À plusieurs voix. Modalités d'exécution et d'appréciation de la ronde dansée kaikoṭṭukaḷi au Kerala (Inde du Sud)

Christine Guillebaud

▶ **To cite this version:**

Christine Guillebaud. À plusieurs voix. Modalités d'exécution et d'appréciation de la ronde dansée kaikoṭṭukaḷi au Kerala (Inde du Sud). Cahiers d'ethnomusicologie, 2015, Cahiers d'ethnomusicologie : Le goût musical, 28. halshs-01871199

HAL Id: halshs-01871199
https://shs.hal.science/halshs-01871199

Submitted on 26 Sep 2018

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

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

Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

28 | 2015
Le goût musical

À plusieurs voix. Modalités d'exécution et d'appréciation de la ronde dansée *kaikoṭṭukaḷi* au Kerala (Inde du Sud)

Christine Guillebaud

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2514
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 15 novembre 2015
Pagination : 185-206
ISBN : 978-2-88474-373-0
ISSN : 1662-372X

Ce document vous est offert par Université Paris Nanterre

Référence électronique
Christine Guillebaud, « À plusieurs voix. Modalités d'exécution et d'appréciation de la ronde dansée *kaikoṭṭukaḷi* au Kerala (Inde du Sud) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 10 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2514

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

À plusieurs voix

Modalités d'exécution et d'appréciation de la ronde dansée *kaikoṭṭukaḷi* au Kerala (Inde du Sud)

Christine Guillebaud

L'expression « à plusieurs voix » est consacrée en musique pour désigner le caractère collectif d'une œuvre ou d'une performance. Elle y prend un sens acoustique – lorsqu'elle concerne l'association de plusieurs émissions vocales dans le même espace-temps – ou bien par extension un sens compositionnel – par le fait de désigner les parties assurées par chaque exécutant ou groupe d'exécutants au sein d'une même performance. Cette dimension collective des « voix » présente également un paradoxe si l'on considère à présent son sens sociologique. Exprimer sa « voix », c'est énoncer son point de vue, son opinion, c'est prendre parti pour une cause ou pour une personne, c'est encore laisser la trace de sa parole ou de ses idées afin qu'elles soient transmises à de potentiels successeurs. Dans cette seconde acception, le réseau sémantique renvoie plus volontiers au champ de l'individualité, sans complètement s'extraire de son premier sens, notamment compositionnel, où c'est l'ensemble des voix qui compose le collectif et le fait émerger sous une forme ou une autre.

C'est à cette articulation entre le collectif et l'individuel que le présent article voudrait apporter un éclairage ethnographique. Nous l'abordons dans le présent volume consacré au goût musical[1], mais cette question n'est pas spécifique à cette thématique. Elle a connu en effet un plein essor en sciences humaines en général, et plus particulièrement en ethnomusicologie. À une

1 Je remercie Nathalie Fernando pour m'avoir invitée à participer aux travaux de l'équipe internationale « Étude comparative des critères d'évaluation esthétiques et du jugement de goût », Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique (OICRM), Fond national de recherche canadien. Merci également à Frédéric Léotar et Dana Rappoport pour avoir relu une première version de cet article.

histoire des « musiques non-occidentales » (*non-western music*) – qui cherchait à déceler leurs valeurs culturelles comme autant de constructions collectives et partagées par les membres d'une même société –, ont succédé à partir des années 1980 des modèles d'analyse intégrant plus explicitement la voix des individus dans la création (Rice 1987). Aujourd'hui, l'approche par le singulier contribue à de nouvelles méthodologies, comme le portrait de musicien (*Collectif* 2012) ou encore le parcours de vie et les singularités stylistiques qu'il suppose (Le Menestrel 2012). Ces travaux réinvestissent par la même occasion des concepts à connotation psychologique, comme l'« individuation », associée à présent à celui de culture (Bonniol 2012). Ils font également écho aux recherches sur l'écriture anthropologique, en particulier à partir des autobiographies ordinaires et des « encyclopédies de soi » (Fabre 1993, Fabre et Jamin 2010), et font émerger des réflexions épistémologiques autour du « portrait » qui se voit érigé en expérimentation d'une nouvelle « anthropographie » (Massart-Vincent, Camelin, Jungen 2011). Dans le présent article, je m'appuierai sur ces travaux pour précisément souligner l'extrême tension observable entre voix individuelles lorsqu'il s'agit de rendre compte des jugements de goût. Disons que le thème fait surgir chez les musiciens, de manière probablement plus symptomatique, les prises de positions subjectives, les rivalités individuelles ou encore l'organisation quasi concurrentielle des points de vue sur ce qu'il est convenu de « bien réaliser » et de « bien faire ensemble ».

Mon cas d'étude concerne une ronde collective, le *kaikoṭṭukaḷi* (« jeu de frappes de mains ») que j'ai pu observer dans différents contextes au Kerala[2]. Cette danse féminine, à la fois chantée et dansée, se tient généralement lors des cérémonies familiales, comme les mariages, les fêtes liées à la naissance, ou plus quotidiennement lorsque des femmes – parentes, voisines ou amies – se trouvent réunies. Elle avait au départ attiré mon attention par le fait qu'elle présentait une certaine singularité au sein de la société kéralaise. Rare répertoire non associé à une caste particulière, ni même inscrite dans une relation de service ou de patronage, cette ronde est aussi pratiquée dans différents milieux sociaux – celui des villages de récoltants d'alcool de palme (*Īḻava*) et de blanchisseurs (*Maṇṇān*) jusqu'aux associations culturelles animées par des institutrices ou des professeurs d'université. Tous la réalisent selon des cadres normatifs distincts (répertoires privilégiés, styles vocaux, techniques chorégraphiques, etc.), ce qui implique aussi de leur part des manières différentes de l'évaluer et de l'apprécier. La ronde *kaikoṭṭukaḷi* est précisément une danse réalisée « à plusieurs voix » :

2 Cette recherche s'appuie sur quatre missions de terrain effectuées entre 2004 et 2008, d'abord comme post-doctorante puis comme Chargée de recherche CNRS dans l'ex-Laboratoire d'ethnomusicologie UMR 7173, devenu Centre de recherche en Ethnomusicologie (CREM) du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (UMR 7186, CNRS/Université Paris Ouest Nanterre). Outre le soutien de cette institution, ce travail a bénéficié également d'une Aide à la recherche du Centre National de la Danse (2012).

d'une part, elle est à la fois chantée et dansée en groupe (de cinq à une dizaine de participants) et d'autre part, ses normes d'exécution et d'appréciation ne sont ni canonisées, ni même fixées par un cadre sociologique unifié. Elle fait à ce titre l'objet de plusieurs points de vue de la part des praticiennes qui sont reconnues ou auto-désignées comme étant leurs dépositaires. Je m'intéresserai en particulier à trois d'entre elles : Omana, Lila et Savitri dont nous analyserons plus loin les discours. À travers ces personnalités, il s'agira de restituer les contrastes à l'œuvre dans le choix des critères d'appréciation des performances.

