

## Les usages du politique et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques / Varia

### « Chandradasan ou la pratique d'un théâtre de l'alternative. Quels enjeux sont liés à la reconnaissance des arts vivants contemporains au Kerala (Inde du Sud) ? »

Anne DUBOS

#### Résumé

Au Kerala, en Inde du sud, le théâtre de la troupe *Lokadharmi*, fait partie de celles qui questionnent les usages et les techniques du corps. L'acteur met en scène les figures du corps social, qui habitent l'espace scénique le temps de la représentation. Théâtre de l'engagement auprès des marginaux il s'exprime en zone peri-urbaine pour un public de la *middle-class* : une la zone frontière où rien n'est immobile. L'article interroge la pratique du théâtre du metteur en scène Chandradasan, selon le terme d'*écologie* de Gregory Bateson (1983). A travers la description de la scénographie de l'oeuvre *Médée*, certains éléments permettent d'observer la variabilité des pratiques locales et leur inscription dans le plus vaste ensemble des arts vivants contemporains. Après les politiques de décolonisation, l'enjeu est de percevoir comment, les nouvelles pratiques théâtrales, contribuent à la fabrication d'une nouvelle identité culturelle. La fin de l'article interroge les effets des expertises qui se portent sur les formes des pratiques locales. En quoi peuvent-elles être un frein à l'émancipation des artistes ?

#### Abstract

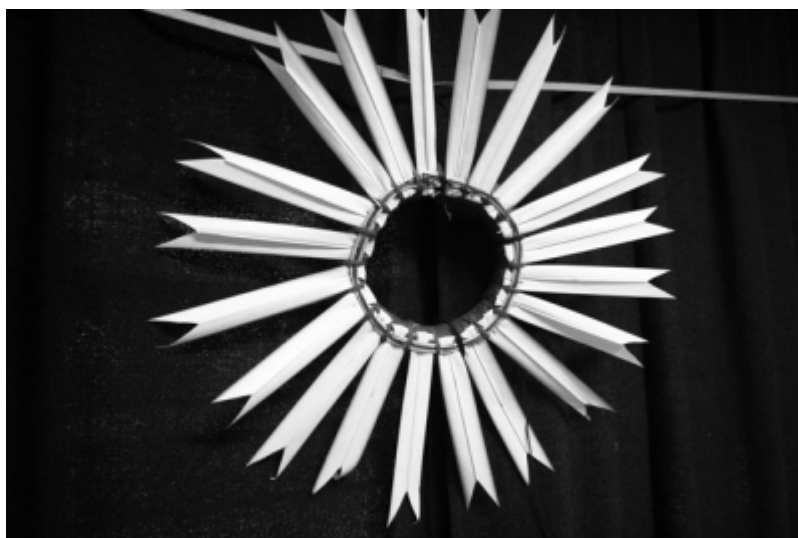
In Kerala, South India, performing arts are an integral part of Malayalee culture and Malayalee identity. Nearly all of the existing study is focused on classical and folk forms, such as Kathakali and Theyyam, however there is a serious gap in our understanding of contemporary theater in Kerala. The performance as the *mise-en-scène* of a message is addressing a variety of social issues. As it refers to the collective imagination of the social body, elaboration of a *body language* works to describe and affect the shaping of identity in society as a whole. The tension between traditional and new forms creates an impulse which defines contemporary theatrical practices. This article aims to trace new theatrical practices and scenographic techniques that have developed from the interplay of a local "native" theater and contemporary performance aesthetics.

Il y a un paradoxe qui régit l'organisation de la diffusion des théâtres du Kerala. L'histoire le démontre. Tandis qu'on a vu du *Kathakali* <sup>(1)</sup> au théâtre de la ville de Paris dès 1983 et du *Mutiyettu* au festival de l'Imaginaire en 2009, le *Kutiyattam* <sup>(2)</sup> était élu au rang de patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO en 2008, suivi en 2010 par une forme parente, le *Mutiyettu*. En revanche, les formes « contemporaines » du théâtre kéralais sont comme privées de relais auprès des publics occidentaux. Elles sont majoritairement absentes des programmations des festivals internationaux.

Il est d'autre part intéressant de relever que jusqu'à la fin des années 90, Erin Mee (spécialiste du théâtre malayalam) parlait encore d'un « théâtre moderne » (Mee, 2008) pour qualifier l'oeuvre d'un célèbre metteur en scène local (Kavalam Narayanna Panikkar), sans jamais signifier qu'il puisse s'agir d'une forme « d'art contemporain » <sup>(3)</sup>. Il semble d'ailleurs que l'expertise internationale (Mee, Schechner ou Grotowski) s'exprime comme si les arts vivants indiens accusaient un certain retard, sur la temporalité de la création des arts occidentaux.

Au cours d'un travail de recherche de près de trois années en Inde, j'ai non seulement tenté de saisir les logiques de création des théâtres malayalam contemporains, mais également de comprendre *comment* les théâtres contemporains du Kerala n'étaient pas suffisamment en mesure de correspondre aux normes des relais académiques des arts contemporains occidentaux pour s'y voir reconnus. En vue d'explicitier cette situation, mon analyse portera ici sur travail de Chandradasan <sup>(4)</sup>, metteur en scène d'origine nayar <sup>(5)</sup>.

A l'inverse d'un théâtre traditionnel qui fait tout de ce qu'il dit, Chandradasan s'inspire des techniques de jeu développées par Stanislavski. Sur scène, un acteur peut *dire* « oui » et *faire* « non » <sup>(6)</sup>. La différence est d'importance, car au Kerala, les signes du corps social sont inscrits dans les corps physiques. Sur les vêtements, dans la manière de marcher ou de saluer. On ne *geste* pas partout les mêmes symboles d'appartenance <sup>(7)</sup>. Dans son théâtre, Chandradasan cherche à transcender les frontières des corps stigmatisés. Mais comment transforme-t-il le corps de ceux que l'on nomme *shudra* pour en faire des référents culturels et symboliques ?



Coiffe de Karna (© Anne Dubos, 2012).

En vue de répondre à cette question, je commencerai par présenter la compagnie *Lokadharmi* et les conditions de travail des acteurs en situation de répétition. L'éclairage de la pratique du théâtre *in-situ*, à la lumière du concept d'« écologie » défini par Gregory Bateson (1983), permettra d'envisager la relation entre ces trois éléments : Chandradasan, le théâtre et son milieu géographique. Ce même concept d'« écologie » nous invitera ensuite à plonger au cœur de la mémoire de Chandradasan. Nous visiterons ses souvenirs à travers la lecture d'extraits d'entretiens, en vue de saisir l'origine de son intention dramaturgique. À l'aide de ces premiers éléments d'analyse, je reviendrai alors sur le détail de la pratique de ce théâtre « en train de se faire ». La description de deux pièces : *Karnabharam* et *Médée*, tentera d'explicitier tant la mise en scène que les messages portés par la scénographie. Je chercherai enfin à défendre l'idée selon laquelle la pratique du théâtre de Chandradasan est bien *contemporaine*, contrairement à l'idée qu'il ne serait jamais qu'un « bricoleur <sup>(8)</sup> ».

Au-delà des problématiques anthropologiques qui pensent les pratiques en termes de « savant » ou de « populaire » (Grignon, Passeron, 1989), l'artiste peut certainement exister sur un autre mode. Il est possible de considérer leur altérité selon un principe d'égalité, avant toute différence (Bourriaud, 2009). Renouveler les manières de voir la pratique des théâtres au Kerala est un enjeu de taille, à l'heure où les politiques culturelles internationales calibrent les patronages économiques locaux sur des modèles qui ne sont peut-être plus d'actualité.

