



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

La documentation filmique comme contribution à la construction d'une mémoire en danse : aspects et problèmes méthodologiques à partir du cas du *Kutiyattam* indien

Vito Di Bernardi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1578>

DOI : 10.4000/danse.1578

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Vito Di Bernardi, « La documentation filmique comme contribution à la construction d'une mémoire en danse : aspects et problèmes méthodologiques à partir du cas du *Kutiyattam* indien », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1578> ; DOI : 10.4000/danse.1578

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

La documentation filmique comme contribution à la construction d'une mémoire en danse : aspects et problèmes méthodologiques à partir du cas du *Kutiyattam* indien

Vito Di Bernardi

- 1 Avant d'entrer dans le cas spécifique de mes recherches en Inde à la fois comme historien de la danse et comme vidéo-documentariste, je veux faire quelques considérations générales sur le film et sur le lien entre la vidéo et la danse¹.
- 2 Je voudrais d'abord commencer avec une citation du grand ethno-cinéaste Jean Rouch, auteur de *Les Maîtres fous* et de nombreux autres documentaires sur les danses africaines traditionnelles. Rouch a écrit :
« Pour moi il est essentiel de filmer la danse : on ne possède pas d'images filmées de Nijinsky. C'était un phénomène et on le croit sur parole. Mais le cinéma, c'est la mémoire du monde. Donc, c'est important de filmer². »
L'historienne du cinéma Jacqueline Aubenas commente ces propos dans son livre *Filmer la danse*, publié en Belgique en 2007 :
« Désir d'historien de ne pas perdre l'image, l'émotion d'un moment. Garder, conserver « le jamais plus », éviter l'effacement de l'évènement qui, sans cela, ne serait qu'un simple récit, celui de ses témoins, la danse racontée, décrite comme une histoire. Cette fonction d'archivage basique ne veut qu'enregistrer, jouer le rôle de preuve, fixer une réalité qui servira de matériau à ceux qui, plus tard, voudront en rendre compte et l'analyser³. »
- 3 La documentation et l'archivage ne sont que deux des nombreuses utilisations du film ou de la vidéo dans le cadre du spectacle de danse. C'est une fonction qu'Aubenas a décrit comme « de base » : il s'agit tout simplement de la documentation du spectacle, de l'évènement. Il va sans dire que la possibilité de travailler sur une mémoire visuelle et

cinétique enrichit l'étude et l'analyse de la chorégraphie. De plus en plus, en tant qu'historien de la danse moderne et contemporaine, je me retrouve à regarder et analyser la danse en utilisant les documents vidéo. Parfois, leur utilisation s'ajoute à la mémoire personnelle d'un spectacle que j'ai déjà vu ; d'autres fois, les vidéos me fournissent les images des spectacles du passé que je n'ai pas pu voir.

- 4 Or, comme nous le savons tous, le document vidéo n'est pas objectif, de même que ne le sont pas les photos de danse.
- 5 Même les documentaires de Rouch, qui s'inscrivent à l'intérieur de la grande période du cinéma-vérité, ont leur propre « mise en scène » d'auteur – ou, si vous préférez, sont le résultat d'une poétique. On pourrait bien dire qu'il s'agit de documentaires d'auteur. L'historien du théâtre Denis Bablet a écrit dans les années 1960 que la vidéo d'un spectacle ne peut jamais être analysée d'une façon naïve, parce que ce n'est qu'une image du spectacle. La vidéo déforme et reconstitue le spectacle, l'objet de sa représentation. Tout cela aujourd'hui est absolument évident, mais Bablet ajoute aussi qu'il ne faut pas pour autant critiquer systématiquement de manière négative ces films, car ils ont aussi une valeur documentaire. Dans *Filmer le théâtre* – la publication qui en 1981 a recueilli les communications de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Otomar Krejca et Antoine Vitez – Bablet a écrit :

« La longue recherche commencée en 1966 sur les rapports entre écriture dramatique et la mise en scène dans le théâtre d'aujourd'hui, devait nous montrer combien l'iconographie traditionnelle était insuffisante dans l'approche du phénomène théâtral. Il fallait aller au-delà, recourir à l'image mobile qui rend compte du théâtre en tant qu'acte, geste et son⁴. »
- 6 Nous sommes confrontés ici, à l'ambiguïté qui habite le film et la vidéo. D'une part, Bablet remarque une distorsion du spectacle ; d'autre part, il voit le film et la vidéo comme quelque chose « qui rend compte du spectacle comme acte, geste et son », c'est-à-dire, donc, comme quelque chose qui nous donne des informations plus réalistes et plus riches que celles qui nous étaient données par l'iconographie traditionnelle du spectacle.
- 7 Image déformée et compte-rendu/reportage à la fois, la subjectivité et l'objectivité coexistent toutes les deux dans le film documentaire, mais de différentes façons, et avec des degrés différents selon l'individualité de chaque auteur documentariste.
- 8 Nous pouvons penser, par exemple, au documentaire *Tourou et Bitti* de Jean Rouch, enregistré en plans-séquences comme une sorte de danse exécutée par le cinéaste lui-même, avec sa caméra sur l'épaule. Rouch participe à l'évènement avec son corps, donc corporellement. Ou, au contraire, nous pouvons évoquer le tournage sophistiqué des spectacles d'Anne Teresa de Keersmaecker réalisé par le cinéaste-musicien Thierry de Mey, construit à partir d'un découpage vidéo-rythmique du spectacle très détaillé et analytique.
- 9 Dans ces deux documents, nous trouvons à la fois des données objectives issues de la réalité du spectacle, et des données subjectives, produites par la mise en scène singulière d'un cinéaste. Toutes les données, objectives et subjectives, sont combinées dans les deux cas, de Rouch et de De Mey d'une façon très différente, mais restent présentes.
- 10 Lorsque nous analysons la vidéo d'un spectacle de danse, nous devrions en profiter pour penser ces frontières fertiles entre le reportage et le compte-rendu – que l'ancienne iconographie du théâtre, avant la naissance du film, accomplissait très mal – et l'inévitable subjectivité du regard du documentariste. Nous pouvons également faire

