



Claudine Vassas (dir.)

## Les aléas de la transmission

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

---

# Transmission du savoir-faire et ordre généalogique dans la danse Odissi à Bhubaneswar (Inde)

Barbara Čurda

---

DOI : 10.4000/books.cths.14782

Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Lieu d'édition : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Année d'édition : 2021

Date de mise en ligne : 3 février 2021

Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

ISBN électronique : 9782735508952



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

ČURDA, Barbara. *Transmission du savoir-faire et ordre généalogique dans la danse Odissi à Bhubaneswar (Inde)* In : *Les aléas de la transmission* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2021 (généré le 04 février 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/14782>>. ISBN : 9782735508952. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cths.14782>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2021.

---

# Transmission du savoir-faire et ordre généalogique dans la danse Odissi à Bhubaneswar (Inde)

Barbara Čurda

---

- 1 La danse Odissi fait partie des huit formes de danse que le gouvernement de l'Inde a déclarées « classiques » depuis l'indépendance du pays en 1947. Ces pratiques, destinées à des spectacles sur scène, jouissent d'un haut statut culturel et sont considérées comme étant représentatives des identités des États indiens dans lesquels elles se sont développées<sup>1</sup>. Aussi, même si l'Odissi, qui est de manière prépondérante un phénomène urbain, est pratiquée dans plusieurs grandes métropoles indiennes, du point de vue de nombreux pratiquants, la pratiquer sans tisser de liens à l'État d'Orissa (rebaptisé Odisha en 2011 par le gouvernement indien dans un effort d'indianiser les noms de lieux<sup>2</sup>) est inimaginable. La capitale de l'Orissa, Bhubaneswar, est le haut lieu des pratiques d'Odissi. Mais il faut noter que la transmission de cette danse est à ce jour très peu institutionnalisée. S'il existe bien quelques institutions affiliées au système d'enseignement supérieur gouvernemental dans lesquelles il est possible d'entreprendre une formation en Odissi débouchant sur l'obtention d'un diplôme officiellement reconnu, ces formations-là ne sont pas valorisées par les pratiquants. Ceux-ci préfèrent se rendre dans les multiples écoles privées dirigées par des maîtres d'Odissi, dont une grande partie est implantée à Bhubaneswar. Parmi elles, certaines jouissent d'une notoriété plus ou moins importante. Même les organismes de promotion des pratiques de la scène du gouvernement central considèrent les enseignants qui dirigent ces écoles comme les interlocuteurs les plus adaptés pour toute question relative à cette danse.
- 2 Du point de vue des pratiquants, les premiers choix effectués par le novice désireux d'apprendre la danse ont un impact important sur l'acquisition du savoir-faire : ces derniers affirment en effet qu'acquérir une expertise en Odissi n'est possible qu'en se rendant auprès d'un transmetteur particulièrement doué. En outre, ils considèrent qu'il existe trois styles d'Odissi, créés dans les années 1950 par trois maîtres aujourd'hui

décédés. Ainsi, jusqu'à ce jour, être danseur implique d'appartenir à une de ces lignées. Par ailleurs, alors que le système scolaire indien adopte le même vocabulaire que le système éducatif européen, la transmission des pratiques musicales et dansées s'appuie sur un concept vernaculaire de la relation de transmission, le *guru-śiṣya-paramparā*, terme que l'on peut traduire par succession (*paramparā*) de maîtres (*guru*) et de disciples (*śiṣya*). Aussi, la première question que se voit poser toute personne qui déclare pratiquer la danse Odissi est : « Qui est ton *guru* ? »