## Un théâtre à ciel ouvert

Chandradasan est né en 1958, deux années seulement après l'indépendance de l'Etat fédéral <sup>(9)</sup>. Il a fondé sa troupe *Lokadharmi* en 1991, dans la proche banlieue d'Ernakulam. Formé sur la combinaison de deux

mots sanskrits (*logam* : monde et *dharma* : loi), le nom de la compagnie fait référence au quatrième chapitre du célèbre traité de théâtre de l'Inde ancienne, le *Natyashastra* <sup>(10)</sup>. Le théâtre *Lokadharmi* désigne un type de théâtre réaliste. Il est décrit par Bharata comme l'opposé du théâtre *Natyadharmi*, un drame dansé narratif qui fait usage d'une symbolique et d'un langage complexe, pour conter la geste des dieux. Le nom de la compagnie *Lokadharmi* porte ainsi l'intention de son metteur en scène. Chandradasan n'a jamais eu la prétention d'un théâtre *Natyadharmi*.

A raison de cinq jours de répétition par semaine, la compagnie répète dans un espace prêté par la ville, le parc de Changampuzha à Edappally. Depuis la proche banlieue de la ville d'Ernakulam <sup>(11)</sup>, Chandradasan écrit son style dans un « habitat précaire <sup>(12)</sup> ». La vie de son oeuvre dépend alors entièrement de l'accueil que lui réserve la communauté que forme son public d'habitues.



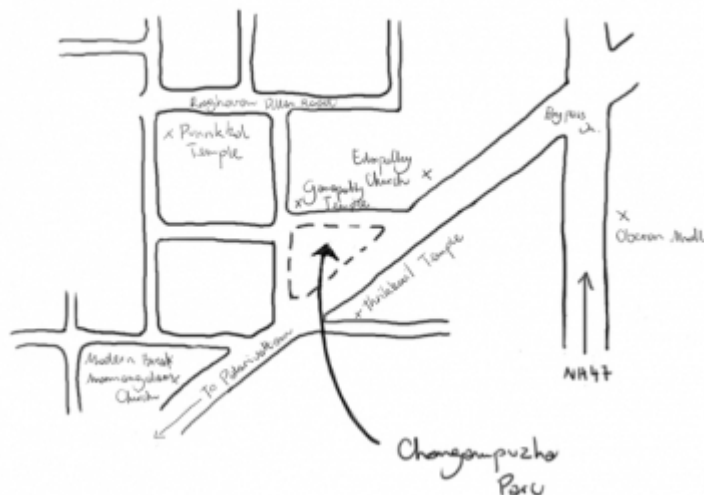
L'une des deux scènes du parc de Changampuzha (© Anne Dubos, 2007).

Deux scènes de béton construites de part et d'autre du parc offrent un espace de travail et de création aux artistes et aux acteurs sociaux du quartier. Situé sur l'autoroute nationale qui relie Ernakulam à Aluva, le parc a été rénové à la fin des années quatre-vingt dix par la Changampuzha Cultural Society, grâce aux financements du Ministère de la Culture mais surtout au patronage des notables locaux. Il s'agissait alors de reconverter un espace en friche en aires de jeux (balançoires, toboggan, bac à sable, etc.).

Le planning du parc est très chargé. Les scènes sont occupées par divers *programs* (Kathakali, lectures ou concours de poésie, ateliers d'arts plastiques...). Indifféremment alors, la troupe s'adapte, on s'installe d'un côté ou de l'autre en fonction des événements prévus par les associations.

*Ici, toutes les répétitions sont faites avec le public, depuis la première répétition ils sont là, assis sur des chaises, à nous regarder jouer... Pendant la répétition ils vont venir et vous dire : « Je n'aime pas ça... », ou « Je pense que vous devriez ajouter ceci ou cela » (Chandradasan, 2006).*

Ainsi l'espace de travail est bruyant, car il est directement ouvert sur l'extérieur, « sur le monde », dit Chandradasan.



Croquis de localisation du parc (© Anne Dubos, 2013).

## Vers une *écologie* de la pratique théâtrale ?

En vue d'éclairer l'ethnographie de la pratique du théâtre de Chandradasan, j'utiliserai le terme d'écologie, tel que l'a défini Gregory Bateson (*Vers une écologie de l'esprit*, 1983). Selon Bateson, le processus mental « d'écologie » émerge de l'interaction entre divers éléments. Cette approche trace ainsi le processus d'organisation des causes de la vie d'un système. Fondé sur la combinaison des principes mécaniques et biologiques, Bateson détaille une approche holistique à partir de la différenciation et de l'interaction des éléments d'un ensemble. Cette notion permet d'apercevoir les logiques de cohérences qui ne sont pas simplement définies par une norme de pratique. La notion d'écologie permet ainsi de valoriser les créations ou l'émergence de formes nouvelles, telle la pratique du théâtre de Chandradasan <sup>(13)</sup>.

Pour faire sens, je reprendrai un exemple qui dépasse la simple anecdote : Un jour où les comédiens répétaient sur une scène du parc, la dernière scène de la pièce *Karnabharam* <sup>(14)</sup>, un homme vint les interrompre. Il suggéra que les acteurs fassent usage de la technique du *humming* (*to hum* : fredonner). L'idée étant d'illustrer le bourdonnement d'un essaim d'abeilles, prêt à attaquer Karna. Chandradasan, séduit par la représentation d'une attaque collective contre le héros, l'a conservée dans la scénographie de la pièce. L'essaim s'est transformé en un groupe de brahmanes qui viennent provoquer Karna jusqu'à ce qu'il tombe. Chandradasan dit d'ailleurs avoir remercié l'homme qui a apporté cet élément à sa mise en scène, car cette image sert largement son propos. Contrairement à la tradition qui veut que Karna meure parce que c'est son *dharma* de *shudra* (son destin de serviteur), ici, la mise en scène affirme qu'il est assassiné par l'effet des logiques d'injustices sociales systématisées par la religion.

Cette interaction entre l'homme du public et la compagnie, montre combien la relation ne peut se réduire à un rapport acteurs-publics classique <sup>(15)</sup> : L'ensemble de la pièce est donc conçu comme un ensemble organique, où la voix du public (*feedback*), est entendue mais aussi reprise par la troupe. En effet, chaque répétition donnée dans le parc attire les passants qui s'attardent. Seule « la générale <sup>(16)</sup> », est donnée à couvert derrière un grand rideau noir que l'on tend pour réserver les dernières surprises à l'auditoire attendu le lendemain.

Ainsi l'auditoire de *Lokadharmi* est-il directement impliqué dans la construction scénographique de la pièce. Il ne se contente pas d'applaudir. On maintient avec lui une relation de co-création. A propos de cette relation unique, Chandradasan dit que c'est un élément de création déterminant pour les acteurs :

*La performance des acteurs est dictée par le public : ce sont eux, leurs commentaires qui font la pièce... Ce qui donne un sentiment d'énergie intense aux acteurs : c'est une expérience incroyable de que de jouer ici !* (Chandradasan, 2008).

Entre posture politique et identité religieuse, les habitants du parc sont invités à participer au corps

artistique <sup>(17)</sup>. On reconnaît ici combien le théâtre de Chandradasan s'inspire du *Théâtre Forum* d'Augusto Boal <sup>(18)</sup>. Théâtre dont le principe de création collective permet ce glissement de frontière entre les groupes, questionne les fins de l'action commune.



Atelier de travail sur la grande scène du parc (© Anne Dubos, 2007).

## Des racines et des corps

L'écologie n'est pas seulement à envisager sous l'angle de l'organisation sociale, elle est également symbolique. Alors que le village traditionnel semble se démanteler, pour apparaître sous de nouvelles formes, les banlieues reproduisent aujourd'hui les strates de sociabilité à travers la répartition de l'habitat.