référence à la tension entre ces deux pôles, en utilisant la désormais classique opposition entre le document comme preuve historique du spectacle et le document comme monument marqué par la déformation de « l'objet spectacle », c'est-à-dire, l'objet interprété par la subjectivité du documentariste qui, avec plus ou moins de conscience, construit son propre document. Mon expérience indique que la tension entre les deux polarités génère un court-circuit riche de significations.

- 11 Ainsi, l'impossibilité d'éliminer complètement la part d'interprétation du réalisateur du film ou de la vidéo n'est pas, à bien regarder, une chose mauvaise. L'historien du spectacle doit tenter de restaurer – autant que faire se peut – l'image de l'événement initial, ciblant le document historique à travers et au-delà du prisme déformant du monument. Mais, cette démarche peut révéler quelques surprises, et l'historien peut être confronté à des résistances dans ce processus d'acquisition sélective des données historiques. Le monument n'est pas seulement pour l'historien du « bruit » subjectif qui nous cache le spectacle disparu. Il est aussi le résultat de la façon dont le spectacle a agi sur le sujet qui l'a filmé, donnant à ce dernier la responsabilité de bâtir sa mémoire. Le monument est une partie – avec d'autres témoignages, oraux et littéraires – de l'héritage des arts de la scène. Il fait partie des traces laissées par le spectacle après sa mort. L'histoire du spectacle ne se fait pas par les œuvres – vouées à disparaître immédiatement – mais par les souvenirs qu'elles nous ont laissés. Et la mémoire vidéo contient cette ambiguïté fertile : elle est un document historique et un monument culturel à la fois. La vidéo fait partie de l'histoire de l'objet-spectacle, mais aussi de l'histoire de tout ce que le spectacle lui-même a généré culturellement après lui et, quelquefois, malgré lui.
- 12 Intéressons-nous maintenant aux matériaux filmiques que j'avais emportés avec moi en Inde. Filmés au Kerala en 1979 par une équipe dirigée par Ferruccio Marotti, longtemps professeur d'histoire du théâtre à l'université de Rome, ces matériaux concernent le *training*, les répétitions et les spectacles d'Ammannur Madhava Chakyar, l'un des plus grands *chakyar* – acteur-danseur⁵ – de *Kutiyattam*, la seule forme de théâtre sanscrit dansé qui remonte au X^e-XI^e siècle et qui survit encore aujourd'hui⁶.
- 13 Dans le *Kutiyattam*, le corps de l'acteur-danseur est au centre de la pièce. Tout – le texte, la musique et la scène – est prédisposé à favoriser la virtuosité de l'acteur dont la mimique enrichit la signification des détails des couplets chantés et répétés. Un verset de l'un des grands chefs-d'œuvre dramatiques de Kâlidâsa⁷ ou de Bhasa⁸ peut être le point de départ et d'arrivée d'un spectacle de plus de trois heures. Même l'édifice théâtral est conçu comme une caisse de résonance pour l'acteur qui apparaît sur scène au milieu d'un petit espace visant à favoriser la proximité des acteurs et du public. Eclairé par la lumière d'une lampe à huile qui crée un halo autour de lui, l'acteur-danseur, maquillé et habillé comme un héros ou un dieu, semble se transformer au cours du spectacle en une sorte de marionnette géante. Selon Gopal Venu, un élève d'Ammannur Madhava Chakyar et éminent metteur en scène et acteur-danseur lui-même de *Kutiyattam*, le *Kuttambalam* (temple du jeu), c'est-à-dire, l'édifice théâtral, est un espace conçu pour défendre la manifestation du « corps subtil » de l'acteur-danseur, et pour protéger son énergie spirituelle, la *shakti*, qui se réveille à la base de sa colonne vertébrale où habite le premier *chakra*, le *muladhara*⁹.
- 14 Le *kuttambalam* d'Irinjalakuda, la ville où Gopal Venu vit et travaille, est l'un des rares théâtres-temples actif dans l'état du Kerala. Il est proche de l'autel principal du temple Kudalmanikyam et est situé dans son enceinte sacrée. Comme une maison isolée dans la grande place du temple, le *kuttambalam* d'Irinjalakuda est un pavillon érigé sur base

rectangulaire, élégant et austère, sombre et un peu confiné, bien que ses quatre côtés soient partiellement ouverts. Le toit de bois et de tuiles, qui descend presque à la hauteur d'un homme, empêche la forte lumière tropicale de pénétrer à l'intérieur. L'enceinte du pavillon contient un autre bâtiment, petit et formé lui-aussi de différentes colonnes et d'un toit en pente. Ce deuxième pavillon, abritant la scène de théâtre, est une réplique du premier : une maison dans la maison. Trois de ses côtés sont complètement ouverts et ne supportent rien qui puisse entraver la vue des spectateurs. Le quatrième côté, au fond, est un mur avec deux portes pour l'entrée et la sortie des acteurs. Les deux portes relient la scène avec la chambre où les acteurs se déguisent et se griment¹⁰.

