes raisons, Shobana, tout comme l'immense majorité des troupes *yogakshema*, a opté pour ce type de configuration dissociée devenue de fait la forme dominante au Kerala.

Parce que les danseuses n'ont plus ici à chanter elles-mêmes, l'organisation chorégraphique tend à se complexifier dans ses formes et combinaisons. Shobana entend veiller en effet à ce que les mouvements ne soient jamais « ennuyeux ». Lors des répétitions, elle définit avec les danseuses les différents enchaînements de figures à effectuer, pour chacune des pièces du répertoire prévu au programme. Le statut de « directrice de troupe » consiste donc à coordonner au plus près, et toujours de l'extérieur de la ronde, un travail collectif de composition dansée. À chaque distique ou strophe, une nouvelle figure ou variation est envisagée, répétée et mémorisée. Ces choix ne sont cependant jamais définitifs, ils sont maintenus le temps de la préparation d'une représentation. Il est en effet rare que Shobana sélectionne les mêmes pièces du répertoire, d'un temple à l'autre (*Śiva*, *Kṛṣṇa*...) ou encore d'une fête à l'autre. De même, elle aime à remanier les enchaînements chorégraphiques d'une même pièce d'une représentation à l'autre. La mémoire des participantes est donc vivement sollicitée, ce qui conduit volontiers Shobana à consigner par écrit les choix opérés en fonction du déroulement du chant. Parce qu'une nouvelle figure chorégraphique apparaît à chaque nouvelle ligne de chant ou distique, elle se crée des aide-mémoire, sorte de repères du travail collectif effectué au fur et à mesure des répétitions. Si la chanteuse soliste peut avoir recours à l'écrit, les danseuses, elles, sont invitées uniquement à mémoriser les mouvements en les répétant inlassablement. On remarquera qu'un

tel dispositif de composition chorégraphique ressemble davantage à une mise en script générale de séquences ou d'enchaînements prévus, calés en fonction du déroulement du texte chanté, qu'à une transcription minutieuse du mouvement. Les repères écrits n'ont de signification qu'à travers ce qui a été décidé au moment de la répétition, c'est-à-dire au moment où les participantes sont en train de danser. Nulle jeune femme n'est censée écrire, par exemple, durant les répétitions. Et aucun lecteur extérieur ne serait en mesure de reconstituer une chorégraphie détaillée à partir de ces seules notes. Voici par exemple, la retranscription (et traduction) d'une page écrite par Shobana pour la réalisation dansée du chant « *Parvatisvayamvara* », pièce qui met en scène le mariage de Śiva et Parvati. Cette note a été écrite sur papier libre lors de la préparation d'une prestation scénique qui s'est tenue en 2007 dans le cadre de la fête de Śivarātri. Le lecteur pourra lire en italique les quelques indications de gestes notés à la main par Shobana, tant en anglais, qu'en malayalam.

*Same tune as Paṇṭudaśarathan...*

Parvati a pensé à l'Ennemi de Kamadeva,  
(Elle) a été prise par une grande dévotion et a observé pénitence  
L'Ennemi des trois mondes a apprécié et s'est présenté  
Devant la fille de la montagne. Ô Śiva, je me prosterne!

« Pas commun »  
(*sada step*)

Le dieu de la félicité a dit à la déesse  
Je voudrais satisfaire tes désirs.  
Comme il a été dit, il a donné à Girija  
La moitié de son corps. Ô Śiva, je me prosterne!

« Frappe vers l'intérieur »  
(*uḷḷilēkku koṭṭal*)

Parvati ayant satisfait ses désirs  
S'en est allée se prosterner (aux pieds) de son père  
Les sages et d'autres ont arrangé les noces  
En la demeure de Kailas.  
Ô Śiva, je me prosterne!

« Frappe en salutation »  
*Toḷutu koṭṭal*

L'époux d'Indira [Viṣṇu] et Brahma  
Īndra, d'autres dieux et sages,  
Intucudan [Śiva] ont fêté Ayini<sup>13</sup>  
Et sont apparus en procession.  
Ô Śiva, je me prosterne!

« 4 frappes, tourne »  
*4 koṭṭi kuṛaṇṇal*

Assis sur le fastueux taureau,  
Avec grand plaisir, vous arrivez.  
Les trois mondes ont été emplis de musique faste  
et d'hymnes et ont résonné!  
Ô Śiva, je me prosterne! [...]

« Pas [du chant] *Dēvisatiponnu* »  
(*Dēvisatiponnu step*)

Dans cet exemple de retranscription, Shobana utilise des expressions et mots-clés lui permettant de se remémorer des éléments musicaux et dansés. En tête de page, elle inscrit la mélodie « *tune* » qu'elle a choisie pour son chant. Plutôt que d'assigner un nom standard à chaque mélodie du répertoire, comme ce serait par exemple le cas pour les *rāga* dans la musique classique, elle indique plutôt : « Sur la même mélodie que (le chant) *Paṇṭudaśarathan* », une autre pièce du répertoire de Shobana. Cette manière d'identifier la mélodie relève donc davantage d'habitudes de pratique que de règles strictes d'association entre un texte et une catégorie musicale autonome. Son savoir musical s'actualise ainsi dans une histoire, celle d'une chef de troupe et de ses étudiantes, partageant un répertoire et des habitudes communes.

D'autres indications, comme l'expression « pas commun » ou « pas [du chant] *Dēvisatiponnu* » sont aussi à comprendre en termes d'habitudes partagées. Le « pas commun » consiste en une succession rythmée de déplacements vers la droite. Sa récurrence dans le répertoire de *kaikkoṭṭukali* en fait un trait stylistique distinctif de cette danse, au point que la chanteuse n'a nul besoin de mentionner les éléments cinétiques qui lui sont toujours associés<sup>13</sup>. En revanche, l'expression « pas [du chant] *Dēvisatiponnu* » fait référence à un nouveau chant et désigne précisément un motif dansé<sup>15</sup> fréquemment utilisé dans cette pièce. D'autres indications telles que « frappe vers l'intérieur » (*uḷḷilēkku koṭṭal*), « frappe en salutation » (*toḷutu koṭṭal*), « 4 frappes, tourne » (*4 koṭṭi kuṛaṇṇal*) désignent des figures chorégraphiques précises et bien distinctes du pas de base. Ces mots ont souvent été choisis sur le moment, lors de répétition ou d'apprentissage, et permettent de mémoriser l'enchaînement de ces différentes figures en soulignant un ou deux traits cinétiques saillants, comme les frappes de mains ou la rotation du corps dans son entier. Ce type d'indications abonde dans les chants reportés à l'écrit par Shobana : *side slow*, *side speed*, *aticcu pass* (« passe moi devant »), *koṭṭiyetukkal speed* (« frappe sur le côté rapide »), *koṭṭi arch* (« frappe, arche [du bras] »), *talatti koṭṭi*, *sidilēkku upputti* (« vers le côté, talon »), etc. Ces mots visent avant tout une efficacité de composition : fixer des choix chorégraphiques pour une prestation à venir. L'usage contrasté de l'anglais, du malayalam et même de l'anglayalam (!) permet d'inventer des termes les plus courts possibles, faciles et rapides à prononcer. D'autres, moins nombreux, sont personnifiés par le nom des participantes (ex : *Sreeja's step*) lorsqu'une figure est née d'une invention, ou lorsqu'une nouvelle combinaison d'éléments cinétiques a été proposée par une danseuse avancée.

