

tous (*do, la*) ; les Touvas se distinguent assez clairement des autres peuples.

En conclusion, et quelles que soient les critiques ou réserves émises, le travail de Léotar est complètement abouti dans son objectif et sa logique. Même si on peut imaginer, et on ne s'en est pas privé, d'autres lectures, l'originalité, l'intérêt du matériau recueilli et analysé, la précision des observations, des hypothèses, des méthodes, la possibilité même de se référer aux enregistrements, transcriptions et modélisations font de ce travail un modèle pouvant s'appliquer bien au-delà de l'Asie centrale et du monde turcique.



RÉFÉRENCES

- Desroches, Monique. 1996. *Tambour des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montréal : L'Harmattan.
- Miramon-Bonhoure, Jeanne et Amine Beyhom. 2010. *Logiciel Praat : un protocole de visualisation des hauteurs pour débutants*.
https://www.academia.edu/984843/Logiciel_Praat_un_protocole_de_visualisation_des_hauteurs_pour_débutants.
- Labussière, Annie. 2007. Geste et structure modale dans le chant traditionnel à voix nue. Dans *Musiques : Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 5 : *L'unité de la musique, 980-1024*. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Arles et Paris : Actes Sud / Cité de la musique.

India's Kathak Dance in Historical Perspective. 2014. Margaret Walker. Surrey : Ashgate, SOAS Musicology Series. 159 pp. Illustrations et photos en noir et blanc.

CATHERINE SERVAN SCHREIBER
 EHESS, Paris

Plus encore que Bollywood, les répertoires et spectacles de danse classiques¹ indiens, dont les plus connus sont le bharata natyam, du sud, et le kathak, du nord, rencontrent un vif succès auprès d'un vaste public occidental. Si l'on prend l'exemple des scènes parisiennes, le Théâtre de la Ville, le Théâtre des Abbesses, le Musée Guimet, le Soleil d'Or ou encore le Mandapa, qui les programment, font salle comble. Pour autant, non seulement l'origine de ces danses reste mal connue, mais il circule autour de leur évocation une floraison de mystifications, mythifications et légendes. L'étude de Margaret Walker, *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, propose de déconstruire ces fausses approches et de lever le voile sur « la véritable histoire du kathak ». La virtuosité frappante des mouvements de pieds rapides et saccadés du kathak, sa chorégraphie qui alterne entre des poses de douceur et de sensualité, caractérisent cette danse et la rendent proche à la fois du bharata natyam et du flamenco. Elle-même formée au kathak dans des écoles de danse canadiennes et indiennes, Walker adopte pour son analyse une démarche ethnographique et historique, qui offre l'avantage de faire bénéficier le lecteur de compétences cumulées de chercheur et de praticienne. Même si la tendance

académique actuelle s'engage vers cette double voie—étude et pratique d'une discipline concernant les arts performatifs—l'approche conjointe demeure encore assez modérément répandue pour être soulignée.

Rédigée en neuf chapitres qui détaillent et reconstituent les diverses étapes ayant contribué à la formation et à l'émergence du kathak sur les scènes indiennes puis internationales, l'étude se lit d'autant plus agréablement qu'elle se présente comme une enquête de détective tentant de rassembler les morceaux de puzzle d'une énigme : comment et pourquoi la légende persiste-t-elle à associer le kathak à l'histoire ancienne des temples et du krishnaïsme, et à assimiler ses interprètes à une caste de récitants brahmanes de texte sanskrits—celle des Kathaks—alors même qu'une partie d'entre eux sont musulmans ? Et quels enjeux, touchant aussi bien les *gender studies* que les *subaltern studies*, le renouveau du kathak recouvre-t-il à l'heure actuelle ? Un tel questionnement touche au cœur même des facteurs qui à la fois occultent et façonnent non seulement l'histoire des danses, mais également celle des musiques indiennes. Il recoupe aussi la réflexion nouvelle en Inde, mais de plus en plus prégnante, sur le droit de propriété artistique.

L'histoire du kathak est celle d'un style qui s'est développé au sein de lignées héréditaires et dans le cadre d'écoles bien précises, situées à Lucknow, Jaipur et Bénarès. Au nombre des interprètes célèbres du kathak, on compte Shambhu Maharaj, Sunder Prasad, Birju Maharaj, Damayanti Joshi, Gopi Krishan et plus récemment le