- 15 Du côté où les spectateurs les plus illustres – autrement dit les prêtres brahmanes – s'assoient, une haute lampe à huile est placée sur la scène, avant le début du spectacle. La faible lumière produite par les trois flammes de la lampe est utilisée pour éclairer les acteurs. Le public est assis au sol sur les trois côtés ouverts du théâtre. Derrière la scène sont placés les musiciens avec deux grands tambours verticaux, les *mizhavu*, qui résonnent puissamment dans le petit espace. Cet espace théâtral, qui ne possède ni de scènes peintes, ni de coulisses et qui ne fait usage que de quelques accessoires essentiels, est totalement fonctionnel et permet la concentration de l'acteur et du public. L'emplacement idéal pour assister au spectacle est celui qui se situe en face de la scène, et permet de voir le visage de l'acteur éclairé par la lumière de la lampe. Ammannur Madhava Chakyar, l'un des plus grands interprètes de *Kutiyattam* du XX^e siècle, disait à ce sujet qu'il jouait « pour la flamme ». Cette flamme est le symbole d'Agni, le feu divin, un double visible du feu intérieur que la respiration yogique nourrit dans le corps subtil de l'acteur. Les trois flammes de la lampe représentent, selon Gopal Venu, les trois dieux principaux de l'hindouisme : Brahma, le créateur, Vishnu, le mainteneur, Shiva, le destructeur. D'un point de vue technique, la lumière de la lampe est pour l'acteur une référence essentielle pour le mouvement de ses yeux qui dessinent sans relâche des cercles et des spirales au rythme des tambours. L'acteur concentre son regard sur le feu dans les moments culminants du spectacle, lors de longs monologues, assis sur le tabouret, avec le visage à hauteur de la source lumineuse. La lampe est dans ce cas, exactement entre son visage et le public des brahmanes qui se trouve en face. Les trois flammes de la lampe – disposées à quelques centimètres de distance les unes des autres – délimitent le champ de vision de l'acteur qui est réduit au maximum afin d'améliorer l'expressivité de son visage quand il est seul sur scène. À l'intérieur de l'espace de cette scène à échelle réduite, l'acteur de *Kutiyattam* exécute pendant de longues minutes une « danse des yeux » dont bénéficient ceux qui sont placés en face de lui. Tous les mouvements oculaires ont lieu au sein de la micro-zone située entre les deux petites flammes placées latéralement à droite et à gauche du visage de l'acteur. La position de base des yeux est obtenue en fixant les flammes qui se situent en face de l'acteur, et les mouvements finissent toujours par les faire converger sur la troisième flamme, sur la lampe la plus éloignée, et donc la plus proche du public. Tous les gestes oculaires se terminent alors avec une sorte de pose scénique des yeux obtenue en projetant le regard vers le public, et en le suspendant pendant un certain temps. Cette technique rappelle le *Mie* du théâtre *Kabuki* japonais, bien que dans le *Kutiyattam* l'arrêt de l'œil est moins rapide et est réalisé après un mouvement plus lent.
- 16 Protégé et défendu par l'édifice théâtral, construit comme un temple dans le temple, l'énergie subtile de l'acteur, selon Gopal Venu, peut se déplacer entre les deux pôles fondamentaux du corps physique de l'acteur-danseur : la base de la colonne vertébrale et

le sommet de la tête. À partir de la base, la *shakti*, l'énergie, à travers des canaux sacrés, les *nadis*, arrive au visage et aux yeux ; grâce à ceux-ci, l'acteur dépeint les *Nava Bhava*, les neuf émotions principales. Ce sont : *sringara* (l'amour), *vira* (l'héroïsme), *raudra* (la colère), *bhayanaka* (la peur), *karuna* (la compassion), *hasya* (le mépris), *bibhatsa* (la répulsion), *adbhuta* (l'étonnement), *shanta* (la sérénité). Les mains – la partie la plus agile du corps humain – sont le principal instrument de la langue des signes des *mudra* et permettent de narrer l'histoire représentée et d'improviser des variations. L'imagination de l'acteur est aussi une qualité parce qu'elle permet l'éveil de la *shakti*. Le « corps subtil » est en fait un macrocosme contenant en lui tous les éléments de la réalité. Le paysage intérieur de l'acteur est une réplique du cosmos et les grands éléments de la vie universelle agissent en lui : l'eau, le feu, la terre, l'air et l'éther¹¹.