Un seul nom pour plusieurs catégories de *kaikoṭṭukaḷi*

Pour ce faire, j'ai travaillé selon une double approche, qu'on pourrait qualifier d'endogène et d'exogène, appellations qui, malgré leur antinomie apparente, ont bien en commun de s'attacher aux points de vue des chanteuses/danseuses. La première approche, endogène, consistait à observer (et filmer) les séances d'apprentissage, les performances lors des fêtes et à conduire des entretiens auprès de trois chefs de troupes distinctes (*leaders*)[3] et de leurs danseuses associées. La seconde, exogène, visait plutôt à croiser les points de vue mutuels de ces trois chanteuses sur la base de séquences que j'avais préalablement filmées et présentées tour à tour aux unes et aux autres, c'est-à-dire en les confrontant à des manières de faire extérieures aux leurs[4]. Cette double orientation est quasi inhérente à l'enquête de terrain en général. Elle part du constat que la forme analysée, le *kaikoṭṭukaḷi*, présente par nature une certaine incohérence de la part des acteurs en présence. La manière dont j'ai procédé est d'ores et déjà bien ancrée dans la recherche anthropologique. Il revient à J. P. Olivier de Sardan d'avoir inscrit ce processus ethnographique au sein d'une « politique du terrain » et d'avoir identifié ses principes fondamentaux, parmi lesquels figure la « triangulation complexe » :

> Il ne s'agit donc plus de « recouper » ou de « vérifier » des informations pour arriver à une « version véridique », mais bien de rechercher des discours contrastés, de faire de l'hétérogénéité des propos un objet d'étude, de s'appuyer sur les variations plutôt que de vouloir les gommer ou les aplatir, en un mot de bâtir une stratégie de recherche sur la quête de différences significatives. […] Elle

3 Par convention, nous traduirons en français l'ensemble des discours énoncés par les acteurs en malayāḷam, la langue du Kerala, et maintiendrons les termes et expressions spécifiquement énoncés en anglais en les indiquant en italique.

4 Je n'ai volontairement pas organisé de visionnage commun avec les trois chanteuses réunies, exercice qu'elles n'auraient probablement pas accepté du fait de leur statut social dissymétrique. Le problème de la distance géographique séparant leurs lieux de résidence respectifs est venu renforcer cette intuition initiale. J'ai donc échangé avec chacune d'elle de manière indépendante.

> suppose simplement que dans une collectivité donnée, tous les acteurs n'ont ni les mêmes intérêts, ni les mêmes représentations, et que, selon les « problèmes », leurs intérêts et leurs représentations s'agrègent différemment, mais pas n'importe comment. (Olivier de Sardan 1995 : § 57 et 59)

En cherchant à analyser la logique de ces agrégations au sein du *kaikoṭṭukaḷi*, j'ai dû par-là même prendre acte du caractère finalement limité d'une approche uniquement endogène. Très tôt, j'ai constaté que les terminologies utilisées par les danseuses s'avéraient assez fragmentaires. Plus encore que la musique, la danse fait l'objet de savoirs des plus implicites et ce, malgré l'émergence récente des formes plus réflexives de diffusion de cette ronde, comme les livres de chants et de « savoir-faire traditionnels »[5] compilés par des chefs de troupes ou les performances produites et commercialisées sur supports enregistrés (CD, vidéo VCD, vidéo en ligne). Les discours d'appréciation émergeaient par contre plus aisément dans les situations de confrontation exogène, précisément lorsque je donnais à visionner aux danseuses les performances préalablement filmées dans d'autres milieux et que chacune découvrait souvent pour la première fois.

S'intéresser aux modalités du goût musical et chorégraphique pose en outre deux difficultés majeures. La première concerne, on l'a dit, l'éclatement social des pratiques de la danse. Parce que les praticiennes de *kaikoṭṭukaḷi* appartiennent à des castes différentes, une partie importante des jugements qu'elles élaborent se situe à un niveau d'ordre « moral », autrement dit dans le registre du simple jugement de valeur. Les chanteuses/danseuses posent en effet d'emblée sur un même niveau d'appréciation les énoncés chantés (et organisations chorégraphiques associées) avec celui du statut des personnes qui les réalisent. Cette évaluation, le plus souvent dépréciative, transpire par exemple des discours de nombreuses femmes brahmanes (*naṃpūtiri*) lorsqu'elles commentent la danse effectuée par des femmes au statut inférieur au leur (*nāyar, īḻava, maṇṇān*) : « ce n'est pas le *original kaikoṭṭukaḷi* », « ce sont des *poor performances* », « elles ne savent rester droites, elles sont illettrées » sont autant de phrases habituellement prononcées. Les discours accusent aussi les méfaits de la copie ou de l'imitation (*dupli,* de l'anglais *duplicate*) entre les castes ou dénoncent des chaînes de

---

5 Ces ouvrages, publiés en malayāḻam, chez différents éditeurs ou à compte d'auteur, sont particulièrement prolifiques dans la région. Les titres s'appuient principalement sur les termes locaux de la « tradition ». Les savoirs relatifs au *kaikoṭṭukaḷi* (Guillebaud 2011b), sont généralement désignés de quatre manières :

a) ācārānuṣṭhānaṅṅaḷ, littéralement « ce qui suit *l'ācārām* » : « usage, established custom, practice, habit, etiquette, manner, civility, apparel » (Madhavan Pillai 1999 : 99)

b) vaḻikaḷ : « ways, roads, routes, manners, means, modes, procedures, courses, lines or mode of actions, accomplishments, causes » (ibid : 950)

c) vijñāā-nīyam : « knowledge, intelligence, experience, competence, skill, expertise » (ibid : 959)

d) vratānuṣṭhānaṅṅaḷ, littéralement « ce qui suit le *vratam* (au pluriel) » : « observance, abstinence, vow, oath, action, mode of life, rule of observance » (ibid. : 988).

transmissions non intentionnelles vers les autres groupes, alors que la danse émanerait des seuls brahmanes vus comme ses dépositaires « originels » :

> Différentes communautés pratiquent. Les *Nāyar* et *Īḻava* étaient par le passé dépendantes des brahmanes. Elles ont imité car elles n'ont pas de rituels à elles. Avant, elles assistaient aux mariages. *Forget it*, ce sont des *poor performance* ! Elles n'y connaissent rien, elles sont seulement influencées [Entretien avec une femme brahmane *naṃpūtiri*].

S'il est probable que des échanges de savoirs dansés aient pu se tenir entre les castes par le passé, il est évident qu'ils ne sont pas faits pour combler une absence présumée de rituels chez les non-brahmanes (chacune des castes mentionnées est en réalité dépositaire de savoirs spécialisés qui lui sont spécifiques, point que la locutrice brahmane entend précisément nier). L'assertion souligne aussi un seul mouvement de transfert possible des connaissances, du haut de la société vers le bas, alors qu'il a dû probablement s'effectuer en aller-retour[6]. Plus important pour notre propos est le fait que ce discours assimile les postures observées, les gestes et la manière d'entonner les chants des « autres » à de simples exécutions ratées, des erreurs ou encore des pâles imitations d'un supposé modèle brahmane. Cette évaluation est directement versée dans des clivages hiérarchiques et des relations de pouvoir qui, bien souvent, lui préexistent. Ce premier niveau d'appréhension de la part des praticiennes est si prégnant que certaines d'entre elles n'accordaient que peu d'intérêt à se prêter au visionnage des vidéos que je leur proposais au-delà des premières secondes de diffusion. S'il était vain de chercher à éveiller la curiosité des unes pour les autres, ma tâche a surtout consisté à faire accepter cette situation de confrontation produite par l'image – et de dépasser le mépris parfois très virulent qu'elle génère –, exercice qui revenait en quelque sorte à faire plus simplement reconnaître aux intéressées le fait même que plusieurs castes puissent pratiquer la « même » danse. Bien que cette barrière sociologique mériterait une analyse en soi, j'ai dû rapidement renoncer à considérer ce type de discours comme des appréciations *stricto-sensu* des performances, parce qu'elles ne leur étaient tout simplement pas spécifiques. Ces jugements pouvaient en effet s'appliquer bien au-delà du *kaikoṭṭukaḷi* et presque de manière interchangeable à toute autre forme de connaissance, de manières d'être, de façon de s'exprimer, de se comporter au quotidien, à partir du moment où elles émanaient de personnes appartenant à une autre caste. En renonçant à intégrer ces appréciations morales à l'analyse, il s'agissait de dépasser, avec mes interlocutrices, cette première appréhension qui faisait systématiquement rimer altérité