Shobana est amenée à prononcer ces termes à haute voix lorsque, par exemple, les étudiantes ont oublié tel ou tel enchaînement en cours de répétition. Cependant, les erreurs et défaillances de mémoire des danseuses se rattrapent généralement au travers des effets de mimétisme. Dans une ronde collective, le regard

de chacun est tourné vers le corps de ses partenaires. L'écrit aide en premier lieu la chanteuse à mémoriser certains enchaînements, probablement parce qu'elle ne partage pas la même expérience physique que les jeunes femmes.

La dissociation de la musique et de la danse implique ainsi un développement beaucoup plus indépendant du mouvement. La chorégraphie est libérée de certaines contraintes de souffle, elle se diversifie en nombre de figures et de postures corporelles adoptées. La chanteuse peut aussi développer un style vocal plus ample et orné, voire très virtuose pour certaines d'entre elles. En dissociant les rôles, les troupes s'assurent ainsi un intérêt plus grand du public. Il ne s'agit pas ici de pratiquer «entre soi», comme c'était le cas de Lila et ses partenaires, mais de donner satisfaction à un auditoire. La troupe donne à voir la danse, dans une mise à distance induite naturellement par la scène. La mise en spectacle porte aussi les enjeux de réforme mobilisés par l'association *Yogakshema* de manière efficace. En s'adressant au regard d'un public, la représentation déplace les savoirs de la sphère domestique à la sphère publique. De même, le contexte des prestations scéniques participe d'une certaine émancipation de cette génération de jeunes brahmanes par rapport à leurs aînées : les festivals ont lieu le soir, les jeunes femmes partagent cette expérience sans la moindre présence masculine et s'en remettent à Shobana, leur professeur, pour tout ce qui concerne leur sécurité à ces heures tardives.

Le travail de l'association *Yogakshema* a contribué à établir la danse comme un «art de caste» alors que les pratiques sont en réalité bien plus diverses et hétérogènes. Ce changement n'est pas sans créer des contradictions au sein de la société kéralaise actuelle. Alors que les brahmanes ont reformulé le *kaikkottukaḷi* comme leur danse, le gouvernement communiste du Kerala a parallèlement mis en place une vaste politique culturelle visant à promouvoir les pratiques esthétiques locales comme typiquement kéralaises.

#### LE PREMIER RANG À TOUT PRIX : LES FESTIVALS D'ARTS SCOLAIRES

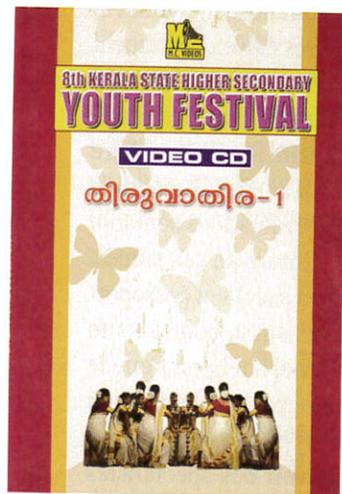
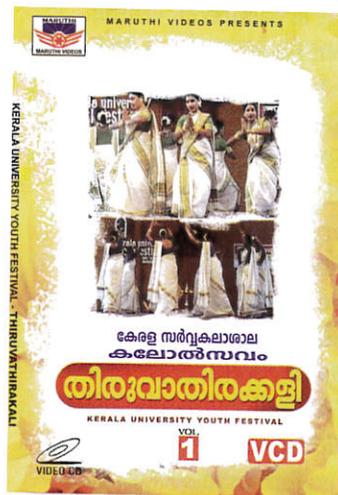
Dans le cadre de la politique culturelle du gouvernement, la danse *kaikkottukaḷi* est présentée lors de gigantesques compétitions artistiques réunissant les élèves des établissements scolaires. Nés en 1960 sous le nom de «Festivals de la jeunesse» (*Kerala State Youth Festival*), ils ont été rebaptisés en 2006 en «Festivals d'art scolaires» (*School kalotsvam/School Arts Festivals*) et constituent l'un des principaux piliers de la politique gouvernementale en matière de promotion des musiques et des danses<sup>16</sup>. Les élèves sont invités à se constituer en troupes et à concourir pour leur école ou leur district à travers des prestations scéniques. Un

comité d'experts triés sur le volet, est chargé d'évaluer les prestations et d'attribuer des titres honorifiques et trophées. Il est généralement composé de praticiens-enseignants, membres des principales institutions artistiques gouvernementales comme la *Sangeet Natak Akademi* ou encore la *Kalamandalam Kerala State Academy of Fine Arts*. Chaque année, le festival met en compétition plusieurs milliers de lycéens et d'étudiants venus de tout le Kerala<sup>17</sup>. Présélectionnés lors de concours de districts, les participants arrivent sur les lieux, la passion au ventre, et n'ont souvent qu'une seule idée en tête : exceller et gagner. En effet, il leur aura fallu s'investir dans l'apprentissage de plusieurs répertoires musicaux et chorégraphiques choisis parmi une cinquantaine de formes esthétiques mises au concours, et se perfectionner, au prix de longues heures de travail, pour atteindre l'étape ultime du concours, le niveau national. Sans oublier les sommes d'argent parfois inouïes que certains parents ont dû engager pour entraîner leurs enfants à domicile, par des professeurs spécialistes et en complément du temps scolaire afin de multiplier leurs chances de victoire. Comment expliquer un tel engouement ? Quels sont les enjeux à remporter un prix au *Youth Festival* ?

La plus haute marche du podium mène au titre de *Kalāpratibha* (littéralement «Intelligent de l'art») pour le meilleur garçon et celui de *Kalātilakam* («marque de front») pour la fille la plus talentueuse. Le profil typique des deux gagnants se présente ainsi : des jeunes gens capables d'exceller dans cinq formes musicales ou dansées différentes, véritables prodiges auxquels la société kéralaise reconnaît le génie d'incarner l'«héritage culturel» de leur région. Les autres élèves, forcément plus nombreux, ont aussi la satisfaction de cumuler le maximum de grades «A» en différentes pratiques esthétiques, qui sont ensuite additionnés pour le classement final des écoles de district participant au concours. Enfin, ils peuvent faire valoir leurs notes dans leur bulletin scolaire individuel de fin d'année. L'émulation artistique fonctionne en effet de pair avec l'académique : ces évaluations sont loin d'être purement honorifiques et participent de l'orientation future de ces jeunes. Atteindre le haut des marches du podium constitue en effet un excellent passeport pour intégrer les formations universitaires artistiques, mais aussi, contre toute attente, les carrières prestigieuses de médecine et d'ingénierie, à tel point que le système d'évaluation des compétitions a souvent été comparé par ses détracteurs à une logique de quotas pour l'entrée à l'université.