- 17 Quand j'ai rencontré Gopal Venu à Irinjalakuda, en février 2011, c'était pour travailler avec lui sur un projet de restauration et de montage du document filmé en 1979 par Ferruccio Marotti sur le *Kutiyattam*, et dont le protagoniste était Ammannur Madhava Chakyar. À cette occasion ont été tournées plusieurs heures de film en 16 mm avec trois caméras qui enregistraient deux longs et célèbres « monologues » interprétés par le maître. Le premier provenait de *Subhadra Dhananjaya* (« Le Mariage de Subhadra et Arjuna »), un drame sanscrit du X^e siècle qui est inspiré par un épisode crucial du *Mahabharata*, le mariage entre l'un des frères Pandavas, Arjuna, et la sœur de Krishna, Subhadra ; le deuxième épisode était tiré de l'*Abhiseka* (« Le couronnement de [Rama] »), une pièce attribuée au poète Bhasa et qui revient sur une autre épopée hindoue, le *Ramayana*. Ferruccio Marotti a filmé une grande partie du troisième acte qui a pour protagoniste, seul sur scène, « le héros du mal » Ravana, un personnage d'une grande puissance théâtrale.
- 18 En 2008, Ammannur Madhava Chakyar est mort, laissant un grand vide dans son école. Il était resté quelques années loin de la scène et de l'enseignement à cause d'une grave maladie. Sa présence, bien que de plus en plus évanescence, avait constitué jusqu'à la fin un point de référence important. En 2009, son frère, Parameswara, l'autre grand Chakyar de la famille Ammannur, décède également. Gopal Venu a continué à jouer son rôle artistique au sein de l'école dont la direction revient, selon la tradition matrilineaire, à Kuttan Chakyar, le neveu de Madhava Chakyar. Parallèlement à son engagement dans l'école des maîtres anciens, Gopal Venu avait ces dernières années développé de plus en plus les activités de son centre de recherche sur les arts du spectacle traditionnel du Kerala, le « Natana Kairali¹² » dans sa résidence privée, adjacente à l'école de Chakyar.
- 19 Le travail avec Venu sur la documentation de Marotti comprenait à la fois la traduction des parties parlées en sanscrit, et l'analyse de grandes interprétations dramatiques faites par les acteurs, ainsi que l'analyse en profondeur des techniques de jeu et de danse. Avec Venu, j'ai choisi de travailler d'abord sur le long « monologue » de Ravana (2 heures et 19 minutes) qui ouvre le troisième acte de l'*Abhiseka* de Bhasa. Ce monologue, interprété par Ammannur Madhava Chakyar, avait changé la vie de Venu, lui faisant à l'époque abandonner le *Kathakali* et son enseignement à l'école de théâtre de Calicut pour se consacrer entièrement au *Kutiyattam*.
- 20 Le « monologue » de Ravana, filmé par Marotti, est une partie du spectacle dans laquelle l'acteur-danseur élabore avec des mimiques et en dansant une longue séquence extraite d'un court passage du texte en sanscrit. D'un point de vue narratif, c'est un *flash-back*. Il s'agit d'un récit purement gestuel et pantomimique dont une petite trace perdure dans le texte dramatique¹³. Les acteurs se transmettent souvent de maître à élève le texte gestuel

correspondant à la glose du texte dramatique par des manuels de jeu et de régie¹⁴. La représentation d'un drame sanscrit de quelques pages (et divisée en plusieurs actes) peut durer deux semaines, et celui d'un seul acte plus d'une nuit. Cela est dû en partie à la complexité de la représentation théâtrale du texte – qui comprend des sections et des passages rituels – mais aussi, et surtout, aux nombreux intermèdes mimés et dansés créés par les acteurs. Le *Kutiyattam* prévoit en effet que le développement linéaire de l'intrigue puisse s'arrêter plusieurs fois pour leur permettre de créer les *nirvahanam* des différents personnages. Dans le *nirvahanam*, l'acteur-danseur doit montrer brièvement la vie du personnage avant le moment de son entrée sur la scène. Il ne s'agit pas de simples suspensions temporelles du drame au service exclusif de la virtuosité de l'acteur, et nous ne sommes pas en face de digressions spécieuses : le *nirvahanam* est totalement intégré dans l'intrigue du drame. Comme le chœur des tragédies grecques d'Eschyle et de Sophocle, le *nirvahanam* épaissit le texte de significations profondes, l'enracinant encore plus dans son contexte culturel et religieux, riche de mythes, légendes et histoires secrètes des personnages¹⁵.

- 21 Ferruccio Marotti a filmé le monologue de Ravana joué par Ammannur Madhava Chakyar en deux versions, l'une avec le maquillage et les costumes scéniques, l'autre en *kaikattal*, c'est-à-dire, dans une démonstration au cours de laquelle l'acteur-danseur n'a pas de maquillage, danse torse nu et est habillé seulement avec un *dhoti* très simple. Le *kaikattal* souligne les mouvements des muscles du visage avec lesquels l'acteur-danseur construit son masque, arborant un visage expressif en constante transformation. Il rend également visibles les tensions du corps en action, l'excellent travail des jambes et des genoux pliés – presque toujours à des degrés différents¹⁶ – toutes ces choses que le costume scénique large et majestueux, semblable à celui du Kathakali, cache normalement au public.
- 22 Ces matériaux filmés, et pas encore diffusés sous forme de documentaire, ont une valeur inestimable pour l'histoire du théâtre classique indien. En fait, il n'y a pas eu un tournage aussi riche des spectacles d'Ammannur Madhava Chakyar avant les années 1980. Le film n'a jamais été terminé et n'a été monté que partiellement par son auteur, Ferruccio Marotti. Pendant la reprise filmique de 1979, on a utilisé trois caméras 16 mm, les *Arriflex*. Actuellement, à l'université La Sapienza de Rome, un projet de restauration et d'assemblage de ces matériaux est en cours, dont la durée est de plus de dix heures de tournage. C'est un projet dont je fais partie et qui m'a conduit en Inde en 2011, ayant l'objectif de travailler avec les artistes héritiers du grand maître pour les impliquer dans le projet de restauration de cette importante documentation filmée.
- 23 En tant qu'élève de Ferruccio Marotti, j'ai de meilleures chances d'analyser correctement la grammaire et la syntaxe du tournage. Je peux aussi facilement contextualiser le projet grâce à ma connaissance de la culture théâtrale des années 1960, qui agit ici comme une sorte d'arrière-plan, de *background* qui était aussi à la base de la mission en Inde de 1979. En effet, ce film jamais terminé de Marotti peut être considéré comme une tentative pour bâtir l'épisode indien d'un projet audio-visuel plus large, celui de la création d'un musée virtuel des techniques de l'acteur. Mon analyse de ces documents révèle l'existence d'un focus sur ces techniques, d'où l'attention portée à la segmentation des parties du corps de l'interprète (la tête, les yeux, les mains et les pieds). Les tournages avec le danseur sans costume de scène révèlent les tensions énergétiques du corps, sa posture, la qualité de son action en termes de flux, de poids et d'effort.