En vue de comprendre comment s'est forgée son intention d'artiste, je rapporterai la matière brute ethnographique des extraits d'entretiens menés auprès de Chandradasan. Se laissant aller à conter ses souvenirs d'enfance, Chandradasan opère à une connexion entre les éléments « *voix* » et « *mémoire* » dans son système de représentation :

*Quand j'allais au lycée, il y avait un club au village... On y jouait aux échecs, à la balle aux prisonniers ou au cricket... Nous avions aussi une petite troupe de théâtre... Il y avait alors des nuits entières dédiées aux compétitions de théâtre... Ces compétitions de théâtre amateur étaient très répandues dans le Kérala des années soixante-dix... C'est là que l'on a vu apparaître de nouvelles formes de théâtre : de nouvelles façons d'utiliser les masques, le corps, le mouvement, l'espace... C'est là que nous nous sommes dit que nous devons imiter ce qui nous fascinait... C'est là qu'a commencé ma formation d'acteur... <sup>(19)</sup> (Chandradasan, 2006).*

Dans un double mouvement de souvenir et d'effacement, le témoignage de Chandradasan fait acte de la nostalgie d'un « âge d'or perdu <sup>(20)</sup> ». Son village d'enfance apparaît tel l'ensemble clos où il se trouvait en sécurité :

*A l'époque, il n'y avait pas de « maison » à proprement parler : personne n'appartenait à une seule maison... Le village tout entier était notre refuge... On pouvait manger à n'importe quelle table... la seule restriction était liée aux castes... c'étaient les castes qui déterminaient de la distance que l'on pouvait parcourir, qui nous pouvions fréquenter, ou encore, qui pouvait être notre ami...(Chandradasan, 2006).*

Il dit d'ailleurs, de manière significative : « on pouvait manger à n'importe quelle table ». En Inde, la pratique de la commensalité fonde l'une des bases de la définition identitaire.



Répétition d'une pièce au parc (© Anne Dubos, 2010).

Dans son souvenir, les enfants ont la liberté de passer d'une maison à l'autre. C'est la relation entre la vie du village, sa nourriture et la lecture des textes, qui tisse les liens d'une écologie de pensée. Cette perception holistique du monde continuera d'influencer sa manière de concevoir la pratique du théâtre.

En revanche, le fait d'appartenir à une caste qu'il considère être « de bas statut », marque la vie de Chandradasan de manière singulière. La question de l'origine de son identité, celle de l'injustice sociale qui repose sur une loi valorisant un petit nombre d'élus vient heurter sa conscience. Il dramatise alors ses souvenirs d'enfance comme une lutte :

*Je suis né en 1958, à cette époque le Kérala était pauvre... Il y avait encore de la famine dans les villages... Nous n'avions pas assez de riz pour nourrir tout le monde... On n'en donnait plus rarement aux enfants ou aux anciens... A la place on leur servait du blé... Manger du blé était ma première punition... On nous servait une fois du riz une fois du blé. J'avais alors l'impression de jeûner... Je m'en souviens encore... J'avais horreur de ça ! Je détestais le blé, en manger me donnait l'impression d'être dans une lutte permanente de survie... (Chandradasan, 2006).*

Partant du constat qu'il n'a pas les mêmes droits que certains autres enfants, Chandradasan a le goût de transcender les barrières, symboliques ou sociales. Il se souvient par exemple qu'il ne pouvait s'approcher du Brahmane du village. Il lui jouait cependant de mauvais tours avec toute l'application malicieuse dont les enfants sont capables :

*Lorsqu'en 1957, le Kérala est devenu marxiste, on avait déjà eu la réforme sociale qui abolissait le système de castes... Cependant on croisait toujours ces vieux brahmanes sur le chemin de l'école... On n'avait pas le droit de toucher leur ombre... Si par hasard on touchait leur ombre, les brahmanes pensaient qu'on les avait « pollués », et ils rentraient immédiatement chez eux pour prendre un bain... Ensuite ils refaisaient le chemin inverse pour se rendre au temple...*

*Pour ne pas se faire punir, nous mettions en scène des disputes... Nous avions une technique : nous attendions que l'homme passe puis, l'un d'entre nous poussait l'autre dans l'ombre du Brahmane... Nous l'avons fait de nombreuses fois... nous étions de vrais galopins ! (Chandradasan, 2006).*



Propagande communiste (© Anne Dubos, 2006).

Ainsi, et dès son plus jeune âge, Chandradasan questionne la légitimité des frontières imposées par l'origine d'appartenance. Plus tard, son oeuvre interroge les principes d'exclusion <sup>(21)</sup>. C'est à partir de la mémoire du village - un ensemble sans limites - que le metteur en scène travaille la narration de ses pièces. Donnant la parole aux « autres », les membres de son public, il rompt le principe qui régit les pratiques inter-castes. Le théâtre de Chandradasan se fait l'un des lieux d'accueil d'une parole démocratique directe. Chacun devient le citoyen de son village idéal, qu'il invitera à voyager au coeur de la tradition narrative.

*J'aime donner des représentations pour des hommes communs, ce que j'aime c'est lorsque les gens viennent discuter la pièce, sa mise en scène, c'est là que je trouve la source de ma motivation (Chadradasan, 2009).*

Enfin, si l'on cherchait à saisir le principe de l'écologie de la pratique du théâtre par Chandradasan, on pourrait dire qu'au-delà de tout rapport (de force, de pouvoir, symbolique, de domination), c'est la relation qui le constitue. L'essentiel de l'activité de la troupe est fondée sur la création du lien social.

Ce principe s'illustre d'ailleurs par les motivations avancées par les comédiens pour se produire sur de petites scènes de villages. Ils font souvent allusion au partage et il n'est jamais question de faire payer un quelconque droit d'entrée. Chandradasan y met un point d'honneur, son théâtre est celui du progrès social, il n'est pas une activité lucrative.

## La revanche de Karna

William O. Beeman (1993) tenait un reproche aux *Performance Studies*. Celui de ne savoir parler que de sociologie des pratiques théâtrales, pas suffisamment des théâtres « en train de se faire ». Pour permettre au lecteur de mieux comprendre quel théâtre dirige Chandradasan, revenons sur la description détaillée de la scène finale de la pièce de *Karnabharam*, issue du *Mahabharata*.

Karna est assis sur une petite estrade à l'avant de la scène. Sont présents, au lointain, sept autres acteurs cachés derrière un rideau <sup>(22)</sup> qu'ils tiennent à hauteur d'épaule. Sur le rideau est peint un décor de nuages. Leur tête est recouverte d'un morceau de carton qui leur couvre le haut du front en forme de nuage. Le brahmane vient réclamer les *kundala* <sup>(23)</sup> de Karna, ces bijoux qui font de lui un guerrier extraordinaire. Il reste en retrait pendant toute la performance de Karna.

Sur la rampe de scène, accroupi sur une petite estrade, Karna lève le bras droit au ciel en signe de promesse et déclame un monologue. Il s'en remet aux dieux. Il accepte de se rendre. Il fera don de ce qui lui est réclamé. En signe de dévotion, son corps s'affaisse jusqu'à ce que son front touche terre. Il vient

ensuite se saisir de l'emblème du soleil placé devant lui sur une pique du décor. C'est un soleil tressé de paille, fixé sur une baguette de bois. En contrebas brûle une lampe à huile. Elle est un peu différente de la lampe traditionnelle : composée d'un pot de terre dans lequel est placé un morceau de métal, recouvert de tissu trempé dans l'huile. L'huile brûle. Sans hâte, Karna incendie le soleil de paille à la lampe puis d'un geste vif, étire les bras au ciel et le tend au-dessus de sa tête. La chorégraphie amène ensuite à circuler plusieurs fois, le soleil enflammé autour de sa tête. Le mouvement est souligné par des roulements de tambour, qui s'accélèrent à chaque tour que fait le soleil autour de Karna.