6 Le discours dominant aujourd'hui au Kerala (en particulier dans les opérations de patrimonialisation portées par les politiques culturelles marxistes) qui consiste à envisager les arts populaires (*folk arts*) comme la source ancestrale des « arts classiques » est en quelque sorte ici inversé.

esthétique avec illégitimité sociale. Au-delà de ces réactions, c'est finalement en variant les échelles de comparaison – au sein d'une même caste, entre différents groupes de castes différentes, entre plusieurs contextes de performance (domestique, festif, scénique) – que des critères, et même des valeurs associées au chant et à la danse, ont pu émerger comme nous le verrons plus loin.

La seconde difficulté concerne la diversité très marquée des manières de réaliser le *kaikoṭṭukaḷi* au sein de la société kéralaise. La principale différence porte aujourd'hui sur un élément fondamental de l'exécution : le fait d'associer le chant et la danse en les pratiquant simultanément ou, à l'inverse, de volontairement les dissocier en les confiant à des praticiennes distinctes. J'ai pu ainsi identifier plusieurs configurations possibles dont je rappellerai uniquement certains éléments constitutifs[7].

Cette vidéo présente une performance qui s'est tenue dans un village du centre du Kerala où résident les participantes, toutes appartenant à des castes de bas statut, principalement des *Maṇṇān* et *Īḻava*. À quelques mètres seulement de leurs maisons, elles répétaient en vue d'une présentation prévue quelques jours plus tard dans le temple du village pour la fête de la constellation de *pūram*. Elles avaient notamment revêtu leur sari traditionnel pour se mettre dans les conditions réelles de la fête. Cette « répétition », loin du temple, revêtait aussi un caractère public, c'est-à-dire que les autres villageois y assistaient. Chacun pouvait commenter ce qui se passait, dans une ambiance détendue. Malgré la présence des voisins, la danse des jeunes femmes différait finalement peu de leurs habitudes quotidiennes, c'est-à-dire lorsqu'elles pratiquent le *kaikoṭṭukaḷi* le soir, après leur travail, dans leur tenue de tous les jours. Dans ce village, mais aussi plus généralement chez les femmes appartenant à ces castes, la performance choisie est souvent la même : c'est dans l'espace circulaire formé par la ronde que les chanteuses-danseuses se situent les unes par rapport aux autres et au centre duquel leurs voix chantées convergent ; cette configuration conditionne la perception sonore de chacune des femmes. Elle invite à l'écoute mutuelle, inter-individuelle, voire à la quasi-fusion collective dans les unissons. Par conséquent, un spectateur extérieur est d'emblée mis à distance, il perçoit les danseuses uniquement de dos et apprécie davantage les chants dans leur relation avec le mouvement dansé qui, de son point de vue, devient prédominant. La forme *kaikoṭṭukaḷi* est, dans ce cadre, une danse à partager entre soi plutôt qu'une danse donnée à voir, et indépendamment de la présence effective (ou non) d'un public.

La réalisation qui associe chant et danse. Danse *kaikoṭṭukaḷi* par Maṇṇān Kavitha et ses voisines, Chovallur, Kerala. Chant à la déesse Sarasvatī. Image : Christine Guillebaud.

La seconde séquence a été filmée lors d'une fête d'un temple brahmanique situé dans une petite ville du centre du Kerala. Pour cette occasion, une scène avait été érigée non loin de l'entrée principale. La troupe, dont j'avais suivi aussi les répétitions en amont, s'y est produite à l'invitation des autorités du

temple pour un programme d'environ une heure, lui-même intégré à une programmation de plusieurs jours qui célébrait la fête de la constellation *Tiruvātira.* Ces événements culturels sont très communs dans les temples brahmaniques de la région. Parmi les nombreuses troupes de *kaikoṭṭukaḷi* qui y participent, la configuration de performance choisie est généralement toujours semblable. Elle consiste à dissocier le chant de la danse parmi les participantes. Dans cet extrait, la chanteuse principale, accompagnée d'une de ses étudiantes, est située hors de la ronde tandis que les autres jeunes femmes réalisent la chorégraphie. Elle entonne les versets seule, alors que la seconde chanteuse lui adresse le répons. À la différence du cas précédent, les deux chanteuses ne prennent guère part à la danse, seulement lorsque des difficultés techniques surgissent, par exemple au cours de l'apprentissage. De manière générale, le discours des femmes brahmanes se trouve cependant en décalage avec cette réalité. Une chanteuse, chef de troupe, m'a affirmé que le chant ne doit idéalement « jamais être séparé de la danse », élément important « pour que le rythme (*layam*) vienne ». La raison ensuite invoquée pour justifier ce choix fut la suivante : « Il est presque impossible de se faire entendre du public tout en dansant soi-même ! ». Dans cet extrait vidéo, la dissociation de la musique et de la danse implique ainsi un développement beaucoup plus indépendant du mouvement. La chorégraphie est libérée de certaines contraintes de souffle, elle se complexifie dans ses formes et combinaisons : la posture de base pose le centre de gravité à un niveau bas[8], les frappes de pieds sont marquées, les gestes des bras et les rotations des poignets sont plus « classiques »[9], des agencements internes de motifs effectués à deux sont effectués à l'intérieur de la ronde, etc. La responsable de la troupe m'a dit d'ailleurs toujours « veiller à ce que les mouvements ne soient jamais ennuyeux ». En tant que chanteuse principale, elle peut symétriquement développer un style vocal plus ample et orné, voire très virtuose pour certaines d'entre elles. En dissociant les rôles, il ne s'agit donc pas de pratiquer « entre soi », comme c'était le cas précédemment, mais de donner satisfaction à un auditoire. La troupe donne à voir la danse, dans une mise à distance induite naturellement par cette configuration[10].

La configuration qui dissocie chant et danse. Danse *kaikoṭṭukaḷi* par une troupe de caste brahmane *naṃpūtiri*, Guruvayur, Kerala. Chant à la déesse Sarasvatī. Image : Christine Guillebaud.

7 Pour une présentation plus détaillée de ces configurations, voir Guillebaud 2011a et 2014.

8 Selon les principes de notation Laban, les gestes des différents segments du corps sont notés avec une graphie distincte suivant leur positionnement dans l'espace : niveau « haut » (hachuré), « moyen » (pointé) ou « bas » (noirci).

9 Comparables aux danses classiques pratiquées dans la région, comme le *mōhiniyāṭṭam* et le *bharatanāṭyam*.

10 Par ces différences d'organisation, la danse véhicule aussi des formes de sociabilité différentes : féminine et intime chez les femmes brahmanes, elle semble davantage liée à la sociabilité de village et aux événements communautaires chez les femmes de basses castes (voir Guillebaud 2011a).