- 24 Derrière ce tournage, il y a l'idée de la « sur-marionnette » de Gordon Craig (dont Marotti a été le secrétaire à Vence – près de Nice – aussi bien que le premier biographe¹⁷). Il y a aussi l'idée d'un corps extra-quotidien que l'acteur-danseur construit pour aller sur la scène, et qui devient la scène elle-même : « un corps-théâtre ». Et voici les références à Artaud et à Grotowski qui font partie du *background* culturel de Marotti. Le *Kutiyattam* se fait écho du discours théâtral occidental des années 1970, qui était construit sur l'idée d'un théâtre du corps en opposition au théâtre de parole. C'est le corps de l'acteur-danseur, le corps théorisé par Artaud, Grotowski et Barba, comme un modèle théâtral idéal et utopique. C'est un corps qui correspond au modèle asiatique.
- 25 De ce point de vue, les matériaux filmés de 1979 ne contiennent pas seulement un document historique, mais leur construction en monument : ils sont un morceau d'une nouvelle narration de l'histoire du théâtre qui était sensiblement en train de se façonner au cours de ces années-là, et à laquelle Marotti a donné sa contribution avec Eugenio Barba, mais aussi avec Georges Banu et le groupe d'historiens français du Centre National de la Recherche Scientifique. Néanmoins, ces documents sur le *Kutiyattam* témoignent surtout de l'extraordinaire maîtrise d'Ammannur Madhava Chakyar, et, en tant que documentation historique, ils permettent aujourd'hui aux historiens d'observer ces dernières générations d'acteurs-danseurs indiens et ce témoignage rare sur leur art chorégraphique traditionnel.
- 26 Ma rencontre avec Venu, l'élève du grand maître, son héritier reconnu internationalement, ouvre à une troisième lecture du document. Les matériaux filmés de 1979 ne nous montrent pas clairement un fait que Venu m'a indiqué comme fondamental : ces tournages n'ont pas eu lieu à l'intérieur du temple, mais dans la cuisine située au dehors, dans la cour extérieure. Le déplacement de la scène théâtrale dans la cuisine du temple – rapporte notre interlocuteur – a été imposé par les prêtres brahmanes, qui depuis des siècles patronnent le *Kutiyattam* et les familles de *chakyar*, les acteurs-danseurs serviteurs du temple. L'équipe italienne de 1979 n'a pas pu entrer dans le temple parce qu'elle était composée de non-hindous. L'utilisation de l'espace de la cuisine est le résultat d'un compromis entre les pouvoirs réels en jeu au moment du tournage (c'est-à-dire, le pouvoir économique et intellectuel de l'équipe occidentale) et le pouvoir des brahmanes. Le groupe des acteurs-danseurs étant le moins influents des trois (les deux autres étant le groupe des prêtres et l'équipe des intellectuels occidentaux) ceux-ci ont docilement accepté cette solution.
- 27 Le paradoxe est que cet inestimable document sur l'art, majeur en Inde, des acteurs-danseurs, contient en lui la preuve dissimulée de la fragilité politique absolue des artistes de théâtre dans l'Inde traditionnelle. Les *chakyar* constituent une sous-caste employée par les brahmanes pour les services religieux dans le temple. Depuis la découverte, dans les documents vidéo, de cette omission – ou, pour le dire mieux, de cette sous-estimation d'un fait crucial – commençait pour moi un nouveau chemin de recherche.
- 28 Dans la première phase de mon séjour au Kerala, j'avais commencé à filmer les commentaires que Venu faisait en regardant la documentation enregistrée par Marotti en 1979 : ils concernaient la représentation théâtrale (modes, styles, techniques du grand maître). Après mes premières rencontres, j'ai dû faire face à quelque chose de tout à fait inattendu qui émergeait de l'analyse du document, et que ce dernier montrait presque malgré lui : l'absence du *kuttambalam*. J'ai voulu alors enregistrer ce glissement dans mon documentaire¹⁸. Pourquoi cet élément est-il devenu une clé si puissante dans la lecture de Venu ? Pourquoi insistait-il sur le déplacement de la scène du théâtre à la cuisine ? Pour

lui, ce fait ne concernait évidemment pas la valeur de l'enregistrement du spectacle en soi, mais le moment présent du *Kutiyattam*, et donc son présent d'artiste. En effet, Venu est considéré par les prêtres brahmanes comme l'héritier illégitime d'Ammannur Madhava Chakyar et on lui a interdit comme à son équipe des danseurs – de grande réputation nationale et internationale – l'utilisation du théâtre du temple, parce qu'ils ne font pas partie de la caste de *chakyar*. Plus de trente années sont passées depuis le tournage de Marotti, mais l'interdiction est toujours en vigueur. Dans son cas, cette interdiction des prêtres l'empêche de jouer dans le *kuttambalam*, l'obligeant à organiser ses spectacles ailleurs, même s'il est hindou. En 1979, un tabou semblable avait déjà empêché une troupe de chercheurs italiens d'entrer dans le temple et à l'intérieur du théâtre.

