Les trois temps du terrain : de la théorie à la pratique

Anitha Savithri Herr

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/688>

DOI : 10.4000/ht.688

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 58-69

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Anitha Savithri Herr, « Les trois temps du terrain : de la théorie à la pratique », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 17 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/688> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.688>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

ANITHA SAVITHRI HERR

Anitha Savithri Herr est chargée de cours à l'université d'Évry Val d'Essonne, pour l'enseignement de l'ethnomusicologie et de l'ethnoscénologie. Elle consacre ses recherches aux relations entre musique et danse dans les formes spectaculaires indiennes (Bharata-Nāṭyam et Yakṣagāṇa). Elle est également conférencière au Musée de la musique et professeur d'histoire de la musique au Centre Theilhard de Chardin à Cergy.

Mail : anithaherr@yahoo.fr

RÉSUMÉ : L'intention de cet article est d'une part de rendre hommage au professeur François Picard dont les enseignements reçus sur les bancs de l'Université ont été très éclairants, et d'autre part de présenter un art dansé, musiqué et joué sur la côte ouest du Karnāṭaka en Inde du Sud – le Yakṣagāṇa.

Enfin, au delà de l'éclairage apporté sur celui-ci, il s'agit de questionner la relation entre la musique et la danse dans les formes spectaculaires d'ici et d'ailleurs.

MOTS-CLÉS : Théâtre indien, musique indienne, danse indienne, terrain, yakṣagāṇa

ABSTRACT: The intention of this article is firstly to pay tribute to Professor François Picard, the teachings received at the University have been very enlightening, and secondly to present an art from the west side of Karnataka in South India - named Yakṣagāṇa. Finally,

beyond the interest for this art, we wanted to examine the relationship between music and dance

KEYWORDS: Indian theatre, Indian music, Indian dance, fieldwork, yakṣagāṇa

Les trois temps du terrain : de la théorie à la pratique

IL Y A QUELQUES ANNÉES, je me lançai, bon gré mal gré, dans l'aventure périlleuse de la thèse. Je choisis de consacrer mes recherches à une forme spectaculaire indienne appelée Yakṣagāna. Pour être tout à fait honnête avant mon premier terrain, je savais que « je ne savais rien ». Je ne parlais ni ne lisais le kannaḍa¹, cette langue ne faisant pas l'objet d'un enseignement dans les universités françaises. Je n'étais pas danseuse mais avais confiance en mon aptitude à apprendre la danse, ayant par le passé, assimilé les bases du Bharata-Nāṭyam² auprès de deux maîtres Malavika Klein et Selvam. J'étais musicienne, pianiste de formation, ce serait mon sésame !

Qu'est-ce que le terrain ?

L'enseignement théorique reçu à l'Université Paris IV Sorbonne commença par cette phrase de Marcel Mauss : « Le jeune ethnographe qui part sur le terrain doit savoir ce qu'il sait déjà, afin d'amener à la surface ce qu'on ne sait pas encore³. » Puis mon professeur d'ethnomusicologie François Picard ajouta : « Mais le terrain sert aussi et surtout à marquer une période, avec un avant, un pendant et un après : A, B et C ».

A : Avant, il y a un projet de terrain. Il faut apprendre, se renseigner, se préparer, savoir ce qui a déjà été fait. On écrit un projet en expliquant pourquoi on part, ce que l'on cherche, ce qu'on pense pouvoir trouver. Ce temps là est précieux parce qu'il n'y a aucune possibilité de revenir en arrière. A : C'est l'imagination, la préparation, le terrain comme futur anticipé. A : C'est ce que j'espérais !

B : Pendant, on observe. On prend le temps. On entend les questions. On note. On recopie. On écrit un journal, des récits, des carnets de terrain, des lettres à des amis, des mails, etc. B : c'est l'expérience, le présent. C'est ce que j'ai vécu.

C : Après, on commence par écrire ce que l'on a remarqué, ce que l'on sait et d'où on le sait, ce qu'on a appris du terrain, ce que l'on sait maintenant et que l'on ne savait pas avant de partir sans l'appui du projet ni des notes de terrain. C : C'est le temps de la mémoire, de l'anamnèse. C'est ce dont je me souviens.