Dans le cadre de ce festival, il s'agit moins de promouvoir des spécialistes locaux de musique et de danse que de créer une nouvelle transmission des formes esthétiques kéralaises. L'apprentissage se fait dans un cadre scolaire, ce qui crée une large diffusion des savoirs et un déplacement des performances du cadre familial et domestique (ou du quartier) à la sphère publique. Les étudiants, quelle que soit leur caste ou religion, font l'apprentissage collectif de plusieurs formes musicales et dansées tout en mettant en œuvre des situations de performance

inattendues<sup>18</sup>. La danse *kaikkoṭṭukali* y est aussi majoritairement présentée par des groupes de jeunes filles issues de différentes castes et religions<sup>19</sup>. Ce type d'initiatives est particulièrement remarqué et valorisé par le jury des compétitions, ce qui contribue à alimenter un imaginaire de réforme sociale en termes d'égalité entre les castes, entre les religions et entre hommes et femmes. Il s'agit en effet de faire émerger une nouvelle catégorie sociale, celle de la jeunesse,



Couvertures d'albums de Youth Festivals.

1. Vidéo CD de Tiruvatikali. Kerala University Youth Festival. Tiruvatikali. Vol. 1. M.C. Vidéos: Irinjalakuda (2007).

2. Vidéo CD de Tiruvatikali. 8th Kerala State Higher Secondary Youth Festival. Tiruvatikali. Vol. 1. M.C. Vidéos: Irinjalakuda (2005).

alternative à celle de la caste (ou religion), devenant par-là même le principal médiateur de la culture nationale. Le festival participe ainsi du renouvellement de ces formes tant au plan sociologique qu'esthétique, principe sur lequel repose la politique gouvernementale de préservation des musiques. Modifier, innover pour mieux préserver... telle pourrait être la devise de cet événement de politique nationale. Cas singulier d'action patrimoniale, la forme «compétition» s'appuie sur une évaluation des prestations non pas en terme d'authenticité, mais en fonction de leur inhérente plasticité. Ce processus d'innovation, par lequel la transmission s'opère, pérennise les formes esthétiques dans la durée.

Face à la popularité des compétitions scolaires et au regain d'enthousiasme qu'elles mobilisent, différentes sociétés privées de disques et Vidéo CD se sont lancées dans la vente d'albums proposant des prestations enregistrées lors des festivals ou encore dans des studios privés. Ces publications consistent en une sélection des meilleures troupes; choisies, semble-t-il, sur des critères purement techniques et esthétiques, comme la complexité des mouvements dansés et leur variété<sup>20</sup>. Les futurs candidats au festival les acquièrent comme autant de nouveaux supports d'apprentissage, d'entraînement ou comme sources d'inspiration pour créer de nouvelles chorégraphies. Les disquaires mentionnent la part importante que constituent ces albums dans leurs ventes et travaillent activement à répondre à cette demande en les promouvant dans les milieux d'enseignement et d'éducation. La description d'une vidéo de *kaikkoṭṭukali*, filmée lors du *State Youth Festival* de Calicut en 2005, nous donne ici l'illustration de l'esthétique mise en œuvre.

## FORMATAGES ET INNOVATIONS

Lorsque le rideau de scène s'ouvre, huit jeunes filles en tenue blanche et dorée (*settu munṭu*) forment une ronde. En position debout, le corps tourné vers le centre du cercle, les genoux légèrement fléchis et les mains jointes face à leur buste, comme en position de salutation. Face à la scène, trois ampoules alignées sur un trépied, de couleur verte, blanche et rouge, sont installées pour la gestion du temps. La première s'allume, indiquant aux danseuses que le chronomètre est enclenché: leur prestation ne devra dépasser dix minutes au total. On entend simultanément les premières frappes de cymbales (*tāḷam*) faisant office d'introduction au texte chanté puis la voix de deux chanteuses entonnant une pièce d'hommage à Gaṇapati.

La configuration et la sonorisation de la salle ne laissent aucun doute à l'auditeur: les voix ne sont pas celles des jeunes filles, silencieuses, et aucune autre personne ne se trouve en fond de scène. Le chant a été soigneusement préenregistré, ce qui implique pour les danseuses d'ajuster exactement leur chorégraphie à une musique fixe, unique version à partir de laquelle elles ont dû répéter inlassablement leurs mouvements des centaines de fois. En effet, de par l'affluence croissante des troupes en compétition, le festival recommande, depuis 2005, l'usage des cassettes et CD, afin d'assurer à tous les groupes un format de performance unique et égal pour tous.

Au début de la strophe inaugurale, le premier mouvement collectif se fait net, précis et parfaitement coordonné. Chaque geste, effectué comme un seul corps, ne laisse transparaître aucune hésitation et se cale à la milliseconde près sur chaque temps fort des cycles chantés. Ainsi, tous les quatre temps, les huit danseuses effectuent en synchronie les déplacements et figures de leur chorégraphie, concentrant ainsi l'attention du spectateur sur un élément stylistique central: la perfection du geste collectif simultané. Les voix chantées sont aussi parfaitement coordonnées, exécution particulièrement difficile à réaliser lorsque les ornements mélodiques abondent. Si l'enregistrement permet de réduire ce type de difficulté pour les chanteuses en différant leur prestation dans le temps, la danse, elle, s'accomplit bien en temps réel. Le procédé de dissociation entre les deux niveaux de réalisation doit être une nouvelle fois souligné pour lui-même: il opère directement sur la configuration des savoir-faire musicaux et chorégraphiques. Il s'agit de donner à voir la danse, d'en faire une activité d'ordre spectaculaire destinée à captiver l'attention d'un public. Les postures sont travaillées pour être visibles, donnant ainsi au mouvement dansé une prédominance scénique, ce qui est facteur d'innovations importantes dans la chorégraphie elle-même. Les bustes sont maintenus de manière quasi-inflexible, donnant une posture corporelle générale d'une stabilité rare, à la manière des danseuses classiques de *bharatanāṭyam*. Les flexions des genoux sont exécutées jusqu'au

niveau du sol, les frappes de pieds sont réalisées avec énergie, les gestes de bras sont élargis au plus loin du corps, mettant ainsi au premier plan la grande technicité de la danse et la maîtrise des participantes dans le maintien de leur centre de gravité corporel.

Au cours de la chorégraphie, de nouveaux motifs sont présentés. Alors qu'en début de prestation les déplacements collectifs étaient simultanés, des figures en duo se détachent peu à peu à l'intérieur de la ronde. Au même moment, la direction des corps s'oriente du centre de la ronde vers l'extérieur, laissant ainsi contempler au public le sourire figé des danseuses situées en bord de scène. Le chant à Gaṇapati s'achève au bout de quelques minutes puis lui succède un chant du répertoire « *kummi* », ensemble de figures chorégraphiques en duo, impliquant pour chaque danseuse des frappes de mains croisées avec une autre partenaire, typiques de ce répertoire. Les participantes adoptent ici une technique stylisée de frappes, le mouvement des bras, très contrôlé et non sans rapidité, se déploie énergiquement sans déplacer à aucun moment le niveau des épaules qui demeure parfaitement stable. L'effet stylistique est saisissant, la grâce des frappes contraste fortement avec les gestes spontanés, plus proches du jeu, précédemment décrits lors de la séance de préparation animée par Lila dans son village.