- 3 Dans la première moitié des années 1990, j'avais entrepris d'apprendre l'Odissi auprès d'un maître à Bhubaneswar<sup>3</sup>, que j'avais sélectionné dans le respect de ces critères, à la suite d'une recommandation par une danseuse de renom. Il appartenait à la deuxième génération de maîtres et, si sa notoriété n'avait pas encore atteint le grand public, il bénéficiait d'une appréciation grandissante dans les réseaux culturels. À cette époque, mon dessein était d'atteindre le niveau d'expertise le plus élevé possible, et mon mentor, ainsi que les autres pratiquants autour de moi, me faisaient entendre que, pour arriver à danser à peu près correctement, il était nécessaire de s'entraîner sans trêve plusieurs heures par jour pendant plusieurs années – d'ailleurs, dans son école, on s'entraînait aussi le dimanche. Six ans de pratique étaient considérés comme un minimum absolu pour pouvoir commencer à penser qu'on maîtrisait un peu la danse.
- 4 Selon ces indications, il suffirait donc, pour acquérir le savoir-faire de la danse, de choisir un maître talentueux et de s'entraîner avec assiduité sur le long terme. Un observateur extérieur conclura peut-être même qu'après s'être soumis à ce processus les pratiquants acquièrent la capacité de transmettre à leur tour la danse. Mais plusieurs constructions discursives locales coexistent avec celles que nous venons de mentionner, qui contredisent une telle conception. Selon celles-ci, l'identité des apprenants joue un rôle prépondérant pour déterminer le type de compétences que ces derniers peuvent acquérir. Ainsi, dans les réseaux de la danse Odissi à Bhubaneswar, une affirmation commune est que « seules les filles oriyas peuvent danser l'Odissi ». Et simultanément, une idée commune très répandue est que les transmetteurs de ces pratiques sont de toute façon des hommes oriyas. Ceci semble indiquer que les femmes oriyas, seraient à la fois plus aptes que quiconque à pratiquer la danse, et particulièrement inaptés à la transmettre. Et que les hommes, bien que dépositaires d'un savoir-faire fréquemment représenté comme ancestral, seraient cependant moins versés que les femmes dans la pratique dansée. Comment se fait-il que le processus de transmission de la danse débouche sur ces différenciations en fonction des caractéristiques identitaires des apprenants ? Faut-il supposer que les hommes et les femmes acquièrent effectivement, au cours de leur apprentissage de la danse, des compétences et savoir-faire distincts ? Ou cette répartition des rôles s'explique-t-elle plutôt par des écarts dans la reconnaissance des expertises en fonction des caractéristiques identitaires des pratiquants ? Afin d'élucider ce point, il importe d'examiner quelles relations s'établissent dans le cadre des pratiques de danse Odissi entre savoir-faire et ordre social. Ceux-ci sont inexorablement emmêlés, imbriqués, ou présentent-ils au contraire l'un vis-à-vis de l'autre un certain degré d'indépendance ? Cette question s'apparente bien à celle posée par Robert Cresswell, qui va, dans ce qui suit, guider nos interrogations :

« Le technique est-il dans le social ou face à lui<sup>4</sup> ? »

## Un ordre social régissant les réseaux de la danse

- 5 Il ne fait aucun doute que si la généalogie de l'Odissi attribue la légitimité en matière de transmission à des hommes originaires de l'État d'Orissa, alors qu'elle fait apparaître la pratique de la scène comme une activité féminine, liée de façon moins catégorique à l'appartenance régionale – de nombreuses femmes appréhendées comme interprètes sont en effet originaires d'autres États de l'Inde –, ceci est l'indice d'un équilibre bien particulier des rapports de pouvoir au sein des réseaux de la danse. Les discours des danseurs représentent en outre massivement les maîtres comme étant des hommes issus de milieux ruraux, jouissant de peu de prestige social, et présentant un niveau d'éducation institutionnelle particulièrement bas, et font apparaître les interprètes comme étant des femmes appartenant aux plus hautes sphères de la société. Si ces représentations ont quelque chose de caricatural, j'ai cependant constaté au cours de mes recherches qu'il existe concrètement des différences marquées dans les appartenances socioculturelles des pratiquants masculins et féminins de l'Odissi : la majorité des hommes sont originaires de milieux ruraux de l'Orissa, et clament volontiers faire partie des classes populaires. Les femmes que l'on rencontre dans les écoles de danse à Bhubaneswar présentent des profils nettement plus variés que celui exposé plus haut, mais sont clairement issues de milieux urbains, et notamment de milieux urbains de l'Orissa<sup>5</sup> Bien que parmi elles se trouvent celles qui ont à leur actif des carrières brillantes – appartiennent réellement à des milieux d'élite, la plupart considèrent, quelle que soit leur appartenance régionale, qu'elles bénéficient d'une supériorité sociale au moins relative face aux hommes, et font volontiers référence pour entériner cette idée à leur niveau plus élevé d'éducation formelle. Les femmes issues d'autres États indiens font partie des écoles locales par intermittence, car elles effectuent souvent leur formation au cours de séjours plus ou moins longs en Orissa, pour retourner développer leur activité dans les grandes métropoles.
- 6 Cette division structurelle n'implique pas que les femmes soient vues comme des interprètes et les hommes comme des transmetteurs. Une explication au fait que les hommes se voient comme transmetteurs est à trouver dans un ordre social qui n'est pas du tout particulier aux réseaux de la danse, et qui soumet les femmes des couches de la population se réclamant de la religion hindoue à une « éthique de domesticité<sup>6</sup> ». Effectivement, les pratiques associées à l'hindouisme prescrivent aux individus des chemins de vie, et ceux-ci imposent aux femmes de s'engager dans des carrières domestiques, et aux hommes de veiller au bien-être matériel de leurs familles<sup>7</sup>. Dans ces considérations, les pratiques de danse occupent peu de place. Mais il peut apparaître acceptable qu'un homme fasse une carrière en danse lorsque cette occupation constitue un moyen de subsistance suffisamment bon pour qu'il remplisse son devoir social de pourvoyeur, alors que dans le cas des femmes, à partir du mariage, non seulement l'activité dansée est en contradiction avec les responsabilités qui leur sont attribuées, mais, en outre, elle est communément jugée inconvenante pour une épouse. Dans les conceptions communes siège ainsi une contradiction : d'une part, les individus soulignent que si de nombreuses femmes pratiquent la danse Odissi, c'est grâce à la popularité croissante que la forme a connue depuis les années 1950. De l'autre, le présupposé général dans les réseaux de la danse est que celles-ci devront interrompre leur carrière lorsqu'elles quitteront leur famille biologique pour se marier,