Ces trois temps se répètent encore et encore. On repart. On revient. On repart pour revenir. Et alors seulement, on commence à confronter ce que l'on croit savoir, ce que l'on croit avoir vu et ce que l'on savait déjà ou ce que l'on croyait savoir avant de partir, ce que l'on a noté et que l'on avait oublié dans le temps de la mémoire. On relit A, B et C dans n'importe quel ordre et pas seulement une fois. Puis vient le moment de la rédaction qui est le moment de la révélation. On réalise ce qu'on a vraiment appris, ce qu'on pense avoir découvert. Ce moment là nous informe sur une vérité du savoir, sur une vérité d'une expérience⁴.

Au cours de mes recherches, je vécus à plusieurs reprises les trois temps évoqués par mon professeur. Je lus les quelques ouvrages de référence sur cette forme spectaculaire, à savoir : Shivarama. K. Karanth, Martha Asthon, Guru Rao Bapat, G.S., Hegde, V. Raghavan, Katrin Binder, etc. Je tentai d'acquérir des compétences linguistiques à l'aide d'une méthode⁵, puis me rendis à plusieurs reprises⁶ au Karnāṭaka en Inde du Sud. L'intention qui guidait ma quête était de saisir dans sa spécificité ce qu'était le Yakṣagāna et de contribuer à l'intelligibilité de cette forme. Pour autant, une fois arrivée en Inde, je compris très vite que les interviews menées auprès des artistes, des maîtres, des disciples, des érudits ainsi que l'observation intensive des représentations de Yakṣagāna ne suffiraient pas. J'avais le sentiment de demeurer à la surface des choses. À ce moment-là, les préceptes de Marcel Mauss me revinrent en mémoire : « Partir du concret pour aller vers l'abstrait. » Je décidai alors de faire ce que les sociologues et les ethnologues ont coutume d'appeler « de l'observation participante⁷ ». Je suivis l'enseignement d'un maître de danse, Sanjēva Suvarna, puis d'un maître de tambour, Kṛṣṇamūrti Bhat, au sein d'une école de Yakṣagāna située à Udupi. C'est très précisément là, au cours de cet apprentissage, réalisé *in situ*, que jour après jour, année après année, je parvins à trouver des clés de compréhension de cet art.

Qu'est-ce que le Yakṣagāna ?

Le terme Yakṣagāna désigne en réalité diverses formes spectaculaires pratiquées en Inde du Sud. J'évoquerai ici le Yakṣagāna Baḍagu Tiṭṭu⁸ joué sur la côte ouest du Karnāṭaka et plus précisément dans les districts de Coorg, Uttara Kannada, Chickamagalur, Shimoga, Dakshina Kannada, Udupi ainsi que la partie septentrionale du Kérala. Cet art total dansé, joué, musiqué et pratiqué principalement par les villageois pour les villageois est donné à voir pendant la saison sèche d'octobre à mai. Traditionnellement, les représentations débutent au coucher du soleil et s'achèvent au petit matin. Les pièces ou *prasaṅga*⁹ reprennent des épisodes tirés des grandes épopées hindous, c'est-à-dire : le Mahābhārata¹⁰, le Rāmāyaṇa¹¹ et les Purāṇa¹².

L'origine de cette forme demeure à ce jour bien mystérieuse. Le manque de traces écrites ne permet pas d'en connaître la genèse. Ses racines remonteraient aux XVI^e et XVII^e siècles comme l'attestent les deux manuscrits suivants : le *Virata Parva* écrit par Vishnu Varamballi (1564) pour être chanté dans le style Yakṣagāna et le *Sabhālakṣaṇa* (1621) comportant une description minutieuse des danses et des poèmes exécutés avant la pièce. Aucune autre preuve significative ne nous est parvenue.