Au cours de la performance, de nouvelles combinaisons sont successivement ajoutées. Les danseuses, en position alternée, fragmentent la ronde en deux niveaux. Les unes, en position fixe sur le sol, maintiennent leurs paumes en hauteur et reçoivent les frappes de mains des secondes qui se déplacent sur la scène. Les combinaisons ne cessent de changer à chaque nouvelle strophe du chant, donnant ainsi au spectateur une impression de variation continue. Huit minutes s'étant écoulées, la lampe de couleur blanche s'allume et illumine le devant de la scène, signalant aux danseuses la fin imminente de leur prestation. Pour ce groupe qui a préparé et répété sa chorégraphie à partir d'une bande sonore préenregistrée, le temps qui presse ne se laisse en rien ressentir. S'enchaîne alors, presque naturellement, la pièce finale de salutation « *maṅgalam* » habituelle en *kaikkoṭṭukaḷi*. Dans cette chorégraphie parfaitement maîtrisée, les motifs gestuels sont à nouveau effectués à l'unisson par les huit danseuses. La danse se conclut, en fin de chant, par une pose au sol à genoux et statique. Le rideau de scène se referme rapidement sans que le public puisse apercevoir les danseuses se relever et partir en coulisses. L'effet de coordination collective travaillé dans l'ensemble de la chorégraphie est prolongé jusqu'à la dernière seconde du temps réglementaire.

Ainsi, la requalification de la danse en « *item* » de compétition donne lieu à des transformations esthétiques importantes au regard des habitudes musicales et gestuelles parallèlement observées dans le cadre domestique ou associatif. L'émulation, moteur central de l'événement, est une source intarissable de créativité pour les étudiants qui incite en particulier les participants à capter l'attention du

jury sur l'élaboration même du mouvement. Les innovations chorégraphiques font d'ailleurs l'objet de débats intenses parmi les membres du jury sur le caractère « conforme », voire « acceptable » des éléments cinétiques utilisés. De leur point de vue, le risque réside principalement dans une dilution de la forme « *kaikkoṭṭukaḷi* » dans d'autres styles de danses comme les formes classiques *bharatanāṭyam* et *mōhiniyāṭṭam*. Les juges oscillent ainsi entre deux positions, celle d'encourager et de promouvoir une certaine variété des prestations (plusieurs centaines de groupes se présentent devant eux pour la seule compétition de *kaikkoṭṭukaḷi* !) et celle de définir implicitement dans leur évaluation les normes esthétiques d'un genre chorégraphique établi.

#### L'ÉMERGENCE DE NOUVELLES NORMES ESTHÉTIQUES

En 2006, d'importantes réformes du « Manuel » des *Youth Festivals* ont été adoptées par le département de l'Éducation du gouvernement du Kerala<sup>21</sup> en collaboration avec des experts de différentes formes esthétiques. Un atelier organisé par la *Kerala Fine Arts Society* a constitué une base de réflexion commune. Les experts se sont réunis en six groupes de travail sur la base des différentes « formes artistiques » (*art forms*) et aux côtés des représentants du DPI (*Department of Public Instructions*). Les débats ont porté sur différentes dimensions du festival : les règles d'attribution des titres, l'inégalité économique entre les candidats, les conditions scéniques des prestations et les aspects programmatiques de diffusion.

Fait historique dans l'histoire du festival, les titres individuels de *Kalāprathibha* et *Kalātilakam*, récompensant le (et la) meilleur(e) étudiant(e) du concours sont tout simplement supprimés au profit d'un système généralisé de points (*grace marks*) attribués individuellement ou collectivement selon le type de formes esthétiques présentées. Le prestige qui était lié à ces titres avait peu à peu transformé le concours en une compétition farouche engendrant de nombreux conflits entre parents d'élèves et enseignants. Une critique importante de la part de l'opinion publique porte sur les inégalités économiques entre les étudiants. Certains parents sont accusés d'enrichir les maîtres de danse<sup>22</sup>, en les rémunérant de manière excessive pour mener leurs enfants à la victoire. Une forte contestation, diffusée dans la presse et sur Internet, dénonce une atmosphère générale viciée par l'argent et les médias, un esprit de compétition incompatible avec le développement du talent artistique, et la corruption du jury par des familles les plus influentes. Durant la semaine de festival, des actes de vandalisme sont rapportés quotidiennement par les organisateurs. Ils sont principalement le fait de groupes d'étudiants contestant l'évaluation du jury ; les cours de justice voient le nombre de plaintes se multiplier chaque année. Face à ce constat, les experts gouvernementaux entendent rétablir un certain équilibre entre les gagnants et les perdants. Le système de notation par points et le développement de bourses pour

les élèves talentueux visent à réinsuffler un climat d'émulation «sain» au détriment de la compétition. Nombreux sont les experts prônant un retour aux «valeurs originelles» du festival. Ils appellent à retrouver l'enthousiasme de la découverte, facteur essentiel de diffusion des savoirs de caste à l'échelle kéralaise. L'un d'entre eux, membre de la *Sangeet Natak Akademi* confie par exemple à la presse :

Parallèlement les écoles des zones rurales en particulier, considèrent le festival sans le moindre esprit de compétition et comme une occasion d'expérimenter de nouvelles formes de performances artistiques.

[*The Hindu*, 2008]

La réforme des règles de présentation scéniques, comme l'usage des CD préenregistrés au détriment des prestations en *live*, passe du statut de recommandation en 2005 à celui de règle stricte en 2006 pour l'ensemble des pratiques dansées. Pour les parents d'élèves, l'enthousiasme se fait rapidement sentir. Ils se réjouissent de ne plus avoir à financer le déplacement et l'hébergement des musiciens et se voient déjà réutiliser le même CD l'année suivante, limitant ainsi les frais engagés. À l'inverse, les spécialistes de danse travaillant dans les écoles dénoncent la réduction drastique de la durée des prestations. Pour la danse *kaikkottukali*, celle-ci est à présent limitée à dix minutes, ce qui modifie considérablement les composantes de la performance. Plutôt que de présenter des pièces du répertoire dans leur ensemble, les groupes travaillent à partir de formes raccourcies, en supprimant par exemple les strophes intermédiaires. Les chants sélectionnés s'appuient aussi plus volontiers sur les mêmes modalités mélodiques pour éviter les incompatibilités d'enchaînement musical entre les airs choisis. Certaines pièces du répertoire sont ainsi davantage préférées (Hommage à Gaṇapati, *kuratti pattu*, *vañci pāttu*, *salutation mangalam*) pour leur durée limitée ou leur attractivité rythmique, alors que d'autres pièces sont peu à peu délaissées (*kirtan*, hymnes à Śiva, *Parvati svayamvaram*, etc.). De même, parce que les groupes tendent aujourd'hui à utiliser les mêmes enregistrements d'une année sur l'autre, le processus de sélection des pièces tend à s'accroître, certains chants devenant «emblématiques» de l'ensemble du répertoire.