Cette démarcation observable entre l'entre-soi et l'événement public n'est pas sans rappeler la distinction qu'opèrent les anthropologues de la danse entre forme « participative » (*participatory dance*) et forme « présentationnelle » (*presentational dance*). Dans un article d'Andriy Nahachewsky (1995) basé sur les notations Laban (*Labanotations*) de deux versions d'une même danse ukrainienne, ces deux pôles permettraient de définir un axe de distinction pertinent pour identifier et donc typologiser la plupart des formes dansées.

Le premier critère de distinction retenu par cet auteur et ses prédécesseurs, concerne le type de distance qui s'établit entre le danseur et celui qui le regarde :

> *Participatory dance. The dancers' attention addresses their interaction with each other* (p. 4).
> *Presentational dance. Performed for an external human audience* (ibid.).

Le second critère concerne les mouvements eux-mêmes, analysés selon une double structure, l'une microscopique (l'ensemble des éléments kinétiques qui forment les motifs) et l'autre macroscopique (l'organisation de ces motifs en unités plus larges de phrases et de sections). L'auteur distingue ainsi à partir de son cas d'étude ukrainien (*kolomyika*) les oppositions suivantes :

> *The participatory kolomyika has a very simple prescription. Indeed, only a general framework for the dance is prescribed*[11]*. It is used as a means to facilitate the interaction of the participants. The dancers circle clockwise, then counterclockwise, then rest or perform «dis-play» steps, each for as long as they like* […] *participatory dances can be very complex on the microscopic level. Communication occurs primarily at very close range and often involves direct tactile contact. Much of the meaning of the experience is manifest in tiny movements such as an eye contact or a subtle change of pressure with the hand* (p. 5).
>
> *Presentational dances in general tend to have elaborate prescriptions. The sequence, duration, and motif content of each phrase is not negotiated among the dancers as the dance progresses, but is set in advance by the choreographer. Presentational performers generally communicate over a larger distance. In order to be seen by the audience in the theatre, communicative movement elements must be larger. Often, indeed, the focus of the dance falls upon elements such as group formations, locomotion, and repetition of phrases. The macroscopic structure of the dance is often very elaborate* […]. *This analysis of the microscopic elements in the presentational dance shows clearly how this level in the movement material carries little intentional communicative burden. In many theatrical styles, the standardization of movement on the microscopic level is designed to highlight and reinforce the macroscopic elements, somewhat as a laser is created from the synchronization of light waves* (p. 5-6).

En quoi ces observations effectuées sur la base de danses ukrainiennes sont-elles généralisables à d'autres contextes ? Sans nul doute, les deux premiers exemples de *kaikoṭṭukaḷi* susmentionnés se rangent aisément dans les deux catégories, participative et présentationnelle, si l'on considère à la fois le critère de distanciation au public et le type d'organisation micro/macro des mouvements. Cependant, cette typologie ne suffit pas seule à rendre compte de la réalité observée sur le terrain kéralais. Tout comme le soulignait déjà Nahachewsky à partir de son cas d'étude, ces catégories ne s'excluent pas mutuellement. En effet, l'entre-soi n'évacue pas pour autant tout cadre effectif d'appréciation publique. Les femmes de castes *maṇṇān* et *īḻava* que nous avons rencontrées réalisent leur danse, on l'a vu, dans un cadre domestique (sans regard extérieur à la ronde), mais aussi lors d'événements plus communautaires (aux yeux des autres villageois), sans que les mouvements ne soient fondamentalement transformés, tant au niveau microscopique que macroscopique. La danse reste donc fondamentalement participative du point de vue de la structuration du mouvement. Elle présente aussi un autre trait fondamental : un principe d'intersection entre chant et danse qui semble éminemment conduire la performance, quel que soit le contexte en jeu (Guillebaud 2014). Considérant cette spécificité, il est aisé ensuite de la distinguer des répétitions et des prestations scéniques effectuées cette fois-ci par les femmes brahmanes qui maintiennent de manière systématique une séparation spatiale stricte entre la/les chanteuse(s) et les danseuses cantonnées à la ronde, quel que soit le contexte de destination. Ce qui prime dans les discours sur le *kaikoṭṭukaḷi* est donc moins le rapport effectif au public que le fait même *d'associer* ou de *dissocier* les deux dimensions musicale et chorégraphique. À la lumière de ces exemples, il serait tout à fait pertinent de considérer ce nouveau critère au sein du continuum participatif/présentationnel construit précédemment en anthropologie de la danse. Il viendrait ajouter un degré supplémentaire dans les observations relatives à la mise à distance des destinataires de la danse et à la structuration inversée micro/macro des mouvements qui n'en restent pas moins pertinentes. En prenant en compte ce nouveau trait, une troisième configuration de *kaikoṭṭukaḷi* est également susceptible d'émerger aux yeux de l'observateur, et qui n'avait pas forcément été prise en compte jusqu'ici comme catégorie de « danse ». Le lien ci-contre en donne un exemple.

Extrait de l'album *Ātiratiṅkaḷ*, *Tiruvātirappāṭṭukaḷ* par Urmila Unni. 1 CD Sargam. Plage 7 : « *Pūmātinotta* ».

La troisième configuration ne rentre en effet dans aucune des catégories d'analyse précédentes. Elle consacre la dissociation à l'extrême puisque le chant *kaikoṭṭukaḷi* est également produit, enregistré et commercialisé sur supports audio. Elle est le fruit de directrices de troupes soucieuses d'individualiser leur démarche, voire de réaffirmer certaines normes d'exécution de ce répertoire au titre de leur statut de « dépositaires » d'un savoir ou même d'une identité de caste. Par certains attraits, ces liens d'identité seraient remis en jeu par les formes contemporaines et à présent globalisées de ce qu'il est

aujourd'hui commun d'appeler l'« institution de la culture »[11]. J'ai montré ailleurs que ces productions – qu'il s'agisse de livres, de disques, de VCD ou de vidéos en ligne – s'étaient constituées en réaction aux événements de politique culturelle locale forgés par le gouvernement traditionnellement communiste depuis les années 1950, au nom d'un « nationalisme régional » (Guillebaud 2011c), et qui ont parallèlement été relayées par les réseaux privés de diffusion des musiques « kéralaises » auprès de la classe moyenne, locale ou en diaspora (Guillebaud 2011a, 2011b). Au sein des performances, l'une des opérations principales que je rappellerai ici a bien été de disjoindre les éléments constitutifs du *kaikoṭṭukaḷi* et de créer une nouvelle relation au chant, – celle de l'écoute purement musicale et entièrement autonomisée –, et de requalifier cette forme artistique en « musique »

Fig. 1. Couvertures d'albums de *kaikoṭṭukaḷi* (encore appelé *Tiruvātirakaḷi*).

(plutôt qu'en « danse ») appréciable pour elle-même. Ces albums renforcent aussi à l'extrême les choix généralement opérés dans les formes présentationnelles, qui peuvent ainsi déployer leur complexité inhérente en s'affranchissant définitivement du chant en *live* et s'appuyer sur des enregistrements pour les prestations publiques. Elles impliquent aussi en amont, lors des répétitions, de danser sans la moindre musique, ce qui est de fait impensable dans les deux premières configurations relatées (*cf.* 1 et 2).