Par le passé, le Yakṣagāna se jouait sur une scène à peine préparée, dans un champ de paddy, la cour d'une maison ou d'un temple. Quatre troncs de bananiers placés à chaque coin suffisaient à définir l'espace de jeu. Ce dernier, éclairé au moyen de lampes à huile, était couvert d'un auvent en feuilles de palmier. Enfin, quelques nattes dévolues aux spectateurs étaient disposées çà et là. Avec le temps, ce dispositif s'est modifié. Des néons électriques éclairent désormais l'ensemble et les acteurs utilisent des microphones. Les musiciens quant à eux s'installent au fond de la scène sur une petite estrade. Le lieu de l'action n'est jamais matérialisé par un décor, exception faite du *ratha*, qui symbolise tour à tour un trône, un char, une montagne, etc.

Quelques heures avant le début de la pièce, les artistes s'affairent dans le green-room ou *cauki*¹³. Dans cet espace ouvert aux spectateurs, on dispose un autel destiné au dieu *Gaṇapati* et à la divinité d'élection de la troupe. L'acteur le plus jeune de la troupe, de préférence un brāhmane¹⁴, y dépose ensuite une lampe à huile, des offrandes (fleurs, encens, argent, riz, bananes, noix de coco, noix d'arec) ainsi que les ornements, coiffes, armes, ailes qui seront portés lors de la représentation. Les acteurs s'installent à leur tour, devant les boîtes en métal contenant leur maquillage et leurs costumes, dans un ordre précis : les héros près de l'autel et les démons à l'autre extrémité. Commence alors pour eux une lente transformation. Dans quelques heures, ils joueront *Arjuna* le troisième des *Pāṇḍava*, *Duryodhana* celui qu'il est difficile de combattre, *Śatrughna* le destructeur des ennemis, *Draupadī* la princesse de *Pañcāla*, etc.

Quelle que soit l'occasion de la représentation et la troupe ou *mēḷa* concernée, le déroulement d'un Yakṣagāna est immuable. Seule la durée de chaque partie fluctue. Le prologue, connu sous le nom de *pūrvaraṅga*¹⁵ ou de *sabhālakṣaṇa*¹⁶ marque le passage du temps ordinaire au temps de la représentation. Dans le cas du Yakṣagāna, il commence dans le *cauki* avec une prière adressée à *Gaṇapati* et se poursuit sur scène par une série de chants et de danses : celles du *Kōḍaṅgi*, des *Bālagōpāla* et des *Pīṭhike Strīvēṣa*.

L'épisode choisi par le commanditaire peut être joué à présent. La pièce débute avec l'entrée chorégraphiée ou *oḍḍōlaga* des personnages. Au cours de

l'intrigue les entrées se multiplient pour introduire d'autres figures éminentes (dieux, rois, démons, chasseurs, etc.). C'est au chanteur qu'incombe la tâche d'introduire les différents rôles. Il questionne ainsi chaque protagoniste qui dévoile alors progressivement son identité.

Une représentation est un savant mélange de chants, de danses, de dialogues et monologues improvisés. Les entrées des personnages démoniaques ainsi que les batailles ou *kāḷaga* entre deux ennemis captivent aisément l'attention du public. Mais ce dernier apprécie plus encore les dialogues enlevés, les moqueries, les mots piquants et les réparties vives qui abondent dans ce style.

Lorsque la représentation touche à sa fin, le *maṅgala* vient clore la performance. Cette danse rend hommage à la déesse Mère, aux dix incarnations de Viṣṇu puis à Śiva. La flamme sacrée portée par un personnage féminin ou *śrīvēṣa* retourne dans le *cauki* où les musiciens ainsi que tous les membres de la troupe vénèrent une dernière fois le seigneur *Gaṇapati*¹⁷.

À mesure que mes recherches avançaient, une question se posait à moi avec toujours plus d'acuité. Comment tous les « ingrédients » qui constituaient cet art total s'imbriquaient-ils ? Je ne pouvais aucunement me satisfaire de présenter chaque élément isolément. Je portai alors toute mon attention sur l'étude de la relation entre deux éléments à savoir la musique ou *saṅgita* et la danse ou *kuṇita*.

De la musique à la danse et vice-versa !