Dans ce contexte, les praticiens de musique et de danse prennent différentes positions. Ainsi, les experts impliqués dans les réseaux institutionnels gouvernementaux attirent l'attention sur l'«érosion des qualités esthétiques des formes culturelles présentées» et discutent «des “pour” et des “contre” à la culture *Youth Festival*» (*The Hindu*, 17 janv. 2008). Par exemple, la danseuse (et chercheur) Nirmala Paniker s'exprime :

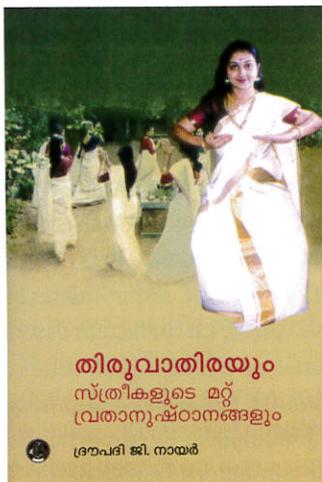
Malgré tous leurs défauts, les festivals de la jeunesse ont permis la survivance de plusieurs pratiques artistiques actuellement en déclin. Nombre de [compositions] «*varnam-s*» en [danse classique] *mōhiniyaṭṭam* ont été composés sous l'influence des *Youth Festivals*. [*ibid.*]

Un tel discours vient sans doute légitimer la politique culturelle menée par le gouvernement depuis soixante ans en matière de préservation des formes esthétiques. Il est emblématique de cette poignée d'experts, conseillers artistiques pour les instances gouvernementales, membres des académies d'art et des jurys de concours. Tous ont en commun d'être spécialistes d'arts classiques (musique carnatique, danse *bharatanāṭyam* et *mōhiniyaṭṭam*, théâtre *kathakali*, etc.) et de se mobiliser pour améliorer la «qualité» des performances présentées. Ils proposent notamment de donner une plus large place aux enseignants de musique et danse dans les comités gouvernementaux et de s'assurer de la compétence réelle des étudiants dans telle ou telle autre forme esthétique par des examens de théorie. Ce contrôle des connaissances, qui concerne surtout les arts classiques, viserait selon eux à limiter les inventions musicales et chorégraphiques «saugrenues». En d'autres termes, il s'agirait de redéfinir les marges de créativité des étudiants en fonction des règles de l'art établies dans les institutions artistiques.

Pour les autres praticiens, ceux qui se produisent dans des cadres rituels ou festifs, ou encore au sein d'associations de quartier, la question d'une «détérioration» des *Youth Festivals* est loin d'être une préoccupation en soi. Pour les danseuses de *kaikkottukali* en général, le fait même que la danse soit effectuée sur les scènes de festivals scolaires, est un facteur essentiel de marginalisation de leurs savoirs. Pour les femmes de basses castes, cette requalification de la danse a eu tendance à faire disparaître peu à peu leur pratique de sociabilité communautaire. Pour les castes dominantes, et en particulier les Nampūtiri, il s'agit actuellement de réaffirmer leur autorité sur la danse, la codification esthétique portant ici des enjeux de pouvoir social.

Dans un contexte de diffusion généralisée du *kaikkottukali*, ces praticiennes se représentent leur culture musicale et chorégraphique sous un autre jour et revendiquent leurs savoirs de manière plus individuelle. Soucieuses d'affirmer leur identité de caste, elles procèdent elles-mêmes à la valorisation de leurs savoirs. Des publications récentes éditées en malayalam par P.A. Cheruvakara (2003) et S. Gopalakrishnan & R. Madhavan (2004) témoignent de la démarche réflexive de ces danseuses. Il s'agit principalement de compilations de chants, sorte de corpus de connaissance à travers lesquels leurs auteurs se définissent non plus seulement comme praticiennes mais aussi comme «expertes» en chant et en danse. Les textes sont publiés dans un souci d'exhaustivité, parfois avec quelques indications de mélodies et de mouvements, ou encore avec des notices relatives à d'autres savoirs domestiques – comme les préparations culinaires, les cultes associés aux fêtes familiales, etc. – comme autant de «traditions de femmes brahmanes» (*antarjananṇaḷuṭe ācārānuṣṭhānanṇal*). Cette mise à plat des savoirs a fait rapidement école et tend aujourd'hui à se multiplier dans les rayons des librairies. En effet, des femmes issues d'autres castes, Sridevi Warriar et

Draupadi Nayar, publiées respectivement en 1999 et en 2004, investissent aussi cet espace de diffusion en parallèle, révélant ainsi les enjeux de prestige social que porte la promotion des savoirs dansés. Cependant, la perception qu'ont les femmes Nāyār de ces publications « Nāyar » ou « Warriar »<sup>23</sup> demeurent négatives. Ils révèlent une nouvelle compétition de caste dans la sphère publique pour devenir les représentants légitimes de la danse et dont les savoirs tendent à se diluer sous l'effet de nouvelles formes institutionnelles d'autorité que sont les jurys de compétition.



La mise en écriture des savoirs. Couvertures d'ouvrages de *kaikkottukali*.

1. *Traditions of Brahmin Ladies*, by P.A. Cheruvakara (2003), en malayalam.
2. *Tiruvatira and Other Feminine Ritual Arts*, by D.G. Nayar (2004), en malayalam.
3. *Tiruvatira. Studies on dance*, by S. Warriar (1999), en malayalam.

Alors que le gouvernement promeut des valeurs d'égalitarisme social dans le cadre des *Youth Festivals*, une situation conflictuelle d'intérêts de caste voit le jour à travers la diffusion de nouveaux supports écrits qui ne relèvent plus de la performance musicale et dansée stricto-sensu. Une séance de lecture avec Shobana montre ici l'ampleur de ces revendications.

Aux côtés de Shobana, je feuillette l'ouvrage publié par Sudha Gopalakrishnan et Radha Madhavan (2004) que je viens de me procurer. Depuis plusieurs jours, elle tient fermement à ce que je lui apporte ce document qu'elle n'a pas encore vu et qui attise sa curiosité. Dès la page de couverture, ses commentaires critiques affluent en réaction à la photographie présentée :

Ça [la position du corps] n'est pas correct, là c'est de la danse *mōhiniyāṭṭam* [danse classique du Kerala]. En *kaikkottukali*, la tête suit les mains, ainsi que tout le

corps. Les deux jambes doivent fléchir. (*Shobana se lève et me montre la posture de base*). Dans ce livre, il n'y en a qu'une jambe fléchie, c'est [une posture] classique. D'ailleurs, la femme [photographiée] est une célèbre danseuse de *Mōhiniyāṭṭam* !