alors que les hommes qui viennent apprendre l'Odissi seraient destinés à devenir enseignants et savoir-faire.

- 7 Revenons à notre questionnement sur les imbrications entre ordre social et pratiques corporelles : s'agit-il, dans le cas particulier des pratiques de danse Odissi en Orissa, « de deux domaines face à face (éventuellement côte à côte) ou d'une intrication totale des techniques et de la culture dans un *seamless web* ? ». Remarquons qu'il n'est pas facile pour des individus issus d'autres contextes géographiques et socioculturels qui se rendent en Orissa pour apprendre l'Odissi de ne pas se soumettre aux codes dominants de la société locale. Lorsque, dans les années 1990, j'avais intégré l'école de danse de mon maître, assumer la présence dans son école d'une femme étrangère comportait pour lui le risque non négligeable d'altérer ses relations avec les gens de son quartier. Le tissu social dans la ville de Bhubaneswar était tel que les voisins exerçaient sur les individus un contrôle social soutenu, et mon cas était d'autant plus sensible que j'étais en situation de transgression des normes sociales parce que le lieu que j'habitais comprenait une entrée séparée. La règle veut en effet que les allées et venues des femmes non mariées soient constamment encadrées, et j'avais la possibilité d'échapper à cette surveillance. Or mon maître considérait que toute altération de ma réputation se répercuterait obligatoirement sur lui, et se sentait de ce fait fortement concerné par mes agissements.
- 8 Il faut noter que si je m'étais rendue dans les mêmes lieux en poursuivant d'autres activités que la danse, ou si j'avais habité dans d'autres quartiers, en faisant d'autres choix de fréquentations, ma présence en tant que femme célibataire vivant seule aurait posé des questions analogues aux individus entrant en contact avec moi – en témoigne le fait qu'il était difficile de trouver un propriétaire qui accepte de louer un logement à une femme seule. Dans une certaine mesure, ces faits apparaissent donc tout à fait extérieurs à la pratique dansée ou, en tout cas, il n'est pas indispensable pour exécuter des mouvements de danse de se soumettre à des règles de conduite particulières. D'ailleurs, selon des rumeurs qui circulent à Bhubaneswar, au fil des décennies, plusieurs danseuses qui s'étaient rendues en Orissa pour apprendre l'Odissi auraient mis en œuvre toutes sortes de stratagèmes pour mener, dans les moments où elles ne s'entraînaient pas, la vie « dévergondée » qui leur était interdite par leurs maîtres – or ceci ne les a pas empêchées de devenir, plus tard, des danseuses célèbres.
- 9 Toutefois, il est intéressant de noter que ces danseuses non oriyas sont souvent l'objet de médisances de la part de pratiquants de l'Orissa. Aussi les injonctions que m'adressaient mon maître ainsi que d'autres personnes qui fréquentaient son école ne gravitaient-elles pas simplement autour de la question de savoir si je prenais soin de demeurer, comme cela était de mise pour une jeune femme d'Orissa, à l'intérieur de mon logement. J'étais constamment invitée, par diverses personnes de l'école, à apprendre à parler la langue locale, à manger le riz local, à apprécier sans réserve tout ce qui contribuait à construire un savoir-être oriya. Parfois, ces injonctions s'attaquaient directement à ma personne. Ainsi, dans ma première année, je me fis dire par une danseuse :
- « Il ne faut pas que tu ries si fort. Les filles oriyas ne rient pas fort comme ça ! »
- 10 Et elle rajouta qu'étant donné que je désirais « être oriya », il était adéquat que je me conduise comme une Oriya, reliant ainsi discursivement le fait d'être oriya à celui d'être danseuse Odissi.