Le système musical en vigueur dans le Yakṣagāna Baḍagu Tiṭṭu diffère de celui de la musique carnatique¹⁸. Il possède ses propres cycles rythmiques *tāḷa*¹⁹ et ses modes mélodiques *rāga*²⁰. Les poèmes sont écrits pour être chantés sur un *rāga* spécifique. Selon les sources anciennes, il en existait autrefois plus d'une centaine. Mais un grand nombre ayant disparu au fil du temps, une quarantaine subsistent aujourd'hui dans la mémoire des maîtres et une dizaine seulement sont réellement chantés au cours d'une même représentation²¹.

La musique du Yakṣagāna repose sur sept *tāḷa* : *kōre* (7 temps), *ēka* (4 temps), *jhampe* (5 temps), *rūpaka* (6 temps), *trivude* et *aṣṭa* (7 temps) et *ādi* (8 temps). Ils peuvent se jouer sur deux vitesses ou *kāla* et s'achèvent sur une formule conclusive appelée *muktāya* qui annonce un changement de vitesse, de cycle, la fin d'une pièce et le passage vers un autre *tāḷa*.

L'orchestre compte un chanteur, le *Bhāgavata*, qui s'accompagne en général avec des cymbalettes ou *tāḷam* et une *Śrutibox*. Un joueur de *maddaḷe*,

tambour oblongue à double membranes frappées avec les mains, puis un joueur de *ceṇḍe*, tambour à double membranes frappées avec des baguettes, complètent l'ensemble.

La musique du Yakṣagāna est complexe et intervient à des moments précis. Elle peut participer à l'action menée par les acteurs sur scène : lorsqu'on l'entend on sait exactement ce qui s'y passe. Elle n'est cependant pas toujours liée à l'action et peut être jouée sur scène et/ou hors scène. Compte tenu du nombre élevé de pièces, de chants, de danses, de styles, j'ai choisi de restreindre mon corpus aux musiques de danse du prologue et des *oḍḍōlaga*.

L'apprentissage de la danse, intimement lié à celui de la musique, débute par l'acquisition de la position de base : les bras à hauteur de poitrine, les mains tantôt ouvertes tantôt fermées et les jambes ainsi que les coudes pliés. Au cours de sa formation l'élève apprend les pas correspondants à chaque *tāḷa*, puis les exercices ou *cālu* qui enchaînent ces différents cycles rythmiques, enfin les différentes pièces du répertoire. Par la suite, afin d'éclairer le texte, l'acteur a souvent recours à des gestes codifiés de la main appelés *mudrā*²². L'utilisation d'une telle codification n'est cependant pas indispensable dans cette forme spectaculaire puisque l'acteur parle sur scène. Néanmoins, les gestes suivants s'emploient régulièrement : *garuda*, *varāha*, *matsya*, *patāka*, *tripatāka*, *kāmgula*, *kapota*, *puspaputa*, *kurma*, *simhamukha*, *sikhara*, *suci*, *muṣṭi*. D'autre part, les deux états émotionnels prédominants ici sont la vaillance (*vīṣa*) et la colère (*raudra*). L'amour (*smgāra*), la compassion (*karuna*) ou la paix (*sānta*) demeurent assez secondaires dans ce style parce qu'associés le plus souvent aux personnages féminins. Pour finir, un autre type de danse sans chorégraphie préétablie est parfois donnée à voir. L'exercice demeure ardu et nécessite une connaissance approfondie des mouvements et des cycles rythmiques : c'est pourquoi peu d'artistes s'y essayent.

Au cours de mon apprentissage du chant, de la danse puis du *ceṇḍe*, je réalisais qu'un même *tāḷa* n'est pas dit, joué ou vécu de manière identique par un musicien et un danseur. À titre d'exemple, je présente ici trois récitations d'un même cycle rythmique : *kōre tāḷa*, tout d'abord chanté, puis dansé et enfin joué au *ceṇḍe*.