Trace visible du mouvement, la photographie offre la possibilité à Shobana de dénier toute légitimité au recueil. En dénonçant la posture classique des danseuses, Shobana affirme ses propres normes d'exécution de la danse. Elle ouvre ensuite le livre, lit l'introduction et me dit :

Ils écrivent que les femmes de différentes communautés possèdent leur danse : les hindoues ont le *tiruvatirakali* (*kaikkottukali*), les chrétiennes le *margamkali* et les musulmanes l'*oppna*. Le *tiruvatira* date du II<sup>e</sup> siècle, il est très ancien. Et il a ensuite influencé le *margamkali* et l'*oppna* dans les pas et les mouvements en rond.

Shobana réagit vivement à ce paragraphe :

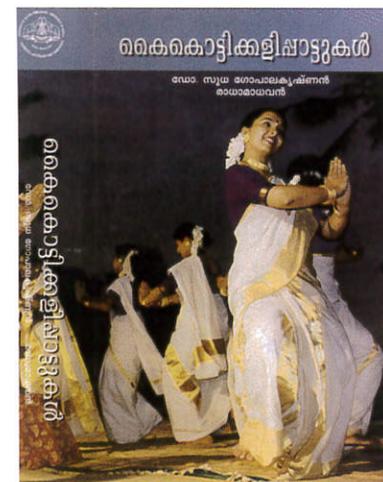
mais l'*oppna* n'est pas du tout en rond ! C'est une fausse affirmation ! Ils écrivent que la structure, le style en ronde est identique. C'est totalement faux !

Elle ajoute en levant la tête :

dans les écoles et les lycées, ces trois *items* sont enseignés. Tout le monde apprend les trois danses et fait des mélanges (*mixture*). Mais le *kaikkottukali* originel n'est pas un art d'école (*art school*), qui commence, lui, au XX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, la lecture de l'ouvrage rappelle explicitement à Shobana les formes institutionnalisées de la danse, ceux des festivals gouvernementaux, qu'elle considère comme une sorte d'« anti-tradition » qui influencerait sur les auteurs du livre.

Tout au long des pages, Shobana commente négativement ce qu'elle lit ou au mieux, répète à moult reprises « nous aussi, on fait ce chant ! » ou encore « ces chansons, tout le monde les connaît ! », affirmant ainsi que l'originalité est une marque incontestable d'autorité sur un savoir. Dans ce livre de près de cinq cents pages, de très nombreux chants sont retranscrits, y compris des pièces rares, parce qu'oubliées de nos jours. C'est notamment le cas des chants décrivant le quotidien des villageoises. L'un d'entre eux attire l'attention de Shobana. La scène narrée est en effet plutôt amusante : le texte parle de petits lézards (*uṭumpu*) qui rampent sur les jambes des jeunes femmes ; elles s'amuse à les déplacer d'un geste vif de la main... À la fois surprise et agacée, Shobana



Couverture de livre.

*Kaikkottukali songs*, compiled by S. Gopalakrishnan & R. Madhavan (2004), Trivandrum, Cultural Publications Dept., Govt. of Kerala, en malayalam.

s'exclame en anglais : « *for fun!* » indiquant ainsi que la pièce n'a rien de très sérieux. Elle tient à m'expliquer :

la danse *kaikkoṭṭukaḷi* se pratique généralement la nuit, la fatigue fait faire des choses pas vraiment sérieuses. C'est pour s'amuser donc et cela n'a vraiment aucune valeur artistique. Je me fiche de ce chant. C'est *tamasa*, « *just for fun* ».

Elle poursuit :

je m'intéresse aux formes artistiques sérieuses, aux *raga* classiques et au chant. Il faut de la dévotion à dieu et de la prière. Je suis plus sérieuse. Nous ne devons pas nous laisser aller vers le bas, il faut tenir le niveau. Je veille à la valeur artistique. Bien sûr, j'ai aussi toutes ces chansons avec moi, collectées dans différents livres. Il faut du sérieux, de la dévotion, des chants de [théâtre classique] *kathakaḷi* (*padam*). La dévotion à dieu est une affaire sérieuse !

La sélection même des chants du répertoire est utilisée ici comme un trait incontestable de distinction sociale. Shobana rejette la prétention même de l'ouvrage à être exhaustif et accuse l'auteur de véhiculer une mauvaise image de la danse. Parce que sa démarche est d'entraîner des étudiantes pour des prestations de temple, ses critères normatifs lui font préférer les pièces du répertoire les plus classiques comme les chants de dévotion *kirtan*, ainsi que des reprises du répertoire classique *kathakaḷi*, etc. Ce souci de « sérieux » et de « discipline » est aussi particulièrement visible dans la performance de ses étudiantes, qu'elle ne cesse de corriger en termes de posture corporelle, de maintien du buste et d'attitude sur scène.

Après avoir lu plusieurs dizaines de pages de l'ouvrage, Shobana me dit qu'elle souhaite garder le livre pour une partie de la soirée. Je le retrouve le lendemain soigneusement corrigé et annoté de la main de Shobana : répétitions de chants, fautes d'impressions, erreurs de textes... tout a été minutieusement relevé au stylo. « J'ai arrêté de lire au bout d'un moment, c'était trop ennuyeux ! » me précise à ce sujet Shobana en me tendant le document. Quant aux quelques indications de chorégraphies données par l'auteur, la réaction de Shobana a été des plus expéditives : « si je fais vraiment comme elle dit, je vais tomber par terre ! C'est ennuyeux tout cela. Je n'enseigne pas cela [l'écriture], seule la pratique compte ! » ajoute-t-elle en riant.

Ainsi, la mise à plat des savoirs est source de contradiction pour les praticiennes de *kaikkoṭṭukaḷi* qui cherchent à individualiser leur autorité d'« expert » en matière esthétique, tout en valorisant leur statut traditionnel de caste. La mise en concurrence qui en découle semble aujourd'hui agir comme un nouveau facteur de transformation des savoir-faire dansés.

L'étude de la danse *kaikkoṭṭukaḷi* à partir de différents lieux et situations d'exécution, révèle ainsi la complexité des relations entre les manières concrètes de se mouvoir en groupe, la constitution des savoirs dansés et l'évolution des

formes d'autorité sur une forme artistique en constante redéfinition. J'ai cherché à montrer que dans une société locale traversée par différentes dynamiques de pouvoir, chaque groupe social, en particulier les femmes de hautes castes brahmanes, mais aussi les représentants d'une politique gouvernementale particulièrement active, ont adapté, validé et modifié différemment les normes d'exécution de la danse. En partant des procédés concrets d'actualisation de la danse, – comme ceux de coordination collective ou encore de dissociation entre expressions chantées et dansées –, il s'est agi de montrer comment se sont cristallisées des valeurs conflictuelles entre une société de caste qui organise les savoirs esthétiques sur une base hiérarchique et la politique culturelle d'un gouvernement qui entend diffuser des valeurs d'égalité sociale dont s'accommodent plus ou moins les différents groupes de praticiens, mais qui tend aujourd'hui à reformuler de manière décisive une nouvelle identité culturelle.