- 11 Une fraction importante des pratiquants de danse Odissi à Bhubaneswar attribue donc beaucoup d'importance au fait d'adhérer dans la vie quotidienne à une certaine conception de l'être oriya, qui implique aussi une conception spécifique de la féminité. De nombreuses pratiques corporelles font la promotion de ce que Robert Layton appelle « une théorie de l'être<sup>9</sup> ». De ce point de vue, ce rapprochement entre pratiques dansées et codes de conduite valorisés par un groupe de personnes spécifique ne constitue donc pas une surprise. Il est toutefois important, si nous voulons comprendre la transmission de la danse, de documenter de quelles manières ces éléments sont interconnectés dans des cas particuliers.

## Le déroulement des entraînements

- 12 Dans le cadre d'un terrain effectué en connexion avec ma recherche doctorale en 2009<sup>10</sup>, j'ai porté une attention particulière au déroulement des entraînements de danse dans les écoles de la ville de Bhubaneswar. Si chaque école a des spécificités, on retrouve néanmoins un certain nombre de traits communs dans leur fonctionnement. L'un d'eux est l'existence d'un entraînement quotidien matinal pour les hommes et les femmes se destinant à une pratique de danse qu'ils qualifient de « professionnelle<sup>11</sup> ». L'on s'attend aussi à ce que ces séances soient dirigées par les maîtres, alors qu'il est habituel que les cours pour enfants ne le soient pas, et que les maîtres puissent demander à certains de leurs disciples de donner, à d'autres moments, des cours à des personnes plus ou moins novices, afin qu'ils travaillent sur des aspects de la pratique dansée qui ne sont pas abordés dans les séances collectives du matin – et qui concernent fréquemment l'apprentissage de nouvelles chorégraphies, ou l'affinement de la gestuelle.
- 13 Les données ethnographiques mentionnées dans ce qui suit sont extraites des observations de ces séances matinales dans une école de la ville de Bhubaneswar dirigée par un maître d'Odissi considéré localement, au moment du terrain, comme un des maîtres de troisième génération les plus dynamiques et prometteurs, et que j'appelle appelons Aditya<sup>12</sup>. La fonction principale que remplissent les entraînements matinaux aux yeux des danseurs est de leur permettre d'acquérir ou de maintenir la forme physique nécessaire pour danser dans un spectacle – d'ailleurs, dès qu'ils passent une journée sans s'entraîner, ils considèrent être capables d'en observer les effets néfastes sur leur pratique. La danse Odissi s'effectue majoritairement dans des positions de plié, et demande donc une importante force physique qu'on ne maintient qu'en pratiquant régulièrement sur le long terme. Par ailleurs, la répétition quotidienne des gestes permet d'incorporer la fluidité caractéristique des mouvements de l'Odissi. Une des activités centrales lors de ces séances est la répétition de pas de danse et de chorégraphies déjà apprises, qui sont mémorisés durablement dans ce processus. À cet effet, les danseurs et danseuses se placent par rangées dans la salle et font tous face à une même direction, dans laquelle se situerait le public au moment d'un spectacle. Lors des entraînements, c'est souvent le maître qui se positionne à cet endroit en spectateur des pratiques. C'est à lui qu'incombe alors l'accompagnement sonore et rythmique : il scande des *ukutas* (syllabes mnémoniques correspondant aux sons produits sur un instrument de percussion), joue sur l'instrument de percussion utilisé en danse Odissi, le *pakhavj* ou *mardala*, ou encore bat la mesure avec un instrument constitué de deux pièces en bois frappées l'une sur l'autre, le *kathi*.

Cependant, parfois, l'entraînement se déroule au son de la musique enregistrée émanant d'un lecteur CD.

- 14 En entretien, plusieurs danseuses de niveaux d'expertise divers m'ont dit qu'il était très difficile de s'entraîner seules chez elles. Elles avaient besoin, pour réussir à s'y astreindre, de la coercition créée par la présence d'une figure d'autorité. La présence du maître est ainsi importante même dans les situations – tout à fait fréquentes – dans lesquelles il se contente, assis sur le sol face aux danseurs, de les regarder s'entraîner. Les danseurs apprécient toutefois les séances dans lesquelles il s'implique, et ne manquent pas, entre eux, de commenter comment s'est passée la matinée. Un cours dans lequel ils ont répété de nombreux pas et de nombreuses chorégraphies est un bon cours, et, lorsque les efforts fournis ne leur paraissent pas assez importants, ils s'en plaignent et se traitent de paresseux ! Le maître joue ainsi, indépendamment de la manière par laquelle il s'implique – et bien que, en toute apparence, les danseurs soient parfaitement en mesure de mener à bien leur séance de manière autonome –, un rôle capital dans la continuité des entraînements.