Corps, culture et apprentissage

Version chantée de kôre tãla

1	2	3	4	5	6	7
ti	.	tai	.	ttai	.	.
ti	.	tai	.	ttai	.	.
ti	.	tai	.	ttai	.	.
ti	.	tai	.	ttai	.	.
ti	.	tai	.	ttai	.	.
da	di	gi	ṇa	dhim	da	di
gi	ṇa	dhim	da	di	gi	ṇa
dhim						

Version chantée de kôre tãla

1	2	3	4	5	6	7
ta	ka	di	mi	ta	ki	ṭa
ta	ka	di	mi	ta	ki	ṭa
ta	ka	di	mi	ta	ki	ṭa
ti	.	tai	.	ttai	.	.
da	di	gi	ṇa	dhim	da	di
gi	ṇa	dhim	da	di	gi	ṇa
dhim						

Version jouée sur le tambour ceṇḍe de kôre tãla

1	2	3	4	5	6	7
dim	.	digede	digede	ta	.	ka
tam	.	digede	digede	ta	.	ka
dim	.	digede	digede	ta	.	ka
tam	.	digede	digede	ta	.	ka
dim	.	tom	.	dim	.	.
dim	.	didi	.	digededigede	.	.
dim	.	didi	.	digededigede	.	.
dim	.	didi	.	digededigede	.	.
dim						

Au premier abord, les trois séries de syllabes diffèrent. Néanmoins, certaines constantes semblent se dessiner. On remarque que tous les temps ne sont pas accentués de la même manière. Les frappes des pieds du danseur et celles des musiciens créent parfois des accents. Ces derniers sont cependant difficiles à interpréter parce qu'ils se manifestent à des niveaux différents. On peut créer l'accent par une légère augmentation de la durée d'un élément, par une différence de hauteur ou de timbre entre les sons. Quelle que soit la nature de l'accent (timbre, hauteur, durée, intensité), sa place dans un cycle donné est presque toujours significative et met en évidence la structure de la pièce musiquée et dansée. Ici le 5^e temps peut être considéré comme un temps fort, il est marqué par les mains du chanteur, les pieds du danseur et par le joueur de *cenḍe*. On note aussi que ce dernier ne se contente pas de marquer ce temps fort mais qu'il l'annonce avec des variations rythmiques sur les 3^e et 4^e temps. De même le 1^{er} et le 3^e temps sont accentués mais dans une moindre mesure. Il y a les temps que l'on accentue pour marquer la structure du cycle rythmique et les temps que l'on accentue pour lui donner vie.

Pour tenter de comprendre quel rôle tenait chacun des protagonistes au sein de l'ensemble, qui suivait, qui dirigeait, ce qui était commun au chanteur, au danseur, au joueur de *maddale* et au joueur de *cenḍe* et par conséquent ce qui ne l'était pas, j'ai d'abord transcrit les musiques enregistrées sur le terrain puis mené une analyse des éléments transcrits. Pour chaque morceau joué sur *kōre tāla* par exemple, il apparaît très nettement trois temps forts : le 1^{er}, le 3^e et le 5^e. Les musiciens ne marquent cependant pas systématiquement ces trois temps. Ils varient un cycle sur deux et marquent d'abord les 1^{er} et 3^e puis les 1^{er}, 3^e et 5^e temps. Ces temps forts sont frappés par les cymbalettes du chanteur et les deux tambours qui se trouvent souvent en homorythmie. Les variations rythmiques les plus complexes sont confiées au joueur de *cenḍe* et se situent toujours à la fin d'une phrase et/ou d'un cycle.

Enfin, en observant les musiciens en situation de cours sans les danseurs puis les musiciens sur scène avec les danseurs, en faisant l'expérience d'accompagner moi-même au *cenḍe* les cours de danse, je pris conscience d'un dernier élément fondamental : la variabilité du tempo. Les musiciens ne jouent pas véritablement plus vite ou moins vite en présence d'un danseur mais leur tempo devient « élastique ». Ils accélèrent puis décélèrent et ne jouent pas « droit » à la manière d'un métronome. Les musiciens suivent les danseurs. Ces derniers n'ont pas besoin d'une carrure, ni d'un décompte des temps dans le cycle mais d'une écoute attentive. Comme le soulignait Jean-Jacques Lemêtre lors d'une journée d'étude sur « musique et théâtre²³ » : « un texte lu n'est pas la même chose qu'un texte joué ». L'observation se

vérifie également pour notre objet de recherche. Une musique de danse sans danseur n'est pas la même chose qu'une musique de danse avec danseur.