C. G.

## NOTES

\* Les traductions de l'anglais et du malayalam sont miennes. C. G.

1. Deux noms de constellations (*nakṣatram*) correspondant à des fêtes importantes du calendrier rituel kéralais. La danse, faisant partie intégrante des cérémonies, est aussi appelée « *tiruvātirakaḷi* » (« jeu de *tiruvātura* »).

2. Voir à ce sujet : <http://www.namboothiri.com/articles/yogakshemamahasaabha.htm>

3. Bien que shudra, la caste des Nāyar est comparable à celle des ksatriya, de par leurs fonctions militaires traditionnelles et de par leur statut de propriétaires terriens.

4. À l'échelle de la société kéralaise, les femmes appartenant à ces castes ne sont cependant pas reconnues comme « expertes » en chant et en danse. Plus remarquable, le fait même qu'elles pratiquent le *kaikkoṭṭukaḷi* est souvent méconnu des femmes de hautes castes qui ne leur accordent aucune légitimité en la matière et critiquent leur posture corporelle, leur manière d'exprimer les gestes et d'entonner les chants (GUILLEBAUD 2010).

5. Nom d'une constellation (*nakṣatram*). Par extension, nom d'une période rituelle donnant lieu à de nombreuses processions et événements festifs au sein des temples de la région.

6. Cette voix est aussi fréquemment interprétée en duo, à l'unisson avec une autre chanteuse.

7. En ethnomusicologie, terme général décrivant le procédé musical d'alternance, habituellement entre un soliste et un chœur.

8. Hommage à la déesse des arts. Il introduit généralement une performance et est souvent précédé d'un hommage à Ganapati, divinité des commencements.

9. Translittération anglaise de « *Īlava* », traditionnellement, la caste des récoltants d'alcool de palme.

10. Cette règle qui autorisait le seul aîné à se marier au sein de sa caste était perçue comme des plus oppressives. Déniant aux autres fils toute possibilité d'alliance interne, elle avait pour conséquence de les priver de la succession familiale. La réforme de cette règle a

été adoptée en 1930 par le *Tiruvitamkur Malayala Brahman Regulation* puis en 1933, par le *Madras Nambudiri Acts* (VASANTHA KUMARI 2000 : 752-763).

11. Le détail de ce mythe est donné par OMANA (2000).

12. Les temples fournissent des micros standards, reliés à des câbles imposants et disposés sur scène au moyen de trépieds. Une autre forme de sonorisation possible serait de suspendre les micros au-dessus de la ronde. Elle n'est cependant jamais utilisée dans ce contexte. Elle est au contraire plus fréquente dans les villages de basses castes, là où précisément les femmes continuent d'assurer elles-mêmes le chant tout en dansant.

13. Repas précédant le jour des noces.

14. La position de base consiste notamment pour la danseuse à adresser sa main droite vers son sternum, le bras gauche tenu vers le bas et légèrement en retrait sur la gauche. Sans oublier la posture générale du buste et de la tête (impassiblement droits) que toute étudiante de sa troupe est censée maintenir quelle que soit la pièce du répertoire ou le type d'enchaînement chorégraphique.

15. Il consiste pour la danseuse à poser alternativement le pied droit/gauche vers le centre de la ronde, tout en se déplaçant collectivement vers la droite, tandis que chacune frappe ses deux mains en alternance et en direction du centre.

16. De manière générale, cette politique vise à créer de nouveaux espaces de célébration de l'histoire du Kerala et de sa culture. Un premier volet consiste en la mise en place, dès 1957, de festivals de «folklore» dans les grandes villes. Des «troupes» de musiciens-danseurs sont convoquées dans toute la région et sont rémunérées pour des prestations scéniques destinées à un public de citoyens invités à redécouvrir leur patrimoine culturel (TARABOUT 2005). Ces festivals se tiennent principalement durant la fête d'*Ōṇam*, la fête nationale du Kerala, mais se sont considérablement développés ces dernières années en dehors de ce seul événement. Cette diversification a permis d'ancrer durablement les formes esthétiques locales dans la sphère publique (GUILLEBAUD, sous presse). Le projet politique s'appuie en second lieu sur le réseau radiophonique national (*All India radio* = AIR) et télévisuel (*Doordarshan*) dont la gestion administrative est centralisée à Delhi. Le contenu des programmes est cependant confié aux seules stations locales. Ainsi, au Kerala, la AIR est devenue la plus importante institution de diffusion et de promotion des musiques locales de cette région (GUILLEBAUD 2008 : 119-155).

17. En 2005, le festival qui s'est tenu à Calicut, a réuni près de 3000 étudiants, issus de 25 lycées et présélectionnés dans leur district respectif parmi 1 565 établissements (*The Hindu*, 11/12/2005). En 2006, l'effectif des participants progressait de manière fulgurante, à près de 5000 étudiants (*46<sup>th</sup> School Art Festival* organisé à Cochin) (*The Hindu*, 20/01/2006). Il atteint un nombre record de 6000 participants en 2008 (*48<sup>th</sup> Kerala State School Arts Festival* organisé à Kollam), répartis dans la ville sur 16 lieux de compétitions différents et occasionnant un budget de 28,87 *lakh* de roupies pour l'organisation et de 21 *lakh* pour les prix remis aux gagnants (*The Hindu*, 9/01/2008).

18. Il est commun par exemple que des musiques de temple («orchestres de tambours *ceṅṅa*» *ceṅṅamēlam*, «orchestres de cinq instruments» *pañcavādyam*) traditionnellement jouées au Kerala par des castes de spécialistes Aṅpalavāsi («serviteurs de temple») soient présentées au concours par de jeunes hindous issus d'autres castes mais aussi par des musulmans et des chrétiens. Notons aussi que, dans ce type d'événement, des jeunes filles maîtrisent à un très haut niveau ces instruments jusqu'ici exclusivement pratiqué dans les temples par

des hommes (différents types de tambours, trompe *koṃpu*, hautbois *kūḷhal*), cherchant précisément à «créer quelque chose d'unique» dans la compétition, comme l'explique une directrice de lycée. De même, le fait que des jeunes garçons exécutent des danses féminines comme par exemple l'*oppāna* (associée aux mariages musulmans) ou que des hindous excellent dans le jeu de tambours traditionnellement pratiqué par des musulmans (*daff-muttu* et *aṅṅambanamuṭṭu*) ou encore dans la danse pratiquée par la communauté chrétienne (*margamkaḷi*) est une expérience scénique habituelle des compétitions scolaires.

19. La forme masculine de la danse n'est pas, à l'heure actuelle, instituée dans le cadre des *Youth Festivals*. Elle est cependant de plus en plus fréquente dans les milieux éducatifs et scolaires de la diaspora malayalie établie en Amérique du Nord et dans les pays du Golfe (voir notamment les nombreuses vidéos accessibles sur le site internet *You Tube* et déposées par les étudiants).