- 29 Déplacée dans la cuisine, la « mise en scène » avait donc révélé la présence d'un certain nombre d'interdictions, de lois de caste qui commençaient déjà dans les années 1970, à faire l'objet d'un débat politique et culturel entre les artistes de théâtre et le pouvoir sacerdotal des brahmanes. Le regard critique de Venu était allé immédiatement chercher cet épisode de la cuisine – lié à l'organisation du tournage – pour y lire la présence d'un problème politique encore brûlant d'actualité.
- 30 D'un côté, ces images filmées restent un monument pour l'acteur-idéal occidental du XX^e siècle ; d'un autre côté, elles sont un document historique exceptionnel sur une façon de danser qui, on peut le dire, est en train de disparaître. D'un autre côté encore, et comme une troisième lecture, cette documentation ouvre un discours politique de confrontation entre le passé et le présent, ce qui a fait l'objet d'un nouveau documentaire que j'ai, par conséquent, décidé de tourner : un documentaire qui commente la documentation de Ferruccio Marotti.
- 31 En montrant ces matériaux à Venu, je les avais exposés à une déconstruction qui en a révélé une nouvelle lecture, très actuelle, et qui portait en elle un discours sur la légitimité de ceux qui prétendent être les véritables héritiers de la tradition.
- 32 Ce qu'il est important de souligner pour conclure cette réflexion, c'est que le document vidéo s'ouvre à une lecture multiple, qui devient génératrice de nouveaux discours.
- 33 La déconstruction des documents vidéo doit être méthodologiquement organisée à partir d'un double registre de lecture : d'un côté, elle doit être adressée à l'enquête historique de l'événement-spectacle, de l'autre côté, elle doit se diriger vers l'analyse culturelle des formes, des paradigmes, des déformations à travers lesquels le spectacle est arrivé jusqu'à nous. La tension entre ces deux pôles crée une œuvre très fertile pour l'étude de la *performance*.
- 34 Dans l'analyse de la vidéo, l'événement théâtral peut rester l'objet d'étude principal du chercheur, mais conjointement à l'étude des métamorphoses que l'auteur a fait subir au matériel, en modifiant la forme et même la fonction d'origine du spectacle. L'analyse des documents ne devrait pas alors opérer seulement une déconstruction-destruction du document et révéler la mystification des données réelles dans la représentation filmique, mais aussi – autant que possible – nous ramener à l'objet d'origine, aux événements-spectacles passés qui sont l'objet de l'étude historique.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2006.
- BABLET Denis (dir.), « Filmer le théâtre », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, 1981.
- BRANDON James R., *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- BAKE Arnold Adriaan, « Quelques éléments religieux dans le théâtre indien », *Théâtres d'Asie*, 1968, pp. 41-48.
- CASINI-ROPA Eugenia, « Prefazione all'edizione italiana di Rudolf Laban », *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemera, 1999, pp. 1-5.
- DI BERNARDI Vito, « Un racconto circolare », in *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 57-64.
- ELIADE Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1980.
- JOHAN Virginie, *Du je au jeu de l'acteur : ethnoscénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, thèse de doctorat, sous la direction de Martine de Rougemont, université Sorbonne-Nouvelle, 2014.
- LO IACONO Concetta, *Il danzatore attore: da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Audino, 2007.
- MAROTTI Ferruccio, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.
- PANCHAL Goverdhan, *Kūttampalam and Kūṭiyāṭṭam. A Study of the Traditional Theatre for the Sanscrit Drama of Kerala*, New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 1984.
- VĒNU Ji, *Production of a play in Kūṭiyāṭṭam*, Irinjalakuda, Natana Kairali, 1989.
- VĒNU Ji, *Kathakali mudra nighantu: Tekkancitta*, Thiruvananthapuram, Sāmskārika Prasiddhikarana Vakupp, Kerala Sarkkār, 1994.
- VĒNU, Ji, *Puppetry and Lesser Known Traditions of Kerala*, Irinjalakuda, Natana Kairali, 1990.
- VĒNU Ji, *The Language of Kathakali*, Irinjalakuda, Natana Kairali, 2000.
- VĒNU, Ji, *Into the World of Kutiyattam: With the Legendary Ammannur Madhava Chakyar*, Natana Kairali, 2002.

NOTES

1. Dans la transcription des mots de la langue sanscrite, j'utiliserai dans mon texte le système Harvard-Kyoto, qui assure une lecture plus simple par rapport au système de transcription IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration). Je maintiendrai quand même cette dernière dans le cas des références bibliographiques qui utilisent le système IAST.
2. AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 8.
4. BABLET Denis (dir.), « Filmer le théâtre », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, 1981, p. 12.
5. Le concept d'acteur-danseur a été développé par l'historiographie théâtrale du XX^e siècle sous l'impulsion des analyses de l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba et de l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale (ISTA), ainsi que de l'école romaine de Marotti. Ferdinando Taviani