Le brahmane, qui a reculé de trois pas, adopte une posture ridicule : pieds écartés, postérieur en arrière, il s'évente comme pour signifier la joie qu'évoque chez lui la perte de pouvoir de Karna. On reconnaît la posture traditionnelle du bouffon. Le rythme s'accélère encore, Karna continue de faire tourner le soleil de feu au-dessus de sa tête. Dans un mouvement qui passe du haut de sa tête au sol, il vient l'écraser dans le pot qui est placé devant lui. Karna est soudain pris d'un mouvement violent, comme si son corps était tiré vers l'arrière, il tressaille et saute, s'écarte de la petite estrade où il était tout à l'heure assis puis se met à tourner sur lui-même. Il balance ses bras et saute, soulève et frappe les pieds, se balance d'avant en arrière, ne cesse de remuer au son des roulements de tambours dont le rythme s'est accéléré. Il danse les pas de la transe qu'il a répétés de nombreuses fois, avec une énergie qu'on ne lui avait jamais vue en répétition. La scène dure au moins trois minutes au cours desquelles la cadence de sa transe s'accélère jusqu'à devenir folle. Puis, il pousse un hurlement et s'effondre sur la scène, arrachant d'un seul mouvement les colliers de paille qu'il tenait à son cou. Rumeur dans la salle. Sur scène, le brahmane se rapproche de Karna tombé au sol pour l'éventer. Le rythme du tambour disparaît. Un son de flûte traversière monte depuis la fosse où sont installés les musiciens. Le brahmane regarde autour de lui en agitant son éventail au-dessus du corps de Karna qui git comme évanoui. Il sourit, puis lui tend son éventail comme il le ferait d'un plateau et lui faisant signe qu'il veut ses *kundala*. Karna se relève d'un mouvement fébrile. Se saisit du collier et des boucles d'oreilles qu'il portait tout à l'heure et les tend en direction du brahmane. La tête basse, il pose ses accessoires tel un fardeau (*bharam*), sur le plateau tendu du brahmane. On entend retentir la conque (*shangu*) que l'on utilise habituellement dans les temples, pour initier la *puja*. Karna s'effondre par terre aux pieds du brahmane, qui s'écarte de lui, ravi, les *kundala* posées sur son plateau d'offrande. Tout est là pour rappeler le sacrifice rituel (feu, transe, brahmane, conque).

## Comment habiller les corps de la représentation ?

La description de la scène, permet de montrer comment Chandradasan fait usage des objets de la tradition. Premier point de détail du costume : Karna est vêtu d'une coiffe qui ressemble à celle d'un des *vidusaka* (bouffon) du *Kutiyattam*. Chandradasan le dit lui-même :

*Cette production est une synthèse des formes traditionnelles que sont le Kutiyattam, le Kathakali, le kalarippayattu, le Patayani, le Sopanamangheetam, etc. J'ai cherché à former un théâtre nouveau qui soit en harmonie avec le théâtre traditionnel du Kerala... Les divers styles de jeu, la chorégraphie, la musique, les costumes sont à la fois traditionnels et contemporains... (Chandradasan, 2008).*

Même si la pièce est issue du répertoire Sanskrit, les acteurs s'expriment en Malayalam. Chandradasan affirme par là son intention de faire du « théâtre populaire » <sup>(24)</sup> : on s'exprime là en des termes vernaculaires. D'autre part, la lampe à huile du théâtre classique est devenue pot de terre. On a troqué l'objet de laiton pour de la matière pauvre. La présence du feu sur scène se déplace de la lampe au soleil de paille à travers l'action du personnage de Karna. Ce feu rituel est un actant qui déclenche la transe de l'acteur. Enfin, le costume du personnage reprend la jupe de Kathakali dans une version simplifiée : la « sous-jupe » du Karna de Chandradasan est composée de sacs de riz. La jupe de Karna est bleue : de la couleur (*varna*) des *shudra*. Le Karna de Chandradasan ne porte pas non plus de plastron argenté et ses bijoux (*kundala*) sont faits de la laine tressée. Chandradasan affirme par-là, sa volonté de faire du théâtre « pauvre » <sup>(25)</sup>, taillé dans la nature brute du corps des acteurs.

Par le truchement des accessoires ou des techniques de jeux, l'oeuvre théâtrale de Chandradasan permet à celui qui la regarde d'exercer un jugement critique sur le monde qu'elle représente. Son théâtre se fait lieu d'une leçon de téléologie.





Éléments du costume de Karna. (© Anne Dubos, 2007).

## La Médée de Chandradasan, un personnage transculturel

La représentation est toujours affaire de corps. Du corps social au corps de l'acteur, la scénographie est l'agencement qui permet au public de passer de l'un au l'autre. A travers l'étude de l'oeuvre de Chandradasan, on comprend qu'il ne s'agit pas seulement de raconter une histoire mais plutôt de savoir *comment* on figure une intrigue.

Lorsque Chandradasan a monté *Médée*, c'est en adaptant la version d'Euripide. En vue de permettre à son public de s'identifier à l'héroïne, Chandradasan a paré Médée d'attributs locaux. Ainsi voit-on émerger le produit de la fusion des deux mythes : celui de Médée et celui de la déesse Kali.

*J'ai voulu que mon public sympathise avec Médée, car comme elle tue ses enfants, son comportement est immédiatement rejeté par le public... Mais l'on imagine la chose autrement : si l'on imagine une déesse, elle aurait la liberté de tuer... J'ai donc choisi de faire de Médée une demi-déesse, de manière à lui accorder ce pouvoir surnaturel... (Chandradasan, 2007).*

La pièce débute sur l'entrée de Médée au Palais. Chandradasan dit avoir voulu mettre en scène une « *transe chamannique* » au cours de laquelle Médée portait avec elle la douleur de toutes les femmes. La présence du chœur sur scène crée l'ambiance d'un rite propitiatoire, où Médée en appelle à la solidarité féminine :

*Femmes de Corinthe, je suis sortie de chez moi pour ne pas me mettre en butte à vos reproches (...).*

*Je suis anéantie, la joie de vivre m'a quittée et j'aspire à la mort, mes amies ! Celui en qui je mettais tout, le voici devenu, je m'en rends bien compte, le plus scélérat des hommes, lui, mon mari !*

*De tous les êtres doués de vie et de pensée, c'est bien nous autres femmes qui sommes le rameau le plus misérable. (...) On dit que nous menons une vie sans péril à la maison, tandis que les hommes sont voués aux combats et aux armes : quelle erreur ! J'aimerais mieux trois engagements le bouclier au bras qu'une seule maternité.*

*Mais ce que je dis là ne s'applique pas de la même façon à toi et à moi. Toi, tu as ici des concitoyens, une maison paternelle, des conditions de vie favorables, et des amis pour t'entourer. Moi, isolée, déracinée, je suis outragée par un mari pour qui je ne suis qu'un butin ramené d'un pays barbare. <sup>(26)</sup> Euripide*



Médée est étrangère. Chandradasan a donc souhaité la faire parler comme une gitane. Pour des raisons esthétiques mais surtout politiques, il lui en donne le costume, et les manières et les arguments. La pièce se joue tel un propos sur l'exclusion.

D'autre part, si la Médée de Chandradasan est une variation sur le mythe grec, ce n'est pas sans référent symbolique à la culture locale. A travers l'écriture de la pièce, Médée devient l'une des incarnations de la Déesse : *Tara* au Bengale, *Mariamamma* au Tamil Nadu, *Bhadrakali* au Kérala. Kali a de nombreux noms qui varient selon ses terres d'appartenance. La mythologie dit qu'elle est l'une des sept langues de feu du dieu Agni. La Déesse, tout comme Médée a le pouvoir de détruire les esprits mauvais et protéger ses fidèles.



Peinture murale traditionnelle du Kérala représentant Kali et Shiva, [en ligne] : [http://www.keralamurals.in/?page\\_id=34](http://www.keralamurals.in/?page_id=34), octobre 2013 (© Naveen P. Bhaskaran).