Pour finir...

Mes recherches menées sur le Yakṣagāna sont nées du désir de partager des connaissances sur une forme spectaculaire indienne quasiment inconnue en France. L'enseignement académique, les lectures, les interviews, l'observation participante, les allers-retours en Inde puis le travail de transcription et d'analyse m'ont permis de mettre en lumière ce que les musiciens et les danseurs ne disent pas mais qu'ils ont incorporé puis transmis de génération en génération. Certains des éléments pivots de la relation entre la musique et la danse à savoir : les accents, les variations rythmiques, l'élasticité du tempo, témoignent qu'au-delà de la maîtrise d'une tradition musicale, de ses modes mélodiques et de ses cycles rythmiques, les musiciens de danse élaborent un savoir tout à fait spécifique, dont j'espère au terme de mes investigations pouvoir rendre compte.

Quelques repères bibliographiques

- Ashton Martha & Christie Bruce, *Yakṣagāna, a Dance Drama of India*, New Delhi, Abhinav Publications, 1977, 109 p.
- Bhat G.K. Sanskrit Drama, *A Perspective on Theory and Practice*, Dharwad, 1975, 122 p.
- Binder Katrin, *Yakṣagāna Rangabhūmi, the world of the Yakṣagāna stage, drama und theater in Südasien II*, Harrassowitz Verlag, 2013, 476 p.
- Gorgi Balwant, *Yakṣagāna' in Folk Theater of India*, Seattle et London, University of Washington Press, 1966, p. 145-166.
- Guru Rao Bapat, *Semiotics of Yakṣagāna*, Udupi, Regional Ressources Centre For Folk Performing Arts, 1998, 294 p.
- Guru Rao Bapat, "Tradition and Innovation in Yakṣagāna: Kota Shivarama Karanth and Keremane Shambu Hegde" in *Sangeet Natak*, New Delhi, 1999, p. 3-15.
- Hakari Devendrakumar, *Why Folklore and Other Writings*, Dharwad, Prasaraṅga Karnatak University, 2003, 133 p.
- Hegde G.S., *Yakṣagāna and it's sanskrit sources*, Delhi, Parimal Publications, 1997, 154 p.
- Hegde G.S., *A peep into Yakṣagāna and Sanskrit Dramaturgy*, Parimal Publications, Delhi, 2003, 76 p.

- Hiriyanna Ambalike, *Studies in Karnataka Folklore*, Dharwad, Prasaraṅga Karnatak University, 1999, 94 p.
- Karant̥h Shivarāma.K., *Yakṣagāna*, New Delhi, Abhinav Publications, 1997, 252 p.
- Krishnaiah S.A., *Karnataka Puppetry*, Udupi, Regional Resources Centre for Folk Performing Arts, 1988, 115 p.
- Naikar Basavaraj S., *The Folk Theatre of North Karnataka*, Dharwad, Prasaraṅga Karnatak University, 1996, 116 p.
- Raghavan V., “Yakshagana” in *Reading on Music and Dance*, 1979, p. 51-63.
- Ramasamy Thulasi, *Tamil Yakṣagaanas*, Madurai, 1987, 90 p.
- Rangacharya Adya, “The Kannada stage” in *Indian Drama*, Delhi, November 1954, p. 61-67.
- Ranganath. H. K., *The Karnatak Theatre*, Dharwad, Prasaraṅga Karnatak University, 1982 [1960], 255 p.
- Rao H.B.L., *Yakshagana make-up*, Mumbai, Padaveedhara Yakshagana Samithi, 2005, 83 p.
- Upadhyaya V., “Yakshagana Bayalata” in *Sangeet Natak* 11, New Delhi, January – March 1969, p. 37-51.
- Vatsyayan Kapila, “Yakṣagāna” in *Traditional Indian Theatre multiple streams*, 1980, p. 32-47.