## Les discours en action dans les séances de transmission

- 15 Ce que le maître discute dans les moments d'entraînement peut à première vue apparaître aléatoire. Pourtant, des thèmes particuliers se dégagent de ses interventions et, souvent, ceux-ci n'ont pas trait à l'action corporelle. Parmi ses préoccupations, mentionnons le thème des relations amoureuses de certaines danseuses Odissi non oriya résidant dans un autre État de l'Inde, celui de la cuisine oriya et celui de la cuisine du Sud de l'Inde. Il les évoque sans forcément préciser explicitement son point de vue sur le sujet. Or ces sujets sont loin d'être neutres. Les relations amoureuses, par exemple, sont une transgression : dans les milieux hindous à Bhubaneswar, il est de coutume que les mariages des individus soient arrangés par leurs familles. Pour les danseurs et danseuses présents, dont la majorité ne sont pas encore mariés, il serait fortement inconvenant d'affirmer en public qu'ils ont une relation amoureuse. Et pourtant, c'est dans ce contexte-là qu'Aditya relève, comme si cela n'avait pas d'importance, le fait qu'une danseuse Odissi, non mariée bien qu'elle frise la quarantaine, qui n'est pas d'Orissa et vit dans un autre État indien, aurait eu une liaison. À d'autres moments, Aditya, sans quitter la salle de danse, donne à voix haute, en plein dans la séance d'entraînement, des instructions à un des disciples qui vivent dans l'école afin qu'il prépare des plats oriya :

« Coupe des épinards, un oignon, coupe un bon oignon, quand tu l'auras coupé tu viendras me le dire, après on fera du dalma<sup>13</sup>. »

- 16 Certes, les séances se terminent généralement aux alentours de 13 heures et, la préparation de la cuisine prenant beaucoup de temps, il apparaît utile de s'en préoccuper avant la fin de l'entraînement. Toutefois, le maître pourrait donner ses instructions discrètement, à voix basse – et au contraire, il les théâtralise devant les danseurs.
- 17 Si cette gestion particulière des séances d'entraînement confère « un sens que la danse et la vie ne sont pas séparées<sup>14</sup> », il est à noter que, par l'introduction de ces thèmes dans le déroulement des entraînements matinaux, Aditya crée, insidieusement, des frontières entre ce qui est de l'Orissa et ce qui ne l'est pas. Bien qu'il ne se prononce

pas, dans plusieurs des moments que nous venons de citer, sur son appréciation personnelle de ce qu'il évoque, les danseurs dans la salle savent à quoi s'en tenir. En effet, lorsqu'en entretien avec une des danseuses j'évoque le fait qu'il s'enquiert de la préparation des plats du Sud de l'Inde, elle répond spontanément que le maître fait ceci parce qu'il « les déteste<sup>15</sup> ». D'ailleurs, Aditya affiche ouvertement sa passion pour l'Orissa : lors d'une entrevue, il affirmera qu'il désire qu'à chacune de ses réincarnations<sup>16</sup> il renaisse en tant que danseur Odissi, et ce, insistera-t-il, en Orissa<sup>17</sup>.

- 18 Les aspects de l'activité du maître dans la salle d'entraînement décrits plus haut semblent à première vue tout à fait détachés de la danse : en effet, l'exécution des mouvements de danse peut tout à fait avoir lieu sans cette théâtralisation de l'identité oriya. Toutefois, le simple fait qu'ils se déroulent dans ce contexte spatio-temporel les relie à la danse. Par ailleurs, l'activité verbale du maître est conditionnée par l'action corporelle : elle se produit, avant tout, dans les moments où les danseurs s'arrêtent de pratiquer. Et, interrogé sur ces intermèdes discursifs, Aditya me dit :

« [...] Je connais la technique [...]. Donc je sais où [...] leur donner du repos, tu comprends<sup>18</sup> ? »

- 19 Choisir le moment pour arrêter la pratique, introduire quelques échanges qui permettent aux danseurs de souffler avant de reprendre de plus belle leurs efforts, ce sont bien là des gestes qu'Aditya considère faire partie de son activité de pédagogue. Le fait d'introduire des moments de pause fait donc bien partie des gestes immédiatement nécessaires à l'entraînement. Qu'en est-il des contenus idéologiques qui sont au centre de ses verbalisations ? Il est utile de rappeler que la préoccupation avec l'identité oriya apparaît bien comme un élément fortement mis en valeur par les pratiquants de l'Odissi. Aditya, en choisissant de l'évoquer, participe activement à réactualiser ce thème de prédilection des danseurs Odissi. Et, simultanément, il l'impose à ses disciples. Car, en effet, par le fait d'avoir, dans leur désir d'apprendre cette danse, rejoint cette école, ceux-ci se voient confrontés à la nécessité de se plier à l'ordre social et aux règles de conduite qui sont à l'œuvre dans la salle de danse. L'ordre *social* et moral qui sous-tend les verbalisations du maître et la pratique corporelle sont donc inexorablement liés sur le lieu même des situations de transmission. Cette mise en relation constitue-t-elle une situation de côte à côte ? Ou s'agit-il plutôt d'une imbrication ?