## D'un mythe à l'autre

Les mythes de Médée et Kali semblent cependant s'organiser de manière inverse : Kali est une déesse sanglante qui une fois dominée par Shiva *Nataraj* (dieu de la danse), devient son épouse. La légende veut que Shiva et Kali se battent en duel dansé. Shiva l'emporte sur Kali et devient ainsi le *Nataraj*, le roi de la danse. Kali se fait en retour son épouse, sous la forme de la déesse Parvati. Médée est une femme aimante qui se transforme en déesse sanguinaire, défaite par Jason qui l'a répudiée. Kali redonne vie à Shiva : elle l'éveille de sa prostration méditative par l'acte de copulation.

Là où Médée retire sa vie à Jason, prenant la vie de sa nouvelle épouse et de ses enfants, dans le mythe, Kali est faite mère. Shiva domestique son énergie. Dans le théâtre, Médée rompt ses liens de maternité pour se déchaîner telle une déesse terrible. Toutes deux partagent pourtant ce pouvoir de retournement sémiotique : leurs actions se positionnent au-delà des valeurs patriarcales. Si Médée trahit son père et tue son frère avant de s'en prendre à Jason, Kali est souvent représentée vêtue de peaux de bêtes et réclame le sang du sacrifice en vue d'apaiser sa colère. Les deux figures exigent l'acceptation de ce qu'elles représentent : un ordre féminin supérieur.

La lecture de Louis Dumont (1961) nous renseigne sur ce point : dans le Kérala traditionnel, le lignage Nayar est patrilinéaire matrilocal. Ce qui signifie que les enfants vivent avec leur mère et sont élevés par l'oncle utérin. Il y a plusieurs types d'union dans la tradition Nayar. D'abord le « noeud du tali » qui unit rituellement deux partenaires au moment de la puberté. Puis le « mariage » (*kalayanam*) à proprement parler.

Ensuite traditionnellement, comme les époux sont « visiteurs », les hommes et les femmes sont unis à

plusieurs partenaires. Le fait fut largement rejeté par la morale victorienne, puis sanctionné par les lois de l'Empire britannique colonial.

Les mises en scène de *Médée*, tout comme celle de *Karnabharam*, semblent ainsi questionner les violents affrontements entre les modèles des lois administratives de l'Empire Britannique (protestant, patrilinéaire, patrilocal) et les lois du Kerala féodal traditionnel (hindou, patrilinéaire et matrilocal).

A travers l'infanticide de Médée, c'est l'histoire de l'Indépendance du Kerala qui se re-joue. On préfère assassiner ses enfants plutôt que les laisser vivre sous la loi de ceux qui ne sauront les élever dans le respect de leur intégrité. *Karnabharam* met en scène les différentes de logiques de lignages et leurs cruelles contradictions : entre plusieurs régimes administratifs, naissent les « bâtards » (27). Dans la mise en scène de Chandradasan, Karna est assassiné par les brahmanes. Il n'est pas la simple victime de son destin (*dharma*). Cette prise de position apporte une autre lumière sur l'histoire politique locale.

Sous l'apanage des costumes multicolores, Chandradasan met en scène l'inversion. Les symboles de la tradition sont fédérateurs. Habillant les corps des signes qui font sens selon les codes de l'esthétique locale, Chandradasan s'empare de l'argument de la proximité pour fidéliser son public. Il dit attendre le jour où le théâtre « fleurira enfin comme une forme artistique et une arme attestée du peuple ».

## Quelques éléments de réflexion sur la pratique d'un théâtre engagé

Mise en scène de la narration conjuguée d'un souvenir collectif, le théâtre de Chandradasan annonce la promesse d'une certaine revanche sociale. Féministe engagé, il veut que sa parole porte auprès de tous ceux qui partagent sa condition : les hommes de basses castes et les femmes (28).



Maquillage de Karna en coulisses (© Anne Dubos, 2007).

Il le dit : « On n'a pas besoin d'une pièce contemporaine pour parler des problèmes contemporains dans

des termes contemporains ». Ainsi la qualité atemporelle de l'intrigue laisse libre choix d'association aux événements de l'actualité. A plus de quatre siècles d'intervalle avec l'oeuvre de Corneille, il n'est plus seulement question de défendre la tragédie comme genre. Il est surtout question d'émancipation :

*Quelqu'un m'avait suggéré de monter Médée... J'ai monté cette pièce pour la première fois à l'Université, elle était à l'époque réservée aux hommes... C'était en 1997 ou 98, je ne suis plus sûr de l'année, nous avions un théâtre sur le campus... Je n'avais que des garçons, jeunes adultes en âge de se marier, alors j'ai monté Médée avec un garçon dans le rôle, costumé en femme et un groupe de personnages masculins dans le chœur...*

*Après la pièce il y eut une discussion... Notre professeur de Hindi, une personne très ordinaire prit ainsi la parole : "si c'est ce que nous risquons, nous avons intérêt à être vraiment prudents avec nos femmes..."*

*Ce fut son seul et unique commentaire, qui venait ponctuer le débat d'une manière tout à fait innocente... Cependant il résumait parfaitement la situation : quel est la nature de la relation homme-femmes aujourd'hui en Inde ? C'est la question que je voulais poser à travers la production de cette pièce ... (Chandradasan, 2008).*

Se disant « *theatre activist* », le théâtre de Chandradasan est à son image : « *engagé* ». C'est cet engagement du corps de l'acteur au coeur de la mise en scène qui fonde sa particularité. Dans l'oeuvre de *Lokadharmi*, la relation à l'espace et à l'autre est en état de permanente définition.

## Nouveaux dilemmes des théâtres indiens

Au-delà d'une simple caricature sociale qui tendrait à faire jouer les extrêmes dans une lutte de pouvoirs binaire entre des dominés et des dominants et à la différence du Kerala People Arts Club (KPAC <sup>(29)</sup>), qui selon la légende, aurait fait élire le parti communiste marxiste aux élections de 1947, Chandradasan ne cherche pas à faire le suffrage du communisme, mais à défendre une certaine sensibilité, celle du village. C'est là que se trouve la plus grande beauté, dit Chandradasan, dans le « *rough* » : l'art brut.



Répétition au parc (© Anne Dubos, 2010).

Au cours de l'un des articles publiés sur son site internet : « *Theatre in India, a dilemma* » <sup>(30)</sup>, Chandradasan insiste en faveur d'une pratique « indienne » du théâtre. Il décrit alors sa pratique comme quelque chose qui doit s'ancrer dans un principe d'unité temporelle et sociale de sa vie d'artiste :

*Aujourd'hui je comprends que ma pratique du théâtre doit être fondée sur mon propre passé, ma vie personnelle et mon environnement si je veux effectivement communiquer avec plus de gens... Le style, la forme et la technique doivent évoluer avec ma rencontre du passé... Et mon théâtre doit être celui d'un petit village pastoral, d'un petit village agricole du Kerala, celui où je suis né... Celui où j'ai été élevé... (Chandradasan, 2006).*

Chandradasan rappelle combien les théâtres indiens ont été marqués par les normes des pratiques occidentales. Chandradasan critique l'effet de définition de ces normes à travers la politique de la National School of Drama de Delhi. Accusant celle-ci de fonder son esthétique sur le modèle Britannique de la Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) de Londres.

D'ailleurs et selon lui, la pratique de ce théâtre académique n'est pas encore émancipée de son modèle britannique. Son esthétique ne serait jamais que l'expression de la domination coloniale. Chandradasan ajoute à ce sujet : « Même notre nativité a été réinventée pour se plier aux demandes de la sensibilité occidentale déterminée par les canons de RADA ». Le terme nativité n'est certainement pas employé par hasard. Il fait référence à un mythe d'origine : la fondation d'une identité culturelle corrélée à la naissance d'un Etat Nation <sup>(31)</sup>.