danseur et chorégraphe contemporain britannique Akram Khan. Mais Walker pose la question : sociologiquement parlant, qui sont ces interprètes ? Car les artistes spécialistes de kathak se disent eux-mêmes des « Kathak », terme générique qui cache pourtant de multiples identités disparates et des appartenances religieuses distinctes, comme l'hindouisme ou l'islam. Pour comprendre les mutations de la danse kathak et le rôle joué par les figures phares de cette danse, depuis la période précoloniale à nos jours, il n'est pas superflu de repartir des constats des ethnologues et anthropologues touchant le statut des arts performatifs et de leurs interprètes, toutes catégories confondues. Musique, danse et chant, tout en étant « de bon augure » sont considérés comme impurs dans la société hindoue et, à ce titre, ceux qui les pratiquent leur doivent un statut extrêmement bas, voire d'intouchable (Gaborieau 1977 et 1983). À l'époque coloniale, les professions de la danse sont associées à la prostitution² et le kathak n'a pas échappé à cette mauvaise réputation. Les années qui ont suivi l'Indépendance ont vu l'amplification d'un mouvement de retour à la tradition védique. Un élan de puritanisme envahit le champ artistique, et les pratiques de mécénat de riches notables envers des courtisanes sont réprouvées. L'affirmation du rattachement à de respectables lignées de maîtres apparaît comme un leitmotiv dans tout le milieu indien de la danse et de la musique.

Pour traiter du cas précis des Kathaks, et de la danse kathak qui se réclame de l'histoire des temples et de la plus haute antiquité védique, Walker

mobilise un nombre impressionnant de sources. Traités de musique de la tradition arabo-persane, textes sacrés et épopées hindous en sanskrit et en avadhi, récits de voyageurs musulmans, journaux intimes et correspondances d'administrateurs britanniques, sont pris comme références pour documenter le kathak et sa terminologie d'usage, sans négliger le recours au *Saut al Mubarak* écrit par le célèbre esthète et nawab musulman Wajid Ali Shah.³ Premier élément troublant, elle relève tout d'abord un manque flagrant d'occurrences du terme « kathak » dans de telles sources et dans toute l'iconographie qui leur est attachée, ce qui fragilise, voire dément totalement la thèse de l'ancienneté védique. Notant une grande différence entre le style dit « nautch »⁴ inventorié par les Anglais, et le style dit kathak, elle décèle cependant certaines similitudes de mouvements, costumes, postures, gestuelle et frappes de pied. Après avoir exposé les processus de constitution et de transmission des répertoires incluant des danses kathak d'un point de vue historique, Walker examine le contexte dans lequel opère leur valorisation. Et c'est là où intervient la notion de patronage musical. On découvre en effet à quel point le kathak, privé de l'ancien mécénat des Rajputs et des Moghols, a été mis en danger et à quelles stratégies il recourt pour s'assurer de nouvelles protections. Enfin, Margaret Walker fait émerger les processus de nationalisme et de *revival* qui réintègrent le kathak comme patrimoine.

Dès les premières interrogations, intervient le point crucial de la féminisation des répertoires. Il implique de

revenir à la problématique de la *devadasi*-bayadère (la danseuse courtisane), à celle de son éviction en tant que personne associée à des pratiques de prostitution, et à celle de son retour sous la mainmise des hautes castes. Les contradictions entre la nature du style et l'historicité dont il se réclame sont alors définitivement pointées. Débarrasser le kathak du mythe de l'ancienneté védique, des usurpations identitaires en direction des plus hautes castes, du flou qui entoure les prétendues origines, tel est le fil conducteur du volume. Une fois expurgée de ces fausses informations, peut ressortir la nature d'un art qui emprunte à divers courants et à diverses écoles, musulmanes et hindoues. Le lecteur a donc entre les mains une fine étude anthropologique de la caste des Kathaks et de cette danse dans ses dimensions coloniales et postcoloniales, et la démonstration de Walker est d'autant plus convaincante qu'elle s'applique à tous les arts performatifs pratiqués en Inde. Mais nous pouvons cependant exprimer un regret : alors que sont aisément convoquées les sources sanskrites, arabo-persanes, et les langues indiennes vernaculaires médiévales, le mur de la francophonie fait barrage. Certains travaux et avancées majeures n'ont donc pu être consultés. Tout d'abord, concernant l'identité même des Kathaks, dont Margaret Walker nous dit qu'ils sont souvent identifiés avec les Dharis ou les Mirasi, le travail de Denis Matringe (1996) peut offrir des réponses à ses questions. Il en est de même de la célèbre étude de Charlotte Vaudeville sur les Dharis (ou Dhadhis) du Rajasthan (1962, 40-45). Compte tenu de la similitude des étapes