- 20 Tournons-nous, afin de pouvoir examiner ce point, vers l'analyse d'un moment de l'entraînement au cours duquel les verbalisations du maître coïncident avec l'action corporelle des danseurs. C'est le cas lorsqu'un matin, celui-ci n'a pas recours à la musique enregistrée, et déambule, sans se presser, le visage détendu, frappant le rythme avec son *kathi* et accompagnant de manière intermittente ces frappes d'un comptage vocal, s'arrêtant de temps à autre devant un danseur ou une danseuse, entre les rangs des danseurs qui sont en train d'effectuer une série d'exercices et de pas. Parfois, il intègre de courtes consignes dans son comptage, en les scandant rythmiquement pour ne pas interrompre l'entraînement. C'est ainsi qu'à un moment il se retrouve à l'arrière de la salle, où plusieurs femmes exécutent, côte à côte, un pas de danse. Aditya se dirige vers l'une d'entre elles en la regardant de face, et lance, sans s'arrêter de frapper : « Le corps droit ! » Puis il tourne autour d'elle et arrive au fond de la salle, où il s'arrête entre deux autres danseuses, positionné cette fois-ci derrière elles. Toutes deux effectuent à cet instant le même pas que les autres danseurs, mais elles ont inversé la droite et la gauche. Aditya le fait remarquer à la première d'entre



elles. Sa voisine, Ratna, se rend alors compte de son erreur et s'arrête d'un air gêné. À ce point, le maître se tourne face à elle et soulève son *kathi* au-dessus de son épaule, comme s'il s'apprêtait à la frapper. Il interrompt toutefois son geste et, se tournant vers la prochaine danseuse, lui dit que Ratna est une *ādibāsī* – une fille de la forêt, une « tribale ». À ce moment les danseurs font une pause, et le maître reste quelques instants devant les deux voisines de Ratna, auxquelles il raconte avec amusement que cette dernière, originaire d'une région de l'Orissa comportant une forte proportion de population classifiée comme « tribale » par le gouvernement indien, effectuerait les danses de cette population-là. Les deux femmes rient. Il en est de même pour Ratna lorsque Aditya retourne quelques secondes plus tard vers elle, engageant une discussion en lui demandant où est son village.

- 21 Lorsque, plus tard, je discute avec Ratna du déroulement des entraînements et lui présente la vidéo de ce moment particulier, celle-ci affirme que le maître la « corrige », et est donc impliqué dans son activité pédagogique<sup>19</sup>. Pourtant, les verbalisations du maître ne mentionnent aucun des mouvements de Ratna. Elles concernent uniquement son identité sociale. Non pas que Ratna fasse partie des *ādibāsī*, une fraction stigmatisée de la population indienne. Elle est, au contraire, la fille d'un homme distingué, directeur du département mécanique de la *Steel Authority of India* dans la ville de Bolani. Mais la partie de l'Orissa dans laquelle elle a grandi comprend une forte proportion de population officiellement répertoriée comme « tribale ». Ainsi, la boutade du maître constitue une inversion de son statut social effectif. En ayant recours à ce procédé, Aditya, dont le statut social est nettement inférieur à celui de la danseuse, rétablit la position hiérarchique qu'il occupe en tant que maître, simultanément, par la tonalité humoristique de l'échange, il prend en compte la supériorité sociale de sa disciple. D'autres témoignages, ainsi que mes observations, confirment que le maître a recours à des procédés similaires dans ses interactions avec d'autres femmes bénéficiant d'un statut social comparable à celui de Ratna. Et il est notable que les danseuses interprètent ces échanges, qui impliquent des termes dévalorisants, comme autant de marques spéciales d'affection de la part du maître à leur encontre. Celui-ci ne met pas en cause, de leur point de vue, la qualité de leur prestation dansée. Enfin, il est important de relever que cette manière d'agir constitue aux yeux de Ratna un acte pédagogique, visant à lui permettre de se perfectionner.
- 22 Il faut rappeler, à ce sujet, que les verbalisations ont lieu au moment même où elle danse, et qu'avant d'avoir recours à l'assignation identitaire, le maître réagit corporellement, en s'approchant d'elle, et en faisant mine de la frapper, à l'erreur qu'elle effectue dans l'exécution de son pas. La communication se joue alors à plusieurs niveaux : elle est constituée d'actions corporelles qui placent le geste dansé au centre des préoccupations. Et elle est constituée des verbalisations du maître, qui ne font pas du tout référence au geste dansé, mais impliquent le statut social de la danseuse, constituant ainsi un rappel des asymétries contradictoires inhérentes à cette relation particulière de maître à disciple. Cette métacommunication<sup>20</sup> permet donc dans ce moment que les situations sociales du maître et de la danseuse, la hiérarchie de la relation maître-disciple et l'exécution du geste dansé se jouent dans le même instant.
- 23 Ainsi, en associant l'identité de Ratna à son activité dansée, Aditya relie le geste technique à l'ordre social qui régit les réseaux de danse Odissi, et donc à sa généalogie. En effet, ce mode d'action n'est pas accidentel ; l'analyse approfondie de la pédagogie du maître exposée dans mon travail doctoral montre que, dans son enseignement, le