Le *kaikoṭṭukaḷi*, par la cohabitation de ces trois configurations de performances, se trouve aujourd'hui à une étape de redéfinition importante de ses normes d'exécution, générant autant de prises de positions individualisées de ses dépositaires sur ce qu'il est convenu de « bien réaliser », que de réaffirmations personnelles des valeurs qui présideraient à sa bonne exécution. Dans cette

11 Voir les travaux menés autour de Daniel Fabre au Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (CNRS/EHESS/Ministère de la Culture).

situation d'éclatement des pratiques, quels sont au final les critères d'appréciation retenus par les différentes chanteuses/danseuses que nous avons rencontrées ?

Les critères d'Omana

De caste brahmane (*naṃpūtiri*), Omana enseigne la danse *kaikoṭṭukaḷi* à des jeunes femmes de son milieu qui habitent dans différentes communes autour de sa résidence. Elle a toujours pratiqué la danse en amateur alors qu'elle était professeur de hindi et de sanskrit à l'université. Ce n'est qu'à la fin de sa carrière universitaire qu'elle a commencé à dédier entièrement son temps libre à

l'enseignement de la danse. Cette passion lui permet également de maintenir un lien privilégié avec sa fille qui est aussi praticienne dans le groupe. Régulièrement sollicitée par les autorités des temples voisins, Omana forme et prépare ses étudiantes à se produire sur scène lors des principaux festivals qui se tiennent tout au long du calendrier du rituel hindou (*tiruvātira, ōṇam*, etc.). Directrice de troupe, elle assure le chant a cappella à l'extérieur de la ronde, accompagnée d'une seconde chanteuse (qui se joint à elle pour les seules prestations publiques) et lui fournit le répons. Sa fonction est aussi d'organiser en amont les représentations : elle choisit la couleur commune des tenues (le *seṭṭu muṇṭu'* traditionnel), elle prend en charge la logistique du transport en minibus des jeunes femmes sur les lieux et s'assure de leur retour le soir « en toute sécurité » auprès de leurs familles. La motivation principale de son activité est d'ordre à la fois dévotionnel et pédagogique. L'apprentissage des jeunes femmes est régulièrement ponctué de représentations publiques (auxquelles prennent part très tôt les débutantes) et durant lesquelles la relation à l'auditoire est toujours médiatisée par un discours

explicatif qu'Omana prépare consciencieusement à l'avance et égrène avant chaque pièce : elle y annonce les titres du répertoire présenté, l'origine mythique de la danse, la geste des divinités invoquées (Shiva/Parvati) ou encore certains éléments sur la filiation des mélodies (portant sur le *rāga* de référence).

Le travail, que nous avons mené sur la base méthodologique évoquée plus haut, démontre que ses appréciations du *kaikoṭṭukaḷi* portent autant sur la qualité du chant et du mouvement, la beauté des tenues vestimentaires, les formes de coordination collective dans la danse que sur les attitudes des jeunes femmes. Ces éléments peuvent être regroupés sous cinq registres qu'elle considère comme complémentaires.

Le Sérieux

Ce critère normatif est particulièrement saillant dans son discours lorsqu'elle évoque le choix des pièces du répertoire qu'elle transmet et présente sur scène. Elle les consigne dans un cahier personnel, écrit à la main et comportant de brèves annotations relatives à la chorégraphie, volume auquel elle se reporte régulièrement lors de nos discussions. Il m'est arrivé également de feuilleter avec elle d'autres recueils de ce type, ceux qui sont publiés par d'autres groupes chez différents éditeurs locaux et que je m'étais proposée de confronter au sien. Le livre en question, intitulé *kaikoṭṭikaḷippāṭṭukal* (Études en *kaikoṭṭukaḷi*) compilé par Radha Madhavan et Sudha Gopalakrishnan (2004), présentait notamment la retranscription des différentes pièces du répertoire en usage, et parmi elles des chants décrivant le quotidien ordinaire des villageoises kéralaises. L'un d'entre eux a particulièrement attiré l'attention d'Omana. La scène narrée est en effet plutôt amusante : le texte évoque des petits lézards qui rampent sur les jambes des jeunes femmes qui s'amusent à les déplacer d'un geste vif de la main… À la lecture de ce chant, Omana à la fois surprise et agacée, s'est exclamé en anglais : « *for fun !* », sa manière de souligner que la pièce n'avait rien de très sérieux. Elle s'en est ensuite expliquée :

> La danse *kaikoṭṭukaḷi* se fait généralement la nuit, la fatigue fait faire des choses pas vraiment sérieuses. C'est donc pour s'amuser et cela n'a vraiment aucune valeur artistique. Je me fiche de ce chant. C'est *tamaśa*[12], *just for fun*.

Au cours de notre conversation, elle a poursuivi :

> Je m'intéresse aux formes artistiques sérieuses. Il faut de la dévotion à Dieu et de la prière. Je suis plus sérieuse. Nous ne devons pas nous laisser aller vers le

12 Littéralement « humorous entertainment, frivolity, fun, jovilality, joke, show, spectacle » (Madhavan Pillai 1999 : 458)

> bas, il faut tenir le niveau. Je veille à la valeur artistique. Bien sûr, j'ai aussi toutes ces chansons avec moi, collectées dans différents livres. Il faut du sérieux, de la dévotion, des chants de [théâtre classique] *kathakaḷi* (*padam*). La dévotion à Dieu est une affaire sérieuse !

La sélection même des chants du répertoire est considérée par Omana comme un trait incontestable d'attachement spirituel à ce que l'on fait. Elle rejette aussi la prétention même de l'ouvrage à être exhaustif et accuse l'auteur de véhiculer une mauvaise image de la danse. Sa propre démarche est en effet de former des étudiantes et de proposer des prestations publiques, qui se tiennent majoritairement dans l'enceinte des temples. Par cette inscription spatiale, le critère normatif du « sérieux » lui fait préférer les pièces du répertoire les plus dévotionnelles (comme les chants *kīrtan*, voire des reprises du répertoire classique *kathakaḷi*) dont la qualité dépendrait en premier lieu de leur contenu sémantique.

En matière de performance à présent, elle tient à ce que les danseuses assimilent les chants en les fredonnant tout en dansant (même si elles abandonnent ce fredonnement par la suite sur scène), ce qui confirme la porosité possible entre forme participative/présentationnelle dans le cas d'Omana. Ce référent sémantique fournirait selon elle l'expérience dévotionnelle inhérente à la danse et censée également être véhiculée au public du temple. Enfin, pour compléter ce champ d'application du « sérieux », Omana a souvent ajouté que le style du chant devait être « sans fioriture », c'est-à-dire sans trop d'ornements. Il est fort probable que ce choix consiste à faire entendre un texte dévotionnel dans une intelligibilité optimale. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce dernier critère dans le discours de Savitri.

L'originel

Omana évoque à différents moments le mythe d'origine du *kaikoṭṭukaḷi* qui, d'après elle, serait une offrande de la déesse Parvati à son époux Shiva le jour de la constellation de *tiruvātira*. Il lui permet d'argumenter que :

> Le *kaikoṭṭukaḷi* est très important parce qu'un mode de vie y est connecté.