écrit : « L'anthropologie théâtrale constitue peut-être le premier cas d'une étude globale de l'attitude de l'acteur, dans un sens autant transculturel que trans-spécifique, et cela au-delà des distinctions entre théâtre dramatique et théâtre en musique, danse, ballet, pantomime ». Voir : Site de l'encyclopédie Treccani, [en ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/attore_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/attore_(Universo-del-Corpo)/), page consultée le 19 octobre 2016. Le concept d'« acteur-danseur » est basé sur l'observation et l'étude approfondie des théâtres dits « orientaux » et reprend les réflexions qui avaient déjà été faites dans les années 1960-1970 par Brandon. Voir : BRANDON James R., *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Harvard University Press, 1967. L'utilisation de la définition et du concept d'« acteur-danseur » (parfois utilisé avec le « renversement » danseur-acteur), a également connu un développement dans l'historiographie de la danse en référence à ces typologies de théâtre, cette fois-ci purement occidentales, où danse, pantomime et récitation sont utilisées par un seul performeur, comme dans le cas du Tanztheater. Voir à ce sujet : CASINI ROPA Eugenia, « Prefazione all'edizione italiana di Rudolf Laban », *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemera, 1989, pp. 1-5 ; LO IACONO Concetta, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Audino, 2007.

6. Parmi les exemples de documentation filmique et vidéo sur le *Kutiyattam* produits dans un cadre scientifique, on peut citer ici la documentation filmée par la Sangeet Natak Akademi (SNA) de New Delhi en 1974, antérieurement à celle de Ferruccio Marotti, qui date de 1979. En décembre 1982, la SNA enregistre 14 heures de documentation vidéo au temple *Kudalmanikyam* de Irinjalakuda (Kerala) pendant le « Kutiyattam Festival ». Protagoniste de ce long enregistrement est Ammannur Madhava Chakyar avec sa compagnie. En février 1983, dans les studios de la SNA est enregistrée une vidéo de 24 minutes avec le maître Mani Madhava Chakyar. Depuis le début des années 1990, les vidéos de la SNA sur le *Kutiyattam* se multiplient. Au milieu des années 1990, à l'intérieur du « Bhasa-Projekt » de l'université de Würzburg est créée la collection de vidéos sur le *Kutiyattam* réalisée par Heike Moser et d'autres chercheurs allemands. Dans le cadre du GIF (German-Israeli Foundation for Scientific Research and Development) en 2013 Heike Moser (université de Tübingen) et David Shulman (université hébraïque de Jérusalem) lancent le projet « Kutiyattam: Living Sanskrit Theater in the Kerala Tradition », dans lequel l'analyse de la documentation vidéo du passé et la production de nouveaux documents vidéo jouent un rôle central dans la recherche. Enfin, il faut rappeler l'important travail scientifique et de documentation vidéo de Virginie Johan : JOHAN Virginie, *Du je au jeu de l'acteur : ethnocénologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, thèse de doctorat, sous la direction de Marine de Rongemont, université de Sorbonne Nouvelle, 2014.

7. Poète lyrique et dramaturge du nord de l'Inde. On croit que Kalidasa a vécu à la cour de Candra Gupta II, au IV^e siècle après Jésus-Christ. On lui a attribué entre autres le *Raghuvamsa* et le *Shakuntala*.

8. Dramaturge, auteur de pièces importantes basées sur des épisodes épiques. On ne connaît pas la période pendant laquelle il a existé, mais des savants pensent qu'il a vécu avant Kalidasa.

9. Gopal (Ji) Venu est l'auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels : *Production of a Play in Kūṭiyāṭṭam*, Irinjalakuda, Natanakairali, 1989 ; *Puppetry and Lesser Known Dance Traditions of Kerala* (1990) ; *Kathakali mudrā nighaṇṭu: Tekkanciṭṭa* (1994) ; *The Language of Kathakali* (2000) ; *Into the World of Kutiyattam: with the Legendary Ammannur Madhava Chakyar* (2002). D'autres ouvrages et textes sont dédiés à d'autres formes de théâtre traditionnel du Kerala.

10. Voir : PANCHAL Goverdhan, *Kūṭṭampalam and Kūṭiyāṭṭam. A Study of the Traditional Theatre for the Sanscrit Drama of Kerala*, New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 1984.

11. Pour la formation des *hasta mudra* (langage des mains), le théâtre indien a été inspiré par les gestes des brahmanes : BAKE Arnold Adriaan, « Quelques éléments religieux dans le théâtre indien », *Théâtres d'Asie*, 1968, pp. 41-48. La tradition védique attribue aux prêtres le pouvoir de convoquer avec les sons et les gestes sacrés toutes les divinités qui gouvernent l'univers, et de collaborer avec elles pour le maintien de l'ordre cosmique. Selon la doctrine développée dans les

Brahmana (textes datant d'environ 1000 à 800 avant J.C.), les prêtres du rite sacrificiel agissent sur l'univers. Comme l'écrit Mircea Eliade : « I sacerdoti restaurano Prajāpati [l'Essere cosmico], lo « rimettono in sesto » [...]. Ogni sacrificio ripete l'atto primordiale della creazione, e garantisce la continuità del mondo per l'anno che segue ». Voir : ELIADE Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1980 ; édition française : *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1991-1994.

12. Les deux institutions du *Kutiyattam* d'Irinjalakuda, l'ancien dirigé par un Chakyar Ammannur et le moderne, nommé « Natana Kairali », dirigé par un « laïc », avaient toujours vécu dans une totale osmose. À la mort de Madhava Chakyar, dont le prestige était incontesté, une rivalité subtile sur la gestion de l'héritage théâtral des Ammannur commence aussitôt. Si Kuttan Chakyar peut profiter comme Chakyar du droit exclusif de jouer dans le grand temple de la ville, Gopal Venu peut profiter, en tant que directeur et chercheur, d'une réputation désormais internationale.