critiques traversées par les genres performatifs indiens, le travail entrepris par Nalini Delvoye sur le dhruwad peut éclairer la recherche sur le kathak.⁵ Dans les années 1980, le dhruwad, considéré comme l'une des plus anciennes traditions de l'art vocal indien, connaît un regain de faveur en Inde. Alors que le dhruwad doit sa vogue à la prétention de pureté antique revendiquée par la plupart de ses chanteurs et à l'encouragement de certains sponsors religieux, Delvoye constate que le témoignage des documents médiévaux, qui font du dhruwad la musique de cour par excellence, contredit les discours actuels sur ce style musical. Puis, pour véritablement confronter les problématiques si bien définies et traitées du kathak à celles inhérentes aux deux autres danses classiques que sont le bhārata natyam et l'odissi, il est dommage de ne pas avoir inclus une mise en parallèle avec le travail de Tiziana Leuci sur le *revival* du bhārata natyam. Certes la contribution de Davesh Soneji, excellent spécialiste du bhārata natyam et de l'histoire des *devadasi*, sert à juste titre de point d'appui. Mais elle aurait gagné à être renforcée par les analyses de Leucci sur « l'invention d'une danse nationale "purifiée" entre 1890 et 1950 » (Leucci 2009 et 2013). Enfin, dernier exemple susceptible de cadrer ces processus artistiques conjoints, celui de la danse odissi, définie par le gouvernement indien comme une forme de danse de haut statut culturel, sous la dénomination officielle de « danse classique » de l'État indien de l'Orissa. Son histoire et ses mythes sont évoqués par Ananda Ceballos (2013) et par Barbara Curda, qui examine aussi les positionnements

des danseurs odissi dans la dynamique culturelle actuelle de l'Inde (Curda 2013). Chacune de ces études ayant fait date, il serait souhaitable que puissent être prochainement réunis et présentés en miroir dans un seul ouvrage scientifique ces trois grands styles de danse classique. ❀

NOTES

1. On distingue les danses « classiques » des danses « folkloriques ». Les danses classiques sont censées avoir une dimension dévotionnelle, symbolique et religieuse, tandis que les danses folkloriques s'inspirent de la nature et laissent plus de place à l'imagination. En réalité, des emprunts réciproques existent.

2. Ainsi les Nat, chanteurs-musiciens qui font danser leurs femmes. On dit qu'ils les prostituèrent auprès des armées.

3. Wajid Ali Shah, dernier nawab de l'Aoudh (1823-1887), grand patron de la musique et des arts, lui-même danseur et compositeur de kathak, a été pris comme modèle dans le film de Satyajit Ray, *Le salon de musique*.

4. Terme générique pour « danse ».

5. Certains des travaux de F. N. Delvoye sont mentionnés, en effet, mais ils ne concernent pas son étude majeure sur le dhruwad.

RÉFÉRENCES

- Ceballos, Ananda. 2013. « La construction d'un classicisme régional en danse indienne : le cas de l'odissi ». Communication au séminaire

- Industries culturelles indiennes. Scènes artistiques et littéraires, Paris, Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud, 8 novembre.
- Curda, Barbara. 2013. Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse odissi en Inde : le cas d'une école émergente à Bhubaneswar. Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand 2.
- Delvoye, F. Nalini. 1996. La transmission des répertoires dans la musique vocale hindoustanie : l'exemple des chants dhrupad attribués à Tansen, premier musicien de la cour d'Akbar. Dans *Traditions orales dans le monde indien*, 69-84. Dir. Catherine Champion. Paris : Éditions EHESS.
- Gaborieau, Marc. 1977. Systèmes traditionnels des échanges de services spécialisés contre rémunération dans une localité du Népal Central. Dans *Purusartha*, 3-69. Paris : Éditions EHESS.
- _____. 1983. Typologie des spécialistes religieux chez les musulmans du sous-continent indien : les limites de l'islamisation / A Typology of Religious Specialists among Muslims in the Indian Subcontinent : the Limits of Islamization. *Archives de sciences sociales des religions* 55 (1) : 29-51.
- Leucci, Tiziana. 2009. Du Dâsî Âttam au Bharata Nâtyam : Ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et postcoloniale. Thèse de doctorat, EHESS.
- _____. 2013. De la danseuse de temple des voyageurs et missionnaires à la "bayadère" des philosophes et artistes des lumières. Dans *L'Inde des lumières. Discours, histoire, savoirs (XVIII-XIXe siècles)*, 253-288. Dir. Marie Fourcade et Ines G. Zupanov. Paris : Éditions EHESS.
- Matringe, Denis. 1996. "Écoute ce que dit Bulle Shah" : la tradition orale de la poésie soufie en panjabi au Pakistan aujourd'hui. Dans *Traditions orales dans le monde indien*, 39-49. Dir. Catherine Champion. Paris : Éditions EHESS.
- Vaudeville, Charlotte. 1962. *Les duha de Dhola-Maru : Une ancienne ballade du Rajasthan*. Pondichéry : Institut français d'indologie.