On serait donc face à une pratique considérée comme une manière d'être et une façon de se comporter propres aux femmes de sa caste, qui seraient à l'image de la déesse Parvati, la danseuse originelle. La référence au mythe d'origine de la danse vient légitimer la place de l'épouse brahmane, pieuse, respectueuse envers son époux et faisant acte de dévotion dans tous les domaines de la vie quotidienne. Cette attitude est aussi appréciée en tant que telle dans la danse, notamment à travers l'appréciation des postures et des comportements des jeunes femmes.

La discipline

Le souci de la « discipline » est aussi particulièrement visible dans la performance de ses étudiantes, qu'elle ne cesse de corriger en termes de postures corporelles, de maintien du buste et, plus généralement, d'attitudes sur scène. En regardant la vidéo filmée de la dernière prestation scénique de son groupe, elle a par exemple exprimé le point de vue suivant :

> Je veux toujours *aramandalam* [terme désignant la posture de base : le buste droit et les genoux légèrement fléchis] : il n'est pas assez là ! Elles le font quelques minutes au début ; je veux que cela soit fait entièrement [durant toute la prestation].

Outre la recherche de constance, la notion de posture est aussi à entendre dans le sens d'attitude et d'implication de la part des danseuses. À ce propos, elle a ajouté :

> Entre les chants, les filles parlent. Ce n'est pas bon pour les présentations scéniques. C'est un endroit pur [en parlant ici de la scène, *sthālam* "place"] ; c'est comme un temple, cela ne convient pas.

L'équilibre/l'harmonie

Ce critère est prégnant dans le discours d'Omana, tout d'abord lorsqu'elle évoque le caractère collectif de la danse, qu'elle qualifie en termes de proportionnalité visuelle.

> Avec cette tenue [vestimentaire], toutes semblent de même taille alors que ce n'est pas la réalité, c'est bien !

Une telle recherche de symétrie ressort également dans ses propos relatifs au chant, qu'elle entend réaliser de manière « direct et stable » et en visant la meilleure « harmonie ».

La pureté du genre

Omana exprime régulièrement le fait que les chants doivent être préservés :

> *in pure traditional style*. Je recherche le *traditional.* C'est ce que je préfère dans les pas, les chants, les mouvements du corps et dans le rythme (*tāla*). Cela est difficile car certains adoptent le style [de danse classique du Kerala] *mōhiniyāṭṭam*

> dans les pas. Alors qu'il faut être bien en face, le corps droit, les mains et les coudes vers le haut ; le corps ne doit pas se pencher. […] En *kaikoṭṭukaḷi*, la tête suit les mains, ainsi que tout le corps. Les deux jambes doivent se fléchir.

Omana mobilise ici la comparaison avec d'autres genres dansés qui cohabitent dans la région. Certaines jeunes femmes brahmanes, qui pratiquent le *kaikoṭṭukaḷi* avec elle, le font parfois parallèlement à d'autres formes dansées, par exemple la danse classique *mōhiniyāṭṭam* ou *bharatanāṭyam*, voire plus rarement le théâtre *kathakaḷi*. Au cours de leur apprentissage, ces jeunes femmes doivent souvent se défaire de certaines habitudes corporelles travaillées plus spécifiquement, et différemment, dans ces autres genres. En milieu amateur dans lequel évolue Omana et ses étudiantes, les choses se font et se défont assez facilement lors de l'apprentissage et durant les séances de travail. Mais au niveau professionnel, qui domine dans les écoles et académies d'arts classiques, certains maîtres classiques (en particulier les danseuses professionnelles de danse *mōhiniyāṭṭam*) semblent diffuser plus efficacement dans la sphère publique leur manière « classique » de danser le *kaikoṭṭukaḷi*. Le réseau de diffusion du *kaikoṭṭukaḷi* évoqué plus haut (livres, disques et vidéos) tend à faire proliférer les choix esthétiques classiques, réalité qu'Omana n'hésite pas discréditer. Le sens du mot « pureté » est donc à comprendre dans le champ sémantique généralement associé à l'« authenticité », valeur qui est élaborée dans ce contexte et qu'on considérera comme synonyme.

Les critères de Lila

Lila, âgée d'une quarantaine d'années, est de caste *maṇṇān*, traditionnellement la caste des blanchisseurs, « ceux qui lavent », et corollairement de très bas statut social (Guillebaud 2008 : 50-53). Son père, aujourd'hui décédé, n'exerçait déjà plus cette activité et avait ouvert une officine de médecine ayurvédique située près de l'arrêt du bus du village. À sa mort, sa fille Lila, qui n'était pas mariée, a repris la boutique dans laquelle elle confectionne les médicaments et reçoit ses clients. Pendant son temps libre, le soir et les jours de fermeture, elle pratique le *kaikoṭṭukaḷi* avec ses voisines. Elle y est reconnue comme la nouvelle *leader*, sa mère étant à présent trop âgée pour s'adonner à la danse. Sa pratique s'inscrit volontiers dans une sociabilité féminine villageoise, toutes les praticiennes résident en effet au même endroit. Elles s'y adonnent pour leur plaisir et deux à trois fois l'an lors des fêtes du temple local (fêtes de *pūram*, *ōṇam* et *tiruvātira* du nom des constellations éponymes). Le nombre des participantes est donc assez stable, mais la mobilité professionnelle fréquente des femmes du village ne permet pas à Lila de danser autant qu'elle le souhaiterait. Bien qu'ayant consigné (tout comme Omana) le répertoire de chant dans un cahier personnel, Lila est

Dans la cour adjacente à la maison. Démonstration individuelle de *kaikoṭṭukaḷi* par Lila, Chovallur, Kerala. Image : Christine Guillebaud.

plus volontiers encline à me parler de la danse *kaikoṭṭukaḷi* en la pratiquant *in situ*, voire en m'invitant à la pratiquer en miroir, face à elle.

Au cours de nos rencontres, différents critères et valeurs ont également émergé. J'ai pu les identifier au nombre de trois.

L'intersection chant/mouvement

Au cours de mon apprentissage en miroir, Lila a particulièrement insisté sur le déroulé temporel des pas. Pour chaque changement, elle m'a systématiquement signalé le mot énoncé dans le chant à partir duquel le nouveau pas devait être réalisé :

> Sur *pāri*… c'est le pied droit ; sur *mañjula,* les mains reviennent vers le corps.

Si ce moment d'imbrication entre chant et chorégraphie n'est pas désigné par Lila d'un terme spécifique, il n'en demeure pas moins pertinent pour comprendre ses critères d'appréciation d'une danse réussie. On retrouve ici l'un des traits pertinents de ce que nous avons nommé plus haut une danse « participative », ce qui confirme l'intérêt d'intégrer ce critère d'intersection aux typologies en usage.

Les gestes contenus

Lila commente aussi largement la posture corporelle de base qui se doit d'être « *steady* », c'est-à-dire droite, avec la main adressée vers le sternum. Selon ses critères (là aussi non verbalisés mais agis dans la pratique), le bon mouvement est contenu dans l'espace et se doit d'être le plus minimaliste possible, critère que l'on retrouve aussi dans le chant. Voici par exemple, ce qu'elle me dit en visionnant une vidéo de la troupe d'Omana et en particulier le mouvement des bras des danseuses :

> Je ne veux pas de grands arcs et il faut fermer le poing !

Dans la vidéo, les femmes brahmanes cherchaient au contraire à élargir le mouvement. L'amplitude des gestes de bras concernait les zones situées au-dessus du niveau de la tête et suivait en effet un spectre (ou kinosphère) plus large que le sien. Lila a aussi réaffirmé la forme prise par les mains au cours de ce geste, serrées en poing, alors que dans l'extrait, les jeunes femmes brahmanes sortaient systématiquement le pouce du poing.