Chandradasan reçoit le prix pour la meilleure pièce au festival d'Hyderabad en 2007 (© Anne Dubos).

## Un théâtre de la troisième voie ?

Pour prendre à contrepied ce qu'il dit être de la domination symbolique, Chandradasan revendique la nécessité d'accorder toute son importance à la sensibilité commune de la population villageoise. Chandradasan défend là l'héritage du *Third Theatre* de Badal Sircar <sup>(32)</sup>.



Représentation donnée en plein air au festival de Trivandrum (© Anne Dubos, 2010).

Parlant de *Karnabharam*, Chandradasan apporte cet autre éclairage : le feu présent sur scène représente les immolations des protestants contre la commission Mandal (1979). Il cherchait alors à représenter le combat qui animait l'Inde sur la question du système de « réservation de sièges » <sup>(33)</sup>. La présence du feu sur scène lui permettait l'inscription d'éléments politiques « contemporains » au sein d'une mise en scène classique :

*Je n'ai pas de message à proprement parler, je me dois simplement de comprendre ma situation présente : quel est l'état de mon théâtre et quel est l'état de ma société ? Je crois sincèrement que le théâtre doit trouver un point d'ancrage dans notre période, dans notre temps, dans nos expériences, dans notre histoire, dans notre économie ou notre vie sociale... J'essaie d'être contemporain tout en restant connecté à mes racines... Car je crois toujours que c'est la façon de faire, le procédé, qui donne son originalité à la production... (Chandradasan, 2006).*

Chandradasan traduit sa pratique dans un espace-temps qui lui est propre. Et bien qu'elle soit « imaginaire », sa pratique du théâtre témoigne pourtant de son engagement auprès de la communauté <sup>(34)</sup> que constitue son public (Anderson, 1983).

## Conclusion

La pratique de Chandradasan se compose à partir d'éléments préexistants telles les boucles (*samples*) utilisées par les DJs. A travers la description de son oeuvre, j'ai ainsi cherché à montrer combien Chandradasan était relié à l'éventail des techniques du corps locales. Puisant ses motifs dans les répertoires de gestes des théâtres traditionnels <sup>(35)</sup>, sa pratique présente des univers symboliques reconstitués, sans nécessairement chercher à revendiquer la valeur des éléments ou cultures d'emprunts (savante ou populaire). Je l'ai montré à travers l'analyse de *Médée* et *Karnabharam*, les expressions de ses acteurs n'ont pas de frontière. Il n'est d'ailleurs plus question de *rapport* d'exclusion mais bien de *relation* sociale. Le concept d'écologie proposé par Bateson nous éclairait sur ce point.

A propos d'écologie, j'ai également cherché à montrer comment l'oeuvre multi-composite de *Lokadharmi* tisse le souvenir d'une collectivité, laquelle agit sur la pièce comme sur une oeuvre modulable. Si l'oeuvre se transforme par le simple fait qu'on la regarde, elle change aussi son « regardeur », lui demandant de s'impliquer directement dans sa construction. D'où l'idée que les artistes indiens questionnent les limites de leur démocratie : à travers des pièces « vernacularisées », ils ouvrent de nouvelles perspectives à la pensée des « modernes » (Latour, 1991).

Pour en revenir à ma question de départ, celle du paradoxe présenté par la diffusion de théâtres indiens, sans me prononcer sur la qualité avant-gardiste du phénomène *Lokadharmi*, je crois avoir montré que de toute évidence, la démarche de Chandradasan est plus contemporaine que moderne. Ainsi, et à l'image de

la nouvelle ville indienne, le théâtre malayalam est en mutation. Avec le développement des nouveaux médias, on assiste au développement de nouvelles mises en réseau d'idées, d'individus ou de groupes de travail. Les récits d'histoires locales sont désormais enchâssés dans ceux de l'histoire mondiale. L'Inde est bien sortie de l'âge du mythe où il semble qu'on s'efforce de la maintenir pour l'enchantement des publics charmés par son exotisme.

## Prospectives de recherche

La question des effets du développement d'Internet est à inscrire au chapitre des perspectives de recherches. Les interactions qui se jouent aujourd'hui sur la toile sont d'une toute autre nature que celles qui surviennent à ciel ouvert. Quel est l'impact de la diffusion d'Internet sur la vie des troupes ? Comment le mesurer, si ce n'est en suivant les acteurs de près dans leur recherche, notant les bases de données auxquelles ils se réfèrent et traçant de nouvelles cartes de correspondances entre visualisations de chorégraphies et nouvelles créations ? Il serait d'ailleurs intéressant de chercher à mesurer comment les interactions numériques sont porteuses de progrès social ou au contraire d'inégalités. On pourrait ainsi dessiner de nouvelles cartes de communication dont certains membres sont absents : si Chandradasan connaît les travaux de Mnouchkine ou ceux de Schechner, Mnouchkine et Schechner connaissent-ils Chandradasan ? Ont-ils la moindre idée de l'influence de leurs travaux sur l'évolution de la forme des théâtres au Kérala ? A quel niveau de présence doit-on, dans ce cas, recenser les interactions ?

---

## Bibliographie :

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, Edinburgh, Verso, 1983.

ARTAUD Antonin, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004.

AUBERT Laurent, *Les feux de la Déesse, Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*, Lausanne, Payot, 2004.

BANSAT-BOUDON, « Le voile de la Maya, conceptions indiennes de la théâtralité », *Purusartha n° 20, Théâtres indiens*, Paris, EHESS, 1997.

BANSAT-BOUDON Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et Une Nuits, 2004.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Cazilhac, 1993.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, tomes I et II, Paris, Seuil, 1996.

BEEMAN O. William, « The Anthropology of Theater and Spectacle », *Annual Review of Anthropology*, vol. 22, p : 369-393, 1993.

BEYER Stephan, *The Cult of Tara, Magic and Ritual in Tibet*, London, University of California Press, 1978.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1978.

BOURRIAUD Nicolas, *Radicant*, Paris, Denoël, 2009.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1997.



DELEUZE, Gilles, *La voix de Deleuze* :

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=165](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=165)

DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Quae, 2011.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DOUGLAS Mary, *De la souillure*, Paris, La Découverte, 2001.

DUBOS Anne, *Quelle voix pour quel théâtre ? Fabrication des corps et des identités. Pour une étude du mouvement dans les théâtres contemporains au Kérala*. Thèse de Doctorat, EHESS Paris, 2013.

DUBOS Anne, *Mind The Gap ! quelles émergences du geste improvisé ?*, <http://www.littleheartmovement.org/?p=1120>, Wordpress, 2013.

DUBOS Anne, « *Le Théâtre pour enfants au Kérala, une variation de l'art brut* », <http://www.littleheartmovement.org/?p=945>, Wordpress, 2011.

DUBOS Anne, « *Navarasa, pour une modélisation des émotions, description des figures du théâtre classique au Kérala* », Wordpress, <http://www.littleheartmovement.org/?p=1106>, 2001.

DUMONT Louis, *Les mariages nayar comme faits indiens*, L'Homme, vol 1, pp : 11-36, 1961.

DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1967.

EURIPIDE, *Médée*, « Les Belles Lettres », Paris, 1970.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduction de Claude B. Levenson (Préface de Peter Brook), Lausanne, La Cité de l'Age d'homme, 1971.

JEFFREY Robin, *The decline of Nayar Dominance*, New Delhi, Vikas, 1976.

JEFFREY Robin, *Politics, Women and Well-being. How Kerala Became a 'A Model'*, New Delhi, Oxford University Press, 1992.

JOHAN Virginie, « *Même l'écureuil fait ce qu'il peut. Transmettre le savoir dans le Kutiyattam* », *Purushartha* n° 29, pp : 39-78, Paris, EHESS, 2011.