recours à l'assignation identitaire et sa mise en relation avec l'exécution de la danse par ses disciples est une performance routinière.

- 24 Cette activité est complexe : selon mes observations, et d'après les affirmations des danseurs, elle varie notamment en fonction du sexe et du statut du – ou de la – disciple auquel il s'adresse. Dans l'exemple cité en amont, l'intervention du maître est appréhendée, malgré le contenu du verbe adressé à Ratna, comme constituant une « plaisanterie ». Elle est, en outre, suivie d'un moment de détente. À une autre occasion, les remontrances qu'il prononce à l'encontre d'un danseur ne paraissent pas ludiques, ou ne débouchent pas sur un moment de pause, mais rajoutent au contraire à la tension physique des corps, qui s'astreignent à effectuer les gestes difficiles de la danse, une tension psychologique. À ce moment, Aditya réaffirme son autorité avec fermeté face à ce garçon dont la position sociale est comparable à la sienne, en contraste avec ce qu'il laissait entrevoir lors de son interaction avec Ratna. Ses interventions ont donc une double efficacité, car elles lui permettent de gérer les relations qu'il entretient avec chacun de ses apprenants, de leur assigner, dans le déroulement même des entraînements, une place spécifique dans la hiérarchie de l'école, tout en les incitant à augmenter leur effort physique, ou au contraire à faire une pause. Or, elles s'appuient bien sur l'ordre social à l'œuvre au sein des réseaux de l'Odissi. Dans les séances de transmission, la pratique de la danse, la hiérarchie de la relation maître-disciple et les représentations que les pratiquants ont de leur microcosme sont donc amenés à exister dans, et par, les diverses actions des danseurs. Ceux-ci s'initient ainsi simultanément à la danse et aux codes d'interaction en cours dans les réseaux de l'Odissi. De plus, dans l'espace de la salle de danse se transmet une philosophie de l'être qui tend vers une reproduction de l'ordre dominant au sein des réseaux de cette danse. Aussi, dans les discours des pratiquants, la qualité du geste dansé des pratiquants et le jugement porté sur leur personne apparaissent volontiers confondus.
- 25 Le fait que l'identité oriya et l'ordre généalogique de la communauté des danseurs soient ainsi réactivés au sein du cours de danse ne nous paraît par ailleurs pas constituer une anomie, vu l'importance que les pratiquants leur attribuent. Par ces procédés, ils veillent à ce que la transmission de la danse ne se réduise pas à l'apprentissage de ses gestes, et porte au contraire ce qui est à leurs yeux l'esprit de la danse vers les nouvelles générations. Il est certain que cet équilibre est fragile, car il est constamment renégocié dans les situations de transmission. Or nous avons indiqué ailleurs que les fortes asymétries qui régissent le microcosme des pratiquants ne sont pas unanimement acceptées, mais font au contraire l'objet de contestations aussi bien du côté des hommes que des femmes<sup>21</sup>. Dans quelle mesure ces contestataires développent-ils d'autres conceptions de ce qui rend la pratique de l'Odissi si spéciale à leurs yeux ? Un examen du déroulement de séances de transmission dirigées par certaines de ces personnes pourrait permettre d'élargir notre compréhension de la transmission de cette danse.

---

## BIBLIOGRAPHIE

CRESSWELL Robert, « Geste technique, fait social total : le technique est-il dans le social ou face à lui ? », *Techniques & culture*, éd. numérique, n° 40, 2003.

[URL : <http://tc.revues.org/1576>]

ČURDA Barbara, « Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde : le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'État d'Orissa », thèse de doctorat en anthropologie des dynamiques sociales et culturelles, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, 2013.

ČURDA Barbara, « L'Odissi en Orissa contemporaine : stratégies individuelles, contraintes, genre », mémoire de maîtrise de sociologie, Toulouse, université Toulouse – Le Mirail, 2002.