20. Le nom des participants n'est cependant jamais mentionné, ni celui de leur école ou de leur lieu de résidence.

21. Voir le site web de l'institution : [http://kerala.gov.in/dept\\_geneducation/p\\_othractivts.htm#ytfst](http://kerala.gov.in/dept_geneducation/p_othractivts.htm#ytfst).

22. Certains maîtres de théâtre sanskrit *chakkyar kuṭṭu* par exemple sont aujourd'hui davantage impliqués dans la formation de lycéens que dans la transmission de leurs savoirs à de futurs acteurs de caste.

23. Translittération anglaise de «Variyar», une sous-caste de «serviteurs de temple» Aṅpalavāsi.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANANTHAKRISHNA IYER, L.K. ([1912] 1981), *The Cochin Tribes and Castes*, 2 vol., New-Delhi, Cosmo Publications.
- CHERIAN, P.J., ed. (1999), *Perspectives of Kerala History. The II<sup>nd</sup> Millenium*, Kerala State Gazetteer, Vol. II, Part II, Government of Kerala.
- CHERUVAKARA, P.A. (2003), *Antarjananannalute acarānusthannal*. Vadanamkurussi, chez l'Auteur.
- GOPALAKRISHNAN, S. & MADHAVAN, R. (2004), *Kaikkottikkalippattukal*, Samskarika prasiddhikarana vakuppu', Kerala Sarkar.
- GUILLEBAUD, C. (2011), «Women's Knowledge and Power, and their Contributions to Nation-Building in Kerala, South India», in H. Brückner, H. de Bruin & H. Moser, eds., *Women Performers in India: Between Shame and Fame*, Wiesbaden, Harrassowitz («Drama und Theater in Südasien» 9), pp. 119-136.
- GUILLEBAUD, C. (sous presse), «Music and Politics in Kerala: Hindu Nationalists versus Marxists», in D. Berti, N. Jaoul & P. Kanungo, eds., *The Cultural Entrenchment of Hindutva: Local Mediations and Forms of Convergence*, Routledge.
- GUILLEBAUD, C. (2008), *Le Chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*, Paris, CNRS Éditions («Monde Indien. Sciences sociales, 15<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècle» + 1 DVD-Rom encarté).
- LORTAT-JACOB, B. (1988), *Chants de passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Éditions du Cerf.

- MENON, S. (1993) «Strikalute natotikkalakala», *Samskarakeralam*, April-June, pp. 57-67.
- NAMBOODIRIPAD, E.M.S. (1984), *Kerala Society and Politics*, Delhi, National Book Centre.
- NAYAR DRAUPADI, G. (2004), *Tiruvatirayum strikalute mattu vratanusthanannalum*, Kottayam, Current Books.
- OMANA, K. N. (2000), «Tiruvatirakalia», *Kodungallur kunjuni tampuran smaraka nrita natya sastra silpasala*, 12-14, pp. 67-74.
- MENON, A. S. (1979), *Social and Cultural History of Kerala*, New-Delhi, Bangalore, Sterling Publishers.
- TARABOUT, G. (2003), «Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique», in Y. Escande & J.-M. Schaeffer, eds., *L'Esthétique. Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, pp. 37-60.
- TARABOUT, G. (2005), «Malabar Gods, Nation-Building and World Culture on Perceptions of the Local and the Global», in J. Assayag & C.J. Fuller, eds., *Globalizing India: Perspectives from Below*, Londres, Anthem Press, pp. 185-209.
- THURSTON, E. & RANGACHARI, K. ([1909] 1965), *Castes and Tribes of Southern India*, 7 vol., New-York, Johnsons Reprint Corporation.
- VASANTHA KUMARI (2000), «The Madras Nambudiri Act» (XXI of 1933), «A Study of the Nambudiri Customs of Malabar in the Light of the Judicial Findings Antecedent to the Act», in *Proceedings of the India History Congress: Diamond Jubilee 60<sup>th</sup> Session* (Calicut 1999), Aligarh, Indian History Congress, pp. 752-764.
- WARRIER, S. (1999), *Tiruvatira Nrntapathanam*, Trivandrum, chez l'Auteur.

#### FILMOGRAPHIE

- 8<sup>th</sup> Kerala State Higher Secondary Youth Festival. *Tiruvatira*, vol. 1 et 2, 2 VCD M.C. Videos. Irinjalakuda, 2005.
- Tiruvatira. Tiruvatirakalippattukkal*. Sung by Thripunithura Tiruvathira Kala Kendra, Kannipayoor Sreelatha and Narayanan Namboothiripad, 1 VCD Metro Vision. Ernakulam, 2006.

#### RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

- Site du Département général de l'Éducation du Gouvernement du Kerala : [http://kerala.gov.in/dept\\_geneducation/p\\_othractivts.htm#ytfst](http://kerala.gov.in/dept_geneducation/p_othractivts.htm#ytfst)
- Histoire de l'association *Yogakshema* : <http://www.namboothiri.com/articles/yogakshemamahaasabha.htm>

#### RÉSUMÉ

À partir de l'exemple de la ronde collective *kaikkoṭṭukaḷi* cet article analyse des savoirs saisis en performance, comme la coordination collective ou encore la dissociation entre expressions chantées et dansées. Il s'intéresse en outre aux nouveaux supports de diffusion de cette danse, notamment les livres et Vidéo CD qui ont émergé dans les réseaux associatifs de caste ou encore les festivals d'arts scolaires (*School Arts Festivals*) financés par l'État régional du Kerala. Si aujourd'hui la danse est entrée dans la sphère publique, elle porte localement des enjeux statutaires en constante redéfinition. L'analyse des savoirs est ici mise en perspective avec celle des formes d'autorité (et des personnalités) qui en sont les dépositaires. Elle montre comment se sont cristallisées des valeurs conflictuelles entre une société de caste qui organise les savoirs esthétiques sur une base hiérarchique et la politique culturelle d'un gouvernement qui entend diffuser des valeurs d'égalité sociale dont s'accommodent plus ou moins les différents groupes de praticiens.

#### ABSTRACT

##### DANCED KNOWLEDGE: STATUS STAKES INSIDE THE WOMEN'S GROUP DANCE KAIKKOṬṬUKALI (KERALA)

Based on the case-study of the group dance *kaikkoṭṭukaḷi*, this article examines the different types of knowledges that are made manifest in a performance, for instance collective coordination or dissociation between what is expressed in singing or music and what is shown through dancing. It also focuses on the new media, such as books and video recordings (VCD) that help make this particular dance better known among the private caste-organisations networks and art-schools festivals supported by the regional State of Kerala. Even if this dance has managed to reach a larger audience today, locally it bears statutory stakes that need constant redefinition. The analysis of the types of knowledges is viewed alongside that of forms of ascendancy (and of local personalities) that hold authority on aesthetic codes used by performers. And it shows a process of crystallisation between the conflicting values of a caste-based society that organises musical knowledge in hierarchical terms and the cultural policy of a Communist government which aims at diffusing egalitarian values to which the groups of performers try to adjust or to resist.