KARNAD Gireesh, « *In Search of a New Theatre* » in *Contemporary Indian Tradition*, Ed. Carla M. Borden, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1989.

KENDON Adam, « *Gesture* », *Annual Revue of Sociology* n°26, pp : 109-28, 1997.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MARCUS George E., *Ethnography Through Thick and Thin*, New Jersey, Princeton University, 1998.

MARY Andre, « En finir avec le bricolage ... ? », *Archives en Sciences Sociales des Religions*, n°116, p : 27-30, 2001.

MEE Erin, « Kavalam Narayanna Panikkar : Meaning into action », *Performing Arts Journal*, vol. 19, n°1, p : 5-12, 1997.

MEE Erin, « Contemporary Indian Theatre : Three Voices », *Performing Arts Journal*, vol. 19, n° 1, p : 1-5., 1997.

MEE Erin, *Theatre of Roots, Redirecting modern Indian stage*, Seagull books, 2008.

MOORE Melinda, « A New Look at the Nayar Taravad. », *Man*, vol. 20 ; n°3, p : 523-541, 1985.

MUS Paul, « Un cinéma solide. L'intégration du temps dans l'art de l'Inde et dans l'art contemporain : pourquoi ? » in *Arts Asiatiques*, Tome 10, fascicule 1, Paris, pp 21-34, 1964.

OSELLA Caroline et OSELLA Filippo, « Seepage of divinised power through social, spiritual and bodily boundaries, some aspects of possession in Kerala » in *Purusartha n° 21*, EHESS, Paris, pp: 183-210, 1999.

OSELLA Caroline et Filippo, « *Articulation of Physical and Social Bodies in Kerala, India* » in *Contributions to Indian Sociology*, 1999.

PANIKKAR K. N., *Folklore of Kerala*, National Book Trust, New Delhi, India, 1991.

RACINE Jean-Luc et Josiane, *Viramma, une vie paria*, Plon, Paris, 1994.

RICHMAN Paula, *Many Ramayanas, The Diversity of Narrative Tradition in South Asia*, Los Angeles, University of California Press, 1991.

ROZIK Eli, *The Roots of Theatre, Rethinking Ritual and Other Theories*, Iowa City, University of Iowa Press, 2002.

SCHECHNER, Richard : *Performance Theory*, Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard, « Theatre of Roots : Encounter with Tradition », *TDR*, vol 33, n°4, The MIT Press, 1989.

SCHECHNER Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

SIRCAR Badal, *The Third Theatre*, Badal Sircar, Calcutta, 1978.

STANISLAVSKI Constantin, *La Construction du Personnage*, traduction de Charles Antonetti, Paris, Pygmalion 1984. (Première édition : 1949, *Building a Character*).

TARABOUT Gilles et VITALYOS Dominique, « Les petites vertus de la farce. Imaginaire et société

dans le théâtre populaire au Kerala », *Purusartha n°18, Traditions Orales dans la Monde Indien*, Paris, EHESS, 1996.

TARABOUT Gilles, « Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme en anthropologie « politique », publication électronique du réseau Asie, 2005.

TURNER Victor, *The Anthropology of Performance*, préface by Richard Schechner, New-York, PAJ Publications, 1987.

ZARRILLI Philipp, *The Kathakali Complex Actor, Performance and Structure*, New Delhi, Gupta and sons, 1984.

ZARRILLI Philipp, *From Martial Art of Performance: Kalarippayattu and Performance in Kerala 1 and 2*, Sangheet Natak, n°82 et 83, Delhi, 1986-1987.

ZERBIB David, "Dionysus in 1966. The Force of Performative Circumstances", in Ati Citron, Sharon Aronson-Lehavi, David Zerbib eds., *Performance Studies in Motion*. London: Bloomsbury, 2014 (en voie de publication).

## Notes :

1. *Kathakali* : théâtre classique du Kerala. Théâtre dansé, il est donné en sanskrit et manipravlam. Chaque geste des acteurs est codifié selon le *Natyashastra*.
2. *Kitiyattam* : théâtre rituel du Kérala. Il est dansé et codifié comme le *Kathakali*. Sa forme est reconnue à ce jour comme une des plus ancienne des théâtres du monde existant encore aujourd'hui. Son éléction au rang de patrimoine mondial de l'UNESCO était suivie de peu par celle de sa forme parente, le *Mutiyettu* en 2009. A cette différence près que la tradition du *Mutiyettu* est considérée comme « populaire » là où le *Kathakali* et le *Kutiyattam* sont reconnues telles des formes dites « savantes ».
3. Erin Mee était l'élève de Richard Schechner au Tish, NYU. Elle y est désormais professeur. Son travail de thèse portait sur le mouvement du : « *Roots Theatre* », le Théâtre des Sources de Grotowski. La première partie de son ouvrage : *Theatre of Roots: Redirecting The Modern Indian Stage*, édité par Richard Schechner en 2008, détaille avec une grande précision le travail de Kavalam Narayanna Panikkar et de sa troupe *Sopanam*.
4. J'ai travaillé dans une dynamique d'entretiens longs auprès de Chandradasan et des acteurs de sa compagnie *Lokadharmi* sur une période de trois années (2006 ? 2009). J'ai également participé à la mise en scène de pièces ou de chorégraphies, en échange d'une somme d'information considérable, dont j'ai rapporté une grande partie dans ma thèse.
5. Caste dominante du Kérala
6. Je reprendrai le détail de la description d'une scène de *Karnabharam*, plus tard, dans le corps du texte.
7. Si l'on cherchait à simplifier l'organisation sociétale du Kérala, on dirait qu'il y a deux systèmes de castes. Le premier, *jati*, décrit les castes de « métier ». L'autre, *varna*, décrit le système sacrificiel énoncé par le brahmanisme ancien (*Véda*). Laissons de côté les castes de « métier » pour s'intéresser aux *varna* (couleurs religieuses). Dans l'organisation des Veda, il y a quatre castes. Deux castes de dits « deux-fois nés », qui ont, par leur origine, le droit de recevoir une éducation en sanskrit. *Brahmanes* (prêtres) ou *kshatrya* (rois guerrier), les deux types portent, en travers du torse, le signe distinctif du cordon sacré. Leur simple vue permet de les distinguer de l'autre masse des *vaishya* et des *shudra*. *Vaishya*, est la caste dite, de « services ». *Shudra* est le nom attribué aux serviteurs. Au-delà du système de castes il y a ceux que l'on nomme les intouchables. Ce sont les asservis (Racine, 1994).

8. Je renvoie ici à la notion définie par Claude Lévi-Strauss (1962), puis à l'histoire de sa critique (Mary, 2001).

9. L'Etat fédéral du Kérala fut constitué en 1956.

10. Le *Natyashastra* célèbre traité de théâtre dont il est dit qu'il est le 5<sup>ème</sup> *Veda*, définit *Lokadharmi* comme un type de théâtre réaliste populaire (proche du peuple). Il est attribué au sage légendaire, Bharata. En opposition au théâtre *Natyadharmi* stylisé qui use d'une symbolique et d'un langage complexe. *Lokadharmi* signifie également : « qui est concerné par le monde et ses affaires ».

11. Ernakulam est considérée comme la capitale économique du Kérala. Avec près de 3280000 habitants et une superficie de plus de 3000 km<sup>2</sup>, c'est la plus grande ville de l'Etat. Tiruvanathapuram, au Sud de l'État, est la capitale du pays.

12. Je renvoie au concept de *radicant* développé par Nicolas Bourriaud (Denoël : 2009) : « Les artistes d'aujourd'hui expriment moins la tradition dont ils sont issus que le parcours qu'ils accomplissent entre celle-ci et les divers contextes qu'ils traversent, en réalisant des actes de *traduction*. ...