ČURDA Barbara, « La divinité Jagannatha préfère-t-elle les traditionnalistes ou les innovateurs de la danse Odissi ? », dans Fratagnoli Federica, Lassibille Mahalia (dir.), *Danser contemporain : circulations et politiques de création : gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2018, p. 51-79.

LAYTON Robert, « Art and agency : a reassessment », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. IX, n° 3, 2003, p. 447-464.

MENON Usha, *Women, wellbeing, and the ethics of domesticity in an Odia Hindu temple town*, Heidelberg/ New York/Dordrecht/Londres, Springer India, 2013.

PRICKETT Stacey, « Guru or teacher? Shishya or student? Pedagogic shifts in South Asian dance training in India and Britain », *South Asia research*, vol. XXVII, n° 1, 2007, p. 25-41.

RUESCH Jurgen, BATESON Gregory, *Communication: the social matrix of psychiatry*, New York, W. W. Norton & Company, 1951.

## NOTES

1. Pour un compte rendu détaillé du développement de l'Odissi, voir B. Čurda, « Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde : le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'État d'Orissa ».

2. Les terrains de recherche étant antérieurs à ce changement, j'utilise l'ancien nom de l'État dans cet article.

3. Ce parcours de pratiquante précède mon implication avec l'Odissi dans une perspective de recherche.

4. R. Cresswell, « Geste technique, fait social total : le technique est-il dans le social ou face à lui ? ».

5. B. Čurda, « L'Odissi en Orissa contemporaine : stratégies individuelles, contraintes, genre ».

6. U. Menon, *Women, wellbeing, and the ethics of domesticity in an Odia Hindu temple town*.

7. Usha Menon (*ibid.*) décrit en détail les différentes phases de vie et les responsabilités qui leur sont liées en s'appuyant sur le cas particulier des modes de sociabilité à l'œuvre dans la vieille ville de Bhubaneswar.

8. R. Cresswell, « Geste technique, fait social total : le technique est-il dans le social ou face à lui ? », p. 15.
  9. R. Layton, « Art and agency: a reassessment », p. 449.
  10. Je ne relève ici que quelques moments des situations de transmission en question, décrites de manière détaillée dans ma thèse (B. Čurda, « Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde : le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'État d'Orissa »).
  11. Il n'existe pas, au sein des pratiques de danse Odissi à Bhubaneswar, de concept de pratique amateur. Mais les cours pour les enfants ont généralement lieu moins souvent et à d'autres moments que ceux destinés aux personnes aspirant à faire de la danse une occupation centrale.
  12. Pour préserver l'anonymat de mes interlocuteurs, j'ai employé des noms fictifs.
  13. Le dalma est un des plats populaires de la cuisine oriya.
  14. « *a sense that dance and life are not separate* » (S. Prickett, « Guru or teacher? Shishya or student? Pedagogic shifts in South Asian dance training in India and Britain », p. 30).
  15. Entretien avec Ratna, 19 octobre 2009.
  16. Selon la religion hindoue, les individus se réincarnent après leur mort.
  17. Entretien avec Aditya, 11 octobre 2009.
  18. Entretien avec Aditya, 11 octobre 2009.
  19. Entretien avec Ratna, 19 octobre 2009.
  20. J. Ruesch, G. Bateson, *Communication : the social matrix of psychiatry*.
  21. B. Čurda, « La divinité Jagannatha préfère-t-elle les traditionalistes ou les innovateurs de la danse Odissi ? ».
- 

## RÉSUMÉS

L'Odissi, officiellement considérée par le gouvernement de l'Inde comme la danse « classique » de l'État d'Orissa (rebaptisé Odisha en 2011), présente de fortes asymétries dans sa généalogie puisqu'elle reconnaît des pratiquants masculins comme étant les transmetteurs légitimes de la danse et assigne aux femmes des positions d'interprètes. Quelles sont les relations entre cet ordre social et les pratiques dansées ? Cet article fournit des éléments de réponse à cette question. Dans un premier temps, il expose, à partir d'observations effectuées dans la ville de Bhubaneswar, capitale de l'État dans laquelle les pratiques de cette danse se déploient avec dynamisme, l'importance que les pratiquants de danse Odissi accordent aux modes de sociabilité locaux. Ensuite, il examine de manière détaillée le déroulement de situations de transmission dans une école de danse de cette ville, et met en exergue les procédés par lesquels un maître relie, au cours des entraînements, l'ordre idéologique et social qui apparaît central dans les représentations de la danse aux identités de ses disciples et à la pratique corporelle.

AUTEUR

**BARBARA ČURDA**

Docteure en anthropologie de la danse, associée au laboratoire ACTÉ (EA 4281, Université Clermont-Auvergne)