Notes

1. Le kannaḍa est une langue issue du groupe des langues dravidiennes. Langue officielle de l'État du Karnāṭaka en Inde du Sud depuis 1956, elle possède son alphasyllabaire propre (composé de 49 caractères : 34 consonnes, 13 voyelles et 2 signes particuliers *anusvāra* et *visarya*) et comporte des différences à l'écrit et à l'oral ainsi que des variations régionales dans les districts de Coorg, de Kundapur, d'Uttara Kannada, de Shimoga, d'Udupi, de Mysore, etc.
2. Le Bharata-Nāṭyam est une danse traditionnelle et classique, originaire de l'Inde du Sud, plus précisément de la région du Tamil Nadu, au sud-ouest de la péninsule indienne. Ce nom a été donné au début du xx^e siècle à une danse traditionnelle autrefois nommée *sadir* (terme marathi qui signifie « offrir »). Le nouveau terme choisi par le critique érudit V. Raghavan se réfère d'une part au sage Bharata Muni, auteur présumé du traité de dramaturgie, le *Nāṭyaśāstra* (le cinquième Veda codifié vers le 1^{er} siècle avant notre ère, c'est le traité de dramaturgie le plus ancien de l'Inde) d'autre part à la contraction des trois mots : *bhāva* (état d'âme), *rāga* (le mode mélodique) et *tāla* (la cycle rythmique), ou enfin à *Bhārata* qui signifie « Inde » et *nāṭyam* qui renvoie à la danse.
3. Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, p. 20.
4. Notes personnelles du cours de formation doctorale de François Picard, séminaire d'ethnomusicologie de Paris Sorbonne : *Qu'est-ce que le Terrain ?*
5. *Conversational Kannada, a microwave approach*, N.D. Krishnamurthy, U.P. Upadhyaya, Bangalore, N.D.K., Institute of languages, 1997 [1972].

6. L'auteur a effectué plusieurs voyages de terrain de 2004 à 2014. Les photos de cet article ont été prises par l'auteur au cours des ces différents séjours.
7. Bronislaw Malinowski, *Journal d'ethnographie*, Recherches anthropologiques, Éd. du Seuil, Paris, 1967. Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard, 1989 [1922]. Jean Peneff, *Le goût de l'observation : comprendre et pratiquer l'observation participante en Sciences Sociales*, Paris, La Découverte, « Grands Repères », 2009.
8. Le terme Yakṣagāna est formé de *Yakṣa* qui vient soit de la racine *yakṣ* « vouer un culte », soit de la version sanskrite de *jakka* qui est une catégorie d'êtres célestes. *Gāna* renvoie au « chant » ou à la « musique ». On traduit habituellement Yakṣagāna par le chant ou la musique des êtres célestes ou semi-divins. *Badaga* se traduit par « nord » et *tiṭṭu* signifie « style ». Ce dernier se différencie de *Yakṣagāna Teṅku tiṭṭu*, ou style du sud, dans les pas de danse, le positionnement des musiciens sur la scène, les costumes et la musique. Anitha Savithri Herr, « Yakṣagāna Prasaṅga », dans *Les écritures textuelles des théâtres d'Asie Inde, Chine, Japon*, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'université de Franche Comté », 2010, p. 50-51.
9. Le terme sanskrit *prasaṅga* désigne un incident, un évènement ou une occasion. Dans le cas du Yakṣagāna, il indique le titre de la pièce jouée ainsi que le document écrit qui sert de canevas à la représentation. Un *prasaṅga* contient environ 250 à 300 poèmes qui ne se subdivisent ni en dialogue, ni en scène, ni en acte, bien qu'ils soient écrits pour être joués. La seule segmentation visible est celle opérée par les changements de *tāla* et de *rāga*. Pour une vision plus détaillée du *prasaṅga* : Anitha Savithri Herr, « Transmission et (re)création du texte dans le Yakṣagāna », *Le texte étranger* [en ligne], n° 9, mise en ligne février 2014, url : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/9/savithriherr.pdf>
10. Ce poème épique, élaboré près de deux siècles avant l'ère chrétienne, est composé de cent mille vers consignés dans dix-huit livres rédigés à l'origine en sanskrit. Il retrace la guerre opposant deux familles : les *Pāṇḍava* et les *Kaurava*.
11. Le voyage ou la geste de *Rāmā* (septième avatar de *Viṣṇu*) fut rédigé en sanskrit par le poète Valmiki vers le III^e siècle de notre ère. Le poème narre la vie du prince d'*Ayodhya*, de sa naissance à son retour sur le trône après moultes aventures dont la conquête de la belle *Sītā*, le piège tendu par le démon *Rāvaṇa*, l'aide apporté par le chef de l'armée des singes *Hanumān*, etc.
12. Les *Purāṇa* sont des récits, des contes mythologiques composés entre 400 et 1000 de notre ère. Élaborés pour tous, mais surtout pour les femmes qui n'avaient pas accès aux Veda-s. Ils reprennent la geste de certaines divinités du panthéon hindou : *Viṣṇu*, *Śiva*, etc. ainsi que de leurs avatars.
13. On parle plus rarement de *cauka* et de *caukada mane*.
14. Des quatre grandes castes (*varna*, *jāti*) celle des brāhmanes est la première. Par principe ils sont les tenants du pouvoir sacré, l'incarnation éternelle de la Loi (Manu).
15. De *pūrva* : avant et *raṅga* : la scène. Ce terme était donné aux préliminaires dans les formes dramatiques jouées en sanskrit.
16. De *sabhā* : l'auditorium et *lakṣaṇa* : les qualités. C'est le mot usité traditionnellement pour désigner le prologue dans le Yakṣagāna.
17. Pour une vision plus détaillée de l'art de la représentation, dispositif et déroulé : Anitha Savithri Herr, « Yakṣagāna, le chant des êtres célestes », dans Françoise Quillet (dir.),