Le *radicant* peut sans dommage se couper de ses racines premières, se réacclimater : il n'existe pas d'origine unique, mais des enracinements successifs, simultanés ou croisés. Quand l'artiste radical entendait retourner vers le lieu originel, le radicant se met en route, et sans disposer de nul endroit ou *revenir* : il n'existe dans son univers ni origine ni fin, sauf celles qu'il a décidé de se fixer à lui-même. On peut emporter avec soi des fragments d'identité, à condition de les transplanter sur d'autres sols et d'accepter leur permanente métamorphose - une sorte de métempsychose volontaire, préférant à toute incarnation le jeu des panoplies successives de abris précaires. » p : 59

13. Voir pour détail, la conclusion de ma thèse, publié sur mon blog de recherche : <https://littleheartmovement.org>

14. *Karnabharam*, signifie le fardeau de Karna, ou l'angoisse du guerrier. La pièce est un extrait du *Mahabharata* (l'une des deux grands épopées indiennes) qui met en scène l'expression du doute du héros, face à l'action. Engagé auprès de Kaurava (les cousins et ennemis des frères Pandava), Karna ne sait comment agir. Il est hanté par l'image de Kunti, sa mère. Elle lui vient en rêve pour lui révéler sa naissance. Il n'est pas fils de cocher, comme il l'a toujours cru. Il est le fils de Surya (le dieu soleil). Il est donc l'un des frères Pandava, qui se trouvent ses ennemis. Kunti lui fait promettre d'épargner ses cinq fils. Karna est piégé par une double contrainte : sauver son honneur de guerrier ou respecter la parole qu'il a donnée à sa mère. Le héros part au combat sachant qu'il n'en reviendra pas.

15. Il y a une différence très nette à faire entre rapport et relation. Deleuze, relisant Bateson rapportait ceci : on parle de *relation amoureuse* et de *rapport d'exclusion*. La *relation* crée du lien, le *rapport* exclut. Pour résumer je dirai : *la relation* c'est de l'analogique, *le rapport*, c'est du digital (La voix de Deleuze, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=165](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=165)).

Voir également la conclusion de ma thèse : « *Mind the Gap ! Emergence du geste improvisé* » à paraître.

16. Répétition générale : moment de transition entre la répétition et la performance, où les comédiens revêtent leurs costumes, testent le maquillage et certains éléments du décor.

17. Pour une lecture des arts de la performance selon la French Theory, je renvoie à l'article de David Zerbib : *Dionysus in 1966. The Force of Performative Circumstances*, à paraître prochainement.

18. Le théâtre forum a été inventé par Augusto Boal à la fin des années 60. Les comédiens improvisent sur des thèmes illustrant des situations d'oppression, d'injustice ou à partir de sujets problématique à la vie d'une communauté. Ils vont ensuite jouer cette scène dans des lieux publics. A la fin de la scène, le meneur de jeu convie les membres du public à intervenir et modifier certaines choses en vue de

transformer l'aspect catastrophique de la scène finale. Cette technique de théâtre dite « participative » vise à la conscientisation et l'information des populations opprimées. Augusto Boal a développé ce théâtre pour les populations non alphabétisées d'Amérique latine. Cette technique a largement circulé en Inde sous forme de caravanes de théâtre.

19. Entretiens avec Chandradasan, Juillet 2006.

20. On note que nombreux sont les interlocuteurs du même âge qui développent ce sentiment de nostalgie face à un passé qu'ils considéraient comme « plus heureux » que la période présente. Il est lié à l'effondrement du système de famille traditionnelle (famille jointe), et la disparition des *Taravad* (grandes maisons où pouvaient cohabiter jusqu'à trois générations).

21. Il est intéressant ici de noter le rapport paradoxal que Chandradasan entretient à sa caste : Chandradasan est Nayar. La caste Nayar est la caste dominante du Kérala.

22. On reconnaît le *tirassila*, rideau du *Kathakali*.

23. Les bijoux que portent Karna : plastron et boucles d'oreilles, qui marquent le signe de filiation divine.

24. La deuxième partie est dédiée au détail de la pratique de Chandradasan.

25. Grotowski : *Vers un théâtre du pauvre*, 1993 pour la traduction française.

26. Entrée en scène de Médee dans la version d'Euripide.

27. Karna est considéré comme un « bâtard » par l'ensemble de ses frères Pandava. Il n'est pas reconnu comme appartenant au groupe des cinq fils de Kunti car il a été abandonné par sa mère à sa naissance. Cependant Kunti, elle n'a pas oublié qu'il était le fils du dieu Soleil, Suryan. Voilà pourquoi il est le plus fort de la fratrie. Voilà pourquoi elle lui demande de n'heurter aucun de ses frères.

28. Les femmes comme les hommes de basse caste sont considérés comme *shudra* ou « impurs » par la logique brahmanique. La voix que Chandradasan tient à porter s'apparente alors à ce qu'il dit être celle des « *inconscients collectifs* », qu'il considère comme « *anesthésiés* » par une logique de la hiérarchie sociale.

29. Le KPAC (Kerala People Art's Club), est fondé par un groupe d'étudiants en 1950. En 1951, ils montent leur première pièce : *Ente Makanu Sari (Mon fils a raison)*. En 1952, ils montent la pièce de Thopil Bhaasi : *Ningalenne Communist Akke (Vous avez fait de moi un Communiste)*. La pièce raconte l'histoire d'un propriétaire terrien appauvri qui s'engage en politique pour rétablir l'injustice sociale. « Pour la première fois sur scène » dit le correspondant de l'IPTA « une fille d'agriculteur est prise comme héroïne, et le peuple est hissé au rang de héros ». (*Pradhan*, 1979, vol 3 : 115).

30. Article de Chandradasan que l'on peut trouver à l'adresse suivante :

[http://www.lokadharmi.org/theatre\\_in\\_india.htm](http://www.lokadharmi.org/theatre_in_india.htm), Chandradasan, 2003.

31. En 1947, l'Inde se revendique comme Etat indépendant. Chandradasan critique le fait qu'au sein des nouvelles pratiques théâtrales telles qu'elles sont enseignées par la Sangheet Natak Akademi (l'Académie des Arts Vivants), les logiques identitaires sont toujours guidées par les canons esthétiques britanniques.

32. A la fin des années 70, Badal Sircar était leader d'une forme de théâtre nouveau au Bengale. Auteur d'une soixantaine de pièces, sa scénographie, sans proscenium, s'élevait contre l'aveuglement d'un académisme qu'il trouvait trop bourgeois pour dire la vérité. Sircar voulait faire un théâtre dont la parole allait à l'encontre de l'Etat. Les performances du *Third Theatre*, données en plein air dans les villages des alentours de Calcutta ont largement inspiré Chandradasan.

33. La commission *Mandal* est établie en Inde en 1979 par le gouvernement du Janata Party par le Premier Ministre Moraji Desai, mandaté pour identifier « les individus défavorisés » sur des critères sociaux ou éducatifs. Le projet fut dirigé par le parlementaire Bindeshwari Prasad Mandal, de manière à considérer la question de réservation de sièges et de quotas dans le but de redresser le tort fait par discrimination de castes.

34. Anderson (1983) focalise ainsi son approche sur la notion d' « imaginaire collectif », à partir de laquelle il retire une définition de la nation : « une communauté politique imaginée ». Soit une communauté imaginée, réunissant des gens qui ne se connaissent pas et qui ne se croiseront jamais mais qui éprouvent un fort sentiment d'appartenance à une communauté.

35. Voir pour détail l'ouvrage de Laurent Aubert, 2004.

---

**Pour citer ce document:**

Anne DUBOS , « Chandradasan ou la pratique d'un théâtre de l'alternative. Quels enjeux sont liés à la reconnaissance des arts vivants contemporains au Kerala (Inde du Sud) ? », *Cultures-Kairós* [En ligne], Les usages du politique et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques, Varia, Mis à jour le 13/10/2013

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=720>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)