13. VENU Ji, *Production of a Play in Kūṭiyāṭṭam Kūṭiyāttam*, Irinjalakuda, Natana Kairali, 1989, p. 2.

14. Les *attaprakaram* sont des « manuels de jeu » où les *chakyar* décrivaient les récitations détaillées des rôles individuels (le contenu narratif de longues séquences gestuelles ; les allures et danses spéciales ; les signaux des musiciens ; les détails des costumes ; les indications sur l'état émotionnel du personnage, etc.) Un deuxième type de manuel est la *kramadipika*, « manuel de production », c'est-à-dire, de mise en scène du spectacle. Ceux-ci contiennent des indications concernant les cérémonies préparatoires des différents épisodes dramatiques dans les différents jours de la représentation, les détails scéniques concernant la chanteuse, les acteurs-danseurs, les musiciens, etc. Voir : VENU Ji, *op. cit.*, pp. 23-24. Dans *Production of a Play in Kūṭiyāṭṭam*, Venu a publié aussi la traduction en anglais de deux manuels pour le premier acte de l'*Abhiseka*.

15. Pour créer leurs propres pièces, les *chakyar* adaptent surtout les épopées et les *Puranas*, des recueils de textes d'inspiration populaire dans lesquels la mythologie hindoue est traitée d'une façon légendaire. Dans les *Puranas* sont racontées la création, destruction et recréation de l'univers ; ils contiennent la généalogie des dieux, l'histoire des règnes des premiers hommes et celle des dynasties royales et solaires. Il est typique de la dramaturgique traditionnelle de l'Inde de créer des intrigues qui s'entrelacent avec d'autres intrigues, en épaississant le texte avec une superposition de significations et de références spéculaires ou asymétriques, dans lesquelles le sens de la chronologie diégétique est emporté par une conception cyclique et essentiellement atemporelle du temps et de l'histoire. Voir : DI BERNARDI Vito, « Un racconto circolare », in *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 57-64.

16. La position de plié maximale dans le *Kutiyattam*, ainsi que dans le *Kathakali*, est appelée *mandalasthanam* et est d'abord mentionnée dans le *Natyasastra*.

17. MAROTTI Ferruccio, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

18. Le *kuttambalam* se trouve à l'intérieur du temple hindou. C'est l'endroit sacré et rituel où le *Kutiyattam* est représenté par les familles de serviteurs de temple.

RÉSUMÉS

En 1979, une équipe de l'université de Rome dirigée par Ferruccio Marotti a tourné au Kerala une série de films d'une grande valeur documentaire, et qui a pour protagoniste Ammannur Mādharma Chakyar, l'un des plus grands interprètes de *Kutiyattam* au XX^e siècle, la seule forme vivante de

théâtre dansé classique en langue sanskrite. Une trentaine d'années plus tard, en 2011, je suis retourné au Kerala pour travailler sur le projet de restauration et de montage de ces documents, en collaboration avec Gopal (Ji) Venu, un des héritiers les plus reconnus de Ammannur M. Chakyar (décédé en 2008 à l'âge de 91 ans). Le visionnage des vieux films réveille la mémoire des spectacles du maître, dont Venu a été témoin de nombreuses années auparavant. Le travail d'analyse des vidéos, commenté par Venu, devient à son tour l'objet méta-textuel d'une vidéo, tournée par moi-même, sur la mémoire du *Kutiyattam* et sur « l'état de l'art » de cette ancienne forme de théâtre dansé.

In 1979 a team of the University of Rome directed by Ferruccio Marotti shot in Kerala a series of important films on Ammannur Madhava Chakyar, one of the greatest performers of *Kutiyattam*, the only surviving living form of old Sanskrit dance theatre. Thirty years later, in 2011, I went to Kerala to work on a project of restoration and re-editing of these filmed documents. The artist and scholar I collaborated with, was Gopal (Ji) Venu, one of the most recognized heirs of guru Ammannur Madhava Chakyar (he died in 2008 at the age of 91). Watching the old movies awakened Gopal's memory and his analytical work on the films became the subject of a metatextual film, shot by myself, focusing on the «state of art» of this ancient form of dance theatre.

Nel 1979, un gruppo di ricerca dell'università di Roma diretta da Ferruccio Marotti a girato in Kerala una serie di film di grande valore documentario che hanno come protagonista Ammannur Mâdhava Chakyar, uno dei più grandi interpreti di *Kutiyattam* del XX secolo, la sola forma vivente di teatro danza classico in sanscrito. Trent'anni più tardi, nel 2011, sono ritornato in Kerala per lavorare sul progetto di restauro e di montaggio di questi documenti in collaborazione con Gopal (Ji) Venu, uno dei discendenti più riconosciuti di Ammannur M. Chakyar (deceduto nel 2008, a 91 anni). Vedere questi vecchi films risveglia la memoria degli spettacoli del maestro, di cui Venu è stato testimone per molti anni. Il lavoro dell'analisi delle video, commentate da Venu, diventa a sua volta l'oggetto meta-testuale di una video, girata da me, sulla memoria del *Kutiyattam* e sullo «stato dell'arte» di quest'antica forma di teatro danza.

INDEX

Parole chiave : Kutiyattam, memoria, oralità, video-archivi

Keywords : Kutiyattam, memory, orality, video-archives

Mots-clés : Kutiyattam, mémoire, oralité, vidéo-archives