Fig. 2. Maṇṇān Lila servant un patient dans son officine ayurvédique. Chovallur, Kerala.

À propos de la manière dont Lila effectue elle-même le pas de base – un transfert du poids du corps[13] vers la droite générant le mouvement circulaire de la ronde –, elle a souligné la « beauté » (*nalla bhaṃgi*) de la flexion des genoux vers le bas (*cf.* note 8). Elle rappelle ainsi l'aspect contenu des gestes de bras, qui rendent en effet plus saillant le changement de niveau du corps du niveau moyen au niveau bas. Au cours de mon apprentissage, elle a aussi souvent corrigé ma position des mains : « Il ne faut pas que les mains soient trop écartées l'une de l'autre », dimension qui confirme sa manière de maintenir un aspect compact pour tout le corps.

La pureté du genre

Tout comme Omana, Lila exprime son souhait de maintenir une certaine « pureté » dans la danse, mais les limites stylistiques concernées sont différentes. Lila a jugé par exemple la troupe d'Omana « trop classique ». Elle s'est aussi appuyée sur le type de répertoire chanté pour évaluer la ligne de démarcation du genre

13 En notation Laban, le transfert du poids du corps, indique un déplacement de l'ensemble du corps (par exemple, la marche ordinaire est un transfert vers l'avant).

kaikoṭṭukaḷi par rapport à celle définie par Omana. Cette dernière, rappelons-le, associait elle-même le « classique » à une certaine attitude dévotionnelle impliquée dans *kaikoṭṭukaḷi*, principalement dans les textes chantés, mais elle s'en distinguait tout aussi fermement pour les dimensions strictement vocales et chorégraphiques. Pour Lila, le « classique » ne lui évoque à peu près rien du *kaikoṭṭukaḷi*, mais bien un ensemble de situations d'écoute qu'elle situe à l'« extérieur » de ce monde chorégraphique :

> [Le chant] *Tiṅkaḷkkala* est un chant pour [le dieu] Shiva ; on l'entend au temple, à la télévision et dans les cassettes. [Le chant] *Kaitoḻam Kṛṣṇa Kaitoḻam*, je l'ai entendu au temple de Guruvayur [lieu saint dédié à la divinité Krishna], c'est un *kīrtanam*. Moi, tous les chants [que je pratique] sont anciens et originels (*original)*, je les ai appris directement avec ma mère Kalyani.

On voit ici à quel point les frontières d'un genre relèvent de conceptions pour le moins individuelles, en fonction du lieu habituel de pratique (le temple villageois, la maison, le grand temple public) et de l'environnement musical dans lequel chacune évolue et auquel elle est accoutumée. La notion de « pureté » remplit ici la fonction de délimitation des cadres normatifs de la ronde dansée, par rapport aux autres genres qui lui coexistent, qu'ils soient désignés comme *kaikoṭṭukaḷi* ou comme appartenant à d'autres formes musicales et dansées de la région.

Les critères de Savitri

Tout comme Omana, Savitri est de caste brahmane *naṃpūtiri* mais à la différence de la première, la musique est son activité principale. Chanteuse de formation, elle enseigne la musique carnatique dans les écoles, mais pratique en amateur le *kaikoṭṭukaḷi*, qu'elle a appris de sa mère Parvati Antarjanam. Cette dernière est d'ailleurs l'auteur d'un livre qu'elle a publié à compte d'auteur chez un éditeur privé (Cheruvakkara Parvati Antarjanam 2003). Savitri a aussi le projet de publier prochainement le sien afin d'asseoir aussi son autorité de directrice de troupe. À la tête d'un groupe de jeunes danseuses, elle inscrit sa démarche au sein d'une association culturelle brahmane appelée Yogakshema, dédiée notamment à la promotion culturelle des savoirs de sa caste (Guillebaud 2011a). Bien qu'ayant compilé plusieurs recueils manuscrits, elle s'y réfère peu lors de nos échanges. À la différence des *leaders* précédentes, elle m'invite surtout à échanger sur le *kaikoṭṭukaḷi* à partir de la dimension chantée et relativement moins sur les aspects chorégraphiques. Ses critères normatifs concernent généralement la justesse mélodique, la « présentation générale » qui correspond principalement au rythme (*layam*) qui doit être collectivement coordonné, l'ornementation des voix ou bien encore la complexité et la variété des motifs mélodiques et chorégraphiques.

Le Sucré

Alors que Lila pratiquait ce chant en soulignant la posture contenue du corps et un certain minimalisme des gestes, Savitri a proposé une performance qui s'en éloigne considérablement. Outre le fait qu'elle insiste ici sur la dimension chantée, son discours valorise les microstructures du développement mélodique. Le cœur de la performance se concentre sur l'ornementation ; les fioritures, dit-elle, seraient à même de faire goûter « le sucré » (*sweet*) de la performance. Cette autonomisation relative du chant s'explique aisément par son profil de chanteuse carnatique et les critères d'appréciation spécifique au genre classique auquel elle a été formée à un niveau professionnel.

Chant à la déesse Sarasvatī
par Savitri Antarjanam, Inrinjalakuda, Kerala. Son : Christine Guillebaud.
5

La complexité par la variété

Pour Savitri, la notion de « *variety* » concerne tant la diversité du corpus de chant que les motifs macrostructurels de la danse. Elle fait donc de la pratique de Savitri une forme de type présentationnel par excellence. Le discours de Savitri valorise souvent les manières de faire qui multiplient les figures, et l'assiduité des danseuses qu'elle invite à répéter durant de longues heures avant chaque représentation. Le but dit-elle est « de ne pas être ennuyeux », comme si elle cherchait toujours à entretenir l'attention à la musique et à la danse de la part du public. Bien que cette visée fût aussi présente dans les choix d'Omana, il est certain que c'est plutôt Savitri qui a mené cette recherche à son apogée, ce qui vaut à cette dernière une certaine notoriété dans le milieu, mais aussi des réserves sur la forte tonalité « carnatique » de sa voix au sein d'un genre jugé par d'autres comme devant aussi cultiver sa spécificité.

Conclusion

L'ethnographie qui consistait à enquêter auprès de différentes personnalités reconnues comme dépositaires du *kaikoṭṭukaḷi* met particulièrement en valeur l'importance du parcours individuel des chanteuses/danseuses comme clé de compréhension de leurs jugements de goût. Les critères retenus définissent des mondes distincts où chacun a développé des habitudes au sein d'une culture musicale particulière (appelée par les chanteuses une « *voice culture* »), parfois même au sein de plusieurs cultures musicales. Les canaux de transmission instaurent, selon le cas, le *kaikoṭṭukaḷi* comme un genre plus ou moins spécifique. Ces mondes s'ancrent dans des distinctions sociologiques de caste, mais sans

pour autant complètement les recouvrir (le fait que diffèrent les critères évoqués par Omana et Savitri, toutes deux de caste brahmane, en est un cas exemplaire).