La scène mondiale aujourd'hui des formes en mouvement, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 255-270.

18. La musique carnatique est la tradition musicale cultivée en Inde du sud. A contrario, on parle de musique hindoustanie pour l'Inde du Nord.
19. Le terme est formé des syllabes « ta » qui représente Śiva et « la » qui représente Pārvati (l'épouse de Śiva). Le *tāla* réalise l'union entre les deux divinités. Le mot *tāla* trouve ses racines dans le sanskrit « *tal* » signifiant : fixer, établir ou paume de la main. Pour une définition du concept de *tāla* dans la musique carnatique voir : Isabelle Clinquart, *Musique d'Inde du Sud, petit traité de musique carnatique*, Paris, Cité de la Musique, Actes Sud, 2001, p. 63.
20. Ce qui « colore » l'esprit. Cette notion commune aux musiques carnatique et hindoustanie suit cependant un développement et une interprétation propre dans chacune des deux traditions. Cette entité modale sert de matière mélodique. Son caractère est défini à la fois par les échelles ascendantes et descendantes, les notes avec leur fonction spécifique, leur hiérarchie, leurs ornements particuliers et les phrases types. Daniel Bertrand, *La musique carnatique*, Paris, Éditions du Makar, 2001, p. 30.
21. K. Shivarama Karanth répertorie 62 *rāga* dont *Nāṭi*, *Tōḍi*, *Yaman Kalyāṇi*, *Pūrvi*, *Kēdāra gaṇṇa*, *Mōhana*, *Tujāvantu*, *Navarōju*, *Sāvēri*, *Dhanyāsi*, *Rēgupti*, *Aṭhaṇa*, *Pantuvārālī*, *Bēgaḍe*, *Dvijāvanti*, *Kannada*, *Hussēni*, *Srīrāga*, *Kōre*, *Kāphi*, etc. Karanth Shivarama. K., *Yakṣagāna*, New Delhi, Abhinav Publications, 1997, p. 227-236.
22. Désigne le langage symbolique des mains dans la sculpture, la peinture et la danse. Dans le domaine musical, ce terme évoque la « signature » du compositeur d'une pièce. Chaque *mudrā* possède plusieurs significations et utilisations.
23. Journée d'étude *Musique et théâtre* organisée par le Centre international de réflexion et de recherche sur les arts du spectacle (CIRRAS) au Théâtre du Soleil le 18 mai 2015.