L'analyse des critères du « bien réalisé » – plus que celui de la « beauté » ou celui du ressenti des danseuses – révèle en outre leur peu d'ancrage dans le registre de l'émotion et de l'attachement ; ou pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich, « la performance émotionnelle » des acteurs à propos du *kaikoṭṭukaḷi* est finalement un faible « conducteur de la performance axiologique » (2012 : 21), c'est-à-dire la compétence à « révéler des valeurs » (ibid. : 26)[14]. Leurs critères d'appréciations se focalisent plus volontiers sur des aspects compositionnels (le rapport entre chant et danse, la simplicité, la complexité), la perception globale de la forme (l'intelligibilité des textes, l'harmonie visuelle de la ronde) ou encore l'attitude intérieure et visible de l'extérieur des danseuses (dévotion, sérieux, discipline). Et c'est bien l'ensemble de ces traits qui détermine des agrégations différentes au sein de ce qui est nommé localement le genre « *kaikoṭṭukaḷi* ».

Dans son analyse de la « grammaire axiologique » du patrimoine dans les sociétés occidentales, Nathalie Heinich (2012 : 26) identifie trois valeurs principales :

- la valeur d'authenticité, qui s'attache à la continuité du lien entre l'état actuel et l'origine de l'objet ;
- la valeur de présence, qui s'attache à la proximité avec une personne, au sentiment d'une rencontre, d'un contact avec les êtres liés à cet objet ;
- la valeur de beauté, qui s'attache à la qualité esthétique de l'objet en question.

Le cas du *kaikoṭṭukaḷi*, bien que nous l'ayons abordé dans une perspective différente, fait également émerger la première valeur comme clé de voûte des discours. Elle s'exprime principalement à travers les registres de la « pureté » et de « l'originel » relevés à plusieurs reprises au cours de l'enquête. Les praticiennes de *kaikoṭṭukaḷi* témoignent ainsi de leur « sensibilité à la question du lien avec l'origine » (ibid. : 29). Il est fort probable que la cohabitation de différentes manières de pratiquer la danse rende particulièrement saillantes les tensions qui ont cours aujourd'hui entre les tenantes et les détractrices d'un rapprochement avec les formes musicales et dansées plus « classiques ». D'une certaine manière, les critères que nous avons identifiés définissent le plus souvent des marges de tolérance – le caractère « conforme », voire « acceptable » des éléments constitutifs –, qui tendraient selon les parcours personnels des chefs de troupe soit à la dilution de la forme dans d'autres genres locaux, soit à une dynamique d'innovation (ex. la « variété » versus l'« ennui ») qui s'appuierait sur une palette de possibilités musico-chorégraphiques offertes par d'autres genres.

---

14 Cette relation entre les deux types de performance s'avère a contrario centrale dans l'évaluation patrimoniale en Occident dont traite N. Heinich.

Références

BONNIOL Jean-Luc
2012 «Préface», in S. Le Menestrel (coord.). *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris : Hermann.

CHERUVAKKARA Parvati Antarjanam
2003 *Antarjanaṅṅaḷuṭe ācārānuṣṭānaṅṅaḷ.* Vadanamkurussi : Maneesha Graphics.

Collectif
2002 *Histoires de vie. Cahiers de musiques traditionnelles* 15. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur.

FABRE Daniel éd.
1993 *Ecritures ordinaires*. Paris : POL, BPI/Centre Georges Pompidou, Collection Études et recherche.

FABRE Daniel et Jean JAMIN, dir.
2010 «Auto-biographie, Ethno-biographie», *L'Homme* 195-196 (3-4). Paris : Eds. de l'EHESS.

GUILLEBAUD Christine
2011a «Women's Musical Knowledge and Power, and their Contributions to Nation-Building in Kerala, South India. A case study of Kaikkottukali», in H. Brückner, H. de Bruin and H. Moser eds. : *Between Fame and Shame. Performing Women – Women Performers in India*. Wiesbaden : Harrassowitz (Drama und Theater in Südasien 9) : 189-207. Chapitre accompagné de documents vidéo et photographies en ligne : http://www.indologie.uni-wuerzburg.de/women_performers/contributors/guillebaud/
2011b «Savoirs dansés. Enjeux statutaires dans la ronde féminine *kaikkottukali* (Kerala)», in M.-Cl. Mahias éd. : *Construire les savoirs dans l'action. Apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud.* Paris : EHESS. Collection Purushartha 29 : 79-107.
2011c «Music and Politics in Kerala : Hindu Nationalists versus Marxists», in D. Berti, N. Jaoul and P. Kanungo eds. : *The Cultural Entrenchment of Hindutva. Local Mediations and Forms of Convergence*, New-Delhi : Routledge : 29-63.
2014 «L'art de la multimodalité. Musique, image et danse en Inde», *Anthropologie et Sociétés* 38 (1) : 25-45. Article accompagné de documents audio et vidéo en ligne : http://www.anthropologie-societes.ant.ulaval.ca/lart-de-la-multimodalite-musique-image-et-danse-en-inde-0

HEINICH Nathalie
2012 «Les émotions patrimoniales. De l'affect à l'axiologie», *Social Anthropology/ Anthropologie sociale* 20 (1) : 19-33.

LE MENESTREL Sara, coord.
2012 *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris : Hermann.

MADHAVAN PILLAI C.
1999 [1976] *Malayāḷam English Dictionary*, Kottayam : Sahitya Pravarthaka Co-operative Society, National Book Stall.

MADHAVAN Radha et Sudha GOPALAKRISHNAN
2004 *Kaikoṭṭikaḷippāṭṭukal* (Études en *kaikoṭṭukaḷi*). Thiruvananthapuram : Government of Kerala, Cultural Publications Department.

MASSARD-VINCENT Josiane, Sylvaine CAMELIN et Christine JUNGEN, coord.
2011 *Portraits. Esquisses anthropographiques.* Paris : Petra.

NAHACHEWSKY Andriy
1995 «Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories», *Dance Research Journal*, 27 (1) : 1-25.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre
1995 «La politique du terrain», *Enquête* 1, mis en ligne le 08 janvier 2007, consulté le 5 février 2015. URL : http://enquete.revues.org/263

RICE Timothy
1987 «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 31 (3) : 469-488.

Résumé. À partir de l'exemple de la ronde dansée *kaikoṭṭukaḷi* au Kerala, l'auteure souligne l'extrême tension observable entre voix individuelles et collectives lorsqu'il s'agit de rendre compte des jugements de goût, tension que cherche à retranscrire l'expression «À plusieurs voix» utilisée en titre. L'approche par le portrait de musiciennes permet de faire surgir les prises de position subjectives, les rivalités individuelles ou encore l'organisation quasi concurrentielle des points de vue sur ce qu'il est convenu de «bien réaliser» et de «bien faire ensemble». À partir d'une enquête effectuée par triangulation auprès de trois chefs de troupe, l'auteur identifie les critères et les valeurs qui coexistent au sein de ce monde chorégraphique hétérogène. Il ressort que les critères du «bien réalisé» ont un faible ancrage dans le registre de l'émotion et de l'attachement. Plus que sur la «beauté» d'une performance ou sur le ressenti des danseuses, les appréciations se focalisent sur les aspects compositionnels (le rapport entre chant et danse, la simplicité, la complexité), la perception globale de la forme (l'intelligibilité des textes, l'harmonie visuelle de la ronde) ou encore l'attitude intérieure et visible de l'extérieur des danseuses (dévotion, sérieux, discipline). Enfin, à la lumière d'une analyse «axiologique» de ces critères, l'étude conclut que c'est principalement la valeur d'authenticité (la sensibilité à l'origine) qui est la clé de voûte commune aux discours des danseuses.